

Lingua e letteratura cortigiana nel primo Cinquecento

I

a cura di
Pietro Petteruti Pellegrino
e Roberto Vetrugno



Accademia dell'Arcadia

Occasioni arcadiche

«Occasioni arcadiche»

La collana propone testi inerenti a tutte le discipline proprie del contesto culturale in cui l'Accademia dell'Arcadia opera (letteratura, linguistica, filologia, arte, musica, teatro). La qualità scientifica è garantita da un processo di revisione tra pari (*peer review*) e dal Comitato scientifico internazionale. I libri sono disponibili sia in formato cartaceo sia in formato digitale ad accesso aperto (*open access*), scaricabile dal sito web dell'Arcadia (www.accademiadellarcadia.it).

Comitato direttivo

Monica Berté, Maurizio Campanelli, Riccardo Gualdo, Marco Guardo, Massimiliano Malavasi, Pietro Petteruti Pellegrino, Emilio Russo

Comitato scientifico

Albert Russell Ascoli, Claudio Ciociola, Paolo D'Achille, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, Matteo Motolese, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

*Lingua e letteratura cortigiana
nel primo Cinquecento*

I

a cura di
Pietro Petteruti Pellegrino
e Roberto Vetrugno



Roma
Accademia dell'Arcadia
2026

In copertina:
Lorenzo Lotto
Ritratto di giovane gentiluomo
1530 ca. (particolare)
Venezia, Galleria dell'Accademia

L'editore si dichiara disponibile a regolare
eventuali spettanze in favore degli aventi diritto

Copyright © 2026
Accademia dell'Arcadia
Piazza di Sant'Agostino 8 – 00186 Roma
info@accademiadellarcadia.it
www.accademiadellarcadia.it

Opera distribuita con licenza CC BY-NC-ND 4.0

ISBN 978-88-31210-54-6 (brossura)
ISBN 978-88-31210-53-3 (PDF)

Indice

7	<i>Premessa</i> di Pietro Petteruti Pellegrino
11	Elisa Curti <i>Angelo Poliziano e la poesia cortigiana</i> <i>Sulla (s)fortuna di un modello</i>
33	Simone Albonico <i>Appunti su metrica e poesia in epoca cortigiana</i>
63	Roberto Vetrugno <i>Sulla lingua della prima redazione del Cortegiano</i>
83	Claudio Giovanardi <i>La lingua delle commedie di Francesco Belo,</i> <i>autore romano del Cinquecento</i>
	Indici
115	Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio
119	Indice dei nomi e delle opere

*Lingua e letteratura cortigiana
nel primo Cinquecento*

I

Premessa

Il seminario di cui qui si raccolgono gli atti ha inaugurato una nuova formula per le iniziative dell'Arcadia. Una formula semplice: nel corso di un pomeriggio alcuni studiosi parlano di un argomento, si confrontano con i partecipanti durante la discussione finale e nel giro di qualche mese consegnano il testo scritto per la pubblicazione in volume. L'idea è quella di contribuire in tal modo ad ampliare e approfondire i rapporti della nostra Accademia con la ricerca scientifica. Va da sé che una formula del genere si presta bene a trattare temi abbastanza circoscritti: avevo infatti inizialmente pensato a un incontro sull'epistolografia cortigiana; poi, dialogando con Roberto Vetrugno, con il quale ho organizzato l'iniziativa, mi sono reso conto che era possibile adoperare lo spazio di un seminario pomeridiano anche per la trattazione di argomenti ampi, a patto di prevedere un'articolazione in più tappe. Pertanto, quello qui avviato è un percorso che dovrebbe continuare nei prossimi anni. Vedremo. In ogni caso, non intendiamo limitare gli incontri all'ambito umanistico-rinascimentale, né alla letteratura italiana.

La questione della lingua e della letteratura cortigiana è entrata in modo prepotente nel campo dei miei interessi fin dal secondo anno di università, quando Rosanna Pettinelli mi assegnò un lavoro sul *Libro de natura de amore* di Equicola (e permettetemi di esprimere il mio rimpianto per non aver potuto parlare di questo seminario con Rosanna, che certo lo avrebbe apprezzato). Poi ho continuato a occuparmene, soprattutto lungo due direttrici, interconnesse ma distinte: quella dell'affermazione del bembismo linguistico e quella dell'affermazione del petrarchismo lirico. Ora vorrei riprendere quei discorsi, promuovendo alcune iniziative sull'argomento. L'obiettivo dovrebbe essere quello di chiarire ulteriormente le varie fasi del vivace conflitto culturale che caratterizzò la lingua e la letteratura nel corso del primo Cinquecento. Parlo di conflitto perché – come noto – il percorso di affermazione sia del bembismo linguistico sia

del petrarchismo lirico fu abbastanza contrastato. Certo, alla fine Bembo vinse, ma la partita non fu semplice. D'altronde, la vittoria venne da subito messa in discussione, e comunque non fu tale da impedire margini ampi di autonomia.

Una difficoltà che da un certo punto in poi mi è sembrata rappresentativa della più generale difficoltà di Bembo ad affermare il proprio modello linguistico e letterario è stata quella di introdurre il suo petrarchismo lirico nella Roma di Leone X. Poiché ho già trattato la questione per un convegno dell'associazione Roma nel Rinascimento sul pontificato di Leone X, qui mi limito a qualche cenno minimo, soltanto per chiarire il mio interesse nei confronti del tema.

La fondazione della moderna letteratura in volgare appare scandita in tre fasi, con riguardo soprattutto al ruolo svolto da Bembo. La prima è quella che egli avvia a Venezia, con l'aldina petrarchesca del 1501 e soprattutto con gli *Asolani* del 1505, e prosegue a Urbino, dove scrive rime che propongono, rispetto all'esperienza lirica cortigiana, un'interpretazione più restrittiva delle componenti linguistiche, stilistiche e tematiche del modello petrarchesco; e nello stesso tempo compone le *Stanze*, che a pieno titolo rientrano nell'ambito della letteratura cortigiana, anche se per vari aspetti ne rappresentano un superamento. La seconda inizia a Roma tra il 1512 e il 1513, quando Bembo vince la partita in campo latino a favore dell'imitazione di un unico modello, e in tal modo prepara il terreno per vincolare alla lezione di Petrarca la poesia in volgare, e la lirica in particolare. La terza è quella in cui, negli anni 1521-1530, egli s'impegna a far conoscere e accettare la sua proposta unipolare soprattutto in ambito volgare, con una straordinaria capacità di tenere insieme teoria e prassi. Con la pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* nel 1525 e della prima edizione delle *Rime* nel 1530, anno in cui esce a stampa anche la raccolta *Sonetti et canzoni* di Iacopo Sannazaro, che per proprio conto era giunto a scelte in sintonia con quelle bembiane, inizia l'affermazione del petrarchismo lirico cinquecentesco. Un'affermazione che non impedisce declinazioni abbastanza libere del paradigma, come dimostra innanzi tutto l'esperienza poetica di Giovanni Della Casa.

Osservando l'evoluzione del petrarchismo lirico nel corso del Cinquecento, si vede bene che nella Roma di Leone X il dominio

sempre più incontrastato dell'imitazione di un unico modello in campo latino non produce nella lirica in volgare mutamenti altrettanto rilevanti, sulla base di una maggiore adesione alla lezione di Petrarca. Almeno questo è il risultato che emerge dallo studio dei rimatori più rappresentativi presenti allora in città, vale a dire Bembo, Castiglione, Tebaldeo, Muzzarelli e Molza, esaminati al fine innanzi tutto di individuare i testi che con maggiore probabilità furono da loro composti tra il 1513 e il 1521, e poi di cogliere in tali componimenti tracce della penetrazione del modello petrarchistico-bembiano. Detto in sintesi, nella Roma leonina Bembo riesce ad affermare l'imitazione unipolare quasi esclusivamente in campo latino; per giunta, anche chi guarda con favore alla sua proposta linguistica in campo volgare si mostra poco attratto dall'adozione vincolante del modello lirico petrarchesco. Fortuna ampia hanno invece altri fenomeni poetici, quali le pasquinate, che, pur nutrendosi del magistero di Petrarca, mirano ad altro. In termini generali, all'interno della cultura leonina, animata da un vivissimo gusto per la spettacolarizzazione e nello stesso tempo caratterizzata dal recupero delle forme più elevate e colte della latinità, a partire dalla riaffermata centralità dei modelli di Cicerone e di Virgilio, si assiste a una sorta di polarizzazione che spinge la poesia, sia essa in latino o in volgare, da una parte verso il massimo di raffinatezza e di densità culturale e dall'altra verso l'improvvisazione e l'effimero. Sembra insomma esserci poco spazio per quel genere mediano che è la lirica romanza, insieme memore della classicità e aperta al colloquio con il presente. Certo, questi sono gli anni in cui Colocci e altri a Roma si impegnano nel recupero della poesia europea delle Origini, e in particolare della lirica provenzale e italiana. Ma tale recupero interessa un numero esiguo di letterati. Per tutti gli altri la consuetudine è quella di sperimentare una forte divaricazione tra la scrittura in latino e quella in volgare. Anzi, sembra che in latino si possa scrivere di tutto, mentre in volgare sia preferibile scrivere degli argomenti più strettamente connessi con la vita quotidiana e con la materialità dell'esistenza, nelle forme ora di pasquinate e commedie, ora di canti religiosi e racconti di feste, ora di lettere. Si sottraggono a tale dicotomia soltanto autori quali Bembo, Castiglione, Tebaldeo, Muzzarelli e Molza, che ciascuno a proprio modo, ma sempre assumendo come punto di riferimento la tradi-

zione letteraria alta, quella rappresentata innanzi tutto da Petrarca e poi da Dante, sperimentano una poesia volgare che ambisce alla raffinatezza e alla complessità di quella latina, e anzi prova a superarle, gettando le fondamenta di quel rinascimento della lirica che, a Roma e nel resto d'Italia, si realizzerà negli anni di Clemente VII e Paolo III.

Pietro Petteruti Pellegrino

ELISA CURTI

*Angelo Poliziano e la poesia cortigiana
Sulla (s)fortuna di un modello*

Premessa

Un intervento su Angelo Poliziano può apparire una scelta fuori fuoco o inutilmente laterale rispetto ad un tema quale quello della lingua e letteratura cortigiana, e necessita forse di qualche giustificazione preliminare.

Mi pare che valga la pena domandarsi se, e in quale misura, Poliziano possa essere ascritto alla categoria della letteratura “cortigiana”, nonostante in concreto non abbia mai fatto parte di una corte *stricto sensu*, anche in considerazione dell’ideale punto di arrivo di questo volume, ovvero Pietro Bembo e la *princeps* delle *Prose*.

L’apprendistato filologico del giovane Bembo prende corpo e direzione dall’incontro, certamente folgorante, con il metodo di Poliziano. Il celebre episodio che vede, nell’estate del 1491, Poliziano ospite a Venezia, collazionare assieme al ventunenne Pietro un prezioso codice terenziano di proprietà della famiglia Bembo (oggi Vat. lat. 3226), lasciando traccia di questo lavoro congiunto in una postilla del suo incunabolo («Anno 1491 die 23 iunii, vigilia Sancti Iohannis Baptistae, Venetiis conferre coepi cum vetustissimo codice Petri Bembi, veneti patricii, Bernardi filii, ego Angelus Politianus»)¹, ha una indubbia potenza simbolica ed evoca tra Poliziano e Bembo la continuità di un metodo – e prima ancora di un atteggiamento culturale – che pone al centro della propria esperienza,

1. Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Banco Rari 97, c. 18v. Su questo postillato vd. Alessandro Daneloni, *Publius Terentius Afer, Comoedie, in Pietro Bembo e l’invenzione del Rinascimento*, a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Adolfo Tura, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 98-99 (scheda 1.3), e Stefano Carrai, *Poliziano e il giovane Bembo collazionano Terenzio in una malnota testimonianza epistolare*, in *Il mondo e la storia. Studi in onore di Claudia Villa*, a cura di Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2014, pp. 123-128.

di studioso e di autore, la filologia, nella sua accezione più estesa, ovvero la consuetudine con il testo, sia antico sia dei moderni, e l'esercizio di «ruminatio», un processo di lenta e costante acquisizione interiore che porta a fare propria la memoria della parola degli *auctores*².

Se l'influenza poliziana è considerata un dato acquisito sul fronte filologico, persino quando Bembo – cito Alessandro Daneloni – finì «per prendere le distanze, anche in maniera netta e polemica, dall'eredità intellettuale e dalle prospettive culturali del dotto fiorentino»³ (e penso in particolare all'epistola *De imitatione* del 1512, di cui Ambrogini è destinatario implicito)⁴, molto meno pacifico e definibile è il peso che Poliziano poeta volgare ebbe nell'ispirazione e nella memoria poetica bembesca.

Partendo da questo primo punto di riflessione, vorrei allargare la questione e provare a interrogarmi sul ruolo di Poliziano autore all'interno della poesia cortigiana.

Il quesito, dal mio punto di vista, è duplice. Innanzitutto, ci si può domandare se la produzione poliziana rientri a qualche titolo sotto la categoria di poesia cortigiana. In seconda battuta, ma naturalmente le due questioni sono connesse, occorre riflettere su quale ruolo rivesta Poliziano nella memoria poetica degli autori cortigiani. Circa questo secondo aspetto mi limiterò al solo fronte volgare e a una tipologia poetica specifica, quella dell'ottava continuata in forma di stanza/selva, in modo da circoscrivere il campo di indagine e mantenere Pietro Bembo come punto di arrivo ideale.

1. *Poliziano cortigiano?*

Come noto, l'esperienza non solo culturale, ma umana di Poliziano si muove quasi unicamente nell'orbita della Firenze medicea, ovvero all'ombra di un potere che non si incarna mai in una corte vera e propria, ma misurerà invece la propria forza intorno al mantenimen-

2. Giovanni Parenti, *I Poeti latini del Cinquecento. Esperienze di un commento*, «Italique», 25, 2022, pp. 305-336: 314.

3. Alessandro Daneloni, *Publius Terentius Afer, Comoedie*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, pp. 99-100 (scheda 1.4): 100.

4. Amelia Juri, *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*, Milano, BIT&S, 2022, pp. 51-58.

to formale degli istituti repubblicani. La frequentazione e la conoscenza diretta del mondo delle corti si risolve sostanzialmente per Poliziano in un incontro fugace o in un'occasione mancata, prima tra tutte quella con la Curia papale, verso cui tendono vanamente le sue ambizioni della maturità (la mancata nomina a bibliotecario vaticano nel 1488)⁵. Al già ricordato viaggio dell'estate 1491 risale il suo documentato contatto con la Bologna dei Bentivoglio e – per una manciata di giorni – con la Ferrara estense⁶. Ad un precedente e più lungo viaggio tra Emilia, Veneto e Lombardia del 1479-1480, non alieno da speranze di trovare una nuova e più sicura sistemazione, va ascritto invece il soggiorno a Mantova, cui resta ancora oggi legata una delle ipotesi circa la genesi dell'*Orfeo*⁷.

5. Nel 1488 parve infatti che Poliziano potesse sostituire Giovanni Lorenzi alla guida della «libreria», ma l'auspicato salto di carriera di Lorenzi venne meno e la questione cadde. Riguardo a questo episodio abbiamo la celebre lettera di Poliziano ad Innocenzo VIII in cui, ringraziandolo per la nomina di Giovanni de' Medici a cardinale, si propone per l'incarico vaticano (epistola latina 8.5, in *Omnia opera Angeli Politiani et alia quaedam lectu digna, quorum nomina in sequenti indice videre licet*, Venezia, Aldo Manuzio, 1498, rist. anast., Roma, Bibliopola, 1968). La situazione si ripeté alla morte del pontefice, nel 1492, quando Lorenzi abbandonò il suo ruolo: venne però sostituito da Pietro Garcias e le speranze del Poliziano, che pure era stato raccomandato da Ludovico il Moro, furono di nuovo infrante. Per tutta questa lunga vicenda si vedano in particolare Isidoro Del Lungo, *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze, 1897, rist. anast., Montepulciano, Le Balze, 2002, pp. 240-243; Vittore Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 109-110; Concetta Bianca, *Poliziano e la curia*, in *Agnolo Poliziano. Poeta, scrittore, filologo*. Atti del convegno internazionale di studi (Montepulciano, 3-6 novembre 1994), a cura di Vincenzo Fera, Mario Martelli, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 459-475.

6. Sul viaggio vd. Daniela Delcorno Branca, *Filologia e cultura volgare nell'Umanesimo bolognese*, in *Lorenzo Valla e l'Umanesimo bolognese*. Atti del convegno internazionale, Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Lorenzo Valla (Bologna, 25-26 gennaio 2008), a cura di Gian Mario Anselmi, Marta Guerra, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 117-151; Alessandro Daneloni, *Per l'edizione critica delle note di viaggio del Poliziano*, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2013.

7. Su cui restano ineludibili le pagine di Antonia Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padova, Antenore, 2002 [I ed. 1986]; ma vd. ora anche Michele Casaccia, *La lettera di Poliziano a Carlo Canale e l'Orfeo per i Borgia*, «Interpres», 42, 2024, pp. 99-135.

La breve frequentazione delle corti padane (le tappe venete fanno storia a sé, caratterizzate dall'ambiente universitario padovano e dall'aristocrazia umanistica veneziana)⁸ è però sicuramente per Poliziano un'esperienza significativa, sia in termini di relazioni e conoscenze, sia rispetto alla propria produzione poetica: come accennavo, diverse interpretazioni legano non solamente l'ideazione, ma il significato stesso della fabula pastorale di Orfeo alla pratica del teatro di corte e alle feste ad esso connesse: cito, tra tutte, la tesi di Bodo Guthmüller, che vede nell'*Orfeo* il frutto occasionale, per quanto culto, di una commissione cortigiana portata a compimento da Poliziano per una festa teatrale⁹.

Non solo il dramma satiresco di Orfeo ed Euridice, ma le stesse *Stanze per la giostra* di Giuliano – un'opera che per la sua stessa genesi è intrinseca alla realtà fiorentina –, secondo la ricostruzione del loro ultimo editore, guardano fuori Firenze e al mondo delle corti padane nel momento in cui, tardivamente, Poliziano decide di darle alle stampe. Francesco Bausi, insistendo sull'intenso coinvolgimento dell'autore nell'allestimento e nella pubblicazione dell'edizione bolognese delle *Cose vulgare* dell'agosto 1494, interpreta l'impresa (che comprende, oltre al poemetto, lo stesso *Orfeo*, il rispetto di Eco e la ballata *Non potrà mai dire Amore*) come mossa dall'«intento precipuo di condurre un'operazione politico-culturale a sostegno del pericolante potere di Piero»¹⁰ e vede nella collaborazione di Poliziano con Alessandro Sarti, curatore della stampa e umanista di rilievo nel contesto bentivolesco, un'apertura verso una nuova

8. Su questo aspetto rimane fondamentale Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, pp. 55-72. Mi permetto di rimandare anche alle note della mia edizione delle lettere del Poliziano (in particolare ep. 37 da Venezia): Angelo Poliziano, *Lettere volgari*, Introduzione, edizione critica e commento a cura di Elisa Curti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

9. Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997. Vd. anche Stefano Carrai, *Implicazioni cortigiane nell'Orfeo di Poliziano*, «Rivista di letteratura italiana», 8, 1990, pp. 9-23. Per un'ampia disamina delle varie posizioni vd. inoltre Matteo Bosio, *Proposte per la Fabula di Orfeo di Poliziano: datazione, lettura tematica, occasione di rappresentazione*, «Rivista di studi italiani», 33/1, 2015, pp. 112-151: 113-114, e ora Casaccia, *La lettera di Poliziano* (che pure non cita Guthmüller).

10. Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*, a cura di Francesco Bausi, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2016, *Introduzione*, p. 159.

possibile direzione esistenziale: Bologna, sede di un Umanesimo raffinato e culto e di una corte minore ma non priva di splendore, è almeno potenzialmente, per citare Bausi, «una comoda via di fuga e un'adeguata 'sistemazione' nel caso in cui – come in effetti si sarebbe verificato di lì a poco [...] – il regime medico fosse crollato»¹¹. «L'operazione, insomma,» – sono sempre parole di Bausi – «guarda all'Italia settentrionale, al triangolo Bologna-Mantova-Venezia»¹².

A questi dati, diciamo così esistenziali, che ci rivelano un intellettuale che, pur fedele alfiere della fiorentinità medicea, si rivolge a più riprese alle corti e ai centri culturali a nord dell'Appennino con curiosità e qualche tentazione, va aggiunto il complesso capitolo che riguarda la ricezione e diffusione della produzione poetica volgare di Poliziano in quegli stessi contesti. La questione, fondamentale, è complessa ed è stata oggetto a più riprese di indagini filologiche: da Guglielmo Gorni a Paola Vecchi Galli, fino alle lunghe cure di Francesco Bausi e soprattutto di Daniela Delcorno Branca. Non mi occorre dunque che rimandare ai loro studi, sussumendoli brevemente, per quanto di interesse in questa sede¹³.

11. Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*, Introduzione, pp. 74-75.

12. Ivi, p. 73. Di tono simile quanto afferma Casaccia, *La lettera di Poliziano*, p. 105: «B poteva partecipare (certo: a modo suo) a quella imponente operazione promozionale che era l'impresa tipografica bolognese tutta, quel "tutto Poliziano" – come lo definì Branca – attraverso il quale il professore dello Studio fiorentino si presentava anche come poeta cortigiano, come parrebbe mostrare la stessa morfologia della raccolta: con le *Stanze* che guardano ai Medici; l'*Orfeo* ai Gonzaga; il rispetto *Che fa' tu, Ecco, mentr'io ti chiamo* a Venezia; la ballata con cui si chiude B a un pubblico padano». Sono parole in tutto simili a quanto scrive Alessio Decaria, *Il lauro folgorato. La Congiura dei Pazzi, le Stanze per la giostra, il Morgante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, p. 239 nota 10: «Se le *Stanze* potevano essere lette (legittimamente) come un poema encomiastico, se l'*Orfeo* si dimostrava geneticamente in linea con le aspettative delle corti settentrionali, se il rispetto di Ecco "guardava a Venezia" (ivi, p. 73 [il rimando è all'edizione Bausi]), anche la scelta della ballata *Non potrà mai dire Amore* si caratterizza per la vicinanza ai modi della coeva lirica cortigiana (e, d'altra parte, l'esclusione di tutti gli altri pezzi lirici, fortemente compromessi con la linea espressionistica fiorentina, fornisce un indizio inequivocabile sul pubblico che l'edizione voleva raggiungere)».

13. Faccio riferimento in particolare a Guglielmo Gorni, *Novità su testo e tradizione delle Stanze di Poliziano*, «Studi di filologia italiana», 33, 1975, pp. 241-264; Id., *Le gloriose pompe (e i fieri ludi) della filologia italiana oggi*, «Rivista di

Il primo dato da rilevare è che le *Stanze*, al di là della *princeps*, in ambito padano conoscono una fortuna anche manoscritta: una copia dell'ultima redazione del poemetto si trovava unita ad una celebre silloge di rime quattrocentesche, formata dagli attuali ms. Piana 10 dell'Archivio provinciale dei frati minori dell'Emilia Romagna (Bca) e dal ms. α.M.7.15 della Biblioteca Universitaria Estense di Modena (E). Il volume, ora scorporato, rappresenta un caso particolare, ma non unico, di trasmissione delle *Stanze* all'interno di raccolte di impianto cortigiano: ad analoga tipologia appartengono altri due testimoni, il ms. Biblioteca nazionale centrale di Firenze, II X 54, e il ms. Bibliothèque nationale de France, It. 1543¹⁴. Stessa sorte, ovvero trasmissione che vede la commistione con elementi di tradizione cortigiana, marcatamente connotata da una diffusione padana, tocca alla tradizione manoscritta dell'*Orfeo* (tanto che l'editrice, Antonia Tissoni Benvenuti, raggruppa sei testimoni sotto l'etichetta eloquente di "gruppo settentrionale"¹⁵) e anche per

letteratura italiana», 4, 1986, pp. 391-412; Paola Vecchi Galli, *Accessioni poliziane in una miscellanea di poesie cortigiane (il nuovo testimone delle Stanze)*, «Studi e problemi di critica testuale», 32, 1986, pp. 13-29; Ead., *La stampa a Bologna nel Rinascimento fra corte, università e città. Rassegna del libro di rime*, in *Sul libro bolognese nel Rinascimento*, a cura di Luigi Balsamo, Leonardo Quaquarelli, Bologna, Clueb, 1994, pp. 129-153; Angelo Poliziano, *Poesie volgari*, a cura di Francesco Bausi, Manziana, Vecchiarelli, 1997; Francesco Bausi, *Testo, tradizione ed esegesi delle Stanze del Poliziano. Status quaestionis e nuove proposte*, «Studi di filologia italiana», 69, 2011, pp. 293-374; Daniela Delcorno Branca, *Sulla tradizione delle rime del Poliziano*, Firenze, Olschki, 1979; Ead., *Da Poliziano a Serafino*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 5 voll., Firenze, Olschki, 1983, III*. *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, pp. 423-450; Ead., *La nuova edizione delle Stanze: conseguenze e ulteriori percorsi di ricerca*, «Medioevo e Rinascimento», 31, n.s. 28, 2017, pp. 265-281; Ead., *Compagni di viaggio del Poliziano: osservazioni sulle raccolte di rispetti toscani*, «Filologia italiana», 18, 2021, pp. 101-127.

14. Vecchi Galli, *Accessioni poliziane*; Delcorno Branca, *La nuova edizione delle Stanze*, pp. 271-272.

15. Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano*, pp. 17-23: «Tutti questi testimoni hanno in comune il fatto di essere miscelanei, databili approssimativamente tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento e localizzabili in centri dell'Italia settentrionale. In uno di essi soltanto, M, l'opera è attribuita al Poliziano; negli altri è adespota, e di solito unita a rime di autori setten-

le *Rime* mi limito a citare soltanto il più importante tra i collettori delle opere volgari di Poliziano, il Riccardiano 2723, dove, dopo *Stanze*, *Orfeo* e *Rime* e una serie di rispetti di origine toscana, troviamo «un'ampia raccolta di rispetti cortigiani, strettamente affine a quella conservata in un codice mediceo del primissimo Cinquecento (Oxford, Bodleian Library, Canoniciano It. 99)»¹⁶.

Insomma, riassumendo gli scarni dati che ho citato: il transito per le corti del nord Italia di Poliziano ha rappresentato una tappa molto breve, seppur importante, del suo percorso personale, ma la genesi di una delle sue tre opere volgari e la diffusione di tutte quante (*Stanze*, *Orfeo* e *Rime*) tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento gravitano intorno all'Italia settentrionale e in molti codici che ce le trasmettono si può osservare una forte commistione con la lirica che in quelle corti si realizza.

Se dunque la storia della tradizione non rileva soluzioni di continuità rigide tra la produzione di Poliziano e la “nuova” letteratura di corte, resta da chiedersi quanto questa percezione dei contemporanei corrisponda in qualche misura ad una intrinseca natura della sua poesia che possiamo riconoscere ancora oggi.

Del dibattito intorno all'origine e al significato dell'*Orfeo* ho già accennato e rimando ai recenti interventi di Matteo Bosisio e Michele Casaccia per il punto sulla questione¹⁷. Mi interessa invece concentrarmi sulla produzione in ottave e in particolare sulle *Stanze* perché – a mio avviso – rappresentano il vero terreno di coltura della tradizione dell'ottava in forma di selva, che godrà poi di notevole fortuna nei decenni successivi; mi preme quindi verificare se si possano rintracciare in loro germi cortigiani.

trionali contemporanei» (pp. 17-18). Tra i manoscritti “settentrionali” merita particolare attenzione, nell'ottica della commistione con la rimeria cortigiana del nord il codice M (Mantova, Biblioteca Comunale, A.iv.30: ivi, p. 18 e nota).

16. Daniela Delcorno Branca, *Studi su Poliziano volgare*, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2016, p. 63. Descrizione e tavola completa del ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2723, sono in Delcorno Branca, *Sulla tradizione delle rime*, pp. 31-63; vd. anche Angelo Poliziano, *Rime*, edizione critica a cura di Daniela Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986, pp. 48-54; per il rapporto fra la terza sezione del Riccardiano 2723 e il Canoniciano It. 99 vd. Delcorno Branca, *Da Poliziano a Serafino*, pp. 440-441.

17. Vd. le note 7 e 9.

Tra le molte interpretazioni delle *Stanze* che si sono susseguite a partire almeno da quella di Vittore Branca¹⁸, occorre risalire alla lettura di Maria Luisa Doglio, datata al 1983 e poi ampliata e rimeditata nel 1998¹⁹, per trovare una posizione schierata compiutamente a favore dell'idea di un'opera cortigiana. La Doglio afferma infatti che vi sono «nodi e svolte cruciali che fanno delle *Stanze* un poema cortigiano, non soltanto celebrazione e trionfo, ma allegoria, mito “moderno”, romanzo della corte»²⁰. Simbologie e contenuto allegorico sono, secondo la studiosa, gli strumenti retorici della poesia cortigiana: mettendo al centro la storia dell'innamoramento di Iulio in quanto «fulcro del diletto cortigiano e oggetto dell'attesa della corte»²¹, e dando alla ninfa un'identità precisa, Poliziano si rivolgerebbe alla corte, celebrandone i componenti e innalzandoli a divinità, attraverso la dimensione simbolica. Palazzo e giardino di Venere sarebbero, in quest'ottica, i simboli dell'«entità politica e culturale della corte»²². L'idea di un'allegoria cortigiana – interrotta per l'irrompere della tragedia nella storia politica e familiare dei Medici con la Congiura dei Pazzi – non ha trovato grande seguito e mi pare applichi al poemetto poliziano categorie interpretative più funzionali, storicamente, ad una fase successiva del rapporto tra il potere e la sua proiezione poetica. Questo non toglie però nulla alla finezza della lettura in sé, né – cosa che qui importa – alla possibilità di riconoscere una dimensione cortigiana nelle *Stanze*, partendo da un'altra specola.

Tra le definizioni di “cortigiano” che ho trovato – definizioni, mi sia concesso qui confessarlo, molto meno frequenti ed esaustive di quanto avrei pensato²³ – devo a Cristina Montagnani quella che

18. Branca, *Poliziano e l'umanesimo*, pp. 44-54; un'ottima rassegna nell'introduzione all'edizione Poliziano, *Stanze per la giostra*, pp. 155-170.

19. Maria Luisa Doglio, *Metamorfosi, simbolo e favola. Per una lettura delle Stanze del Poliziano*, «Italianistica» 12, 2/3, 1983, pp. 197-216, poi Ead., *Le stanze e la corte*, in *Agnolo Poliziano. Poeta, scrittore, filologo*, pp. 3-12.

20. Ivi, p. 3.

21. Ivi, p. 6.

22. Ivi, p. 8.

23. A questo proposito, pur irriducibili ad una vera e propria definizione, rimangono fondamentali le riflessioni di Carlo Dionisotti, *Chierici e laici*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999 [I ed. 1967], pp. 55-88, in particolare pp. 66-67; Giancarlo Mazzacurati, *Letteratura cortigiana e*

mi pare più convincente relativamente all'oggetto del mio discorso. In un suo recente intervento su *La letteratura cortigiana tra utopia e rimpianto*, esordisce così:

Prima però di portare qualche esempio di come gli intellettuali dell'ultimo tratto del Quattrocento abbiano attivamente collaborato all'idea di cultura dei loro rispettivi signori (questa è la accezione di letteratura cortigiana che vi propongo oggi), un brevissimo *excursus* sul *topos* del rapporto corte/letterati, non nella prassi concreta del lavoro intellettuale, ma nell'immagine che i protagonisti ne hanno voluto offrire alla posterità²⁴.

Questa accezione ampia, che guarda all'attiva, e dunque consapevole, collaborazione alla formazione e diffusione dell'idea di cultura di un determinato signore mi pare avere il vantaggio di non concentrarsi sulla produzione letteraria *tout court*, ma di guardare piuttosto alla costruzione di un progetto culturale, all'orizzonte ideale che nei decenni a cavallo tra Quattro e Cinquecento diversi centri di potere politico vanno definendo, in quel modo definendo sé stessi e distinguendosi tra loro.

Se adotto questa interpretazione, allora la dimensione cortigiana delle *Stanze*, così come di buona parte se non di tutta la produzione letteraria di Poliziano, acquista un senso diverso e, a mio parere, più condivisibile. L'encomio di Giuliano e Lorenzo e la celebrazione del potere mediceo in chiave classicista non sono più importanti (o marcati) rispetto all'impresa di creare una forma moderna che si fonda sulla più raffinata poesia antica, vivificandola e facendone un'insegna laurenziana, come dimostra anche la ripresa, di lì a pochi anni, della stessa struttura formale da parte del Magnifico con le *Selve* e l'*Ambra*²⁵.

imitazione umanistica nel primo Cinquecento, Napoli, Liguori, 1966, in particolare pp. 6-9; Carlo Ossola, *Dal «Cortegiano» all'«uomo di mondo»*. *Storia di un libro e di un modello sociale*, Torino, Einaudi, 1987, in particolare pp. 30-37.

24. Cristina Montagnani, *La letteratura cortigiana fra utopia e rimpianto*, in *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell'AdI Associazione degli Italianisti (Catania, 23-25 settembre 2021), a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana, Roma, AdI editore, 2023, pp. 1-5: 2-3 (consultabile online nella sezione del sito dell'AdI dedicata alle pubblicazioni).

25. A questo proposito risultano condivisibili le parole di Decaria, *Il lauro folgorato*, pp. 81-82: «La morte di Lucrezia Tornabuoni fu probabilmente deci-

Il ripensamento della tradizione poetica degli antichi, che viene sussunta in un'opera nuova sotto il segno del Lauro, segue lo stesso disegno, dalle origini al presente laurenziano, sotteso alla grande operazione culturale e politica rappresentata dalla *Raccolta aragonese* (pressoché coeva ad una fase di stesura delle *Stanze*)²⁶ e rifluirà poi nell'attività di Poliziano professore-poeta nello Studio, come mostra il potente affresco delineato nei *Nutricia*²⁷.

Una parabola senza cesure tra le diverse dimensioni (poetica, filologica, accademica), all'insegna di un progetto che nel tempo acquista sfumature nuove, ma che rimane fedele ad un'ideale *renovatio* della gloria degli antichi, classici e volgari, sotto il segno laurenziano.

Da questo punto di vista l'accezione ampia adottata da Cristina Montagnani per il termine "cortigiano" si può applicare anche a

siva per indurre Luigi a consegnare alle stampe, all'inizio del 1483, la versione in 28 cantari del *Morgante*; Poliziano altrettanto probabilmente si decise a pubblicare, nell'estate del 1494, anche quel frammento di opera mai finita come estremo pegno di fedeltà alla famiglia che lo aveva fatto grande, costretta in quei mesi a far fronte a una situazione di grave difficoltà. Entrambe queste opere portano i segni del mito di Giuliano, giovane vittima della guerra che potenti nemici interni avevano scatenato contro alla famiglia dei Medici, col supporto di diverse potenze politiche italiane; un mito identitario, da richiamare in vita ogni volta che quel potere, che per sessant'anni era pur sempre rimasto in piedi, si sentiva minacciato. E non si deve dimenticare la *Giostra pulciana*, che non giunse alla stampa se non all'inizio del 1482: Lorenzo, tornato inopinatamente vincitore dalla guerra contro due potenze tanto maggiori della Repubblica fiorentina, chiederà qualcosa di nuovo e di più impegnativo alla città – donde la stretta sul potere con l'istituzione del Consiglio dei Settanta –, ma anche ai suoi letterati: nascerà allora, o almeno si consoliderà anche in ambito volgare una letteratura a tutti gli effetti "cortigiana" in una città che almeno all'apparenza non aveva corte, ma che nondimeno onorava la memoria delle sue vittime illustri».

26. Giancarlo Breschi, *La raccolta aragonese*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del convegno (Roma, 27-29 ottobre 2014), Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 119-156; Maria Clotilde Camboni, *La formazione della Raccolta aragonese*, «Interpres», 35, 2017, pp. 7-38; Daniela Delcorno Branca, *Il Petrarca di Poliziano. Primi appunti*, in Ead., *Studi sul Poliziano volgare*, pp. 183-213.

27. In particolare, *Nutricia*, 720-790 (Angelo Poliziano, *Silvae*, a cura di Francesco Bausi, Firenze, Olschki, 1996, con esaustivo commento).

Poliziano e alla sua produzione, al di là di quanto le singole opere possano risultare affini o persino compromesse con i canoni della coeva letteratura nata in seno alle corti²⁸.

2. *Poliziano e la tradizione cortigiana*

Passo ora al secondo punto del mio discorso, ovvero al ruolo che Poliziano riveste per i letterati coevi e delle generazioni successive, legati storicamente al mondo delle corti e alla codificazione lirica che in esse si sviluppa.

Come anticipato, mi concentro su un'unica forma, quella dell'ottava continuata di tipo lirico-descrittivo, perché mi permette di seguire un percorso che giunge fino a Bembo e di ripensare, alla luce di significative nuove acquisizioni²⁹, ad un tema che avevo toccato ormai diversi anni fa³⁰.

Tanto straripante e rapida è la diffusione della moda degli strambotti che, sulla scia del successo di Serafino Aquilano, si impongono negli anni Ottanta del Quattrocento come la forma di poesia cantabile per eccellenza, tanto è umbratile il filone delle ottave continuate di tipo non narrativo. La forma metrica dell'ottava lirica conosce uno sviluppo completamente diverso nei suoi due versanti, isolato e continuato; versanti – si ricordi – entrambi praticati da Poliziano, che nelle sue *Rime* impiega quasi unicamente rispetti spicciolati e ballate. Circa gli strambotti rimando ancora una volta ai molti studi di Daniela Delcorno Branca, che a più riprese, oltre a editare le *Rime*, ne ha indagato l'ispirazione colta, le complesse memorie classiche e volgari, l'eterodossia rispetto al petrarchismo pur "relativo" coevo, e la diffusione, spesso – come ho già accennato – le-

28. Spunti in questo senso in Daniela Delcorno Branca, *Umanisti e strambotti tra volgare e latino*, «Filologia italiana», 20, 2023, pp. 9-74.

29. Mi riferisco in particolare all'edizione commentata di Pietro Bembo, *Stanze*, a cura di Amelia Juri, Roma, Salerno Editrice, 2020. Vd. anche Giacomo Vagni, *Da Venezia a Urbino. Ideali e valori del giovane Bembo*, «Aevum», 84, 2010, pp. 733-759.

30. Elisa Curti, *Le Stanze: per una storia dell'ottava continuata da Lorenzo a Bembo*, in Ead., *Tra due secoli. Per il tirocinio volgare di Pietro Bembo*, Bologna, Gedit, 2006, pp. 57-181.

gata a sillogi di poesia cortigiana³¹. Quello che emerge da queste indagini è che i rispetti di Poliziano conoscono una contiguità con quelli cortigiani ma non fondano un'eredità³²: parafrasando un titolo della stessa studiosa, sono «compagni di viaggio» più che padri. Alla vasta circolazione di miscellanee strambottistiche “miste” non corrisponde infatti una penetrazione del modello poliziano, se non sporadica, e difficilmente si può individuare una linea di filiazione persuasiva. Cito come unico esempio il caso, celebre, del rispetto di Eco (*Rime*, 36), straordinaria traduzione-adattamento dell'epigramma 152 dell'*Antologia Planudea*, ricordato nei primi *Miscellanea* (cap. 22) e unico strambotto presente nella *princeps* delle *Cose vulgare*. Nonostante la grande diffusione, anche musicale, e la dichiarata ripresa da parte di Serafino Aquilano dell'artificio del dialogo ecoico di Poliziano³³, il testo non farà veramente scuola e il “micro-genere” si svilupperà in direzione aulicizzante attraverso una sempre più ingombrante introduzione di personaggi del mito e della storia antica.

Sul versante delle ottave continuate le cose invece vanno in una direzione che mi appare diversa. Le *Stanze* poliziane si pongono infatti alla base di una serie circoscritta, ma assai significativa, di testi, accomunati dalla forma metrica (l'ottava continuata); dal-

31. Delcorno Branca, *Da Poliziano a Serafino*; Ead., *Il laboratorio del Poliziano. Per una lettura delle Rime*, «Lettere italiane», 39, 1987, pp. 153-201; Ead., *Per il linguaggio dei rispetti del Poliziano*, in Ead., *Studi sul Poliziano volgare*, pp. 61-100; Ead., *Poliziano 1494: le Rime nell'edizione bolognese delle Cose vulgare*, in «*Humana feritas*». *Studi con Gian Mario Anselmi*, a cura di Loredana Chines, Elisabetta Menetti, Andrea Severi, Carlo Varotti, Bologna, Patron, 2017, pp. 181-93; Ead., *La nuova edizione delle Stanze*; Ead., *Compagni di viaggio del Poliziano*; Ead., *Umanisti e strambotti*. Sul tema fondamentale anche l'intervento di Tiziano Zanato, *Una nuova testimonianza di rispetti polizianeschi o di ambiente laurenziano*, «Filologia italiana», 15, 2018, pp. 169-202.

32. Delcorno Branca, *Umanisti e strambotti*, p. 14. Per la diffusione dei componimenti di Poliziano nelle miscellanee cortigiane vd. Vecchi Galli, *Accessioni poliziane*.

33. Irene Falini, *L'artificio retorico dell'eco nella poesia volgare di fine Quattrocento*, in *Repetita iuvant, perseverare diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, a cura di Davide Mastrantonio, Valentina Bianchi, Marianna Marrucci, Orlando Paris, Ibraam Abdelsayed, Martina Bellinzona, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023, pp. 269-278.

la prevalenza assoluta della dimensione lirico-descrittiva a scapito di blandi o assenti sviluppi narrativi; dal tema amoroso legato frequentemente alla stagione della giovinezza; dalla componente mitologizzante e infine da una titolatura, spesso non d'autore o soggetta ad oscillazioni, che rimanda o alla forma metrica, come in Poliziano, o al variegato contenuto (il più culto titolo *Selve*, di memoria staziana).

Organismi aperti e compositi, queste serie di ottave conoscono una breve stagione di successo tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento per poi andare sostanzialmente scemando, o finendo per essere declinate in termini affatto diversi, catalogici e moraleggianti (si pensi alle stanze della pudicizia attribuite ad Egidio da Viterbo, del 1553)³⁴.

La possibilità di riconoscere in una serie di opere a cavallo tra i due secoli una sorta di sottogenere o di microgenere all'interno del più ampio orizzonte delle ottave liriche è confortata dalle riflessioni di Vincenzo Calmeta, che nella prosa *Qual stile tra' volgari poeti sia da imitare*, all'inizio del Cinquecento, passando in rassegna i generi che caratterizzano la poesia dei moderni, cita anche le stanze, indicandone i modelli da imitare:

Chi vuole adunque in sonetti e canzoni fare profitto, dal Petrarca non s'alieni [...]. Hanno di poi le stanze incominciato ad essere in pregio. Onde, chi in quelle vuol essercitarsi, i Fiorentini ottengono il principato: imiti Lorenzo Medice, il Poliziano, Girolamo Benivieni, Luigi Pulci e alcuni altri, che in queste sommi artefici sono stati³⁵.

Il «principato» dei fiorentini nasce dal binomio Lorenzo-Poliziano, o meglio, stante la cronologia, Poliziano-Lorenzo. Il Lorenzo delle *Selve* e forse anche dell'*Ambra*, si intende. Rispetto a quando,

34. Vd. Curti, *Tra due secoli*, pp. 176-181. Sulle stanze della pudicizia, oltre alla voce precedente, vd. Lina Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, p. 102, e Mikaël Romanato, *Una risposta di Perottino: le Stanze della pudicizia*, «Studi e problemi di critica testuale», 94, 2017, pp. 67-131.

35. Vincenzo Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di Cecil Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, pp. 24-25.

ormai molti anni fa, ho avuto occasione di analizzare questo passo, le mie posizioni sono cambiate. All'epoca ritenevo che Calmeta si riferisse qui, in termini abbastanza aperti, ad una tradizione fiorentina che comprendeva anche gli strambotti continuati di natura propriamente lirica, come la serenata di Poliziano (*Rime*, 27) e le serie – gravate da molti dubbi attributivi – di Luigi Pulci: non mi pareva infatti che si potesse giustificare in maniera diversa la presenza di Pulci e l'accento a quegli «alcuni altri», mentre la posizione di Benivieni resta garantita dal suo poemetto neoplatonico *Amore*. Riprendo in mano la questione oggi, anche alla luce dei molti lavori nel frattempo usciti sull'ambiente mediceo e la sua “circolarità”, e in particolare del denso studio di Alessio Decaria del 2023 (*Il lauro folgorato*)³⁶, in cui viene messo a fuoco in maniera nuova e persuasiva il rapporto tra Luigi Pulci e Poliziano e le influenze reciproche, che passano anche attraverso una vicinanza tra le *Stanze* e la *Giostra*. È merito di Decaria aver ripercorso partitamente i nessi tra le due opere, finora accostate più per marcarne le differenze e la superiorità di Poliziano che per altro, dimostrando come la *Giostra* di Pulci, terminata non prima del 1475, abbia diversi punti in comune con l'impresa poliziana, assai più di quanto appaia dalla vulgata critica, che ne ha sempre sottolineato lo schema di impianto attardatamente cavalleresco³⁷.

Se, come mostra Decaria, le due opere sono sentite dai contemporanei imparentate e, senza eccedere negli accostamenti, condividono una medesima temperie e finalità analoghe, rispetto alla mia ipotesi iniziale il passo di Calmeta diviene meglio intellegibile: i fiorentini sono i modelli di una nuova poesia fatta di stanze, venuta in pregio nei tempi dei moderni (rispetto a Calmeta) e sostanzial-

36. Decaria, *Il lauro folgorato*.

37. Paolo Orvieto, *Angelo Poliziano «compare» della brigata laurenziana*, «Lettere Italiane», 25, 1973, pp. 301-318; Mark Davie, *Luigi Pulci's Stanze per la Giostra: Verse and Prose Accounts of a Florentine Joust of 1469*, «Italian Studies», 44, 1989, pp. 41-58; Paola Ventrone, *La giostra “romanza” di Lorenzo del 1469*, in *Le tems revient – 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 8 aprile - 30 giugno 1992), a cura di Paola Ventrone, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1992, pp. 167-187; Paolo Orvieto, *La Giostra*, in Id., *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 125-135.

mente differente rispetto agli strambotti (a cui del resto è dedicato un altro e diverso passaggio)³⁸.

Da Firenze e dal circolo laurenziano le stanze/selve si diffondono – attraverso un gran numero di sillogi e forse anche *performances* recitative, e finiscono per trovare un loro spazio nel mondo delle corti. Uno spazio certo limitato, che si esaurisce sostanzialmente in un decennio, durante il quale la lirica cortigiana, in cerca di legittimazioni, guardava anche alla tradizione medicea come ad un modello possibile per poi, di lì a poco, accantonarlo. Con l'avanzare del Cinquecento la produzione di stanze conosce un grande successo e riempie le antologie liriche, soprattutto sotto forma di ripetitive celebrazioni di bellezze muliebri (le infinite *Stanze in lode di...*, come quelle di Francesco Molza e di Gandolfo Porrino per Giulia Gonzaga, per fare solo un illustre esempio). Si tratta però, a quel punto, di una forma del tutto diversa rispetto all'ispirazione laurenziana, in cui ormai domina il catalogo.

Per evitare a mia volta la deriva catalogica, porto qui solo un paio di esempi, che riguardano due tra i poeti più significativi della tradizione cortigiana padana: Niccolò da Correggio e Antonio Tebaldeo.

Ma queste [*scil.* stanze] si sono ritrovate con grande difficoltà, talmente che poco è mancato che non le abbia avute, perché *io non tengo conto né copia di stanze*; pure a caso si sono ritrovate queste nel mio archetipo³⁹.

Così scriveva a Isabella d'Este marchesa di Mantova il Correggio il 7 luglio 1505, manifestando il proprio aristocratico disinteresse verso l'ottava che pure aveva ampiamente praticato, tra il poemetto

38. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, p. 25: «Chi [*scil.* vuole fare profitto] in stramotti, i poeti moderni da noi nel capitolo delli stramotti nominati daranno a ciascuno vera norma. Sono ancora ne' presenti tempi trovate le elegie, nel qual stile il Tebaldeo prima, poi meglio Antognetto Fregoso e alcuni altri si sono essercitati, benché non ancora a quel grado di perfezione che la mia mente desidera siano aggiunte».

39. L'intera lettera si può leggere in Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, *Niccolò da Correggio*, «Giornale storico della letteratura italiana», 21, 1893, pp. 205-264; pp. 259-260. Riguardo a questo giudizio del Correggio si veda Carlo Dionisotti, *Nuove rime di Niccolò da Correggio*, «Studi di filologia italiana», 17, 1959, pp. 135-188, pp. 162-163.

allegorico della *Fabula Psiches et Cupidinis*, il dramma teatrale della *Fabula de Cefalo* e, appunto, la *Silva*⁴⁰.

Composta per il carnevale del 1493 (esattamente come anni dopo le *Stanze* di Bembo), dunque legata ad un'occasione contingente e poi inviata in lettura alla marchesa di Mantova, la *Silva*, di tema strettamente amoroso, narra, come le *Stanze* di Poliziano e le *Selve* laurenziane, il dolore di un innamorato e l'intangibilità di una donna, qui Rosa del giardino d'Amore. Lontana da qualunque afflato neoplatoneggiante, la vicenda non si chiude in maniera ascensionale, ma con l'invito topico ad accontentarsi della sola contemplazione della donna amata, in maniera da poter godere delle rose senza spine:

Tutti i mei sensi a te portan l'odore
e l'occhio lieto la sua Rosa mira.
El nostro affecto gli ha gionto vigore,
che più non vòle e ad altro non aspira.
Contentative, amanti, a un simil fine:
così le rose s'han senza le spine (21¹.3-8⁴¹)

Giusta la scarsa diffusione della produzione letteraria di Correggio, la *Silva* ci è trasmessa da soli due testimoni, uno dei quali, il ms.

40. Le opere di Correggio si leggono ancora in Niccolò da Correggio, *Opere. Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969. Per la sua produzione si vedano: Gaia Gentili, *Il capitolo in terza rima in Niccolò da Correggio: non solo elegia*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni, Alessandra Di Ricco, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2003, pp. 115-146; Enrico Fenzi, *Isabella o Lucrezia? Una proposta per le rime di Niccolò da Correggio*, «Humanistica», 1, 2006, pp. 145-160; Riccardo Stracuzzi, *Una mano pudica. Di alcune rime e della Silva di Niccolò da Correggio*, «Griseldaonline», 13, 2013, pp. 1-26; Matteo Bosio, *Tra "cetera" e "fistole": le Rime di Niccolò da Correggio*, «Misure critiche», 18, 2019, pp. 60-84; Giada Guassardo, *Autoritratto del poeta "in villa": la poesia lirico-bucolica di Niccolò da Correggio*, «Italique», 24, 2021, pp. 271-304; Ead., *Le egloghe di Niccolò da Correggio nel ms. Harley 3406: rapporti e contesti*, in *Studi sulla tradizione poetica nel Quattro-Cinquecento*, a cura di Gabriele Baldassari, Guglielmo Barucci, Luca Danzi, Milano, Milano University Press, 2024, pp. 89-118.

41. Per la questione dell'ottava in più rispetto alla forma edita in Niccolò da Correggio, *Opere*, presente in entrambi i testimoni che ci trasmettono l'opera, mi permetto di rimandare a Curti, *Tra due secoli*, pp. 109-110.

α.M.7.15 (It. 809) della Biblioteca Universitaria Estense di Modena presenta questa significativa rubrica, unica attestazione del titolo: *Silva composta per lo Illustrissimo M. Nicolo da Coregio per una Damicella per allegoricho nome Rosa. È el giardin la Corte*⁴².

Il giardino del Regno di Venere che dominava le *Stanze* di Poliziano si è trasformato in un allegorico giardino di corte. Contesto e toni sono mutati e i debiti maggiori di Correggio – lo ha mostrato Riccardo Stracuzzi⁴³ – vanno alla tradizione che fa capo al *Roman de la Rose*, ma all'interno di un "sincretismo" cortigiano che guarda all'archetipo volgare laurenziano, come ci dimostra anche il testimone estense, che – è già stato ricordato – è una parte del codice smembrato che ci trasmette le *Stanze* di Poliziano.

La ridotta tradizione della *Silva* è strettamente legata a quella, ben più diffusa, delle *Stanze* di Tebaldeo, a conferma di una vicinanza di genere (o sottogenere) avvertita anche dai contemporanei. Oltre al manoscritto estense, Correggio è trasmesso infatti dal ms. Bibliothèque nationale de France, It. 560, corposo collettore di lirica cortigiana e toscana, databile agli ultimi anni del Quattrocento, allestito in area ferrarese-mantovana: qui, tra le varie serie di ottave continuate, troviamo appunto le *Stanze* di Tebaldeo (*ante* 1493-1497), autore del resto rappresentatissimo nell'antologia. *Stanze*, dunque, questa volta, anche se un manoscritto, il codice 27 della Cassa di Risparmio di Bologna, ce le trasmette sotto il nome di *Silva* – a riprova di una fluttuazione, già laurenziana, nella titolatura, spesso non d'autore⁴⁴.

Le 17 ottave di Tebaldeo ci riportano ad una situazione molto simile a quella di Poliziano: il giovane protagonista (qui l'autore stesso) rifiuta sdegnosamente l'amore e le sue lusinghe, per una vita selvatica e isolata in un contesto naturale edenico, molto vicino al Regno di Venere delle *Stanze*. Sfioreta la giovinezza, ecco che fuori

42. L'ipotesi che la Rosa sia da identificarsi con Beatrice d'Este, signora di Milano, è stata respinta persuasivamente da Antonia Tissoni Benvenuti, sulla base di elementi cronologici e di opportunità "sociale": Antonia Benvenuti, «*Timoteo, l'onore de' Bendedei*» (*Orl. Fur. XLII, 92*), «Giornale storico della letteratura italiana», 95, 1963, pp. 482-88: p. 483.

43. Stracuzzi, *Una mano pudica*.

44. Per quanto riguarda la titolatura laurenziana vd. Curti, *Tra due secoli*, pp. 64-73.

tempo massimo l'amore prende il sopravvento, sconvolgendo l'ordine naturale e rendendo l'ormai anziano eremita esempio e monito «che chi gioven non ama, ama poi vecchio» (17.8).

Proprio i due manoscritti comuni a Correggio (i citati α.M.7.15 dell'Estense e It. 560 della BnF) sono i latori – secondo Marchand⁴⁵ – della prima redazione dell'opera di Tebaldeo e presentano un'ottava in più, poi caduta nelle successive revisioni, che sviluppa il tema del ciclo vitale della rosa, richiamando un *topos* carissimo alla tradizione fiorentina e declinato in molteplici modi nel dialogo tra Poliziano e Lorenzo:

rosa tropo invagita al bel colore
altiera fra li spini **mentre sei verde**;
 ma poi che facto sei **languido fiore**,
in breve tempo ogni tuo honor si perde.
 Istirpata sei non per beltà né odore,
 sol per straciarti e còr quel che renverde;
 rosa mal natta e tu, mal natto amante,
 che fosti in gioventù troppo arrogante⁴⁶.

Trema la mammoletta verginella
 con occhi bassi, onesta e vergognosa;
 ma vie più lieta, più ridente e bella
ardisce aprire il **seno** al sol la rosa:
 questa di **verde gemma** s'incappella,
 quella si mostra allo sportel vezzosa,
 l'altra, che 'n dolce **foco** ardea pur ora,
languida cade e 'l bel pratello infiora
 (Poliziano, *Stanze*, 1.78⁴⁷).

Eranvi **rose** candide e vermiglie:
alcuna a foglia a foglia al sol si spiega;

45. Antonio Tebaldeo, *Rime*, edizione critica a cura di Tania Basile e Jean-Jacques Marchand, 3 voll., Modena, Franco Cosimo Panini, 1898-1992, III/1, p. 85.

46. Riporto la redazione dell'Estense α.M.7.15 (cc. 156v-157r). L'ottava si colloca tra la nr. 15 e la nr. 16 dell'edizione Basile-Marchand.

47. Poliziano, *Stanze per la giostra*.

stretta prima, poi par s'apra e scompiglie;
 altra più giovanetta si dislega
 a pena dalla boccia; eravi ancora
 chi le sue chiuse foglie all'aire nega;
 altra, **cadendo, a piè il terreno infiora.**
 Così le vidi nascere e morire
e passar lor vaghezza in men d'un'ora.
 Quando **languente** e pallide vidi ire
 le foglie a terra, allor mi venne a mente
che vana cosa è il giovenil fiorire
 (Lorenzo, *Corinto*, 169-180⁴⁸).

Anche nel caso di Tebaldeo, come già in Correggio, è completamente assente la tensione ascensionale che caratterizza la poesia laurenziana, ma l'aderenza ai modelli toscani è del resto ostentata.

Arrivo infine al punto omega del mio percorso, le *Stanze* di Bembo, approdo che però rimane al di là del limite che mi sono posta, perché – questa la mia lettura – nel momento stesso in cui Bembo, fattosi cortigiano di Guidubaldo da Montefeltro, recupera la tradizione che ho tentato di tratteggiare, la supera e ne decreta in qualche modo la fine. È merito in particolare di Amelia Juri, che nel 2020 ha pubblicato una nuova edizione delle *Stanze* di Bembo accompagnata da un ampio commento⁴⁹, aver ripreso e approfondito i termini della questione da me lambita anni prima, ovvero i debiti di Bembo nei confronti delle *Stanze* di Poliziano. Inutile dunque ripercorrere lavori già svolti. Mi limito a recuperare un unico passaggio.

Che le *Stanze* bembiane, composte per il Carnevale urbinate del 1507 e dedicate alla duchessa Elisabetta Gonzaga, derivino dal modello laurenziano lo sfondo ideale (ovvero la celebrazione della potenza vivificante d'amore) e la situazione narrativa (l'elogio di giovani signori e signore riottosi a sottomettersi a Venere) è di ogni evidenza. Più sottili i recuperi testuali, man mano elisi nel corso delle revisioni seppur mai totalmente espunti, che all'altez-

48. Lorenzo de' Medici, *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Milano, Mondadori, 2023 [I ed. 1992].

49. Bembo, *Stanze*.

za della probabile forma originaria (corrispondente in buona sostanza con la lezione del ms. 27 della Cassa di Risparmio di Bologna), e ancora nella *princeps* del 1522, appaiono marcati.

Valga ad esempio emblematico proprio l'incipit dell'opera, così come appare nella Dorico del 1548, frutto della commistione di *Rvf*, 185.12-13 («Fama ne l'**odorato et** ricco grembo / d'arabi monti lei ripone et cela») e *Rvf*, 337.2 («l'odorifero et **lucido orïente**»), ma – rileva Juri – nel suo complesso ripresa antifrastica di un'ottava proemiale delle *Stanze* di Poliziano (1.8):

Ne l'odorato et lucido orïente,
là sotto 'l puro et temperato cielo
de la felice Arabia, che non sente,
sì che l'offenda, mai caldo né gelo,
vive una riposata et **lieta** gente,
tutta di bene amarsi accesa in zelo,
come vòl sua ventura, et come piacque
a la cortese dea che nel mar nacque.

Nel vago tempo di sua verde etate,
spargendo ancor pel volto el primo fiore,
né avendo il bel Iulio ancor provate
le dolce acerbe cure che dà Amore,
viveasi lieto in pace, e in libertate.
Talor, frenando un gentil corridore
che gloria fu de' ciciliani armenti.
(Con esso a correr contendea co' venti).

Il richiamo è sicuramente acuto, ma l'evocazione non si fa qui – a mio avviso – adesione, e anzi ben rappresenta lo scarto, pur nell'omaggio memoriale. Nel momento in cui Bembo riprende l'ottava lirico-descrittiva dai modelli laurenziani (come rimarkano sia la presenza dell'epistola prefatoria, sia la celebrazione dell'amore come forza vivificante che regge il mondo), la trasforma in una chiave affatto diversa. La struttura e il messaggio – pur calato nel contesto cortigiano – sono ancora quattrocenteschi, ma la forma è intimamente nuova e va in direzione di un petrarchismo “assoluto” che marginalizza la tradizione precedente e apre la strada a tutti gli

esiti successivi. Le *Stanze* di Bembo finiscono infatti per diventare il nuovo modello di riferimento per tutti coloro che nel XVI secolo si cimenteranno nel poemetto in ottava rima, offuscando così il più antico canone laurenziano. Ne è testimonianza emblematica la scelta editoriale di Lodovico Dolce, che nel 1553 apre la sua raccolta di *Stanze di diversi illustri poeti*⁵⁰ con le ottave urbinati, mentre Poliziano si deve accontentare solamente del secondo posto⁵¹.

50. *Stanze di diversi illustri poeti*, raccolte da m. Lodovico Dolce, Venezia, Giolito, 1553.

51. Si veda, anche in questo senso, Amelia Juri, *Scrivere poesia nel Rinascimento*, p. 40: «[...] con la vittoria di Bembo [...] la teoria polizianea del *furor* poetico e la poesia cortigiana, specie quella all'improvviso, furono cancellate dai piani alti della lirica, e in questo processo fu determinante il senso di appartenenza ad una lunga tradizione di cui ci si riteneva eredi».

SIMONE ALBONICO

*Appunti su metrica e poesia
in epoca cortigiana*

1. Che una storia della lirica debba consistere in primo luogo in una storia della metrica è un principio di metodo che discende, o meglio si ricava, da una discontinua tradizione storico-critica, a suo tempo riproposto con vigore da Carlo Dionisotti¹. Muovendo da un'acquisizione offertagli da Guglielmo Gorni, e mostrando come applicare il principio a una ricostruzione del panorama poetico lirico tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, anche in quell'occasione (come del resto in vari altri suoi contributi anche di molto precedenti) Dionisotti diede ulteriore impulso alla ripresa degli studi metrici allora in atto. Il suo intervento, all'interno di un discorso sulla fortuna di Petrarca, procedeva in particolare estendendo il riscontro proposto da Gorni (che aveva notato come tutte le canzoni di Iacobo Sannazaro e quasi tutte quelle di Cariteo adottassero in modo molto puntuale metri petrarcheschi) con le formule rimico-sillabiche dei metri maggiori del Canzoniere a una serie

Ringrazio Francesco Amendola e Amelia Juri per la lettura e le utili osservazioni, Giacomo Ferraris per i consigli di ambito musicologico.

1. Fondamentale in questo l'insegnamento carducciano, che Carlo Dionisotti evocava platealmente nel titolo delle sue *Ragioni metriche del Quattrocento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 124, 1947, pp. 1-34. Nelle note che seguono si dialogherà costantemente con il saggio *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia medioevale e umanistica», 17, 1974, pp. 61-113, ora in *Scritti di storia della letteratura italiana*, III. 1972-1998, a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 93-135, per questo discorso in particolare p. 121: «Appena occorre dire che impensabile è una storia della lirica italiana dal Tre al Cinquecento che anche e anzi tutto non sia storia della metrica». Sarà richiamato più volte, e insieme all'altro sarà comunque sempre presente, il precedente saggio di Guglielmo Gorni, *Ragioni metriche della canzone tra filologia e storia*, comparso proprio nella miscellanea di *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 15-24, poi in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 207-18 (ma è importante tutto il volume).

di raccolte di varia origine andate a stampa in quel giro d'anni: De Jennaro e Perleoni a Napoli, Girolamo Benivieni e Francesco Ceci a Firenze, poi più velocemente i rimatori settentrionali (compreso Gaspare Ambrogio Visconti qui avanti menzionato), giungendo fino al caso esemplare di Pietro Bembo, su cui si soffermava in particolare e più a lungo prima di richiamare, ancora in prospettiva bembiana, l'*Arcadia* e i suoi sviluppi veneziani per opera di Badoer.

I risultati dell'analisi dionisottiana sono ancora oggi largamente condivisi², anche se è opportuno reconsiderarli alla luce di un brano che par suggerire una diversa prospettiva generale entro cui valutarli. Si tratta di un passo della Quinta divisione della *Poetica* di Giovan Giorgio Trissino, proprio all'inizio di quel comparto, dove l'autore – in procinto di dedicarsi all'imitazione, alla tragedia e al poema eroico sulla scorta puntuale di Aristotele (per larghi tratti da lui semplicemente tradotto) – richiama il senso di quanto trattato nelle precedenti divisioni a proposito di rime e metri, nonché la fatica che gli è costato quel lavoro, che dichiara di aver però voluto svolgere per rimediare alla scarsa consapevolezza tecnica che aveva riscontrato ai tempi suoi e ai più alti livelli.

Laonde volendo io scrivere l'arte poetica in lingua di sì, cioè in lingua italiana, mi parve cosa necessaria trattare delle rime con le quali quasi tutti i poemi di quella lingua erano stati composti. E tanto più mi parve necessario il trattarne quanto che dopo la età di Dante e del Petrarca, eminen-

2. Limitandosi a quelli principali, studi significativi su questo ambito sono quelli di Marco Santagata (in particolare *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979) e Armando Balduino (*Appunti sul Petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento* [1995], ora in *Periferie del Petrarchismo*, a cura di Beatrice Bartolomeo e Attilio Motta, Presentazione di Manlio Pastore Stocchi, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 31-90), con il più recente volume di Gaia Guidolin (*La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010, l'unica a fornire tavole metriche sistematiche). Utili aggiornamenti in alcuni dei saggi raccolti in *Nuove prospettive sulla canzone antica*. X incontro di studio in memoria di Marco Praloran, a cura di Jacopo Galavotti e Giacomo Morbiato, «Stilistica e metrica italiana», 23, 2023 (per es. Francesco Davoli sulle canzoni di Perleoni, pp. 79-99).

tissimi poeti, le rime erano state sempre molto frequentate, ma le regole loro quasi abbandonate. Alle quali rime, avvegna che l'età nostra abbia cominciato a dare molta luce, non è però l'artificio loro talmente risorto che non abbia ancora bisogno di aiuto. Perciò alcuni gentili e leggiadri ingegni, *come furono il Sannazaro e 'l Bembo et alcuni altri*, componendo in rime, non ardivano partirsi dalla semplice imitazione del Petrarca. E come punto da quella si partivano e si scostavano, incorreano in non piccioli errori, talché alcuni di costoro non sapeano distinguere i mandriali dalle ballate, né quelle dalle canzoni, né discernevano i serventesi dall'altre sorti di poemi, come negli scritti loro si può chiaramente vedere³.

L'edizione delle due ultime divisioni, morto Trissino alla fine del 1550, uscì postuma nel 1562, ed è facilmente immaginabile che il nome del Bembo non potesse entrare in quel passo prima della sua scomparsa all'inizio del 1547⁴.

3. *La quinta e la sesta divisione della Poetica del Trissino. All'illustriss. e reverend. Cardinale di Aras*, Venezia, Arrivabene, 1562, c. 4v, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, II, Bari, Laterza, 1970, p. 8.

4. Non abbiamo peraltro bisogno di immaginare l'assenza di quel passaggio visto che un ms. originale, oggi Braidense Castiglioni 8/3, con una versione della *Quinta divisione* che ancora includeva passi poi confluiti nella *Sesta*, documenta positivamente che i nomi di entrambi i più grandi poeti di primo Cinquecento in primo battuta non erano citati. Così si legge alle pp. 90-91 di quel manoscritto (in corsivo le porzioni che nella redazione successiva saranno variate): «*Impero dubitando io che non mi fosse ascritto o ad ignoranza, o ad arroganza, scrivendo l'arte Poetica in Italiano*, a non trattare de le rime, ne le quali quasi tutti i poemi di quella lingua erano scritti, e tanto più che dopo la età di Dante e di Petrarca eminentissimi poeti, *le rime erano state molto depresse*, e le regole loro *poco intese*, e quasi che abbandonate, a le quali avegna che l'età nostra poi habbia cominciato dar molta luce, non è pero l'artificio loro talmente risorto, che non habbia bisogno di ajuto perciò che alcuni gentili, e leggiadri ingegni, che componevano in rime, non ardivano partirsi da la pura imitazione del Petrarca, e come punto da quella *si scostavano per non intender l'arte* incorrevano in non piccioli errori, come ne le loro Ballate, mandriali, e canzoni si puo chiaramente notare». Si veda già la *Divisione prima*: «Adunque cōmincerò dalla elezione de le parole, e poi dirò delle rime, nelle quali sarò alquantw diffusw, per non essere state a questi nostri tempi cwsì bene intefe cōme s'intendevanw ai tempi di Dante e del Petrarca e de l'altri buoni autwri, da le ragioni et usw dei quali non intendw in queste due cofe partirmi» (*La pwetica*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529, c. 11v, in *Trattati di poetica*, p. 24).

Parrebbe che in coloro che non ardivano partirsi dalla semplice imitazione del Petrarca si debba riconoscere in primo luogo il Sannazaro, mentre il Bembo dovrebbe rientrare fra quelli che quando «da quella si partivano e si scostavano, incorreano in non piccoli errori, talché alcuni di costoro non sapeano distinguere i mandriali dalle ballate, né quelle dalle canzoni», come è possibile concludere alla luce di alcune sue prove che esamineremo più avanti.

La notazione di Trissino, ben in linea con il suo profilo culturale, presuppone una tavola dei valori piuttosto diversa da quella che di norma seguiamo senza troppo pensarci. Nell'imitazione fedele dei metri petrarcheschi tendiamo infatti a riconoscere un segnale positivo di maestria metrica, mentre Trissino, che pare richiamarsi implicitamente ai principi che valevano per i provenzali e ancora ai tempi di Dante e Petrarca, considera che una ripresa pedissequa di un modello, autorevole e sottile quanto si vuole, testimoni scarsa originalità, conseguenza di scarsa consapevolezza circa i termini dell'imitazione metrica⁵. Che in quel campo Bembo avesse competenze imperfette trovava inoltre clamoroso riscontro nella sezione metrica del secondo libro delle *Prose* (2.11), dove il veneziano qualificava come canzone un sonetto rinterzato di Dante (*Vita nova* Barbi VII-VIII; ed. Dionisotti, p. 153), e per di più attribuiva la confusione all'autore antico: il fatto avrà certo sorpreso il vicentino, che fu fra l'altro attento lettore di Antonio da Tempo, citato più volte nella stessa *Poetica*.

Una valutazione complessiva delle scelte dei due autori maggiori citati in quel passo del trattato non è detto debba portarci a condividere e confermare in tutto e per tutto la diagnosi del vicentino, ma senza dubbio consente di ampliare e di precisare i nostri criteri di giudizio, e richiede innanzitutto una verifica delle scelte metriche di Trissino stesso alla luce di quanto il passo sembra presupporre, utile soprattutto a stabilire se il senso qui attribuitogli è ammissibile o meno.

5. Nel quadro di un'ampia ricostruzione della coscienza metrica degli autori fino a Petrarca e del rapporto tra imitazione e innovazione, illustra i termini della questione Maria Clotilde Camboni nel fondamentale *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai Siciliani a Petrarca*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017, *passim*.

2. Tale verifica deve partire dalla redazione del canzoniere trasmessa dal ms. Ambrosiano A 8 sup., riconosciuta e ben studiata da Carla Mazzoleni, che la data entro il 1513⁶. Su 27 testi 8 sono in metri diversi dal sonetto (due canzoni, una sestina e cinque ballate).

1. Trissino, rime in metri diversi dal sonetto
(Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 8 sup.)⁷

6	7	<i>Amor, Madonna, et io</i>	3+11=14	yzZ AbbC BaaC czZ
7	13	<i>Amor, da che 'l ti piace</i>	13×6+3=81	abC abC c deeDfF
11	2R	<i>Quand'io penso al mio stato</i>	3+11=14	zYZ aBbC bCcA aYZ
13	26	<i>Salubre Fonte, e tu rinchiusa Valle</i>	6×6+3=39	valle, colli, Arno, Donna, selve, rime
15	3R	<i>Io vo' cangiar l'usato mio costume</i>	9×3+4=31	AB BA AccDD
17	19	<i>Così potess'io tanto disamarvi</i>	4+12=16	ZyYZ aBbC aBbC CdDZ
19	5	<i>Se tu svegliassi Amore</i>	3+11=14	yZZ AbbC BaaC cZZ
27	69	<i>Amor, da poi che tu non mi consenti</i>	3+9×3=30	YZZ ABC BAC CZZ

Una delle canzoni (7-Ambr) riprende lo schema di *Rvf*126 ma per 6 stanze invece che 5; l'altra (15-Ambr.) assume quello della fortun-

6. Carla Mazzoleni, *Per la storia delle «Rime» di Giovan Giorgio Trissino, in Studi offerti ad Anna Maria Quattiroli e Domenico Magnino: storia e filologia classica, filologia e storia della letteratura moderna, storia dell'arte, scuola e società*, Pavia, New Press, 1987, pp. 103-35. Come passo successivo considero solo la stampa del 1529 e tralascio la redazione che di poco la precede trasmessa dal ms. di Jena, studiata dalla stessa Mazzoleni (*L'ultimo manoscritto delle «Rime» di Giovan Giorgio Trissino*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di Simone Albonico, Andrea Comboni, Giorgio Panizza, Claudio Vela, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 309-44). Per ogni aspetto delle rime trissiniane si dispone ora della ricca e utilissima edizione *Rime* (1529), a cura di Francesco Davoli, Milano, BIT&S, 2025 (abbreviata in Davoli).

7. I numeri di tutti i testi che si menzioneranno sono sempre riportati in cifre arabe indipendentemente dal riscontro con le edizioni di riferimento. In questa tavola la prima colonna indica la posizione del testo nell'Ambrosiano, la seconda rinvia all'ordinamento della *princeps* e delle edizioni moderne, e sigla con R le rifiutate individuate come tali da Mazzoleni. Della morfologia dei congedi si informa evidenziando in corsivo la porzione corrispondente della strofa, in caso di doppio congedo si aggiunge una sottolineatura.

nata *Gioia m'abonda al cor tanta et sì pura* di Bembo, a stampa da sola nel 1514 e poi nelle *Rime* del 1530 ma probabilmente scritta per la Savorgnan, e che pur prossima a vari esempi petrarcheschi è in sostanza originale⁸. Trissino la escluderà dalle *Rime* edite, per inserirne però un'altra di egual metro (72-1529), fatto anche questo significativo. Tutte le ballate tranne una (11-Ambr.) saranno poi nella raccolta del '29; e se è vero che quella esclusa ha un metro regolare ma anomalo⁹, è pur vero che le altre tre con mutazioni di quattro versi presentano in un caso (17-Ambr.) ripresa quaternaria e mutazioni identiche a quelle dell'esclusa, e in altri due (6 e 19-Ambr.) soluzioni quasi identiche e parimenti inattestate nella tradizione antica¹⁰. La ballata replicata che conclude la silloge, unica con mutazioni di tre versi e in quanto pluristrofica lunga all'incirca il doppio delle altre, riprende esattamente la formula di una dispersa di Petrarca conservata dal Casanatense 924 (*L'amorose faville*) e riproduce quella rimica di *Rvf*, 324.

Rispetto alla redazione ambrosiana, nelle *Rime* del 1529 le ballate passano da 5 a 15 e le canzoni da 3 (fra cui una sestina) a 11 (con una seconda sestina), con altre due canzoni encomiastiche poste in conclusione del libro di rime ma fuori dal canzoniere. La predilezione di Trissino per le ballate, e la padronanza di chi nella *Poetica* aveva analizzato con tanta attenzione la morfologia di quella forma, trovano qui piena conferma. In tre casi si ha rispondenza perfetta con soluzioni dei *Rvf*, mentre altri tre potrebbero esserne variazioni.

8. Mazzoleni, *Per la storia*, pp. 121-22; vd. anche Davoli, pp. 549-50 (a proposito di 72-1529).

9. In quanto non attestato nel repertorio di Linda Pagnotta (*Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, cui rinvierò con il solo cognome dell'autrice), dove non si trovano mutazioni con quello schema, non ne compaiono di quattro versi con quella alternanza di misure, e si danno due soli esempi con mutazioni di quattro versi su tre rime e ripresa di tre versi; complessivamente rara quella ripresa, rarissima con quella formula sillabica, ma con mutazioni di quattro versi.

10. Il riscontro negativo sempre sulla base di Pagnotta; si vedano poi, nel cappello a 5-1529, le osservazioni di Davoli, p. 142, alla luce della *Poetica* e in rapporto alle altre ballate di simile disegno (7 e 66-1529), ovvero ripresa di tre versi e mutazioni di quattro.

2. Trissino, ballate
(ed. Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529)

20	<i>Donna, se 'n vwi potesse tantw Amore</i>	4+10=14	ZYyZ	ABC BAC CDdZ	= <i>Rvf</i> , 14 ¹¹
24	<i>Bella ε gentil Signora</i>	3+9=12	yZZ	AbC AbC cZZ	cfr. <i>Rvf</i> , 324 (BaC) ¹²
35	<i>Et in lieta fortuna, et in adversa</i>	4+10=14	ZyYZ	ABC BAC CdDZ	= <i>Rvf</i> , 11
36	<i>Sì mi dstringe Amore ε la mia Donna</i>	3+9=12	YzZ	ABC BAC CzZ ¹³	
37	<i>Ite, pietosi miei sospiri ardenti</i>	3+9=12	YZZ	ABC ABC CZZ ¹⁴	
40	<i>Di giornw in giornw mi conduce Amore</i>	4+12=16	Z(z)YyZ	AbbC AbbC CDdZ	= <i>Rvf</i> , 149
52	<i>Madonna, i pensier miei</i>	3+9=12	yZZ	AbC AbC cZZ	= 24-1529
61	<i>Anima stanca, poscia ch'io ti guidw</i>	4+10=14	ZYyZ	ABC ABC CDdZ	cfr. <i>Rvf</i> , 14 (BAC) ¹⁵
66	<i>Un pensier vagw nella mente kiudw</i>	3+11=14	YzZ	AbbC CbbA AzZ ¹⁶	
74	<i>Donna, il vostro partire</i>	3+9=12	zzz	abC bcA azz ¹⁷	

Il particolare impegno profuso nella scrittura delle ballate (ma si dovrebbe forse parlare di “vocazione” per questa forma) fa sì che i testi

11. Con questo esatto schema, oltre al testo petrarchesco, Pagnotta (249.2-3) censisce soltanto un testo anonimo. Per altri testi che hanno influenzato Trissino, Davoli, p. 218.

12. Variazione rispetto a *Rvf*, 324, analoga a quella di 61 rispetto a *Rvf*, 14.

13. Nessuno schema coincidente in Pagnotta. Lo schema rimico è quello di *Rvf*, 324.

14. Riscontri puntuali solo in Pagnotta, 223.2-7, tra cui due disperse di Petrarca e *Amor, la dolce vista di Pietate* di Cino da Pistoia.

15. Ci si può chiedere se lo schema sia da considerare variazione minima della ballata petrarchesca o ripresa puntuale di antichi e più rari esempi offerti da Girardo da Castelfiorentino (Pagnotta, 203.7-8, trasmessi nell'Escorialense), Lapo Gianni (Pagnotta, 203.10 e 12-13) e Matteo Correggiaio (Pagnotta, 203.14).

16. Davoli, pp. 522-23, segnala come il testo sia una riscrittura di una ballata di Guido Novello da Polenta con schema YzZ AB AB BzZ, di cui reimpiega anche rime e rimanti Z, A e B, nonché altri dettagli.

17. Sul particolare schema e i riscontri nella tradizione vd. Davoli, p. 560.

realizzino sempre un impianto razionale ben rispondente alle regole di fondo, e che il risultato sia contraddistinto da perspicuità e nitore superiori alla media. La coincidenza limitata con gli esempi petrarcheschi è forse conseguenza della notevole capacità di variazione autonoma all'interno delle regole e di una consuetudine con la tradizione di questa forma metrica, al punto che alcune soluzioni potrebbero spiegarsi senza per forza evocare la conoscenza di rari esempi trecenteschi ma come risultato di variazioni autonome (viceversa, a partire da quei riscontri varrebbe la pena di rinnovare le indagini sulle conoscenze di Trissino delle tradizioni antiche, che come già si sa furono ampie e in rapporto dinamico con la scrittura poetica).

Come è ben noto, l'innovazione più eclatante dell'edizione – anticipata in questo dalle soluzioni esperite nella *Saphwnisba* – consiste nella presenza di tre canzoni che adottano la struttura triadica ispirata a Pindaro.

3. Trissino, canzoni
(ed. Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529)

31	<i>Quella virtù, che del bel vostrw velw</i>	3 st.×2=90	AbC AbC CDEEDdEeFF AB BA ACCDEeDFF
33	<i>I pensier vaghi, i ripwafati giworni</i>	6×6+3=39	giorni, vita, pene, Donna, doglia, morte
55	<i>Donna gentil, che dal consiljw eternw</i>	15×6=90	ABC ABC CDDEEF
59	<i>Gentil Signwra, i' voljw</i>	15×7=105	aBC bAC CDEEDFFGG
64	<i>Ben mi credeva in tutt w esser discioltw</i>	13×5+7=72	AbC AbC cDdEEFF
65	<i>Per quella strada, wve il piacer mi scorge</i>	3 st.×2=86	ABC BAC CDEEDdFF ABbC BAaC CDEeDFF
72	<i>Deferte piagge e boschi wmbrawfi et hermi</i>	9×3=27	AB BA ACcDD
75	<i>La bella Donna a cui wnwaste il cuore</i>	8×7+2=58	AbCDeFGH
76	CANZON DEL TRIS. A PAPA CLEMENTE VII.		
	<i>Signw, che fasti eternamente elettw</i>	13×7+7=98	ABC BAC CDDEeFF
77	Canzwne in laude del card. Ridwolphpi		
	<i>Vaghi, superbi, e venerandi colli</i>	3 st.×2=80	

Nei due testi del canzoniere così concepiti, in parziale controtendenza rispetto alla scelta innovativa di fondo, le formule o ripren-

dono esattamente Petrarca (65¹⁸) o lo variano di poco (31¹⁹). Ancora triadica, appena fuori dal canzoniere vero e proprio, e ancor più radicale, è la canzone *Vaghi, superbi, e venerandi colli* rivolta al cardinal Ridolfi, le cui stanze presentano una successione di endecasillabi e settenari tutti anarimi (qui indicati come E s), che tramite sporgenze e rientri del testo sàgomano però le membrature di strofa e antistrofa, EEE.EEE.EssEsEE (distinte in piedi e sirma), e dell'epodo, EEsE.EEsE.EsE.EsE (piedi e volte, con consistenza e articolazione complessiva corrispondente a quella del sonetto).

Le altre canzoni realizzano o variazioni di misura su schemi rimici di cui si hanno esempi due-trecenteschi ma senza puntuale riscontro in Petrarca (55²⁰, 64²¹), o una variazione-combinazione di soluzioni attestate nei *Rvf* (59²², 75²³): in questa ultima catego-

18. Adotta *Rvf*, 53, *Spirto gentil*, per strofa e antistrofa e il metro di *Rvf*, 270 e 325, per l'epodo.

19. Strofa e antistrofa coincidono nei piedi con *Rvf*, 268, e nella sirma variano quella di 264 e/o 53; l'epodo è prossimo a 359, ma nell'insieme lo schema è inedito nella tradizione

20. I più vicini risultano due testi di Sacchetti, per cui cfr. Andrea Pelosi (*La canzone italiana del Trecento* [1990], a cura di Sara Moccia, Prefazione di Andrea Afribo, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2025, cui rinvierò con il solo cognome), schema CXXVII, e *REMCI* (Guglielmo Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento* (*REMCI*), Censimento di G. G. edito per cura sua e di Massimo Malinverni, Firenze, Cesati, 2008, cui rinvierò con l'acronimo), schema 15.046.

21. Tale va considerato lo schema, visto che la canzone ricalca quella di Bonagiunta *Ben mi credea in tutto esser d'Amore* (vd. Davoli, pp. 492-96), con schema Ab(b)C Ab(b)C DdeeFF, su 5 stanze e congedo identico alla sirma come in Trissino, che regolarizza grazie all'inserimento del verso di chiave. Si deve però osservare che la formula trissiniana (quanto a disegno rimico sovrapponibile a 55) coincide con quella di *Rvf*, 268 (7 stanze), cui risulta semplicemente aggiunto un ulteriore distico a rima baciata. Notevoli le tre canzoni di Brizio Visconti di schema AbCAbC CddEeFF (utilizzato anche da Boccaccio: cfr. *REMCI* 13.049 e pp. 29-30, Pelosi CXXIV).

22. I piedi sono identici a quelli, non comuni, di 71-73, e la sirma è quasi identica a quella di 264. La formula rimica coincide perfettamente, tranne appunto che per le misure dei versi, con una canzone di Saviozzo (dove la fronte è tutta di endecasillabi e nella sirma si ha Ee), per cui cfr. Pelosi CLXXXVII e *REMCI* 15.072 (dove la soluzione non ha altri riscontri).

23. Varia in modo sostanziale *Rvf*, 29, togliendo le rime interne, aumen-

ria potrebbe rientrare anche 72, se non costituisse la ripresa di un fortunato schema bembiano²⁴. Mentre altre significative soluzioni non interessano il percorso qui seguito²⁵, nel complesso, al netto dei più caratteristici esperimenti, Trissino (come è naturale attendersi dall'autore delle prime quattro divisioni della *Poetica* edite insieme alle *Rime*, e in particolare della quarta) risulta perfettamente padrone della tecnica della canzone e capace di ispirarsi a modelli di diversa antichità variandoli, quando necessario regolarizzandone la morfologia, così da risultare nei fatti non un imitatore ma un emulo in grado di creare pezzi nuovi e unici.

Sembra perciò possibile concludere che nel suo esercizio poetico Trissino si attenne a criteri compatibili con il giudizio espresso anni dopo a proposito dei suoi grandi contemporanei, visto che in lui non si trova traccia né di un'adesione superstiziosa agli esempi petrarcheschi né di soluzioni che tradiscano una insufficiente familiarità con le regole (sostanzialmente quelle dantesche) di articolazione della strofa; risulta piuttosto una completa padronanza degli strumenti metrici, che ha riscontro nell'andamento sempre ben scandito del dettato dei testi.

3. Sannazaro imitatore puntualissimo di Petrarca richiederebbe verifiche complesse su tema, tono, rime e stile dei testi che non sono in grado di fornire²⁶. È invece opportuno ripercorrere la pro-

tando la strofa di un'unità e dando rilievo, anche nell'andamento sintattico e discorsivo, a un'articolazione AbC-DeF-GH.

24. Quello di *Gioia m'abonda al cor tanta et sì pura*, inserito nella *princeps* ma andato già a stampa nel 1514 in uno dei volumi delle *Frottole* del Petrucci. Contrariamente alla citata 3R, in cui Trissino già riprendeva il metro assumendone anche alcuni tratti, 72 differisce per il tono di fondo e per l'assenza di congedo. La formula è prossima a *Ruf*, 359, AB BA ACcDdEE, e ha 9 versi come 206, AB BA AcccA, ma anche trascurando la diversa consistenza e le particolarità metriche dell'ultimo esempio citato, si tratta in effetti di testi molto lontani.

25. Per brevità non mi occupo dei *mandriali* 49 (abc bac dD) e 60 (ABA BCB CC), e dei *serventesi* 45 (una terza rima di 32 terzine) e 53 (traduzione di Hor., *Carm.*, 3.9, sistema asclepiadeo quarto che alterna gliconeo e asclepiadeo minore, per totali 24 versi, resi da Trissino con soluzione mimetica aBaB cDcD..., ugual numero di versi in 6 strofe per tre scambi tra Amante e Donna).

26. Sulla complessità del rapporto delle canzoni di Sannazaro con il relativo modello di Petrarca si veda ad esempio quanto illustrato da Gabriele

duzione di Pietro Bembo per come si è andata progressivamente definendo, ponendosi nel solco di Dionisotti ma con un di più di attenzione per alcuni dettagli formali.

Un Bembo poco più che ventenne fece o lasciò circolare una raccoltina di testi, già sorprendentemente attrezzata, che noi conosciamo attraverso la copia depositatasi in un ms. allestito nella casa milanese dell'aristocratico mecenate, nonché lui stesso considerevole poeta, Gaspare Ambrogio Visconti²⁷. Ribadito preliminarmente che non si tratta di un canzoniere, e che la presenza di metri petrarchescamente eccentrici va valutata di conseguenza, i 16 testi alle cc. 105-112 del ms. Parigino Italien 1543 consistono di undici sonetti, una canzone (6), due sestine, una delle quali doppia (9-10), un *Sogno* in terza rima (12, di 64 terzine) e un testo di più problematica definizione (11).

4. Bembo, canzoni e ballate

(Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Italien 1543)²⁸

6	-204	Quel di che gli ochi apersi	13×6+4= 82	abC abC CdeeDff
---	------	-----------------------------	------------	-----------------

Baldassari, *Rima e Petrarchismo nei «Sonetti et canzoni»*, in *I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro*, a cura di Gabrile Baldassari e Michele Comelli, Milano, Università degli Studi di Milano, 2020, pp. 287-332; per un approccio generale alle canzoni dell'autore vd. le osservazioni di Amelia Juri, *Le canzoni di Sannazaro e la lirica aragonese. Storia, temi, metrica e stile*, in *Nuove prospettive sulla canzone antica*, pp. 127-52, in particolare pp. 137-138 per le esigenze di contestualizzazione e di cambiamento di prospettiva, da istituzionale a personale e storico in relazione ai singoli scrittori.

27. Sul ms., dopo lo studio di Raffaella Castagnola, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, «Schifanoia», 5, pp. 101-85, vd. Tiziano Zanato, *Indagini sulle rime di Pietro Bembo*, «Studi di filologia italiana», 60, 2002, pp. 141-216, e ora, dello stesso studioso, *L'occhio sul presente. Varia cultura di due codici riconducibili a Gaspare, in Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a cura di Simone Albonico e Simore Moro, Roma, Viella, 2020, pp. 153-172 (poi raccolto nel suo *Da Boiardo a Bembo. Saggi sulla lirica settentrionale nel Quattrocento*, a cura di Gabriele Baldassari ed Elisa Curti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, pp. 461-481).

28. Qui e in seguito, negli elenchi di testi bembiani la seconda colonna rinvia con un primo numero alla posizione dei testi nell'edizione definitiva po-

9	107-110	<i>Lieta principio de felici giorni</i> P → Q → As. 1505 → 1548	6×2+3=75	giorni, notti, stato, stile, pianto, vita
10	17-17	<i>Or ch'al soffiar de gli amorosi venti</i> P → Marc. → 1530 ... 1548		venti, cielo, sole, lume, ghiaccio, tempo
11	16-16	<i>Una leggiadra e candida anzoletta</i> P → Marc. → 1535 ... 1548	4+20=24	ZYYZ aBbCCaDEffDdGGhhEeZZ

La canzone *Quel dì che gli occhi apersi*, mai entrata in sillogi d'autore, è l'unico testo di quel metro (a non considerare le due sestine), e presenta uno schema regolare che varia il modello petrarchesco di *Rvf* 126 aumentando la misura del verso di chiave, elevando a 6 il numero delle stanze e configurando il congedo come il tratto deeD della sirma. Ne risulta una formula rimico-sillabica di cui il *RENCI* di Gorni non conosce altre attestazioni, e che si può dunque considerare intenzionalmente originale e rispettosa della morfologia canonica.

Per nulla canonico è il testo in undicesima posizione, *Una leggiadra e candida anzoletta*, successivamente incluso nel canzoniere Marciano (1510-1511) ridotto però di misura e cambiato nello schema, e infine approdato alle rime a stampa solo per recupero dell'edizione 1535. Lo schema iniziale era ZYYZ aBbCCaDEffDdGGhhEeZZ, per 24 versi, successivamente divenuto ZYYZ aBbCCaDdaZZ, 15 versi. Il fatto che una rima di quella che potrebbe essere considerata una ripresa iniziale ricompaa a fine stanza lo apparenta alle ballate, ma la struttura interna non è organizzata nemmeno vagamente in mutazioni e volte: si è allora adottata la dicitura madrigale-ballata²⁹, e – nonostante nelle più tarde *Prose* (2.11) Bembo rilasci

stuma (Roma, Dorico, 1548), e dopo il trattino alla numerazione dell'edizione critica a cura di Andrea Donnini (Roma, Salerno Editrice, 2008).

29. Claudio Vela, *Il primo canzoniere del Bembo* (ms. Marc. It. IX.143), «Studi di filologia italiana», 46, 1988, p. 166 e nota; Massimo Castoldi, *Un caso di interferenze tra madrigale e ballata. Da «Quando viveva in pene» di Niccolò Amiano al coro finale del «Re Torrismondo» di Torquato Tasso*, «Lettere italiane», 45, 1993, pp. 252-66; Pietro Bembo, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, 2 tt., Roma, Salerno Editrice, 2008, I, p. 42. Sulla variabilità degli schemi di ballata in rapporto agli accompagnamenti musicali, anche in rapporto alla ballata trascritta qui avanti, vd. Don Harran, *Verses Types in the Early Madrigal*, «Journal of the American Musicological Society», 22, 1969, pp. 27-53, e Agostino Ziino,

una definizione non scorretta, ancorché pochissimo dettagliata, di quella forma – credo si debba soprattutto sottolineare il fatto che nella produzione dei primi anni il solo esemplare regolare di ballata è il testo conclusivo del Marciano, tre strofe su schema YZZ aB aB BZZ, e che per vederne altri si sarebbe dovuta attendere quella stessa edizione del 1535 in cui comparvero il relativamente antico *Quanto alma è più gentile*, zYZ ABC ABC zYZ, senza legame tra mutazioni e volta e con ripetizione finale di entrambe le rime della ripresa³⁰, e *Se non fosse il penser, ch'a la mia donna*, yzZ Ab Ab bzZ: questi, da parte loro, quasi perfettamente regolari e originali, ma meno canonici di quelli trissiniani.

Prima di arrivare alla successiva, e a quel punto organica, silloge delle rime (il canzoniere urbinato trasmesso nel codice Marciano) si incontrano la prima redazione nota (1498, nel ms. Queriniiano siglato Q) e l'edizione (1505) degli *Asolani*, sulla quale ultima in particolare mi soffermo.

5. Bembo, testi poetici inclusi negli *Asolani*
(ed. Venezia, Aldo Manuzio, 1505)³¹

1-I iii (r8-186)	<i>Io vissi pargoletta in festa e in gioco</i>	4×3=12	ABBA
2-I iii (r10-187)	<i>Io vissi pargoletta in doglia e 'n pianto</i>	4×3=12	ABBA
3-I iii (18-18)	<i>Amor, la tua virtute</i> As. → 1548	11	aBbA ACddCEE
4-I xiii (r16-188)	<i>Quel che sì grave mi pareo pur dianzi</i>	3+23=26	YZZ aBaB bCDEcECEDF fAGaG cDZZ
5-I xv (60-60)	<i>Quand'io penso al martire</i> As. → 1548	4×3=12	aBbA

La ballata in musica dalla frottola al madrigale: campioni per una ricerca, in *La Letteratura, La Rappresentazione, La Musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, a cura di Michelangelo Muraro, Roma, Jouvence, 1987, 259-72 (per un possibile rovesciamento del punto di vista vd. p. #000).

30. Vd. Pagnotta 243.2 (Franco Sacchetti, con però settenario anche il verso centrale delle mutazioni).

31. Per le partizioni del testo seguo l'edizione critica a cura di Giorgio Dilemni, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

6-I xvi (62-62)	Voi mi poneste in foco As. → 1548	7×4=28	aB AB bbB
7-I xviii (61-61)	<i>Che giova saettar un che si more</i> As. → 1530 ... 1548	10	ABBA aCCA DD
8-I xxiv (107-110)	<i>I più soavi e riposati giorni</i> As. → 1548	6×12+3 =75	giorni, notti, stato, stile, pianto, vita
9-I xxvii (117-189)	<i>Solingo augello, se piangendo vai</i> → 52-1530 (cfr. 12-Q, 44-1530, 51-1548)	12×3+3 =39	ABBA ABBA C cDD
10-I xxxii (121-124)	<i>Poscia che 'l mio destin fallace ed empio</i> As. → 1548	13×5 +3	ABC ABC cDEcDFF
11-I xxxiii (122-125)	<i>Lasso, ch'i' fuggo, e per fuggir non scampo</i> As. → 1548	=68	
12-II vi (112-115)	<i>Né le dolci aure estive</i> As. → 1548	10	aB aB bCdDCc
13-II vi (77-78)	<i>Non si vedrà giammai stanca né sazia</i> As. → 1548	8×3+2 =26	Abb(b ⁷)A Abb(b ⁷)A
14-II viii (79-80)	<i>A quai sembianze Amor Madonna agguaglia</i> As. → 1530 ... 1548	12×3=36	Ab bA AcDDCCEE
15-II ix (27-27)	<i>Preso al primo apparir del vostro raggio</i> As. → 1548	7×3=21	AB BA XCC
16-II xvi (37-37)	<i>Sì rubella d'Amor, né sì fugace</i> As. → 1548	7×8+2 =58	AbC(d ³)EF(g ⁵)Hi
17-II xxviii (80-81)	<i>Se 'l pensier che m'ingombra</i> As. → 1548	15×10+3 =153	abC abC cdecFfDgG
18-III viii (91-92)	<i>Perché 'l piacer a ragionar m'invoglia</i> As. → 1548	15×5+3 =78	ABC ABC CDdEffEgG
19-III viii (92-93)	<i>Se ne la prima voglia mi rinvesca</i> As. → 1548		
20-III viii (93-94)	<i>Da poi ch'Amor in tanto non si stanca</i> As. → 1548		

Come già rilevato da Dionisotti, qui l'adesione a Petrarca risulta più netta: nell'Aldina compaiono la sestina doppia già nel Parigino; due canzoni sorelle sul metro di *Rvf*, 129, *Di pensier in pensier*, entrambe su 5 strofe (10-11)³²; una canzone su 8 strofe sul metro esatto di *Rvf*, 29, *Verdi panni* rime interne incluse (16); una variazione quanto al metro di *Rvf*, 126, *Chiare, fresche e dolci acque* – con inserimento di

32. La formula petrarchesca è quasi identica (tranne che per la misura ridotta del verso di chiave) a quella delle canzoni di Dante *La dispietata mente* (a cui in particolare si avvicina per la misura ridotta del congedo) e *Io son venuto*.

una coppia baciata endecasillabo-settenario dopo ee, così che le ben 10 strofe e il congedo arrivano a 153 versi – ma quanto all’idea e all’impianto discorsivo emula della quasi gemella *Rvf*, 125 (17); e infine una terna di sorelle (18-20) la cui formula ritocca *Rvf*, 207, *Ben mi credea passar mio tempo omai*, senza inversione delle rime nel secondo piede, un solo settenario invece di tre nella sirma (d) e l’inserzione di una coppia baciata 7-11 a separare EE. Nel complesso un buon equilibrio tra riprese fedeli di metri impegnativi, tali da configurare a ogni modo una emulazione, e innovazioni sottili e originali a partire dal modello trecentesco.

I metri e gli schemi non petrarcheschi sono parecchi, e da una parte (1-2, 5-6) propongono innovazioni anticipatrici delle canzonette (più che nella forma, in generale nello spirito e nel tono, anche in ragione di alcune implicazioni con situazioni di canto), dall’altra configurano schemi di canzone “vissuti” come madrigali (3 [4-7, secondo la partizione interna], 7 [4-4-2], 12 [continuo]), e infine allineano canzoni che – soprattutto in conseguenza del numero contenuto di strofe (non più di 3) – risultano anomale, quanto a complessivo volume testuale e a impianto distributivo e discorsivo ancor più che nella formula sillabico-metrica (9, 13-15, rispettivamente di 39, 26, 36, 21 versi). Il fatto che si tratti di una collezione di *unica* senza riscontro nel *REMCI* non ne intacca però la sostanziale regolarità, e ne evidenzia così l’originalità, che ben si combina con qualche tratto anomalo, come l’asimmetria delle misure nei piedi in 6 (dove si nota però soprattutto l’identità di rima in 5 versi su 7) o in 15 la presenza nelle 3 stanze di un verso di chiave unisonante di stanza in stanza (in rima desinenziale, e con soluzione parzialmente formulare)³³. Da un punto di vista morfologico, e però anche inventivo e perciò discorsivo e stilistico, la peculiarità ricorrente è forse la predilezione per la successione /abba/ (e variante /abab/), utilizzata come schema di base da ripetere tre volte con rinnovo delle rime (testi 1-2 e 5), e però utilizzata anche come elemento ba-

33. Come segnalò Dionisotti a proposito di 51-1530 (Pietro Bembo, *Prose e rime*, Torino, UTET, 1966², pp. 551-53), la soluzione corrisponde a quella descritta da Dante (in *De vulgari eloquentia*, 2.13.4) come tipica di un Gotto Mantovano da lui udito e conosciuto, poeta che anche lo stesso Bembo ricordò nella rassegna di *Prose della volgar lingua*, 2.2.

se per il disegno rimico delle canzoni o equivalenti di canzoni, sia per un solo piede (9) sia per l'intera fronte (3, 6, 7, 12, 14, 15) – di conseguenza con piedi di due versi l'uno e possibilità di stabilire un rapporto paritario tra piedi e inizio della sirma (7) –, sia per l'intera strofa (13), come se si trattasse di due quartine appaiate. È inevitabile avvertire un richiamo all'impianto del sonetto (si veda oltre per la derivazione di 9 appunto da un sonetto di Q). Ne conseguono una cantabilità di sapore arcaico, che sembra intenzionale, e una facilità discorsiva non priva di efficacia, con testi abbinati alla stregua di elementi decorativi (1-2, e in modo meno meccanico ma altrettanto saldo 5-6), rimanti che realizzano corrispondenze ossimoriche o ingegnose tra le diverse stanze o all'interno della stessa, forse anche perché l'estensione limitata della stanza non consente di impiantare sintassi e discorso come nelle vere canzoni³⁴. A volte la fronte della prima strofa avvia all'intero testo, isolata come una ripresa di ballata ma con funzione introduttiva-narrativa: così in 14, che su soli 36 versi sviluppa il discorso ricalcando la canzone delle similitudini, *Rvf*, 135, che già mostrava un avvio analogo con 4 versi introduttivi (in quel caso però solo il primo piede, qui entrambi).

Il testo appena ricordato ci mostra come un rapporto primario con Petrarca possa stabilirsi anche dove il metro, pur regolare, non costeggia precisamente soluzioni del Canzoniere³⁵. Quando però si arriva ai testi a tutti gli effetti petrarcheschi (8 e le sorelle 10-11 nel libro I, 16-17 nel II, le tre imponenti sorelle 18-20 nel III), a cambiare, insieme al metro, sono l'ampiezza della sintassi, la coesione e la continuità dell'argomentazione transtrofica e insomma

34. A conferma della semplicità dei due piedi /*abba*/ si considerino le *Rime* di Girolamo Savonarola (a cura di Giona Tuccini, Genova, il melangolo, 2015): i testi I-II e V hanno schema AB BA ACcDdEe (interpretato diversamente dall'editore); VI, Ab bA bCC. La soluzione compare in tre canzonette (78 e 77=18, di settenari, e 72=19 in ottonari) e come prima stanza di serventesi (in endecasillabi, con il terzo verso settenario) della galassia giustiniana (vd. Gabriele Baldassari, *Principi metrici nell'ordinamento delle "Canzonette" di Leonardo Giustinian. Le due sillogi principali*, «Stilistica e metrica italiana», 18, 2018, pp. 3-50; i numeri rinviano alle tavole delle pp. 10 e 30 e seguenti).

35. Piedi su due rime a struttura /*abba*/ si riscontrano in *Rvf*, 70, 206 e 359 (la più prossima). La formula di *Rvf*, 135, aBbC cDdA aBEeBF(*f*)A, è notevole (e unica) per la ripresa delle rime *a* e *b* all'interno della sirma, in particolare per la presenza di *a* in ultima sede (diverso il caso di 206).

tutto l'andamento, che entra in un ordine discorsivo diverso, più elevato e più teso. Al punto che porre a confronto le due modalità metriche e discorsive per sancire la minore o maggiore prossimità alle soluzioni petrarchesche non è forse così utile, visto che ciascuna delle due risponde a intenzioni programmaticamente distinte³⁶.

Il testo asolano di indubbia eccentricità è il 4, *Quel che sì grave mi pareva pur dianzi*, anomalo rispetto al genere metrico di riferimento, la ballata: YZZ-aBaB-bCDEcEC-EDF-fAGaG-cDZZ.

Quel che sì grave mi pareva pur dianzi	Y		
Hor m'è sì leve, che vago ne sono,	Z		
Et menzogna parrà, s'io ne ragiono.	Z	3	
Tu mi furasti il core,		a	(1)
Amor, con gli occhi vaghi di costei,	B		
Mentr'io nel lor splendore	a	6	
Tenea mirando intenti i spirti miei.	B		
Lasso, che poi non fei	b		(5)
Per rihaverlo et di mia vita in forsi	C	9	
Non star senz'esso, sì com'io credea,	D		
Lo mio fero destin sempre colpando?	E		
Per qual poggio non corsi	c	12	
Et valle et riva, pur di lui cercando?	E		(10)
Lagrima et preghi a qual nimpha non porsi?	C		
Et valse alfin, che, s'io l'andai chiamando,	E	15	
Un giorno, allhor che men speme n'havea,	D		
Al suon di quel lamento ei si rivolse.	F		
Ma che frutto sen' colse?	f	18	(15)
Che m'è giovato il mio lungo dolore?	A		
O quanto in van si spargon molti pianti!	G		
O corso pien d'errore!	a	21	
O senza legge stato de gli amanti!	G		
Ché tosto ch'io m'accorsi	c		(20)
Che viver senza l'alma si potea,	D	24	
A' begli occhi ne fei cortese dono	Z		
Et del mio folle error chiesi perdono.	Z		

36. Guidolin, *La canzone*, pp. 368-80, offre un confronto puntuale di 10-11-Asol con *Rvf*, 129, e di 17-Asol con *Rvf*, 125 e 126.

Il ritornello iniziale torna correttamente nei versi finali, e nei quattro versi successivi aBaB (4-7) si possono riconoscere due mutazioni, proprio come quelle della ballata che conclude il canzoniere Marciano (59-Marc; 111-1530); ma quanto sta in mezzo non è immediatamente riconducibile a un disegno razionale, nonostante l'avvio in settenario con rima che ripete l'ultima delle mutazioni. Le partizioni sintattiche e argomentative (nello schema qui sopra segnalate dai trattini), dopo quella dichiarativa del ritornello, individuano una funzione di premessa narrativo-situazionale delle due mutazioni (ad Amore, che – mentre il poeta contemplava gli occhi della donna – per loro tramite gli ha sottratto il cuore): la prima campata che segue (sette versi 8-14), tutta di interrogative che patetizzano la ricerca del cuore in un contesto campestre (*poggio, valle, riva, nimpha*), è seguita da tre versi (15-17) in cui si dice che al fine il fuggitivo si volse al richiamo del poeta. Segue un blocco di nove versi (18-26), distinto in una nuova serie di interrogative ed esclamative sulla vanità della sofferenza e la condizione degli amanti (18-22), e in un blocco di quattro (23-26) che per consistenza e ripresa dell'ultima rima del ritornello arieggia aspetto e funzioni di una volta, e che dichiara l'evento preannunciato come incredibile nel ritornello: accortosi che poteva vivere senza l'anima (che ha normalmente sede nel cuore e con lui se n'era andata) decide di farne dono agli occhi della donna. Lo sviluppo discorsivo non coincide dunque con una struttura rimica regolare, ma osservando la sezione in cui il testo progredisce (i diciannove versi 8-26) – sulla base della distribuzione abbastanza regolare della rima D (in posizione terza, terzultima e quasi centrale, 10, 24 e 16) e del suo accoppiamento con c a inizio e fine (CD a 9-10 e cD a 23-24) – si rileva l'utilizzo di *f* esclusivamente a giuntura (14-15) delle due sezioni discorsive individuate, e quindi le due figure rovesciate e corrispondenti EcEC / AGaG, che precedono e seguono il momento di svolta diegetica rispetto al prima e al dopo dei versi 15-17, nei quali la successione EDF, anche sotto il profilo rimico, si lega con quanto precede (E, qui nella sua ultima occorrenza) e con quanto segue (F, qui per la prima volta), con il rintoccante D a fare da punto di equilibrio, e con un rapporto di sintassi, argomentazione e metro che, così inquadrato, risulta senza dubbio sinergico.

In definitiva non può sorprendere che il testo – nel quale gli aspetti diegetici finivano per prevalere su quelli lirici e sull'icasticità ritmata che spesso si associa alle ballate – non sia stato più incluso nella nuova edizione del prosimetro licenziata nel 1530, l'unico a subire tale sorte senza che ci fosse una ragione specifica di riutilizzo nelle *Rime* dello stesso anno³⁷.

A spiegare il sovvertimento metrico si potrebbe forse ricordare che si tratta della prima delle «canzoni» di Perottino trascritte nel libro, «detta» da lui non appena «rihavutosi» da uno stato di turbamento («con fatica grandissima le lachrime a gli occhi ritenne»), e che potrebbe così riflettere la sua sofferenza sul piano del metro. Il testo mostra ad ogni modo un piglio narrativo (anche se si tratta di eventi tutti interni e di drammatizzazioni come di un Cavalcanti molto alleggerito, quasi che voglia stupire il suo pubblico), nonostante il procedere di interrogative in esclamative. Ci si dovrà poi chiedere se, rispetto all'organicità metrica e strutturale delle ballate regolari, l'ampia espansione della strofa al di fuori delle forme canoniche possa spiegarsi come una sorta di abbellimento paragonabile (su un piano diverso) a quelli riscontrabili in varie forme musicali. Strutture asimmetriche, irregolari, prive di punti di svolta certi e di ripetizioni di porzioni del metro internamente a una strofa risultano di per sé poco adatte a soluzioni musicali ricorsive; potrebbero però forse costituire una sorta di equivalente testuale (non per questo concepito già in vista di un accompagnamento) di strutture musicali *durchkomponiert* (ovvero prive di parti ripetute), che potevano peraltro applicarsi anche a testi poetici con porzioni metriche ricorrenti o modulate³⁸.

37. Il madrigale-stanza di canzone 7-Asol e la canzone 14-Asol sarebbero entrati nella raccolta delle liriche, mentre la canzone 9-Asol avrebbe subito una rielaborazione in conseguenza del recupero fra le *Rime* del sonetto dei primi *Asolani* da cui discendeva.

38. Per un approccio all'esperienza musicale di Bembo vd. Iain Fenlon, *Pietro Bembo's Musical Word*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di Guido Beltrami, Howard Burns e Davide Gasparotto, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 267-79. Sul rapporto strutturale di musiche e testi si vorrebbe disporre di dati complessivi e facilmente fruibili, con schemi sul tipo di quelli predisposti da Francesco Luisi, *Considerazioni sul ruolo della struttura e sul peso della retorica*, in *Struttura e retorica nella musica profana del Cinquecento*. Atti del Convegno, Trento, Centro

In aggiunta a ragioni contestuali di tipo mimetico, andrebbe sempre considerata la forza dei legami tra i testi, stabiliti per via di rime, rimanti, condivisione di situazioni o rapporti di trasformazione (si pensi ad esempio a 5-6), analoga a quella che si manifesterà nelle *Rime* quando riceveranno i testi asolani;³⁹ e la frequente ricerca di ribattimenti fonici estremi (come in 6 o in 13) in vista di una cantabilità pronunciata, di una scansione dei versi che dia spicco al lessico senza perdite sul piano della coerenza tematica (magari garantita anche dal ricorso a motivi tipicamente petrarcheschi). Rispetto alla media della poesia cosiddetta cortigiana il risultato si colloca su un piano inarrivabile ai più, ma di quell'ambiente e di quel gusto risente in gran parte, e pur nutrendosene stabilmente è lontanissimo in tutto da Petrarca, se non forse per quanto caratterizza la costruzione dei meccanismi più accusati di certi sonetti.

Ripensando alla critica trissiniana, a spiegare le anomalie in particolare delle rime asolane si potrà intendere la ricerca di originalità degli schemi non tanto come effetto di una scarsa dimestichezza quanto piuttosto il riflesso di un desiderio di maggiore novità e insieme di varietà stilistica e tonale, di cui si riconoscono parecchi indizi. Il fatto che in special modo il libro I, in ragione del maggior numero di testi poetici, e tutta l'opera nel suo insieme esibiscano il tratto distintivo di un'ampia varietà metrica potrà poi forse spiegarsi anche come riflesso – prima ancora che di una volontà di adeguarsi agli esempi danteschi e soprattutto sannazariani⁴⁰ – di un modo di intendere il genere prosimetrico, associato per forza di tradizione a tale varietà metrica in ragione della spinta modellizzante esercitata dall'archetipo boeziano.

S. Chiara, 23 ottobre 1988, a cura di Marco Gozzi, Roma, Torre d'Orfeo, 1990, pp. 13-47: 20 e seguenti.

39. Alcuni esempi in Simone Albonico, *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, «Filologia italiana», 1, 2004, pp. 161-82 (poi in Id., *Ordine e numero. studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1-27, *passim*).

40. Sui rapporti con Sannazaro si vedano le recenti considerazioni di Claudia Berra, *Gli «Asolani», un prosimetro nel tempo*, in *La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 26-27 giugno 2023, a cura di Matteo Favaretto, Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Venice University Press, 2024, pp. 253-72.

4. Passati alle *Rime* – quelle del canzoniere Marciano, 1510-1511, per poi accedere a quelle edite nel 1530 –, ci troviamo di fronte un panorama completamente diverso⁴¹.

6. Bembo, canzoni, ballate e madrigali
(Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IX 143)

1	19-19	<i>Se con lodate rime i vostri honori</i>	3+11=14	YZZ ABCCdABD BZZ
6	26-26	<i>Felice stella il mio viver segnava</i>	20×2=40	ABbAC CBDdBEABEFFGGH(h ⁵)A
7	17-17	<i>Hor che non s'ode mormorar de'</i> <i>venti</i>	6×6+3=39	venti, cielo, sole, lume, ghiaccio, tempo
13	16-16	<i>La mia leggiadra e candida</i> <i>Angeletta</i>	4+11=15	ZYYZ aBbCCaDdaZZ (ball.-madr.) ABBACdDEEcFfcAA (madr.-ball.)
51	156-102	<i>Alma cortese, che dal mondo</i> <i>errante</i>	20×10+9+5 =214	ABC BAC CDEcDFGHHGFFII
59	179-138	<i>Signor, quella pietà, che ti</i> <i>constrinse</i>	3+7×3=24	YZZ aB aB BZZ

7. Bembo, canzoni, ballate e madrigali
(ed. Venezia, Giovanni Antonio e fratelli Nicolini da Sabbio, 1530)

15	15-15	<i>Tutto quel che felice et infelice</i>	9	ABA BAC BCC
16	17-17	<i>Or che non s'odon per le fronde i</i> <i>venti</i>	39	venti, cielo, sole, lume, ghiaccio, tempo
17	19-19	<i>Come si converria, de' vostri onori</i>	3+11=14	YZZ ABCCdABDBZ
26	26-26	<i>Felice stella il mio viver segnava</i>	20×2=40	ABbAC CBDdBEABEFFGGH(h ⁵)A

41. Il canzoniere del Marciano assomma 59 testi, fra i quali sono anche quattro testi in terza rima nelle posizioni 14, 18, 26 e 38, che constano rispettivamente di 13, 13, 12 e 15 terzine, e uno strambotto, *Tutto quel che felice et infelice* (testo 39), che nel 1530 risulterà trasformato in madrigale (testo 15 della tavola 7). Le *Rime* del 1530 arrivano a 114 testi, inclusi uno dei capitoli già nel Marciano, *Amor è, donne care, un vano e fello*, là 26 qui 33, e un'ottava singola, *Qual meraviglia, se repente sorse*, 58 (nell'edizione postuma e in Donnini rispettivamente 38 e 70).

51	58-58	<i>Ben ho da maledir l'empio signore</i>	10×7=70	AB AB AB bXCC
52	59-59	<i>O rossigniuol, che 'n queste verdi fronde</i>	12×3+3=39	ABBA ABBA CcDD
53	61-61	<i>Che ti val saettar un che si more</i>	10	ABBA aCCA DD
68	78-79	<i>Gioia m'abonda al cor tanta e sì pura</i>	9×3+4=31	AB BA ACcDD
69	79-80	<i>A quai sembianze Amor Madonna agguaglia</i>	12×3=36	Ab bA AcDDCCEE
83	156-102	<i>Alma cortese, che dal mondo errante</i>	20×10+9+5 =214	ABC BAC CDEcDFGHHGFFII
111	179-138	<i>Signor, quella pietà, che ti constrinse</i>	3+7×3=24	YZZ aB aB BZZ

Se la varietà e novità delle forme “leggere” assemblate nel libro I degli *Asolani*, insieme all'unica prova a tutti gli effetti anomala, finivano per essere compensate dall'imponenza delle prove pienamente e non solo metricamente petrarchesche presenti in tutti e tre i libri, nelle *Rime*, quanto ai metri lunghi e più impegnativi, i rapporti risultano rovesciati, e parrebbe non soltanto per il «gusto di una calcolata variazione», che a quell'altezza potrà valere per la nuova ammessa *Gioia m'abonda al cor tanta e sì pura* (68-1530), come segnalava Gorni⁴², o per il madrigale 15. La derivazione di quest'ultimo da uno strambotto (già 39-Marc), se spiega il risultato ABA BAC BCC e attesta l'abilità e l'economia del ritocco, certifica però anche come meglio non si potrebbe l'origine spuria e l'aggiustamento, in sostanza una carenza progettuale e inventiva in alcuni settori della metrica. Analoga considerazione vale per 52-1530, *O rossigniuol, che 'n queste verdi fronde*, che risulta dalla rielaborazione parziale di 9-Asol, *Solingo augello, se piangendo vai*, che ha identiche sia la consistenza, 39 versi, sia la formula, ABBA ABBA C cDD, chiaro segnale della derivazione della canzone asolana dal sonetto 12-Q, con identico incipit, che recuperato nella *princeps* (44-1530, infine 51-1548) muove la riscrittura dei primi otto versi. Tralasciando i rapporti fonici tra le rime, spesso ricercati, va d'altra parte precisato

42. La giudica «simile a Petrarca LXX o CCVI» (p. 23), che hanno formula, rispettivamente, AB BA AccADD, e AB BA AcccA. Il testo di Bembo parrebbe più vicino a una riduzione di *Rvf*, 359, AB BA ACcDdEE, cui basta levare una coppia 11-7 della sirma (altre volte Bembo ne aggiunge) per ottenere esattamente quella figura.

che lo schema è utilizzato ponendo una pausa forte dopo i primi nove versi (nelle prime due stanze, la terza è continuata), e che tale ripartizione, se anche non potrà valere da indizio dell'inclusione di C nella fronte, assicura una sorta di *para-concatenatio*, e mitiga in parte la sovrapposibilità dello schema a quello del sonetto.

La forma risulta apparentata al "madrigale" (in quanto tale parimenti inconsueto, ferma restando la libertà della forma) 53-1530, ABBA aCCA DD, lui pure proveniente dagli *Asolani* e non per caso collocato in posizione contigua, oltreché dotato di un disegno compatibile con le canzoni.

Ancora allo strambotto si apparenta 51-1530, *Ben ho da maledir l'empio signore*, ABABAB bXCC⁴³, che alla rima baciata finale antepone un verso di chiave settenario e un verso anarimo nella stanza ma unissonante con quelli nella sede corrispondente delle altre (*legarme : destarme : arme : darne : levarme : carme : disarmare*). Nonostante questa ricercatezza e altri piccoli espedienti (nella strofa II il rimante *b* fisso: *tempo*; in altre, vari arricchimenti e inclusioni di rime e rimanti) semplice resta la struttura metrica e semplice il discorso che veicola (fatto tanto più notevole, visto che si tratta di un'imitazione di *Rvf*, 105), con un volume versale finalmente nella norma (7 stanze di 10 versi l'una, senza congedo).

Anche la formula Ab bA AcDDCCEE di 69-1530, che pure rispetta la logica della forma, è senza riscontri e senza seguito, e alle citate 52 e 68 della *princeps* si apparenta per il ridotto volume rispetto agli standard (solo 3 strofe l'una, rispettivamente e nell'ordine, di 39, 31 e 36 versi). A queste declinazioni originali ma debolmente canoniche della forma-canzone si accompagna una prova come *Felice stella il viver mio segnava*, ABbAC CBDdB EABEFFGGH(h⁵)A, che – anche dopo la razionalizzazione della fronte proposta da Bausi e Martelli – si può dire che combina scorrevolezza e semplicità del testo (ancora sul tema del cuore del poeta che lascia la propria sede per raggiungere la donna) con un disdegno totale per la tradizione⁴⁴.

43. Già Dionisotti notava la parentela metrica (suggerendo una possibile ragione genetica) in una nota di presentazione del testo esemplare per densità, intelligenza ed eleganza (Bembo, *Prose e rime*, pp. 551-53).

44. Francesco Bausi, Mario Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Sansoni, 1993, pp. 159-60, suggeriscono una ragionevole scansione in ABbA CC BDdB sulla base di un confronto con Pandolfo Collenuccio. La

A questo punto del percorso, che richiederebbe peraltro molte altre osservazioni complementari, si può provare a interrogarsi sulla fondatezza della valutazione trissiniana da cui abbiamo preso le mosse, e insieme delle posizioni critiche espresse circa i metri dei testi bembiani. In particolare, a valutazioni meno radicali circa la competenza metrica di Bembo e su come rintoccherebbe anche in lui la crisi della canzone spinge non tanto l'evidente maestria nell'utilizzo delle forme petrarchesche più ardue e tecniche (sestina doppia, canzoni sorelle, ripresa di *Rvf*, 29) attestata già nella prima giovinezza e poi nei testi asolani, quanto il fatto che l'adozione di metri eccentrici e poco o per nulla petrarcheschi ha luogo in testi che si distinguono nettamente per tono, stile, intenzioni e sostanza poetica da quelli su schemi canonici. In questo senso, il profilo critico delle *Rime* bembiane che introduce all'edizione commentata della *princeps* (di per sé preziosa) a cura di Guglielmo Gorni più che severo (sulla scorta di una generale visione riduttiva della lirica cinquecentesca rispetto a quella due e trecentesca, nonché di un desanctisimo di marca continiana che agiva nello studioso) risulta essere poco attento al reale percorso del poeta e alle attese del contesto in cui agì⁴⁵. Un poeta che ventenne, con un'esperienza già non

distribuzione dei periodi, sempre scegliendo di valorizzare la simmetria del disegno, indurrebbe a risolvere con ABbAC CBDdB, visto che in entrambe le stanze si hanno pause dopo 5 e dopo 13 versi, ABbAC-CBDdBEAB-EFFG-GH(h⁵)A, senza scordare che la seconda pausa non corrisponde a un punto morfologicamente significativo dello schema, che del resto non sembra averne altri certi. La rima A è sempre desinenziale nella strofa I (imperf. 3a sing. -ava) e quasi sempre nella II (inf. -ire, tranne che in ultima sede), e anche la rima B pare ragionata: stanza I, *Amore* : (*fore* :) *core* : *splendore* : *ardore*; II, *si parte* : *altra parte* : *l'altrui parte* : *diparte*. Il ritorno della rima /a/ a fine stanza in un verso con rima interna con quello precedente altrimenti irrelato, per altro, è soluzione anche petrarchesca, in *Rvf*, 135, aBbC cDdA aBEeBF(f⁵)A.

45. Guglielmo Gorni, cappello a *Pietro Bembo* in *Poeti del Cinquecento* [...], a cura di G. G., Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 41-43, in particolare 42: «La canzone del Bembo [...] è sempre una prova faticosa e squilibrata: di confusa orditura (XXVI); di bastarda origine strambottesca (LI), o sonettistica (LII); o modellata sull'elementare aggregazione di coppie di rime bacciate (LXVIII); o recuperata stancamente dai primi *Asolani* (LXIX, e sempre quella facile cadenza di bacciate). La diagnosi non è alimentata da un pregiudizio tecnico, né nasconde dietro le malcerte architetture la responsabilità del giudizio: è un fatto innegabile che il Bembo non produrrà

comune dei luoghi e degli uomini d'Italia ma ancora subordinato al padre e alla prospettiva veneziana, offriva ciò che nessuna delle voci allora in voga nelle corti, anche volendo (con l'eccezione del "vecchio" Boiardo, che non avrebbe però voluto nemmeno nei suoi anni più verdi), avrebbe potuto mettere in carta. Con gli *Asolani* diventa inevitabile procedere su binari distinti, che si differenziano appunto per funzioni ed esigenze, e sulla base di queste impiantano il discorso poetico in modo anche metricamente diverso: o meglio, metricamente diverso per potersi svolgere in modo adeguato alle situazioni evocate e ottenere l'effetto voluto, continuando peraltro a mostrare (in posizioni rilevate nei finali dei tre libri) una perfetta *maîtrise* di metri e modi petrarcheschi.

A far difficoltà, agli occhi di Guglielmo e nostri, sono state però soprattutto le *Rime*, sempre proiettate – anche in virtù dell'etichetta di "petrarchista", tutta nostra e per nulla bembiana, appiccata al loro autore – sul canzoniere per antonomasia, e sempre in chiave riduttiva: dove però ad essere parziale e spesso superficiale è stato piuttosto il nostro sguardo che non la loro fisionomia complessiva⁴⁶. A fronte dei testi con metri anomali sopra ricordati – nel 1530 come già nella redazione urbinata, ma nella stampa con maggior sproporzione – sul fronte per così dire opposto stanno soltanto la sestina e la monumentale *Alma cortese*, forse penalizzata ai nostri occhi dalla sua stessa abnorme prorompentezza, e più ancora, però, da una nostra comprensione forse imperfetta del suo significato e dei suoi presupposti. I due testi bastano comunque a certificare anche in quella sede il differente intento che li muove, il diverso tenore discorsivo. Ciò a cui puntano i testi su metri originali è un diverso rapporto tra

mai un discorso lirico complesso, e che nelle *Rime* la parte debole, l'impaccio del mestiere è tutto o quasi nello sforzo sintattico, così spesso frustrato». Gorni pubblica e commenta il testo del 1530, ma per i confronti nella *Nota al testo* segue soltanto le edizioni moderne e non tiene conto dell'inserimento di 14 testi degli *Asolani* nella ed. postuma del 1548 (vd. il rinvio bibliografico alla nota 36).

46. Sul valore limitante, e complessivamente deprimente e improprio, dell'etichetta "petrarchismo", ho proposto qualche considerazione nella premessa agli atti del convegno *Geografia e storia della tradizione lirica nell'Italia del Cinquecento*, Losanna, 29 novembre-1 dicembre 2023, «Italique», 27, 2024, pp. 9-14. Importante la ricostruzione storica della questione critica di lungo periodo intrapresa da Giacomo Vagni in una serie di contributi recenti.

la materia, prossima o coincidente con quella petrarchesca, e la sua declinazione ritmica, regolata da una sintassi non semplice ma più riposata, e da una cantabilità che poteva facilitare l'affermazione presso i contemporanei (senza pregiudizio per la complessità retorica e delle relazioni interne, in larga parte ancora non descritte dai nostri studi). Senza trascurare il fatto che l'idea di includere 14 testi asolani nelle *Rime* (come risulta nel ms. viennese e poi nell'edizione postuma del 1548) potrebbe avere iniziato a muoversi nell'animo dell'autore già molto prima di quando risulta attestata.

5. È auspicabile che si possa presto disporre di spogli degli usi metrici diffusi tra 1470 e 1530 estesi a un numero significativo di autori "minori", che è indispensabile considerare per avere il polso della situazione; spogli che siano sempre accompagnati da indicazioni su tema e tenore stilistico dei testi. Altri elementi importanti si potranno ricavare da una considerazione degli usi per così dire sociali dei testi e in particolare del loro rapporto con la musica: dato che, all'alternativa tra testi composti per essere messi in musica e testi che – nati con altri scopi – vengono poi musicati, si può aggiungere il caso di testi muniti di una generica musicabilità, così che siano dotati di una valenza aperta attivabile anche soltanto per immetterli in contesti dove è prevista una finzione musicale (così ad esempio nei due prosimetri-capolavoro dell'epoca, l'*Arcadia* e gli *Asolani*)⁴⁷.

47. Ho raccolto alcuni dati, anche in rapporto alla tradizione antica, in *Sulla fortuna delle componenti musicali e canore nella bucolica (a partire da «Arcadia» IIe)*, in *I versi e le regole. Esperienze metriche del Rinascimento italiano*, a cura di Martina Dal Cengio e Nicolò Magnani, Ravenna, Longo, 2020, pp. 31-52. (poi in *Storia, forma, materia. Sulla poesia italiana del Rinascimento*, Pisa, ETS, 2023), proponendo che gli autori potessero pensare a una sorta di equivalente ecfrastico di espressioni musicali. Quanto alle musiche che potevano immaginarsi Sannazaro o Bembo, si tenga conto di quanto osserva Nino Pirrotta relativamente al fatto che a fianco della polifonia esistevano «altre forme di attività che ebbero ben più larga parte nella comune esperienza musicale e anche in quella delle classi sociali più elevate; ma che tuttavia non lasciarono una corrispondente traccia di sé, sia perché erano in tutto o in parte basate sull'improvvisazione, sia perché erano trasmesse dall'uno all'altro esecutore senza il sussidio di una notazione scritta» (*L'Orfeo degli strambotti* [1969], in *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, Torino, Einaudi, 1975, pp. 5-44: 21).

A riscontro delle osservazioni su Bembo vale allora la pena di richiamare il caso di Francesco Cei, già ben illustrato da Dionisotti. Nella sezione di *Canzone* che nell'edizione del 1503⁴⁸ segue quelle di 96 sonetti e 8 capitoli e precede le altre di *Stanze* (un testo di 20 ottave) e *Strambotti* (17 testi), i nove pezzi che la compongono («due barzellette e una ballata, cui seguono due componimenti di 24 versi con otto rime, non riducibili a uno schema tradizionale, e una sorta di canzone su due stanze di 17 versi con cinque rime» e «soltanto le ultime tre [...] propriamente canzoni, senza però riscontro nella metrica tradizionale»⁴⁹) sembrano essere accomunati proprio da un loro (certo o possibile) rapporto con la musica, alla stessa stregua per cui cinque degli otto sonetti che compaiono nella redazione Q degli *Asolani* vengono qualificati nella prosa (loro soltanto e non altre forme) come «canzone». È un'impressione in gran parte controintuitiva, considerato che alcuni degli schemi qui sotto riportati, problematici e di per sé non eloquenti, non paiono modulabili su una struttura musicale, ma è certo che su questo fronte resta molto da capire, e che per farlo si dovrà guardare dentro ai testi meglio di quanto non si sia fatto.

8. Cei, sezione delle *Canzone*
in *Sonecti capituli canzone sextine stanze et strambotti*
(ed. Firenze, Filippo Giunta, 1503)

1	<i>Bene vivere et letari</i>	4+6×3=22	zyyz	ab ab bz
2	<i>Girar la fronte, abscondersi et fuggire</i>	4+6×5=34	ZyyZ	Ab ab bZ
3	<i>Non può esser gentil core</i>	4+6×10=64	zyyz	ab ab bz
4	<i>In qual parte mi volgo</i>	24	aBCDB CDDE eFFD dAaagGH ghGG ⁵⁰	
5	<i>In lachryme et sospiri</i>	24	aBCD BCD DEeF FddA aagGHghGG	
6	<i>Veggio ciascun ripien di maraviglia</i>	17×2=34	ABb ACc BADA b EEDbdA	

48. *Sonecti capituli canzone sextine stanze et strambotti composti per lo excellentissimo Francesco Cei ciptadino fiorentino in laude di Clitia*, Firenze, Filippo Giunta, 1503, cc. f3v-g3r.

49. Dionisotti, *Fortuna*, p. 129.

50. Nel riportare le due identiche formule, che non saprei come razionalizzare, segnalo con uno spazio gli stacchi sintattici.

7	<i>Perle et coralli un piccolo vasetto</i>	15×4+9=69	<i>AbcB cDdC CBbA EeA</i>
8	<i>Qual fero è sì maligna</i>	14×5+8=64	<i>aBab AccB CddE dE</i> (c. aBaBCDcD)
9	<i>Io canterei con più leggiadro stile</i>	9×10+6=96	<i>AbaB bCcDD</i> ⁵¹

Si deve d'altra parte notare che la stranezza di questi metri non solo conferma «la regola del precipitoso declino in quegli anni della canzone, in ispecie della canzone morale, il cui ruolo, per quanto è del contenuto, morale per l'appunto o storico-politico, era stato in gran parte assunto dal capitolo»⁵², ma risulta non così lontana dalla stranezza di altri metri bembiani prima esaminati (si considerino testi come 4-Asol o 17-1530, che rappresentano in sé, e in un unico organismo, la stessa contraddizione tra richiamo alla musicabilità e disegno metrico apparentemente ad essa refrattario). Se appena si abbandona la visione convenzionale e pregiudiziale di Bembo poeta fedele seguace di Petrarca, liberatore della poesia dal volgare uso tetro, ci si ritrova nel contesto in cui concretamente operò. Che fu anche quello del (certo a lui non comparabile per qualità poetica) poeta lucano Girolamo Britonio. Due recenti edizioni hanno restituito una discreta accessibilità ai suoi testi (trasmessi da un'edizione del 1519), ma molti aspetti della sua produzione di canzoni restano ardui e problematici, per la consistenza del comparto metrico (ben 43 individui) e per il frequente basso grado di comprensibilità del testo e decifrabilità del disegno metrico⁵³. 28 testi riprendono soluzioni già di Petrarca o (in 4 casi) molto simili; ma insieme a 2 *unice* con schemi razionali e però non petrarcheschi (383, 405) si registrano 13 casi (quasi un terzo) anomali: o per la morfologia della fronte (divisibile ma squilibrata o difficilmente divisibile), o/e per la mancanza di *concatenatio* (11 casi) o/e per il

51. Irene Falini (Francesco Cei, *Sonetti*, Firenze, Accademia della Crusca, 2021, p. XIII) segnala la canzone di identico metro *Io proverei, Amor, con miglior verso*, di 7 stanze e congedo, per un totale di 69 versi, collocata da Giuseppe Fatini tra le dubbie di Giuliano de' Medici duca di Nemours (*Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1939, pp. 110-112): testo rivolto al dio Amore, di rievocazione, re-creazione e richiesta (il congedo, rivolto alla canzone, promette «di mostrar per una tua compagna / colui che perde Amor, quanto guadagna», ma non si dispone di un riscontro).

52. Dionisotti, *Fortuna*, p. 129.

53. Vd. Guidolin, *La canzone*, pp. 74-76 e 106-108, per un quadro delle formule rimico-sillabiche e della consistenza.

disegno del congedo, che in vari casi risale fino alla fronte, e con ulteriori difficoltà causate dalle dimensioni tendenzialmente ampie delle strofe⁵⁴. Nonostante le differenze evidenti (a partire dal fatto che le strofe stravaganti di Bembo sono piuttosto brevi), le anomalie di alcuni testi del petrarchista principe – fatta salva la sua perfetta leggibilità – non sono poi così lontane da quelle di Cei e di Britonio, e probabilmente di altri autori ancora da censire, e insieme a quelle andranno in futuro analizzate per tentare di spiegarne intenti e significato. Una rinnovata analisi dovrà tenere sotto la lente le forme del madrigale, che dagli *Asolani* alle rime di Britonio (che ne include 37) mostrano una significativa prossimità alle soluzioni anomale adottate per le canzoni.

Ideale sarebbe che ciò avvenisse alla luce di un più ampio inquadramento storico e critico della letteratura poetica delle corti – alla quale Bembo (con buona pace di alcune nostre convinzioni) va in massima parte ricondotto –, che la sottragga al limbo in cui è ancora per lo più confinata, e nel quale di volta in volta viene caratterizzata come riduzione a meccanismo della vivacità poetica dei migliori rimatori del Quattrocento o intermezzo depresso in attesa della ripresa cinquecentesca del “vero petrarchismo”, o come anticipazione delle vuote ricercatezze barocche e produttrice di testi tutt'al più di intrattenimento. Le evidenti storture derivano da una considerazione astorica e dal mancato legame del piano letterario con gli altri ambiti della produzione artistica e culturale, che se sempre sono importanti in questo caso diventano *conditio sine qua non*.

Per tornare in conclusione a Trissino e al passo della *Poetica* da cui si sono prese le mosse, se i moderni sono forse stati riduzionisti o elusivi (quando non iperreattivi), pur di non dover ritoccare il profilo classico di Bembo poeta, il trattatista ha forse peccato a sua volta di rigidità e di distrazione. L'una e l'altra potrebbero spiegarsi col fatto che i nomi dei due grandi rimatori, come si accennava all'inizio, dovrebbero essere stati aggiunti a quel passo dopo il 1547⁵⁵,

54. Le 15 canzoni non canoniche hanno un'ampiezza media della strofa di 16,6, con quattro casi da 18 versi, uno da 19 e uno da 21. Per gli schemi, oltre a Guidolin, vd. Girolamo Britonio, *Gelosia del sole*, edizione critica e commento a cura di Mikaël Romanato, Genève, Droz, 2019, p. 809.

55. La carta di cui è composto il ms. Braidense Castiglioni 8/3 che trasmette la prima stesura della *Quinta divisione* ricordata in apertura (nota 3)

ormai a grande distanza dal momento in cui i loro testi erano stati stesi e avevano iniziato a circolare: nati in un contesto che Trissino conosceva bene e a cui aveva preso parte in prima persona (in particolare per quanto riguarda tempi e luoghi di Bembo), riconsiderati da un punto di vista ormai slegato dalle modalità di attesa, circolazione e fruizione finivano per contrastare con i principi operativi che il vicentino aveva sempre seguito e collidevano con l'impianto teorico del suo trattato.

mostra in più luoghi una filigrana "Ancora entro cerchio sovrastato da stella", con contromarca "3†P", che ha riscontro proprio a Vicenza nel 1539 (Briquet 516). Si potrebbe anche associare la data a quella di stesura di quella prima versione (anche se ovviamente il riscontro di per sé non basta a dimostrarlo), ma è quanto meno certo che a quella data il passo non conteneva ancora il riferimento a Bembo e a Sannazaro.

ROBERTO VETRUGNO

*Sulla lingua della prima redazione
del Cortegiano*

Maurizio Vitale nel suo importante saggio sulla *koinè* cortigiana¹ illustra le caratteristiche linguistiche della prima edizione del poema ariostesco e di una serie di opere, perlopiù in versi, di autori della fine del Quattrocento e dei primi anni del Cinquecento, riconoscendo in esse una lingua letteraria comune, di matrice padana, non ancora modellata sul fiorentino trecentesco e nata nel contesto sociale e culturale dominante: la rete delle corti delle signorie italiane. Sul finire del secolo scorso un volume aveva raccolto vari interventi dedicati alle *koinè* in Italia dalle Origini al Cinquecento: in particolare il saggio di Sanga² intende dimostrare l'esistenza sin dalle origini di una *koinè* alto-italiana che si diffonde nel Trecento

1. Maurizio Vitale, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'Orlando furioso*, Roma, Accademia dei Lincei, 2012.

2. Cfr. Glauco Sanga, *La lingua lombarda. Dalla koinè alto-italiana delle Origini alla lingua cortigiana*, in *Koinè in Italia dalle Origini al Cinquecento*. Atti del Convegno di Milano e Pavia (25-26 settembre 1987), a cura di Glauco Sanga, Bergamo, Lubrina, 1990, pp. 79-163; nel dibattito, riportato nelle pagine successive ai saggi (pp. 165-181), l'intervento di Varvaro (pp. 177-179) sottolinea l'importanza di verificare non solo le attestazioni di tratti comuni ma soprattutto l'uso comunicativo di una *koinè*. La dimostrazione di una comunicazione in una *koinè* cortigiana è il suo ampio utilizzo nelle lettere, nelle cancellerie e nelle corrispondenze private, a partire dai primi decenni del Quattrocento; un esempio di testo epistolare di *koinè* è fornito nello stesso volume da Tina Matarrese, *Saggio di koinè cancelleresca ferrarese*, pp. 241-262; si veda inoltre Ead., *Il volgare a Ferrara all'epoca del Boiardo: dall'emiliano «illustre» all'italiano «cortigiano»*, in *Boiardo e il mondo estense*. Atti del Convegno internazionale di studi (Scandiano, Modena, Reggio Emilia, Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Antenore, 1998, pp. 611-645, in particolare p. 612: «Lo spazio sempre più aperto e composito delle corti di fine Quattrocento, in cui si moltiplicano le relazioni tra i diversi centri, sul piano pubblico e su quello privato, con enorme crescita degli scambi epistolari, favorisce la formazione di una lingua di comunicazione interregionale».

e nel Quattrocento, declinandosi in diversi esiti non toscani (*koinè* settentrionale, lingua lombarda, *koinè* italiana, lingua cortigiana settentrionale, fino a un vero e proprio volgare illustre alto-italiano)³. È dunque maturata tra gli studiosi la consapevolezza che un italiano comune⁴ dalla metà del Quattrocento si affermò con una pervasiva lingua d'uso epistolare, in grado di mettere in contatto tra loro i ceti più colti delle diverse città italiane.

Lasciando la questione della lingua (letteraria) sullo sfondo, in questi decenni a cavallo tra i due secoli si afferma una prima standardizzazione dell'italiano scritto che agì sui testi, letterari ed epistolari, nati nelle corti e scritti da cortigiani. Una norma che sembrerebbe essersi “infiltrata” e imposta su usi linguistici coesistenti e condivisi⁵ nel contesto culturale delle corti, contesto non ancora del tutto messo in evidenza dagli studiosi in relazione alla formazione dell'italiano moderno: la diffusione della norma letteraria, come è noto, si realizzò grazie alla progressiva egemonia del prestigio della letteratura toscana antica, promossa dai grammatici, prima Fortunio e poi Bembo, e, soprattutto, dai tipografi.

Per trattare di “letteratura cortigiana” scritta in “italiano cortigiano” si prenderà in esame l'opera che più da vicino racconta il modello culturale della corte, *Il libro del Cortegiano* nella sua prima redazione, scritta pochi anni dopo la fine dell'esperienza urbinata⁶ di Castiglione e mai data alle stampe.

Il periodo in cui prende forma il primo *Cortegiano* è il decennio 1506-1516, nel corso di quella «stagione più densa e più vitale per la

3. Quest'ultimo individuato già da Salvioni e ripreso da Sanga alle pp. 92-93 del suo saggio.

4. Cfr. Enrico Testa, *L'italiano nascosto*, Torino, Einaudi, 2014; sulla “lingua comune” intesa come sistema di comunicazione pratica e quotidiana, non letteraria, cfr. *Lingua illustre, lingua comune*. Atti della giornata di studi (Trento, 23 marzo 2023), a cura di Serenella Baggio e Pietro Taravacci, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023.

5. Cfr. Stefano Telve, *Lingua e norme dell'italiano: alcune considerazioni a partire dalle lettere fra Cinque e Settecento*, in *L'epistolografia di Antico Regime*. Convegno internazionale di studi, Viterbo, 15-16-17 febbraio 2018, a cura di Paolo Procaccioli, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 243-258.

6. Cfr. Uberto Motta, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sull'elaborazione del Cortegiano*, Milano, Vita & Pensiero, 2003.

civiltà cortigiana» che va, secondo Mazzacurati, dal 1480 al 1520⁷. Castiglione negli anni in cui visse a Urbino era un giovane trentenne che serviva il suo signore «nella robba curta» e «nel arme»; solo più avanti, dal 1519 fu diplomatico di «robba lunga», quindi «homo savio», ecclesiastico noto e autorevole⁸. L'esperienza culturale durante la lunga permanenza a Urbino segnò profondamente Castiglione, che della corte di Guidubaldo fu un protagonista, sia come ambasciatore sia come letterato. Tra il 1511 (o 1512) e i primi mesi del 1516 si dedicò alla stesura della prima redazione⁹ e al contempo intraprese numerosi viaggi, in Romagna per le campagne militari, a Ferrara, a Milano, a Mantova, a Roma, tornando saltuariamente a Urbino, in una difficile congiuntura diplomatica per lui, per il suo sfortunato *patrone*, Francesco Maria Della Rovere e per la sua corte. In questa fase della sua esistenza il conte mantovano decise di scrivere il *Libro*, come a voler trattenere con le parole una felice esperienza che svaniva.

A partire dal 1508 iniziò a cimentarsi a più riprese con la scrittura letteraria in prosa, mentre un mercato librario spregiudicato si sviluppava incessantemente: era il contesto editoriale con cui si sarebbe confrontato Castiglione in quegli anni se avesse deciso di pubblicare la sua opera; ma, a differenza dell'*Orlando furioso*, la prima redazione del *Cortegiano* non fu data alle stampe e ciò induce a volgere lo sguardo ai manoscritti dell'opera, e alle scelte autografe e idiografe in essi documentate, per confrontarle con i problemi di ordine linguistico che dovettero affrontare i tipografi negli stessi anni.

7. Giancarlo Mazzacurati, *Baldassar Castiglione e l'apologia del presente*, in Id., *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1967, p. 38.

8. La distinzione in due fasi della sua carriera è espressa da Castiglione in una lettera al datario Matteo Maria Giberti del 20 maggio 1525, da Toledo (Baldassarre Castiglione, *Lettere famigliari e diplomatiche*, a cura di Guido La Rocca, Angelo Stella, Umberto Morando, nota al testo a cura di Roberto Vetrugno, 3 voll., Torino, Einaudi, 2016, lett. 1641, III, p. 72).

9. Cfr. Ghino Ghinassi, *Fasi dell'elaborazione del Cortegiano*, «Studi di filologia italiana», 25, 1967, pp. 155-196, ora in Id., *Dal Belcalzer al Castiglione. Studi sull'antico volgare di Mantova e sul «Cortegiano»*, a cura e con una premessa di Paolo Bongrani, Firenze, Olschki, 2006, pp. 207-257.

1. *Editoria cortigiana 1506-1516*

Nel periodo in cui Castiglione si accingeva a scrivere il *Cortegiano* non erano molti i testi letterari in prosa volgare scritti da autori viventi; il latino era infatti la soluzione più a portata di mano: nel 1508, in occasione della morte di Guidubaldo, Castiglione scrisse la bellissima epistola al re d'Inghilterra e con lui anche Bembo si cimentò in una elegante prosa encomiastica latina sullo stesso argomento¹⁰.

Durante il decennio 1506-1516 il nascente mercato editoriale attinse alla produzione letteraria (prevalentemente in versi) che scaturiva dalle corti: lo dimostra un eccellente libro di Luigi Severi sulle scelte letterarie e linguistiche di Niccolò Zoppino¹¹. Un capitolo è dedicato in particolare a *Gli anni del programma editoriale cortigiano e tardo-cortigiano: 1505-1516*, vale a dire gli anni in cui nacque il progetto del *Libro* di Castiglione e fu terminata la sua prima versione completa.

Zoppino non solo fu il principale editore di una vera e propria letteratura cortigiana ma un protagonista della storia culturale e linguistica dei primi trent'anni del Cinquecento, almeno quanto Manuzio e Giunti:

[...] quando Zoppino nel 1503 intraprende il suo percorso, il libro in volgare ha appena compiuto un importante salto evolutivo. Proprio intorno al 1500 i lettori del volgare hanno preso ad orientarsi prima di tutto sui libri di rime di fattura recente, che moltiplicano a un tratto vendite ed edizioni. Si tratta di un passaggio di grande rilievo: la lingua volgare non serve più soltanto a scopi pratici, educativi, spirituali, ma assolve anche a compiti d'arte, e in quanto tale è apprezzata dal suo pubblico. La stupefacente fioritura tipografica del libro di rime è frutto di concomitanti ragioni culturali, letterarie, più minutamente tecniche¹².

10. Cfr. Baldassarre Castiglione, *Vita di Guidubaldo duca di Urbino*, a cura di Uberto Motta, Roma, Salerno Editrice, 2006; Pietro Bembo, *I duchi di Urbino. De Urbini Ducibus liber*, edizione critica, traduzione e commento a cura di Valentina Marchesi, Bologna, I libri di Emil, 2010.

11. Luigi Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Roma, Vecchiarelli, 2009.

12. Ivi, p. 95.

La letteratura cortigiana, dunque, è il frutto dalla presa di coscienza delle potenzialità del volgare: nasce «nei letterati e nei poeti [...] la consapevolezza di contribuire [...] a una vera e propria letteratura di gruppo, orgogliosamente costituitasi in comunità»¹³. Una comunità «di discorso» che propone nuovi temi e stili¹⁴: da qui la disposizione di letterati e scrittori attivi a corte «a elaborare una lingua attuale per una letteratura attuale»¹⁵. Nel *Veridiano* di Achilini, stampato nel 1513, questa comunità, che si aggira per l'Italia passando di corte in corte, viene presentata e definita per aree geografiche: Castiglione è annoverato tra i lombardi; per Ferrara si fanno i nomi di Tebaldeo, Bendedei, Ariosto; tra i toscani Benivieni, Accolti, Cei, Cortese, Bibbiena, Calmeta. Alla corte di Urbino Calmeta è il punto di riferimento di un folto gruppo di cui Bembo e Castiglione furono tra i protagonisti più giovani e stimati¹⁶.

Nella produzione editoriale la comunità cortigiana, costituita da diversi gruppi sparsi per l'Italia e in contatto tra loro, Severi individua il contesto e il presupposto su cui si affermò la standardizzazione linguistica, grazie a un mercato che superò la corte e ne

13. Ivi, p. 96. Acquista un ruolo determinante l'attenzione al mondo femminile: all'origine del *Cortegiano* si colloca infatti la *Lettera al Frisia in difesa delle donne* e, in generale, il tema delle *donne de palazzo* nella prima stesura è preponderante (cfr. Roberto Vetrugno, *La lingua cortigiana delle donne di palazzo*, in Id., «*Prègola la non me voglia dementichare*». *Studi linguistici sulle lettere di donne del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 2025, pp. 13-38). Lo stesso Zoppino scrive versi in lode delle donne (cfr. Severi, Sitibondo nel stampar de' libri, p. 96) e *donne de palazzo* sono le destinatarie di note raccolte poetiche, dedicatorie privilegiate di opere di corte che si diffondevano in questa comunità linguistica e letteraria.

14. Prendo la definizione da Ignazio Putzu, *Comunità di pratica, comunità di discorso e comunità testuali tra sincronia e diacronia: alcune considerazioni preliminari*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature», 12/1, 2021, pp. 66-88.

15. Severi, Sitibondo nel stampar de' libri, p. 105.

16. Ivi, pp. 149-150, 158. Castiglione scrisse il Prologo della *Calandra* del Bibbiena, rappresentata a Urbino nel 1513 (cfr. *La Calandra, commedia elegantissima per messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, testo critico annotato a cura di Giorgio Padoan, Padova, Antenore, 1985). Il Bembo cortigiano fu un protagonista della scena mondana urbinata e di quella comunità letteraria: si pensi alle *Stanze*, ben distinguibili dal resto della produzione in versi, e alla sua lingua epistolare, caratterizzata da settentrionalismi tipici dell'italiano cortigiano (cfr. Massimo Prada, *La lingua dell'epistolario volgare di Pietro Bembo*, Milano, Name, 2000).

decretò anche la fine, almeno nella sua disposizione più spontanea e “occasionale”, idealizzante e ben rappresentata dal “modello” della corte urbinata:

[...] il mezzo tipografico, con le sue tendenze intrinseche verso criteri di omogeneità e riduzione a norma unica, contribuisce sostanzialmente a mettere in crisi la stessa lingua cortigiana che di quel codice e quella letteratura è fondamento, sempre più largamente diffusa ma, col tempo, avvertita come precaria¹⁷.

I correttori “di bozze” di Zoppino sono i responsabili di questa «riduzione a norma unica» e possono eseguire

un insieme di ritocchi, nell’ambito delle medesime coppie [*tucto/tutto, el/il, ne/mi, toa/tua*, ecc.], volti nel complesso a rafforzare, per innesti superficiali ma non per questo meno significativi, l’elemento fiorentino, non senza ricadute cortigiane, per lo più inconscie (spesso anche decrittabili come memorizzate attrazioni dal latino)¹⁸.

Alcuni tratti linguistici “cortigiani”, presenti in modo significativo almeno fino al 1516, anno dell’edizione delle *Regole* del Fortunio, risultarono più resistenti. Si tratta di fenomeni sovramunicipali presenti nei manoscritti e nelle stampe del decennio 1506-1516¹⁹, alternativi allo standard del fiorentino letterario del Trecento: l’articolo e il pronome maschile singolare *el*, usato anche davanti a *s* implicata, e le preposizioni che con esso “si articolano”, in particolare *del, al, nel* che, davanti a vocale tonica (*del animo, al animo*) e atona (*del amore, nel amore*) non raddoppiano²⁰; l’opposizione al fono laterale

17. Severi, Sitibondo nel stampar de’ libri, p. 143.

18. Ivi, p. 144.

19. Tutti presenti nell’elenco di tratti di *koinè* proposto in Sanga, *La lingua lombarda*, pp. 79-163

20. Nel Quattrocento si assiste a un’affermazione di *il/el* su *lo*, diffuso nei testi delle Origini e del Trecento. La proposta di utilizzare *lo* e di raddoppiare secondo le regole del toscano *dell’animo*, accolta sempre più chiaramente dai tipografi dall’uscita delle *Regole* in poi, è forse l’“imposizione” più significativa del toscano rispetto alla tendenza dell’italiano cortigiano, orientato più su (*e*)*l* che su *lo* anche davanti a vocale. Nelle lettere di Castiglione, come in quelle di

palatale *gli* (non *Campidoglio* ma *Capitolio*)²¹; più in generale, la prevalenza in posizione atona di *e* rispetto a *i* (*de, renovare, mandarme* etc.); infine la preferenza per le sibilanti alveolari (*baso, zoè*), rispetto alle affricate e alle continue alveo-palatali (*bacio/bascio, cioè*), e per le consonanti scempie, rispetto alle geminate.

I libri di Zoppino, e di editori e tipografi che con lui e per lui stamparono nel decennio preso qui in esame, sono di notevole interesse per la loro varietà e originalità: sfogliando il “catalogo” cortigiano si leggono alcuni nomi e titoli fondamentali di questa stagione, scrittori oggi poco noti ma al tempo famosi protagonisti di una nuova letteratura e di un mercato librario in crescita esponenziale. Già nei frontespizi e nelle prime carte si incontrano i fenomeni dell’“italiano cortigiano” selezionati sopra come tratti costanti (sottolineati qui di seguito)²². Opere di Calmeta, di Accolti, di Pietro *picture* Aretino e di altri autori:

Triumphs della felice memoria del preclarissimo poeta misser Vincenzo Calmeta, opera molto dilecteuale & nouamente impressa, Impressa in Pesaro per Pietro Cappha, a instantia de Nicolo Zopino [circa 1510];

Vittoria Colonna, si può constatare l’affermazione dell’articolo debole *el* rispetto a *lo*: l’articolo asillabico *l*, derivato da *lo*, preceduto da preposizione, quando è seguito da parola iniziante per vocale, tonica o atona, è nei manoscritti unito alla preposizione precedente e non raddoppia (ad esempio, *Del Ill. mo, del abito, al arciprete*), anche davanti a *s* implicata (*al Spirito*), ragione per cui è bene in sede di edizione non aggiungere apostrofi né separare *l(o)* dalla preposizione (cfr. Vetrugno, *Prègola*, pp. 52-53); su queste implicazioni filologiche si è soffermato Marco Dorigatti nell’introduzione alla sua edizione critica dell’*Orlando Furioso, secondo la princeps del 1516*, Firenze, Olschki, 2006, p. CLXVI: «Stampare *del’amico* pare quindi sconsigliabile: l’apostrofo verrebbe a segnalare l’elisione di una vocale finale che non può essere presupposta, poiché nella pratica ariostesca non di *de+lo amico* si tratta, bensì di *de+’l+amico*. Infatti, più che di elisione, la quale presuppone una forma piena *delo* (inesistente nell’Ariosto se non nella fattispecie *de lo*, preposizione semplice + articolo determinativo), meglio sarebbe parlare di estensione della forma invariata *del* anche ai casi nei quali il toscano prevede una differenziazione tra *lo* e *il* dovuta alla posizione».

21. Già nella prima redazione Castiglione mette in guardia da questo tratto tipicamente fiorentino: cfr. più avanti.

22. Si trascrive diplomaticamente, separando solo con il punto alzato le parole unite.

Opera noua del fecundissimo giouene Pietro pictore Arretino, zoe strambotti sonetti capitoli epistole barzellette & una desperata, impresso in Venetia, per Nicolo Zopino, 1512, a-di XXII de zenaro;

Opera noua del preclarissimo messer Bernardo Accolti aretino scriptore apostolico & abreuatore, zoe soneti, capitoli, strammoti & vna comedia recitata nelle solenne noze del magnifico Antonio Spannocchi nella inclita cypta di Siena, Stampato in Venetia, a instantia del Zopino e Vincenzo compagni, 1515;

Opera nouamente composta del disprezamento del mondo in terza rima, & hy-storiata. Partita in capituli XXXII & un ternale de la nostra dona del unico Aretino, Stampata in Venetia, per Georgio de Rusconi milanese, ad instantia de Nicolo Zopino & Vincenzo compagni, 1515 a-di XII de zugno;

Opera noua diuotissima spirituale del dignissimo doctore meser Castellano de Castellani fiorentino et del eximio messer Alexandro Brunetto da Macerata, in sonetti, in stantie & in capitoli, In Venetia, ad instantia de Nicolo Zopino e Vincenzo compagni, 1515 die XXV Maii²³.

Di quest'ultimo si riporta l'avviso al lettore:

Hauea facto concepto, lepidissimo lettore, alquante cose da noi facte in uno quasi istante, a fine di qualche nostro (o d'alcuno nostro) benivolo su decta materia, non divulgarle, anze nasconderle e da li animi de li homini al tutto toglierle, sì cognoscendo il stile nissuno, sì essere molti perfidi e maligni detractor, dai quali non tanto questi rudi, ma li più tersi sonno biasimati. Pure, lassate queste cause, fece proposito mandarle fore con dir: ad alchuno ingegno pelegrino, sì non l'opra, al mancho l'audacia piacerà; e a uno altro nostro già comenzato opuscolo preluderemo, come intendo haver facti alchuni summi auctori (bench'io de' quali non saria degno portar el libro e por boccha al nome loro), sì che han meritato i più sublimi lochi. Come se sia, infine sonno toi: legeli al meno e, fastidito, si non vole te impacceno²⁴.

23. Cfr. Severi, Sitibondo nel stampar de' libri, pp. 197-200.

24. Trascrivo fedelmente dall'originale, tranne che per *u* → *v*.

Di seguito l'edizione delle facezie del Piovano Arlotto e una silloge di Giovanni Bruni con testi di diversi autori:

Facetie, piaceuoleze: fabule: e motti: del piouano Arlotto prete fiorentino: homo di grande inzegno: opera molto dilecteuole vulgare in lingua toscha hystoriata: & nouamente impressa, Impresso in Venetia, per Georgio di Rusconi milanese, ad instantia de Nicolo dicto Zopino & Vincentio compagni, 1516;

Le cose volgari de Ioan Bruno ariminense, stampado in Venetia, per Georgio de Rusconi milanese, 1506;

Opera moralissima de diuersi auctori homini dignissimi & de eloquentia perspicaci, de li quali el nome loro per suo contento d'alcuni non e divulgato: diuiua in sonetti, capitoli, strambotti, egloghe, comedie, barzellette, & una confessione d'amor: nouamente stampata, Stampata in Venetia, per Georgio di Rusconi, ad instantia di Nicolo Zopino & Vicentio compagni, 1516.

In queste raccolte del Bruni si incontrano *ne l'eterno*, *al stringere* (sonetto 129, dell'edizione del 1506); *de l'alto* e *nel alto* etc. e *el* è sistematico (sonetto 132 dell'edizione 1506).

Zoppino pubblica autori molto noti al tempo, tra cui Bernardo Illicino e Marco Rosiglia:

Barzoleta nouamente composta de la mossa facta per Venetiani contra alo illusterrissimo signore Alphonso duca terzo de Ferrara [1509?] [Attribuito alla tipografia veneziana di Nicolò Zoppino];

Opera noua del facundissimo poeta maestro Marcho Rasilia da Foligno nouamente stampata zoe sonetti capituli egloge e una frottola de cento rimitti, Impresso in Venetia, per Nicolo dicto Zopino, 1511 a-di XXIX zenaro;

Opera dilecteuole & nuoua della cortesia gratitudine & liberalita. Composta in parlare elegantissimo dallo eximio philosopho maestro Bernardo Hylicini ciptadino senese, Stampata in Venetia, per Georgio di Rusconi milanese, ad instantia de Nicolo Zopino & Vincenzo compagni, a-di vi zugno 1515;

Miscellanea noua del preclarissimo poeta maestro Marcho Rasilia da Foligno, Et altri auctori, Nouamente stampata zoe sonetti, capituli, egloghe e strambot-

ti collecte per mi. Nicolo dicto Zopino [circa 1515], Stampata in Venetia, per Nicolo dicto Zopino.

Compaiono anche libri pratici, “comuni”:

Tractato utilissimo circa lo regimento e conseruatione de la sanitate, composto per il clarissimo & excellentissimo filosofo & doctore di medicina meser Ugo Benzo di Siena, nel quale quanta sia la utilitate assai chiaramente po comprendere che in esso lege, impresso in Milano, per Petromartire di Mantegati, 1508.

Questa si-e vna operetta molto piaceuolissima & da ridere de arte manuale & utilissima a molte infirmitade & experimentada da molti excellentissimi homini & sono aprobate per mi Nicholo dicto el Zopino [circa 1510].

Leggendo le prime pagine del primo libro si incontrano gli stessi tratti visti sopra: «A guarire il morso del cane rabioso. Lava prima la piaga o sia morsegadura de vino caldo o bianco o nigro. E po bagna in lo succo del aglio [...] e miore serebbe lo aglio cavato il di de sancto zohanne [...]». Anche nel *Compendio* del Calmeta e altri autori si incontrano *Con li occhi, el, el stral, rason* e forme simili:

Compendio de cose noue di Vincenzo Calmeta & altri auctori cioe sonetti capitoli epistole egloghe pastorale strambotti barzelette & una predica d-amore, Stampato in Venetia, per Nicolo dicto Zopino, 1507 a di XVIII de Luio.

Zoppino e i suoi “compagni” trasformano la incessante e spesso occasionale produzione poetica cortigiana in una corte “virtuale” e “editoriale”; una rete di testi che transita per l’Italia attraverso i libri, perlopiù stampati in ottavo, e si sviluppa come vero e proprio mercato culturale. Eleva così la lingua letteraria e non letteraria (epistolare, come vedremo avanti) diffusa nelle corti, la rende letteratura cortigiana e la proietta a livello nazionale attraverso la stampa; acquisisce questo nuovo e sperimentale italiano letterario dal circuito degli autori e dei lettori di corte, per trasferirlo nei libri di letteratura e diffonderlo attraverso la Penisola: la lingua parlata e scritta in una società colta e politicamente dominante diventa nei suoi libri italiano letterario. Un processo che ha effetti rilevanti per la storia della lingua italiana nel Rinascimento: da questa prospet-

tiva, le *Prose* del Bembo sembrerebbero risolvere autorevolmente i dubbi degli autori e dei tipografi, cui Fortunio, nove anni prima, aveva fornito gli “strumenti” grammaticali per eliminare le forme cortigiane²⁵.

2. *Le Regole del Fortunio e il primo revisore del Cortegiano*

I correttori al servizio di Zoppino grazie all'uscita delle *Regole* del Fortunio riuscirono a intervenire sugli onnipresenti tratti cortigiani visti sopra, in favore delle soluzioni fiorentine letterarie; un'accelerazione significativa a favore di forme univoche, esclusive e standardizzanti.

Le *Regole* uscirono alla fine del nostro decennio, 1506-1516, quando il tentativo di scrivere un'opera in prosa da parte di Castiglione aveva già dato i suoi primi frutti: dopo la felice esperienza presso la corte di Guidubaldo di Montefeltro e durante la crisi di quella stessa corte, il conte mantovano allestì la prima redazione del *Cortegiano*, conclusa nei primi mesi del 1516, quindi prima dell'uscita del trattatello del Fortunio nel settembre dello stesso anno. Per Zoppino e per molti editori fu una vera e propria svolta²⁶, e lo fu anche per Castiglione²⁷: una serie di interventi dettati dalle *Regole* sembrano affermarsi nell'elaborazione che porta dalla prima (C') alla seconda (C'') redazione dell'opera:

25. Cfr. Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*, Bologna, il Mulino, 1991; Id., *L'ordine dei tipografi: lettori, stampatori e correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998.

26. Cfr. Severi, Sitibondo nel stampar de' libri, pp. 229-253.

27. Castiglione conosceva il *Compendio di la volgare grammatica* ricavato dalle *Regole* di Fortunio: «Nel *Compendio* emerge anche il peso della testimonianza di Baldassar Castiglione. Infatti là dove si parla degli avverbi, il Flaminio inserisce l'avvertimento di non usare avverbi di uso troppo antico “si come lo illustre Conte Baldesera Castiglione ci ammonisce nel suo *Cortegiano*” (f. Ccc iiiv)» (Alessandro Pastore, *Di un perduto e ritrovato «Compendio di la volgare grammatica» di Marcantonio Flaminio*, «Italia medioevale e umanistica», 27, 1984, pp. 349-356: 351); cfr. inoltre Paolo Bongrani, «*Breviata con mirabile artificio*». Il «*Compendio di la volgare grammatica*» di Marcantonio Flaminio. Edizione e introduzione, in Per Cesare Bozzetti. *Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura

Avrà influito su qualcuno di questi aggiornamenti [sulla seconda redazione del *Cortegiano*] una disciplina grammaticale sollecitata dalla compilazione dell'opera letteraria? Può darsi; [...] [È] qualche altro episodio a indurci a pensare che, lavorando al *Cortegiano*, il Castiglione tentasse talora di ottenere per via riflessa un livello ortografico e grammatica superiore a quello delle lettere familiari [...] La qualità di queste correzioni, miranti ad evitare anfibologie morfologiche o ad eliminare biasimaticissime mende dialettali, sembra veramente suggerire, dietro la penna dello scrittore, una qualche autorità grammaticale. Se questa autorità ci fu realmente, sarà ad ogni modo difficilmente identificabile col Bembo [...] L'unica grammatica che, volendo, avrebbe potuto consultare, erano a quel tempo le *Regole* del Fortunio, diffusesi proprio nel momento in cui il *Cortegiano* subiva la prima revisione. E, a dire il vero, gli esempi surriferiti non escluderebbero che il Castiglione ricorresse realmente alla discussa operetta del grammatico dalmata: si tratta difatti per lo più di interventi espressamente consigliati nelle *Regole* [...] Ad ogni modo, qualunque ne sia stato il fondamento, la revisione attestata in C" e D rappresenta nel corso dell'elaborazione un momento di evidente impegno grammaticale²⁸.

La possibilità di uniformare, e di farlo agilmente soprattutto per gli aspetti ortografici, fu un'opportunità dalla fine del 1516: le tendenze grammaticali alternative al fiorentino del Trecento vengono progressivamente espunte²⁹.

Dal 1508 circa Castiglione lascia tracce del suo progetto di un libro sull'uomo di corte³⁰. A questi primi passi del *Cortegiano*, tutti

di Simone Albonico, Andrea Comboni, Giorgio Panizza, Claudio Vela, Milano, Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 219-267.

28. Ghinassi, *Fasi dell'elaborazione*, pp. 183-184.

29. Risulta determinante infatti comprendere la consistenza e l'entità di queste correzioni dal punto di vista quantitativo, anche per ridimensionare la portata effettiva dello standard che lo stesso Fortunio e Bembo propongono. Leggendo le edizioni di Zoppino del decennio 1506-1516 si può infatti facilmente constatare che le forme non standard sono relativamente poche: grosso modo, su cento parole solo venti o trenta meritavano di essere "revisionate".

30. In sintesi riporto quanto descritto in Roberto Vetrugno, *Per l'edizione critica della prima redazione del Cortegiano*, «Italica Belgradensia», 1, 2024, pp. 17-27: la lettera a Paolo Canal (datata alla primavera del 1506), autografa, in cui chiede informazioni sulle Sibille e su figure femminili celebri del passato;

autografi, è opportuno affiancare la produzione epistolare dell'autore degli stessi anni, anch'essa autografa³¹. Confrontando le lettere con le prime carte del *Cortegiano* si osservano gli stessi tratti costanti dell'italiano cortigiano (anche qui sottolineati)³²:

¹Ill.mo et Ex.mo S.re e Patrone mio. Scritti a questi dí ciò che se estimava che dovessero fare le genti de la Chiesa procedendo li venetiani contra Verona. Hora dopoi che l'altro dí, Bartholomeo Dal Viano li diede quello assalto, e se retirò, se intende che un'altra volta è ritornato, e se gli è acampato. ²Per la qual cosa Nostro S.re ha ordinato che tutte quelle genti de la Chiesa che sono verso Bolog.a, vaddino a quella volta, unendosi con spagnoli. ³Io sapendo l'animo di V. Ex.tia per quanto mi disse el S.r Antonino, ho fatto qualche instantia [...] Pur lo andarvi spagnoli, credo sia stato causa che l'a Ex.tia Vostra non li sia ito adesso. Nostro S.re scrive questo breve alligato: quella lo vederà. ⁴De le cose de li crediti di V. Ex.tia non si manca: Dio mi doni gratia de uscirne bene. Sono lettere de Franza, che dicono li englesi esser discesi grossissimi, tanto che li francesi abandonano la campagna, e se riducano alle terre, e se estima che quelle cose passerano male per Franza. ⁵Le genti che sono state in Italia, sono giunte a Leone quasi tutte svaligate, e se dice che sono state svaligate da li suoi proprij fanti, li quali se lamentano d'esser stati abandonati, e queste gente vanno per Leone come andavano per Roma, dopo la rotta

la *Lettera al Frisia in difesa delle donne*, autografa, composta presumibilmente intorno al 1508 (aggiunta al *Codice degli abbozzi di casa Castiglioni*); un taccuino autografo, rinvenuto da La Rocca nel 1980, in latino, databile agli stessi anni della *Lettera al Frisia* o di poco successivo (quindi 1508-1510), in cui l'autore annota prove di dialoghi, temi e nomi che ricorreranno nella prima stesura; infine il *Codice degli abbozzi di casa Castiglioni* (ASMn, Archivio Castiglioni, siglato da Ghinassi ms. A), autografo, primo testimone della prima redazione.

31. Cfr. Ghinassi, *Fasi dell'elaborazione*, p. 182: «Un confronto di questo genere tra epistolare e opera letteraria va certo condotto con le dovute cautele: si dovrà soprattutto ricordare che siamo di fronte a un'opera in elaborazione, che l'autore stesso, all'atto di inviarla a un'autorità in fatto di lingua come il Bembo, avvertiva, mettendo le mani avanti, dover subire ancora un'estesa revisione ortografico-grammaticale [...]. Detto ciò, non stupirà troppo che l'uso familiare delle lettere coincida pressappoco con l'uso autografo delle prime redazioni del *Cortegiano*».

32. Lettera a Francesco Maria della Rovere, da Roma, del 28 giugno 1513, in Castiglione, *Lettere famigliari e diplomatiche*, lett. 271, I, pp. 268-269.

del Garigliano. Altro non se intende qui. ⁶Santa Croce e San Severino andorno in Concistorio, vestiti da preti semplici e tutto el mondo li stava intorno a vederli, e lí forno fatti Car.li. Non so mo' ciò che sarà de li loro beneficij. ⁷Baso le mani de V. Ex.tia e in bona gratia sua mi raco.do.

In Roma, a dí xxviij de Giugno mdxiiij.

De V. E.

Fidel Servitor

B. Castiglione

Gli stessi fenomeni ricorrono anche in una lettera di registro più basso, al fattore Tirabosco (da Roma, 20 giugno 1514):

¹Christoforo. Ho recevuto molte vostre, ne le quali tutti me ricerchati ch'io ve a<visi> s'io ho quelle lettere de M.a mia madre, dove la ve avisa de quello partito de dare el grano alla S.ra Regina, e pigliarlo noi ad Urbino. Io circa questa cosa ho risposto a M.a mia madre, per la via di qua, perché in effetto la spesa del orzo importa molto più che quella del grano. ²Nientedimeno poteti informarvi, se 'l grano de la S.ra D.ssa non è partito de quelli porti là, e considerare quanto ce ne bisogna per noi, e farne poi lo effetto lí per meggio de la S.ra M.a Emilia: facendo però ch'el se scrivesse a Mantua per parte de la S.ra D.ssa che quello grano potesse uscire di Mantua senza pagar dacio. Di questo me rimetto a voi³³.

La scrittura epistolare si presenta simile a quella del *Codice degli abbozzi di casa Castiglioni* (ms. A)³⁴, testimone primario, integralmente autografo, della prima stesura (cc. 16v-17r; non riporto le lezioni espunte, inserisco i segni diacritici e i segni di interpunzione secondo l'uso moderno):

E certamente già parmi vedere quel tanto desiderato giorno ch'el .X.ristianissimo dopoi l'haver traversato tanti paesi, tanti mari, e vinto tante

33. Ivi, lett. 281, I, p. 274.

34. Cfr. Amedeo Quondam, *La nascita del "Cortegiano". Prima ricognizione sul manoscritto autografo*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 2/2, 1999, pp. 423-441, riedito in Id., «Questo povero cortegiano». Castiglione, il Libro, la Storia, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 241-292.

barbare e strane nationi, e dilatato lo imperio el nome suo per tutto el mundo, giungerà alli confini de Hierusalem, qual felicità serà che si possa aguagliare a quella che sua Maestà nel animo tra sé dentro sentirà, dipoi quando cominceranno da lontano ad apparire le alte torre de la santa cità, che pensieri, che voglie, che devoti affecti serano quelli che florirano nel suo magnanimo core, che alegrezza in tutto lo exercito, el quale già ingenochiato parmi vedere, con alta voce e pietose lachryme salutare et adorare le benedette mura e la Santa terra ne la quale con tanti divini misterij fu el principio de la salute nostra. Quando poi in meggio de tanti principi in habito regale a cavallo ornato acostarassi a quelle porte: e con le sue proprie mani honoratamente dentro vi riporterà come da lungo exilio quella croce che già tanto tempo li è stata vilipesa e in obrobrio appresso con la medema pompa et ordine armato e senza pur levarsi di dosso la polvere o il sudore del camino se n'andrà al sacratissimo sepolcro di Xristo et ivi prostrato in terra, con tanta riverentia humilmente adorerà quel loco ove giacque morto collui che a tutto el mondo diede la vita. Qual cor humano alhor serà che in sé possa capere tanta contentezza qual animo che non desideri de finir la vita, per non corumper mai più questa dolcezza di qualche amaritudine, che fiumi vederanssi de devotissime <lac>hryme: che gusto de immortal consolatione se sentirà come parrano leggere e dolce le passate fatiche del lungo camino e de la guerra.

Dopo questa stesura i segretari al servizio di Castiglione, dismessi i panni di cancellieri addetti alla corrispondenza, indossarono quelli di copisti, provando con il loro *patrone* a elevare la lingua epistolare al rango della prosa letteraria, indirizzandola in modo cauto e a volte asistematico verso la Toscana e la sua tradizione letteraria.

Il passaggio dal primo *Codice* autografo ai mss. Vat. lat. 8204 (siglato B da Ghinassi) e Vat. lat. 8205 (siglato C da Ghinassi) consente a Castiglione di allestire un testo per una prima circolazione privata, in vista di un probabile esito editoriale, che non vi fu. È nei primi due testimoni non autografi del *Cortegiano* (B e C), idio-grafi con correzioni autografe, che entrano in scena i copisti: sotto la blanda sorveglianza dell'autore³⁵, elaborano un testo che mostra

35. Cfr. Ghinassi, *Fasi dell'elaborazione*, p. 182: «[...] si ha l'impressione che non sorvegliasse se non blandamente la scrittura dei suoi amanuensi».

i rapporti tra forme concorrenti analoghi a quelli osservati nelle stampe, precedenti l'azione uniformante delle *Regole* del Fortunio intrapresa dallo stesso Castiglione (e da Zoppino nelle sue edizioni successive al 1516).

Nel ms. C, testimone idiografo dell'intera prima redazione del *Cortegiano*, si possono rintracciare, per i tratti qui presi in esame, interventi non sistematici e che non uniformano la veste linguistica dell'opera: più mani, tra cui quella di Castiglione, ancora prive del supporto del Fortunio, cercano di risolvere alcune oscillazioni che i revisori al contempo affrontavano in tipografia. Non siamo ancora nella fase di elaborazione della seconda redazione, che comincia sulla stesura originaria del ms. C (C'), «in cui si può seguire fin nei minimi particolari il trapasso dalla prima alla seconda redazione [C']»³⁶.

Ghinassi ha scandagliato i testimoni delle fasi di elaborazione del *Cortegiano*, riconoscendo tutti i processi correttivi e le varianti che formano la seconda redazione; quando chiarisce la struttura della seconda fascia di apparato della sua edizione critica, accenna ad alcune correzioni intermedie («le varianti intermedie tra C' e C''»): «L'apparato, pur essendo intermedio tra 1 [I red.] e 2 [II red.], è necessariamente orientato su 2 [...] e deve, di conseguenza, lasciar cadere processi elaborativi considerabili piuttosto come estreme evoluzioni di 1, interrottesi per qualche ragione [...] che non come fasi di avvicinamento a 2»³⁷. In generale, «per semplificare e rendere più omogenei gli apparati», lo studioso decide di omettere «alcune delle numerose varianti ortografico-grammaticali, che costellano in misura diversa tutti i codici. Molte di queste correzioni sono volte ad espungere innovazioni o singolarità scritte degli amanuensi, piuttosto che a rettificare consuetudini dell'autore, e non rientrano quindi nella vera e propria elaborazione linguistica dell'opera»³⁸.

Si tratta del lavoro preliminare dei copisti che apportano, durante la loro rilettura del codice, interventi minori, formali, ma in-

36. Ghino Ghinassi, *Premessa a La seconda redazione del «Cortegiano» di Baldassarre Castiglione*, edizione critica per cura del medesimo Ghinassi, Firenze, Sansoni, 1968, p. VII.

37. Ivi, p. XVI.

38. Ivi, pp. XVII-XVIII.

teressanti dal punto di vista linguistico perché documentano lo statuto variabile della lingua del *Cortegiano*, e dell'italiano cortigiano.

Vediamo questi primi interventi standardizzanti volti all'eliminazione o alla riduzione dei fenomeni selezionati sopra: per la laterale palatale *consilio* → *consiglio* (c. 2r), *familiarmente* → *famigliarmente* (c. 8v), *carico l'impose* → *carico gl'impose* (13v), *queli* → *quegli* (c. 24v), *li principij* → *gli principij* (c. 36v) etc.; in alcuni sporadici casi il copista usa *gli* (*de gli huomini*, c. 12r, *negli altri* 41v) etc., a volte ipercorreggendo: *li serenissimi* → *gli serenissimi* (c. 8v), *nelli giuochi agli quali ogni* (c. 12r), *fanciuli* → *fanciugli* (c. 30v), *li capelli* → *gli capelli* c. 31v; a c. 42r *gli quali* viene cancellato e sostituito, in interlinea e in altra posizione, da *li quali*; tuttavia vi sono occorrenze in cui non si registrano interventi (*circa li atarantati* c. 22r etc.), a c. 41v l'articolo plurale maschile antico toscano *e(i)* è corretto con *li*: *e*³⁹ *Toschani* → *li Toschani*).

Per *el*, in alcune occorrenze il primo revisore interviene: *dele volte el numero* → *dele volte il numero* (c. 12r), *secondo el parere* → *secondo il parere* 12v etc.; a c. 46r si legge: *imitasse el Petrarcha el Boccatio* → *imitasse el Petrarcha et il Boccatio*. In generale, *il* ed *el* coesistono ma *il* è più frequente rispetto a *el*, che invece prevale nelle lettere, almeno per tutto il secondo decennio del secolo. In alcuni casi i copisti inseriscono dittonghi di grana letteraria, evidentemente consapevoli che in letteratura, più che nelle missive, si possa usare questo tipico tratto toscano antico per impreziosire: *farete il giuoco sara piu bello* (c. 19v, si noti anche l'uscita *-ete* al posto di *-eti*, attestato nella lettera al Tirabosco citata in precedenza e presente, ancora per poco, nella scrittura epistolare autografa). Più avanti, nella stessa carta, si legge una correzione autografa che mostra altri dubbi grammaticali dell'autore: *et el giuoco sarebbe freddo*, in cui *el* rimane intatto, il dittongo è confermato, mentre Castiglione di sua mano elimina il condizionale toscano antico e inserisce in interlinea *seria*, diffuso nell'italiano cortigiano, nella poesia di corte ma anche nella tradizione poetica più antica e illustre (dieci anni dopo lo stesso Castiglione apporterà la correzione opposta).

Anche per le preposizioni articolate *del*, *al*, *nel*, sembrerebbe che non ci sia ancora un intervento chiaro e sistematico in direzione

39. L'apostrofo è nel manoscritto.

del toscano, che prevede il raddoppiamento *dell(o) nell(o), all(o)*⁴⁰. Limitando anche qui la verifica alle prime carte, si evince che non vengono intaccate le forme *nel aspro* (c. 7v), *nel usato stile* (c. 12r), *nel amare* (c. 12v), *nel animo, al improvviso* (c. 16r), *al obbligo* (c. 23r), *nel aspetto* (c. 30r); ma a c. 27r le due soluzioni convivono: *all'amore: et al odio*, prova di un'incertezza che sussiste anche nei due estensori del testo base e che i revisori non risolvono; un copista interviene invece con l'apostrofo ma senza raddoppiare in *del amor* → *del'amor* (c. 17v); *al ordine* → *al'ordine* (c. 20r) e con il raddoppiamento in *al improvviso* → *all'improvviso* (cc. 20r e 23v), *nel arme* → *nell'armi* (c. 24r), *del havere* → *dell'havere* (c. 35v).

Si tratta della prima revisione del *Cortegiano*, tentativo che rimanda all'azione dell'ultimo revisore del dialogo, Giovan Francesco Valier⁴¹, che dall'autunno del 1527 lavorò sul manoscritto di tipografia (Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnhamiano 409), indirizzandolo verso il fiorentino letterario.

Nella stesura base di questi due codici si possono dunque individuare in due momenti diversi i tratti più resistenti di quella lingua cortigiana, *commune* e italiana, e gli interventi per eliminarli: nel primo siamo di fronte a un tentativo senza un riferimento chiaro che arriverà invece con le *Regole*; nel secondo, si assiste all'affermazione di una consuetudine revisoria già ampiamente diffusa nelle stampe e nella tipografia, anche in quella dello stesso Zoppino.

3. *Una lingua "in movimento"*

Lo studio e l'edizione della prima redazione del *Cortegiano* pongono una questione ecdotica in relazione a una lingua viva e "in movimento". I criteri di trascrizione devono rispettare il più possibile la leggibilità nel presente ma anche il contesto linguistico in cui l'opera è nata: per l'edizione della prima redazione sarà opportuno dare a testo la lezione dei primi interventi "redazionali" (C'+ e C''-), registrando in apparato la lezione base (e quando diverge quella del ms. B, il Vat. Lat. 8204). Le correzioni autografe di Castiglione

40. Ghinassi trascrive queste preposizioni articolare separandole (*de l'animo*).

41. Ghino Ghinassi, *L'ultimo revisore del Cortegiano*, «Studi di filologia italiana», 23, 1963, pp. 217-264, ora in Id., *Dal Belcalzer al Castiglione*, pp. 161-206.

più rilevanti sono di tipo contenutistico e fondano la seconda redazione, ma un certo numero di esse, per nulla sistematiche, sono di tipo formale, potremmo dire “grammaticale”, e precedono evidentemente l’uscita delle *Regole*.

Si è accennato anche alla relazione tra letteratura cortigiana ed epistolografia cortigiana: le lettere scritte da chi frequentava le corti sono, come abbiamo ribadito qui e altrove, la testimonianza della lingua in uso nelle signorie italiane, che risulta per molti tratti simile all’italiano letterario “contemporaneo” promosso da Zoppino. Castiglione difende sin dalla prima redazione il contesto linguistico del suo mondo cortigiano e rivendica la sua appartenenza ad esso nei capitoli 28-40 del libro I, dedicati alla questione della lingua, non solo letteraria ma appunto sociale, *commune* all’Italia delle corti⁴². A c. 50r del ms. C si legge:

io anchora poco mi curarei se da un toscano fossi represo d’havere detto più presto *lachrime* che *laghrime*, et *patrone* che *padrone*, et *satisfatto* che *sodisfatto*, et *Capitolio* che *Campidoglio*, et *Hieronimo* che *Girolamo* [aggiunta autografa a margine: *et honorevole che horrevole, e causa che caggione, e populo che popolo*] et altre tai cose.

La prima redazione del *Cortegiano* e la prima edizione dell’*Orlando furioso* rappresentarono le opere di maggior prestigio della stagione più matura dell’editoria e della letteratura cortigiana (1506-15016): dopo il 1516 Castiglione e Ariosto (e con loro molti altri autori del tempo) impreziosirono le loro opere con il fiorentino letterario antico, avvalendosi delle *Regole* e poi delle *Prose*. Per fare ciò dovettero rinunciare alle forme e ai tratti tipici del loro italiano cortigiano, di matrice lombarda, adeguandosi alle scelte degli editori, intenti a correggere con ogni diligenza i testi. Ma la definizione di una norma e di uno standard di riferimento si avverò perché già dai primi decenni del Quattrocento, con l’affermazione delle signorie, era in atto la diffusione capillare di un italiano comune scritto, epistolare, illustre e cortigiano.

42. Cfr. almeno Claudio Giovanardi, *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998.

CLAUDIO GIOVANARDI

*La lingua delle commedie di Francesco Belo,
autore romano del Cinquecento*

1. *Premessa*

Vorrei cominciare con alcune note introduttive. In uno studio di alcuni anni or sono, avevo notato come un certo numero di commedie dei primi decenni del Cinquecento sia ambientato a Roma: basti pensare alla *Calandra* del Bibbiena¹, alla doppia redazione della *Cortigiana* di Pietro Aretino², agli *Straccioni* di Annibal Caro³ e, per l'appunto, al *Pedante* di Francesco Belo⁴. Ciò non deve certo

Sono grato a Emiliano Picchiorri, Andrea Testa e Pietro Trifone per l'attenta lettura del mio testo e per gli utili suggerimenti che me ne sono venuti.

1. Per un'analisi della lingua della *Calandra*, mi sia consentito il rinvio a Claudio Giovanardi, *Sulla lingua della Calandra di Bernardo Dovizi da Bibbiena*, in "La sua chiarezza ne séguita l'ardore". *Studi di linguistica e filologia offerti a Paola Manni*, a cura di Barbara Fanini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, pp. 311-335; sulla fortuna della commedia del Dovizi a Roma: Paola Cosentino, *Da Urbino a Roma: la Calandra del Bibbiena e le sue rappresentazioni*, in Ead., *Sulla scena. Luoghi e generi teatrali tra '500 e '600*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, pp. 39-50. Molto utile anche Giuseppe Crimi, *Tra Boccaccio ed Erasmo: riflessioni linguistiche intorno alla Calandra*, in *Il teatro a Roma prima della Cortigiana (1525)*, a cura di Giuseppe Crimi, Roma, Roma nel Rinascimento, 2020, pp. 91-113.

2. Sull'influsso esercitato dalla *Calandra* sulla *Cortigiana* dell'Aretino si vedano le considerazioni di Luca D'Onghia in Pietro Aretino, *Téatro comico. Cortigiana (1525 e 1534) – Il marescalco*, a cura di Luca D'Onghia, introduzione di Maria Cristina Cabani, Milano – Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 2014.

3. La commedia fu scritta dal Caro nel 1543, ma non fu mai rappresentata per volontà dell'autore, il quale non consentì che fosse messa in scena in città diverse da Roma: cfr. Paola Cosentino, *Fra la scrittura e la cronaca: lamenti, esperimenti di tragedie, commedie*, in Ead., *Sulla scena*, pp. 93-120: 115-120.

4. Cfr. Claudio Giovanardi, *Roma e le sue lingue nelle commedie del Rinascimento*, ora in Id., «Io vi ricordo ch'in Roma tutte le cose vanno ala longa». *Studi sul romanesco letterario di ieri e di oggi*, Napoli, Loffredo, 2013, pp. 11-22.

stupire, considerando l'impulso dato alle messe in scena teatrali dai due papi medicei Leone X e Clemente VII, e successivamente anche da papa Paolo III Farnese. Proprio nel biennio 1524-1525, cruciale per la nostra storia linguistica e letteraria, un editore attivo a Roma, Francesco Minizio Calvo, pubblica una raccolta di sette commedie, tra cui due di Ariosto, *Cassaria* e *Suppositi*, la *Calandra* e la *Mandragola*, quasi a voler sancire una nuova idea di teatro fondata sul felice connubio tra i classici latini Plauto e Terenzio e il filone realistico della novellistica d'impronta boccacciana⁵. Le commedie "romane" presentano alcuni caratteri ricorrenti: una presa di posizione per lo più polemica verso la Corte papale; una riflessione sulla lingua da usare nelle commedie; l'impiego di una lingua almeno in parte divergente dal modello del toscano classico (chiamiamolo bembiano). Sempre in quell'occasione avevo notato che, ove più, ove meno, nelle commedie ambientate a Roma ricorrevano tratti fono-morfologici e anche lessicali divergenti dal modello del fiorentino classico. Oggi tuttavia sottolineerei con più forza che in nessun caso ci troviamo davanti a un quadro linguistico unitario e alternativo rispetto a quello rappresentato dal modello bembiano; le nostre commedie presentano una situazione plurivoca, nella quale convivono esiti diversi: alcuni da ascrivere al fiorentino classico, altri condivisi con il fiorentino argenteo, altri ancora imputabili al retroterra dialettale dei commediografi⁶. Ciò fa sì che ad esempio nella fonologia e nella morfologia forme confliggenti si susseguano anche a brevissima distanza sulla pagina del medesimo autore. Per la presente occasione ho voluto approfondire l'indagine linguistica sulle due commedie scritte da Francesco Belo e sopraggiunte sino a noi, ovvero *El Pedante* e *El Beco*.

2. *Belo commediografo romano*

Non sappiamo molto della biografia di Francesco Belo. Di famiglia marchigiana, nacque con buona probabilità a Roma nei primi anni

5. Cfr. Paola Cosentino, *Sette commedie per Minizio Calvo*, in Ead., *Sulla scena*, pp. 51-70.

6. Cfr. Claudio Giovanardi, *La commedia rinascimentale*, «La Crusca per voi», 70/1, 2025, pp. 4-7.

del Cinquecento e trascorse la propria vita, almeno fino al 1541, anno dopo il quale di lui si perdono le tracce, come servitore dei duchi Orsini signori di Bracciano⁷. Tipica figura di intellettuale periferico, lontano dai giri del grande mecenatismo romano, Belo esordì alle lettere con il poemetto in ottava rima *Laberinto d'Amore*, stampato a Perugia nel 1524. Di lui ci restano però solo due commedie, *El Pedante* e *El Beco*, stampate entrambe a Roma, come vedremo tra poco. Da un gruppo di lettere vergate dal Belo tra il 1534 e il 1541, indirizzate all'abate di Farfa Francesco Orsini, emerge che nel 1537, in occasione delle nozze di Girolamo Orsini, egli aveva composto cinque commedie, mentre nel 1540 si accingeva a scriverne un'altra. Di fatto, però, a noi sono giunte solo le due appena ricordate⁸.

Tralascio di raccontare la trama delle due commedie, limitandomi a ricordare che la figura del pedante Prudenziio, col suo dire farcito di latinismi spesso maccheronici, rappresenta il capostipite di un personaggio che ricorrerà svariate volte nelle commedie cinquecentesche⁹; e che *El Beco* è ambientata a Siena¹⁰. Aggiungo solo che nel *Pedante* non si ha il solito lieto fine in favore del giovane innamorato (Curzio), dal momento che a sposare la giovane Livia sarà proprio il pedante (cioè il vecchio) Prudenziio. Il *Pedante* ci è giunto in una stampa che ne fu fatta a Roma dai fratelli Dorico nel 1538¹¹; si ha però notizia di una precedente edizione del 1529, sempre presso il medesimo stampatore, andata tuttavia perduta. Anche *El Beco* fu stampata a Roma nel 1538 presso Antonio Blado da Asola,

7. Cfr. Nino Borsellino, *Belo, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 8, 1966, pp. 29-31; ma vd. anche Clelia Falletti, *Il comico non integrato: El Pedante e il suo autore*, in Francesco Belo, *El Pedante*, ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1979, pp. 6-21.

8. Le lettere sono state ritrovate da Giuliana Spaziani: vd. al riguardo Falletti, *Il comico non integrato: El Pedante e il suo autore*, p. 7.

9. Vd. almeno, a tale riguardo, Antonio Stäuble, *Parlar per lettera. Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri studi sul teatro del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1991.

10. Sul teatro di Belo è ancora utile Giulio Ferroni, *Le commedie di Francesco Belo e il realismo dell'irrazionale*, in Id., *Mutazione e riscontro nel teatro di Machiavelli*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 141-191.

11. Sulla stampa del *Pedante* e sulla stamperia Dorico si vedano le informazioni contenute in Falletti, *Il comico non integrato*, pp. 17-20.

uno stampatore di notevole raffinatezza¹²; dopo la *princeps* del 1538 non seguirono, per quanto è dato sapere, altre edizioni a stampa.

3. *Analisi linguistica*¹³

Non essendo arrivato a noi l'autografo delle due commedie, nulla è possibile dire a proposito della grafia. Converrà dunque muovere dalla fonologia e dalla morfologia, mettendo in conto che non tutto possa essere ascrivito con matematica certezza alla mano di Francesco Belo.

3.1. *Fonologia*

Per quanto riguarda il vocalismo e il consonantismo i fenomeni su cui puntare l'attenzione sono quelli che maggiormente allontanano la lingua di Belo dal modello tosco-fiorentino.

3.1.1. *Vocalismo*

Per il vocalismo tonico è interessante osservare l'esito di *-è-* e *-ò-* aperte in sillaba libera. Ebbene, nelle due commedie vi è un'oscillazione tra forme dittongate e forme in vocale assolutamente imprevedibile, ovvero slegata da condizionamenti di tipo interno o esterno, e in particolare da non ascrivere ad alcun intento di differenziazione su base sociolinguistica; ciò è vero in particolare per la vocale velare, come testimoniano i non pochi casi di doppio esito: *nove* 'notizie' (B15) / *nuove* 'notizie' (B123), *pòi* 'puoi' (B31) / *puoi*

12. Sulle caratteristiche della stampa del *Beco* e sulla produzione del Blado, vd. Clelia Falletti, *El Beco e la frantumazione dell'istituzione comica*, in Francesco Belo, *El Beco*, ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1979, pp. 5-22: 5-7. Vd. anche Maria Di Venuta, *Introduzione*, in Francesco Belo, *El Beco*, a cura di Maria Di Venuta, Palermo, Pioppo, 2001, pp. v-xxxi: xxiii-xxiv.

13. Per quanto riguarda i testi di riferimento, per il *Pedante* (per le cui precedenti edizioni moderne rinvio a Falletti, *Il comico non integrato*, p. 5 nota 1) ho preferito utilizzare il testo della ristampa anastatica citata alla nota 7, mentre per il *Beco* mi sono avvalso del testo approntato da Maria Di Venuta, citato nella nota precedente. Nello spoglio linguistico le due commedie sono citate con l'iniziale (rispettivamente P e B) seguita dal numero di pagina delle edizioni di riferimento.

(B82), *truovi* (B61) / *trovo* (P6), *figliol* (B113) / *figliuoli* (B117) / *figliuola* (P9) / *figliola* (B26) / *figliolo* (P19) / *figlioli* (P19), *vole* (B26, P8) / *vuole* (P8), *scuola* (B85) / *scola* (P8), *cuore* (B39) / *crepacore* (B44) / *core* ‘cuore’ (B63), *buoni* (B76, P2) / *bono* (B77), *bondi* (P8) / *buondi* (P8), *bon giorno e bon anno* (B74) / *buona notte* (B94), *suono* (B23) / *sonnino* ‘suonino’ (P4), *gentilomo* (B24) / *uomo* (P15) / *uomini* (B35), *cuoce* (B56, P18) / *coco* ‘cuoco’ (P42). Non presentano il dittongo le forme di ‘nuovo’: *nove* ‘nuove’ (B5), *novi* ‘nuovi’ (B5), *nova* ‘nuova’ (B63, P2), *novo* ‘nuovo’ (B63), mentre non banale è la presenza del dittongo in *pruova* (P6), *truovi* (B61) e *scuopra* (B57); attestato il dittongo anche dopo iod: *mariuole* (B5), *mariuolo* (B87), *oriuolo* (B12), *piuolo* (B35) e nel possessivo *tuoi* (B82), mentre è preferita la vocale semplice nelle forme di ‘volere’: *vòi* ‘vuoi’ (B12, P6), *vòl* (B19). Più conforme allo standard toscano è, come di consueto, l’esito della vocale palatale, per la quale si può osservare l’alternanza in *criepa* ‘muore’ (B91) / *crepo* (B91), ma *priego* (B85, P1) / *prieghi* ‘preghiere’ (P68), *niego* (B86, P58), *lièvati* (B110); non dittonga il possessivo *mei* ‘mici’ (B76, P5).

Piuttosto significativo, a quest’altezza cronologica, il mantenimento di non poche forme prive di anafonesi sia per la *-é-* sia per la *-ó-* chiuse toniche¹⁴: *consegli* sost. (B11, B82, P48), *consegliami* verbo (B24), *consiglio* sost. (P48, P68), *fameglio* ‘servo’ (B85), *fameglia* ‘servitù’ (B109), *assomeglia* (B99) ma *se assomiglia* (P35), *rassomeglia* (P35), *comenza* ‘comincia’ (B40), *spegnere* ‘spingere’ (P1), *spenghino* ‘spingano’ (P1); *ponto* ‘punto’ (B67), *a ponto* ‘appunto’ (B71), *pontura* ‘puntura’ in posizione atona (B107) ma *apunto* (B80, P45) e *punte* ‘colpi di punta’ (P1), *gionger* ‘giungere’ (B102), *agiognere* ‘raggiungere’ (P39), *agiognerete* in posizione atona (P29), *agionge* ‘aggiunge’ (P44), ma *giunga* (B96) e *giunto* (P6), *ogna* ‘unghia’ (P48).

14. Numerose, però, anche le forme non anafonetiche nelle lettere di Mario Equicola, per cui si veda ora Marco Giorgi, *Il fondo modenese delle lettere di Mario Equicola. Carteggio estense (1505-1520)*, tesi di dottorato in *Civiltà e culture linguistico-letterarie dall’antichità al moderno* (curriculum Italianistica, Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre, tutore prof. Claudio Giovanardi), a. a. 2023-2024, p. 51. Molto stimolante risulta il confronto con le epistole dell’alvitano Equicola, che rappresentano la varietà “alta” di una lingua ancora non del tutto assimilata al modello tosco-fiorentino. Sull’Equicola si rinvia alla bibliografia contenuta nel lavoro di Giorgi appena ricordato.

Nel campo del vocalismo atono i fenomeni interessanti sono due: passaggio a *-er-* o mantenimento di *-ar-* nei sostantivi e nei verbi della prima classe, passaggio a *-i-* o mantenimento di *-e-* protonica e postonica. Per il primo fenomeno prevalgono decisamente i casi di mantenimento di *-ar-*, ma non sono pochi anche i passaggi alla soluzione toscana¹⁵, di cui diamo solo qualche esempio: *anderà* (B3), *basterebbe* (B10), *curerei* (B25), *piglierò* (B27), *guasterebbe* (B28), *griderà* (B41), *bisognerà* (B54), *guadagnierai* (B89), *caverai* (B114), *bisognerà* (B116), *basterebbe* (B118); le numerose forme verbali (futuro e condizionale della prima classe) che mantengono *-ar-* saranno trattate a proposito della morfologia; qui riporto invece alcuni sostantivi: *barattarie* (B64), *ostarie* (B64), *arcicancaro* (B64), *cancaro* (P19). Per il secondo fenomeno si registra un equilibrio assoluto tra forme conservative della *e* atona (esito antiflorentino) e altre che presentano invece il passaggio a *i*; ci si limiterà pertanto a qualche assaggio. In posizione protonica: *de* (B19), *desperato* (B3), *desgraziati* (B4), *desperazione* (B59), *deficilmente* (B63), *despiaceri* (P5), *despiacere* (P17), *desperato* (P5), *despetto* (P15), *megliorare* (B65), *revelare* (B75), *rispondeva* (B77), *respondere* (B106), *retentori* (P2), *redire* 'ridire' (P50), *me* 'mi' (B8), *te risponderò* (B125), *ve ringrazio* (B25), *ce* 'ci' (B103), *se* 'si' (P7); di contro: *di* (B8), *vi prometto* (B25), *mi* (B19), *si* (P7), *dispetto* (B4), *riponere* (B4), *riverenza* (B4), *ricordatevi* (P1). Infine in posizione postonica ecco alcuni casi di conservazione di *e* nelle forme pronominali enclitiche: *perdonateme* (B21), *parlarte* (B125), *pigliarve* (P3), *guàrdise* (P6), *perdonateme* (P10), *damile* 'dammeli' (P20). Al di là dell'esemplificazione, il dato più interessante è l'assoluta intercambiabilità di *e* e *i* in posizione atona, tanto che le due diverse soluzioni possono ricorrere a brevissima distanza anche nel medesimo enunciato; in questo senso è interessante notare alcuni casi di sequenza di pronomi atoni in fonosintassi che presentano due esiti diversi: *te ssi* (B28, P35), *me cci* (B34, P16), *ve cci* (B61, P67), *me ssi* (B67, P26) ma anche *me sse* (P53), *se cci* 'ci si' (B75) ma anche *se cce* (P68), *te cci* (B95); abbiamo poi *se lle* 'gli si' (P2), *me lle* 'me li' (P20), ma anche *te lli* 'te li' (P20) e *se gli* 'gli si' (P21).

15. Anche se, come ricorda Paola Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana», VIII, 1979, pp. 115-171: 154-155, sporadiche forme con *-ar-* si avevano anche nel fiorentino.

3.1.2. *Consonantismo*

Forse più interessante appare la situazione del consonantismo. Cominciamo con l'alternanza tra sibilante intensa e fricativa prepalatale sorda intensa nelle forme di 'lasciare': *lassar* (B3), *lasciami* (B4), *lassono* 'lasciano' (B17), *lasciandovi* (B26), *lasciamo* (B26), *lasci* (B28) ma *lassi* (P12), *lassami* (B34) e *lassame* (P7), *lasciaran* (B62), *lassatemela* (B72) ma *lasciate* (P1), *lassassivo* 'lasciate' (P57). Come si può osservare, l'alternanza tra i due esiti consonantici (quello locale -ss- e quello toscano -sci-) per questo verbo è pressoché paritaria; in direzione contraria da -ss- a -sci-: *nisciuno* (B3), *nesciuno* (P60) ma *nessuno* (P52). Caotica la distribuzione delle consonanti scempie e doppie in posizione intervocalica, che pare davvero affidata al caso, quasi che l'autore (o il tipografo) non abbia dato alcuna importanza alla resa grafica dell'intensità del suono; difficile, infatti, anche laddove possibile, ipotizzare l'influsso del modello latino¹⁶. Mi limito a una parca esemplificazione partendo dai casi di scempiamento indebito: *m'intopassi* 'm'imbattessi' (B4), *fachini* (B5), *inamorado* (B6), *appoggiandosi* (B6), *piferi* (B8), *gabate* 'ingannate' (B13), *adosso* (B21), *apunto* (B23), *parechi* (B24), *m'arricomando* (B27) e *m'aricomando* (B42), *secagine* (B33), *còlera* (B50, P1), *asciuto* (B68) ma *asciutto* (B68), *apicato* (B68), *richi* (B74), *impicare* (B89), *toca* (B104), *ochio* (B118) ma *occhi* (P2), *motteggiare* (P1), *pecoragine* (P2), *boca* (P2), *legitima* 'legittima' (P17), *cavali* (P11) ma *cavallo* (P11), *ripichia* 'ripicchia' (P49), *pichiare* (P49), *scioca* 'sciocca' (P52), *coregge* (B79) ma *corregge* 'peti' (B78); ora i casi di indebito raddoppiamento: *robba* (B7, B73), *dellibero* (B8), *sappersi* (B65), *robbaccia* (B77), *rillevate* 'ricevute' (P1), *collazione* 'colazione' (P8), *buggiardi* (P18), *robbati* 'rubati' (P22), *imbriacco* 'ubriaco' (P51). La grafia doppia per *b* e *g* potrebbe corrispondere a un riflesso della pronuncia, ma in un sistema grafematico così disastroso si tratta di un'ipotesi da valutare con molta prudenza.

Casi di sonorizzazione e di desonorizzazione. A fronte dell'esito sonorizzato della dentale in *padrone* (B7), troviamo la serie con

16. Nel caso delle lettere di Equicola, che pure presentano oscillazioni tra scempie e doppie, è probabile che sia proprio il latino a orientare le scelte dell'autore: cfr. Giorgi, *Il fondo modenese delle lettere di Mario Equicola*, p. 58.

mantenimento della sorda latina in *patre* (B15), *matre* (B15), *patrona* (B17, P10), *patrone* (B17); sempre per la serie dentale, troviamo *imparentado* (B86) e *latro* ‘ladro’ (P22); per la serie delle consonanti velari, si ha alternanza in *fatighe* (P5) / *fatiga* (P6), mentre presentano la sorda *crivano* ‘gridano’ (B74), *suco* (B77), *scabello* ‘sgabello’ (B104), *luoco* (P30), *secreto* (P57). Esito come fricativa prepalatale sorda per *-(s)j*¹⁷: *camiscia* (B6, P69), *buscietta* ‘piccola bugia’ (B66) ma *bugia* (P3), *cascio* ‘formaggio’ (B117), *brusciar* (P1), *abbrusciassi* ‘bruciasse’ (P3), *abrusciare* (P22), *roscia* ‘rossa’ (P31); esito con sibilante sorda: *camisa* (P7), *caso* ‘formaggio’ (P24), *che te basi* ‘che ti baci’ (P27), *basarla* ‘baciarla’ (P53)¹⁸.

Interessanti anche i casi di passaggio *-ng-* > *-gn(i)-*, frequenti soprattutto con i verbi ‘mangiare’, ‘piangere’, ‘spingere’ e ‘aggiungere’¹⁹: *magniato* (B10), *piagne* (B15) ma *piange* (P19), *magniano* (B17), *piagnere* (B26), *pigniate* ‘spingete’ (B57), *pigniete* ‘spingete’ (B 61), *agiongnerò* (B66), *dipigniere* (B66), *magniare* (B84), *piagnete* (B111), *spegner* ‘spingere’ (P1), *se spegneranno* ‘si spingeranno’ (P1), *agiognerete* (P29), *agiognere* ‘raggiungere’ (P39), *te fragni* ‘ti frangi’ (P44), (P48), *magna* ‘mangia’ (P61); inoltre la forma *agniporto* ‘angiporto’ (P63); passaggio da *-lg-* a *-gli-*: *assaglione* ‘assalgono’ (B14). Due casi di palatalizzazione della laterale davanti a *-i*²⁰: *baccegghli* (B32), *capegghli* (P44), mentre è notevole l’esito *-gn-* da *-mbj-* in *cagnato* (B47)²¹.

17. Forme palatalizzate da *-sj-* anche in Equicola: cfr. *ivi*, p. 62. L’evoluzione degli esiti da *sj* latino nelle varie fasi del romanesco è ben ricostruita in Pietro Trifone, *Storia linguistica di Roma*, Roma, Carocci, 2008, p. 83.

18. Le forme con *-s-* da *sj* latino sono sopravvivenze del romanesco di prima fase: cfr. *ibid.* Numerosi esempi di *baso* e derivati si trovano nelle lettere di Equicola: cfr. Giorgi, *Il fondo modenese delle lettere di Mario Equicola*, p. 62.

19. Su tale esito romanesco che contrasta quello della lingua letteraria, cfr. Trifone, *Storia linguistica di Roma*, p. 79.

20. Questo è un tratto tipico del toscano e del fiorentino rinascimentale molto presente in Machiavelli: vd. Giovanna Frosini (con la collaborazione di Andrea Felici), *La lingua di Machiavelli*, Bologna, il Mulino, 2021, p. 47.

21. Si tratta della forma normale nel romanesco di prima fase d’impronta meridionale, vd. la sintetica ma molto precisa scheda di Pietro Trifone, *Gua-dambiare e sparambiare: da dove arrivano?*, redatta nel 2024 per la consulenza linguistica dell’Accademia della Crusca, leggibile nel sito dell’Accademia; per una trattazione più estesa, vd. Silvia Capotosto, *L'allotropia belliana* ‘cammià /

Alcuni esempi di conservazione di J- latino: *ioca* ‘gioca’ (P39), *iocate* ‘giocate’ (P39), *iocamo* (P40)²². In direzione tousco-fiorentina va l’esito da *-ario* / *-aria*: *caldaia* (B16), *danaio* (B28, P25).

Paiono assenti, tra i fenomeni consonantici caratterizzanti il romanesco di seconda fase sino ad oggi, l’assimilazione *ld* > *ll*, *nd* > *nn*, *mb* > *mm*²³, anche se rileviamo l’isolato *trecolanno* (B45)²⁴; il passaggio *ls* > *lz*, *ns* > *nz*, *rs* > *rz*, anche se compare per due volte *el zegnio* ‘il segnale’ (B87, B101), ma troviamo anche *un segno* (B93) e *mi fe’ zegnio*, contesto in cui dovremmo avere *segno*: tale oscillazione potrebbe essere la spia di un non completo oscuramento di un tratto dialettale²⁵. Infine segnalo la forma *cortello* ‘cortello’ (B81) con la rotacizzazione di *-l-* preconsonantica, un tratto caratteristico del romanesco di seconda fase²⁶.

cambià’ e le sorti di *-m(b)j-* in romanesco, «Contributi di filologia dell’Italia mediana», 27, 2013, pp. 165-195.

22. Ovviamente la possibilità dell’influsso latino non è da escludere, ma è assai più probabile che la conservazione di *iod* sia il riflesso di un tratto spiccatamente locale presente già nel romanesco di prima fase: cfr. Trifone, *Storia linguistica di Roma*, p. 29.

23. Sorprende che forme molto connotate in direzione locale come *vedenno* ‘vedendo’, *commatte* ‘combatte’, *gamma* ‘gamba’ compaiano nelle lettere di Equicola insieme a ipercorrettismi del tipo *commensarando* ‘cominceranno’, *vende* ‘venne’: cfr. Giorgi, *Il fondo modenese delle lettere di Mario Equicola*, pp. 59-60.

24. Per questo verbo vd. sotto alla nota 88.

25. L’affricazione di *s* dopo liquida e nasale è un tratto che risale al romanesco di prima fase (cfr. Trifone, *Storia linguistica di Roma*, p. 29) e giunge sino al romanesco odierno. Non rilevo, invece, la presenza di forme ipercorrette, frequenti nelle epistole modenesi di Equicola: cfr. Giorgi, *Il fondo modenese delle lettere di Mario Equicola*, p. 61.

26. Cfr. Trifone, *Storia linguistica di Roma*, p. 79. La bibliografia sul romanesco (antico, ma soprattutto moderno) si è notevolmente arricchita negli ultimi tempi. Mi limito qui a ricordare tre volumi collettanei che raccolgono numerosi contributi in una prospettiva pancronica: *Vicende storiche della lingua di Roma*, a cura di Michele Loporcaro, Vincenzo Faraoni, Piero A. Di Pretoro, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012; *‘E parole de Roma». Studi di etimologia e lessicologia romanesche*, a cura di Vincenzo Faraoni, Michele Loporcaro, Berlin - Boston, de Gruyter, 2020; *Nuove ricerche sul romanesco*, a cura di Gianluca Valenti (numero monografico della «Rivista italiana di dialettologia», 45, 2022).

3.2. *Morfologia*

3.2.1. *Morfologia verbale*

Il campo della morfologia verbale è quello in cui troviamo un quadro in forte movimento con una diffusa polimorfia, che testimonia come il traguardo della semplificazione normativa bembiana fosse ancora di là da venire in contesti di lingua non (altamente) letteraria e non toscana²⁷. Procediamo dunque con ordine.

3.2.1.1. *Indicativo*

Indicativo presente: per la I pers. sing. nulla di notevole da segnalare, se non la serie polimorfica *vego* ‘vedo’ (P13) / *veggo* (P16) / *veggio* (P18); per la I pers. plur. la desinenza tripartita *-amo*, *-emo*, *-imo* è ben rappresentata, affiancata da quella in *-iamo* (*-iano*); possiamo notare che l’elemento di maggior interesse è proprio nella presenza ben attestata della desinenza toscana²⁸: *stiam* (B15) / *stian* ‘stiamo’ (B103, P7) / *stiamo* (P57), *lasciamo* (B26), *torniamo* (B26), *parliamo* (B30) ma *parlian* (B40), *esciano* (B44), *doviamo* (B62), *voltiamo* (B82, P32), *andiamo* (P20) ma *andamo* (P33), *leviamoci* (P32), *pos-simo* (B39), *caminamo* (B95, P7) ma *caminiamo* (B55, P18), *facemo* (P9), *tornamo* (P13), *pregamo* (P18), *volemo* (P27), *ragionamo* (P32), *iocamo* (P40), *acceleramo* (P48), *sapemo* (P56), *dicemo* (P63), *potemo* (P69), *venimo* (P74), *concludemo* (B26), *restamo* (B31); per la II pers. plur. accanto a forme regolari come *possete* (B11, P1) e *volete* (B12), troviamo *perdite* (B4) e la desinenza *-ati* in *pensati* ‘pensate’²⁹; per la

27. Sull’eterogeneità del modello letterario, che sopravvivrà a lungo anche dopo Bembo, vd. Nicoletta Maraschio, *La stampa. Emersione della norma e urgenza della letteratura*, in *L’italiano e il libro: il mondo fra le righe*, a cura di Rosario Coluccia, Firenze, Accademia della Crusca – goWare, 2024, pp. 77-86.

28. Com’è noto, infatti, ancor oggi questo tratto accomuna gran parte delle parlate italiane fuor di Toscana. Per il romanesco, se ne ha testimonianza sin dalle fasi antiche: vd. Trifone, *Storia linguistica di Roma*, p. 29; notevole il mantenimento compatto delle desinenze etimologiche nelle epistole di Equicola: cfr. Giorgi, *Il fondo modenese delle lettere di Mario Equicola*, p. 72.

29. La desinenza *-ati* per la II pers. plur. era tipica della *koinè* settentrionale quattro-cinquecentesca: cfr. Giuseppe Patota, *La grande bellezza dell’italiano. Il Rinascimento*, Bari-Roma, Laterza, 2019, p. 102.

III pers. plur. la desinenza prevalente per la I classe è *-ono*: *lassono* (B17), *pensono* (B17), *guatono* (B32), *pisciono* (B43), *si maritono* (B95), *parlono* (B110, P3) ma *parlano* (P58), *pighiono* (B119, P25), *portono* (P1), *allevono* (P2), *stracciono* (P5), *cercono* (P5), *pensono* (P5), *lasciono* (P25), *menono* (P25), *trattono* (P33) / *vituperano* (P33) / *vantono* (P33)³⁰, *si fidono* (P48); per le altre classi la desinenza prevalente è *-eno*: *dormeno* (B6), *risolvono* (B6), *puteno* (B36), *rodeno* (B83), *deveno* (B87, P25) / *devono* (B120), *accorgono* (B102, P3), *s'accorgono* (P3), *godono* (P34), *seguono* (P58), *scrivono* (P58), *vivono* (P58)³¹.

Indicativo imperfetto: un caso di desinenza etimologica in *-a* per la I pers. sing. in *io sentiva* (B77); alla II pers. plur. è notevole la desinenza *-evivo* in *volevivo* 'volevate' (B23, P2), *dovevivo* 'dovevate' (B50), *facevivo* 'facevate' (B94)³²; alla III pers. plur., in analogia col presente, si hanno (con rare eccezioni) *-avono*, *-evono*, *-ivono*: *brava-vono* (B101), *volevono* (B4), *facevono* (B6) ma *facevano* (B4), *tenevono* (B7), *dicevono* (B101), *comparivono* (B5).

Indicativo futuro: per la I classe generalmente si mantiene il nesso *-ar-* in *tornarete* (B5), *mancarò* (B16), *menarò* 'condurrò' (B16), *levarò* (B18), *aspettarò* (B114), *bisognerà* (B120), *si contenterà* (P6), *pichiarò* (P9), *spogliarete* (P12), *comparerete* 'comprimerete' (P12), *aspettarò* (P15), *adiutará* (P17), *abbracciarà* (P17)³³; non presentano sincope vocalica le forme *anderà* (B3) / *andarà* (B88) / *andarò* (P12), mentre con sincope *andrò* (B102), e ancora: *vedere-te* (B3) e *vederite* (B120), *vederai* (B18), *poterete* (B25) ma *potrete* (B55), *caderete* (B68), *vederemo* (P15), *saperai* (P23)³⁴; presentano invece il passaggio a *-er-* *anderà* (B3), *pighierò* (B 27) e *caverai*

30. Le tre forme *trattono*, *vituperano*, *vantono* si susseguono a breve distanza nella medesima battuta del giovane Curzio, a riprova di una sostanziale intercambiabilità delle due desinenze.

31. Anche nelle lettere di Equicola la desinenza in *-eno* per i verbi in *-ere* è sempre mantenuta: cfr. Giorgi, *Il fondo modenese delle lettere di Mario Equicola*, p. 72.

32. Tale desinenza, analizzabile come *volevi*, *facevi*, *dovevi* ecc. + *voi*, per successive trasformazioni ha dato vita alle forme *volevio*, *facevio*, *dovevio*, tipiche del dialetto belliano e postbelliano: cfr. Trifone, *Storia linguistica di Roma*, p. 82.

33. Il medesimo quadro si ha nelle lettere di Equicola: cfr. Giorgi, *Il fondo modenese delle lettere di Mario Equicola*, p. 74.

34. Anche in Equicola vi è una preponderanza di forme non sincopate: cfr. ivi, p. 75.

(B114); interessante la desinenza *-eno* per la III pers. plur. in *senti-reno* ‘sentiremo’ (B62) e *fareno* (B107)³⁵.

Indicativo passato remoto: alla I pers. sing. *sentei* ‘sentii’ (B78), *fei* ‘feci’ (B86); alla III pers. sing. la forma *volse* (B105); alla I pers. plur. *venimo* ‘venimmo’ (B102)³⁶, *remissemo* ‘rimettemmo’ (P26); più interessante la II pers. plur. in *-astivo*, *-estivo*³⁷: *andastivo* (B75), *tornastivo* ‘tornaste’ (B101), *azecastivo* ‘indovinaste’ (B111), *promettestivo* (B10), *dicestivo* ‘diceste’ (B105), ma anche in *-i* in *desti* ‘deste’ (P6); per la III pers. plur. notiamo *entrorno* (P43), *disseno* (B8), *ferno* ‘fecero’ (P70)³⁸.

3.2.1.2. Congiuntivo

Congiuntivo presente: per la I pers. sing. notiamo l’alternanza tra *vadia* (B12) e *vada* (P63), come pure tra *io mi faccia* (B19, P20) e *io non la facci* (B70), e ancora tra *venghi* (P50) e *venga* (P50); escono in *-a io mi possa* (B74), *io mi aveggia* ‘io mi avveda’ (P5); per la II pers. sing. si alternano uscite in *-i* in *vadi* (B28, P34), *dichi* (P34), *eschi* (P63), e in *-a* in *venga* (B76), *sappia* (B121); per la III pers. sing. ancora alternanza tra *-i* e *-a*: *facci* (B56), *venghi* (B117, P4), *sappia* (B17), *vadia* ‘lui vada’ (B32, P52), *vega* (P20) / *si veggia* (P24), *possa* (P52); per la II pers. plur. *facciate* (B72) e *venghiate* (P10); per la III pers. plur. come del resto in ampie aree del Paese, ivi compresa la Firenze rinascimentale, costante la desinenza *-ino*³⁹: *venghinvelo* (B8), *facci-*

35. La desinenza *-eno* è tipica del fiorentino argenteo di Machiavelli: cfr. Patota, *La grande bellezza dell’italiano*, p. 216, e Carmelo Scavuzzo, *Machiavelli. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2003, p. 23. Per una descrizione complessiva della lingua machiavelliana, vd. ora anche Frosini, *La lingua di Machiavelli*, in particolare alle pp. 43-53; la studiosa sottolinea come proprio la morfologia verbale sia il settore in cui più compattamente lo scrittore usa il fiorentino del suo tempo.

36. Esempi con la *m* scempia si trovano anche in Machiavelli: cfr. Scavuzzo, *Machiavelli*, p. 23, che cita *fumo* e *trovamo*.

37. Sulle varie forme del passato remoto nel romanesco di seconda fase, cfr. Trifone, *Storia linguistica di Roma*, p. 80.

38. La forma *ferno* è nelle lettere di Equicola: cfr. Giorgi, *Il fondo modenese delle lettere di Mario Equicola*, p. 74.

39. La desinenza *-ino* si trova anche nel fiorentino argenteo: cfr. Patota, *La grande bellezza dell’italiano*, p. 216.

no (B16, P19), *possino* (B17, P37), *veghino* ‘vedano’ (B120), *spenghino* ‘spingano’ (P1), *debino* ‘debbano’ (P25), *respondino* ‘rispondano’ (P26), *dichino* (P58), *se nne accorghino* (P59).

Congiuntivo imperfetto: sono particolarmente interessanti la III pers. sing. e la II e III pers. plur. Per la III pers. sing. è largamente prevalente l'uscita in *-i*⁴⁰: *volessi* (B6) ma *volesse* (B107), *accadessi* (B11), *stessi* (B11), *pagassi* (B11), *corressi* (B12), *accomodassi* (B12), *potessi* (B22), *paressi* (B71), *si morissi* (B71) ma *si morisse* (B77), *cercassi* (P1), *abbrucciassi* (P3), *staessi* (P16), *si levassi* (P18), *facessi* (P25), *mi bisognassi* (P57), *se ne accorgessi* (P59), *venissi* (P33). Per la II pers. plur. spiccano le desinenze *-assivo* (*-astivo*), *-essivo* (*-estivo*, *-essevo*), *-issivo*⁴¹: *stessivo* (B4), *potessivo* (B4) ma *potessevo* (P18), *parlassivo* (B4), *scoppiassivo* (B4), *levassivo* (B15), *fidassivo* (B25), *facessivo* (B26), *volessivo* (B71), *morissivo* (B71), *parlassivo* (B115), *dessivo* (P52), *lassassivo* (P57), *venissivo* (B113); per la III pers. plur. primeggiano le desinenze in *-assino*, *-essino*, *-issino*⁴²: *facessino* (B19, P2), *venissino* (B30), *mancassino* (B39), *tirassino* (B70), *cogliessino* (B71), *perdessino* (B91), *potessino* (P3), *dicessino* (P10), *uscissino* (P48). Infine abbiamo *-e* in *io andasse* (B25) e *tu non cercasse* (B27)⁴³.

3.2.1.3. Condizionale

Anche per il condizionale abbiamo esiti multipli. Per la I pers. sing. si ha l'attesa alternanza tra le uscite *-ia* e *-ei*⁴⁴: *vorria* (P1) ma *vorrei* (B25, P59), *parlarei* (B7), *pensarei* (B28, P58), *doverei* (B30), *farei* (B52, P17), ma anche tra *-ei* e *-ebbe* in *potrei* (B29, P25) / *io mi potrebbe* (B87)⁴⁵; anche per la III pers. sing. si ha alternanza tra forme in *-ia*

40. Come pure nel fiorentino machiavelliano: cfr. *ibid.*

41. Per queste forme nel romanesco di seconda fase, cfr. Trifone, *Storia linguistica di Roma*, p. 80.

42. Si tratta delle desinenze presenti anche nel fiorentino machiavelliano: cfr. Patota, *La grande bellezza dell'italiano*, p. 216.

43. La desinenza *-e* è costante nelle lettere di Equicola: cfr. Giorgi, *Il fondo modenese delle lettere di Mario Equicola*, p. 75.

44. Non così nelle lettere di Equicola, dove la desinenza è sempre *-ria*, *-riano*: cfr. *ivi*, p. 76.

45. Per la presenza di *-ebbe* come desinenza della I pers. sing. in romanesco, il rinvio è a Trifone, *Storia linguistica di Roma*, p. 80.

e in *-ebbe*: *bisogneria* (B4) / *bisognaria* (B71) ma *bisognarebbe* (B27), *vorria* (B15, P39) ma *vorrebbe* (B12), *pareria* (B86), *rincresceria* (P6), *bastaria* (P34) / *basteria* (P7) ma *basterebbe* (B9), *vetaria* ‘vieterebbe’ (B115), *faria* (P18), *meritaria* (P25), *verrebbe* (B19), *andarebbe* (B20), *cercarebbe* (B21), *guasterebbe* (B28), *potrebbe* (B8), *trovarebbe* (P1); per la II pers. plur. la desinenza prevalente è *-estivo*⁴⁶: *potrestivo* ‘potreste’ (B9, P6), *vorrestivo* (B12), *farestivo* (B13, P48), *terrestivo* (B3, P18), *svegliarestivo* ‘vi svegliereste’ (B71), *doverestivo* (B101), ma troviamo anche *-i*: *vorresti* ‘vorreste’ (B9), *trovaresti* ‘trovereste’ (B20); per la III pers. plur. la desinenza predominante è *-ebbono*⁴⁷: *potrebbono* (B4, P32) / *pot<r>eben* (P32), *farebbono* (B5), *meritarebbono* (B5, P45), *bastarebbono* (B13), *darebbono* (B29), *dovrebbono* (B118), *cominciarebbono* (B120), *verrebbono* (P3), *legerebbono* (P58), ma si noti *dovriano* (B22).

3.2.1.4. Verbi essere e avere

Vediamo ora più in dettaglio la coniugazione dei verbi ‘essere’ e ‘avere’, per i quali si noterà una spiccata tendenza alla polimorfia con l’alternanza di forme “classiche” e altre che presentano invece esiti locali, o comunque non standard, sempre alla luce di un mescolamento almeno apparentemente casuale.

Partiamo da ‘essere’. Indicativo presente: *sono* ‘io sono’ (B7) / *so* ‘io sono’ (B7, P19), *sei* (B12, P1), *è* (B119), *siamo* (B15, P19) / *semo* (P16) / *sian* ‘siamo’ (B93, P32) / *simo* ‘siamo’ (P50)⁴⁸, *sete* (B4, P2)⁴⁹ / *seti* ‘siete’ (P22) / *sie* ‘siete’ (P23), *sono* ‘essi sono’ (B7) / *sonno* ‘essi sono’ (B55, P3). Indicativo imperfetto: *ero* (B126), *eri* (B67), *eramo* ‘eravamo’ (B75), *erivo* ‘eravate’ (B25), *erano* (B77, P38). Indicativo futuro: *sarò* (B53) / *serò* (B23), *sarai* (B54, P1), *serà* (B16) / *serrà*

46. Trifone, *ivi*, p. 81, cita la forma romanesca *potressivo* ‘potreste’.

47. Proprio come in Machiavelli: cfr. Scavuzzo, *Machiavelli*, p. 24.

48. Sarà interessante notare che in P55 lo stesso personaggio usa prima *simo* e poi *siamo* in due battute consecutive.

49. La forma *sete* è anche in Machiavelli: cfr. Scavuzzo, *Machiavelli*, p. 178; ma è persino in Bembo, come ha documentato Alessio Ricci, *Le pulci a Bembo. Su alcune forme non auree delle Prose*, «Studi linguistici italiani», 44, n.s. 22, 2018, pp. 161-200.

(B50) / *sarà* (B70) / *fia* (B20), *saremo* (B30) / *saren* 'saremo' (B84)⁵⁰, *sarete* (B55), *saran* (B16) / *saranno* (B28, P9) / *serano* 'saranno' (B87). Indicativo passato remoto: *fu* (B20), *fossivo* 'foste' (B76, P36). Congiuntivo presente: *tu sia* (P9), *sie* 'sia' (B32), *siate* (B14), *sieno* (B28, P25). Congiuntivo imperfetto: *io fossi* (B7), *tu vi fossi* (B70), *fossi* 'fosse' (B21, P3)⁵¹ / *fusse* (B21) / *fosse* (P3) / *fussi* 'fosse' (B29, P59), *fossi* 'foste' (B12) / *fossете* 'foste' (B78, P48), *fossino* 'fossero' (B6, P3) / *fussino* 'fossero' (P29). Condizionale: *sarei* (B15), *saria* 'sarebbe' (B4) / *sarebbe* (B17, P3), *saremo* 'saremmo' (B118), *sarestivo* 'sareste' (B71), *sarebbono* (B43, P3).

E ora le forme di 'avere'. Indicativo presente: *ho* (B8), *ha* (B16) / *ave* 'ha' (P5)⁵², *avemo* (B84, P9) / *abbiamo* (P11), *avete* (B8, P1) / *avite* 'avete' (P27). Indicativo futuro: *arò* (B19)⁵³ / *averò* (P40), *arai* (B113), *arà* (B4)⁵⁴, *aranno* 'avranno' (P53) / *averanno* (P53). Indicativo imperfetto: *avea* terza persona (P69), *avevano* (P42). Indicativo passato remoto: *avesti* 'aveste' (B105) / *avessevo* 'aveste' (P34). Congiuntivo presente: *abbi* prima persona (B85, P3)⁵⁵ / *abbia* prima persona (B116), *abbi* terza persona (B13, P2), *abbiate* (B84, P17) / *aviate* (B56, P49), *abino* (B18). Congiuntivo imperfetto: *avessi* prima persona (B30), *avessi* seconda persona (B26), *avessi* 'avesse' (P3)⁵⁶, *avessimo* (B22), *avessivo* 'aveste' (B126, P47), *avessino* 'avessero' (B30, P2). Condizionale: *arei* (B4, P20) / *avria* (P48), *aresti* (B58), *arebbe* (B21, P3), *voi aresti* (B70) / *arestivo* 'avreste' (B76, P47), *arebbono* (B22)⁵⁷.

50. La forma *sareno* è in Machiavelli: cfr. Scavuzzo, *Machiavelli*, p. 178.

51. In Machiavelli per la III pers. sing. si ha *fussi*: cfr. *ibid.*

52. La forma *have* è in Machiavelli: cfr. *ibid.*

53. I tipi *arò* e *arei* sono usati anche da Bembo: cfr. Ricci, *Le pulci a Bembo*, p. 190.

54. Stessa forma in Machiavelli: cfr. Scavuzzo, *Machiavelli*, p. 176.

55. In Machiavelli le tre persone sing. di 'avere' escono tutte in -i: cfr. *ibid.*

56. Anche in Machiavelli *avessi* per la III pers. sing.: cfr. *ibid.*

57. Le forme *arei*, *arebbe* e *arebbono* figurano anche in Machiavelli: cfr. *ibid.* Per quanto riguarda l'alternanza di forme in -ero e in -ono, il rinvio d'obbligo è a Giovanni Nencioni, *Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal secolo XIII al XVI*, «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'», 18, 1953, pp. 211-259, e 19, 1954, pp. 137-269 (poi in Id., *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989, pp. 11-188).

Chiudiamo ricordando l'alternanza tematica per il verbo 'potere', per il quale troviamo alcune forme in *poss-* all'infinito (anche se le forme con *pot-* sono prevalenti): *posser* (B30), *posserla* (B32), *posserne* (B44), *posser* (B54); abbiamo *poss-* anche nel gerundio *possendoti* (B34) e nel participio passato *possuta* (B34), *possuto* (B64, P45), *possuti* (B76)⁵⁸.

3.2.2. *Morfologia nominale*

3.2.2.1. *Nomi e aggettivi*

Nel campo dei nomi e degli aggettivi si segnalano alcune uscite degne di nota. Al maschile singolare è notevole il suffisso *-ieri* al singolare⁵⁹: *taglieri* (B30), *nel bichieri* (B40), *rigatieri* 'rigattiere' (B51), *banchieri* 'banchiere' (P47); troviamo anche casi di *-iero* per *-iere*⁶⁰: *rigattiero* (B4), *corriero* (B65); uscita *-o* per *-e*: *cadavero* (P54). Al femminile plurale si ha la desinenza *-e* in luogo di *-i* nei nomi della III classe e negli aggettivi della II classe⁶¹: *lane francese* (B18), *certe cose importante* (B81), *le veste* (B84), *nelle infelice Corti* (P2), *altre giovane delicate* (P3), *le moglie* (P48).

58. La stessa alternanza tematica si ha nelle lettere di Equicola: cfr. Giorgi, *Il fondo modenese delle lettere di Mario Equicola*, p. 76.

59. Sul suffisso *-ieri* per il maschile singolare: cfr. ivi, p. 65. E si veda anche Laura Ricci, *La redazione manoscritta del «Libro de natura de amore» di Mario Equicola*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 41.

60. Per Equicola, cfr. Giorgi, *Il fondo modenese delle lettere di Mario Equicola*, p. 65.

61. Questo fenomeno, oltre che a Roma, era diffuso in molte aree italiane, compresa la Toscana: cfr. ivi, p. 66, e Ricci, *La redazione manoscritta del «Libro de natura de amore» di Mario Equicola*, p. 42. Così Scavuzzo, *Machiavelli*, p. 46: «[...] andrà osservato che il plurale in *-e* nei nomi e negli aggettivi femminili della 2ª classe (analogico su quello dei nomi e aggettivi della 1ª classe), attestato già nel fiorentino delle origini, è un tipico popolarismo quattrocentesco, ancora vitale nel Cinquecento». Secondo Frosini, *La lingua di Machiavelli*, p. 47, il plurale analogico penetra a Firenze nel tardo Trecento per influsso dei dialetti toscani occidentali. Per il romanesco di seconda fase, cfr. Trifone, *Storia linguistica di Roma*, p. 80.

3.2.2.2. *Articoli*

Per l'articolo determinativo maschile singolare abbiamo la forma *el*, tipica del fiorentino argenteo (B4, P1), che ha anche valore pronominale: *el so* 'lo so' (B15); ma anche *lo*⁶²: *lo vero* (P37), *lo bastone* (P45), *lo letto* (P50), *lo patrone* (P61); al plurale troviamo *e'* (ma andrebbe scritto *e*): *e' sonagli* (B17), ma troviamo anche *i* e *li*: *i casi* (B11), *i seguaci* (P34), *li mei quatrini* (P20). Si registra dunque la compresenza di forme toscane (classiche e rinascimentali) da un lato, e di esiti romaneschi (di prima e seconda fase) dall'altro⁶³.

3.2.2.3. *Pronomi*

Per quanto riguarda i pronomi personali soggetto di III pers. sing., troviamo *essa* (P16), *essi* (P53), mentre *esso* figura come caso obliquo: *con esso* (P16) ma anche *a essa* (P53); attestato anche *lui* (P16) come soggetto. Come forma dativale *li* 'a lui, a lei' è nettamente prevalente su *gli* sia in enclisi che in proclisi: *li giovarà* 'gli gioverà' (P50), *li voglio* 'gli voglio' (P50), *dilli* 'digli' (P53); interessanti le forme *a mi* 'a me' (P39) e *a tti* 'a te' (P71); per quanto riguarda la sequenza di due clitici, troviamo l'ordine accusativo + dativo in *se gli* 'gli si' (P44), ma *gnello* 'glielo' (P49); notevole anche *gienne* 'gliene' (P70). Pur se nelle due commedie compaiono le forme toscane del possessivo, troviamo diversi casi di possessivo posposto con forme locali⁶⁴: *i casi mia* (B11, B16), *bada ai casi tua* (B19), *lo patrone tio* 'tuo' (P61)⁶⁵; interessante la forma *sorema* 'mia sorella' (P9)⁶⁶.

62. Sull'evoluzione dell'articolo determinativo dalla fase antica a quella moderna, vd. Laura Vanelli, *Storia dell'articolo definito maschile in veneto (e in italiano)*, in *Come cambia il mondo. Storie di lingue, testi e uomini in onore di Lorenzo Renzi*, a cura di Alvise Andreose, Alvaro Barbieri, Dan Octavian Cepraga, Padova, Esedra, 2021, pp. 119-138.

63. Per l'articolo nel romanesco di prima fase, vd. Trifone, *Storia linguistica di Roma*, p. 30, mentre per la fase moderna, vd. *ivi*, p. 80.

64. Per i possessivi posposti invariabili, tipici del romanesco di seconda fase, vd. *ibid.*

65. La forma *tio*, rifatta su *mio*, è tipica del romanesco trecentesco: cfr. *ivi*, p. 30.

66. Per tali forme enclitiche "affettive", tipiche della fase antica del romanesco, cfr. *ibid.*

3.2.2.4. *Numerali*

Per i numerali, una notevole polimorfia si ha per ‘due’: *duo volte* (B12), *due volte* (B12), *duoi lire* (B13), *duo lire* (B13), *doi quattrini* (B26), *dui anni* (P5)⁶⁷. Altre occorrenze: *cinque fiorini* (B28), *sei* (B28), *otto fiorini* (B76), *dieci fiorini* (B12), *venti scudi* (B34), *settantat nove licenze* (B106), *cento delli altri* (B79), *mille careze* (B76), *mille scritture* (P5) ma *milli bugie* (B6).

3.2.2.5. *Invariabili*

Per quanto riguarda le forme invariabili segnaliamo le più significative: *forsi* (B3, P1), *insiemi* (B6, P20), *qualunque* (B64)⁶⁸ ma *chi<u>nque* (P5), *mo* (P50) seguito subito dopo da *adesso* (P50), e ancora: *voglio andar adesso adesso, mo mo* (P19), *contra* (P5), *più meglio* (P8), *doppo* (P32), *abasso* ‘giù’ (P52); notevole la serie *fuori* (B3) / *fuora* (P11) / *de fora* ‘di fuori’ (P65)⁶⁹.

Tirando le somme di quanto analizzato sin qui, possiamo notare che la fonologia e la morfologia delle due commedie ci presentano un quadro attraversato da scelte oscillanti, che testimoniano di una situazione linguistica in movimento, non ancora “addomesticata” dalle indicazioni (entro certi limiti) normalizzatrici provenienti da Fortunio, Bembo e più tardi Varchi, Castelvetro, Salviati e via dicendo. D’altra parte, in un recente convegno che si è tenuto all’Accademia della Crusca il 26 e 27 febbraio 2025 per festeggiare il cinquecentenario delle *Prose* bembiane, nel loro intervento Nicoletta Maraschio e Francesca Cialdini hanno ricordato che nelle gramma-

67. Frosini, *La lingua di Machiavelli*, p. 49, a proposito dei testi machiaveliani parla di «affollato sistema dei numerali», rilevando le forme *dua*, *dui*, *duoi*, e, sporadicamente, *due*; Scavuzzo, *Machiavelli*, p. 76, nota la forma *duo* nella *Mandragola*. Trifone, *Storia linguistica di Roma*, p. 79, ricorda che la forma del romanesco di seconda fase è *dua*.

68. La forma in *-che*, tipica dei dialetti toscani occidentali, penetra in fiorentino alla fine del Trecento e si radica nel corso del secolo successivo: cfr. Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, p. 130, e Scavuzzo, *Machiavelli*, p. 156 nota 104.

69. Per *fuora*, tipico del fiorentino argenteo, cfr. Frosini, *La lingua di Machiavelli*, p. 49.

tiche toscane cinque-seicentesche vi è ancora una forte oscillazione tra la lingua dei classici trecenteschi e quella moderna⁷⁰. Tanto per fare qualche esempio tratto dalla morfologia verbale, alla I pers. plur. dell'indicativo presente la desinenza *-iamo* è prevalente, ma resistono anche *-amo*, *-emo*, *-imo*; alla III pers. plur. del congiuntivo imperfetto la desinenza *-ero* è data in alternanza a *-ino*, *-ono*; ancora per la III pers. plur. del condizionale presente si alternano *-ono* e *-ero*. Non sarà un caso che a ridosso delle *Regole* fortuniane e delle *Prose* bembiane fiorirono commenti e tentativi di interpretazione, che non avrebbero avuto motivo d'essere se il dettato di tali opere fosse stato chiaro e univoco⁷¹.

3.3. *Lessico*

Anche nel comparto lessicale, in realtà, compaiono caratteri molto interessanti, sia per quanto riguarda le singole voci, sia per quanto concerne i modi di dire, le frasi fatte, le locuzioni proverbiali.

3.3.1. *Singole voci*

Numerosi lessemi si fanno notare per la loro pertinenza a un livello di lingua che oggi definiremmo "substandard", incline al disfemismo, talvolta intessuto di elementi gergali e locali. Partiamo da alcune voci disfemiche usate spesso come ingiurie o insulti: *scoriggiate* 'peti' (B3), *cantoniera* 'prostituta' (B7), *cagnia!* 'caspita!' (B10), *prelo* 'trave in senso osceno' (B13)⁷², *cacarie* 'smancerie' (B18), *scimonite* (B21) / *scemonito* (P26), *giotto* 'vizioso' (B26), *darmi la proscioltiera*

70. Il contributo delle due studiose aveva come titolo *Le Prose nella riflessione grammaticale toscana tra Cinque e Seicento*.

71. Si vedano, ad esempio, i due compendi delle *Regole* e delle *Prose* fatti da Marcantonio Flaminio, per i quali si rinvia a Paola Moreno, Gianluca Valenti, Marcantonio Flaminio *tra Fortunio e Bembo*, in «Un pelago di scientia con amore». *Le Regole di Fortunio a cinquecento anni dalla stampa*, a cura di Paola Moreno e Gianluca Valenti, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 177-194.

72. Cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia (poi di Giorgio Bàrberi Squarotti), 21 voll. + 2 suppl., Torino, Utet, 1961-2009, in rete all'indirizzo <https://www.gdli.it> (d'ora in avanti in sigla *GDLI*), s.v. *prélo*: «Ant. Trave che aziona un meccanismo a pressione».

‘farmi venire la diarrea’ (B34)⁷³, *guasto* ‘spasimante’ (B34), *pellicione* ‘peluria del pube’ (B35), *pedicatore* ‘pederasta’ (B36), *pedicare* ‘praticare la pederastia’ (B36)⁷⁴, *bertone* ‘magnaccia’ (B45), *berlinghiera* ‘chiacchierona’ (B46), *arcicancaro* (B64), *moccicone* ‘rottame’ (B65), *frappatore* ‘imbroglione’ (B 65)⁷⁵, *taglianguille* ‘falsario’ (B65), *poppe* ‘seni’ (B69), *cacasangue!* ‘imprecazione disfemica di carattere generico’ (B72), *frataia* ‘donna che ha rapporti sessuali con i frati’ (B81)⁷⁶, *femina* ‘prostituta’ (B85), *angibugo* ‘buco stretto’ (B112)⁷⁷, *cicalone* ‘pettegolo’ (B119), *murmuratori* ‘maldicenti’ (P2), *pecoraggine* ‘stupidità’ (P2), *ammazapulce* ‘donne di poco conto’ (P3), *inferruzati* ‘presuntuosi’ (P3), *spogliatura* ‘bastonatura’ (P12)⁷⁸, *pecorone* ‘sciocco’ (P26), *giotone* ‘furfante’ (P44), *pianella* ‘colpo’ (P52)⁷⁹, *mostaccio* ‘faccia’ (P52)⁸⁰, *corregge* ‘peti’ (P53), *pincio* ‘membro virile’ (P63) dà vita a un gioco di parole col precedente *pincierna*.

Alcune voci usate da Belo hanno un sentore locale (per aspetto fonologico o regionalità lessicale) e in taluni casi giungono sino al

73. Ho riportato la spiegazione della Di Venuta, ma non sono convinto che il senso sia quello; il vocabolo *proscioltera* non compare in alcuna delle fonti lessicografiche che ho potuto consultare e in *Google Libri* si trova solo questa attestazione di Belo. Visto il contesto (si parla di un frate che insidia la serva Tancia), ritengo più verosimile che *dare la proscioltera* possa equivalere a ‘dare l’assoluzione’, ovviamente con valore allusivo.

74. Il verbo *pedicare* rinvia, con intenzione maliziosa, al verbo *predicare*, considerando che si sta parlando di frati.

75. Per questo vocabolo, così il *GDLI*: «Ant. Ingannatore, imbroglione, impostore. – Anche: millantatore, spaccone».

76. La voce è già presente nella lessicografia della Crusca (a partire dalla terza edizione). Nel *GDLI* leggiamo alla voce *frataio*, data come agg. anche sostantivo: «Spreg. Che frequenta volentieri i frati. – In partic. che è amante di un frate (una donna)».

77. La voce *angibugo* è assente nelle fonti lessicografiche consultate, mentre in *Google Libri* figura il solo esempio di Belo. Ciò testimonia di una non insignificante creatività lessicale del commediografo romano, incline a produrre neologismi di un certo impatto espressivo.

78. Vd. *GDLI*, s.v. *spogliatura*: «6. Solenne serie di percosse inflitta ai ragazzi per punizione dopo averli fatti spogliare».

79. Questa la battuta rivolta da Iulia al servo Malfatto: «Fatti in là, poltro-ne, se non hai voglia ch’io ti dia una pianella inel mostaccio».

80. La voce *mostaccio*, già presente nella lessicografia della Crusca, ha comunque un valore pregiativo.

romanesco odierno, talvolta con slittamenti semantici; se ne danno alcuni esempi: *scrizi* ‘scherzi’ (B3, P29) (ma *scherzo* P53), *barretta* ‘berretta’ / *baretta* (B7), *m’intopassi* ‘m’imbattessi’ (B4)⁸¹, *robizo* ‘rubicondo’ (B5), *raccozare* ‘riunire’ (B6), *opre* ‘apre’ (B9)⁸², *vi spidite* ‘vi sbrigate’ (B16), *mi accuri* ‘mi sinceri’ (B17), *imbasciata* (B19)⁸³, *frasca* ‘ciancia, frottola’ (B19)⁸⁴, *alla muta* ‘in silenzio’ (B27)⁸⁵, *otta* ‘ora’ (B27), *spizicando* ‘togliendo un po’ alla volta’ (B28)⁸⁶, *pizicotto* (B44)⁸⁷, *scarsella* ‘borsa di cuoio’ (B45), *trecolanno* ‘girellando’ (B45)⁸⁸, *mogliera* (B47), *cocomeri* (B69)⁸⁹, *torcitore* ‘torchio’ (B77)⁹⁰, *citto* ‘ragazzo’ (B78), *spito* ‘spiedo’ (B90), *imbriaco* (B107)⁹¹, *gongole*

81. Vd. Paolo D’Achille, Claudio Giovanardi, *Vocabolario del romanesco contemporaneo. Le parole del dialetto e dell’italiano di Roma*, Roma, Newton Compton, 2023 (d’ora in avanti in sigla *VRC*), s.v. *intoppà(re)*¹: «2. Imbattersi, incaparre in qlcu. o qlco. di inaspettato o sgradito».

82. Nel *VRC* è presente il verbo *opri(re)*.

83. La voce *imbasciata* o *immasciata* figura nel *VRC*.

84. La voce *frasca* nel *VRC* ha due significati non coincidenti con quello della commedia beliana: il primo è quello di ‘fronda’, il secondo di ‘giovane ragazza’.

85. Nel *VRC*, s.v. *muto*, si legge: «III loc. avv. *a la muta*, silenziosamente, senza parlare».

86. Oggi il verbo a Roma indica generalmente il mangiare poco, assaggiando appena il cibo: *VRC*, s.v. *spizzicà(re)*.

87. Il vocabolo *pizicotto*, nonostante questa antica attestazione, è riportato nella lessicografia romanesca per la prima volta dal *VRC*: «Pizzico dato con una certa energia». Certo la voce è anche italiana, ma a Roma è usata con particolare frequenza.

88. Il verbo *treccolare* (variante: *trecolare*) è registrato nel *GDLI* come antico e col valore di «Chiacchierare, spettegolare»; interessante anche il fatto che nel *GDLI* sia riportato l’esempio tratto dal *Beco*, ma nella forma italianizzata *trecolando*. Andrebbe dunque rivisto il significato ‘barcollando’ per *trecolanno* indicato da Di Venuta, non fosse che in romanesco e in altri dialetti di area mediana è effettivamente attestato il significato di ‘camminare’: così nel *VRC* alla voce *treccolà(re)*: «Camminare a fatica, a piccoli passi»; parrebbe dunque che ‘barcollando’ non sia la spiegazione più corretta. La battuta di *Beco*, che riporto qui di seguito per la parte che ci interessa, sembra confermare l’idea che si tratti di un verbo di movimento: «Non vedi tu ch’io non la posso tenere in casa che tutto di ne va trecolanno, ora con la comare, e ora col compare, o co’ i parenti? E mai non si ferma, par ch’ella abbia l’argento vivo ne i piedi».

89. Questo vocabolo è già presente in tutta la lessicografia della Crusca.

90. Con tale significato il vocabolo è registrato nel *GDLI*.

91. La voce è regolarmente registrata nel *VRC*.

‘sputi’ (P3), *scuriata* ‘scudisciata’ (P7), *sdelacciare* ‘slacciare’ (P7), *foglietta* ‘mezzo litro di vino’ (P20)⁹², *frascchetta* ‘ragazza leggera’ (P45)⁹³, *tata* ‘papà’ (P53), *mozicarla* ‘morderla’ (P53)⁹⁴, *scorrociato* ‘corrucciato’ (P54), *bussa* ‘picchia alla porta’ (P61), *prescia* ‘fretta’ (P66), *camorrino* ‘indumento’ (P69)⁹⁵. Sono due tecnicismi dell’edilizia *gelosie* ‘persiane’ (B7)⁹⁶ e *impannate* ‘telai di una finestra’ (B7); è una voce gergale *grima* ‘vecchia’ (B73). Interessanti appaiono alcuni parasintetici come *arroccatevi* ‘arrochitevi’ (B8), *infantarsi* ‘partorire’ (B14)⁹⁷ e *invalidiare* ‘mettere in valigia’ (B84); e anche il derivato *merendare* ‘fare merenda’ (P49).

3.3.2. *Modi di dire e locuzioni proverbiali*

Oltre alle singole voci, a conferire un tono colloquiale alle battute delle due commedie sono anche i modi di dire e le locuzioni proverbiali, alcuni dei quali vivi tuttora. Tali espedienti fraseologici mirano da un lato ad accrescere la sentenziosità e l’espressività delle battute, dall’altro ad accentuare il tono di media colloquialità del

92. Interessante la definizione di *foglietta* nel *GDLI*: «Antica misura di capacità per liquidi, equivalente a circa mezzo litro (l 0,4557 di vino, 0,5132 di olio), in uso nelle regioni centro-settentrionali (Veneto, Romagna) e giunta a Roma intorno al 1500»; l’attestazione di Belo sembra dunque assai precoce. Nel *VRC* è presente nella forma *fojéttta*, che indica sia l’unità di misura (mezzo litro), sia la corrispondente quantità di vino.

93. Questa la definizione del *VRC*: «3. Ragazza giovane, vanesia e civettuola».

94. Nel *VRC* il verbo *mozzicà(re)* è considerato molto più usato a Roma rispetto a *mordere*.

95. Il *camorrino* viene indicato nel *GDLI* come diminutivo di *camorra*, ampia veste femminile; la voce è corredata del solo esempio beliano.

96. Ecco la definizione di *gelosia*² nel *GDLI*, interessante in particolare per l’accezione regionale: «Serramento di finestra che permette di guardare dall’interno senza essere visti dall’esterno, costruito su telaio fisso o mobile, con stecche inclinate (persiane) o incrociate fittamente (grata) o anche con lastre traforate di legno o metallo. – Region: parte bassa della persiana che si alza e si abbassa permettendo così di dare maggiore o minore luce all’ambiente». Le testimonianze cinquecentesche del *GDLI* sono tutte di ambito toscano, e dunque questa precoce attestazione in area romana acquisisce particolare valore.

97. Così nel *GDLI*: «4. Intr. con la particella pronom. Diventare gravida (una donna). — Anche: sgravarsi».

discorso⁹⁸. Eccone un campionario: *trovare el pelo su l'uovo* (B4)⁹⁹, *tu vò la baia* 'vuoi scherzare' (B13), *non meno che faccino e' nibii alle carogne, o per dire meglio e' frati intorno a una gran caldaia di broda* (B16)¹⁰⁰, *rendere pan per focaccia* (B19); *guarda la gamba!* 'sta' all'erta' (B20), *Io me nne ha gittati sempre certi bottoni* 'certe frecciate' (B24), *io vi ricordo che chi fa gli fatti suoi non s'imbrata le mani* (B25), *Noi saremo doi giotti a un taglieri* 'saremo rivali' (B30)¹⁰¹, *tutti vogliono pisciare ove pisciono e' can grossi* (B43), *io sarò la stanga di mezo* 'la posizione di chi si trova tra due contendenti' (B50), *rubano el porco e danno el piè per l'amor de Dio* (B52), *allaciar la giornea* (B65)¹⁰², *farete cattive candele* (B68), *tu ti potrai ancor mettere tanta paglia sotto* 'potrai accumulare tanto denaro' (B81), *a tal carne tal cortello* 'occhio per occhio' (B81), *posso essere lasciata più sicura ch'una panca da beccaio* 'non corro rischi' (B83)¹⁰³, *la meglio pera cade in bocca al più tristo porco che ci sia* 'le cose belle vanno a chi non le merita' (B83), *tu non sai ancora meza la messa* 'non sei al corrente della questione' (B88), *castigare col bastone della bambace* 'punire duramente' (B89); *porco lento non magnò mai pere* (B108)¹⁰⁴, *stan sulle brusche cere, sul tagliar dei mostacci*

98. Avevo già rilevato la presenza cospicua di tali espressioni nella *Mandragola* di Machiavelli: vd. Claudio Giovanardi, *Sulla lingua della Mandragola di Machiavelli*, «Lingua e stile», 57, 2022, pp. 39-70: 64-65.

99. Oggi diremmo piuttosto "nell'uovo".

100. Si tratta di una doppia similitudine, in cui compare la consueta avversione per i religiosi, usata dalla serva Tancia, a proposito di un personaggio molesto; riporto una porzione di testo più ampia: «e' mi si lancia adosso non meno che faccino e' nibii alle carogne, o per dire meglio e' frati intorno ad una gran caldaia di broda».

101. Tale locuzione figura nella prima Crusca (1612): «Dicesi in proverbio, Esser duo ghiotti a un tagliere, di due, che amino, e appetiscano una medesima cosa».

102. Vd. *GDLI*, s.v. *giornèa*: «6. Locuz. *Affibbiarsi, allacciarsi, cingersi, mettersi, porsi, vestirsi la giornea*: disporsi con particolare impegno e puntiglio a sostenere un'idea, una tesi, a compiere un atto, un gesto; assumere un tono grave, sentenzioso; atteggiarsi a sapiente, a esperto, a giudice in una determinata materia, che per lo più s'ignora; presumere di sé, darsi arie».

103. Questa espressione di Belo è riportata nel *GDLI*, s.v. *beccaio*, e spiegata come segue: «*Essere più sicura ch'una panca da beccaio*. Non correre nessun rischio di violenze sessuali».

104. Alla voce *pera* il *GDLI* (significato 7) cita due proverbi raccolti da Monosini: *porco pigro non mangia mai pera marce; porco peritoso non mangia pera matura*.

(P1), *ch'io non gli impari a far le concordanze* 'che io non gli dia una severa lezione' (P7), *quella non è farina da suoi denti* (P7)¹⁰⁵, *E che ci potevo fare io?* (P9), *scavezzarsi el collo* (P13), *chi viene dal morto sa che cosa è piangere el bello* (P14), *un fiore non fa primavera* (P34)¹⁰⁶, *va' a fiume* 'va' a quel paese' (P71)¹⁰⁷.

Particolarmente interessante è l'espressione *ce so' bello e andato* (P70), che si trova nel seguente scambio tra i servi Rufino e Malfatto:

RUFINO: Va' e digli che venga un poco a basso.

MALFATTO: Sì sì, ce so' bello e andato.

Poco oltre, nella medesima scena, troviamo replicato lo stesso modulo sintattico in una battuta del servo Rufino in uno scambio con Prudenizio, che riporto (P 73-74):

PRUDENZIO: Un'altra cosa: come voi farete figlioli, voglio che li mandate alla nostra scuola senza mercede.

RUFINO: E come volete ch'io li abbia se non ho moglie?

PRUDENZIO: Be', quando la pigliarete poi.

RUFINO: Voi me avete bello e chiarito¹⁰⁸.

Questo uso di *bello* con valore di focalizzatore modale potrebbe essere parafrasato con "ci sono appena andato", "ci sono già andato" nel primo esempio, e come "voi mi avete reso tutto chiaro" nel secondo. È interessante notare che secondo D'Achille la prima attestazione nota del costrutto *bello e* + aggettivo o participio passato in romanesco si troverebbe nel *Jacaccio* di Giovanni Camillo Peresio¹⁰⁹; la duplice attestazione del *Belo* consente dunque di re-

105. Oggi diremmo piuttosto "pane per i suoi denti".

106. Oggi è più diffuso "una rondine non fa primavera".

107. Ancor oggi a Roma è diffusa l'espressione "vatte a buttà a Fiume!", ovvero nel Tevere, con intenzione (più o meno scherzosa) di mandare qualcuno a quel paese: cfr. *VRG*, s.v. *Fiume*.

108. Ho apportato qualche piccolo adattamento grafico e di punteggiatura al testo della stampa anastatica.

109. Cfr. Paolo D'Achille, "A Marcè, ciai settant'anni, ma sei ancora bello tosto!". *Su alcuni usi particolari di bello nel romanesco*, in *Marcello 7.0. Studi in onore di Marcello Teodonio*, a cura di Giulio Vaccaro, Roma, Il Cubo, 2019, pp. 155-164.

trodatare di circa 150 anni la comparsa del costruito in un contesto romano, seppure non romanesco *stricto sensu*.

3.3.3. Allusioni oscene

Come da tradizione, nella commedia brulicano modi di dire che contengono allusioni oscene, il cui compito è quello di innalzare la temperatura del dialogo e favorire il riso più scomposto degli spettatori. Eccone un campionario¹¹⁰: *chi non mena ben le calcole* ‘chi è inetto nelle pratiche sessuali’ (B6), *per avermi apicato de duo volte e’ sonagli al cembalo* ‘per aver avuto due volte rapporti sessuali con me’ (B17), *sballar lane francese* ‘deflorare una vergine’ (B18), *Prometti, prometti insin che cel metti, e poi che ce l’hai messo ogni cosa è spromesso* (palese allusione oscena) (B29), *Bene avete largo el paese* ‘avete largo l’ano’ (B73), *la coda mi si arizza* (B73), *io non la voglio questa festa intorno all’uscio* ‘non voglio essere penetrata’ (B87), *questi giovani tanto stimano el pericolo quanto tengono el becco in molle* ‘finché fanno sesso non si curano del pericolo’ (B103), *advertite di grazia di non pigliar a riverso el Cotalè* (P2)¹¹¹, *O potta del diavolo!* (P29)¹¹².

Riporto di seguito una porzione di una battuta della serva Tancia dal *Beco*, nella quale si ha un susseguirsi di metafore sessuali a sfondo religioso:

[...] e volmi imparare il *Dirupisti*; e farmi toccar con le mani la resurrezione della carne ch’è il magiore articolo della fede; e promesso di farmi cavalcare quante fiate io vorrò, con mio sommo piacere, la bestia de San Bernardo, in groppa e in sella; e oltre a ciò mi vole menar in un luogo dove san Cresci suol piagnere i suoi peccati, e pormi in mano non so che pastorale e piuolo da piantare gli uomini (B35).

110. Per tali trovate licenziose nella *Mandragola*, cfr. Giovanardi, *Sulla lingua della Mandragola di Machiavelli*, pp. 65-66.

111. *Cotalè* col valore di ‘membro virile’ è nella lessicografia della Crusca a partire dalla I edizione del 1612.

112. La *potta* è l’organo genitale femminile, definita nella seconda Crusca (1623) «Parte vergognosa della femmina».

3.3.4. *Formazione delle parole*

Concludiamo con uno sguardo ai processi di formazione delle parole, un procedimento assai usato nella commedia cinquecentesca a fini comici ed espressivi¹¹³. Sono particolarmente vivaci i suffissati alterati, in specie quelli formati col suffisso peggiorativo *-accio/-accia*: *fantescacce* (B5) / *fantescaccia* (B125), *visacci* (B5) / *visaccio* (B37), *castronaccio* (B9)¹¹⁴, *occhiacci* (B18), *scempionacci* (B18)¹¹⁵, *vecchiaccia* (B32) / *vechiaccio* (B37), *robbaccia* (B77)¹¹⁶, *ignorr...antacci* [sic] (B91) / *ignorantaccio* (P14), *tristaccio* (B98)¹¹⁷, *stregaccia* (B99), *pedantaccio* (P33)¹¹⁸; diminutivi in *-etto/-etta*: *pennachietto* (B7), *fastidiosetto* (B29), *spiletti* ‘piccole spille’ (B39)¹¹⁹, *buscietta* ‘piccola bugia’ (B66), *ritondette* (B69); diminutivi in *-ello/-arello*: *giottoncello* (con interfisso) ‘furfantello’ (P44), *tristarello* ‘poveretto’ (P45)¹²⁰, *forfantello* (P50); diminutivi in *-ino/-ina*: *goccellina* (con doppio suffisso) ‘piccola goccia’ (B40), *corvettino* (con doppio suffisso) (B69), *un pocolino* (B98)¹²¹, *pincerellino* (con doppio suffisso) ‘piccolo pene’ (B113)¹²², *civettino* (B123); e infine diminutivi in *-uolo*: *libriciuolo* (con interfisso) (B52), *usciuolo* (B93).

113. Cfr. Giovanardi, *Sulla lingua della Mandragola di Machiavelli*, pp. 51-52.

114. La voce è presente nella IV edizione della Crusca (1729-1738) come peggiorativo di *castrone* ‘uomo sciocco’.

115. Si noti il doppio suffisso *-one* e *-accio*. Nella lessicografia della Crusca, a partire dalla II edizione, l’aggettivo *scempio* è indicato come sinonimo di *scempiato* ‘di poco senno’.

116. Come peggiorativo di *roba*, il lemma *robbaccia* compare nella III edizione della Crusca (1691).

117. La voce è presente nella lessicografia della Crusca (dalla II edizione) come accrescitivo di *tristo* ‘scellerato’.

118. Sui derivati da *pedante* nella commedia cinquecentesca, si veda il mio antico saggio, «*Pedante, arcipedante, pedantissimo*». *Note sulla morfologia derivativa nella commedia del Cinquecento*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell’Università di Messina», VII, 1989, pp. 1-22.

119. La voce è presente nelle prime quattro edizioni della Crusca, dove indica una sorta di filo metallico usato dalle donne per appuntare il velo ai capelli.

120. Il lemma *tristarello* - *tristerello* compare nella quarta Crusca come diminutivo di *tristo*.

121. Troviamo *pocolino* nelle prime quattro edizioni della Crusca.

122. Nella III edizione della Crusca compare la voce *pinco* (già presente nella I edizione) con aggiunta la variante *pincio* ‘membro virile’.

Per la prefissazione si segnalano le numerose forme verbali prefissate con *a-*, uno stigma che investe anche il romanesco moderno¹²³: *m'arricomando* (B27) / *m'aricomando* (B42, P26), *arizza* (B73) / *arrizza* (B 73), *arisci* (B109) / *arrischi* (B110), *achetàti* 'chetati' (B114), *adimanda* (B119), *abbrusciassi* 'bruciasse' (P3), *abrusciare* (P22), *achiamare* (P50), *non me ssi aricorda* 'non mi si ricorda' (P60), *me aricordo* (P60), *adimandi* (P61), *adomando* (P61).

4. Conclusioni

La lingua delle commedie di Francesco Belo si colloca in una fase ancora pre-normativa, non completamente piegata ai precetti bembiani. Come ha ricordato recentemente Nicoletta Maraschio, anche la grammatica del Fortunio è del resto ricca di oscillazioni sia nel campo della fonologia sia in quello della morfologia verbale¹²⁴. E del resto Bembo stesso talvolta ha tradito il "bembismo" in alcune scelte fonologiche e morfologiche attuate nelle sue opere, che contraddicono il modello del fiorentino aureo¹²⁵. Il turbine del polimorfismo soffia sul mare della lingua italiana e dovrà passare ancora del tempo perché i precetti bembiani conducano alla bonaccia linguistica che bloccherà per secoli le vele della lingua letteraria, in particolare poetica. Belo è un autore che non possiamo non considerare colto, eppure nella sua lingua teatrale regna il caos delle forme, né sembra che vi sia un reale intento mimetico del parlato orientato in chiave sociolinguistica, perché a ben guardare il codice "misto"

123. Per la diffusione moderna del prefisso *a-* in romanesco, vd. Claudio Giovanardi, *La formazione delle parole nel teatro romanesco tra Otto e Novecento*, in *La formazione delle parole*. Atti del XXXVII Congresso internazionale di studi della Società di linguistica italiana (SLI), L'Aquila, 25-27 settembre 2003, a cura di Maria Grossmann, Anna Maria Thornton, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 249-269. Vd. anche VRC, s.v. *a-*.

124. Vd. Nicoletta Maraschio, *La stampa. Emersione della norma e urgenza della punteggiatura*, pp. 75-86: la studiosa riporta una serie di esiti contrastanti presenti nelle *Regole della volgar lingua* di Fortunio.

125. Mi riferisco al bel saggio di Ricci, *Le pulci a Bembo*; recentemente Luigi Spagnolo, *Il canone estetico di Bembo e l'altro Dante*, «La lingua italiana. Storia, struttura, testi», 21, 2025, pp. 67-93, ha sostenuto che l'atteggiamento antidantesco di Bembo sia stato influenzato dall'attenta lettura del *De vulgari eloquentia*.

è uguale per tutti, senza differenze di censo o di età o di sesso. Più o meno le medesime considerazioni svolge Di Venuta a proposito dei personaggi del *Beco*: «[...] tutti, padroni e servi, uomini e donne, parlano lo stesso linguaggio, dove curiosamente nulla distingue gli uni dagli altri, appiattiti e cristallizzati come sono in quel loro parlare e parlarsi addosso senza tregua e senza costrutto»¹²⁶. Insomma, quella delle commedie beliane doveva essere realmente la lingua più approssimata allo standard di cui si disponeva a Roma ancora nel Cinquecento inoltrato. Una lingua in cui confluiscono (con una probabile forzatura stilistica) tratti del romanesco antico e di quello quattro-cinquecentesco, così come del fiorentino aureo e di quello argenteo. Una lingua che si avvicina a un modello cortigiano di stampo romano, e che infatti troviamo nel suo insieme replicata tal quale nell'epistolario della poetessa cinquecentesca romana Vittoria Colonna, a testimonianza di quelle «consuetudini scritte diffuse fuori di Toscana, tipiche dell'epistolografia cortigiana, quella ingente attività di comunicazione scritta che è la prima rilevante testimonianza di una lingua in uso e comune alle scriventi e agli scriventi colti in Italia, come aveva intuito il Castiglione»¹²⁷. A proposito di Vittoria Colonna, non c'è dubbio che gli accresciuti studi sulle lettere di donne rinascimentali (variamente configurate quanto a provenienza e livello di acculturazione) rivelano un campo d'azione di quell'italiano «commune» attraversato da interferenze di un parlato «disinfettato» dai tratti più municipali¹²⁸. Nel campo dell'epistolografia colta in volgare, un quadro linguistico piuttosto solidale con quello di Belo, almeno in fatto di fonologia e morfologia, emerge dalle lettere diplomatiche del ciociaro Mario Equicola, risalenti al primo quindicennio del Cinquecento e conservate

126. Cfr. Di Venuta, *Introduzione*, p. XIII.

127. Sulle epistole di Vittoria Colonna, vd. Roberto Vetrugno, Matteo Basora, *Nota linguistica: le lettere autografe di Vittoria Colonna*, in Vittoria Colonna, *Carteggio*, edizione critica e commento a cura di Veronica Copello, Pisa, Scuola Normale Superiore, pp. 591-618: 591 (ora in Roberto Vetrugno, «Prègola la non me voglia dimentichare». *Studi linguistici sulle lettere di donne del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 2025, cap. 2. *Le lettere autografe di Vittoria Colonna*, pp. 39-61: 39-40).

128. Dopo il pionieristico studio di Pietro Trifone, *Sul testo e sulla lingua delle lettere di Alessandra Macinighi Strozzi*, «Studi linguistici italiani», 15, 1989, pp. 65-89, gli studi si sono infittiti; vd. ora Vetrugno, «Prègola la non me voglia dimentichare».

presso l'Archivio di Stato di Modena, su cui si può ora leggere la tesi di dottorato di Marco Giorgi¹²⁹. La commediografia e l'epistolografia cinquecentesche (e ciò vale per l'intera penisola, Toscana esclusa, anche se non sempre e non necessariamente) si fanno vessillifere di una varietà di lingua scritta non letteraria utilizzata da chi, «non partecipe dei dibattiti teorici sul volgare», «del volgare peraltro si serve abitualmente per comunicare anche con individui provenienti da differenti aree della penisola»¹³⁰. A questi due pilastri, in una prospettiva più decisamente versata su Roma ne andrà aggiunto un terzo, ovvero quello rappresentato dall'insieme non trascurabile di cronache, memoriali, diari composti fra Quattro e Cinquecento a Roma, importanti per afferrare meglio il processo di evoluzione che ha portato il romanesco dalla sua fase medievale a quella quattro-cinquecentesca, caratterizzata da una progressiva toscanizzazione¹³¹. Si tratta di opere spesso apparentate in modo improprio sotto una medesima etichetta, ma a volte incommensurabili tra loro, perché variamente configurate quanto alle intenzioni comunicative degli autori e alla loro fisionomia socioculturale; e tuttavia si tratta di testimonianze utilissime di un registro medio della lingua, più o meno aperto agli influssi del parlato¹³².

Clelia Falletti ha insistito parecchio su due aspetti che a suo avviso caratterizzano il teatro di Francesco Belo¹³³. Da un lato, più che un confronto con la commedia colta coeva, sarebbe più produttivo

129. Mi riferisco alla tesi di dottorato di Marco Giorgi, citata alla nota 14, più volte utilizzata anche nel precedente commento linguistico. La bibliografia sull'epistolografia cinquecentesca è ormai copiosissima; mi limito a ricordare un volume collettaneo di notevole importanza: *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di Laura Fortini, Giuseppe Izzi, Concetta Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

130. Sono parole di Sara Giovine, «*A mia mazor satisfaccione ho voluto farvi la presente de manu mia*». *La lingua epistolare di Ippolita Maria Sforza*, «Studi di grammatica italiana», 43, 2024, pp. 3-25.

131. Vd. al riguardo Trifone, *Storia linguistica di Roma*, pp. 35-59.

132. Per tutti questi aspetti, mi sia consentito di rinviare, per un quadro sintetico e aggiornato, a Claudio Giovanardi, *La cronachistica in volgare a Roma quarant'anni dopo*, in *L'alba della stampa in Italia. Tecnologie, testi, libri*. Atti del Convegno di Roma, 18-20 giugno 2024, a cura di Edoardo Bellafiore, Marzia Caria, Firenze, Olschki, i.c.s.

133. Cfr. Falletti, *Il comico non integrato*, e Ead., *El Beco e la frantumazione dell'istituzione comica*.

quello con la commedia popolare senese e veneta e in particolare con le figure dello Strascino e di Andrea Calmo¹³⁴; e tuttavia le scene di entrambe le commedie, pensate più per la rappresentazione che per la lettura, non paiono contenere elementi di ipercaratterizzazione popolare, tanto meno a livello linguistico. Dall'altro lato la Falletti osserva che la forma teatro di Belo è anticlassica, più adatta alle strade e alle piazze di una città che al rarefatto ambiente delle corti, che aveva nutrito le prove più importanti del teatro del primo Cinquecento. Insomma, quasi un preannuncio della Commedia dell'Arte¹³⁵. Certo è, aggiungo io, che un primo accenno di plurilinguismo si ritrova proprio nel *Pedante*, dove il suonatore Mastro Antonio si esprime in veneto, idioma "altro" che si aggiunge al latino ricco di echi fidenziani e maccheronici del pedante.

Per concludere, il teatro romano del Cinquecento rappresenta una costola minore del grande teatro toscano; ma, a differenza di altre esperienze laterali (teatro veneto e senese, ad esempio), non ha bisogno di ricorrere alla deformazione linguistica attraverso uno o più dialetti o lingue straniere, perché si serve di un italiano "vivo e vero" in grado di competere col modello tosco-fiorentino senza complessi di inferiorità.

134. Falletti, *Il comico non integrato*, p. 14.

135. Falletti, *El Beco e la frantumazione dell'istituzione comica*, pp. 20-22.

Indici

Quando un'occorrenza compare soltanto in nota, si aggiunge n al numero di pagina.

Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio

BOLOGNA

Archivio provinciale dei frati minori dell'Emilia Romagna

– Piana 10: 16

BOLOGNA

Cassa di Risparmio di Bologna

– Ms. 27: 27

BRESCIA

Biblioteca Civica Queriniana

– B.VII.4: 45

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

– Vaticano latino 3226: 11

– Vaticano latino 8204 (B): 77, 80

– Vaticano latino 8205 (C): 77-81

EL ESCORIAL

Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial

– e.III.23: 39n

FIRENZE

Biblioteca Medicea Laurenziana

– Ashburnhamiano 409: 80

Biblioteca nazionale centrale

– II X 54: 16

Biblioteca Riccardiana

– Riccardiano 2723: 17

INDICI

JENA

Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek
– G.B.o.4: 37n

MANTOVA

Archivio di Stato
Archivio Castiglioni
– *Abbozzi di casa Castiglioni* (A): 75n, 76-77
Biblioteca Comunale
– A.iv.30: 17n

MILANO

Biblioteca Ambrosiana
– A 8 sup.: 37-38
Biblioteca Nazionale Braidense
– Fondo Castiglioni 8/3: 35n, 61n

MODENA

Biblioteca Universitaria Estense
– α.M.7.15 (It. 809): 16, 27-28

OXFORD

Bodleian Library
– Canoniciano Italiano 99: 17

PARIS

Bibliothèque nationale de France
– Italien 560: 27-28
– Italien 1543: 16, 43, 46

ROMA

Biblioteca Casanatense
– 324: 38

VENEZIA

Biblioteca Marciana
– Italiano IX 143: 44-45, 50, 53

VIENNA

Österreichische Nationalbibliothek

– 10245: 58

Indice dei nomi e delle opere

L'indice registra tutti i nomi di persone, personaggi, divinità, luoghi e istituzioni (anche quando siano presenti all'interno di citazioni), tranne quelli presenti nei titoli e negli *incipit*.

- Abdelsayed, Ibraam: 22n
 Accademia dell'Arcadia: 7
 Accademia della Crusca: 100
 – *Vocabolario degli Accademici della Crusca*: 90n, 102n, 103n, 105n, 107n, 108n
 Accolti, Bernardo (Unico Aretino): 67, 69
 – *Opera nova*: 70
 Achillini, Giovanni Filoteo
 – *Viridario*: 67
 Afribo, Andrea: 41n
 Albonico, Simone: 43n, 52n, 74n
 Alviano (Liviani), Bartolomeo d': 75
 (*Dal Viano*)
 Alvito: 87n
 Amendola, Francesco: 33
 Amore: 26, 49-50, 60n
 Anceschi, Giuseppe: 63n
 Andreose, Alvise: 99n
 Anselmi, Gian Mario: 13n
Antologia Planudea: 22
 Antonio da Tempo: 36
 Appennino: 15
 Arabia: 30
 Aretino, Pietro: 69
 – *Cortigiana*: 83
 – *Opera nova*: 70
 – *Ternale in laude della Vergine Maria*: 70
 Ariosto, Ludovico: 67, 69n, 81
 – *Cassaria*: 84
 – *Orlando furioso*: 63, 65, 69n, 81
 – *Suppositi*: 84
 Aristotele: 34
 Associazione «Roma nel Rinascimento»: 8
 Badoer, Giovanni: 34
 Baggio, Serenella: 64n
 Baldassarri, Gabriele: 26n, 43n, 48n
 Balduino, Armando: 34n
 Balsamo, Luigi: 16n
 Bàrberi Squarotti, Giorgio: 101n
 Barbi, Michele: 36
 Barbieri, Alvaro: 99n
 Bartolomeo, Beatrice: 34n
 Barucci, Guglielmo: 26n
Barzoleta de la mossa facta per Venetiani contra alo illustrissimo signore Alphonso duca terzo de Ferrara (attr. Niccolò Zoppino): 71
 Basile, Tania: 28n, 33n
 Basora, Matteo: 110n
 Battaglia, Salvatore: 101n
 Bausi, Francesco: 14-15, 16n, 20n, 55n
 Beatrice d'Este, duchessa di Milano: 27n
 Beco: personaggio (Belo, *Beco*): 103n
 Bellafiore, Edoardo: 111n

- Belli, Giuseppe Gioachino: 93n
 Bellinzona, Martina: 22n
 Belo, Francesco: 84-86, 89, 102, 104n, 105n, 109-112
 – *Beco* (B): 84-105, 107-110, 112
 – *Laberinto d'Amore*: 85
 – *Pedante* (P): 83-104, 106-109, 112
 Beltramini, Guido: 11n, 51n
 Bembo, famiglia: 11
 Bembo, Bernardo: 11
 Bembo, Pietro: 8-9, 11-12, 21, 29-30, 34-36, 38, 43-49, 56, 58-62, 64, 66-67, 74-75, 84, 92, 96n, 97n, 100, 109
 – *Asolani*: 8, 45, 49, 51-52, 54-59, 61
 – *De imitatione*: 12
 – *De Urbini ducibus*: 66n
 – *Prose della volgar lingua*: 8, 11, 36, 44, 47n, 73, 81, 100-101
 – *Rime*: 8, 38, 42-58, 60-61
 – *Stanze*: 8, 26, 29-31, 67n
 Bendedei, Timoteo: 67
 Benivieni, Girolamo: 23-24, 34, 67
 – *Amore*: 24
 Bentivoglio, famiglia: 13-14
 Benzi (Benci), Ugo
 – *Tractato circa la conservazione della sanitate*: 72
 Berra, Claudia: 52n
 Bianca, Concetta: 13n
 Bianchi, Valentina: 22n
 Bibbiena (Dovizi), Bernardo
 – *Calandra*: 67n, 83-84
 Blado da Asola, Antonio: 85, 86n
 Boccaccio, Giovanni: 79, 84
 – *Rime*: 41n
 Boezio, Severino: 52
 Boiardo, Matteo Maria: 57
 Bologna: 13-15, 75
 Bolzoni, Lina: 23n
 Bonagiunta Orbicciani
 – *Rime*: 41n
 Bongrani, Paolo: 65n, 73n
 Borsellino, Nino: 85n
 Bosisio, Matteo: 14n, 17, 26n
 Bracciano: 85
 Branca, Vittore: 13n, 14n, 15n, 18
 Breschi, Giancarlo: 20n
 Britonio, Girolamo: 60
 – *Gelosia del sole*: 61
 Brunetto, Alessandro
 – *Opera nova*: 70
 Bruni de' Parcitadi, Giovanni: 71
 – *Rime*: 71
 Burns, Howard: 51n
 Cabani, Maria Cristina: 83n
 Calmeta (Colli), Vincenzo: 23-24, 25n, 67, 69, 72
 – *Rime*: 72
 – *Triumphs*: 69
 Calmo, Andrea: 112
 Calvo, Francesco Minicio o Minizio (Francesco Giulio): 84
 Camboni, Maria Clotilde: 20n, 36n
 Canal, Paolo: 74n
 Capotosto, Silvia: 90n
 Carducci, Giosue: 33n
 Caria, Marzia: 111n
 Cariteo (Benedetto Gareth): 33
 Caro, Annibal (Annibale)
 – *Straccioni*: 83
 Carrai, Stefano: 11n, 14n
 Carvajal, Bernardino López de, cardinale: 76 (*Santa Croce*)
 Casaccia, Michele: 13n, 14n, 15n, 17
 Castagnola, Raffaella: 43n
 Castellani, Castellano
 – *Opera nova*: 70
 Castelvetro, Ludovico: 100
 Castiglione, Baldassar (Baldassarre): 9, 64-67, 69n, 73-80, 110
 – *Cortegiano*: 64-66, 67n, 69n, 73-81
 – *De vita et gestis Guidubaldi*: 66n
 – *Lettera al Frisia*: 67n, 75n
 – *Lettere*: 65n, 68n, 74-76
 – Prologo della *Calandra* di Bibbiena: 67n
 Castoldi, Massimo: 44n

- Cavalcanti, Guido: 51
 Cei, Francesco: 34, 59, 67
 – *Rime*: 59-61
 Cepraga, Dan Octavian: 99n
 Chines, Loredana: 22n
 Cialdini, Francesca: 100-101
 Cicerone, Marco Tullio: 9
 Cino da Pistoia
 – *Rime*: 39n
 Ciociaria: 110
 Città del Vaticano
 – Biblioteca Apostolica Vaticana: 13
 Clemente VII (Giulio de' Medici), papa: 10, 84
 Collenuccio, Pandolfo: 55n
 Colocci, Angelo: 9
 Colonna, Agostino (da)
 – *Disprezzamento del mondo* (volgarizzamento del *De contemptu mundi* di Innocenzo III): 70
 Colonna, Vittoria
 – *Lettere*: 69n, 110
 Coluccia, Rosario: 92n
 Comboni, Andrea: 26n, 74n
 Comelli, Michele: 43n
 Contini, Gainfranco: 56
 Copello, Veronica: 110n
 Correggiaio, Matteo: 39n
 Correggio, Niccolò: vd. Niccolò (da Correggio)
 Cortese, Paolo: 67
 Cosentino, Paola: 83n, 84n
 Crimi, Giuseppe: 83n
 Curti, Elisa: 14n, 21n, 23n, 26n, 27n, 43n
 Curzio, personaggio (Belo, *Pedante*): 85, 93n

 D'Achille, Paolo: 103n, 106
 D'Onghia, Luca: 83n
 Dal Cengio, Martina: 58n
 Dalmazia: 74
 Daneloni, Alessandro: 11n, 12, 13n
 Dante Alighieri: 10, 34, 35n, 36, 42, 52, 109n
 – *De vulgari eloquentia*: 47n, 109n
 – *Rime*: 46n
 – *Vita nova*: 36
 Danzi, Luca: 26n
 Danzi, Massimo: 56n
 Davie, Mark: 24n
 Davoli, Francesco: 34n, 37n, 38n, 39n, 41n
 De Jennaro, Pietro Iacopo: 34
 De Sanctis, Francesco: 56
 Decaria, Alessio: 15n, 19n, 24
 Del Lungo, Isidoro: 13n
 Delcorno Branca, Daniela: 13n, 15, 16n, 17n, 20n, 21-22
 Della Casa, Giovanni: 8
 Della Rovere, Antonino: 75 (*sig. Antonino*)
 Di Pretoro, Piero A: 91n
 Di Ricco, Alessandra: 26n
 Di Venuta, Maria: 86n, 102n, 103n, 110
 Dilemmi, Giorgio: 45n
 Dionisotti, Carlo: 18n, 25n, 33-34, 36, 43, 46, 47n, 55n, 59
 Doglio, Maria Luisa: 18
 Dolce, Lodovico: 31
 Donnini, Andrea: 44n, 53n
 Dorico, Luigi: 85
 Dorico, Valerio: 85
 Dorigatti, Marco: 69n

 Eco: 14, 22
 Egidio da Viterbo (Antonini, Egidio): 23
 Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino: 29, 76 (*S.ra D.ssa*)
 Emilia, regione geografica: 13
 Enrico VII, re d'Inghilterra: 66
 Equicola (Caccialupi), Mario
 – *Lettere*: 87n, 89n, 90n, 91n, 92n, 93n, 94n, 95n, 98n, 110
 – *Libro de natura de amore*: 7
 Este, famiglia d': 13
 Euridice: 14

- Falini, Irene: 22n, 60n
 Falletti, Clelia: 85n, 86n, 111-112
 Fanini, Barbara: 83n
 Fara in Sabina
 – Abbazia di Farfa: 85
 Faraoni, Vincenzo: 91n
 Fatini, Giuseppe: 60n
 Favaretto, Matteo: 52n
 Felici, Andrea: 90n
 Fenlon, Ian: 51n
 Fenzi, Enrico: 26n
 Fera, Vincenzo: 13n, 33n
 Ferrara: 13, 65, 67
 Ferraris, Giacomo: 33
 Ferroni, Giulio: 85n
 Firenze: 12, 14, 20n, 25, 33, 94, 98n
 – Biblioteca nazionale centrale: 11n
 – Studio: 15n, 20
 Flaminio, Marcantonio: 101n
 – *Compendio di la volgare grammatica*: 73n
 Fortini, Laura: 111n
 Fortunio, Giovan (Giovanni) Francesco: 64, 73-74, 100
 – *Regole grammaticali della volgar lingua*: 68, 73-74, 78, 80-81, 101, 109
 Francesco Maria I Della Rovere, duca di Urbino: 65, 75 (*Patrone mio*)
 Francia: 75
 Fregoso (Campofregoso, Fulgoso), Antonio (Antognotto, Antonietto) Fileremo (Filareno): 25n
 Frosini, Giovanna: 90n, 94n, 98n, 100n

 Galavotti, Jacopo: 34n
 Garcias, Pietro: 13n
 Garigliano, fiume: 76
 Gasparotto, Davide: 11n, 51n
 Gentili, Gaia: 26n
 Gerusalemme: 77
 Ghinassi, Ghino: 65n, 74, 75n, 77-78, 80n
 Giberti, Matteo Maria: 65n

 Giorgi, Marco: 87n, 89n, 90n, 91n, 92n, 93n, 94n, 95n, 98n, 111
 Giovanardi, Claudio: 81n, 83n, 84n, 87n, 103n, 105n, 107n, 108n, 109n, 111n
 Giovanna III d'Aragona, regina di Napoli: 76 (*S.ra Regina*)
 Giovanni Battista, santo: 11
 Giovine, Sara: 111n
 Girardo da Castelfiorentino: 39n
 Giunti (Giunta), Filippo, il Vecchio: 66
 Gonzaga, famiglia: 15n
 Gonzaga, Giulia, contessa di Fondi: 25
 Gonzaga, Luigia (Aloisia): 76 (*matre*)
 Gorni, Guglielmo: 15, 33, 41n, 44, 54, 56-57
 Gotto Mantovano: 47n
 Gozzi, Marco: 52n
 Grayson, Cecil: 23n
 Grossmann, Maria: 109n
 Guassardo, Giada: 26n
 Guerra, Marta: 13n
 Guido Novello da Polenta: 39n
 Guidolin, Gaia: 34n, 49n, 60n, 61n
 Guidubaldo I da Montefeltro, duca di Urbino: 29, 65-66, 73
 Guillaume de Lorris: vd. *Roman de la Rose*
 Guthmüller, Bodo: 14

 Harran, Don: 44n

 Illicino (Lapini), Bernardo: 71
 – *Opera dilettevole e nuova della cortesia, gratitudine e liberalità (Novella di Angelica Montanini)*: 71
 Innocenzo III (Lotario dei Conti di Segni), papa
 – *De contemptu mundi*: 70 (vd. Colonna, Agostino)
 Innocenzo VIII (Giovan Battista Cibo), papa: 13n
 Isabella d'Este, marchesa di Mantova: 25-26

- Italia: 9-10, 15, 16n, 17, 20n, 57, 63-64, 67, 72, 76, 81, 94, 98n, 111
- Iulia, personaggio (Belo, *Pedante*): 102n
- Iulio, personaggio (Poliziano, *Stanze*): 18, 30
- Izzi, Giuseppe: 111n
- Jean de Meung: vd. *Roman de la Rose*
- Juri, Amelia: 12n, 21n, 29-30, 31n, 33, 43n
- La Rocca, Guido: 65n, 75n
- Lapo Gianni (Ricevuti, Lapo): 39n
- Leone X (Giovanni de' Medici), papa: 8-9, 13n, 75, 84
- Livia, personaggio (Belo, *Pedante*): 85
- Lo Monaco, Francesco: 11n
- Lombardia: 13, 67
- Longhi, Silvia: 56n
- Loporcaro, Michele: 91n
- Lorenzi, Giovanni: 13n
- Ludovico il Moro (Sforza), duca di Milano: 13n
- Luisi, Francesco: 51n
- Luzio, Alessandro: 25n
- Machiavelli, Niccolò: 94n, 95n, 96n, 97n
- *Mandragola*: 84, 100n, 105n, 107n
- Magnani, Nicolò: 58n
- Malfatto, personaggio (Belo, *Pedante*): 102n, 106
- Maliverni, Massimo: 41n
- Manganaro, Andrea: 19n
- Manni, Paola: 88n, 100n
- Mantova: 13, 15, 65
- Manuzio, Aldo: 8, 66
- Maraschio, Nicoletta: 92n, 100-101, 109
- Marchand, Jean-Jacques: 28
- Marche: 84
- Marchesi, Valentina: 66n
- Marrucci, Marianna: 22n
- Martelli, Mario: 13n, 55n
- Mastrantonio, Davide: 22n
- Mastro Antonio, personaggio (Belo, *Pedante*): 112
- Matarrese, Tina: 63n
- Mazzacurati, Giancarlo: 18n, 65
- Mazzoleni, Carla: 37, 38n
- Medici, famiglia de': 15, 17-19, 20n
- Medici, Giovanni de': vd. Leone X
- Medici, Giuliano di Lorenzo de', duca di Nemours
- *Poesie*: 60n
- Medici, Giuliano di Piero de': 14, 19, 20n
- Medici, Lorenzo de', detto il Magnifico: 19-20, 23, 27-31
- *Ambra*: 19, 23
- *Corinto*: 28-29
- *Selve*: 19, 23, 26
- Medici, Piero di Lorenzo de': 14
- Menetti, Elisabetta: 22n
- Milano: 27n, 65
- Moccia, Sara: 41n
- Modena
- Archivio di Stato: 111
- Molza, Francesco Maria: 9, 25
- Monosini, Agnolo: 105n
- Montagnani, Cristina: 18-20
- Morando, Umberto: 65n
- Morbiato, Giacomo: 34n
- Moreno, Paola: 101n
- Moro, Simone: 43n
- Motta, Attilio: 34n
- Motta, Uberto: 64n, 66n
- Muraro, Michelangelo: 45n
- Muzzarelli, Giovanni: 9
- Napoli: 34
- Nencioni, Giovanni: 97n
- Niccolò (da Correggio (Visconti): 25-29
- *Fabula de Cefalo*: 26
- *Fabula Psiches et Cupidinis*: 26
- *Silva*: 26-27

- Operetta molto piacevolissima et da ridere de arte manuale*: 72
 Orazio Flacco, Quinto
 – *Carmina*: 42n
 Orfeo: 14
 Orsini, duchi di Bracciano: 85
 Orsini, Francesco, abate di Farfa: 85
 Orsini, Girolamo, signore di Bracciano: 85
 Orvieto, Paolo: 24n
 Ossola, Carlo: 19n
- Padania: 14, 15n, 16
 Padoan, Giorgio: 67n
 Padova: 14
 Pagnotta, Linda: 38n, 39n, 45n
 Panizza, Giorgio: 74n
 Paolo III (Alessandro Farnese), papa: 10, 84
 Parenti, Giovanni: 12n
 Paris, Orlando: 22n
 Pastore Stocchi, Manlio: 34n
 Pastore, Alessandro: 73n
 Patota, Giuseppe: 92n, 94n, 95n
 Pazzi, famiglia: 18
 Pelosi, Andrea: 41n
 Peresio, Giovanni Camillo
 – *Jacaccio*: 106
 Perleoni, Giuliano: 34
 Perottino, personaggio (Bembo, *Asolani*): 51
 Perugia: 85
 Petrarca, Francesco: 8-10, 23, 33-36, 38, 39n, 40-44, 46, 48-49, 52, 54, 56-58, 60, 79
 – *Rerum vulgarium fragmenta*: 30, 33, 37-42, 44, 46-49, 54n, 55-56
 Petrucci, Ottaviano
 – *Frottole*: 42n
 Pettinelli, Rosanna: 7
 Picchiorri, Emiliano: 83
 Pindaro: 40
 Pio, Emilia: 76
 Piovano Arlotto (Mainardi, Arlotto): 71
 – *Motti e facezie*: 71
 Pirrotta, Nino: 58n
 Plauto, Tito Maccio: 84
 Poliziano (Ambrogini), Angelo (Agnolo): 11-24, 28, 31
 – *Lettere volgari*: 14n
 – *Miscellanea*: 22
 – *Nutricia*: 20
 – *Orfeo*: 13-14, 15n, 16-17
 – *Rime*: 14, 15n, 17, 21-22, 24
 – *Stanze per la giostra*: 14, 15n, 16-20, 22, 24, 26-30
 Porrino, Gandolfo: 25
 Povoledo, Elena: 58n
 Prada, Massimo: 67n
 Procaccioli, Paolo: 64n
 Provenza: 9
 Prudenzio, personaggio (Belo, *Pedante*): 85, 106
 Pulci, Luigi: 20n, 23-24
 – *Giostra*: 20n, 24
 – *Morgante*: 20n
 Putzu, Ignazio: 67n
- Quaquarelli, Leonardo: 16n
 Quondam, Amedeo: 76n
- Raccolta Aragonese*: 20
 Ranieri, Concetta: 111n
 Renier, Rodolfo: 25n
 Ricci, Alessio: 96n, 97n, 109n
 Ricci, Laura: 98n
 Ridolfi, Niccolò: 41
 Roma: 8-10, 65, 75, 83-85, 98n, 102n, 103n, 104n, 106n, 110-112
 Romagna: 65, 104n
Roman de la Rose: 27
 Romanato, Mikael: 23n, 61n
 Rosa, personaggio (Correggio, *Silva*): 26-27
 Rosiglia (Rasiglia; Rasilio), Marco: 71
 – *Rime*: 71-72
 Rossi, Luca Carlo: 11n
 Rufino, personaggio (Belo, *Pedante*): 106

- Sacchetti, Franco
 – *Rime*: 41n, 45n
 Salviati, Lionardo: 100
 Salvioni, Carlo: 64n
 Sanga, Glauco: 63, 64n, 68n
 Sannazaro, Iacopo (Iacobo): 33, 35-36, 42, 52, 58n, 62n
 – *Arcadia*: 34, 58
 – *Sonetti et canzoni*: 8
 Sanseverino, Federico, cardinale: 76
 (*San Severino*)
 Santa Sede
 – Curia: 13
 Santagata, Marco: 34n
 Sarti, Alessandro: 14
 Saviozzo (Serdini, Simone)
 – *Rime*: 41n
 Savonarola, Girolamo: 48n
 Savorgnan, Maria: 38
 Scavuzzo, Carmelo: 94n, 96n, 97n, 98n, 100n
 Serafino Aquilano (Ciminelli): 21-22
 Severi, Andrea: 22n
 Severi, Luigi: 66-68, 70n, 73
 Sibille: 74n
 Siena: 85, 112
 Spagnolo, Luigi: 109n
 Spaziani, Giuliana: 85n
Stanze di diversi illustri poeti (1533): 31
 Stäuble, Antonio: 85n
 Stella, Angelo: 65n
 Stracuzzi, Riccardo: 26n, 27
 Strascino (Campani, Niccolò): 112
- Tancia, personaggio (Belo, *Beco*): 102n, 105n, 107
 Taravacci, Pietro: 64n
 Tebaldeo (Tebaldi), Antonio: 9, 25, 28-29, 67
 – *Stanze*: 27
 Telve, Stefano: 64n
 Terenzio Afro, Publio: 11, 84
 Testa, Andrea: 83
 Testa, Enrico: 64n
- Tevere, fiume: 106n
 Thornton, Anna Maria: 109n
 Tirabosco, Cristoforo: 76, 79
 Tissoni Benvenuti, Antonia: 13n, 16, 17n, 26n, 27n
 Toledo: 65n
 Tornabuoni, Lucrezia: 19n
 Toscana: 17, 64, 67, 77, 92n, 98n, 104n, 110-112
 Traina, Giuseppe: 19n
 Tramontana, Carmelo: 19n
 Trifone, Pietro: 83, 90n, 91n, 92n, 93n, 94n, 95n, 96n, 98n, 99n, 100n, 110n, 111n
 Trissino, Giovan Giorgio: 34-42, 45, 52, 56, 61-62
 – *Poetica*: 34-36, 38, 42, 61-62
 – *Rime*: 37-42
 – *Sofonisba*: 41
 Trovato, Paolo: 73n
 Tuccini, Giona: 48n
 Tura, Adolfo: 11n
- Unico Aretino: vd. Accolti, Bernardo
 Urbino: 8, 29, 31, 45, 57, 64-65, 67-68, 76
- Vaccaro, Giulio: 106n
 Vagni, Giacomo: 21n, 57n
 Valenti, Gianluca: 91n, 101n
 Valier (Valerio), Giovan Francesco: 80
 Vanelli, Laura: 99n
 Varchi, Benedetto: 100
 Varotti, Carlo: 22n
 Varvaro, Alberto: 63n
 Vecchi Galli, Paola: 15, 16n, 22n
 Vela, Claudio: 44n, 74n
 Venere: 18, 27, 29-30
 Veneto: 13-14, 104n, 112
 Venezia: 8, 11, 14-15, 34, 57
 Ventrone, Paola: 24n
 Verona: 75
 Vetrugno, Roberto: 7, 65n, 67n, 69n, 74n, 110n

INDICI

- Villari, Susanna: 33n
Virgilio Marone, Publio: 9
Visconti, Brizio
– *Rime*: 41n
Visconti, Gaspare Ambrogio: 34, 43
Vitale, Maurizio: 63
Weinberg, Bernard: 35n
Zanato, Tiziano: 22n, 29n, 43n
Ziino, Agostino: 44n
Zoppino (di Aristotele dei Rossi), Niccolò: 66, 67n, 68-69, 71-73, 74n, 78, 80-81. Vd. *Barzoleta de la mossa facta per Venetiani*

Lingua e letteratura cortigiana
nel primo Cinquecento

I

a cura di
Pietro Petteruti Pellegrino e Roberto Vetrugno

Composto in Baskerville Original (Storm Type Foundry)
Progetto grafico e impaginazione: Rinaldo Zanone

Stampato e rilegato in Italia,
per conto dell'Accademia dell'Arcadia,
da Global Print - Gorgonzola

13 LUGLIO 2026



Un'occasione per ridiscutere le categorie di lingua e letteratura cortigiana dopo gli studi degli ultimi decenni. Sul fronte letterario l'intento è di far emergere con maggiore chiarezza la necessità di riconoscere l'importanza della letteratura cortigiana oltre il Quattrocento, e anzi la sua centralità nei primi tre decenni del Cinquecento: infatti, tutta la produzione letteraria dalla metà del Quattrocento fino alla pubblicazione delle *Prose* bembiane può essere definita "cortigiana", perché nasce e si diffonde nel mondo delle corti. Sul fronte linguistico si intende evidenziare la rilevanza della lingua cortigiana nelle peripezie dell'italiano, riconosciuta negli ultimi anni grazie allo studio e all'edizione sia di testi "cortigiani" in prosa e in versi, sia di carteggi che mettevano in comunicazione corti e cortigiani (e donne di palazzo).

