LUDOVICO ARIOSTO

Rime

secondo il ms. Rossiano 639

Edizione e commento
a cura di Nicole Volta

BIT&S
ARIOSTEA

BIT&S

ARIOSTEA

1

BIT&S
ARIOSTEA

Opere di Ludovico Ariosto

Promossa da un gruppo di studiosi da tempo impegnati negli studi rinascimentali, la serie "Opere di Ludovico Ariosto" ha l'obiettivo di proporre nuove edizioni commentate degli scritti di Ariosto, promuovendo in prima istanza una nuova valorizzazione delle opere che si collocano accanto al capolavoro dell'Orlando furioso. I volumi, pubblicati da BIT&S in edizione cartacea, saranno disponibili anche in formato digitale in open access nel sito www.bitesonline.it.

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*.

Con il patrocinio del
COMUNE DI FERRARA
Città Patrimonio dell'Umanità

Ludovico Ariosto

Rime

secondo il ms. Rossiano 639

Edizione e commento
a cura di
Nicole Volta

BIT&S

Questo volume è stato pubblicato con i contributi di:

Dipartimento di Lettere e Culture moderne della Facoltà di Lettere e Filosofia
Sapienza - Università di Roma
PRIN 2017 - Prof. Russo Emilio - *I libri di lirica*
nella prima modernità in Italia: archivi digitali e nuove pratiche editoriali
CUP: B88D19002820001

Università Cattolica del Sacro Cuore
PRIN 2017 - Prof. Andrea Canova - *I libri di lirica*
nella prima modernità in Italia: archivi digitali e nuove pratiche editoriali,
prot. 20178PALHE_004, CUP J54119003240008

In copertina:
Tiziano Vecellio,
Amor sacro e Amor profano, c. 1515
Galleria Borghese, Roma
(elaborazione grafica di un particolare)
© Galleria Borghese / foto Mauro Coen

BIT&S
via Boselli 10 - 20136 Milano
redazione@bitesonline.it
www.bitesonline.it

ISBN 979-12-80391-31-5 (brossura)
ISBN 979-12-80391-32-2 (PDF)

Indice

Prefazione

L'interesse della Filologia italiana per i canzonieri d'autore quattro e cinquecenteschi è rapidamente aumentato negli ultimi decenni. I motivi sono numerosi: di certo lo studio dei *Rerum vulgarium fragmenta* e della loro problematica eredità ha avuto un ruolo importante. Da un lato la progressiva scoperta dell'intelligenza costruttiva petrarchesca (campo d'indagine di nobile tradizione, a partire dagli antenati Arnaldo Foresti e Ernst H. Wilkins) e dall'altro la constatazione del notevole ritardo con cui quel lascito è stato assimilato dalla poesia successiva hanno permesso alla storiografia letteraria di rendere meno impervi i sentieri del "secolo senza poesia": penso in particolare alla migliorata articolazione di una categoria indistinta come quella del Petrarchismo. E che si discorra oggi normalmente di un "Petrarchismo senza Petrarca" non è fatto casuale. D'altra parte la coscienza del ritardo ha reso più urgente lo studio della forma canzoniere riscoperta alla metà del Quattrocento, da considerare al fianco dell'altro modello vigente, ovvero quello noto in generale come libro di poesia. Scelte differenti, non sempre nettissime, messe alla prova quasi subito dall'avvento della tipografia a caratteri mobili, nel movimentato cosmo lirico prebembesco. E la dialettica prosegue anche dopo le *Prose della volgar lingua*, quando – almeno teoricamente – le acque dovrebbero calmarsi. Perciò non sorprende che la bibliografia sull'argomento tenda a dilatarsi e che si sia giunti a uno strumento come l'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, censimento e mappa di un fenomeno centrale per la storia della cultura letteraria italiana ben oltre la fine del secolo XV. Da qui anche il convergere di iniziative e di progetti di ricerca collettivi, che possano mettere a frutto le attività dei singoli, essendo il campo nettamente troppo vasto per incursioni solitarie. La storia e la geografia del Rinascimento italiano richiedono uno sguardo ampio e un impegno paziente.

Qui si pone il caso delle rime ariostesche e del ms. Rossiano 639 della Biblioteca Vaticana – indagato da Nicole Volta nell'àmbito del progetto Prin 2017 "I libri di lirica nella prima modernità in Italia: archivi digitali e nuove pratiche editoriali" – che presenta tutti gli elementi problematici di un enigma filologico. Innanzitutto la silloge si colloca nell'area più opaca della produzione dell'autore, fatalmente oscurata non solo dall'*Orlando furioso*, ma anche dalle commedie e dalle *Satire*. Inoltre, come si sa, Ariosto non giunse mai alla pubblicazione di

un proprio canzoniere, pur lavorando con qualche continuità al corpus dei suoi versi. La prima edizione delle sue poesie è postuma; risale al 1546 e alle cure del modenese Jacopo Coppa, che ha tra le mani materiali superstiti rimasti presso gli eredi e privi di un ordinamento d'autore riconoscibile. Inevitabile domandarsi se a un tale ordinamento Ariosto abbia mai pensato. L'interrogativo sarebbe ozioso, se nel 1985 Cesare Bozzetti (a séguito di una segnalazione di Claudio Vela) non avesse riportato alla luce il ms. Rossiano. Allo studio di Bozzetti, che preludeva a un'edizione critica mai condotta a termine, tenevano dietro altri contributi – usciti soprattutto dalla scuola pavese – fino ai recenti volumi di Giada Guassardo.

Il ms. Rossiano denuncia una natura doppia. È un manufatto elegante, decorato: un classico esemplare di dedica. In origine era anche munito di uno stemma nobiliare, poi abraso (come si conviene a un giallo filologico di questo genere). Allo stesso tempo, però, la sua lezione è alquanto scorretta, così da far escludere un diretto controllo dell'autore sul testo. La successione dei pezzi al suo interno – questione primaria – è resa dubbia dalla fascicolatura, che è verosimilmente turbata. Tale aspetto si rivela cruciale per la comprensione del codice e di quanto trasmette: quale ordine, e quindi quale storia?

Nicole Volta ha ripreso la complicata vicenda dall'inizio, ovvero dal manoscritto, sottoponendo il documento a un'analisi minuziosa, che lo ha proposto in una forma differente, ovvero con un ordine interno parlante in modo inedito. A dimostrazione che la filologia materiale, ben lungi dall'essere la panacea che alcuni vorrebbero, può fungere da utile strumento ermeneutico. Volta ha poi verificato la nuova ipotesi costruttiva collocandola in un sistema di riferimento culturale adeguato a quello in cui Ariosto scriveva: ragioni biografiche e poetiche di contesto. L'operazione ha affrontato nodi indocili, tra i quali va segnalata almeno la sezione centrale dei ternari, presenza ingombrante e disallineata rispetto al precetto bembiano. Utile il recupero di un dato locale, ovvero l'inclinazione dei poeti di area estense verso il capitolo in terzine, piegato però alla modulazione elegiaca ariostesca.

Saggiamente l'editrice non forza i termini fino al riconoscimento di una volontà ultima dell'autore, ma identifica la possibile realizzazione di una forma, dotata di assetto autonomo, tanto da tollerare la dedica a un destinatario presumibilmente illustre. Questo volume nasce esattamente dalla necessità di colmare i vuoti storici creatisi attorno a una fisionomia attuata solo in parte; è l'accettazione di un punto critico, e si direbbe anche di una sfida, che si misura con un'idea genetica di canzoniere, una sorta di sincronia provvisoria. L'onere della verifica passa ora ai lettori, cui Volta dà ogni strumento utile. E anche di questo bisogna esserle grati.

ANDREA CANOVA

Introduzione

Le rime di Ludovico Ariosto rappresentano un caso interessante nella lirica di primo Cinquecento. Esibiscono soluzioni originali e sapienti a livello formale e tematico, accolgono e restituiscono il respiro dell'elegia latina, l'erotico di Catullo e di Properzio, il dissidio di Petrarca, il guizzo ironico di certe ottave del *Furioso*. Leggendole, emerge il ritratto di un innamorato colto e inappagato, ostinato e teso alla conquista, fedele all'amata, disposto a morire al suo posto ma non senza riserve, e non senza aver ottenuto in cambio qualche forma di corrispondenza.[1]

Mai licenziate dal poeta, ma rimaste a lungo sul suo scrittoio, le rime sono però anche una delle pagine più misteriose della produzione letteraria di Ariosto. Composte nell'ultimo trentennio di vita, mentre il poeta lavorava ad altri grandi cantieri, è bello credere che si siano trovate sullo stesso tavolo dell'*Orlando furioso* (di cui intanto si accrescevano le edizioni d'autore: 1516, 1521, 1532), delle *Satire* (1517-1524/25), della più variegata produzione teatrale. Contrariamente alle altre, le rime sono un'opera consegnata alle sorti del non finito: conservano imperfezioni, scorie linguistiche, perfino la genesi di alcune ottave del *Furioso*. E risiede proprio in questo parte del loro fascino, perché, non emendate e non limate, testimoniano riusi di materiali, sconfinamenti, prove poetiche, insomma consentono un accesso al laboratorio del poeta.

Pur se ricca di interesse per lo studioso, l'incompiutezza di questa produzione costituisce anche il suo limite costitutivo. Infatti, la ritrosia di Ariosto al riguardo ha impedito che le rime venissero lette, diffuse e, in definitiva, ne ha precluso una piena e profonda comprensione. Non sappiamo ancora stabilire il numero esatto di testi composti dal poeta, datarli è oltremodo complesso, e la domanda se esista o meno un canzoniere d'autore ha alimentato il dibattito critico attorno alle rime negli ultimi settant'anni. La situazione filologica

1. Rimaste ai margini degli studi ariosteschi per lungo tempo, le rime hanno acquisito particolare fortuna critica negli ultimi cinquanta/sessant'anni; di recente è stata poi pubblicata la prima monografia interamente dedicata all'opera: Guassardo 2021. Per un primo avvicinamento critico alle rime, è bene rifarsi al volume collettaneo Berra 2000; altre utili ricognizioni in Bigi 1953, Bigi 1975 e Cabani 2016, pp. 93-140. Per un sintetico prospetto delle edizioni oggi disponibili si veda invece *Nota al testo* (I, *Edizioni delle rime*).

è poi molto intricata: come in molti casi della nostra letteratura, la *princeps* pubblicata postuma (1546) è considerata poco affidabile, pur se condotta su materiali d'autore; pochi sono i codici che trasmettono un *corpus* di rime cospicuo, mentre moltissimi sono i manoscritti miscellanei che contengono singoli testi (o piccoli gruppi).

In questo volume si propone l'edizione commentata di un codice dal rilievo fondamentale. Si tratta del manoscritto Rossiano 639 della Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi Vr), che conserva una selezione di 48 rime. Il manoscritto, riscoperto da Cesare Bozzetti nel 1985,[2] è stato da allora rimesso al centro della questione filologica sulle rime, perché è l'unico codice noto a trasmettere una raccolta di testi non organizzata per metri, ma secondo più complesse geometrie. Non viene qui offerta dunque la totalità delle rime ariostesche, anche a fronte dell'incertezza del *corpus*,[3] ma una selezione che sembra riconducibile a scelte autoriali.

Proprio la riscoperta di questo codice ha dato credito all'ipotesi, già avanzata in precedenza,[4] secondo cui Ariosto avrebbe avuto in mente di raccogliere i suoi *sparsi frammenti* in un canzoniere a un certo punto della sua vita, probabilmente all'inizio degli anni Venti (cfr. *infra* e *Nota al testo*). La raccolta ha diversi marcatori tipici del 'canzoniere', ma non sono stati considerati sufficienti per considerarlo pienamente tale,[5] specie alla luce delle calibrate architetture dell'*Orlando furioso*. Ne deriva un prodotto la cui identità non si misura nella pulizia delle strutture e nella chiarezza degli intenti, ma che conserva ugualmente una sua coerenza e un suo interesse precipuo, in linea con altri *libri* di inizio secolo diffusi tramite il canale manoscritto. Preservare l'integrità della silloge può dirsi dunque atto doveroso nei confronti del lettore moderno, che può saggiare da sé le tensioni strutturali, nonché i motivi profondi che attraversano la lirica ariostesca.

1. *Notizie sul cantiere delle rime*

Sono pochi i materiali che possono fornire informazioni sul progetto lirico. I testimoni manoscritti provano che qualche testo volgare circolò – chissà con quale grado di consenso – già negli anni in cui Ariosto era vivo.[6] Le lettere

2. Cfr. Bozzetti 1985.

3. L'ultima edizione critica, quella di Giuseppe Fatini (1924), tutta da rivedere, raccoglieva 98 rime etichettate come certe. Cfr. Fatini.

4. Per la prima formulazione di questa ipotesi si veda Bigi 1975.

5. Cfr. in particolare Cabani 2016, pp. 93-140; ma si veda ora la lettura offerta da Guassardo 2021, pp. 13-15 (cfr. *infra* nota 24).

6. Non si conoscono invii certi, ma nemmeno sottrazioni significative, che si registrano

non aggiungono molto altro: il quadro che emerge rivela un Ariosto particolarmente attento alla diffusione dei propri scritti, sensibile alla forma e al grado di finitezza con cui le sue opere venivano divulgate, e piuttosto restio ad avallare iniziative di cui non fosse stato vigile promotore. Ma informazioni relative alle rime sono pressoché inesistenti. Non sembra riferirsi a un componimento volgare l'unica risposta di Ariosto alla richiesta di una poesia a noi pervenuta. Si tratta della lettera che il poeta inviò a Mario Equicola il 15 ottobre 1519: «Circa l'oda che voi mi dimandate, la cercherò tra le mie mal raccolte compositioni, e le darò un poco di lima al meglio ch'io saprò, e mandaròlavi» (*Lettere* 26, 3). Il passo si riferisce con ogni probabilità a uno dei componimenti latini, di cui Ariosto non si occupava più nello specifico all'altezza del 1519 (e difatti sono «mal raccolte» queste sue «compositioni», a segnale di un progetto accantonato). Tuttavia, è interessante rilevare la disponibilità del poeta ad acconciare un'ode composta ormai da tempo per un interlocutore stimato («le darò un poco di lima»).[7]

Pur non potendo contare su testimonianze analoghe sul fronte volgare, è probabile che simili concessioni avvennero anche per le rime. Sembra andare in questa direzione la recente scoperta di Simone Albonico dell'unico autografo delle rime ad oggi recuperato, quello della canzone *Non so s'io potrò ben chiudere in rima*, non inclusa in questa edizione perché non trasmessa dal manoscritto Rossiano.[8] Il testo della canzone, conservato in un fondo misto presso l'Archivio Borromeo sull'Isola Bella (Vb), è ricopiato su due fogli ripiegati «posti in successione e non a fascicolo».[9] Il dettaglio non è irrilevante, perché sembrerebbe trattarsi di una bella copia su carte sciolte. Il supporto 'estemporaneo' avalla l'ipotesi formulata da Albonico secondo cui il testo potrebbe essere stato inviato (forse dallo stesso Ariosto) a Renato Trivulzio (1495-1545), cui appartennero molte carte oggi depositate in archivio.[10] Il letterato venne lodato nella terza edizione del *Furioso* (*OF* XXXVII 12, 5-7: «Appresso

invece per alcune commedie, date alle stampe senza il suo consenso, suscitando l'aperta lamentela di Ariosto: cfr. ad esempio Ariosto, *Lettere* 198.

7. Scrive di lui Ariosto: «Io ringratio moltro vostra S. de la offerta ch'ella mi fa di prestarmi l'opera sua, accadendomi, ne li miei litigij; La quale accetto di buono animo, e credo di usarla: ma non mi basteria il scrivere quello ch'io domandassi. Ho pensato di trasferirmi un giorno a Mantua, et informarvi bene di quel ch'io voglio: ma non è il tempo anchora. [...] M. Mario, siate certo ch'io son vostro, prima per inclinatione naturale, già è molto tempo, poi che per vostri meriti verso me» (*Lettere* 26, 1-2).

8. Si veda Albonico 2022; anticipazioni della scoperta erano contenute già in Finazzi, p. 105. Si tratta della canz. I (secondo l'ed. Fatini).

9. Albonico 2022, p. 13.

10. Le carte di Trivulzio si trovano nel fondo *Famiglie diverse, Trivulzio, Renato* dell'Archivio Borromeo: alcune sono migrate nel faldone che contiene la canzone (cfr. ancora *ibidem*).

a questo un Ercol Bentivoglio / fa chiaro il vostro onor con chiare note, / e Renato Trivulcio, e 'l mio Guidetto»), ma non sono noti altri scambi tra i due.

L'unica testimonianza che ci offre notizie compiute sul cantiere delle rime, altrimenti relegate alla penombra della produzione ariostesca, è la ben nota epistola di Marco Pio a Guidubaldo Della Rovere duca di Urbino del 10 ottobre 1532.[11] Il diplomatico, che lavorava per la corte estense, venne incaricato da Guidubaldo di procurargli copia delle rime ariostesche, ma si ritrovò a disporre un invio frettoloso e poco curato, non avendo incontrato la disponibilità di Ariosto. La richiesta si poneva entro un quadro di rapporti consolidati tra Ariosto e Pio, che già in passato si era ritrovato a intercedere a nome di Guidubaldo presso il poeta. Solo l'anno prima il diplomatico si dimostrava informatissimo circa l'imminente uscita dell'ultimo *Furioso* («Vero è che M. Lodovico Areosto ha agionti quatro Canti in meggio del suo libro; [...] ben dice che presto li darà»).[12] Dunque, il rifiuto di Ariosto non è da ricercarsi in una mossa indisponente del Pio o in una conoscenza eccessivamente superficiale tra i due. Ma rileggiamo la lettera:

> Mi seria forza dar longa diceria se minutamente io volessi far mia scusa con V. Ex.tia di mio tanto haver tardato in haverli mandato algune rime di Mess. Lodovigo Areosto sì come quella in una sua mi comandava, ma brevemente, Sig.re mio, farò mia scusa [...]. Li mando queste poche rime dil detto Areosto, le qualle contra sua voglia et con dificultate ho poste insieme; contra sua voglia, perché non voria che fossero viste, con dire che sono inchorette et che a lui è di vergogna che siano viste, né mai da lui ho potuto havere cosa alcuna. Per questo dicho poi con dificultate, perché da più persone mi è stato forza rachorle insieme, et certo se 'l non fosse che più presto io voglio che V. Ex.tia si doglia, o della sua inchoretione, o vero

11. Su Marco Pio è difficile fornire informazioni certe, ma sembra trattarsi del signore di Sassuolo nonché marito di Lucrezia Roverella, morto nel 1544 (in occasione della cui morte Alberto Lollio compose un'orazione consolatoria pubblicata nella prima raccolta di *Orazioni di diversi* curata dal Clario nel 1546, uscita come pezzo singolo nel 1545: cfr. Tomasi 2019, p. 15). Cfr. Ori 2015, nella sezione relativa «al ramo gibertino dei Pio».

12. Catalano 1931, II, *Documenti* 583, 8 giugno 1531. Non si sa molto sui legami che invece intercorrevano tra Guidubaldo e Marco Pio. Si ricordi che Elisabetta Gonzaga, prozia di Guidubaldo, contava tra le sue dame di compagnia Emilia Pio di Carpi, vero e proprio braccio destro della duchessa di Urbino (ne dà testimonianza Castiglione, *Cortegiano* I, IV). Emilia Pio era stata la consorte di Antonio da Montefeltro, e figlia di un Marco Pio (che «fece parte della scorta d'onore che condusse da Napoli a Ferrara Eleonora d'Aragona, sposa di Ercole d'Este, e nel 1476 fu padrino di battesimo del loro erede, Alfonso»: cfr. ancora Ori 2015): forse il rapporto tra Guidubaldo e Marco Pio si fonda su un sodalizio storico tra le due famiglie.

> della sua vechieza, che di me, io non so se io glile havesse mandate, perché in fatti son cose già più tempo composte dal detto Areosto, né poi più mai reviste, che forsi non pareranno a V. Ex.tia di quel sappore che aspetta delle cose sue, ma insieme con lui mi escuso con quella se le trovasse che non li satisfacessero. Io non li mando se non rime de l'Areosto perché da nui non li è altro che componga se non lui, dico cose degne dil iudicio et conspetto di V. Ex.tia.[13]

La lettera informa di molte cose. Innanzitutto, del parere di Ariosto circa le proprie rime nel 1532: la scrittura (o la revisione) di liriche pare accantonata con decisione, e la morte, che avrebbe colto il poeta pochi mesi più tardi, consegna alle sorti del non rifinito quelle già composte. Il poeta negò le rime a Marco Pio (ben diverso era stato l'atteggiamento assunto verso Equicola per l'ode), considerandole «inchorette», tanto che farle vedere avrebbe suscitato in lui «vergogna». Queste rime erano «cose già più tempo composte [...], né poi più mai riviste»: frutti giovanili, o forse della maturità, ma comunque non più aggiornati dal poeta.

Oltre a testimoniare una precisa 'volontà d'autore', la risposta di Marco Pio aggiunge un secondo tassello importante. All'altezza del 1532 circolava – a Ferrara e dintorni – un manipolo di rime che non aveva forma di libro, visto che l'onere di riunirle fu demandato al raccoglitore («da più persone mi è stato forza rachorle insieme»). Questa diffusione ferrarese spicciolata trova deboli riscontri nelle miscellanee di rime sopravvissute.[14]

In generale, la *recensio* delle testimonianze manoscritte conferma la ritrosia di Ariosto nel dare in lettura le proprie rime. L'ultimo censimento, condotto da Maria Finazzi, registra sì 96 codici, numero non così basso, ma nella maggior parte dei casi (71 codici) si tratta di antologie di rime varie, che trasmettono un solo testo ariostesco (spesso Vr 26 o Vr 27), talvolta un paio, a volte un ristrettissimo manipolo.[15] Tra i miscellanei, trasmettono un nucleo

13. La lettera si può leggere interamente in CATALANO 1931, II, *Documenti* 604, pp. 324-325.

14. Nella *recensio* dei codici ariosteschi di rime condotta da FINAZZI, sono pochi i manoscritti miscellanei legati ad ambienti ferraresi e mantovani, assemblati Ariosto vivente e contenenti sue rime. Si può ricordare il ms. Ferrara, Biblioteca Ariostea, cl. I 408 (F4), un volume di *Poesie diverse* che contiene tre capitoli ternari ariosteschi (Vr 25, 26, 29, in una redazione primitiva). Forse ferraresi sono i copisti del codice Milano Ambrosiana, C 112 Inf. (A1), tali Jacopo e Francesco Malaguzzi, che trascrivono il fortunato capitolo Vr 26, *O più che 'l giorno a me lucida et chiara*, ma non in redazione primitiva, sebbene il codice sia abbastanza alto cronologicamente (lungo il manoscritto si leggono le date 1503, 1519, 1521, 1527).

15. Cfr. FINAZZI, pp. 61-121 (le segnature dei codici si possono trovare nella mia edizione alle pp. 71-73).

più ampio di testi due codici, uno di area toscana, l'Ashburnham 564 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (realizzato negli anni Venti, con sigla L3), che reca 19 testi attribuiti ad Ariosto (più la *Satira* I , mescolata agli altri testi come se fosse un capitolo); e il più misterioso manoscritto della Getty Research Library (Los Angeles), segnato #850626 (GC), che tramanda 21 testi, di cui risulta difficile individuare l'ambiente di allestimento. Insomma, nei florilegi di rime di inizio secolo, che danno misura della fortuna di un autore presso i contemporanei, Ariosto risulta una presenza rara e poco rappresentativa, specie se paragonata a quella dei colleghi Jacopo Sannazaro, Pietro Bembo, Giangiorgio Trissino, le cui rime, prima delle grandi edizioni monografiche del biennio 1529-1530 (ma anche dopo), circolarono diffusamente in manoscritti miscellanei.[16] Le loro sezioni in questi prodotti erano normalmente nutrite (e spesso compatte). È un elemento da tenere presente per valutare l'Ariosto lirico: egli non doveva essere avvertito dai contemporanei come un poeta di rime volgari 'organico', sebbene senz'altro il successo del *Furioso* gli garantisse un certo grado di interesse. Le rime erano considerate con ogni probabilità primizie da annettere ai florilegi in costruzione, ma recepite nella loro singolarità di testo. Non se ne ricava insomma l'impressione di un Ariosto rimatore, ma quella di un'attività condotta ai margini di altri e più impegnativi cantieri. E in questo la tradizione manoscritta della prima metà del Cinquecento, quella che precede la *princeps* postuma delle rime, non disattende la volontà d'autore – come accade in altri noti casi della nostra letteratura –, ma ne offre una fotografia fededegna.

A questo (laconico) quadro materiale, che si connota più per assenze che per presenze, va tuttavia affiancato un dato letterario. Sebbene la composizione delle rime resti sempre sullo sfondo, l'esperienza lirica lasciò ad Ariosto una postura, quella dell'innamorato, che molto caratterizza la figura del narratore nel *Furioso*. Basti qui ricordare la seconda ottava del poema, dove il narratore, come Orlando, rischia di divenire «matto» per amore:

> Dirò d'Orlando in un medesmo tratto
> cosa non detta in prosa mai né in rima:
> che per amor venne in furore e matto,
> d'uom che sì saggio era stimato prima;
> se da colei che tal quasi m'ha fatto,
> che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,

16. Per la circolazione delle rime di Bembo, si veda il secondo volume dell'ed. a cura di Andrea Donnini (Bembo, *Rime*); per Trissino cfr. Mazzoleni 1987; per Sannazaro cfr. Toscano 2018 e 2019.

me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso.
(*OF* I 2)

Una simile autorappresentazione, seppur mediata da precedenti letterari,[17] suggerisce che Ariosto dovesse avere una certa consuetudine nel vestire i panni del locutore innamorato e sofferente (sintomo che l'esercizio di scrittura lirica aveva dato certi frutti).[18] Al passo può inoltre aggiungersi una nutrita serie di ottave in cui il narratore designa sé stesso quale vittima di Amore, con costanti riferimenti all'amata che gli ha fatto perdere il senno e che potrebbe impedirgli di portare a compimento l'impresa letteraria (*OF* I 2, 5-8; XXIII 112, 4-5; XXIV 3; XXX 3 e 4; XXXV, 1-2).[19]

Celebre è poi il segreto tributo ad Alessandra Benucci in *OF* XLII, alle ottave 93-95, dove, tra le statue della bella fonte del palazzo ducale di Révere, Rinaldo incrocia la scultura senza nome di una graziosa donna, che pare «sdegnarsi» di essere lodata da un solo, innominato poeta. Che dietro le due statue silenti si debbano intravvedere Alessandra Benucci e Ludovico Ariosto è cosa nota.[20] Ma si tratta di una delle poche concessioni che il poeta fa alla propria esperienza di lirico, seppur celata, ancora una volta, sotto i segni dell'anonimato, e intonata a un *topos modestiae* che è anche uno dei motivi portanti dei suoi componimenti.

2. *Il Rossiano 639 e l'idea di una raccolta*

La fortuna dell'Ariosto lirico è tutta postuma, e nasce con la *princeps* del 1546 curata dal cerretano Iacopo Coppa.[21] Essa contiene 62 componimenti più una serie di stanze: cinquantanove sono i testi effettivamente ariosteschi; gli altri tre, pur essendo attribuiti a lui nella stampa, sono in realtà di Giangiorgio

17. Nel prologo del *Filostrato* boccacciano (I, 1-5), il poeta non invoca le muse, ma si rivolge alla propria donna (cfr. Bigi 2012, p. 93). Così accade anche nel *De Paulo et Daria amanti* di Gaspare Visconti (per cui cfr. Albonico 2020).

18. Sul ritratto di sé offerto da Ariosto nelle rime si può invece fare riferimento al secondo capitolo di Guassardo 2021 (*Ariosto, the Lyric Lover*).

19. Tutti i passi sono già in *OF* A; per favorire il lettore, qui e *infra*, si cita dall'ultima edizione, se non occorrono variazioni significative tra la prima e la terza edizione.

20. Cfr. Stroppa 2018.

21. Sull'edizione cfr. Casadei 1992. Prima del 1546 sono uscite alcune stampe cerretane abusive contenenti poche rime (Ariosto s.a.1, Ariosto s.a.2 e le Forze d'amore 1537), mentre tre sonetti ariosteschi sono stati pubblicati nelle *Rime diverse* 1545 di Giolito. Su Iacopo Coppa, si veda Busetto 1983. Casadei suppone che l'edizione sia uscita per i tipi di Giovanni Antonio e Pietro Nicolini da Sabbio.

Trissino (la canzone *Amor, da che 'l ti piace*) e di Nicolò Amanio (i madrigali *Occhi, non v'accorgete?* e *La bella donna mia d'un sì bel foco*).[22] Nonostante le scarse informazioni sulla provenienza dei materiali del Coppa, è opinione pressoché unanime che il cerretano lavorò su un campione di testi selezionato da Ariosto stesso,[23] probabilmente ritrovato sul suo scrittoio dagli eredi e poi giunto – forse per il tramite di Virginio Ariosto, che l'anno prima aveva trasmesso i *Cinque canti* a Manuzio – al suo primo editore.[24] La disposizione finale dei materiali fu probabilmente orchestrata dal Coppa e guidata dalla necessità di presentare un prodotto di successo sul mercato.[25] Si tratta dunque di un lavoro compromesso da un'interpolazione editoriale indistinguibile dalle iniziative d'autore, condotto su carte di cui si ignora il grado di finitezza.

L'importanza storica della Coppina (d'ora in avanti Cp) è documentata dalle molte edizioni che la seguirono, mantenendone l'assetto, per tutto il Cinquecento. Trasmette un *corpus* di rime consistente, condiviso grossomodo da altri quattro importanti codici (oltre a Vr), tutti cinquecenteschi ma indipendenti dalla tradizione a stampa: sono i manoscritti Mantova, Biblioteca comunale, ms. G II 14 (792), noto come Mn; Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. I 64 e Cl. I 365, noti come F1 e F2; Piacenza, Biblioteca comunale Passerini Landi, ms. Pallastrelli 230 (cfr. *Nota al testo*). I sei 'collettori' delle rime (Vr, Mn, F1, F2, Pc e Cp) attestano un effettivo lavoro di raccolta effettuato da Ariosto, forse con l'intenzione di dar vita a un *liber*.[26] Difficile datare quest'opera di selezione: se si considera la lettera del 1532, Ariosto aveva accantonato le rime ormai da tempo; per converso, possediamo diversi testi databili con sicurezza alla seconda metà degli anni Dieci (Vr 20 risale al 1519, Vr 41 probabilmente al 1516). Si aggiunga poi che i dati materiali ascrivono l'allestimento del Rossiano – il più antico dei collettori – agli anni Venti. L'ipotesi più persuasiva è che gli sforzi di selezione e ordinamento delle rime siano stati condotti all'inizio degli anni Venti, in un momento prossimo alla confezione del codice vaticano. Svetta allora il manoscritto sugli altri collettori, sia per altezza cronologica nella confezione, sia perché trasmette l'unico tentativo di ordinamento delle rime organizzato in raccolta. Gli altri codici, infatti, presentano i testi diligentemente suddivisi per metri; la *princeps* è

22. L'ipotesi corrente è che i testi siano stati ricompresi nella stampa perché trovati trascritti da Ariosto stesso tra le sue carte e dunque confusi con suoi testi: cfr. FATINI 1910, pp. 27-28; BOZZETTI 1985, pp. 86-87

23. Cfr. CARLINI 1958, CHITTOLINA 1967; più di recente RABITTI 2000.

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

25. Si veda ancora RABITTI 2000 per una riflessione macrotestuale sulla Coppina.

26. L'idea di una selezione ariostesca venne per la prima volta avanzata da BIGI 1975.

testimone importante, ma conserva tutti i problemi relativi alle edizioni postume non controllate dall'autore. Sarà bene allora dire della rilevanza del Rossiano (Vr).[27]

Il codice trasmette 48 rime così ordinate: tre sonetti, un madrigale, una ballata, una canzone, un sonetto, una ballata, due sonetti, una ballata, cinque sonetti, una ballata, tre sonetti, dodici capitoli, cinque sonetti, una ballata, tre sonetti, una canzone, cinque capitoli, due sonetti.[28] A colpo d'occhio stupiscono le due corpose sequenze di capitoli, una al centro e una verso la fine della raccolta (cfr. par. 3); il numero ridotto di canzoni (solo due); l'assenza di un metro petrarchesco come la sestina. Vi sono poi alcune disposizioni che tradizionalmente si ritrovano in molti canzonieri, come la sequenza ballata+canzone; o ancora l'avvicinamento di una canzone al secondo nucleo di capitoli (l'aggregazione di metri lunghi ha precedenti storici: si pensi alla seriazione di *Rvf* 22-23 e 125-129). Poche annotazioni, ma sufficienti per riconoscere alcuni significati nelle architetture metriche della raccolta, cui può affiancarsi una più consueta lettura diegetica, e latamente biografica, del *liber*, come quella proposta da Bozzetti:

> [le rime] ordiscono con rigorosa continuità una narrazione che prima si sofferma a descrivere e cantare i *sospiri*, *lacrime*, *prieghi*, *lamenti*, *pensieri*, *desir*, *speranze* [...]; poi, nella zona centrale della silloge, si esalta per un momento in appagata realizzazione di un rapporto amoroso (cosa anche questa non petrarchistica) che, tuttavia, appare continuamente ostacolato ed insidiato dai casi della vita, dalla malignità della sorte e degli uomini e dalle necessità esistenziali; fin che il tumultuoso scontrarsi di certezze e dubbi, sospetti e proteste e riconferme [...] si pervade sempre più di delusione e amarezza e i temi dell'abbandono e dello sdegno si tramutano nei temi del distacco e dell'assenza e, infine, della rinuncia pacata alle illusioni. (Bozzetti 1985, pp. 92-93)

La lettura macrotestuale di Bozzetti individua la parabola fortemente coesa di un io lirico. Può valere in termini generali come rapida idea del contenuto, sebbene in verità la raccolta non restituisca una progressione così netta mentre la si sfoglia. Soprattutto, va in parte ripensata per leggere l'edizione che qui si propone, per via del riordinamento significativo che ho operato della

27. Sulla sua rilevanza, si vedano Bozzetti 1985, la raccolta di Atti di Berra 2000, e l'edizione Finazzi, che elegge il codice come testo base.

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

sezione centrale dei capitoli ternari, necessario per emendare alcuni guasti del codice (Vr 20-31).

L'idea del Rossiano come canzoniere , dapprima accolta collettivamente, è stata in seguito fortemente ridimensionata. Si è parlato di un «canzoniere strutturalmente debole», per ragioni interne ed esterne.[29] Quanto alle prime, Maria Cristina Cabani ha notato il «gruppo numericamente abnorme e compatto di capitoli» che poco si amalgama nel tessuto della raccolta;[30] e ancora le debolezze del *cominciamento* e del finale («esso appare effettivamente come un frutto isolato, un *hapax*»),[31] nonché l'assenza di un personaggio femminile definito.

La tenuta macrotestuale è però fatto di per sé insidioso – ne sono prova le letture opposte di Bozzetti e Cabani –, e non del tutto risolutivo per comprendere se Ariosto fosse o meno soddisfatto della fisionomia della silloge. Tuttavia, esistono ragioni esterne e materiali che inducono a considerare la raccolta del Rossiano come uno stadio poi superato, forse proprio perché la sua realizzazione lasciava insoddisfatto il poeta. Un primo elemento è fornito dal confronto dei 'collettori': se il Rossiano trasmette quarantotto testi, il codice Mn ne contiene 49, i codici F1 e F2 56, la *princeps* e Pc 59. Sembra insomma che la selezione d'autore oscilli e anzi aumenti nel corso del tempo (se si considera che la *princeps* raccoglie, con ogni probabilità, le carte così come si trovavano al momento della morte). L'osservazione esterna delle quantità è suffragata dalle indagini sulla variantistica condotte sui codici negli ultimi cinquant'anni, che provano la seriorità delle lezioni di F1 e F2 su quelle del Rossiano, con Mn a costituire una sorta di stadio intermedio, e Pc strettamente imparentato con la *princeps*.[32] Almeno in termini di raccolta, il Rossiano è il testimone più alto, e dunque, come tale, attesta una fase che non corrisponde all'ultima volontà d'autore.

Questo stadio per così dire provvisorio non diminuisce però l'interesse per una silloge che si presenta in un manoscritto elegante e ben confezionato, con un chiaro destinatario (oggi non più identificabile, a causa di una rasura sul codice [cfr. *Nota al testo*]). Un evidente segno di riguardo per le rime di Ariosto, che si articolano lungo il codice in un organismo complesso, con delle criticità evidenti, ma con una serie di testi che costruiscono geometrie, talvolta di immediata disponibilità e comprensione, talvolta di senso più oscuro. Vi è poi il dettaglio non secondario dei diversi testi che non hanno

29. Cfr. Cabani 2016, p. 99.
30. *Ibidem*.
31. Ivi, p. 101.
32. Cfr. Bozzetti 1985 e Finazzi, pp. 172-178.

tradizione spicciolata, ma si ritrovano solo nel Rossiano e nei collettori successivi (Mn, F1 e F2, nella *princeps* e in Pc): ciò proverebbe una composizione *ad hoc* per la raccolta, e dunque uno sforzo da parte dell'autore di istituire delle progressioni. I testi in questione sono quindici, alcuni disposti in sequenza nel Rossiano: Vr 14 (*Quel capriol che con invidia et sdegno*), Vr 16 (*Per gran vento che spire*), Vr 18 (*O sicuro, secreto et fidel porto*), Vr 19 (*Aventuroso carcere soave*), Vr 22 (*Era candido il corvo et fatto nero*), Vr 23 (*Meritamente hora punir mi veggio*), Vr 28 (*Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio*), Vr 31 (*Ben è dura et crudel, se non si piega*), Vr 33 (*Deh, voless'io quel che voler devrei!*), Vr 37 (*A che più strali, Amor, s'io mi ti rendo?*), Vr 38 (*Madonna, io mi pensai che 'l stare absente*), Vr 39 (*Se con speranza di mercé perduti*), Vr 42 (*O qual tu sia nel cielo, a chi concesso*), Vr 46 (*Chi pensa quanto il bel disio d'amore*), Vr 47 (*Non senza causa il giglio e l'amaranto*).[33]

3. *Consistenza del* corpus *e forme metriche*

Considerato in qualità di *liber*, il Rossiano con i suoi 48 testi va a costituire una raccolta in linea con i numeri di altre raccolte di inizio Cinquecento, soprattutto manoscritte.[34] Canzonieri più corposi si incontrano più facilmente nelle stampe, un dato che non stupisce, se si pensa che l'approdo in tipografia era solitamente preceduto da un percorso di progressivo accumulo – più o meno ordinato – di rime. Per esempio, la prima raccolta di Cariteo trasmessa dal codice M (Torino, Fondazione Marocco, senza segnatura) conta 61 pezzi (le rime sarebbero passate a 65 con la *princeps* del 1506, subendo una vera e propria esplosione numerica con la stampa di *Tutte le opere* del 1509).[35] Un numero più ampio è sì consegnato alla *princeps* delle rime di Trissino nel 1529 (79), ma alcuni codici precedenti trasmettevano una prima silloge più contenuta, di 27 pezzi.[36] Ancora, e non da ultimo, si pensi alla silloge di Bembo contenuta nel ms. VM5 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 143 [6993]).[37] Sessanta testi, che condividono peraltro con la raccolta del Rossiano alcune scelte metriche e strutturali: due sole canzoni in entrambi i libri,

33. Ho riportato qui anche quei testi che, oltre che dai collettori, sono trasmessi dal codice P3, un codice settecentesco.

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

35. Si veda ora l'edizione del codice offerta da Alessandro Carlomusto: CARITEO, *Endimione*.

36. Cfr. MAZZOLENI 1987 (ora cfr. anche TRISSINO, *Rime*).

37. Cfr. VELA 1988.

una posta in posizione iniziale (6 in Bembo, Vr 6 in Ariosto) e l'altra verso la conclusione (51 in Bembo; Vr 41 in Ariosto);[38] alcuni testi occasionali di materia simile (in penultima posizione un sonetto dedicato a Niccolò Frisio in occasione della sua presa dei voti, *Phrisio, che già da questa gente a quella*, ora *Rime* 82; nel Rossiano Vr 47, *Non senza causa il giglio e l'amaranto*, sonetto di difficile lettura, forse composto per una monacazione).[39] Questa selezione d'autore testimonia uno stadio intermedio rispetto all'uscita poi a stampa del 1530, dove la raccolta venne rimpolpata e mutò assetto.

Negli esempi qui richiamati di Cariteo e Bembo, le raccolte erano pensate per un destinatario illustre:[40] capita di frequente che la destinazione manoscritta sia pensata per libretti-doni e *plaquette* di lusso, che comportano una più accurata selezione dei materiali. Il Rossiano sembra inserirsi in questa tendenza: dai numeri contenuti, si presenta come manufatto di pregio, confezionato per un dono o commissionato da un richiedente.

Guardando alla distribuzione interna dei metri, colpisce subito la presenza del capitolo ternario: un «numero abnorme» nel già citato parere di Maria Cristina Cabani, forse per un implicito confronto con la pulizia metrica di Bembo, che all'atto di raccogliere le sue rime a stampa rifiutava quattro dei suoi cinque capitoli. Si tratta, in effetti, del 35,4% dei testi, nonché della maggioranza assoluta dei versi. I ternari si coagulano in due punti specifici della raccolta, con una prima sequenza da Vr 20 a Vr 31 (dodici testi) e una seconda sequenza da Vr 42 a Vr 46 (cinque testi).[41]

A Ferrara si componevano capitoli lirici con più solerzia che altrove: ne sono un esempio le raccolte, di poco precedenti, di Niccolò da Correggio, Antonio Tebaldeo e Panfilo Sasso.[42] I legami dei tre poeti con Ferrara sarebbero già di per sé sufficienti a indicarli come autori che Ariosto poteva facilmente leggere; ma si aggiunga che tutti e tre vengono esplicitamente nominati nel *Furioso*: Tebaldeo e Correggio tra i cantori di dame ferraresi nel palazzo du-

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

39. Su questo si veda Guassardo 2021, pp. 15-16.

40. Il codice M di Cariteo era esemplare di dedica per Ferrandino.

41. Sui ternari di Ariosto, mi permetto di rimandare a Volta 2020. Sempre valido è il saggio di Tissoni Benvenuti 1976.

42. Per una panoramica sulla consistenza e il senso dei capitoli ternari nelle raccolte del tardo Quattrocento, è in lavorazione un mio contributo per ETS.

cale di Révere a *OF* XLII 78-96 (Tebaldeo a 83, 7; Correggio a 92, 3); Sasso nel catalogo finale degli 'amici' e protettori (XLVI 12, 4).

Per restare alle *Opere* di Tebaldeo (1498), i capitoli sono 25 (su un totale di 309 componimenti, all'incirca l'8% dei testi totali; i restanti 284 sono sonetti), disposti in nuclei coesi verso la fine del libro: rispettivamente *Rime* 269-290 (ventuno testi), 293 e 295-296.[43] La raccolta di Niccolò da Correggio trasmette 404 testi, di cui 40 capitoli ternari – quasi il 10% dei testi –, ordinati in due sequenze in conclusione di libro: *Rime* 348-376 (ventinove testi) e 394-404 (undici testi).[44] Quanto a Panfilo Sasso, considerando la *princeps* delle sue rime (*Sonetti e capituli* 1500), dei 450 componimenti complessivi si contano 44 capitoli ternari – dunque ancora quasi il 10% del totale –, disposti in coda.

Ariosto sembra prediligere un'analoga modalità di disposizione del metro – con i capitoli coagulati in sequenze –, forse retaggio di una fisionomia del libro antico di rime, suddiviso per metri. Tuttavia, egli sceglie il ternario come metro deputato ad accogliere i generi, i temi, le posture dei classici, assumendo sporadicamente certi caratteri precipui della lirica del tardo Quattrocento (frequenti moduli iterativi, giochi combinatori: cfr. qui Vr 44 e 46). In Ariosto, insomma, i capitoli non costituiscono tanto un omaggio alla poesia di un passato vicino; sono piuttosto il luogo in cui il respiro elegiaco può rivivere e trovare una sua dimensione.

Se si tiene fede a ciò che il figlio Virginio avrebbe detto di Ludovico, «gli piaceva Virgilio; Tibullo nel suo dire; ma grandemente commendava Orazio e Catullo; ma non molto Properzio».[45] Così l'epistola di lontananza Vr 43 (*Del bel numero vostro havrete un manco*) ricalca da vicino struttura e temi di un carme tibulliano (I 3); ma troviamo anche diverse riscritture di elegie di Properzio, che pure amava *non molto*: Vr 26 (*O più che 'l giorno a me lucida*

43. Cfr. MARCHAND 1992. La cosiddetta ultima silloge del Tebaldeo per Isabella d'Este, trasmessa dal codice Me4c (Modena, Biblioteca Estense, ms. α. T.9.19 [= Ital. 836], cc. 115*r*-194*r*), allestita intorno al 1520, si compone di soli sonetti. Vi sono poi altri capitoli in alcune più brevi sillogi: il gruppo *Altre rime estravaganti* 478, 484, 495, 512 in Me2f (Modena, Biblioteca Estense, ms. α. G.4.5 [= Ital. 832]); 522, 565 in Fa (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. I 378, cc. 1, 17*r*-32*v* e 37-50*v*), in cui il capitolo 565 chiude la silloge e 522 è il terzo pezzo.

44. Il manoscritto H (London, British Library, Harley 3406) che contiene la raccolta viene allestito dal segretario di Correggio, Antonio Valtellina. Sul codice cfr. DIONISOTTI 1959. Si cita dall'edizione CORREGGIO, *Rime*.

45. Le parole di Virginio sono per la prima volta riportate da Giovanni Andrea Barotti, che le avrebbe copiate da una nota autografa di Virginio nella *Vita di Ludovico Ariosto* (BAROTTI 1766 t. I, p. 52). Da allora sono correntemente citate, ma spesso senza indicare la fonte originaria.

et chiara) riprende Properzio II 15;[46] Vr 27 (*O lieta piaggia, o solitaria valle*) si avvicina a Properzio I 18. Vr 28 (*Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio*) è invece un'epistola in persona dell'amata sul modello delle *Heroides*. Tessere di Catullo, Virgilio, Orazio e Ovidio sono disseminate in tutta la produzione, alcune volte in forma di *iunctura*, altre volte a innervare la struttura (come accade in Vr 13, *Altri lodan il viso, altri le chiome*, che ricalca Orazio), ma in generale i capitoli sembrano il luogo in cui il dialogo con i classici acquista maggiore sistematicità.

Molto però si è detto circa l'insoddisfazione di Ariosto per la sua raccolta, cui questi capitoli avrebbero contribuito.[47] Una delle ragioni più richiamate dalla critica è stata l'uscita a stampa di alcune prestigiose raccolte (Trissino nel 1529, Bembo e Sannazaro nel 1530, Bernardo Tasso nel 1531) che avrebbero reso inattuali gli sforzi lirici di Ariosto,[48] specie perché dedicati alla composizione di ternari, quasi del tutto assenti in quelle.[49] Tuttavia, se i manoscritti ferraresi (F1 e F2) testimoniano uno stadio più avanzato dei lavori, e la *princeps* ciò che resta sullo scrittoio di Ariosto alla sua morte (seppur non riordinato), i capitoli continuano a essere centro dinamico e parte integrante della produzione: nessuno dei diciassette testi in terza rima del Rossiano viene escluso dai collettori successivi, mentre ciò non accade per una canzone, Vr 6, il che testimonia un passaggio non inerte dei materiali da uno stadio all'altro.

4. *Voci dalla raccolta*

Non è chiaro se il Rossiano canti l'amore per una o più donne.[50] Lungi dagli artifici formali degli *Amorum libri* di Matteo Maria Boiardo (dove il nome dell'amata si trova in acrostico nei primi sonetti), o dall'allusivo cominciamento del Canzoniere (in cui il nome di Laura riverbera in *Rvf* 5), nel Rossia-

46. Sul capitolo, cfr. Malinverni 2000.

47. Cfr. Cabani 2016, pp. 99 e *ss*.

48. Richiama il dato da ultima Guassardo 2021, p. 8.

49. Interessante il caso di Bembo, di cui ci restano cinque capitoli, solo uno dei quali accolto nella princeps del 1530 (*Rime* 38). Tuttavia, prima delle ormai mature espressioni di gusto, nella raccolta affidata al ms. VM5 vi sono 4 capitoli su 60 testi (gli attuali *Rime* 38, 191, 192 e 194). Qui i testi non sono raccolti in sequenza, come accade in Ariosto e nei rimatori sopracitati; ma si tratta di componimenti piuttosto brevi (il più lungo, oggi *Rime* 194, raggiunge i 46 versi): l'elemento può aver influito su una maggiore armonizzazione dei testi con gli altri metri della raccolta.

50. Lo rivela già Guassardo 2021, p. 13: «It is possible that Ariosto intentionally fashioned it as featuring more than one woman, something not unusual in the current poetic practice».

no mancano riferimenti a nomi o l'impiego di *senhals* (fatto salvo per Vr 12, su cui ritornerò poco sotto) che possano indicare che la donna cantata è una e una soltanto. Del resto, non vi sono nemmeno indizi espliciti di un distacco e di un successivo innamoramento per un'altra donna.[51] Nel commento ai testi qui presentato è sembrato quindi opportuno riferirsi al «tu» amato dal poeta sempre con il generico appellativo di 'amata' o di 'madonna'. In definitiva la debole parabola amorosa che si intravvede sembra riguardare un'unica donna, sebbene vada tenuto conto dell'apertura delle raccolte di primo Cinquecento alla complessità del tessuto sociale cittadino e di corte, che impone ai poeti un ventaglio di interlocutori diverso e stratificato.[52]

A fronte di una probabile composizione occasionale di molti testi, resta la possibilità che il progetto complessivo del canzoniere fosse pensato per Alessandra Benucci, in virtù della lunga relazione che coinvolse lei e il poeta, tenuta segreta anche in seguito alla morte del marito Tito Strozzi (m. 1515). I due convolarono a nozze soltanto nel 1528, ma segretamente «per evitare che la B. perdesse la tutela dei figli e l'usufrutto del patrimonio di Tito».[53] Insomma, negli anni di raccolta e selezione di un nucleo di rime stabili, Ariosto era impegnato con la Benucci in una relazione ostacolata da fattori esterni e condotta con riserbo da entrambi i suoi protagonisti. Sommando le sparse tessere in nostro possesso – dall'omaggio silenzioso offerto alla «gran donna» cantata da un solo poeta (in *OF* XLII) alle coincidenze tra biografia e opera di selezione delle poesie –, è possibile che Ariosto mirasse alla dedica individuale, benché il Rossiano non possa dirsi a lei compiutamente intonato.

Infatti, la canzone che meglio consente l'identificazione della Benucci non è compresa in questa raccolta (la già citata *Non so s'io potrò ben chiudere in rima*, ricca di dettagli biografici):[54] e la sua assenza certo contribuisce

51. Così accade in numerose raccolte precedenti, dalla *Bella mano* di Giusto de' Conti (per cui cfr. PANTANI 2006), alle più esplicite partizioni editoriali, ognuna dedicata a una donna, della raccolta di Giuliano Perleoni (autore del *Perleone*, 1492); ma si vedano anche le rime di Bembo e Trissino (su cui cfr. rispettivamente ALBONICO 2004 e TRISSINO, *Rime*, pp. 19-21).

52. Nelle raccolte liriche di primo Cinquecento «nessuna donna più monopolizza l'*inventio*» (GORNI 1993, p. 39). Va detto che in Ariosto alcune liriche composte apparentemente per diverse donne sembrano essere rifunzionalizzate nella redazione apparsa sul Rossiano. È il caso di Vr 26, *O più che 'l giorno a me lucida et chiara*, che in una versione precedente reca il verso «et le ciglia mirar d'ebano e i crini» (v. 46), in luogo dell'attuale «mirar le ciglia et l'aurei crespi crini» (traggo la variante da FINAZZI, p. 229). Apparentemente la donna cantata inizialmente era bruna; ma si veda la recente nota di GUASSARDO 2021, pp. 168-169, che rilegge il verso riferendosi alle ciglia.

53. CESERANI 1966.

54. Il testo fornisce molti elementi per identificare la Benucci: l'origine fiorentina della famiglia («Voi quivi, dove la paterna chiara / origine traete», vv. 67-68), la provenienza

a rendere il progetto meno perspicuo. Il testo figura nei due codici ferraresi (F1 e F2), nella *princeps* e nell'autografo ritrovato di recente (Vb). La canzone potrebbe essere stata composta dopo l'allestimento del Rossiano.[55] Rievoca sì il momento di innamoramento tra il poeta e madonna, avvenuto il 24 giugno 1513 durante le feste fiorentine indette per il patrono,[56] ma la rammemorazione sembra collocarsi più a valle che a monte della parabola amorosa: la richiesta dell'amata al poeta di ricordare in rima l'innamoramento («tenterò nondimeno / farne il poter, poi che così vi agrada», vv. 7-8), i riferimenti ai «mesi ed anni» di silenzio prima che il sentimento fosse rivelato, e l'accenno alla vita di lì in poi trascorsa nel «labirinto» d'amore (vv. 43-44) riconducono a un bilancio a 'giochi fatti', in cui la sfera di complicità tra i due è tale da consentire una *rêverie* postuma.

Tornando al Rossiano, resta il nodo problematico di Vr 12 (*Uno arbuscel, che 'n solinghe rive*), senza dubbio rivolto a una misteriosa Ginevra,[57] allusa attraverso il *senhal* del ginepro (che «il nome ha di colei che mi prescrive / termine et legge a' travagliati spirti», vv. 5-6). Il sonetto conobbe una circolazione spicciolata, segno tangibile che non fu composto per il libro di rime ma per qualche altra occasione. La posizione piuttosto avanzata del testo nella raccolta (12° su 48) induce poi a non tributargli il valore che ha, per esempio, il già citato sonetto del nome di Laura posto nel 'cominciamento' (*Rvf* 5, *Quando io movo i sospiri a chiamar voi*), ossia quello di indicare l'amata cui le rime sono dedicate.

In generale, i silenzi del Rossiano impongono di osservare con più attenzione i pochi testi di materia occasionale, che chiariscono le coordinate storico-geografiche della raccolta e permettono la datazione di alcune liriche. Oltre all'appena citato Vr 12 (a una Ginevra), si possono ricordare Vr 20 (per la malattia che colse Lorenzo de' Medici duca di Urbino nel 1519), 41 (probabilmente in morte di Giuliano de' Medici, duca di Nemours), 43 (a Ippolito d'Este) e 47 (a una «Vergine illustre»). Tutti questi testi non sono però di

ferrarese di lei («lasciato avendo lamentar indarno / il re de' fiumi, ed invidiarvi Arno», vv. 76-77), per non parlare dei riferimenti all'amore clandestino. Sulla Benucci, cfr. CESERANI 1966. Dato l'estremo riserbo del poeta in merito alla propria relazione, forse la raccolta poi trasmessa dal Rossiano è stata assemblata in un frangente in cui era ancora necessario celare i segnali più scoperti di quell'amore.

55. Nei ferraresi compare questa canzone, ma non Vr 6 (*Quante fiate io miro*), forse sostituita. In effetti, si tratta di un testo con una progressione retorico-sintattica piuttosto faticosa.

56. «Né il dì, né l'anno tacerò, né il loco / dove io fui preso»: «il giorno mille / e cinquecento tredeci fiate, / sacro al Battista, in mezo de la estate», vv. 45-55.

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

semplice lettura. Per esempio, l'individuazione dei due Medici (Vr 20 e 41) proviene da una esegesi storica, perché i testi sono molto reticenti dall'esibire elementi per una sicura identificazione dell'oggetto di encomio e pianto.[58] In Vr 20 (*Ne la stagion che 'l bel tempo rimena*) c'è un io femminile (personificazione di Firenze) che piange per la malattia di un 'lauro', oggi identificato con quel Lorenzo de' Medici duca d'Urbino che si ammalò (e poi morì) tra l'inverno e la primavera del 1519, e che Ariosto fu incaricato di omaggiare dal duca di Ferrara Alfonso d'Este.[59] Anche Vr 41 (*Spirto gentil, che sei nel terzo giro*) è una canzone che resta molto implicita: qui una voce femminile (forse Filiberta, moglie di Giuliano) lamenta la morte dell'amato consorte. Di lui si dice soltanto che fu cittadino di Roma, elemento che muove la città personificata a piangere la sua scomparsa. Solo l'avvicinamento del testo a un'altra canzone ariostesca non inclusa nel Rossiano, questa sì esplicitamente intonata alla morte di Giuliano de' Medici occorsa nel 1516 (canz. V, *Anima eletta, che nel mondo folle*), ha indotto i commentatori moderni ad ascrivere anche *Spirto gentil* al compianto per Giuliano.

Se così fosse, se cioè Vr 20 e 41 fossero effettivamente dedicati a due esponenti dei Medici, la presenza medicea nella raccolta risulterebbe piuttosto significativa e troverebbe ulteriore risonanza nel breve elogio affidato ai versi finali di Vr 24 (*Gentil città, che con felici auguri*, vv. 70-72), dove la famiglia è ricordata quale guaritrice dell'«antiqua piaga» della città di Firenze. I due pezzi per Lorenzo e Giuliano e l'elogio della casata occupano poi una posizione strategica nella raccolta: Vr 20 è il primo capitolo che si incontra, e apre una lunga serie di ternari (Vr 20-31); Vr 24 chiude la prima metà del *liber*; Vr 41, pezzo grave e solenne, è invece la seconda canzone del Rossiano, e oltre a essere collocato in apertura della seconda sequenza di capitoli (Vr 42-46), avvia alla chiusura del libro introducendo il tema luttuoso. I testi così ordinati istituiscono insomma delle simmetrie di rilievo.

Vr 20 e la canzone sono poi meritevoli di attenzione perché forniscono alcuni termini *post quem* per l'allestimento della raccolta: se Giuliano de' Medici muore nel 1516 (Vr 41), la malattia di Lorenzo de' Medici allusa in Vr 20 lo coglie invece nel 1519. Una vulgata piuttosto resistente ha per lungo tempo ascritto Vr 23 (*Meritamente hora punir mi veggio*) alla partenza per la Garfagnana nel 1522, ma non vi sono appigli certi nel testo al riguardo. Si deduce

58. Per tutta la questione si veda VOLTA 2023.

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

dunque che l'allestimento della raccolta di cui il Rossiano è unico testimone ha come termine *post quem* più affidabile il 1519.

Resta il fatto che, con la morte di Leone X (1521), mutano profondamente i rapporti di Ariosto con i Medici, come testimoniano le *Satire*, dove lo stesso duca d'Urbino è oggetto di alcuni ritratti poco lusinghieri.[60] Dunque, se il progetto del *liber* risale, come ipotizzato, ai primi anni Venti, ciò significa che questo convive sullo scrittoio di Ariosto accanto ai violenti attacchi satirici alla famiglia che il poeta va componendo. Il che non desterebbe molto stupore, se si pensa alla compresenza, nel *Furioso* e nelle *Satire*, di posture diverse nei confronti del potere politico.[61]

Si aggiunga però un ultimo tassello. Vr 43 (*Del bel numero vostro havrete un manco*) è un'epistola di lontananza al proprio signore, in cui l'io si dice dispiaciuto di non poterlo seguire oltre nel suo viaggio, perché colto da una febbre che lo costringe a fermarsi a Fossombrone. Sebbene il componimento attinga a strutture e motivi di un'elegia tibulliana (la I 3), la critica ha concordemente individuato l'episodio biografico cui si ispira, datandolo al 1514, quando Ariosto si mise in viaggio con il cardinale Ippolito d'Este alla volta di Roma. Dunque, il signore cui si allude sarebbe Ippolito, dal quale Ariosto interruppe, come noto, il suo servizio nel 1517. Si può allora presumere che la raccolta del Rossiano, pur situandosi in un momento storico – i primi anni Venti – in cui gli attori rievocati (tanto i Medici quanto Ippolito d'Este) sono ormai scomparsi e sospinti in un terreno ostile di cui le *Satire* denunceranno le ombre, racconti un''altra storia'. Non il presente, ma un passato recente regolato da rapporti diversi, popolato di personaggi ormai scomparsi, non così precisamente designato, ma alluso tra le maglie di un tessuto lirico fortemente astratto.

5. *Come leggere il Rossiano*

Si ripercorre qui in breve il contenuto della raccolta, seguendo la seriazione di questa edizione. Rispetto alle precedenti edizioni del Rossiano, infatti, questo lavoro propone un ordinamento profondamento riveduto della parte centrale dei componimenti (Vr 20-31), sulla scorta di nuove acquisizioni codi-

60. Sarà quel *Laurin* che «si fa de la sua patria capo, et in privato il publico converte» (*Satira* IV, 94-95): per la questione, cfr. VOLTA 2023, pp. 8-9; e il commento della nuova edizione di ARIOSTO, *Satire* (2019) a *Satire* III e IV (e pp. 260-262).

61. Il caso più eclatante è il confronto tra la *Satira* I, dove è annunciata la rottura con il cardinale Ippolito, e la descrizione che Ariosto fa del cardinale nel poema: non solo nel proemio, ma nelle prime ottave di *OF* XXXV (8-9), dove è ricordato quale massimo esempio di virtù.

cologiche.[62] Queste permettono di precisare meglio il prospetto dei contenuti del manoscritto proposto da Bozzetti (qui p. 15).

La raccolta si apre con un sonetto dedicato alla dura condizione dell'amante (*O messaggi del cor, sospiri ardenti*), sul cui valore proemiale vi è dibattito;[63] e si chiude poi con Vr 48 (*Come creder debbo io che tu in ciel oda*), ancora un sonetto, che mette in scena un contrito atto di fede e di umiltà, a lungo interpretato in chiave ironica e considerato a più riprese 'posticcio', ma ora restituito a una sua profondità spirituale da una recente lettura di Italo Pantani.[64] In mezzo a questi due estremi, si dipana la vicenda dell'io-amante, scandita in diversi momenti.

Nella parte iniziale (Vr 2-6) l'io è consapevole della propria inadeguatezza di cantore e amante, ma non riesce a trattenere il proprio desiderio dal rivolgersi a un oggetto d'amore così alto ed eccezionale, come è l'amata. Nella sequenza 4-6, si trova una successione madrigale+ballata+canzone, che interrompe e insieme movimenta la compattezza metrica dell'avvio (1-3 sono sonetti). Vr 4 (*Quando vostra beltà, vostro valore*) è l'unico madrigale della raccolta: il pezzo mostra vistosi legami con i due testi precedenti, relativi alla contemplazione delle bellezze di madonna (Vr 3, *Quando muovo le luci a mirar voi*) e all'audacia del *pensiero* dell'amante, che segue il desiderio in luoghi pericolosi (Vr 2, *Del mio pensier, che così veggio audace*). La canzone 6 (*Quante fiate io miro*), consuntivo dei primi testi, ripercorre ancora una volta la distanza tra l'io, indegno e basso amante, e la donna, di eccelse qualità. Dopo la canzone 6, il sonetto Vr 7 (*La rete fu di queste fila d'oro*) riconferma lo stato di prigionia dell'io attraverso un'articolata metafora venatoria, mentre la ballata mezzana 8 (*Amor, io non potrei*) dialoga con la precedente ballata 5 (*Oh, se quanto è l'ardore*) attorno al problema della rivelazione del sentimento all'amata (che ora sa ciò che l'amante prova per lei), confermando la possibilità di una lettura trasversale per forme metriche (specie nel caso delle ballate).

Con il sonetto 9 (*Madonna, sète bella, et bella tanto*), che loda le bellezze di madonna e introduce il grande tema della *fides* dell'io, si registra l'ingresso in una zona diversa, in cui la costanza a lungo dimostrata dall'amante lo rende meritevole delle attenzioni di madonna. Il sonetto 9 e la ballata grande 10 (*Se voi così mirasse alla mia fede*) sono legati da evidenti connessioni di equivalenza: la chiusa del primo testo («tutto è mirabil certo, non di meno / non starò ch'io non dica arditamente / che più mirabil molto è la mia fede»,

62. Cfr. VOLTA 2019 e la presente *Nota al testo*.

63. Sul sonetto, cfr. DILEMMI 2000; per la lettura come sonetto incipitario GUASSARDO 2021, pp. 89 e ss. Sui sonetti proemiali è d'obbligo in rinvio a ERSPAMER 1987.

64. Cfr. PANTANI *ics*, che allinea altri esempi simili nella lirica coeva ad Ariosto.

vv. 12-14) si riverbera nell'incipit del secondo («Se voi così mirasse alla mia fede / com'io miro a vostr'occhi e a vostre chiome, / exceder l'altre la vedreste», vv. 1-3). Proprio nel finale della ballata, l'io rivendica per sé un premio per la propria fedeltà, sia almeno «un dolce principio di mercede» (v. 14). Sarà questo il vettore sotterraneo dei pezzi successivi, in una progressiva apertura alla corrispondenza amorosa, annunciata ulteriormente nella conclusione di Vr 14, («Né lungi è hormai, se de' venir, mercede; / ché, quando s'incomincia a scior la neve, / che appresso il fin sia il verno è chiara fede», vv. 12-14), ma di cui già si teme l'estinzione in Vr 16 (*Per gran vento che spire*: «D'humile e bassa sorte, / Madonna, il vostro [*scil.* fuoco] si potria ben dire, / se le minacce l'han fatto fugire», vv. 8-10).

Accanto alle prime avvisaglie di una corrispondenza tra gli amanti, emerge a più riprese il problema della lode. In Vr 11 (*Com'esser può che degnamente io lodi*) la contemplazione dei capelli biondi dell'amata è già di per sé sufficiente a rendere inabile l'amante a cantare le sue bellezze: vorrebbe essere poeta, ma non lo è, e nemmeno le «greche e latine / scole» (vv. 5-6) possono aiutarlo nell'impresa. Ancora un senso di inadeguatezza pervade la chiusa di Vr 13 («Et se l'opra mia fusse alla bontade / de la materia ugual, ne farei viva / statua, che dureria più d'una etade», vv. 12-14), sonetto di struttura e motivi oraziani (il modello principale è *Carm.* I 7). Ugualmente di ispirazione classica è Vr 14 (*Quel capriol, che con invidia et sdegno*), un sonetto in cui la morte di un capriolo caro all'amata è occasione di speranza per l'amante, perché mostra madonna capace di compassione. Spezza la progressione il già citato sonetto a Ginevra (Vr 12, *Uno arbuscel che 'n le solinghe rive*).

Dopo la ballata 16, Vr 17 (*Chiuso era il sol da un tenebroso velo*) propone una bella pagina narrativa, in cui l'amante si trova sulle rive del Po mentre sta per scoppiare un temporale, e l'apparizione dell'amata fa tornare il sereno. Il sonetto sembra preparare alle più distese narrazioni dei capitoli (Vr 20-31). A questo segue un dittico di sonetti (Vr 18 e 19), che già Bozzetti indica come una delle «cerniere» fondamentali del canzoniere. Dopo molti testi in cui l'amante vede le proprie speranze frustrate, Vr 18 (*O sicuro, secreto et fidel porto*) è testo d'elogio di una «cameretta» non più luogo di «lagrime notturne» (*Rvf* 234, 3), ma *locus deliciarum*, in cui si annuncia l'ormai prossima mercé («ché tal mercé, cor mio, ti si prepara, / ch'appagarà quanto hai servito et servi», vv. 13-14); Vr 19 (*Aventuroso carcere soave*) è sonetto del carcere d'amore, dove l'io, contrariamente agli amanti della tradizione, vive in «benigne accoglienze», scambia con l'amata «complessi / licentiosi», «risi, vezzi, giuochi», fino a quei «dolci baci dolcemente impressi» di chiara memoria catulliana.

La lunga sezione di capitoli (Vr 20-31) si apre con una solenne composizione per la malattia di Lorenzo de' Medici duca di Urbino (1519), in cui a

piangere è la città di Firenze personificata (*Ne la stagion che 'l bel tempo rimena*). Seguono altri due componimenti a voce femminile che costituiscono un dittico coeso in cui l'amata lamenta l'invasione di indiscreti (21, *De la mia negra penna in fregio d'oro*) e maldicenti (22, *Era candido il corvo, et fatto nero*). L'amante riprende parola in Vr 23 (*Meritamente hora punir mi veggio*), che con 24 istituisce un dittico di lontananza: nel primo capitolo, l'io è in viaggio sugli Appennini durante una burrasca, e si dispera per essersi allontanato dall'amata; nel secondo (24, *Gentil città, che con felici auguri*), posto al centro della raccolta, è arrivato a Firenze, ma la lunga *laudatio urbis* non lo mette al riparo dalla nostalgia per l'amata, che non viene lenita nemmeno dalla presenza dei Medici, guaritori di ogni «piaga».

Un brusco salto diegetico conduce a Vr 25 (*Forza è ch'al fine scopra et che si veggia*), capitolo del «gaudio» a stento trattenuto nell'interiorità, che preannuncia la notte d'amore di Vr 26 (*O più che 'l giorno a me lucida et chiara*), in cui gli amanti si riuniscono: *pointe* erotica del canzoniere, e insieme apice della corrispondenza amorosa, si tratta di uno dei testi più celebri di Ariosto, che ha goduto di grande fortuna manoscritta ed è stato molto apprezzato nel corso dei secoli.[65]

Da Vr 27 emergono ostacoli – emotivi e materiali – alla libera corrispondenza degli amanti. In *O lieta piaggia, o solitaria valle* l'io chiama come testimoni del suo dolore gli elementi della natura presso cui ha trovato rifugio in passato, per annunciare loro la nuova tristezza che lo invade, a causa della «dilazion*e*» degli incontri con madonna. Lei viene accusata di crudeltà, con una serie di *topoi* sulla volubilità femminile che innerveranno i capitoli 29-31. In Vr 28 (*Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio*) riprende parola l'amata, che rivendica – di contro alle accuse poco lusinghiere che l'amato le rivolge nel testo precedente – la propria incrollabile fedeltà.[66] Ma sembrano parole vuote, se l'amante a Vr 31 (*Ben è dura et crudel, se non si piega*) è costretto a riconoscere l'estrema volubilità di lei, invitandola a moderarla affinché la rottura del *foedus amoris* non le generi qualche conseguenza negativa. In mezzo, Vr 29 (*De sì calloso dosso et sì robusto*) è un testo dedicato a un duro *servitium amoris*, probabilmente composto in nome di Ippolito d'Este a onore di una sua impresa; Vr 30 (*O ne' miei danni più che 'l giorno chiara*) è un capitolo in cui un ostacolo fisico – la notte troppo luminosa – impedisce al poeta di raggiungere l'amata, perché il volgo è sveglio e vigile e c'è il pericolo di venire scoperti (da leggersi come controcanto di Vr 26, di cui riprende l'*incipit* rovesciandolo).

65. Cfr. Malinverni 2000.

66. Il testo fornirà la base per delle ottave aggiunte nell'ultimo *Furioso*. Cfr. il commento *ad locum*.

Nel segno di una disparità del sentimento tra gli amanti si pongono i componimenti successivi, di nuovo sonetti (Vr 32-33 e 35), con due testi (34 e 36) che interrompono la compattezza del tema per introdurre gli effetti di un momento di contemplazione (degli occhi in Vr 34, *Occhi miei belli, mentre ch'i' vi miro*, ma madonna se ne dispiace; dell'aspetto fisico e dell'«ingegno» in Vr 36, *Quando prima i crin d'oro et la dolcezza*, con movenze stilistiche che richiamano Vr 9). La fase disforica continua anche nei pezzi successivi, nonostante un nuovo testo a voce femminile (Vr 37, *A che più strali, Amor, s'io mi ti rendo?*) sembri mostrare che anche l'amata è realmente vittima di Amore: l'amante prova a cercare un rimedio alla lontananza con ritorni frequenti, ma questo gli crea ulteriore dolore (38, *Madonna, io mi pensai che 'l stare absente*); prova a dismettere la scrittura, non in grado di procurargli la «mercé» desiderata (39, *Se con speranza di mercé perduti*); biasima infine la Fortuna, che gli impedisce di appressarsi a madonna (40, *Perché, Fortuna, quel che Amor mi ha dato*).

La canzone Vr 41 (*Spirto gentil, che sei nel terzo giro*), in morte di Giuliano de' Medici duca di Nemours (ma se ne veda il cappello per alcuni dubbi sul destinatario), apre solennemente alla chiusura. I rapporti scoperti con la canzone bembiana *Alma cortese* (*Rime* 102), la *gravitas* e il compianto incupiscono i toni della raccolta e dettano un colore tragico che sarà proprio degli ultimi pezzi. Dopo tale morte illustre, infatti, è temuta quella dell'amata, vessata da una dura malattia (Vr 42, *O qual tu sia nel cielo, a chi concesso*), e poi quella dell'io (Vr 43, *Del bel numero vostro havrete un manco*), che scrive i suoi *mandata morituri* al «Signore» che accompagnava in viaggio, probabilmente Ippolito d'Este. Siamo intanto al secondo gruppo coeso di ternari (Vr 42-46), aperto dal metro lungo della canzone. I testi 44-46 formano un trittico molto geometrico nelle sue parti, con al centro Vr 45 (*O vera o falsa che la fama suone*) che riprende il tema dei *remedia amoris* già percorso in Vr 38. Ai lati si dispongono i due capitoli 44 (*Piaccia a cui piace, et chi lodar vuol lodi*) e 46 (*Chi pensa quanto il bel disio d'amore*), due componimenti speculari nella struttura e negli esiti – uno votato alla volontà di amare, l'altro intonato alla rinuncia dell'amore –, con un andamento sintattico iterativo. Vr 46 si costituisce come un testo fortemente disforico, in cui sembra che l'amante voglia definitivamente allontanarsi dalle catene d'amore. Ma in Vr 48 (*Come creder debbo io che tu in ciel oda*), unico ripiegamento spirituale della raccolta, l'amante si dice incapace di svincolarsi da questi «lacci», e chiede e prega Dio che possa salvarlo. In mezzo (Vr 47, *Non senza causa il giglio e l'amaranto*) si colloca l'ultimo sonetto con destinatario, una «Vergine illustre» ampiamente lodata, che si accinge a sposarsi (o a monacarsi).

È difficile valutare il tasso di finitezza di questa raccolta. La conformazione del Rossiano invita a due considerazioni, che corrono in direzioni in parte opposte: la prima è che un autore come Ariosto, capace di costruire l'*entrelacement* del *Furioso*, sarebbe stato senz'altro in grado di confezionare una raccolta lirica con geometrie più definite di quella trasmessa dal Rossiano; parallelamente, occorre anche precisare che la percezione che abbiamo delle raccolte liriche cinquecentesche è infatti inderogabilmente legata alla veste editoriale moderna dei testi, che ci consegna di norma 'la' raccolta d'autore, stabile (o filologicamente stabilita), ma che non riesce per sua natura a rendere conto della varietà materiale e d'assetto che le rime di uno stesso autore potevano conoscere nel corso degli anni. Agli inizi del Cinquecento, una tradizione manoscritta per noi irrimediabilmente sommersa consegnava ai lettori (e dunque agli stessi poeti-lettori) un numero non definibile, ma di certo rilevante, di prove liriche orchestrate in sillogi, che potevano tradursi in modelli vicini e percorribili, di natura diversa e più eterogenea di quelli a cui siamo abituati:[67] agili raccolte in libretti di pregio, piccole *suite* di testi date in dono ad amici e cultori di poesia, strutture in movimento, talvolta raccolte e ordinate da appassionati lettori. Solo assumendo uno sguardo 'interno' al secolo si potrà allora cogliere il senso di una raccolta come quella del Rossiano, che si ricava un suo preciso spazio identitario. Le diverse tensioni strutturali che emergono (di metro, di occasione e di contenuto) danno vita a un organismo complesso, qui corredato di un commento che intende offrire tanto riscontri puntuali quanto uno sguardo complessivo di contesto, con la speranza che l'Ariosto lirico possa essere restituito progressivamente a sé stesso, e che il Rossiano venga riconosciuto come una raccolta dotata di una sua coerenza.

*

Questa edizione rielabora la mia tesi di dottorato, e ha dunque radici lontane. Vorrei dunque ringraziare chi mi ha accompagnato in questi anni: Italo Pantani, che mi ha condotto da Ariosto; Sabrina Stroppa, prima guida e maestra del commento; Simone Albonico, da cui ho imparato molte cose semplici, ma fondamentali; Franco Tomasi, per una lezione sulla leggerezza. Ringrazio Emilio Russo, perché ha seguito con pazienza e attenzione l'ingresso del libro in Bit&s; Andrea Canova per i consigli puntuali; Rinaldo Zanone per la cura di questo volume.

Anche per far crescere un libro ci vuole un villaggio, e il mio è stato, per fortuna, popoloso e ricco. Ringrazio Marianna Liguori, Elisabetta Olivadese e Francesco Davoli per le letture, i confronti e i conforti; Gian Marco D'Ales-

67. Per il secondo Cinquecento si veda l'utile ricognizione di TOMASI 2015.

sandro, instancabile lettore e amico. Un grazie poi va a chi ha letto e discusso con me alcune parti del libro: Erika Amorino, Martina Dal Cengio, Chiara De Cesare, Luca Mondelli, Amelia Juri. Un sentito ringraziamento va a Maria Finazzi, che ha condiviso con me materiali editi e inediti, di raro pregio.

Un grazie infine a Luca per l'amore che mi riserva ogni giorno; e grazie ai miei genitori, ad Andrea e Luigi.

Dedico questo libro a nonna Franca e Maggiorino, che non ci sono più; a Marianna ed Elisabetta, che ci sono sempre.

Nota al testo

1. *Edizioni delle rime*

Per tutto il Novecento, fino agli anni Duemila, l'edizione di riferimento per le rime di Ariosto è stata quella allestita da Giuseppe Fatini nel 1924.[1] Fatini censisce 53 manoscritti e 52 stampe, proponendo il testo di 98 rime certe, 40 dubbie e 18 apocrife. Il ruolo di testimoni più importanti era affidato a due manoscritti ferraresi (noti come F1 e F2, rispettivamente: Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. I 64, e ivi, Cl. I 365) e alla *princeps* del 1546 (la cosiddetta Coppina, siglata Cp). Tuttavia, nonostante gli studi di accompagnamento all'edizione pubblicati negli anni successivi, Fatini non ha mai procurato gli apparati, né motivato a fondo le scelte operate.[2] Tra le scelte compiute, conferisce particolare rilevanza al ms. F1, giudicandolo più corretto di F2, e mettendone a testo la lezione. Nell'edizione le liriche sono disposte per metri, ma non sono chiariti i criteri di ordinamento interno alle singole sezioni, che non coincidono con F1 (*Canzoni*, *Sonetti*, *Madrigali*, *Capitoli*, *Egloghe* e *Frammenti in ottave*). Pur constatando i limiti dell'edizione, Cesare Segre opera alcune piccole correzioni e ripropone il testo di Fatini, corredato di note di commento, nelle *Opere minori* Ricciardi (1954).[3]

Nel 1958 Anna Carlini, allieva di Segre, riprende il discorso sull'edizione,[4] poi continuato da un altro allievo di Segre, Roberto Chittolina, nella sua tesi di laurea.[5] Carlini propone un'importante ricostruzione stemmatica dei rapporti tra la Coppina e i due manoscritti ferraresi (F1 e F2), puntualizzata da editori successivi, ma rimasta sostanzialmente inalterata e ritenuta

1. Cfr. Fatini.
2. Cfr. Fatini 1924 e Fatini 1934.
3. «I lavori del Fatini lasciano però a desiderare per ciò che riguarda i rapporti tra le varie fonti [...]. Comunque non mi par lecito apportare modifiche sostanziali al testo del Fatini, se non dopo un completo riesame della tradizione» (Segre, p. 1174).
4. Si veda Carlini 1958.
5. Cfr. Chittolina 1965-1966. Non mi è stato possibile leggere la tesi: alcuni dei risultati si trovano in Chittolina 1967.

ancora valida nella presente edizione. Individua un antigrafo comune per i due codici ferraresi (denominato F), e ritiene che Cp appartenga invece a un ramo indipendente da F. Già con Fatini, ma più puntualmente dallo studio di Carlini, è opinione condivisa dalla critica che F trasmetta una veste redazionale seriore rispetto a Cp, le cui lezioni primitive potrebbero derivare dai materiali d'autore non sempre perspicui, magari contenenti revisioni e fasi redazionali differenti.[6]

Una grande novità nella storia delle rime di Ariosto viene introdotta nel 1985. Negli scritti in memoria di Lanfranco Caretti, Cesare Bozzetti dà notizia del più importante ritrovamento di rime ariostesche dal Settecento a questa parte, a lui segnalato da Claudio Vela.[7] Si tratta di un codice adespoto e anepigrafo, rinvenuto presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, che trasmette 48 liriche di Ariosto, l'attuale Rossiano 639 (Vr).[8] Non è l'unico recupero degno di nota effettuato da Bozzetti, che contestualmente segnala l'esistenza di un codice piacentino (Piacenza, Biblioteca comunale Passerini Landi, Pallastrelli 230), e che in seguito avrebbe scoperto l'attuale manoscritto Mn (Mantova, Biblioteca Comunale, ms. G II 14 [792]), di cui non è riuscito a chiarire in tempo i rapporti stemmatici con gli altri codici e con la *princeps*.[9] Mentre Bozzetti attendeva all'edizione critica che avrebbe posto al centro il nuovo e importante manoscritto Rossiano, le rime di Ariosto vengono riedite da Mario Santoro, nell'assetto di Fatini con le correzioni di Segre, nella collana *Classici italiani* della UTET nel 1989, e poi nel 1992 da Stefano Bianchi in un'edizione annotata per la Bur.

La morte di Bozzetti nel 1999 mette fine al progetto di una nuova edizione. Claudio Vela ne pubblica postumi alcuni materiali preparatori, tra cui il testo critico, considerato concluso, delle rime del Rossiano.[10] È stata poi Maria Finazzi ad allestire l'edizione critica del «canzoniere» di Ludovico Ariosto – così recita il titolo della sua tesi di dottorato discussa nel 2003 –, aggiornando il censimento di Fatini a 96 codici e proponendo l'edizione delle rime contenute nel Rossiano e degli altri testi accolti nei principali «collettori» in appendice (Cp, F1, F2, Mn e Pc).[11] Finazzi chiarisce i rapporti stemmatici tra

6. La seriorità delle lezioni dei ferraresi è individuata anche attraverso il confronto con le correzioni effettuate da Ariosto sul *Furioso*. Cfr. ancora CARLINI 1958.

7. Cfr. BOZZETTI 1985.

8. Per errore Bozzetti scrisse 633, generando una sequela di refusi negli studi successivi.

9. Annuncia il rinvenimento del codice nei suoi corsi, di cui dà conto FINAZZI, pp. 6-7.

10. Cfr. BOZZETTI.

11. Cfr. FINAZZI.

questi testimoni, riprendendo alcune conclusioni di Bozzetti: in particolare, Vr trasmetterebbe testi in una redazione più arcaica, mentre Cp e F deriverebbero da un subarchetipo collaterale di Vr (con redazione seriore).[12] Ancora, Mn attesterebbe una fase intermedia nel passaggio dall'antigrafo di Vr a F, mentre Pc sarebbe strettamente imparentato con la stampa. L'imponente lavoro è purtroppo ancora confinato alla sede originaria, di non facile consultazione,[13] e necessita di alcuni ultimi controlli per la pubblicazione (come la considerazione della tradizione a stampa). Le edizioni del Rossiano di Bozzetti e Finazzi divergono lievemente nell'ordinamento dei capitoli ternari posti nella sezione centrale della silloge, perché il codice presenta degli errori grossolani che rendono poco perspicua la seriazione dei testi.

Una scelta ibrida viene percorsa da Giada Guassardo, ultima editrice delle rime, che nel 2021 ha pubblicato un'edizione commentata intitolata *Rime per il canzoniere*.[14] Propone l'edizione del Rossiano secondo il testo di Bozzetti, a cui aggiunge in appendice nove testi tratti dai codici ferraresi, ma pubblicati con il testo di Fatini (e ordinati come l'appendice di Finazzi). Nella sua monografia, pubblicata nello stesso anno,[15] sceglie invece di adottare, per le rime del Rossiano (e per quelle dei ferraresi), il testo proposto da Maria Finazzi, con la relativa numerazione.

A fronte di questo quadro editoriale, costituito da materiali pubblicati postumi e da lavori di non facile reperibilità, l'esigenza di ripartire dal codice Rossiano è stata avvertita come preminente. Per tale ragione, questa edizione prende le mosse da una profonda riconsiderazione codicologica del manufatto. Gli esiti di questa analisi sono stati rilevanti, non solo nei termini di un più preciso inquadramento storico-geografico del manoscritto, ma soprattutto per i risultati che chiariscono meglio la storia testuale delle rime contenute nel Rossiano e i rapporti tra i principali testimoni. Gli errori presenti in una parte del manoscritto hanno consentito infatti di risalire all'assetto dell'antigrafo perduto e di restaurare il corretto ordine delle rime, così come doveva essere stato pensato in origine.

Si propone dunque l'edizione del codice Rossiano secondo un ordinamento inedito, e profondamente riveduto nella sua sezione centrale (testi 20-30).

12. Cfr. ivi, pp. 147-172.

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

14. Cfr. Guassardo.

15. Cfr. Guassardo 2021.

2. *Il manoscritto Rossiano 639*[16]

Di seguito la descrizione del codice.

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

Cart., mm 144 × 104 (in ottavo), sec. XVI, di cc. VIII + 64 + VIII. Il ms. è adespoto e anepigrafo: sul dorso è presente l'unica indicazione del contenuto (in alto: RIME VARIE; più in basso: COD. CHAR. / SAEC. XVI). La legatura è una rossiana di tipo A (dunque ottocentesca), con ornato centrale a impressione e semplici filetti dorati. Il codice si compone di otto fascicoli quaterni: I (cc. 1-8), II (cc. 9-16); III (cc. 17-24); IV (cc. 25-32); V (cc. 33-40); VI (cc. 41-48); VII (cc. 49-56); VIII (cc. 57-64). Gli otto fascicoli presentano quattro numerazioni differenti, tutte sul *recto* delle carte. La più importante è sicuramente la numerazione antica in basso a destra, nello stesso inchiostro usato dal copista del codice per le iniziali dei versi: è costituita da tre serie alfabetiche, intervallate, tra la prima e la seconda e tra la seconda e la terza, da una nota tironiana. Le altre tre numerazioni sono seriori (una stampigliata).

Si segnalano due filigrane differenti: una brocca inscritta in un cerchio (sul tipo di Briquet 12845, datata Cesena, 1518) e una bilancia inscritta in un cerchio, sormontata da una stella a sei punte, simile a Briquet 2586 (Firenze, 1505), nei soli fascicoli VI e VII.

Delle 64 cc. del ms. sono scritte le carte 1*r*-61*v*; le altre (62*r*-64*v*), lasciate bianche, hanno poi accolto alcuni disegni amatoriali e scarabocchi. Il codice contiene 48 componimenti di Ludovico Ariosto. Le liriche sono trascritte da un'unica mano, che interviene talvolta a correggere sé stessa con l'inchiostro con cui trascrive le lettere maiuscole a inizio verso, più chiaro e rosato. La scrittura è un'umanistica corsiva, con un *ductus* posato e calligrafico. Il copista impiega due inchiostri principali: uno marrone, lievemente slavato, per i componimenti; uno rosato per tutte le lettere iniziali di verso, scritte in maiuscolo e probabilmente apposte dopo la scrittura dei versi.

Lungo il manoscritto sono visibili diversi interventi correttori, in scritture corsive dal *ductus* disordinato e frettoloso. È possibile individuare con una buona dose di certezza una mano *b*, a cui tuttavia si affiancano altre mani, difficili da circoscrivere per l'alto numero di interventi minimi e minuti.[17] Oltre ai ritocchi a

16. Il codice è descritto con maggiori dettagli in VOLTA 2021b.

17. Tenderei ad ascrivere a un'unica mano (b) i seguenti interventi (parole aggiunte a fianco del rigo): *spalle* (Vr 27, 3, a c. 16*v*); *attenti* (Vr 27, 27, a c. 17*v*); *concesso* (Vr 23, 19, a c. 31*v*); *trottar* (Vr 23, 59, a c. 33*r*); *et li seggi* (Vr 24, 36, a c. 35*r*), cui si possono aggiungere alcune sovrascrizioni a Vr 23: *lochi*, v. 43 (c. 32*v*); *tranquille*, v. 54 (c, 33*r*). Potrebbero essere di altra mano (forse la stessa) *danni* a Vr 30 1 (c. 23*v*), *digiuni* a Vr 29, 24 (c. 28*r*), e *absente* a c. 43*v*

testo si segnala poi una postilla trascritta in uno scudo disegnato a c. 13*r*, in una sorta di capitale calligrafica, a correzione di un'errata impaginazione dei capitoli, inserita da un'altra mano ancora (*c*).[18] A c. 61*v* compare poi l'indicazione di una data (1585), apposta probabilmente dalla stessa mano (*d*) che ha numerato le carte in alto a sinistra (numerazione che si legge da c. 25 a c. 61): ma non è da considerarsi come la data in cui è stato terminato il codice.

Lo specchio scrittorio è a piena pagina (mm 90 × 68): ogni carta comprende 14, massimo 15 righe tracciate a lapis (restano visibili in alcune carte tracce di foratura per guidare l'operazione), così che un sonetto possa esservi impaginato correttamente. L'apparato decorativo comprende una pagina ornata (c. 1*r*) e ventidue iniziali decorate a pennello lungo il manoscritto. In basso al centro a c. 1*r* un clipeo dorato contiene uno stemma eraso su campo d'azzurro.

Bibliografia. BOZZETTI 1985, pp. 88-90; FINAZZI, pp. 66-69; *Catalogo dei codici miniati* 2014 I.2, pp. 1050-1051; VOLTA 2021b.

2.2 *Datazione, provenienza e storia del codice*

Tanto la filigrana, quanto il tipo di scrittura e la decorazione suggeriscono una confezione del codice risalente ai primi decenni del secolo (la filigrana più bassa cronologicamente, quella della brocca, è simile a una del 1518). Questi dati coincidono con quanto si può desumere della cronologia interna delle liriche, dal momento che il componimento con la data di composizione più avanzata risulta al momento Vr 20, che piange la grave malattia che colpì Lorenzo de' Medici duca d'Urbino nel febbraio del 1519 (e che lo avrebbe condotto a morte pochi mesi più tardi).[19] Sembra presumibile ipotizzare l'allestimento del codice negli anni Venti, più probabilmente verso l'inizio del decennio: è il codice con datazione più alta, confezionato vivente l'Ariosto.

L'apparato decorativo del manoscritto può dirsi concluso nelle sue parti, il che prova che il codice è finito. Per scelta non sono decorate tutte le iniziali,

(Vr 38, 1). FINAZZI, p. 69 segnala tre insiemi di correzioni tra loro piuttosto uniformi, ma gli interventi sono pochi ed è difficile pronunciarsi.

18. La mano segnala un errore nella trascrizione di un testo: «sono posti al suo | loco carte 23 | et sequita dreto | a qesto verso Et | fu la mia etc. | O benedetta lo qle | è posto a le sopra | dete carte cioè 14 | dove è il segno ro [...]». L'ignoto postillatore segnala che a Vr 26 sono stati interposti alcuni versi di Vr 30 (e che questi andranno ricondotti alla c. 23*v*, dove il componimento effettivamente inizia). Sull'annosa questione dei capitoli trascritti scorrettamente si veda *Nota al testo*, par. 3.3.

19. Ancora l'ultima editrice, Guassardo, riportava come termine *post quem* il 1522 in ragione della lettura vulgata di Vr 23, generalmente riferito alla partenza per la Garfagnana (cfr. GUASSARDO, *ad loc.*): ma non mi sembra un'ipotesi così stringente.

ma un'analisi attenta del codice ha permesso di rilevare che esiste una *ratio* a guidare la selezione. Lungo il Rossiano se ne rintracciano ventidue: sono miniate quasi tutte le iniziali dei metri lunghi (fa eccezione quella di Vr 20; e viene decorato per errore il v. 14 di Vr 6 anziché il primo), e alcune iniziali di sonetti posti in luoghi di rilievo (Vr 1; Vr 7, che si trova dopo la prima canzone; Vr 32, che viene dopo il primo blocco di capitoli).[20]

Venendo all'unica carta miniata del codice (c. 1*r*), questa è riconducibile alla miniatura emiliana rinascimentale di primo Cinquecento, soprattutto ferrarese, «per il carattere degli ornati marginali nella pagina d'*incipit*, con fitti *ramages* a penna disposti in fasci spiraliformi, disseminati di fiorellini multicolori e gocce d'oro».[21] Il codice è dunque allestito (e decorato) in un'area geografica vicina ad Ariosto.

Che il codice avesse un destinatario (o un committente) lo prova lo scudo miniato nel *bas de page* di c. 1*r*, che è stato abraso forando la carta (in seguito restaurata). Ciò che rimane visibile dello scudo sagomato, inserito in un clipeo dorato su fondo rosso, è il campo d'azzurro, nonché la linea del capo estroflessa in cinque vistose punte. Si può ipotizzare che lo stemma originario fosse costituito da un'unica grande figura, o da poche figure abbastanza contigue fra loro disposte al centro.[22]

FIG. 1. BAV, Rossiano 639, c. 1*r*

Gli stemmi araldici con campo d'azzurro sono molto comuni, più diffusi nel sud Italia che nel Nord,[23] ma in verità le caratteristiche intrinseche dello stemma (e in particolare il fatto che la/e figura/e siano raccolte al centro)

20. Viene decorato erroneamente anche il v. 46 di Vr 31. Il copista omette di copiare i vv. 42-43, producendo due versi sporgenti uno di seguito all'altro (vv. 45-46), esattamente come quando finisce un capitolo e ne comincia uno nuovo.

21. *Catalogo dei codici miniati* 2014, p. 1051. Per le considerazioni sulle decorazioni del codice mi sono avvalsa dell'*expertise* di Federica Toniolo dell'Università di Padova, che ringrazio.

22. Per le seguenti informazioni araldiche sono debitrice ai consigli di Maurizio Carlo Alberto Gorra dell'Académie Internationale d'Héraldique e del professor Luigi Borgia.

23. Nel Nord Italia le bicromie tendono di norma al rosso e all'argento, perché molte terre sono legate all'Impero; più campi d'azzurro si trovano invece nel Regno di Napoli, per i legami passati con gli Angioini.

non lasciano spazio a un vasto campione di candidati. Nella cerchia ariostesca (anche vagliando le molte personalità citate nel catalogo di *OF* XLVI 1-19), solo due sono le famiglie a possedere stemmi in campo d'azzurro: gli Este e i Della Rovere.[24] Accanto a questi, il più noto e celebre fondo azzurro di uno stemma era all'epoca quello dei gigli del re di Francia. L'osservazione in sé non è peregrina, perché Ariosto si dimostrò attento a mantenere i rapporti con la corona francese, predisponendo una copia del *Furioso* del 1516 per Francesco I. L'esemplare in questione, oggi conservato alla BnF (*Rés. Yd. 242*), è l'unico delle copie superstiti a poter «vantare un rapporto diretto con l'autore».[25] Marco Dorigatti ha solo di recente ricostruito la genesi della miniatura che orna la c. 3*r* – di certo ferrarese, stando alla perizia di Federica Toniolo e Giordana Maria Canova –, riconducendola a una committenza ariostesca. Lo stemma miniato al centro di c. 3*r*, su campo d'azzurro con i gigli francesi, è sormontato da una corona d'oro, gemmata al naturale, con cinque fioroni perlati visibili su punte, inframmezzati da quattro punte perlate: lo scudo è poi inserito in un clipeo dorato su fondo rosso.

FIG. 2. *Orlando furioso*, 1516 (BnF, *Rés Yd.* 242, c. 3*r*)

Sembra improbabile pensare che Ariosto possa aver destinato un codice delle rime, custodite così gelosamente e mai davvero soddisfacenti per lui, al re di Francia. Tuttavia, resta che, se nel 1516 il poeta dispose l'invio di un *Furioso* per una personalità illustre come il re di Francia, fatto miniare parcamente, in modo elegante ma senza un impianto decorativo eccessivo, con la sola prima carta ornata e le successive iniziali di canto decora-

24. Per la storia degli stemmi estensi cfr. SPAGGIARI-TRENTI 1985 e FERRARI 1989; per quelli rovereschi GRESTA 2003. Va detto che, a quell'altezza cronologica, lo stemma roveresco – la rovere dorata su campo d'azzurro – era ormai inquartato, in seguito all'assunzione del ducato di Urbino nel 1508, con le insegne feltresche. Quanto allo stemma estense, per ragioni dinastiche il duca Alfonso d'Este aveva adottato l'inquartato che era stato di Borso, con i gigli di Francia, l'aquila bicipite imperiale e lo scudetto d'azzurro con l'aquila d'argento al centro; tuttavia, è provato che il potere estense venisse ancora raffigurato agli inizi del Cinquecento attraverso la sola aquila bianca in campo d'azzurro (o in alternativa con il minoritario unicorno, sempre in campo d'azzurro).

25. DORIGATTI 2006, p. XCV.

te, allora un prodotto come il Rossiano, calligrafico, allestito in un libretto di piccolo formato e decorato con sobrietà, può verosimilmente essere stato pensato come dono per una figura importante. In secondo luogo, le indubbie consonanze cromatiche dei due stemmi, la semplicità del clipeo dorato, la forma generale degli scudi spingono a chiedersi se le indicazioni per la realizzazione del *Furioso* non fossero le stesse date per il Rossiano, se insomma possa intravvedersi un'iniziativa ariostesca anche nel codice vaticano, magari condotta non sotto una sua diretta supervisione – si sarebbe accorto dei molti errori del codice (cfr. *infra*) –, ma con il suo consenso.

In ogni caso, come prova lo scudo, la raccolta trasmessa dal Rossiano sembra avere una destinazione eminentemente privata. Non è possibile stabilire se raggiunse il suo destinatario, ma è probabile che il manufatto sia stato conservato a Ferrara nei secoli successivi al suo allestimento. L'ipotesi deriva dallo studio della sua collocazione nell'attuale fondo Rossiano della Biblioteca Apostolica Vaticana. Il fondo raccoglie la collezione del bibliofilo romano Giovanni Francesco De Rossi (1796-1854),[26] che era solito acquistare piccoli *stock* di libri, disponendoli poi in ordine di arrivo (qui 639 su 1195). All'attuale posizione 638, dunque appena prima di Vr, si trova un piccolo vocabolario autografo di Giovanni Andrea Barotti, composto con grafia corriva su carte ricavate da una stampa precedente (del 1717). Proprio Barotti era in possesso degli importanti codici di rime F1 e F2, del codice apografo delle *Satire* e di varie lettere ariostesche.[27] Vr si trova oggi accanto a un documento autografo di uno dei più attenti cultori di cose ariostesche, nonché di un attivo intellettuale che si interessò sempre alla storia della letteratura ferrarese. Forse non si tratta di una coincidenza, ma si può avanzare l'ipotesi che i due codici siano stati acquistati insieme e che magari provenissero da Ferrara, dove il vocabolarietto di Barotti fu allestito (e con ogni probabilità conservato: Barotti vi morì nel 1772).

2.3 *Gli errori nel codice*

Il copista di Vr è incorso in alcuni grossolani errori di copia. Si è già detto qualcosa circa gli errori commessi durante la decorazione di iniziali di componimento; si aggiungono di seguito le altre mende:

26. Per il profilo del bibliofilo cfr. Fagioli Vercellone 1991; quanto alla collezione libraria cfr. Piazzoni 2008.

27. Barotti aveva ricevuto i codici in dono da Girolamo Baruffaldi (1675-1755): di questi diede notizia negli *opera omnia* ariosteschi da lui curati (cfr. Barotti 1766). Cfr. anche Albonico 2022 per i codici ariosteschi posseduti da Barotti.

1. *errori di impaginazione delle strofe*. Di norma il copista, all'atto di trascrivere in inchiostro rosato gli incipit dei versi, tende a far sporgere verso sinistra la lettera inziale di ciascuna stanza o strofe o terzina. Gli accade tuttavia di commettere alcuni errori, specie trascrivendo metri lunghi: a Vr 6 (una canzone), fa sporgere l'iniziale del v. 10 (riga 4 di c. 3*v*) che non coincide con l'avvio di una partizione strofica; omette invece di farlo per il v. 27, che invece corrisponde all'inizio della terza stanza (c. 4*r*). A Vr 31 (un capitolo) rientra a sinistra due versi di seguito, i vv. 45-46 (righe 6-7 di c. 39*r*: l'errore è generato dall'omissione dei vv. 42-43). L'iniziale del v. 46 viene anche decorata, perché il copista è indotto in errore dai due versi sporgenti consecutivi, che generalmente indicano la fine e l'inizio di un capitolo.

2. *omissioni e inversioni di versi*. Si registrano poche inversioni: Vr 46, 32-33 e 41-42 a c. 60 (le mende sono segnalate in loco dall'apposizione di due lettere – *A* e *B* – che hanno il compito di riordinare i distici); un'omissione: Vr 31, 42-43. È saltata una porzione di verso (Vr 24, 29: «or de vandali [...] or di goti» a c. 34*v*).

3. *errori nella trascrizione dei capitoli*. Già Bozzetti segnalava che il copista del Rossiano è incorso in gravi errori di copia durante la trascrizione dei capitoli ternari accolti nella sequenza centrale della raccolta (Vr 20-31). Riporto di seguito l'ordinamento materiale del codice. A destra si ritrova la seriazione della presente edizione, in arabi (V), e quella proposta dalla precedente edizione di Bozzetti (ora Guassardo) in numeri romani e tra parentesi quadre (B). L'ordinamento di Bozzetti è più fedele all'aspetto materiale del manoscritto.[28]

Incipit capitoli	V	[B]
Aventuroso carcere soave [son.]	Vr 19	XIX
**sì de nascer li affretta il fer disire*	Vr 25*b*	[XXX*b*]
O più che 'l giorno a me lucida et chiara	Vr 26*a*	[XX*a*]
O ne' miei danni più che 'l giorno chiara	**Vr 30a1**	**[XXIV*a*1]**
**et faccia rider gli occhi e ne l'aspetto*	Vr 26*b*	[XX*b*]
O lieta piaggia, o solitaria valle	Vr 27	[XXI]
Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio	Vr 28	[XXII]

28. Segnalo con un asterisco le porzioni di capitolo smembrate (nella numerazione appongo una *b* a seguito del numero per segnalare che si tratta della seconda parte di un testo; uso la *a* quando si tratta della prima parte). Ho evidenziato in grassetto una porzione di testo trascritta due volte.

Incipit capitoli	V	[B]
De sì calloso dosso et sì robusto	Vr 29	[XXIII]
O ne' miei danni più che 'l giorno chiara	**Vr 30a$_2$**	**[XXIV*a*$_2$]**
Ne la stagion che 'l bel tempo rimena	Vr 20	[XXV]
De la mia negra penna in fregio d'oro	Vr 21	[XXVI]
Era candido il corvo, et fatto nero	Vr 22	[XXVII]
Meritamente hora punir mi veggio	Vr 23	[XXVIII]
Gentil città, che con felici auguri	Vr 24	[XXIX]
Forza è ch'al fine scopra et che si veggia	Vr 25*a*	[XXX*a*]
**Ma priego et parlo a chi non ode; e il giorno*	Vr 30*b*	[XXIV*b*]
Ben è dura et crudel, se non si piega	Vr 31	[XXXI]

Vengo a illustrare meglio l'aspetto del codice in questi delicati passaggi: a cc. 11*v*-12*v* il sonetto 19 è seguito senza soluzione di continuità dagli ultimi 25 versi del capitolo 25 [XXX] (**sì de nascer li affretta il fer disire*, 22-46: l'incipit del capitolo è *Forza è ch'al fine scopra et che si veggia*); a cc. 13*r*-14*v*, Vr 26 [XX] (*O più che 'l giorno a me lucida et chiara*) viene interrotto dopo i primi 15 versi, senza segnalazione, dai primi 42 versi del capitolo 30 [XXIV] (*O ne' miei danni più che 'l giorno chiara*, 1-42), e poi concluso; a cc. 23*v*-25*r* si trova una seconda trascrizione dei primi 42 versi di Vr 30 [XXIV*a*$_2$]; a cc. 36*v*-37*v*, al capitolo 24 [XXIX] (*Gentil città, che con felici auguri*) succedono i primi 21 versi del capitolo 25 [XXX] (*Forza è ch'al fine scopra et che si veggia*), seguiti senza alcun tipo di segnalazione dai 10 versi finali del capitolo 30*b* [XXIV*b*] (**ma priego e parlo a chi non ode; e il giorno*, vv. 43-52).

Riassumendo questo complesso prospetto di errori, i capitoli oggetto di spostamento e smembramento sono due: il capitolo 30 [XXIV], l'unico di cui è data una doppia trascrizione (della sola prima parte: *a*$_1$ e *a*$_2$), e il capitolo 25 [XXX]. Specifico, inoltre, che il capitolo 26 [XX] è sì inframmezzato da ben 42 versi del capitolo 30, ma ciò non crea particolari problemi di collocazione, una volta estratti i versi del capitolo 30.

Gli errori qui presentati, in particolare quelli relativi al punto 3, impongono di riflettere con più attenzione sull'antigrafo perduto, perché il manoscritto Rossiano non consente di stabilire un ordinamento dei suoi testi affidabile nella sua sezione centrale. Dunque, per arrivare a un'edizione, bisogna sanare gli errori.

3. *L'antigrafo perduto*[29]

Non è semplice stabilire la vicinanza dell'antigrafo del manoscritto Rossiano a materiali d'autore. Tutte le informazioni in nostro possesso sembrano collocare la confezione del Rossiano in un ambiente vicino ad Ariosto, ed è dunque possibile che il codice vaticano venisse copiato da originali o da loro apografi.[30]

Nei paragrafi seguenti si offre una rapida sintesi della ricostruzione dell'antigrafo del Rossiano, attraverso lo studio degli errori occorsi all'atto di copia dei capitoli. L'operazione è utile a ristabilire il corretto ordinamento dei capitoli nella sezione centrale. In particolare, si daranno notizie relative allo specchio di pagina e alla fascicolazione d'antigrafo. La tesi che qui si sostiene è che nell'antigrafo perduto ci sia stato lo spostamento di un fascicolo dalla sua sede originale.

3.1 *Lo specchio di pagina dell'antigrafo*

Riprendendo una conclusione di Maria Finazzi,[31] sembra convincente pensare che l'antigrafo di Vr fosse composto da pagine di 21 righe ciascuna. Instrada a questa idea la duplice copia dei primi 42 versi di Vr 30: se questi fossero stati impaginati su un'unica carta d'antigrafo (con 21 righe sul *recto* e 21 sul *verso*), sarebbe facilmente spiegabile la genesi dell'errore di doppia trascrizione (una carta sciolta, una carta che si è spostata etc.).

Diversi sono i riscontri a sostegno di tale ipotesi. Innanzitutto, è possibile individuare altre carte di Vr, inficiate da corruttele, in cui il computo dei versi fornisce rispondenze positive attorno al numero 21 e ai suoi multipli.[32] Guardando poi alle abitudini di Ariosto circa la confezione dei codici sui quali lavorava, emergono altri elementi. Per esempio, è probabile che Ariosto abbia supervisionato l'allestimento del manoscritto Cl. I B, It. 2 della Biblioteca

29. Si ripropone qui, in forma stringata, una ricostruzione dell'antigrafo perduto apparsa su «Filologia italiana»: cfr. VOLTA 2019, cui rimando per ulteriori approfondimenti.

30. Claudio Vela ha alimentato tiepide speranze circa la possibilità di identificare con mano ariostesca una mano che interviene sul codice (cosiddetta mano *b*, cfr. sopra), ma la recente *expertise* condotta da Simone Albonico sugli autografi ariosteschi porta a escludere definitivamente tale scenario: cfr. VELA 2000, *passim*, e ALBONICO 2022, p. 9.

31. Cfr. FINAZZI, p. 127.

32. Alle cc. 36*v*-37*v*, per esempio, si trovano, isolati dal resto del capitolo, i primi 21 versi di Vr 25 (che corrisponderebbero a una pagina d'antigrafo). Si può annettere ai riscontri anche il gruppo di cc. 11*v*-13*r*, dove vi sono i 25 versi finali di Vr 25b e i primi 15 versi Vr 26a: 40 versi in totale, che facilmente salgono a 42 (cioè una carta d'antigrafo), se si ipotizza un salto di due righe tra la fine del capitolo 25b e l'inizio dell'altro.

Comunale Ariostea di Ferrara (F), noto apografo delle *Satire*,[33] che ha (non a caso) uno specchio di pagina di 21 righe, adatto a riportare sette terzine su ciascuna facciata: una *mise en page* pensata, sembrerebbe, per la disposizione su carta della terza rima. In generale, il poeta si mostra attento all'impaginazione dei propri scritti, come dimostra lo specchio di pagina e la dimensione delle carte su cui sono stati trascritti i *Frammenti autografi* del *Furioso*: in quel caso infatti le carte sono di tutt'altra dimensione e fattura, adatte ad accogliere le ottave.[34]

Tornando al Rossiano, un suo antigrafo fatto di 21 righe per pagina indicherebbe uno specifico orientamento per un'impaginazione pensata per i capitoli in terza rima (Vr predilige invece uno specchio di pagina adatto ai sonetti), e tale scelta potrebbe essere d'autore.[35]

3.2 *La fascicolazione dell'antigrafo*

La fascicolazione dell'antigrafo è cosa più complessa da ricostruire. Non è infatti da escludere che l'antigrafo di Vr potesse avere una veste codicologica approssimativa, se derivato da carte autoriali, o essere costituito da fascicoli non rilegati, com'era prassi nelle copie di lavoro o nelle copie in pulito in mano ai poeti.

La mia ipotesi è che i fascicoli dell'antigrafo fossero di otto carte ciascuno.[36] Distribuendo i testi lungo un codice ideale così composto, si noterà che i quarantotto componimenti della silloge andranno a occupare cinque fascicoli, l'ultimo dei quali avrà forse una consistenza variabile (una carta in più) o sarà seguito da una carta sciolta.[37]

33. Di recente il codice è stato rimesso al centro di nuovi studi preparatori per l'edizione critica delle *Satire*: vd. Albonico 2017a, Albonico 2019a e Albonico 2019b.

34. Gran parte dei *Frammenti* sono conservati nel noto ms. Cl. I A, It. 1, sempre dell'Ariostea di Ferrara, le cui carte hanno una dimensione di mm 320 × 225 ca. e, raccolti in quinioni e ternioni, accolgono in media cinque ottave per facciata. Cfr. *Frammenti autografi* 1904; è d'uopo il rimando all'edizione dei *Frammenti autografi* a cura di Debenedetti (1937).

35. I capitoli della raccolta sono 17 su 48 testi totali (35,41%): ma se in totale i versi della raccolta sono 1656, quelli dei capitoli sono 1073 (il 64,79% del totale), la maggioranza. I sonetti sarebbero accorpati a gruppi di tre circa per carta (forse con una *mise en page* di 14+7; 7+14).

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

37. È consuetudine del tutto comune in manoscritti e stampe che i fascicoli iniziali o finali siano composti da un numero inferiore (o superiore) di carte, nel caso in cui il copista

Il primo fascicolo raccoglierebbe i testi da 1 a 19. Ipotizzando un salto medio di 1,7 righe tra un componimento e l'altro si arriva a comporre il fascicolo, per un totale di 336 righe disposte su otto carte (di cui 304 versi e 32 righe bianche).

Continuando a reimpaginare su fascicoli ipotetici i testi così come sono materialmente disposti nel Rossiano, e passando dunque alla sezione incidentata, che inizia con Vr 25*b* (vv. 22-46) e termina con Vr 31, si arriva al seguente prospetto:

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

Nella ricostruzione si è eliminata la prima apparizione di Vr 30a, sicuramente errata (si trova in mezzo a Vr 26).[38] Si è mantenuta invece la seconda trascrizione (Vr 30a$_2$), convinti che quella sia la sua naturale posizione (dopo il capitolo 29). Questa ipotesi ricostruttiva del 'fascicolo 2' potrebbe spiegare con relativa facilità la doppia trascrizione di Vr 30a, semplicemente postulando che il foglio esterno del fascicolo (c. 8) si sia sfilato e sia stato poi ripiegato erroneamente in esordio di fascicolo, con successione cc. 1, 8,

(o il tipografo) abbia calcolato con anticipo lo spazio da occupare con i testi. In questo caso rimarrebbero fuori dal computo esatto dei cinque fascicoli due sonetti, Vr 47 e 48, probabilmente disposti su una carta separata e sciolta. A favore della carta sciolta, vi è il dettaglio non trascurabile che in F1 e F2 i due testi aprono la sezione dei sonetti (e non la chiudono).

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

2-7. Un copista non particolarmente vigile avrebbe così ricopiato una prima volta Vr 30*a*$_1$, di seguito ai primi 15 versi di Vr 26 (c. 1*v*). Lui o altri avrebbero quindi riposizionato il foglio esterno in modo corretto, immettendovi il resto delle carte e copiando una seconda volta la porzione di componimento in quella che sarebbe stata la sua posizione originale (cioè alla fine del secondo fascicolo).

Guardando ora ai fascicoli 3 e 4, e in particolare ai loro confini, si può vedere come il 'fascicolo 3' finisca con Vr 25a, mentre il 'fascicolo 4' cominci con la fine di Vr 30b. Ci viene in aiuto il 'fascicolo 2', di cui invito a guardare gli estremi evidenziati: questo si apre con la parte conclusiva di Vr 25; si chiude con l'inizio del capitolo 30.

È ragionevole concludere che il copista del Rossiano abbia incidentalmente dislocato il fascicolo soprannominato qui 2 dalla sua reale posizione (ipotesi compatibile con l'idea di fascicoli non rilegati). Proprio il 'fascicolo 2' si era inoltre mostrato fragile e incidentato con l'estrazione del foglio esterno e la sua ripiegatura errata in principio (con la successione che cc. 1-8, 2-7), dando luogo alla doppia trascrizione di Vr 30*a*.

Insomma, le trascrizioni guaste del Rossiano attesterebbero un duplice movimento del suo antigrafo: l'inversione di due fascicoli (3 e 2) e la caduta del foglio esterno del fascicolo 2, ripiegato scorrettamente in un primo tempo, ma poi ricollocato nella sua posizione originaria. L'esatta successione dei fascicoli d'antigrafo sarebbe dunque: 3, 2, 4.

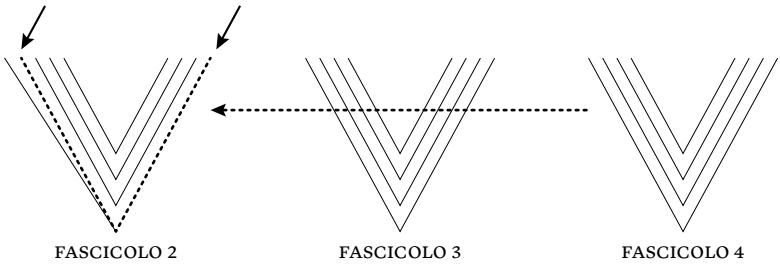

FIG. 3. Errori occorsi ai fascicoli d'antigrafo prima (o al momento) della copia di Vr

La seriazione dei capitoli secondo tale ricostruzione diviene la seguente:

20. *Ne la stagion che 'l bel tempo rimena*
21. *De la mia negra penna in fregio d'oro*
22. *Era candido il corvo, et fatto nero*
23. *Meritamente hora punir mi veggio*

24. *Gentil città, che con felici auguri*
25. *Forza è ch'al fine scopra et che si veggia*
26. *O più che 'l giorno a me lucida et chiara*
27. *O lieta piaggia, o solitaria valle*
28. *Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio*
29. *De sì calloso dosso et sì robusto*
30. *O nei miei danni più che 'l giorno chiara*
31. *Ben è dura et crudel, se non si piega*

Il nuovo assetto produce felici riscontri sul piano della tradizione testuale delle liriche di Ariosto. È dunque giunto il momento di illustrare brevemente i rapporti del Rossiano con i principali collettori delle rime.

4. *I principali collettori delle rime*

Il censimento più aggiornato delle rime di Ariosto è stato condotto da Maria Finazzi nella sua tesi di dottorato (2002-2003), dove dà notizia di 96 manoscritti che trasmettono componimenti ariosteschi (con segnalazione a parte di alcuni codici non controllati). Una tavola di tutti i codici che trasmettono rime del Rossiano, tratta dal suo lavoro, si può trovare qui alle pp. 71-73.

In questa grande messe di codici è possibile isolare, oltre al Rossiano, quattro manoscritti (di cui uno forse *descriptus*), cui va aggiunta la *princeps*, che trasmettono un cospicuo gruppo di rime. Questi testimoni verranno spesso chiamati nel commento ai testi *collettori*, per distinguerli dai manoscritti della tradizione *extravagante* o *spicciolata*, che trasmettono piccoli manipoli di testi (quasi sempre in codici miscellanei di rime).

Venendo ai collettori, a partire dal Settecento, e segnatamente grazie a Girolamo Baruffaldi[39] che ne fece dono a Giovanni Andrea Barotti (1701-1772), sono noti due importanti manoscritti ferraresi (F1 e F2), che derivano, come si è già precisato, da un antigrafo comune denominato F oggi perduto.[40] I due manoscritti trasmettono 56 componimenti di Ariosto (di contro ai 48 del Rossiano), e dividono i testi per metri, nella successione: canzoni, sonetti, madrigali (sotto il cui nome vengono compendiate anche le ballate)[41] e capitoli. Propongo di seguito una loro sintetica descrizione:

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

40. Cfr. CARLINI 1958; BOZZETTI 1985.

41. La scelta non è insolita nel Cinquecento.

F1 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. I 64

Cart. composito, sec. XVI, mm 200-9 × 148-50; cc. IV + 192 + IV. Le carte di guardia e la legatura sono frutto di un restauro; la legatura antica viene conservata separatamente (su di essa si legge ARIOSTO | CASSARIA | E LA | LENA | COMMED.). Manoscritto formato da tre unità codicologiche: la prima unità (5 cc. n.n. + cc. 1-68) contiene la *Cassaria* in rima, la seconda (cc. 69-126) la *Lena*; la terza (cc. 127-180 + 7 cc. bianche) le rime. Quest'ultima parte, di mm 209 × 150, presenta una numerazione antica a penna, della stessa mano che trascrive le rime, che va da 1 (c. 130) a 53 (c. 180), ma salta i nn. 20 e 21. L'unità è formata da tre fascicoli: il primo si compone di 20 carte (3 carte n.n. + 1-17, secondo la numerazione antica); il secondo sempre di 20 cc. (18-41 antica numerazione, con salto di 20-21), in cui però la seconda e la terza carta (19-22 antica numerazione) formano un unico bifoglio inserito in un secondo momento; il terzo fascicolo è invece di 19 carte (42-53 antica numerazione + 7 carte n.n., ma è caduta l'ultima carta). La necessità di inserire due bifogli nel secondo fascicolo, uno dei quali poi estratto (le cc. 20-21), era stata dettata dal fatto che a c. 23*v* il copista aveva già iniziato a trascrivere i madrigali senza aver terminato i sonetti: accorgendosi poi di aver altri sonetti da ricopiare, è emersa la necessità di aggiungere un bifoglio. In tutti i fascicoli è possibile rilevare la filigrana di una cappelliera con contromarca SC (simile ad alcuni tipi di Briquet datati 1530-1541); le cc. 19-22 (unico bifoglio inserito dopo) hanno una cappelliera di diverso tipo. Il codice è scritto da una sola mano, una cancelleresca di pieno Cinquecento, con piccoli interventi correttori di diverse mani (si segnala però una mano *b*, che ricopia la c. 22). Lo specchio di pagina accoglie un numero di righe variabili, fino a 29. L'unità codicologica contiene 56 rime di Ludovico Ariosto disposte per metri (Canzoni – Sonetti – Madrigali – Capitoli); in testa una *Tabula* alfabetica delle rime (cc. 1-2*r*).

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

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

Cart., sec. XVI, mm 213-4 × 153-55, cc. III + 70 + III. Al pari di F1, è appartenuto prima a Baruffaldi e poi a Barotti. La prima e l'ultima guardia sono state aggiunte nel restauro del codice (2002); le altre invece sono antiche. La numerazione da 1 a 70 è moderna. Il codice è formato da quattro fascicoli: il primo di 18 carte (cc. 1-18); il secondo di 20 (cc. 19-38); il terzo di 16 (cc. 39-54); il quarto di 16 (cc. 55-70), ma in origine erano 18, essendo cadute due carte sodali con cc. 55 e 56. In tutte le cc. del manoscritto lo specchio di pagina, rigato a secco, accoglie 18 righe (ma 28*v*, 29, 66*v*, 67-70 sono bianche). La filigrana è una sola, un agnello pasquale che regge uno stendardo, inscritto in un cerchio (simile a Briquet 50, datato Roma 1535; ma vi sono varianti simili tra Roma e Napoli fino al 1564). La

mano che ricopia il codice è una sola, calligrafica, e impiega una cancelleresca di pieno Cinquecento; le iniziali dei componimenti (e delle stanze di canzone) sono filigranate a penna, probabilmente prima di trascrivere i versi. Contiene esclusivamente rime di Ludovico Ariosto suddivise per metri (canzoni, sonetti, madrigali, capitoli): come in F1, queste sono 56. Il taglio delle carte è dorato e cesellato.

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

Altrettanto nota agli studiosi e ai cultori di rime ariostesche è la *princeps* delle rime, uscita nel 1546 per le cure del cerretano Iacopo Coppa. L'edizione sembra derivare da materiali autografi fatti pervenire in tipografia dagli eredi – probabilmente da Virginio Ariosto –, ma le interpolazioni del Coppa e una mancata sorveglianza di queste carte procurano una stampa non affidabile (cfr. *Introduzione*).[42]

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

A-O4, in 4º, 56 cc., le prime due non numerate.
Contenuto: A1*r* frontespizio; A1*v* bianca; A2 lettera di dedica (Al clarissimo et Magnifico M. Lodovico Foscarini: Catherina Barbaro); 3*r*-43*r* Rime di M. Ludovico Ariosto, cioè sonetti, canzoni, madrigali, stanze et capitoli; [43*v*]-55*v* Stanze di M. Ludovico Ariosto; 55v colophon («Stampate in Vinegia ad istantia de Iacopo Modanese. Nel anno del Signore MLXVI»); [56] bianca. Non vi sono titoli correnti; la numerazione è in arabi apposta nel *recto* delle carte in alto a sinistra.

L'edizione contiene 62 testi attribuiti ad Ariosto (ma solo 59 sono suoi), e una serie di stanze: i metri sono mescolati, eccetto i capitoli, che si trovano raggruppati in sequenza alle cc. 21*r*-43*r* (ma senza stacchi dal testo precedente, un madrigale).

Come dimostrato da Alberto Casadei, i tipografi dell'edizione sono Giovanni Antonio e Pietro dei Nicolini da Sabbio. Ad oggi sono stati individuati 21 esemplari: per la descrizione ho usato la copia di Blois, Bibliothèque municipale, I 259.

Bibliografia. CASADEI 1992; FINAZZI, pp. 122-123.

42. Cfr. RABITTI 2000; quanto al secondo problema basti segnalare che la stampa attribuisce ad Ariosto la canzone trissiniana *Amor, da che 'l ti piace* (*Rime* XIII), e due madrigali di Niccolò Amanio. L'ipotesi è stata avanzata da FATINI 1910, pp. 27-28 e poi ripresa da BOZZETTI 1985, pp. 86-87.

Poiché i due manoscritti ferraresi e la Coppina sono stati a lungo (e si può dire per gran parte del Novecento) gli unici testimoni della raccolta ariostesca, essi sono stati al centro delle indagini ecdotiche di Giuseppe Fatini, e poi dei già menzionati tentativi di edizione approntati da Anna Carlini e da Roberto Chittolina.[43] Se si può concludere con ragionevole certezza che i due codici ferraresi derivano da un antigrafo comune, più complesso risulta stabilire i rapporti di questi con la Coppina, a causa delle alterazioni apportate dall'editore, ma anche per il testo stesso dei componimenti: è probabile pensare che la stampa sia tratta da un codice di servizio, che contamina redazioni diverse presenti sugli autografi giunti in tipografia. È opinione condivisa che F e Cp derivino da uno stesso subarchetipo, ma che appartengano a rami indipendenti.

Strettamente imparentato con Cp è un codice segnalato da Bozzetti e siglato Pc (Piacenza, Biblioteca comunale Passerini Landi, ms. Pallastrelli 230), un manufatto della seconda metà del Cinquecento (anni '70), su cui oggi pesa l'ipoteca di codice ricavato dalla stampa.[44] Questo manoscritto «contiene tutte le rime di Cp ([...] compresi i tre apocrifi e il capitolo per Obizzo) diversamente che in Cp divise per metri, ma la successione delle rime di ogni metro è rigorosamente la stessa che in Cp».[45] Ne fornisco una breve descrizione tratta dalla tesi di Maria Finazzi:

Pc Piacenza, Biblioteca comunale Passerini Landi, Pallastrelli 230

Cart., della seconda metà del XVI sec., mm 207 × 137 (in quarto); I + 302 + I. Le prime 13 carte, numerate a parte, conservano l'incipitario del codice; le restanti 289 carte sono numerate per pagine, a penna, da 1 a 611 (ma alcune carte sono cadute dopo la numerazione). Il manoscritto è formato da 21 fascicoli (il XIV e il XV cuciti tra loro). I primi sei fascicoli contengono le rime di Ariosto. Erano probabilmente ottonioni, ora in parte mutili (sono cadute alcune carte). Nel manoscritto sono presenti tre filigrane: la prima (presente diffusamente) rappresenta un giglio inscritto in un cerchio, sul tipo di Briquet 7105 (datata 1565, con varianti simili 1567-1565); la seconda (solo in alcune carte) rappresenta un uccello inscritto in un cerchio (non identificata); la terza (nel penultimo fascicolo, pp. 567-582, non ariostesco) rappresenta un giglio inscritto in un doppio cerchio, sul tipo di Briquet 7125 (datata 1577). È scritto da tre/quattro mani. Dopo le rime di Ariosto, vi sono rime di diversi autori, con attribuzioni o adespote (spesso di area

43. Cfr. Carlini 1958 e Chittolina 1967.

44. Lo sostiene Maria Finazzi, sebbene nella sua tesi lo consideri imparentato ma non discendente.

45. Cfr. Bozzetti 1985, p. 115.

piacentina o emiliana). Sul dorso: "Componimenti | poetici di | Varj | Piacentini, ed | Altri | M. S.".

Bibliografia. BOZZETTI 1985, pp. 114-116; FINAZZI, pp. 79-80.

L'ipotesi di Bozzetti, che in un primo tempo Finazzi avvalora, è che il codice discenda direttamente dall'antigrafo della stampa Cp, ossia quel manoscritto assemblato dagli eredi e fatto pervenire in tipografia. Il codice, tuttavia, non ha mai goduto di attenzione critica esaustiva, e meriterebbe ulteriori approfondimenti.

A far nuova luce sulla tradizione testuale delle rime contribuisce un altro manoscritto di recente scoperta (Mn), di cui Cesare Bozzetti aveva avuto notizia già sul finire degli anni Novanta, ma che non era riuscito a integrare in tempo nell'edizione che andava allestendo. Sarà pertanto Maria Finazzi a fornire una descrizione del codice e un suo primo inquadramento nella tradizione: anch'esso, come i ferraresi e Pc, divide le rime per metri (con successione: capitoli, sonetti, canzoni, più alcune ottave alla fine), ma trasmette 49 rime. Attestando un solo testo in più del Rossiano (canz. V, *Anima eletta, che nel mondo folle*), è probabile che il codice sia una «fotografia» di uno stadio intermedio delle rime compreso tra l'antigrafo di Vr e gli esiti raggiunti nei ferraresi.[46] Si tratta di un manufatto significativo, datato entro la prima metà del XVI secolo (dalla filigrana e dalla scrittura), che accoglie le rime ariostesche e le affianca a quelle di Bembo.

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

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

46. FINAZZI, p. 175.

Il codice contiene 49 rime dell'Ariosto, più un frammento in ottave e un capitolo mutilo sempre di Ariosto, rime di altri autori (Francesco Maria Molza, Annibal Caro, Giulio Camillo, Berni e adespote), e la *princeps* delle rime del Bembo. Qualcuno ha voluto riunire le raccolte di Ariosto e Bembo, e nelle carte bianche avanzate ha aggiunto rime (venti) di altri autori. Finazzi individua tre momenti per la stesura delle rime di Ariosto (dapprima le 49 rime della silloge, alle cc. *4r-66r* con 14-16 righe per pagina; poi le dieci ottave alle cc. *66v-68v*, infine il pezzo di capitolo 29, a c. *69r*, e le restanti rime, a cc. *70r-83v*, con una grafia più minuta). La raccolta ariostesca prevede dapprima i capitoli, poi i sonetti, in parte mischiati con ballate e madrigali, e infine le canzoni.

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

Rispetto a questo manipolo di testimoni, il manoscritto Rossiano sembra collocarsi a monte, trasmettendo i testi secondo un ordinamento che viene poi scomposto per metri testimoni successivi, che attestano un accrescimento della selezione autoriale. In questi, poi, i testi aumentano: in Mn sono 49 (uno in più), in F1 e F2 56, in Cp e Pc 59. Per spiegare questa tradizione, Cesare Bozzetti per primo ha postulato l'esistenza di un originale in movimento,[47] in cui i componimenti, dapprima strutturati in un'architettura velatamente diegetica (di cui Vr è l'unico testimone), vengono poi smontati in una successione omometrica (testimoniata da Mn, F1 e F2) forse in attesa di un nuovo assemblaggio. Prova di questo passaggio è la seriazione delle rime contenute nei manoscritti Mn, F1 ed F2, che intreccia rapporti profondi con il Rossiano e, in particolare, produce felici coincidenze d'assetto con la ricostruzione dell'antigrafo perduto che qui si è offerta (par. 3).

4.1 *La seriazione dell'antigrafo di Vr e gli altri collettori*

Riflettendo sull'antigrafo dei due ferraresi F, Bozzetti aveva per primo ipotizzato che il codice dovesse derivare da uno smontaggio un po' articolato di Vr. Per i sonetti e i madrigali, il principio ordinatore viene grossomodo rispettato: la loro successione corrisponde all'ordine di apparizione nel Rossiano, con alcune eccezioni (ad esempio, Vr 47 e 48).[48]

L'ipotesi di uno smontaggio di Vr sembrava dunque trovare riscontri posi-

47. Cfr. BOZZETTI 1985.

48. Ipotizzo che la loro collocazione tra le carte autoriali potesse essere più mobile di altre: poiché costituiscono la conclusione della silloge, sembra altamente probabile che siano stati aggiunti su una carta sciolta, che può essersi mossa e aver facilmente raggiunto la prima posizione, quella cioè d'apertura delle rime.

tivi per una parte dei testi (sonetti e madrigali), ma veniva messa a dura prova dall'ordinamento dei capitoli in Mn e in F. Se invece si assume la sequenza di capitoli qui ricostruita nei paragrafi precedenti (par. 3), essa coincide del tutto con la seriazione trasmessa da F, e quasi del tutto con quella di Mn:[49]

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

La seriazione ricostruita dell'antigrafo chiarisce ulteriormente i rapporti tra collettori principali: sembrano dipendere da un solo originale (seppur in movimento).[50] Mn testimonia un'eccezione, con Vr 30 posto dopo Vr 26: si rammenti che proprio quel capitolo era stato trascritto due volte in Vr, e che secondo la ricostruzione d'antigrafo si trovava in una carta prima ripiegata scorrettamente e poi ricollocata. Il fatto testimonierebbe con più forza la possibilità di un incidente occorso alle carte d'autore, forse deteriorate in quel punto o rese poco perspicue nella successione dei componimenti da ri-

49. Evidenzio in grassetto l'anticipazione di Vr 30 in Mn.

50. Nella sua tesi, Maria Finazzi identifica anche una serie di errori comuni a tutti i collettori. Cfr. Finazzi, pp. 148-50. Sono pochi, e su alcuni di questi nutro delle riserve, però il dato, se confermato, potrebbe avvalorare la tesi che qui si sostiene.

pensamenti autoriali. Altra modifica, questa volta condivisa anche dai due ferraresi, è l'inversione di Vr 42 e 43 in F e Mn.[51]

5. *Nota linguistica*

Sulla lingua di Ariosto molto è stato detto, a partire dall'edizione critica del *Furioso* a cura di Debenedetti-Segre (1960), che ha alimentato una fortunata tradizione di studi incentrata sulla fisionomia linguistica del poema.[52] Anche in presenza di spogli su materiali d'autore – quali quelli condotti da Angelo Stella sulle lettere autografe,[53] se ne ricava un sistema linguistico mosso e non uniforme, in cui possono però essere isolati alcuni orientamenti generali, specie nel passaggio dalla prima all'ultima edizione del *Furioso*.[54]

Un simile discorso applicato alle rime si complica, data l'assenza di autografi di rime contenute nel Rossiano e le incertezze cronologiche. Nel codice convivono fenomeni che si riscontrano nel primo *Furioso* e altri che si attestano solo nell'ultima revisione, a cui si sovrappongano le abitudini grafiche del copista, inscindibili dalle scelte ariostesche. Del copista si conferma una provenienza settentrionale e padana.

5.1 *Segni e accidenti grafici*[55]

Interpunzione. I segni di punteggiatura lungo il codice non sono molti, né vengono distribuiti in maniera uniforme. Il segno più riconoscibile e più coerente nel suo impiego è il punto di domanda. Ha due rese diverse:

FIG. 1. BAV, Rossiano 639, c. 1

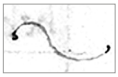

FIG. 1. BAV, Rossiano 639, c. 1

51. Riporto anche la seriazione della Coppina (condivisa da Pc), che presenta un ordine alterato in alcuni punti (utilizzando la numerazione di Vr): Vr 20, 21, 23, 22, 25, 26, 30, 42, 27, 28, 29, 31, 45, 42, 46, 44, 24.

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

53. Cfr. STELLA 1976.

54. Sulla fisionomia linguistica della prima edizione, cfr. MATARRESE 2012 e VITALE 2012.

55. Il lettore che voglia esaminare il codice può trovarlo al link: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ross.639.

Altri segni abbastanza frequenti sono il punto e virgola, che svolge varie funzioni; la virgola, che ricorre spesso prima della congiunzione *et*, oppure a separare il sostantivo dal suo pronome relativo, a segnalare incisi (*Né lungi è ormai, se de' venir, mercede*, c. 9*r*), ma anche prima e dopo la congiunzione disgiuntiva *o* (usi attestati nel Cinquecento); e infine il punto fermo, documentato con più frequenza a fine componimento o a fine strofa. Il primo componimento (a c. 1*r*) è fittamente tempestato di punti e virgola a fine verso, ma è abitudine subito dismessa dal copista.

Segmentazione del dettato. Articoli, congiunzioni, preposizioni o pronomi elisi si trovano spesso in *scriptio continua* con il termine successivo (*sallenti*, *luno*, *laltro*, *chio*, *massale* etc.).[56] Al contrario, il copista separa incongruamente termini che invece andrebbero scritti uniti. Accade molto spesso, tanto che può essere considerata una delle sue tendenze scrittorie: con ogni probabilità agisce per ipercorrettismo sulla scorta di forme slegate sentite come etimologiche o pseudo-etimologiche, come nel caso dell'aggettivo *ad verse* (c. 24*v*, ma si registrano anche gli aggettivi *in civile* a c. 14*v*, *in degnamente*, c. 30*v* e *in felice* a c. 48*r*, *in giusto* a c. 50*v*). Il copista arriva a disgiungere, per ipercorrettismo, *in segna* (c. 2*r*), *in sieme* (cc. 4*r*, 32*v*, 47*r*, 47*v*), *al bergo*, *al terno* (c. 11*r*) *in terrotte* (c. 13*r*), *in fami* (c. 19*v*), *al terno* (c. 20*v*), *in sidie* (c. 21*v*), *da vorio* (c. 22*r*), *in curvo* (c. 23*r*), *de siri* (c. 24*v*), *la sciando* (c. 26*r*), *sa lian* (c. 26*v*), *de vrebbe* (c. 28*r*), *in terpretare* (c. 28*v*), *in crebbe* (c. 29*r*), *le stati* (c. 29*v*), *a canto* (c. 32*v*), *lo dar*, *in dustri* (c. 35*r*), *al pine* (c. 36*v*), *in gan(n)are* (c. 38*v*), *in vidia* (c. 42*r*), *in colpo* (43*r*), *si curamente* (c. 43*v*), *in cominciare* (c. 44*r*), *per duti* (c. 44*r*).[57] Si danno anche pochi casi meno perspicui come *ram mento* (c. 41*v*) e *sfo garsi* (c. 25*v*).

Gli avverbi che cominciano idealmente con una preposizione *a* sono in *scriptio continua* (*appresso*, *apena*, *apunto*, *adentro*, *adietro*, *apieno*).[58] Sono invece disgiunte forme avverbiali come *in somma*, *al meno*, *in tanto*, *in fin*, *al fin*, *a pien*, *là su*, *qua giù*, *di su*, *in drieto* (che trascinano con sé alcuni ipercorrettismi, su tutti: *al cun* a c. 21*r*; *in di* a c. 38*r*). Anche molte congiunzioni sono staccate: *già mai*, *per che*, *poi che*, *sì che*. Si registrano infine oscillazioni nella scrittura dell'aggettivo indefinito *altrettanto* con varie scrizioni (*altre tante* a

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

57. Al contrario tiene unita la forma *inpalese* a c. 39*r*.

58. Vien da chiedersi se non debbano intendersi come separati all'atto pratico, dal momento che, come si è visto, il copista tende a scrivere in *scriptio continua* la preposizione *a* al termine che segue.

c. 3*r*, *altro tanto* a cc. 24*v* e 61*r*, ma *altrotanto* a c. 13*v* e *altretanto* a c. 49*v*, *altretante* a c. 60*v*).

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

5.2 *Osservazioni grafico-fonetiche*

Grafie etimologiche o pseudo-etimologiche. L'impiego dell'aspirata è l'unico fenomeno costante e sistematico: essa viene sempre conservata in *hora* e nei suoi composti (per gli avverbi e congiunzioni *allhora*, *talhora*, *ognhora*, *anchora*); in posizione iniziale nelle forme del verbo avere; nell'avverbio *hormai/homai* e nella congiunzione *perhò*. Ricorre poi nei sostantivi e aggettivi *humiltà* (c. 3*v*), *horridi*, *hirti*, *honorata* (c. 8*r*), *honestade* (c. 8*v*, ma si trova anche la forma senza aspirata a c. 35*v*), *humile* (cc. 10*r*, 35*v*), *humore* (c. 15*r*), *herbe* (17*r*, e nell'aggettivo *herbosa* c. 25*v*), *homicidi/o* (cc. 30*r* e 38*v*), *humidi* (c. 35*v*), *huom* (cc. 37*v* e 40*v*), nel verbo *trahendo* (c. 25*v*). A una scrizione pseudoetimologica andrà ricondotto *authore* (c. 31*r*, forse sulla scorta del digramma grecizzante *-th-* che si rintraccia in contesti quali *ethiope*, *Ethnos* a c. 23*r*, *Atheone* a c. 28*rv*). Il copista ricorre all'aspirata per rendere il nesso *sk-* in due sole occasioni (a cui dovrebbero essere aggiunte le grafie di *anchora* e *ancho*, ma in quel caso vale la ragione etimologica): *scharse* (c. 19*r*) e *scholpita* (c. 21*r*). Si dà poi un'occorrenza della scrizione pseudoetimologica *lachryme* (c. 33*r*, a cui si affianca però *lacrime* a c. 35*v*), grafia molto diffusa al tempo.[59]

Le altre scrizioni etimologiche non conoscono regolare applicazione. Si danno casi di *-x-* intervocalica (*exemplo/exempio* a cc. 2*v*, 31, *influxo* a c. 4*r*, *exalto* a c. 15*v*), ma anche di doppia *-ss-* (*sassi* a c. 32*v*). Sempre etimologica risulta la conservazione del nesso *ex-* + consonante in taluni casi ad inizio parola (*extreme* a cc. 4*r* e 10*r*, *exceder* a c. 7*r*, *exclusi* a c. 12*r*, *extingua* a c. 12*v*, *expedita* a c. 29*r*, *expormi* a c. 30*v*), che si affianca però a scrizioni quali *estingue* (c. 10*r*), *escusa* (c. 60*v*). Piuttosto regolare risulta l'applicazione del nesso *-ti-* in posizione intervocalica (*letitia* a cc. 14*r* e 24*v*, *avaritia* a cc. 14*r* e 24*r*, *gratie* a cc. 16*r* e 39*v*, *mestitia* a c. 17*r*, *alteration* a c. 23*v*, *ostination* a c. 27*v*, *oblation* a c. 34*r*) che si alterna alla scrizione del digramma *-ci-* (*leticia* a c. 12*v*, *propicio* a c. 13*r*, *noticia* a c. 17*r*, *suplici* a c. 29*v*, *imondicia* a c. 35*r*, *giu-*

59. Sulla presenza dell'-h- in *lachryme* s'interrogava già Pietro Perleoni scrivendo a Francesco Filelfo nel 1437, il quale rispondeva che il latino non ha aspirazione, ma che l'uso è stato introdotto nella lettera -c- per rendere il suono più forte. Si veda FILELFO, *Epist.* ed Meuccius, Firenze 1743, II 31 e SABBADINI 1885, p. 102.

dicio a c. 38*r*). Se il nesso è preceduto da *-n-* si danno tanto scrizioni con *-nz-* (*conoscenza*, *diffidenza* a c. 4*r*, *arroganza* a c. 4*v*, *possanza* a c. 32*r*, *Fiorenza* a c. 36*r*, *baldanza* a cc. 37*r* e 39*r*, *speranze* a c. 38*r*), quanto con *-nti-* (*eloquentia* a c. 8*r*, *licentiosi* a c. 11*v* e *licentia* a cc. 14*r* e 25*r*, *providentia* a c. 27*v*, *penitentia* a cc. 33*r* e 35*v*).

Sono conservati alcuni digrammi etimologici (*-dv-*, *-ct-*, *-bs-*, *-pl-*), di cui si danno esempi talvolta unici: per *-dv-* l'aggettivo *adverse* (c. 14*v* e scritto in forma disgiunta a c. 24*v*); per *-ct-* il sostantivo *nectare* (c. 15*r*); per il nesso *-bs-* gli aggettivi *obsceno* (c. 29*r*) e *absenti* (c. 31*v*); per *-pl-* il sostantivo *exemplo* (c. 2*v*); per *-pt-* l'aggettivo *captiva* (c. 49*r*; ma si veda anche *imprompti* a c. 35*r*, a cui poi è stata tolta la *-p-* da un intervento correttorio).[60] Parco l'impiego di *-ns-* + consonante: *constretto* (c. 33*r*), *constringer* (c. 54*r*). Il ricorso al nesso etimologico *-ph-* risulta invece diffuso soprattutto nei nomi propri, che si mostrano sempre conservativi, qui e in altri casi (così *Dryade* e *Japeto* mostrano resistenze etimologiche che altrove si perdono): *Phenice* a c. 15*r*, *nimphe* a c. 20*r*, *tipheo* a c. 23*r*, *Phebo* a c. 26*v*, *Ascalapho* a c. 29*r* (con l'aggiunta di *elephante* a c. 22*r*).

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

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

Vocalismo. Come dimostrano gli spogli di Boco 1997 al *Furioso*, è possibile evidenziare alcuni orientamenti generali per i vocalismi – specie per quanto riguarda dittonghi e monottonghi –, ma questi non arrivano mai a fare sistema. Estendere l'analisi alle rime riserva analoghi riscontri, con una complessità spesso irrisolvibile in tendenze generali. Lungo il Rossiano si registrano numerose oscillazioni tra grafie monottongate e dittongate di alcuni sostantivi e verbi: si possono segnalare *brieve* (c. 16*r*) e *brevi* (c. 39*r*);[61] *nieve* (c. 26*r*) e *neve* (c. 36*v*); *luoco* (cc. 12*r* e 20*r*) e *loco* (cc. 1*v*, 2*r*, 10*r*); *fuoco* (c. 40*v*, ma nella stessa carta a poche righe si dà la forma monottongata, 54*v*) e *foco* (cc. 1*v*,

60. In generale i nessi *-pt-* e *-ct-* venivano già assimilati nell'Aldina di Petrarca curata da Bembo a inizio secolo. Cfr. Migliorini 2001, p. 347.

61. Nel passaggio da *OF* A a C si registra una progressiva tendenza al monottongo sulla scorta di Dante e Petrarca (cfr. Boco 1995, p. 71).

2*r*, 10*r*, 30*v*, 40*v*, 54*r*, 57*r*); *huom* (cc. 37*r* e 40*r*) e *hom* (23*r*);[62] *muovo* (c. 2*r*) e *mover*, *mova*, *rimovendo* (cc. 21*rv*, 25*v*);[63] *rote* (c. 20*v*) e *ruota* (c. 17*r*); *vol/vole* (cc. 18*v*, 39*v*) e *vuol/vuole* (cc. 42*r*, 55*rv*, 56*v*).[64] Osservando nel dettaglio le singole vocali *e* e *o* se ne ricava quanto segue.

Il monottongo *e* ricorre sempre in *leve* (cc. 7*r*, 9*r*, 23*r*), *tepide/a* (cc. 17*r*, 25*v*) e *manere/a* (cc. 2*r*, 4*v*, 21*v*); al contrario, dittonga in *prieghi/priega* (cc. 1*r* e 37*v*, che già prevale in *OF* A),[65] *lienti* (c. 1*r*), *tiene* (c. 4*v*), *convien/e* (cc. 4*v*, 37*r*), *liet** (cc. 8*r*, 17*v*, 26*r*, 20*v*, 25*v*), *sappiendo* (c. 6*r*, forma che si riscontra in *OF* BC di contro ad A), *niegan/niega* (cc. 12*r*, 19*r*, 20*r*),[66] *lieva* (cc. 24*v*, 30*v*, 37*r*, che già prevale in *OF* A e viene poi lenita in BC), *chieggio*, (c. 30*v*), *avien* (c. 40*v*). Una lieve tendenza al dittongamento in *-ie-* si coglie già in *OF* A rispetto alle lettere autografe precedenti,[67] orientamento che si fa più deciso con i suffissi in *-iero* (rispetto a *-ero*, che caratterizzava invece le lettere prima del 1516): anche nel Rossiano il suffisso compare dittongato, con l'eccezione di *manera* (*pensier/i* a cc. 1*rv*, 2*r*, 5*v*, 17*v*; *altier** a cc. 4*r*, 10*v*, 18*r*, 20*r*, 24*r*, 33*v*, ma si segnala *altera* a c. 46*r*; *intiero* a c. 40*v*).

Il monottongo *o* è attestato in *cor/e/i* (cc. 1*rv*, 2*rv*, 3*v* 4*v*, 5*rv*, 9*rv*, 10*r*, 11*r*, 14*r*, 15*r*, 18*rv*, 21*rv*, 22*r*, 24*v*, 25*v*, 27*r*, 28*v*, 31*r*, 35*v*, 36*r*, 38*rv*, 40*v*, e non sorprende notare che il petrarchismo *core* è accolto in tutte e tre edizioni del *Furioso*), *trovo/a* (c. 2*v*, 17*r*), *capriol* (c. 9*r*), *vote* (c. 26*r*), mentre dittonga in *duolmi/duol* (cc. 1*v*, 3*r*), *muovo* (c. 2*r*), *suol/e* (cc. 4*r*, 18*v*), *puote* (cc. 4*v*, 40*r*, con scelta monottongata solo in *OF* A in pochi casi),[68] *giuoco/chi* (cc. 9*r*, 11*v*),

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

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

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

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

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

67. Cfr. ivi, p. 49.

68. Cfr. ivi, p. 54. Ma si veda BOCO 1997, p. 203, che segnala invece che la correzione del dittongo di *potere* è una delle poche correzioni sistematiche applicate al *Furioso* lungo le successive edizioni.

vuol /vuò (cc. 3*r*, 12*v*, 27*r*), *suon/o* (cc. 13*r* e 35*r*), *nuota* (c. 16*v*), *nuovo/a* (cc. 21*r*, 21*v*, 25*v*), *fuore* (c. 31*r*), *puon* (c. 32*v*). A una conta delle occorrenze, statisticamente si può osservare una lieve inclinazione per il dittongamento di vocale tonica rispetto al monottongamento, in linea con un allontanamento dalla *koiné* padana che comincia in parte ad attestarsi nel primo *Furioso* e che poi diverrà tratto più omogeneo nelle edizioni successive.

Non molto di più si può dedurre dai diversi casi di apertura e chiusura di vocale in protonia. Sembra darsi, tuttavia, una tendenza alla chiusura protonica rispetto all'apertura, sebbene tali forme convivano spesso accanto a quelle consuete: così *disire* (c. 11*v*) e *desire/desir* (cc. 1*rv*, 2*v*, 4*r*, 14*v*, 25*rv*, 31*r*, 36*r*); *suave/suavissimo* (cc. 15*v*, 18*v*, 26*r*) e *soave* (cc. 7*r*, 11*r*, a cui tende anche *OF* C); *liggiadra* (c. 16*v*) e *leggiadre/leggiadria* (cc. 8*v*, 35*r*);[69] *nimico* (c. 16*v*) e *nemica* (c. 11*v*); *distin* (cc. 20*v*, 21*r*) e *destino* (cc. 17*v*, 23*r*); *fidele* (c. 37*v*) e *fedele* (c. 20*r*); *meglior* (c. 21*r*) e *miglior* (c. 44*r*); *suspir/i* (cc. 33*r*, 35*v*) e *sospiri/o* (cc. 1*r*, 6*r*, 9*r*, 41*v*); *intrar* (c. 37*r*) e *entrar* (cc. 12*r*, 53*r*). Chiudono la vocale in protonia *parturire* (c. 11*v*), *summesso* (c. 13*r*), *suspesa* (cc. 14*r*, 24*v*, 26*v*), *superchia* (c. 22*v*), *ramuscel* (c. 25*r*), *sculpita* (c. 30*r*), *stimulosi* (c. 33*r*), *summerso* (c. 39*r*), *inimici* (c. 39*v*):[70] come si può facilmente constatare, vi è un deciso orientamento alla chiusura in *u*. In misura minore ricorrono invece forme in cui la vocale protonica si apre o forse aderisce alla forma latina (ma sono anche casi di attestazione unica, che dunque non possono fare sistema): *genevri* (c. 17*r*), *revelo* (c. 18*r*), *maraviglio* (c. 31*v*). Presenta invece sempre la vocale non labializzata il verbo *dovere* nelle sue varie coniugazioni: *devria*, *devesse*, *devrebbe* etc.; è attestata in una sola occasione la voce *dover* (c. 50*r*), così come *dovea* a c. 19*v*. A proposito del verbo *dovere* è significativo annotare che nell'*Errata corrige* di *OF* B Ariosto scrive: «Ci sono ancho altri errori come [...] *devere* per *dovere*», che rivela il progressivo «fiorentinismo» dell'autore, evidentemente non applicato alle rime.[71]

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

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

70. Vi è poi labializzazione, più che chiusura, di *dimandar* (c. 27*r*) e *domando* (c. 54*v*). Nel *Furioso* e nelle lettere le forme oscillano, con una tendenza a *domand-* verso C (ancora Boco 1997, pp. 182-183.

71. Trovato 1994, p. 131.

Consonantismo. Per quanto riguarda i fenomeni di scempiamento e geminazione, il copista mostra uno spiccato orientamento per i primi: sono più di cinquanta le scrizioni scempie nelle prime quaranta carte del codice. Ne offro alcuni esempi: *rafrena/refrenar* (cc. 1*r*, 28*r*), *avampa* (c. 2*r*), *orizonte* (c. 10*r*), *camin/o* (cc. 12*r*, 23*r*, 29*v*, 32*v*), *aventuroso/a* (cc. 11*r* e 12*v*), *scelerata* (cc. 13*r* e 23*v*), *duplicato* (c. 15*v*), *labra* (c. 16*r*), *suplic(i)o/i* (cc. 18*v*, 20*v*, 40*r*), *imobil* (c. 20*v*). Presentano invece grafie oscillanti *mezo-mezzo* (c. 5*v* – cc. 7*r*, 25*r*, 48*v*), *aloro-allori* (c. 7*v* – c. 17*r*) *tropo-troppo* (cc. 19*v*, 23*r* – cc. 1*r*, 2*v*, 5*r*, 28*r*, 29*r*, 39*r*, 41*v*, 42*v*), *fugire-fuggire* (c. 10*r* – c. 33*r*), *dubio-dubbio* (c. 17*v* – c. 9*v*, 10*v*, 38*r*), *drito-dritto* (c. 23*r* – c. 28*v*), *soferto-sofferto* (c. 29*v* – c. 50*v*), *ochi-occhi* (c. 35*v* – cc. 24*r*, 25*r*, 27*v*, 37*rv*, 41*v*, 42*v* etc.), *habian-habbia* (c. 36*r* – c. 50*v*), *deb'io-debbia* (c. 37*v* – cc. 7*r*, 15*v*, 30*r*). A c. 18*r* vi è anche un'occorrenza di *dona* (per *donna*), di contro alle 14 attestazioni della scrizione con geminata: forse il copista ha solo scordato di apporre il *titulus*.[72]

La geminazione risulta molto più limitata del fenomeno di scempiamento, il che non sorprende dato il sostrato linguistico padano dell'autore (e probabilmente del copista). Anche in questo caso si registrano alcune oscillazioni tra la grafia geminata e quella consueta: *bacci-baci* (c. 19*r* – c. 11*v*), *difesso-difesa* (cc. 21*r* e 23*r* – cc. 4*v* e 26*v*), *radicce-radice* (c. 26*v* – 30*r*), *acerbba-acerbe* (c. 28*v* – c. 43*v*), *erorre-error/e* (cc. 31*r* e 38*v* – c. 40*v*, 58*v*, 61*v*), *donzzelle-donzelle* (c. 35*r* – c. 48*v*), *Sollo-solo* (c. 40*r* – cc. 6*r*, 39*r*).[73] Al contrario, sono soltanto geminate le scrizioni *sappiendo* (c. 6*r*), *tacciuto* (c. 29*r*), *eggregi* (c. 34*v*), *arrida* (c. 38*v*), *ellevati* (c. 39*r*).

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

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

72. La forma con il *titulus* altrove è presente.

73. Le scrizioni *difesso*, *acerbba* ed *erorre* potrebbero essere errori dovuti a un tentativo di ipercorrettismo (per *accerba*, *diffeso* etc.) malriuscito.

5.3 *Osservazioni morfologiche e sintattiche*

Articoli. Nel Rossiano viene adottato un sistema di articoli dotato di una certa sistematicità: pertanto, mi soffermerò solo su alcuni casi singolari. Per l'articolo determinativo singolare maschile davanti a consonante si registra uno spiccato uso di *il* (e di *lo* eliso davanti a vocale): questo mi ha indotto a sciogliere lungo tutto il manoscritto la scrizione *chel* con *che 'l* e non con *ch'el*, sebbene vi sia anche qualche sporadica attestazione di *el*. Al plurale, l'articolo più usato è senz'altro *li*, che ricorre sia davanti a consonante sia davanti a vocale in due terzi dei casi; *gli* figura solo davanti a vocale, spesso eliso (anche *le* subisce elisione: *l'hore*). Davanti a vocaboli che cominciano per *s* impura si riscontrerà invece l'articolo *i* (*i sguardi*, *i sdegni*), oltre che in un numero ristretto di altri casi davanti a consonante (*i lutti*, *i frutti*, *i rami*...). L'impiego di *i* davanti a *s* impura è attestato anche nelle prime edizioni del *Furioso*, sebbene nell'ultima edizione Ariosto tenda a sostituirlo con *gli* (Boco 2001, p. 24), sulla scorta di alcune indicazioni contenute in Bembo, *Prose* III, IX.[74]

Pronomi e aggettivi. Tra i pronomi personali diretti si osserva una lieve oscillazione tra *mi* e *me* e tra *si* e *se*, così come tra *il* e *lo* (talvolta apocopato). Quanto ai pronomi personali soggetto va segnalato il ricorso sporadico a *el* per *egli*. Il pronome relativo nei casi obliqui oscilla tra *cui* e *chi*, quest'ultimo, a norma bembiana, minoritario rispetto al primo (*Prose* III, XXV).[75] Si rintraccia in due occorrenze rimiche la scrizione *vui* per il pronome obliquo, diffusa anche nelle varie edizioni del *Furioso* e in *Lettere* 2, missiva autografa.

Verbi. Il verbo *essere* conosce numerose scrizioni in *fuss-* e *ser-*, rispettivamente al passato remoto e al futuro semplice o condizionale presente: *fusse* (cc. 2*v*, 8*v*, 25*v*, 29*r* poi sovrascritta da altra mano in *fosse*, 32*v*, 39*v*, 41*r*, 43*r*, 47*r*, 58*v*), *fussero* (c. 34*v*), *fusti* (c. 13*r*), *seranno* (c. 1*v*); *serebbe* (c. 13*v*), *serà* (cc. 19*v*, 33*r*, 39*r*, 53*v*), *serò* (cc. 20*r*, 23*v*, 52*r*). Tali grafie sono molto diffuse in tutte e tre le edizioni del *Furioso*, ma vengono progressivamente dismesse in favore di *foss-* e *sar-* in C.[76] In particolare, in *OF* B si assiste «a un tentativo [...] per una instaurazione sistematica di *fusse*, forma petrarchesca, del fiorentino

74. «È il vero che quando la voce incomincia dalla S, dinanzi ad alcun'altra consonante posta o pure dinanzi la V che in vece di consonante vi stia, così né più né meno si scrive, come se ella da vocale incominciasse: Gli Sbanditi Gli sciocchi Gli scherani Gli sgannati Gli sventurati».

75. Diaz 1900, p. 43 osserva che in OF C vi è progressiva correzione di *chi* in *cui*.

76. Cfr. Boco 1997, p. 101.

quattrocentesco e dell'*Arcadia* summontina».[77] Anche nel Rossiano le forme convivono, ma con una spiccata tendenza per le grafie *fuss-*, come accade in B, e *ser-* (così ad esempio *ser-* ha nove attestazioni, di contro alle due di *sar-*; *fus-* ne ha dodici, di contro a *fos-* che ne ha solo due).

Per quanto concerne il verbo *avere*, si registrano alcune uscite particolari: le forme sincopate dell'imperfetto *havate* (c. 38*r*)[78] e del participio passato *hauto* (c. 52*r*).

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

Annoto da ultimo qualche caso di resistenza di *-ar-* nel futuro dei verbi di prima classe (*appagarà* a c. 11*r*, *restaran* a c. 18*r*, *mutarò* a c. 20*v*, *acquistarà* a c. 21*v*), che a detta di Segre 1966, p. 35, è tratto spiccatamente emiliano, a fronte di *-er-* (conforme al toscano), che invece si riscontra in *resteran* (c. 18*r*), *struggerà* (c. 33*r*), *troverà* (c. 54*r*). A c. 7*r* si registra un caso *mirasse* per *miraste* (per la cui spiegazione rimando alla nota del commento di Vr 10, 1); a c. 4*v*, sempre per un congiuntivo imperfetto, si ha la forma sincopata *fessi* (per *facessi*).

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

6. *Criteri di trascrizione e di edizione*

I criteri adottati per la trascrizione del manoscritto Rossiano sono conservativi, soprattutto nel rispetto di grafie etimologiche. Queste sono presenti e nel codice e qui mantenute nel rispetto di una prassi che altrove (nel *Furioso*) si dimostra essere d'autore (ma in ogni caso invalsa nella lirica coeva). Virano all'uso moderno i seguenti criteri:

- regolarizzazione dei segni di interpunzione, degli accenti, degli apostrofi, delle minuscole e delle maiuscole. Si sciolgono i *tituli*, non tenendo conto di quelli errati o di quelli che darebbero luogo a ipermetria;

77. Stella 1976, p. 60.

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

- distinzione tra *u* e *v*; uniformazione di *y* e *j* in *i*, riduzione a *-ii* del digramma *-ij*;
- eliminazione di *h* dai grafemi *cho/gho*, *cha/gha*, *chu/ghu* in caso di ricorso alla -h- per indurire il suono; regolarizzazione del suo impiego in funzione diacritica e negli interiettivi (*dhe, hai, ha, o → deh, ahi, ah, oh*);
- normalizzazione delle grafie *cie*, *gie*, *scie*;[79]
- regolarizzazione dei casi di raddoppiamento consonantico dopo altra consonante, delle occorrenze di *n* davanti a *p/b* (→ *mp/mb*), anche in fonosintassi, e delle scrizioni *-ngn-* per *-gn-*, *-lg-* per *-gl*;
- riduzione di *-m* in *-n* in contesti di fine parola (*gram → gran*);
- normalizzazione di *-m-* (in luogo di *-n-*) prima di bilabiale.

Vengono di contro conservati:

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

Altre soluzioni grafiche adottate:

- non si ricorre al punto in alto nei casi di raddoppiamento fonosintattico;
- vengono accorpate le preposizioni articolate qualora l'operazione non implichi alcun raddoppiamento consonantico (*a gli → agli; a i → ai; de i → dei; ne i → nei; ne gli → negli*), mentre nei casi costituiti da preposizione sempli-

79. Rientrano in questa categoria anche varie realizzazione del suono f o -ss- (di area padana): Vr 20 31. lassa] lascia 47. arbuscello] arbusello; Vr 42 55. lasciasti] laciasti.

ce seguita da articolo iniziante con *l-* si è mantenuta la forma staccata o si è prodotta (mai dunque *ala* ma *a la*, mai *deli* ma *de li*);

- vengono tenuti sempre uniti: *adietro*, *adentro*, *ognhor*, *benché*, *perché*; separati: *ad hora*, *ancor che*, *però che*, *se ben*, *sì che*. In altri casi meno definiti si è scelto di rispettare la scrizione del manoscritto (nel caso di *poiché* si unisce laddove il valore sia certamente causale).

6.1 *Apparato*

La fascia di apparato presente sotto i testi registra solo gli interventi effettuati sul codice dal copista o da altre mani. Gli apparati che seguono forniscono invece al lettore le lezioni erronee del codice e altre scrizioni su cui sono intervenuta (ma si tratta di una minoranza di casi).[80]

Sono intervenuta a correggere:

1. ipermetrie del verso:

   Vr 20 26. arbuscel] arbuscello **Vr 21** 14. vestir] vestire 28. spiar] spiare
   Vr 22 42. restar] restare 59. cor] core **Vr 24** 21. germogliar] germogliare
   37. poter] potere 65. meglior] megliore **Vr 25** 3. tacer] tacere
   Vr 26 48. temer] temere 51. ciel] cielo **Vr 27** 22. pria] prima 88. esser] essere
   Vr 28 4. imobil] imobile 24. far] fare **Vr 31** 25. eror] erorre 36. ingannar] ingannare
   Vr 39 9. tacer] tacere **Vr 41** 1. Spirto gentil] spirito gentile 94. vedran] vederan
   109. popul] populo 125. Piacesse] Piaccia **Vr 43** 15. disir] disiri

2. rari casi di ipometrie:

   Vr 22 61. a tanto] tanto **Vr 27** 104. ad altrui] altrui **Vr 28** 47. temere]
   temer **Vr 47** 11. sempre] sempr

3. frequenti metatesi che generano una lezione erronea o fraintendibile per il lettore moderno:

   Vr 21 15. a tutti] attuti[81] **Vr 23** 45. prati] parti 29. a tetto] atteto
   Vr 24 53. a gara] agra **Vr 28** 6. percote] precote 41. scaglia] scalgia

80. Si veda Bozzetti, p. 282 e Finazzi, pp. 190-191.

81. Potrebbe in realtà essere una resa del raddoppiamento fonosintattico (con scrittura scempia al mezzo), così come a Vr 23, 29.

Vr 31 25. eror] erorre **Vr 39** 7. atender] atendre **Vr 40** 2. contender] contendre
Vr 41 83. extreme] exterme **Vr 43** 8. satisfar] sastifar 88. extrema] exterma
Vr 45 57. grado] guardo[82] **Vr 47** 13. volga] vogla **Vr 8** 14. grado] guardo

4. resa palatale o velare del nesso -ng- (errori del copista, come provano le posizioni rimiche dei termini):

Vr 27 83. benigno] begnino **Vr 28** 22. tegno] tengo[83] **Vr 31** 5. attegna] attenga[84]

5. inversioni di nessi vocalici (*iu/ui*), dovuti a errori di posizionamento del puntino sulla -*i*-:

Vr 17 14. tranquillossi] tranqiullossi **Vr 21** 11. chiuderne] chuiderne
Vr 22 4. tacciuto] taccuito **Vr 23** 5. chiuder] chuider **Vr 26** 1. più] pui
31. giusti] guisti **Vr 27** 99. asciutti] ascuitti **Vr 33** 10. giusta] quista
Vr 44 31. ingiurie] ingurire[85]

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

Vr 6 13. vostra] vosta **Vr 21** 10. pensieri] pesieri **Vr 22** 21. sanno] sano
36. innocente] innocete **Vr 23** 64. giorni] gorni **Vr 25** 20. ingrati] igrati
Vr 26 59 invida] invidia[86] **Vr 27** 1. piaggia] piagga 6. mormorio] momorio
31. dritto] drito[87] 39. donna] dona[88] 64. abbracciarse] abbracciase 81. troppo] tropo[89] **Vr 29** 32. troppo] tropo **Vr 31** 41. rotta] rota[90] 74. suplicio] suplico
Vr 33 7. stretto] streto[91] **Vr 39** 4. havuti] hvuti **Vr 41** 53. distinto] distino

82. In due occorrenze, qui e a Vr 48, 14 il copista scrive «mal guardo» in luogo di «mal grado»: vien da pensare a una corruzione, forse sulla scorta di qualche espressione malaugurante (ma «mal guardo» non è attestato su *Bibit*, né sul GDLI, né in altri testi da me consultati). Ho dunque preferito emendare.
83. Si corregge perché la forma si trova in posizione rimica (con rima: -engo).
84. Si corregge perché la forma si trova in posizione rimica (con rima: -enga).
85. La lettera in più dà inoltre luogo a ipermetria.
86. La lezione dava luogo al sintagma al vocativo «invidia Aurora». Una collazione con altri codici ha rivelato l'errore.
87. Emendo, perché è in posizione rimica (con rima: -itto).
88. Emendo perché la scrizione *donna* nel resto del codice ha sempre il raddoppio: potrebbe essere questa una disattenzione del copista, che tende a scempiare.
89. Si è scelto di non conservare la grafia di *tropo*, perché nelle molte altre occorrenze del termine è sempre raddoppiato (tranne in questo e nel caso successivo).
90. Il termine si trova in posizione rimica (con rima: -otta).
91. Il termine si trova in posizione rimica (con rima: -etto).

Vr 41 62. serra] sera 82. fatti] fati 107. figlie] figle 109. tutto] tuto
Vr 42 17. sovente] sovete 50. fu la] fu a **Vr 43** 12. fatto] fato 35. ch'egli] cheli 50. affanni] affani 90. mie] mi **Vr 44** 3. trovarsi] trovasi **Vr 45** 12. piaghe] piage 41. terreno] terrno **Vr 46** 24. biasma] bisma 32. faccia] facia **Vr 47** 9. d'usanza] d'usaza **Vr 48** 14. di sopra] di spra

7. scambi di lettere (è frequente il caso in cui la -*u*- o la -*v*- vengano scritte al posto della -*n*-, o ancora il nesso -*ni*- s'intercambi con -*m*-, dando luogo a evidenti errori):

Vr 20 22. Gracie] bracie[92] **Vr 21** 16. tacere] tecere 21. importuni] iniportuni
Vr 22 45. Tibro] libro[93] **Vr 23** 10. iniqua] imqua **Vr 24** 69. Fiorenza] Fiorentza
Vr 25 27. sotto] sotta 31. spene] speme[94] **Vr 26** 43. sì] se **Vr 28** 37. cera] cen
Vr 32 6. canto] tanto[95] **Vr 33** 8. serei] sirei **Vr 36** 13. disuguali] disugnali
Vr 38 13. interrotto] intorrotto **Vr 41** 39. in] un 111. posteri] postiri 121. l'altre] gl'altre **Vr 42** 44. sieno] siemo 45. supplico] supslico mani] mane[96] 50. Cornelia] Comelia **Vr 43** 11. importuna] impertuna 54. mi appanni] in appanni 70. inanti] manti **Vr 45** 19. era] ora 25. ammorza] amncorza **Vr 46** 22. di fora] divora **Vr 47** 11. humor] Sum r **Vr 48** 5. snoda] suoda 8. il legno] al legno

8. geminazioni scorrette di consonanti, dittongazioni per ipercorrettismo, lettere superflue:

Vr 1 8. lenti] lienti **Vr 21** 25. nere] negre[97] 36. acerba] accerba 42. ch'elle] Cch'elle
Vr 22 64. pigli] piglii **Vr 24** 47 donzelle] donzzelle **Vr 25** uscire] usciare
Vr 26 58. ohimè] ohiome **Vr 27** 33. lasciarvi] lasciarivi[98] 36. ohimè] ochime
Vr 29 25. quell] quel **Vr 30**a 38. prohibita] prohoibita 37. solo] sollo
Vr 36 14. ingegno] inggegno **Vr 38** 10. ma] mai **Vr 40** 7. sul] suol **Vr 41** 117. trarà] thrarà **Vr 43** 34. assunto] asscunto 58. nel] inel 65. lapide] lapiede 74. punto] punnto **Vr 46** 17. carco] carcco **Vr 48** 2. benigno] benignigno

92. Probabilmente il copista ha confuso la *G* maiuscola con una *b*, dando luogo a una lezione senza senso. Si restaura sulla scorta di F1.
93. Senz'altro il copista riscrive il termine *libro* che compariva nella stessa posizione al v. 43. Si corregge sulla scorta di F1.
94. Il termine si trova in posizione rimica (con rima: -ene).
95. Si restaura sulla scorta di F1 (*a canto*).
96. Emendo, perché il termine è in posizione rimica (con rima: -ani).
97. Si corregge in quanto parola-rima in sequenza rimica in -ere.
98. Dà inoltre luogo a ipermetria.

9. mancate concordanze:

Vr 11 11. potria] potrian **Vr 16** 10. han] ha **Vr 42** 40. piazze] piazza 52. larghe] larghi **Vr 25** 2. ascoso] ascosa **Vr 29** 10. stivato] stivata **Vr 31** 30. altro] altre **Vr 38** 119. lingua] lingue **Vr 43** 92. le] la **Vr 46** 25. contento] contenti

10. errori emendati sulla scorta di altri testimoni:

Vr 33 11. s'io fallo] sia sola[99] **Vr 26** 28. stommi in dubio] stommi dubio
Vr 46 35. gli è pur] gli pur[100] **Vr 41** 77. latebrosi] latenebrosi[101]
Vr 20 26. prepose] propose 32. rigor] vigor[102] **Vr 25** 18. disgravato] disgranato
Vr 29 32. piena] luna **Vr 45** 49. diè] di

Annoto infine che la redazione *b* dei primi 42 versi di Vr 30 presenta diverse varianti rispetto alla variante *a*, eletta a testo. Di queste una è considerata un errore (v. 19), le altre sono varianti linguistiche:

Vr 30*b* 10. Rimembriti] Rimembrite 15. dona] donna[103] 19. aperse] apparse 28. ristorar] ristaurar

Nell'apparato che il lettore troverà sotto i testi, questi errori non sono più segnalati, ma è presente un'unica fascia che registra interventi correttori (talvolta minimi, ma sempre comunque segnalati) apposti sul manoscritto Rossiano. Si è cercato di distinguere, laddove possibile, la mano del copista da altre mani intervenute sul testo.[104] Si ricorre alle parentesi uncinate rovesciate per le cassature; ad *agg.* per le aggiunte nel rigo; ad *ins.* per gli inserimenti in interlinea; a *su* per la scrizione su lettere già presenti; a *da* per indicare lezioni ricavate sempre da lezioni precedenti, ma con interventi più massicci.

Alcune lezioni problematiche verranno inoltre discusse *ad locum*. In caso di evidenti errori nel Rossiano si è scelto di mettere a testo la lezione del codice F1, più corretto di F2 e più affidabile di Cp, dove talvolta è intervenuto l'editore.[105]

99. Potrebbe trattarsi di un'errata lettura dell'antigrafo. Si restaura da F1. L'espressione è oltretutto in posizione rimica (rima: -allo).

100. Il verso risulta privo di senso.

101. Questo potrebbe essere un caso di banalizzazione malriuscito di *lectio difficilior* (*latebrosi* → *tenebrosi*), dal momento che *latenebrosi* non esiste.

102. Poteva sembrare variante adiafora.

103. Raddoppio del verbo *donare*.

104. Cfr. qui n. 17 della *Nota al testo*.

105. Cfr. *Nota al testo*, par. 4.

Le varianti che emergono dalla collazione del Rossiano con gli altri testimoni si possono leggere nella tesi di Maria Finazzi.[106] Senza entrare nel merito specifico, offro di seguito alcune coordinate generali per situare il codice nel discorso più complesso della variantistica delle rime ariostesche.

In prima battuta, vi sono testi (Vr 3, 7, 8, 9, 16, 33, 39) su cui la tradizione è concorde e compatta, priva cioè di varianti di sorta (in casi come Vr 16 anche a causa di una circolazione più contenuta); di molti altri si registrano invece varianti di cui è difficile misurare l'autorialità (i copisti producono spesso banalizzazioni o diffrazioni in errore).

A fronte di un numero molto consistente di varianti in definitiva adiafore, emergono poi due tendenze variantistiche più nette qualora si considerino, da un lato, i codici della tradizione extravagante, e, dall'altro, quei collettori che testimoniano l'evoluzione del progetto del *liber* (F1, F2, Mn, Cp, Pc). A partire da queste due prospettive si possono isolare due «sistemi» variantistici distinti. I manoscritti 'extravaganti' registrano talvolta uno stadio anteriore l'ingresso in una raccolta 'stabile' e dunque trasmettono, in taluni casi, lezioni 'primitive' d'autore rispetto al Rossiano; all'opposto, i collettori possono recare le tracce di un lavoro di revisione ormai interno alla tradizione della forma-canzoniere, e dunque 'successivo' all'assetto del Rossiano (quelle che Finazzi definisce *Lezioni evolutive*).[107]

Per fornire qualche dato più preciso, delle quarantotto liriche della raccolta Vr vi sono quattordici testi di cui è possibile rintracciare lezioni primitive:[108] in un caso, quello di Vr 27, si può parlare anche senza troppa cautela di una riscrittura effettuata in vista della raccolta. Il capitolo (*O lieta piaggia, o solitaria valle*), che circola in molti testimoni in una versione scorciata (16 terzine, di contro alle 36 di Vr e degli altri collettori),[109] si può leggere, nella sua redazione breve, nell'edizione di Fatini al n. XII *bis*. Nella versione scorciata si faceva esplicito riferimento al tradimento perpetrato dall'amata nei

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

107. Cfr. ancora ivi, pp. 172-173.

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

109. Nel caso di Vr 27 per esempio, i mss A4, GC, L3, L4, N1, N9, N13, O2, R16, S1, S4, V4, Wr non soltanto sono portatori di una versione scorciata del capitolo (di sole 16 terzine, di contro alle 36 di Vr), ma mostrano che il capitolo è stato successivamente oggetto di interventi di revisione estesi anche nel suo nucleo originario di 16 terzine.

confronti del poeta; nel capitolo allungato e riscritto, sparisce il riferimento al tradimento – forse elemento troppo dissonante nel macrotesto –, sostituito invece da considerazioni sulla donna *crudele* e volubile, che trovano ampie modulazioni nei testi successivi del Rossiano (in particolare Vr 31). La versione più estesa sembra accordarsi meglio con il respiro della raccolta: da qui l'ipotesi che la giunta sia stata composta in quell'occasione. A provarlo è, inoltre, un dato materiale: la versione 'lunga' del capitolo è trasmessa dai soli collettori, e non si rintraccia nella tradizione spicciolata.

Solo di nove testi (Vr 17, 18, 23, 24, 25, 30, 31, 32, 43) Finazzi ritiene si possano individuare lezioni evolutive, di norma trasmesse dai codici ferraresi (in misura minore da Mn o dalla *princeps* Cp): ciò che orienta a indicare la seriorità delle lezioni di altri collettori rispetto al Rossiano è l'individuazione di un fenomeno – linguistico o stilistico – che si manifesta per lo più nelle ultime revisioni del poema maggiore. O, ancora, sono considerate evolutive varianti che presentino una migliore soluzione ritmica o sintattico-retorica. Allego il caso di Vr 17:

Vr 17, 3-4	F1 F2
de l'orizonte, et murmurar le fronde	de l'orizonte, et murmurar le fronde
s'udiano, et tuoni andar scorrendo il cielo	et tuoni andar s'udian scorrendo il cielo

Il caso in tal senso più eclatante è quello di Vr 4. Nel Rossiano troviamo un testo che esibisce legami espliciti con i componimenti vicini: in particolare l'attacco «Quando vostra beltà, vostro valore» echeggia il motivo strutturante di Vr 3. Tuttavia, il testo registrato dai ferraresi (F1 e F2) appare profondamente rimaneggiato. Riporto di seguito le due redazioni:[110]

Vr 4	F1 F2
Quando vostra beltà, vostro valore,	Quando bellezza, cortesia et valore
Donna, et con gl'occhi et col pensier contemplo,	vostri o con gli occhi o col pensier contemplo,
mi volgo intorno et non vi trovo exemplo.	Madonna, io cerco et non vi trovo essemplo.
Sento ch'allhor mirabilmente Amore	Io sento alhor mirabilmente Amore

110. Il testo è poi trasmesso in una redazione simile a quella dei ferraresi dal manoscritto U1 (Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 1250 [828]): «Quando bellezza, cortesia, valore / vostri con gl'occhi, e col pensier contemplo, / certo Madonna non vi trovo exemplo. / [Io] sento allhor mirabilmente Amore / levarsi a volo e, senza di me uscire, / portar veggio tant'alto il mio desire / che non l'[osa] seguire / la speme, ché le par che questa sia / per lei troppo erta et troppo lunga via».

Vr 4	F1 F2
mi leva a volo et me di me fa uscire,	levarsi a volo et, senza di me uscire,
et sì in alto poggiar dietro al desire	seco trar così in alto il mio desire
che non osa seguire	che non l'osa seguire
la speme, ché le par che quella sia	la speme, ché le par che quella sia
per lei troppo erta et troppo lunga via.	per lei troppo erta et troppo lunga via.

Si tratta in ogni caso di un esempio unico, a testimonianza della stabilità che raggiungono i testi una volta selezionati per la raccolta. È pur vero dunque che i ferraresi (soprattutto) sembrano trasmettere varianti seriori rispetto al Rossiano, ma queste sono poche e non sempre così significative. Questo rafforza l'idea di fondo di restituire un'edizione del codice Rossiano: non corrisponde all'ultimissima volontà d'autore, ma gli si avvicina molto e ha oltretutto il merito di restituire un'organizzazione dei testi in raccolta.

6.2 *Nota al commento*

Il lavoro di commento alle rime di Ariosto nel corso del Novecento è caratterizzato, seppur con risultati differenti, da una certa agilità di fondo: introduzioni appena accennate, note al testo contenute. Cesare Segre (1954) e Mario Santoro (1989) hanno pubblicato le rime accanto alle altre opere minori, mentre Stefano Bianchi (1992) ha proposto un'edizione monografica di tutte le rime per un pubblico ampio di lettori. Sul Rossiano ha per primo lavorato Cesare Bozzetti, di cui Claudio Vela ha pubblicato postumi venti cappelli introduttivi (gli attuali Vr 1-19 e 26); ma si può contare ora sull'edizione di Giada Guassardo (2021), che commenta per la prima volta le quarantotto rime del Rossiano nel testo allestito da Bozzetti, con un'appendice di altri nove testi.

L'edizione che qui presento mette a frutto le ricerche dei commenti precedenti, apportando diverse novità. Ogni testo è preceduto da un cappello introduttivo, che evidenzia il significato del testo nella raccolta, il suo contenuto, le eventuali fonti dirette o i modelli, la circolazione e i testimoni che lo trasmettono. Segue un breve paragrafo dedicato ai fatti metrici rilevanti o strutturanti, mentre si è scelto di non restituire l'ordinaria costruzione del sistema rimico (rime ricche, inclusive etc.).

Nel commento vero e proprio si offrono ampie parafrasi, si segnalano e si circoscrivono *topoi*, aspetti linguistici di rilievo, *loci paralleli* con altre opere ariostesche, fonti dirette e, in caso di citazione di miti e favole, l'esatto prelievo della fonte (laddove possibile), o in alternativa la ricostruzione di trafile testuali (che suggeriscono possibili letture ariostesche). Si è poi scelto di

prediligere i rapporti con i poeti del tardo Quattrocento (soprattutto di area padana): su tutti, Matteo Maria Boiardo, Antonio Tebaldeo, Niccolò da Correggio; particolare attenzione è riservata alla ripresa di motivi presenti in Giusto de' Conti, convinti del ruolo assunto dal poeta nel secolo a lui successivo, ancora in parte da indagare.

Interessanti risultano i *loci paralleli* interni alla produzione di Ariosto. Poiché nella maggior parte dei casi in cui allego luoghi del *Furioso* le tre edizioni risultano allineate nella lezione tramandata, si è deciso di citare dall'ultima edizione, senza ulteriori avvisi, pur consapevoli che la maggior parte delle rime vengono composte negli anni Dieci (dunque prima di *OF* A o tra *OF* A e B). Questa scelta è pensata per il lettore, per un più rapido confronto con canti ed episodi noti secondo la numerazione ultima. Qualora invece si citi una lezione attestata da una sola edizione di contro alle altre (ma si tratta di una minoranza di casi), esplicito se si tratta di A B o C (va da sé che spesso A e B sono allineate). Quando si citano le altre rime di Ariosto non comprese nel Rossiano, uso l'edizione più prossima, quella di Bianchi (che ha il testo di Fatini emendato da Segre): il lettore troverà la stringa ARIOSTO, cap./canz./madr./son. + il numero romano del testo. A fine del volume vi è una tavola di raffronto tra la numerazione di questa edizione e quella delle altre principali edizioni.

Il commento tende a valorizzare in particolare i capitoli ternari.[111] Per questi testi si offre al lettore una doppia numerazione (per versi e per terzine): nel cappello introduttivo si ragiona spesso per sequenze di terzine, convinti che la distribuzione della materia in questi testi lunghi sia attentamente calibrata dall'autore.[112] Non si hanno, a oggi, molte edizioni commentate di raccolte liriche cinquecentesche con un numero così alto di capitoli: si è deciso, pertanto, di prediligere scelte che rendessero più perspicue le caratteristiche testuali di questi componimenti.

111. Si veda ora ALBONICO 2018, che riflette sulla necessità di pensare alla distribuzione della materia nei ternari per terzine e non per versi.

112. Si possono trovare considerazioni organiche sulla distribuzione della materia nei capitoli ternari in VOLTA 2020.

I manoscritti

Si elencano qui di seguito i codici che conservano le rime contenute nel Rossiano, tratti dal censimento delle rime di Maria Finazzi. Il censimento complessivo è di 96 manoscritti; a trasmettere le rime del Rossiano sono 72 codici. Nel commento ai testi si offrirà, alla fine di ogni cappello introduttivo, una veloce panoramica sulla diffusione manoscritta conosciuta dai singoli componimenti. Si farà inoltre spesso riferimento ai «collettori delle rime» di contro alla cosiddetta «tradizione extravagante», etichetta che raccoglie codici che trasmettono un manipolo di rime ariostesche (spesso si tratta di florilegi di rime di vari autori), non strutturato in sequenze complesse o d'autore.

I principali collettori delle rime

Vr Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 639
F1 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. I 64
F2 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. I 365
Mn Mantova, Biblioteca comunale, G II 14 (792)
Pc Piacenza, Biblioteca comunale Passerini Landi, Pallastrelli 230

A questi si aggiunga sempre:

Cp *princeps* delle rime, Coppa 1546

I manoscritti della tradizione extravagante

A1 Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 112 Inf.
A4 Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 8 Sup.
B1 Parma, Biblioteca Palatina, Fascicolo legato alla stampa GG III 19
B2 Parma, Biblioteca Palatina, Palatino 557
Bg Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, MM 191 (Sigma IV 51)
Bo1 Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, A 2429
Bo2 Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, A 2646, fasc. II
C1 Ravenna, Biblioteca Comunale Classense, 209

C2 Ravenna, Biblioteca Comunale Classense, 287
D1 Lucca, Biblioteca Governativa, 1307
E1 Modena, Biblioteca Estense, Ital. 122 (Alfa R 9, 4)
E2 Modena, Biblioteca Estense, Ital. 224 (Alfa T 7,1)
E6 Modena, Biblioteca Estense, Campori 187 (Gamma F 6, 15)
F4 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. I 408
F5 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. I 3, tomo VI
F7 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. II 449
F8 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, N. A. 5
GC Los Angeles, The Getty Research Library, s. s. (#850626)
I Paris, Bibliotéque de l'Arsenal, 8583
J Foligno, Biblioteca Jacobilli del Seminario vescovile, B V 8 (280)
K Oxford, Bodleian Library, Canonic. ital. 36
L1 Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteo 41. 33 (n. LXXIV)
L3 Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Ashb. 564
L4 Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Strozziano 170
M Firenze, Biblioteca Marucelliana, C 257
N1 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo nazionale II I 60 (Magl. VII 724)
N2 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo nazionale II IV 233 (Magl. VII 344)
N3 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 345
N5 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 371
N7 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 720
N9 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 904
N10 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1041
N12 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1079
N13 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1403
N14 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, N. A. 473
O1 Napoli, Biblioteca Oratoriana, M XXVIII 1-34 (Cart. 17; Pil. X n. XXIX)
O2 Napoli, Biblioteca Oratoriana, M XXVIII 1-8 (Cart. 189; Pil. X n. V)
P2 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 288 (1189 - E, B, 5, 1, 25)
P3 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Capponi 138 (Palatino 432)
Pd1 Padova, Biblioteca del Seminario vescovile, 91
R2 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3945 (XLV 39)
R5 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regin. lat. 1591
R7 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Fondo V. E. 522
R8 Roma, Biblioteca Casanatense, D VI 38 (897)
R11 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Gesuitico 19
R12 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4070 (XLVI 12)

R13 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ferrajoli 122
R15 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5182
R16 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5187
R17 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5225, I e II
R18 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 7547
R19 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9948
Ron2 Prato, Biblioteca Roncioniana, Ms. R. VI. 25 (n. 427)
S1 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I VI 41
S2 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I XI 49
S3 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, H X 1
S4 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, H X 28
S5 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, H X 38
To Torino, Biblioteca ex-reale, Varia 109
U1 Bologna, Biblioteca Universitaria, 1250 (828)
Ud Udine, Biblioteca Comunale Joppi, Joppi 159
V4 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marc. it. IX 203 (6757)
V5 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marc. it. IX 492 (6297)
Vb Isola Bella (Stresa), Archivio Borromeo, ABIB, Scienze, lettere ed arti - Letteratura. Poesia, [canz. Ariosto]
Vi Bassano del Grappa, Biblioteca Comunale, 29 B 8
W Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 9952
Wr Wroclaw, Biblioteka Uniwersytecka, IV 18 / Akz. 1951, 289 (18, 9350)

Ludovico Ariosto

Rime

secondo il ms. Rossiano 639

1

Sonetto proemiale atipico, che non offre il consuntivo di un'esperienza (Petrarca) né altri elementi topici di un *incipit*: l'invocazione alle Muse (Orazio, poi Bembo), i moventi della scrittura poetica, la circoscrizione di un pubblico («Voi ch'ascoltate...»). L'avvio della raccolta è invece *in medias res* e offre dell'amante uno spaccato doloroso di esistenza. Il carattere apparentemente estemporaneo del componimento ha fatto dubitare della sua elezione a testo di «cominciamento» della raccolta, e dunque della valenza macrotestuale della silloge tutta (cfr. Cabani 2016, pp. 99 e ss.); tuttavia, la simultaneità del racconto è in linea con molti pezzi di Ariosto, il che lo rende un testo rappresentativo della sua lirica (cfr. Guassardo 2021, p. 90).

I primi otto versi cominciano con un «o» che è insieme invocazione e lamento: il *male* d'Amore ha già colpito l'io; le sue sofferenze sono evidenti, e i «travagl*i*» (v. 10) vengono elencati in successione non casuale. In ordine, nella prima quartina, le manifestazioni esterne della sofferenza amorosa: sospiri, lacrime, preghiere e lamenti (ulteriormente bipartibili in espressioni non sonore e sonore); nella seconda, i moti interiori: la fissità del pensiero sull'oggetto d'amore (v. 5), il desiderio non regolato dalla ragione (v. 6), la speranza soggetta al governo di Amore (vv. 7-8).

L'io si interroga pateticamente se in futuro sarà possibile interrompere questa sofferenza o lenirla («serà che cessi o che s'allenti [...] o pur fia l'uno e l'altro insieme eterno?», vv. 9-11), ma non vi è risposta nel presente («Che fia non so», v. 12). Ciò che ora è possibile discernere sono i motivi di tanto patimento, interamente da attribuirsi all'amante, che si riconosce uno scarso ravvedimento («poco consiglio») e un'eccessiva temerarietà («troppo ardire», v. 13). Il sonetto inquadra, insomma, cause e sintomi di un amore *hereos*.

L'avvio della seconda terzina («ma ben chiaro discerno», v. 12) sembra dialogare strettamente con il sonetto conclusivo della silloge ariostesca («che 'l ben dal mal poco discerno», Vr 48, v. 11), come rileva Dilemmi 2000, p. 484. In generale, i rispecchiamenti rimici e strutturali con Vr 48 possono essere preziosi indizi che spiegano la promozione del testo a componimento d'avvio.

Si tratta di un avvio di raccolta sotto il nome di Petrarca, come nota Bozzetti: il modello più scoperto, almeno per le quartine, è *Rvf* 161, che procura l'andamento iterativo e litanico delle quartine («O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti, / o tenace memoria, o fero ardore, / o possente desire, o debil core, / oi occhi miei, occhi non già, ma fonti!...»).

Poco si può dire sulla datazione. Oltre che dai principali collettori, il testo è trasmesso da alcuni manoscritti extravaganti (GC, Pd3, R5, R16, R13, ma quest'ultimo tramanda solo vv. 1-9).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE EDC. Rima C in iato; le rime A, B ed E condividono il nesso -en-.

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

1 *messaggi del cor*: i sospiri come messaggeri che provengono dal cuore si ritrovano già in CAVALCANTI, *Rime* XL 1: «Dante, un sospiro messagger del core»; più vicini quelli di L. DE' MEDICI, *Canzoniere* CXII 9-13: «Questo sospir porta al mio cor novelle / della pietà, che fuor del bianco petto / lo manda messagger del vostro cuore». Per la radice medievale del motivo cfr. CIAVOLELLA 1976 e TONELLI 2015: secondo la fisiologia della «passione» amorosa, il sospiro è il mezzo attraverso cui mitigare il congestionamento del cuore («bisogna intendere che questo sospiro nacque nel cuore, el quale contrasse a sé per mezzo dello alito l'aere per refrigerarsi» chiosa ancora L. DE' MEDICI, *Comento* XXV, a testimonianza della resistenza della teoria). Sulla provenienza dei sospiri dal cuore si veda anche *OF* XXXV 40, 1-2 («Con un sospir quest'ultime parole / finì, con un sospir ch'uscì dal core»). Per *messaggi* cfr. *OF* XVIII 104, 4. • *sospiri ardenti*: è tessera petrarchesca (*Rvf* 318, 10) di grande fortuna quattrocentesca: GIUSTO, *BM* 59, 1; TEBALDEO, *Rime estravaganti* 444, 3; L. DE' MEDICI, *Canzoniere* CXIII 1-2, con un distico vicino agli esiti ariosteschi («Datemi pace omai, sospiri ardenti, / o pensier' sempre nel bel viso fissi»). La posizione rilevata in incipit e in punta di verso è forse omaggio al «suono dei sospiri» petrarchesco (*Rvf* 1, 2), per cui cfr. DILEMMI 2000. **2** *'l giorno*: 'di giorno', alla luce del sole. Nella consuetudine lirica, il pianto avviene di notte, di nascosto. **3** *prieghi sparsi*: Bozzetti vi intravvede una memoria delle «rime sparse» di *Rvf* 1; forse gioca qui anche il ricordo dell'avvio di *Rvf* 161, modello stilistico delle quartine (v. 1, «O passi sparsi», cui si avvicinerebbe per altro la concretezza dell'immagine dell''arena' infeconda). • *in non feconda arena*: 'su un terreno sterile' (l'arena è *sterile e deserta* in *OF* XLI 24, 5). Immagine topica, rovesciata rispetto a *Rvf* 71, 102-105 («onde s'alcun bel frutto / nasce di me, da voi vien prima il seme: / io per me son quasi un terreno asciutto, / còlto da voi, e 'l pregio è vostro in tutto»), dove era l'io a essere terreno arido: qui implicitamente è l'amata. Il motivo della sabbia infeconda è classico (cfr. ad es. OVIDIO, *Her.* V 115: «Quid harenae semina mandas?») e poi medievale, e diviene ricorrente nella lirica quattrocentesca: cfr. ad es. SANNAZARO, *Arcadia* VIIIe 10-12: «Nell'onde solca e nell'arene semina, / e 'l vago vento spera in rete accogliere / chi sue speranze funda in cor di femina». Tra gli *Adagia* erasmiani c'è il lemma *Arenae mandas semina* (I 4, 52). **4** *ingiusto... giusti*: figura etimologica. Il *male*

dell'io è subito connotato come *ingiusto*. **5** *o... pensieri intenti*: la fissità del pensiero amoroso; *un* da intendersi come 'uno solo', 'unico'. **6** *desir'*: probabilmente plurale, sulla scorta degli altri elementi qui elencati (ma in Vr 2 e oltre sarà sempre singolare). • *rafrena*: 'tiene a freno', verbo diffuso in riferimento al contenimento del desiderio amoroso da parte della ragione (ad es. BEMBO, *Rime* 48, 5-6: «O fortunato chi raffrena in tanto / il suo desio, che riposato viva!», ma cfr. anche *Rvf* 141, 7: «che 'l fren de la ragion Amor non prezza»). **7** *Amor drieto si mena*: 'Amore conduce, trascina con sé'; la forma allotropa *drieto*, diffusa nel manoscritto, potrebbe essere ariostesca, visto che ricorre in *OF* AB, poi emendata in C. Amore è qui personificato: un dio che governa l'andamento della speranza. **8** *gran salti... passi lienti*: fortunate espressioni petrarchesche (rispettivamente da *Rvf* 148, 11, e *Rvf* 35, 2), qui a indicare le *fluctuationes* cui è sottoposta la speranza dell'io. **9** *serà*: 'sarà'; scrizione accolta ancora in *OF* A, poi emendata in B con *sar-*. **10** *lungo travaglio*: la lunga pena tormentosa degli elementi elencati (in Petrarca l'aggettivo *lungo* accompagna spesso stati negativi). • *martire*: la sofferenza amorosa. **11** *fia*: 'sarà'. **12** *Che fia non so*: l'impossibilità di conoscere il futuro ma la conoscenza delle cause della propria sorte è già petrarchesca (*Rvf* 150, 3: «Che fia di noi, non so, ma in quel ch'io scerna»), e avvia, come qui, la terzina conclusiva di un sonetto di GIUSTO, *Rime estravaganti* XLVI 11 («Che fia di me non so: sassel colui»). • *ma ben chiaro discerno*: 'ma vedo chiaramente' (cfr. «Ma ben veggio or sì» di *Rvf* 1, 9; *Rvf* 70, 43). **13** *poco consiglio... troppo ardire*: ancora una coppia di elementi che bipartisce il verso (così anche vv. 8, 9, 10, 11); l'espressione «troppo ardire» si ritrova anche in *Rvf* 177, 11 («sento di troppo ardir nascer paura»), e in TEBALDEO, *Rime estravaganti* 347, 5, un componimento che fornisce la probabile rilettura amorosa del mito di Icaro qui a Vr 2. **14** *ch'io viva in guai*: 'che io viva in una condizione di difficoltà e sofferenza'. Sulla topica colpa dell'io cfr. *Rvf* 23, 88 («non altrui incolpando che me stesso») e BOIARDO, *Am. Lib.* II 18, 9 («Ma chi altri ne incolpo io se non me stesso?»).

2

Il pensiero dell'amante, novello Icaro che indossa ali di «lino et cera» (v. 3), è *temerario* e osa innalzarsi là dove rifulge il «celeste lume» (v. 9), ossia la donna-sole. A guidare l'elevazione del pensiero è il desiderio (v. 5), che non viene frenato dalla ragione (vv. 7-8, cfr. Vr 1, 6). Il timore dell'amante è che il pensiero, peccando di *hybris*, anelando a qualcosa che non gli è consentito raggiungere, si incendi le ali senza rimedio. Le lacrime sole non basterebbero infatti a spegnere o lenire la fiamma suscitata dall'eccessivo avvicinamento al *lume*, e nemmeno grandi masse d'acqua come il mare o un fiume (v. 14; con il riferimento al *fiume* e al *mare* sembra aprirsi una doppia filigrana mitica: oltre a Icaro, vi è forse un sottile riferimento a Fetonte, che precipita nel fiume Po).

Sui richiami al mito di Icaro si sofferma Stefano Prandi, che rileva una vicinanza tematica con due sonetti di Antonio Tebaldeo sul tema (*Rime* 347 e *Rifiutate* 600), resa ancora più evidente da alcune tangenze rimiche (cfr. PRANDI 2004): le parole-rima *piume* : *fiume* (vv. 9-11) comuni a TEBALDEO, *Rime* 347; le parole-rima *ale* : *sale* (vv. 3 e 6) condivise con il sonetto delle *Rifiutate* (ma le stesse parole-rima erano già impiegate in *Rvf* 307, 1-7, che Ludovico Castelvetro avrebbe poi accostato esplicitamente al mito di Icaro. Cfr. CASTELVETRO 1582, II pp. 62-63: «Prende la traslatione del volo, et forse la similitudine d'Icaro»).

Il sonetto è trasmesso, oltre che dai principali collettori, anche dal ms. V4, latore di una redazione primitiva. In V4 al v. 2 si legge «Talhor pavento irreparabil male»; il verso viene poi sostituito con l'attuale, il cui sintagma iniziale, *timor freddo*, ricorre significativamente anche in *OF* B XVI 151, 1 (poi C XVIII 151, 1), mentre in *OF* A si aveva *tremor freddo*, di ascendenza classica (cfr. almeno *Aen.* II 120-121: «gelidusque... tremor»). Alla luce della tessera condivisa da *OF* B e da Vr 2, si può ipotizzare che, nel torno d'anni compreso tra *OF* A e B, Ariosto abbia rimesso mano al componimento, variando il secondo verso in linea con le revisioni che stava conducendo sul poema. L'ipotesi finisce per coincidere con il torno d'anni in cui si data l'ideazione di una raccolta organica di rime.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD (schema più diffuso nel Rossiano). Assonanti le rime A e B.

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

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

1-2 'Mi assale il cuore una paura gelida come un serpente per il mio pensiero, che vedo così ardito'. • *mio pensier... audace*: il pensiero è ardito perché intende innalzarsi al luogo che gli è precluso, in quanto vuole avvicinarsi alla donna. Nel ms. V4 si legge *sperar* in luogo di *pensier*: la lezione di Vr risuona nei testi vicini, stabilendo maggiori connessioni nella sequenza iniziale (cfr. Vr 1, 5: «pensieri arditi»; 4, 2: «... col pensier contemplo»). • *timor freddo ... assale*: condizione di paura paralizzante. Allusione alla topica credenza per cui la paura farebbe rifluire il sangue dalle estremità corporee al cuore, raffreddandolo fino a farlo ghiacciare (cfr. *Purg.* XXX 97). Evidente l'analogia con *OF* C XVIII (e B XVI) 151, 1-2: «Un timor freddo tutto 'l sangue oppresse, / che gli Africani aveano intorno al core», memoria virgiliana di *Aen.* X 451-452 (ma cfr. anche *Aen.* III 29-30: «Mihi frigidus horror / membra quatit gelidusque coit formidine sanguis»). • *come angue*: quella del serpente *freddo* è immagine di ascendenza classica (ancora VERG., *Ecl.* III 93 e VIII 71, dove l'*anguis* è sempre *frigidus*) che rifluisce poi abbondantemente nella lirica quattrocentesca (BOIARDO, *Am. Lib.* II 22, 16: «il frigido angue» e 51, 2; TEBALDEO, *Rime estravaganti* 372, 8; CARITEO, *Rime* son. XCV 6-8; *Pascha* II 24); *angue* è latinismo. **3** *di lino e cera*: la composizione delle ali di Icaro in lino e cera è descritta, pare unicamente, in *Met.* VIII 193 («Tum lino medias et ceris adligat imas»), dove il lino è quello dei fili di sostegno. • *egli*: il pensiero. **4** *disposte ... face*: 'inclini a sciogliersi davanti a ogni fiamma'; *liquefarsi* è termine non petrarchesco , ma diffuso nella poesia latina; *face* è latinismo. **5** *et quelle*: le ali, complemento oggetto di *spiega*. La stessa struttura in avvio di verso torna al v. 7, bipartendo la quartina in due distici. • *del desir fatto seguace*: '[il pensiero] divenuto inseguitore del desiderio'; *seguace* è predicativo del soggetto. Sull'inseguimento del *desir* si veda il passo di BOIARDO, *Am. Lib.* I 15, 3-4 («Chi darà piume al mio intelletto et ale / sì che volando segua el gran desio?»), che consuona in più punti con il sonetto ariostesco, a partire dalle parole-rime *ale* : *sale*, passando per il volo dell'intelletto. **6** *spiega*: 'dispiega', 'distende'. • *temerario*: termine che connota la *hybris* già in *Rvf* 28, 91: «Pon' mente al temerario ardir di Serse» (la tessera «temerario ardir» si rintraccia in *Obizzeide* 144 e in *OF* XXXIII 111, 1). In questo caso l'aggettivo contiene un implicito giudizio negativo, di scarsa

avvedutezza. Cfr. OVIDIO, *Ars am.* II 83-84: «Cum puer, incautis nimium temerarius anni, / altius egit iter» (BOZZETTI). **7-8** 'e mi duole che alla ragione poco ne importi, ché dovrebbe contrastarli, ma li sopporta e tace'. • *ostarli*: il pronome *li* si riferisce al pensiero e al desiderio. **9** *Per gran vaghezza*: 'per desiderio profondo'. • *celeste lume*: sintagma petrarchesco (*Rvf* 230, 1) e petrarchista, che qui allude alla donna-sole, ed eventualmente al suo sguardo rischiarante. Le parole-rima A sono già di *Rvf* 230 *piume* : *fiume* : *lume*. **10** *temo non poggi*: 'temo che salga', resa abituale della costruzione latina di *timeo ne* ('temo che'); *poggiare* è verbo che indica una progressione verso l'alto (così anche in Vr 23, 30; ARIOSTO, canz. V 58 e *OF* X 67, 2). **10-11** *in loco dove s'incenda*: nel luogo in cui, per vicinanza al «celeste lume», le ali prendono fuoco, come accade a Icaro. • *senza piume*: 'spennato', 'senza più ali'. **12-13** *Seranno... poco*: 'poco gioveranno le mie lacrime' (SEGRE). Sul debole effetto delle lacrime sul fuoco d'amore, si veda anche *Rvf* 55, 11-12: «Qual foco non avrian già spento e morto / l'onde che gli occhi tristi versan sempre?». • *fiume*: ravvisabile in questo passaggio (*fiume-mare*) una possibile doppia filigrana mitica. Oltre all'allusione a Icaro (e al *mare* dove precipitò), si cela forse un'allusione a Fetonte, che cadde nel fiume Po dopo aver perso il controllo del carro di Apollo (vd. *Met*. II 324). L'accostamento già ovidiano dei due miti (*Tristia* III 4, 21-30) viene ripreso anche da Dante (*Inf.* XVII 106-114; ma cfr. PIERINI 2012), ed è citato anche nel dittico tebaldeano citato nel cappello. Il mito di Fetonte viene ricordato in Vr 17 (per la fortuna del mito nella cultura ferrarese cfr. LOONEY 2006). **14** *tutto il mar*: richiamo alla conclusione del mito di Icaro, precipitato in mare (cfr. *Met*. VIII 230-235). • *smorzar*: verbo tecnico (cfr. GDLI) per indicare lo spegnimento di un fuoco (utilizzato da Ariosto in *OF* A VIII 70, 4; in lirica la prima attestazione importante si ritrova in GIUSTO, *BM* 113, 8: «d'un foco, che per verno mai non smorza»).

3

Sonetto che indaga gli effetti contrari della contemplazione della donna amata sull'animo del poeta: egli agghiaccia e arde insieme, sospeso tra sentimenti e sensazioni contrastanti, di timore, di amorosa ammirazione e di assoluta indegnità rispetto al valore di lei. Dell'amata l'io *mira* le bellezze e l'interiorità, in un doppio atto contemplativo. Dapprima muove a lei gli occhi (I quartina), si *fissa* sul suo aspetto esteriore e avverte un immediato raffreddamento («io mi sento agghiacciar», v. 3); poi, indirizza a lei il pensiero (II quartina), cogliendone le grandi qualità morali (le «nobil manere», le «rare virtuti», il «gran valore», vv. 5-6), che generano nel suo animo un incendio (I terzina). La contemplazione suscita nell'io l'alternanza di momenti disforici ed euforici («così, in un loco, hor ghiaccio, hor foco regna», v. 11), tipica del dissidio amoroso, e rimarca la percezione di una distanza incommensurabile da lei (su cui cfr. Vr 2, ma anche 4 e 6).

Il sonetto si rifà a *Rvf* 5, da cui riprende l'andamento sintattico e la struttura dei primi due versi («Quando io movo i sospiri a chiamar voi, / e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore», vv. 1-2), ma anche molte parole-rima. Il testo, seppur considerato un'«esercitazione assai scolastica, sul *tópos* petrarchesco del contrasto tra *ghiaccio* e *fuoco*» (Bianchi), trova la sua ragion d'essere guardandone la collocazione nel Rossiano, che pare non casuale (cfr. Carrai 2006, pp. 95-96): la più scoperta ripresa del prologo allargato del Canzoniere avviene infatti in un sonetto posto agli inizi della raccolta. Come *Rvf* 5 svela il nome di Laura, dapprima solo allusa, così in Vr 3 si rende esplicita la presenza di una donna amata, prima solo accennata («un celeste lume», Vr 2, 9).

Tutt'altro che chiara risulta l'ambientazione del sonetto (come già rileva Finazzi, p. 209). Non si capisce se la contemplazione sia interna al cuore dell'io (e dunque l'amante veda solo un'immagine mentale della donna) o avvenga nella realtà: Ariosto dissemina nel testo indizi tanto per l'una che per l'altra interpretazione. Si direbbe che, nel tentativo di aderire in modo puntuale alla struttura petrarchesca, il poeta dia luogo ad alcune ambiguità.

Il sonetto è trasmesso dai principali collettori di rime e da due manoscritti calligrafici e latori di molte rime ariostesche (GC e L3).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC CDC. A è rima in iato. Si noti la pregnanza semantica, per il testo in questione, della rima derivativa *degna* : *disdegna* (C).

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

1 *Quando... voi*: calco di *Rvf* 5, 1 (cfr. cappello). • *le luci*: 'gli occhi'. **2** *la forma... Amore*: 'il corpo, cioè l'aspetto esteriore, che Amore mi impresse nel cuore', calco di *Rvf* 5, 2 («e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore»). • *la forma*: apposizione di «voi» e termine polivalente, parafrasabile insieme come 'aspetto esteriore, corpo' o, sulla scorta di Segre, come 'immagine pittorica o scultorea dell'amata' impressa nel cuore (così per altro suggerisce la trattatistica d'amore medievale, ove la *forma impressa* si riferiva all'aspetto dell'oggetto amato così come incamerato nella memoria, cfr. A. DE VILLANOVA, *De amore heroico*, p. 47). Con analoga polivalenza il termine ricorre anche in *OF* XLV 32, 1-2 («Amor n'è causa, che nel cor m'ha impresso / la forma tua così leggiadra e bella»). • *impresse*: l'impressione nel cuore sarà da intendersi forse come intaglio scultoreo sulla scorta di Vr 28, 34-48 (poi *OF* XLIV 65-66). Il verbo, già nel latino classico, fa riferimento all'atto di marcare, stampare. Che sia intaglio scultoreo o impressione, il verbo qui appartiene a un campo semantico delle arti manifatturiere, e non credo assuma la valenza di *Rvf* 195, 13-14 («sani 'l colpo / ch'Amor co' suoi belli occhi al cor m'impresse»), dove *impresse* è latinismo di età argentea e vale 'inferse' (*imprimere vulnus*). **3** *mi sento agghiacciar dentro e di fuore*: la vista della donna agghiaccia, quindi provoca un congestionamento interno, fisiologicamente simile a quanto accade all'io in *Rvf* 135, 57-60 («ma se l'oro / e i rai veggio apparir del vivo sole, / *tutto dentro e di for* sento cangiarme, / e *ghiaccio farme*, / così freddo torno») e in *Rvf* 119, 26-29. Per la paura raggelante si veda Vr 2, 2. **4** *lampeggiar*: 'sfavillio, emissione di luce', qui riferito agli occhi, ma generalmente riferito al riso sulla scorta di *Rvf* 292, 6; viene associato allo sguardo in GIUSTO, *BM* 150, 180, «né il lampegiar della soperchia vista» (e ancora in CARITEO, *Rime*, son. LV 10). • *raggi suoi*: 'i suoi occhi', con *suoi* riferito a *forma*; cfr. il *celeste lume* di Vr 2, 9. **5** *nobil manere*: 'modi eleganti', con le *rare virtuti* del v. successivo si ritrova appaiato in Vr 6, 48-50, sempre in riferimento alle qualità di madonna. • *affisso*: 'fissatomi' (precedenti in *Rvf* 123, 8 e in *Rvf* 145, 11, «libero spirto, od a' suoi membri affisso», quest'ultimo indicato da BOZZETTI come analogo all'impiego ariostesco, sebbene in Petrarca avesse il significato di 'legato', qui non del tutto pertinente). **6** *alle rare virtuti, al gran valore*: con *rare* s'intendono qualità morali («virtuti») infrequenti, e dunque preziose («rare virtù, non d'umana gente» sono attributi laurani già in *Rvf* 213, 2); *valore* si riferisce al *pretium* dell'anima: virtù e valore

figurano come coppia anche in *OF* XLIV 58, 4 («il gran valor, l'alta virtù») in un passo riferito a Bradamante, associandosi dunque, nella produzione ariostesca, alla grandezza d'animo femminile. **7** *ragionarmi*: è verbo che qui indica l'atto del parlare (come in *Par* XVIII 26-27: «conobbi la voglia / in lui di ragionarmi ancora alquanto»), sebbene in lirica abbia in alcuni casi una connotazione tecnica, con riferimento alla disposizione mentale che prelude alla parola poetica (*Rvf* 74, 6: «e de' begli occhi, ond'io sempre ragiono»). **8** *hai ben collocato*: 'hai ben riposto'. **9-10** 'Di questo l'anima si incendia, perché sembra che Amore la consideri degna a un'impresa così grande'. Contrariamente alla prima quartina dove l'io si sente agghiacciare, qui la contemplazione produce calore per l'entusiasmo e la vergogna di essere inadeguato all'amore e alla lode di lei. L'impresa è quella di amare una donna così eccezionale (*tanta impresa* compare anche in GIUSTO, *BM* 2 e BOIARDO, *Am. Lib*. I 2, 7-8 «il cominciato stil non abandono / benché sia disequale a tanta impresa», dove ricorre anche il verbo tecnico *ragionare* al v. 2, in entrambi i casi in contesti d'avvio). Nel modello più scoperto del sonetto, *Rvf* 5, ma anche in Giusto, «l'alta impresa» (v. 6) era quella della lode. **11** *in un loco*: in 'uno stesso' luogo, il cuore. • *hor ghiaccio, hor fuoco*: segnala alternanza di momenti disforici ed euforici, e ricorre come espressione topica in CARITEO, *Rime*, son. LXXIV 2. **12** *Ma la Paura*: l'avversativa in posizione rilevata connota disforicamente la chiusa del sonetto. • *sua gelata insegna*: 'il suo freddo vessillo'; come in Vr 2 la paura è connotata come gelida (cfr. nota a Vr 2, 2). **13** *vi*: nell'animo. • *l'ami*: 'ami lei'. **14** *di sì basso... disdegna*: 'prova sdegno di un così misero amante'. Il *topos modestiae* viene già rilevato da CABANI 2016, p. 95, che cita a proposito un altro passo ariostesco, questa volta del *Furioso*, in cui la misteriosa donna scolpita in pietra nel canto XLII (concordemente riconosciuta come Alessandra Benucci) è lodata da un «rozzo ingegno» (95, 4), quello del poeta, che risulta indegno di lei. • *si disdegna*: primo indizio di un atteggiamento che sarà assunto dall'amata nella prima parte della raccolta (cfr. Vr 5-6). La donna «disdegnosa», a cui «non cale / de l'amorosa mente» (DANTE, *Rime* 35, 68-69), risulta topicamente difficile da raggiungere in quanto eccezionale: si tratta di un motivo di lungo corso letterario, a partire dall'elaborazione dantesca (per cui cfr. anche *Purg.* VI 62), fino alla ripresa petrarchesca (*Rvf* 105, 9 «che 'n vista vada altera et disdegnosa»).

4

Madrigale che struttura un dittico coeso con il testo precedente: l'amata, infatti, è nuovamente contemplata per la sua *beltà* e per il suo *valore* (v. 1). Gli strumenti della contemplazione sono ancora gli occhi e il pensiero, che consentono di svolgere un paragone con il mondo circostante, che non ha eguali.

L'eccezionalità dell'amata innesca il *raptus* dell'io da parte di Amore, che separa prodigiosamente l'anima dal corpo («e me di me fa uscire», v. 5) percorrendo il paradosso già petrarchesco del «privilegio degli amanti», per cui l'anima può sopravvivere separata dalle membra (cfr. almeno *Rvf* 15, 9-14 e 17, 12-14 e il dittico 242-243). L'uscita da sé è del tutto asservita al conseguimento del desiderio, attraverso un'elevazione che riprende la salita del «pensier audace» di Vr 2, anche in quel caso orientato a seguire il «desir» (Vr 2, 5); ma qui la speranza (v. 8) manca di ardimento e non si allinea alla parabola verticale dell'anima: la via è «troppo erta e troppo lunga» (v. 14).

Le edizioni moderne, sulla scorta di FATINI, pubblicano la versione del testo trasmessa dai manoscritti ferraresi (F1, F2), con diverse varianti significative (si legge qui a pp. 67-68). La redazione di Vr non corrisponde dunque all'ultima volontà d'autore, ma il componimento esibisce profondi legami con la sequenza di componimenti in cui è inserito. Il testo, nella redazione di Vr, è trasmesso da Mn, Cp, Pc e dai manoscritti extravaganti Bg e GC; U1 trasmette una versione simile ai ferraresi.

Madrigale di rime ABB ACC cDD. D è rima vocalica; desinenziali le rime *uscire* : *seguire*.

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

1 *vostra beltà, vostro valore*: gli oggetti della contemplazione. Il dittico riprende rispettivamente la prima quartina e la seconda quartina di Vr 3. **2** *e con gl'occhi e col pensier*: gli occhi contemplano la bellezza esteriore; il pensiero quella interiore. **3** *volgo*: 'giro'. • *exemplo*: la-

tinismo, 'qualcosa di simile'. **4** *mirabilmente*: 'per effetto di un prodigio', è avverbio tecnico impiegato anche nel *Furioso* per designare l'esito di un incantesimo (es. *OF* VII 51, 1; XXXIV 73, 5); BOZZETTI rileva anche una provenienza stilnovista (forse da CINO, *Rime* CXLI 7-8: «e move gli occhi sì mirabilmente»). **5-6** 'mi fa uscire da me stesso, mi innalza e mi fa salire così in alto dietro al desiderio', *praeposteratio*. • *mi leva a volo*: l'innalzamento dell'io prodotto da Amore è motivo topico (cfr. *Rvf* 234, 11: «levommi a volo», che si innesta su una tradizione salmistica: *Ps* 54, 7) e attraversa molta lirica amorosa, cfr. ad esempio BOIARDO, *Am. Lib*. I 15: 3-4 «Chi darà piume al mio intelletto et ale / sì che volando segua el gran desio?»; per la repentinità dell'elevazione (*levarsi a volo*), si veda GIUSTO, *BM* 150, 1-2: «Et con l'ale amorose del pensero / a volo alzar si può nostro intelletto». • *me di me fa uscire*: sull'uscita dell'anima dal corpo, cfr. *Rvf* 17, 3: «l'anima esce dal cor per seguir voi». Fisiologicamente è un rapimento *extra corpus*. • *et sì in alto poggiar*: contiguo a Vr 2, 10. • *dietro al desire*: elemento di contiguità con Vr 2, 5, dove il pensiero si eleva per seguire il *desir*, ma soprattutto con Vr 6, 33-35. **7-8** *che non osa seguire / la speme*: 'che la speranza non osa inseguire, tener dietro'; il *che* introduce una consecutiva. **8** *le*: 'a lei', cioè alla *speme*. **9** *troppo erta e troppo lunga via*: 'troppo ripida e lunga via'; *erto* riferito a *sentiero* si ritrova anche in *Rvf* 163, 8.

5

Così come la ballata *Rvf* 11 risulta il «primo testo rivolto alla donna dopo il prologo allargato» (SANTAGATA 1996, p. 52), anche in Vr 5 l'io si rivolge per la prima volta esplicitamente a madonna (e ciò accade anche nelle ballate Vr 10 e 16). In generale, il metro sembra essere il luogo riservato alla rivelazione del sentimento amoroso all'amata: se in Petrarca Amore rivela il «gran desio» (*Rvf* 11, 3) dell'io e produce il velamento di Laura, in Vr 5, 3 «il mal c'ho nel core» diviene impossibile da esprimere a voce alta per il timore di un rifiuto («d'un sdegno», v. 5). Tutto il testo ruota attorno alla dicibilità del sentimento (non a caso, molti sono i *verba dicendi*: *dire*, *contarlo*, *parlo*, *dir*), dicibilità che già nella tradizione precedente si lega a un atto di coraggio (qui v. 2; cfr. DANTE DA MAIANO XIL 1-3: «Sed io avesse tanto d'ardimento, / gentil mia donna, ched a voi contasse / li gran martìri ch'a lo meo cor sento»; ma cfr. anche BOIARDO, *Am. Lib.* II 14; TEBALDEO, *Rime* 8, 1-2).

Se per le ballate petrarchesche si è parlato di un «procedimento circolare» tra ripresa e volta (BIGI 1974 ma cfr. anche CAPOVILLA 1978), il principio vale anche per Ariosto: la volta di Vr 5 si riallaccia alla ripresa (attraverso il ribattimento di «dire»-«dir», vv. 3 e 8), ma in *variatio*, come sottolinea il correttivo «Pure» (v. 8). In chiusura si fa possibile una forma di *elocutio*, ma l'io non riesce a dire il suo amore, bensì solo il suo dolore, e avvisa madonna che è lei a essere responsabile della sua morte («e s'el ne more, il fate voi morire», v. 10). Nella volta s'intensificano le figure di suono (quel *duol* della mutazione al v. 7 si riverbera nei vv. 8 e 9: «vi vuo'», «da voi tutto»).

La ballata è trasmessa dai principali collettori e da un piccolo manipolo di manoscritti (Bg, GC, N5, P2, Vi). Significativi GC e N5, quest'ultimo esemplato da Pier Francesco Giambullari probabilmente negli anni Quaranta del Cinquecento.

Ballata mezzana di rime $yZ(y_7)Z\ a(y_5)BaB\ bZ(y_5)Z$, con rime Y (-*ore*) e Z (-*ire*) consonanti e parzialmente assonanti. Lo schema si ritrova in una ballata di Cino (*Rime* XXIV) e in un testo trecentesco anonimo compendiato in PAGNOTTA 1995, p. 96 (*Donna, poi ch'io mirai*): schema piuttosto tradizionale, con rispetto della *concatenatio* e coincidenza dell'ultima rima della ripresa con l'ultima della volta (Z). Le parole-rima del v. 1 e v. 2 formano una rima paronomastica e quasi identica (*ardore* : *ardire*).

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

1-3 *Oh se quanto... osarei dire*: all'io manca il coraggio di rivelare a madonna la sofferenza e la pena del suo cuore innamorato. COMBONI 2000, p. 304 segnala la vicinanza a un passo di CORREGGIO, *Rime* 11, 9-11: «Deh, perché non mi dette tanto ardire / Natura o Amor, che senza alcun rispecto / io ti potessi ogni mio mal scoprire» (si noti la ripresa della parola-rima *ardire*); a cui andrà accostato almeno *Rvf* 356, 1-4: «L'aura mia sacra al mio stanco riposo / spira sì spesso, ch'i' prendo ardimento / di dirle il mal ch'i' ho sentito e sento, / che, vivendo ella, non sarei stat'oso» (dove il coraggio di parlare si acquisisce dopo la morte dell'amata). • *ardore*: il sentimento amoroso. • *fusse*: impiegato in *OF* A e B, diventa poi desueto in C (cfr. *Nota linguistica*). **4** *A voi*: a madonna. • *contarlo*: 'raccontare il male che ho nel cuore'. **5** *per timore, ohimè, d'un sdegno*: la paura di un rifiuto, che trattiene l'io dalla confessione; in *OF* XXXVI 15, 6, Bradamante è colta dal timore che Ruggiero la sdegni («e per l'ossa sentì tutto in un punto / correre un giaccio che 'l timor vi sparse, / timor ch'un nuovo sdegno abbia consunto / quel grande amor che già per lui sì l'arse»). • *resto*: 'mi arresto, mi fermo'. **6-7** 'che, se io ne parlo, faccia accrescere il dolore a tal punto che annienti in fretta il cuore'. Il pronome relativo si riferisce a *sdegno*; sull'aumento del dolore si veda la tessera petrarchesca di *Rvf* 236, 3 («ché 'l duol pur cresce»). **8** *Pure*: 'eppure'. • *vuo'*: 'voglio'. **9** *tutto... martire*: la sofferenza amorosa è causata dall'amata. • *suo*: del cuore. **10** *e s'el... morire*: la responsabilità di madonna sul destino del cuore del poeta è già petrarchesca, nella duplice via di salvezza o condanna alla sofferenza (*Rvf* 63, 11-12: «Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave / avete in mano»).

6

Prima canzone del Rossiano (la seconda al n. 41): metro raro della raccolta, nonché pezzo che procura ad Ariosto giudizi poco lusinghieri, forse anche in virtù dei molti elementi arcaizzanti, danteschi e duecenteschi («ad alcuni non sembra piena di quello spirito e fantasia di cui abbondano le altre Canzoni»: BAROTTI 1741, p. 732). A differenza degli altri testi del Rossiano, Vr 6 non è accolto nei codici ferraresi (F1 e F2), elemento che ha portato molti commentatori moderni a parlare di una sua sostituzione con la canz. I (e, dunque, di velata insoddisfazione del poeta).

La canzone potrebbe essere stata composta *ad hoc* per la raccolta (lo proverebbe anche la risicatissima tradizione manoscritta): svolge il ruolo di consuntivo rispetto alle liriche precedenti e riformula temi e motivi lì declinati. Tra gli altri, il *topos* del desiderio «audace» (v. 35) a cui non tiene dietro la speranza (cfr. Vr 2 e 4); l'eccezionalità di madonna di contro all'inadeguatezza dell'amante (Vr 3); il timore per il rifiuto (Vr 5).

Il testo si apre sugli eccezionali «doni» di madonna: ogniqualvolta l'io li *mira* comincia a sospirare. Dei sospiri dell'amante si indagano le ragioni nelle prime due stanze: pare che la loro causa non sia l'invidia nei confronti dell'amata, negata in due occasioni con un curioso ribattimento («Non che il veder... mi percuota la mente / d'invidia», vv. 5-8; «Non è d'invidia effetto / ch'a sospirar mi mena», vv. 14-15), bensì la pietà verso sé stesso, per aver posto audacemente il proprio cuore in un oggetto tanto elevato (vv. 17-19).

La disparità tra gli amanti è il grande tema della canzone (in particolare st. II). La donna possiede qualità incommensurabili (che non si trovano tutti assieme da nessun'altra parte nel mondo, vv. 23-26), e dunque risulta lontanissima (e irraggiungibile) dall'io che, al contrario, per *topos modestiae*, sta in un luogo basso e umile (st. III). Tale distanza mette in ambasce il poeta (st. IV e V): gli sorge il sospetto che l'amata sia *altera* e che ci si debba guardare della sua apparente «cortesia» (v. 32); maledice la sua audacia per averla desiderata; teme per il proprio cuore, che ormai è con lei.

Nell'ultima stanza e nel congedo, chiede all'amata, in mancanza d'altro, di non sdegnarlo («a sdegno non le sia se io l'amo», v. 68), timore già paventato in Vr 5, 5 («per timore, ohimè, d'un sdegno resto»).

L'impianto argomentativo della canzone è piuttosto complesso (e faticoso) e potrebbe tentare di riprodurre «il movimento drammatico del pensiero *in itinere*» (PRALORAN 2007, p. 34, per le «Canzoni degli occhi» petrarchesche): l'articolazione del discorso si fonda sul dispositivo della *correctio* («Non che il veder»; «Non è d'invidia... ma sol d'una pietà» etc.), ma anche su altri procedimenti reiterativi (il ribattimento del termine «invidia»; la ripetizione dell'eccezionalità dei «pregi») e su costrutti ipotetici («se la ragion si parte»; «se l'esser concesso» etc.).

Come anticipato, il testo è scarsamente attestato (tra i collettori solo Mn, Cp e Pc; tra i codici extravaganti R5).

Canzone di cinque stanze di rime abC abC cdeeDfF, con congedo di tre versi di schema DfF (sui rapporti dello schema con i *Fragmenta* e con le altre canzoni ariostesche, cfr. GUIDOLIN 2010, p. 103). Lo schema rimico è quello di *Rvf* 126, assai diffuso tra Quattro e Cinquecento (il REMCI, pp. 138-146 segnala ben 86 testi). Rime equivoche *parte* : *parte*; derivative *sdegno* : *degno*; consonantiche *-anza* ed *-enza*.

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

1 *Quante fiate*: 'quante volte', tessera incipitaria di *Rvf* 281, 1 (BOZZETTI). • *miro*: 'contemplo', già in Vr 3, 1. **2** *doni*: 'qualità'. **5-8** 'Non che mi renda preda d'invidia il constatare che procedete davanti a tutte le altre donne'. Per il costrutto incipitario *Non che* cfr. DANTE, *Rime* 34, 35-37: «non che da sé medesmo sia sottile / a così alta cosa, / ma dalli tua vertù quel ch'ell'osa / oltre 'l poder». • *ite ugualmente*: con significato di 'andare insieme' come in *OF* XXXII 55, 3-4 («le divine / e le profane cose ire ugualmente»). • *mi percuota la mente*: azione violenta e improvvisa (come in *Par.* XXXIII 140-141: «la mia mente fu percossa / da un fulgore»). • *d'invidia*: il sentimento è probabilmente originato dalla disparità tra l'amante e l'amata (così poi in TASSO, *Dialogo*, p. 571: «come gli infermi portano invidia a' sani; così gli amanti della donna amata sono invidiosi; e sì come gli infermi di doglianze, così gli amanti sono sempre pieni di lamenti e di lacrime e di rimbrotti e dispettosi come gli infermi»). Già in ARIOSTO, *Obizzeide* 100-102, l'invidia scatenava il desiderio di superare le virtù altrui: «ma la gentil [Invidia], che fra nobil caterva / di donne e cavallier ecceder brama / le laudi e le virtù ch'un altro osserva». **8-11** *che a ferire... mai non può venire*: '(l'invidia) non può arrivare ad arrecare ferita in un luogo così umile, se l'origine del colpo parte da un alto oggetto' [la donna]. • *in molto bassa parte*: fa riferimento alla posizione dell'io rispetto all'amata, sottolineando la sua inadeguatezza (per l'inadeguatezza di Ariosto poeta cfr. *OF* XLII 95). • *cagion*: si elegge qui a testo la lezione del Rossiano *cagion*, in luogo di *ragion*, attestata in tutti gli altri testimoni: *cagion* sarà da intendersi come 'origine' (mentre *ragion* allude alla razionalità del poeta).

et da l'umiltà mia
a vostra altezza è più che al ciel di via.
    Non è d'invidia affetto
ch'a sospirar mi mena, 15
ma sol d'una pietà c'ho di me stesso,
però ch'ancor m'aspetto
de la mia audacia pena
de haver in voi sì inanzi il mio cor messo.
Ché, se l'esser concesso 20
di tanti il minor dono
far suol di chi il riceve
l'animo altier, che deve
di voi far dunque, in cui tanti ne sono,
che da l'Indo all'extreme 25
Gade tan'altri non ha il mondo insieme?
    L'haver voi conoscenza
di tanti pregi vostri,
che siate per mirar unqua sì basso

13 *è più che al ciel di via*: 'è distanza maggiore che da terra al cielo'. **14** *Non è... affetto*: 'Non è il sentimento d'invidia'. Notevole continuità argomentativa tra st. I e II. La lezione del Rossiano *affetto* è unica (gli altri testimoni leggono *effetto*, nel senso di 'causa'). **15-16** Scoperta intertestualità con *Rvf* 264, 2-4 («una pietà sì forte di me stesso / che mi conduce spesso / ad altro lacrimar»), rilevata già da BOZZETTI. La fortuna del verso non è soltanto ariostesca (cfr. CARITEO, *Endimione* 61, 8). **17** *però ch'ancor*: 'per il fatto che ancora'. **18** *de la mia audacia*: compl. di causa (riferito a *pena*); l'audacia era già esecrata in Vr 2. • *pena*: punizione. **19** *de... cor messo*: 'di aver posto in voi, al di sopra di me, il mio cuore' La separazione del cuore, che si accompagna all'amata, è topica nella lirica antica (cfr. almeno il «privilegio degli amanti» di *Rvf* 15). **20-24** 'Se la concessione di un piccolo dono rende l'animo di chi lo riceve altero, che cosa deve fare il vostro animo di voi, in cui sono presenti così grandi qualità... ?'. • *Ché, se... il minor dono*: FILENIO GALLO, *A Lilia* 69, 4: «al qual ha tanto dono el ciel concesso» (BOZZETTI). • *che deve / di voi far dunque*: la domanda retorica, fortemente contratta, allude implicitamente al fatto che la donna possa essere *altera*, a causa dell'abbondanza di doni celesti a lei concessi. **25-26** *da l'Indo all'estreme / Gade*: dall'Indo, mare che bagna l'estremo Oriente, a Cadice. Immagine iperbolica per indicare tutto il mondo, alludendo ai suoi estremi confini: diffusa in *OF*, spesso in contesti a sfondo encomiastico (XLVI 5, 3-4: «non vede il sol di più bontà di questa / coppia da l'Indo all'estrema onda maura», ma anche III 17, 5-6; IV 61, 7-8; XLII 89, 3), e presente anche nelle rime (in particolare Vr 20, 6; Vr 28, 7; e canz. V, 140-141). • *extreme Gade*: è al plurale, perché calco del latino *extremae Gades* (da *Gades*, al plurale per indicare originariamente due isole vicine, cfr. VERNERO 1913, pp. 25-26). Anche in *OF* XXXIII 98, 1, Gade si ritrova al plurale. **27** *conoscenza*: 'consapevolezza'. **29** *che siate per mirar unqua sì basso*: 'del fatto che vogliate guardare così in basso qualche volta', dichiarativa retta da *mi dà gran diffidenza*. Il tragitto dello sguardo

mi dà gran diffidenza; 30
et benché mi si mostri
di voi cortesia sempre, pur, ahi lasso,
non posso far ch'un passo
voglia andar la speranza
dietro al desire audace. 35
La misera si giace
et odia, et maledice l'arroganza
di lui, che la via tiene
molto più là che non se gli conviene.
Et questo ch'io temo hora 40
non è ch'io non temessi
prima che sì perdessi in tutto il core;
et qual difesa allhora,
et quanto lunga io fessi
per non lasciarlo, è testimonio Amore. 45

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

dell'amata verso il basso è topico già in Petrarca (sebbene lì in un contesto di spregio verso l'amante): «ma voi non piace / mirar sì basso colla mente altera» (*Rvf* 21, 3-4; la prima quartina del sonetto sembra fornire altre tessere sparse alla canzone ariostesca: dall'incipit «Mille fïate» – qui «Quante fiate» al v. 1 – al motivo dell'offerta del cuore del v. 3, qui alla stanza 4). **32** *cortesia*: la donna fa mostra di essere *cortese* (cioè prodiga) con l'amante. **33-35** 'non posso permettere che di un solo passo la speranza voglia andare dietro al desiderio ardito'. Cfr. Dante, *Rime* 40, 62-63: «e io de la mia guerra / non son però tornato un passo a dietro» Torna il ricorrente motivo ariostesco del contrasto tra *speranze* e *desire* (cfr. almeno Vr 4, 6-7). • *audace*: in Vr 2 era il pensiero. **36** *La misera*: la speranza. Stilema duecentesco, diffuso in Dante, *Rime* 19 (v. 31 «la sconsolata»; v. 51 «misera»). **37** *arroganza*: in assonanza con *diffidenza* (qui v. 30). La rima in *-anza* (*arroganza* : *speranza*), presente anche in Tebaldeo, ha origini stilnovistiche. **38** *di lui*: del desire. **39** *se gli conviene*: 'sia opportuno per lui' (nel senso latino di *convenit*). **40-41** *E questo... temessi*: «raccord*o* discorsiv*o*» (Cabani 2016, p. 111), ma cfr. *Inf.* XIII 25: «Cred'ïo ch'ei credette c'i' credesse». • *questo che io temo*: il timore per l'audacia del desiderio in rapporto all'eccezionalità dell'amata e la sofferenza che ne consegue. **42** *prima... core*: il *topos* della perdita del cuore (molto diffuso già in Petrarca – cfr. almeno *Rvf* 15 –, ma anche nella lirica padana) introduce i primi momenti dell'amore, inabissando la storia d'amore nel tempo. • *in tutto*: del tutto. **43** *qual difesa*: la difesa del cuore da parte dell'io è tradizionalmente insufficiente («tarda» in *Rvf* 65, 9). Per il motivo dei vv. 43 e 44 si veda Dante, *Rime* 6, 7-8: «né dentro sento tanto di valore / che possa lungamente far difesa». **44** *fessi*: facessi. **45** *è testimonio Amore*: topica l'immagine di Amore testimone (cfr. Correggio, *Rime* 110, 3: «madonna, Amor per testimonio invoco»; L. de' Medici, *Comento* VI 14: «nessuno è migliore testimonio che Amore»), in questo

Ma il debile vigore
non puote contra l'alto
sembiante, et le divine
manere, et senza fine
virtù et bellezze, sostener l'assalto: 50
così il cor persi, et seco
persi il sperar d'haverlo mai più meco.
Non seria già ragione
che per venire a porse
in vostre man devesse esservi a sdegno, 55
se n'è stato cagione
vostra beltà, che corse
con troppo sforzo incontra 'l mio disegno.
Egli sa ben che degno
parer non può che habbiate, 60
dopo un lungo tormento,
in parte a far contento;
né questo cerca anchor, ma che pietate
vi stringa al men di lui
c'habbia a patir senza mercé per vui. 65
Canzon, concludi in somma alla mia Donna
ch'altro da lei non bramo
se non che a sdegno non le sia s'io l'amo.

caso chiamato ad attestare lo sforzo dell'amante per non perdere il cuore. **46** *debile vigore*: costruzione ossimorica. Cfr. per *vigor* il sonetto dell'innamoramento *Rvf* 2, 10: «non ebbe tanto vigor né spazio» (in analogo contesto di resistenza al colpo d'amore). **47-50** *non puote... sostener l'assalto*: forte iperbato; l'assalto al cuore dell'io è in questo caso mosso dalle qualità eccezionali di madonna. • *l'alto sembiante... virtù et bellezze*: descrizione di madonna che riecheggia quella di Vr 3. **51** *seco*: con lui. **52** *persi il sperar*: quasi un anagramma. • *meco*: con me. **53-58** 'Già non sarebbe giusto che [il mio cuore] dovesse essere da voi disprezzato per essersi posto nelle vostre mani, se la vostra bellezza ne è stata la causa, la quale si mosse con eccessivo spiegamento di forze contro il mio proposito'. Il *topos* della donna disdegnosa per un amante non alla sua altezza ricorre già in Vr 3, 14. **59-62** 'Egli sa bene che non può esser degno di essere appagato, anche solo parzialmente, dopo un lungo tormento'. • *Egli*: il cuore. **63** *questo*: un appagamento del desiderio. • *pietate*: l'amante spera almeno nella pietà. **65** *senza mercé*: 'senza ricompensa' (significato analogo in *Satire* I 98). • *vui*: voi. **66** *concludi... mia donna*: per Cabani 2016, p. 111, è «caduta colloquiale». Topico però l'invito alla canzone a portare il messaggio. **67-68** 'non bramo altro da lei, se non il fatto che non le procuri sdegno, se io la amo'.

7

Dopo il primo metro lungo della raccolta, torna un sonetto altamente topico, in cui l'amante ricorda cattura e ferimento del proprio pensiero per mano di madonna (I quartina). I capelli di madonna sono stati intrecciati nella rete in cui è rimasto invischiato il «pensier vago» dell'amante (v. 2) (per l'impiego della metafora venatoria in contesti amorosi cfr. BARBERI SQUAROTTI 2000); gli occhi di lei hanno scoccato il dardo che ha colpito l'io (vv. 3-4). La quartina, bipartita tra due diverse pratiche di caccia, sembra riprendere da vicino *Rvf* 59, 4-7: «Tra le chiome de l'òr nascose il laccio, / al qual mi strinse, Amore: / et da' begl'occhi mosse il freddo ghiaccio / che mi passò nel core».

L'amante è ora ferito e imprigionato (II quartina), e sembrerebbe questa una condizione misera e dolorosa, se la strofa non contenesse un correttivo («et pur», incastonato al centro del sonetto, v. 7), giacché l'amante, pur consapevole che madonna è colpevole della sua sofferenza, continua ad *adorararla*. In questo stato paradossale di *voluptas dolendi* («languendo godo, et di morir desio», v. 11), che anticipa gli esiti più estremi di Vr 19, l'amante riesce a porre una condizione (II terzina): egli è in grado di *godere* nel dolore, purché l'amata arrivi a rivolgergli un sospiro o qualche altro «affetto pio» (v. 14).

Il pezzo, specie nelle quartine, è regolato da studiatissime geometrie. Nella seconda strofe, i versi esterni (vv. 5 e 8) si compongono di due emistichi tra loro paralleli («Io son ferito» – «e chi ferimmi»; «io son prigion» – «e chi mi prese»); i versi interni (vv. 6-7) si avviano allo stesso modo («la piaga», «la prigion»); i verbi principali dei primi 8 versi sono disposti a incastonare il contenuto delle strofe.

Per questo sonetto Ariosto può contare su una nutrita elaborazione padano-ferrarese di alcuni nuclei tematici petrarcheschi (in particolare *Rvf* 181 e il noto ciclo dell'aura, *Rvf* 196-198): già COMBONI 2001, p. 303 segnala per la prima quartina un possibile antecedente nei *Rithimi* CXVIII 10-13 di Gaspare Visconti (c. d8*r*: «Le rethe son le trezze bionde e d'oro...»), ma più in generale il componimento intreccia rapporti con testi di Giusto, Boiardo e Tebaldeo. Si consideri soprattutto il caso di GIUSTO, *BM* 18, 1-8, e diffusamente il sonetto di BOIARDO, *Am. Lib.* I 12, da cui sembra provenire anche la coppia di parole-rima *oro* : *adoro* (rima A).

Il sonetto ha goduto di discreta fortuna manoscritta: oltre che dai collettori, è trasmesso da altri undici codici (B2, F7, GC [due trascrizioni], M, N5, Pd3, R8, R11, S3, To, V5). Per la fortuna del testo ariostesco si veda l'attacco di DU BELLAY, *L'Olive* X, 1-2: «Ces cheveux d'or sont les liens, Madame, / Dont fut premier ma liberté suprise».

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC CDC (unico schema di tal fatta della raccolta).

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

8 pregio] -e- *su* -i- **10** germe] -e- *su* -o-

1 *La rete fu di queste fila d'oro*: la rete intrecciata dai capelli dell'amata costituiva il motivo strutturante del ciclo dell'aura (*Rvf* 196-198), ma a questo si potrà ancora aggiungere il richiamo alla funzione venatoria della rete in *Rvf* 181, 1-2 («Amor fra l'erbe una leggiadra rete / d'oro et di perle tese»), a testimonianza della sedimentazione del motivo nel Canzoniere, che ne garantirà la fortuna quattrocentesca (ad es. GIUSTO, *BM* 18, 5-6: «Ordito era di perle e testo d'oro / il crudel laccio»). In particolare BOIARDO, *Am. Lib.* I 12 è un testo cui Vr 7 sembra alludere in più punti, a partire dal motivo della dolce morte d'amore, ma soprattutto nell'incipit: «A la rete d'Amor, che è texta d'oro» (v. 1, con parole-rima *oro* : *adoro*, come qui vv. 1 e 8). Ancora, parla di «aurata rete» Tebaldeo (*Rime estravaganti* 358, 2). **2** *pensier vago*: inteso come 'vagante, errante' (BIANCHI), è tessera petrarchesca (*Rvf* 62, 13). • *intricò l'ale*: continua la metafora dell'uccellagione, con l'immagine del pensiero alato (già di Vr 2, 1-6) che cade nella reta invischiata (cfr. BARBERI SQUAROTTI 2000, pp. 126-175); un'analoga declinazione ricorre già in *Rvf* 139, 1-3: «Quanto piú disïose l'ali spando / verso di voi, o dolce schiera amica, / tanto Fortuna con piú visco intrica». **3** *queste ciglia l'arco*: l'equiparazione delle sopracciglia (le *ciglia* sono 'sopracciglia' già in BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine* IX 14-15) con l'arco è topica (tanto nella *descriptio mulieris*, per renderne la forma, cfr. BOCCACCIO, *Ameto* IX 14: «sottilissime ciglia, in forma d'arco»; quanto nell'uso che ne fa qui Ariosto come arma: cfr. MALECARNI III 2: «e di duo vaghe ciglia ha fatto l'arco»). • *i sguardi il strale*: gli sguardi costituiscono le frecce all'arco del *feritor*. Dagli occhi vengono già scoccati dardi in *Rvf* 59, 6-7; SANNAZARO, *SeC* XCI 10: «lo stral da' bei vostr'occhi» etc. **4** *il feritor*: termine lirico raro (BOZZETTI), ma figura in CORREGGIO, *Rime* 366, 71: «che el primo feritor sempre ricòrdassi»; e cfr. EQUICOLA, *Libro de natura de amore* I 3: «Amore per l'arco si dimostra essere guerriero, per le saette mortal feritore». Il termine occorre anche in *OF* XXIII 85, 4. • *begl'occhi*: gli occhi come luogo da cui parte il colpo mortale sono già in *Rvf* 133, 5 («Dagli occhi vostri uscìo 'l colpo mortale»), ipotesto per la metafora dell'arciere e del bersaglio. • *foro*: furono (cfr. *Nota linguistica*). **5** *io son prigion*: 'io sono prigioniero'; il sintagma ricorre in *Rvf* 121, 7, ma soprattutto cfr. anche, per contiguità con *Rvf* 133, «Tal m'ha in pregion» (*Rvf* 134, 5), nello stesso luogo metrico del sonetto di Ariosto. • *per loro*: 'a cau-

sa loro' (si intendono gli elementi della prima quartina: capelli e occhi). **6** *la piaga... aspra e mortale*: in *Rvf* 241, 5 era il «colpo» ad essere «aspro e mortal»; sulla scorta del modello petrarchesco si registrano variazioni in SFORZA, *Canzoniere* 351, 3: «Che fece al cor la piaga aspra e mortale»; e in TEBALDEO, *Rime* 289, 166 e *Rime estravaganti* 692, 3 («la piaga aspra et mortale»). **7** *la prigion forte*: 'la prigione dura, rigorosa'. • *et pur*: 'eppur', forte avversativa che introduce un correttivo. **8** *et chi ferimmi et chi mi prese*: rispettivamente gli occhi e la chioma. • *adoro*: in rima con *oro* si ritrova già in GIUSTO, *BM* 18, 1-5, e poi in BOIARDO, *Am. Lib* I 12, 1-5: in quest'ultimo caso il significato del verso, seppur riferito ad Amore e non all'amata, è analogamente ossimorico («Così morendo il mio Signor adoro», v. 5). **9** *Per la dolce cagion*: compl. di causa di *godo*; *cagion* vale 'causa'. **9-10** *del languir mio / o del morir*: la stessa clausola torna al v. 13. **11** *languendo godo*: calco antitetico di *Rvf* 175, 7 («ardendo godo»), indica lo stato paradossale dell'amante che prova piacere nel dolore (per l'ossimoro qui delineato si veda l'ampia casistica allegata da GIGLIUCCI 2004, *voluptas dolendi*). • *di morir desio*: anche nell'ipotesto costituito da *Am. Lib*. I 12 la morte è prefigurata come uno degli esiti della cattura nella rete d'Amore: in quel caso è dolce (*Am. Lib*. I 12, 4: «dolcemente moro», come in GIUSTO, *BM* 69, 5); qui invece desiderata. **12** *pur ch'ella*: introduce una proposizione dal valore condizionale. • *non sappiendo*: 'ignorando'. **12-13** *il piacer ch'io / abbia... del morir*: stato paradossale dell'amante (ribattimento dei vv. 9-10); motivo già petrarchesco della condizione felice dell'amante pur nelle avversità del sentimento (*Rvf* 229, 12-13: «Viva o mora o languisca, un più gentile / stato del mio non è sotto la luna»). **13-14** *d'un solo / sospir*: se in Vr 6, 66-68 si richiedeva all'amata un esercizio di pietà, qui il poeta si augura nuovamente che la donna gli conceda almeno un sospiro. • *affetto pio*: già in BOCCACCIO, *Filostrato* VII 54, 4; *pio* vale 'pietoso'.

8

La ballata propone una materia in linea con la prima sezione del canzoniere (e in particolare con la ballata precedente, Vr 5). Dopo aver già saggiato la benevolenza di Amore, che ha concesso che madonna *veda* quanto l'io la ama (ripresa), il poeta gli rivolge un'ulteriore richiesta. Egli vuole che madonna conosca quale sia il rischio corso dall'amante per tenere celata la propria sofferenza («fa' ch'ella sappia / quanto io sia / già presso a venir manco», vv. 4-6). Questa volta la morte non verrebbe direttamente causata dallo sdegno di madonna (come accadeva in Vr 5, 10: «e s'el ne more, il fate voi morire»), bensì dall'occultamento della pena dentro di sé (v. 7). L'azione di Amore diviene dunque necessaria e salvifica, tanto da garantire all'amante la sopravvivenza (v. 9).

Già BOZZETTI rileva che alcune parole-rima figurano in *Rvf* 324, l'unica ballata in morte del Canzoniere (*mercede* : *vede*); e così l'avvio, intonato all'appello di Amore (*Amor, quando fioria*).

La ballata ha una scarsa circolazione all'infuori dei collettori: ancora una volta, come Vr 6, ricorre nel ms. GC, sebbene in una forma piuttosto scorretta, e anche in V5 e W.

Ballata mezzana monostrofica di rime yZ(y_7)Z a(z_7)BaBbYY. Stando al censimento di PAGNOTTA 1995, p. 57 (107, 9-11), lo schema è poco percorso tra Due e Trecento e ricorre in tre ballate anonime. Non molto distante da quello di Vr 5 (cambiano solo la chiusa della volta e la disposizione delle rime al mezzo), si registra qui un grado maggiore di infrazione alla norma. Sebbene infatti la volta presenti regolare *concatenatio*, la sua rima di chiusura non richiama l'ultima rima della ripresa (Z), ma l'altra rima a disposizione (Y): si tratta di un artificio non inedito, diffuso già in alcune ballate boiardesche (cfr. BOIARDO, *Am. Lib.* I 25) , e in generale nel Quattrocento (vd. GORNI 1993, pp. 243-269).

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

2 *ricca mercede*: 'grande benevolenza', 'lauto favore'. **3** *poi che... Madonna vede*: 'da quando Madonna vede quanto la amo'. • *vede*: in rima con *mercede* già in *Rvf* 324, e ancora in *Li occhi dolenti* 69-70 (DANTE, *Rime della VN* XXV). **4** *anco*: anche. **5** *quel che forse non crede*: si prepara l'annuncio del rischio di morte, con una tecnica di rinvio della notizia. Una simile sospensione dubitativa si legge in *Rvf* 203, 4 («ella non par che 'l creda»), sonetto da cui forse è ripresa la rima *-ei* (vv. 1, 9, 10) (BOZZETTI). **6** *venir manco*: celebre sintagma di *Rvf* 16, 4 («il caro padre venir manco»), anche qui in punta di verso (ma con significato diverso, ossia 'morire'). **7** *se più nascosa l'è la pena mia*: 'se la mia pena risulta troppo celata nel cuore'. Dislocazione del referente a destra con posizione rilevata del possessivo: si tratta di una costruzione frasale tipicamente settentrionale, diffusa in più luoghi del *Furioso* (e non corretta in C). **8** *Ch'ella la sappia*: 'Che lei la conosca'. La volta prende avvio con la riproposizione, variata, della prima mutazione («fa ch'ella sappia anco»). • *la*: la pena. • *fia*: 'sarà'. **9** *sollevamento*: 'sollievo'. Termine rarissimo nella tradizione lirica precedente; presente invece in *OF* VIII 60, 4: «portan sollevamento al lor martoro» con analogo impiego semantico (oltre a C, presente in B). In prosa si trova in BOCCACCIO, *Decameron* VIII 7, 125: «e tanta acqua avrai da me a sollevamento del tuo caldo», ma come lenimento di un fastidio fisico. **10** *ch'io... morrei*: la conseguenza dell'aiuto di Amore è la sopravvivenza stessa dell'io.

9

Descriptio puellae in forma di enumerazione di parti del corpo (retta dall'anafora del verbo *miri*): secondo i moduli del canone lungo, il poeta parte dalla fronte e dagli occhi (v. 3) per passare alla bocca (v. 5), ai capelli (v. 7), al «collo e il seno» (v. 9), alle braccia e alla mano (v. 10), fino alle «bellezze nascoste» (BOZZETTI), alluse maliziosamente con la perifrasi «quanto se ne crede» (v. 11), chiaramente non petrarchesca (sul ritratto dell'amata, cfr. GUASSARDO 2020c). La descrizione dell'amata si avvicina ad «alcuni ritratti 'lunghi' del *Furioso*», tra cui si può citare quello di Olimpia in *OF* XI, 67, che termina con «un'analoga omissione [...] e [parte] da un'analoga forma riassuntiva» (CABANI 2016, pp. 115-116): «Di quelle parti debbovi dir anche, / che pur celare ella amava invano? / Dirò insomma, ch'in lei dal capo al piede, / quant'esser può beltà, tutta si vede» (*OF* XI 69, 5-8). Ma cfr. anche Vr 26, 46-51.

Antecedenti illustri che forniscono ad Ariosto un modello descrittivo per l'amata possono essere *Rvf* 200 (terzine), 292 (quartine) e 299 (da cui Ariosto riprende la rima B); tuttavia, il modello formalmente più contiguo mi pare GIUSTO, *Rime estravaganti* XIV, 1-8, con l'iterazione del verbo *mirate* («*Mirate*, occhi miei vaghi, quel bel viso, / le maniere e i costumi di costei, / che averian forza a innamorar gli Dei, / et fargli abbandonare il paradiso. / *Mirate* quel soave et dolce riso / che in parte è gran cagion de' sospir miei, / *miratela* dal capo insino a' piei, / che ogni membro è più bello et m'è diviso»).

La terzina conclusiva merita attenzione, perché l'amante, dopo aver lodato sopra ogni cosa la bellezza dell'amata, afferma in verità che la fede di lui è superiore alle bellezze di lei («più mirabil molto», v. 14). Il sagace ribaltamento di prospettiva pare molto simile al procedimento costruttivo di molte ottave ariostesche con rovesciamento nel distico finale (cfr. CABANI 2016, p. 111).

Il sonetto è stato imitato da Joachim Du Bellay, *Olive* VII, e da Pierre de Ronsard, *Amours* I, CLXXXIII, proprio in virtù della sua «temperata oratoria» e della sua struttura iterativa (BIANCHI). Solo i collettori, oltre a un tardo ms. settecentesco (BG), trasmettono il testo.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE. Sono rime suffissali (rare nelle liriche ariostesche) *finalmente* : *arditamente*.

Madonna, sète bella, et bella tanto
ch'io non veggio di voi cosa più bella:
miri la fronte o l'una et l'altra stella
che mi scorgon la via col lume santo; 4
miri la bocca a cui sola do vanto,
che dolce ha il riso e dolce ha la favella,
et l'aureo crine onde Amor fece quella
rete che mi fu tesa d'ogni canto; 8
o di terso alabastro il collo e il seno
o braccia o mano, et quanto finalmente
di voi si mira, et quanto se ne crede.
Tutto è mirabil certo, non di meno 12
non starò ch'io non dica arditamente
che più mirabil molto è la mia fede.

3 *miri*: 'che io contempli', congiuntivo dal valore ottativo. • *l'una e l'altra stella*: gli occhi; la tessera proviene da *Rvf* 299, 3 («Ov'è 'l bel ciglio, e l'una e l'altra stella»), da cui Ariosto riprende anche alcune parole-rima (*stella* : *favella* : *quella*). **4** *mi scorgon... santo*: 'mi indicano la via con la luce santa'; 'mi guidano' (SEGRE). Il verso si presenta come una rielaborazione del petrarchesco *Rvf* 204, 4: «che scorgi al cor l'alte parole sante». • *lume santo*: indica lo sguardo dell'amata; è *iunctura* ampiamente diffusa: ricorre in *Par*. IX 7 (a indicare Carlo Martello); più vicino ad Ariosto per contesto TEBALDEO, *Rime* 282, 38; *Rime estravaganti* 349, 5; ma soprattutto 369, 3: «in appressarmi al tuo bel lume santo». **5** *a cui sola do vanto*: 'l'unica che io celebri'; *dare il vanto* con quest'accezione si riscontra in PETRARCA, *TE* 99. **6** *dolce... favella*: l'oraziana dolcezza del ridere e del parlare («reddes dulce loqui, reddes ridere decorum», *Ep*. I 7, 27) gode di grande fortuna lirica, a partire dalla nota ripresa in *Rvf* 126, 58 («e 'l volto e le parole e 'l dolce riso», ma cfr. anche *Rvf* 299, 6 per *dolce favella*), fino agli esiti quattrocenteschi: CARITEO, *Rime*, son. CVII 8: «Il parlar dolce, il riso et la beltade»; GIUSTO, *Rime estravaganti* LII 7: «Dal soave parlare et dolce riso». **7** *aureo crine*: è prelievo petrarchesco (*Rvf* 246, 1; *TM* I 114). • *onde*: da cui. • *Amor*: in questo caso è Amore che tende la rete all'amante, e non l'amata come in Vr 7. **8** *rete... d'ogni canto*: la rete è motivo venatorio ricorrente in questi primi componimenti: cfr. Vr 7. • *d'ogni canto*: 'da ogni angolo' da leggersi con lo stesso significato di *Inf*. IX 46. **9** *o di terso alabastro*: l'alabastro è metafora che indica la consistenza delle membra, l'aspetto rassodato e statuario: così anche in un'altra canzone ariostesca, esclusa da Vr (ARIOSTO, canz. IV 58: «le delicate alabastrine membra»). • *seno*: con *meno* (v. 12) si trova in rima in *Rvf* 236. **11** *quanto se ne crede*: allusione reticente alle bellezze nascoste (cfr. cappello). **13** *arditamente*: 'con audacia'. L'avverbio non può non rinviare a *Rvf* 126, 67 («poresti arditamente / uscir del bosco»). **14** *fede*: 'fedeltà'. La *fides* dell'amante, qui *mirabile* più delle bellezze di madonna, è tema ricorrente nelle rime ariostesche. Per la fede ineguagliabile del poeta cfr. CATULLO, *Carm*. 87.

10

La ballata esibisce legami espliciti con il sonetto precedente. Il v. 1 («Se voi così mirasse alla mia fede») dialoga con il v. 14 di Vr 9 («che più mirabil molto è la mia fede»): «a kind of *coblas capfinidas*» (FEDI 2003, p. 165). Ma più in generale tutta la ripresa rinvia al testo precedente: dal ribattimento del verbo *mirare* (vv. 1-2), che strutturava Vr 9, al paragone tra fede e bellezza (vv. 3-4).

Ancora una volta, come era accaduto in Vr 5, la ballata diviene il luogo in cui rivolgersi direttamente all'amata. L'io torna a dire l'eccezionalità della sua *fede*, che è straordinaria quanto la bellezza di lei: se lei lo guardasse come lui la contempla, saprebbe allora della grandezza della sua fede (ripresa).

Nelle due mutazioni, l'alternanza del punto di vista *io-voi* («veggio», v. 5; «vedreste», v. 8) ben indica la necessità di uno sguardo che sia reciproco e corrisposto. Solo così si potrebbe giungere a una situazione di equità: se la straordinaria bellezza di madonna rende già lieve un duro e inappagato servizio amoroso, constatare la fedeltà eccezionale dell'amante dovrebbe indurre madonna a premiarlo, se non interamente, almeno con «un dolce principio di mercede» (v. 14). Comincia qui ad aprirsi uno spiraglio per un progressivo avvicinamento alla corrispondenza amorosa.

Il motivo della ricompensa per la fedeltà è declinato in termini simili in CORREGGIO, *Rime* 356, 1-3: «Se lunga servitù con molta fede / Merita grazia e merito alcuno, / O almen la pattuita sua mercede», che per altro condivide con il componimento ariostesco alcune tessere (le parole-rima *fede* : *mercede*; il sintagma «lunga fedeltà»).

Il componimento è trasmesso dai collettori e dal manoscritto GC, latore per altri testi di alcune redazioni primitive. Collazionando i codici, FINAZZI, p. 215, rileva che in Mn e Cp è presente una variante primitiva al v. 2 («e vostre chiome»), che in Vr è stata modificata con l'aggiunta della preposizione («e a vostre chiome»): *habitus* correttorio che Ariosto adottò anche per *OF* C (DIAZ 1900, pp. 107-108). Si potrebbe cautamente avanzare l'ipotesi che Vr 10 sia stato rivisto all'inizio degli anni Venti.

Ballata grande con schema ZYYZ ABC BAC CDdZ, che ricalca da vicino *Rvf* 63 e *Rvf* 14 (ma nel primo non vi sono settenari; nel secondo è presente un settenario, ma in altra posizione). Cfr. PAGNOTTA 1995, pp. 144-145.

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

1 *mirasse*: 'guardaste'. Un analogo esito assimilato per la seconda persona plurale si riscontra anche in Ariosto, son. XXVI 12 («voi potesse»); altre forme del *Furioso* sono compendiate in Boco 2005, p. 87. • *fede*: 'fedeltà'. Profondi i legami con la chiusa di Vr 9. **2** *vostr'occhi... chiome*: si tratta di una dittologia con cui Ariosto indica anche altrove l'aspetto esteriore (*Satire* V 300: «begli occhi e belle chiome»; *OF* XI 66, 7: «che mentre sta a mirar gli occhi e le chiome»). Conosce precedenti petrarcheschi (*Rvf* 198, 3: «là da' belli occhi, et de le chiome stesse»). Gli *occhi* e le *chiome* erano già lodati in Vr 9, 3 e 7: non è un caso anche la ripresa del verbo *mirare*, che là regge strutturalmente la dorsale della lode. **3** *exceder*: 'superare'. • *la*: la fedeltà. **4** *vostra... excede*: il topico superamento di tutte le altre donne si riscontra già in Vr 6, 5-6 e poi Vr 9, 1-2. **5** *veggio ben*: formula agnitiva molto diffusa sulla scorta del noto «ben veggio» di *Rvf* 1 (e di altri precedenti danteschi). • *l'una è degna*: la bellezza 'è meritevole'; *degna* rima con *ritegna* anche in *OF* XXVI 71, 2-4. **6-7** 'né una schiavitù protratta, né una schiavitù dura dovranno mai sembrarmi fastidiose e pesanti'. Riferimento al *sevitium amoris* (così in *OF* XXXI 1, 2-4: «Che viver più felice e più beato, / che ritrovarsi in servitù d'Amore?»). Il sintagma «lunga servitù» ricorre anche in Ariosto, cap. XXIII 3 e in *OF* XXVII 118, 1 (prima solo in Tebaldeo, *Rime estravaganti* 686, 23). Il luogo è vicino a Aquilano, *Epistole di dubbia attribuzione* 2, 1-3 («Se lunga servitù con molta fede / Merita grazia e merito alcuno, / O almen la pattuita sua mercede»), che enuncia il medesimo principio del sonetto. • *noiosa... o grave*: il dittico «noiosa e grave» si ritrova in *Rvf* 72, 27 e 331, 57 (Bozzetti); Tebaldeo in *Rime* 21, 4-6 parla già di una «servitù noiosa e grave». **8** *vostra cura*: 'vostra preoccupazione'. **9-10** 'che quest'anima venga trattenuta sotto un giogo più leggero e dolce'. La *iunctura* «soave giogo» si trova in *OF* XLI 55, 4. Sul motivo evangelico del *suave iugum*, declinato in poesia, cfr. *Rvf* 29, 7; 197, 3; vd. Gigliucci 2004, pp. 138-141, per le declinazioni liriche rinascimentali. **13** *come devriase*: 'come si dovrebbe'. **14** *mercede*: è termine che indica la benevolenza di madonna, ricorrente anche altrove in questa prima sezione del manoscritto (cfr. almeno Vr 8, 2; 6, 65).

11

In questo testo l'io affronta la difficoltà di lodare l'amata in poesia (la materia del sonetto è topica: basti pensare a *Rvf* 71, e per la fortuna del motivo, al dittico che avrebbe proposto di lì a poco BEMBO, *Rime* 76-77). Il proposito di lode si scontra con l'indegnità della lingua del poeta, dando luogo a una frizione tra ciò che dovrebbe essere detto «degnamente» (v. 1) e il risultato effettivo dello sforzo («inettamente», v. 4: già BOZZETTI ascrive tutto il testo entro i confini semantici dei due avverbi). Le «bellezze angeliche e divine» dell'amata (v. 2) non possono essere espresse dal canto poetico, perché è sufficiente la lode del «biondo crine» (v. 3) a produrre l'inabilità alla parola tipica del lattante.

L'inettitudine del cantore è ulteriormente aggravata da un'insufficienza della letteratura in sé: non esistono in definitiva strumenti, nemmeno quelli offerti dalle «greche e latine / scole» (vv. 6-7), capaci di lodare la chioma dell'amata (II quartina, I terzina). Sul tema topico della lode s'innesta qui l'«umanistica riflessione sulla inadeguatezza del volgare» (BOZZETTI).

L'io ha perso l'opportunità di essere poeta, perché non ha saputo mordere «l'aloro» (v. 12, così come fece Esiodo). Non gli resta dunque che morire tacendo (con richiamo al *topos* della morte d'amore): solo da poeta, infatti, avrebbe potuto morire cantando, come tradizionalmente fa il cigno (sul tema cfr. SPILA 2009).

Stilisticamente il testo sembra procedere per dittici di termini (talvolta dittologie aggettivali), disposti soprattutto in punta di verso («angeliche et divine», «greche et latine», «il mezzo e il fine»), ma talvolta distesi lungo tutto l'endecasillabo (vv. 4 e 5).

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

Testo tramandato da altri due manoscritti all'infuori dei collettori (L3 e R17): il più significativo è L3, che trasmette un manipolo piuttosto consistente di rime ariostesche ed è un codice probabilmente degli anni Venti (il che indicherebbe una circolazione abbastanza precoce di questo componimento).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Significative per il senso complessivo del sonetto le rime derivative *snodi* : *nodi* (: *modi*).

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

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

1 *degnamente io lodi*: l'avverbio è assente in Petrarca (Bozzetti), ma associato al verbo a cui si accompagna qui («lodi») compare in Boccaccio, *Rime* 125b, 24: «ti loderem più degnamente». Diffuso ampiamente anche nel Dante della *VN* proprio in riferimento all'opportunità di dire di Beatrice (ad es. XXXI 1: «vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potessi più degnamente trattare di lei»), non sarà un caso che si ritrovi anche in contesto esordiale nella raccolta boiardesca: *Am. Lib.* I 2, 13-14: «On quale inzegno scenderà dal cielo / che la descriva degnamente in carte?». **2** *vostre bellezze... divine*: l'eccezionale bellezza di madonna è qualificata con aggettivi che rimandano all'ultramondano. Cfr. *Rvf* 71, 62 («la divina incredibile bellezza»): la canzone è vicina al problema affrontato nel sonetto («il mio debile stile», v. 8). Di *bellezze angeliche* parlava anche Giusto, *BM* 23, 13-14: «Caste bellezze angeliche, che sole / Il mondo han tutto pien di maraviglia». **3-4** 'se mi sembra che solo a dire dei capelli biondi, la lingua si muova inabilmente e proferisca suoni inarticolati'. Per la metafora cfr. *Rvf* 125 (40-41: «Come fanciul ch'a pena / volge la lingua et snoda»), da cui Ariosto preleva l'espressione letteralmente; *snodi lingua* si trova anche in Vr 25, 44 . • *biondo crine*: tessera già presente in Tebaldeo, *Rime estravaganti* 567, 7, in rima con *fine* e *divine* come qui. **5-8** 'quegli stili alti e quei modi dolci, che le scuole (di retorica) latine e greche già insegnarono, non sarebbero sufficienti a dire compiutamente ma nemmeno la metà dei biondi e ricci capelli'. Indicibilità della bellezza dell'amata. Per «il mezzo e il fine» cfr. *Rvf* 79, 1 («S'al principio risponde il fine e 'l mezzo»). • *alti stili*: lo stile degno dell'altezza dell'amata (in *Rvf* 312, 6, gli «stili alti et ornati» sono quelli del poetare d'amore, quando la materia è alta). • *dolci modi*: possibile calco di Orazio, *Carm.* III 9, 9-10: «Me nunc Thressa Chloe regit, / dulcis docta modos et citharae sciens», dove i *dulces modi* sono i dolci canti di Cloe con la cetra. • *greche et latine / scole*: riferimento alle illustri tradizioni linguistiche, retoriche e letterarie della classicità, il cui sapere era organizzato e insegnato; *scole* è noto termine dantesco (*Inf.* IV 94). • *aurei crespi nodi*: espressione simile in *OF* XXXII 17, 8: «aurei crespi crini». Cfr. *Rvf* 227, 1. **10** *fila d'oro*: *iunctura* che apre Vr 7 e si ritrova anche nell'incipit di Ariosto, son. XXIX. **11** *materia... d'eterno can-*

to: fortunato motivo dell'*aere perennius*. Un analogo impiego del termine *materia*, per altro già reso tecnico in senso poetico in DANTE, *VN* XVII 1 («a me convenne ripigliare materia nuova e più nobile che la passata»), è in in *TC* IV, 88 («materia di coturni, non di sciocchi») (BOZZETTI). • *potria*: predicato verbale di *mirar*. In tutti i testimoni, Rossiano compreso, è al plurale (*potrian*): si tratta di un errore comune a tutti i testimoni. Sono intervenuta a correggere. **12** *Deh, morso... l'aloro*: 'avessi dato un morso all'alloro, come Ascreo'. Il motivo del pasto delle foglie d'alloro da parte dei poeti (che così troverebbero l'ispirazione) si rintraccia anche in *Satire* IV 14-15 «la pianta / de le cui frondi io fui già cosí giotto», a cui MARINI 2019, p. 138, annette ulteriori luoghi classici e medievali, e in particolare «materiali bizantini che potrebbero essere giunti ad Ariosto per il tramite di Gregorio di Spoleto». Ma cfr. anche JURI 2022, p. 480. • *Ascreo*: patria di Esiodo, qui metonimia per indicare il poeta (TURCHI 1567, p. 14: «piglia figuratamente il contenente per il contenuto»); analogamente in *Satire* VI 137-138: «e quel che da le morse fronde / par che poeta in Ascra divenisse». Al passo SEGRE 1987, p. 104, allegava il rinvio al sogno di Esiodo (del pasto delle foglie) «da lui stesso descritto nella *Teog*. 22-34». **13** *Di queste*: delle «fila d'oro». **14** *morrei cigno, ove tacendo moro*: l'identificazione di poeta e cigno è topos di *lungo* corso: cfr., ad es., BEMBO, *Asolani* II, XXVIII 12-13 («Andrei cigno gentile / poggiando per lo ciel, canoro et bianco»), o la nota trasformazione in cigno dell'io in *Rvf* 23, 50-66 (sulla scorta del mito ovidiano di Cygnus in *Met*. II 367-380). Ma Ariosto qui aggiunge il tassello classico (*Tristia* V 1, 11-4; *Her*. VII 3-4) del legame tra canto del cigno e morte (cfr. SPILA 2009): anche Sannazaro ricorda la credenza per cui il cigno, cantando, predica la propria morte in *Arcadia* VIII 40: «suole il candido cigno presago de la sua morte cantare gli esequiali versi», ma ancor più fortemente il legame è richiamato da CARITEO, *Endimione* 1, 12-14 («Io son pur come 'l cygno in mezzo a l'onde, / che quando il fato il chiama al giorno extremo, / alzando gli occhi al ciel cantando more»), da BOIARDO, *Am. Lib.* III 12, 53-62 (di cui cito solo il v. 65: «che per lei moro, e pur morendo canto») e da TEBALDEO, *Rime estravaganti* 387, 5-7 («Chi crederia che, quando se ode a l'onde / di Meandro cantar sì dolcemente, / il cygno vicin fosse al fin dolente?»). Sui legami tra cigni e poeti nel *Furioso*, cfr. le blande tangenze in *OF* XXXV 22, 1-4; e 23, 1-2. • *tacendo*: al contrario del cigno-poeta, qui l'io muore in silenzio, perché non è diventato poeta. Cfr. *Rvf* 71, 6 «tacendo i' grido», canzone sul problema della lode degli occhi di Laura.

12

Pezzo encomiastico, indirizzato a una Ginevra non ancora identificata. Si tratta dell'unico sonetto del Rossiano che contiene un esplicito *senhal* (il ginepro) indicante una donna: che l'intera raccolta le sia dedicata è ipotesi avanzata e non esclusa già da BOZZETTI (cfr. anche GUASSARDO 2021, p. 13), ma non vi sono altri indizi, interni o esterni, a orientare verso questa ipotesi: pare più persuasivo leggere questo sonetto come pagina encomiastica.

Biografi e commentatori segnalano alcune possibili identità per la donna (cfr. FATINI 1924, pp. 188-189, per un riepilogo della questione): Ginevra Malatesta, moglie di Lodovico degli Obizzi (ricordata anche in *OF* XLVI 5 e 6, e dedicataria del *Libro primo degli Amori* di Bernardo Tasso: cfr. BETUSSI 1545, p. 225 e ss.); Ginevra Rangoni, sposata a Giangaleazzo da Correggio (citata in *OF* XLVI 3); o ancora una tal Ginevra Lapi («dice che la sua donna avea nome Ginevra, ed alcuni dicono che fu Fiorentina, e de Lapi, ed era vedova», scrive SANSOVINO 1561, c. 4*v*, *ad locum*). Quest'ultima rimane ignota anche dopo gli spogli genealogici condotti da CATALANO 1931, I, p. 394: fiorentina e vedova, vien da pensare che sia stata confusa con Alessandra Benucci. Si aggiunga, a favore della prima Ginevra qui nominata, che la rubrica di J, codice tardocinquecentesco che trasmette il sonetto, recita: «Sonetto del detto alla S.ra Genevra d' Rimino» (la Malatesta è ricordata così anche da BETUSSI 1545, c. 225*r*: «Una Ginevra uscita di quella nobilissima famiglia de Malatesti che non pure sono stati antichissimi Signori d'Arimino fino a i giorni nostri»).

La donna lodata ha il nome di un «arbuscel» (v. 1) di cui si descrivono l'*habitat* (le «solinghe rive», v. 1), l'aspetto di fusto e foglie («i rami orridi et hirti», v. 2), la superiorità del profumo (v. 3), la perennità (v. 4). Subito torna alla mente il lauro petrarchesco (anch'esso un «arboscel che 'n rime orno e celebro», *Rvf* 148, 8), ma la descrizione tassonomica svela presto che l'arbusto è un altro, ossia il ginepro. Ginevra è dunque la signora dei «travagliati spirti» dell'io (v. 6), che si dice pronto a un'assoluta fedeltà (II quartina).

Le terzine si incardinano poi attorno al problema del raggiungimento dell'«honorata meta» (v. 11), l'incoronazione poetica, che l'io si augura possa avvenire con le foglie dell'albero caro, il ginepro, e non con alloro o edera. Da notare che anche Vr 11 si chiudeva con il riferimento al pasto dell'alloro, che avrebbe reso l'amante finalmente poeta.

Il sonetto gode di una discreta trasmissione manoscritta extravagante (nove testimoni, oltre ai collettori: Pc, B1, GC, di cui si hanno solo vv. 1-3, J, L3, N1, N10, R17, R18, U1), che testimonia la probabile originaria natura encomiastica del testo.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD.

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

1 *Uno arbuscel*: 'un arbusto'; il termine è già petrarchesco (*Rvf* 148, 8), lì riferito all'alloro. • *solinghe*: 'solitarie', aggettivo di sapore arcadico, attestato in *Arcadia* X 22 e in CORREGGIO, *Rime* 350, 45 (capitolo pastorale). **2** *all'aria spiega i rami*: 'dispiega nell'aria i rami'. Cfr. l'incipit del terzo sonetto del «ciclo dell'aura» (*Rvf* 198, 1: «L'aura soave al sole spiega e vibra»), ma anche LUCANO I 139-140: «nudosque per aera ramos / effundens» (BOZZETTI). • *orridi e irti*: 'ispidi e acuminati'. Coppia di latinismi non diffusi in lirica per l'asprezza consonantica: si ritrova intatta in *OF* C VI 30, 6, riferita ad Astolfo tramutato in mirto, un altro sempreverde («in corpo orrido et irto», con reminiscenza del virgiliano «horrida myrtus»: *Aen.* III 23). *Orridi* occorre anche in Vr 23, 48, «li orti / [...] orridi e strani», e in ARIOSTO, son. XXXV, 2: «per questi aspri, selvaggi, orridi sassi». **3** *e d'odor vince*: era già prerogativa del lauro petrarchesco vincere i profumi più seducenti (*Rvf* 337, 1: «Quel, che d'odore e di color vincea»): qui diventa caratteristica del ginepro, con sostituzione continua di tutti quei riferimenti all'alloro disseminati nel Canzoniere. • *i pin, li abeti, e i mirti*: serie di sempreverdi molto odoriferi di lunga tradizione letteraria, già in parte cristallizzata da Petrarca, nel sonetto dei fiumi (*Rvf* 148, 5: «abete, pin, faggio o ginebro», ma vd. anche *Rvf* 10, 6, e ancor prima DANTE, *Rime* 40, 44). Cfr. anche BOIARDO, *Am. Lib.* III 10, 11: «tra ombrosi mirti e pini e fagi e abeti». Per quest'ultimo esempio ZANATO 2012, p. 711 rimanda alla pastorale di ALBERTI, *Rime* X, 3: «e lauri, e mirti, e i pin', gli abeti e i faggi». **4** *lieto et verde al caldo e al ghiaccio*: il ginepro è un sempreverde, e dunque vive in ogni condizione atmosferica («al caldo ed a la neve», *Rvf* 30, 30). **5-6** '(un arbuscello) ha il nome di colei che mi prescrive un limite e delle regole ai miei spiriti sofferenti'. Lungo iperbato che separa il soggetto (*arbuscel*) dal verbo. Viene qui rivelata l'analogia tra il nome dell'arbusto e il nome della donna amata nel testo: Ginevra. Si prescrive una legge amorosa in CORREGGIO, *Rime* 358, 4: «Ma se legge amorosa non prescrive», e SANNAZARO, *SeC* 89, 67: «ché tal legge prescrisse / natura a chi ad amor virtù sommise». • *travagliati spirti*: sono gli spiriti che albergano nel corpo dell'amante. L'espressione si attesta anche in *OF* VIII 79, 2. **7-8** *da cui seguir... ore o l'estive*: 'dal seguire i quali [*scil.* limiti e regole] non potrebbero trattenermi Sirti o Scilla, gli inverni o le estati', distico dalla forte inarcatura. • *Scille o Sirti*: due luoghi mitici insidiosi, rispetti-

vamente scogli e secche, che costituiscono un pericolo per i naviganti. Si trovano accoppiati, insieme a Cariddi, in ALAMANNI, *Rime*, elegia IV 21: «Schiva i perigli d'amorosa vita, / che di Scille e Cariddi e Sirti è piena». Anche classicamente la serie si trova spesso allineata: CATULLO, *Carm.* 64, 155-157: «Quod mare conceptum spumantibus expuit undis, / Quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Charybdis, / Talia qui reddis pro dulci praemia vita?», o ancora VERG., *Aen.* VII 303-304 (su presunto calco catulliano). • *Scille*: rupe sulla costa calabra antistante il gorgo di Cariddi, notoriamente rischiosa per i naviganti (cfr. almeno *Aen.* III 420-421). • *Sirti*: insenature della costa libica caratterizzate da banchi di sabbia soggetti a spostamento continuo, che rendono l'approdo pericoloso. Sui pericoli delle Sirti vd. ORAZIO, *Carm.* I 22, 5 («Syrtis aestuosas») e LUCANO IX 300-320; ma soprattutto PROPERZIO II 9, 33; III 19, 7; III 24, 16. Scarsamente citate nella letteratura volgare, sono richiamate in *OF* XXXVI 61, 4 («fece che 'l legno ai liti inabitati / sopra le Sirti a salvamento scese») a indicare genericamente le coste libiche, e non per la loro pericolosità. • *brumali ore*: 'ore invernali'. L'aggettivo *brumali* è poco attestato prima di Ariosto; si ritrova però in *OF* V 10, 4: «il tempo ardente, or il brumal malvagio», nell'episodio dedicato a Ginevra, figlia del re di Scozia. Secondo BOZZETTI, non sarebbe una coincidenza il ricorso del termine in un contesto legato a una Ginevra. **9-11** 'E se un'influenza favorevole degli astri, lunghe ore di lavoro notturno o gli stimoli d'amore stanno per condurmi alla meta onorata'. • *benigno influxo di pianeta*: influenza esercitata dagli astri sul destino. Nota è l'ottava in BOIARDO, *IO* II, 12, 1 dedicata al tema («Stela d'Amor che 'l terzo ciel governi, / E tu, quinto splendor sì rubicondo [...], / Venga da' corpi vostri alti e superni / Gratia e vertute al mio cantar iocondo / Sì che l'influxo vostro ora mi vaglia / Poiché de Amore canto e di bataglia»). Nel *Furioso* vi sono varie occorrenze del motivo (ad es. *OF* IV 35, 4: «il male influsso di sue stelle fisse»). • *lunghe vigilie*: le lunghe ore di lavoro notturne. • *amorosi sproni*: *iunctura* attestata in PETRARCA, *Rime attribuite* 151, 81; BOCCACCIO, *Ninfale fiesolano* 132, 3. • *honorata meta*: la gloria poetica (così anche ad esempio B. TASSO, *Amori* V 79, 2; V 55, 7), o più tecnicamente, la laurea. **12** *et Phebo... mi perdoni*: verbo concordato alla latina con l'ultimo elemento. Sulla scorta di un passo tibulliano dedicato alla gioventù sempiterna delle due divinità (TIBULLO I 4, 37), a inizio Cinquecento Febo e Bacco erano ritenuti «sempre indivisi fratelli» (FICINO, *Della vita sana* 1568, II 20). **13** *lor frondi*: rispettivamente l'alloro («et cesares coronarentur et poetae»: PETRARCA, *Coll. laur.* XI, 14-25; caro ad Apollo essendo la pianta in cui si è mutata Dafne: OVIDIO, *Met.* I 452-567) e l'edera (cara a Bacco, ad es. OVIDIO, *Fasti* III 769). La corona di edera è opzione minoritaria per celebrare i poeti, almeno nella tradizione letteraria volgare. Tuttavia, anticamente, poteva contare su una fortuna maggiore: cfr. VERG., *Ecl.* VII 25 («Pastores, hedera nascentem ornate poetam»); ORAZIO, *Carm.* I 1, 29-30: («Me doctarum ederae praemia frontium / Dis miscent seperis»); e soprattutto PROPERZIO IV 1, 62 («Mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua»), dove gli incoronati con le foglie di edera erano i poeti elegiaci. La fortuna dell'elegia latina agli inizi del Cinquecento riporta in auge il motivo, vd. ALAMANNI, *Favola di Atlante* 155-156 («Né pur ivi scorgeano Apollo e Bacco / Le care frondi sue»). **14** *ginepro*: disvelamento dell'«arbuscel» (v. 1). Vi sono antecedenti lirici: anche nella raccolta *In divam Genevram Lutiam* di Bernardo Ilicino, dedicata non a caso a una Ginevra, il poeta si incorona con le foglie di questo arbusto. • *coroni*: 'incoroni'.

13

In questo sonetto l'amante si oppone a coloro che abitualmente lodano la bellezza femminile, preferendo per sé un elogio delle virtù interiori dell'amata. Se gli «altri» poeti elogiano le chiome, la pelle, gli occhi (a norma petrarchesca, cfr. *Rvf* 74, 5-7: «e come a dir del viso e de le chiome / e de' begli occhi, ond'io sempre ragiono, / non è mancata omai la lingua e 'l suono»), l'io cambia l'oggetto della sua lode, incentrata sulle qualità intellettuali e morali di madonna: ella possiede un «ingegno divino» (v. 6), un animo «libero e franco» (v. 7), e poi ancora grande eloquenza (v. 9), onestà e leggiadria (vv. 10-11, binomio già costitutivo del trittico *Rvf* 260-262). Da notare la polarizzazione degli aggettivi ai vv. 5-6 («mortal fragil» per il corpo, «divino» per l'ingegno), che segna lo scarto e sottolinea la dignità della nuova lode.

Torna in chiusura il problema dell'altezza della «materia» del canto (v. 13), già affrontato in Vr 11, 11: anche qui l'oggetto di lode è degno di essere ricordato eternamente, secondo il motivo oraziano dell'«aere perennius» (*Carm.* III 30, 1).

La struttura retorica del sonetto è un calco di ORAZIO, *Carm.* I 7: l'avvio «Altri lodan...» (v. 1) riprende puntualmente «Laudabunt alii...», v. 1; la seconda quartina («me non mortal fragil bellezza, come», v. 5) recupera la costruzione latina del v. 10 («Me nec tam patiens... quam domus...»). Questo «passaggio da Petrarca a Orazio» (BOZZETTI), suggerito dal calco strutturale, e in definitiva dal tema del sonetto, è significativo perché si costituisce come un preciso posizionamento di Ariosto rispetto alla materia lirica (e viene anticipato dal poeta in Vr 11, con quella speranza, pur frustrata, che le «greche e latine / scole», vv. 6-7, potessero insegnare la lode).

Il testo trasmesso da Vr presenta due significative correzioni, qui accolte, che si trovano sovrascritte da un'altra mano sulla lezione base del codice: ai vv. 1 e 4 si leggono *lodan* e *dan* sugli originali *loderà* e *darà*. Il sonetto è trasmesso, oltre che dai collettori, dai codici Bg, B01, L3, P2.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD.

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

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

1 *Altri lodan*: il già richiamato modulo oraziano di *Carm.* I 7, 1 avvia il componimento. Forse Luigi Da Porto (le cui rime sono pubblicate postume nel 1539; morì nel 1529) potrebbe aver avuto accesso a una copia del sonetto ariostesco con la lezione più diffusa *loderà* (*Rime* LXXI, 1-3: «Altri loderà il bel crin d'ambra pura... altri le perle»). • *chiome*: rimava con *come* (v. 5) già in Vr 10, 2-3. Viso e chiome, insieme a «begli occhi», sono gli elementi lodati da Petrarca in *Rvf* 74, 5-7 (cfr. cappello). **2** *de la sua donna*: l'ignoto correttore (forse mano *b*), che ha modificato i verbi reggenti della quartina, non ha sentito la necessità di completare l'intervento correttorio, lasciando *sua* in luogo di *lor*: ma è ammissibile che l'aggettivo *suo* possa avere un referente plurale (come annota Diaz 1900, p. 47, è *habitus* ariostesco). **2-3** *avorio bianco... fianco*: 'l'avorio bianco con cui natura diede forma al petto e al fianco'. In Petrarca (ma anche in Boiardo, *Am. Lib.* I 10, 10-11: «né avorio né alabastro può aguagliare / il tuo splendente e lucido colore») l'avorio è usato per indicare il colore della mano (ad es. *Rvf* 181, 11: «era a la man ch'avorio e neve avanza», e 199, 10) o dei denti di Laura (*Rvf* 131, 10-11). Qui il termine *avorio* non sembra rappresentare solo un colore, ma anche una materia (così il seno di Alcina in *OF* VII 14, 1-3: «Bianca nieve è il bel collo, e 'l petto latte; / il collo è tondo, il petto colmo e largo: / due pome acerbe, e pur d'avorio fatte»). **4** *begl'occhi*: sintagma già petrarchesco (*Rvf* 74, 6). • *eterno nome*: primo riferimento alla fama eternatrice della poesia, e anticipo della terzina finale. **5-6** 'non mi ha mai smosso una bellezza mortale e fragile quanto un ingegno superiore'. • *mortal fragil bellezza*: una delle varianti primitive di *mortal fragil* era *corruttibil* (in Cp, Bg, B01, L3, P2), «termine ignoto a Petrarca, corretto in questa seconda redazione del sonetto anteponendo a *bellezza* gli aggettivi cari a Petrarca [...], ossia sostituendo l'effetto alla causa» (Bozzetti); «mortal bellezza» è sintagma in *Rvf* 366, 85. • *ingegno divino*: inizia qui l'elenco degli attributi intellettuali e morali dell'amata. L'ingegno è già attributo laurano (*Rvf* 240, 9: «con quel cor, che di sí chiaro ingegno»), e si diffonde capillarmente come qualità dell'amata nella poesia quattrocentesca con Giusto, *BM* 40, 7 («Un singolar costume, un sacro ingegno»). Del resto, anche altrove Ariosto ricono-

sce l'ingegno come caratteristica femminile, attribuendolo non casualmente ad Alessandra Benucci, scolpita «in alabastro» nel celebre passo di *OF* XLII 94, 4 («o più indizio d'ingegno o d'onestade»), ricordando inoltre un'altra qualità (l'onestà) elencata qui al v. 10. **7** *un animo... franco*: endiadi aggettivale («libero et franco»), che si riferisce alla levità dell'animo di madonna, non sottoposta alle costrizioni del corpo. **8** 'da non sentire i pesi derivanti dal corpo', proposizione di valore consecutivo che deriva da *così* del v. 7. Viene a crearsi un'equivocità sintattica, lievemente impropria, ma forse ricercata, con il *come* del v. 5. Erano *terrene* le some in *OF* XIII 64, 5. **9-10** *una chiara... di saper*: il motivo dell'eloquenza che proviene, quasi fosse fiume, da una fonte di sapienza è proprio di tutta la poesia classica (ad es. MACROBIO, *Saturnalia* V, I 10 o EVANZIO, *De comoedia* I 5) e della tradizione biblica (*Eccli* XXIV 40); passato poi in *Inf.* I 79-80 («Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume?») e soprattutto in *Rvf* 258, 3-4 («e parte d'un cor saggio sospirando / d'alta eloquentia sì soavi fiumi»). **10-11** *una onestade... non schiva*: 'una nobiltà di gesti e una grazia nei modi non sdegnosa'. Binomio, quello di onestà e leggiadria, che trova ampia declinazione nel trittico *Rvf* 260-262. In particolare risultano accoppiati in riferimento a Laura in *Rvf* 261, 6: «come è giunta onestà con leggiadria». Il dittico figura anche in un'iconica descrizione muliebre, quella contenuta nella novella di Filippo Balducci (*Decameron* IV, intr. 31: «e veder continuamente gli ornati costumi e la vaga bellezza e l'ornata leggiadria e oltre a ciò la vostra donnesca onestà»). Vale la pena ricordare anche il ritratto della perfetta donna di palazzo di CASTIGLIONE, *Cortegiano* III 5 (GUASSARDO). **12-13** *E se l'opra...materia ugual*: topico motivo dell'inadeguatezza dell'opera rispetto all'altezza della materia: si riscontra con tessere simili in *TF* IIa, 76-77: «Non è l'ingegno né lo stile equale / a la materia, onde di mille taccio». Anche nel dittico di BEMBO, *Rime* 76-77, il motivo, accompagnato a quello dell'inadeguatezza della lingua (in Vr 11), troverà adeguata declinazione (76, 6-11: «ch'io non aggio / stile da colorir ben picciol raggio / de le virtuti al vostro animo preste, / [...] con quali rime assai potrò lodarvi?»; e 77, 5-8: «quai versi agguaglieran l'alta dolcezza...»). Il termine «materia», pregno dello stesso significato, si trova già in Vr 11, 11. **13-14** *viva / statua*: realizzazione di una statua straordinariamente somigliante e naturale, forse riferimento mito di Pigmalione (come ipotizza GUASSARDO). Cfr. la fontana sculta di donne lodate dai poeti ferraresi in *OF* XLII 93-95. **14** *dureria più d'una etade*: noto motivo oraziano (*Carm.* III 30, 1: «Exegi monumentum aere perennius»). Anche in Petrarca vi è il tentativo di dare lode eterna all'amata (*Rvf* 327, 12-14: «e se mie rime alcuna cosa ponno, / consecrata fra i nobili intelletti / fia del tuo nome qui memoria eterna»): il luogo petrarchesco pare di qualche rilievo nel nostro caso, per la struttura della terzina (così Ariosto: «Et se... ne farei»).

14

Osservando la scarsa circolazione manoscritta del testo (trasmesso dai soli correttori), Cesare Bozzetti ha riconosciuto al sonetto una specifica funzione diegetica, di preparazione alla «*mercede* che il poeta riceverà per il suo amore» (Bozzetti). Si tratterebbe dunque di un componimento-cerniera, che introduce una nuova sezione di Vr, in cui lo «sdegno» manifestato dall'amata nei componimenti precedenti è ormai prossimo a mutare di segno.

Il sonetto è caratterizzato da una sintassi «latineggiante» (Bozzetti), che esibisce un'inedita complessità ipotattica nelle quartine, costruite su un unico lungo periodo in cui il soggetto («Quel capriol», v. 1) e il predicato («è stato degno», v. 8) si trovano rispettivamente in esordio e in chiusura. Anche la materia è classica, e latina (sebbene non manchino esempi nella lirica quattrocentesca): il testo ricorda la morte dell'animale caro all'amata e il pianto copioso che l'evento suscita in lei (oltre al noto passero di Lesbia, per cui cfr. Catullo, *Carm.* 3, si vedano il pappagallo dell'amata in Ovidio, *Amores* II 6, e la colomba del poeta Stella in Marziale, I 7). Il dialogo con la poesia latina, lirica ed elegiaca, sembra farsi più scoperto in questa ultima manciata di testi (a partire da Vr 11).

Ariosto varia l'animale caro alla donna: non più qualche specie avicola (com'era ancora in Tebaldeo, *Rime* 23), bensì un «capriol» (v. 1), che tra i cervidi è la specie dalla tradizione letteraria più esile, sebbene proprio nella nota fuga di Angelica di *OF* I la fanciulla venga paragonata a una capriola, per evidenziarne lo *status* di preda innocente e braccata (cfr. Ledda 2017, pp. 559-560). Sembra invece che in questo sonetto il capriolo rappresenti un animale puro e insieme non domestico, il che concede all'amata la prerogativa di godere della compagnia di un essere che accorda di rado la sua benevolenza.

La morte del capriolo, annunciata e compianta nella seconda quartina, avvia un parallelismo tra due condizioni sbilanciate (I terzina): quella dell'ungulato, che si vede premiato nonostante la servitù «sì leve» (v. 11); e quella dell'amante, fermo nei suoi propositi, ma non ancora ricompensato da madonna. La «mercede» (v. 12) è ora attesa dall'amante proprio perché la donna l'ha riservata al capriolo, dimostrando di saper concedere benevolenza: la chiusa, quasi un «suggello ingegnoso», ricalca il valore sapienziale di certi detti popolari, secondo una modalità riconducibile in buona parte alla lirica cortigiana (Bozzetti), ma non estranea ai *Fragmenta* (cfr. Strada 2003).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Le rime C e D sono assonanti (*deve* : *vede* ai vv. 9-10 possono essere anagrammati).

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

1-4 'Quel capriolo, che piacque tanto – con invidia e indignazione di numerosi amanti – a colei che nacque con grandissima bellezza per esercitare un governo su tutti gli uomini di nobile sentire che vi sono al mondo'. L'amata è *domina* (signora) dei cuori gentili. • *Quel capriol*: il capriolo è tradizionalmente un animale preda delle battute di caccia (così in BOCCACCIO, *Caccia di Diana* III 2); per questo tragico destino viene sempre richiamato nel *Furioso* (per un elenco completo delle occorrenze cfr. PETRONE 2013-2014, p. 348), anche e soprattutto nel passo della fuga di Angelica del canto I (34, 1-6: «Qual pargoletta o damma o capriuola [...] / e di paura triema e di sospetto»). La vulnerabilità, che lo espone a un costante pericolo di morte, e insieme un'indole pura e mansueta fanno del capriolo un buon candidato per essere un animale caro a madonna: difficile da avvicinare, ma docile per chi sa conquistarne la fiducia (così era già per Gabriotto in *Decameron* IV 6, 14-16: «Il qual fu che a me pareva essere in una bella e dilettevole selva e in quella andar cacciando e aver presa una cavriuola tanto bella e tanto piacevole quanto alcuna altra se ne vedesse giammai; e pareami che ella fosse più che la neve bianca e in brieve spazio divenisse sì mia dimestica, che punto da me non si partiva»). • *con invidia et sdegno*: due forti motori d'azione e pensiero nelle rime ariostesche, in particolare in Vr 6. • *de mille amanti*: i molti che amarono madonna. • *somma beltà*: è tessera presente in *OF* XXIII 32, 6; ricorre anche nel noto sonetto bembiano *Rime* 5, 12. • *di tutti i gentil cori*: il cuore nobile di guinizzelliana memoria è peculiarità di coloro che altrove Dante definiva «fedeli d'Amore» (*VN* III 9). Nel caso ariostesco non è da escludere che sulla tessera stilnovista agisca un influsso proveniente dal carme catulliano in morte del passero (III 2: «Et quantum est hominum venustiorum»), dove *venustiorum* indica coloro che sono inclini all'amore (perché fedeli a Venere). **5-8** '[Quel capriolo], dopo che cadde morto, è stato degno di un decoroso sepolcro, nonché di increspare la fronte e di trarre fuori alla mia donna i sospiri dal petto e le lacrime dagli occhi'. • *turbar la fronte*: il viso dell'amata è topicamente sereno e disteso (così in *Rvf* 357, 14: «e non turbò la sua fronte serena»); dunque, la sua alterazione deve seguire un evento inatteso e sconvolgente, quale dev'essere la morte del capriolo (cfr. TEBALDEO, *Rime* 174, 9-10: «Come è la fronte tua turbata e trista, / che dianci era sì lieta?»). • *pietoso segno*: la fuoriuscita dei sospiri sono la prova della capacità di madonna

di provare pietà. In contesto tematico analogo a questo sonetto, si veda BANDELLO, *Rime* XXIV 10-11: «e piange un can perduto, / né di pietà ver' me mai mostrò segno». • *dal petto... l'acque*: l'unione di lacrime e sospiri è regolativa dell'*aegritudo* in molte teorie fisiologiche medievali; il motivo gode di grande corso lirico, spesso in riferimento al mal d'amore (Cfr. *Rvf* 17, 1-2: «Piovonmi amare lagrime dal viso / con un vento angoscioso di sospiri»). Qui il contesto è luttuoso e non amoroso. • *d'onesto sepolcro*: l'espressione inusuale ricorre in *TF* IIa 48. • *è stato degno*: predicato che regge gli infiniti *turbar* e *trar* senza preposizione, e poi il complemento di limitazione *d'onesto sepolcro* (con preposizione). Il costrutto privo di preposizione è raro (SANTORO); ricorre ad esempio in SAN FRANCESCO, *Cantico* 4: «nullo omo ene dignu te mentovare». **9-11** 'cosa ora non si deve sperare, amando nel modo corretto (con devozione), dopo che un animale si vede tanto ricompensato senza ragione di una dedizione così lieve?'. • *bene amando*: indica l'amore secondo virtù, inseguito attraverso giusti mezzi (cfr. anche BEMBO, *Asolani* III, VI: «dirò pure come io potrò, et poscia che a questo fare mi chiamate hora, che io delle tre innocenti maniere di diletti che bene amando si sentono»). • *animal senza ragion*: il capriolo è, come tutti gli animali, privo di ragione, secondo una lettura del mondo che risale fino ad Aristotele (cfr. *De partibus animalium* II 9-10, 656a; ma cfr. ad esempio anche DANTE, *Conv.* III, VII e *passim*). • *tanto premiar... leve*: i motivi del premio e del *servitium amoris* hanno radici stilnovistiche, e prima ancora provenzali e latine. Cfr. qui Vr 31 per una più ampia trattazione del tema. **12-14** 'Se deve arrivare, ormai non è lontana la benevolenza, giacché, quando incomincia a sciogliersi la neve, bisogna credere che l'inverno sia ormai giunto alla sua fine'. Terzina dal valore gnomico-sentenzioso, analoga ad altre presenti a chiusura di sonetto dei *Rvf* (ad es. 86, 13-14: «ché non va per tempo / chi dopo lassa i suoi dì più sereni»). • *mercede*: è la benevolenza già invocata in Vr 6, 65 e 10, 14.

15

L'amante si ritrova nel luogo dell'innamoramento e si domanda, in un sonetto di studiata distribuzione della materia, se il luogo sia proprio quello e se possa ancora riconoscersi nell'uomo che lì offrì il *meglio di sé*. Se la riposta alla prima domanda è affermativa (II quartina), la risposta alla seconda è problematica (I terzina): egli, infatti, nel presente non si comporta più come colui che, privato del proprio cuore da Amore, bruciava di desiderio nella lontananza; al contrario, ora il poeta si sente agghiacciare in presenza di madonna.

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

Il testo è trasmesso dai collettori e da altri tre codici: B2, GC, V5.

Sonetto di rime ABAB ABAB CDE CED (a schema unico nella raccolta). Risulta in iato la rima E (-*ai*).

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

1 *Non fu qui*: l'avverbio di luogo fa pensare che l'io non stia semplicemente ricordando il momento dell'innamoramento (come avveniva nel modello offerto da *Rvf* 175, cfr. cappello), ma che si trovi nel luogo esatto in cui questo è avvenuto. • *tra riso e giuoco*: forse allusione a un innamoramento avvenuto durante una festa; il binomio, già petrarchesco (*Rvf* 270, 80), è arcaico e provenzaleggiante, e gode di grande fortuna (cfr. ad esempio *Purg*. XXVIII, 96). **2** *le belle...tese*: il motivo della chioma-rete occorre già in Vr 7, 1-2: che sia tesa da Amore è derivazione petrarchesca (*Rvf* 181, 1-2: «Amor fra l'erbe una leggiadra rete / d'oro et di perle tese», dove ricorre *tese* in posizione rimica come qui). Ancora, non sarà privo di significato il rimando a *Rvf* 62, 7: «sì ch'avendo le reti indarno tese», sonetto che fornisce il calco sintattico del v. 6. • *cor vago*: 'cuore errante', analoga *iunctura* in Vr 7, dove è il *pensier vago* a esser preso al laccio. L'espressione ha lo stesso significato che assume in *Rvf* 242, 1 («Mira quel colle, o stanco mio cor vago»). In *OF* la *iunctura* ricorre una volta al canto IV 8, 7, sebbene in questo caso vada inteso come 'cuore desideroso' («tanto ho il cor vago / di far battaglia»). **3-4** *Non son io... cortese?*: 'Non sono io, che fui così prodigo non di poco ma del meglio di me, quello stesso ancora?'. • *meglio di me*: il servaggio dell'amante prevede che riservi il meglio all'amata (così anche CORREGGIO, *Rime* 372, 25: «Se ebbe el meglio di me, gli anni più cari»). • *cortese*: aggettivo che indica la prodigalità (altrove associato ai principi, ad es. *Rvf* 28, 82, o al divino). **6** *u' dolcemente... spese*: continua l'allusione a un tempo festoso; il costrutto avverbio di modo + participio passato in posizione rimica ricorre già in *Rvf* 62, 2: «dopo le notti vaneggiando spese», ma in Ariosto l'avverbio acquista una marca positiva. **7** *l'esca fu tolta*: indica l'allontanamento della donna amata (che è *esca* e infiamma e fa ardere l'amante); il termine petrarchesco *esca* (in *Rvf* 175, 5 era riferito all'io) designa il materiale infiammabile che nutre il fuoco. • *quinci il foco*: togliendo la materia che incendia, si spegne il fuoco acceso nel petto dell'io (v. 8). **8** *d'alto incendio... accese*: segnalo per le tangenze lessicali, e a completamento del motivo dell'esca del verso precedente, il luogo di *OF* XXVII 39, 6-8: «et agli accesi fuochi esca aggiungendo, / et accendendone altri, fa salire / da molti cori un alto incendio d'ire». • *freddo petto*: è generalmente quello dell'amata «disdegnosa», o comunque di coloro che non possono ardere d'amore (così GIUSTO, *BM* 115,

10, ma soprattutto SANNAZARO, *Arcadia* VII 14: «Ma lei, o che per innata bontà non se ne avvedesse giamai, o che fusse di sì freddo petto che amore non potesse ricevere»). In questo caso, invece, il *freddo petto* è quello dell'io prima di innamorarsi (il sintagma ricorre anche in Vr 43, 71). **9-11** 'Ma che io sia quello che Amore, con lusinghe, privò del suo cuore per darlo ad altri, se lo credo, io ne ho in realtà più dubbi'. • *con lusinghe*: alle lusinghe di Amore sono «inclinati» collerici e melanconici secondo FICINO, *El libro dell'amore* VI, IX; per altro i temperamenti di collerici e melanconici sono tradizionalmente freddi (rispettivamente secco e umido); e poco sopra si è ricordato che l'io aveva un «freddo petto». • *fece... cor scemo*: la separazione del cuore, che si accompagna all'amata, avviene per «privilegio degli amanti» (*Rvf* 15), e dunque al di fuori della norma; tuttavia, l'io qui è in dubbio se questo sia accaduto anche a lui. **12-14** 'giacché mi viene in mente che colui che perse il cuore era solito ardere lontano da questi raggi, e io, che sono loro vicino, mi ghiaccio e tremo'. • *quel che perse il core*: Petrarca, secondo BOZZETTI; mi sembra più convincente pensare che il poeta alluda a quel sé di un tempo che adesso non riconosce più, perché gli accade di provare sensazioni opposte (GUASSARDO). • *arder solea... rai*: richiama il concetto esposto in *Rvf* 175, 12 («e cosí di lontan m'alluma e 'ncende»): l'io petrarchesco era preda di un continuo incendio in virtù dell'azione di memoria, che rendeva sempre presente l'amata. • *ed io... tremo*: si tratta di una situazione non nuova per l'amante (cfr. Vr 3, 3-4). Tale condizione dolorosa è diametralmente opposta a quella passata. Di ardere *in absentia* e «agghiacci*are* et trem*are*» *in presentia* accadeva già all'io petrarchesco (*Rvf* 224, 12: «d'arder da lunge e agghiacciar da presso»; *Rvf* 135, 54-60: «quando 'l bel lume adorno / ch'è 'l mio sol s'allontana... / ardo allor; ma se l'oro / e i rai veggio apparir del vivo sole, / tutto dentro et di for sento cangiarme, / et ghiaccio fanne, così freddo torno»). • *lor presso*: presso i *rai* dell'amata. Evidentemente, l'io non solo si trova di nuovo nel luogo dell'innamoramento, ma qui vi è anche l'amata.

16

Anche questo testo, come Vr 14, è trasmesso dai soli collettori, e dunque ipoteticamente composto per la raccolta: si tratta non a caso di una tessera importante, in cui viene dichiarata una prima, debole corrispondenza dell'amata, subito svanita.

Nella ballata sembrerebbe starsi realizzando l'auspicio di Vr 14, in cui l'amante sentiva prossima la «mercede» dell'amata. Tuttavia, l'amore di madonna è qualificato «d'umile e bassa sorte» (v. 8), e dunque non saldo, perché vacilla sotto delle «minacce» (v. 10), che Fatini leggeva come «malignità dei conoscenti e forse degli stessi parenti» (Fatini 1915, p. 311). Sebbene qui non sia esplicitato, il tema catulliano dei maldicenti conosce grande fortuna nel Rossiano e strutturerà il dittico di capitoli Vr 21-22, dove a parlare è proprio un io femminile. Anche la volubilità dell'amata è altrove deplorata (specie in Vr 27 e 31), elemento che testimonia la declinazione in questa ballata di alcuni temi portanti della raccolta.

La metafora della volta, sul destino del fuoco sottoposto all'azione del vento, non è estranea alla lirica padana: cfr., ad esempio, Correggio, *Rime* 23.

Ballata mezzana di rime xYY a(y_7)Ba(a_7)B bXX (stesso schema di Vr 5, cui rimando). Qui vi sono due rime al mezzo in settima sede nelle mutazioni. Le parole-rima Y (*fuoco* : *poco* : *loco*) sono le stesse di A nel sonetto precedente, forse una forma di «legame intertestuale» (Bozzetti). Sono desinenziali le rime *spire* : *dire* : *fugire*.

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

1-3 'Per quanto spiri un vento forte, un fuoco vigoroso non si estingue, anzi cresce di più, mentre ogni alito di vento spegne e fa sparire il fuoco piccolo'. L'allusione è al differente peso dei due amori (su cui cfr. Vr 32): quello dell'io è un «gran foco», che il vento forte alimenta senza spegnere; al contrario, l'amore della donna è «poco», e può essere spento da un lieve

venticello («aura»). Il motivo del «gran fuoco» indomabile dall'«aura» si rintraccia anche in CORREGGIO, *Rime* 23, 12-14: «ma l'aura de' suspir che or se rinforza, / scoprirà quel che ancor non era apparso, / che gran foco per vento non si smorza». • *gran fuoco*: la fiamma potente dell'amore era già petrarchesca (cfr. ad esempio *Rvf* 165, 13). • *il poco*: indica il piccolo fuoco, che corrisponde al flebile amore di madonna. **4-5** *Quanto ha guerra... in su le porte*: l'immagine è tratta da *Rvf* 274, 2-3: «Amor, Fortuna e Morte / mi fanno guerra intorno e 'n su le porte». L'espressione «in su le porte» (che era già di *Inf.* VIII 82) indica le porte di una cittadella assediate, e dunque metaforicamente gli accessi al corpo (gli occhi, le orecchie etc.): si tratta di un assedio all'animo. Analoghi motivi vengono declinati anche in Vr 28, 16-24, ma soprattutto in ARIOSTO, cap. XX, escluso dal Rossiano, interamente intonato alla rappresentazione della costanza dell'amante come una rocca inespugnabile. **7** *si ripara nel core*: *ripararsi* è verbo tecnico che fa ancora riferimento alla metafora bellica. Che amore avesse sede nel cuore (nobile) è un *topos* di lungo corso, già in GUINIZZELLI, *Rime*, canz. V (*Al cor gentil rimparia sempre amore*). • *fa più forte*: 'si fortifica'. **8** *umile e bassa*: dittologia che figura in *OF* A IV 49, 7. **9** *il vostro*: l'amore di madonna. **10** *minacce*: lessico non petrarchesco (secondo BOZZETTI), ma in realtà si ritrova in *Rvf* 357, 9: («Né minaccie temer debbo di morte»). Nella ballata ariostesca non è specificato chi avanzi le minacce, ma è stato ipotizzato da Fatini che siano dei maldicenti (il che ben si accorderebbe con testi successivi della raccolta, quali Vr 21 e 22). • *l'han*: si è corretta l'errata lezione del codice (*l'ha*).

17

Dell'unanime valore attribuito a questo sonetto nel corso dei secoli si è fatto portavoce il letterato e librettista Paolo Antonio Rolli, curatore di un'edizione settecentesca delle *Rime*, che arriva a sostenere che «non è mai stata scritta poesia più sublime di questo sonetto» (Rolli 1716, p. 174). Al di là della considerazione iperbolica, il sonetto è stato molto apprezzato nel corso dei secoli, complici la filigrana mitologica del testo (con il richiamo dei miti di Fetonte e Leandro), l'ambientazione iconica – da più parti definita giorgionesca –, e i suoi pregi stilistici.

Si tratta del primo testo nel Rossiano in cui vengono tralasciati i consueti problemi su cui riflette l'io (i limiti della lode, la sua necessità, la dura condizione dell'amante), in favore di una pagina più narrativa e drammatizzata. Non a caso si è cercato di rintracciare il luogo di ambientazione (ma l'unico accenno geografico è una dotta perifrasi che allude al Po): potrebbero essere la villa di Ercole e Tito Strozzi (Bianchi), che si trovava a Raccano, o le località di Gurzone e Occhiobello (Santoro). Le geografie del canzoniere vanno delineandosi appena prima dell'inizio del nucleo compatto dei capitoli (Vr 20-31), il cui metro lungo si presta alla narratività.

L'amante si trova sulle sponde del fiume Po; intorno a lui il sole è velato, e appaiono tutti i segnali dell'imminente arrivo di un temporale (I e II quartina): mentre è in procinto di gettarsi e attraversare il fiume a nuoto per raggiungere l'amata apparsa sulla sponda opposta, le nuvole di diradano e torna il sereno (I e II terzina). Il testo è contraddistinto da una sapiente disposizione retorica degli elementi (cfr. Cabani 2000, p. 406): l'«inversione epica» dell'avvio («Chiuso era il sol...»), le allitterazioni fitte («tenebroso», «extreme», «murmurar le frondi») e le similitudini, a cui andranno aggiunte le forti inarcature dei vv. 2-3, 3-4, 6-7, 9-10 (e 12-13) – indicate da Bozzetti –, a sottolineare una rispondenza retorico-argomentativa alla drammaticità della scena. Anche la distribuzione della materia è ben orchestrata: a segnare l'inversione positiva, diegeticamente rappresentata dall'apparizione di madonna, sono i marcatori temporali «quando» (v. 9) e «tutto a un tempo» (v. 12).

Il sonetto è stato accostato a Bembo, *Rime* 117 (*Fiume, onde armato il mio buon vicin bebbe*), anche se è ormai appurato che è il testo bembiano ad aver contratto debiti con Ariosto, e non viceversa (cfr. Donnini 2008, p. 288: il sonetto di Bembo è di poco anteriore al 1530, quando Vr 17 già circolava). Mi sembra invece non sia mai stata segnalata la tangenza – di carattere rimico, lessicale e velatamente contenutistico – con Cariteo, *Rime*, son. CXIII (sicuramente anteriore), dove il candore di Laura Sanseverino, da poco rimasta vedova, è in grado di penetrare l'«ombroso velo» del lutto («Vapor terreni obnubilare il cielo, / Et l'aria ponno empir d'atre tempeste, / Ma non faran che non si manifeste / Il dì, quando si leva

il sole in Delo. / Marchese, il congiugal pudico zelo / Di negri panni, hirsuti hor ti riveste; / Ma il tuo candor mirando, anzi celeste, / Penetra ogni condenso, ombroso velo», vv. 1-8).

Il sonetto, tra i più noti di Ariosto, ha goduto di grande diffusione manoscritta (C1, GC, L3, P2, R5, R15, R18, R19, S1, S2, V5): la nutrita circolazione e la presenza di lezioni primitive fanno ritenere che il sonetto non sia stato composto per la raccolta.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE EDC (con schema rimico palindromo delle terzine, tipicamente stilnovista).

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

1 *Chiuso... velo*: il sole è velato da nuvole, cfr. *OF* XXXII 100, 1-4 («Come si vede in un momento oscura / nube salir d'umida valle al cielo, / che la faccia che prima era sì pura / cuopre del sol con tenebroso velo»), e il più noto e da tutti richiamato *OF* XVIII 142, dove ricorrono le rime A e B di Vr 19 («Stendon le nubi un tenebroso velo / che né sole apparir lascia né stella. / Di sotto il mar, di sopra mugge il cielo, / il vento d'ogn'intorno, e la procella / che di pioggia oscurissima e di gelo / i naviganti miseri flagella: / e la notte più sempre si diffonde / sopra l'irate e formidabil onde»). Entrambi gli episodi del poema hanno uno sfondo marino, sulla scorta di STAZIO, *Teb.* V 364-363: «inde horror aquis, et raptus ab omni / sole dies miscet tenebras, quis protinus unda / concolor» (BOZZETTI); ma valga anche il richiamo a OVIDIO, *Met.* XI 549-550: «et inducta piceis e nubibus umbra / Omne latet caelum, duplicataque noctis imago est». In CARITEO, *Rime*, son. CXIII il velo è invece «ombroso» (cfr. cappello). **2-3** *all'extreme sponde / de l'orizonte*: le *sponde* come 'limite' dell'orizzonte anche in *OF* XXXI 22, 2-4: «et era il sol già sotto l'onde, / et era sparso il tenebroso rezzo / de l'orizzon fin all'estreme sponde». **3-4** *murmurar le fronde / s'udiano*: secondo distico dedicato alla sfera dell'udito. La tradizione spicciolata del sonetto è latrice di una redazione primiti-

va significativa (cfr. FINAZZI, pp. 221-222): «et si sentian le fronde / fremere e i tuoni». Per il passo si veda il luogo simile di *OF* C XLV 112, 1-4 («Come si senton, s'austro o borea spira, / per l'alte selve murmurar le fronde; / o come soglion, s'Eolo s'adira / contra Nettunno, al lito fremer l'onde»), dove ricorrono sia *murmurar* che *fremer* (ed è correzione effettuata dopo il 1521); entrambi i verbi compaiono anche in ARIOSTO, *Obizzeide* 46-48 («non altrimenti il mar, se da l'estreme / parte di tramontana ode che 'l tuono / faccia il ciel rissonar, murmura e freme»). • *tuoni andar...cielo*: '[si udivano] i tuoni attraversare il cielo'. *andar scorrendo* nel cielo è espressione che ricorre anche in *OF* XXXIV 68, 6 («d'andar scorrendo per quei cieli intorno», anche in B). **5** *Di pioggia... gelo*: 'In dubbio su pioggia o grandine'. Il *gelo* è la grandine anche in *OF* XXXII 100, 6. **6** *stav'io... onde*: 'stavo io per oltrepassare le onde tumultuose'. • *torbide onde*: le onde fangose del Po; analoghe a quelle dello Stige in *Inf.* IX 64 (il sintagma ricorre anche in ARIOSTO, cap. XXIV 8; e nella canz. I 1 delle *Dubbie* dell'edizione FATINI). **7-8** *del fiume altier... signor di Delo*: dotta perifrasi per indicare il fiume Po, nelle cui acque era caduto Fetonte (e dunque lì è il suo sepolcro), figlio di Apollo (cfr. OVIDIO, *Met*. II 1-400). Il mito di Fetone è ricordato da Ariosto anche in *OF* III 34, 2-6 (con analoga perifrasi per indicare il Po: «... sul fiume / dove chiamò con lacrimoso plettro / Febo il figliuol ch'avea mal retto il lume, / quando fu pianto il fabuloso elettro, / e Cigno si vestì di bianche piume») e in *Satire* III 109-11. • *figlio audace*: l'audacia riconosciuta a Fetonte è la stessa del «pensiero» dell'io in Vr 2, 1, dove anche lì era alluso il mito di Fetonte (I terzina). • *del signor di Delo*: perifrasi, ampiamente diffusa nel Cinquecento (ad es. ALAMANNI, *Sonetti* II, XLVIII 7; ma son ben dieci le occorrenze solo nella sua raccolta), che allude ad Apollo: l'isola di Delo è nota per ospitare l'oracolo a lui dedicato. **9-11** 'quando vidi apparire sulla riva opposta la luce dei vostri occhi e sentii parole che avrebbero potuto rendermi Leandro'. Per andamento sintattico e per contenuto si può richiamare l'apparizione di Laura in *Rvf* 127, 66-67: «Se 'l sol levarsi sguardo, / sento il lume apparir che m'innamora». • *Leandro*: Leandro si gettò nell'Ellesponto per raggiungere l'amata Ero, che lo guidava con una fiaccola verso la meta: il mito è citato in PETRARCA, *TC* III 21 («Leandro in mare et Ero a la fenestra»); ma più diffusamente in OVIDIO, *Her*. XVIII e XIX; e VERG., *Georg.* III 258-263. Sulla scorta dei primi commentatori di Ariosto, credo vada segnalato con particolare riguardo il romanzo alessandrino di Museo Grammatico, *Ero e Leandro*: non a caso fu una delle prime opere stampate da Aldo Manuzio (1495-1497, in traduzione latina), e venne poi volgarizzata da B. TASSO in *Amori* III 68 (*Favola di Leonardo e d'Ero*). **12** *tutto a un tempo*: all'improvviso. **13** *si dileguaro*: verbo riferito a fenomeni atmosferici anche in *Rvf* 316, 5: «che, come nebbia al vento si dilegua». **13-14** *si scoperse il sole... fiume*: che l'amata abbia il dono prodigioso di alterare la natura (su cui cfr. RINALDI 2000, pp. 315-316), rendendola benevola e serena, è motivo topico e variamente declinato in lirica prima di Ariosto (ma qui cfr. anche Vr 24, 70). Si veda almeno BOIARDO, *Am. Lib*. I 6, 12-14: «Al suo dolce guardare, al dolce riso / l'erba vien verde e colorito il fiore / e il mar se aqueta e il ciel se raserena»; così anche *Rvf* 325, 76-86 (in particolare l'ultimo v. «e acquetar i venti e le tempeste»). Cfr. anche i poteri rasserenanti di Venere in LUCREZIO, *De rerum natura* I 6-8 (GUASSARDO). • *tranquillossi*: 'si placò', con pronome in enclisi; il verbo *tranquillare* si riferisce in certi contesti proprio al mare tempestoso che si placa (T. TASSO, *Rime* 1013, 51).

18

Il sonetto richiama esplicitamente il noto *Rvf* 234 (*O cameretta che già fosti un porto*), bipartendone l'incipit tra avvio delle quartine e avvio delle terzine (rispettivamente: «O sicuro, secreto e fidel porto», v. 1, e «O caro albergo, o cameretta cara», v. 9). Variamente classificata – finanche come «parodia» (Cabani 2016, p. 114) –, l'operazione ariostesca è mirata a risemantizzare la *cameretta* petrarchesca in direzione «scopertamente sensuale» (Bigi 1975, p. 50). Già in Petrarca la cameretta era a sua volta stata oggetto di una rifunzionalizzazione: se prima era porto e rifugio, nell'*hinc et nunc* della scrittura diveniva luogo di lacrime per causa di Amore (così accadeva in Dante, *VN* XIV 9, con la «camera delle lagrime»). Ma Ariosto supera tale equazione: con una progressione inversa rispetto al modello petrarchesco, la cameretta torna a essere «porto» (v. 1), prossimo a divenire ormai *locus deliciarum*.

L'avvio del sonetto annuncia dunque l'uscita dal «gran pelago» (v. 2) per mezzo della guida di due «stelle», gli occhi di madonna, che a lungo si erano celate, costringendo l'amante a un'erranza (non a caso una «lunga e *cieca* via», v. 4) che ricalca da vicino l'ultima terzina di un altro emblematico testo del Canzoniere, *Rvf* 189, 12-14 («Celansi i duo mei dolci usati segni; / morta fra l'onde è la ragion e l'arte, / tal ch'incomincio a desperar del porto»).

La fortunata metafora della navigazione si esaurisce con le quartine; nelle terzine, in particolare nella prima, dopo la stabilita equazione tra porto e «cameretta», viene declinato un motivo elegiaco tipico di molti notturni (su cui cfr. almeno Vr 26, 1-2): la notte è sentita ormai come più chiara del giorno, grazie alla presenza rischiarante di madonna.

Sintatticamente, il sonetto si struttura attraverso due lunghi vocativi sospesi (I quartina, I terzina): una progressione poco adottata da Ariosto nei sonetti, ma ampiamente diffusa nei capitoli, qui intonata alla struttura dell'ipotesto petrarchesco.

Così come Vr 14, 15 e 16, il testo è trasmesso unicamente dai collettori: sembrano addensarsi in questa sezione del manoscritto alcuni componimenti composti *ad hoc* per la raccolta e insieme preparatori a una piena corrispondenza degli amanti.

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

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

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

1 *O sicuro... porto*: gli aggettivi *sicuro* e *fidel* (con accezione 'tranquillo', 'sicuro', come in COLONNA, S1 166, 14: «da perigliosi scogli al fido porto») ricorrono riferiti al porto in alcune liriche della vicina tradizione padana (*sicuro* in CORREGGIO, *Rime* 403, 8; *fidel* in TEBALDEO, *Rime estravaganti* 531, 8: «che scorgea la mia nave a fidel porto», con rima *porto* : *conforto* come in Ariosto). • *secreto*: 'privato', 'nascosto'. Già in *Rvf* 234 la camera (qui *porto*) era definita «il mio secreto» (v. 9). **2** *fuor di gran pelago*: 'fuori dal gran mare', è espressione dantesca (*Inf.* I 23: «fuor del pelago a la riva»). • *due stelle*: gli occhi di madonna (i «dolci usati segni» petrarcheschi di *Rvf* 189, 12). **3** *le più chiare... più belle*: attributi topici delle stelle, in particolare la chiarezza (ad es. in *OF* VIII 80, 5: «due chiare stelle»). **4** *dopo una... mi han scorto*: '[dove] mi hanno scortato dopo un percorso lungo ed errante'. Il v. presenta forti attinenze con *OF* XLVI 1, 4: «A chi nel mar per tanta via m'ha scorto». Il paragone fra le stelle guida dei naviganti e gli occhi della donna è di lungo corso lirico (e anzi già provenzale: cfr. ad es. SORDELLO II 17-22). • *lunga e cieca via*: quella via di erranza e sofferenza condivisa con l'io petrarchesco di *Rvf* 189, 12-14 (cfr. cappello): *cieca* perché non si vedevano i lumi di madonna. È il contrario della «via corta e spedita» di *Rvf* 71, 43. **5-8** 'Ora al mare e al vento io perdono i torti che mi hanno fatto fin qui, scatenenando violentissime tempeste, perché, se non fosse stato per quelle, non potrei godere di un conforto così grande'. • *gravissime procelle*: indica, fuor di metafora, gli affanni amorosi (così anche in *Rvf* 366, 69). **9** *O caro albergo... cara*: il chiasmo incastona i termini *albergo* e *cameretta* («caro albergo» è sintagma in GIUSTO, *BM* 115, 3). Il termine *cameretta* è marcatamente petrarchesco: il prelievo è rifunzionalizzato in direzione del luogo di delizie, come accade anche in *OF* VII 22 (vv. 5-8: «Tra bella compagnia dietro e dinanzi / andò Ruggiero a ritrovar le piume / in una adorna e fresca cameretta, / per la miglior di tutte l'altre eletta»). **10** *in queste dolci tenebre*: viene qui introdotta la dimensione notturna, protagonista di importanti testi successivi (cfr. almeno Vr 26 e 30). L'affanno che impedisce tradizionalmente all'amante di riposare di notte (vd. almeno *Rvf* 22) evolve in dolcezza, per mezzo di un sintagma quasi ossimorico (*dolci tenebre*). • *mi servi*: 'mi esaudisci'. **11** 'nel godere di una notte più fulgente di qualsiasi sole'. Motivo to-

pico della *candida nox* (già properziano, per cui cfr. Vr 26, 1-3). La capacità di madonna di rischiarare la notte era già in *Rvf* 215, 13: «pò far chiara la notte, oscuro il giorno». **12** *Scorda... protervi*: i torti e gli sdegni perpetrati da madonna ai danni dell'amante. Il dittico aggettivale «acri e protervi» vale 'amari e sfrontati'; *protervo* è aggettivo che ricorre anche in *Satire* III 204 e in *OF* B e poi C XXXII 19, 16 («voglia proterva»). • *Scorda*: il soggetto dell'imperativo è «cor mio», al v. successivo. **13** *mercé*: era sperata in Vr 14, 12, qui preparata. **14** *appagarà*: verbo non petrarchesco; ricorre con analogo significato BOCCACCIO, *Filostrato* II 119, 4. • *quanto hai servito e servi*: di servaggio amoroso si parlava già in Vr 14, 11 a proposito del «capriol», ma anche 10, 6.

19

Testo tra i più noti delle rime di Ariosto, per il motivo erotico e apetrarchesco del bacio (anzi dei baci) tra gli amanti, per gli indubbi pregi stilistici e per le preziose tramature classiche. Il «tema è [...] quello della contrapposizione all'amore, e alla poesia d'amore, petrarcheschi di un amore ispirato dai classici latini, gioioso, soddisfatto e carnale» (BOZZETTI; ma vd. anche RONCACCIA 2012, che dedica uno studio monografico al sonetto).

L'amata ha rinchiuso l'io in un «carcere soave» assieme ad altri prigionieri (I quartina, cfr. la voce *Amata prigionia* in GIGLIUCCI 2004, pp. 144-155). Per gli altri lì rinchiusi, ossia gli innamorati, il carcere è luogo di supplizio (II quartina) come vuole la tradizione: a partire da CAVALCANTI, *Rime* V [II], 9-11 («Menârmi tosto, sanza riposanza, / in una parte là 'v' i' trovai gente / che ciascun si doleva d'Amor forte»), passando per Petrarca (per cui cfr. almeno *Rvf* 89), e arrivando a BEMBO, *Rime* 123 (*Tanto è ch'assenzo et fele et rodo et suggo*). Ma l'io, al contrario, s'«allegra» del suo *status* (v. 6), in virtù dei benefici di cui può godere. Egli infatti si aspetta una progressiva corrispondenza dell'amata, ripercorsa in *climax* nelle terzine, dalle «benigne accoglienze» (v. 9) fino ai «dolci balzi dolcemente impressi» (v. 12) dell'ultima terzina, che apre alle più limpide intertestualità del sonetto, catulliane e properziane.

Come pochi altri testi ariosteschi, il sonetto è monoperiodale (sono tre in tutto, di cui nessun altro nel Rossiano: ARIOSTO, sonn. XXX e XLI), anche se la sua struttura può essere assimilata a uno schema 4 + 10, con la prima quartina isolata attorno al vocativo sospeso del v. 1. A partire dalla seconda quartina, invece, la sintassi è volutamente articolata a valicare il confine del metro per creare forti inarcature (vv. 5-6; 6-7; 9-10) e altrettanto forti – e corrispondenti – cesure interne (v. 6, 7, 9, 10, 11), che hanno lo scopo di evidenziare retoricamente la natura ossimorica del «carcere soave», nonché la distanza dall'io degli «altri prigioni» (v. 5). Da più parti è stata rilevata la potente funzione intensiva e oppositiva del «ma» con cui si apre la prima terzina (cui fanno eco gli altri avversativi dispersi nel testo).

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

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE. Segnalo che *dispetto* : *distretto* formano una rima paronomastica.

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

1 *Aventuroso*: 'fortunato', 'felice'. Aggettivo posto in incipit di *Rvf* 108 (*Aventuroso piú d'altro terreno*), dove sanciva la perenne memoria dell'«atto dolce» di madonna di contro alla tentazione della fuga dalla prigionia nel sonetto precedente (dunque il prelievo potrebbe non essere casuale, dato il tema della incarceramento di Vr 19). • *carcere soave*: la dolce prigionia d'amore. L'ossimoro è compendiato da GIGLIUCCI 2004, p. 146, nella categoria *Amata prigionia*, e compare anche in COLONNA, A1 45, 2. **2** *né per furor, né per dispetto*: gli atteggiamenti tipici della donna *dispettosa* (così come descritta nella dura requisitoria contro le donne di BOIARDO, *Am. Lib.* II 35) vengono evocati per essere negati : non sono questi i moventi di madonna. *Furor* è termine importante nel lessico ariostesco. **3-4** '[dove] la bella dolce nemica mia mi ha imprigionato per amore e pietà'. Che Amore *distringa* in un carcere è motivo topico: così BOCCACCIO, *Teseida* II 3, 7-8: «era Theseo da dolce amor distrecto, / in un giardin, pensando a suo dilecto»; TRISSINO, *Rime* LXIV, 1-3: « Bɛn mi credeva in tuttω ɛsser difcioltω / Da' tuoi legami, Amωre, / Che distrettω m'havean sì lungamente». In questo caso la carceriera è l'amata stessa, invocata con un sintagma ossimorico, e petrarchesco, di grande fortuna («dolce mia nemica» in *Rvf* 23, 69; 73, 29; 179, 2; 202, 13; 254, 2), non a caso passato in molta lirica quattrocentesca (segnalo almeno BOIARDO, *Am. Lib.* I 36, 9; e GIUSTO, *BM* 42, 2, nella variante «la mia dolce nemica»), e poi stravolto dal sonetto bembiano che affronta il tema del carcere (*Rime* 123, 13: «l'aspra mia nemica»). • *per pietà distretto*: si veda il luogo ORAZIO, *Epist.* I 14, 6-9 («Me quamvis Lamiae pietas et cura moratur / fratrem maerentis rapto de fratre dolentis / insolabiliter, tamen istuc mens animusque / fert et amat spatiis obstantia rumpere claustra»), segnalato da JURI 2022, p. 480. **5** *li altri prigioni*: 'gli altri prigionieri'. Ariosto allude agli altri amanti (il cui sentimento non è ricambiato) che sono imprigionati dalle catene d'Amore (così l'amante di *Rvf* 89, 1-2: «Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe / molt'anni a far di me quel ch'a lui parve»; che è poi la stessa «prigione antica» di *Rvf* 76, 2). • *al volger de la chiave*: è il gesto che sancisce l'incarceramento: *volgere* ha genericamente significato neutro di *girare*, ma in questo caso sarà da intendersi come l'atto della chiusura. Il passaggio, nonché la serie di parole-rima in cui è inserita *chiave* (*soave* : *ave* : *chiave* : *grave*), è topico e di lungo corso: cfr. la coincidenza con le parole-rima di

Rvf 105, 52-55 (BOZZETTI) (ma *chiavi* : *soavi* erano parole-rima anche in *Inf.* XIII 58-60), con cui Ariosto condivide il campo semantico della prigionia e il motivo della chiave, che in Petrarca era quella del «non volere, girata dentro la serratura del cuore» (BETTARINI 2005, p. 495). **6** *s'attristano, io m'allegro*: inizia qui la serie di antitesi che contrappone l'io agli altri prigionieri. La tristezza è quella degli altri «prigioni», ossia degli altri amanti. • *diletto-aspetto*: parole-rima C di *Rvf* 348 (BOZZETTI); ma quello è un sonetto in morte. **7** *e non martir... aspetto*: ai prigionieri spettano di consuetudine il «martir» e la morte; al contrario all'io il «diletto» e la vita. Si tratta del rovesciamento del *topos* lirico per eccellenza, quello degli effetti nefandi di Amore sull'amante. **8** *giudice*: «parola guittoniana» (BOZZETTI). **9** *ma*: avversativa di valore intensivo e oppositivo, che annuncia lo scarto: replicata tre volte dopo cesura (vv. 9, 10, 11), poi di nuovo ad apertura di strofe (v. 12). • *benigne accoglienze*: il momento dell'incontro, topico, con manifestazioni di saluto. La stessa tessera ricorre in PETRARCA, *TM* II 110: «or benigne accoglienze et ora sdegni» (e analoghe in *Rvf* 343, 9: «O che dolci accoglienze, e caste, e pie»; e *Purg.* VII 1: «Poscia che l'accoglienze oneste e liete»). **9-10** *complessi / licenziosi*: 'abbracci licenziosi'. L'impiego del latinismo *complessi* (da *complexus* = 'abbraccio') con il significato di 'abbracci', 'amplessi' è raro. Si veda però il luogo di *OF* XXIII 24, 5-8 («Or quivi i baci e il giunger mano a mano / di matre e di fratelli estimò ciancia / verso gli avuti con Ruggier complessi, / ch'avrà ne l'alma eternamente impressi»), dove per altro ricorre la rima *complessi* : *impressi* come qui. I complessi sono *iterati* in Vr 26, 19. **10** *parole sciolte*: locuzione dantesca di *Inf.* XXVIII 1, che là indicava la prosa, qui designa delle parole libere, non trattenute dal pudore. **11** *risi, vezzi, e giuochi*: il *tricolon* ritorna, con amplificazione ritmica, pressoché invariato nell'ultimo *Furioso*, in un luogo non a caso deputato a descrivere una notte d'amore, che esibisce attinenze anche con Vr 26: *OF* XXV 69, 3-4: «non stette l'altra poi senza altretanti / risi, feste, gioir, giochi soavi». I *multa iocosa* indicano propriamente gli atti d'amore in CATULLO, *Carm.* 8, 6: «ibi illa multa tum iocosa fiebant». **12** *dolci baci*: i *baci* non sono mai petrarcheschi; citati ad esempio da BOCCACCIO, *Filostrato* VII 71, 1, ma anche da L. DE' MEDICI, *Selve* I 60, 3: «O parolette, o dolci amplessi, o baci!», verranno usati ancora da Ariosto in Vr 27, 67, e in ARIOSTO, madr. XII, una traduzione di PONTANO, *Hendecasyllabi seu Baiae* I, XV. **13** *ben mille... e mille volte*: è traduzione quasi letterale della nota enumerazione di CATULLO, *Carm.* 5, 7-9: «Da mi basia mille, deinde centum, / Dein mille altera, dein secunda centum». **14** *e se potran contarsi... pochi*: anche qui ricorrono e si sovrappongono le memorie classiche di CATULLO, *Carm.* 5, 10-14: «Dein, cum milia multa fecerimus, / Conturbabimus illa, ne sciamus / Aut ne quis malus inuidere possit, / Cum tantum sciat esse basiorum»; e soprattutto PROPERZIO II 15, 50: «Omnia si dederis oscula, pauca dabis». Valga anche il richiamo a CATULLO, *Carm.* 7, 1.

20

Primo capitolo ternario, in testa a una sequenza metricamente coesa (Vr 20-31), e testo dalla calibrata distribuzione della materia attorno al lamento «tragico» incastonato nel suo centro (terz. 11). Un io femminile racconta la storia di un lauro da lei piantato in una «piaggia amena» (v. 3), quindi amorevolmente coltivato e divenuto caro per la sua ombra a molte divinità (terz. 1-10). In questa cornice di delizie, improvvisamente la pianta si ritrova in pericolo, a causa dell'arrivo di un rigido e gelido inverno (terz. 11-18). Fin dai primi commenti è opinione comune che il testo abbia un'origine occasionale: «Sono alcuni che giudicano che l'Ariosto introducendo Fiorenza a parlare piangesse la grave infermità (della quale poscia morì) di Lorenzo de' Medici che fu Duca d'Urbino, et nipote di Leone Decimo» (Turchi 1567, p. 56). La voce femminile sarebbe dunque Firenze; il lauro, prima verde e prediletto dalle dèe e poi morente, Lorenzo de' Medici duca d'Urbino, nominato capitano della città nel 1515 (sul ritratto che ne avrebbe dipinto Ariosto nelle *Satire* cfr. Campeggiani 2018, pp. 92-95 e Villa 2008, p. 258; per il rapporto di quei passi con questo capitolo, cfr. Volta 2023). È noto che agli inizi del 1519 Ariosto si recò a Firenze per svolgere un'ambasceria affidatagli da Alfonso d'Este duca di Ferrara, che voleva offrire conforto proprio al duca d'Urbino, gravemente malato del male di cui poi morì il 4 maggio dello stesso anno, mentre Ariosto si trovava nuovamente a Firenze (cfr. Catalano 1931, I, p. 500-501; Ferroni 2008, p. 23). Non è da escludere che il lauro, originariamente Lorenzo, assuma poi agli occhi di Ariosto un valore più generale, a indicare la precarietà dell'intera casata, che con la morte del duca si trovava dinnanzi a problemi dinastici (cfr. Guassardo 2020a, per una lettura approfondita del capitolo).

Con gli altri testi medicei della raccolta (Vr 24 e 41) Vr 20 viene a ricoprire una posizione rilevata: il calibrato esercizio encomiastico, che si nutre di modelli illustri e conferisce solennità al testo, fa del capitolo un buon candidato per aprire la lunga sequenza omometrica centrale. Tra i modelli del testo si può segnalare l'egloga *Laurea occidens* di Petrarca, dove Silvanus si dedica alla coltivazione di un lauro, anche lì caro alle divinità, anche lì, nella parte finale, minacciato da un rigido inverno e quindi eradicato (ma per il *planctus* dell'io di Vr 20 per il lauro cfr. anche *Rvf* 323, 25-37). Lo stesso Ariosto mostra di possedere qualche blanda conoscenza botanica nei carmi latini (cfr. *Carm.* LXVII, dedicato a un campo trasformato in orto, e LXVI, *De populo et vite*).

Mi sembra poi non vada taciuta l'influenza che possono aver esercitato le *Stanze* di Poliziano: indicate come modello per alcuni dei ricchi giardini sempiterni del *Furioso* (cfr. Cabrini 2000), le *Stanze* condividono con Vr 20 la dedica medicea (lì a Lorenzo il Magnifico) e il *senhal* del lauro, sotto la cui ombra la città di Firenze non deve temere nulla (I 4, 1-6 : «E tu, ben nato Laur, sotto il cui velo

/ Fiorenza lieta in pace si riposa, / né teme i venti o minacciar del celo / o Giove irato in vista più crucciosa, / accogli all'ombra del tuo santo stelo / la voce umil, tremante e paurosa»); per non parlare della medesima cornice amena, con il bel giardino di Venere (*Stanze* I 77-92), popolato, come Vr 20, di Veneri, Grazie e Amori, che volano tra le fronde degli alberi. Anche al di fuori dei confini della letteratura 'alta', va ricordato che la persistenza dell'alloro come simbolo dei Medici è attestata da monete e da tutta una tradizione di stampe popolari (cfr. GUASSARDO 2020a, p. 90 e ss.).

Tra i *loci paralleli* nella produzione ariostesca, si possono richiamare il giardino incantato della rocca di Logistilla, in *OF* X 55-68 (in part. 61-63), ma anche i *Carm.* VI, e LXIV 1-2, *In Olivam*, con i motivi dell'ombra frondosa e refrigerante degli alberi (in Vr 20 è il lauro che fa ombra).

Oltre a essere trasmesso dai collettori, il capitolo è copiato anche nei manoscritti P3 e C2: quest'ultimo, un codice cartaceo allestito dopo il 1521, tramanda una redazione primitiva del capitolo, composta con tutta probabilità nel 1519. Secondo Guassardo (2020a, pp. 92 e ss.), il capitolo venne impiegato come base iconografica per la lunetta di Vertunno e Pomona, realizzata da Pontormo nel Salone Leone X della villa medicea di Poggio a Caiano (e ideata da Paolo Giovio). Proprio in quella villa Ariosto si era recato nella prima visita del 1519, ospite di Giulio de' Medici.

Capitolo ternario di 18 terzine con rima incatenata ABA BCB... XYX Y. Rime equivoche *dèe* : *dee*.

1 Ne la stagion che 'l bel tempo rimena
di mia man posi un ramuscel di lauro
a mezzo colle in una piaggia amena,
2 che di bianco, d'azuro, vermiglio e auro
fioriva sempre, e sempre il sol scopriva, 5
o fusse a l'Indo o fusse al lito mauro.
3 Quivi trahendo hor per herbosa riva,
hor rorando con man la tepida onda,
hor rimovendo la gleba nativa,

3 mezzo] *la prima -z- agg*

1 *Ne la stagion... rimena*: in primavera. Perifrasi che circoscrive il momento della posa del lauro, mutuata dal ricordo di due *incipit* dei *Fragmenta*, rispettivamente *Rvf* 50, 1: «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina», e *Rvf* 310, 1: «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena». Si tratta di echi petrarcheschi diffusi (ad es. BOIARDO, *PE* III 40: «Quella stagion che al bon tempo rimena»). La perifrasi potrebbe alludere, secondo GUASSARDO, al motto di Lorenzo il Magnifico («Le temps revient»), e non solo alla stagione primaverile. **2** *ramuscel di lauro*: la talea, attraverso cui si moltiplica l'alloro (il 'broncone' era proprio «un'impresa del Magnifico, poi riutilizzata dal suo omonimo nipote» Lorenzo: GUASSARDO). Nel testo il rametto di lauro è *senhal* per Lorenzo de' Medici duca d'Urbino (in ARIOSTO, canz. V 136 esclusa dal Rossiano, è invece *senhal* per Lorenzo il Magnifico), sebbene vada detto che non nasca in primavera, ma in settembre. *Ramuscel* è probabilmente sentito come termine dantesco, vulgato dall'aldina *Le terze rime di Dante* 1502 (*Inf.* XIII 32 il «ramuscel di pruno» colto da Dante, che desta Pier della Vigne): oggi l'edizione Petrocchi legge *ramicel*. **3-6** Descrizione del *locus amoenus* dove è piantato il lauro: sempre fiorito e sempre esposto al sole (peculiarità di molti giardini incantati, cfr. ad es. quello di Dragontina in BOIARDO, *IO* I, VI 48, 5: «Nel qual sempre fioriva primavera», ma anche quello di Logistilla *OF* X, 62-63). • *piaggia amena*: cfr. *OF* XVII 57, 8: «Tra verdi colli in una piaggia amena». • *di bianco... e auro*: i colori dei fiori che sbocciano nella *piaggia* (bianco, azzurro, rosso e oro) sono topici: la sequenza di quattro *cola* ricorre in due luoghi di POLIZIANO, *Stanze* I 55, 7-8, ma soprattutto I 77, 7-8 («ma l'erba verde sotto i dolci passi / bianca, gialla, vermiglia e azurra fassi»). Si tratta di stilemi con radici provenzali, cfr. ARNAUT DANIEL XIII 1: «Er vei vermeills, verts, blaus, blanc, gruocs». I colori sono anche quelli dello stemma mediceo (GUASSARDO). • *o fusse... lito mauro*: perifrasi per indicare il tempo di esposizione al sole della piaggia nell'arco di una giornata, dall'alba (con il riferimento al mare Indo, posto all'estremo est del mondo) al tramonto (che si verifica al *lito mauro*, cioè il Marocco, posto a ovest): verosimilmente il luogo è esposto a sud. Cfr. per la perifrasi ARIOSTO, canz. V 140-142 (sempre in contesto mediceo) e Vr 6, 25-26. **7-12** 'Qui, ora incanalando l'acqua tiepida attraverso una riva erbosa, ora innaffiando con mano, ora rimuovendo il terriccio, ora mettendone altro più fecondo, feci sì, con grande impegno e cura assidua, che il lauro mettesse radice e nuove frondi'. Tutte azioni legate alla coltivazione del lauro (innaffiatura, concimazion etc., cfr. *Rvf* 228, 5-7: «Vomer di pena, con sospir del fianco, / e 'l piover giú dalli occhi un dolce umore / l'addornâr sí, ch'al ciel n'andò l'odore»). • *rorando*: latinismo. • *tepida onda*: innaffiare con acque tiepide è consuetudine per far crescere più velocemente la pianta (così PALLADIO VOLGARE 1528, V *Aprile*, III

4 hor riponendo più lieta et feconda, 10
fei sì con studio et con assidua cura
che 'l lauro hebbe radice e nuova fronda.
5 Fu sì benigna a' miei desir' natura
che la tenera verga crescer vidi
e divenir solida pianta et dura. 15
6 Dolci ricetti, solitarii e fidi,
mi fur queste ombre, ove sicuro puote
sfogarsi il cor con amorosi gridi.
7 Vener lasciando l'alte sedie vote
del sacro Idalio, e lungi da li odori 20
che fuman l'are di Sabei devote,

11 fei] F- *su* S- **16** ricetti] -c- *su* -s- **20** Idalio] I- *agg.*

Dell'Horti, c. XLIV*v*: «Nasce presto si dice / se subito puoi che l'haverai seminato / con l'acqua calda lo bagni»). • *con studio e con... cura*: dittico che ricorre a *OF* X 63, 5, riferito a Logistilla e alla sua capacità di mantenere il suo giardino sempre verde. **13** *sì benigna... natura*: *topos* della natura benigna, che consente al lauro di crescere. Cfr. *Laurea occidens* 351-352: «sic illa parentis / nature et nostro fuerat suffulta favore» (GUASSARDO). **14** *tenera verga*: una pianta ancora piccola, dal fusto non indurito dalla corteccia. Cfr. B. TASSO, *Amori* V 2 e 9 in un encomio per un infante destinato a grandi onori («Tenera verga di sì nobil pianta »). **16-17** *Dolci... ombre*: l'ombra creata dalle fronde del lauro offre un riparo caro all'io. Motivo topico, che non a caso ricorre anche nella già citata ARIOSTO, canz. V, dove il lauro è *senhal* per Lorenzo il Magnifico (139-142: «quel tósco in terra e in ciel amato Lauro / socer ti fu, le cui mediche fronde / spesso alle piaghe, donde / Italia morì poi, furon ristauro»). Cfr. anche POLIZIANO, *Stanze* I 4, 1-2 (cappello). L'ombra ristoratrice (così anche in *Rvf* 327, 1-2) è una delle proprietà del lauro elencate in PETRARCA, *Coll. laur.* 11, 7: «Et preterea arbor hec umbrifera et quieti laborantium accomoda». In generale, le ombre degli alberi arrecano ristoro anche in ARIOSTO, *Carm.* VI, *Ad Pandulphum Areostum* e LXIV 1-2. • *dolci ricetti*: è tessera petrarchesca (*Rvf* 281, 1), indicante un ricovero caro (in PETRARCA, *TC* I, 79, addirittura il paradiso). • *solitarii*: rimanda al topico e petrarchesco *amor solitudinis* (cfr. *Rvf* 35), dove l'io può rifugiarsi: così anche accade anche qui (v. 18). • *fidi*: 'fedeli', nel senso che tengono per sé le confessioni dell'io (cfr. Vr 27). **18** *sfogarsi... gridi*: motivo dello sfogo del cuore (tipico della tradizione pastolare). **19-20** *Venere... Idalio*: 'Venere, lasciando vuoti gli alti scranni dell'Idalio sacro'. Per stare all'ombra del lauro, Venere lascia i luoghi a lei cari. La clausola *alta sedia* ricorre anche in *Satire* II 206, (dove indica il seggio pontificio), ma vd. anche *Satire* III 15: «che fe' Saturno al suo ne l'alto seggio» (quello di una divinità, come qui). • *sacro Idalio*: generalmente identificato con una regione montuosa o una città di Cipro dove sorgeva un tempio dedicato a Venere, il luogo è citato nell'*Eneide* (*Aen.* I 681: «super Idalium sacrata sede», da cui Ariosto sembra aver tratto l'espressione; ma anche *Aen.* X 51-52, in un elenco di luoghi cari a Venere). **20-22** *e lungi... devote*: 'e lontana dagli odori che sanno di Sabei e si levano dagli altari devoti'. Il distico riprende piuttosto esplicitamente un altro passo dell'*Eneide*, in cui si riporta l'uso invalso presso il tempio di Pafo, sempre a Cipro, di bru-

8 sovente con le Gracie in lieti cori
vi danzò intorno; et per li rami intanto
salian scherzando i pargoletti amori.
9 Spesso Diana con le nimphe accanto 25
l'arbuscel suavissimo prepose
a le selve de Eurota et d'Erimanto:
10 et queste e altre dèe sotto l'amorose
frondi mentre in piacer stavano et in festa

22 Gracie] bracie *con* -c- *riscritta su* -c- *iniziale* **26** arbuscel] arbuscell⟩o⟨ *con seconda* -l *agg.* **28** sotto 'l] sotto ⟩l⟨ *probabilmente eliminato per ipermetria leggendo il secondo* et *del verso eufonico*

ciare su «centum arae» l'incenso sabeo (I 415-417: «Ipsa Paphum sublimis abit sedesque reuisit / Laeta suas, ubi templum illi centumque Sabaeo / Ture calent arae sertisque recentibus halant»). Il popolo arabo dei Sabei era noto per la produzione di incensi profumati destinati ai templi (VERG., *Georg.* I 57 e II 117); si aggiunga che Venere, in particolare, era allettata dai profumi (così BOCCACCIO, *Genealogie* III, XXII 17: «et Venus odoribus delectatur»). **22-23** *sovente... danzò intorno*: il topico corteggio delle Grazie attorno a Venere si sposta qui sotto il lauro. Cfr. ORAZIO, *Carm.* I 4, 5-6: «Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna, / Iunctaeque Nymphis Gratiae decentes / Alterno terram quatiunt pede», e *Carm.* I 30, 5-6: «Fervidus tecum puer et solutis / Gratiae zonis properentque Nymphae». Per Boccaccio il servaggio a Venere è ormai segno distintivo delle Grazie: *De montibus* III 2 (*Acidalius*), «Gratias tres Iovis filias, que Veneri obsequentes sunt». • *lieti chori*: espressione che occorre in BOCCACCIO, *Rime* XL 3. **23-24** *e per li rami... Amori*: fratelli di Cupido e figli di Venere (è chiamata «madre delli Amori» in POLIZIANO, *Stanze* I 77, 2), gli Amori sono tra i rami del lauro; così appaiono anche in *OF* VI 75, 1-3: «Per le cime dei pini e degli allori, / degli alti faggi e degl'irsuti abeti, / volan scherzando i pargoletti Amori». L'arrivo di Venere sotto gli alberi dove volteggiano gli Amori è già in POLIZIANO, *Stanze* I 92, 5-6: «la dea Ciprigna fra' suoi dolci nati / spesso sen viene». **25-27** Così anche Diana predilige (*prepose*) il lauro alle selve d'Eurota ed Erimanto, suoi luoghi prediletti. Cfr. *Laurea occidens* 354: «nec Venus Ydaliam aut Amathum, Eurotamque Dyana» (GUASSARDO 2020a, p. 88). • *con le nimphe*: così come le Grazie volteggiano attorno a Venere, le ninfe sono generalmente associate in corteggio a Diana (cfr. ARDISSINO 2013): cfr. BOCCACCIO, *Genealogie* V, II: «He septem venere duces, exercitus alter Nynpharum incedunt, acies formosa Diana». • *de Eurota*: «mons est Laconie regionis» (BOCCACCIO, *De montibus* I 227). Che fosse luogo caro a Diana ad Ariosto poteva venire da *Aen.* I 498-500: «Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / Exercet Diana choros, quam mille secutae / Hinc atque hinc glomerantur Oreades». • *d'Erimanto*: luogo ricordato per la cattura del cinghiale da parte di Ercole (BOCCACCIO, *De montibus* I 215). L'associazione a Diana avviene già in OMERO, *Odissea* VI, 102-105, ma non è poi molto attestata (nella *Laurea occidens* sì e dunque, probabilmente, è mutuato da Petrarca). **28** *queste e altre dèe*: incapsulatore anaforico usato ampiamente da Ariosto (ad es. Vr 27, 17-18). • *amorose*: è lezione trasmessa unicamente da Vr; gli altri testimoni leggono *ombrose*. Ho deciso di conservare l'aggettivo che dà luogo a una *iunctura* che è già dantesca (*Rime* 46, 134), e poi accolta anche da L. DE' MEDICI, *Canzoniere* XVI 17 («e più verde l'amorose

benedicon talhor chi 'l ramo pose. 30

11 Lassa! onde uscì la boreal tempesta?
onde la bruma? onde il rigor e il gelo?
unde la nieve a' danni mei sì presta?

12 Come gli ha tolto il suo favore il cielo,
langue il mio lauro, et de la bella spoglia 35
nudo gli resta et senza honor il stelo.

13 Verdeggia un ramo sol con poca foglia,
et fra tema et speranza sto suspesa
se mi lo lasci il verno o mi lo toglia.

14 Ma più che la speranza il timor pesa 40
che contra il giaccio rio, ch'anchor non cessa,
il debol ramo havrà poca difesa.

36 stelo] s⟩o⟨telo **37** Verdeggia] V⟩v⟨erdeggia **38** tema] -e- *su* -a- **42** debol] -o- *su* -i- • havrà] -v- *ins. dal copista*

fronde / rinascon ne' be' luoghi di Diana»). **30** *chi 'l ramo pose*: Firenze. **31-33** Improvviso cambio di rotta dell'articolo: dal *locus amoenus* si passa a uno svolgimento tragico. • *Lassa!*: esclamazione al femminile, che esplicita il genere dell'io lirico. • *onde uscì la boreal tempesta?*: 'da dove arrivò la gelida tempesta?': *uscir tempesta* ricorre anche in *OF* VIII 81, 3; *boreal* è aggettivo raro in lirica, che ricorre però in *OF* X 72, 7 («boreale orrida terra» con cui vengono indicate le terre del nord); qui indica il luogo di provenienza della tempesta (da nord). • *onde la bruma... gelo*: sono gli effetti prodotti dalla tempesta: come in *Rvf* 185, 8, e poi in Bembo, *Rime* 63, 1, la *bruma* è la brina, pericolosa per le piante sempreverdi abituate a climi più miti; il *rigor* è il freddo, il *gelo* è la grandine (così anche in *OF* XVIII 142, 2-4: «la procella, / che di pioggia oscurissima e di gelo / i naviganti miseri flagella»). • *nieve*: dittongamento con diverse occorrenze in *OF*. • *a' danni miei sì presta*: 'così pronta ad arrecarmi danno'. È costruzione sintattica già petrarchesca (cfr. *Rvf* 253, 14: «Fortuna, ch'al mio mal sempre è sì presta»), che qui ricalca, opponendosi negli esiti, il v. 13. **34** *Come gli ha tolto... cielo*: 'Dacché il cielo gli ha tolto il suo favore'. La coppia di parole-rima *stelo* : *cielo*, nonché il motivo della pianta divelta che perde il favore del cielo, ricorrono nella metafora arborea della verginità di *OF* I 43, 1-4 («Ma non sì tosto dal materno stelo / rimossa viene e dal suo ceppo verde, / che quanto avea dagli uomini e dal cielo / favor, grazia e bellezza, tutto perde»). **35-36** *e della bella spoglia... stelo*: 'lo stelo resta nudo delle belle foglie e senza onore'. • *bella spoglia*: l'insieme del fogliame (così *Rvf* 318, 1-3). • *stelo*: in Poliziano, *Stanze* I 4, 5, il «santo stelo» del «Laur, sotto il cui velo / Fiorenza lieta in pace e si riposa» è Lorenzo il Magnifico. Lo *stelo* destinato a morire è anche quello della zucca, sotto cui si cela proprio la famiglia dei Medici, in *Satire* VII 82-87. **37** *Verdeggia un ramo*: sono poche le foglie rimaste all'alloro, nonostante sia un sempreverde. Alcuni commentatori interpretano il riferimento al ramo verdeggiante come un implicito rimando alla figlia di Lorenzo de' Medici, Caterina, unica erede. **39** *verno*: 'inverno'. **40-42** L'io teme che alla fine il rigore dell'inverno, che si sta protraendo, possa vincere l'alloro. • *giaccio*: 'ghiaccio', ampiamente attestato in *OF* A e B (14 occorrenze), e ancora con qualche occorrenza (4) in C.

15 Deh, perché inanzi che sia in tutto oppressa
l'egra radicce, non è chi m'insegni
come esser possa al suo vigor rimessa? 45
16 Phebo, rettor de li superni segni,
aiuta l'arbuscello onde corona
più volte havesti nei tessali regni.
17 Concedi Bacco, Vertunno et Pomona,
satiri, fauni, dryade et napee, 50
che nuove frondi il lauro mio repona.
18 Soccorran tutti i dèi, tutte le dèe,
che de li arbori han cura, il lauro mio,
perhò che gli è fatal: se viver dee,
vivo io, se dee morir, seco moro io. 55

43 tutto] *prima* -t- *agg.* • oppressa] oppresso⟩s⟨ *con* -a *su* -o **51** repona] -a *su* -e **53** perhò] P⟩p⟨erho

43 *innanzi che sia*: 'prima che sia'. **44** *egra*: 'malata'. **46-48** Riferimento al mito di Apollo (Febo) e Dafne (che diventa per metamorfosi una pianta d'alloro): Apollo si corona tradizionalmente con il lauro (cfr. Vr 12). • *superni segni:* le costellazioni. • *tessali regni*: riprende la versione del mito vulgata da Ovidio (*Met*. I 452-567), che è il primo a collocare la fuga di Dafne in Tessaglia, anche se la versione più diffusa la pone in Arcadia. **49** *Concedi Bacco... Pomona*: il trittico di divinità agresti (preceduto da un verbo concordato alla latina) non mi pare figuri riunito altrove. Vertunno e Pomona sono i protagonisti dell'episodio di *Met*. XIV 623-697 e 765-769 (ma cfr. cappello, per la lunetta di Pontormo del 1521 di cui sono protagonisti; vd. anche GUASSARDO 2020a). • *Bacco*: dio del vino. • *Pomona*: «pomorum dea» (BOCCACCIO, *Genealogie* VIII, X 1), in *Met*. XIV 623-624 figura come protettrice degli orti («Rege sub hoc Pomona fuit, qua nulla Latinas / Inter hamadryadas coluit sollertius hortos»). • *Vertunno*: innamorato di Pomona, è qui richiamato per i panni georgici assunti nel mito ovidiano (*frondator* e raccoglitore di mele: *Met*. XIV 622-697 e 765-769): il suo continuo cambio di abiti è associato al mutare delle stagioni. Come divinità agreste e propizia alla maturazione dei frutti è poi richiamato in PROPERZIO IV 2, 10-20. **50** *satiri, fauni, dryade e napee*: principali divinità minori che erano solite seguire corteggi campestri. • *satiri*: con le driadi vengono citati in ARIOSTO, *Carm*. LIV 57: «et Satyros inter celebres, Dryadasque puellas». • *fauni*: i fauni nel bosco accompagnavano Pandolfo in ARIOSTO, *Carm*. VI 5 («silvicolae... Fauni»). • *dryade*: ninfe degli alberi (ARIOSTO, *Carm*. VI 9, «Dryadum lasciva»). • *napee*: ninfe dei boschi e dei prati. **51** *repona*: 'rimetta'. **52** *Soccorran... le dèe*: è calco di VERG., *Georg.* I 21 («diique deaeque omnes, studium quibus arva tueri»), frase dipinta sulla lunetta del Pontormo (su cui cfr. ancora GUASSARDO 2020a). **54** *perhò che gli è fatal*: 'perciocché gli è fatale'.

21

Compone, con il capitolo successivo, un dittico piuttosto coeso che introduce nella raccolta la voce dell'amata, e insieme immette alla presenza degli 'altri', che si insinuano nel rapporto esclusivo tra i due, ma restano innominati, sullo sfondo. Se in Vr 21 sono considerati indiscreti («molti mi sono a dimandar molesti», v. 2), in Vr 22 quei *molti* sono *malparliers*, perché diffondono voci false e tendenziose sul conto di madonna. Dal rischio di voci infamanti per l'onore di lei deriva la topica esigenza di segretezza, avvertita spesso in nome dello statuto clandestino della relazione. Ariosto stesso celò il matrimonio con Alessandra Benucci per molti anni: il suo riserbo era proverbiale, se si ricorda poi l'aneddoto biografico riportato da CATALANO 1931, I, p. 388, secondo cui il poeta si era fatto intagliare sul coperchio del proprio calamaio un amorino che invocava discrezione, portandosi un dito alle labbra.

L'io che parla nel capitolo indossa un abito su cui sono ricamate penne nere attorniate da un fregio d'oro, che suscitano la curiosità di molti indiscreti, ma il cui significato è celato (terz. 1-7). Si è ipotizzato che il ricamo potesse alludere allo stemma ariostesco (un'aquila nera su campo d'oro), che l'amata potrebbe indossare per rimarcare la propria fedeltà, ma resta un'ipotesi senza conferme. Il soggetto è stato generalmente riconosciuto come femminile, in forza della voce che parla anche a Vr 22, senza ombra di dubbio l'amata (che prenderà parola anche a Vr 28 e 37). Sebbene non vi sia un esplicito riferimento di genere femminile come accade per Vr 20 e 22, alle terzine 13-15 l'io opera un distinguo fra sé e alcuni *exempla* che aveva richiamato in precedenza, tutti femminili («Non son già dil valor di quelle donne»), il che non pare un caso (solo BARUFFALDI 1807, p. 156, ha proposto una voce maschile).

Le vesti ricamate con misteriose «imprese», comuni nel *Furioso*, ricorrono altrove nella lirica ariostesca. Nella canz. I, assente nel Rossiano, si parla di una veste nera indossata da Alessandra Benucci, ricamata di frondi dal senso «ascoso» che l'io vorrebbe disvelare (104-108: «Deh! se lece il pensiero / vostro spiar, de l'implicate fronde / de le due viti, d'onde / il leggiadro vestir tutto era ombroso, / ditemi il senso ascoso»). Per rimanere alle rime della raccolta, Vr 47 è invece dedicato a una «Vergine illustre» che indossa un abito trapunto di gigli e amaranti.

Nella seconda parte del capitolo (terz. 8-15) la donna si rivolge ai curiosi per metterli in guardia con una serie di *exempla*. Ariosto rilegge alcuni miti tradizionali, in particolare le metamorfosi di Tiresia e Atteone, puniti per aver profanato con lo sguardo il corpo virginale di Atena e Diana durante i bagni. Gli episodi valgono come insegnamento esemplare ai curiosi, cui l'io femminile si rivolge in tono gnomico-sentenzioso dal v. 22 per invitarli al silenzio (GUASSARDO ricorda la presenza di massime sul «silenzio come norma di saggezza e virtù» presenti

tanto negli *Adagia* erasmiani quanto nella *Descriptio silentii* di Celio Calcagnini, con cui Ariosto aveva dimestichezza).

Da un punto di vista formale il componimento esibisce numerose figure di ripetizione, specie nella sua prima parte (terz. 1-7): tra questi, la «negra penna in fregio d'oro» del v. 1, che ritorna in *variatio* ai vv. 13 e 46 (v. di chiusura); la reiterazione del verbo volitivo «vuo'» (vv. 3, 4, 16), variato anche in poliptoto con «volse» riferito a Dio (v. 11), che rimarca la strenua volontà di segretezza dell'io.

Il capitolo è trasmesso dai collettori e da altri due manoscritti: L3, un testimone particolarmente significativo perché trasmette un buon numero di liriche ariostesche ed è cronologicamente alto, e il tardo e settecentesco P3.

Capitolo ternario di 15 terzine con rima incatenata ABA BCB... XAX A. Le parole-rima A *d'oro-loro* (vv. 1 e 3) aprono e poi suggellano il componimento in modo speculare (*loro-d'oro*, vv. 44 e 46). Ai vv. 23 e 27 ricorre la rima identica *sapere* (solo il manoscritto L3 trasmette *vedere* al v. 27). Formano una consonanza *donne* : *danno* in posizione rimica ai vv. 40-41.

1 De la mia negra penna in fregio d'oro
molti mi sono a dimandar molesti
l'occulto senso, et io nol vuo' dir loro.
2 Vuo' che sempre nel cor chiuso mi resti,

2 dimandar] dimandar⟩e⟨

1 *De la mia negra... d'oro*: misterioso è il significato del ricamo sull'abito dell'io. Probabilmente «un'impresa» (SANTORO), da alcuni interpretata come una *laudatio silentii* (cfr. RINALDI 2000), il ricamo riprende i colori dello stemma ariostesco, un'aquila nera su campo d'oro (cfr. CATALANO 1931, I, p. 16). Accanto a questa ipotesi, SEGRE cerca di interpretare il motivo sulla scorta del significato dei colori (per cui citava le stanze di Coronato Occolti [lì per errore Accolti]: OCCOLTI, *Trattato de' colori* 1568, c. 4*r*: «Fermezza etterna il ner, l'Oro gran fede», I 2), attribuendo al ricamo una dichiarazione di fedeltà. • *negra penna*: se non d'aquila, la penna potrebbe essere quella di una cornacchia (qui richiamata ai vv. 25-27 per essere troppo desiderosa di conoscere cose che non la riguardano), ma resta ipotesi meno persuasiva. • *fregio d'oro*: sempre Occolti sull'oro aggiunge: «qualunque persona vorrà mostrare alla sua innamorata la fede sua, che con tal metallo et colore molto leggiadramente et bene potrà essequire il desiderato effetto» (*Trattato de' colori* 1568, c. 9*r*). Il fregio d'oro sulla veste non è inusuale nel *Furioso* (*OF* XXV 97, 4: «d'oro fregiata l'armatura»; XXXI 38, 4: «fregiata intorno avea d'aurata lista»; V 47, 1-2). **2** *molti mi... molesti*: motivo degli indiscreti; quei *molti* non può che richiamare DANTE, *VN* IV 1-2: «e molti pieni d'invidia già procacciavano di sapere di me quello ch'io volea del tutto celare ad altrui». **3** *l'occulto senso*: in ARIOSTO, canz. I 108, similmente, l'io chiede il «senso ascoso» dell'impresa sull'abito di madonna (cfr. cappello). **4** *Vuo'*: in *capfinidad* col verso precedente, inaugura una dorsale di verbi volitivi (ancora ai vv. 11 e 16). • *nel cor chiuso mi resti*: il cuore come scrigno di un

né per pregare o stimular d'altrui 5
già mai mi potrò indur ch'io 'l manifesti.
3 Dio, come in l'altri magisteri sui,
providentia hebbe asai quando il cor pose
ne la più ascosa parte che era in nui,
4 ch'ivi i pensieri et le secrete cose 10
volse riporre, e chiuderne la via
a queste avide menti et curiose.
5 Fregiata d'or la negra penna mia
ho in cento luochi nel vestir trapunta,
acciò palese a tutti gli occhi sia; 15
6 ma vuo' tacere a qual effetto assunta
l'ho di portare, e non vuo' dir se mostra
l'anima lieta o di dolor compunta.

5 stimulare] stimular⟩e⟨ **7** Dio] D⟩d⟨io **10** secrete] *seconda* -e- *ins.* **13** d'or] d'or⟩o⟨ **14** luochi] lo chi *con cassatura del primo* chi *e aggiunto unito a* luo

segreto, anche per la sua posizione recondita, è già motivo petrarchesco: *Rvf* 125, 20: «Miri ciò che 'l cor chiude», e *TM* II 135: «il tuo cor chiuso a tutto il mondo apristi». Spesso a essere chiuso nel cuore era il «colpo» d'Amore (*Rvf* 296, 4), celato per timore di divenire *fabula vulgi* (così anche DANTE, *Rime* 20, 7-8: «e 'l colpo suo, c'ho portato nascoso, / omai si scuopre per soperchia pena»). **5-6** 'né mai mi potrò convincere, per le preghiere o gli assilli altrui, a renderlo manifesto'. • *stimular*: 'assillare'; raro, ricorre anche in *OF* XLIV 15, 7. **7-8** *Dio... hebbe*: risuona qui l'attacco di *Rvf* 4, 1-2: «Que' ch'infinita providenzia e arte / mostrò nel suo mirabil magistero». Per la *providentia* cfr. DANTE, *Conv.* IV, V 1: «la divina provedenza, che del tutto l'angelico e lo umano accorgimento soperchia, occultamente a noi molte volte procede». **9** *ne la più ascosa... nui*: la provvidenza divina ha ben celato il cuore, custode di pensieri e segreti. La posizione del cuore in profondità nel corpo è cosa spesso ricordata in poesia: dalla «sacretissima camera del cuore» di *VN* II 4 fino alla freccia d'Amore che colpisce «la giù» in *Rvf* 2, 7. • *nui*: sicilianismo diffuso anche nel *Furioso* (in *OF* C si contano ancora 16 occorrenze). **10** *secrete cose*: è tessera dantesca (*Inf.* III 21) rifunzionalizzata. *Secrete* è anche fortemente connotato in senso petrarchesco, con riferimento a quel «secretum conflictum curarum mearum» dell'animo petrarchesco. **11** *volse riporre*: per il deposito dei pensieri nel cuore cfr. *Rvf* 37, 103-104: «e 'l bel giovenil petto / torre di alto intelletto». **14** *trapunta*: 'ricamata', è verbo tecnico (GESUALDO 1533, CXXLVII*v* dice che *trapungere* è «usitato verbo de' sartori»), che ricorre anche in *OF* XLIII 155, 4, dove Fiordiligi sogna di ricamare una veste a Brandimarte. *Trapunto* in rima con *compunto*, come qui, in *Rvf* 201. **15** *acciò*: 'affinché'. **16-17** *a qual effetto... / l'ho di portare*: 'per quale ragione ho stabilito di portarla'. **18** *l'anima lieta... compunta*: l'impresa non lascia trasparire se l'io (l'amata) provi felicità o dolore. • *di dolor compunta*: richiama il noto v. dantesco di *Inf.* I, 15: «che m'avea di paura il cor compunto», che trova una mediazione petrarchesca in *Rvf* 201, 7: «ch'i' non sia d'ira et di dolor compunto». A partire da *OF* C l'espressione ricorre in LVI 63, 3 («da gran dolor compunto»). *Compunta* è latinismo e vocabolo scritturale («compuncti

7 Se voi direte ostination la nostra,
io dirò che immodesti et importuni 20
voi sete, et gran discortesia la vostra.
8 Non so s'havete udito dir di alcuni
che de havere disiato di sapere
li altrui secreti esser vorian digiuni.
9 L'uccel c'ha bigio il petto et l'ale nere, 25
fu prima donna et diventò cornice
per esser troppo vaga di sapere.
10 Ciò ch'altri asconder vol, spiar non lice,
et vi devrebbe refrenar quello anco
che di Tiresia et Atheon si dice: 30

20 immodesti] l'immodesti *con prima* -m- *su* -ni- *originale e tratto di unione con* desti **24** digiuni] d'ingani *espunto e* digiuni *inserito da altra mano nel margine destro* **28** vol] -o- *su* -u- **30** dice] -c- *su* -s-

sunt corde», *Act. Ap.* 2, 37), e indica l'effetto che un sentimento doloroso produce nell'animo. **19** *ostination*: è termine impiegato raramente in poesia (ma vi sono tre occorrenze nel *Furioso*: IX 34, 8; XX 54, 8; XXXII 105, 4). **20** *immodesti e importuni*: 'presuntuosi e indiscreti'. **21** *gran discortesia*: 'villania', è tratto di personaggi negativi dei romanzi cavallereschi: così in BOIARDO, *IO* I, XII 66, 3, e II, XX 57, 5, ma anche nello stesso *Furioso*. **22-24** 'Non so se avete sentito dire di alcuni che vorrebbero non aver desiderato di sapere i segreti altrui'. • *esser vorian digiuni*: costruzione verbale dantesca, e molto diffusa (*Inf.* XXVIII 85-87: «Quel traditor [...] / vorrebbe di vedere esser digiuno»); ricorre anche in *OF* XXXI 25, 1: «Vorrebbe de l'impresa esser digiuno». **25** *L'uccel... l'ale nere*: è la cornacchia, con il petto grigio (*bigio*) e le ali nere; le cornacchie sono comunemente descritte per i colori del petto e delle ali nei trattati cinquecenteschi: cfr. OLAO MAGNO, *Historia* 1565, p. 236*v*, II, *De li corvi marini* («Questi uccelli sono negrissimi fuor che 'l petto e 'l ventre, dove sono di color bigio, et hanno una incomparabile avidità di devorare»). **26-27** Riferimento impreciso al mito ovidiano di Cornix o Coronis (*Met.* II 551-595): non ho saputo trovare una fonte per questa versione. Ariosto scrive che la donna fu trasformata in cornacchia per aver desiderato di sapere troppo: ma la metamorfosi in uccello avviene in realtà per salvare la fanciulla da Nettuno che voleva violentarla. Viene poi punita per l'atto di delazione ai danni delle figlie di Cecopre quando già è cornacchia: questo le costa un declassamento agli occhi di Minerva, che le preferisce come uccello la civetta. In Ovidio il racconto della sua metamorfosi è incasellato nella storia del corvo, di cui si cita la mutazione di colore in Vr 22 (vv. 1-3, cfr. *ad loc.*). • *cornice*: latinismo per 'cornacchia'. • *sapere*: in rima identica con il v. 23 (rarissimo in Ariosto). **28-30** 'Non è lecito cercare di conoscere ciò che qualcuno vuol nascondere, e vi dovrebbe trattenere anche quello che si dice di Tiresia e Atteone'. • *spiar non lice*: cfr. ARIOSTO, canz. I 105: «Deh! se lece il pensiero / vostro spiar», sempre in un contesto di disvelamento di un misterioso ricamo su un abito. • *Tiresia e Atheon*: i due miti sono evocati insieme in un inno callimacheo, *Inno per i lavacri di Pallade* (Atteone ai vv. 107-115).

11 de' qualli un fe' restar di luce manco
Pallade ultrice, et l'altro fe' Diana
sfamar i cani suoi del proprio fianco.
12 Se d'esser sopragionte a la fontana,
nude il bel corpo, così increbbe ad esse 35
che vendetta ne fero acerba et strana,
13 non fora altra ragion che mi dolesse
che voi molto più adentro che alle gonne
veder cercasse come il cor mi stesse.
14 Non son già dil valor di quelle donne, 40
né sì crudel che a voi facessi il danno
ch'elle fero a Tiresia e ad Atheonne;
15 dicovi ben che 'l dritto lor non fanno
quilli che 'l studio et tutto il pensier loro
sol per volere interpretar post'hanno 45
questa mia negra penna in fregio d'oro.

38 gonne] -nne *da* -me **40** valor] valor⟩e⟨

31-32 *de' qualli un fe'... / Pallade ultrice*: 'dei quali Pallade vendicatrice fece restare uno senza luce'. L'accecamento di Tiresia perpetrato da Atena per averla vista bagnarsi a una fonte, di origine callimachea, è ricordato da PROPERZIO IV 9, 57-58 («magno Tiresias aspexit Pallada vates, / fortia dum posita Gorgone membra lavat»). Si tratta di una versione minoritaria del mito, rispetto a quella vulgata da Ovidio (*Met*. III 316-338) e ripresa anche da TEBALDEO, *Rime* 165, 10, dove Giunone acceca Tiresia perché, in una disputa tra lei e Giove su chi provasse maggior piacere (se l'uomo o la donna), Tiresia, che era stato tanto uomo quanto donna, aveva dato ragione a Giove. • *Pallade ultrice*: epiteto di Atena; spesso nella classicità l'aggettivo *ultrix* era associato alle Erinni. Ricorre in *Cinque canti* I 44, 5, riferito a Invidia. **32-33** *et l'altro fe' Diana /... fianco*: la versione del mito di Atteone sbranato dai cani per aver visto Diana fare un bagno è già ovidiana (*Met*. III 138-252). **34-35** *Se d'esser... ad esse*: 'Se rincrebbe loro a tal punto di essere raggiunte alla polla nude'. **36** *fero*: 'fecero'. • *acerba e strana*: 'amara e fuori dal comune', dittologia aggettivale già petrarchesca (*Rvf* 25, 3: «mirando per gli effetti acerbi e strani»). **37-39** 'non sarebbe fuor di ragione che a me dispiacesse che voi cercaste di vedere come sta il mio cuore molto oltre le sottovesti'. • *più adentro che alle gonne / veder cercasse*: vagamente allusiva di un contenuto sessuale. Costruzione simile a *OF* XXI 34, 5-6: «cercando va più dentro ch'alla gonna / suoi vizii antiqui». La "gonna", veste intima che si trova a contatto con la carne, era limite esterno del corpo da non superare anche in Petrarca (*Rvf* 23, 34). **40** *dil*: del. **43** *dicovi ben*: avvio sentenzioso e gnomico. • *'l dritto lor non fanno*: 'non esercitano un loro diritto legittimo'. **44** *studio*: l'applicazione. **46** *questa mia negra... fregio d'oro*: conclusione circolare riprende il primo verso.

22

Con il capitolo precedente forma un dittico coeso per tangenze strutturali, oltre che di contenuto. Vr 21 si chiude con una serie di *exempla* mitici, che qui specularmente avviano il componimento; se lì vengono rimproverati gli indiscreti, qui si biasimano invece gli «audaci» che diffondono falsità sul conto dell'amata (v. 19); ancora una volta è madonna che parla in prima persona per tutto il testo (così anche in Vr 20, 21, 28, 37): una scelta che rende Vr 22 ascrivibile al sottogenere testuale dell'elegia femminile. Proprio a Ferrara si riscontrano alcuni precedenti significativi: alcune voci di donna – soprattutto del mito – prendono parola nei capitoli in terza rima di Correggio (*Rime* 348-351, 353-354, 358, 365, 373, 399) e Tebaldeo (*Rime* 274, 280, 283), per cui cfr. LONGHI 1989 e VECCE 1993.

In Vr 22 l'amata parla in propria difesa, ricorrendo a uno sviluppo retorico-argomentativo e a temi che conoscono declinazioni simili nel *Furioso*, soprattutto nei prologhi, tanto che si colgono analogie tra il capitolo e alcuni passi del poema (il prologo del canto XX e i canti XXVIII-XXIX). Come l'amata qui, così nel prologo del canto XXIX 2 il narratore si spende in una difesa delle «donne gentil*i*» in risposta al racconto misogino dell'oste (vv. 1-2: «Donne gentil, per quel ch'a biasmo vostro / parlò contra il dover, sì offeso sono»). Anche l'amata rimprovera le «malediche lingue» (v. 32), ma non è dato sapere quale sia la voce maligna diffusa. La memoria del canto XXVIII del *Furioso*, in cui l'oste racconta a Rodomonte una novella sulla volubilità del desiderio femminile, può far ipotizzare che l'amata sia accusata di essere mobile, come sarà poi esplicitato in Vr 31.

Il capitolo è avviato da una sequenza di *exempla* mitici (tratti dalle *Metamorfosi* ovidiane) i cui protagonisti vengono puniti dalle divinità per eccesso del «dir*e*» (terz. 1-5). Alla luce questa giustizia esemplare, la donna si interroga come mai gli dèi, così solleciti in passato verso semplici atti di delazioni, siano ora scomparsi, dal momento che lasciano impuniti i maldicenti (terz. 6-11). Solo dunque nella seconda parte del componimento (terz. 12-21) si scopre che lei stessa è vittima di malelingue. I toni da invettiva richiamano una tradizione umanistica di carmi contro i maldicenti (da Panormita a Sannazaro e Cariteo, cfr. LAUREYS 2003), che arriva fino a Tito Vespasiano Strozzi, *Eroticon* II 15 (*Ad amicum de obtrectatore*), che fornisce un antecedente ferrarese per l'immagine del corvo fatto nero in contesti delatori (ma si ricordi anche il coevo trattato di Celio Calcagnini, *De calumnia commentatio*).

L'invocazione dei martìri su di sé («a ogni periglio / cheggio d'expormi», vv. 46-47) è allora funzionale a provare la propria integrità, come era accaduto alle vergini romane Claudia e Tuccia (vv. 43-45; ma la stessa *firmitas* era anche di Isabella nel già citato *OF* XXIX). I due *exempla* muliebri si trovano appaiati per esempio in COCCIO, *Exemplorum libri* 1507 (II, V *De precum effectu*, p. XXI*r*), uno

zibaldone di storie esemplari pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1507 dall'umanista Marco Antonio Coccio (la vicenda di Claudia conosce anche una diffusione cinquecentesca tutta ferrarese, attestata dal dipinto di Benvenuto Tisi detto Garofalo, *Leggenda della vestale Claudia Quinta*, 1535 ca. Ferrara).

L'invettiva finale dell'amata (terz. 17-21) adatta al ternario l'impianto argomentativo delle parole di Claudia in Ovidio, *Fasti* IV 321-324 («si tu damnas... Sed si crimen abest...»; così qui: «Se sul viso...», «Ma si se mente...», vv. 49-58).

Il capitolo è trasmesso dai collettori e dal tardo ms. P3.

Capitolo ternario di 21 terzine con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono rime derivative *posto* : *imposto*.

1 Era candido il corvo, et fatto nero
meritamente fu, perché troppo hebbe
expedita la lingua a dire il vero.
2 Haver tacciuto Ascalapho vorrebbe
el testimonio che sul stigio fiume 5
alla matre e alla figlia udire increbbe:

1 nero] ne⟩g⟨ro

1 *Era candido... nero*: viene ricordata la metamorfosi del corvo che da bianco fu mutato in nero in *Met*. II 534-541, per punizione (aveva riferito ad Apollo del tradimento di Coronide). La metamorfosi del corvo in Ovidio contiene al suo interno la storia della cornacchia (II 551-595), qui allusa a Vr 21, 25-28: il richiamo dei due miti contribuisce al senso di coesione del dittico. Tutto il v. 1 riecheggia T.V. Strozzi, *Eroticon* II 15, 15-16: «Albus erat quondam volucris Phoebeia corvus / Nunc importunae praemia vocis habet» (carme in cui vengono biasimati i maldicenti). Nelle *Satire* Ariosto immagina i cortigiani adulatori come corvi neri (*Satire* IV 106). **2** *meritamente*: l'avverbio si trova in incipit in Vr 23, usato anche in quel caso per indicare un giusto castigo. **2-3** *troppo hebbe... il vero*: 'ebbe la lingua troppo sciolta nel dire il vero'. Cfr. *OF* VI 28, 1-2: «Onde con mesta e flebil voce uscìo / espedita e chiarissima favella»; XVI 39, 1-2: «Poté con queste e con miglior ragioni, / con parlare espedito e chiara voce». Che la colpa del corvo fosse da rintracciare nella franchezza della sua lingua era motivo già ovidiano: «Lingua fuit damno» (*Met*. II 540). • *a dire il vero*: si sottolinea la veridicità delle parole del corvo per metterla in implicito contrasto con le falsità dei maldicenti: il corvo aveva realmente sorpreso Coronide a tradire Apollo. **4-6** 'Ascalafo vorrebbe aver passato sotto silenzio quella testimonianza che dispiacque sentire alla madre e alla figlia sul fiume Stige'. L'episodio di Ascalafo è narrato in *Met*. V 530-550: egli aveva visto Proserpina nutrirsi di alcune bacche di melagrano, a lei proibite se voleva lasciare l'Ade (anche questo è atto di delazione, e non maldicenza). La testimonianza di Ascalafo rattristò Cerere e Proserpina, rispettivamente madre e figlia, perché rese impossibile il loro ricongiungimento. • *stigio fiume*: fiume Stige, considerato l'ingresso dell'oltretomba nella tradizione omerica (cfr. *Iliade* II 755; per Virgilio e Dante si tratta piuttosto di una palude): per metonimia qui potrebbe indicare l'Ade, presso cui era trattenuta Proserpina nel racconto ovidiano.

3 ché di funeste e d'infelici piume
si ricoverse e restò augello obsceno,
danato sempre ad abborrire il lume.
4 Porsi devrian tutte le lingue freno 10
et in li altrui fatti apprender da costoro
di spiar poco et di parlarne meno.
5 Questi per troppo dir puniti foro;
né riguardò, chi lor punì, che fosse
d'ogni menzogna netto il detto loro. 15
6 Se de li offesi dèi sì l'ira mosse
l'esser del vero garuli et loquaci
che con eterna infamia ambi percosse,
7 qual pena, quale obrobrio a quelli audaci
si converria, ch'altri biasmando vanno 20

8 ricoverse] rico⟩n⟨verse • obsceno] -sc- *su* -cc- **11** fatti] *la seconda* -t- *aggiunta* **14** fosse] -o- *su* -u- *e la seconda* -f- *ripassata a penna* **16** mosse] -ss- *su* -s- **19** quelli] -e- *su* -i-

7-8 *di funeste e d'infelici piume / si ricoverse*: la metamorfosi in uccello notturno, probabilmente un allocco. Le piume sono definite attraverso una dittologia sinonimica (*funeste* e *infelici*) che rimanda al motivo dell'allocco come uccello del malaugurio. L'aggettivo *funesto* riferito ad Ascalafo-allocco figura in Boccaccio, *Genealogie* III, XIII 2 («bubo funesta est avis et sinistri semper augurii reputata»); ma già il passo ovidiano contiene poi l'allusione al valore sinistro dell'uccello (*Met.* V 549-550: «foedaque fit volucris, venturi nuntia luctus, / ignavus bubo, dirum mortalibus omen»). • *augello obsceno*: 'uccello malauguroso', latinismi. L'espressione è calco virgiliano (*Aen.* III 262: «obscenaeque volucres»; anche XII 876, dove rimanda alle Furie). **9** *danato... il lume*: l'allocco in quanto animale notturno non sopporta la luce. **10-12** 'Tutte le lingue dovrebbero porsi un freno e apprendere da costoro a informarsi poco sui fatti altrui e a parlarne meno'. • *porsi... freno*: affermazione di valore proverbiale (così ad es. Tebaldeo, *Rime estravaganti* 495, 10-11: «Io vorrei pur tacere e poner freno / a la lingua»; 491, 9-10). Sulla longevità del detto, cfr. Tosi 1991, 25. **13** *per troppo dir*: la punizione è causata dalla delazione. **14-15** 'né a chi li punì importò che il loro detto fosse privo di menzogna'. Nella punizione comminata al corvo e ad Ascalafo la verità non costituisce un'attenuante. **16-18** 'Se essere loquaci e parlare di cose vere mosse l'ira degli dèi offesi a tal punto che questa (l'ira) punì entrambi con infamia eterna'. • *Se de li offesi... mosse*: il costrutto *movere* + compl. ogg. è tipico della lingua latina. Così, in analogo contesto semantico, Delia suscita l'ira delle divinità in Ovidio, *Fasti* V 539: «Verba mouent iras non circumspecta deorum». • *garuli e loquaci*: dittologia non attestata altrove. *Garrulo* indica un uomo pettegolo, che parla volentieri: in *OF* XXIX 8, 2, il «garrulo eremita» è l'eremita chiacchierone che viene ucciso da Rodomonte. • *eterna infamia*: l'espressione ricorre significativamente anche in *OF* XX 3, 5-6: «e perché, odiose lingue, il mal dir vostro / con vostra eterna infamia si sommerga», dove vengono biasimate le malelingue che oscurano la fama delle donne virtuose. **19-21** 'quale pena, quale umiliazione sarebbe opportuna per quei coraggiosi che vanno rimproverando altri per colpe di cui conoscono la falsità?'.

de colpe in che si sanno esser mendaci?
8 O di noi più non curano, o non hanno
qua giù più forza, o de li nostri casi
quei che regono il ciel più poco sanno;
9 che non vi sieno anchor crederei quasi, 25
se non ch'io veggio pur per camin certo
l'estati e i verni andar, li orti et li occasi.
10 Ma se vi son, come è da lor soferto
che lode e oltraggi et che premii et suplici
non sien secondo il bono e il tristo merto? 30
11 Lor debito saria da le radici
le malediche lingue sveller tosto
che di falsi rumor sono inventrici.

23 la forza] ⟩la⟨ forza **24** cielo] ciel⟩o⟨ **27** andare] andar⟩e⟨ **29** premii] -mii *da* -nui

22 *O di noi più non curano*: nel tempo delle favole antiche le divinità si curavano degli uomini e amministravano la giustizia. **22-23** *o non hanno / qua giù più forza*: valga il richiamo alla filosofia epicurea per la perdita del potere delle divinità sul mondo, per cui SENECA, *De benef.* IV 19, 1: «Tu denique, Epicure, deum inermem facis, omnia illi tela, omnem detraxisti potentiam et, ne cui umquam metuendus esset, proiecisti illum extra metum». **24** *o de li nostri casi /... più poco sanno*: l'ipotesi proietta le divinità fuori dall'onniscienza. **25** *che non... crederei quasi*: l'ultima ipotesi, dislocata all'inizio di una nuova terzina in posizione apicale, suggerisce il dubbio che le divinità infine non esistano, subito però cancellata dal *se non*. Cfr. il passo di OVIDIO, *Am.* III 3, 1 («Esse deos, credamne?»), elegia in cui il poeta lamenta un'analoga «passività» degli dei (GUASSARDO). **26-27** 'se non che io vedo comunque procedere per il cammino designato le estati e gli inverni, le albe e i tramonti'. L'azione degli dèi si concretizza nel governo dei cieli, e dunque, delle stagioni e del percorso giornaliero del sole: non a caso in Vr 20, 46 Febo era designato come «rettor de li superni segni». • *orti e occasi*: 'albe e tramonti', dittologia latina (*occasus ortusque*). **28-30** 'Ma se esistono, come è da loro sopportato che lodi e oltraggi, premi e punizioni non siano distribuiti secondo il merito?'. Il luogo, pur declinando un concetto diverso, sembra riecheggiare *Purg.* XI 16-18: «E come noi lo mal ch'avem sofferto / perdoniamo a ciascuno, e tu perdona / benigno, e non guardar lo nostro merto». • *premii et suplici*: qui, come in Vr 31, 73-75, Ariosto invoca la necessità di una giustizia amministrata secondo il merito o il demerito del singolo. **31-32** 'il compito degli dèi sarebbe svellere subito dalle radici le lingue maligne'. L'espressione figurata ricorre altrove in contesti invettivali delle commedie ariostesche: *Negromante* (I e II red.) I, IV: «Me ne sia Dio. Ma chi può le malediche / Lingue frenar, che a lor modo non parlino?», ma soprattutto *I suppositi* (in versi) V, VII: «Io ti voglio un dì svellere / Da le radici cotesta maledica / Lingua». **33** *falsi rumor*: calco del latino «rumor iniquus» (OVIDIO, *Fasti* IV 307): l'episodio in cui si trova l'espressione verrà poi esplicitamente citato da Ariosto qui ai vv. 44-45. Il problema della voce incontrollata (*rumor*) è anche in *OF* XXXII 32, 5-8: «I molti segni di benivolenza / stati tra lor facean questi romori; / che tosto o buona o ria che la fama esce / fuor d'una bocca, in infinito cresce».

12 Qual altro più a martir debbe esser posto
di quel che a donna habbia con falsi gridi 35
biasmo, di che essa sia innocente, imposto?
13 Peggio è che furti, et peggio è che homicidi
macchiar l'honor, che de richezza et vita
sempre stimar più tra li saggi vidi.
14 Se per sentirsi monda, esser ardita 40
femina deve a far prova che in libro
meglio che in marmo habbia a restar sculpita,
15 né a Tuccia che portò l'aqua nel cribro,
né cedo a quella Claudia che 'l naviglio

35 quel] quel⟩o⟨ **36** biasmo] B- *su* D- **41** far] far⟩e⟨

34-36 'Chi altro deve essere sottoposto a una punizione dolorosa più di colui che abbia indotto a biasimare una donna con falsi pettegolezzi, della qual cosa lei è innocente?'. Sulla vulnerabilità dell'onore femminile cfr. il passo di CASTIGLIONE, *Cortegiano* II 90 (GUASSARDO). La condanna morale (*biasmo*) inflitta ingiustamente alla donna è oggetto di rimprovero anche dal narratore in *OF* XXIX 2, 1-4: «Donne gentil, per quel ch'a biasmo vostro / parlò contra il dover, sì offeso sono, / che sin che col suo mal non gli dimostro / quanto abbia fatto error, non gli perdono». **37-39** 'Macchiare l'onore, che sempre vidi stimare più della ricchezza e della vita tra le persone sapienti, è peggio dei furti o degli omicidi'. Cfr. Vr 31, 35 («più si perdona a l'omicidio e al furto»). • *peggio è che*: avvio di verso anche in *Satire* V 49. • *macchiar l'onor*: si delinea qui il motivo topico della colpa rappresentata come una macchia. **40-42** 'Se per sentirsi pura, una donna deve essere audace e compiere un'impresa che possa rimanere ricordata più in un libro che nel marmo'. • *monda*: è attributo femminile in *Satire* V 186, dove viene descritta la donna migliore da prendere in moglie. • *in libro / meglio che in marmo*: il motivo dell'immortalità dell'opera poetica, più eterna del marmo, era già oraziano (ORAZIO, *Carm.* III 30, 1). • *sculpita*: il lessico scultoreo è qui riferito all'impressione su carta, così come a Vr 13, 13-14. **43** *Tuccia... nel cribro*: la storia di Tuccia, vestale accusata d'incesto – che per provare la propria innocenza usò un crivello (*cribro*) per portare l'acqua del Tevere al tempio di Vesta –, è ripercorsa da PETRARCA, *TP* 148-151: «Fra l'altre la vestal vergine pia / che baldanzosamente corse al Tibro, / e, per purgarsi d'ogni fama ria, / portò del fiume al tempio acqua col cribro». Anticamente la vicenda è citata in diversi luoghi (LIVIO, *Per.* 20; PLINIO, *Nat. Hist.* XXVIII 12; VALERIO MASSIMO VIII 1, 5; AGOSTINO, *De civitate Dei* X 16;), ma, data anche la consonanza rimica (*cribro* : *Tibro*), è probabile che la fonte diretta di Ariosto sia Petrarca. **44** *cedo*: '(non) sono meno di': il verbo alla prima persona singolare regge sia il v. 43 che il v. 44. **44-45** *quella Claudia... Tibro*: 'quella Claudia che l'imbarcazione della madre degli dèi tirò lungo il Tevere'. Claudia, accusata di non essere casta, dimostra la falsità delle dicerie compiendo un atto prodigioso, ossia disincagliando la grande nave che trasportava la statua della *Mater divum* e trasportandola lungo il Tevere (cfr. OVIDIO, *Fasti* IV 305-348). Il distico ariostesco riecheggia da vicino un passaggio del libro di Coccio: «Navem qua deorum mater vehebatur, Tiberino vado haerentem» (*Exemplorum libri* 1507, II, V, p. XXI*r*, cfr. cappello). • *naviglio*: imbarcazione di grandi dimensioni; in *OF* numerose oc-

de la matre de' dèi trasse pel Tibro. 45

16 Al ferro, al foco, al tosco, a ogni periglio
chieggio d'expormi per mostrar che a torto
ho da portar per questo basso il ciglio.

17 Se non indegnamente in viso porto
così importuna macchia che potermi 50
con poca acqua lavar pur mi conforto,

18 cresca sì che mi copra et poi si fermi
né mai più mi si lievi, et tutto il mondo
in ignominia sempre habbia a vedermi;

19 et seguiti il martir non pur secondo 55
che fora degno il fallo, ma il più grave
c'habbia l'inferno al tenebroso fondo.

20 Ma si se mente chi incolpata m'have,
come è sincero il cor, così di fuore
ogni brutezza presto mi si lave; 60

47 mostrar] mostrar⟩e⟨ **48** portar] portar⟩e⟨ **54** ignominia] -ominia *su lettere indecifrabili*

correnze del termine. • *la matre de dei*: Cibele. In Ovidio, *Fasti* IV 321 è definita «genetrix fecunda deorum». **46** *Al ferro*: alla spada. • *al foco*: al rogo. Il supplizio del rogo era già in *Inf.* XXIX 110. • *al tosco*: 'veleno' (Segre): a partire dal Medioevo la prova del veleno era supplizio diffuso (in *OF tòsco* indica un mostro velenoso: XLII 52, 6). **47** *cheggio... a torto*: la richiesta dell'amata di essere sottoposta a martìri per provare la propria innocenza è simile a quella avanzata da Claudia nei *Fasti* ovidiani. **48** *basso il ciglio*: atteggiamento di pudore e vergogna (anche in Vr 24, 55). **49-51** 'Se dignitosamente porto sul viso una macchia così inopportuna da confortarmi pure al pensiero di lavarla con poca acqua'. • *così importuna macchia*: la macchia morale, ossia il disonore, è intesa «materialmente» (Segre) come una macchia sul viso. La metafora si riscontra anche altrove in *OF* XXXVI 77, 5-8: «Questa è una macchia che mai non ti levi / dal viso» (l'accusa è rivolta da Marfisa a Ruggiero per non aver ucciso Agramante); in *Cassaria* (in prosa) IV, VIII; ma soprattutto in *Cassaria* (in versi) IV, VIII 2352: «Tanta e sì brutta macchia in viso imprimere!». • *con poca acqua lavar*: lo stesso campo semantico della pulizia in *Satire* IV 55-56: «Con manco ranno il volgo, non che lave / maggior macchia di questa» (lì riferito al concetto di gradualità della colpa). **52-53** *cresca sì... / né mai più mi si lievi*: il soggetto rimane sempre l'*importuna macchia*, che l'io si augura che cresca e diventi evidente, se portata con dignità. Se, insomma, l'amata fosse colpevole, meriterebbe una grande punizione. **55-57** 'e continui la punizione, non per quanto meriterebbe il peccato, ma la più grave che l'inferno abbia nel suo profondo'. Cfr. le tangenze di parole-rima e motivi (la profondità dell'inferno) con *Inf.* IV 10-18. • *tenebroso fondo*: stessa *iunctura* in *OF* XLV 20, 3. Come è noto, le forme di dannazione peggiore stanno nella parte più profonda dell'inferno. **58** *si se mente*: 'se mente'. Il *si* ha valore ipotetico; il *se* ha valore blandamente riflessivo, perciò non viene reso in parafrasi. **59** *come è... di fuore*: si rivendica la purezza del cuore.

21 et tutto quel martir che a tanto errore
si converria, veggia cader su l'empio
che de la falsa accusa è stato autore,
sì che ne pigli ogni bugiardo exempio.

61 errore] ero⟩r⟨e *con titulus ins. sulla prima* -r-

61-62 'e tutta quella sofferenza che si converrebbe a una colpa così grave si veda cadere sull'empio'. **64** *sì che... exempio*: la conclusione gnomica con la costruzione *pigliare* + *exempio* è diffusa (SAVIOZZO, *Rime* 59, 12: «E se tu pigli essemplo nel mio dire»; AQUILANO, *Strambotti* AB 375, 5; GALLO, *A Safira* 226, 1-2, con le parole rima *exempio* e *impio* come qui *empio-exempio*) • *bugiardo*: soggetto di *pigli*.

23

Il capitolo viene correntemente datato al 1522, in occasione del primo viaggio di Ariosto in Garfagnana per assumerne il governatorato, ma si tratta di un'esegesi divenuta vulgata con i commenti ottocenteschi (cfr. POLIDORI 1857, p. 218). C'è chi non ritiene probabile tale datazione (SANTORO), spostandola al 1523 dopo la composizione della *Satira* IV, visto che lì si diceva che l'arrivo nelle terre difficili di Garfagnana aveva ridotto al silenzio la sua poesia («E questo in tanto tempo è il primo motto / ch'io fo alle dee che guardano la pianta / de le cui frondi io fui già così giotto», vv. 13-15). Ma in generale mi sembra che non si possa giungere a un'ipotesi di datazione convincente.

Tolte le ipotizzate allusioni garfagnine, ciò che resta nel racconto è un viaggio su mandato (dando seguito all'«altrui prece», v. 4), che si snoda attraverso una natura selvaggia e scoscesa (vi sono «ruinosi balzi», v. 24, ma anche «et loti et sassi et fiumi», v. 43) sotto un temporale burrascoso. L'unico sfondo naturale riconoscibile del capitolo sono gli Appennini, attraversati da Ariosto tanto per raggiungere la Garfagnana quanto per recarsi a Firenze o a Roma, dove pure venne inviato in più occasioni. Nel macrotesto del Rossiano il capitolo precede una *laudatio urbis* di Firenze (Vr 24), il che impone di leggerlo quale viaggio diretto verso la città medicea, almeno entro la struttura diegetica della raccolta.

In esordio di capitolo, l'io deplora la propria partenza attribuendola alla volontà altrui («Ben poco saggio fui che all'altrui prece / [...] satisfece», vv. 4-6). Il tema non è estraneo alle radici (biografiche) di *Satire* I, alla mancata partenza per l'Ungheria e alla conseguente rottura con il cardinale Ippolito. Il *servitium* al signore, e ciò che comporta, suona come una costrizione, che là viene risolta con una «difesa della poesia» (RUSSO 2019, p. 37), mentre qui è accettata con rammarico (vv. 4-6), come accadrà anche poi a Vr 24 («et più all'altrui che al mio desir mantenni», v. 66).

L'io lirico è dunque in viaggio (con una simultaneità di pensiero-scrittura già propria di una nota canzone di lontananza petrarchesca, *Rvf* 37), e legge nella tempesta una giusta punizione per essersi separato dall'amata. Il temporale l'ha sorpreso lungo una via «alpestre e lunga» (v. 33), di per sé già difficoltosa (terz. 8-15); non vi è possibilità di riparo e la compagnia con cui viaggia si trova in difficoltà. Nemmeno la speranza in un futuro migliore del presente può consolarlo, al contrario degli «altri» che viaggiano con lui (v. 49), che invece possono trovare conforto raggiungendo la meta del viaggio. All'amante questo è precluso, perché a destinazione non troverà la donna.

Il componimento si inserisce in un sottogenere di capitolo particolarmente in voga tra Quattro e Cinquecento, quello della dipartita (così TEBALDEO, *Rime* 282 e 283; CORREGGIO, *Rime* 256 e 260; SASSO, *Sonetti e capituli* 1500, cap. XVIII), che

a sua volta intrattiene rapporti con una ricca tradizione latina a tema odeporico, dall'Orazio di certi *Sermones* all'Ovidio di *Am.* II 16 (e non sarà un caso che l'incipit del capitolo ariostesco sia un calco di un'elegia properziana di lontananza).

Molti commentatori hanno segnalato le analogie dell'incipit del capitolo con il primo verso del sonetto di FOSCOLO, *Odi e sonetti* 6 (*Meritamente, però ch'io potei*), analogie che si estendono a consonanze tematiche: nel testo foscoliano l'io lamenta la distanza dall'amata mentre se ne allontana attraverso un paesaggio montuoso.

Il capitolo è trasmesso dai soli collettori e dal tardo manoscritto P3.

Capitolo ternario di 23 terzine con rime incatenate ABA BCB... XYX Y.

1 Meritamente hora punir mi veggio
del grave error che dipartir mi fece
da la mia donna, et degno son di peggio.
2 Ben poco saggio fui che all'altrui prece
a cui devea et potei chiuder l'orecchi, 5
più ch'al mio desir proprio satisfece.
3 S'esser può mai che contra lei più pecchi,
tal pena sopra me subito cada

2 errore] eror⟩r⟨ *con aggiunta di titulus sulla prima* -r- • dipartir] ⟩a⟨ di partir *con tratto che unisce* di *e* partir • fece] -e *su* -i **3** donna] dona *con aggiunta di titulus con inchiostro diverso (il titulus precedente era molto piccolo e poco visibile)* **4** prece] -e *su* -i **5** devea] -a *su lettera non leggibile* **6** satisfece] -e *su* -i

1 *Meritamente*: calco di PROPERZIO I 17 («E merito, quoniam potui fugisse puellam»), elegia di lontananza da Cinzia. Ma si veda anche TEBALDEO, *Rime* 282, 49-51: «e iustamente merto Amor infesto / che un don mi fe' non mai più conceduto / ch'io lassai per seguir Marte funesto» (GUASSARDO). L'avverbio *meritamente* ricorre in posizione rilevata a Vr 22, 2; data la sua rara attestazione nelle opere ariostesche (solo queste due occorrenze nelle liriche; due nell'ultimo *Furioso*), è possibile leggere la vicinanza tra i due come una scoperta connessione di equivalenza. • *punir mi veggio*: 'mi vedo punire'. **2-3** *a dipartir mi fece / da la mia donna*: 'mi indusse a separarmi dalla mia donna'. Cfr. *Rvf* 37, 5-7: «dopo l'empia dipartita / che dal dolce mio bene / feci» (per gli echi lessicali). **4-6** 'Fui assai poco saggio dando più seguito alla preghiera altrui, a cui dovevo e potei chiudere le orecchie, che al mio desiderio'. • *altrui prece*: stando all'esegesi vulgata, il sintagma si riferirebbe all'invito del duca Alfonso d'Este ad assumere il governatorato della Garfagnana, ma in generale può essere un riferimento a un altro servizio svolto da Ariosto per il suo signore. Già TEBALDEO, *Rime* 282, in un analogo contesto di lontananza, lamentava la necessità di obbedire ad «altrui», che, pur procurandogli ricchezze e guadagni, era causa della separazione degli amanti (vv. 12-15: «ma a chi ad altrui si dà forza è obedire. / Partìme, e fra me mille e mille volte / io maledissi la gloria e il guadagno, / che fan serve venir le gente sciolte»).

che nel mio exempio ogni amator si specchi.
4 Deh, che spero io, che per sì iniqua strada, 10
sì rabbiosa procella d'acque et venti,
possa esser degno ch'a trovar si vada?
5 Arroge il pensar poi da chi mi absenti
che travaglio non è, non è periglio
che più mi stanchi o che più mi spaventi. 15
6 Pentomi, et col pentir mi maraviglio
come io potessi uscir sì di me stesso
ch'io m'appigliasse a questo mal consiglio.
7 Tornar adietro hormai non m'è concesso,
né mirar se mi giova o se mi offende: 20
licito fora più quel c'ho promesso.

12 esser] esser⟩e⟨ **15** che] C⟩c⟨he **18** consiglio] consglio *con* -g- *su iniziale* -i- *(*consilio*)* **19** concesso] *riscrittura un po' disordinata a margine sinistro di* co(n)cesso *dopo qualche tentativo di correggere la parola che era a testo, poi cassata (forse* consseso*)* **20** offende] -e *su* -o

8 *tal pena*: 'una pena così grande'. **9** 'che ogni amante si rispecchi nel mio caso esemplare, evitandolo'. Cfr. Vr 22, 64, dove in chiusura è posto il termine *exempio* (la posizione ravvicinata crea una sorta di legame intertestuale). **10-12** 'Deh, che cosa spero che possa esser degno di esser trovato attraverso una strada così difficoltosa e una tempesta di vento e acqua così impetuosa?'. Qualunque moto di speranza è subito affossato dalle avversità esterne. • *procella*: nel *Furioso* è sempre una tempesta marittima (ma qui siamo in un contesto montuoso). In generale è termine poco attestato sia in Dante (1 occorrenza) che in Petrarca (2 occorrenze), dove ricorre sempre in rima. **13-15** 'Aggiungi poi che non esiste preoccupazione né pericolo che più mi spaventi o affatichi del pensare da chi mi sto assentando'. • *arroge*: il termine proviene dal lessico giuridico-mercantile, ma trascorre già in poesia con Petrarca (*Rvf* 50, 53). Si ha un'occorrenza anche in *OF* XXVII 31, 7-8: «Arroge poi con loro, / con Ferraù più d'un famoso Moro». È possibile l'uscita del verbo in *-e* per la seconda persona singolare. **16-18** Il terzo moto dell'animo è il pentimento, accompagnato dalla meraviglia per aver assunto una decisione così sconsiderata. • *come... me stesso*: estraniamento da sé e dalla propria volontà, analogo a quello provato da Cloridano quando si vede separato da Medoro in *OF* XIX 4, 6: «deh, come fui sì di me stesso fuore» (poco prima lo stesso Cloridano si era definito «negligente»; qui l'io lo è implicitamente nei confronti di madonna). • *m'appigliasse a*: 'seguissi'. *Appligliarsi a* un partito si trova in *OF* XXVII 104, 1: «s'appiglia al fin, come a miglior partito» (anche qui in riferimento a una decisione da prendere). Cfr. anche la conclusione di *Rvf* 264, 136. • *mal consiglio*: in Ariosto il «mal consiglio» sarà altrove quello di Gano in *Cinque canti* V 4, 2; ma anche quelli di Melissa e Sobrino in *OF* (XXXIX 3, 8; XLIII 47, 5): si tratta di consigli fraudolenti, che arrecano danno. **19-21** 'Ormai non mi è più concesso tornare indietro, o considerare se mi è di giovamento o se mi arreca danno: mi sarebbe lecito solo ciò che ho promesso'.

8 Mentre ch'io parlo, il turbido austro prende
maggior possanza et cresce il verno, et sciolto
da ruinosi balzi il liquor scende;
9 di sotto il fango, e quinci e quindi il folto 25
bosco mi tarda, e in tanto l'aspra pioggia
acuta più che stral mi fere il volto.
10 So che qui appresso non è casa et loggia
che mi ricopra, et pria che a tetto giunga,
per lungo trato il monte hor scende hor poggia. 30
11 Né più affretar, per ch'io lo sferzi et punga,
posso il caval, ché lo sgomenta l'ira
del ciel, et stanca la via alpestre et lunga.

25 folto] fo- *su* sa- **26** e] e⟩t⟨ **29** giunga] *da* guinga **31** punga] *da* pu(n)gna

22 *Mentre ch'io parlo*: sottolinea la simultaneità di pensiero, scrittura e scorrere del tempo esterno. Il verso è calco dell'ovidiano *dum loquor* (*Am.* III 6, 85: «Dum loquor, increvit latis spatiosior undis»; I 11, 15: «dum loquor hora fugit»; *Tristia* I 4, 23-24; ma non si può non ricordare il celebre «Dum loquimur fugerit invida aetas» di ORAZIO, *Carm.* I 11, 7), per cui cfr. FLORIANI 1988, p. 252 (e GUASSARDO). • *turbido austro*: 'tempestoso austro': l'austro è un vento che soffia da sud. Il sintagma, che ricorre anche in *OF* XLIV 20, 8, è calco dell'oraziano *Carm.* III 4, 4-5: «Auster... turbidus». Per la descrizione della tempesta e del paesaggio, ZAMPESE 2000, p. 470 richiama il modello offerto da BEMBO, *Carm.* XIV (*Ad Lygidamum*), 13-18: «At mihi longiquae gentesque urbesque petuntur, / Ut toto a domina separer orbe mea; / Et modo nimbosas mannis transmittimur alpes / Saxaque vix ipsis exuperanda feris; / Nec caeci nemorum tractus suspectaque lustra, / Nec tardant nostras flumina adaucta vias». **23** *maggior possanza*: in *OF* XLI 8, 2 è connotazione del vento, come qui («e se diè al vento perfido in possanza»). • *cresce il verno*: 'cresce la burrasca', calco del latino OVIDIO, *Met.* XI 490 («aspera crescit hiems»). *Verno* ha tale significato (non quello di 'inverno') anche in *OF* XVIII 144, 5-6 («e volta ad or ad or contra la botte / del mar la proda e de l'orribil verno»). **23-24** *et sciolto /... scende*: 'e l'acqua scende libera da rovinose pendici'. Cfr. il luogo di *OF* II 61, 5: «per balzi e ruinosi sassi». **25** *e quinci e quindi*: 'da ogni parte'. **25-26** *folto / bosco*: forte inarcatura, non diffusa nei ternari ariosteschi. La via è resa difficoltosa oltre che dal fango dalla vegetazione fitta. • *mi tarda*: 'mi fa attardare', 'mi rallenta'. **27** *acuta.... il volto*: 'più appuntita di una freccia mi ferisce il volto'. **28** *So che... loggia*: la serie rimica *pioggia* : *loggia* : *poggia* (da *Rvf* 10) getta le basi per alcune tramature petrarchesche della terzina. Il v. 28 riecheggia piuttosto da vicino il v. 5 di *Rvf* 10 («qui non palazzi, non theatro o loggia»), sottolineando il contesto rurale privo di edifici urbani con un analogo andamento negativo del verso. • *loggia*: luogo coperto. **30** *per... hor poggia*: 'per lungo tratto il monte ora scende ora sale'. Vivo il richiamo anche rimico a *Rvf* 10, 8: «onde si scende poetando e poggia». **31** *per ch'io*: 'per quanto io'. • *sferzi e punga*: 'frusti o pungoli'. **33** *et stanca la via alpestre e lunga*: 'e lo stanca la via alpina e lunga', probabile riferimento a un sentiero appenninico (cfr. cappello). Una simile espressione in *OF* VII 42, 3: «pensò di trarlo per via alpestre

12 Tutta questa acqua et ciò che intorno spira
vegna in me sol, che non può premer tanto 35
ch'uguagli al duol che dentro mi martira:
13 ché, se a madonna io m'appressasi quanto
me ne dilungo, et fusse speme al fine
del rio camin poi respirarle a canto,
14 et le man bianche più che fresche brine 40
baciarle, e insieme questi avidi lumi
pascer de le bellezze alme e divine,
15 poco il mal tempo et loti et sassi et fiumi
mi darian noia, et mi parrebbon piani
e più che prati molli erte et cacumi. 45

41 lumi] -umi *su lettere indecifrabili* **43** loti] -thi *su lettere indecifrabili (forse* -ci*)* **44** noia] -i- *su* -c-

e dura». Cfr. la canzone petrarchesca di lontananza *Rvf* 37, 104, dove i luoghi che separano l'amante dall'amata sono «alpestri e feri». **34** *ciò che intorno spira*: il «turbido austro» del v. 22. **35-36** '[l'acqua e il vento] cadano soltanto su di me, che in ogni caso essi non possono premere tanto quanto il dolore che dentro mi fa soffrire'. Il verbo *vegna* è coordinato alla latina con il secondo soggetto. **37-38** *se a madonna... / me ne dilungo*: 'se a madonna mi avvicinassi quanto me ne allontano'. Inizia qui un periodo che troverà la sua principale solo alla terzina 15 (v. 43). Già D'Orto segnalava la tangenza del passo con un luogo delle *Satire* (IV 50-51: «se ben mi dolgo / da chi meco è sempre io mi dilungo»), rimarcata di recente anche Marini 2019, p. 142. **38-39** *fusse speme al fine / ... a canto*: 'se ci fosse la speranza, al termine del cammino accidentato, di respirarle accanto'. *Topos* di lunga percorrenza variato in direzione sensuale: così anche in *Rvf* 37, 12-14 («che sai s'a miglior tempo anco ritorni / ed a più lieti giorni, / o se 'l perduto ben mai si racquista? –. / Questa speranza mi sostenne un tempo: / or vien mancando, e troppo in lei m'attempo»), e nella più nota *Rvf* 129, 22-26 («ch'i' dico: – Forse ancor ti serva Amore / ad un tempo migliore»). **40** *più che fresche brine*: descrive il candore della pelle già in *Rvf* 220, 3-4: «le brine tenere et fresche», ; cfr. anche Poliziano, *Stanze* I 72 («tenera brina»). **41-42** 'e insieme nutrire questi occhi bramosi delle bellezze mirabili e fuori dal comune'. • *questi avidi lumi*: gli occhi dell'io. • *de le bellezze alme e divine*: le bellezze di madonna erano già *angeliche* e *divine* in Vr. 11, 2. **43-45** 'il brutto tempo, il fango, i sassi, i fiumi mi darebbero poca noia; e i pendii e le vette mi sembrerebbero piani e più dolci che prati', principale. Tutta la sequenza di terzine intreccia rapporti con Ovidio, *Am.* II 16, 19-19: «tum mihi, si premerem ventosas horridus Alpes, / dummodo cum domina, molle fuisset iter. / Cum domina Libycas ausim perrumpere Syrtes / et dare non aequis vela ferenda Notis. / Non quae virgineo portenta sub inguine latrant, / nec timeam vestros, curva Malea, sinus; / Non quae submersis ratibus saturata Charybdis / fundit et effusas ore receptat aquas» (Guassardo). • *il mal tempo et loti et sassi et fiumi*: cfr. *Rvf* 142, 25 (i *loti* sono i fanghi). *cacumi*: è termine letterario con occorrenze di prestigio in *Purg.* IV 26 e *Par.* XVII 113, XX 21, ma anche nello stesso *Furioso* (XXIX 35, 4).

16 Ma quando avien che sì me ne allontani,
l'amene Tempe et del re Alcino li orti
che puon se non parermi horridi et strani?
17 Li altri in le lor fatiche hanno conforti
di riposarsi da poi, et questa spene 50
li fa patir l'aversità più forti.
18 Non più tranquille già, né più serene
hore attender posso io, m'al fin di queste
pene et travagli, altri travagli et pene,
19 altre pioggie al coperto, altre tempeste 55
di suspiri et de lacryme mi aspetto
che mi sien più continue et più moleste.
20 Duro serammi più che sasso il letto,

47 Tempe] *in interlinea segno di penna (forse una lettera* r *per ricondurre a parola conosciuta)*
50 da poi et] da po ⟩&⟨ **51** patir] ⟩a⟨patir **52** tranquille] -i- *su* -e- *con agg. di* -le *finale*

46-48 'Ma quando accade che me ne [*scil.* da lei] allontani così tanto, come possono le Tempe amene e i giardini del re Alcino non apparirmi orribili?'. • *amene Tempe*: valli tessale di leggendario splendore (Boccaccio, *De montibus* II 39). • *del re Alcino li orti*: i giardini del re Alcino, contraddistinti da una primavera sempiterna, sono descritti in *Odissea* VII 112-132; diventano poi topici in Verg., *Georg.* II 87; Ovidio, *Am.* I 10, 96. Cfr. *Satire* IV nella redazione trasmessa dal ms. F: «Ma né d'Alcinoo gli orti, né di Ameto / le fresche ripe, senza il cor sereno, / mai potrian far che uscisse un verso lieto» (vv. 133-135), su cui cfr. Marini 2019, p. 152. • *horridi e strani*: distorsione dei *loci amoeni*. Vicino il luogo di Tebaldeo, *Rime* 289, 163: «Non val celarse in loco horrido e strano». **49** *Li altri*: i compagni di viaggio, ma più in generale chi non è sottoposto al giogo d'amore. Un simile confronto era creato in Vr 19, 5 con gli «altri prigioni». **50-51** *et questa spene / ... più forti*: 'e questa speranza [di godere del meritato riposo] li rende più forti nel sopportare le avversità'. **54** *pene... pene*: verso a chiasmo. Il dittico sostantivale è attestato anche in *OF* XLIII 101, 4 (quando la fata Manto racconta ad Adonio la propria storia, e ciò a cui era sottoposta). Gli «altri» travagli e pene sono quelli amorosi. **55-56** *altre pioggie al coperto*: sono i pianti, che si consumano nel giaciglio. • *altre tempeste / di suspiri et de lacryme*: motivo petrarchesco per antonomasia (*Rvf* 17, 1-2: «Piovonmi amare lagrime dal viso / con un vento angoscioso di sospiri»; 189, 9: «Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni»), il binomio sospiri-lacrime apre la raccolta (Vr 1, 1-2), e ricorre poi anche in Vr 14, 5-6. **57** *più continue et più moleste*: le *fluctuationes* interiori, che si esteriorizzano con lacrime e sospiri, sono più durevoli e dolorose dei temporali esterni. **58** *Duro serammi... il letto*: il verso ricalca un noto v. petrarchesco («et duro campo di battaglia il letto», *Rvf* 226, 8); la metafora del letto più duro di un sasso, paradossale rispetto alla comodità che dovrebbe rappresentare, si rintraccia anche in *OF* B e poi *OF* C XXIII 122, 7 («e più duro ch'un sasso»).

e 'l cor trottar per tutta questa via
mille volte ogni dì serà constretto. 60
21 Languido il resto de la vita mia
si struggerà di stimulosi affanni,
percosso ognhor di penitentia ria.
22 Et mesi, l'hore e i giorni a parer anni
comincieranno, et diverrà sì tardo 65
che parrà il tempo aver tarpato i vanni:
23 che già, aspettando di furar un sguardo
da la invitta beltà, da l'immortale
valor, da' bei sembianti onde tutto ardo,
vedea fuggir più che da corda strale. 70

59 trottar] *ins. dopo espunzione di* torrtar*; un'altra mano esegue un buffo con inchiostro più chiaro sotto l'espunzione, buffo che appone anche nel margine destro, sopra cui inserisce invece la lezione* tornar **60** constretto] *ultima* -t- *ins. dal copista* **68** invitta] *seconda* -t *ins.* **70** vedea] vegia *con* -g- *su* -d- *iniziale*

59-60 *e 'l cor trottar... / ... serà constretto*: 'e il cuore sarà costretto a trottare mille volte ogni giorno lungo tutta questa via'. La separazione del cuore, che ripercorre il tragitto che lo allontana dall'amata per ricongiungervisi, circoscrive una condizione paradossale che è propria dell'amante, stando al noto «privilegio degli amanti» formulato in *Rvf* 15, 12-14 (ma si veda per questo distico *Rvf* 17, 12-13: «Largata alfin co l'amorose chiavi / l'anima esce del cor per seguir voi»). • *trottar*: la lezione base di Vr legge un errato *torrtar*, corretto una prima volta a destra del rigo in *tornar* (lezione accolta dagli altri testimoni), e poi sopra con *trottar* (ma gli editori prima di me leggono *frettar*). Restauro la lezione *trottar* più vicina alla *scriptio* originaria e attestata altrove nella produzione ariostesca già in *OF* A: la *lectio difficilior frettar* non mi sembra convincente dal punto di vista paleografico, né da quello testuale (essendo un verbo mai attestato in Ariosto). **61-62** Il distico ricalca da vicino un passo di *OF* A, mantenuto ancora in B: *OF* AB XVIII 63, 1-3: «Vedermi consumar dei miglior anni / el più bel fior in sì vil opra e molle / tiemmi il cor sempre in stimulosi affanni». **63** *percosso... penitentia ria*: 'afflitto in ogni momento da un amaro pentimento'. **64** *a parer anni*: l'ultimo paradosso a cui è sottoposto l'io è la percezione infinita di un tempo circoscritto. **65** *aver tarpato i vanni*: 'aver tarpato le sue ali'. **67** *aspettando di furar un sguardo*: 'in attesa di strappare uno sguardo'. **68** *invitta beltà*: 'bellezza incorruttibile'. Espressione non altrove attestata, ma l'aggettivo *invitto* col valore di 'incorruttibile' si accompagna a virtù (ad es. *Rvf* 313, 11, «invitta onestà»). • *immortale / valor*: 'virtù immortale'; l'aggettivazione continua a connotare l'amata come non sottoposta alla caducità della vita mortale (*invitta*, *immortale*). **69** *bei sembianti*: tessera diffusa altrove nei capitoli artiosteschi (Vr 46, 14; Ariosto, son. XXIII 7-8). **70** *vedea... strale*: '[il tempo che] vedevo fuggire più velocemente di una freccia dalla corda del suo arco'; la similitudine è di origine dantesca: «si dileguò come da corda cocca» (*Inf.* XVII 136). Ma si vedano anche *Rvf* 355, 3: «o dì veloci più che vento e strali», e 366, 89: «I dì miei più correnti che saetta».

24

Il testo precedente segnava l'allontanamento dell'io dall'amata, ripercorrendone il viaggio attraverso una natura sconvolta dalla tempesta; qui, seguendo il macrotesto del Rossiano, l'amante è giunto a destinazione, ma le bellezze della città di Firenze non riescono a lenire la sua piaga d'amore.

Le indagini biografiche non hanno fatto luce sull'occasione specifica del componimento. I viaggi fiorentini tra la restaurazione medicea (1512) e l'inizio degli anni '20 sono molti (cfr. CATALANO 1931, I, pp. 307-387); e nel 1519 – anno considerato probabile, insieme al 1516, da FATINI 1915, p. 348 – furono almeno due, a febbraio e a maggio (cfr. Vr 20). Nel capitolo non viene chiarito il motivo del viaggio; di certo, vi è un mandante, che ha separato l'io da madonna inducendolo a partire (vv. 61-63), come accadeva in Vr 23. Si è pensato ad Alfonso d'Este (ma se fosse un viaggio prima del 1517, bisognerebbe parlare di Ippolito); o al cugino Rinaldo Ariosto, a nome del quale il poeta dovette riscuotere un credito a Firenze tra la fine del 1512 e gli inizi del 1513 (cfr. CATALANO 1931 I, pp. 396-397 e FATINI 1915, p. 350).

Dopo Vr 20 torna un componimento filomediceo, con al centro la città di Firenze, di cui vengono celebrati il sito, l'urbanistica e i costumi. La lunga campata descrittiva, che si estende per ben due terzi del capitolo (terz. 1-17), guarda al genere della *laudatio urbis*, che nel Quattrocento conosce notevole fortuna (cfr. BERTOLINI 2009). In particolare, la *Laudatio florentine urbis* di Leonardo Bruni (1403-1404 ca.) sembra nota allo stesso Ariosto. Il progressivo consolidamento del genere, che sul modello medievale delle *laudes civitatum* innesta la tradizione panegiristica greca, fissa la scansione degli argomenti: si parte dal sito della città, e a volo d'uccello si passa alla forma delle mura e al tessuto urbano, per arrivare a una celebrazione dei costumi e delle genti. Ariosto, in forma scorciata, fa suo il modello: dal pianoro su cui sorge Firenze (terz. 1-6), passa quindi a lodare le ville disseminate fuori le mura (terz. 7-10); poi, avvicinandosi alla città, i templi (cioè le chiese, terz. 11), le dimore pubbliche e private comprese entro le mura (terz. 12), le ottime infrastrutture (terz. 13-14), i nobili natali e le occupazioni dei fiorentini (terz. 15), la bellezza e l'onestà delle donne (terz. 16).

Il poeta non è nuovo a esercizi di *laudatio urbis*: nell'epitalamio per Lucrezia Borgia (*Carm.* LIII), ai vv. 55-65 è messa in bocca al coro dei ferraresi una lode di Ferrara; in *OF* XXXV 6 si trova un'altra scorciata *descriptio* di Ferrara. Entrambi i passi condividono con Vr 24 i toni elogiativi, la scansione degli argomenti e i moduli stilistici quali accumulo ed *enumeratio* (utili a restituire la varietà delle ricchezze architettoniche). Come in queste descrizioni, anche in Vr 24 la città di Firenze viene restituita in forma di elenco: il dato s'interseca con un altro elemento importante della prima parte del capitolo, ossia la diffusa dichiarazione di

insufficienza dello stile. L'«umile avena» (v. 51) del poeta rende di fatto inesprimibile la grandezza della città.

All'ultima sezione del capitolo (terz. 18-25) è relegata la sofferenza dell'io, che non può realmente godere delle bellezze della città perché lontano dalla sua «luce» (v. 59). In filigrana l'episodio ricorda OVIDIO, *Am.* II 16, in cui la bella Sulmona non riesce a lenire il dolore per la lontananza dell'amata (GUASSARDO). Nulla può curare l'amante di Vr 24, nemmeno le straordinarie doti guaritrici dei Medici, che hanno guarito ogni *piaga* della città; l'unica in grado di farlo resta la donna, la «bella maga», che però si trova a Ferrara (v. 75, su cui cfr. RINALDI 2000, pp. 315-318).

Come Vr 21-23, è trasmesso dai collettori e dai manoscritti L3 e P3.

Capitolo ternario di 25 terzine con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Rime consonantiche -asso e -esso (vv. 53-58). Ai vv. 32-34-36 si segnala la rima imperfetta *eggregi* : *regii* : *seggi*, che negli altri collettori (F1, F2, Cp, L3) è corretta (*seggi* viene sostituito da *collegi*).

1 Gentil città, che con felici auguri
dal monte altier, che forse ben per sdegno
ti mira sì, qua giù ponesti i muri,
2 come dal meglio di Toscana hai regno,
così del tutto havessi, ché 'l tuo merto 5
fora di questo et di più imperio degno.
3 Qual stil è sì facondo e sì diserto

2 monte] -e *su* -o • altier] altier⟩o⟨ **4** meglio] -g- *ins.*

1-6 'Nobile città, che quaggiù ponesti le mura con gli auspici del monte maestoso – che forse ti guarda giustamente con sdegno –, come eserciti il tuo potere sulla maggior parte della Toscana, potessi così esercitarlo su tutta la regione, visto che il tuo merito sarebbe degno di questo e altro dominio'. • *Gentil città*: allocuzione a Firenze, che avvia il componimento con solennità. Cfr. BOIARDO, *Am. Lib.* I 39, 1: «Gentil città, come èi fatta soletta!» (lì riferito a Reggio Emilia). • *monte altier*: il riferimento è al monte dove sorgeva Fiesole, la cui fondazione è precedente alla città di Firenze (che ne costituirebbe una propaggine). Sulle origini di Firenze e sui suoi rapporti con Fiesole si soffermano già alcune opere storiografiche medievali come *Chronica de origine civitatis*, il *Libro fiesonalo* e la cronaca di Giovanni Villani. • *ben per sdegno*: la rivalità tra Firenze e Fiesole è nota ai tempi di Ariosto (cfr. LANDINO, *Xandra* III 3, 18 e ss., in un carme di elogio mediceo; qualche allusione anche in DANTE, *Inf.* XV 61-62). • *i muri*: in *OF* indicano generalmente la cinta muraria della città (così ad esempio XL 30, 1). • *del meglio di Toscana*: negli anni Dieci Firenze non controllava l'intero territorio toscano, ma la maggior parte: rimanevano fuori dalla sua giurisdizione Siena e Lucca (cfr. ZORZI-CONNELL 2002). **7-9** 'Quale stile è così fecondo e così eloquente che possa percorrere interamente la vastità delle tue lodi?'. • *Qual... diserto*: inizia qui una riflessione

che de le laudi tue corressi tutto
un così lungo campo et così aperto?
4 Del tuo Mugnon potrei, quando è più asciutto, 10
meglio i sassi contar che dir a pieno
quel che ad amar e riverir m'ha indutto;
5 più presto che narar quanto si' ameno
et fecondo il tuo pian che si distende
tra verdi poggi in fin al mar Tireno, 15
6 o come lieto Arno lo riga e fende,
et quinci et quindi quanti freschi et molli
rivi tra via sotto sua scorta prende.

10 tuo] *da* tutto potrei] -o- *ins.* **12** amar] amar⟩ti⟨ **13** narar] narar⟩e⟨ **14** fecondo] -e- *su* -i- **17** molli] *da* moli

sullo stile consono a lodare la grandezza di Firenze (*diserto* è latinismo per 'eloquente'). Per l'intero passaggio cfr. un capitolo dell'umanista fiorentino Alessandro Braccesi (1445-1503), non a caso indirizzato *Al popolo fiorentino* (*Soneti e Canzone* 76, 19-21: «Popolo excelso, io so ben ch'io non merto / di te parlar, sendo illustre e prestante / e di stil degno più grave e diserto»). Oltre alla dittologia sinonimica riferita allo *stil*e («grave e diserto», in Ariosto *facondo* e *diserto*), ricorre anche la sequenza di parole-rima *aperto* : *merto* : *diserto*, molto rara. • *corressi*: uscita in -i della terza persona singolare. **10-15** 'Quando è in secca, potrei contare più facilmente i sassi del tuo Mugnone che dire pienamente quello che mi ha indotto ad amarla e onorarla; [potrei] più velocemente [contare i sassi] che narrare quanto sia ameno e fertile il pianoro che si estende tra verdi colli fino al mar Tirreno'. • *tuo Mugnon*: il Mugnone è uno dei fiumi che scorre nella zona nord-est della città di Firenze. Viene citato da Boccaccio, che ne descrive anche la posizione, nella novella di Calandrino, Bruno e Buffalmacco (*Decameron* VIII 3, §39-41), nel *Filoloco* (I 33), e nel *Ninfale fiesolano*, in cui è ripercorsa la sua eziologia. Che i sassi del Mugnone fossero tanti veniva già suggerito nella novella boccacciana, dove Calandrino cerca tra le rive sassose del fiume la magica pietra elitròpia. Riprendendo la memoria letteraria, Ariosto costruisce un'iperbole atta a suggerire l'impossibilità della lode. **16** *lieto Arno*: cfr. L. DE' MEDICI, *Selve* I 33, 3 («Arno mio lieto»). • *lo riga e fende*: 'irriga e attraversa il pianoro', due verbi tipici della *descriptio* fluviale. Il primo, *rigare*, ricorre due volte nelle *Satire* (IV 122-123: «il fresco rio che corre / rigando l'erbe»; e VI, 51: «il mormorar d'un rio che righi il piano», su cui cfr. PROCACCIOLI 2019, p. 215); il secondo verbo, *fendere*, è riferito a fiumi in *OF* XXXVII 8, 7-8: «regge la terra / che 'l Menzo fende e d'alti stagni serra»; XLIII 149, 3: «Pel monte che 'l Metauro o il Gauno fende». **17-18** 'e quanti fiumi dalle fresche acque prende sotto la sua guida di qua e di là lungo la via'. • *freschi e molli / rivi*: per la dittologia sinonimica cfr. *Rvf* 219, 4: «freschi rivi et snelli», ulteriormente mediata da SANNAZARO, *SeC* LXXV 49 («Al dolce suon de' rivi freschi e snelli»). Le parole-rima *molli* : *colli* (v. 19) ricorrono significativamente in *OF* XVII 27, 7-8 («Uscimo al fin nel lito stanchi e molli, / tra freschi rivi, ombrosi e verdi colli»), dove compaiono i sintagmi *freschi rivi* e *verdi colli* (qui, al v. 15 *poggi*). Cfr. anche un altro passo (con *molli* : *colli* in rima), dedicato alla descrizione del sito del castello di Ateste (ai piedi dei colli Euganei): *OF* XLI 63, 1-3: «Fra l'Adice e la Brenta a piè de' colli / [...] con le sulfuree vene e rivi molli». • *sotto sua scorta*: in

7 A veder pien di tante ville i colli
par che 'l terren ve le germogli come 20
vermene germogliar suole e rampolli.
8 Se dentro un mur sotto il medesmo nome
fusser raccolti i tuoi palazzi sparsi
non ti serian da paregiare due Rome.
9 Una so ben che mal ti può uguagliarsi 25
e mal forse anco havria possuto prima
che li edificcii suoi le fussero arsi
10 da quel furor che uscì dal freddo clima
hor de' Vandali, ⟨hor de' Eruli,⟩ hor di Goti,
a l'italica rugine aspra lima. 30

21 vermene] V⟩v⟨ermene **22** mur] mur⟩o⟨ **29** hor de' Eruli] *manca* **30** aspra] asp⟩e⟨ra

quanto affluenti. **19** *A veder... i colli*: la *descriptio*, dopo aver accennato al sito, si sposta sui dintorni della città, ricchi di dimore gentilizie (così BRUNI, *Laudatio* 14-15: «ita hec extra urbem edificia universos circum montes collesque et planitiem occupant, ut potius e celo delapsa quam manu hominum facta videantur. At quanta horum edificiorum magnificentia est, quantum decus, quantum ornatus!»). **20-21** 'sembra che il terreno le faccia germogliare come suole far germogliare virgulti e germogli'. • *vermene*: termine dantesco (*Inf.* XIII 100: «Surge [l'anima] in vermena e in pianta silvestra»): ne fornisce una definizione BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia* XIII 64 (a *Inf.* XIII 91-102): «cioè in una sottil verga, come tutte le piante fanno ne lor princìpi; [...] la vermena non pare ancora atta a trapiantare per la sua troppa sottigliezza». • *rampolli*: ancora termine dantesco: in *Par.* IV 130 ha il significato di 'ramo, germoglio' (che nasce da un tronco vecchio). Cfr. altre due occorrenze ariostesche: son. XXXVI 9 («Quinci i rami gentil, quinci i rampolli») e, significativamente, *OF* A XXXV 7, 7: «li dui rampolli del ben nato lauro» (a indicare i figli di Lorenzo il Magnifico), in contesto filomediceo. **22** *sotto il medesmo nome*: sotto un unico nome di città. **24** *non... due Rome*: 'non sarebbero sufficienti due Rome a pareggiarti'. **25-27** 'So bene che una sola [Roma] non ti può eguagliare, e forse avrebbe potuto difficilmente anche prima che i suoi edifici fossero arsi'. Inizia qui un breve *excursus* storico sugli incendi di Roma durante le invasioni barbariche. **28-30** 'da quella furia che uscì dalle fredde terre, ora dei Vandali, ora degli Eruli, ora dei Goti, che furono una dura lima sulla ruggine italica'. • *freddo clima*: metonimia per indicare le terre del nord da cui provenivano i barbari. • *hor de' Eruli*: parte di v. caduta nel Rossiano, che restauro sulla base di F1. Il trittico di popolazioni barbariche si trova in un passaggio di PULCI, *Morgante* XXVIII 81, 1-3 («Così la bella Italia liberata, / che da' Goti e da' Vandali prima era / e dagli Unni e dagli Eruli occupata»). • *a l'italica... lima*: con tono sentenzioso è introdotta una considerazione di ordine morale: la decadenza dei costumi italiani (per cui cfr. il prologo di *OF* XVII 1-3) ha fatto meritare le invasioni barbariche come punizione impartita da Dio per aver passato il segno di «remissione» («e [Dio] diede Italia a tempi men remoti / in preda agli Unni, ai Longobardi, ai Goti»: 2, 7-8). Un simile concetto, diffuso già nella *Guerra contro i Goti* di Leonardo Bruni, o nelle *Historie della declinatione de l'Impero romano* di Biondo Flavio, conosce ampia fortuna in tutto il Cinquecento, cfr. BOTERO, *De la ragion di stato* 1589, II, *De la temperanza*, a proposito di Roma: «onde fu poi facil cosa che da

11 Dove son, se non qui, tanti devoti,
dentro et di fuor d'arte e d'ampiezza eggregi
tempi, et di ricche oblation non vuoti?
12 Chi potrà a pien lodar li tetti regii,
di tuoi privati i portici et le corti, 35
di magistrati et le corti et li seggi?
13 Non ha il verno poter ch'in te mai porti
di sua immondicia, sì ben questi monti
t'han lastricata fin alli angiporti.

32 fuor] fuor⟩a⟨ **35** corti] -i *su* -e **36** et li seggi] *agg. da altra mano*

Alarico *re de' goti*, da Ataulfo e da Genserico *re de' Vandali*, da Odoacre *re degli Eruli* [...], fosse presa, saccheggiata, *arsa* e ridutta quasi in polvere et in cenere [...]. Di questa natura sono le grandezze umane, che nel colmo loro generano i vermi delle delitie e la *rugine del lusso*, che le consuma a poco a poco e le rovina» (corsivi miei). **31-33** 'Dove si trovano, se non qui, così tanti templi, dentro e fuori le mura, che ispirano devozione, singolari per arte e ampiezza, e pieni di ricchi donativi?'. Alla fede della città di Firenze dedica anche un capitoletto VILLANI, *Nuova cronica* II, XXIII (*Come la fede cristiana fu prima nella città di Firenze*) oltre a BRUNI, *Laudatio* 10 (GUASSARDO). Segnalo che *devoti* è attributo di *templi* (cfr. GDLI 8). • *oblation*: parlava di oblazioni in occasione della festa del santo patrono l'appena citato capitoletto di Villani («E ciò fatto, il detto loro tempio consecrato all'onore d'Iddio e del beato santo Giovanni Batista, e chiamarlo Duomo di Santo Giovanni; e ordinaro che si celebrasse la festa il dì della sua nativitade con solenni oblazioni»). **34-36** 'Chi potrà pienamente lodare le dimore regali, i portici e i cortili lastricati dei tuoi privati cittadini, i palazzi del potere e i seggi dei magistrati?'. L'interpunzione della terzina è sensibilmente differente rispetto alle altre edizioni (Bozzetti, Finazzi, Guassardo). In questo modo la ripetizione ravvicinata del termine *corti* non crea problemi interpretativi, perché il termine assume significati diversi nelle sue occorrenze (prima l'allusione ai cortili dei privati, quindi il riferimento ai palazzi del potere, le *corti* dei magistrati, in una dicotomia privato-pubblico, ben distribuita sui versi). • *li tetti regii*: metonimia. Cfr. la *descriptio* di Ferrara in *OF* AB XXXII 6, 5-8: «... la più adorna / di tutte le città d'Italia scorgo, / non pur di mura, vie, di *tetti regi*, / ma d'arte, studi e di costumi *egregi*» (in C XXXV con lievi varianti); e *Carm.* LIII 62 («regia templa»), sempre su Ferrara. • *di tuoi privati*: Vr (con Mn e L3) trasmette *privati*; gli altri codici *primati* (intesi come i cittadini più eminenti, con le dimore più eccelse). Non solo vi è un precedente in BRUNI, *Laudatio* 11, relativo proprio alle belle dimore dei *privati* («Sed redeo ad privatorum domos, que ad delitias, ad amplitudinem, ad honestatem maximemque ad magnificentiam instructe, excogitate, edificate sunt»), ma *primati* «sarebbe un hapax all'interno della produzione dell'Ariosto» (FINAZZI, p. 153), contrariamente a *privati*. Si è scelto dunque di mantenere la lezione del Rossiano. • *di magistrati... e li seggi?*: i manoscritti ferraresi (F1 e F2), Cp, Mn e L3 propongono una variante probabilmente evolutiva del verso, che ha il merito di ristabilire una rima perfetta (*-egi*) e di eliminare la ripetizione ravvicinata di *corti* («de' magistrati et publici collegi»). **37** *verno*: 'tempesta'. **38** *immondicia*: 'fango' (GDLI, s.v. *immondizia*). **38-39** *sì ben questi monti / t'han... angiporti*: che le strade di Firenze fossero eccezionalmente lastricate e pavimentate è riportato già da VILLANI, *Nuova cronica* VII,

14 Piazze, mercati, vie marmoree, ponti, 40
tale belle opre de pittori industri,
vive sculture, intagli, getti, impronti;
15 e 'l popul grande, et di tanti anni e lustri
l'antique et chiare stirpe, le richezze,
l'arti, li studii et li costumi illustri; 45
16 le leggiadre manere et le bellezze
de donne et de donzelle a cortesi atti

40 marmoree] marmore⟩e⟨ **41** pittori] *la prima* -t- *è ins. dal copista* **41** impronti] improm⟩p⟨ti

XXVI (*Incidenza, e diremo de' fatti di Firenze*), che racconta l'eccezionale impresa (del 1237) del podestà Rubaconte da Mandello: «E alla sua signoria si lastricarono tutte le vie di Firenze [...]; per lo quale acconcio e lavorio la cittade di Firenze divenne più netta, e più bella, e più sana». L'espressione *questi monti* fa riferimento ai luoghi d'estrazione delle pietre utilizzate per la pavimentazione. • *angiporti*: 'vicoli stretti', latinismo rarissimo, di cui il capitolo è una delle poche attestazioni. Si ritrova in CATULLO, *Carm.* 58, 4: «Nunc in quadriviis et angiportis»; e poi in SANNAZARO, *Epigr.* I, XL (*De Vetustino*) 26: «Per angiportus, viculosque, clivosque». **40** *Piazze... ponti*: enumerazione simile a quella del carme latino dove si loda Ferrara (*Carm.* LIII, 62-63: «regia templa, domus, fora, compita, curia, turres / Herculeique decent muri portaeque viaeque», cfr. cappello), e ad ARIOSTO, canz. I 78 («Porte, finestre, vie, templi, teatri», riferito a Firenze). **41** *belle opre*: lessico tecnico dell'arte, usato non a caso nelle *Vite* del Vasari. • *pittori industri*: è tessera di *OF* VII 11, 2. **42** *intagli*: 'bassorilievi'. Se ne trovano spesso nei *loci amoeni*, cfr. POLIZIANO, *Stanze* I 97, 2: «di gemme e di sì vivi intagli chiare» (con riferimento alle porte del palazzo di Venere); BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine* XXVI 25: «Io vidi nel mezzo di quello una fontana di bianchissimi marmi, per intagli e per divisi e per abondanza d'acque molto da commendare». • *getti*: 'opera fusa e colata' («Serie di operazioni mediante i quali si procede alla colata dentro apposite forme di metallo fuso per ricavare statue o bassorilievi», GDLI, s.v. *getto*). Il termine è attestato anche in *OF* C in un v. di accumulo come questo: XLII 77, 5: «pitture e getti, e tant'altro lavoro» (nell'ottava dedicata alla *laudatio* del palazzo ferrarese presso cui Rinaldo è ospite). • *impronti*: statue ottenute da uno stampo (GDLI). Anche questo termine, come *getti* e *intagli*, è tecnico. **43-44** *et di tanti anni e lustri / l'antique et chiare stirpe*: 'le stirpi nobili e antiche di tanti anni e lustri'. Gli aggettivi *antique* e *chiare* riferiti a stirpi vengono impiegati anche nel *Furioso*: *antiqua stirpe* in *OF* XXXI 33, 2; *Cinque canti* II, CVIII, 1; *chiara* in *OF* XIII 59, 1 (che ripercorre le origini illustri di Isabella d'Este). **45** *l'arti... illustri*: il v. è quasi un calco di *OF* XXXV 6, 8: «ma d'arti, studi, e di costumi egregi», con cui era descritta la popolazione di Ferrara. La tangenza del capitolo con l'ottava del poema è evidente, e già sottolineata al v. 34 (ma si veda anche *OF* A XXXIX 3, 7-8: «altri in altre arti e chiari studi industri / son per te oscuri che seriano illustri»). **46** *leggiadre manere e le bellezze*: le «leggiadre / maniere e il vero angelico sembiante» sono quelli di Angelica in *OF* I 53, 6-7; qui descrivono le donne fiorentine, attraverso gli attributi più rappresentativi della femminilità. **47** *de donne e de donzelle*: dittico ricorrente nella tradizione lirica: CINO, *Rime* LXXXIX, 1: «Gentili donne e donzelle amorose»; *Rvf* 175, 8, da cui BEMBO, *Rime* 173, 1. **47-48** *a cortesi atti /... avezze*:

senza alcun danno d'onestade avezze;
17 et tanti altri ornamenti che ritratti
porto nel cor meglio è tacer che al suono 50
di tanto humile avena se ne tratti.
18 Ma che larghe ti sian d'ogni suo dono
Fortuna a gara con Natura, ahi lasso,
a me che val s'in te misero sono,
19 se sempre ho il viso mesto e il ciglio basso, 55

48 alcun] -l- *ins. ad* acun⟩o⟨ **50** tacer] tacer⟩e⟨

'avvezze ad atti gentili senza alcun danno per l'onore'. Alle bellezze e alle maniere si aggiungono gli *atti*, che ricordano i danteschi *atti* dei beati nella Candida Rosa (*Par.* XXXI 51: «e atti ornati di tutte onestadi»), e non intaccano l'onore delle nobildonne perché privi di malizia. **49-51** 'ed è meglio tacere di tante altre bellezze che porto ritratte nel cuore piuttosto che trattarne al suono di uno strumento tanto umile'. • *ritratti / porto nel cor*: l'incameramento nel cuore di un'immagine avviene topicamente attraverso impressione, ritratto o scultura, cfr. Vr 3, 2. • *meglio è tacer*: cfr. Vr 39, 9. L'espressione si attesta in analoghe circostanze d'indicibilità in TEBALDEO, *Rime* 132, 9; AQUILANO, *Rime*, son. 51, 14 (spesso in contesti encomiastici, come in quest'ultimo caso). • *tanto umile avena*: l'avena (ossia lo strumento a fiato dei pastori) quale simbolo della poesia pastorale è memoria classica (VERG., *Ecl.* I 1-2 «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui Musam meditaris avena»), che trascorre poi nella poesia umanistica e volgare di stampo pastorale fino all'*Arcadia* (Xe 119-121: «Sotto gli alti pini, ~ e i dritti abeti / si stavan mansueti [i greggi] ~ a prender festa / per la verde foresta ~ a suon d'avena»). **52-54** 'Ma, ahi povero, a me che cosa vale che Fortuna a gara con Natura ti sia così prodiga d'ogni suo dono?'. L'introduzione della sofferenza dell'amante è suggerita dalla forte avversativa (per cui cfr. OVIDIO, *Am.* II 16, 11: «At meus ignis abest», segnalato da GUASSARDO). • *Fortuna a gara con Natura*: i due elementi, personificati, fanno a gara per concedere la felice bellezza di Firenze. Anche in *OF* si fa riferimento alla presenza necessaria di entrambi per la felicità dell'individuo: «ch'alma Natura e proprio studio dare, / o benigna Fortuna, ad uomo puote» (*OF* XXXV 5, 6-7). • *lasso*: con *basso* (v. 55) e *passo* (v. 57) forma un trittico di parole-rima di derivazione dantesca (*Inf.* I 26-30, e 104-108), impiegato, con *variatio*, anche da Petrarca in uno dei primi testi di lontananza dei *Fragmenta*: *Rvf* 15 (*passo* : *lasso* : *lasso* : *abasso*), significativamente vicino per tema ai vv. 55-57 di Vr 24. **54** *a me che val s'in te*: la principale reggerà anche tutte le tre protasi della terzina successiva. La costruzione della terzina riecheggia sintatticamente e retoricamente SANNAZARO, *SeC* XXXIV 12: «Ma, lasso, a me che val, se...?». **55** *se... il ciglio basso*: il volto triste e lo sguardo basso sono topici elementi di contrizione dell'amante sofferente. Ricorrono appaiati in *OF* XIV 19, 4: «con viso nubiloso e ciglio basso», e XIV 21, 2: «col viso mesto e con la testa china» (ma lì in un contesto non amoroso, dettato dalle circostanze che privano Brunello dell'appoggio di Agramante). In analogo contesto di pentimento, il v. richiama, anche dal punto di vista rimico, il rammarico di *Rvf* 15, 8: «e gli occhi in terra lagrimando abasso», o l'atteggiamento dimesso dell'anima di Belacqua (*Purg.* IV, 106-108: «E un di lor, che mi sembiava *lasso*, / sedeva e abbracciava le ginocchia, / tenendo 'l viso giù tra esse *basso*»).

se de lacrime ho gli ochi humidi spesso,
se mai senza suspir non muto il passo?
20 Da penitentia et da dolor oppresso
di vedermi lontan da la mia luce
trovomi sì ch'odio talhor me stesso. 60
21 L'ira, il furor, la rabbia mi conduce
a biastemar chi fu cagion ch'io venni,
e chi a venir mi fu compagno et duce,
22 et me, che senza me di me sostenni
lasciar, ohimè, la meglior parte, il core, 65
et più all'altrui che al mio desir mantenni.
23 Che de richezza, de beltà, d'honore
sopra ogn'altra città de Etruria sali,

57 suspir] suspir⟩i⟨ **58** et da dolor] da *agg.* **60** che odio] cho dio *prima* -o *cassata e poi agg. vicino a* dio **64** sostenni] -ni *su lettere indecifrabili* **66** atenni] -ni *su lettere indecifrabili*

56 *se... spesso*: al volto rattristato e al ciglio abbassato, in segno di pentimento, si aggiunge il dettaglio delle lacrime che inumidiscono gli occhi, tratto già distintivo dell'io di *Rvf* 15. Gli «ochi umidi» [e «bassi»] godono di fiorente tradizione lirica a partire da PETRARCA, *TC* III 112 («Da quel tempo ebbi gli occhi umidi e bassi», ma cfr. anche *Rvf* 306, 7). **57** 'se non cambio mai direzione senza emettere sospiri?'. **58-60** 'Mi trovo così oppresso dal rimorso e dal dolore per essere lontano dalla mia luce che talvolta odio me stesso'. • *Da penitentia e da dolor oppresso*: il dittico che opprime l'io affligge anche Re Norandino in *OF* XVIII 94, 4 («di penitenzia pieno e di dolore»). La *penitenza* accompagnava già l'io durante il viaggio (cfr. Vr 23, 63). • *lontan da la mia luce*: lontano dall'amata. • *ch'odio talhor me stesso*: topico odio che l'amante rivolge a sé stesso (nel sonetto dei «contrari», *Rvf* 134, 11: «e ho in odio me stesso, e amo altrui»); ma cfr. per tutto il passo BOIARDO, *Am Lib.* II 15, 12-14: «Quai doli a le mie pene fieno equali? / ché io son in festa, e tengo il viso basso, / e porto odio a me stesso ne' miei' mali». **61** *L'ira, il furor, la rabbia*: il trittico ricorre in alcuni luoghi del *Furioso* relativi alla pazzia di Orlando: ad es. *OF* A XXI 129, 6-7: «l'accese sì, che non rimase dramma / di lui ch'ira non fusse, odio e furore»; 134, 1: «In ira, in odio, in rabbia, in furor venne» (il trittico viene ampliato in C). Come Orlando, l'amante è fuor di ragione. • *mi conduce*: verbo concordato alla latina con *ira*, *furor*, *rabbia*. **62** *a biastermar... ch'io venni*: 'a maledire chi fu la causa che mi indusse a partire'. Il mandante del viaggio andrà probabilmente identificato con il signore di Ariosto, Alfonso d'Este o Ippolito. Cfr. Vr 23, 4-6. **63** *e chi... duce*: allusione ai compagni di viaggio. **64-66** '[a maledire] me, che, ahimè, sopportai di lasciare la miglior parte di me, il cuore, senza di me, e mi attenni più al desiderio altrui che al mio'. Secondo il «privilegio degli amanti» di *Rvf* 15, l'io lontano dall'amata vive miracolosamente dimidiato del proprio cuore, che si accompagna a madonna. • *et più all'altrui che al mio desir*: il v. dialoga con l'incipit del capitolo precedente, Vr 23, 4-6: «all'altrui prece [...] / più ch'al mio desir proprio satisfece». **67-69** 'Come aiuta, Firenze, il mio dolore questo, cioè il fatto che tu superi in ricchezza, bellezza e onore tutte le città d'Etruria?'. Il primato fiorentino in

che fa questo, Fiorenza, al mio dolore?
24 Gli tuoi Medici, anchor che sieno tali 70
che t'habian salda ogni tua antiqua piaga,
non han perhò rimedio alli mei mali.
25 Oltra a quei monti, a ripa l'onda vaga
del re de' fiumi, in bianca e pura stola
cantando ferma il sol la bella maga 75
che con sua vista può sanarmi sola.

68 Etruria] *prima* -r- *ins.* **70** gli] ⟩L⟨li • Medici] -c-*su* -r- **76** sola] *da* solda

molteplici campi non lenisce la pena dell'io, così come tradizionalmente le bellezze esterne (della primavera e della natura) non possono guarire la sofferenza interiore dell'amante. **70** *Gli tuoi Medici*: gioco di parole sul significato etimologico del nome della famiglia. Ridolfi 1949 censisce un gran numero di stampe popolari in lode dei Medici dopo il loro rientro in città (1512), in cui il motivo dei Medici come guaritori era diffuso. **71** *che... piaga*: 'che t'abbiano guarito ogni antica ferita'. *Saldare la piaga* è *iunctura* petrarchesca (*Rvf* 75, 2: «ch' e' medesmi porian saldar la piaga»; 213, 21-22: «prima che medicine, antiche o nove / saldin le piaghe»); nel testo di Ariosto la *piaga* di Firenze è quella della repubblica che aveva estromesso i Medici dal potere. **72** *non han... mei mali*: i *remedia amoris* sono generalmente poco efficaci. **73-75** 'Oltre a quei monti, sulla riva prospiciente le belle acque del re dei fiumi, la bella maga, che solo con la sua vista può sanarmi, arresta il sole cantando'. • *a ripa l'onda vaga*: espressione simile a Vr 43, 5. • *re de' fiumi*: il Po, chiamato così da Ariosto anche in *OF* XXXV 6, 1-2; XL 31, 1; XLIII 56, 3; e in canz. I 77 (da Verg., *Georg.* I 482, «fluviorum rex»). • *in bianca e pura stola*: 'in bianca e pura veste'; le *bianche stole* (*Par.* XXX 129) sono dantescamente le anime gloriose; ma in Ariosto il termine *stola* riveste sempre il significato più letterale di veste lunga (così anche in *OF* XIII 43, 6: «di rose adorna e di purpurea stola»). • *cantando... maga*: l'amata viene rappresentata come una maga capace di prodigi: sebbene non venisse ancora chiamata con un simile appellativo, madonna si era mostrata capace di rasserenare il tempo atmosferico e il fiume Po anche in Vr 19, 12-14 con la sua apparizione. Il *Furioso* stesso è del resto ricco di incantatrici (per cui cfr. Rinaldi 2000), per cui non sorprende che le rime risentano di tale rappresentazione del magico: in *OF* XXV 62, 1-2 la donzella-ninfa, salvata da Ricciardetto, mostra di avere poteri analoghi a quelli dell'amata («et ho possanza far cose stupende, / e sforzar gli elementi e la natura»); e così vengono descritti i poteri di Melissa in *OF* XLIII 21, 1-4: «Ella sapea d'incanti e di malie / quel che saper ne possa alcuna maga: / rendea la notte chiara, oscuro il die, / fermava il sol, facea la terra vaga» (con ritorno di *maga* : *vaga*). Per la figura della maga capace di guarire il mal d'amore, Rinaldi 2000, pp. 317-318 richiama due esempi classici (ma in generale è motivo della tradizione elegiaca): rispettivamente quello dell'incantatrice ricordata da Didone a *Aen.* IV 478-493, e quello di Medea in *Met*. VII 192-209. Tale rimedio all'*aegritudo amoris* ha perciò ascendenza classica, ma conosce anche declinazioni più vicine a quella ariostesca: è il caso della maga evocata all'inizio di *Arcadia* IX 9-12, presso cui vuole recarsi Clonico: anch'essa, come le maghe del *Furioso*, sapeva controllare cieli e fiumi. **76** *che... sanarmi sola*: che l'amata possa risanare l'io è *topos* anche lirico: Correggio, *Rime* 302, 9-10: «Scio che sapeti el mal dove procede / e il rimedio a sanarmi sola avete».

25

Chiuso il dittico 23-24, che sviluppa una delle poche pagine narrative del canzoniere, si torna a un capitolo incentrato sull'interiorità dell'amante. Resta implicito il rientro dell'io a Ferrara, con il conseguente ricongiungimento all'amata, che è con tutta probabilità all'origine del *gaudio* del poeta.

L'amante è felice e si ritrova a dover contenere la gioia per proteggersi dall'invidia altrui (terz. 2). Il capitolo condivide con Vr 21 alcuni motivi strutturali, tra cui la necessità di celare il proprio stato d'animo agli *altri*. Se là era l'amata, ora tocca all'io celare e «tacere» (v. 3), ma l'impresa si rivela da subito impossibile per la forza del *gaudio*. Esso è connotato come travolgente, dunque impossibile da contenere: dapprima l'«allegrezza» è paragonata a un fiume in piena, che non può essere costretto negli argini (terz. 3-6); quindi ai cuccioli di vipera che, stando a Plinio (*Nat. Hist.* X 82, 170), divorano dall'interno la madre per vedere la luce (terz. 7-10).

Le difese da opporre all'uscita del *gaudio* sono opportunamente schierate dall'io (terz. 10), che riesce a chiudere la facile via d'uscita che è la bocca. Tuttavia, il controllo non è esercitabile ovunque, ed è per questo che la battaglia viene infine perduta, perché le gioie trovano altre, topiche vie d'uscita negli occhi e nella «fronte», cioè nel viso (terz. 11-13). La gioia ormai manifesta viene dunque annunciata («Sappil chi 'l vuol saper...», v. 40), ma senza che se ne circostanzino i motivi.

La gioia incontenibile è motivo già boccacciano, delineato nella ballata conclusiva all'VIII giornata del *Decameron* (*Tanto è, Amore, il bene*, 5-10: «L'abondante allegrezza ch'è nel core, / dell'alta gioia e cara / nella qual m'hai recato, / non potendo capervi esce di fore, / e nella faccia chiara / mostra 'l mio lieto stato»), e poi ripreso da Boiardo nel testo in cui si rende manifesta la ragione dell'«alegreza» del poeta (*Am. Lib.* I 53, 1-3: «La smisurata et incredibil voglia / che dentro fu renchiusa nel mio core, / non potendo capervi, esce de fore»). In Boccaccio l'«allegrezza» è prodotta dagli abbracci e dai baci, mentre in Boiardo è conseguenza dell'amplesso. Analogamente, si può supporre che in Vr 25 sia legata a un rapporto carnale: e lo confermerebbe la prossimità di Vr 26, in cui viene finalmente celebrata la notte d'amore. Ancora, Vr 25 si allinea alla ballata boccacciana allorché il comune nemico cui celare la gioia non è l'amata, bensì il coro di invidiosi («mel convien celare; / ché, s'el fosse sentito, / torneria in tormento», *Decameron* VIII, conclusione, vv. 16-18).

Il capitolo è trasmesso dai collettori e da altri quattro codici: oltre a L3 e P3, che trasmettono un buon numero di capitoli ariosteschi, anche P2 e F4, quest'ultimo latore di alcune lezioni primitive condivise poi da Cp (cfr. FINAZZI, p. 227). Il manoscritto F4, probabilmente allestito vivente l'Ariosto, trasmette tre capitoli (25, 26, 28) in redazione primitiva rispetto al Rossiano.

Capitolo ternario di 15 terzine con rime incatenate ABA BCB... XYX Y.

1 Forza è ch'al fine scopra et che si veggia
il gaudio mio dianzi a gran pena ascoso,
anchor ch'io sappia che tacer si deggia,
2 et quanto dirlo altrui sia periglioso,
perché sempre chi ascolta è più proclive 5
ad invidiar che ad esserne gioioso.

1 al fine] -e *agg.* **2** dianzi] -a- *inserita in interlinea dal copista* **5** proclive] -cl- *su* -d-

1 *Forza... si veggia*: 'è inevitabile che infine io riveli e che si veda'. Le precedenti edizioni mettono a testo la lezione dei manoscritti ferraresi (F1 e F2) «Forza è ch'alfin si scopra e che si veggia», che BOZZETTI 1985, p. 102 riconosce, assieme alla lezione di Cp («Forza è alfin che si scopra...»), come una probabile risoluzione all'ipometria del verso causata dalla caduta di *-e* da *fine* (come per altro riporta Mn, cfr. FINAZZI, p. 227). Anche nel Rossiano inizialmente il verso è ipometro, e legge: «Forza è ch'al fin scopra et che si veggia»; una mano successiva corregge l'ipometria. Si accoglie qui a testo la correzione apportata su Vr (come fanno Bozzetti e Finazzi), avvertendo però che la lezione comporta problemi prosodici e interpretativi di non secondaria importanza, non percepiti da Bozzetti, che parlava invece di «lezione assai più persuasiva [...], poiché il senso è chiarissimo» (p. 102). In primo luogo, essa impone una lettura (poco frequente) con *ictus* di sesta e *ictus* secondario di quarta molto ravvicinato; in secondo luogo, modifica il senso profondo del testo, rendendo l'io attivo nel processo di discoperta della gioia. Non più dunque un soggetto totalmente passivo ('è inevitabile che alla fine si mostri e che si veda'), ma in parte protagonista nell'esternazione della gioia. In analoghe occorrenze nel *Furioso* l'avverbio *infine/alfine* è sempre tronco, come accade in F1 e F2 (*OF* XXX 12, 1: «Forza è ch'al fin nell'acqua il cavallo entre»; XXX 45, 8: «e forza è infin che la battaglia segua»). Molto vicino, per forma e contenuto, TEBALDEO, *Rime* 279, 121-123 («Ma mal s'asconde chi ha commesso errore, / forza è che se discopra a gli acti e al volto: / raro d'acordo son la fronte e il core». **2** *il gaudio... ascoso*: 'la mia gioia nascosta finora con grande fatica'. La difficoltà a mascherare la gioia dialoga con due fortunati *topoi* della tradizione cortese e petrarchesca: da un lato la necessità di occultare il sentimento amoroso al consesso sociale (che in DANTE, *VN* V 1-3 avveniva tramite la donna schermo); dall'altro l'impossibilità del ridurre a silenzio i «be' pensier» (*Rvf* 11, 5). La tracimazione visibile del sentimento è motivo che conosce poi fortuna quattrocentesca (GIUSTO, *BM* 35, 1-6 «Mentre io potei portar celato il foco / che già sì longamente mi arse il petto, / strinsi la fiamma, benché a mio dispetto, / che, chiusa, mi ha infiammato a poco a poco. / Ma poiché, pur crescendo, non è loco / nel cor che basti al dispiatato affetto»; e BOIARDO, *Am. Lib.* I 33, 11-12: «ma il poter più tener mie fiame ascose / mi è tolto in tutto e il ricoprir mia noglia »). **3** *anchor... si deggia*: 'sebbene io sappia che si deve tacere'. L'io è consapevole che la gioia, così come il sentimento amoroso, va taciuto: si tratta di una prassi codificata fin nella trattatistica medievale (CAPPELLANO, *De amore* I 456: «Aliae igitur dominae nil mihi possunt ex debito postulare, nisi ut vestrae completationis intuitu mea sibi debeam beneplacita largiri obsequia et obsequorum originem cauto reticere silentio»). Cfr. TEBALDEO, *Rime* 132, 9-11: «Deh, che dico io? Meglio è tacere assai / ché se 'l nemico intende il mio secreto, / non semaran, ma cresceran miei guai». **4** *et... periglioso*: il consesso sociale è tradizionalmente fonte di rischio per la felicità degli amanti (cfr. cappello). **5** *proclive*: 'incline'. **6** *ad invidiar... gioioso*: si

3 Ma come, poi che alle calde aure estive
si risciolveno e giacci et neve alpine,
crescono i fiumi a par de le sue rive,
4 et alcun, disprezzando ogni confine, 10
rompe superbo li argeni et inonda
le biade e i paschi et le città vicine,
5 così, quando soverchia et sovrabonda
a quanto cape et può patir il petto,
convien che l'allegrezza se difonda 15
6 et faccia rider gli occhi et ne l'aspetto
ir con baldanza, et d'ogni nebbia mostri
l'aer del viso disgravato et netto.

8 risciolveno] -o *su* -e. **9** par] par⟩e⟨ **11** rompe] -m- *da* -n- • inonda] -a *su lettere indecifrabili*

specifica il motivo del pericolo corso dagli amanti, l'invidia (così già in CATULLO, *Carm.* 5, 12: «aut ne quis malus inuidere possit»). **7** *aure estive*: è tessera petrarchesca (*Rvf* 212, 2; 279, 2). **8** *si risciolveno... alpine*: cfr. *Rvf* 66, 14-15 («e 'l caldo fa sparir le nevi e 'l ghiaccio, / di che vanno superbi in vista i fiumi»), in un contesto metaforico (e semantico) prossimo a quello ariostesco, giacché il fiume ingrossato è immagine per un cuore «prossimo al disgelo e alla liquefazione» (STROPPA 2011, p. 130). **10-12** 'e qualcuno, avendo in spregio ogni confine, rompe irruente gli argini e inonda i campi, i pascoli e le città vicine'. La terzina si avvicina notevolmente a un passo di *OF* sulle piene del Po: XL 31, 1-4: «Con quel furor che 'l re de' fiumi altiero, / quando rompe talvolta argini e sponde, / e che nei campi Ocnei s'apre il santiero, / e i grassi solchi e le biade feconde». Ma cfr. anche *OF* XXVI 111, 1-5: «Come il villan, se fuor per l'alte sponde / trapela il fiume e cerca nuova strada, / frettoloso a vietar che non affonde / i verdi paschi e la sperata biada, / chiude una via et un'altra, e si confonde» (e XXXVI 40, 1-4 segnalato da GUASSARDO). **13-14** 'così, quando [la gioia] tracima e supera la capienza e la capacità di sopportazione del petto'. La tracimazione della gioia, altrove del sentimento, è motivo topico: così già la ballata decameroniana (vv. 4-9) e *Am. Lib.* I 53, 1-4 (sulle quali cfr. cappello), dove ricorre il verbo tecnico *capere*. **15** *convien che*: 'è necessario che'. • *allegrezza*: nei precedenti richiamati nel cappello introduttivo il termine rinvia sempre allo stato d'animo conseguente all'incontro fisico e all'amplesso con l'amata. **16-18** 'e faccia ridere gli occhi e incedere con sicurezza, e mostri l'aria del viso alleggerita e ripulita di ogni nebbia'. Le tre spie – lo sguardo, il modo di camminare, il viso – denunciano i 'segni d'amore' anche in TEBALDEO, *Rime* 175, 5-8: «Ma se ben guardi ai modi, ai gesti e al volto / ove la summa dei pensier' mei siede, / vedrai, senza ch'io parli, quel che vede / ciascun: come amo, anci son fatto stolto». • *l'aer del viso disgravato e netto*: la petrarchesca «aria del viso» (*Rvf* 122, 13) riflette esteriormente l'interiorità, «come avrà poi nel linguaggio figurativo vasariano e poi longhiano» (BETTARINI 2005, p. 569). SEGRE richiama il luogo di *Purg.* I 95-98 («li lavi 'l viso, / sì ch'ogne sucidume quindi stinghe; / ché non si converria, l'occhio sorpriso / d'alcuna nebbia»), in cui Catone esorta Virgilio a lavare il viso di Dante per presentarsi degnamente alla porta del Purgatorio. • *disgravato*: termine rarissimo (ma occorre in *OF* I 76, 7).

7 Come si fan con lor mordaci rostri
l'ingrati figli porta per uscire 20
de li materni viperini chiostri
8 (sì de nascer li affretta il fer disire,
che non attendon che la matre grave
possa l'un dopo l'altro parturire),
9 così li gaudii miei ch'in le più cave 25
parte posi di me, per tener chiusi,
niegan più star sotto custodia et chiave;
10 tentano altro camin, poi ch'io li exclusi
da quel che per la bocca, da chi viene
dal petto, par che per più trita s'usi. 30
11 Di passar quindi homai tolta ogni spene,
se ne vengon per gli occhi et per la fronte,

19 mordaci] -r- *ins.* **23** la matre] la *ins. dal copista* **28** camin] camin⟩o⟨

19-21 'Come gli ingrati figli si aprono con le loro bocche affamate una porta per uscire dagli uteri delle vipere'. • *rostri*: scarsamente attestato in poesia (con lo stesso significato di 'bocca' ricorre in *OF* XXXIII 84, 3). • *materni... chiostri*: con il significato di 'utero' si veda anche *Rvf* 366, 78: «virginal chiostro». • *viperini*: aggettivo oraziano (vd. *Carm.* I 8, 9; II 19, 19; *Epod.* III 6), cfr. *OF* XIV 124, 5 e XLIII 103, 4. **22** *fer disire*: il desiderio violento. **23-24** *che non... /... parturire*: che i piccoli di vipera nascessero dilaniando dall'interno la madre, per fame di luce, è una credenza diffusa, e divulgata da PLINIO, *Nat. Hist.* X 170: «Tertio die intra uterum catulos excludit, dein singulis diebus singulos parit, XX fere numero. Itaque ceteri tarditatis inpatients perrumpunt latera occisa parente». In volgare cfr. PULCI, *Morgante* XIV 83, 2: «la vipera scoppiar nel partorire». • *grave*: incinta, gravida. **25-26** *ch'in le più cave / parte posi di me*: le *parti cave* sono le cavità anatomiche del cuore (l'aggettivo ha una valenza doppia di *profonde* e *vuote*, e quindi da riempire). Per il *topos* della gioia custodita nel cuore cfr. ERASMO, *Adagia* 213: «In sinu gaudere est tacitam apud se voluptatem sentire neque quod vulgo faciunt foras proferre gaudii notas» (GUASSARDO). **27** *sotto custodia e chiave*: i *gaudii* vengono trattenuti come in prigione. **28-30** '[i gaudi] tentano un'altra strada dopo che li respinsi da quella che, attraverso la bocca, pare sia la più battuta da chi proviene dal petto'. Sulla facile via rappresentata dalla bocca come uscita dal corpo, cfr. DANTE, *Rime* 50, 28-30: «L'angoscia, che non cape dentro, spira / fuor de la bocca sì ch'ella s'intende, / e anche a li occhi lor merito rende». **31** 'Eliminata quindi ormai ogni speranza di passare'. **32** *se ne vengon... fronte*: i *gaudi* trovano altre vie (topiche) per palesarsi: occhi e viso. • *per gli occhi*: cfr. *Rvf* 344, 14: «per la lingua e per li occhi sfogo e verso», ma anche BOCCACCIO, *Rime* 36* [ed. Branca], 81-84: «Così, perch'io la mia pena nasconda / e l'affanno incredibile e 'l martiro / che per la bocca e per gli occhi sfavilla». • *per la fronte*: sul viso. Nei *Fragmenta* si delinea l'immagine del volto come pagina su cui scrivere (cfr. almeno *Rvf* 76, 11: «e 'l cor negli occhi e ne la fronte ho scritto»; *Rvf* 222, 12: «Ma spesso nella fronte il cor si legge»), motivo che sarà poi ripresa da GIUSTO (*BM* 128, 3-4: «Che pur dinanzi non mi veggia quella / per chi scolpito Amor nel fronte porto»). Si vedano anche i luoghi della già

dove raro o non mai guardia si tiene:
12 guardar si suole o strada o guado o ponte,
luoco facile a intrar, non dove sia 35
fiume profondo o inaccessibil monte.
13 Poi che vietar non posso a lor tal via,
che non faccian peggior effetto al meno
porrò ogni sforzo et ogni industria mia.
14 Sappil chi 'l vuol saper ch'io son sì pieno, 40
sì colmo di leticia et di contento
che non lo cape a una gran parte il seno.
15 Ma la cagion del gran piacer ch'io sento
non vuo' che soni voce o snodi lingua
et faccia Dio, se mai di ciò mi pento, 45
che l'una svelta sia, l'altra s'extingua.

37 vietar] vi *su* m *con barra sulla prima curva della* m

citata ballata decameroniana («e nella faccia chiara / mostra 'l mio lieto stato», vv. 8-9; cfr. cappello). **34** *guardar... o ponte*: si riassumono qui i luoghi generalmente presidiati perché vulnerabili (il *guado* è il punto del fiume attraversabile a piedi). **36** *fiume... monte*: sono, di contro al v. 34, luoghi di difficile accessibilità, che generalmente non richiedono difese (la *fronte*, qui al v. 32, a differenza della bocca, non è direttamente collegata al cuore). **40** *Sappil chi 'l vuol saper*: si tratta degli indiscreti, che chiedono ragione e conto della gioia dell'io lirico. Ne viene fornito un ritratto poco lusinghiero in Vr 21 (vv. 19-21). **41** *contento*: la contentezza. **42** *che... il seno*: 'che non lo contiene per una parte molto grande il petto'. Nuovo riferimento alla tracimazione, con l'uso del tecnicismo *capere*. **43-44** 'Ma non voglio che la ragione del grande piacere che io sento faccia risuonare la voce o snodi la lingua'. Sulla necessità di tenere a freno la lingua per non rivelare la felicità si soffermava anche Correggio, *Rime extravaganti* XXII 25-27: «Affermo, se già dissi, esser felice, / ma discoprir il mio secreto intento, / tu scia ben, lingua mia, che ciò non lice». **44** *non vuo'*: in analogo contesto di ritrosia a esternare uno stato d'animo, l'asserzione ricorreva già in Vr 21, 17. Cfr. il riferimento, segnalato da Comboni 2000, p. 304 a Correggio, *Rime extravaganti* XXII 4-6: «D'esser felice al mondo ognor me exalto, / ma palesar non vo' però la mia impresa, / temendo de cader ad un sol salto». • *snodi lingua*: 'sciolga la lingua'. Cfr. Vr 11, 4. **46** *che l'una... s'extingua*: 'che l'una [*scil.* la voce] sia veloce, e l'altra [*scil.* la lingua] si estingua'.

26

È questo il più celebre componimento in terzine di Ariosto: nessun'altra lirica raggiunge tale circolazione manoscritta (34 codici) o conosce un così felice e unanime giudizio critico («Non si può desiderare né più artifiziosa, né più leggiadra descrizione d'una Notte che sia stata propizia ad un amante che questa»: TURCHI 1567, p. 70). I rilievi della critica moderna confermano la fortuna rinascimentale del testo, riconoscendovi una riuscita elegia (cfr. SALZA 1907, pp. 403-411; FATINI 1934, pp. 151-154, GRABHER 1947, pp. 70-77; MALINVERNI 2000; e BOGANI 1992, pp. 186-191 per un commento puntuale della redazione contenuta nel ms. N1).

In Vr 26 si loda una felice notte d'amore tra gli amanti, attraverso l'elogio dei singoli elementi che l'hanno resa possibile (terz. 1-11): il contesto notturno propizio, le stelle che illuminano scarsamente la via e conferiscono segretezza all'incontro, il sonno calato sugli altri, la porta silenziosa (terz. 1-4); la mente sull'orlo del sogno, la mano dell'amata che guida l'io attraverso la casa e fino all'alcova, gli abbracci stretti (terz. 5-7); la bocca, il fiato profumato del bacio (terz. 8-9); il letto smosso dall'impeto del rapporto sessuale (terz. 10-11). La sequenza di apostrofi delinea una geografia e una cronistoria degli eventi, ponendo all'apice il letto (oggetto non a caso di una doppia apostrofe), centro strutturale del canto (terz. 10-11 di 21), nonché luogo fisico del massimo piacere.

Al lungo elogio si aggiunge, da ultima, la lode della lucerna (terz. 13-18; nei mss. N2 e N3 il capitolo reca la rubrica *Capitolo della lucerna*). La luce della lampada, infatti, consente di godere della vista dell'amata, perché «né veramente si pò dire perfetto / uno amoroso gaudio a lume spento» (vv. 41-42): solo così l'amante può ammirare le bellezze della donna e procurarsi un sovrappiù di piacere. La *descriptio mulieris* (terz. 14-17), esposta secondo il modulo del «canone lungo» (cfr. GUASSARDO 2020b, pp. 556-557), molto deve a OVIDIO, *Am.* I 5, 19-22 («Quos umeros, quales uidi tetigique lacertos! / Forma papillarum quam fuit apta premi! / Quam castigato planus sub pectore uenter! / Quantum et quale latus! quam iuvenale femur!»). Ariosto non è nuovo a simili ritratti: vd. quelli di Olimpia (*OF* XI 67) e di Alcina (*OF* VII 11-15), e qui Vr 9.

La chiusa del capitolo (terz. 19-21), dai toni invettivali, lamenta la brevità della notte e il conseguente arrivo delle prime luci del giorno, suscitate dall'*invida* Aurora, che ha fretta di separarsi dal suo Titone.

La filiera dei commenti è compatta nell'indicare il modello più scoperto di Vr 26 in PROPERZIO II 15 (in particolare i vv. 1-12: «O me felicem! o nox mihi candida! et o tu / Lectule deliciis facte beate meis! [...]»). Dall'elegia Ariosto riprende l'espediente retorico del *makarismós*, la *iunctura* della *candida nox*, oltre a molti singoli *topoi*, tra cui quello della lucerna che appaga la vista (cfr. MALINVERNI 2000, pp. 502-503). SALZA 1907 indica poi altri possibili modelli umanistici del-

la dolce notte d'amore: da un passo di PICCOLOMINI, *Historia de duobus amantibus*, pp. 148-150, ad alcune elegie di PONTANO (*Eridanus* I 5 e 13, 11-12), di T.V. STROZZI, *Eroticon* (I 6, *Amica potitus gloriatur*), e di E. STROZZI (*Carmina*, c. 76*r*, *Amica tandem potitus, exultat*). Che siano o meno modelli consapevolmente richiamati (ed è difficile a dirsi dato l'alto tasso di topicità del capitolo), Ariosto aveva di certo familiarità con queste letture, ed era inoltre avvezzo a cantare furtivi incontri erotici: si vedano almeno *Carmina* XVII (*De Megilla*, 40-48: «O solatia suavia!...»), ma soprattutto l'amplesso di Ruggiero e Alcina (*OF* VII, 23-29), e la prima notte tra Ricciardetto e Fiordispina (*OF* XXV 57, 68-69).

Il capitolo si colloca al di fuori dell'influenza petrarchesca anche da un punto di vista linguistico: ricchi e frequenti sono i latinismi (BOZZETTI, che ricorda anche alcuni *hapax* ariosteschi).

La posizione centrale di Vr 26 nel Rossiano sembra confermare la sua importanza anche nell'economia del macrotesto. Se la sequenza 14-19, che comprende un buon numero di testi composti *ad hoc* per la raccolta, segna le tappe di una progressiva corrispondenza dell'amata, dopo che questa aveva manifestato a lungo riserbo e sdegno (Vr 5-8), Vr 26 può ben dirsi l'apice sensuale della raccolta. Da questo momento in poi comincerà una nuova pagina del rapporto tra gli amanti: l'amata diviene scostante, ingrata (Vr 27 e 31), e l'amore che provano l'uno per l'altro è diseguale (Vr 32, 35). In particolare, Vr 30 si pone poi come l'esplicito controcanto di Vr 26, perché lì la notte è chiara e l'amante non può raggiungere madonna (sul legame dei due testi cfr. da ultima GUASSARDO 2019).

Vr 26 è trasmesso, oltre che dai collettori, dai codici A1, B2, B02, D1, E2, E6, F4, I, K, L1, L3, N1, N2, N3, N7, N12, N14, O2, P3, R2, R5, R7, R16, R19, S2, S5, Ud, Vi, Wr; cui si aggiungono alcune stampe cerretane antecedenti la *princeps* del 1546 (ARIOSTO 1537, ARIOSTO 1545, ARIOSTO s.a.1 e ARIOSTO s.a.2). Un manipolo consistente di manoscritti (sedici, di cui sei databili entro il 1533: cfr. FINAZZI, p. 230) attesta una redazione primitiva del testo, in cui vengono lodate le chiome nere dell'amata (vv. 46-51, ma cfr. note per l'interpretazione diversa di GUASSARDO 2020b).

La quantità di codici depone a favore di una datazione alta della prima redazione, correntemente posta attorno al 1513 (antecedente all'amore per la Benucci; stando a BERRA 2000, p. 180-181, prima della pubblicazione delle *Selvette* di Liburnio del 1513, in cui è contenuto un capitolo che recupererebbe diverse tessere ariostesche: ma il confronto non sembra così dirimente, data l'alta topicità del testo). Nel manoscritto R19 Finazzi segnala una traduzione latina esemplata sulla versione primitiva, di cui già BAROTTI 1766, pp. 107-108 era a conoscenza e che attribuiva a Celio Calcagnini. FATINI 1934, p. 154 ricorda che nel ms. Barb. lat. 3887 (c. 54*b*) della BAV vi è un adattamento anonimo del componimento volto a cantare «le lodi del Natale di Gesù», mentre il codice Asbhurn. 1073 (cc. 99-

100) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze contiene un ampliamento del capitolo. Oltre alle riscritture, il capitolo è oggetto di una prassi imitativa piuttosto diffusa: cfr. Gaspara Stampa, *Rime* CIV (*O notte, a me più chiara e più beata*), Pietro Barignano, *Rime* [137] (*Lieta e beata notte*), citati da MALINVERNI 2000, p. 500.

Capitolo ternario di 21 terzine con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono rime paronomastiche *chiara* : *cara*, *oppresso* : *appresso* (quest'ultima anche ricca), *inserta* : *incerta*, *gusti* : *giusti*, *sparse* : *scarse*. Ai vv. 56-58-60 si trova eccezionalmente un trittico di rime identiche (*tempo* : *tempo* : *tempo*).

1 O più che 'l giorno a me lucida et chiara,
dolce, gioconda, aventurosa notte,
quanto men ti sperai, tanto più cara!
2 Stelle a furti d'amore soccorrer dotte,

1 *O più che 'l giorno... chiara*: il *topos* della *candida nox* (PROPERZIO II 15, 1) conosce ampie modulazioni nella lirica latina e volgare quattrocentesca (su cui cfr. MALINVERNI 2000). Data la rilevata posizione incipitaria nel capitolo, giova forse ricordare qualche incipit precedente l'Ariosto, in cui ricorrono, oltre al *topos*, anche l'apostrofe e il vocativo: VISCONTI, *Canzonieri* LVI 1-2 («O nocte candidissima e lucente / più che alcun puro e ben sereno giorno»; ma si veda anche LVII); SASSO, *Sonetti* 162, 1- 2 («O notte a me felice, o notte lieta, / notte piena di lume e di splendore»); L. DE' MEDICI, *Canzoniere* CVII 1-2 («O veramente felice e bëata / notte»); CARITEO, *Endimione* 41, 13-14: «Candida, luminosa e lieta notte, / che vincer pôi sì facilmente il Sole». Significative le tangenze con la poesia latina: T.V. STROZZI, *Eroticon* I 6, 3-4: «Clara sub oscuris latitabant nubibus astra, / condiderat vultus candida Luna suos». Cfr. per Ariosto Vr 18, 9-11. Vd. anche il paragrafo *luce-buio* in GIGLIUCCI 2004, pp. 251-254. • *lucida e chiara*: il dittico aggettivale traduce il *candida* properziano: *lucida* infatti vale 'luminosa' (così anche in BOIARDO, *Am. Lib.* II 56, 10); *candida* contiene anche una sfumatura di letizia, e potrebbe essere parafrasata con 'radiosa': non a caso i *candidi soles* di CATULLO, *Carm.* 8, 3 indicavano le giornate liete con Lesbia. **2** *dolce, gioconda, aventurosa notte*: motivo della notte felice. • *dolce*: la notte era *dolce* per gli amanti in BOCCACCIO, *Filostrato* III 33, 1-2 («O dolce notte, e molto disiata, / chente fostù alli due lieti amanti!»). • *gioconda*: cfr. ancora PROPERZIO I 10, 1-3 («O iucunda quies, primo cum testis amori / Affueram vestris conscius in lacrimis! / O noctem meminisse mihi iucunda voluptas»). • *aventurosa*: 'fortunata'. L'aggettivo apriva Vr 19, 1. **4** *Stelle... dotte*: 'Stelle abili nel favorire gli incontri d'amore furtivi'. • *furti d'amore*: 'amoreggiamenti segreti' (GDLI, s.v. *furto*), latinismo (da *furtum*). In volgare, l'espressione è attestata in BOCCACCIO, *Filoloco* V 22 («Questo gli recitò Venere [...], e disegnolli il luogo degli amorosi furti»), e *Elegia di Madonna Fiammetta* VI 12; nella tradizione elegiaca latina *furta*, con tale significato ('incontri d'amore furtivi'), è ampiamente adoperato, sia in TIBULLO I 2, 36 («celari vult sua furta Venus»), che in PROPERZIO I 8, 84 («Et Venere ignota furta novare mea»).

che minuisti il lume, né per vui 5
mi fur l'amiche tenebre interrotte!

3 Sonno propicio, che lasciando dui
vigili amanti soli, così oppresso
havevi ogn'altro che invisibil fui!

4 Benigna porta, che con sì summesso 10
et con sì basso suon mi fusti aperta
ch'a pena ti sentì chi t'era appresso!

5 O mente anchor di non sognar incerta,
quando abbracciar da la mia dea mi vidi
et fu la mia con la sua bocca inserta! 15

6 O benedetta man ch'indi mi guidi,
o cheti passi che m'andati inanti,
o camera che poi così m'affidi!

5 *minuisti il lume*: 'diminuiste la luce'. L'uscita in *-isti* per la seconda persona plurale (da *-istis* latino) è fenomeno diffuso nel toscano antico. Le stelle favoriscono gli amanti, divenendo meno luminose. • *per vui*: 'a causa vostra'. **6** *mi fur... interrotte*: '[né] l'oscurità amica mi fu interrotta'. Le tenebre sono necessarie affinché l'io lirico possa raggiungere, non visto, il luogo dell'incontro con l'amata (motivo del *furtivus amor*). **7-9** 'Sonno favorevole, che, lasciando vigili solamente due amanti, eri così calato su ogni altro che risultai loro invisibile'. Il sonno cela l'amante agli occhi indiscreti: cfr. Ovidio, *Am.* I 9, 25 («Nempe maritorum somnis utuntur amantes»). • *Sonno propicio*: l'apostrofe si pone entro il quadro topico del sonno quale complice di inganni e stratagemmi: non a caso, la prima invocazione al sonno della letteratura occidentale (*Iliade* XIV 233-237) rientrava proprio in tale orizzonte (cfr. Carrai 1990, pp. 12-13). **10** *Benigna porta*: la porta è definita *benigna* ('favorevole'), perché ruota sui cardini silenziosamente, permettendo il passaggio inosservato dell'amante. Motivo contratio a quello elegiaco della *paraclausithyron*. **12** *ch'apena... appresso*: 'che appena ti sentì chi ti era vicino'. **13** *O mente... incerta*: 'O mente ancora incerta di non sognare', attestazione di incredulità dell'amante. Cfr. Ariosto, *Carm.* XVII (*De Megilla*) 41-42: «Fallorne? an placida somnus imagine / ludit me [...]?» (Guassardo). **15** *e fu... inserta*: si veda E. Strozzi, *Carmina* II 2, *Amica tandem potitus exultat*, 23 (c. 74*v*): «implicitis iteravimus oscula linguis», ma valga il richiamo a tutto il torno di vv. 21-23, dove l'io lirico si avvicina alla porta, dà il segnale convenuto, e questa si apre, permettendo agli amanti di stringersi in un abbraccio e di scambiarsi baci intensi («Signa dedi, patuere fores, admittor et ambas / Iniicio collo corde micante manus...») (Segre). Cfr. anche Properzio, II 15, 9-10: «quam vario amplexu mutamus bracchia! quantum / oscula sunt labris nostra morata tuis!». **16** *benedecta man*: la mano dell'amata. **17** *cheti passi*: 'passi silenziosi'. La casa è *cheta* anche in *OF* VII 26, 4-6, quando Alcina lascia la propria stanza per raggiungere Ruggiero («ormai ch'in casa era ogni cosa cheta, / de la camera sua sola uscì fora»). La *iunctura* «cheti passi» ricorre anche in *OF* XXXI 51, 4, ma in contesto militare. • *m'andati inanti*: 'mi precedete'. Sono i passi dell'amata che vengono prima, essendo lei a guidare. **18** *che poi così m'affidi*: 'che poi in questo modo mi accogli'. *Affidare* ha il significato antico e letterario di 'dar affidamento', 'assicurare' (Gdli, s.v. *affidare*).

7 O complessi iterati, che con tanti
nodi cingeste i fianchi, il petto, il collo 20
che non ne fan più l'edere o li acanti!
8 Bocca, ove ambrosia libo, né satollo
mai me ritorno; o dolce lingua, o humore
per cui l'arso mio cor bagno et rimmollo!
9 Fiato, che spiri assai più grato odore 25
che non porta da l'Indi o da' Sabei
phenice al rogo in che s'incende et more!

21 edere] -e- *su* -i-

19-21 'O abbracci ripetuti, che cingeste i fianchi, il collo, il petto con così tanti nodi che non ne fanno di più l'edera o gli acanti'. L'abbraccio stretto dei due amanti è paragonato al viluppo delle piante: l'edera attorno al suo sostegno e gli acanti attorno alle architetture tradizionali (colonne e travi). Qui Ariosto unisce due immagini che nel poema erano sdoppiate, rispettivamente in *OF* VII 29, 1-3 («Non così strettamente edera preme / pianta ove intorno abbarbicata s'abbia, / come si stringon li dui amanti insieme») e in *OF* XXV 69, 5-8 («Non con più nodi i flessuosi acanti / le colonne circondano e le travi, / di quelli con che noi legammo stretti / e colli e fianchi e braccia e gambe e petti»); quest'ultimo passo condivide con Vr 26 anche l'enumerazione delle parti del corpo. Il primo paragone, quello dell'edera, gode di ricca tradizione, oraziana (*Ep.* XV 5-6: «artius atque hedera procera adstringitur ilex, / lentis adhaerens bracchiis», in cui in un analogo notturno gli amanti si incontrano per consumare un amplesso) e dantesca (*Inf.* XXV 58-59: «Ellera abbarbicata mai non fue / ad alber sì», su memoria di Ovidio, *Met*. IV 365) (Segre e Bigi 2012, p. 257). • *complessi iterati*: 'abbracci ripetuti', il latinismo *complessi* (da *complexus*) ricorre già in Vr 19, 9, e viene impiegato da Ariosto anche nel poema, dove è attestata proprio l'espressione «complessi iterati» (*OF* XXXI 32, 6), in questo caso riservata all'accoglienza di Guidon Selvaggio da parte di Rinaldo e dei suoi (si registra anche la variante: «Poi che furo a iterar l'abbracciamento» di *OF* C XI 63, 3, quando Orlando incontra Oberto re d'Ibernia). Il termine compare dunque in contesti amicali nel poema, mentre nelle rime il termine si vela di erotismo. **22** *Bocca, ove... libo*: 'Bocca, dove assaporo dolcemente l'ambrosia'. Il motivo del nettare scambiato con i baci è anche pontaniano (*Eridanus* I 13, 11-12: «e labris mihi ros, ex ore recentior aura / spirat, Stella, tuo, stillat et ipse liquor»). L'ambrosia è bevanda squisita e nutrimento degli dèi (qui sarà da intendersi come la saliva dell'amata). Il verbo *libo* indica l'assaporamento di un liquido (Gdli, s.v. *libare*, ma cfr. anche *Rvf* 193, 8: «doppia dolcezza in un volto delibo»), e talvolta anche la sua aspirazione voluttuosa. **24** *l'arso mio cor*: *topos* dell'arsura del cuore, già petrarchesco (*Rvf* 320, 9-10: «sperando alfin, da le soavi piante / et da' belli occhi suoi, che 'l cor m'hann' arso»). Sul motivo dell'arsura del cuore s'innesta quello del sollievo dato dall'*umore* (la saliva). • *rimmollo*: vale 'inumidire', ma anche 'intenerire, impregnando d'acqua' (Gdli, s.v. *rimmollare*): è termine desueto in poesia (si attesta solamente, al riflessivo, in Pulci, *Morgante* XX 51, 4). **25-27** 'Fiato, che diffondi un profumo più dolce di quello che dagli Indi o dai Sabei non porta la fenice al rogo in cui si incendia e muore'. Con l'apostrofe al fiato si passa a un ambito metaforico non più legato all'acqua, ma all'aria. Tradizionalmente l'araba fenice, dopo una lunga vita, si costruiva un nido in cui disperdeva spezie e profumi

10 O letto, testimon de' piacer miei,
letto, cagion ch'una dolcezza io gusti
che non invidio il lor nectare ai dèi; 30
11 o letto, donator de' premi giusti,
letto, che spesso in l'amoroso assalto
mosso, distratto et agitato fusti!
12 Voi tutti, ad un ad un, ch'ebbi de l'alto
piacer ministri havrò in memoria eterna 35
et quanto è il mio poter sempre vi exalto.

28 O] *su* L- • letto] l *cassata e poi riscritta da mano più disordinata* • piacer] -e- *su* -i-

d'oriente, per poi incendiarsi e morire (dettagliato è il resoconto offerto in OVIDIO, *Met.* XV 392-401, ma cfr. anche PLINIO, *Nat. Hist.* X 2, 4-5); cronologicamente più prossimi ad Ariosto, rievocano il mito PONTANO, *Eridanus* I 11 (*De phoenice ave et de amante*), e SANNAZARO, *Arcadia* IXe 136-137 (cfr. BOGANI 1992, p. 189). Come ricorda ancora BOGANI 1992, p. 188, i baci profumati sono anche quelli scambiati da Ruggiero e Alcina in *OF* VII 29, 4-6 («cogliendo de lo spirto in su le labbia, / suave fior, qual non produce seme / indo o sabeo ne l'odorata sabbia»), dove per altro ricorre anche la provenienza orientale dei profumi. Per la risaputa produzione di profumi da parte del popolo dei Sabei, cfr. le note a Vr 20, 20-21. **28** *O letto... miei*: la fonte più diretta è probabilmente ancora PROPERZIO II 15, 1-2 («et o tu / Lectule deliciis facte beate meis!»), con quei *deliciis meis* che corrispondono ai «piacer miei». Ma si veda anche CATULLO, *Carm.* 41, 111 per la diffusione del motivo. **29-30** 'letto, ragione per cui io posso godere di una dolcezza tale che non invidio agli dèi il loro nettare'. Il v. 30 sembra riprendere un verso petrarchesco: *Rvf* 193, 2 («ch'ambrosia e *nettar non invidio* a Giove»), che ha per altro lo stesso valore consecutivo. Il sonetto in questione, che ripercorre un momento di contemplazione in grado di pascere l'io, contiene alcuni *hapax* petrarcheschi come *ambrosia* (v. 2) e *delibo* (v. 8, in Ariosto *libo*), che Ariosto dissemina tra i vv. 22-30. **31** *donator de' premi giusti*: da mero testimone dei piaceri (vv. 28-30) il letto diviene colui che elargisce i giusti premi all'io. La solennità del verso è suggerita dall'impiego di lessico dal forte contenuto moraleggiante: l'espressione *premi giusti* allude spesso alla ricompensa paradisiaca per una vita proba (cfr. *Inf.* XIX 12: «e quanto giusto tua virtù comparte!», in cui Dio amministra i premi secondo giustizia). In Vr 26 il compenso dell'io è invece di natura sessuale, ma l'espressione, ancora allusiva del suo contesto originario, rimanda a una sovrapposizione dei piani: l'amplesso corrisponde alla beatitudine, anzi è esso stesso beatitudine. **32** *amoroso assalto*: il rapporto sessuale è alluso attraverso l'impiego di lessico militare; l'espressione, non a caso, si trova al centro del capitolo. È un *amoroso assalto* anche il rapporto di Ricciardetto e Fiordispina in *OF* XXV 68, 2. **33** *distratto*: 'mosso violentemente' (GDLI, s.v. *distrarre*), più che 'spostato', come suggerisce SEGRE. **34** *Voi tutti*: gli elementi evocati nelle terzine precedenti. **34-35** *de l'alto / piacer ministri*: coloro che amministrano, e favoriscono, il grandissimo piacere. I *ministri* d'Amore (*Rvf* 69, 12) vengono parafrasati con 'segretari' da BETTARINI 2005, p. 340; con 'emissari' da STROPPA 2011, p. 135. Il caso ariostesco produce un lieve slittamento semantico nel senso di 'elargitori' (GDLI, s.v. *ministro*). • *avrò in memoria eterna*: principale. **36** *e quanto è.... exalto*: cfr. ARIOSTO, canz. I, 7-8: «tenterò nondimeno / farne il poter...» (BIANCHI).

13 Né più debb'io tacer di te, lucerna,
che con noi vigilando il ben ch'io sento
vòi che con gli occhi anchor tutto discerna:
14 per te fu duplicato il mio contento, 40
né veramente si pò dire perfetto
uno amoroso gaudio a lume spento.
15 Quanto più giova in sì suave effetto
pascer la vista hor degli occhi divini,
hor de la fronte, hor de l'eburneo petto, 45
16 mirar le ciglia et l'aurei crespi crini,

39 discerna] dicerno *con ins. della* c *da parte del copista e* a *su* o *da parte di altra mano più disordinata*

37 *lucerna*: contrariamente al modello properziano, dove l'amplesso avveniva a lume spento con grande scorno dell'amante (vv. 2-3: «Quam multa apposita narramus verba lucerna, / Quantaque sublato lumine rixa fuit!», ma cfr. anche vv. 5-24), che difende il ruolo della vista nell'eccitazione sessuale (vv. 10-24; v. 23: «oculos satiemus amore»), l'io di Vr 26 riesce a consumare il rapporto alla luce di una lucerna. Il motivo della lucerna, oltre all'ipotesto properziano del capitolo, percorre il V libro dell'*Antologia palatina*, notoriamente dedicato all'amore (segnalo qui i nn. 4, 5, 8, 150, 166, 191, 197, 279). **38-39** 'che, vegliando con noi, vuoi che con gli occhi veda tutto il bene che io sento con gli altri sensi'. Sulla liceità della vista dell'amata consentita dalla lucerna spende parole SANNAZARO, *Elegie* I 1, 35-36: «Et liceat posita mirari membra lucerna; / Noctis et insolitas nectere blanditias», con la ricorrenza del verbo *mirari*, che sarà poi anche ariostesco (vv. 46-47). **40** *il mio contento*: 'la mia felicità'; *contento* è termine che ricorre altrove nel torno di capitoli in cui si inserisce Vr 26, e si riferisce alla soddisfazione sessuale: Vr 25, 41; Vr 27, 57 (lì col significato specifico di 'soddisfazione del desiderio'); Vr 30, 48. **41-42** L'amplesso si può godere pienamente solo a luce accesa. La stessa sentenziosità si avverte già nel modello properziano, quando l'amante cerca di convincere madonna a scoprirsi: «Non iuvat in caeco Venerem corrumpere motu: / Si nescis, oculi sunt in amore duces» (II 15, 11-12). **43-45** 'Quanto più procura diletto appagare la vista ora degli occhi divini, ora del viso, ora del seno bianco'. • *pascer la vista*: è espressione metaforica diffusa (CARITEO, *Endimione* 10, 9-10: «pascer la vista / ne la mia Luna»; CORREGGIO, *Rime* 355, 50 «questo in vui stava, e il pascermi la vista»). • *occhi divini*: gli occhi di madonna. I «begli occhi divini» sono quelli di Bradamante in *OF* XXXIII 17, 7 (ottave in cui ricorre anche il riferimento alla sposa di Titone, Aurora, qui ai v. 59). • *fronte*: 'viso'; la descrizione procede convenzionalmente dall'alto al basso. • *eburneo petto*: nella tradizione lirica, la pelle del collo e del petto è lattea e bianca e ha una consistenza marmorea (*eburneo* = 'd'avorio'). Così appare quella di Alcina in *OF* VII 14, 1-3 («Bianca nieve è il bel collo, e 'l petto latte; / il collo è tondo, il petto colmo e largo: / due pome acerbe, e pur d'avorio fatte»), e quella di Olimpia in XI 68, 1-3 («Vinceano di candor le nievi intatte / et eran più ch'avorio a toccar molli: / le poppe ritondette parean latte»). Cfr. Vr 9, 9. **46** *mirar*: il verbo *mirar*, iterato a inizio verso a vv. 47 e 49, struttura già una dorsale anaforica in Vr 9, 3-11, sonetto di *descriptio puellae*. • *le ciglia e l'aurei crespi crini*: gli «aurei crespi crini» chiudevano già un'ottava a *OF* XXXII 17, 8, in rima, come qui, con gli «occhi divini» (vv. 7-8: «e fece oltraggio a' begli

mirar le rose in su le labra sparse,
porvi la bocca e non temer de' spini;
17 mirar le membra a cui non può uguagliarse
altro candore, e giudicar mirando 50
che le gratie del ciel non vi fur scarse;
18 et quando a un senso satisfar, et quando
all'altro, sì che ne fruiscan tutti,
et pur un sol non ne lasiare in bando.
19 Deh, perché son d'amor sì rari i frutti? 55
Deh, perché del gioir sì brieve il tempo?
Perché sì lunghi e senza fine i lutti?

49 a cui non può] non *ins. dal copista* **53** altro sì] altro ⟩et⟨ sì **54** lasiare] -s- *su* -c- *di mano più disordinata*

occhi divini, / al bianco petto, all'aurei crespi crini»). Una redazione primitiva (trasmessa dai codici B2, B02, E6, F4, I, K, L1, N1, N7, N12, N14, O2, R2, R5, S2, S5) del capitolo leggeva: «et le ciglia mirar d'ebano e i crini». Se FINAZZI, p. 230 riteneva che il v. stesse a indicare una donna dalle chiome scure, di recente GUASSARDO 2020b, p. 558, n. 14 è ritornata sulla questione, proponendo di riferire il colore *ebano* alle sole ciglia sulla scorta di un passo di EQUICOLA, *Libro de natura de amore* I, 2: «[poeti] fanno tranquillo de oro li crini, di hebeno le ciglia». L'esplicitazione del biondo dei capelli avverrebbe in un secondo momento, e c'è da pensare che la tessere «aurei crespi crini» sia mutuata dal poema. La topica delle chiome bionde e mosse (*crespi*) aveva conosciuto in quegli anni un punto di svolta grazie alla nota mediazione bembiana (*Rime* 5, 1: «Crin d'oro terso et d'ambra tersa et pura») di Petrarca (*Rvf*, 292 5: «le crespe chiome d'or puro lucente», e *Rvf*, 160 14: «oro terso et crespo»). **47** *mirar le rose... sparse*: metafora che indica il colore delle labbra (cfr. POZZI 1974, pp. 72-73), che ricorre anche nel poema: *OF* XXX 37, 7 («da le vermiglie labra più che rose»). Cfr. anche Vr 36, 2-3. **48** *e non temer de' spini*: continua la metafora delle rose-labbra, prive di spine in quanto madonna ricambia il sentimento. **49-50** *mirar... uguagliarse / altro candore*: la pelle degli arti spicca per candore. **51** *che... fur scarse*: i doni concessi da Dio (così *Rvf* 213, 1: «Grazie ch'a pochi il ciel largo destina»). Il termine *grazie* riassume l'enumerazione precedente, e insieme allude, scorciando, a ciò che non si può dire: così accadeva anche nel catalogo di bellezze di Olimpia a *OF* XI 69, 5-8 («Di quelle parti debbovi dir anche / che pur celare ella bramava invano? / Dirò insomma ch'in lei dal capo al piede, / quant'esser può beltà tutta si vede»); o ancora nella descrizione di Alcina a *OF* VII 14, 6-8 («Non potria l'altre parti veder Argo: / ben si può giudicar che corrisponde / a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde»). Cfr. ancora Vr 9. **53** *sì che ne fruiscan tutti*: si afferma nuovamente la necessità di godere di un amplesso attraverso tutti i sensi. **54** *lasiare in bando*: 'mettere da parte'. **55** *Deh*: repentino cambio di registro, evidenziato dall'interiezione, reiterata anche al v. 56. La terzina 19 è scandita da tre domande retoriche, ed ognuna occupa un verso intero. **56** *del gioir... il tempo*: viene qui declinato il motivo della *brevis hora* dell'estasi, proiettata nella fuga del tempo (cfr. *Rvf* 191, 9: «il suo fuggir sì ratto», riferito all'«hora beatrice», v. 7). **57** *sì lunghi e senza fine i lutti*: perpetui e continui sono invece i *lutti*, in una chiusa di terzina disforica e senza possibilità di consolazione.

20 Perché lassasti, ohimè, così per tempo,
invida Aurora, il tuo Titone antico,
et del partir m'accelerasti il tempo? 60
21 Ti potessi io, come ti son nimico,
nocer così! Se 'l tuo vecchio t'annoia,
ché non ti cerchi un più giovene amico?
Et vivi et lascia altrui vivere in gioia!

58 lassasti] -ss- *su* -ci- *di mano disordinata*. **60** partir] partir⟩e⟨ **63** Che] C⟩c⟨he

58-59 Per l'immagine di Aurora che lascia il letto del vecchio Titone, annunciando l'alba, cfr. VERG., *Aen.* IV 584-85: «Et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile» (SANTORO). SALZA 1907, 406 segnala una fonte per il passo, il cui peso è stato in parte poi rimodulato da MALINVERNI 2000, p. 504: PICCOLOMINI, *Historia de duobus amantibus*, p. 150 («Cur tu tam repente Tithoni tui cubile relinquis, Aurora?»). Ma mi sembra che il rimando più compiuto, anche per i toni che riecheggiano in questi versi, sia OVIDIO, *Am.* I 13, 27-44. • *per tempo*: anzitempo. • *invida Aurora*: spia esplicita del modello di questi versi, cfr. OVIDIO, *Am.* I 13, 31. • *Titone antico*: ripresa dantesca dal celebre incipit di *Purg.* IX 1 («La concubina di Titone antico»). L'aggettivo *antico* varrà 'vecchio', in quanto Titone è condannato a invecchiare senza mai morire. **60** *e del partir... il tempo?*: 'e mi accellerasti il momento della partenza?'. **62-63** *Se... t'annoia / ché... giovene amico*: secondo il mito narrato da Virgilio e da Ovidio, Aurora, innamorata di Titone, lo rapì e ne fece suo sposo, chiedendo a Giove la sua immortalità, ma non la sua eterna giovinezza. **64** *Et vivi et lascia vivere*: esortazione finale di sapore sentenzioso.

27

Con Vr 27 Ariosto si cimenta in una disperata a sfondo pastorale. Un *locus amoenus* è l'ambientazione dei lamenti dell'io, che vi si rifugia per dare sfogo alle proprie pene d'amore, perché l'amata, dopo averlo corrisposto per qualche tempo (Vr 26), gli si sottrae. Il salto temporale tra Vr 26 e 27 è netto: se là veniva giusto lodata la notte d'amore, qui il rinvio degli incontri amorosi (v. 55) si sta protraendo ormai da mesi.

In apertura di componimento (terz. 1-7), con una struttura iterativa, vengono chiamati ad ascoltare la «mestizia nuova» del poeta quegli elementi naturali che prima avevano potuto osservarne il «gaudio» (vv. 20-21): i luoghi inanimati (la «piaggia», il monte, il fiume: terz. 1-2), le creature dei boschi (driadi, ninfe, fauni, divinità: terz. 3-4), le pietre e i vegetali (sassi, strade, erbe fiori e alberi: terz. 5-6).

Dopo il topico appello ai *testes*, l'io deve di necessità presentarsi a loro (terz. 8-15), perché che le «pene amorose» (v. 29) lo hanno reso irriconoscibile. Ricorda agli elementi naturali chi fosse, rammentando loro le sue abitudini e i suoi vezzi («io son quel che solea», vv. 31 e 34), tra cui quello di incidere il nome di madonna ovunque (su un «arbor dritto», su un «tuffo alcun men duro», vv. 31 e 32, con evidenti richiami al noto passo della follia di Orlando, cfr. note). Questa parte iniziale del testo mostra parecchie attinenze con vari passi del poema (condivisione di rime, *iuncturae*, sintagmi, motivi).

Nonostante l'assoluta topicità delle 15 terzine iniziali (che costituivano una prima redazione autonoma del testo, di 16 terzine), non viene meno l'impressione che il modello principale per questa sezione sia PROPERZIO I 18. Il precedente latino offre infatti lo spazio fisico in cui si muove l'io, quei *deserta loca* in cui «licet occultos proferre impune dolores» (vv. 1 e 3); i *testes* dell'amante («vos eritis testes», v. 19); il fortunato motivo dell'*inscriptio corticis* («scribitur et vestris Cynthia corticicibus!», v. 22); e per finire, l'intelaiatura narrativa, polarizzata tra un passato gioioso di corrispondenza, e un presente in cui l'io è caduto in disgrazia («qui modo felices inter numerabar amantis, / nunc in amore tuo cognor habere notam», vv. 7-8). Per il motivo della confessione agli elementi naturali, già classico, va anche considerata la diffusa mediazione petrarchesca: oltre all'affresco di vita solitaria che è *Rvf* 35 (*Solo e pensoso i piú deserti campi*), si veda *Rvf* 71, 37-38 («*O poggi, o valli, o fiumi*, o selve, o campi, / o *testimon* de la mia grave vita»; simili enumerazioni anche in *Rvf* 288, 301 e 303, con il noto – e ammirato nel Cinquecento – v. 5: «fior', frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi»). Il *topos* conosce larghissima fortuna nella lirica coeva ad Ariosto (cui si potrà aggiungere il precedente di GIUSTO, BM 142, *Odite, monti alpestri*, non a caso un capitolo): CARITEO *Endimione* 10 (*Tra questi boschi agresti*); SANNAZARO (*SeC* XXXIV, XLVI, LIX etc.); BEMBO, *Rime* 192 (*Fiume, che del mio pianto habondi et cresci*, su

cui DIONISOTTI 1966, p. 675 scriveva: «rappresenta una concessione alla moda [...] della disperata a sfondo pastorale»).

Dalla terzina 16 (terz. 16-25) l'io chiarisce ai suoi interlocutori la ragione della sua «mestizia»: da mesi a questa parte madonna è fredda e distaccata nei suoi confronti («or non m'ama, né prezza, e odia forse», v. 52), non si concede più e assume atteggiamenti disdegnosi. Nella conclusione, dai toni amari (terz. 26-36), l'io si rivolge direttamente all'amata, giudicandola «perfida» (v. 102). La donna ingrata rammenta la Lidia del *Furioso*, condannata all'inferno per aver respinto il proprio amante (*OF* XXXIV 11, 4-6). Il nome Lidia, forse acquisito al poema sulla scorta della Lyde oraziana (ORAZIO, *Carm.* III 11), «fanciulla acerba e scontrosa» (BIGI 2012, p. 1114), viene attribuito anche a uno sdegnoso personaggio femminile di alcuni carmi ariosteschi (*Carm.* VII 16 «Lydia dura»; XXIII, *De Lydia*). Per TORRACA 1920, p. 286, la Lidia dei carmi sarebbe proprio la dedicataria di Vr 27: «E, suppongo, per la Lidia reggiana, mostratasi d'un tratto sdegnosa e restia, compose il poeta, in altra lingua e in altro stile, la decimaquinta elegia italiana» (numerazione dell'edizione POLIDORI 1857). L'identificazione non è supportata, ma indubbiamente i testi condividono un tema comune.

Insieme a Vr 26 è uno dei testi che più circolano in forma manoscritta (trasmesso dai collettori e da altri tredici codici: A4, GC, L3, L4, N1, N9, N13, O2, R16, S1, S4, V4, Wr). Tuttavia, questi tredici codici trasmettono una forma scorciata del capitolo, composta da 16 terzine (ARIOSTO, cap. XII *bis*). Nel passaggio alla versione 'lunga' del Rossiano, viene modificata la terzina conclusiva, in cui si scopriva il tradimento dell'amata, forse elemento troppo estemporaneo rispetto alla raccolta («Quella che sì lodar m'odiste, a cui / tanto creder solea, m'ha rotto fede», cap. XII *bis*, vv. 46-47). Che la giunta abbia un occhio di riguardo al macrotesto è provato poi dai fitti rimandi intertestuali con il componimento precedente, Vr 26 (soprattutto vv. 64-72, dove vengono riepilogati i piaceri di Vr 26, qui negati: le «amorose lotte», i «furti d'amor» etc.).

Il componimento viene erroneamente attribuito a Sannazaro in alcuni manoscritti, soprattutto di area veneta (GC, N9, S4, V4 e volendo R16), e stampe. Forse per questo motivo il testo viene espunto nella ristampa delle rime ariostesche di Iacopo Coppa (1547), e da lì scompare in quasi tutte le edizioni a stampa cinque-seicentesche delle rime di Ariosto.

Capitolo ternario di 36 terzine con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono paronomastiche le rime *difendi* : *discendi*. È siciliana la rima *voi* : *cui* : *fui*.

1 O lieta piaggia, o solitaria valle,
o culto monticel che mi difendi
l'ardente sol con le tue ombrose spalle;
2 o fresco et chiaro rivo che discendi
nel bel pratel tra le fiorite sponde 5
e dolce ad ascoltar mormorio rendi;
3 o se dryade alcuna si nasconde
tra queste piante, o s'invisibil nuota
liggiadra nimpha ne le gelide onde;

2 monticelo] monticel⟩o⟨ **3** spalle] *ins. da altra mano nel margine destro dopo cassatura di* valle **5** pratel] pratel⟩o⟨ **7** dryade] -y- *su* -x-

1 *lieta piaggia*: la «piaggia» (ossia il pianoro) era *amena* in Vr 20, 3. Per la *iunctura* a sfondo bucolico si veda SANNAZARO, *Arcadia* VIIe 33: «ch'io vo' cercar le apriche e liete piagge». • *solitaria valle*: l'aggettivo designa subito il luogo come deserto, in osservanza al *topos* properziano (I 18) della ricerca della solitudine al di fuori del consesso umano (i *deserta loca*). Il dittico *piaggia* e *valle* viene richiamato come «fedele testimone dell'*amor solitudinis*» (BETTARINI 2005, p. 626) in *Rvf* 129, 4-5: «Se 'n *solitaria piaggia* rivo o fonte, / se 'nfra duo poggi siede ombrosa *valle*» (*ombrosa* torna in Ariosto al v. 3). **2-3** 'o monticello alberato, che mi difendi dal sole ardente con le tue spalle ombrose'. Il distico è chiaramente accostabile a *OF* II 34, 5-6: «un culto monticel dal manco lato / la difende il calor del mezzo giorno». • *culto monticel*: letteralmente 'rilievo coltivato', ma qui andrà inteso come «alberato, verdeggiante» (così BIGI 2012, p. 134, per il luogo del *Furioso*), in quanto luogo non frequentato o ammaestrato dall'uomo. • *ardente sol*: è tessera petrarchesca (*Rvf* 24, 10). **4** *o fresco e chiaro rivo*: SEGRE allega i luoghi di *Rvf* 126, 1 («Chiare, fresche e dolci acque»), e *OF* I 35 (e in particolare credo si riferisse al v. 5: «Duo *chiari* rivi»). **5** *nel bel... sponde*: continua la descrizione del *locus amoenus*. Anche in questo caso vi è un luogo del poema particolarmente vicino al passo: *OF* XXIII 100, 5-8: «Giunse ad un rivo che parea cristallo, / ne le cui sponde un bel pratel fioria, / di nativo color vago e dipinto, / e di molti e belli arbori distinto». Per il vezzeggiativo *pratello* in contesti ameni e legato alla fioritura cfr. ad es. POLIZIANO, *Stanze* I 78, 8: «e 'l bel pratello infiora»; BOIARDO, *IO* I, XXIV 42, 3: «E nel bel prato de fioretti pieno»; II, XIX 1, 2: «Intro un bel prato adorno de fiore»; DE JENNARO, *Rime* XIV 17: «'n un bel prato di fioretti involto». Va inoltre ricordato che *bel prato* è fortunata tessera dantesca di *Rime* 41, 28. **6** 'e rendi dolce ascoltare il mormorio'. I fiumi fanno, scorrendo, un *dolce mormorio* anche altrove in Ariosto, ad es. *OF* A XXXVIII 57, 6. Per tutta la terzina si veda *OF* I 55, 1-4: «Duo chiari rivi, mormorando intorno, / sempre l'erbe vi fan tenere e nuove; / e rendea ad ascoltar dolce concento, / rotto tra picciol sassi, il correr lento». **7** *dryade*: ninfa degli alberi (cfr. Vr 20, 70). **8-9** *o s'invisibil nuota / liggiadra nimpha*: tradizionalmente le ninfe sono creature legate all'acqua in virtù della loro discendenza; ne spiega i motivi GESUALDO 1533, c. CCXIII*r*: «Sono le Nymphe figlie de l'Oceano e Tethyde nel numero di tre millia. [...] Ma specialmente Nymphe si dicono le Naiade: perché li antichi Grechi Nympha chiamarono la fontana, overo l'acqua». Nel caso ariostesco, dunque, *ninfa* smette di essere iperonimo per indicare le creature dell'acqua, allineandosi come iponimo accanto alle driadi. Il sintagma *liggiadra nympha* è attestato in L. DE' MEDICI, *Canzoniere* CV 12. • *gelide onde*: è tessera

4 o s'alcun fauno qui s'aventa et arruota, 10
o contemplando stassi alta beltade
d'alcuna diva a mortali occhi ignota;
5 o nudi sassi, o malagevol strade,
o tenere erbe, o ben nutriti fiori
da tepide aure et liquide rugiade, 15
6 faggi, pini, genevri, olive, allori,
virgulti, sterpi o s'altro qui si trova
c'habbia noticia de' mie' antiqui amori,
7 parlar, anzi doler, con voi mi giova:

10 et arruota] et ⟩ar⟨ruota **16** allori] -ori *su prob.* -bri *di altra mano* **19** anzi] -z- *su* -c- *di altra mano* giova] -i- *ins. dal copista*

contiana (Giusto, *BM* 109, 10). **10** *fauno*: cfr. Vr 20, 50. • *s'aventa e arruota*: 'corre veloce e vaga'. Si segnalano, per *arruotare*, occorrenze simili in *Cinque canti* III, LIV, 1: «Come si arruota e non ritruova loco / né in ciel né in tena un'agitata polve», e *OF* B e poi C XLIII 89, 6: «et che l'afflitta mente aggiri e arruoti». La mano correttoria che spesso interviene nel Rossiano cassa l'inizio della parola (*ar-*), ma ho deciso di non tenere in considerazione la cassatura in virtù dell'impiego del verbo nella produzione ariostesca. **11-12** 'o (se qualche fauno) sta ammirando la bellezza divina di qualche dea, ignota a occhi mortali'. Agli occhi mortali – *oculus carnis* – non è concesso di vedere impunemente le divinità (basti ricordare il caso emblematico di Atteone). **13** *nudi sassi*: 'rocce spoglie' (l'espressione ricorre in *OF* X 92, 8 e X 93, 1). La memoria è forse di un passo di Ovidio (*Met*. IV 672-673, «duras...cautes»). **14** *o tenere erbe*: la tessera ricorre anche nel poema in contesti ameni: *OF* XI 10, 4: «le tenere erbe ai freschi rivi intorno». **14-15** *o ben nutriti fiori / da tepide aure*: emerge ancora la consonanza con un altro luogo ameno del *Furioso*, questa volta l'isola di Alcina in cui è appena atterrato Ruggiero in groppa all'ippogrifo (*OF* VI 22, 1-2: «Tra le purpuree rose e i bianchi gigli, / che tiepida aura freschi ognora serba»). L'aria tiepida consente ai fiori di crescere rigogliosi e sani. **16** *faggi, pini, genevri, olive, allori*: cfr. Vr 12, 3 per una simile enumerazione arborea. È da ritenersi elenco letterario: cfr. la sestina pastorale di Alberti (*Rime* X 3) «e lauri, e mirti, e i pin', gli abeti e i faggi», dove la progressione avviene al contrario rispetto ad Ariosto, che enumera in ordine decrescente; o ancora, il sonetto dei fiumi, *Rvf* 148, 5: «non edra, abete, pin, faggio o ginebro». Significativo anche Sannazaro, *Arcadia* Xe 96-97: «o valli, o fiumi, o fonti, o verdi rive, / palme, lauri et olive, edere e mirti», in una lunga sequenza di vocativi vicino all'avvio di Vr 27. **17** *virgulti, sterpi*: strascico dell'enumerazione del verso precedente: qui ci si riduce a richiamare arbusti (spinosi e bassi), con iperonimi, senza far più riferimento alle tipologie (*virgulto* vale anche 'arbusto con rami fitti e sottili' stando al Gdli). • *s'altro qui si trova*: incapsulatore anaforico che chiude la lunga apostrofe iterativa iniziata al v. 1. **18** *antiqui amori*: è un sintagma assai significativo per Ariosto, tanto che apre il poema nelle edizioni del 1516 e del 1521: *OF* AB I 1, 1-2: «di donne e cavallier li antiqui amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto». Qui indica gli amori passati dell'io. **19** *parlar... mi giova*: solo al v. 19 si rintraccia la proposizione principale, da cui dipendono tutti i vocativi enumerati in precedenza (richiamati in *con voi*). Il correttivo *anzi doler* immette al motivo dello sfogo agli elementi naturali.

che, come al vecchio gaudio, testimoni 20
mi siate anchora alla mestitia nova.
8 Ma pria che del mio mal oltra ragioni
dirò ch'io sia, quantunque de' mie' accenti
vi devrei esser noto ai primi suoni:
9 ch'io solea i mei pensier lieti et contenti 25
narrarvi, et mi risposoro più volte
li cavi sassi alle parole attenti.
10 Ma stommi in dubio che l'acerbe et molte

20 vecchio] -i- *ins. dal* **22** ragioni] -i *su* -e *da altra mano* **24** noto] -o *su* -i *precedentemente agg. da altra mano per errore* **27** attenti] *ins. da altra mano nel margine destro dopo cassatura di* atendeti *e un primo tentativo di correggere a testo la parola con sbarra verticale sulla* d **28** molte] -e *su* -i

20-21 *che ... mestizia nuova*: per la contrapposizione tra passato gioioso e presente si veda ancora il modello offerto da PROPERZIO I 18, 7-8: «Qui modo felices inter numerabar amantis, / *Nunc* in amore tuo cogor habere notam» (corsivo mio). Gli aggettivi *vecchio-nuova*, posti specularmente rispetto ai sostantivi cui si riferiscono, polarizzano la condizione dell'amante. • *testimoni*: è la parola-chiave della prima sequenza del capitolo, che cristallizza elementi naturali e creature nel topico ruolo di *testes* (così già PROPERZIO I 18, 19). Il sostantivo latino trapasserà poi in una fortunata tradizione lirica, facente capo a Petrarca (*Rvf* 71, 38) e ulteriormente diffusa nella tradizione pastorale: cfr. BOIARDO, *Am. Lib.* II 47 («Ombrosa selva, che il mio dolo ascolti, / [...] splendido sol, che per li eterni giri / hai nel mio lamentar più giorni volti, / fiere selvage e vagi ocei, [...] / rivo corrente, che a doler me tiri / tra le ripe deserte e i lochi incolti; / o *testimoni* eterni de mia vita, / odeti la mia pena», vv. 1-10, ma più in generale si veda la parentesi bucolica di *Am. Lib.* II 39-48). **22** *Ma... ragioni*: la forte avversativa in posizione incipitaria introduce una parentesi dedicata alla presentazione dell'io (terz. 8-15). **23** *dirò ch'io sia*: è memoria dantesca, legata all'atto di presentazione dei dannati (di *Inf.* XXXII 101: «né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti»: sono le parole di Bocca degli Abati, traditore di Montaperti). **23-24** *Quantunque... accenti / ... suoni*: 'anche se dovrei esservi noto ai primi suoni delle mie parole'. Il *suono* degli *accenti* si udiva già nel Canzoniere, quando l'io *muove* i sospiri a chiamare il nome di Laura: *Rvf* 5, 3-4: «laudando s'incomincia udir di fore / il suon de' primi dolci accenti suoi». Ma si ricordino anche gli «accenti d'ira» (*Inf.* III 26), uditi da Dante nel suo approssimarsi all'entrata dell'inferno. Tutta la terzina ha una postura dantesca. **25** *pensier lieti e contenti*: la dittologia sinonimica *lieti e contenti* è petrarchesca (*TE* 58, lì riferita agli angeli). **26** *li cavi... attenti*: le grotte, in cui è possibile udire l'eco in virtù dei grandi spazi vuoti in cui il suono può propagarsi. In una scena analoga del poema, gli ascoltatori dei lamenti di Orlando sono proprio i *cavi sassi* (*OF* XXIV 4, 5-6). Ma cfr. anche *OF* XXVII 117, 1-4, e *OF* A XXI 88, 5-6: «quando ode il suon, che da le ombrose strade / e cavi sassi ribombando scocca». **28-30** 'Ma ho il dubbio che le molte e dure pene d'amore mi abbiano tormentato a tal punto che il mio aspetto originario sia venuto meno'. • *l'acerbe e molte / pene amorose*: tangenze con la canzone a sfondo pastorale, già citata, di CARITEO, *Endimione* 10, 40-44: «Però quest'aspre pene / Con rime acerbe et dure, / Conformi assai con questo horribil foco, / Disfogar mi convene / Tra queste selve oscure».

pene amorose sì m'habbiano afflitto
che le prime sembianze mi sien tolte. 30
11 Io son quel che solea, dovunque o dritto
arbor vedeva, o tuffo alcun men duro
de la mia dea lasciarvi il nome scritto;
12 io son quel che solea tanto sicuro
già vantarmi con voi che felice era, 35
ignaro, ohimé, del mio destin futuro.
13 S'io porto chiusa la mia doglia fera
morir mi sento, e s'io ne parlo, acquisto
nome di donna ingrata a quella altiera.
14 Per non morir revelo il mio cor tristo, 40

29 afflitto] -tto *su* -o **31** dovunque] -u- *ins. a* donq **32** tuffo] *prima* -f *agg.* • alcun] alcun⟩ o⟨ **35** già] *ins. da altra mano nel margine destro con segno di richiamo prima di* mai *espunto*

Per le pene amorose *acerbe* si veda *Rvf* 315, 8 («mie pene acerbe»). • *le prime sembianze... tolte*: nel prologo del canto XXXI del *Furioso* sulla gelosia si riporta un caso – analogo – in cui l'amante è privato del suo aspetto originario (o alterato): *OF* XXXI 6, 4-6: «piaga che l'uom sì crudelmente opprime, / che la ragion gli offusca e l'intelletto, / e lo tra' fuor de le *sembianze prime*!». **31** *Io son quel che solea*: emistichio d'apertura ribattuto poi all'inizio della terzina successiva (v. 34); comune l'impronta dell'*incipit* nella lirica ferrarese, ma lì sempre al negativo (così Boiardo, *Am. Lib.* I 48, 1: «Io non sciò se io son più quel ch'io solea»; Tebaldeo, *Rime* 61, 2: «io non son più quel ch'io solea»). Il motivo era già petrarchesco: *Rvf* 118, 13: «provan com'io son pur quel ch'i' mi soglio» (e più in linea con le forme negative ferraresi 252, 13, «vivo ch'i' non son più quel che già fui»), e dantesco: *Par.* XII 123, «I' mi son quel ch'i' soglio». **31-33** *dovunque... nome scritto*: la terzina condivide tessere, parole-rima e motivi con l'ottava del *Furioso* in cui Angelica incide il proprio nome unito a quello di Medoro sui tronchi e sulle rocce: XIX 36 («Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto / vedesse ombrare o fonte o rivo puro, / v'avea spillo o coltel subito fitto; / così, se v'era alcun sasso men duro: / et era fuori in mille luoghi scritto, / e così in casa in altritanti il muro, / Angelica e Medoro, in varii modi / legati insieme di diversi nodi»). Il motivo dell'*inscriptio corticis*, già properziano (I 18, 22), conosce grande dispiegamento nell'*Arcadia* sannazariana, con ben diciassette occorrenze (divenendo la «cifra stessa del libro»: Danzi 2018, p. 208, ma cfr. anche Danzi 2017). **36** *ignaro... destin futuro*: un amante felice che ignora il proprio destino di sventura è Didone («fati nescia Dido» in *Aen.* I 299; ma si veda anche X 501). **37-38** *S'io porto... fera / morir mi sento*: la *doglia fera* ('feroce') è impossibile da trattenere nell'interiorità (motivo strettamente collegato allo sfogo del cuore). **38-39** *acquisto / nome... altiera*: 'procuro fama di donna ingrata a quell'orgogliosa'. L'ingratitudine è attributo muliebre ignoto a Petrarca, ma diffuso nella lirica quattrocentesca a partire da Giusto (per cui cfr. Pantani 2006, p. 104), e poi Boiardo, *Am. Lib.* II 10, 1-4, Tebaldeo e Niccolò da Correggio (cfr. qui nota al v. 101), a segnalare una ricorsività del motivo che ad Ariosto doveva ormai apparire topico. **40** *revelo il mio cor tristo*: la rivelazione della *tristizia* del cuore è condizione necessaria alla sopravvivenza dell'amante (cfr. Vr 5). Il *cor tristo* è memoria dantesca, da *Inf.* XXXII 39

ma sol a voi, ch'in gli altri casi miei
sempre mai fidi secretari ho visto.
15 Quel ch'a voi dico ad altri non direi:
io credo ben che restaran con voi
come già i boni, hor li accidenti rei. 45
16 Quella, ohimé, quella, quella, ohimé, da cui
con tant'alto principio di marcede
tra i più beati al ciel levato fui,
17 che di fervente amor, di pura fede,
di strettissimo nodo da non sciorse 50
se non per morte, già speme mi diede;
18 hor non m'ama, né prezza, et odia forse,
et sdegno et duol credo che 'l cor le punga
ché ad essermi cortese unqua si torse.

(da cui forse derivano anche le parole-rima *visto* : *tristo*); ma non è da escludere una mediazione petrarchesca per l'espressione: cfr. *Rvf* 148, 5-6: «non edra, abete, pin, faggio o genebro / poria 'l foco allentar che 'l cor tristo ange» (con enumerazioni di elementi naturali, come in questo capitolo). **41** *ma sol a voi*: viene ulteriormente rimarcata l'esclusività dell'uditorio naturale che, nel caso ariostesco, è di necessità ristretto per salvaguardare l'onore dell'amata (nel caso petrarchesco lo è per evitare che l'amante diventi *fabula vulgi*, cfr. *Rvf* 35). **42** *sempre mai*: 'sempre'; la particella *mai* è rafforzativa. • *fidi secretari*: 'confidenti affidabili'. Nell'ariostesco son. XXXVII, 9, il *secretario antico* era un confidente di lungo corso (Pandolfo Ariosto). Nel caso di Vr 27, cfr. SANNAZARO, *SeC* XLI, 1-6: «Or son pur solo e non è chi mi ascolti, / altro che sassi e queste querce amiche, / et io, se di me stesso oso fidarme. / O secretari di mie pene antiche, / a cui son noti i miei pensieri occolti, / potrò fra voi securo or lamentarme?». **44** *voi*: rima siciliana (con *cui* : *fui*). **45** *come... rei*: in *OF* C verrà aggiunto un verso ricalcato su questo: XLIV 62, 7: «che per nuovi accidenti, o buoni o rei». **46-48** 'Ohimé, quella, quella, quella che mi sollevò in cielo tra i beati con una ricompensa così grande'. • *Quella... ohimé*: i ribattimenti mostrano la sofferenza dell'amante. • *alto principio di marcede*: cfr. Vr 10, 14; *marcede* è variante poco attestata nel Cinquecento ma presente. **49-51** 'la quale mi diede la speranza di un amore ardente, di una fiducia pura, di un legame strettissimo da non sciogliersi se non a causa della morte'. • *fervente amor*: è frequente tessera boccacciana: *Decameron*, *Proemio* 5; IX 5, 67; *Ninfale fiesolano* 387, 3; *Filostrato* IV 67, 2; *Amorosa visione* XXIV 47-48, etc. • *pura fede*: *iunctura* latina («pura... fide»: OVIDIO, *Am.* I 3, 6), che trascorre poi nel volgare: in *Rvf* 347, 7 («vedi 'l mio amore, e quella pura fede»). • *strettissimo nodo*: il legame tra gli amanti; *stretto nodo* è quello che lega Bradamante e Ruggiero in matrimonio a *OF* XLVI 20, 3-4. **52** *hor... odia forse*: *climax discendentis*. Due elementi della sequenza figurano già in *OF* A V 37, 1: «Finge ella teco, e non t'ama, né prezza», variato in C: «Finge ella teco, né t'ama né prezza» (Polinesso sta parlando di Ginevra, che vuol farsi «al suo amator nemica»). **53-54** 'credo che disdegno e dolore le pungano il cuore, perché un tempo si dispose a essermi cortese'. • *punga*: concordato alla latina con *sdegno* e *duol*. È verbo topico della metafora venatoria di Amore arciere (così in *Rvf* 241, 8), qui slittato di senso. • *unqua*: con valore affermativo (cfr. GDLI *ad*

19 Una dilatïon già mi era lunga 55
d'una notte intermessa, et hor, ahi lasso,
il mio contento a misi si prolunga.
20 Né se scusa ella che non mi apra il passo
perché non possa, ma perché non vole:
et qui si ferma et io suplico a un sasso, 60
21 anzi a una crudel aspide che suole
atturarsi l'orecchie, acciò placarse
non possa per dolcezza di parole.
22 Non pur al suavissimo abbracciarse
de l'amorose lotte, e ai dolci furti 65

loc.); così anche SEGRE. **55** *dilatïon*: 'differimento'; è termine raramente attestato in poesia, ma ricorre in *OF* XXX 44, 4. **56** *intermessa*: 'frapposta' fra un incontro e l'altro; latinismo che ricorre in *Cinque canti* II 111, 6 (ma con significato di 'realizzato'); e in *OF* XXV 1, 7 (C XXV: «s'intermesse»). **57** 'il mio piacere è rinviato di mesi'. • *misi*: forma metafonetica per 'mesi'. Veniamo infatti a conoscenza che è trascorso un lasso di tempo di una certa ampiezza, *mesi*, dal momento in cui l'io ha potuto consumare l'ultimo rapporto sessuale con l'amata. In Vr 26 veniva giusto celebrata la notte d'amore. **58** *non mi apra il passo*: è «qui accennato un *paraklausithyron*, tipica situazione elegiaca nella quale l'amante, escluso dall'accesso alla casa dell'amata, piange davanti alla sua porta» (GUASSARDO); forse anche allusione erotica (*aprire il passo* su GDLI vale 'penetrare un luogo'). In *OF* l'espressione assume invece valore tecnico, rientrando nel gergo militare relativo agli assalti (*OF* XIV 117, 3-4: «Ma tutti gli altri guardano, se aprire / veggiano passo ove sia poca cura»). **59** *perché... vole*: 'non perché non possa, ma perché non vuole'. **61-63** 'anzi a un serpente crudele, che è solito tapparsi le orecchie per non venire ammansito dalla dolcezza di un canto'. Viene qui rievocata un'antica credenza, di ascendenza classica (ad es. ISIDORO, *Etym.* XII, IV 12) e salmistica (*Ps* LVII 5-6), secondo cui i serpenti, per non cadere nel tranello degli incantatori, appoggiano la testa a terra per turarsi un orecchio, mentre con la coda turano l'altro. L'immagine compare anche nel poema: *OF* XXXII 19, 7-8: «da me s'asconde, come aspide suole, / che, per star empio, il canto udir non vuole». Sulla facile inclinazione del serpente a lasciarsi incantare cfr. PETRARCA, *Rvf* 239, 29: «e li aspidi incantar sanno in lor note» (motivo recepito da Ariosto, *OF* XX 37, 3-4: «e di parlar sì dolce e sì facondo, / ch'un aspe volentier l'avria ascoltato»). Sull'aspide sordo (che si assorda), si vedano ad es. *Rvf* 210, 7: «che sol trovo Pietà sorda com'aspe»; CORREGGIO, *Rime* 404, 42, «aspidi sordi»; e BOIARDO, *IO* II XVII 52, 2-3: «Perché 'l superbo più non l'ascoltava / Ch'aspido il verso del'incantamento». • *atturarsi*: le fonti scritturali e classiche usano proprio il verbo *obturare* (*Ps* LVII 5: «obturantis aures suas»; ISIDORO, *Etym.* XII, IV 12: «unam aurem in terram premit, alteram cauda obturat»). **64-66** 'Non soltanto le dolci notti sono vuote dei tenerissimi abbracci scambiati durante le amorose lotte e dei dolci incontri furtivi'. • *amorose lotte*: l'espressione, che indica i consessi carnali, è impiegata da Ariosto anche altrove: *Cassaria* in versi I, V 32. Cfr. Vr 26, 32: «l'amoroso assalto». • *dolci furti*: vd. Vr 26, 4 («furti d'amor»). • *le dolce... scarse*: può aver contribuito all'andamento ritmico e lessicale del v. la memoria di PETRARCA, *TC* II 41-42: «ma poche notti / fur a tanti desir sì brevi e scarse».

le dolce notte a ritornare son scarse,
23 ma quelli bacci anchora, a' quai risurti
miei vital spirti son spesso da morte,
mi niega, o mi dà a forza, secchi et curti.
24 Le belle luci, ohimé, questo è il piu forte, 70
si studian che di lor men fruir possa,
poi che si son di più piacermi accorte.
25 Così quando una et quando una altra scossa
dà per sveller la speme di cui vivo,
per cui morrò se fia da me rimossa. 75
26 O di voi ricco, donna, o di voi privo
esser non può che più di me non v'ami
et me, per voi sprezzar, non habbia a schivo,
27 sì che pel danno mio ch'io mi richiami

67 quelli] -e- *su* -i- • quai] -ai *su lettere indecifrabili* **76** donna] dona *con titulus agg. da altro inchiostro su* -n- **78** sprezzar] s- *agg.*

• *dolce notte*: per metaplasmo con uscita in *-e* anche al plurale; in senso erotico erano *dolci notti* anche quelle di Alatiel (*Decameron* II 7, 30) con uno dei suoi amanti. L'espressione ricorre anche in *Filostrato* III 33, 1-2: «O dolce notte, e molto disiata, / chente fostù alli due lieti amanti!», ancora a sfondo erotico. L'aggettivo *dolce* connotava il notturno di Vr 26, 2 e cfr. *I suppositi* in versi I, III 11-14. **67** *bacci*: anche questi venivano teneramente descritti a Vr 26, 47-48. **67-68** *a' quai risurti / miei... morte*: 'grazie ai quali i miei spiriti vitali sono spesso risorti dalla morte'. La morte *fura* ('ruba', 'sottrae') gli spiriti vitali in *OF* XXIV 82, 6. **69** *secchi et curti*: 'secchi e brevi'. Per *curti* cfr. *Rvf* 207, 49: «quinci e quindi alimenti al viver curto» (Bianchi), che può valere per la posizione rilevata e per le parole-rima *curto* : *furto* (qui *curti* : *furti*). Le parole-rima *curto* : *furto* : *risurto* ritornano anche a Vr 31, 35-37-39. **70** *Le belle luci*: gli occhi di madonna (*luci* come occhi anche a Vr 3, 1). **71-72** 'fanno in modo che io possa fruire meno di loro, dopo che si sono accorte di piacermi di più'. Viene qui ripreso e declinato uno dei motivi strutturanti del Canzoniere, quello del *velamen* calato a *Rvf* 11, 8-10, nel momento in cui Laura si è fatta *accorta* del sentimento dell'io («ma poi ch'Amor di me vi fece accorta, / fuor i biondi capelli allor velati, / e l'amoroso sguardo in sé raccolto»). **73-75** 'Così dà a volte uno, a volte un altro colpo per eradicare la speranza di cui vivo, a causa della quale morrò, se sarà da me rimossa'. • *sveller la speme*: il verbo tecnico del lessico agricolo è qui adeguato metaforicamente a trasmettere innaturale violenza dell'azione (così anche a *Rvf* 17, 14: «e con molto pensiero indi si svelle»). **76-78** 'Donna, sia che io sia privo di voi, sia che io vi abbia al mio fianco, non può essere che io non vi ami più di quanto ami me stesso e non detesti me per disprezzare voi'. Dalla v. 76 cambia l'interlocutore dell'io, che fino a questo momento aveva rivolto il proprio lamento ai muti *testimoni* naturali evocati: l'amante rivolge ora aspre parole a madonna. Decadute le querele legate al lamento elegiaco, rimane una progressione retorico-argomentativa più serrata, che include antinomie, inversioni, apodosi, paralogismi. **79-81** 'sicché non crediate che io mi lamenti di voi a causa del mio danno: mi spiace di più che questo infami troppo il vostro nome'. Il rischio dell'infamia

di voi, non vi crediate: più me spiace 80
che questo troppo il vostro nome infami.
28 Ogni lingua di voi serà mordace,
se s'odi mai ch'un sì benigno giogo
rotto habbia o sciolto il vostro amor fugace.
29 O non legarlo, o non scior fin al rogo 85
dovea ché in ogni caso, ma più in questo,
mal dopo il fatto il consigliarse ha luogo.
30 El pentir vostro esser dovea più presto,
et se ben d'ogni tempo non potea
se non molto parermi acre et molesto, 90
31 et voi non potevate se non rea
esser de ingratitudine, se tanta
servitù senza premio si perdea,
32 pur io non sentirei la doglia quanta

84 fugace] -u- *forse su* -o- **87** fatto] *prima* -t *agg.* • luogo] -o- *ins.* **88** pentir] pentire *con* -e *cancellata con rasura* **89** ben] -n *da* -m **92** esser] E⟩e⟨sser

del nome dell'amata viene avvertito (ma desiderato) anche da Orlando nel canto della pazzia, *OF* XXIII 114, 1-4: «Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come / possa esser che non sia la cosa vera: / che voglia alcun così infamare il nome / de la sua donna e crede e brama e spera». **82-84** 'Ogni lingua parlerà male di voi se si verrà a sapere che il vostro amore fugace ha rotto o sciolto un così bel legame'. • *lingua mordace*: l'aggettivo indica la propensione al pettegolezzo e alla maldicenza (GDLI), cfr. TEBALDEO, *Rime* 281, 55; 196, 2. • *benigno giogo*: il legame amoroso paragonato a un *giogo* (altrove un *nodo*) è immagine che GÜNTERT 1971 ritiene, insieme al *carcere*, strutturale della raccolta lirica ariostesca, in particolar modo dei sonetti e delle ballate. • *il vostro amor fugace*: sulla donna scostante e *mobile* si veda poi Vr 31. In Vr 28 madonna si difende da questa accusa. **85-87** 'Doveva o non legarlo [= il giogo], o non scioglierlo fino al rogo, giacché in ogni caso, ma più in questo, è inopportuno prender consiglio dopo il fatto accaduto'. La chiusa gnomico-moraleggiante della terzina disegna il biasimo dell'amante. • *fin al rogo*: fino alla morte. **88-96** 'Il vostro pentimento doveva essere più rapido e, sebbene in qualsiasi momento esso non potesse sembrarmi se non molto amaro e doloroso, e voi non poteste [apparirmi] se non colpevole d'ingratitudine, se una così grande servitù si fosse perduta senza una ricompensa, io pure non sentirei il dolore quanto lo sento ora, per via del ricordo di quei frutti che l'altera pianta mi impedisce di cogliere'. Se madonna si fosse pentita per tempo e non avesse concesso la sua mercé, il dolore provato dall'amante sarebbe comunque stato inferiore a quello che prova ora che ha potuto godere dei frutti di un amore subito negato. Le richieste di pentimento all'amata non sono nuove a una lirica (apetrarchesca) in cui la donna può macchiarsi della colpa dell'ingratitudine. Così accade in CORREGGIO, *Rime* 58, 1-6: «Non per aver da vui più grazia io stento, / ch'io ve abbia fino a qui per forza tolta, / ma io el fo sol per veder se qualche volta / dir ve potessi un mio iusto lamento, / e a vui udir rispondere: – Io mi pento / di mia durezza e ingratitudin

la sento per memoria di quei frutti 95
ch'hor mi niega d'accor l'altiera pianta.
33 L'esserne privo causa maggior lutti,
poi ch'io n'ho fatto il saggio, che non fora,
s'havuti ognhor n'avesse i denti asciutti.
34 D'ingrata et di crudel dar nota alhora 100
io vi potea; d'ingrata et di crudele,
ma di più, dar di perfida posso hora.
35 Hor queste sieno l'ultime querele
ch'io ne faccia ad altrui; non men secreto
vi serò ch'io vi sia stato fedele. 105
36 Voi, colli et rivi et nimphe et ciò ch'a drieto

97 esserne] e- *da* o- **100** nota] no⟩t⟨ta **104** secreto] *la seconda* -e- *ins.*

molta. –». • *quei frutti*: richiamano quei «d'amor sì rari i frutti» di Vr 26, 55, qui a indicare i doni concessi dall'amata – le sue grazie, il suo corpo –. Viene qui riproposta la rima *frutti* : *lutti* (già a Vr 26, 55-57). • *accor*: è forma antica e letteraria di *cogliere*. Si attesta anche in *Satire* VI 81, in analogo impiego metaforico («del sudor lor più giusti frutti accòrre»). **97-99** 'L'esserne privo, dopo che li [= i frutti] ho assaggiati, mi causa dolori più grandi di quanti non ci si aspetterebbe, se avessi avuto sempre i denti asciutti'. • *maggior lutti*: si veda ARIOSTO, cap. XXIV 13: «Del mio servir è 'l premio doglia e lutto». • *che non fora*: proposizione comparativa. **101** *d'ingrata e di crudele*: come ricordato al v. 39, la donna ingrata viene acquisita alla lirica dall'esperienza quattrocentesca; e così GIUSTO, *BM* 45, 9-12 «e questa altera, / crudele, ingrata, falsa donna [...] / rivolti ha i soi pensier tutti in altrui», ma anche TEBALDEO, *Stanze* 588: «Tygre, leone, rigida panthera, / perversa, iniqua, desdegnosa e dura, / ingrata, disleale e crudel fiera, / nemica de pietade e di natura. / D'ogni altra donna più superba e altiera, / ché tanto te confidi in toa figura? / Abita i boschi e lassa la citade, / se vòi come orsi usar la crudeltade!», che costruisce una sorta di *enueg* attorno all'amata. Cfr. nel *Furioso* l'episodio di Lidia in *OF* XXXIV. • *dar nota*: 'dar fama'. **102** *perfida*: sostantivato, appartiene già alla tradizione classica (PROPERZIO I 11, 16; TIBULLO III 6, 56 «perfida, sed, quamuis perfida, cara tamen»; OVIDIO, *Am.* III 3, 10 «mentita est perfida saepe mihi»), ma viene declinato poi in frequenti moduli allocutori nella poesia quattrocentesca: GIUSTO, *BM* 82, 1: «A che mi fuggi, o perfida, tutte ore»; BOIARDO, *Am. Lib.* II 33, 6 «questa perfida, falsa e traditrice»; TEBALDEO, *Rime* 108, 1-2 «Apena mossi da la patria il piede, / perfida, che da me movesti il core». Valga anche il richiamo a T.V. STROZZI, *Eroticon* IV 25, 3-5 «Ipse ego, nec fallor, coram tua crimina vidi / et me (quod nollem), perfida, teste rea es. / Vidi ego...». **103** *querele*: 'lamenti' (così anche in molti luoghi del *Furioso*, ad es. *OF* XII 80, 3). **105** *fedele*: l'amante ribadisce la propria fedeltà all'amata, anche e soprattutto per averle preservato l'onore, confidandosi con gli elementi naturali dei propri guai. **106** *Voi, colli... drieto / ho nominato*: *recapitulatio* della lunga sequenza di terzine iniziali. Nella chiusa del capitolo, che ha un sapore quasi di congedo di canzone, l'io lirico torna a rivolgersi agli elementi naturali richiamati in apertura, chiedendo di mantenere il segreto.

ho nominato, per Dio, quanto io dico
qui con voi resti, così sempre lieto
stato vi serbi ogni elemento amico.

108-109 *così sempre lieto / stato... amico*: 'così ogni elemento amico vi conservi sempre in uno stato lieto'. Augurio conclusivo, quasi in forma di saluto. • *elemento*: elemento atmosferico.

28

Il capitolo risulta particolarmente interessante, perché condivide materiali con un episodio aggiunto nell'ultimo *Furioso*, il lamento di Bradamante (XLIV 61-66). Con ogni probabilità, l'epistola accorata che Bradamante indirizza a Ruggiero è l'adattamento in ottave di questo capitolo (e non viceversa). Il caso di riscrittura ha suscitato un certo interesse critico (da ultime, PICH 2008 e CABANI 2016, pp. 122-127, ma cfr. anche FERRETTI 2008, sulla componente 'elegiaca' che l'episodio aggiunge al personaggio di Bradamante).

Alla luce del parallelo nel *Furioso*, il capitolo viene talvolta trattato come un'epistola (SEGRE parla di «risposta al precedente», visto che l'amata replica alle accuse di indifferenza a lei mosse in Vr 27). Mancano, tuttavia, gli elementi caratteristici del registro epistolare: l'esplicitazione di un destinatario, l'atto della scrittura, il congedo con i saluti o la promessa dell'invio. Va da sé che l'epistola in versi, sulla scorta delle *Heroides* (cfr. VECCE 1993 e LONGHI 1989), fornisce il naturale contenitore formale per il caso qui raccontato, visto che a parlare è proprio madonna. Non è la prima occasione in cui l'amata prende parola (cfr. Vr 21-22): la voce femminile sorge nel canzoniere ariostesco non per «abboccamenti colloquiali» o per offrire conforto, come Laura nel Canzoniere (cfr. TONELLI 1994, p. 296 e ss.), ma per ritagliarsi una specifica postura, per difendere il proprio onore e la propria *fides* o per dichiararsi innamorata (cfr. Vr 36).

L'amata rivendica la propria fedeltà attraverso una lunga serie di metafore topiche. Il suo cuore è «costante» (v. 15) e inamovibile, qualunque siano le circostanze esterne, buone o avverse (terz. 1-5). È poi saldo come un «regno che non necessita di essere difeso» (PICH 2008, p. 260): madonna non può essere vinta da allettamenti terreni («Oro... settro, grandezza», vv. 28-30) per via delle doti eccelse e insuperabili dell'amato, che la rendono inespugnabile come una rocca (terz. 6-12). L'immagine della roccaforte trova ampio dispiegamento già nel giovanile cap. XX (*Quel fervente disio, quel vero ardore*), in cui l'amante rappresenta la sua «rocca di fé» (v. 40) come una cittadella militarmente protetta dagli assalti.

Le ragioni della costanza e della saldezza dell'amore di madonna stanno in definitiva nella materia di cui è fatto il suo cuore: essendo duro come un diamante, l'immagine dell'amato lì scolpita non può venire scalfita (terz. 13-16).

Capitolo trasmesso dai collettori, e da P3 (in Pc mancano i vv. 1-36). FINAZZI, pp. 239-240 censisce tra i testimoni anche una redazione contenuta nel ms. Mn*b* (vv. 1-19 e 22), ma si tratta di un'autonoma rielaborazione in terzine del lamento di Bradamante di *OF*. Molta fortuna arride al passo del *Furioso* in musica (cfr. BALSANO 1981, pp. 74-76). Si segnalano alcune riscritture oltralpe: Joachim Du Bellay, *L'Olive* XXXV, XXXIX e XXIX; Pierre de Ronsard, *Les Amours (1552-1553)* CXLI, Chanson (*Ma dame, je n'eusse pensé*) e altri (cfr. CIORANESCU 1963).

Capitolo ternario di 16 terzine con rime incatenate ABA BCB... XYX Y.

1 Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio,
alto o basso fortuna che mi rote,
o siami Amor benigno, o mi usi orgoglio.
2 Io son di vera fede imobil cote,
che 'l vento indarno, indarno il flusso alterno 5
del pelago d'amor sempre percote:

1-3 Cfr. *OF* XLIV 61, 1-4: «Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio / fin alla morte, e più, se più si puote. / O siami Amor benigno o m'usi orgoglio, / o me Fortuna in alto o in basso ruote». • *Qual son... voglio*: *topos* della stabilità dell'io nel presente, nel passato e nel futuro. Già in Petrarca (*Rvf* 118, 13: «io son pur quel ch'i' mi soglio», e 145, 13: «sarò qual fui, vivrò com'io son visso»), riaffiora poi nel Quattrocento, spesso anche in contesti incipitari: cfr. GIUSTO, *BM* 112, 1 («Tal son ne' miei pensier, qual' io già fui»); BOIARDO, *Am. lib.* I 57, 1 («Io sono e sarò sempre quel ch'io fui»); ma soprattutto TEBALDEO, *Rime* 28, 1: «Io son quel che io fui sempre et esser voglio», fonte diffusa di motivi per le prime terzine (vd. ZANATO 2012, p. 339 e BASILE 1992 II 2, p. 48 per altre occorrenze classiche e provenzali). • *alto o basso... rote*: 'sia che la fortuna mi porti in alto o in basso, ruotando'. La fortuna intesa come una ruota è immagine tradizionale, e si rintraccia anche nell'apologo di *Satire* III 229-231 (ma vd. anche BERRA 2019, p. 260) e in vari luoghi del *Furioso* (X 14, 5; XIX 1, 2; XXXIII 42, 6; XXXIV 74 2; XL 65, 6-8; ma soprattutto XLV 1, 1-4: «Quanto più su l'instabil ruota vedi / di Fortuna ire in alto il miser uomo, / tanto più tosto hai da vedergli i piedi / ove ora ha il capo, e far cadendo il tomo», un avvio aggiunto in C). Cfr. anche Vr 47, 13. • *siami*: 'mi sia', segue la legge di Tobler-Mussafia. • *Amor... orgoglio*: Amore personificato può riservare all'io indulgenza o trasformarsi in un avversario. **4-6** 'io sono uno scoglio inamovibile di vera fedeltà, che senza risultato la tempesta e le onde alterne del mare d'amore sempre percuotono'. Cfr. *OF* XLIV 61, 5-6: «immobil son di vera fede scoglio / che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote». • *cote*: generalmente una pietra abrasiva usata per affilare le lame (GDLI). Il termine è forse suggerito al poeta da *rote* del v. 2, che condivide lo stesso campo semantico (che la *cote* sia *imobil* è tuttavia un paradosso, perché era solita ruotare per l'affilatura). Ariosto usa *cote* con il significato generico di 'sasso' apparentemente anche in *OF* XVIII 6, 4; nell'adattamento in ottave sceglie il più comune *scoglio* (usato anche in *OF* C XLV 101, 2). Il motivo della saldezza dello scoglio tra le onde, di ascendenza classica (*Aen.* VII 586; X 693), aveva conosciuto particolare fortuna nel Quattrocento (cfr. soprattutto TEBALDEO, *Rime* 28, 4: «ché il mio cor saldo sta come in mar scoglio»). • *vera fede*: nel capitolo precedente il poeta lamenta che la donna gli aveva promesso «pura fede» (Vr 27, 49); qui l'amata sembra confermare la sua disponibilità. • *pelago d'amor*: è il mare in cui già naviga l'io in Vr 18 (e l'io petrarchesco di *Rvf* 189, 2): in questo cap. vi scopriamo immersa anche l'amata. Noto è il «mar de l'amor torto» (*Par*. XXVI 62) in cui Dante rischiò di perdersi, ma da cui venne tratto in salvo all'inizio del poema. Anche Bradamante in *OF* XLII 26, 4 si sente immersa in un «mar d'amore»: l'eroina elegiaca degli ultimi canti del poema sembra condividere molte caratteristiche dell'amata della raccolta. • *percote*: concordato alla latina con *verno* e *flusso*.

3 né già mai per bonaccia, né per verno,
di là dove il distin mi fermò prima,
luoco mutai, né mutarò in eterno.
4 Vedrò prima salir verso la cima 10
de l'alpe i fiumi e s'aprirà il diamante
con legno, o piombo, e non con altra lima,
5 che possa il mio distin mover le piante
se non per gire a voi, che possa ingrato
sdegno d'Amor rompermi il cor costante. 15

10 salir] salir⟩e⟨ **14** distin] distin⟩o⟨ **16** A voi] v- *agg. con l'inchiostro di* A

7-9 'non modificai il luogo dove la sorte mi fermò inizialmente, né lo muterò mai, né in caso di bel tempo né a causa della bufera'. Cfr. *OF* XLIV 61, 7-8: «né già mai per bonaccia né per verno / luogo mutai, né muterò in eterno». • *bonaccia*: il bel tempo (più che l'assenza di vento sul mare), sulla scorta di *Purg*. XIII 123 (ma cfr. anche GDLI, s.v. *bonaccia*). • *verno*: la tempesta (così anche in *OF* XVIII 144, 4; e cfr. qui Vr 23, 23). **10-15** Cfr. *OF* XLIV 62: «Scarpello si vedrà di piombo o lima / formare in varie imagini diamante, / prima che colpo di Fortuna, o prima / ch'ira d'Amor rompa il mio cor costante: / e si vedrà tornar verso la cima / de l'alpe il fiume turbido e sonante, / che per nuovi accidenti, o buoni o rei, / faccino altro viaggio i pensier miei». La persistenza dell'immagine nel cuore dell'amante viene resa attraverso degli *adynata* anche in VERG., *Ecl*. I 59-63: «Ante leves ergo pascentur in aequore cervi / et freta destituent nudos in litore piscis, / ante pererratis amborum finibus exul / aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore voltus». **10-11** *Vedrò... / de l'alpe i fiumi*: primo *adynaton*: il fiume che risale verso la sua cima. Immagine di grande fortuna letteraria (cfr. PROPERZIO II 15, 31-35: «primus... / flumina... ad caput incipient revocare liquores / [...] quam possim nostros alio transferre dolores» [SEGRE]), per cui cfr. ARGURIO 2019. L'*adynaton* ricorre anche nell'episodio di *OF* XXXIII in cui Bradamante sogna che Ruggiero le professa fede imperitura: 60, 5-6: «Tu vedrai prima all'erta andare i fiumi, / ch'ad altri mai, ch'a te, volga il pensiero». **11-12** *e s'aprirà il diamante / ... lima*: secondo *adynaton*: il duro diamante, che viene intagliato da materiali 'morbidi' quali il legno o il piombo. Cfr. *Rvf* 108, 5-7: «prima poria per tempo venir meno / un'imagine salda di diamante / che l'atto dolce...». **13-14** *che... piante / se non per gire a voi*: la terzina ospita la risoluzione degli *adynata*, dunque: '[prima] che il mio destino si muova, se non per tendere a voi'. • *distin*: si accoglie qui la lezione di tutti i testimoni, nonostante il veto di BOZZETTI 1985, p. 104, che la riteneva «insostenibile» (da allora gli editori hanno eletto a testo la sua lezione congetturale *desir*). **14-15** *che... ingrato / sdegno... costante*: '[prima] che un gesto sdegnoso di Amore possa rendere meno costante il mio cuore'. • *sdegno d'Amor*: un *amoroso sdegno* (*OF* C XXIX 1, 4) contribuiva, nel prologo sulla volubilità dell'uomo, a rendere la mente degli uomini «inferma e instabil»; qui, al contrario, anche un atteggiamento disdegnoso non può piegare la fede dell'amata. • *cor costante*: si veda la vicinanza con il già citato sonetto di TEBALDEO, *Rime* 28, 11: «tanto più fia il mio amor constante e forte».

6 A voi di me tutto il dominio ho dato:
so ben che da la mia non fu mai fede
meglior giurata in alcun nuovo stato.
7 Et forse havete più ch'altri non crede,
quando né al mondo il più sicuro regno 20
di questo, re né imperator possiede.
8 Quel ch'io v'ho dato ancho difesso tegno:
per questo voi né ad assoldar persona,
né de riparo havete a fare disegno.
9 Nessuno, o che m'assalti o che mi pona 25
insidie, mai mi trovarà sprovista,
o mai d'havermi vinta havrà corona.

21 imperator] i- *agg.* m- *su* in- **24** Né] Ne⟩s⟨

16-21 Cfr. *OF* XLIV 63: «A voi, Ruggier, tutto il dominio ho dato / di me, che forse è più ch'altri non crede. / So ben ch'a nuovo principe giurato / non fu di questa mai la maggior fede. / So che né al mondo il più sicuro stato / di questo, re né imperator possiede. / Non vi bisogna far fossa, né torre, / per dubbio ch'altri a voi lo venga a torre». Si entra qui in una sfera semantica relativa ai rapporti di potere tra il vassallo e il suo signore. • *di me tutto il dominio*: 'tutto il governo su me stessa'. • *so ben*: *iunctura* diffusa nelle rime di Ariosto (Vr 24, 25; Vr 36, 12; Vr 43, 25), così come nei *Fragmenta* (ad es. *Rvf* 19, 14). • *che de la... / ... nuovo stato*: 'che non esistette mai una fedeltà, giurata in qualche nuovo stato nascente, migliore della mia'. • *ch'altri non crede*: 'che non si crede'. • *né*: va unito a *re* (parallelismo con *né imperator*). **22-24** 'Quello che vi ho dato lo tengo anche difeso: per questo motivo voi non dovete industriarvi ad assoldare qualcuno, né a preparare una difesa'. Cfr. *OF* XLIV 64, 1-2: «Che, senza ch'assoldiate altra persona, / non verrà assalto a cui non si resista». Rappresentazione del *dominio* di sé come una rocca, che va difesa dagli attacchi esterni: la serie delle metafore che segue è infatti ripresa «dall'assedio delle fortezze» (SEGRE, cfr. GALLINARO 1999). • *ad assoldar persona*: l'assunzione di soldati a difesa del dominio. Cfr. *OF* C XXXIII 36, 5-6: «mostra il perfido Svizzero che prende / colui ch'a sua difesa l'ha assoldato», con riferimento ai mercenari svizzeri assoldati da Ludovico il Moro, che rifiutarono di combattere contro i compatrioti e lo consegnarono ai francesi. • *fare disegno*: col significato di 'stabilire' anche in *OF* XXIII 26, 1. **25-33** Cfr. *OF* XLIV 64, 3-8: «Non è ricchezza ad espugnarmi buona, / né sì vil prezzo un cor gentile acquista. / Né nobiltà, né altezza di corona, / ch'al sciocco volgo abbagliar suol la vista, / non beltà, ch'in lieve animo può assai, / vedrò, che più di voi mi piaccia mai». **25-26** *o che m'assalti o che mi pona / insidie*: opposte strategie di guerra: da un lato l'assalto alla rocca, dall'altro la messa in atto di stratagemmi o agguati. Madonna è pronta a difendersi da ogni possibile manovra. **26** *mai mi trovarà sprovista*: l'espressione *trovare* + *sprovist** si rintraccia anche in *OF* XL 18, 8 («né trovaro sprovisti i Saracini»): assume in questo capitolo un significato tecnico, indicando un luogo sguarnito di soldati o difese (così *OF* XV 6, 1-5: «Intanto il re Agramante mosso avea / impetuoso assalto ad una porta; / che [...] /... sprovista forse esser credea»). **27** *o mai... avrà corona*: 'o mai potrà vantarsi d'avermi vinta'. Un'espressione con significato analogo si riscontra in BOIARDO, *IO* I, II 24, 4 («e de felice portarà corona»).

10 Oro non già, che i vili animi acquista,
mi acquistarà, né setro, né grandezza
ch'al sciocco vulgo abbagliar suol la vista; 30
11 né cosa che mova animo a vaghezza
in me potrà mai più far quella prova
che ci fè il valor vostro et la bellezza.
12 Sì ogni vostra manera se ritrova
scolpita nel mio cor ch'indi rimossa 35
esser non può per altra forma nuova.
13 Di cera egli non è che se ne possa

31 mova] mov⟩e⟨a **35** scolpita] -t- *ins. dal copista* • rimossa] *seconda* -s *inserita*

28-30 'Non mi comprerà già l'oro, che compra gli animi vili, né il potere, né la grandezza che è solita abbagliare la vista del popolo stolto'. Se qui si dice che il popolo abbocca alla grandezza, nel *Furioso*, poco prima della lettera che Bradamante fa recapitare a Ruggiero (cfr. cappello), si trovano alcune considerazioni sentenziose sul *volgo*: *OF* XLIV 51, 1-4: «questo volgo (per dir quel ch'io vo' dire) / ch'altro non riverisce che ricchezza, / né vede cosa al mondo, che più ammire, / e senza, nulla cura e nulla apprezza». • *setro*: forma antica di *scettro*. • *sciocco vulgo*: la *iunctura* ricorre in alcuni luoghi del *Furioso* (VII 1, 5 e 2, 2; XXIII 52, 5). **31-32** 'né cosa che smuova il desiderio potrà mai più suscitare in me quell'effetto'. • *mova animo*: costrutto latino (*movere animum*). **33** *valor vostro et la bellezza*: come si vede, anche in casi in cui è l'amato a suscitare l'amore, le ragioni sono le stesse (sebbene si tenda a dar più risalto al *valore*). **34-42** 'Ogni vostro comportamento viene così scolpito nel mio cuore che la vostra immagine da qui non può essere rimossa in favore di un'altra nuova immagine. Il mio cuore non è di cera, sul quale si possa stampare talvolta un sigillo, talvolta un altro, né cede a ogni minimo colpo. Amore sa che non produsse una scheggia a modellare il cuore nella vostra immagine, se non con cento colpi di martello'. Cfr. *OF* XLIV 65: «Non avete a temer ch'in forma nuova / intagliare il mio cor mai più si possa: / sì l'imagine vostra si ritrova / sculpita in lui, ch'esser non può rimossa. / Che 'l cor non ho di cera, è fatto prova; / che gli diè cento, non ch'una percossa, / Amor, prima che scaglia ne levasse, / quando all'imagin vostra lo ritrasse». • *scolpita nel mio cor*: il *topos* dell'immagine scolpita nel cuore proviene dai Siciliani e trova grande fortuna in Petrarca (cfr. ad es. *Rvf* 155, 9-12: «Quel dolce pianto mi depinse Amore, / anzi scolpío, e que' detti soavi / mi scrisse entro un diamante in mezzo 'l core»; ma anche nel Quattrocento GIUSTO, *BM* 48, 1-6: «Madonna, del mio petto il bel sembiante, / ove a tuo nome già il dipinse Amore, / fia spento, quando al cor l'usato ardore, / a gli occhi mancheran lacrime tante. / Scolpita viva viva in un diamante / ti serbo d'ogni tempo in mezo 'l core»). Cfr. Vr 3. • *indi rimossa / esser non può*: BIGI 2012, p. 1425-1426 richiama un luogo petrarchesco: *Rvf* 50, 63-68, dove tornano i motivi della scultura nel cuore e della sua impossibile eliminazione. • *forma nuova*: la bella immagine di un nuovo innamorato (*forma* è termine che ricorre con lo stesso significato anche in Vr 3, 2). • *Di cera egli non è*: Ariosto ribalta qui un motivo noto e diffuso: quello secondo cui la cera, una volta impressa col sigillo, non muta più (si veda soprattutto *Purg.* XXXIII 79-81: «E io: "Sì come cera da suggello, / che la figura impressa non trasmuta, / segnato è or da voi lo mio cervello»;

formar quando uno e quando altro sugello,
né cede ad ogni minima percossa.
14 Amor lo sa che a l'intagliar di quello 40
ne l'idol vostro non ne levò scaglia,
se non con cento colpi di martello.
15 D'avorio et marmo et d'altro che s'intaglia
difficilmente, fatta una figura,
arte non è che tramutar più vaglia. 45
16 È 'l mio cor di materia anco più dura:
può temer chi l'uccida o lo disfaccia
ma non può già temer che si' scultura
d'Amor ch'in altra imagine lo faccia.

46 materia] -i- *ins.*

ma anche X 45). • *idol vostro*: immagine, simulacro, con riferimento forse fattuale agli idoli pagani (così in *Rvf* 30, 27: «l'idolo mio, scolpito in vivo lauro», e GIUSTO, *BM* 13, 17: «Come idolo scolpito in terra adoro»). • *scaglia*: col significato di residuo del lavoro dello scalpello in *OF* III 4, 1-2. • *se non... martello*: i commentatori precedenti, sulla scorta di FATINI 1915, p. 340, sostengono che il v. suggerisca implicitamente che l'amata impiegò lungo tempo a ricambiare il sentimento dell'amante: per questo motivo Amore fece fatica a intagliare l'immagine. **43-45** 'Una volta scolpita una figura, non c'è arte che possa mutare l'immagine impressa nell'avorio, nel marmo o in altro che si intaglia difficilmente'. Cfr. *OF* XLIV 66, 1-4: «Avorio e gemma et ogni pieta dura / che meglio da l'intaglio si difende, / romper si può; ma non ch'altra figura / prenda, che quella ch'una volta prende». Una simile immagine iperbolica già in TEBALDEO, *Rime* 287, 91-93: «Non scio qual marmo che a sì grave e tante / percosse hormai non si spezasse in tutto, / o qual saldo metallo o qual diamante». **46** *È... dura*: la durezza del cuore può essere implicitamente paragonata al diamante, il materiale naturale più duro che esista. Cfr. ancora *OF* XLIV 66, 5-6: «Non è il mio diverso alla natura / del marmo o d'altro ch'al ferro contende». **47** *lo disfaccia*: che il cuore dell'innamorato possa *disfarsi* ('distruggersi') per opera di Amore o dell'amata è motivo stilnovista: CAVALCANTI, *Rime* XIII 9 («Questa vertù d'amor che m'ha disfatto»); CINO, *Rime* XXXIV 3 («che mi ha con gli occhi suoi lo cor disfatto»). **48-49** 'ma non può già temere che vi sia lavoro di scultura d'Amore che lo faccia mutare in un'altra immagine'.

29

Pur con qualche perplessità, Giuseppe Fatini suggerisce per primo che il capitolo nasca come «illustrazione poetica» a un'impresa di Ippolito d'Este (cfr. FATINI 1934, p. 170), descritta da GIOVIO, *Dialogo dell'imprese militari e amorose* (1555): «portò ancora per impresa amorosa un camelo inginocchiato, carico d'una gran soma, con un motto che diceva: *Non suefro mas de lo que puedo*, volendo dire alla dama sua: non mi date più gravezza di tormenti di quel che posso sopportare, essendo la natura del camelo che spontaneamente s'inchina a terra per lassarsi caricare e quando si sente addosso peso a bastanza, col levarsi significa non poterne sopportare più» (pp. 124-125). Bozzetti ipotizza in un suo corso universitario che il componimento sia stato composto in nome di Ippolito d'Este, e dunque prima della rottura del 1517 (cfr. FINAZZI, p. 242). L'ipotesi di un'origine occasionale, *in persona di*, potrebbe spiegare il ricorso a un lessico spesso tecnico, e assai poco petrarchesco, nonché l'abbondanza di «paragoni (9 su 43 versi)» (FATINI 1934, p. 169), da leggersi forse come un *divertissement* combinatorio, tipico di certi giochi di corte (cfr. qui Vr 44 e 46).

Guardando alla posizione nel Rossiano (appena prima di Vr 30, col biasimo della notte maligna, e poco dopo a Vr 27, con l'accusa di perfidia a madonna), il testo sembra aver subito una rifunzionalizzazione: la voce che dice *io*, che afferma di essere costretta a sorreggere un peso «intolerando» e che per questo è prossima a soccombere, può verosimilmente essere dell'amante, e potrebbe alludere tanto al duro servizio amoroso (cfr. POLIDORI 1857, p. 253, n. 3; BIANCHI) quanto al servizio presso il cardinale Ippolito (così SEGRE, sulla scorta di *Satire* I). Ma se si accetta l'originaria stesura *in persona di*, sembra improbabile che Ariosto rifunzionalizzi un testo inizialmente dedicato a Ippolito contro il cardinale stesso.

Nelle prime terzine sono richiamati *exempla* di resistenza e di solidità, di cui vengono ricordati i limiti: così il dromedario (forse allusione all'impresa di Ippolito) e l'elefante, seppur robusti, non possono sopportare una soma «raddoppiata» (terz. 1-2); una nave pur capace di attraversare il mare da ovest a est affonda, se caricata oltre il carico prescritto (terz. 3-4); un edificio elevato crolla se il «pondo» che deve sostenere diviene eccessivo (terz. 5), etc. Così l'io, per quanto resistente, è vessato da una soma significativamente più pesante di quelle sopportate dai titani Atlante, Tifeo e Encelado (terz. 7).

Il rischio di non resistere più è ormai vicino («ma se de più sol una dramma leve / giunta mi sia, verrei subito a manco», vv. 30-31), e in chiusura, l'io tiene a rivendicare il proprio sforzo, sostenuto fino al limite, attraverso la parola («sì che dirò... c'ho fatto oltra il poter», vv. 41-42).

Il capitolo è trasmesso dai collettori e da altri due manoscritti: il settecentesco P3 e F4, un codice che conserva altri due capitoli (25 e 26) in redazione primitiva.

L'ipotesi dell'anteriorità del testo di F4 è avanzata da BOZZETTI 1985, p. 108 (la stessa redazione figura anche in Cp).

Capitolo ternario di 14 terzine con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono rime identiche *fine* : *fine* ai vv. 16-18.

1 De sì calloso dosso et sì robusto
non ha né dromedario, né elephante
l'odorato Indo o l'Ethiope adusto
2 che possa star, non che mutar le piante,
se radoppiata gli è la soma, poi 5
che l'ha qual può patir, né può più inante.
3 Non va legno da Gade a i liti eoi

1-3 'L'Indo profumato o l'Etiope riarso dal sole non possiedono un dromedario o un elefante con un dorso così indurito e robusto'. • *calloso*: l'aggettivo è riferito non casualmente alla pelle dell'elefante già in PULCI, *Morgante* XIV 73, 1-2, e BOIARDO, *IO* II, XXVIII 33, 6-8 («Tanto la pele avìa calosa e grossa / E sì nerbosa e forte di natura / Che tien il colpo comm'una armatura»). • *né dromedario, né elephante*: animali da soma molto resistenti (si veda PETRARCA, *De rem.* I 60, *De elephantibus et camelis*). Il dromedario è scarsamente attestato nella tradizione letteraria preariostesca (ma cfr. almeno PULCI, *Morgante* XIV 77, 6 e XXV 127, 3). Se nella descrizione dell'impresa di Ippolito d'Este (cui il capitolo pare ispirarsi) Giovio parla di un «camelo», l'immagine raffigura però un animale a una sola gobba (e dunque, come qui, un dromedario). • *l'odorato Indo*: l'Indo è ricordato per la produzione di spezie e profumi anche in *OF* VII 27, 5-6 («suave fior, qual non produce seme / indo o sabeo ne l'odorata sabbia») e qui in Vr 20, 26. • *l'Ethiope adusto*: l'espressione ricorre in punta di verso, come qui, in una lunga perifrasi del *Furioso* con cui si indica tutto il mondo conosciuto: XXXVIII 12, 2-4: «– Eccelso, invitto e glorioso Augusto, / che dal mar Indo alla Tirinzia foce, / che dal bianco Scita all'Etiope adusto». Sulla geografia di Ariosto cfr. SERRA 1974 e FURLAN 2011. **4-6** 'che possa stare in piedi, nonché avviarsi, se gli viene raddoppiata la soma, dopo che ha già sulla groppa quella che può sopportare, né può sopportarne oltre'. • *mutar le piante*: cfr. Vr 28, 13 («mover le piante»). • *se radoppiata gli è la soma*: in *Asolani* II, XI 34-41, Bembo paragona gli uomini, che si destreggiano tra le fatiche dell'esistenza, ai cammelli prostrati da pesi 'doppi': «Perciò [c]he se ben si considera, questa vita, che noi viviamo, di fatiche innumerabili è piena, alle quali tutte portare né·ll'un sesso né·ll'altro assai sarebbe per sé bastante, ma sotto esso mancherebbe; non altrimente che facciano là oltre l'Allessandria tale volta e cameli, di lontani paesi le nostre mercatantye portanti per le stanchevoli arene, quando aviene per alcun caso che sopra il scrigno dell'uno le some di due pongono e loro padroni, che, non potendo essi durare, cadono et rimangono a mezzo camino». **7-9** 'Una nave, di cui non si siano indicati con precisione i limiti di trasporto, non procede da Cadice ai lidi orientali'. • *legno*: metonimia per *nave*. • *da Gade a i liti eoi*: da ovest a est. Su Gade, l'attuale Cadice, si veda la nota a Vr 6, 26. L'espressione *liti eoi*, con cui si intendono le sponde da cui sorge Eos (l'aurora), ricorre a *OF* I 7, 3: «Quella che dagli esperii ai liti eoi» (ritornano tutte le parole-rima *poi* : *eoi* : *suoi*). Cfr. anche *Cinque canti* III 6; *OF* XV 36, 5 per la

che di quanto portar possa non habbia
prescritti a punto li termini suoi:
4 se, stivato di merce, anco di sabbia 10
più si rigrava et più, si caccia al fondo,
tal che né antena non appar, né gabbia.
5 Non è edificio, né cosa altra al mondo
fatta per sostentar che non ruine
quando superchia le sue forze il pondo. 15
6 Non val corno, né acciai di tempre fine
a l'arco, et sia anchor quel ch'uccise Nesso,
che non si rompa a tirar senza fine.
7 Ahi, lasso, non è Atlante sì difesso

17 anchor] anchor⟩a⟨

diffusione dell'aggettivo. **11** *si rigrava*: 'si riempie': *hapax* nella produzione ariostesca, con scarse attestazioni in generale (sul GDLI, per *rigravare*, compare una sola occorrenza di Massimo Bontempelli). • *si caccia al fondo*: 'affonda', espressione tecnica. Cfr. *OF* XIX 52, 7-8 («con timor del nocchier ch'al fin del mondo / non lo trasporti, o rompa, o cacci al fondo»), e XXXIX 81, 4 («che molti legni ne cacciaro al fondo»), dove ricorrono le tre parole-rima di Vr 29, *fondo* : *mondo* : *pondo*. **12** *antena*: l'albero maestro, a cui è fermata la vela (latinismo). Attestato nella produzione ariostesca (*Cinque canti* I 104, 7; *OF* XVII 94, 1; XXII 84, 5; XLI 10, 8), ricorre anche in Petrarca (*Rvf* 177, 7). • *gabbia*: altro termine della navigazione, indica la coffa, ossia la piattaforma in cima all'albero maestro su cui potevano salire i marinai di vedetta. Per l'inabissamento della nave fino alla *gabbia*, cfr. *OF* II 28, 7-8: «sollevò il mar intorno, e con tal rabbia, / che gli mandò a bagnar sino alla gabbia». **14-15** *che non ruine /... il pondo*: 'che non crolli quando il peso supera le sue forze'. **16-18** 'A un arco, fosse anche quello che uccise Nesso, non basta corno o acciaio lavorato finemente affinché non si rompa se si tira all'infinito'. • *corno né acciai*: materiali con cui sono prodotti gli archi. Cfr. *OF* C XXIV 103, 1-3: «Ma come ben composto e valido arco / di fino acciaio» (qui l'arco di acciaio è un arco di balestra). • *di tempre fine*: la tempra è un trattamento termico riservato ai metalli per indurirli e prolungarne la resistenza (GDLI, s.v. *tempra*). • *quel ch'uccise Nesso*: l'arco che uccise Nesso, impugnato da Ercole, secondo la leggenda narrata in OVIDIO, *Met*. IX 101-258. Il mito, in cui Ercole uccide Nesso per aver cercato di insidiare la sposa Deianira, è richiamato da DANTE, *Inf.* XII 67-69 (ne parla diffusamente anche Boccaccio in persona di Deianira in *Amorosa visione* XXVI). **19-20** *non è Atlante sì difesso / dal ciel*: riferimento al mito del titano Atlante, che dal volto di Medusa è stato pietrificato in una montagna così alta da reggere il cielo (OVIDIO, *Met*. IV 621-662 e LUCANO IX 654-655). Cfr. i luoghi moderni di TEBALDEO, *Rime estravaganti* 713, 14: «tal che non teme il vecchio Atlante il pondo», e *Rime* 279, 100-102: «e nel più bel de la battaglia cruda / mova l'humero Atlante e cader lassi / il grave peso per cui spesso suda». • *difesso*: 'defesso', affaticato, piegato. Per il motivo della fatica di Atlante cfr. STAZIO, *Teb.* I 98-99 («arduus Atlans / horruit et dubia caelum cervice remisit» e VIII 315-316: «astrigerum... domos Atlanta supernas / ferre laborantem»), e ancora *Rvf* 51, 13 («quel vecchio stanco»).

dal ciel, Ischia a Tipheo non è sì grave, 20
non sotto Ethnos Enchelad'è sì oppresso,
8 come mi preme il gran peso che m'have
dato a portar mia stella o mio destino,
et che a principio sì m'era suave.
9 Ma poi ch'io fui con quel drito a camino, 25
l'accrebbe ad ogni passo et accresce anco,
tal ch'io ne vo non pur incurvo et chino;
10 non pur io me ne sento afflitto e stanco,
ma se de più sol una dramma leve
giunta mi sia, verrei subito a manco. 30
11 La nave son che, assai più che non deve

21 Non sotto Ethnos Enchelad'è] Non ⟩è⟨ sotto Ehtnos Enchelade *con aggiunta di apostrofo tra* d *ed* e **22** che] *ins.* **30** verrei] -i *agg.*

20 *Ischia a Tipheo non è sì grave*: il titano Tifeo, schiacciato sotto l'isola di Ischia, secondo una tradizione facente capo a VERG., *Aen.* IX 715-16 «alta tremit durumque cubile / Inarime Iovis imperiis imposta Typhoeo», e poi LUCANO V 100-1; cfr. anche Petrarca (*SN* XVIIII 32; *TP* 112-14; *Itinerarium* 29). Per l'altra versione tramandata da Ovidio, e accolta da Dante, cfr. VOLTA 2018, p. 28. Tifeo viene citato sotto l'isola di Ischia anche in *OF* XXXIII 24, 5-6. **21** *non sotto... oppresso*: l'ultimo titano nominato, Encelado, colpito dal fulmine di Giove, è invece costretto sotto l'Etna (vd. VERG., *Aen.* III 578-580; ma cfr. anche CLAUDIANO, *De raptu Pros.* I 154-155). Il titano è citato in *OF* C XII 1, 3. **22** *gran peso*: sulla natura del *peso* deposto sulle spalle dell'io si sono divisi i commentatori, tra chi l'ha considerato un giogo amoroso, e chi invece lo ha ritenuto il duro servizio di corte presso Ippolito d'Este. In BOIARDO, *Am. Lib.* III 56, 8, e in GIUSTO, *BM* 84, 2, l'espressione ricorre in contesti amorosi. **24** *a principio sì m'era suave*: per l'ossimoro *suave iugum* cfr. GIGLIUCCI 2004, pp. 138-140. **25** 'Ma dopo che io mi incamminai con quel peso'. SEGRE parafrasa con «dopo che mi misi in cammino guidato da lui», attribuendo a *con quel* una funzione d'agente e riferendo il pronome dimostrativo a *destino* (v. 23); SANTORO e BIANCHI parafrasano *con quel*: «con quel peso» (compl. di unione, mi sembra preferibile). Si vedano due luoghi paralleli del *Furioso*, *OF* XVI 41, 1 («Drizzati che gli ha tutti al lor camino») e XLI 8, 3-4 («da principio la gonfiata tela / drizzò a camino»), per *drizzare* + *a camino*, che sottende un valore orientativo (*indirizzare*, cfr. anche GDLI, s.v. *drizzare*). **26** *l'accrebbe*: il soggetto sottinteso sarà il *destino* del v. 23. **27** *non pur incurvo e chino*: 'non solo ricurvo e chino'. **28-30** 'non solo io me ne sento affaticato e stanco, ma se soltanto mi sia aggiunta una piccola dramma in più, morirei subito'. • *afflitto e stanco*: il dittico aggettivale ricorre due volte in *OF* I 68, 4 (in punta di verso) e XXIII 132, 1, e anche nel capitolo TEBALDEO, *Rime dubbie* 57, 23, che condivide la struttura d'avvio con Vr 29. • *una dramma leve*: un ottavo di un'oncia (cfr. ISIDORO, *Etym.*, XVI, II 13: «Dragma octava pars unciae est» [BIANCHI]). Significativo il precedente dantesco: *Purg.* XXI 99: «sanz' essa non fermai peso di dramma». Annoto anche il luogo del *Furioso*: XXIII 129, 6-7 («l'accese sì, ch'in lui non restò dramma / che non fosse odio, rabbia, ira, furore»). **31** *La nave son*: metafora dell'io (vengono qui riprese le similitudini delle prime terzine: la nave che affonda, l'arco che si tende).

piena et grave, sen va per troppo carco
nel fondo onde mai più non se rileve.
12 Son quello oltra il dever sempre teso arco
che per rompermi sto, non per ferire, 35
⟨se di tirar l'arcier non è più parco⟩.
13 Meta è al dolore quanto si può patire,
tal che ogni poca alteration che faccia
lo muta in spasmo et ne fa l'hom morire.
14 Stolto serò quando io perisca et taccia 40
sotto il gran peso intolerando et vasto,
sì che dirò prima che oppresso giaccia,
c'ho fatto oltra il poter e a più non basto.

34 sempre] -e *su* -o **36** *verso caduto, segnalato* ad locum *da apposizione di una crocetta nel margine sinistro* **37** patire] pa⟩rt⟨tire **38** alteration] alteration⟩e⟨ **39** morire] -e *aggiunta* **40** quando] -a- *ins. dal copista*

32 *piena*: il Rossiano *ad locum* legge *luna*, ma qui emendo in *piena* (lezione di tutti gli altri collettori). L'errore può essere dovuto a un'associazione mentale del copista sulla lezione base (*luna piena*?). **36** *se... parco*: 'se l'arciere non si trattiene ulteriormente dal tirare'. Il verso 36 manca del tutto nel Rossiano, e la lacuna viene segnalata *ad locum* da una X apposta sul margine sinistro della pagina. Si restaura a testo la lezione tramandata da F1 (comune a tutti i collettori). Le parole-rima *carco* : *arco* : *parco* ricorrono anche a *OF* XLII 75, 2-4-6. Per tutta la metafora cfr. *Purg.* XXXI 16-19 (Guassardo). **37** *Meta... patire*: 'Limite al dolore è quanto si può sopportare'. **38** *ogni poca alteration*: 'ogni piccolo cambiamento'. Cfr. *Satire* I 28-30: «ogni alterazione, ancor che leve, / ch'avesse il mal ch'io sento, o ne morei, / o il Valentino e il Postumo errar deve». **39** *lo muta... morire*: 'lo trasforma in spasimo e provoca la morte dell'uomo'. I due momenti – lo spasmo, a cui fa seguito la morte – sono consecutivi anche in *OF* XXXII 19, 3: «Il crudel sa che per lui spasmo e moro». **41** *intolerando e vasto*: il *gran peso* del v. 22 acquista due nuovi aggettivi, tra cui *intolerando* attestato anche nel poema: *OF* XXIV 32, 8. **42** *sì che... giaccia*: 'sicché dirò prima che cada oppresso'. **43** 'che ho fatto oltre il mio potere e non riesco di più'. In F2 e F4 l'ultimo emistichio del capitolo è in spagnolo («e amás no abbasto», v. 43). Si pensa variante d'autore: Ariosto avrebbe aderito il più fedelmente possibile alla spagnolizzazione del motto di Ippolito (che Bacchelli 1958, p. 230, riconduce all'arrivo di Lucrezia Borgia a Ferrara; e cfr. Baruffaldi 1807, p. 126).

30

Nelle edizioni precedenti la scoperta del Rossiano, Vr 30 era riunito a Vr 26, in virtù della stretta connessione tematica, stilistica e strutturale dei due testi (si confronti con questa la terzina d'avvio di Vr 26, 1-3, «O più che 'l giorno a me lucida et cara, / dolce, gioconda, aventurosa notte, / quanto men ti sperai, tanto più cara!»). GUASSARDO 2019, p. 237 riconduce la concezione 'a dittico' a pratiche della lirica padana; nel Rossiano, così come negli altri collettori (F1, F2 e Mn), i due testi risultano tuttavia separati: la scelta di allontanare i due capitoli può essere dovuta alla volontà del poeta di smarcarsi da aggregazioni testuali sentite come cortigiane. Nella posizione in cui si trova ora, il capitolo è in una sequenza intonata a una dilazione dei rapporti amorosi cominciata con Vr 27.

Il testo si inserisce in una cornice antilunare, in cui il poeta rimprovera la notte luminosa, che gli rende impossibile raggiungere, non visto, la casa dell'amata. Il tema, classico ed epigrammatico, conosce discreta fortuna nella lirica padana, sebbene Ariosto sembri comunque attingere a una vena elegiaca latina (si veda OVIDIO, *Am.* I 13). Oggetto principale del biasimo è la Luna (terz. 3-11) che, insensibile, pur conoscendo lei stessa i pungoli d'amore, rischiara la notte (cfr. GIGLIUCCI 2001, che richiama AQUILANO, *Rime*, cap. 4, *Invida luna, instabile e proterva*, che Ariosto potrebbe conoscere). Per nutrire le sue argomentazioni *contra lunam*, Ariosto richiama a testo una versione del mito di Luna e del pastore Endimione, suo amato, poco diffusa (interessante a far luce sull'elusiva biblioteca d'autore), raccontata nel commento di Servio alle *Georgiche* e allusa nelle *Genealogie* boccacciane, per cui cfr. VOLTA 2021a.

La lunga invettiva si chiude con una nota di biasimo verso il popolo vigilante, che, essendo sveglio, osserva e potrebbe cogliere i movimenti furtivi dell'io (terz. 12-14): solo il sonno potrebbe favorire l'amante, addormentando gli altri (e divenendo suo complice in una notte d'inganno, come nel *Furioso*; e non lenitivo e consolatorio, come accade di solito nella lirica coeva, cfr. CARRAI 1990). Esaurita l'invettiva, nelle ultime terzine (terz. 15-17), attraversate da un ritmo narrativo e incalzante, troviamo un bel ritratto del poeta-amante che è in strada e prova invano a nascondersi e a raggiungere la porta («hor mi lievo, hor m'accosto, hor fuggio, hor torno», v. 45), impedito anche dall'arrivo delle prime luci del giorno, che infrange tutte le illusioni.

Oltre che dai collettori, il capitolo è trasmesso da un manipolo di manoscritti (D1, F8, P3, R5, R19). Nel Rossiano i primi 42 versi del capitolo (su 52) vengono copiati in due diversi luoghi (cfr. *Nota al testo*): la duplice copia dà luogo a varianti, registrate in due fasce a piè di pagina (*a* e *b*).

Capitolo ternario di 17 terzine con rime incatenate ABA BCB... XYX Y.

1 O ne' miei danni più che 'l giorno chiara,
crudel, maligna et scelerata notte,
ch'io sperai dolce et hor trovo sì amara!
2 Sperai ch'uscir da le cimerie grotte
tenebrosa devessi, et veggio c'hai 5
quante lampade ha il ciel teco condotte.
3 Tu, che di sì gran luce altiera vai,
quando al tuo pastorel nuda scendesti,
Luna, io non so s'havevi tanti rai:
4 rimembriti il piacer ch'alhora havesti 10
d'abbraciar il tuo amante, et altro tanto

b **1** danni] *ins. da altra mano* **2** maligna] maliga **8** pastorel] pastorel⟩o⟨ **10** alhora] -h- *ins.* **b** **11** amante] -e *su* -o

1 *O ne' miei... chiara*: avvio speculare a Vr 26, 1, con ricorsività del vocativo, dell'aggettivo *chiara* in punta di verso e del comparativo *più che 'l giorno*, qui con accento di ottava. Il *topos* della *candida nox* è rovesciato di segno, perché la notte luminosa procura *danni* all'amante. **2** *crudel... notte*: continua il dialogo antifrastico con Vr 26, che al v. 2 propone come qui un trittico aggettivale riferito alla *notte*. Entrambe le serie aggettivali danno luogo a una *climax* in cui a progredire sono le sillabe di parola. **3** *ch'io sperai... amara*: altro ossimoro di lungo corso lirico, esemplato nella categoria *dolce-amaro* da Gigliucci 2004, pp. 97-107. Ancora il verso si costruisce specularmente rispetto a Vr 26, 3. **4-6** 'Sperai che dovessi uscire oscura dalle grotte cimmerie, ma vedo che hai portato con te quanti astri ha il cielo'. • *cimerie grotte*: luogo favoloso sulle sponde dell'attuale mar d'Azov, dove Ovidio, *Met.* IX 592-615 colloca la casa del Sonno (e in particolare 592-593: «Est prope Cimmerios longo spelunca recessu, / Mons cauus, ignaui domus et penetralia Somni»); qui indica per antonomasia la casa della Notte, come in *OF* C XLV 102, 4-8: «Ma poi che dentro alle cimerie grotte / con l'ombre sue Notturno fu rimesso». • *tenebrosa*: nel senso di buia anche in *OF* XVIII 161, 7. • *lampade*: gli astri del cielo, infissi sulla parete celeste (così Gdli, s.v. *lampada*). **7-9** 'Luna, io non so se tu, che incedi fiera con così grande luce, avevi tanti raggi, quando scendesti nuda dal tuo pastorello'. Rievocazione del mito di Luna-Semele che, innamorata del pastore Endimione, scende a trovarlo di notte (per la discesa cfr. Ovidio, *Her.* XVIII 61-85 [Guassardo]). • *che... vai*: da più parti (Gigliucci 2001, p. 22; Guassardo 2019, pp. 237-238) si segnala la vicinanza del verso con Aquilano, *Rime*, cap. 4, 22: «Ingrata al sol, per cui vai tanto altera», un capitolo dedicato proprio alla luna. • *quando... scendesti*: cfr. *OF* XVIII 185, 1-4: «La Luna a quel pregar la nube aperse / [...], / bella come fu allor ch'ella s'offerse, / e nuda in braccio a Endimion si diede». I mss. ferraresi si discostano dalla lezione di Vr per tramandare una variante evolutiva (cfr. Finazzi, p. 232) che si avvicina ulteriormente al luogo del *Furioso* qui richiamato: «quando in braccio al pastor nuda scendesti». Per la nudità di Luna, cfr. Properzio II 15, 15-16. • *tanti rai*: cfr. Cariteo, *Rime*, sest. IV, 15: «i rai la bella luna» (nota è il titolo del canzoniere di Cariteo: *Endimion a la Luna*). **10** *rimembriti*: 'ricordati', legge di Tobler-Mussafia. **11** *altro tanto*: 'similmente'; è forma avverbiale scissa diffusa in *OF* A e poi emendata: nelle rime si trovano entrambe le scrizioni.

conosci che mi turbi et mi molesti!
5 Ah, non fu perhò il tuo, non fu già quanto
serebbe il mio, se non è falso quello
di che il tuo Endimion si dona vanto; 15
6 ché non amor ma la mercé d'un vello,
che di candida lana egli t'offerse,
lo fe' parere agli occhi tuoi sì bello.
7 Ma se fu amor che 'l freddo cor t'aperse
et non brutta avaritia, come è fama, 20
lieva le luci a' miei desiri adverse:
8 chi ha provato amor scoprir non ama
suoi dolci furti, ché non d'altra offesa

a **13** quanto] qanto *con* q *su iniziale* t

12 conosci] *seconda* -o- *ins.* **13** quanto] qanto *con* q- *su* t- **14** falso] fal⟩s⟨so **15** Endimione] E- *maiuscola su* -e **16** vello] *seconda* -l *agg.* **18** lo] L⟩l⟨o parere] -e *su* -o **19** apperse] *prima* -e- *su* -a- **20** avaritia] avaritia⟩s⟨ fama] fama⟩s⟨ **21** le luci] la luce *con* -e *su* -a *e* -i *su* -e

12 *conosci... molesti*: 'puoi comprendere che cosa mi turba e mi arreca fastidio'. **13-15** 'Ah, il tuo [piacere] non fu grande quanto sarebbe il mio, se non è falso quello di cui Endimione si vanta'. Viene introdotta qui una variante del mito di Endimione con il motivo del vanto del pastore, che non sono riuscita a rintracciare (per la versione tradizionale cfr. ACUCELLA 2014, pp. 2-3, che propone una rassegna delle occorrenze). **16-18** 'giacché non l'amore, ma il dono di una pecora di candida lana che egli ti offrì lo fece sembrare ai tuoi occhi così bello'. Versione del mito secondo cui Luna venne sedotta dal dono di una pecora candida. Tale storia sembra arrivare ad Ariosto dalla lettura del commento di Servio a VERG., *Georg.* III 391-393, in cui si dice che Pan offre a Luna un dono di lana nivea. Servio annota che Virgilio sarebbe incorso in un errore: «*Munere sic niveo lanae*. Mutat fabulam. Nam non Pan, sed Endymion amasse dicitur Lunam: qui spretus pavit pecora candidissima, et sic eam in suo illexit amplexus: cuius rei mysticae, volunt quondam secretam esse rationem». (SERVIUS DANIELINUS 1600, p. 126). Si tratta di una versione residuale, citata in poche righe da BOCCACCIO, *Genealogie* IV, XVI 4, e in una elegia latina di SANNAZARO, *Elegie* I 18, 3-6 (*De Endymione, et luna*). Sulla questione cfr. VOLTA 2021a. **19** *freddo cor*: il motivo della freddezza lunare gode di certa fortuna entro un quadro misoselenico (cfr. GIGLIUCCI 2001): si veda ad es. AQUILANO, *Rime*, cap. 4, 10 («Frigida sei, però d'Amor nimica»). • *aperse*: rima con *offerse* anche nel passo citato di *OF* XVIII 185 sulla Luna. **20** *brutta avaritia*: l'avarizia (l'«ingorda / fame d'avere», *OF* XLIII 1, 1-2) è deplorata nel prologo di *OF* XLIII (su cui cfr. FERRONI 2018), dove vengono raccontate due novelle in cui il vizio è strettamente correlato all'infedeltà femminile (in particolare vd. l'episodio della moglie del cavaliere del nappo, che cede alle lusinghe di doni favolosi). Ariosto connota moralmente l'episodio di Luna vulgato da Servio. **21** *lieva le luci... adverse*: 'togli le luci avverse ai miei desideri'. **22-24** 'chi ha provato amore non ama rendere noti i suoi incontri furtivi, ché l'innamorato non si lamenta di altra offesa più di questa'. • *dolci furti*: i *furti* sono gli incontri amorosi furtivi (cfr. Vr 26,

più che di questa amante se richiama.
9 Oh che letitia m'è per te contesa! 25
Non è assai che Madonna mesi et anni
l'ha fra speme et timor fin qui suspesa?
10 Oh qual di ristorar tutti i mei danni,
oh quanta occasione hora mi vieti,
che per fuggir ha già spiegati i vanni! 30
11 Ma scopri pur finestre, usci et pareti:
non havrà forza il tuo bastardo lume
che possa altrui scoprir nostri secreti!
12 Oh incivile et barbaro costume,
ire a questa hora il populo per via 35
ch'è da ritrarsi alle quïete piume!
13 Questa licentia solo esser devria
a li amanti concessa et prohibita
a qualunque d'Amor servo non sia.
14 O dolce sonno, i miei desiri aita! 40

a **30** vanni] panni *con* p *su iniziale* v **37** solo] sol⟩l⟨o

b **28** ristorare] ristaurare *con* -u- *ins. da altro inchiostro* **29** quanta] qunta *con* -a- *ins. dal copista* **30** panni] p- *su* -v- **38** prohibita] proh⟩o⟨ibita

4 e Vr 27, 65-66). Come scopritrice degli amorosi *furta* di Venere e degli agguati di Marte viene indicata la Luna in AQUILANO, *Rime*, cap. 4, 25-27 («Spesso con Marte ancor te sdegni et urti, / scoprendo ognor gli aguati in ogni lato / de Vener bella e i soi amorosi furti»). **25** *che letitia*: 'quale letizia'. Inserito nel tessuto diegetico del Rossiano, il termine sembra alludere a una soddisfazione sessuale. • *contesa*: 'ostacolata'. **26-27** 'Non è sufficiente che madonna abbia sospeso la gioia tra speranza e timore per mesi e anni?'. • *mesi e anni*: tempo del servizio d'amore inappagato, che comincia fuori dal canzoniere (Vr 1 avvia il tempo della narrazione a innamoramento già avvenuto e già lungamente patito). • *fra speme e timor*: cfr. anche Vr 25, 38. **28** *qual di ristaurar*: 'quale occasione di ricompensare'. **29** *o... vieti*: cfr. AQUILANO, *Rime*, cap. 4, 2: «ah quanto ogne mortal di te si duole» (contro la Luna). **30** *vanni*: 'ali'. In rima con *anni* anche in Vr 22, 64-66. **32** *il tuo bastardo lume*: calco del latino *lumine notho*, già avvertito dai commentatori ottocenteschi (POLIDORI 1857, p. 226), di cui si hanno occorrenze in LUCREZIO, *De rerum natura* V 575; CATULLO, *Carm.* 34, 15: «Tu poteris Trivia, et notho es / Dicta lumine Luna». La luce lunare è *bastarda* perché indiretta (in quanto riflesso del sole). **34** *Oh... costume*: l'io biasima l'abitudine incivile del popolo, che frequenta nottetempo le strade. **36** *quiete piume*: metonimia per letto, diffusa in poesia a partire da DANTE, *Purg.* VI 150 («che non può trovare posa in su le piume»): nel poema esse risultano *noiose* a Orlando (*OF* VIII 71, 8) e a Bradamante (*OF* XXXII 13, 1), *vedove* per Olimpia abbandonata da Bireno (*OF* X 21, 7). **39** *d'Amor servo*: espressione diffusa (cfr. *Rvf* 207, 97, BOCCACCIO, *Rime* 7, 8 [ed. Branca], ma anche in L. DE' MEDICI, *Canzoniere* XXII 17-21-30 e XVIII 16). **40** *O dolce sonno*: l'*ad somnum* è finalizzato a consentire l'incontro degli amanti.

Questi lincei, questi argi, c'ho d'intorno
a chiuder gli occhi et a possar invita.
15 Ma priego et parlo a chi non ode, e il giorno
s'appressa intanto, et senza frutto, ahi lasso,
hor mi lievo, hor m'accosto, hor fuggio, hor torno. 45
16 Tutto nel manto ascoso a capo basso
vo per intrar; poi veggio apresso o sento
chi può vedermi et m'allontano et passo.
17 Che deb'io far? che posso io far tra cento
occhi, fra tanti usci et finestre aperte? 50
Oh aspettato invano almo contento!
Oh disegni fallaci, oh speme incerte!

a **41** c'ho] ch'ho *la prima* h *è aggiunta tra la* c *e la* h

b **42** invita] -i- *ins.* **47** per] -r *su* -n **51** vano] -a- *ins.*

41 *questi lincei, questi argi*: allusione a persone di vista acuta (e pettegole), che potrebbero sorprendere gli amanti. Fin dal commento di TURCHI 1568, vengono allegati due luoghi delle *Metamorfosi* ovidiane: VIII 304 per Linceo, un Argonauta dotato di vista acuta; I 622 e ss. per Argo, custode di Io, che aveva occhi in tutto il corpo. L'ottima vista di Linceo è allusa anche in *Satire* II 89: «occhi lincei», per cui SEGRE 1987, p. 80, rimanda a ORAZIO, *Sat*. I, II 90-91. **42** *possar*: 'riposare'. **43** *Ma priego e parlo a chi non ode*: l'ultima sequenza del capitolo prende avvio con un'avversativa (analogamente a Vr 23, 22), che immette a una sequenza in presa diretta. Cfr. AQUILANO, *Rime*, cap. 5, 60-61: «Ma a che più dir di te la lingua mïa? / Ché io vedo ogn'hora più tua luce abonda» (GUASSARDO). **43-44** *e il giorno / s'appressa intanto*: forte *enjambement* per annunciare l'arrivo del giorno, e dunque la fine delle speranze. Cfr. OVIDIO, *Am*. I 13, 45-46: «Iurgia finieram. scires audisse: rubebat, / Nec tamen adsueto tardius orta dies» (GUASSARDO). **45** *hor mi lievo... hor torno*: «concitazione dei movimenti del protagonista» (GUASSARDO). **46** *Tutto... basso*: è necessario che l'amante rimanga celato per non essere riconosciuto. **49** *Che deb'io far, che posso io*: calco del noto di *Rvf* 268, 1: «Che debb'io far? che mi consigli Amore?». Si veda anche *OF* C X 27, 7-8: «Che debbo far? che poss'io far qui sola? / chi mi dà aiuto? ohimè, chi mi consola?» (dove Olimpia lamenta l'abbandono di Bireno) e *Satire* I 142-144: «che debbio far io qui? poi ch'io non vaglio» (su cui RUSSO 2019, p. 54): si tratta di luoghi in cui l'io, giunto a un'*impasse* di qualche tipo, s'interroga drammaticamente circa le proprie possibilità. **51** *Oh... contento*: il contento era ottenuto in Vr 25, 41; cfr. *Rvf* 28, 1: «O aspettata in ciel beata e bella», di cui va evidenziato un certo comune andamento formale (SEGRE). **52** *Oh disegni... incerte!*: vd. *Rvf* 290, 5: «O speranza, o desir sempre fallace» (BIANCHI). Ma cfr. anche L. DE' MEDICI, *Canzoniere* LIX 1-2: «Quanto sia vana ogni speranza nostra, / quanto fallace ciaschedun disegno».

31

Capitolo dedicato al grande tema elegiaco del *foedus amoris* e alla sua rottura. Obbligato è il rimando all'esperienza di Catullo, ma soprattutto di Properzio (dove il patto è convenzionalmente infranto dall'amata *dura*), cui Ariosto attinge per il senso profondo del legame tra gli amanti.

Il poeta esordisce con un preambolo moraleggiante sulle promesse aleatorie fatte dalle donne. L'apertura (terz. 1-5) rassomiglia a molti prologhi del *Furioso*: Ariosto introduce un problema di ordine generale – in questo caso la fede infranta da una donna – per osservarlo sotto una lente morale. Si tratta di un testo fortemente argomentativo, con molte osservazioni sentenziose (vv. 11-12: «non va col fallo / la pena alhor alhor vendicatrice»; vv. 14-15: «e ogni cor, che qui par sì coperto, / trasparente è là su pur che cristallo», etc.), che attingono a un sapere condiviso dall'amante e dai lettori da contrapporre alle malvagità femminili.

Dalla terzina 6 si entra nel vivo del problema che affligge l'io (terz. 6-16). L'amata è venuta meno alla sua promessa, ma non sono noti i motivi. Forse madonna ha semplicemente cambiato idea, ipotesi che dà luogo a una topica recrudescenza sulla volubilità femminile (terz. 7-9). Oppure, più semplicemente, l'amata potrebbe fin dall'inizio aver giurato il falso (terz. 10-14). Lo spergiuro viene etichettato come colpa tra le più gravi (sulla scorta di un sistema di colpe tutto dantesco), perché la fede «mai esser non dee corrotta» (v. 43; tutto il passo ha scoperte consonanze con *OF* XXI 2, non a caso l'ottava di un prologo).

Il poeta ammonisce dunque le «donne incaute» (v. 49: terz. 17-23): la bellezza, cosa a loro tra le più care, rischia di scomparire se si comportano scorrettamente. Tale idea di punizione impartita dall'alto proviene ancora dalla classicità: così in Ovidio, *Am.* III 3, l'amante dubita dell'esistenza degli dèi, perché la donna è venuta meno al *foedus* ma la sua bellezza è ancora intatta; ancora più scopertamente, in Properzio II 28, 5-9, Cinzia si ammala per castigo divino in seguito a una promessa infranta. L'invettiva ariostesca riprende dunque una topica classica, annettendo poi materiali e tessere petrarchesche sul tema della bellezza femminile destinata a sfiorire.

Nelle ultime terzine (terz. 24-28), che sembrano contenere una *pointe* velatamente ironica, l'io, temendo per l'incolumità della propria amata, la invita ad emendare il suo errore, pentendosi e soddisfacendolo per «intiero» (v. 83).

Il capitolo dissemina una serie di motivi sull'onore e sulla fedeltà già affrontati nei testi precedenti: in particolare, il componimento sembra smascherare l'autorappresentazione di madonna di Vr 28, ma cfr. anche la seconda parte di Vr 27 e Vr 22 (vv. 39 e ss.). Non abbiamo contezza di una diffusione manoscritta cinquecentesca all'infuori dei collettori (solo P3, ma è settecentesco), il che fa

supporre che il testo sia composto *ad hoc* per la raccolta, e dunque, più di altri, intessuto dei motivi che la attraversano.

Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono paronomastiche le rime *piega* : *priega*; *fronte* : *fonte*. Ricorre al v. 4 una rima composta *che le* (con *fidele* e *crudele*), rara in Ariosto.

1 Ben è dura et crudel, se non si piega
donna a prometter quanto un suo fidele,
che lungamente l'ha servita, priega;
2 ma se promette largamente et che le
promesse poi si scordi o non attegna, 5
molto è più dura et molto è più crudele,
3 né fermo un sì né fermo un non mai tegna,
pur come ogni parola che l'huom dice
all'orecchie de' dei sempre non vegna.
4 Et non sa anchor di quanto mal radice 10
questo gli sia, se ben non va col fallo
la pena alhor alhor vendicatrice;

1 *dura et crudel*: il dittico aggettivale guarda all'elegia classica. La *duritia* della donna è nella lirica volgare (cfr. il cuore *duro* di Laura in *Rvf* 171, 10 o l'alma *rigida* e *dura* dell'amata in GIUSTO, *BM* 60, 13), ma soprattutto nell'elegia latina: cfr. soprattutto la Cinzia properziana, «durae Iasidos» (PROPERZIO I 1, 10). La crudeltà è ancora di marca latina (cfr. PROPERZIO I 8, 16), e cfr. qui Vr 27, 101. **2-3** *quanto un suo fidele, / che... priega*: il lungo servizio amoroso merita di essere ricompensato: per il motivo cfr. Vr 27, 91-93, ma anche Vr 10. • *fidele*: l'amante è contraddistinto dalla *fides*, ossia dalla fedeltà. **4-9** 'è molto più dura e crudele, se promette ampiamente e [se avviene] che queste promesse poi si scordi o non mantenga, e non tenga fermo né un sì, né un no, come se le parole degli uomini non giungano tutte alle orecchie degli dèi'. • *attegna*: in *OF* C XLII 97, 3-4 («senza più differir, gli ricordava / che gli attenesse quanto avea promesso») figura la forma moderna *attenere*, in AB XXXVIII 94, 1-4 compaiono entrambe le forme, qui e al v. 20 (in F1 e F2 sono *attenere*): è sempre difficile avanzare ipotesi sulla prassi correttoria di Ariosto, ma qui nel Rossiano pare attestarsi ancora uno stadio intermedio. La forma *attendere* è attestata anche in *Satire* III 187 (cfr. SEGRE 1984, pp. 150-151). • *né... tegna*: motivo (classico) della volubilità femminile (*Aen*. IV 569-570: «varium semper et mutabile femina», ma anche, e più compiutamente, PROPERZIO II 9, 31-36). • *pur come*: con valore di comparativo ipotetico si attesta anche in *OF* (cfr. ad es. I 16, 4). • *all'orecchie de' dei*: sulle promesse aleatorie degli amanti, che scordano che le loro parole giungono alle orecchie divine cfr. *OF* X 5, 4-8: «L'amante, per aver quel che desia, / senza guardar che Dio tutto ode e vede, / avviluppa promesse e giuramenti, / che tutti spargon poi per l'aria i venti». **10-12** 'E lei non sa ancora quanto questo gli possa essere causa di male, se è vero che la punizione non segue immediatamente il torto'. • *non va col fallo / la pena*: conclusione di terzina sentenziosa, che riecheggia alcune massime classiche secondo cui

5 ma lo segue ella con poco intervallo,
et ogni cor, che qui par sì coperto,
trasparente è là su più che cristallo. 15

6 Promesso in dubbio non mi fu, ma certo
diceste darmi quel che, oltra l'havermi
promesso voi, mi si devea per merto.

7 Se promettendo havate pensier fermi
d'attendere, indi li mutaste, io voglio 20
et ho perpetuamente da dolermi.

8 Del mio giudicio rio prima mi doglio,
che le speranze mie sparsi ne l'onde
credendomi fondarle in stabil scoglio.

9 Dogliomi anchor che questo eror redonde 25
in troppa infamia a voi, perché vi mostra
volubil più che al vento arrida fronde.

17 darmi] -mi *su lettere indecifrabili* **22** doglio] do⟩l⟨glio

la pena comminata da Dio è lenta ma ineludibile (cfr. Tosi 1991, 1980-1982, in particolare: *Sunt di immortales lenti quidem, sed certi vindices generis humani*). **15** *trasparente... cristallo*: la trasparenza del cuore agli occhi di Dio è massima già biblica (*1Sam* 16, 7: «... Dominus autem intuetur cor»). **16-18** 'Non mi fu promesso in modo dubbioso, ma diceste per certo di darmi quella cosa che, oltre ad avermela promessa, me la si doveva per meriti'. • *per merto*: cfr. Vr 10. **19-21** 'Se al momento della promessa sentivate di poterla mantenere, e poi cambiaste idea, io ho molto di cui soffrire'. La prima ipotesi è che madonna abbia cambiato idea. • *da dolermi*: comincia la spirale del verbo *dolere*, a sottolineare la disperazione dell'io per la promessa infranta: due in punta di verso (vv. 21-22), uno in esordio (v. 25). **22** *giudicio rio*: il giudizio errato, per la fiducia malriposta. L'espressione ricorre anche in *OF* XLIII 156, 5 (ma lì con significato di 'interpretazione funesta'). **24** *stabil scoglio*: l'immagine viene già richiamata, in variante («immobil cote»), in Vr 28, 4: lì l'amata rivendicava di essere inamovibile; qui l'amante ribalta l'immagine e sembra quasi destituire di fondamento le parole di madonna. **25** *Redonde*: 'si risolve', 'si ripercuote'. Forma antica di *ridondare* (cfr. Gdli). **26** *in troppa infamia*: il rischio di infamare l'amata era avvertito già in Vr 27, 79-81, ed era motivo di dolore per l'amante. **27** *volubil... arrida fronde*: per il doppio paragone dello scoglio (v. 24) e della foglia volubile, cfr. *OF* C XLV 101, in cui Bradamante si dice fedele a Ruggiero e anche disposta a essere accusata di volubilità: «Basti che nel servar fede al mio amante, / d'ogni scoglio più salda mi ritrovi. / [...] pur ch'io non sia di costui tôrre astretta, / volubil più che foglia anco sia detta». La volubilità femminile, paragonata alla foglia secca (*arrida fronde*) trasportata dal vento, è attribuita a Gabrina in *OF* XXI 15, 1-2: «Ma costei, più volubile che foglia / quando l'autunno è più priva d'umore». La similitudine è classica (Ovidio, *Her*. V 109-110; Properzio II 9, 31-36, citato al v. 7); ma cfr. anche Boccaccio, *Filocolo* III 20: «Tu, mobile giovane, ti se' piegata come fanno le frondi al vento, quando l'autunno l'ha d'umore private» (con analogo utilizzo del termine *fronde* per 'foglia').

10 Ma se diversa era la mente vostra
da le promesse, et altro era in la bocca,
altro del cor ne le secrete chiostra, 30
11 questo fu inganno et più dirò che tocca
di tradimento, ma di par la fede
et per questo et per quel morta trabocca.
12 A queste colpe ogn'altra colpa cede:
più si perdona a l'homicidio e al furto 35
ch'al pergiurarsi e a l'ingannare chi crede.
13 Né mi duol sì che 'l vostro attender curto
m'abbia summerso al fondo del martire,
al fondo onde non son mai più risurto,
14 come che per vergogna né arrossire, 40
né segno alcuno per la fede rotta
⟨di pentimento in voi veggio apparire.
15 La fede mai esser non dee corrotta,⟩

42-43 *mancano*

30 *secrete chiostra*: 'camere profonde e inaccessibili', quelle del cuore (cfr. la «sacretissima camera del cuore» di DANTE, *VN* II 4); *chiostra* è latinismo. Cfr. Vr 25, 8-10. **31** *tocca*: 'sfiora'. Cfr. con questo significato *OF* VII 29, 7: «Del gran piacer ch'avean, lor dicer tocca»; XXVII 43, 8: «tocca di sproni». **32** *tradimento*: viene adombrato uno dei peccati peggiori, punito dantescamente nel basso inferno per la sua gravità. • *di par*: 'parimenti'. **33** *morta trabocca*: '[la fede] cade morta'. **35** *più... al furto*: 'più facilmente si perdona il furto e l'omicidio', costruzione col dativo modellata sul latino *parcere* ('perdonare'). Anche nel caso di Vr 22, 37-39, *furti* e *omicidi* erano assunti come termine di paragone iperbolico («Peggio è che furti, et peggio è che omicidi / macchiar l'onor»). **36** *al pergiurarsi*: 'spergiurare', voce dotta da *periurare*, e *hapax* in Ariosto. Si segnala il luogo di OVIDIO, *Am*. I 8, 85-86: «Nec, si quem falles, tu periurare timeto: / Commodat in lusus numina surda Venus», dove analogamente si parla di spergiuro in rapporto al *foedus amoris*. • *a l'ingannar chi crede*: l'inganno nei confronti di chi si fida risulta essere il più grave peccato, anche secondo la topografia dantesca che pone i traditori nel cerchio più basso. La colpa è descritta e stigmatizzata in *Inf.* XI 52-66: «La frode, ond'ogne coscïenza è morsa, / può l'omo usare in colui che 'n lui fida / e in quel che fidanza non imborsa...». **37-42** 'Non mi fa così male che la vostra breve promessa mi abbia gettato in un profondo tormento, da cui non sono più risorto, quanto [mi fa male] vedere che in voi non compaia né rossore per la vergogna, né segno di pentimento per la fede infranta'. • *attender curto*: è tessera da *Inf.* XXVII 110, «lunga promessa con l'attender corto». • *fede rotta*: luoghi paralleli in *OF* I 19, 7, ma soprattutto in XXXVIII 23, 6, in cui Bradamante si lamenta con Marfisa per una supposta crudeltà di Ruggiero, che sarebbe venuto meno alla loro promessa («Poi Marfisa ritornò a dolerse / del suo fratel che le ha la fede rotta»): anche lì come qui *rotta* rima con *grotta*. **42-43** I versi risultano caduti nel Rossiano. Si restaurano qui sulla base di F1. **43-45** 'La fede non deve mai essere tradita, che

o data a un solo o data che odan cento
data in palese o data in una grotta. 45
16 Per la vil plebe è fatto il giuramento,
ma tra li spirti più ellevati sono
le simplici promesse un sacramento.
17 Voi, donne incaute, alle quali era bono
esser belle nel cor come nel volto, 50
l'un di natura et l'altro proprio dono,
18 troppa baldanza et troppo arbitrio tolto
v'avete et di poter tutte le cose
forse vi par, perché potete molto.
19 Se da le guancie poi cadon le rose, 55
fuggon le gratie, se riman la fronte
crespa, et le luci oscure et lacrimose,

44 odan] o- *su lettera indecifrabile, forse* a **49** bono] -o- *da* -u- **51** di natura] di⟩na⟨tura proprio] -o- *inserita in interlinea*

sia promessa dinnanzi a una sola persona o che sia promessa mentre ascoltano in cento, che sia data alla luce del sole o in una grotta'. La *fede* va intesa in senso latino (*fides*). Da ultima Cabani 2016, p. 120 (ma è acquisizione critica di lungo corso) ha notato la stretta vicinanza del passo con un'ottava del *Furioso*: XXI 2 («La fede unqua non debbe esser corrotta, / o data a un solo, o data insieme a mille; / e così in una selva, in una grotta, / lontan da le cittadi e da le ville, / come dinanzi a tribunali, in frotta / di testimon, di scritti e di postille, / senza giurare o segno altro più espresso, / basti una volta che s'abbia promesso»). Il passo è tratto dal prologo che prelude alla vicenda di Gabrina, personaggio (ancora femminile) dalla scoperta connotazione negativa, come la donna volubile di questo capitolo. **46-48** La declinazione cortese del *foedus amoris* fa sì che alle anime gentili e nobili non sia necessario ricorrere al *giuramento*, inteso come atto formale e solenne dal valore promissorio (pensato per il volgo), ma che sia sufficiente una semplice *promessa*. Lo stesso principio è già enucleato in Boiardo, *IO* I, XXVIII 28, 5-8: «... egli è chiaro e palese / che tra gentile e generosa gente / solo a parole se observa la fede; / senza giurare l'uno all'altro crede». **51** *l'un... dono*: il volto è un dono di natura; il cuore è un dono costruito con le proprie fatiche. **52-54** '[voi] avete preso troppa baldanza e troppa licenza, e forse vi pare di poter fare tutte le cose, visto che potete molto'. • *tolto*: il verbo polisemico *togliere* ha qui il significato di *prendere*, come accade in *OF* II 9, 5-6: «Non convien (dice il Vento) ch'io comporti / tanta licenzia che v'avete tolta»; e *OF* IX 55, 1-2; XLIII 137, 1-4; XLIX 73, 8. **55** *Se... le rose*: l'immagine indica la perdita del colore delle gote, associato alla vecchiaia. Le rose sono spesso usate per descrivere il colore dell'incarnato delle guance (cfr. Pozzi 1974, pp. 72-73); in Vr 26, 47 erano metafora per le labbra. **56-57** *se riman la fronte / crespa*: la fronte rugosa (*crespa*) è propria dei vecchi, come accade nella trasformazione di Alcina, in *OF* VII 51, 8: «e fe' crespa la fronte e l'altra pelle» (ma si veda anche *OF* IV 27, 7: il «viso crespo» di Atlante). In A l'espressione *fronte crespa* ancora non c'era («rugò la fronte e s'increspò la pelle»). **57** *le luci... lacrimose*: gli occhi, che con la vecchiaia si fanno opachi («il lume spento» di *Rvf* 12, 4) e lucidi.

20 se l'auree chiome et con tal studio conte
mutan color, se si fan brevi et rare,
di vostri danni è vostra colpa fonte. 60
21 De la vostra beltà, che così spare,
forse natura prodiga non fora
se voi di vostra fe' fusse più avare.
22 Ma donna in nessun luoco, a nessuna hora,
d'ordire inganno altrui mai s'hebbe loda 65
sia a chi si vuol, né agl'inimici anchora.
23 E chi serà che con più biasmo s'oda,
notar di quel ch'agli congiunti suoi
o di sangue o d'amor cerchi usar froda?
24 Tanto più a chi si fida! Hor chi di noi 70
eran più d'amor giunti et chi fidarsi
puote mai più ch'io mi facea di voi?
25 S'al merito e al demerito aspettarsi

58 conte] -t- *riscritta* **71** giunti] giua(n)ti *con titulus ins. sulla* -a-

58-59 *se l'auree... mutan colore*: le topiche chiome dorate (così quelle di Angelica, cfr. XII 33, 4) ingrigiscono nella vecchiaia (*Rvf* 12, 5: «e i cape' d'oro fin farsi d'argento»). • *con tal studio conte*: 'ornate con tanto impegno' (cfr. GDLI, s.v. *conto*4). **60** *di vostri... fonte*: 'la vostra colpa è la fonte dei vostri danni'. La rottura del *foedus* potrebbe provocare a madonna un invecchiamento precoce come punizione impartita dalle divinità garanti del patto (motivo classico: così OVIDIO, *Am.* III 3 e PROPERZIO II 28, 5-9, dove Cinzia si è ammalata per non aver mantenuto un giuramento: «sed non tam ardoris culpa est neque crimina caeli, / Quam totiens sanctos non habuisse deos. / Hoc perdit miseras, hoc perdidit ante puellas: / Quidquid iurarunt, ventus et unda rapit»). **61-63** 'Se voi foste più restie a promettere fedeltà, forse la natura non sarebbe così prodiga a donarvi una bellezza che subito scompare e viene meno'. La natura concederebbe una bellezza più duratura, se le donne fossero meno volubili. Da notare il gioco antitetico su *prodiga* e *avare*. **65** *d'ordire...loda*: 'mai [donna] ricevette lode per ordire un inganno'. **67-69** 'Ed esisterà qualcuno che venga accusato con più biasimo di colui che cerchi di perpetrare una frode ai suoi congiunti di sangue o di amore?'. Si veda il già richiamato luogo dantesco al v. 36, che indica come colpa più grave punita all'inferno la frode commessa nei confronti di chi si fida (in questo caso i congiunti). • *notar*: con il significato di *accusare* è impiegato da Ariosto anche in *OF* C XXVII 110, 1-2 («Or Rodomonte che notar si vede / dinanzi a quei signor di doppio scorno»). • *congiunti*: in quanto legati dal *foedus*. **70** *Tanto più a chi si fida*: già nel sistema dantesco la fiducia dell'altro costituiva aggravante alla frode. **73-76** Ho modificato la punteggiatura messa a testo in FATINI – e poi accettata da tutti gli editori successivi –, secondo cui tra le due terzine viene posto un punto fermo (fine v. 75). Correggo in una virgola, trasferendo la principale al v. 76 e mettendo tra parentesi il v. 75 (che assume valore d'inciso), per conferire coerenza argomentativa a tutto il discorso, di cui fornisco una parafrasi: 'Se è vero che al merito e al demerito l'uomo deve aspettarsi un premio e una punizione corrispondente (e gli dèi non mancano di premiare e

l'huom deve il premio et il suplicio uguale,
(né al punir, né al premiar son li dei scarsi), 75
26 come temo io che ve ne vegna male,
se 'l pentir prima e 'l satisfar non giunge
a cassar questo error più che mortale!
27 S'a voi per mia cagione o macchiar l'unge
o vedési un crin mosso, ohimè, che doglia! 80
Sollo il pensarvi me da me disgiunge.
28 Voi de periglio et me di pena toglia
un pentir presto, un satisfarmi intiero;
che sia il debito vostro, et quel ch'io voglia,
ch'a sapere habbia altri che voi non chero. 85

76 vegna] ⟩o⟨ vegna **81** disgiunge] -nge *da* -gne **82** de] -e *riscritta*

punire), quanto temo io che vi si procuri qualche danno...!'. • *al merito e al demerito*: in un sistema di giustizia divina premi e punizioni sono distribuiti secondo un principio meritocratico. • *(né... scarsi)*: in Vr 22, 28-30, l'esistenza degli dèi veniva revocata in dubbio perché sembrava che il merito non fosse più applicato. • *come temo io*: diventa apodosi del periodo ipotetico (esclamativa). **77** *'l pentir prima e 'l satisfar*: sono i passi che madonna deve compiere per redimersi (già classicamente il *foedus amoris* poteva essere riallacciato). • *giunge*: verbo concordato alla latina. **79-80** *o macchiar l'unge / o vedési un crin mosso*: piccoli elementi che ledono l'aspetto di madonna: un'unghia macchiata o un capello smosso, in disordine. **81** *Sollo... disgiunge*: 'il solo pensiero di queste cose mi dilania'. Cfr. *Purg.* VIII 15 («che fece me a me uscir di mente» [SEGRE]). **83** *un pentir... intiero*: soggetti; concordano alla latina con il verbo *toglia* (sono le azioni già richiamate al v. 77). **85** *ch'a sapere... non chero*: 'non chiedo che altri oltre a voi debbano saperlo'. La promessa per avere validità non deve necessariamente avere testimoni: il *foedus amoris* è realizzato con gli dèi a testimonio.

32

Primo componimento breve dopo la lunga sequenza di capitoli (Vr 20-31), il sonetto riprende e insieme innova il ventaglio tematico dei testi precedenti. Da Vr 27 il comportamento dell'amata volge alla discontinuità, imponendo all'io un duro servizio amoroso (Vr 29), e ponendo in dubbio la saldelzza del *foedus amoris* (Vr 31). Vr 32 conferma che tra gli amanti c'è un sentimento disuguale, perché Amore li ha colpiti con forza diversa («non fu pare il dardo», v. 5).

Si tratta di un testo dalle interessanti note formali. La prima quartina, di natura «sentenziosa» (SANTORO), introduce la disparità tra l'io e madonna attraverso una serie di situtazioni antitetiche, che sono universali e, insieme, particolari (come rivela l'esclamazione patetica: «ahi lasso», v. 1). Si noti l'orchestrazione interna delle coppie sostantivo + aggettivo, da cui si ricava il seguente schema: a+s, s+a (vv. 1-2), a+s, a+s (v. 3), s+a, s+a (v. 4); o ancora il posizionamento delle coppie aggettivali, che procedono per contrari (*breve-tanto*; *interrotto-fermo*; *presto-tardi*), così come i sostantivi cui si riferiscono (*sguardo-passion*; *gaudio-pianto*; *partir-ritornarvi*). Viene così formalmente suggerita la frizione interna al rapporto amoroso.

La causa di questa situazione è da rintracciarsi nell'imperizia del dio Amore (II quartina e I terzina). Con nessuna delle sue armi consuete – arco (v. 5), fiaccola (v. 6), laccio (v. 9) – è riuscito infatti a colpire l'amata, mentre al contrario l'io è caduto vittima dei suoi colpi. L'inefficacia degli attacchi di Amore induce l'io a concludere che il dio è davvero come viene comunemente descritto – «fanciulo e cieco», v. 14 – (II terzina). Tornano a impreziosire il dettato altre figure di *dispositio*: i chiasmi dei vv. 7-8 (*a me-voi*; *voi-io*), e vv. 9-10 (*voi-meco*; *me-voi*); il parallelismo dei vv. 5-6 («non fu pare il dardo»; «né il fuoco par»).

Mi sembra interessante ricordare che il primo commentatore delle rime, Sansovino, avverte la pregnanza di due precisi modelli: *Rvf* 2, sonetto dell'assalto di Amore, e «Propertio in una sua» (SANSOVINO 1561, c. 4*v*). È probabile che l'elegia cui allude sia la II 12, che si apre con una nota descrizione del dio Amore.

Il sonetto è trasmesso dai collettori e da altri quattro manoscritti (B01, L3, N5, To). Il codice To, un miscellaneo della prima metà del Cinquecento, propone una versione del testo in cui le terzine appaiono riscritte (ma pare operazione non autoriale, stando a FINAZZI, p. 260, che riconduce il sonetto alla penna di Tommaso Baldinotti [1451-1511]).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE ECD.

Mal si compensa, ahi lasso, un breve sguardo
all'aspra passion che dura tanto,
un interrotto gaudio a un fermo pianto,
un partir presto a un ritornarvi tardo. 4
Et questo avien ché non fu pare il dardo,
né il fuoco par ch'Amor n'accese a canto:
a me il cor fisse, voi non toccò il manto,
voi non sentite il foco ed io tutto ardo. 8
Pensai che ad ambi avesse teso Amore,
et voi devesse a un laccio coglier meco,
ma me sol prese e lasciò andar voi sciolta.
Già non vid'egli molto a quella volta 12
che, s'avea voi, la preda era maggiore:
et ben mostrò ch'era fanciulo et cieco.

1 ahi] a⟩c⟨hi **13** che] C⟩c⟨he

1 *Mal si compensa*: 'si controbilancia male'. La sentenziosità dell'avvio in terza persona è subito corretta dall'interiezione («ahi lasso») che ci informa che il quadro che segue riguarda da vicino l'amante. • *breve*: l'aggettivo si contrappone a *tanto* del v. 2: lo sguardo dell'amata è breve in quanto rapido e disattento. **2** *aspra passion*: è *iunctura* che si riscontra anche nel *Furioso* (XXX 3, 4; C XXXII 88, 6). In *OF* XXX 3 il narratore si dice preda dell'«aspra passion» per la sua «nimica»: il passo suona come una conferma dell'autorappresentazione di innamorato che il poeta dà di sé tanto nelle rime quanto nel poema. **3** *gaudio*: nella raccolta termine *gaudio* sempre riferito alla gioia amorosa. Qui risulta *interrotto*, come altrove nel Rossiano a partire da Vr 27. • *fermo pianto*: un pianto durevole (da *firmitas*). **4** *un partir... tardo*: verso molto implicito, chiaro nelle sue contrapposizioni formali, ma non perspicuo nel senso. **5** *non fu pare il dardo*: topica l'immagine di Amore arciere, che con il *dardo* (la 'freccia') fa innamorare. Qui il *dardo* di Amore non ha colpito ugualmente l'io e l'amata: variazione del motivo ovidiano (*Met.* I 467 e ss.) e poi petrarchesco dell'«aureo» e «impiombato strale», per cui uno faceva innamorare e l'altro disinnamorare (*Rvf* 206, 10-11: «Amor l'aurate sue quadrella / spenda in me tutte, e l'impiombate in lei»). In Ariosto le due frecce scagliate da Amore fanno innamorare, ma perforano in modo diverso (quella scagliata a madonna non va a segno). **6** *né il fuoco... canto*: 'né fu pari il fuoco che Amore ci accese vicino'. La seconda arma in forza ad Amore, il fuoco, è meno diffusa dell'arco, ma ben attestata fin dalla latinità: Ovidio, *Am.* I 15, 27 («donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma»). **7-8** Disposizione chiastica degli emistichi: quelli esterni dedicati agli effetti di Amore sull'io (5 e 8), quelli interni agli effetti di Amore su madonna (6 e 7). Una simile disposizione, meno netta nelle partizioni, coinvolge anche i vv. 10-11. • *fisse*: 'trafisse' (da *figgere*). • *voi non toccò il manto*: la freccia di Amore non arriva a toccare la sopravveste (*manto*) di madonna (nel poema *manto* ha quasi sempre questo significato, cfr. XIV 130, 4-5). Si veda il luogo di *OF* XXXVIII 4, 3-4: «io parlo d'uno amante a cui non lieve / colpo d'Amor passò più là del manto». **9** *ad ambi*: 'ad entrambi'. • *avesse teso Amore*: azione di tendere il laccio. Amore, ora cacciatore, ricorre alla tecnica venatoria del laccio, usata per l'uccellagione (sulla metafora

della caccia di Amore cfr. BARBERI SQUAROTTI 2000, pp. 119 e ss.): altre tecniche venatorie in Vr 7. **10** *et voi devesse... meco*: 'e vi dovesse prendere a uno stesso laccio con me'. **11** *lasciò andar voi sciolta*: memoria di *TC* III 145: «Così preso mi trovo ed ella è sciolta» (con la stessa rima *sciolta* : *volta*, qui al v. 12); ma più probabilmente *Rvf* 6, 3: «et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta». **12** *non vid'egli molto*: inizia ad avanzarsi l'ipotesi che Amore non veda, perché ha agito in modo dissennato e illogico, colpendo la preda «minore». **14** *ch'era fanciulo et cieco*: la rappresentazione di Amore come un giovane (il *puer alatus*) è topica e affonda le proprie radici nella latinità (ORAZIO, *Carm.* III 12, 4: «puer ales»; OVIDIO, *Ars. am.* I 10: «sed puer est»; ma soprattutto la nota *descriptio* di Cupido a opera di PROPERZIO II 12, 1-12; e si veda poi PETRARCA, *Epyst*. I 8, 47-49: «taciteque faces et conscius ardor, / unde iacit flammas et tinctas igne sagittas / ille puer nostroque levis circumvolat orto?»). Altrettanto diffusa risulta la credenza che Amore fosse cieco («caecus amor», «caeca cupido»), per cfr. PANOFSKY 1975 (p. 136, per i riferimenti classici). Vd. anche *Rvf* 151, 9-11: «Cieco non già, ma faretrato il veggo; / nudo, se non quanto vergogna il vela; / garzon con ali: non pinto, ma vivo» (una delle più fortunate rappresentazioni di Amore, che però accoglie una tradizione medievale che rifiuta la cecità del dio).

33

Sonetto dell'inconciliabilità tra la vita che l'amante dovrebbe desiderare e quella che in verità desidera. Disallineato da «ciò che dovrebbe volere» (SANTORO), il poeta *langue* e attribuisce la propria sofferenza a un destino *fiero*, che lo ha distolto e lo distoglie da desideri e aspirazioni accessibili. Il testo conferma che ci troviamo in un momento della raccolta di estrema insoddisfazione dell'amante, la cui condizione sembra sempre più precaria.

Il patetismo dell'avvio (I quartina) ci restituisce un io irrisolto, che non riesce a far coincidere aspirazioni e comportamenti con quello che potrebbe realmente corrispondergli («voless'io quel che voler devrei!», «serviss'io quant'è il servire accetto!», vv. 1-2, etc.). Torna, in particolare, lo iato tra *speranza* e *desiderio*, che innerva i primi pezzi del Rossiano (cfr. in particolare Vr 2 e 4), con la stessa immagine del volo del desiderio in luoghi inaccessibili alla speranza (qui ai vv. 3-4). Se l'amante riuscisse a fare ciò, a volere per sé quello che potrebbe ottenere, non avrebbe motivo di soffrire per «quel colpo mortal*e*» inferto da Amore (v. 5). Il dio, *fanciullo* e *cieco* (Vr 32, 14), sferra anche in questo sonetto, come nel precedente, i suoi dardi e imprigiona in catene l'amante (II quartina).

Il fallimento dell'io, in questa lotta per vivere ciò che si potrebbe ragionevolmente vivere, è da attribuirsi non alla sua libera scelta, ma al destino (I terzina). La chiusa, organizzata in una *pointe* finale di natura sentenziosa, è rivolta a madonna e contiene un avvertimento celato, racchiuso nell'immagine del cavallo che diviene ingovernabile per gli eccessivi sproni.

Tutto il sonetto è fortemente tramato di filigrane petrarchesche: dal colpo inferto mentre l'io non prestava attenzione (*Rvf* 2-3, qui ai vv. 5-6), alla topica del desiderio rappresentato come un cavallo eccessivamente spronato, che innerva l'ultima terzina (*Rvf* 6 e 48, 12-14). Quest'ultima fonte era per altro già avvertita dai contemporanei (TURCHI 1568, p. 20: «Ad imitatione del Petrarca ove dice *E per troppo spronar la fuga è tarda*»); il cavallo quale metafora delle forze interiori «difficili da dominare» (LONGHI 2000, p. 515) è immagine cara alla lirica ariostesca (ARIOSTO, canz. I 29-44).

Il sonetto è trasmesso dai soli collettori.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE ECD.

Deh, voless'io quel che voler devrei!
Deh, serviss'io quant'è il servire accetto!
Deh, Madonna, l'andar fussi interdetto
dove non vola speme ai disir miei! 4
Io son ben certo che non languirei
di quel colpo mortal ch'in mezo 'l petto,
non mi guardando, Amor mi diede, et stretto
da le catene sue già non serei. 8
So quel ch'io posso et so quel che far degio;
ma più che giusta elettione, il mio
fiero destino ho da imputar s'io fallo. 12
Ben vi vuo' ricordar ch'ogni cavallo
non corre sempre per spronar, et vegio,
per punger troppo, alcun farsi restio.

6 quel] quell⟩o⟨ **11** fiero] f- *agg. dopo la cassatura di* L- da] -a *da* -o **12** cavallo] *seconda* -l- *agg.*

1 *voless'io quel che voler devrei*: 'se io volessi quel che dovrei volere'. Subito viene enunciato lo scarto tra ciò che l'io vuole e desidera e ciò che in realtà dovrebbe volere e desiderare. Sono racchiusi in questo divario le cause del suo languire (v. 5). Si vedano CORREGGIO, *Rime* 379, 1: «S'io potessi voler quel ch'io dovrei», e il luogo parallelo «ancora più virtuosistico» del lamento di Bradamante in *OF* XLIV 41, 1-2: «Ahimè! Vorrò quel che non vuol chi deve / poter del voler mio più che poss'io?» (GUASSARDO). **2** *servire*: è verbo tecnico del *servitium amoris*. **3-4** 'Deh, Madonna, se fosse vietato ai miei desideri di andare dove la speranza non può volare!'. Torna uno dei motivi che struttura i primi pezzi del Rossiano, quello relativo alla discrepanza tra *speranza* e *disio*: cfr. in particolare Vr 4, 6-9. **5-8** 'Io sono ben sicuro che non soffrirei per quel colpo mortale che Amore mi inferse in mezzo al cuore, mentre non me ne guardavo, e non sarei già stretto dalle sue catene'. • *colpo mortal*: l'espressione viene da *Rvf* 2, 7: «quando 'l colpo mortal là giú discese» (mutuata da DANTE, *Rime* 43, 9-10). • *non mi guardando*: ancora un motivo antico (classico e trobadorico), quello dell'io, sprovvisto di difese, e di Amore che agisce senza preavviso, declinato anche nel 'cominciamento' del Canzoniere: *Rvf* 3, 3: «quand'i' fui preso, e non me ne guardai». Tale circostanza archetipica troverà spazio anche in ARIOSTO canz. I, 128-132: «Quando men mi guardai, / quei pargoletti, che ne l'auree crespe / chiome attendean, qual vespe / a chi le attizza, al cor mi s'aventâro, / e nei capelli vostri lo legâro». • *da le catene sue*: motivo di Amore carceriere, che altrove assume una connotazione positiva (Vr 19). **9** *So quel ch'io posso... degio*: l'io è consapevole circa ciò che potrebbe e dovrebbe fare (allineare i propri sentimenti alla realtà). **10-11** 'ma, più che una libera scelta, devo incolpare il mio destino crudele, se io fallisco'. Per la predestinazione che vince sulla scelta individuale vd. *Rvf* 247, 12-14: «Amor la spinge et tira, / non per electïon, ma per destino». Nel sonetto ariostesco, l'amante non può sottrarsi per predestinazione. • *fiero destino*: è *iunctura* che ricorre anche nel poema: *OF* IV 30, 5-6, riferito a Ruggiero, il cui destino è ritenuto crudele per via della profezia che ne previde la morte prematura in seguito al matrimonio con Bradamante; la stessa espressione anche in *OF* XXXIX

78, 1. **12-13** 'Ebbene, vi voglio ricordare che non tutti i cavalli corrono sempre per gli sproni, e ne vedo qualcuno farsi ingovernabile, per essere stato eccessivamente spronato'. Accolgo il valore causale di *per spronar* suggerito da Segre (SANTORO e BIANCHI suggerivano un valore concessivo). L'immagine del *disio* del poeta ingovernabile (*restio*) struttura già *Rvf* 6, e a sua volta affonda le sue radici nell'antichità (si veda anche DANTE, *Conv.* IV, XXVI 6-7). • *restio*: cfr. *Rvf* 48, 12-14: «cosí 'l desio, che seco non s'accorda, / ne lo sfrenato obietto vien perdendo, / e per troppo spronar la fuga è tarda» (luogo citato da TURCHI 1567, p. 20). Il motivo è diffuso: VISCONTI, *Canzonieri* CLXXII (128), 1-2: «Talor visto ho per molto speronare / un optimo caval farsi restio».

34

Gli occhi di madonna sono contemplati dall'amante, che ne ricava l'improvvisa quiescenza di ogni «martiro» (v. 4); ma non appena il contatto s'interrompe, il «tromento» (v. 6) si ripresenta con una tale forza che annulla la memoria di qualsiasi piacere. In entrambi i casi il poeta perde il ricordo (del male sofferto e del piacere provato). Da qui proviene il desiderio di prolungare la vista di madonna o ripeterla («di vedervi già sì vago», v. 9), perché l'amante non possiede strumenti per sopperire alla mancanza: l'immagine di lei *fissa* nel cuore non riesce infatti ad arrecare altrettanti benefici (motivo non comune, come sottolinea FAVARO 2010, p. 126, confrontandolo con la trattatistica coeva). Il desiderio dell'io di guardarla si scontra, tuttavia, con il sospetto che l'amata provi fastidio («v'attrista», v. 12), sebbene di fatto lei non perda nulla a lasciarsi guardare.

L'incipit del sonetto richiama una ballata petrarchesca (*Rvf* 14, *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro*), in cui l'amante sperimenta gli effetti della contemplazione di madonna e parimenti indugia sui limiti del proprio sguardo (ma si vedano, più in generale, anche altri pezzi vicini: *Rvf* 17, 18). SEGRE segnala proprio le consonanze tematiche delle quartine di Vr 34 con *Rvf* 17 (1-12), dove l'io petrarchesco conduce un'accurata indagine sulla fisiologia dello sguardo.

Il componimento si trova nei collettori e in altri due manoscritti: Bo e L3, quest'ultimo latore di un manipolo significativo di rime ariostesche.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD.

Occhi miei belli, mentre ch'i' vi miro,
per dolcezza ineffabil ch'io ne sento,
vola come falcon c'ha seco il vento
la memoria da me d'ogni martiro; 4
et tosto che da voi le luci giro,
amaricato resto in tal tromento,
che s'hebbi mai piacer non lo rammento:
ne va il ricordo col primier sospiro. 8
Non sarei di vedervi già sì vago,
s'io sentisse giovar, come la vista,
l'haver di voi nel cor sempre l'imago.
Invidia è ben se 'l guardar mio vi attrista, 12
et tanto più che quello ond'io m'appago
nulla a voi perde, et a me tanto acquista.

8 ne va il] *il copista aveva cominciato a scrivere il v. successivo (probabilmente a causa dell'avvio simile), poi eraso* (-on sarei) **10** giovar] -o- *ins.* **11** l'imago] lungo *segnalato come errore con una crocetta sul margine sinistro* **12** guardar] g- *da* q-

1 *Occhi... giro*: tutto il verso iniziale ricalca l'incipit di *Rvf* 14, «Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro». **2** *dolcezza ineffabil*: è *iunctura* petrarchesca di un sonetto in cui si descrivono, come qui, gli effetti dello sguardo appuntato sul volto dell'amata (*Rvf* 116, 1-2: «Pien di quella ineffabile dolcezza / che del bel viso trassen gli occhi miei»); analoga *dulcedo* è quella di Beatrice «che dà per gli occhi una dolcezza al core / che 'ntender no la pò chi no la prova» (*VN* XXVI, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, 10-11). Cfr. per la clausola Ariosto, canz. I 144-145 («Mi dolgo ben che de' soavi ceppi / l'inefabil dolcezza»). **3-4** 'vola via il ricordo di ogni sofferenza, come un falcone che ha il vento a favore'. Il potere rasserenante della contemplazione dell'amata è già petrarchesco: *Rvf* 17, 5-8 («Vero è che 'l dolce mansüeto riso / pur acqueta gli ardenti miei desiri, / e mi sottragge al foco de' martiri, / mentr'io son a mirarvi intento e fiso»). • *come... vento*: 'come un falcone che ha il vento a favore'. Sulla velocità del falcone cfr. *OF* XIX 52, 5-6: «che porta il legno più velocemente, / che pelegrin falcon mai facesse ala», ma soprattutto le «veloci / ale» dell'uccello in Ariosto, canz. I 153-154 (che condivide con Vr 34 anche la clausola di v. 2). Similitudini con il falcone (ricordato come *audace* in *OF* XX 103, 5) sono diffuse nel poema, a indicare la rapidità dell'assalto e della sua calata a terra (*OF* II 38, 4-5; 50, 3-4; XXV 12, 1-6; XLIII 63, 1-4). **5** *et tosto... giro*: 'e appena volto gli occhi da voi'. L'atto di distogliere lo sguardo dall'amata è già petrarchesco, spesso foriero di sofferenza o paura (in *Rvf* 17, 9: «ma gli spiriti miei s'aghiaccian poi»). **6** *amaricato*: 'angosciato'; è termine pochissimo diffuso, ma conosce cinque occorrenze nella raccolta lirica di Correggio (ad es. *Rime* 157, 1: «Lieto in un puncto, amaricato e tristo»). • *tromento*: si conserva la metatesi. **7** *non lo rammento*: smettere di guardare gli occhi dell'amata cancella qualsiasi *piacere* provato durante la contemplazione. **8** *ne va*: 'se ne va'. **9-11** Baldacci 1999, p. 197, un po' liberamente, spiega: «se il fatto di tenervi scolpita in cuore fosse a me di tanto giovamento che uguagliasse il bene di vedervi». La possibilità di fruire dell'immagine incamerata nel cuore è quindi un piacere minore. • *nel cor sempre l'imago*: l'immagine trattenuta nel cuore

dell'amante è *topos* lirico di grande fortuna, per cui cfr. Vr 3, 2 e Vr 28, 40-49. Per la memoria che ha sede nel cuore cfr. BORSA 2016. **12** *Invidia... attrista*: l'io insinua che l'amata nutra un sentimento d'invidia nei suoi confronti, giacché sembra infastidirla che il poeta la guardi e senta una «dolcezza ineffabil». **13-14** 'e tanto più che quello per cui mi appago nulla vi toglie, mentre a me molto fa guadagnare'.

35

Il lungo e iconico *exemplum* dell'aquila (vv. 1-6) è cruciale nell'economia del sonetto, perché fornisce un codice di comportamento da adottare con l'amata: come l'aquila respinge quei piccoli che, pur somigliandole, non riescono a sopportare come lei la luce diretta del sole, così il «saggio amante» può dire sua l'amata solo se lei è in tutto conforme a lui.

Che il testo rappresenti un'impresa è ipotesi avanzata da TURCHI 1567, pp. 3-4: «Veggendo che la donna gli era in tutte le parti conforme, fuor che in una sola, s'elesse per impresa un'Aquila ch'avea assissati i suoi figli al raggio del sole. Perché non sapendo essa donna ciò che volesse significare quella Impresa gliene richiese il senso. A cui esso rispose con questo Sonetto».

La messa alla prova dell'amata si inserisce in un orizzonte apetrarchesco. Vi sono punti di contatto con ARIOSTO, *Carm.* VII (indirizzato a Pietro Bembo), in cui Lidia, la donna amata nei *Carmina*, si è dimostrata infedele, ma l'io non tollera che altri possano godere dell'amore di lei (cfr. SANTORO): è dunque meglio rinunciare del tutto al suo amore che non averne l'esclusività («Parte carere omni malo, quam admittere quemquam / in partem», vv. 16-17). A questo principio si allinea il finale epigrammatico del sonetto («che o nulla o voi convien tutta esser mia», v. 14), con il passaggio al *tu* diretto all'amata, cui sembra rivolgere un *ultimatum* (per questo tema cfr. PROPERZIO II 34).

Non escluderei che il posizionamento di Vr 35 in questo punto della raccolta derivi anche dalla vicinanza con Vr 34, dove è svolta la similitudine del falcone (qui invece è impiegato l'*exemplum* dell'aquila). Il sonetto è trasmesso dai collettori e da altri tre manoscritti (P2, R18, U1), l'ultimo dei quali propone due trascrizioni (una parziale). Girolamo Ruscelli, in un suo trattato sulle imprese che censisce, tra le altre, l'immagine dell'aquila che espone i propri nati alla luce diretta del sole (*Le imprese illustri* 1566, pp. 395-398), attribuisce il testo a Bernardo Accolti, l'Unico Aretino (1458-1535).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE EDC. Si segnalano le rime derivative *conforme* : *diforme* con rimanti in opposizione. La rima C è in iato (*-ia*).

Perché simil le siano et de li artigli
et del capo et del petto et de le piume,
se l'acutezza anchor non v'è del lume,
riconoscer non vuol l'aquila i figli. 4
Una sol parte che non le somigli
fa che esser l'altre sue non si presume:
magnanima natura, alto costume,
degno onde exempio un saggio amante pigli, 8
ché la sua donna sua creder che sia
non dee, s'a' suoi piacer, s'a' desir suoi
s'a' tutte voglie sue non l'ha conforme.
Non siate dunque in un da me diforme 12
perché mi si confaccia il più di voi:
che o nulla o voi convien tutta esser mia.

1 *Perché*: 'per quanto', ha valore concessivo. **3-4** 'se ancora la vista non è acuta, l'aquila non vuole riconoscere i figli'. Tradizionalmente l'aquila sarebbe capace di resistere allo sguardo diretto del sole (noto il paragone di Beatrice di *Par.* I 46-48: «quando Beatrice in sul sinistro fianco / vidi rivolta e riguardar nel sole: / aquila sì non li s'affisse unquanco», ma il motivo è diffuso: PLINIO, *Nat. hist.* X 3, 10; *Rvf* 325, 59, cfr. anche MALINVERNI 1999). ARISTOTELE, *Historia animalium* IX 34-36, 620*a* per primo riporta l'abitudine dell'aquila a rivolgere gli occhi dei propri piccoli al sole per farli abituare all'intensità della luce, non riconoscendo come proprio pulcino quello che si fosse voltato o non avesse sostenuto lo sguardo (ma sarà poi abitudine ricordata: GUASSARDO 2021, p. 112, cita Isidoro, *Etym.* XII, VII 10-11). La credenza è citata anche in lirica in ambienti vicini ad Ariosto: AQUILANO, *Rime*, son. 59, 1-4: «L'aquila che col sguardo affisa el sole / Tutti i soi figli ancor prova a la spera, / E qual fissar non può, sdegnata e fiera / Morto lo tra' del nido e non lo vole» (GUASSARDO 2021, p. 113). **5-6** 'Una sola parte che non le assomigli fa sì che lei disconosca anche le altre', e dunque allontani i figli che non siano riusciti a fissare il sole. • *non si presume*: cfr. *OF* XLI 3, 4: «Fa che con chiaro indizio si presume». **7** *magnanima natura*: l'aquila è spesso ricordata nei bestiari medievali per la sua magnanimità, anche in virtù della capacità di volare più in alto degli altri uccelli (THAÜN, *Bestiaire*, 2013: «Egle est re de oisel»). • *alto costume*: è tessera di PETRARCA, *TC* III 139. **8** 'degno di essere preso come esempio da un saggio amante'; *saggio amante*: è tessera del *Furioso*, lì indicante Brandimarte (XXXI 59, 8: «di Fiordiligi il fido e saggio amante»). Qui sta a indicare l'amante scaltrito. • *exempio*: cfr. Vr 23, 9. **9-11** 'ché non deve credere che la sua donna sia sua, se lei non è del tutto conforme ai suoi piaceri, ai suoi desideri, e alle sue voglie'. Il poeta avverte l'*amante saggio* di valutare il grado di corrispondenza dell'amata (cfr. CORREGGIO, *Rime* 202, 1-2: «Non pregate più Amor che mi percota / per fare al vostro il mio desio conforme»). **12** *in un*: 'in una sola cosa'. • *diforme*: 'diversa'. **13** *perché*: 'benché', ancora con valore concessivo come al v. 1. **14** *che... esser mia*: esclusività della corrispondenza degli amanti (FAVARO 2010, p. 126 annota che: «si può affermare che è lui a voler dettare risolutamente le regole», ma non è da escludere che l'*aut aut* dell'io sia una reazione a un precedente e taciuto sgarbo commesso dall'amata). Cfr. ARIOSTO, *Carm.* VII 16-17.

36

Il componimento elogia madonna per la sua bellezza (vv. 1-8) e per il suo ingegno (vv. 9-11), senza risolversi su quale qualità sia più eccelsa. La vista di tante belle parti di lei, dai *crini* agli occhi, alle labbra e alle «altre cose» (v. 3), genera il pensiero che la bellezza sia il pregio maggiore di madonna, anche in virtù del fatto che il suo aspetto radioso oscura gli altri pregi. SEGRE segnala tangenze con *Rvf* 200, 9-12 («li occhi sereni e le stellanti ciglia, / la bella bocca angelica, di perle / piena e di rose e di dolci parole»), ma cfr. nel Rossiano Vr 9 e Vr 26, 43-51.

Le terzine si riavviano con un correttivo («Ma», v. 9), che introduce, accanto all'incomparabile bellezza di madonna, il suo «chiaro ingegno» (v. 9) altrettanto notabile, che si mostra con all'io «con sì gran prova» (v. 9). La lode delle sue qualità intellettuali è tema di Vr 13, lì a scapito della bellezza («Altri lodan il viso, altri le chiome... me non mortal fragil bellezza come / un ingegno divino...»). Sull'«intellectual canon» della donna stabilito dalla trattatistica a inizio Cinquecento, cfr. GUASSARDO 2020b (in particolare pp. 577-589).

Dal testo trae ispirazione Ronsard (*Amours* I, VI).

Oltre che dai collettori, il sonetto è tramandato da tre codici (B2, L3, V5): il più significativo è L3, un miscellaneo che reca un buon numero di rime ariostesche. Il sonetto è attribuito a Giovanni Antonio Benalio da RUSCELLI, *I Fiori delle Rime* 1558, p. 399 (lo stesso Ruscelli aveva assegnato Vr 35 a Bernardo Accolti).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE ECD.

Quando prima i crin d'oro et la dolcezza
vidi de gl'occhi et le odorate rose
de le purpuree labra et l'altre cose
che in me crear di voi tanta vaghezza, 4
pensai che magior fosse la bellezza
di quanti pregi il ciel, donna, in voi pose,
ché ogn'altro alla mia vista si nascose
troppo a mirar in questa luce avezza. 8
Ma poi con sì gran prova il chiaro ingegno
mi si mostrò che rimanere in forse
mi fe' che suo non fusse il primo loco.
Che sia maggior non so; so ben che poco 12
son disuguali et so che a questo segno
altro ingegno o belezza unqua non sorse.

2 vidi] V⟩v⟨idi **4** che] -h- *agg. dal copista* • vaghezza] -a- *ins. dal copista* **5** fosse] -osse *su lettere indecifrabili* **9** chiaro] -a- *ripassata più lunga per unirla a* chi- *da cui inizialmente era staccata da uno spazio* **14** sorse] s- *su* f-

1 *crin d'oro*: tessera condivisa da BEMBO, *Rime* 5, 1: «Crin d'oro terso et d'ambra tersa et pura». Il sonetto di Bembo è composto probabilmente prima del 1503 in occasione di una «tenzone» avviata con la Compagnia degli Amici, di cui Ariosto faceva parte (e a cui rispose con *Se senza fin son le cagion ch'io v'ami*, son. XXXIII). Cfr. Vr 7, Vr 9, Vr 26, 43, dove già si diceva che l'amata è bionda. **1-2** *la dolcezza / vidi de gl'occhi*: che gli occhi dell'amata siano fonte di dolcezza è motivo petrarchesco (*Rvf* 119, 34: «per più dolcezza trar degli occhi suoi»; *Rvf* 141, 6) e poi diffuso (SANNAZARO, *SeC* XLIX 1-2; CARITEO, *Rime*, son. CXIX 1-2). **2-3** *le odorate rose / de le purpuree labra*: il rimando alle rose per descrivere le labbra rosse (*purpuree*) è già impiegato altrove da Ariosto: Vr 26, 47. • *odorate rose*: 'profumate rose', è tessera tibulliana (TIBULLO I 3, 62: «odoratis... rosis»), ripresa anche da BOIARDO, *Am. lib.* II 57, 4. **3** *l'altre cose*: consuntivo con cui spesso Ariosto chiude una *descriptio puellae* (cfr. ad es. Vr 9, 10-11). **4** *crear*: 'crearono'. • *vaghezza*: 'desiderio.' **5-6** 'pensai che la bellezza fosse il maggiore dei pregi che il cielo pose in voi, donna'. Per il motivo dei doni del cielo cfr. Vr 26, 50-51. **7** *ogn'altro alla mia vista si nascose*: la bellezza di madonna è così abbagliante che oscura gli altri pregi. **8** *troppo... avvezza*: 'troppo abituata a...'. Per il motivo degli occhi fissi in una sorgente di luce, cfr. Vr 35. **9** *con sì gran prova*: «Se l'accenno è autobiografico, non sappiamo a quale evento si allude» (SANTORO, p. 223). • *chiaro ingegno*: è tessera petrarchesca (*Rvf* 240, 9-10: «Voi, con quel cor, che di sí chiaro ingegno, / di sì alta vertute il cielo alluma», segnalata da BIANCHI). L'amata è contraddistinta da un «ingegno divino» e da una «chiara eloquentia» in Vr 13, 6-9. Si annoti che l'ingegno era qualità femminile della donna di palazzo già in CASTIGLIONE, *Cortegiano* III 2, 27-30 (soprattutto «una pronta vivacità d'ingegno»). **10-11** *che rimanere in forse / mi fe'... loco*: 'che mi fece rimanere in dubbio se suo non fosse il primo posto [nei pregi]'. **12** *Che sia... poco*: simile a (e stessa posizione di) Vr 1, 12: «Che fia non so; ma ben chiaro discerno». **13** *a questo segno*: a quest'altezza. **14** *unqua*: mai. • *sorse*: 'salì', 'giunse', 's'innalzò'.

37

In questa ballata a parlare è una donna, con tutta probabilità l'amata (voci femminili già in Vr 20-22, 28 e poi 41, in persona di una vedova). Una voce, in ogni caso, che propone una versione dei fatti in netto contrasto con il tessuto diegetico della raccolta, in cui il poeta deve fare i conti con la volubilità dell'amata, con l'infrazione del *foedus amoris* (Vr 31), con il suo sentimento diseguale (Vr 32). Qui, invece, madonna si rivolge ad Amore, per dichiararsi vinta e caduta sotto i suoi colpi e per implorarlo di lasciarla viva, benché in «prigione» (v. 2). La resa a lui è totale («mi ti rendo», v. 1; «io ti do l'arme e più non mi difendo», v. 4; «son vinta», v. 5; «mai più, Signor, armi... non prendo», vv. 13-14).

La donna è messa a dura prova da un «fiero colpo» (v. 6), ben diverso da quel *dardo* che non le avrebbe toccato il «manto» a Vr 32, 7, secondo quanto riferiva l'amante *ad locum*. Dismessi i panni della donna *orgogliosa*, l'amata chiede di entrare spontaneamente nel «molle / carcere» d'amore, così che lei possa vivere mentre Amore vince.

I commentatori cinquecenteschi (da SANSOVINO 1561, c. 20*r*, a TURCHI 1567, p. 47) segnalano che la ballata è fatta «ad imitatione» del madrigale di BEMBO, *Rime* 61 (*Che ti val saettarmi, s'io già fore*). Il madrigale, composto prima del 1499, compare nella *princeps* degli *Asolani* (cfr. DONNINI 2008, pp. 145-146) e propone il quattrocentesco tema di Amore arciere che continua a colpire chi ormai è vinto ed è prigioniero.

Solo i collettori trasmettono questo testo.

Ballata mezzana monostrofica di rime ZYyZ ABCBAC(d_3) cDdZ. Lo schema rimico guarda a due ballate petrarchesche (*Rvf* 11, *Lassare il velo o per sole o per ombra*, e *Rvf* 14, *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro*), ma per l'alternanza di endecasillabi e settenari è più affine alla seconda. Cfr. PAGNOTTA 1995, pp. 144-145. A differenza degli altri testi ariosteschi molte qui sono le rime inclusive: *rendo* : *prendo*; *colpo* : *incolpo*; *armi* : *darmi*.

A che più strali, Amor, s'io mi ti rendo?
Lasciami viva e in tua prigion mi serra.
A che pur farmi guerra
s'io ti do l'arme e più non mi difendo? 4
Perché assalirmi ancor se già son vinta?
Non posso più! Questo è quel fiero colpo
che la forza, l'ardir, che 'l cor mi tolle.
L'usato orgoglio ben danno et incolpo:
hor non recuso, di catene cinta,
che mi meni captiva al sacro colle. 10
Lasciarmi viva e molle
carcere puoi sicuramente darmi,
ché mai più, Signor, armi
per essere contra a' tuo' disii non prendo.

2 viva] -v- *su* -ci- **6** quel] quel⟩o⟨ **9** catene] cathene *con* -h- *ins.*

1 *A che... rendo?*: 'A che scopo, Amore, [mi scagli] più frecce, se io mi arrendo a te?'. Il motivo di Amore arciere che colpisce un vinto è diffuso nel tardo Quattrocento (ma è già classico, cfr. ORAZIO, *Carm.* IV 1, 1-5, segnalato da JURI 2021, p. 482): si noti in particolare la vicinanza tematica con l'avvio di una ballata di TEBALDEO, *Rime* 166, 1: «A che contra d'un vinto opri più l'arco?»; e AQUILANO, *Strambotti* 193, 5: «Ch'io son prigion: che vuoi più sagittarmi?». Su tutti, però, valga il richiamo a BEMBO, *Rime* 61, 1-2: «Che ti val saettarmi, s'io già fore / esco di vita, o niquitoso arciero?». • *s'io mi ti rendo*: in punta di verso e in rima con «più non mi difendo» (v. 4), simile nell'andamento formale e contenutistico a POLIZIANO, *Rispetti* VIII, 1-4: «Pietà, donna, per Dio, deh non più guerra! / non più guerra, per Dio, ch'i' mi ti arrendo: / [...] vinto mi chiamo e più non mi difendo», e AQUILANO, *Sonetti di dubbia attribuzione* 42, 1-3: «Pace, signora mia, pace non guerra, / Non più guerra, pietà che mi ti rendo; / Pietà, ch'io lasso più non me difendo» (sonetto che attesta la fortuna di Poliziano in ambienti padani). **2** *in tua prigion mi serra*: 'serrami nella tua prigione'. Motivo del carcere d'Amore, per cui cfr. Vr 19. **3** *A che pur*: 'a che scopo ancora'. **4** *s'io ti do l'arme*: segno di resa da parte dell'amata. Per il motivo della resa, e più in generale per consonanze con la ballata, JURI 2022, p. 482 segnala il luogo di OVIDIO, *Am.* II 9, 3-6: «quid me, qui miles numquam tua signa reliqui, / laedis, et in castris vulneror ipse meis? / cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos? / gloria pugnantes vincere maior erat». **6** *Non posso più*: 'non riesco più a sopportare'. • *fiero colpo*: è *iunctura* ricorrente nel *Furioso*, attestata in molti duelli (II 11, 2; XXXVI 56, 8; XLI 78, 1; XLVI 123, 3). **7** *che... mi tolle*: cfr. PETRARCA di *TC* III 127: «ch'a mia difesa non ho ardir né forza» (BIANCHI). • *tolle*: 'toglie', è forma verbale diffusa anche nel poema. **8** *l'usato orgoglio*: è tessera dantesca (*Purg.* II 126), con un'occorrenza anche nel poema (*OF* XXIX 9, 4: «l'usato orgoglio in lui spegne et ammorza», riferito a Rodomonte, che si mostra ammansito per conquistare Isabella). Qui l'orgoglio è quello tenuto da madonna in numerose occasioni (cfr. Vr 27 e 31 almeno), ma ora tuttavia merita biasimo. • *danno*: 'condanno'. **9-10** 'non rifiuto di essere trascinata, in catene e prigioniera, al colle sacro'. • *di catene cinta*: nota metafora delle catene d'amore (cfr. ancora *Rvf* 76, 10; 89, 10 e altri). • *sacro colle*: da POLI-

DORI 1857, p. 311, è ritenuta una memoria dei *Trionfi*, dove si dava un colle sacro a Venere (e dunque ad Amore) sull'isola di Cipro (cfr. *TC* IV, 103-108: «nel mezzo è un ombroso e chiuso colle / con sì soavi odor, con sì dolci acque / ch'ogni maschio pensier de l'alma tolle. / Questa è la terra che cotanto piacque / a Venere, e 'n quel tempo a lei fu sagra / che 'l ver nascoso e sconosciuto giacque»). Andrà dunque inteso quale colle d'Amore, luogo eletto dal dio per trarvi i suoi prigionieri. **11** *Lasciarmi viva*: nella volta torna, con leggera variazione, l'avvio della ripresa (v. 2). • *molle / carcere*: forte inarcatura che riprende il motivo del *carcere soave* (cfr. Vr 19). **13-14** 'giacché non prendo armi mai più, Signore, per oppormi ai tuoi desideri'.

38

Pezzo sul problema della lontananza, composto, stando alla maggioranza degli studiosi (da ultima GUASSARDO 2021, p. 78), durante il soggiorno in Garfagnana, come suggerirebbe l'indicazione del v. 4 relativa a rientri frequenti presso l'amata. Risulta tuttavia difficile e infruttuoso ancorare alla biografia ariostesca le labili indicazioni contenute nel sonetto, mentre forse qualcosa si può dire in merito agli stretti rapporti che allaccia con Vr 45, questo di certo composto attorno al 1512-1515 (e in quel periodo Ariosto e la Benucci vivevano una storia clandestina, e dunque non potevano vedersi spesso). Nel sonetto vengono infatti declinati alcuni motivi che struttureranno il più lungo capitolo ternario: in particolare, la questione della lontananza e il richiamo di nozioni elementari di medicina.

L'amante credeva che la lontananza da madonna non fosse così dura, se lui avesse programmato ritorni frequenti per rivederla. Il rimedio, tuttavia, non sortisce l'effetto sperato, perché le visite brevi non fanno che raddoppiare le pene «acerbe e prave» (v. 7). Se, infatti, la vista dell'amata è di giovamento, il distacco da lei risulta così doloroso da essere un veleno più che un rimedio.

Il testo si conclude con una similitudine a sfondo medico: come l'ammalato muore se interrompe la cura (che non va lasciata se la si comincia), così l'io non dovrebbe lasciare madonna oppure non dovrebbe tornare a trovarla.

Il testo si trova nei soli collettori, ed è presumibile pensare che sia stato scritto per il suo inserimento di canzoniere.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD.

Madonna, io mi pensai che 'l stare absente
da voi non mi dovesse esser sì grave,
s'a riveder il bel sguardo suave
venia talhor, che già solea sovente. 4
Ma poi che 'l desiderio impatiente
a voi mi trasse, il cor perhò non have
meno una di sue doglie acerbe et prave,
raddoppiar anzi tutte se le sente: 8
giovava il rivedervi, se sì breve
non era, ma per la partita dura
mi fu un venen, non ch'un rimedio leve.
Così suol trar l'infermo in sepoltura 12
interrotto compenso: o non si deve
incominciare, o non lasciar la cura.

1 absente] *ins. da altra mano nel margine destro* **2** dovesse] -o- *su* -e- **4** sovente] -e *su* -i **10** era] -a *su* -o **12** suol] suol⟩o⟨

1 *Madonna*: l'avvio in vocativo, appellandosi all'amata, è già impiegato in Vr 9, 1. **2** *sì grave*: così doloroso e difficile. **3** *bel sguardo suave*: è tessera petrarchesca e prima ciniana (CINO, *Rime* XCIII 13), impiegata anche in Vr 41, 47 per indicare lo sguardo dell'amato defunto. Rima con *grave* già in *Rvf* 70, 39-40, ma poi diffusa anche in Boccaccio, Tebaldeo, Bembo. **4** *venia... sovente*: '[se] fossi venuto qualche volta, come già ero solito fare'. **5** *poi che*: con valore temporale. **6-8** 'il cuore, però, non ha nemmeno uno in meno dei suoi tormenti dolorosi, anzi li sente tutti raddoppiare'. • *doglie acerbe et prave*: cfr. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta* V 5, 14 («Oh quante doglie e come acerbe m'assaliranno oggimai!»). • *prave*: è noto aggettivo dantesco (*Inf.* III, 84: «Guai a voi, anime prave!»), usato nel *Furioso* più volte (si contano quattordici occorrenze). **9** *sì breve*: la visita. **10** *per la partita dura*: 'a causa della partenza dolorosa', è *iunctura* diffusa anche nel *Furioso*: XLIII 85, 3-4 («De la dura partita ella si duole, / con che lacrime, oh Dio! con che querele!»). **11** *mi fu un venen*: anziché essere di sollievo, il rimedio diviene un veleno. **12-14** Annota SANTORO: «la similitudine sembra riflettere l'interesse del poeta per la medicina, interesse favorito e stimolato dalla presenza e dal magistero, nella cultura ferrarese, di insigni studiosi, quali Niccolò Leoniceno e Giovanni Mainardi». • *trar... in sepoltura*: condurre a morte. • *interrotto compenso*: 'una cura interrotta', soggetto di *suol*. Per il termine *compenso* nel senso di 'rimedio', si veda *Satire* I 32-33: «... e quai compensi / mi siano utili so, so quai son rei»; V 88: «Ma prima ch'io ti mostri altro compenso» (BIANCHI). Con lo stesso significato anche in CORREGGIO, *Rime* 11, 1-3 («Fra tutti i gran dolori è mal supremo / quel de che non si può chieder compenso / questo, oltra il corpo, tanto affligge il senso»). • *o non si deve / incominciare... la cura*: prescrizione della medicina tradizionale, secondo cui, se la cura viene cominciata, va finita.

39

Sonetto interessante, poco attenzionato dalla critica, in cui l'amante offre un (inconsueto) consuntivo della propria esperienza lirica, ricordando gli anni della giovinezza spesi a «vergar tanti fogli» (v. 2) nella speranza di ottenere in cambio una ricompensa da madonna. La copiosa produzione lirica (ed elegiaca, visto che il poeta specifica che sulla pagina dipingeva «cordogli», v. 3) non ha prodotto però alcun risultato, e ora che si trova in un'età più avanzata, non c'è da aspettarsi che la situazione migliori, anzi: la maturità rende più difficoltosa l'insorgenza di nuove forze creative. È dunque meglio «tacer*e*» (v. 9) piuttosto che essere deriso dagli altri (e dall'amata) per le sofferenze di cui scrive. Nella posizione in cui si trova il sonetto, verso la chiusura della raccolta, la dichiarazione di silenzio sembra assumere un valore programmatico. L'accenno ai «migliori anni», contrapposti a un *ora* più tardo, induce poi a ipotizzare per il testo una datazione bassa.

Il testo si conclude con l'accostamento di madonna a un mito che gode di buona fortuna nella lirica padana precendente e coeva ad Ariosto. L'amata viene paragonata a Falaride, empio tiranno di Siracusa che, secondo la leggenda, chiese all'inventore Perillo di creare una trappola mortale che toccò poi allo stesso Perillo testare, finendo ucciso e suscitando al contempo il diletto del tiranno (cfr. *Inf.* XXVII 7-12). In questo gioco di ruoli, l'amata, come Falaride, è colpevole di voler trarre piacere dal dolore dell'amante; Perillo, invece, «became the perfect embodiment of the poet himself, who sings because of the pain caused by the sadistic will of a tyrannical woman» (Guassardo 2021, p. 144). Qui, però, il poeta rifiuta il ruolo di Perillo («non voglio esser», v. 13), allontanandosi da certe topiche dinamiche «di assoggettamento alla donna 'sadica'» (Guassardo).

Come Vr 38, anche questo sonetto è attestato dai soli collettori (è in linea anche con l'ipotesi di una datazione più tarda).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Desinenziali le rime *dire* : *udire*.

Se con speranza di mercé perduti
ho i miglior anni in vergar tanti fogli,
et vergando dipingervi i cordogli
che per mirare alte bellezze ho havuti, 4
et se sin qui non li so far sì arguti
che l'opra lor cor ad amarmi invogli,
non ho d'atender più che ne germogli
nuovo valor ch'in questa età m'aiuti. 8
Dunque è meglio il tacer, Donna, che 'l dire,
poi che di versi miei non piglio altr'uso
che delettare altrui del mio martire.
Se voi Phalare sete, io mi v'excuso 12
che non voglio esser quel che per udire
dolce doler fu nel suo toro chiuso.

6 invogli] *aggiunta poco leggibile prima di* invogli, *forse* vi *(l'aggiunta porta a cassare* cor *per evitare ipermetria)* **8** valor] valor⟩e⟨ **9** meglio] -i- *su* -e- **9** Donna] -a *su* -e **10** di] -j *su* -e **11** delettare] *due* -e- *su due precedenti* -i- **12** Phalare] -e *aggiunta* **13** voglio] -o- *ins.* **14** doler] doler⟩e⟨

1-2 Ricordo, vago, di *Rvf* 293, 1-4: «S'io avesse pensato che sì care / fossin le voci de' sospir miei in rima, / fatte l'avrei, dal sospirar mio prima, / in numero più spesse, in stil più rare». • *con speranza di mercé*: 'con speranza di ricompensa'. La ricerca di *mercé* da parte dall'amante è una costante della prima parte del Rossiano (dapprima è negata, poi progressivamente concessa: cfr. Vr 14, 12, dove il poeta si mostra ottimista al riguardo). • *i miglior anni*: gli anni della giovinezza (*OF* XX 61, 1-3: «Il vedermi lograr dei miglior anni / il più bel fiore in sì vile opra e molle, / tiemmi il cor sempre in stimulo e in affanni», dice di sé Guidon Selvaggio nel poema). Consumare i migliori anni sotto il giogo di un amore inappagato è motivo lirico diffuso (Boccaccio, *Rime* 124, 1-2: «Il gran disio che l'amorosa fiamma / nel cuor m'accese nei miei miglior anni»; Tebaldeo, *Rime* 102, 3-4: «amando vivo e, consumando il tutto / dei migliori anni, invecchio dentro al male»). • *vergar tanti fogli*: allusione alla composizione delle liriche, che dura tutta la giovinezza del poeta. **3-4** 'e scrivendo, [in] rappresentarvi le sofferenze che ho ricavato per aver contemplato bellezze al di là della mia portata'. Torna il motivo dell'inadeguatezza della lira del poeta (cfr. Vr 3; 11) e dell'irraggiungibilità di madonna (Vr 2; 6). • *cordogli*: le sofferenze d'amore. • *alte bellezze*: è *iunctura* petrarchesca, per indicare le eccelse qualità esteriori di madonna (*Rvf* 207, 15). **5-6** 'e se fin qui non ho saputo farli tanto armoniosi che il loro operato invogli un cuore ad amarmi'. • *sì arguti*: 'così armoniosi', riferito a *fogli*, o al limite a *cordogli*. Si veda il luogo di *OF* VIII 29, 1-2 («Signor, far mi convien come fa il buono / sonator sopra il suo instrumento arguto»), già citato da Bianchi, dove l'aggettivo assume la valenza di 'armonioso', 'melodioso' (anche se letteralmente vale 'squillante', 'acuto', cfr. Bigi 2012, p. 281). • *l'opra lor*: l'effetto dei versi. Santoro e poi Bianchi attribuiscono l'aggettivo *lor* a *cor* e non a *opra*: in questo modo parafrasano «i cuori delle *alte bellezze* del v. 4, cioè delle *donne* (v. 9) amate e cantate» (Bianchi). Mi sembra preferibile la mia proposta, anche per il ritmo più canonico (a minore) del verso,

con un accento forte di quarta, un contraccento di quinta e un altro accento forte di ottava (di contro alla lettura seconda-quinta-ottava che deriverebbe dalla parafrasi che ne danno i commentatori precedenti). **7** *non ho d'atendere*: 'non ho da aspettare', principale. **8** *nuovo valor*: 'nuova forza creativa'. • *in questa età*: contrapposta ai *migliori anni*, è un'età più avanzata, da cui il poeta scrive il suo testo, che ha dunque valore anche di consuntivo della parabola poetica. **9** *è meglio il tacer*: una simile dichiarazione di silenzio per l'inadeguatezza della propria poesia si trova già in Vr 24, 51-52 (ma lì riferita alle bellezze di Firenze, non cantabili). • *Donna*: tutti i testimoni, incluso il Rossiano, trasmettono la lezione *donne* (al plurale), nel ms. poi sovrascritta. Ho accolto la sovrascrizione, pur con qualche dubbio, anche se Ariosto effettivamente non si rivolge mai genericamente alle *donne* ma sempre all'amata (ad es. Vr 27, 76: «O di voi, donna, ricco o di voi privo»). Alla luce della lezione vulgata, i commentatori hanno creduto che in questo sonetto il poeta «rispond*esse* ad alcune donne, che l'havevano pregato ch'egli volesse scriverle qualche verso dolce et arguto» (TURCHI 1567, p. 44). **10** *altr'uso*: nel significato di 'utile' e 'guadagno' anche in *OF* XVII 34, 7-8: «Ai tempi suoi gli apriva e tenea chiuso, / per spasso che n'avea, più che per uso» (BIANCHI). **11** *altrui*: gli altri, in particolare l'amata. Motivo del dileggio delle sofferenze dell'amante. **12-14** 'Se voi siete Falare, io mi scuso con voi di non voler essere colui che venne chiuso nel toro per far udire il suo dolore in modo dolce'. La leggenda vuole che Falaride facesse costruire a Perillo un crudele strumento di morte: un toro di rame in grado di trasformare in muggiti le urla dilanianti dei prigionieri lì dentro rinchiusi a morire. Si dice che il costruttore Perillo sia stato il primo a provare poi la trappola mortale (OVIDIO, *Ars am.* I 653-656; *Tristia* III 11, 41-54). Nella letteratura volgare cfr. DANTE, *Inf.* XXVII 7-12: «Come 'l bue cicilian che mugghiò prima / col pianto di colui, e ciò fu dritto, / che l'avea temperato con sua lima, / mugghiava con la voce de l'afflitto, / sì che, con tutto che fosse di rame, / pur el pareva dal dolor trafitto». Anticamente la storia è riportata anche da GIOVENALE VII 79-84; VALERIO MASSIMO IX, II 9; OROSIO, *Hist.* I, XX 1-4. • *Falare*: Falaride, tiranno di Siracusa tra il 570 e il 555 a.C.; nel componimento ariostesco bisogna intravedervi l'amata crudele. • *quel*: Perillo, che viene citato in questo senso da altri lirici (GUASSARDO 2021, p. 144): TEBALDEO, *Rime estravaganti* 433, 1-7: «Come del bue sicilïano usciva / un flebil grido de chi dentro vi era, / che non human lamento, ma una vera / voce parea d'un thoro a chi l'udiva, / così il dolente carme che deriva / da me, che in te Amor chiuse acioch'io pèra, / esce de la tua bocca in tal manera»; CORREGGIO, *Rime* 78, 1-4: «Sì dolce è il lamentar, sì dolce è il pianto / ch'e dolci amanti in dolce foco fanno, / che 'l buò che fu di Faleri tiranno / non diè nel foco mai concento tanto». • *dolce doler*: ossimoro (cfr. GIGLIUCCI 2004, p. 107-123, *dolce male*).

40

Il sonetto chiude la sequenza di pezzi corti inaugurata da Vr 32, introducendo il motivo della Fortuna avversa, unico impedimento alla libera frequentazione dell'amata: di fronte a ostacoli poco chiari e per nulla esplicitati dal testo, madonna risulta irraggiungibile (la vicinanza di Vr 38 induce a chiedersi se una delle ragioni che vieta all'io di *appressarsi* – v. 5 – sia la lontananza – elemento che ricorrerà poi anche in componimenti successivi come Vr 43 e 45).

L'amante si appella a Fortuna, che gli *contende* (v. 2) ciò che invece Amore gli ha concesso, l'amata e le sue bellezze, rese sulla pagina attraverso un elenco di parti del corpo che attinge a una sola sfera semantica, quella dei preziosi (*avorio*, *oro*, *ostro*, *perle*, vv. 2-3) e del contrasto tra ricchezza e povertà, su cui si impronta l'intero sonetto. Madonna è un «tesoro» (v. 3), e come tale, viene protetta e sottratta al facile accesso. Perfino l'amante ne viene allontanato, perché le difese erette attorno a lei sono serrate, addirittura più di quelle poste a protezione delle mele d'oro dell'Esperidi (v. 8, con riferimento a un mito variamente racconto nell'antichità, qui forse mediato da Ovidio).

Nella chiusa, l'amante volge il suo biasimo ad Amore, visto che il dio lo ha riconosciuto come degno, ma non è stato capace di garantirgli a lungo la possibilità di «fruir*e*» di lei.

Oltre che nei collettori, il componimento è attestato dal ms. GC.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Rime equivoche *moro* : *moro*.

Perché, Fortuna, quel che Amor mi ha dato
vuommi contender tu: l'avorio et l'oro,
l'ostro et le perle et l'altro bel tesoro,
di che esser mi credea ricco et beato? 4
Per te son d'apressarmeli vietato,
non che gioirne, e in povertà ne moro;
non con più guardia fu sul lito moro
il pomo de l'Esperide servato. 8
Per una che era al precioso legno,
cento custodie a le richezze sono
che Amor già di fruir mi fece degno.
Et è a lui biasmo: egli m'ha fatto il dono; 12
che possanza è la sua, se nel suo regno
quel che mi dà non è a difender buono?

1 mi] *su* in **2** Vuommi] ⟩N⟨uommi *con ins. dell'iniziale* V *nel margine sinistro* **3** L'ostro] ⟩N⟨ostro *con ins. dell'iniziale* L *nel margine sinistro* **12** m'ha] m *su* in dono] -o *su* -e **14** buono] -o- *ins.*

1 *Fortuna*: qui intesa latinamente come sorte (in questo caso avversa). • *quel che Amor mi ha dato*: consuntivo di ciò che viene elencato ai vv. 2-3, ossia le bellezze dell'amata. **2** *l'avorio e l'oro*: ovvero la candida e soda pelle (cfr. Vr 13, 2) e il biondo dei capelli (che l'amata sia bionda è ricordato diffusamente nella raccolta: da ultimo Vr 36, 1). **3** *l'ostro et le perle*: il rosso delle labbra (l'*ostro* è la porpora; il termine è anche impiegato a Vr 41, 51; 42, 11) e il biancore dei denti (*perle* per denti è già in Petrarca: ad es. *Rvf* 157, 12). • *l'altro bel tesoro*: incapsulatore con cui si riassumono le altre e taciute bellezze di madonna (è *escamotage* della *descriptio* diffuso in Ariosto, cfr. ad esempio Vr 9, 11; 26, 51); *bel tesoro* è tessera petrarchesca rifunzionalizzata (*Rvf* 259, 11). **5** *Per te... vietato*: 'a causa tua mi è impedito di avvicinarmi a tali beni' (Bianchi). **7** *lito moro*: la costa della Mauritania, nel regno di Atlante, presso cui si credeva si trovasse l'arcipelago delle Esperidi (è credenza suggerita in forma dubitativa da Plinio, *Nat. hist.* VI 37, 200-201; con certezza da Boccaccio, *Genealogie* IV, XXX 2). La clausola è anche in *OF* XXXIX 29, 5. **8** *il pomo de l'Esperide*: numerose sono le varianti del mito, che racconta di alcune ninfe (le Esperidi, di solito tre) che, insieme a un drago insonne (o alternativamente a un serpente), facevano la guardia a un albero che produceva mele d'oro (Ovidio, *Met.* XI 113-114: «... demptum tenet arbore pomum: / Hesperidas donasse putes»); altri, come ad esempio Boccaccio, *Genealogie* IV, XXX (*De Egle, Heretusa, et Hesperetusa filiabus Hesperi*), fanno riferimento alle mele d'oro, senza l'albero, probabilmente quelle che Giunone aveva donato a Giove il giorno delle nozze (Esiodo, *Theog.* 215-216). Le Esperidi sono citate anche in *OF* XXXVII 6, 1-4, e *OF* XLIII 58, 1-4 (Ariosto sembra rifarsi in tutti i luoghi più alla tradizione ovidiana che alle altre). Per *Esperide* al plurale in *-e* e non in *-i* si veda quanto osserva Bigi 2012, p. 228: «pl. in -e dei nomi e agg. femm. col sing. -e sono usati diffusamente fino a tutto il Quattrocento, soprattutto nell'Italia Settentrionale». • *servato*: 'conservato'. **9-11** 'Per una custodia che veniva posta all'albero prezioso, cento sono le protezioni messe a quelle ricchezze di cui Amore mi rese degno di fruire'. Già le mele delle

Esperidi erano protette benissimo (ma madonna è custodita ancor meglio): solo Ercole su ordine di Euristeo riuscì a coglierle (cfr. BOCCACCIO, *De montibus* VII 40, *Hesperium*: «Hesperidis plus fama favet, et quod Ethiopes etiam econtra habitantes vocantur Hesperidi. In his poete finxerunt aurea mala et pervigilem serpentem, eaque ab Hercule capta: reges quidem fuere preciosa habentes vellera»). • *precioso legno*: l'albero da frutto che produce le mele d'oro. **12** *biasmo*: 'rimprovero'. • *a lui*: ad Amore. **13** *possanza*: il potere esercitato da Amore nel suo regno. **14** *a difender buono*: 'capace a difendere'.

41

Seconda canzone del Rossiano, che apre la seconda sequenza di capitoli della raccolta (Vr 42-46) e inaugura alcuni temi gravi, tipici della chiusura dei canzonieri. Nel testo, epicedico e occasionale, una voce femminile piange la morte dell'amato, un condottiero romano e «spirto gentil» (v. 1). A partire dall'edizione di Fatini, il componimento è stato letto in dittico (cfr. CARRAI 2000) con *Anima eletta, che nel mondo folle* (canz. V), canzone in morte di Giuliano de' Medici duca di Nemours (m. 17 marzo 1516), anche se storicamente la tradizione manoscritta e a stampa non riunisce i testi nell'ordine oggi proposto. Non senza qualche perplessità, dunque, si avanza come ipotesi quella di Giuliano de' Medici come oggetto del compianto anche per Vr 41. A sostegno di questa ipotesi va ricordato che egli è un attore importante della scena culturale (e politica) di inizio secolo, nonché uno dei protagonisti del *Cortegiano* di Castiglione e delle *Prose della volgar lingua* di Bembo; viene citato da Ariosto anche nelle *Satire* (III 89; VII 97), ed è insignito della cittadinanza romana da papa Leone X nel 1513 (la romanità del defunto è qui ricordata a testo). Per la 'romanità' del mediceo Giuliano si veda VAGNI 2017; per la complessa questione del destinatario di Vr 41, qui solo accennata, cfr. VOLTA 2023. Il nome di Giuliano de' Medici, comunque, non sfigura nel progetto del Rossiano, raccolta che si mostra sensibile all'omaggio mediceo, se si considera che Vr 20 viene composta per la malattia di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino (1519), nipote di Giuliano. I due pezzi ricoprono una posizione forte e solenne nella raccolta, in apertura delle sezioni coese di ternari.

Guardando alla struttura complessiva di Vr 41, la canzone, articolata in otto stanze, è sbilanciata verso una dimensione intima e privata nelle prime cinque, mentre chiudono il testo tre stanze di compianto universale. L'ampliamento del *planctus* dalla dimensione individuale a quella universale è già previsto dalla retorica antica (cfr. JURI 2022, pp. 79 e ss.). Nella prima parte, il *planctus* intimo della vedova inanella una serie di *topoi* epicedici di lungo corso (cfr. MOOS 1971-1972): in una cornice retorica ben definita – l'esortazione dell'amata al defunto di guardarla dal cielo (st. I e II) –, si toccano i motivi del *corpus carcer*, della «infinita ineffabile bellezza» del paradiso (v. 16), della bellezza dell'amata sfiorita per il cordoglio (st. III), della vanità dei beni mondani. Il dolore della perdita si frange quindi in una serie di interrogative patetiche (st. IV): l'amata, sbigottita e dolorante, si chiede come possa essere viva dopo aver perso un così grande dono («Come possibil è... che mille volte io non sia morta o mora?», «Perché... non scoppia il duro cor dal dolor vinto?», «Com'è ch'io viva?»): al lutto non segue speranza, se non quella ormai esile di ricongiungersi con lui.

Con la VI stanza il lamento si mescola alla lode del defunto, in nome di quegli ideali («La cortesia e il valor», v. 76) che egli incarna e che lo proiettano nella

storia, a paragone di valorosi eroi romani («Publi e Gnei famosi», v. 81). La sua eccezionalità di cittadino romano spinge quindi la città di Roma a piangerlo nelle stanze successive (sebbene vada detto che il funerale di Giuliano de' Medici si tenne a Firenze, cfr. McManamon 1991): tutti sono consapevoli della perdita ingenerosa, ferita per l'umanità tutta, e ciò dà luogo al *planctus* universale, che coinvolge le creature che abitano la natura, e infine il «popul tutto» (v. 109) (stanze VII-VIII).

Come è stato ampiamente segnalato (cfr. Carrai 2000 e Cabani 2016, pp. 104), la canzone propone un ricco intarsio di modelli fin dal suo *incipit*, che riprende la petrarchesca *Rvf* 53, *Spirto gentil, che quelle membra reggi*, canzone politica indirizzata a un «grande senatore di Roma», in cui la città ripone le proprie speranze (Bettarini 2005, p. 273). Accanto al modello petrarchesco, si ricordi poi almeno la grande canzone bembiana in morte *Alma cortese, che dal mondo errante* (*Rime* 102), composta nel dicembre del 1507, che si pone come modello «tragico, eloquente e [...] di forte spicco spirituale» per molta rimeria in morte cinquecentesca (Floriani 1996, p. 248). Essa riecheggia nell'orchestrazione sintattico-argomentativa della prima stanza di Vr 41: in entrambi i casi vi è un'esortazione alle anime assunte in cielo a curarsi degli affetti rimasti in terra (in Bembo: «risguarda in terra et mira», v. 7; in Ariosto: «gli occhi... volgi alli miei», v. 12). Ma altri e più sottili sono i *topoi* condivisi: l'impossibilità di vivere senza la persona deceduta, l'incuria di sé, la scomparsa di ogni valore dal mondo (in avvio della stanza VI), il desiderio di morte.

La canzone non è trasmessa da tutti i collettori, ma solamente dal Rossiano e dai manoscritti ferraresi (F1 e F2); conosce invece una più nutrita tradizione extravagante (B2, Bg, E1, GC, L3, O1, R13, Ron2), senz'altro favorita dall'origine occasionale del componimento; alcuni dei codici miscellanei che la trasmettono (B2, E1 e con buona probabilità GC) risalgono al primo trentennio del Cinquecento, e rappresentano dunque un sicuro indizio di una circolazione precoce della canzone. Il testo ha conosciuto anche una significativa diffusione a stampa, perché creduto a lungo di Vittoria Colonna: per questo possediamo un lungo commento antico (cfr. Corso 1558).

Canzone di otto stanze di rime ABbC BAaC CDeeDFF, con congedo di sei versi di schema identico a quello degli ultimi 6 versi della sirma, per un totale di 126 versi. Come osserva Guidolin 2010, p. 69, lo schema strofico guarda alle canzoni petrarchesche 270 e 325, senza tuttavia aderirvi nella strutturazione del congedo. Non sembra però un caso che, per una canzone luttuosa e grave, Ariosto scelga di riprendere gli schemi di due canzoni in morte del Canzoniere. Sono paronomastici i rimanti *pieghi* : *preghi*, *chiome* : *come*; *forme* crea una rima paronomastica con *farme* al v. precedente (vv. 64-65). Sono equivoche *lustri* : *lustri* (ricche e inclusive con *illustri*); *colli* : *colli*; uguali (rare) *hora* : *hora*.

Spirto gentil, che sei nel terzo giro
del ciel fra le beate anime asceso,
scarco da mortal peso,
dove premio si rende a chi con fede
vivendo fu de honesto amore acceso, 5
a me, che dal tuo ben non già sospiro,
ma di me che anchor spiro,
poi che al dolor che ne la mente sede
sopra ogn'altro crudel non si concede
di metter fine all'angosciosa vita, 10
gli occhi che già mi fur benigni tanto
volgi alli miei, ch'al pianto
apron sì larga et sì continua uscita;

10 metter] metr⟩e⟨ *con seconda* -e- *ins.*

1 *Spirto gentil*: l'avvio è petrarchesco: *Rvf* 53, 1: «Spirto gentil, che quelle membra reggi». Un'apostrofe iniziale al defunto, formata da sostantivo + attributo, sembra avviare le grandi canzoni in morte cinquecentesche (su tutte, *Alma cortese*: BEMBO, *Rime* 102). • *terzo giro*: cielo di Venere (*giro* nel senso di 'sfera celeste' è termine dantesco: *Par.* II 127-129: «Lo moto e la virtù de' santi giri / [...] da' beati motor convien che spiri»). Per Dante, gli abitanti del cielo di Venere (*Par*. VIII-X) hanno subìto in vita uno dei due influssi del pianeta (buono, se li ha spinti a lavorare per la civile convivenza fra uomini; cattivo, se l'amore carnale ha soverchiato la ragione: in Petrarca sopravvive solo quest'ultima accezione, di cielo abitato da spiriti amanti e poeti d'amore, cfr. *Rvf* 287, 9-11). Difficile dire se il defunto di Vr 41 sia nel terzo cielo per i suoi meriti civili e militari (st. VI-VII) o se perché amante nobile (anche Bembo in *Alma cortese* poneva il fratello in questo cielo, cfr. *Rime* 102, 161-163: «Et guidemi per man, che sa 'l camino / di gir al ciel, et ne la terza spera / m'impetri dal Signor appo sé loco»): di certo è significativa la ripresa del petrarchesco «spirto gentil», là usato per Cola di Rienzo, cui Petrarca riconosceva meriti civili. **3** *scarco dal mortal peso*: il motivo del corpo come una soma è sapienziale (*Sap.* IX 15), ma ampiamente diffuso in poesia (cfr. *Rvf* 32, 6-7: «il duro et greve / terreno incarco» [SANTORO]). **5** *honesto amore*: 'nobile amore' (l'espressione è impiegata così anche in CORREGGIO, *Rime* 399, 19-21: «Ma puoi che vivi non ci volse insieme / onesto amore, i corpi poseranno / in un sepulcro a le mie ore extreme»). **6-7** *che dal tuo ben... spiro*: 'che non sospiro già per il tuo bene acquisito [= la beatitudine celeste], ma per me stessa, che ancora respiro'. Condizione dolorosa della superstite. Il verbo *spirare* nel senso di 'respirare' è diffuso: cfr. DANTE, *Inf.* XXVIII 131: «tu che, spirando, vai veggendo i morti» (BIANCHI). **8-10** 'poiché non viene concesso al dolore, che esercita nella mente un dominio più crudele di tutti gli altri, di mettere fine alla vita angosciosa', dipende dalla relativa. • *angosciosa vita*: sintagma petrarchesco (*Rvf* 149, 8), rifunzionalizzato per indicare la vita di chi è sopravvissuto a una perdita anche in BEMBO, *Rime* 171, 1-3: «Quella per cui chiaramente alsi et arsi / [...] ha me lasciato in angosciosa vita». **11** *benigni*: 'benevoli'. **12** *volgi alli miei*: principale. La vedova prega che il defunto presti attenzione a lei in terra; con un'analoga richiesta, simile nella costruzione sintattica, si avviava la canzone *Alma cortese* (Bembo, *Rime* 102, 1-7: «Alma cortese, [...] risguarda in terra et mira»). **12-13** *ch'al pianto /... uscita*: cfr. *Rvf*

vedi come mutati son da quelli
che ti solean parer già così belli. 15
La infinita ineffabile bellezza
che sempre miri in ciel non te distorni
che gli occhi a me non torni,
a me, che già mirando ti credesti
di spender ben tutte le notti et i giorni; 20
e se 'l levarli alla suprema altezza
ti leva ogni vaghezza
di quanto mai qua giù più caro havesti,
la piatà al men cortese mi ti presti
ch'in terra unqua non fu da te lontana. 25
Et hora io n'ho d'haver più chiaro segno,
quando nel divin regno,
dove senza me sei, n'è la fontana;
s'amor non può, donque, piatà ti pieghi
d'inchinare il bel sguardo alli miei prieghi. 30

17 ciel] ciel⟩o⟨ non] -o *agg. con titulus* **21** altezza] ⟩d⟨ altezza

3, 10-11: «e aperta la via per gli occhi al core, / che di lagrime son fatti uscio e varco» (Bianchi); che gli occhi sian 'porte' è acquisizione anche dantesca, cfr. *Par.* XXVI 14. **14** *come mutati son*: si anticipa un motivo poi declinato nella III stanza, quello relativo alla bellezza appassita a causa del dolore. **16** *La infinita... bellezza*: la bellezza paradisiaca. La dittologia aggettivale è dantesca, non a caso riferita al *bene* che è Dio: *Purg.* XV 67-68: «Quello infinito e ineffabil bene / che là sù è». **17** *non te distorni*: 'non ti distolga'. Cfr., per l'impiego del verbo, *OF* XXX 81, 7-8 (Santoro e Bianchi). **18** 'dal rivolgere gli occhi a me'; *torni* ha valore transitivo (così anche in *OF* XXII 45, 3). Si veda il luogo di *Purg.* XXVIII 148: «poi a la bella donna torna' il viso» (Bianchi). **20** *di spender... i giorni*: lo sguardo appuntato sull'amata offriva giorni e notti sereni al defunto. **21** *levarli*: 'sollevarli'. • *suprema altezza*: a indicare Dio in *OF* XLII 15, 2-4: «e sapea certo / che Brandimarte alla suprema altezza / salito era (che 'l ciel gli vide aperto)». Corso 1558, p. 353, allega i noti passi di *Ps* 94, 3 («quoniam Deus magnus Dominus, et rex magnus super omnes deos») e 112, 5 («Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat»). **22** *vaghezza*: 'desiderio'. **24** 'la pietà ti renda almeno cortese verso di me'. • *piatà*: toscanismo diffuso per *pietà*. **25** *unqua*: 'mai'. **26-28** 'E ora io necessito di averne una prova chiara, allorquando nel regno divino, dove sei senza di me, vi è la sorgente di questa'. Il *fons pietatis* nella liturgia è Cristo nel *dies Irae*; qui indica forse più generalmente Dio (così anche Corso 1558, p. 353). • *chiaro segno*: è tessera petrarchesca (*Rvf* 332, 25, col significato di 'bersaglio chiaro'), diffusa poi nella tradizione lirica e in *OF*: XXXVIII 3, 7-8; XLI 4, 1-3. **29-30** *pietà ti pieghi / d'inchinare... prieghi*: 'pietà ti disponga ad abbassare il bello sguardo alle mie preghiere'. L'espressione figurata della pietà che ammansisce si riscontra anche nel *Furioso* (XIX 11, 5: «Non vo' ch'altra pietà per me ti pieghi»), con analogo costrutto *piegare di*, diffuso già nella lirica delle Origini.

Io sono, i' son ben dessa; or vedi come
m'ha cangiata il dolor fiero et atroce,
ch'a fatica la voce
può di me dar riconoscenza vera.
Lassa, che al tuo partir partì veloce 35
da le guance, da gl'occhi e da le chiome
quella a cui davi nome
tu di beltà, et io n'andava altera
che mel credea, poi che in tal pregio t'era.
Ch'ella da me partisse allhora, et s'ancho 40
non tornasse mai più, non mi dà noia,
poi che tu, a cui sol gioia
di lei dare intendea, mi vieni manco;
non voglio, non, s'anch'io non vegno dove
tu sei, che questo o ch'altro ben mi giove. 45

31 vedi] -e- *ins.*

31 *Io sono, i' son ben dessa*: per il ribattimento è stato richiamato da più parti il luogo dantesco in cui Beatrice si mostra e si presenta a Dante *viator* (*Purg.* XXX 67: «Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice»). • *dessa*: 'quella stessa'. **32** *il dolor fiero et atroce*: quello del lutto. **34** *Dar riconoscenza*: 'far riconoscere' (cfr. GDLI, *riconoscenza* per l'espressione). **35-38** *al tuo partir partì veloce... quella a cui davi nome / tu di beltà*: motivo della bellezza sfiorita a causa del lutto. • *al tuo partir partì*: il gioco verbale ricorre anche in *Rvf* 352, 12: «Nel tuo partir, partì del mondo Amore». Ma si veda anche BEMBO, *Rime* 102, 87-88 (*Alma cortese*): «Valor et cortesia si dipartiro / nel tuo partir e 'l mondo infermo giacque». • *quella*: secondo Corso è professione d'umiltà: «non io, ma questo non so che, la quale tu bellezza chiamavi» (CORSO 1558, p. 355). **38-39** *et io n'andava altera /... pregio t'era*: 'e io ne andavo orgogliosa, credendo d'averla, visto che ti era così cara'. La considerazione della propria bellezza è subordinata al piacere dell'amato. Sulla bellezza come pregio femminile CORSO 1558, pp. 356-357, affastella una lunga tradizione letteraria (dalla massima sallustiana «Munditias mulieribus, viris laborem convenire» alla perorazione di Panfilo in BOCCACCIO, *Decameron* II 7, 7: «Ma per ciò che, come che gli uomini in varie cose pecchino disiderando, voi, graziose donne, sommamente peccate in una, cioè nel disiderare d'esser belle»). **40** *Ch'ella da me partisse*: per il motivo della bellezza che può sfiorire in seguito alla morte dell'amato ZAMPESE 2000 allega passi di Pontano (*De am. con.* I 6, 21: «Casta mane, neu te lusus munera vincant»; e 29-30: «Dum vir abest, neglecta sinus, incompta capillum / maesta sedet vidua Laodomeia domo»; e poi ancora vv. 35-36, 45-46, 49-50). **41** *non mi dà noia*: 'non mi arreca dispiacere'. **42-43** *a cui sol gioia / di lei dare intendea*: 'a cui solo intendevo dare piacere di essa [la bellezza]'. **44** *non voglio, non*: i ribattimenti di queste strofe («a me non torni / a me», vv. 18-19; «Io sono, i' son ben dessa», v. 21), sono funzionali alla *gravitas* della canzone e ai vertici patetici del lamento. **45** *che questo... mi giove*: 'che [in terra] mi giovi questo o altro bene'. L'ostinazione della superstite a vivere nel dolore fino alla morte non prevede momenti di sollievo.

Come possibil è, quando soviemme
del bel sguardo soave ad hora ad hora,
che spento ha sì breve hora,
o di quel dolce lieto riso extinto,
che mille volte io non sia morta o mora? 50
Perché, pensando all'ostro et alle gemme
ch'avara tomba tiemme,
di ch'era il viso angelico distinto,
non scoppia il duro cor dal dolor vinto?
Come è ch'io viva, quando mi rimembra 55
ch'empio sepolcro et invidiosa polve
contamina et disciolve
le delicate alabastrine membra?

47 hora] h- *ins.*

46-50 'Come è possibile che io non sia morta mille volte o muoia, ogni volta in cui mi tornano in mente lo sguardo bello e amabile, che una vita così breve ha spento, o il dolce e lieto riso ormai estinto?'. • *bel sguardo soave*: il «soave sguardo» era anche quello di Laura, appena perduto, in *Rvf* 267, 1 (cfr. sotto), ma è tessera più antica (CINO, *Rime* XCIII 13); è fatto oggetto di rammemorazione, come in Ariosto, già in *Rvf* 343, 1-2: «Ripensando a quel, ch'oggi il cielo honora, / soave sguardo». • *sì breve hora*: motivo della vita breve, spenta da una morte improvvisa e anzitempo, che implicitamente si pone in contrasto con la lunga malattia di cui fu vittima Giuliano de' Medici («Morì nella Badia di Fiesole de' Monaci regholari, dove s'era fatto portare per la lungha malattia auta, ch'era diventato tutto perduto, e chom'una lanterna seccho»: CAMBI 1786, p. 93). • *quel dolce lieto riso*: il lamento per la perdita del *dolce riso* (e così anche del «soave sguardo») si ritrova nell'enumerazione luttuosa che avvia la sezione in morte del Canzoniere (*Rvf* 267, 5: «oimé il dolce riso», e prima «oimé il soave sguardo», v. 1). **51** *all'ostro e alle gemme*: già Petrarca descriveva l'amata (ma qui è l'amato) attraverso il ricorso a materiali preziosi e colori: cfr. *Rvf* 347, 4: «e d'altro ornata che di perle o d'ostro». L'ostro è la porpora. **52** *avara*: la tomba è definita *avara*, perché non consente ad altri di vedere la bellezza dell'uomo. Analogamente *Rvf* 300, 1-2: «Quanta invidia ti porto, avara terra, / ch'abbracci quella cui veder m'è tolto», citato da CORSO 1558, p. 359. **53** 'dei quali era ornato il bellissimo viso'. Si veda la costruzione sintattica di *OF* XXIII 100, 6-8: «... un bel pratel fioria, / di nativo color vago e dipinto, / e di molti e belli arbori distinto» (BIANCHI). • *viso angelico*: è *iunctura* stilnovistica e petrarchesca (*TM* Ia, 12), ampiamente diffusa poi (ad es. BOIARDO, *Am. Lib.* I 15, 58). **54** *non scoppia il duro cor*: che il cuore 'scoppi' per il dolore è immagine enfatica, che trascorre anche in lirica (GIUSTO, *Rime estravaganti* XLI 3: «La notte io rendo, perché il cor non scoppie»). **56-58** «Per modo di biasmo è il sepolcro empio e la polve invidiosa, che dissolve, guasta, et toglie della bella compositione le dilicate membra»: CORSO 1558, p. 539. Processo di decomposizione del corpo. • *contamina e disciolve*: concordanza alla latina con i due soggetti del v. 56. • *delicate alabastrine membra*: il riferimento all'alabastro restituisce il colore delle *membra* (bianche per la morte): l'aggettivo è anche in *OF* XXXV 2, 6 («nel sen d'avorio e alabastrini poggi»).

Dura condition ch'è morte et peggio:
patir di morte e insieme viver deggio. 60
Io sperai ben di questo carcer tetro,
che qui mi serra, ignuda anima sciorme,
et correr dietro all'orme
de li tuoi santi piedi, et teco farme
de le belle una in ciel beate forme; 65
ch'io crederei, quando ti fusse dietro
e insieme udisse Pietro
et di fede et d'amor da te lodarme,
che le sue porte non potria negarme.
Deh, perché tanto è questo corpo forte, 70
che né la lunga febre, né il tormento

60 *patir... deggio*: condizione ossimorica della superstite che vive una morte in vita. Cfr. ancora BEMBO, *Rime* 102, 13-114: «hor vivo sol per dar al mondo exempio / quant'è 'l peggio far qui più lungo indugio». **61-62** Motivo del corpo come carcere terreno che rinchiude l'anima. Cfr., per tangenze, ORAZIO, *Epist.* I 14, 9: «fert et amat spatiis obstantia rumpere claustra» (JURI 2022, p. 478). • *carcer tetro*: il corpo mortale: «espressione petrarchesca» secondo BIANCHI, che allega *TC* IV 164, e due luoghi dei *Fragmenta*, dove la *iunctura* indica proprio il corpo: *Rvf* 306, 4: «chiuse 'l mio lume e 'l suo carcer terrestro»; e 349, 9-11: «O felice quel dì che, del terreno / carcere uscendo...». • *ignuda anima*: che l'anima torni nuda al suo creatore è principio cristiano (*Iob.* I 21: «Nudus egressus sum de utero matris meae, et nudus revertar illuc»; AGOSTINO, *De civitate Dei* XIII 16, I, per cui l'anima «corpore exuta ad Deum simplex et sola et quodammodo nuda redierit»), che conosce anche declinazioni classiche (ad es. PROPERZIO III 5, 13-14: «haud ullas portabis opes Acherontis ad undas, / nudus at infernas, stulte, vehere, rates»). L'espressione *anima ignuda* ricorre poi già in Petrarca (*Rvf* 126, 19: «e torni l'alma al proprio albergo ignuda», [BIANCHI], e *Rvf* 128, 100-102, *Rvf* 264, 66-67). • *sciorme*: 'sciogliermi'. **63-64** *correr dietro all'orme / de li tuoi santi piedi*: seguire i passi dell'amato che è già in paradiso. Per il motivo delle orme che instradano chi li segue al bene si veda il riferimento dantesco alla *famiglia* francescana (*Par.* XII 116-118: «La sua famiglia, che si mosse dritta / coi piedi a le sue orme»). Per il motivo cfr. ancora BEMBO, *Rime* 102, 158-162: «aprasi per men danno a l'angoscioso / carcere mio rinchiuso homai la porta, / ed egli a l'uscir fuor sia la mia scorta. / Et guidemi per man, che sa 'l camino / di gir al ciel». **64-65** *e teco farme / ... forme*: 'e divenire con te una delle beate anime celesti'. • *forme*: «Anime in cielo. Conciosiacosa che l'anime nostre sieno da Dio alla forma et simiglianza sua create [...]. Et perché ancora sì come la forma è quella onde ha l'essere ciascuna cosa, così l'anima dando l'essere alla vita nostra meritamente vien chiamata forma» (CORSO 1558, p. 361). Non a caso – annota ancora Corso –, Petrarca, parlando di Laura morta, scrive: «L'invisibil sua forma è in Paradiso» (*Rvf* 268, 37). **66-69** 'che io crederei che, quando fossi appena dietro di te e quando Pietro ti sentisse lodarmi per la fede e per l'amore, non potrebbe vietarmi [di varcare] le sue porte'. • *Pietro*: san Pietro, custode delle *porte* (v. 69) del paradiso. **70** La forte salute della superstite le impedisce il ricongiungimento con l'amato. **71** *la lunga febre*: CORSO 1558, p. 362 interpreta la febbre come conseguenza del lutto:

che magior nel cor sento
potesse trarlo a desiata morte,
sì che lasciato havessi il mondo teco,
che senza te, ch'eri suo lume, è cieco? 75
La cortesia e il valor che stati ascosi
non so in qual antri et latebrosi lustri
eran molt'anni et lustri,
et che poi teco apparvero, et la speme
che, in più matura etade, all'opre illustri 80
pareggiassi di Publi et Gnei famosi
suoi fatti gloriosi,
sì che a sentire havessero l'extreme

80 matura] -tu- *riscritto*

«febbre amorosa, o forse intendiamo della febbre che afflige il corpo, se tanta forza hebbe il dolore nel cuor di V.N. nella morte del suo Sole Francesco di Pescara, quanta nella morte del valoroso Gilberto ottavo di Correggio suo consorte la Signora Gambara Illustrissima la quale per più giorni et mesi et anni da continua febbre per soperchia doglia conceputa [...] fu travagliata». **75** Il mondo rimasto senza il proprio *lume* (lo «spirto gentil») è buio e manco: il motivo «segna il passaggio dalla espressione del dolore individuale [...] alla considerazione più vasta della perdita subita dal mondo», che verrà cantata nelle strofe seguenti (SANTORO). Già in Petrarca il mondo esce oscurato dalla morte di Laura: *Rvf* 338, 1-2 («Lasciato hai, Morte, senza sole il mondo / oscuro e freddo»). **76** *La cortesia e il valor*: complemento oggetto di «hor più non veggio» (v. 85). La VI stanza assume un tono solenne, grazie alla sintassi articolata e ai forti iperbati. Per l'avvio della stanza e per il motivo della perdita della virtù nel mondo cfr. BEMBO, *Rime* 102, 87-89: «Valor et cortesia si dipartiro / nel tuo partir e 'l mondo infermo giacque, / et virtù spese i suoi più chiari lumi» (SEGRE). **77** *latebrosi lustri*: 'caverne nascoste'. Vr trasmette la lezione *latenebrosi* (dando luogo a un verso ipermetro), che sembra ipercorrettismo, non riuscito, di *latebrosi*, vulgato da tutti i manoscritti (tranne B2, che legge *tenebrosi*, ma sembra banalizzazione). Restauro dunque la lezione *difficilior latebrosi*. Segnalo che nel senso di 'nascosto', *latebroso* figura anche in *OF* A XX 21, 7 («del latebroso nido»). *Lustri* è invece latinismo (da *lustrum*), e indica una caverna, una grotta, in rima equivoca col v. successivo. **79-84** 'e la speranza che, in un'età più matura, eguagliassi in imprese illustri le gloriose gesta di Publi e Gnei famosi, sicché i popoli più remoti arrivassero a sentire che il seme di Marte era ancora vivo'. • *e la speme*: complemento oggetto, insieme a «La cortesia e il valor», separato da un lungo iperbato, della principale (*hor più non veggio*, v. 85). • *in più matura etade*: sebbene avesse quasi raggiunto la *senectus* (se con DANTE, *Conv.* IV, XXIII-XXVIII, la poniamo dopo i quarantacinque anni), Giuliano de' Medici, morto a trentasette anni, fu nominato generale della S. Chiesa solo nel 1513, a tre anni dalla morte. • *di Publi e Gnei famosi*: illustri patrizi della Roma repubblicana. L'estensione al plurale di *praenomen* (Publio e Gneo) intende riferirsi più genericamente ai molti che compirono gesta importanti e rappresentarono le virtù dei Romani «nella tradizione ciceroniana-umanistica» (SANTORO); più in piccolo i nomi sono probabilmente quelli di Scipione l'Africano e Gneo Pompeo. • *suoi fatti gloriosi*: *iunctura* petrarchesca (non a caso nel contesto trionfale

genti ch'anchor vivea di Marte il seme,
hor più non veggio; né da quella notte 85
che agli occhi miei lasciasti un lungo oscuro,
mai più veduti furo,
ché ritornaro a lloro antique grotte,
e per disdegno congiuraron, quando
del mondo uscir, torne perpetuo bando. 90
Del danno suo Roma infelice accorta
disse: «Poi che costui, Morte, mi tolli,
non mai più i sette colli
duce vedran che trionfando possa
per sacra via trar catenati colli. 95

86 lasciasti] *prima* -s- *agg.* **93** possa] *seconda* -s- *agg.* **94** catenati] -h- *ins.*

di *TF* Ia, 16), ma si veda anche *OF* XVIII 59, 2 (i «gloriosi fatti di Ponente», con riferimento alla battaglia di Parigi); *suoi* è aggettivo per 'loro'. • *di Marte il seme*: perifrasi per indicare il popolo romano, letteralmente 'la stirpe di Marte' (giacché il culto di *Mars pater* fu stabilito in Campidoglio da Romolo), di derivazione petrarchesca (*Rvf* 53, 26: «'l popol di Marte», non a caso la canzone da cui Ariosto riprende l'incipit, *Spirto gentil*). **85** *hor più non veggio*: verbo della principale, separato dai suoi complementi oggetto (vv. 76 e 79) da un lungo iperbato. • *né da quella notte*: si specifica che il defunto pianto è venuto a mancare di notte: così anche Giuliano de' Medici, scomparso secondo l'*Istoria* fiorentina di CAMBI 1786, pp. 92-93, alle ore ventuno del 17 marzo. **86** *un lungo oscuro*: 'una lunga oscurità' (BIANCHI). Torna il motivo sopra annunciato del defunto come *lume* per l'io femminile e per il mondo. **88** *antique grotte*: è *iunctura* presente anche nel *Furioso* (XLIII 185, 6). Dopo la morte di Giuliano, i valori (la *cortesia* e il *valore*) e la speranza tornano negli antri in cui erano nascosti prima della sua nascita. **89-90** 'e per sdegno [cortesia, valore, speranza] deliberarono, quando uscirono dal mondo, di prenderne perpetuo esilio'. **91** *Roma infelice*: è Roma personificata a cominciare il *planctus* collettivo. Qualora si tratti di Giuliano de' Medici, VAGNI 2017 segnala, tra i motivi per cui il lutto è osservato a Roma e non a Firenze, la cittadinanza romana ottenuta nel 1513. La città personificata assume l'autorità pubblica che alla vedova sconsolata mancava, essendo il suo compianto legato alla sfera intima e privata. **92** *mi tolli*: 'mi togli', 'mi sottrai'. **93** *sette colli*: i celebri sette colli su cui si spande Roma nella latinità (Ariosto ne parla anche in *Satire* VII 131). **94-95** 'vedranno un condottiero che in trionfo possa trascinare per la via sacra i colli incatenati dei prigionieri'. La fonte dell'immagine è probabilmente ORAZIO, *Epod.* VII 8: «intactus aut Britannus ut descenderet sacra catenatus via» (SANTORO), dove è riferita la tradizione per cui i nemici sconfitti venivano tratti lungo la via Sacra in ceppi e catene (per il collo) davanti al carro del generale in trionfo (l'immagine dei vinti in catene davanti al carro trascorre anche in trionfi in volgare: *TC* I 159-160: «e di lacciuoli innumerabil carco / vèn catenato Giove innanzi al carro –»; POLIZIANO, *Stanze* II 10, 1-4: «Ma 'l bel Iulio ch'a noi stato è ribello, / [...] vien catenato innanzi al mio trionfo»). • *colli*: è in rima equivoca con *colli* al v. 93.

De l'altre piaghe ond'io son quasi morta
forse sarei risorta;
ma questa è in mezzo il cor quella percossa
che da me ogni speranza m'ha rimossa».
Turbato corse il Tibro alla marina, 100
e ne diè annoncio ad Ilia sua, che mesta
gridò piangendo: «Hor questa
di mia progenie è l'ultima ruina».
Le sante nimphe e i boscarecci dei
trassero al grido a lacrimar con lei. 105
E fu sentito e 'n l'una, e 'n l'altra riva
pianger donne et donzelle, figlie et matri,
e da purpurei patri

96 mezzo] *la prima* -z- *agg.* **100** corse] cor⟩s⟨se *erasa* **103** ruina] rivina *con* r- *su lettere indecifrabili* **105** trassero] ⟩I⟨trassero *con* t- *agg. dopo la cancellazione della* I *iniziale* **107** matri] -tri *su lettere indecifrabili da altra mano* **108** patri] -tri *su lettere indecifrabili da altra mano*

96 *l'altre piaghe*: le ferite inferte a Roma nel corso della storia. Non è da escludere l'eco del noto incipit petrarchesco: *Rvf* 128, 1-3: «Italia mia, benché 'l parlar sia indarno / a le piaghe mortali / che nel bel corpo tuo sì spesse veggio» (Bianchi). **98** *questa è in mezzo il cor*: è dunque la ferita peggiore, perché mortale. **100-101** *Turbato... sua*: per il legame amoroso tra Tevere e Ilia (Rea Silvia) i commentatori (da Segre in poi) richiamano un carme oraziano: *Carm*. I 2, 13-19 («Vidimus flavom Tiberim retortis / litore Etrusco violenter undis / ire deiectum monumenta regis / templaque Vestae, / Iliae dum se nimium querenti / iactat ultorem, vagus et sinistra / labitur ripa love non probante u- / xorius amnis»), ma in quel caso il Tevere che corre da Ilia, abbattendosi sul litorale, è adirato. • *Tibro*: in luogo di Tevere è poco diffuso nella tradizione italiana, ma ricorre in *TP* 149 («che baldanzosamente corse al Tibro», passo noto ad Ariosto, perché trae da lì l'*exemplum* di Tuccia richiamato a Vr 23). Cfr. anche Vr 31, 45. **103** *di mia progenie*: Rea Silvia era madre di Romolo e Remo, e dunque progenitrice del popolo romano (cfr. Livio I 3-4). **104-105** *Le sante... con lei*: il *planctus* coinvolge le creature mitiche che popolano i boschi. Per le ninfe cfr. *Aen*. IV 168: «summoque ulularunt vertice nymphae» (Santoro), ma in generale mi sembra opportuno richiamare i compianti dell'*Arcadia*: ad es. il pianto universale di *Arcadia* Ve, 40-44: «Pianger le sante dive / la tua spietata morte; / i fiumi il sanno e le spelunche e i faggi; / pianser le verdi rive, / l'erbe pallide e smorte...». Per le ninfe *sante* Corso 1558, p. 368, scrive: «sante perché i fiumi eran sacrati, et ciascun fiume haveva un proprio Dio del medesimo nome, overo Sante, Vergini, incorrotte et quasi Semidee». **107** *pianger... matri*: dopo le divinità boscherecce e le ninfe, si unisce al lutto la popolazione di Roma, *in primis* gli esponenti femminili, cui tradizionalmente è associato il piano più scomposto. **108** *purpurei patri*: cardinali o senatori (che indossavano la toga pretesta «orlata di popora» [Bianchi]). La perifrasi, rara, si riferisce sempre ai cardinali nella successiva produzione tassiana (Tasso, *Il mondo creato* VI,

alla più bassa plebbe, il popul tutto,
e dire: «O patria, questo dì fra gli altri 110
de Alia e di Canne a' posteri se scriva,
que' giorni che captiva
restasti et che 'l tuo imperio fu distrutto,
né più di questo son degni de lutto».
E 'l desiderio, signor mio, e 'l ricordo 115
che di te in tutti gl'animi rimaso,
non trarà già a l'occaso
sì presto il violento fato ingordo,
né potrà far che, mentre voce e lingua
formin parole, il tuo nome s'extingua. 120

110 di] -j *su* -e **112** giorni] -ni *su* -i • captiva] -va *su lettere indecifrabili* **115** e 'l ricordo] e l⟩o⟨ ricordo **118** fato] fa⟩t⟨to *erasa* **120** formin] -min *su lettere indecifrabili*

1464, e *Rime* 540, 8; 771, 1 e 1394, 146). In Ariosto vuole forse più generalmente indicare le più eminenti cariche cittadine, contrapposte alla «bassa plebbe» del v. successivo: cfr. CORSO 1558, p. 370 («in vece di porporati a guisa d'Oratio: "Purpurei metuunt Tyranni", cioè dal più supremo grado de' nobili; percioché la porpora è vestimento nobile», con riferimento a ORAZIO, *Carm.* I 35, 13). **110-111** *questo dì... se scriva*: 'questo giorno si inscriva fra gli altri di Canne ed Allia'. Vengono rievocate le peggiori sconfitte della Roma repubblicana: quella di Allia a opera dei Galli (18 luglio 390 a.C.) e quella a Canne a opera di Annibale (2 agosto 216 a.C.). Allia e Canne vengono spesso ricordate insieme in sequenze di «tristis loca», relativi alle disfatte romane: ad es. PETRARCA, *Fam.* XVII, III 32 («testantur tristis loca memorie, Allia Cremera Ticinum Trebia Transimenus Canne Thesalia, ubi se ipsam propriis manibus vicit Roma»). Cfr. anche *OF* A XV 4, 3-6 («e chiaman lupi di piu ingorde brame / da boschi oltramontani a divorarne / di Trasimeno l'insepulto ossame / di Canne e Trebbia poco e d'Allia parne»). • *altri*: solo Vr legge *altri*, in luogo di *atri*, lezione trasmessa dagli altri testimoni. Si conserva la lezione di Vr, pur consapevoli che il copista di Vr potrebbe esser incorso una banalizzazione. • *se scriva*: l'attenzione dei Romani per singoli giorni nefasti e l'abitudine ad annotarli sono ricordate da CORSO 1558, p. 370: «Atri giorni eran reputati da Romani il secondo et il decimoquarto di tutti i mesi [...]. Et questo percioché essi li avevno osservato d'esser rimasi sempre perditori delle battaglie in così fatti giorni. Et la rotta d'Allia in particolare (di cui qui si parla) fu lor data un decimoquarto del mese, et quella di Canne il secondo d'Agosto». **112** *captiva / restasti*: 'restati prigioniera'. **113** *'l tuo imperio fu distrutto*: CORSO 1558, p. 371 richiama un luogo di VALERIO MASSIMO III 8, 2: «Imperium Romanum Cannensi proelio pene destructum». **114** 'né ve ne sono altri [di giorni] più di questo degni di lutto'. **115-118** 'Il fato violento e vorace non farà tramontare così presto il desiderio e il ricordo che di te, signor mio, è rimasto in tutti gli animi'. In chiusura si affastella un ulteriore motivo tipico dei compianti, quello della memoria eterna del defunto. • *trarà già a l'ocaso*: espressione figurata (in *OF* IX 31, 4 c'è «ire all'occaso» per 'morire'). Cfr. anche GDLI, *occaso*, per altre attestazioni dell'espressione. **119-120** *né potrà... s'extingua*: immagine iperbolica che ben si confà all'encomio del defunto. Non potrà accadere, finché l'uomo potrà articolare

Pon' questo apresso l'altre pene mie:
che di salir al mio signor, canzone,
sì ch'oda tua ragione,
d'ogn'intorno te son chiuse le vie.
Piacesse a' venti al men di riportarli 125
che di lui sempre pensi, o pianga, o parli.

121 apresso] -so *su rasura*

parole, che il nome del defunto venga dimenticato. **121** *Pon' questo*: 'aggiungi questo', cioè ciò che viene di seguito. **124** *d'ogn'intorno... le vie*: l'invio della canzone al defunto sembra ostacolato fisicamente dalla sua collocazione ultramondana e celeste. **125** *Piacesse... riportarli*: VERG., *Ecl*. III, 72-73: «O quotiens et quae nobis Galatea locuta est! / partem aliquam, venti, Divum referatis ad aures!» (BIANCHI; ma già CORSO 1558, p. 374). **126** *di lui sempre pensi, o pianga, o parli*: *Rvf* 129, 52: «in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva».

42

Il capitolo si trova in una posizione significativa, in apertura di un'altra serie compatta di ternari (Vr 42-46), e di seguito a Vr 41, la cui *gravitas* avvia l'ultima sezione della raccolta. Il contesto non è più luttuoso come nella canzone, ma permane anche qui il presagio di una fine: l'amata è ammalata da tempo, e l'io rivolge un'accorata preghiera affinché possa trovare guarigione.

In prossimità della chiusura nuovi temi vengono a innervare la raccolta: dopo la morte (Vr 41), ora la malattia, che connoterà anche Vr 43, dove invece sarà l'io a essere colpito da una febbre maligna. L'infermità dell'amata viene deplorata anche in un nucleo di testi rimasti esclusi dal Rossiano: è il caso della *suite* di sonn. XXVII-XXX, a cui si aggiunge il mad. I.

Ariosto riprende e fa suo un tema caro alla tradizione elegiaca, dove accade che la donna si ammali e che il poeta si disperi e ne preghi la guarigione, oltre a prendersene cura (ad es. TIBULLO I 5, 21-36 o ancora PROPERZIO II 28). Non che il tema sia assente dalla lirica volgare (*Rvf* 31-34 e 184), ma la declinazione petrarchesca è assai lontana dall'impiego che ne fa Ariosto in questo capitolo, in termini di stile e di resa drammatica. Il dettato ariostesco è caratterizzato da invocazioni e preghiere («li affettuosi miei prieghi ricevi», v. 4; «o Padre eterno, i mei prieghi seconda», v. 40), da interrogative patetiche («Perché patir debb'ella?», v. 19), e da dettagli specifici relativi all'eziologia del male e alla sua durata («una febre audace», v. 5; «Due volte ha già, poiché madonna giace...», vv. 7-9): elementi che si rintracciano nell'elegia classica, ma non nelle prove petrarchesche, assai meno esplicite.

Il testo si apre con un'accorata preghiera (terz. 1-6) rivolta a un santo protettore delle malattie, affinché impedisca la morte di madonna, affetta da un grave morbo che perdura ormai da due mesi (un avvio classico, che si rintraccia tanto nel *Corpus Tibullianum* quanto in Properzio). La prolungata infermità ha intaccato la bellezza dell'amata, alterandone le qualità tanto lodate dal poeta in pezzi precedenti della raccolta (Vr 9; 26; 36).

L'amante legge quindi l'accaduto con una lente morale (terz. 7-11): la malattia è infatti sentita come la punizione per una colpa di madonna, ma l'io la riconosce come *innocente* (v. 22), sebbene viva in sofferenza per colpa sua («se non d'una / colpa forse», vv. 22-23), su cui cfr. Vr 27 e 31. La donna si è dimostrata sdegnosa e incostante, ma l'amante è pronto al perdono, e anzi è disposto ad addossarsi la punizione eventualmente meritata da lei, riaffermando così il proprio *servitium amoris* («ma per un sofferto / ch'abbia per lei soffrir vuo' mille affanni», vv. 32-33).

Nella parte conclusiva (terz. 13-17) l'io riconferma la propria *fides* e lo fa paragonandosi ad alcune figure esemplari della classicità. Il dettato viene impreziosendosi di tessere erudite (tratte da Valerio Massimo e da Petrarca, *TF*). Dap-

prima l'amante chiede di addossare su di sé la sofferenza di madonna («fa' ch'io languisca, e che Madonna sani; / fa' ch'io mi doglia, e torna lei gioconda», vv. 41-42) al pari di quanto fecero Marco Curzio e Publio Decimo Mure, valorosi patrizi della Roma repubblicana che sacrificarono sé stessi «per altrui» (v. 35). Poi, domanda di essere ammesso alla scelta, così come è accaduto a Tiberio Gracco e Admeto, che poterono salvare la propria amata sacrificando la propria vita (ma solo Tiberio lo fece: «So ben che 'l miglior d'essi avrei seguito», v. 59).

Il capitolo è trasmesso dai collettori e dal tardo manoscritto P3.

Capitolo ternario di 18 terzine con rime incatenate ABA BCB... XYX Y.

1 O qual tu sia nel cielo, a chi concesso
ha la Piatà infinita che rilevi
qualonque ingiustamente vedi oppresso,
2 li affettuosi miei prieghi ricevi
et non lasciar che questa febre audace 5
quant'hoggi è al mondo di bellezza levi.
3 Due volte ha già, poi che madonna giace,
perduto et altretanto il freddo lume

1 ingiustamente] *agg. di linea che unisce* ingiu *a* stamete *con ins. di titulus* • oppresso] o- *su* a- **3** Rischiarato] *da* Ricurato • pianeta] Pi⟩n⟨aneta **10** sparse] spase *con* x *apposta sopra a segnalare l'errore* **4** spume] -u- *su* -a- **7** dar] dar⟩e⟨

1-3 'O quale tu sia nel cielo, a cui la Pietà infinita ha concesso di risollevare chiunque tu veda ingiustamente oppresso'. • *qual tu sia nel cielo*: rinvio generico a un santo capace di guarire le malattie. • *a chi*: con funzione di pronome obliquo. Per la diffusione della forma si veda il passo di Bembo, *Prose* III, XXV: «Quantunque è alcuna volta, ma tuttavia molto di rado, che si truova *Chi* posto negli obliqui casi». Diaz 1900, p. 43 segnalava che nel passaggio all'ultimo *Furioso* Ariosto corregge *chi* in *cui* proprio in caso di pronome obliquo (a differenza del Rossiano, gli altri collettori trasmettono compattamente *cui*: Vr non si dimostra aggiornato). • *qualonque*: corretto in *quantunque* in F (forse sulla scorta di un passo di Bembo, *Prose* III, XXV: «*Qualunque* si dà alla qualità delle cose, delle quali si ragiona, e posta sola non si regge»). **4** 'ricevi le mie preghiere affettuose', principale, dopo l'apostrofe al santo. **5** *questa febre audace*: nel *Furioso* la febbre è *acuta e fiera* (*OF* XV 102, 2), *ria* (*OF* XVI 11, 3; XXVIII 29, 7), *molesta* (XXVIII 27, 5), *ardente* (*OF* XXVIII 90, 2). L'attributo *audace* indica la temerarietà del morbo, che resiste da tempo. **6** *quant'hoggi è al mondo di bellezza*: perifrasi per indicare l'amata, *summa* di bellezza. • *levi*: 'sottrai'. **7-9** 'Da quando madonna giace ammalata, il pianeta che più è privo di luce ha già perduto e accresciuto due volte la sua fredda luce', dotta perifrasi astronomica per indicare lo scorrere del tempo attraverso i cicli lunari: la luna ha compiuto interamente due cicli; sono dunque trascorsi due mesi. • *freddo lume*: la luna ha tradizionalmente una luce fredda (lo ricorda anche Cariteo, *Endimione* 26, 4: «Quando più freddo mostra il bianco lume»).

rischiarato il pianeta che più tace,
4 sì che di su l'avorio si consume 10
quell'ostro, quel che di sue man vi sparse
la dea che nacque in le salate spume;
5 et quei begli occhi in che mirando s'arse
le penne Amor e sì scorcios'ei l'ale,
ch'indi non puote mai dopo levarse, 15
6 moveno, afflitti dal continuo male,
tanta piatà che 'l ciel metton sovente
qua giù in dispetto, in odio acre et mortale.

• *rischiarato*: lezione singolare di Vr, frutto della correzione di un errato *ricurato*: va detto che *rischiarato* produce qualche problema di senso. Gli altri testimoni hanno *ricovrato*, 'riacquistato'. • *il pianeta che più tace*: la luna. Si veda la sinestesia di *Inf.* I 60: «mi ripigneva là dove 'l sol tace» (SEGRE), che indica un luogo buio (e così è in Ariosto, laddove s'intende che la luna è il *pianeta* meno luminoso). Ma sulla memoria ariostesca può aver agito anche il luogo di *Aen.* II 255 («tacitae per amica silentia lunae»), dove la luna è esplicitamente definita *tacita*. **10** *sì che di su... consume*: il verso parte con una serie di monosillabi che devono risultare sgraditi ad Ariosto, che modifica poi il verso in «sì che sul vivo avorio si consume» (adottando un'accentazione in quarta sede più forte) in F, Mn e Cp. **11** *quell'ostro*: soggetto di *si consume* ('quel rossore si affievolisce sull'avorio delle guance'). Il rossore dell'amata si stempera, e lei impallidisce a causa della malattia. Latinismo diffuso (cfr. Vr 40, 3; Vr 41, 51), l'ostro è un colorante pregiato estratto da molluschi. **12** *la dea... spume*: perifrasi dotta per indicare Venere. Sulla sua nascita dalla spuma del mar Egeo vi è una specifica tradizione, iniziata da ESIODO, *Theog.* 188 e sgg., e proseguita da OVIDIO, *Met*. IV 538: «Si tamen in medio quondam concreta profundo / Spuma fui Graiumque manet mihi nomen ab illa»; *Fasti* IV 61-62, e ancora MACROBIO, *Saturnalia* I 8, 6. Poteva non essere sconosciuta ad Ariosto la *Nascita di Venere* di Botticelli (per la frequentazione degli ambienti medicei da parte di Ariosto, cfr. GUASSARDO 2020a). **13-14** 'e quegli occhi belli, in cui Amore, guardando con intensità, si bruciò le penne e si scorciò così le ali'. Comincia qui una coordinata della consecutiva avviata da *sì che* (v. 10), il cui predicato verbale si rintraccia solo al v. 16. Curioso caso in cui è Amore, dio alato, a subire gli effetti portentosi dello sguardo di madonna, generalmente riservati all'amante. • *s'arse / le penne*: l'incendio delle ali dovuto all'ardire eccessivo è motivo icario (che Ariosto ha caro e declina in Vr 2), e viene qui unito al *topos* della fonte di luce imponderabile (di origine dantesca, si veda la *folgore* di *Par.* XXXIII 140). Per l'idea di Amore scottato può aver contribuito la memoria dell'episodio di Amore e Psiche, in cui Psiche scotta l'amato con una goccia di olio bollente in prossimità delle ali (APULEIO, *Met.* V 23). • *sì scorcios'ei l'ale*: variazione del motivo topico di Amore spennato (cfr. ad es. *TP* 133-135, o BOCCACCIO, *Rime* LVII 4). **16-17** *moveno... tanta piatà*: costrutto latino (*movere* + compl. ogg.), 'inducono tanta pietà'. • *afflitti*: più che tristi, 'colpiti da afflizione'. **17-18** *che 'l ciel... acre et mortale*: 'che spesso rendono il cielo quaggiù sgradito e profondamente odioso', consecutiva. Il dittico aggettivale non risulta attestato, ma l'odio è talvolta *mortale* (CORREGGIO, *Rime* 214, 7; BOCCACCIO, *Decameron* IV 9, 8).

7 Perché patir debb'ella? Ove si sente
divina o humana legge o usanza alcuna 20
che dar pena consenta a una innocente?
8 Innocente è Madonna, se non d'una
colpa forse, che l'avida mia voglia
sempre ha lasciata oltre il dover digiuna:
9 s'a me non duole, ad altri non ne doglia; 25
s'io sol ne sono offeso e le perdono,
ingiusto è ch'altri a vendicar mi toglia.
10 Così quanto di lei creditor sono
del mio leal servir di cotanti anni,
dipenno tutto et volentier le dono; 30
11 né pur la ricompensa de' miei danni
non le dimando, ma per un sofferto
ch'habbia per lei soffrir vuo' mille affanni.
12 Et s'huom mai s'exaudì che si sia offerto
poner la sua per l'altrui vita, come 35
quel Curtio che saltò nel foro aperto,

31 pur] p⟩i⟨ur **36** Curtio] -o *agg.*

19 *Perché patir debb'ella?*: inizia a essere avanzata l'idea che la malattia sia la punizione per una colpa commessa. **21** 'che consenta di punire un innocente'. **22** *Innocente è Madonna*: la colpa di cui era accusata l'amata in Vr 31, di aver cioè infranto il *foedus amoris*, viene qui cancellata. **23-24** *che l'avida... digiuna*: 'che ha lasciato digiuna oltre il necessario la mia voglia bramosa'. • *oltra il dover*: espressione che ricorre anche a Vr 29, 34. **25-27** 'se a me non dispiace, ad altri non dispiaccia; se io solamente ne sono offeso e la perdono, è ingiusto che qualcun altro si sostituisca nel vendicarmi'. **29** *leal servir*: la topica del *servitium* leale non passa tanto per Petrarca, quanto per Cino, *Rime* XLIX e LI 6 e Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 469, 2 (in cui l'autore si autodefinisce «servo leal» di Amore), *Filostrato* VI 29, 2; e arriva fino ad autori più vicino ad Ariosto (Tebaldeo, *Rime dubbie* 36, 13-14: «ma mi pensai che 'l mio servir leale / e la gran fede mi facesse degno»; Bembo, *Rime* 58, 30). **30** *dipenno*: 'depenno', 'condono il debito'. **31-33** 'né le domando la ricompensa per i miei danni, ma per un solo danno che lei abbia sofferto, voglio soffrire per lei mille affanni'. L'io chiede insomma di sostituirsi alla sofferenza patita da madonna. • *danni*: è termine significativo nelle rime di Ariosto (si veda ad esempio Vr 30, 1), e rimanda sempre alle difficoltà che sorgono per l'io nel rapporto amoroso. **35-36** *come / quel Curtio... aperto*: il caso di Marco Curzio, esempio di *devotio*, è citato nei *Trionfi*, per la scelta eroica di gettarsi a cavallo in una fenditura aperta nel Foro romano per far richiudere la buca (*TF* I 70-72: «Curzio venia con lor, non men devoto, / che di sé e dell'arme empié lo speco / in mezzo il Foto orribilmente voto»). Solo il sacrificio di ciò che fosse stato più caro ai Romani avrebbe potuto far richiudere la fenditura (la storia è raccontata da Livio VII 6, 1-6, ma anche da Valerio Massimo V 6, 2).

13 et Decio, e 'l figlio del medesmo nome,
che tolse de la patria tremebonda
sopra li homeri suoi tutte le some,
14 o Padre eterno, i mei prieghi seconda: 40
fa' ch'io languisca, et che Madonna sani;
fa' ch'io mi doglia, et torna lei gioconda.
15 Et se morir me dee (che perhò vani
sieno li auguri), di morir per lei
supplico, e al Ciel ne lievo ambe le mani. 45
16 Io, perché essere anchora non potrei
messo all'elettion, messo al partito
che fu già un Gracco e un Re de li Pherei?
17 So ben che 'l miglior d'essi havrei seguito:
quel che a far per Cornelia gire a morte 50
non bisognò, se non il proprio invito.

44 auguri] *prima* -u- *ins. dal copista*

37-39 'e Decio e il figlio dallo stesso nome, che presero tutte le some della patria terrorizzata sopra le spalle'. Ancora un riferimento a un episodio della Roma repubblicana rievocato in *TF* I 67-69 («L'un Decio e l'altro, che col petto aperse / le schiere de' nemici: o fiero voto, / che 'l padre e 'l figlio ad una morte offerse»). Publio Decimo Mure e il figlio vengono ricordati perché entrambi si votarono agli dèi e si gettarono tra le schiere di nemici, facendone strage (Livio VII 34 e sgg.; VIII, 9; X 28; Valerio Massimo I 7, 3). **40** *o Padre eterno*: la preghiera dell'io si volge direttamente a Dio. • *seconda*: 'asseconda'. **41-42** L'io chiede di sostituirsi all'amata nella malattia, addossando su di sé i sintomi del morbo («fa' ch'io languisca... / fa' ch'io mi doglia...») per permettere a madonna di recuperare la salute. I due endecasillabi replicano la stessa struttura per membri antitetici. • *torna lei gioconda*: 'rendila nuovamente lieta'. **43-44** 'se mi deve morire (ma privi di fondamento si rivelino però tali auspici)'. **45** *e al Ciel... le mane*: in preghiera. Si veda il luogo simile in *Satire* I 184: «Anco fa che al ciel levo ambe le mani». **46-48** 'Perché non potrei avere la possibilità di scelta, la soluzione, che ebbero già un Gracco e un re dei Ferei?'. È Segre per primo a individuare la fonte in cui i due *exempla* risultano riuniti: Valerio Massimo IV 6, 1. Va detto che gli *exempla* figurano insieme anche nell'*Oratio in nuptiis Alphonsi Estensis et Lucretiae Borgiae* di Pellegrino Prisciani, composta nel 1502 (cfr. Pandolfi 2004, p. 18), e forse nota ad Ariosto, che compose per la stessa occasione un epitalamio (*Carm.* LIII). Tiberio Sempronio Gracco, a cui giungono in casa due serpenti, consulta gli indovini e viene a sapere che l'uccisione del serpente maschio avrebbe provocato la sua morte; viceversa, l'uccisione del serpente femmina avrebbe provocato la morte della moglie: il patrizio romano senza esitare uccide il maschio, ponendo fine alla propria vita (il caso è anche citato in Plinio, *Nat. hist.* VII 122; Cicerone, *De div.* II 29). Al contrario, Admeto, re di Fere (la cui storia è raccontata da Valerio Massimo nello stesso luogo), lascia sacrificare la moglie al posto suo per poter guarire da una malattia che lo avrebbe ucciso. **50-51** 'quello a cui non servì altro, se non il proprio invito, per farlo andare a morte al posto di Cornelia'. • *Cornelia*: moglie di Tiberio Gracco, nonché figlia di Scipione

18 Odiosa fu la tua contraria sorte,
ingratissimo Admeto, che, agli casti
prieghi inclinando, la fedel consorte
morir per te nel più bel fior lasciasti. 55

52 fu la] fu⟩a⟨ a *con* a *agg. dopo uno spazio*

Africano. Gli *exempla* addotti sono opposti per gli esiti e per le intenzioni; l'io sa che avrebbe seguito l'esempio virtuoso. **53** *ingratissimo Admeto*: Admeto è fatto oggetto di grande biasimo da parte dell'io. • *casti / prieghi*: le preghiere erano *caste*, nel senso di 'sommesse', in *Rvf* 172, 7 («miei prieghi humili et casti»). **54** *fedel consorte*: è espressione che ricorre nel *Furioso* (IX 87, 2; XVII 58, 8; XLI 66, 1). **55** *nel più bel fior*: nel fiore degli anni.

43

Siamo nella sezione finale del canzoniere, aperta da Vr 41, una canzone in morte, e proseguita con Vr 42, in cui l'amante prega che la sua donna guarisca da una malattia che rischia di ucciderla. In un simile clima, in cui si infittiscono presagi funesti, Vr 43 trova naturale collocazione, giacché l'io si ritrova improvvisamente ammalato, lontano da casa, con il timore di morire distante dall'amata: ricorrono anche qui i segni del lutto, con un autoepitaffio disposto in chiusura.

Si ritiene che alla base del capitolo vi sia una precisa occasione biografica, ossia il viaggio da Ferrara a Roma che Ariosto compì al seguito del cardinale Ippolito d'Este nell'ottobre del 1514: colpito da un attacco febbrile, il poeta si trovò costretto a fermarsi a Fossombrone, separandosi dalla compagnia (cfr. CATALANO 1931, I, pp. 367-372). All'episodio biografico si sovrappone un robusto ipotesto tibulliano, l'elegia I 3, che per struttura, temi e motivi innerva profondamente tutto il capitolo.

L'avvio (terz. 1-8) si pone nel solco di Tibullo: in forma di epistola al suo signore, l'io gli annuncia che non può più seguirlo. Costretto a fermarsi al passo del Furlo, lungo la via Flaminia, biasima la propria condizione, febbricitante e impossibilitato a viaggiare, ma anche a tornare dall'amata: lì, insomma, resta privo delle due sue «luci» (v. 14). Chiede comprensione al suo signore, pur se preferirebbe essere con madonna piuttosto che con lui, rammentandogli gli effetti imponderabili e irresistibili di Amore sui cuori innamorati (terz. 9-17). Il poeta spera di trovare complicità nel suo destinatario, visto che anch'egli ha contezza «de la fiera / punta d'Amor» (vv. 28-29, cfr. Vr 29).

Chiusa la parentesi sulla dura signoria di Amore, l'io torna a dolersi della propria condizione fisica e adombra il timore di morire (terz. 18-22). La prospettiva della morte allinea ancora il testo all'elegia tibulliana – l'autorappresentazione del proprio trapasso è tema di grande fortuna nella tradizione elegiaca –: essa fornisce ad Ariosto la cornice entro cui immaginare il proprio funerale (le care donne della famiglia piangenti, il corteo funebre, le vesti a lutto). Anche il pensiero dell'amata lontana è tibulliano («Delia non usquam...», v. 9; «Madonna non è qui...», v. 67), sebbene poi Ariosto la immagini presente dinnanzi alle sue spoglie, arrivando a ipotizzare che madonna potrebbe resuscitare il suo corpo senza vita (sulle capacità prodigiose dell'amata cfr. Vr 17 e 24), così come Prometeo insuffla la vita nelle proprie statue di creta (per la particolare declinazione del mito in Ariosto cfr. VOLTA 2021a).

Nella chiusa (terz. 29-32), l'io torna a rivolgersi al proprio signore, chiedendo che in caso di morte le sue spoglie vengano riportate a Ferrara (la «patria cara», v. 89), e aggiungendo, inoltre, indicazioni sul proprio epitaffio (Ariosto aveva già composto degli autoepitaffi, cfr. *Carmina* LVIII e LVIII*bis*). Anche in questo caso

i *mandata morituri* sono elementi ricorrenti nell'elegia latina (cfr. TIBULLO I 3, 53-56; ma cfr. anche PONTANO, *Parthenopeus* II 8, *Ad Marinum Tomacellum sodalem*).

Il capitolo è trasmesso dai collettori e da altri tre manoscritti (S2, L3, P3): tra questi, risulta particolarmente significativo S2 che propone una redazione primitiva del testo (sull'anteriorità delle lezioni di S2, si veda BOZZETTI 1985, p. 100, e da ultima FINAZZI, p. 279). I collettori pure non sono allineati nella trasmissione del testo: se Vr si avvicina a S2, gli altri testimoni sono latori di numerose varianti evolutive, che inducono a pensare che Ariosto sia tornato a lavorare sul testo.

Capitolo ternario di 32 terzine con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono paronomastiche le rime *cara* : *chiara*. Eccezionalmente si ha una rima identica ai vv. 40-42: *grave* : *grave* (ma gli altri collettori trasmettono la lezione *soave* al v. 42, forse un tentativo di superare la rima identica).

1 Del bel numero vostro avrete un manco,
Signor, ché qui rest'io dove Apenino
d'alta percossa aperto mostra il fianco,
2 che, per agevolar l'aspro camino,

1 Del] D- *ins. dentro* Q- *decorata* • havrete] hav⟩e⟨rete *con seconda* -e- *agg. su* -i 10. m'annoi] m *ripassata*

1-2 Il capitolo si apre all'insegna di TIBULLO I, 3, 1-3: «Ibitis Aegaeas sine me, Messalla, per undas, / O utinam memores ipse cohorsque mei! / Me tenet ignotis aegrum Phaeacia terris / abstineas avidas, Mors, modo, nigra, manus», dove l'autore scrive al proprio patrono, Messalla Corvino, per annunciargli l'interruzione del viaggio a causa di una malattia. • *Del bel numero vostro*: l'espressione indica una cerchia ristretta (il «bel numero» era quello delle «donne» attorno a Laura in *Rvf* 238, 5: è sintagma «caro alla lirica rinascimentale e alla tradizione cavalleresca»: TOMASI 2009, p. 254). Cfr. *OF* XLI 35, 5-6 («Portava intanto il bel numero eletto / dei tre buon cavallier l'aura seconda»). • *un manco*: 'un assente'. • *Signor*: Ippolito d'Este (cfr. in particolare CATALANO 1931, I, pp. 368-369, e DORIGATTI 2018, *online* parr. 26-29). L'esplicitazione dell'interlocutore fa assumere al testo i contorni di un'epistola in terza rima. **2-3** *dove Apenino / d'alta... il fianco*: 'dove l'Appennino mostra un versante aperto da un gran colpo'. Per l'immagine complessiva può aver agito la memoria di *Inf.* XII, 4-5: «Qual è quella ruina che nel fianco / di qua da Trento l'Adice percosse». La complessa perifrasi geografica allude a un luogo preciso, il passo del Furlo, una galleria aperta nel fianco della montagna nella valle del Candigliano, vicino a Fossombrone, lungo la via Flaminia che unisce Roma a Rimini. **4-6** '[un gran colpo] che, per agevolare il cammino difficoltoso, Flavio assestò sulla riva di un fiume che risultò sventurato per un capitano dei Barca'. Continua la lunga perifrasi per indicare il passo del Furlo presso Fossombrone costruito durante l'impero di Tito Flavio Vespasiano (69-79 d.C.). Rievocato attraverso il nome della *gens*, l'imperatore Vespasiano fece scavare la galleria nel 77 d.C. Sul Furlo è presente tuttora un'epigrafe commemorativa, che Ariosto poté verosimilmente vedere nel suo viaggio: «Im-

Flavio gli diede in ripa l'onda c'hebbe 5
mal fortunata un capitan Barchino.
3 Restomi qui: né, come Amor vorebbe,
posso Madonna satisfar, né a voi
l'obligo scior che la mia fe' vi debbe.
4 Tiemme la febre, et più ch'ella m'annoi, 10
m'arde et strugge il pensar che la importuna,
quel che devea far prima, ha fatto poi.
5 Ché s'ero per restar privo de l'una

12 devea] *da* deveva

p(erator) Cesar Aug(ustus) / Vespasianus, pont(ifex) mx(imus) / trib(unicia) pot(estate) VII, imp(erator) XVII, p(ater) p(atriae), co(n)s(ul) VIII, / censor, faciund(um) curavit». • *in ripa l'onda... Barchino*: ulteriore perifrasi per indicare questa volta il fiume Metauro, presso cui cadde Asdrubale Barca. Ariosto incorre qui in un errore topografico, perché pensa che sia il Metauro il fiume che scorre sotto la galleria del passo del Furlo, quando in realtà si tratta del Candigliano. L'errore compare anche in *OF* A XXXIX 146, 3-6: «e da la foce ch'el Metauro fende / passa Apennino e più non l'ha a man ritta, / passa l'Ombri e l'Etrusci e a Roma scende» ed è forse di origine letteraria (CLAUDIANO, *Panegyricus dictus Honorio Augusto* 500-505: «laetior hinf Fano recipit Fortuna vetusto, / despiciturque vagus praerupta valle Metaurus, / qua mons arte patens vivo se perforat arcu / admisitque viam sectae per viscera rupis, / exuperans delubra Iovis saxoque minantes / Appenninigenis cultas pastoribus aras»). In *OF* B e poi C Ariosto fa mostra di ravvedersi (C XLIII 149, 3: «Pel Monte, che 'l Metauro o il Gauno fende», sebbene permanga un'indecisione). Gli indizi interni confermerebbero la datazione del capitolo a prima di *OF* A. • *in ripa l'onda*: SANTORO richiama per il costrutto PETRARCA, *TE* 139: «A riva un fiume che nasce in Gebenna»; ma si veda anche Vr 24, 73: «... a ripa l'onda vaga». • *un capitan Barchino*: Asdrubale Barca. La storia del condottiero morto nella valle del Metauro e della battaglia lì persa è ripercorsa da LIVIO XXVII 47-50; POLIBIO, *Historiae* II 1-2. Barchino è nome della famiglia cartaginese diffuso al tempo di Ariosto: cfr. PULCI, *Morgante* XXVIII, 87, 1-2: «Egli arebbe il dì Cesare in Tessaglia / rotto, e il Barchino a Transimeno o Canni» (qui Annibale). **7-8** *né... né a voi*: GUASSARDO 2021, p. 45 riporta un luogo del *Furioso* in cui Ruggiero è combattuto tra l'amore per Bradamante e la devozione per Agramante: *OF* XXXVI 66 («Tra sé volve Ruggiero e fa discorso, / se restar deve, o il suo signor seguire. / Gli pon l'amor de la sua donna un morso / per non lasciarlo in Africa più gire»). Ma nel caso di Vr 43 l'io non si trova davanti alla difficoltà di una scelta, piuttosto all'impossibilità di perseguirne una. **9** '[né nei vostri confronti] adempiere al dovere a cui mi obbligava la mia fedeltà'. Per lo stesso uso di *sciogliere l'obbligo* vd. *OF* XXVII 36, 7-8. **10** *Tiemme la febre*: come in Vr 42 anche qui la febbre diviene l'elemento generativo del canto. • *Tiemme* ha il pronome in enclisi per la legge di Tobler-Mussafia. **10-12** *e più che'ella... ha fatto poi*: 'e più che infastidirmi, mi infiamma e consuma il pensare che l'inopportuna [*scil.* la febbre] ha fatto dopo quello che poteva far prima'. • *m'arde et strugge*: dittico verbale, di chiara ascendenza petrarchesca (*Rvf* 18, 3-4: «e m'è rimasa nel pensier la luce / che m'arde e strugge dentro a parte a parte»). **13-14** *de l'una... l'altra*: l'amata e il signore vengono rappresentate come le due *luci* dell'io. L'associazione dell'amata e del signore è già

mia luce, al men non devea l'altra tormi
la sempre aversa a' miei disir Fortuna. 15
6 Deh, perché quando honestamente sciormi
dal debito potea, che qui mi trasse,
non venne più per tempo in letto a pormi?
7 Non fu mai sanità che sì giovasse
a peregrino infermo, che tra via 20
da la patria lontan compagno lasse,
8 come giovato a me il contrario havria:
un languir dolce, che con scusa degna
m'havesse havuto di tener balìa.
9 Io so ben quanto mal mi si convegna 25
dir, Signor mio, che fra sì lieta schiera
io malcontento sol dietro vi vegna;
10 ma mi fido ch'a voi, che de la fiera
punta d'Amor chiara notitia havete,

22 havria] *da* havena **28** fiera] -e- *su* -o-

petrarchesca, se si pensa a *Rvf* 269, dove si parla del «mio doppio tesauro» (v. 5). • *tormi*: 'togliermi'. **15** *Fortuna*: soggetto di *devea*. Motivo della fortuna avversa all'amante (per la tessera precisa cfr. *Rvf* 72, 53). **16-18** 'Deh, perché quando poteva sciogliermi onestamente dal debito che qui mi condusse, non venne a pormi a letto al momento giusto?'. Il tempo più adatto per la febbre sarebbe stato prima della partenza dell'io con la brigata del signore. **19** *Non... sì giovasse*: inizia qui una comparativa che termina nella terzina successiva: l'acquisto della salute, per un viaggiatore ammalato, giova meno di una malattia sopraggiunta tempestivamente all'io (che avrebbe potuto restare a casa con l'amata): ne risulta un paradosso, giacché il «languir» (v. 23) è infine preferibile alla «sanità» (v. 19). **20-21** *che tra via / da la... lasse*: 'che lasci solo lungo la via un compagno lontano dalla patria'. **22** *il contrario*: cioè l'ammalarsi a casa (rispetto al guarire in viaggio). **23** *languir dolce*: un ossimoro tipico dell'*aegritudo amoris*, qui impiegato per una malattia del fisico. Già presente in Petrarca (*Rvf* 224, 2: «un languir dolce, un desïar cortese»), si può poi vedere la casistica del *Dolce male* in Gigliucci 2004, pp. 107-123. **24** 'avesse avuto il potere di trattenermi'. Per *balìa* come sostantivo che vale 'potere', cfr. *OF* C XLVI 66, 1-2: «Ella riman d'ogni vigor sì vota, / che di tenersi in pié non ha balìa». **25-27** 'So bene quanto sia poco conveniente dire che io solo vi venga dietro di malavoglia fra una così felice compagnia'. Cfr. *Satire* I: lì Ariosto dichiara di parlare apertamente al signore («Ma se in altro biasmarme, almen dar laude / dovete che, volendo io rimanere, / lo dissi a viso aperto e non con fraude», vv. 19-21: Guassardo 2021, p. 51). Manca qui l'adulazione del falso cortigiano. • *lieta schiera*: è tessera della tradizione (Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta* V 29, 1; Poliziano, *Stanze* I 27, 1). **28-29** *de la fiera / punta d'Amor*: riferimento alla punta dolorosa (*fiera*), perché penetrata nelle carni del petto, della freccia scoccata da Amore. • *chiara notitia avete*: 'avete chiara esperienza'. Che il cardinale fosse servo d'Amore è noto; e su questa sua condizione vi è anche un'impresa (cui Ariosto dedica un capitolo, cfr. Vr 29).

debba la colpa mia parer leggiera. 30
11 Così vi sien tutte le imprese liete,
come è ben ver ch'ella talhor v'ha punto,
né sano forse anchora hoggi ne sete.
12 Sapete dunque s'havria mal assunto
chi negasse seguir quel ch'egli accenna, 35
quando n'ha sotto il giogo il collo aggiunto.
13 Né per spronare o caricar d'antenna
si può fuggir, o con cavallo o nave
che non ne giunga in un spiegar di penna.
14 Tal fallo poi di punition sì grave 40
punisce, ohimè, ch'io ve so dir che morte
verso quella a patir seria men grave.
15 Questo tyran non men crudel che forte,
ch'anchor mai perdonar non seppe offesa,
né lascia entrar pietà ne la sua corte, 45
16 (perché mille fiate et più contesa

31 le] -e *agg.* • imprese] *seconda* -e- *su* -o- **36** aggiunto] aggiu⟩s⟨to **41** ve so] voso *con* -e *su* -o • dir] ⟩a⟨dir

30 *la colpa... leggiera*: in nome di una comune esperienza sotto la signoria d'Amore, l'io spera di essere compreso dal suo signore. **32** *ella*: la «punta d'Amor». • *v'ha punto*: 'vi ha trafitto'. Il verbo *pungere*, riferito all'effetto degli strali d'Amore, è già petrarchesco (*Rvf* 61, 7: «e le saette, ond'io fui punto»). **34-36** 'Voi sapete dunque se prenderebbe un mal partito colui che rifiutasse di seguire ciò che egli [Amore] ordina, quando ha il collo unito sotto il giogo'. Non è possibile disubbidire ad Amore. • *sotto il giogo*: immagine topica del giogo d'Amore (cfr. ad es. *Rvf* 79, 5-7). **37** *caricar d'antenna*: «issare tutte le vele» (SEGRE). Per *antenna* cfr. Vr 29, 12. Il riferimento è a una fuga via nave con le vele spiegate. **38** *si può fuggir*: la fuga da Amore risulta impossibile nel modello di TIBULLO I 3, 21-22: «Audeat invito ne quis discedere Amore, / aut sciat egressum se prohibente deo». **39** *in uno spiegar di penna*: 'in un battito d'ali'. Amore è rappresentato tradizionalmente con le ali (cfr. Vr 32, 14). **40-41** *Tal fallo*: il tentativo di fuga. • *di punition... punisce*: poliptoto. **42** *grave*: in rima identica con il v. 40 (gli altri collettori, in luogo di *men grave*, leggono *soave*, forse variante evolutiva scelta per evitare la rima identica). **43-51** 'Questo tiranno, crudele tanto quanto è forte, che non seppe mai perdonare offesa, né lascia entrare pietà nella sua corte (visto che mi aveva ostacolato mille volte e più lungo la via, via che tanto mi allontana dalla luce che mi ha acceso l'anima), ora mi tormenta per la disobbedienza con così duri e penosi affanni che questa febbre è il minore dei mali che sento.' • *Questo tyran*: soggetto della principale (verbo al v. 49). Per il motivo di Amore tiranno cfr. *OF* XIII 20, 1-2: «Quivi il crudo tiranno Amor, che sempre / d'ogni promessa sua fu disleale» (in A nella variante «crudel tyranno»). • *mai perdornar non seppe*: sulla topica natura vendicativa di Amore vd. *Rvf* 2, 1-2 («Per fare una leggiadra sua vendetta / e punire in un dì ben mille offese»). • *ne la sua corte*: continua la metafora di Amore

m'havea la lunga via, che sì m'absenta
da quella luce in c'ho l'anima accesa),
17 de la inobedientia hor mi tormenta
con così gravi e sì penosi affanni 50
che questa febre è il minor mal ch'io senta.
18 Lasso, chi sa ch'io non sia al fin degli anni?
Chi sa ch'avida Morte hor non mi tenda
qui la rete d'intorno in che m'appanni?
19 Ah, chi serà nel ciel che mi diffenda 55
da questa insidiosa a cui per voto
uno hynno poi di mille versi renda,
20 et nel suo tempio a tutto il mondo noto
in tavola il miracolo rimanga
come sia per lui salvo un suo divoto? 60
21 Ché se qui moro non ho chi mi pianga:

47 havea] *da* haveva • m'absenta] *da* in asenta **48** luce] -e *su* -a **50** sì] *agg.* **53** non] *titulus ins. su* -o *con altro inchiostro* **55** diffenda] *prima* -f- *agg.*

come signore e tiranno. • *m'absenta*: usato transitivamente. • *da quella luce*: l'amata. • *minor male*: la febbre è male minore rispetto a quelli perpetrati da Amore. **52** *chi sa*: 'chissà'. • *al fin degli anni*: l'io teme che questa febbre sarà causa di morte. **54** *la rete... m'appanni*: 'la rete intorno in cui rimanga impigliato'. L'uccellagione si svolgeva tramite l'uso del *panno* o della *ragna*. Per un uso del verbo tecnico *appannare*, sempre in Ariosto vd. *La lena* III, II 622-623: «La quaglia è sotto la rete; io vo' correre / innanzi, e far ch'ella s'appanni». **55** *chi... diffenda*: appello a un santo protettore. Cfr. Vr 42, 1, dove analogamente l'io rivolgeva una preghiera senza esplicitare il nome del santo. **56** *da questa insidiosa*: dalla morte. **56-57** *a cui... renda*: 'che io omaggi poi con un inno di mille versi per onorare un voto'. Il poeta promette un componimento celebrativo in cambio della vita. L'unica altra occorrenza del termine *inno* nella produzione ariostesca è in *Cinque canti* IV 84, 1, dove assume un valore tecnico di componimento sacro (così come inteso da Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia* VII 119 [a *Inf.* VII 124-126]: «Gli *inni* son parole composte di certe spezie di versi, e contengono in sé le laude divine»). **58-60** '... e nel suo tempio rimanga esposto in un quadro il miracolo di come un devoto sia stato salvato grazie a un inno, così da essere noto a tutto il mondo?'. Il motivo dell'esposizione di tavolette *ex voto* nei templi era già nel modello Tibullo I 3, 27-30 («Nunc, dea, nunc succurre mihi – nam posse mederi / Picta docet templis multa tabella tuis –, / Ut mea votiuas persolvens Delia noctes / Ante sacras lino tecta fores sedeat»). • *tempio*: ricalca il tibulliano *templis* (v. 27). **61-66** Nelle due terzine vi sono cenni alla biografia ariostesca: oltre al riferimento alle sorelle e alla madre (Daria Malaguzzi Valeri, ancora vivente nel 1514 – morta attorno al 1522 –, e le cinque sorelle), si allude ai *quatro frati* (v. 64) del poeta (Galasso, Alessandro, Carlo, Gabriele: sulla famiglia di Ariosto cfr. Catalano 1931, I, pp. 40-46), nonché all'ipotesi di una sepoltura del poeta accanto al padre, morto nel 1500. Per tutto il passo si vedano anche le grandi consonanze con l'elegia tibulliana I 3, 4-9: «Abstineas auidas, Mors precor atra, manus. / Abstineas, Mors atra, precor: non

qui sorelle non ho, non qui matre
che sopra il morto corpo il capel franga,
22 né quatro frati miei che con vesti atre
m'accompagnino al lapide che l'ossa 65
devria chiuder del figlio allato il patre.
23 Madonna non è qui ch'intender possa
il miserabil caso, et che l'exangue
cadavero portar veggia alla fossa;
24 onde forse pietà, che ascosa langue 70
nel freddo petto, si riscaldi et faccia
d'insolito calor arder il sangue.
25 Che s'ella anchor l'exanimata faccia
mira, a quel punto ho quasi certa fede
ch'esser non possa che più il corpo giaccia. 75
26 Se del figliol di Japeto si crede

64 atre] -tr- *su* -rt- **65** che] c- *su* d- **66** patre] -a- *su* -r- **69** veggia] -a *da* -o

hic mihi mater / Quae legat in maestos ossa perusta sinus, / Non soror, Assyrios cineri quae dedat odores, / Et fleat effusis ante sepulcra comis, / Delia non usquam». • *se qui moro... chi mi pianga*: l'autorappresentazione della propria morte da parte del poeta è motivo classico ed elegiaco (cfr. PROPERZIO II 13, ma anche, I 19, III 16, 21-30; TIBULLO I 1, 59 e sgg.; ORAZIO, *Carm.* II 6, 21-24); qui si lega inoltre al *topos* della morte in terra straniera (CATULLO, *Carm.* 68, 97-100; VERG. *Aen.* IX 485-487; OVIDIO, *Ex Ponto* X 119-124). • *il capel franga*: *topos* dell'eccesso del pianto femminile, con l'immagine dei capelli strappati (*franga*) per il dolore. • *vesti atre*: 'vesti nere', a lutto. • *allato il patre*: Ludovico, in quanto primogenito, avrebbe dovuto giacere accanto a lui. **67** *Madonna non è qui*: cfr. ancora TIBULLO I 3, 9-10: anche in quel caso Delia non poteva essere presente alle immaginate esequie lontano da casa. **68** *il miserabil caso*: tessera di *OF* XXIV 26, 5, lì indicante la vicenda di Orlando impazzito, qui la morte lontana dell'amante. • *exangue*: 'esangue', pallido. **70** *onde*: sicché. • *che ascosa langue*: nei testi precedenti madonna spesso si dimostra impietosa, perfino crudele (Vr 27; 31). **71** *freddo petto*: cfr. Vr 30, 19 («freddo cor»). **73-75** Lo sguardo prodigioso dell'amata sarebbe in grado di destare l'amante anche dalla morte (un simile potere di *maga* le era già attribuito in Vr 19, 13-14, e poi Vr 24, 73-76). • *examinata faccia*: 'faccia esanime'. L'aggettivo *esaminato* è diffuso al tempo di Ariosto per 'senz'anima' (ad es. SANNAZARO, *SeC* LXXIX 11: «per troppo ardir fu esanimato e spento»). **76-78** 'Se del figlio di Giapeto si crede che diede vita umana a una statua di creta con un po' di luce febea...'. Tradizionalmente Prometeo crea gli uomini mischiando la terra all'acqua (così OVIDIO, *Met.* I 83-84); ma Ariosto aggiunge che Prometeo soffiò la vita nelle sue statue grazie al fuoco sottratto dalle ruote del carro di Febo (cfr. BOCCACCIO, *Genealogie* IV, XLIV). Come riporta Boccaccio, le fonti per questa tradizione mitica sono FULGENZIO, *Mythologiarum libri* II, VI (*Fabula Promethei*) e soprattutto il commento di SERVIO a VERG., *Ecl.* VI 42, cui aggiungerei il commento di Cristoforo Landino allo stesso passo (i due commenti erano correntemente stampati insieme nel Cinquecento). L'esposizione di Servio a Virgilio è la probabile fonte per

ch'a una statua di creta con un poco
del phebeo lume humana vita diede,
27 perché non crederò che 'l vital foco
susciti ai raggi del mio sol, qui dove 80
troverà anchor di sé tepido il loco?
28 Deh, non si vegna a sì dubbiose prove!
Più sicuro et più facil è sanarmi
che constringer i fati a legge nove.
29 Se pur è mio destin che debbia trarmi 85
in scura tomba questa febre, quando
non possa voto o medecina aitarmi,
30 Signor, per gratia extrema vi domando
che non vogliate da la patria cara
che sempre stian le mie reliquie in bando. 90
31 Al men l'inutil spoglie habbia Ferrara
e su l'avel che le terrà sotterra
la causa del mio mal si legga chiara:
32 «come né pesce a l'aqua, né alla terra

78 phebeo] *seconda* -e- *su* -r- **91** inutil] -nu- *riscritto* **94** né pesce] ⟩né⟨ pesce *poi* ne *ins. di nuovo* • a l'aqua] ⟩né⟨ l'aqua

Ariosto a Vr 30, 16-18, cfr. per tutta la questione si veda VOLTA 2021a. • *del figliol di Japeto*: Prometeo. La clausola è di derivazione ovidiana (*Met*. I 82: «satus Iapeto») o forse oraziana (*Carm*. I 3, 27 «audax Iapeti genus»); in generale, che Prometeo sia figlio di Giapeto è tradizione esiodea (*Teogonia* 507-510, su cui cfr. CASANOVA 1979). **79-81** '... perché non dovrò credere che lo spirito vitale resusciti ai raggi del mio sole qui dove troverà ancora tiepido il luogo?'. • *del mio sol*: dell'amata. **83** *sanarmi*: 'guarire'. **84** *leggi nove*: la resurrezione dell'io da parte dell'amata avrebbe violato le leggi naturali (sarebbe appunto una legge *nova*). **85** *Se pur è mio destin*: cfr. *Rvf* 126, 14 («S'egli è pur mio destino»), segnalato da SANTORO. **86** *scura tomba*: è tessera boiardesca (*IO* II, IX 30 6; I, XXII 3, 8 e 23, 7). **87** *voto o medicina*: la guarigione può essere raggiunta o per azione divina (il *voto*) o tramite rimedi umani (*medicina*). **88** *Signor*: in chiusura l'io appella nuovamente il signore, ossia Ippolito d'Este, per chiedergli una grazia (*extrema* perché in punto di morte). **89** *da la patria cara*: da Ferrara. È il desiderio che le spoglie riposino infine nella città d'elezione, proprio di chi muore lontano dalla patria. **90** *stiano... in bando*: 'siano esiliate'. • *reliquie*: con il significato di 'spoglie' in vari luoghi del *Furioso* (ad es. *OF* XXIV 82, 5). **92** *l'avel*: tomba, sepoltura. Il termine occorre anche in *Cinque canti* IV, XLIII, 1-2. **93** *si legga chiara*: motivo dell'autoepitaffio. Il *topos* è presente in TIBULLO I 3, 53-56. Ariosto non è nuovo a comporre autoepitaffi (si vedano *Carm*. LVIII e LVIII*bis*). **94-95** *come né... alla terra / talpe*: cfr. FINAZZI, p. 280, che rintraccia il modello della similitudine in alcuni antecedenti quattrocenteschi come SASSO, *Sonetti e capituli*, cap. XXXVI (*Chi negato ha finor che la Fortuna*), 165-166: «l'orso sta bene in selva, in acqua el pesce, / el falcon non è bon da porre in gabbia»; CORREGGIO, *Rime*

talpe, né al fuoco le piral remote, 95
così né anchor chi questo marmo serra
viver lontan da la sua donna puote».

35, 5-6 («Che senza alito in aqua viva il pesce / e talpa in terra»). Le immagini sono care a Correggio, tanto che si ritrovano anche altrove nella sua raccolta: *Rime* 168, 8 («terra a le talpe, a' rondinelli i tetti»); 177, 1-4. **95** *né al fuoco le piral remote*: le pirali, o pirauste, sono creature fantastiche, della dimensione di una farfalla o di un moscone, che si credeva vivessero nel fuoco (ARISTOTELE, *Historia animalium* VIII 27, 605*b*; PLINIO, *Nat. hist*. XI 42). Oltre al luogo aristotelico e pliniano, il termine ha scarsa o nulla attestazione moderna. Come rileva già GUASSARDO 2021, p. 68 occorre in *Erasmi Roterodami Adagiorum* 1508, c. 98*r* (ma anche nell'edizione del 1514, c. 134*r*, stampata da Giovanni Mazzocco, lo stampatore del *Furioso* del 1516). **97** *viver... puote*: l'io, come gli animali attratti dagli ambienti che sono loro naturali, non può essere separato dall'amata.

44

Di fronte a una serie di opinioni di buon senso sull'inopportunità di amare, l'io rinvendica per sé la bellezza e la liceità dell'amore. Il capitolo procede con una struttura iterativa e fissa, a coppie di terzine: la prima si apre sempre con un congiuntivo esortativo (*Piaccia*, *Doglia*, *Prema*, *Pensi*, *Para*, *Ricordisi*, *Pensi*) e introduce una casistica delle sofferenze degli amanti, fondata su precetti di senso comune; la seconda comincia con il rafforzativo «ch'io per me», e introduce il punto di vista dell'io, sempre positivo. La topica cui ricorre è in gran parte petrarchesca, e più in generale innerva molta lirica d'amore volgare.

La riproposizione meccanica di coppie di terzine è caratteristica precipua anche di Vr 46. Basterebbe questo elemento per rilevare la connessione dei due testi (cfr. da ultima Guassardo 2021, pp. 85-86); ma a rendere più evidente il legame contribuisce poi la coesione tematica, affrontata da Ariosto in termini speculari. I due capitoli vengono infatti a specchiarsi l'uno nell'altro: nel primo, Vr 44, l'io mette in parentesi tutti i sacrifici e le sofferenze procurate da Amore per riconoscerne gli irrinunciabili benefici, «l'allegrezza piena» (v. 16), i «dolci affetti» (v. 36), dichiarando infine di voler amare per sempre («ch'io per me voglio al capel nero e al banco / amare et exortar sempre che s'ami», vv. 40-41). Al contrario, Vr 46 ricorda gli immancabili dolori connessi all'amore, strutturandosi in modo contrario (–+ in Vr 44; +– in Vr 46).

Come segnala Comboni 2000, p. 298, la collocazione dei due testi dà luogo a una «disposizione chiastica», quasi a incorniciare il loro centro, Vr 45 (ma sui dittici ariosteschi cfr. anche Cabani 2016, p. 121: lo sono anche Vr 26 e 30).

La struttura fissa di Vr 44 ha indotto Bigi 1968 ad ascriverlo a una «prima maniera» della produzione ariostesca ancora incardinata attorno a caratteri della poesia cortigiana di fine Quattrocento. La predilezione per alcuni giochi combinatori si rintraccia nella lirica padana (è il caso, ad esempio, di Correggio, *Rime* 375), ma trova più diffusa realizzazione nei giochi di corte: sebbene non vi siano testimonianze dei *divertissement* della corte estense, ancora nel pieno Cinquecento nobili e letterati s'impegnavano a comporre versi seguendo alcune rigide norme (si vedano alcune testimonianze più tarde: Ringhieri, *Cento giuochi liberali* del 1551; G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi* 1572; S. Bargagli, I *trattenimenti* del 1587, questi ultimi due relativi alle accademie senesi. Cfr. anche le consuetudini tratteggiate in Castiglione, *Cortegiano* I, 5-6).

Il capitolo si trova nei collettori e in due altri manoscritti: il tardo P3 e il più importante L3, un codice cinquecentesco che trasmette un manipolo significativo di rime ariostesche.

Capitolo ternario di 14 terzine con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono paronomastiche *pena* : *piena*. Considerando che il capitolo è piuttosto breve le rime inclusive sono in numero elevato.

1 Piaccia a cui piace, et chi lodar vuol lodi,
et chiami vita libera et sicura
trovarsi fuor degli amorosi nodi;
2 ch'io per me stimo chiuso in sepultura
ogni spirto che alberghi in petto, dove 5
non stilli Amor la sua vivace cura.
3 Doglia a cui vol doler, ch'ove si move
questo dolce pensier, che falsamente
è detto amar, ogn'altro indi rimove;
4 ch'io per me non vorrei, se d'excellente 10
nectar ho copia, che turbassi altr'esca

5 spirto] spirito *con seconda* -i- *ins. ma poi cassata* **10** vorrei] *prima* -r- *ins. dal copista* **11** altr'esca] ›alor‹ l'esca *con agg. di* l

1-6 C'è chi apprezza di non essere coinvolto in un legame amoroso; l'io trova insostenibile tale condizione. • *a cui*: 'a chi'; il pronome, al caso obliquo, viene reso con *cui* (per la norma si veda BEMBO, *Prose* III, XXV: «È appresso *Chi* nel primo caso e ha *Cui*, negli altri»). Cfr. anche Vr 42, 1. • *vita libera e sicura*: si parla di *vita libera* per indicare una vita disciolta dal giogo amoroso anche in *Rvf* 270, 106-108 («Morte m'ha sciolto, Amor, d'ogni tua legge: / quella che fu mia donna al ciel è gita, / lasciando trista e libera mia vita»). • *amorosi nodi*: immagine di larga fortuna lirica, che ritorna in chiusura di capitolo. Il motivo del «nodo d'amore» ricorre spesso per identificare un legame indissolubile (cfr. ad es. BEMBO, *Rime* 49 9-11: «Cosa non vada più, come solea, / poi che quel nodo è sciolto, ond'io fui preso, / ch'altro che morte scioglier non devea»). Cfr. Vr 27, 49. • *ogni spirto... vivace cura*: l'amante ritiene spento ogni spirito interno che non sia stimolato da Amore. Sulla teoria degli spiriti vitali mossi da Amore cfr. L. DE' MEDICI, *Comento* XI 14-16: «Di questo nasce che Amore, veggendo el cuore mio in tanto pericolo, chiama in soccorso e suoi spiriti vitali; e veramente Amore gli muove, perché la natura, amatrice della conservazione della vita, subitamente pigne in ogni passione del cuore gli spiriti vitali». • *chiuso in sepultura*: l'espressione è attestata in BOIARDO, *IO* III, I 30, 6. • *stilli*: 'instilli', 'infondi'. • *vivace cura*: 'un affanno vivificante': è tessera boiardesca (*Am. Lib*. II 56, 7-8: «ché adesso infiama la vivace cura / che se agelava al cor dolente intorno», come qui in punta di verso; cfr. anche *IO* I, XII 10, 3-4: «Cresce nel pecto la vivace cura, / Che de ogni altro pensier il cor l'ha privo»). *Cura* nel senso di 'affanno', 'inquietudine' (probabile latinismo) si attesta anche in *OF* X 18, 5-6: «Nessun pensier, nessuna cura, / poi che 'l suo amante ha seco, la molesta». **7-12** C'è qualcuno a cui duole che il pensiero amoroso spazzi via ogni altro; l'io non vorrebbe altro di cui nutrirsi. • *questo dolce pensier*: il *dolce pensier* è tessera petrarchesca (*Rvf* 226, 11): è il pensiero amoroso. • *ogni altro indi rimuove*: 'rimuove ogni altro [pensiero] da lì': il pensiero amoroso è già qui *dominante* (come lo sarà poi per Leopardi). • *amar*: 'amaro'. L'ossimoro *dolceamaro* ha grande attestazione lirica (cfr. GIGLIUCCI 2004, pp. 97-106). • *se d'excellente / nectar ho copia*: 'se dispongo di eccellente nutrimento in abbondanza'. La metafora alimentare per indicare la fonte d'approvvigionamento per l'anima dell'io (l'amata) si riscontra già in PETRARCA, *Rvf* 193, 1-2: «Pasco la mente d'un sì nobil cibo, / che ambrosia et nectar non invidio a Giove». • *che turbassi altr'esca / el delicato... mente*: 'che un altro cibo turbasse il delicato gusto della mia

el delicato gusto di mia mente.
5 Prema a cui premer vuol, annoi e incresca
che, se non dopo un'aspra et lunga pena,
raro un disegno al bel desir riesca; 15
6 ch'io per me so ch'a una allegrezza piena
ir non si può, se per difficil via
ostinata speranza non vi mena.
7 Pensi chi vuol ch'alla fatica ria,
al tempo ch'in gran summa vi si spende 20
debil guadagno et leve premio sia;
8 ch'io per me dico che, se quanto offende
sdegno o repulsa, un sguardo sol ristora,
che fia pel maggior ben ch'Amor ne rende?
9 Para cui par che perda ad hora ad hora 25
mille doni d'ingegno et di fortuna
mentre il suo intento qui fisso dimora;
10 ch'io per me, pur ch'io sia caro a quell'una
ch'è mio honor, mia ricchezza et mio desire,

18 ostinata] -n- *su* -m- **21** guadagno] -ada- *su rasura*

mente'. Continua la metafora alimentare: *esca* vale genericamente 'cibo' anche in *OF* XIII 80, 5: «Come raccende il gusto il mutar esca». **13-18** C'è qualcuno a cui rincresce se, dopo una grande fatica, raramente si avverano i progetti amorosi; l'io sa che per raggiungere una gioia piena è necessario percorrere un cammino difficile. • *Prema*: 'opprima'. Cfr. *OF* XI 14, 3-4: «Questo, non men che 'l feminile inganno, / gli preme al cor». • *annoi e incresca*: 'dia noia, fastidio, dispiaccia'. • *raro... riesca*: 'un progetto riesca raramente secondo il desiderio originario'. • *allegrezza piena*: clausola di *Satire* VII 102; il termine *allegrezza* è diffuso nel poema. • *se per... via / ostinata... mena*: 'non si può raggiungere [una gioia intera] se l'ostinata speranza non vi conduce attraverso una via difficoltosa'. Sul motivo della speranza che guida cfr. Vr 1, 7-8; Vr 6, 34. **19-24** C'è chi pensa che il premio sia troppo misero rispetto alla fatica impiegata; all'io è sufficiente uno sguardo per essere ripagato di tutto. • *ria*: 'dura'. • *ch'in gran... si spende*: torna un'attitudine al computo delle energie e del tempo spesi nel servizio amoroso, espressa già in Vr 31. • *se quanto offende... ristora*: topico il motivo dello sguardo dell'amata capace di ricompensare tutto ciò che l'amante perde (*quanto offende, sdegno o repulsa*): cfr. ad es. TEBALDEO, *Rime estravaganti* 363, 12-14 («E tal virtute ha questo nutrimento / che un sguardo sol me tien più giorni vivo, / né per gran copia mai satio mi sento»). • *che... rende?*: 'quale sarà il bene più grande che Amore ci rende?'. **25-30** C'è qualcuno a cui sembra di perdere altre occasioni; all'io è sufficiente essere caro all'amata per non provare invidia alcuna. • *Para... fortuna:* 'Paia pure a qualcuno che si perdano di continuo mille doni dell'ingegno e della sorte'. Potrà sembrare limitante fissare un unico obiettivo d'amore e rifiutare le eventuali occasioni nate dalla sorte o dall'abilità nel procacciarsele. • *pur sia caro a quell'una*: il desiderio di essere *caro* all'amata.

non ho all'altrui corone invidia alcuna. 30
11 Ricordisi chi vuole ingiurie et ire,
et discortese oblii li piacer tanti
che tante volte l'han fatto gioire;
12 ch'io per me non ramento ignun de quanti
oltraggi unqua potermi arreccar doglia, 35
e i dolci affetti ho sempre tutti inanti.
13 Pensi chi vuol che 'l tempo i lacci scioglia
che Amor annoda, et che si dorrem ancho
nomando questa leve et bassa voglia;
14 ch'io per me voglio al capel nero e al bianco 40
amare et exortar sempre che s'ami;
et s'in me tal voler dee venir manco
spezzi or la Parca alla mia vita i stami.

33 fatto] -o *su* -a **35** arrecar] -r *agg.* **36** e i] EEi *con* -E- *agg. e prima* E- *su* P- inanti] in- *da* m- **37** Pensi] -e- *su* -o-

• *all'altrui corone invidia*: l'invidia per condizioni altrui desiderabili. **31-36** C'è chi ricorda solo gli aspetti negativi e dimentica i piaceri; l'io ricorda solo i dolci *affetti*. • *Ricordisi*: 'si ricordi', per la legge di Tobler-Mussafia il pronome è enclitico. • *e discortese... tanti*: 'e dimentichi, in modo scortese, i piaceri così grandi'. La tessera *piacer tanti* ricorre anche in *OF* XIX 36, 1 («Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto»), anche lì a indicare le delizie d'amore. • *ch'io per me... doglia:* 'che io, per me stesso, non ricordo nessuno dei molti oltraggi che mai poterono arrecare dolore'. • *dolci affetti*: *iunctura* di PETRARCA, *TC* II 101, che si ritrova anche in *OF* C XLVI 63, 7: «E con sì dolci affetti il tutto espresse, / che quivi occhio non fu ch'asciutto stesse». • *inanti*: davanti agli occhi. **37-42** C'è chi pensa che il tempo possa indebolire il legame d'amore; l'io invece vuole amare in modo imperituro. • *che 'l tempo... Amor annoda*: torna in chiusura il fortunato motivo del nodo d'Amore, già evocato in apertura (v. 3). • *nomando*: 'chiamando' • *ch'io per me... bianco / amare*: il motivo dell'amore inesauribile e imperituro reso attraverso l'immagine delle chiome che incanutiscono è già petrarchesco: *Rvf* 30, 15-16: «o colle brune o colle bianche chiome, / seguirò l'ombra di quel dolce lauro». • *venir manco*: 'venir meno'. **43** *spezzi... stami*: 'la Parca spezzi ora alla vita i miei fili'. La maledizione finale – se l'amante venisse mai meno all'amore, possa morire all'istante – riprende il mito delle Parche che amministrano i fili delle vite umane (citate anche in *OF* XXXIV 89, 7-8 come coloro che «con tali / stami filano vite a voi mortali»).

45

Vr 45 è collocato tra due capitoli strutturalmente speculari, che lo incastonano al centro di un trittico: proprio la sua lettura modula il passaggio altrimenti repentino tra la volontà di «amare et exortar sempre che s'ami» (Vr 44, 42) e la rinuncia al servizio amoroso dichiarata in conclusione di Vr 46. In Vr 45 l'amante ripercorre i rimedi tentati per alleviare la sofferenza d'amore, tra cui la visita a un campo di battaglia all'indomani di uno scontro sanguinoso, nella speranza – presto frustrata – che il dolore altrui possa lenire il proprio.

I cenni specifici alla battaglia (lo spargimento del sangue «barbaro e latino», v. 38; la ferocia di chi «alberga tra Garonna e 'l Reno», v. 43) hanno consentito di ipotizzare l'occasione storica, utile per datare il componimento. L'ipotesi più accreditata è che si tratti della battaglia di Ravenna (11 aprile 1512), in cui i francesi alleati con Ferrara affrontarono le truppe pontificie, fiancheggiate da tedeschi, spagnoli e veneziani. In *OF* la battaglia è citata proprio per la sua efferatezza (III 55, 5-8; XIV 2-9, XLIII 146; XXXIII 40-41; sui passi cfr. Dorigatti 2011, pp. 19-21, e Guassardo 2021, pp. 38-39). Catalano (1931, I, p. 342), propone invece la battaglia di Marignano (13-14 settembre 1515), in cui i francesi, alleati con Venezia, affrontarono gli svizzeri, che erano invece appoggiati dal Ducato di Milano e da Mantova (ma questa battaglia non è ricordata nel poema). Il torno d'anni di composizione resterebbe comunque nella prima metà degli anni Dieci.

Il capitolo affronta il tema classico e ovidiano dei *remedia amoris*, che servono a guarire un amore *hereos* che consuma e ferisce l'io. L'amante è «simile» all'orso (v. 10), perché, come l'orso, cerca di risanare la propria ferita in tutti i modi, sebbene questo comporti il rischio di introdurvi un «mortifero veneno» (v. 15, con allusione a una credenza allusa in parte da Alberto Magno nel *De animalibus*). L'io, infatti, è sofferente per causa di Amore e tenta alcuni *remedia*. Dapprima si allontana dall'amata, per mitigare una vicinanza «senza mercé» (terz. 6-9), cercando una cura nella situazione opposta, in accordo alle prescrizioni della medicina tradizionale: ma l'*ordo naturalis* smette di funzionare nel regno di Amore, perché la partenza è fonte di ulteriore dolore. Tenta quindi un'altra via (terz. 10-19): poiché Amore si nutre nei luoghi lieti («in riso, in festa, in gioco», v. 29), l'io decide di recarsi dove si odono «i pianti e le strida» (v. 33; già Ovidio, *Remedia* 151-168, suggeriva che l'innamorato intraprendesse la carriera militare). Il sanguinoso campo di battaglia diviene luogo in cui *vedere* un male più intenso del proprio. Quello amoroso risulta comunque più grave, perché il dolore dei soldati in battaglia conduce subito alla morte, diversamente da quello dell'amante («grave fu il lor martir, ma breve spazio / di tempo diè lor fin», vv. 49-50). Poiché l'io ha tentato di «tutto», sconfitto, torna dall'amata, sapendo che nulla si può fare, se non sperare nella morte (terz. 20-24).

Ricorre in questo capitolo una certa meccanicità del dettato, con ripetizioni, specie a inizio verso: «hor un'erba, hor un'altra, e talor prova» (v. 4), «hor a ferro, hor a foco, e avien spesso (v. 14); «hor a ferro, hor a foco» (v. 13), «Il ferro, el foco» (v. 34); «da l'un pigliando forza» (v. 23), «piglia forza da l'uno» (v. 25).

Il testo è trasmesso, oltre che dai collettori, anche dai manoscritti L3 (cfr. Vr 44) e P3 (settecentesco).

Capitolo ternario di 24 terzine con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono paronomastiche le rime *incanti* : *inanti*.

1 O vera o falsa che la fama suone,
i' odo dir che l'orso ciò che trova
quand'è ferito in la piaga si pone:
2 hor un'erba, hor un'altra, e talhor prova
et stecchi et spini et sassi et acqua et terra, 5
che affligon sempre, et nulla mai gli giova:

2-3 *i' odo... si pone*: Ariosto riporta la credenza secondo cui un orso ferito cercherebbe rimedio ponendo sulla ferita ciò che trova. Nonostante le fitte pagine dedicate agli orsi dalla tradizione erudito-enciclopedica classica e medievale (ARISTOTELE, *Historia animalium* II 1 498*b*, 500*a*; V 16-17, 549*a*; VI 29, 579*a*; VIII, 3-4 594*a*; VIII 16-17, 600*b*; PLINIO, *Nat. hist*. VIII 126-131; SOLINUS, *Collectanea Rerum Memorabilium* 26; ISIDORO, *Etym*. XII, II 22; UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* U52, p. 1297; *Libro della natura degli animali* 78 e 84; *Bestiario moralizzato* XVIII; e si veda più in generale PASTOUREAU 2008), tale specifica leggenda sembra sfuggire ai compilatori. Si ritrova cenno all'attitudine dell'orso a medicarsi una ferita schiacciandovi sopra delle erbe in ALBERTO MAGNO, *De animalibus* 1519, XXII, II, *ursus* (c. 183*v*): «vulneratus et perforatus herbis sicce complexionis vulnera sanare tentat contra infirmitates autem formicas devorat». Ma la credenza qui riportata non ha tutti i contorni di Vr 45. **4** *hor un'erba, hor un'altra*: nel *De animalibus* di Alberto Magno si fa esplicito riferimento alle erbe («herbis»). **5** *et stecchi... terra*: l'orso prova a medicarsi ponendo sulla ferita qualunque cosa gli capiti a tiro. V. retto da un pronunciato andamento allitterativo della -s-. Cfr. *OF* II 19, 7 («non ponno fosse o fiumi o sassi o spine»). • *stecchi*: 'bastoncini appuntiti', 'legnetti', è termine dantesco (*Inf*. XIII 6: «gli stecchi con tòsco»). **6** *che affligon... gli giova*: verso chiastico. Nel tentativo di risanare la ferita, l'orso si procura maggior danno. L'immagine diverrà oggetto di alcune imprese nel secondo Cinquecento, come riporta, qualche decennio dopo, FERRO, *Teatro d'imprese* 1623 (ma cfr. anche ARESI, *Imprese sacre* 1615 p. 24, e BARGAGLI, *Dell'imprese* 1594, pp. 197-198): «L'Orso, che con una delle branche si cacciava nella ferita, che dall'apertura, che si vedeva, era assai grave, herbe, spine, terra, e sassi, essendo di tal natura, che ferito pone nelle ferito tutto quello che di buono o di nocevole ritrova, onde sovente adiviene che quelle cose che vi mette che gli danno grandissimo tormento» (p. 533). Due sono le imprese citate da Ferro: una appartenente ad Angelo degli Oddi dell'Accademia degli Insensati di Perugia (1561-1608), che reca il motto *Laedentia quoque*; una seconda di tal Alessandro Barbazza, il quale «togliendo un verso d'una Satira di Ariosto, sceglie il motto

3 vol pace, et egli sol si fa la guerra,
cerca da sé scacciar l'aspro martire
et egli è quel che se lo chiude et serra.
4 Ch'io sia simile a lui ben posso dire 10
ché, poi che Amor ferimmi, mai non cesso
a nuovi impiastri le mie piaghe aprire,
5 hor a ferro, hor a foco, et avien spesso
che, cercandovi por che mi dia aita,
mortifero venen dentro v'ho messo. 15
6 Io volsi al fin provar se la partita,
s'il star da le repulse et sdegni absente
potessi risanar la mia ferita,
7 quando provato havea ch'era possente

15 v'ho] h- *ins. dal copista*

Mortifero venen dentro vi ho posto» (*ibidem*, in realtà una variante del v. 15 di questo capitolo). Sembra dunque che queste imprese siano ispirate dal testo ariostesco. **7** *vol pace... guerra*: cfr. *Rvf* 134, 1 («Pace non trovo e non ho da far guerra»), ma si tratta di «coincidenza letterale e non semantica» (BIANCHI). **8** *l'aspro martire*: tessera dantesca (*Inf.* XVI, 6: «sotto la pioggia de l'aspro martiro»), che trapassa poi in lirica con riguardo alla sofferenza amorosa. Vd. anche *OF* X 55, 7-8 («e per dar fine a tanto aspro martìre / spesso si duol di non poter morire»), un'ottava in cui Alcina si duole per aver perso Ruggiero. **9** *se lo chiude et serra*: 'se lo trattiene dentro'. Si tratta di una dittologia verbale ampiamente diffusa a partire da Petrarca: *Rvf* 300, 5 (in punta di verso, con parole-rima *guerra* : *terra* : *serra* come qui). Ricorre anche in *OF* XXXVII 102, 6 («chi versa il piano; altri si chiude e serra»). **11** *poi che Amor ferimmi*: temporale. Il *topos* di Amore feritore è di ascendenza classica e petrarchesca (cfr. ad es. *Rvf* 3, 13: «ferir me de saetta in quello stato»). **12** *impiastri*: rimedi erbacei e medicamentosi applicati per lenire una ferita o un dolore (talvolta ad appannaggio dei maghi come in *OF* VII 46, 5-6: «ma la benigna maga la conforta, / e presta pon l'impiastro ove il duol punge»). L'io dunque applica *impiastri* alla ferita d'amore, ma, come per l'orso, i *remedia* riaprono la ferita senza guarirla. **13** *hor a ferro... spesso*: ripresa del v. 4 («hor un'erba, hor un'altra, e talhor prova»): qui, in parallelo all'orso, l'io tenta rimedi per guarire la sua ferita. *Ferro* e *foco* saranno da intendersi tentativi di medicare la ferita attraverso cuciture o cauterizzazioni (cfr. TOSI 1991, 922). **14** *cercandovi... aita*: 'cercando di porvi qualcosa che mi dia sollievo'. **15** *mortifero venen*: è clausola anche del poema: *OF* XIX 24, 4; XLIII 2, 6. **16** *la partita*: la partenza dell'io. Il rimedio tentato dall'amante è quello classico della *commutatio loci*: cfr. ad es. OVIDIO, *Remedia* 621-642, secondo il quale, solo partendo e privandosi completamente della vista dell'amata e di tutti i luoghi e le persone che la ricordano, è possibile guarire (SANTORO). **17** *s'il star... absente*: 'se stare lontano dagli sdegni e dai rifiuti'. Gli *sdegni* e le *repulse*, insieme alle *durezze*, sono atti dell'amata già in *Rvf* 351 (1-3: «Dolci durezze, e placide repulse, / [...] leggiadri sdegni»). Cfr. per il rimedio Vr 38, 1 e ss. **18** *potessi*: 'potesse'. Il verbo è concordato alla latina con la *partita* e lo *star absente*. **19-21** 'quando aveva provato che stare in vostra presenza senza godere della vostra benevolenza avrebbe potuto trascinarmi a

trarmi ad irreparabile ruina 20
a voi senza mercé l'esser presente.
8 Ché, s'un contrario all'altro è medicina,
non so perché, da l'un pigliando forza,
per l'altro la mia doglia non declina:
9 piglia forza da l'uno, et non s'ammorza 25
per l'altro già; né già si minuisce,
anzi più per l'absenza si rinforza.
10 Io solea dir fra me: «Dove gioisce
felice alcuno in riso, in festa, in gioco,
non sto bene io, ché Amor qui si notrisce»; 30
11 et con speranza che giovar non poco
mi devessi il contrario, io venni in parte
dove i pianti et le strida havevan loco.
12 Il ferro, el foco, et l'altre opre di Marte

24 doglia] -o- *ins. dal copista* **33** havevan] havevano⟩o⟨

una rovina irreparabile'. Per la costruzione *essere/sentirsi possente* + verbo all'infinito si veda anche *OF* XVIII 82, 5-6 («né per forza sentendomi possente / di torla a sì grande uom»). **22** *s'un contrario... medicina*: Ariosto enuncia qui «uno dei princìpi della medicina tradizionale» (SANTORO), quello secondo cui la cura consiste in ciò che è contrario al male. La massima di valore quasi proverbiale è attestata diffusamente nella trattatistica medica: segnalo qui HIPPOCRATES LATINUS, *De victus ratione* I, XV («Quid enim aliud prestat medicina quam nisi quod contrarium est et quod dolorem facit auferat et saluum faciat hominem?»), e il più noto GREGORIO MAGNO, *Moralia in Iob* XXIV 2 (287*b*): «Mos medicinae est ut aliquando similia similibus, aliquando contraria contrariis curet» (cfr. TOSI 1991, 930). **23-24** 'non so perché il mio dolore, prendendo forza [nutrimento] da uno, non diminuisce per effetto dell'altro'. **25** *s'ammorza*: 'si smorza'. Le parole-rima *forza* : *ammorza* : *rinforza* sono dantesche (*Inf.* XIV 59-63: *forza* : *forza* : *ammorza*). **26** *minuisce*: 'diminuisce'. **27** *anzi più... rinforza*: fallisce il rimedio ariostesco, perché l'assenza aumenta il dolore dell'io. **28-29** *Dove gioisce... in gioco*: Amore si nutre in luoghi felici e festosi (giacché è lì che sbocciano facilmente gli amori). • *non sto bene io*: per il motivo dell'infelice condizione dell'amante quando si trova in luoghi felici rimando al dittico boiardesco *Am. lib.* II 15 e 16 (15, 1-3: «E lieti soni e il bel dansar suave, / li abiti adorni e le legiadre gente / tanta tristeza danno a la mia mente»). **31-33** Poiché la lontananza non serve a lenire il dolore, l'amante tenta di mitigarlo fuggendo i luoghi lieti e rifugiandosi laddove il dolore dovrebbe essere maggiore di quello causato d'amore: sul campo di una battaglia: «altro contrasto, per rimedio: luoghi di letizia-luoghi di dolore» (SANTORO). • *devessi*: 'dovesse'. • *venni in parte*: 'venni nel luogo'. • *dove i pianti... loco*: verso dal sapore dantesco; *strida* è termine ricorrente nell'*Inferno* a indicare prime avvisaglie di nuovi gironi (così *Inf.* I 115-116; e V 35). **34-36** 'Pensai che vedere all'opera il ferro, il fuoco e le altre opere di Marte fosse un buon modo per risanare un sofferente'. Il rimedio che l'io decide di tentare non è nuovo agli amanti, ma già suggerito da Ovidio nei *Remedia* (in particolare vv. 153-154: «Vel tu sanguinei iuvenalia munera Martis

vedere in danno altrui pensai che fosse 35
a risanare un misero buona arte.
13 Io venni dove le campagne rosse
eran del sangue barbaro et latino
che fiera stella dianzi a furor mosse;
14 et vidi un morto all'altro sì vicino 40
che senza premer lor quasi il terreno
a molte miglia non dava il camino;
15 et da chi alberga tra Garonna e 'l Reno
vidi uscir crudeltà che ne devria
tutto el mondo d'horror rimaner pieno. 45
16 Non fu la doglia in me perhò men ria,
né vidi far d'alcun sì fiero stratio
che pareggiasse la gran pena mia:
17 grave fu il lor martir, ma breve spatio
di tempo diè lor fin. Ah, crudo Amore, 50

36 misero] -o *su rasura* **39** dianzi] di⟩n⟨anzi **50** crudo] -r- *ins. dal copista*

suspice: / deliciae iam tibi terga dabunt», ma si veda tutto il passo: vv. 151-168). Sul tema cfr. GUASSARDO 2021, p. 39. **37-38** *le campagne... latino*: l'immagine delle campagne insanguinate è presente anche in *OF* XXXVIII 13, 5-6: «Per questo ho fatto le campagne rosse / del cristian sangue». Cfr. anche *OF* C XXXIII 40, 3-4: «Cader si vede e far la terra rossa / la gente d'arme in amendua le bande», dedicato alla battaglia di Ravenna (cfr. GUASSARDO 2021, p. 37). Vd. il cappello per l'occasione. • *barbaro*: riferito ai francesi. **39** 'che un crudele destino prima spinse alla battaglia'. Vd. le tangenze con *OF* XLII 4, 2: «che i vostri a furor mosse e a crudeltade». **40-42** 'e vidi un morto così vicino all'altro che il terreno non permetteva di passare, senza quasi schiacciarli, per molte miglia'. L'immagine iconica dei corpi ammucchiati sul campo sottolinea la ferocia della battaglia. • *vidi*: i *verba videndi* caratterizzano tutta la sequenza narrativa (vv. 40, 44, 47). **43** *da chi alberga tra Garonna e 'l Reno*: perifrasi forse mutuata da *Rvf* 28, 31-33: «Chiunque alberga tra Garona e 'l monte / e 'ntra 'l Rodano e 'l Reno et l'onde salse» (BIANCHI). Cfr. *OF* XXVII 101, 5-8: «Udiron l'Alpi e il monte di Gebenna, / di Blaia e d'Arli e di Roano il lido; / Rodano e Sonna udì, Garonna e il Reno: / si strinsero le madri i figli al seno». **44-45** *vidi... devria / tutto... pieno*: la ferocia della battaglia, se di quella di Ravenna si tratta, è ricordata da GUICCIARDINI, *Storia d'Italia* X 12-13, e anche nel *Furioso* (III 55, 5-8; XIV 2-9, XLIII 146; C XXXIII 40-41). **46-48** Anche questo rimedio è fallito, perché la sofferenza non è diminuita (*men ria*); inoltre l'io non vede alcuno che abbia sofferto quanto lui (*pareggiasse la pena mia*). Il paragone è funzionale a restituire una «misura iperbolica della pena d'amore» (SANTORO). **50** *diè*: si restaura la lezione di F1 (e F2) per sanare un lacuna di senso. Altri editori congetturano la caduta di *il*, comune a tutta la tradizione, tra *breve* e *spazio* («ma breve il spatio / di tempo di lor fin»). Cfr. FINAZZI, p. 148. • *Ah, crudo Amore*: 'Amore crudele'; è interiezione petrarchesca (*Rvf* 50, 39: «Ahi, crudo Amor»), che trascorre poi in GIUSTO, *BM* 144, 54: «Ahi, crudo Amore!» e in TEBALDEO, *Rime* 132, 7; 271, 8.

che d'accrescermi il duol non è mai satio!
18 Io notai che 'l mal lor li trahea fuore
del mal, perché sì grave era che presto
finia la vita insieme col dolore;
19 il mio mi pon fin su le porte, e questo 55
medesmo ir non mi lascia, et torna indrieto
et fa che mal mio grado in vita resto.
20 Io torno a voi, né del tornar son lieto
più che del partir fussi, et duro frutto
de la partita et del ritorno mieto. 60
21 Havendo dunque de' rimedii il tutto
provato ad uno ad un, fuor che l'absenza
ch'al fin provar m'havea il mio errore indutto,
22 et visto che mi noce, hor resto senza
conforto ch'altra cosa più mi vaglia, 65
ch'in van di tutte ho fatto experienza;
23 et son le maghe lungi di Tessaglia,
che con radici, imagini et incanti
oprando possan far ch'io mi rivaglia.

56 indrieto] -r- *ins. dal copista* **58** torno] -no *da* -mo **69** oprando] -p- *agg. con inchiostro rosso*

53-54 *sì grave... col dolore*: le ferite inferte ai soldati durante la battaglia sono così grandi che pongono rapidamente fine alla vita e al loro dolore. **55** *il mio*: male. • *mi pon fin su le porte*: 'mi pone in punto di morte'. L'immagine delle *porte* della morte («tartaree porte» in *Rvf* 358, 6) risale a una tradizione scritturale, e in particolare al *Descensus Christi ad Inferos* («portae mortis») (*Evangelia apocrypha*, ed. Tischendorf VII-VIII, pp. 428-429). In *Cinque canti* I 38, 7-8 («e questa è l'una de le sette porte / che conducono al regno de la Morte») le porte che conducono alla morte sono i sette peccati capitali. Cfr. 16, 5. **55-57** *e questo... resto*: 'e questo stesso [il male provocato da Amore] non mi lascia procedere oltre e si ritrae, e fa che resti in vita, mio malgrado'. Petrarchesca è l'idea di Amore che conduca in punto di morte senza sferrare il colpo finale, lasciando l'amante in vita ma derelitto (*Rvf* 134, 7-8: «e non m'ancide Amore, e non mi sferra, / né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio»). **58** *a voi*: da madonna. **59-60** *duro frutto... mieto*: l'immagine proverbiale del raccolto malandato o infruttuoso (già in *Purg* XIV 85: «Di mia semente cotal paglia mieto», ma anche in *Rvf* 360, 108-109: «Di bon seme mal frutto / mieto») serve qui a indicare le conseguenze nefaste della partenza e del ritorno dell'io presso l'amata. **63** *il mio errore*: qui nel senso di 'sviamento' ed 'erranza' (che deriva dall'aver provato più rimedi). • *indutto*: 'spinto'. **64-65** *hor resto... vaglia*: 'ora resto senza il conforto che vi sia qualcosa che possa funzionare'. **67** 'e son lontane le maghe di Tessaglia'. Rinaldi 2000, p. 319 segnala come fonte l'episodio di Eritto, strega della Tessaglia, in Lucano VI 564-718. Tradizionalmente la Tessaglia è la terra della magia. **68** *con radici, imagini et incanti*: ancora in Lucano VI 438-442 si dice che la Tessaglia è terra di erbe

24 Eo non ho da sperar più, da qui inanti, 70
se non che 'l mio dolor cresca sì forte
che, per trar voi di noia et me di tanti
et sì lunghi martir, mi dia la morte.

70 Eo] E- *da* L- • sperar] *prima* -e- *su* -o-

magiche. **69** *mi rivaglia*: 'mi rimetta in salute'. **70-72** Esaurito ogni tentativo di porre rimedio alla sofferenza, all'io non resta che sperare nella morte: si tratta di un'attitudine non infrequente nell'amante disperato, descritta con puntualità anche in L. DE' MEDICI, *Comento* IV 17-18: «E però, non potendo né coll'uno né coll'altro modo levarmi da tanta amaritudine e acerbità, non vi restava altro remedio e speranza che quello della morte». • *Eo*: io, raro in Ariosto. • *per trar voi di noia*: la morte solleva anche l'amata dal sopportare l'io.

46

Si tratta dell'ultimo capitolo del Rossiano, collocato a due soli testi dalla fine: mostra un amante ormai disilluso, che nella conclusione della raccolta sembra predisporsi alla rinuncia dell'inseguimento del bene d'amore («sa ch'è minor male / smontar che per cader salir più inante», vv. 45-46). Ariosto pone gli ultimi testi sotto i segni della morte, della malattia, del male esterno (ed endemico) e della disillusione.

Vr 46 si lega strutturalmente e tematicamente a Vr 44, con cui condivide l'andamento retorico-sintattico: anche Vr 46, infatti, procede per coppie di terzine, in cui la seconda costituisce sempre il correttivo della prima. Se là l'io difende il sentimento amoroso, qui Ariosto evidenzia tutte le fatiche del *servitium amoris*. Di certo l'intermezzo rappresentato da Vr 45, in cui l'amante cerca disperatamente dei *remedia* per curare la sua condizione, influisce diegeticamente sul ribaltamento di prospettiva che si coglie in questo testo. Se il dittico riunito poteva rassomigliare a un gioco di corte (cfr. cappello Vr 44), così ricomposto orchestra uno specifico sviluppo (in negativo) della raccolta.

Le terzine dispari sviluppano alcuni *topoi* dell'illusione amorosa, legati alla freschezza di sentirsi innamorati, al privilegio di essere scelto dalla propria donna come solo e unico amante, alle bellezze di lei e alle sue cortesie: elementi che predispongono gli amanti a bearsi della loro condizione. Di contro, nelle terzine pari è messo in atto un correttivo: si ricordano le tante disillusioni e le fatiche che si creano nel cuore di chi ama («piange», v. 6; «l'ha più che morte amara», v. 12; «si riman carco», v. 17; «biasma e maledice», v. 24, etc.).

Un'eccezione a tale sviluppo è costituita dalla terzina conclusiva, non appaiata alle altre, che contiene solo il momento disforico: a fronte di tutte le sofferenze che esso produce, sarebbe meglio rinunciare all'amore («sa che è minor male / smontar», vv. 45-46). Giova notare che si pone come aggiunta a un organismo autoconcluso, di lunghezza eguale a Vr 44 (di 14 terzine).

Il capitolo è attestato nei collettori e nel settecentesco P3: conosce dunque una diffusione molto risicata, mai disgiunta dalla raccolta.

Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono derivative *sguardi* : *guardi*; *hora* : *ognhora*.

1 Chi pensa quanto il bel disio d'amore
un spirto pelegrin tenga sublime,
non voria non haverne acceso il core;
2 se pensa poi che quel tanto n'opprime
che l'util proprio e il vero ben s'oblia, 5
piange in van del suo ardor le cagion prime.
3 Chi gusta quanto dolce un creder sia
solo esser caro a chi sola n'è cara,
regna in un stato a cui null'altro è pria;
4 se poi non esser sol, misero, impara 10
e cerca in van come ingannar sé stesso,
se vita ha poi, l'ha più che morte amara.
5 Chi non sa quanto aggrada essere appresso
a' bei sembianti, al bel parlar soave

6 prime] -e *su* -o

1 *bel disio d'amore*: il desiderio amoroso (cfr. ad es. GIUSTO, *BM* 43, 7-8: «Qual meraviglia, se d'un bel disio / di smisurato amore il mio cor arse»). **2** *un spirto pelegrin*: 'errante, vagante' secondo SANTORO, ma mi sembra più persuasivo 'di rari pregi' (SEGRE). Così anche in *OF* VI, 69, 3-4: «l'una e l'altra era bella, e di sì adorno / abito, e modo tanto pellegrino»; XXXV 62, 1-2: «Lungo il fiume le belle e pellegrine / giovani» (un unico caso di *pellegrino* come 'errante': *OF* XIX 52, 6: «pelegrin falcon»). • *tenga sublime*: 'innalzi'. **3** *averne acceso il core*: l'immagine del cuore incendiato per opera di Amore è topica. Cfr. almeno *Rvf* 135, 74: «ha 'l cor racceso». **4-6** 'se poi pensa che quello [il desiderio] preme a tal punto che vengono dimenticati il proprio utile e il vero bene, egli piangerà poi inutilmente le cause prime del suo innamoramento'. • *il vero ben*: tessera dantesca (*Par*. XXX 41); in BEMBO, *Stanze* 3, 4-5, si dice proprio che Amore, in quanto errore, distoglie dal vero bene («quanto grave è questo errore, / e che del vero ben colui si priva»), che sarà da intendersi nel senso cristiano di *retta via*. • *s'oblia*: verbo concordato alla latina. **7-12** Chi arriva a credere di essere caro alla donna che gli è cara si sente incredibilmente privilegiato; se poi capisce di non essere solo e cerca di autoingannarsi, condurrà una vita più amara della morte. • *un creder*: contrasto «tra credenza e irrealtà» (SANTORO). • *solo esser... n'è cara*: esemplificata in un verso la corrispondenza degli amanti, che è esclusiva. Il desiderio di esclusività presso l'amata è tipico anche di molta elegia latina: cfr. T.V. STROZZI, *Eroticon* IV 25, 33: «Iurasti quotiens, nil me tibi carius esse». • *regna in uno stato*: topica metafora del governo. • *pria*: 'prima'. • *se vita... morte amara*: la morte come termine di paragone estremo di *amaritudo* è già in Dante (*Inf.* I, 7: «Tant'è amara che poco è più morte»). Cfr. anche *OF* XIV 46, 3-4: «che la maniera del morire, amara / lor par più assai che non è morte istessa». **13-18** Chi può ignorare quanto sia piacevole stare vicino alle bellezze, all'eloquenza, che facilmente generano amore? Se il caso gioca poi un ruolo maggiore della volontà nell'allontanare l'amante della donna, egli si carica di un peso più opprimente di tutti gli altri. • *essere appresso*: si contrappone a *ir lontan* (v. 17). • *bei sembianti*: riferimento alla bellezza di madonna: la stessa tessera appariva già in Vr 23, 69. • *bel parlar soave*: una piacevole eloquenza, caratteristica dell'amata di molta

che n'ha sì facilmente il giogo messo? 15
6 Se caso poi più del voler forza have,
che ne faccia ir lontan, si riman carco
di peso più de tutti gli altri grave.
7 Chi mira il viso a cui non fu il ciel parco
di gratia ignuna, benedice l'hora 20
che, per pigliarlo, Amor l'attese al varco;
8 se, come in van risponde al bel di fora,
il mutabil voler di dentro mira,
chi 'l prese biasma e maledice ognhora.
9 Chi non resta contento, o più disira 25
quando Madonna con parole e sguardi
dolce favor cortesemente spira?
10 S'avien ch'altrove intenda, o non ti guardi,
qual sulphure arde, qual pece, qual teda,

23 dentro] -r- *ins. dal copista*

lirica quattro-cinquecentesca (cfr. qui Vr 12, 7-8). Si veda GIUSTO, *BM* 143, 163: «Et come il suo parlar tanto è soave»; ma soprattutto BEMBO, *Rime* 90, 1-4 («Caro sguardo sereno, in cui sfavilla / quanta non vide altrove uom mai bellezza, / parlar saggio, soave, onde dolcezza / non usata fra noi deriva e stilla»). • *che n'ha... giogo messo*: per il motivo del giogo amoroso, cfr. Vr 43, 36. • *di peso... grave*: il motivo del peso *grave* ('grande') è anche salmistico (*Ps.* 37, 5 «onus grave»), ma trascorre poi in lirica a indicare il peso amoroso (cfr. ad es. BOIARDO, *Am. lib.* I 8, 9). **19-24** Chi contempla il bel viso di madonna non può che benedire l'ora in cui fu ferito da Amore; se poi pensa però alla volubilità di lei, non può che maledire lo stesso Amore. • *a cui non fu il ciel parco / di gratia ignuna*: cfr. Vr 26, 51. • *parco*: 'moderato'. • *benedice l'ora... varco*: tradizionale e topico risulta il motivo della benedizione/maledizione (qui al v. 24) del momento dell'innamoramento: cfr. *Rvf* 61, 1-2 («Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno, / e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto»). Qui, in *variatio*, l'io benedice il momento in cui Amore si appresta a colpire. Per Amore che aspetta al varco, cfr. BEMBO, *Rime* 136, 5-6: «quand'ecco Amor ch'al suo calle palustre / mi richiama, et lusinga, et mostra il varco». • *bel di fora*: la bellezza esteriore. • *il mutabil... mira*: di lungo corso è l'affermazione della volubilità femminile, cfr. Vr 31, 27. • 'rimprovera e maledice ogni ora chi lo prese': è Amore a *prendere*, cioè catturare, gli amanti. **25-30** Chi non è felice quando madonna con parole e sguardi dimostra un dolce favore? Se tuttavia rivolge lo sguardo ad altro o non considera l'amante, non esistono fuochi che bruciano quanto lui. • *disiri*: 'desidera'. • *spira*: 'emana'. • *sulphure*: zolfo, che è sostanza incendiaria. • *pece*: altra sostanza incendiaria, citata insieme allo zolfo anche in *OF* XL 6, 3-5: «ma poi che 'l zolfo e la pece e 'l bitume / sparso in gran copia, ha prore e sponde accese, / e la vorace fiamma arde e consume». • *teda*: 'torcia', 'fiaccola', presso gli antichi Romani ricavata da un ramo di pino: è latinismo (cfr. ad es. VERG., *Ecl.* VII 49-50: «Hic focus et taedae pingues, hic plurimus ignis / Semper, et adsidua postes fuligine nigri»).

qual Enchelado sì come tu ardi? 30
11 Chi conosce piacer che quello exceda,
ch'ella ti faccia parer falso un vero
che te può far morir quando tu 'l creda?
12 S'altrui suasione o mio pensiero
mostra poi che gli è pur come io temea, 35
si può miracol dir s'alhor non pero.
13 Chi può stimar il gaudio che si crea
in quei dui giorni o tre quai dopo aspetto
un promesso ristor da la mia dea?
14 Se diverso al sperar segue l'effetto, 40
(né per lei trovo escusa se non frale)
non so come tal duol capisca il petto.
15 Chi pensa in summa che, per quante scale

30 Enchelado] -e- *su* -a- • ardi] -i *su* -o **32-33** *i versi risultano invertiti e poi riordinati attraverso l'apposizione di* A *davanti al v. 33 e* B *davanti al v. 32* **41-42** *i versi risultano invertiti e poi riordinati attraverso l'apposizione di* A *davanti al v. 42 e* B *davanti al v. 41; a segnalare l'errore sono presenti anche due lemnischi* **43** quante] -a- *ins. dal copista*

• *Enchelado*: titano sepolto sotto l'Etna, cfr. Vr 30, 21. • *sì come tu ardi*: vengono elencati materiali estremamente infiammabili e un titano costretto a vivere sotto un vulcano: ma nessuno di questi *arde* come l'io. **31-36** Chi non ricava un gran piacere, quando madonna dimostra che è falso qualcosa che invece è vero, e che può immediatamente ucciderti? Se un'argomentazione altrui o un pensiero dell'io dimostra poi la veridicità, è un miracolo sopravviverne. • *parer falso un vero*: che l'amata avesse capacità affabulatorie è provato, nell'architettura del Rossiano, da Vr 28, un capitolo in cui la voce femminile del canzoniere rivendica la propria fedeltà, collocato tuttavia in una sezione che progressivamente si apre alla disillusione dell'amante e alle pene d'amore a lui arrecate dal comportamento volubile e scostante di lei (Vr 31). • *quando tu 'l creda*: 'qualora tu presti fede alla verità'. • *suasione*: 'argomentazione'. • *che gli è pur come io temea*: 'che la cosa è come io temevo'. • *pero*: 'muoio'. **37-42** Chi può stimare la gioia dell'amante nei due o tre giorni che lo separano dalla ricompensa promessa da madonna? Se poi l'effetto risulta diverso dalla speranza, e la mancata promessa viene debolmente motivata, non è quantificabile il dolore. • *gaudio*: è il termine della gioia amorosa, che molto viene trattato e discusso in Vr 25. • *un promesso ristor*: si tratta della ricompensa che l'amante spera di ottenere in cambio della sua devozione. • *frale*: 'fragile'. • *come tal duol capisca il petto*: 'come il petto possa contenere un simile dolore' (*capisca* da *capere*, su cui cfr. Vr 25, 42). **43-46** Chi pensa che salire le scale d'amore porti alla caduta, è consapevole che è meno doloroso scendere piuttosto che salire per poi cadere. Per l'immagine cfr. PETRARCA, *TC* IV 142-44: «e lubrico sperar su per le scale, / e dannoso guadagno ed util danno, / e gradi ove più scende chi più sale» (BIANCHI). Ma si veda anche la massima sentenziosa espressa in *Rvf* 307, 7: «A cader va chi troppo sale», che è un antico motivo. Significativa l'occorrenza di VISCONTI, *Canzonieri* XCV 1-4: «Ti dissi

s'ascende al ben d'amor, per altre tante
poi si ruina, sa ch'è minor male 45
smontar che per cader salir più inante.

già, mio cor: - Non va' tant'alto / ché gionger là non posson le tue scale; / non sai che troppo indegnamente sale / con maggior danno poi ritorna al smalto? -». • *ben d'amor*: l'oggetto d'amore, riconosciuto come *bene*.

47

Testo atipico, di natura occasionale ed encomiastica. In questo sonetto il poeta canta le lodi di una «Vergine illustre» (v. 4) attraverso il manto che indossa, riccamente decorato di gigli e di amaranti (I quartina). I fiori ricamati assumono alcuni precisi significati: se il giglio, candido e puro, è simbolo «di fede», l'amaranto, fiore perpetuo, è «fior d'amore» (v. 2). L'abito della dama offre dunque a chi lo guarda una rappresentazione emblematica delle sue qualità interiori: candore e purezza da un lato, una salda costanza dall'altro (II quartina).

Se la seconda quartina è equamente divisa tra gigli e amaranti (I e II distico), le terzine sviluppano una similitudine tutta incentrata su quest'ultimo fiore: come l'amaranto resta sempre *vermiglio* in qualsiasi stagione, così il nobile – e per noi ignoto – proposito della donna (v. 12) non deve mutare, qualsiasi sia il rovescio di Fortuna cui lei sarà sottoposta.

Pur se disvelati i simboli floreali sul manto, restano misteriosi tanto l'occasione del componimento quanto la sua destinataria. I commentatori cinquecenteschi non propongono identificazioni: Sansovino scrive che il testo è indirizzato a una vergine «d'illustre famiglia [...] travagliata dalla Fortuna intorno alla sua honestà» (Sansovino 1561, p. 5). Solo Salza suggerisce di identificare la donna con Giulia Gonzaga (1513-1566), che «ebbe per impresa l'amaranto col motto *Non moritura*» (Salza 1901, p. 330); ma la Gonzaga assunse l'impresa dopo la morte del marito Vespasiano Colonna nel 1528, per rimarcare la sua fedeltà, e la data sembra piuttosto avanzata rispetto alla confezione del Rossiano.

Quanto all'occasione, Fatini ritiene che il componimento sia stato composto in occasione della monacazione di una giovane titolata (interpretazione riproposta da Guassardo 2021, p. 16). Un dettaglio finora inavvertito può orientare lo sguardo a una lettura più specifica (non del tutto in contrasto con l'idea della monacazione). Nella tradizione classica l'incarnato delle spose in procinto di convolare a nozze è insieme bianco di pudicizia e rosso d'amore. In diversi epitalami, tanto classici quanto umanistici, si restituisce tale bicromia delle guance proprio attraverso il paragone con gigli e amaranti (cfr. le note). Ariosto pare conscio di questa topica, se rappresenta proprio con questi due fiori i colori dell'incarnato di Lucrezia Borgia in procinto di sposarsi (*Carm.* LIII).

Il poeta non è nuovo a cantare misteriosi emblemi trapunti su abiti femminili: si veda Vr 21, ma anche la canz. I (*Non so s'io potrò ben chiudere in rima*), dove l'amata indossa un abito scuro su cui sono state ricamate «l'implicate fronde / de le due viti» (vv. 105-106). Nella predilezione per queste materie l'autore si mostra attento alla moda ferrarese di inizio Cinquecento (cfr. Butazzi 1991, p. 120).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE EDC.

Non senza causa il giglio e l'amaranto,
l'uno di fede e l'altro fior d'amore,
di bel liggiadro lor vago colore,
Vergine illustre, v'orna il sacro manto. 4
Candido e puro l'un mostra altro tanto
in voi candore et purità di core;
all'animo sublime l'altro fiore
di constantia real dà il pregio e il vanto. 8
Come egli al sole e al verno, fuor d'usanza
d'ogni altro germe, ancor che forza il sciolga
dal natio humor, sempre vermiglio resta,
così vostra alta intentione honesta, 12
perché Fortuna la sua rota volga
come a lei par, non può mutar sembianza.

8 pregio] -e- *su* -i- **10** germe] -e- *su* -o

1 *Non senza causa*: 'non senza motivo'. • *il gigilo e l'amaranto*: sono citati insieme da ARIOSTO, *Carm.* LIII 8-14, nella *descriptio puellae* Lucrezia Borgia in un epitalamio a lei offerto («Cernitis ut circum tenerorum lusus Amorum / obstrepat, ut calathos certent invergere florum / in comptum dominae caput, utque hic lilia fronti / componens niveae, hic immortales amaranthos / purpureasque rosas malis, mirentur eandem / formam diversos florum superare colores?»). Tale descrizione topica dell'incarnato delle spose è attestata nell'elegia latina quattrocentesca (cfr. ad esempio POLIZIANO, *Silvae* II 180-201, in particolare v. 188; PONTANO, *Urania* V 518-523), sulla scorta di alcuni precedenti classici (ad es. TIBULLO III 4, 31-34: «ut iuveni primum virgo deducta marito / inficitur teneras ore rubente genas, / et cum contexunt amarantis alba puellae / lilia et autumno candida mala rubent»; ma cfr. anche CATULLO, *Carm.* 61, 194). Che la bicromia rosso-bianco fosse il colore distintivo delle vergini è motivo che ricorre anche in contesti non nuziali (sempre con riferimento a fiori vermigli e pallidi): si veda ad esempio VERG., *Aen.* XII 68-69 o OVIDIO, *Am.* II 5, 35-37. Per una panoramica del motivo nella letteratura tardoantica (soprattutto epitalamica) cfr. LUCERI 2007, pp. 99-100. • *il giglio*: emblema di «candore e purità» (v. 6), di cui esiste una lunga tradizione mariana (cfr. POZZI 1993 e la voce *Lily* in LEVI D'ANCONA 1977, 90), che non esclude una pur residuale declinazione classica del motivo (ad es. VERG., *Aen.* XII 67-69, ma anche PROPERZIO IV 4, 25, in cui alle ninfe, note per il loro candore, si donano dei gigli). • *l'amaranto*: fiore sempreverde, noto per la sua straordinaria resistenza ricordata da Plinio: «Summa natura eius in nomine est, appellati, quoniam non marescat» (Plinio, *Nat. hist.* XXI 23, 47). Cfr. la voce *Amaranth* in LEVI D'ANCONA 1977, 7. **2** *l'uno di fede*: che il giglio sia simbolo di fede è acquisizione anche dantesca, se si considera che i ventiquattro vegliardi di *Purg.* XXIX, 82-84 giungono coronati di «fiordaliso», ossia di gigli, che attestano la «fede nel Cristo venturo» (CHIAVACCI LEONARDI 2012, p. 864: ma cfr. anche VELLUTELLO, *La Comedia* II, p. 1165: «cioè, di giglio, ch'è similmente bianco, e significa fede»). Si veda anche *Par.* XXIII 73-75, dove i gigli sono gli Apostoli. • *l'altro fior d'amore*: il botanico Valerio Cordo (1515-1544) indica l'amaranto quale fiore d'amore (secondo quanto sostiene una vulgata successiva per cui

cfr. MANDIROLA, *Manuale de' giardinieri* 1658, p. 94, cap. XXXIX, *Dell'Amaranto*). **3** *di bel... colore*: il bel colore dei fiori (il bianco e il rosso) risaltano sul *manto*. **4** *v'orna*: al singolare, concordato alla latina. • *Vergine illustre*: la *iunctura* è pochissimo diffusa: significativamente si riscontra però in un epitalamio di B. TASSO (*Amori* II 101, *Epitalamio nelle nozze del Signor Duca di Mantova*), composto in occasione delle nozze di Federico Gonzaga con Margherita Paleologa. Complice anche la citazione di gigli e amaranti nell'epitalamio latino dell'Ariosto in onore di Lucrezia Borgia (cfr. qui al v. 1), sembra verosimile ipotizzare che l'occasione di questo sonetto sia proprio uno sposalizio o, in alternativa, una monacazione. • *sacro manto*: altra *iunctura* pochissimo diffusa prima di Ariosto, impiegata spesso in contesti solenni, a indicare il mantello cardinalizio o ducale (*manto* vale in molti casi, stando a GDLI, «mantello da cerimonia, particolarmente sontuoso, di tessuto pregiato»); nel *Furioso* può indicare tuttavia la sopravveste e il mantello da viaggio (VII 28, 6; XXII 89, 5). Qui l'aggettivo *sacro* induce a riconoscere un contesto ufficiale e formale. **5** *Candido e puro*: dittico aggettivale già petrarchesco (*Rvf* 187, 5 la «candida e pura colomba»), qui riferito al giglio. • *altro tanto*: 'altrettanto'. **6** *candore e purità di core*: attraverso una figura etimologica le qualità del giglio traslano alla «Vergine illustre». Cristoforo Landino, nel commentare l'impiego del termine *gigli* riferito agli Apostoli in *Par.* XXIII 73-75 annota che i gigli sono «gl'appostoli doctori et martiri ne' quali è sommo candore di purità» (LANDINO, *Paradiso* p. 1890). **7** *l'altro fiore*: l'amaranto. **8** *di costantia real*: 'di vera costanza'. • *il pregio e il vanto*: il dittico, in punta di verso, si riscontra anche in BOIARDO, *IO* II, X 1, 7-8. **9** *egli*: l'amaranto. • *al sole e al verno*: d'estate e d'inverno, indica la perennità dell'amaranto. **9-10** *fuor d'usanza / d'ogni altro germe*: diversamente dalle altre specie di fiori (*germe* vale 'germoglio'). **10-11** *ancor che forza il sciolga / dal natio humor*: 'anche quando lo si estragga dal terreno natio'. Si racconta infatti che l'amaranto sopravviva anche se eradicato dal terreno (cfr. ancora PLINIO, *Nat. hist.* XXI 23, 47: «Mirum in eo gaudere decerpi et laetius renasci»). **11** *sempre vermiglio resta*: 'resta sempre di colore rosso', in buona salute. Ariosto allude a tale caratteristica dell'amaranto già in *Carm.* LIII, quando parla di «immortales amaranthos», *iunctura* che preleva da una fortunata tradizione elegiaca quattrocentesca (T.V. STROZZI, *Eroticon* IV 8, 32; PONTANO, *Urania* I 1056 *et alii*; talvolta nella versione «perpetuum amarantum»: PONTANO, *Eridanus* II 32, 27). Si noti nella terzina l'allitterazione *verno-germe-vermiglio*. **12** *così*: si svolge la similitudine. • *vostra alta intentione honesta*: 'la vostra intenzione nobile'. Difficile sciogliere quale sia l'*intenzione*, ossia il proposito, la risoluzione della vergine illustre. **13-14** *perché Fortuna... come a lei par*: topica della ruota di Fortuna, per cui rimando alla nota di Vr 28, 2. L'*intenzione* della vergine deve dimostrarsi resistente dinnanzi ai vari rivolgimenti della sorte. • *perché*: 'per quanto'. **14** *non può mutar sembianza*: 'non può mutare aspetto' (analogo costrutto in *OF* VI 54, 4, in riferimento ad Astolfo trasformato in albero).

48

L'ultimo testo del Rossiano è una preghiera a Dio in cui l'amante chiede di essere salvato, nonostante sia consapevole del fatto che il suo cuore resti pervicacemente avvolto dai *lacci* amorosi e non si volga al pentimento. L'io lirico avanza una richiesta di aiuto lecita e pertinente, perché Dio può concedere la grazia e liberare dal peccato anche chi non *riesce* a pentirsi. E si tratta, inoltre, di una richiesta in tutto conforme all'immagine pubblica dell'ultimo Ariosto, 'macchiata' dall'illecito rapporto amoroso con Alessandra Benucci (socialmente illecito anche dopo il matrimonio, che venne tenuto segreto): quel rapporto gli impediva nei fatti di mostrare qualsiasi forma di conversione morale.

Una vulgata critica novecentesca ha a lungo interpretato il sonetto come un testo «posticcio», un *unicum* dal sapore bizzarro (cfr. FEDI 1990, pp. 91-93, ma vd. da ultime, CABANI 2016, p. 101, e GUASSARDO 2021, p. 156-157). In seno alla tradizione ripiegamenti spirituali posti *in limine* di raccolta, Ariosto inserirebbe una soluzione «originale e spregiudicata» (*Lirici europei del Cinquecento*, p. 237), perché, dinnanzi a un io lirico che non sa rinunciare all'amore, sarà compito esclusivo di Dio trarre in salvo l'amante (II quartina).

Di recente, tuttavia, Italo Pantani propone un'interpretazione che restituisce piena pertinenza al messaggio del testo e conformità al contesto storico in cui è nato (cfr. PANTANI *i.c.s.*). Il sonetto costituirebbe «un atto di dolore (nel senso liturgico dell'espressione)» (ivi, p. 44), un'umile preghiera a Dio che contiene una richiesta d'aiuto pienamente lecita rispetto alle prospettive della fede cristiana (e non dunque, posticcia o ambigua come è stato detto). Tale lettura si allinea ai commenti storici, che già avvertivano principi 'teologici' del testo: «Prega il Signor Dio, che voglia liberarlo da' lacci amorosi. Et, ch'egli non deggia mirare, se 'l suo cor gode d'essere in quei lacci, et ch'ogni senso nieghi d'esserne sciolto. [...] Questo Sonetto è tutto pieno di gran dottrina et di alti et difficili secreti di Teologia» (TURCHI 1567, p. 29).

In apertura, si coglie non tanto un «colloquiale disincanto», ma una profonda apprensione del poeta, tutta contenuta in una domanda (I quartina): se le sue preghiere sono «non calde», a causa dei lacci amorosi che lo costringono a terra, come può Dio prestarvi ascolto? Così il poeta prega Dio, che tutto sa, di non badare al piacere dei sensi (contrario alla sua preghiera), ma di liberarlo dai lacci prima che muoia (II quartina). Nelle terzine, l'io adduce a sua parziale discolpa i «condizionamenti sociali» (PANTANI *i.c.s.*, p. 57), e chiede una grazia (II terzina).

Le ragioni dell'apparente oscurità del testo sono presto dette: da un lato, per interpretare i testi di Ariosto, si offre sempre con facilità una lente ironica, mutuata dal poema, che impone di non considerare troppo seriamente anche i temi più gravi; dall'altro, la materia religiosa, estranea al resto della produzione del po-

eta, è banco di prova che non fornisce modelli di confronto 'interni'. Ma sebbene non vi siano altri testi ariosteschi di materia spirituale, il sonetto è pienamente in linea con altre prove poetiche più o meno contemporanee, come è il caso dell'ultimo sonetto degli *Amorum libri* di Boiardo (III 60). GORNI 1989, pp. 38-39, ha poi evidenziato altre tangenze con la ballata bembiana *Rime* 138 (*Signor quella pietà che ti constrinse*), che nel codice VM_5 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 143 [6993]) chiude la silloge di rime.

Il sonetto è trasmesso dai collettori e dal manoscritto Bg. Le scarse informazioni in nostro possesso rendono difficile ipotizzare una datazione.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Paronomastiche le rime *prieghi* : *pieghi*.

Come creder debbo io che Tu in ciel oda,
Signor benigno, i miei non caldi prieghi,
se, gridando la lingua che mi sleghi,
Tu vedi quanto il cor ne' llacci goda? 4
Tu che 'l vero conosci, me ne snoda,
e non mirar ch'ogni mio senso il nieghi;
ma prima il fa' che, di me carco, pieghi
Caron il legno alla dannata proda. 8
Iscusi l'error mio, Signor eterno,
l'usanza ria, che par che sì mi copra
gli occhi che 'l ben dal mal poco discerno.
L'haver pietà d'un cor pentito anco opra 12
è di mortal; sol trarlo da l'inferno
mal grado suo pòi Tu, Signor, di sopra.

6 nieghi] -i- *su* -c- **9** Iscusi] I *su* L **11** discerno] -o *su* -a **14** poi tu] tu *agg.*

1 *Come creder... oda*: COMBONI 2000, pp. 307-308, segnala un riscontro tebaldeano, *Rime*, 185, 1: «Come creder debbo io che quella fede» (dove compaiono altre spie sintattiche condivise da Ariosto: in particolare l'apertura col «Tu» della seconda quartina), a cui GUASSARDO 2021, p. 157 aggiunge l'eco di AQUILANO, *Strambotti* 201, 1: «Come creder poss'io ch'ardi sì forte». Per la preghiera e la richiesta di ascolto a Dio, tra timore e speranza, si veda *Salmo* 130 (129), o il *Canticum ascensionum* (*De profundis*) (cfr. PANTANI *i.c.s.*). **2** *Signor benigno*: è appellativo di Dio. • *i miei non caldi prieghi*: litote. Per la *iunctura* «caldi prieghi» cfr. TEBALDEO, *Rime* 242, 6. Con questa espressione, l'io riconosce lo scarso fervore della propria preghiera, che potrebbe essere indegna di attenzione da parte di Dio. **3** *gridando... sleghi*: svolgendo all'attivo: 'mentre la lingua implora che tu mi sleghi [dai lacci]', cfr. v. 4. **4** *quanto... goda*: drammatico il «contrasto tra voce in agosciosa preghiera e cuore assuefatto ai vizi terreni» (PANTANI *i.c.s.*, p. 50). Il motivo dei *lacci* (che imprigionano il cuore) è ritenuto da GÜNTERT 1971 come strutturante della lirica ariostesca (cfr. Vr 7; 32, 45-8; 44, 37-38): si veda il percorso istituito da GUASSARDO 2021, pp. 157-160. Per l'ossimorico *topos* dell'amata prigionia cfr. GIGLIUCCI 2004, pp. 144-154 (cfr. Vr 7, 12: «languendo godo»). **5** *me ne snoda*: la supplica di liberare i cuori è già in Petrarca, anche se in contesto politico (*Rvf* 128, 12-14: «e i cor... apri Tu, Padre, e 'ntenerisci e snoda»). **6** *e non mirar... nieghi*: 'e non guardare al fatto che ogni mio senso rifiuti questo'. L'amante vuole pentirsi, ma non riesce a causa dei suoi 'sensi': ma Dio, che tutto sa, è capace di guardare oltre a tale debolezza umana, e graziare l'uomo che si rivolga a lui. **7-8** 'ma agisci prima che Caronte volga la barca, carica con me, verso la riva infernale'. La misericordia può essere concessa solo mentre l'uomo è in vita. • *Caron*: per il riferimento a Caronte, traghettatore dei dannati, si veda *Inf.* III 82 e ss. • *proda*: è termine altrove diffuso nella produzione ariostesca (è l'ultima parola con cui si chiudono i *Cinque canti* V 93, 8). **9-10** *Iscusi... ria*: 'Signore eterno, possa essere ai tuoi occhi motivo di scusa, per il mio peccato e l'incapacità di pentirmi, il corrotto stile di vita del mondo (di cui sono parte)' (Pantani). • *Signor eterno*: è appellativo di Dio già petrarchesco (*Rvf* 345, 14). Nelle terzine vengono introdotti «due concetti teologici centrali nella teologia

morale cattolica» (PANTANI *i.c.s.*). • *l'usanza ria*: soggetto. Non 'la mia colpevole abitudine al male, ma 'il colpevole stile di vita del mondo', che conduce l'uomo – ancorché involontariamente – al peccato (PANTANI i.c.s.). È clausola che risale a *Rvf* 81, 2. **11** *che 'l ben dal mal poco discerno*: moto contrario all'incipit della raccolta (cfr. Vr 1, 12-14: «Che fia non so, ma ben chiaro discerno / che mio poco consiglio e troppo ardire / soli posso incolpar ch'io viva in guai»): cfr. GORNI 1989, p. 39, che nota poi il ritorno di rime *discerno-eterno*. Per il motivo qui declinato (la capacità di distinguere il bene dal male), COMBONI 2000, pp. 307-308, allega il luogo di TEBALDEO, *Rime* 35, 14: «che discernere il ben non scia dal male»; ma molti sono i possibili rimandi, tra cui il petrarchesco *Rvf* 329, 12-13: «ma 'nnanzi agli occhi m'era post'un velo / che mi fea non veder quel ch'i' vedea» (BIANCHI). Si tratta del motivo teologico del discernimento del bene dal male (da cui deriva l'idea che la colpa dell'uomo sia connessa solo al male compiuto con «piena avvertenza e deliberato consenso» [PANTANI *i.c.s.*, p. 54]). **12-14** 'Aver pietà di un cuore pentito è anche un'azione dei mortali; solamente tu, Signore, puoi trarlo dall'inferno al paradiso, contro il suo volere'. Il testo si conclude poi con un appello alla misericordia di Dio, che sola può trarre in salvo un'anima riconciliata. • *sol*: 'solamente', riferito al *tu* del v. 14. • *mal grado suo*: è *iunctura* petrarchesca (*Rvf* 6, 11; 132, 6; 139, 5; 178, 13; 264, 13). Riferimento all'evenienza per cui la grazia divina, se invocata, può correggere la condotta umana, indirizzando alla salvezza, prima della morte (cfr. vv. 7-8).

Bibliografia

Testi

*Edizioni delle rime di Ludovico Ariosto**

FATINI
Ludovico Ariosto, *La lirica*, a cura di Giuseppe Fatini, Bari, Laterza, 1924.
SEGRE
Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
SANTORO
Ludovico Ariosto, *Opere*, vol. III, *Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di Mario Santoro, Torino, UTET, 1989.
BIANCHI
Ludovico Ariosto, *Rime*, a cura di Stefano Bianchi, Milano, Bur, 1992.
BOZZETTI
Le rime di Ludovico Ariosto secondo il codice Rossiano (Vat. Ross. 639) nell'edizione e col commento ai testi I-XX di Cesare Bozzetti, a cura di Claudio Vela, in BERRA 2000, pp. 223-90.
FINAZZI
Maria Finazzi, *Edizione critica delle rime del canzoniere di Ludovico Ariosto*, Tesi di dottorato diretta da Simone Albonico, Università di Pavia, a.a. 2002-2003.
GUASSARDO
Ludovico Ariosto, *Rime per il canzoniere*, a cura di Giada Guassardo, Milano, La nave di Teseo, 2021.

Altre opere di Ludovico Ariosto

Carm.
Ludovico Ariosto, *Latin poetry*, edited and translated by Dennis Looney e D. Mark Possanza, Cambridge (MA)-London, The I Tatti Renaissance Library-Harvard university press, 2018.
Cassaria (in prosa)
Ludovico Ariosto, *Commedie. La Cassaria. I Suppositi*, a cura di Luigina Stefani, Milano, Mursia, 1997 [2010].
Cassaria (in versi)
Ludovico Ariosto, *Commedie*, a cura di Angela Casella, Gabriella Ronchi, Elena Varasi, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1974, vol. IV.

* Si avverte il lettore che per economia i commenti di Segre, Santoro, Bianchi, Guassardo vengono richiamati senza esplicitare il numero di pagina: i commenti degli autori si intendono prelevati dagli stessi versi che si discutono qui.

Cinque canti
Ludovico Ariosto, *Cinque canti*, edizione critica, introduzione e commento a cura di Valentina Gritti, Limena (PD), libreriauniversitaria.it, 2018.
Frammenti autografi
I frammenti autografi dell'Orlando furioso, a cura di Santorre Debenedetti, Torino, Chiantore, 1937.
Frammenti autografi 1904
Ludovico Ariosto, *I Frammenti autografi dell'"Orlando Furioso"*, pubblicati a cura di Giuseppe Agnelli, Roma, Fototipia Danesi, 1904.
La Lena
Ludovico Ariosto, *Commedie*, a cura di Angela Casella, Gabriella Ronchi, Elena Varasi, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1974, vol. IV.
Lettere
Ludovico Ariosto, *Lettere*, a cura di Angelo Stella, Milano, Mondadori, 1965.
Negromante (I e II red.)
Ludovico Ariosto, *Commedie*, a cura di Angela Casella, Gabriella Ronchi, Elena Varasi, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1974, vol. IV.
Obizzeide
Ludovico Ariosto, *Rime*, introduzione e note di Stefano Bianchi, Milano, Bur, 1992, pp. 127-134.
OF (C)
Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
OF A
Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, edizione critica a cura di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
OF B
Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
Satire
Ludovico Ariosto, *Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.
Suppositi (in prosa)
Ludovico Ariosto, *Commedie. La Cassaria. I Suppositi*, a cura di Luigina Stefani, Milano, Mursia, 1997 [2010].
Suppositi (in versi)
Ludovico Ariosto, *Commedie*, a cura di Angela Casella, Gabriella Ronchi, Elena Varasi, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1974, vol IV.

Altre edizioni ariostesche citate

Forze d'amore 1537
Forze d'amore opera nova nella quale si contiene sei capitoli di messer Ludovico Ariosto, sopra diversi sogetti non più venuti in luce intitulata le forze d'amore. Con altri capitoli, sonetti,

strambotti madrigali, barzelette d'altri auttori sopra varii et diversi propositi, Ferrara, ad instantia di Hyppolito Ferrarese, 1537.

ARIOSTO s.a[1]

Copia d'un capitolo nuouo del divin S.S. messer Lodovico Ariosto, con alcune bellissime ottave, in lode delle bellezze d'una donna, et una canzone del melon. Cose tutte piacevoli, non più poste in luce, et novamente stampate, s.n.t. (ad istanza di Giulio Ferrarese)

ARIOSTO s.a[2]

Opera nuova nellaquale [!] sicontiene [!] un capitolo in laude della città di Fioreza: composto per Demofido Pastore. Item un altro capitolo, con una Enigma di messer Lodovico Ariosto, non più visto: et di nuovo stampato, Firenze, s.d. (ad istanza di Demofido Pastore detto il Peregrino)

SANSOVINO 1561

Le Rime di m. Lodovico Ariosto da lui scritte nella sua gioventù con alcune brevi annotationi intorno alle materie di Francesco Sansovino. Di nuovo rivedute et corrette, Venezia, per Francesco Sansovino, 1561.

TURCHI 1567

Rime et Satire di M. Lodovico Ariosto, a lui scritte nella sua gioventù con l'annotationi intorno a' concetti: et brevi dichiarationi d'alcune Historie; che in esse si contengono. di M. Francesco Turchi Trevigiano, Venezia, per Giolito de' Ferrari, 1567.

ROLLI 1716

Delle Satire e Rime di M. Ludovico Ariosto. Libri due, Londra, per Giovanni Pickard, 1716.

BAROTTI 1741

Opere di Lodovico Ariosto con dichiarazioni. Tomo quarto, Venezia, per Francesco Pitteri, 1741.

BAROTTI 1766

Opere di Lodovico Ariosto con Dichiarazioni. Tomo sesto, Venezia, per Francesco Pitteri, 1766 [fa parte di: *Delle opere in versi e in prosa italiane e latine di Lodovico Ariosto nobile ferrarese con dichiarazioni divise in sei Tomi*, Venezia, appresso Francesco Pitteri, 1766].

POLIDORI 1857

Opere minori in verso e in prosa di Lodovico Ariosto ordinate e annotate per cura di Filippo Luigi Polidori. Tomo I, Firenze, Le Monnier, 1857.

Rime diverse 1545

Rime diverse di molti eccellentiss. auttori nuouamente raccolte. Libro primo, Venezia, per Giolito de' Ferrari, 1545.

Opere citate nel commento

A. DE VILLANOVA, *De amore heroico*

Arnaldi de Villanova, *Opera Medica omnia*, vol. III *Tractatus de amore heroico. Epistola de dosi tyriacalium medicinarum*, edidit et praefatione et commentarii anglicis instruxit Michael R. McVauh, Barcellona, i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985, pp. 11-54.

AGOSTINO, *De civitate Dei*

Aurelio Agostino, *La città di Dio*, traduzione e cura di Carlo Carena, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1992.

ALAMANNI, *Favola di Atlante*

Luigi Alamanni, *Favola di Atlante*, in Id., *Versi e prose*, per cura di Pietro Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859, vol. II, pp. 56-64.

ALAMANNI, *Rime*
Luigi Alamanni, *Versi e prose*, per cura di Pietro Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859, vol. II.
ALAMANNI, *Sonetti*
Alberto De Angelis, *I sonetti delle* Opere Toscane *di Luigi Alamanni. Edizione critica*, Tesi di dottorato diretta da Andrea Comboni, Università degli studi di Trento, a.a., 2011-2012.
ALBERTI, *Rime*
Leon Battista Alberti, *Rime e versioni poetiche*, edizione critica e commento a cura di Guglielmo Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.
ALBERTO MAGNO, *De animalibus* 1519
Divi Alberti Magni De Animalibus Libri vigintisex novissime impressi, Venezia, per gli eredi di Ottaviano Scoto e soci, 1519.
APULEIO, *Met.*
Apulei *Metamorphoseon libri XI*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Zimmerman, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 2012.
AQUILANO, *Rime*
Serafino Aquilano, *Sonetti e altre rime*, a cura di Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, 2005.
AQUILANO, *Sonetti di dubbia attribuzione*
Serafino Aquilano, *Sonetti di dubbia attribuzione*, in *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, a cura di Mario Menghini, Bologna, Romagnoli, 1894, pp. 157-203.
AQUILANO, *Strambotti* AB / B
Die Strambotti des Serafino dall'Aquila *Studien und Texte zur italienischen Spiel- und Scherzdichtung des ausgehenden 15. Jahrhunderts*, a cura di B. Bauer-Formiconi, München, W. Fink, 1967.
ARESI, *Imprese sacre* 1615
Delle imprese sacre con utili e dilettevoli discorsi accompagnate. Libro primo, nel quale dopo l'impresa proemiale e suoi discorsi si dichiara esattamente et con principi filosofici la vera natura delle imprese e si danno regole per formarle non solo buone ma perfettissime. Del P.D. Paolo Aresi Milanese Chierico Regolare, Verona, per Angelo Tamo, 1615.
ARISTOTELE, *De partibus animalium*
Aristotele, *Le parti degli animali*, in Id. *La vita. Ricerche sugli animali – Le parti degli animali – La locomozione degli animali – La riproduzione degli animali – Brevi opere di psicologia e fisiologia (parva naturalia) – Il modo degli animali*, testo greco a fronte, a cura di Diego Lanza e Mario Vegetti, aggiornamenti e integrazioni di Giuseppe Girgenti, Milano, Bompiani, 2018, pp. 1-901.
ARISTOTELE, *Historia animalium*
Aristotele, *Ricerche sugli animali*, ivi, pp. 903-1347.
ARNAUT DANIEL
Le canzoni di Arnaut Daniel, a cura di Maurizio Perugi, Ricciardi, Milano-Napoli, 1978.

B. TASSO, *Amori*
Bernardo Tasso, *Rime*, testo e note a cura di Domenico Chiodo (vol. I) e Vercingetorige Martignone (vol. II), Torino, Res, 1995, 2 voll.
BANDELLO, *Rime*
Matteo Bandello, *Rime*, a cura di Massimo Danzi, Modena, Panini, 1989.
BARGAGLI, *Dell'imprese* 1594
Dell'imprese di Scipion Bargagli gentilhuomo sanese. Alla prima Parte, la Seconda, e la Ter-

za nuovamente aggiunte: dove doppo tutte l'opere così scritte a penna, come stampate, ch'egli potuto ha leggendo vedere di coloro, che nella materia dell'imprese hanno parlato; della vera natura di quelle si ragiona, Venezia, per Francesco de' Franceschi Senese, 1594.

BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi* 1572
Girolamo Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare Del Materiale Intronato*, Siena, per Luca Bonetti, 1572.

BARGAGLI, *I trattenimenti* 1587
I trattenimenti di Scipion Bargagli dove da vaghe donne, e da giovani huomini rappresentati sono honesti, e dilettevoli giuochi: narrate novelle e cantate alcune amorose canzonette, Venezia, per Bernardo Giunti, 1587.

BEMBO, *Asolani*
Pietro Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di Giorgio Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

BEMBO, *Carm.*
Bembo, Pietro, *Carmina*, a cura di Massimo Scorsone, Torino, Res, 1990.

BEMBO, *Prose*
Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Novara, UTET, 2013 [prima ed. 1966].

BEMBO, *Rime*
Pietro Bembo, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno Ed., 2008, 2 voll.

Bestiario moralizzato
Bestiario moralizzato, in *Bestiari medievali*, a cura di Luigina Morini, Torino, Einaudi, 1996.

BETUSSI 1545
Libro di M. Gio. Boccaccio delle donne illustri, Tradotto per Messer Giuseppe Betussi. Con una additione fatta del medesimo delle donne Famose dal tempo di M. Giovanni fino a i giorni nostri, et alcune altre state per inanzi, con la vita del Boccaccio, et la Tavola di tutte l'historie, et cose principali, che nell'opera si contengono. All'Illustriss. S. Camilla Pallavicina Marchesa di Corte Maggiore, Venezia, per Comin da Trino di Monferrato, 1545.

BOCCACCIO, *Amorosa visione*
Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V.B., Milano, Mondadori, 1974, vol. III, pp. 3-272.

BOCCACCIO, *Caccia di Diana*
Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, a cura di Irene Iocca, Roma, Salterno Ed., 2016.

BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine*
Giovanni Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di Antonio Ezio Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1964, vol. II, pp. 667-964.

BOCCACCIO, *De montibus*
Giovanni Boccaccio, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*, a cura di Manlio Pastore Stocchi, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1998, voll. VII-VIII, tomo II, pp. 1817-2122.

BOCCACCIO, *Decameron*
Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.

BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta*
Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Carlo Delcorno, in *Tutte le*

opere di Giovanni Boccaccio, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1994, vol. V, tomo II, pp. 4-412.

BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia*
Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1965, vol. VI.

BOCCACCIO, *Filostrato*
Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1964, vol. II, pp. 4-228.

BOCCACCIO, *Filocolo*
Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1967, vol. I, pp. 44-970.

BOCCACCIO, *Genealogie*
Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1998, vol. VII-VIII.

BOCCACCIO, *Ninfale fiesolano*
Giovanni Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, a cura di Daniele Piccini, Milano, Bur, 2013.

BOCCACCIO, *Rime*
Giovanni Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di Roberto Leporatti, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2015.

BOCCACCIO, *Teseida*
Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, critical edition by Edwige Agostinelli and William Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.

BOIARDO, *Am. lib.*
Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, Novara, Interlinea edizioni, 2012, 2 voll.

BOIARDO, *IO*
Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato. Innamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, Milano, Bur, 2016.

BOIARDO, *PE*
Matteo Maria Boiardo, *Pastorali*, introduzione di Stefano Carrai, commento e nota al testo di Marina Riccucci, Milano/Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2005.

BOTERO, *De la ragion di stato* 1589
Della ragion di stato libri dieci, con tre libri delle cause della grandezza e magnificenza della città di Giovanni Botero Benese, Venezia, per i Gioliti, 1589.

BRUNI, *Laudatio*
Leonardo Bruni, *Laudatio Florentine urbis*, edizione critica a cura di Stefano U. Baldassarri, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2000.

CAPPELLANO, *De amore*
Andrea Cappellano, *De amore*, a cura di Graziano Ruffini, Milano, Guanda, 1980.

CARITEO, *Endimione*
Cariteo, *Endimion a la Luna*, edizione critica e commento di Alessandro Carlomusto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.

CARITEO, *Rime*
Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali, a cura di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892, 2 voll.

CASTELVETRO 1582
Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro, Basilea, per Pietro de Sedabonis, 1582.
CASTIGLIONE, *Cortegiano*
Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2016, vol. I, *La prima edizione. Nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola suo suocero, Venezia, aprile 1528*.
CATULLO, *Carm.*
Catullo, *Le poesie*, a cura di Francesco Della Corte, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1977.
CAVALCANTI, *Rime*
Guido Cavalcanti, *Rime*, con le rime di Iacopo Cavalcanti, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.
CICERONE, *De div.*
Marcus Tullius Cicero, *De divinatione, De fato, Timaeus*, edidit Remo Giomini, Leipzig, Teubner, 1975.
CICERONE, *De natura deorum*
M. Tulli Ciceronis *De natura deorum*, edited by Arthur Stanley Pease, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1955-1958, 2 voll.
CINO, *Rime*
Cino da Pistoia, *Rime*, in *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Ed., 2012.
CLAUDIANO, *De raptu Pros.*
Claudo Claudiano, *De raptu Proserpinae*, a cura di Marco Onorato, Napoli, Loffredo, 2008.
CLAUDIANO, *Panegyricus dictus Honorio Augusto*
Claudius Claudianus, *Panegyricus dictus Honorio Augusto sextum consuli*, in Id., *Band I. Politische gedichte Carmina maiora*, Herausgegeben und übersetzt von Philipp Weiß und Claudia Wiener, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2020, pp. 642-695.
COCCIO, *Exemplorum libri* 1507
Ioannis Baptistae Egnatii Veneti In Sabellici exempla praefatio ad serenisimum Venetiarum principem Leonardum Lauretanum. Marci Antonii Cocci Sabellici exemplorum libri decem, Venezia, per Giovanni Bartolomeo Astensis, 1507.
COLONNA, A1
Vittoria Colonna, *Rime amorose*, in Ead., *Rime*, a cura di Alan Bullock, Bari, Laterza, 1982.
CORREGGIO, *Rime*
Niccolò da Correggio, *Rime*, in Id., *Opere. Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
CORSO 1558
Tutte le rime della illustriss. et eccellentiss. signora Vittoria Colonna, marchesana di Pescara. Con l'epositione del signor Rinaldo Corso, nuovamente mandate in luce da Girolamo Ruscelli, Venezia, per Giovan Battista et Melchior Sessa Fratelli, 1558.

DA PORTO, *Rime*
Luigi Da Porto, *Rime*, a cura di Guglielmo Gorni e Giovanna Brianti, Vicenza, Neri Pozza, 1983.
DANTE DA MAIANO
Dante Da Maiano, *Rime*, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Felice Le Monnier, 1969.

DANTE, *Conv.*
Dante, *Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, Bur, 2014.
DANTE, *Inf.*
Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, vol. II: *Inferno*.
DANTE, *Par.*
Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, vol. IV: *Paradiso*.
DANTE, *Purg.*
Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, vol. III: *Purgatorio*.
DANTE, *Rime*
Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Claudio Giunta, Milano, Mondadori, 2018 [prima ed. 2014].
DANTE, *Rime della VN*
Dante Alighieri, *Vita nuova · Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, tomo I, *Vita nuova · Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Roma, Salerno Ed., 2015.
DANTE, *VN*
Dante Alighieri, *Vita nuova · Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, tomo I, *Vita nuova · Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Roma, Salerno Ed., 2015.
DE JENNARO, *Rime*
Pietro Jacopo de Jennaro, *Rime e lettere*, a cura di Maria Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.

E. STROZZI, *Carmina*
Strozii poetae pater et filius, Venezia, per Aldo Manuzio il vecchio e Andrea Torresano il vecchio, 1513.
EQUICOLA, *Libro de natura de amore*
La redazione manoscritta del Libro de natura de amore *di Mario Equicola*, a cura di Laura Ricci, Roma, Bulzoni, 1999.
Erasmi Roterodami Adagiorum 1508
Erasmi Roterodami Adagiorum chiliades tres, ac centuriae fere totidem, Venezia, per Aldo Manuzio, 1508.
ERASMO, *Adagia*
Erasmo da Rotterdam, *Adagi*, a cura di Emanuele Lelli, Milano, Bompiani, 2013.
ESIODO, *Theog.*
Hesiodi *Theogonia, Opera et dies, Scutum*, edidit Friedrich Solmsen; *Fragmenta selecta*, ediderunt R. Merkelbach et M. L. West, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1990.
EVANZIO, *De Comoedia*
Evanzio, *De fabula*, introduzione, testo critico, traduzione e note di commento a cura di Giovanni Cupaiuolo, Napoli, Loffredo, 1992.

FERRO, *Teatro d'imprese* 1623
Teatro d'imprese di Giovanni Ferro all'Ill.mo e R.mo S. Cardinal Barberino. Parte prima, Venezia, per Giacomo Sarzina, 1623.

FICINO, *El libro dell'amore*
Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.
FICINO, *Della vita sana* 1568
Marsilio Ficino Della religione Christiana, opera utilissima e dottissima, e dall'autore istesso tradotta in Lingua toscana. Insieme con due libri del medesimo del mantenere la sanità, et prolungare la vita per le persone letterate, Firenze, per i Giunti, 1568.
FILELFO, *Epist.*
Francisci Philephi Tolentinatis equitis aurati, et eloquentiae Professoris Seculo XV celebrissimi *Epistolae, ceteris quae hactenus prodierunt*, opera et studio Nicolai Stanislai Meuccii, Tomus Primus, Florentiae, Ex Typographia Bernardi Paperinii, 1743.
FILENIO GALLO, *A Lilia*
Filenio Gallo, *A Lilia*, in *Rime di Filenio Gallo*, edizione critica a cura di Maria Antonietta Grignani, Firenze, Olschki, 1973, pp. 20-225.
FOSCOLO, *Odi e sonetti*
Ugo Foscolo, *Odi e sonetti*, in Id., *Le opere*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985.
FULGENZIO, *Mythologiarum libri*
Fulgence, *Mythologies*, traduit, présenté et annoté par Étienne Wolff et Philippe Dain, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

GESUALDO 1533
Il Petrarcha colla spositione di Misser Giovanni Gesualdo, Venezia, per Giovanni Antonio di Nicolini et fratelli da Sabbio, 1533.
GIOVENALE
D. Iunii Iuvenalis *Saturae sedecim*, edidit Iacobus Willis, Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1997.
GIOVIO, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*
Paolo Giovio, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1978.
GIUSTO, *BM*
Giusto de' Conti di Valmontone, *Sonetti et canzone*, testo critico provvisorio stabilito da Italo Pantani in occasione del Convegno nazionale di studi su *Giusto de' Conti di Valmontone*, Valmontone, ottobre 2006 (*incipit* e numerazione reperibile in PANTANI 2006, pp. 225-231). I testi sono citati con la sigla *BM* (*Bella mano*).
GIUSTO, *Rime estravaganti*
Giusto de' Conti di Valmontone, *Sonetti et canzone*, testo critico provvisorio stabilito da Italo Pantani in occasione del Convegno nazionale di studi su *Giusto de' Conti di Valmontone*, Valmontone, ottobre 2006 (*incipit* e numerazione reperibile in PANTANI 2006, pp. 225-231).
GREGORIO MAGNO, *Moralia in Iob*
Sancti Gregorii Magni Romani Pontificis *Moralium Libri, Sive Expositio In Librum B. Job*, in *Patrologia Latina*, vol. 75-76.
GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*
Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, presentazione critica e note di Ettore Mazzali, Milano, Garzanti, 1988, 3 voll.
GUINIZZELLI, *Rime*
Guido Guinizzelli, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002.

HIPPOCRATES LATINUS, *De victus ratione*
Pearl Kibre, *Repertorium of Hippocratic Writings in the Latin Middle Ages* (VIII), in «Traditio», 38, 1982, pp. 165-192.

ISIDORO, *Etym.*
Isidoro di Siviglia, *Etimologie, o Origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2004, 2 voll.

J. DU BELLAY, *Olive*
Joachim Du Bellay, *Oeuvres poétiques*, vol. I, *L'Olive. L'Anterotique. 13 Sonnetz de l'Honneste Amour*, par Yvonne Bellenger, Paris, Nizet, 1982.

L. DE' MEDICI, *Canzoniere*
Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, a cura di Tiziano Zanato, Firenze, Olschki, 1991, 2 voll.
L. DE' MEDICI, *Comento*
Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, a cura di Tiziano Zanato, Firenze, Olschki, 1991.
L. DE' MEDICI, *Selve*
Lorenzo de' Medici, *Selve*, in Id., *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino, Einaudi, 1992, pp. 435-520.
LANDINO, *Paradiso*
Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, vol. IV, Roma, Salerno Ed., 2001.
LANDINO, *Xandra*
Christophori Landini *Carmina omnia*, ex codicibus manuscriptis primum edidit Alexander Perosa, Florentiae, in aedibus Leonis S. Olschki, 1939.
Le terze rime di Dante 1502
Le terze rime di Dante, Venezia, per Aldo Manuzio, 1502.
Libro della natura degli animali
Libro della natura degli animali. Bestiario toscano del secolo XIII, edizione critica a cura di Davide Checchi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2020.
LIVIO
Tito Livio, *Storie*, Torino, Utet, 1970-1989, 7 voll.
LIVIO, *Per.*
Tito Livio, *Abrégés des livres de l'histoire romaine de Tite-Live, vol. 34.1: «Periochae» transmises par les manuscrits (Periochae 1-69)*, texte établi et traduit par Paul Jal, Paris, Collection des Universités de France, 1984.
LUCANO
Marco Anneo Lucano, *La guerra civile (Farsaglia)*, testo critico, traduzione e commento a cura di Giovanni Viansino, Milano, Mondadori, 1995, 2 voll.
LUCREZIO, *De rerum natura*
T. Lucretius Carus, *De rerum natura*, textus secundum Hermannum Diels, Patavii, in aedibus Livianis, 1969.

MACROBIO, *Saturnalia*
Ambrosii Theodosii Macrobii *Saturnalia*, apparatu critico instruxit, in *Somnium Scipio-*

nis, commentarios selecta varietate lectionis ornavit Iacobus Willis, Stutgardiae-Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1994.

MALECARNI
Francesco Malecarni, *Rime*, in *Lirici toscani del Quattrocento*, vol. II, a cura di Antonio Lanza, Roma, Bulzoni, 1975.

MANDIROLA, *Manuale de' giardinieri* 1658
Manuale de' giardinieri diviso in tre Libri [...] del R.P.M. Agostino Mandirola Da Castel Fidardo, Macerata, per gli Eredi del Grisei e Giuseppe Piccini, 1658.

MARZIALE
M. Valerii Martialis *Epigrammata*, post W. Heraeum edidit D. R. Shackleton Bailey, Stutgardiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1990.

OCCOLTI, *Trattato de' colori* 1568
Trattato de' colori di M. Coronato Occolti da Canedolo, Parma, per Seth Viotto, 1568.

OLAO MAGNO, *Historia* 1565
Historia delle genti et della natura delle cose settentrionali da Olao Magno Gotho Arcivescovo di Upsala nel Regno di Svezia e Gozia, descritta in XXII Libri. Nuovamente tradotta in lingua Toscana, Venezia, per i Giunti, 1565.

OMERO, *Iliade*
Omero, *Iliade*, a cura di Franco Ferrari, Milano, Mondadori, 2018.

OMERO, *Odissea*
Omero, *Odissea*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori, 1982-1986, 6 voll.

ORAZIO, *Carm.*
Q. Horati Flacci *Carmina*, recensuit Fridericus Klingner, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1939.

ORAZIO, *Epod.*
Horace, *Epodes*, edited by David Mankin, Cambridge (UK), Cambridge University press, 1995.

OROSIO, *Hist.*
Pauli Orosii *Hispani presbyteri, Historiarum Libri Septem*, in *Patrologia Latina*, vol. 31, 663-1174.

OVIDIO, *Am.*
Ovidio, *Amores*, in Id., *Poesia d'amore*, a cura di Luciano Paolicchi, introduzione di Paolo Fedeli, Roma, Salerno Ed., 2001, pp. 5-510.

OVIDIO, *Ars. am.*
Ovidio, *Ars amatoria*, ivi, pp. 531-862.

OVIDIO, *Ex Ponto*
P. Ovidi Nasonis *Tristium libri quinque, Ibis, Ex Ponto libri quattuor, Halieutica, Fragmenta*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit S. G. Owen, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1955.

OVIDIO, *Fasti*
Publio Ovidio Nasone, *I fasti*, introduzione e traduzione di Luca Canali, note di Marco Fucecchi, Milano, Bur, 1998.

OVIDIO, *Her.*
Ovide, *Heroides*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prevost, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

OVIDIO, *Met.*
Ovidio, *Metamorfosi*, testo critico basato sull'edizione oxionense di Richard Tarrant, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2005-2015, 6 voll.
OVIDIO, *Remedia*
Ovidio, *Remedia amoris*, in Id. *Poesia d'amore*, a cura di Luciano Paolicchi, introduzione di Paolo Fedeli, Roma, Salerno Ed., 2001, pp. 863-984.
OVIDIO, *Tristia*
Ovidio, *Tristia*, a cura di Nicola Gardini, Milano, Mondadori, 1995.

PALLADIO VOLGARE 1528
Palladio dignissimo et antiquo scrittore delta agricultura tradutto volgare, Venezia, per Zoppino, 1528.
PETRARCA, *Coll. laur.*
Carlo Godi, *La «Collatio Laureationis» del Petrarca*, in «Italia Medioevale e Umanistica», XIII, 1970, pp. 1-27.
PETRARCA, *De rem.*
Petrarque, *Les remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortune. 1354-1366*, Texte établi et traduit par Christophe Carraud, Preface de Giuseppe Tognon, Introduction, notes et index par Christophe Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, 2 voll.
PETRARCA, *Epyst.*
Francesco Petrarca, *Rime, Trionfi e Poesie latine*, a cura di Ferdinando Neri, Guido Martellotti, Enrico Bianchi, Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951.
PETRARCA, *Fam.*
Francesco Petrarca, *Le Familiari*, testo critico di Vittorio Rossi e Umberto Bosco, traduzione e cura di Ugo Dotti, Torino, Aragno, 2004-2008, 4 voll.
PETRARCA, *Itinerarium*
Francesco Petrarca, *Itinerario in Terra Santa. 1358*, a cura di Francesco Lo Monaco, Bergamo, Lubrina, 1990.
PETRARCA, *Laurea occidens*
Francesco Petrarca, *Laurea occidens. Bucolicum carmen X*, testo traduzione e commento a cura di Guido Martellotti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1968.
PETRARCA, *Rime attribuite*
Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite, per la prima volta raccolte a cura di Angelo Solerti, introduzione di Vittore Branca, postfazione di Paola Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997.
PETRARCA, *Rvf*
Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa, Torino, Einaudi, 2011.
PETRARCA, *SN*
Francesco Petrarca, *Liber sine nomine*, a cura di Giovanni Cascio, Firenze, Le lettere, 2015.
PETRARCA, *Triumphi* (*TC*, *TP*, *TM*, *TF*, *TT*, *TE*)
Francesco Petrarca, *Triumphi*, a cura di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988.
PICCOLOMINI, *Historia de duobus amantibus*
Enea Silvio Piccolomini, *Storia di due amanti*, traduzione e introduzione di Maria Luisa Doglio, con un saggio di Luigi Firpo, Milano, TEA, 1990.
PIERRE DE RONSARD, *Amours*
Pierre de Ronsard, *Les Amours*, introduction, bibliographie relevé de variants, notes et lexique par Henri Weber et Catherine Weber, Paris, Éditions Garnier Frères, 1963.

PLINIO, *Nat. Hist.*
Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, edizione diretta da Gian Biagio Conte con la collaborazione di Alessandro Barchiesi e Giuliano Ranucci, Torino, Einaudi, 1982-,1997, 5 voll.
POLIBIO, *Historiae*
Polybii *Historiae*, editionem a Ludovico Dindorfio curatam retractavit Theodorus Buettner-Wobst, Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1962-1963, 5 voll.
POLIZIANO, *Rispetti*
Angelo Poliziano, *Rispetti*, in Id., *Rime*, edizione critica a cura di Daniela Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
POLIZIANO, *Silvae*
Angelo Poliziano, *Silvae*, a cura di Francesco Bausi, Firenze, Olschki, 1996.
POLIZIANO, *Stanze*
Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, a cura di Francesco Bausi, Messina, Centro internazionale di Studi Umanistici, 2016.
PONTANO, *Eridanus*
Ioannis Ioviani Pontani *Carmina*, testo fondato sulle stampe originali e riveduto sugli autografi, introduzione bibliografica ed appendice di poesie inedite a cura di Benedetto Soldati, Firenze, G. Barbera, 1902.
PONTANO, *Hendecasyllabi seu Baiae*
Ioannis Ioviani Pontani *Carmina*, testo fondato sulle stampe originali e riveduto sugli autografi, introduzione bibliografica ed appendice di poesie inedite a cura di Benedetto Soldati, Firenze, G. Barbera, 1902.
PONTANO, *Parthenopeus*
Giovanni Gioviano Pontano, *Poesie latine*, a cura di Liliana Monti Sabia, introduzione di Francesco Arnaldi, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll.
PONTANO, *Urania*
Ioannis Ioviani Pontani *Carmina*, testo fondato sulle stampe originali e riveduto sugli autografi, introduzione bibliografica ed appendice di poesie inedite a cura di Benedetto Soldati, Firenze, G. Barbera, 1902.
PROPERZIO
Sesto Properzio, *Il primo libro delle elegie*, introduzione, testo critico e commento a cura di Paolo Fedeli, Firenze, Olschki, 1970; Id., *Elegie. Libro II*, introduzione, testo e commento di Paolo Fedeli, Cambridge, Francis Cairns, 2005; Id., *Il Libro Terzo delle Elegie*, introduzione, testo e commento di Paolo Fedeli, Bari, Adriatica Editrice, 1985; Properzio, *Elegie. Libro IV*, testo critico e commento a cura di Paolo Fedeli, Bari, Adriatica Editrice, 1965.
PULCI, *Morgante*
Luigi Pulci, *Morgante e altre opere minori*, a cura di Aulo Greco, Torino, UTET, 2013.

RINGHIERI, *Cento giuochi liberali* 1551
Cento giuochi liberali et d'ingegno ritrouati da m. Innocentio Ringhieri gentilhuomo bolognese, Venezia, per Anselmo Giaccarelli, 1551.
RUSCELLI, *I Fiori delle Rime* 1558
I Fiori delle Rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli, Venezia, per Giovanbattista e Melchiorre Sessa fratelli, 1558.
RUSCELLI, *Le imprese illustri* 1566
Le imprese illustri con espositioni, et discorsi del s. Ieronimo Ruscelli, Venezia, per Francesco Rampazetto, 1566.

San Francesco, *Cantico*
Vittore Branca, *Il cantico di frate sole. Studio delle fonti e testo critico*, Firenze, Olschki, 1950.
Sannazaro, *Arcadia*
Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, introduzione e commento di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.
Sannazaro, *Elegie*
Jacopo Sannazaro, *Latin poetry*, translated by Michael C.J. Putnam, Cambridge (MA)-London, I Tatti Renaissance Library-Harvard University Press, 2009.
Sannazaro, *Epigr.*
Jacopo Sannazaro, *Latin poetry*, translated by Michael C.J. Putnam, Cambridge (MA)-London, I Tatti Renaissance Library-Harvard University Press, 2009.
Sannazaro, *Rime disperse*
Iacobo Sannazaro, *Rime disperse*, in Id., *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
Sannazaro, *SeC*
Iacobo Sannazaro, *Sonetti e Canzoni*, in Id., *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
Sasso, *Sonetti*
Panfilo Sasso, *Sonetti (1-250)*, edizione critica e commento a cura di Massimo Malinverni, Pavia, Croci, 1996.
Sasso, *Sonetti e capituli*
Sonetti e capituli del clarissimo poeta miser Pamphilo sasso modenese, Brescia, per Misinta, 1500.
Saviozzo, *Rime*
Simone Serdini da Siena detto Il Saviozzo, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
Seneca, *De benef.*
Seneca, *De beneficiis libri VIII*, versione di Angelica Valli Picardi, Milano, Garzanti, 1946, 2 voll.
Servius Danielinus 1600
Pub. Virgilii Maronis Bucolicorum Eclogae, X. Georgicorum, Libri IIII. Aeneidos, Libri XII. Et in ea Mauri Servii Honorati grammatici commentarii, ex antiquiss. exemplaribus longe meliores et auctiores, Parisiis, apud Sebastianum Nivellium, 1600.
Sforza, *Canzoniere*
Alessandro Sforza, *Il canzoniere*, edizione critica e introduzione a cura di Luciana Cocito, Milano, Marzorati, 1973.
Solinus, *Collectanea Rerum Memorabilium*
C. Iulii Solini *Collectanea Rerum Memorabilium*, iterum recensuit Th. Mommsen, Berolini, apud Weidmannos, 1895.
Sordello
Sordello, *Le poesie*, nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario a cura di Marco Boni, Bologna, Palmaverde, 1954.
Stazio, *Teb.*
P. Papini Stati *Thebais*, edidit Alfredus Klotz, editionem correctiorem curavit Thomas C. Klinnert, Lipsiae, B.G. Teubner, 1973.

T.V. Strozzi, *Eroticon*
Anita Della Guardia, *Tito Vespasiano Strozzi. Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi codici*, Modena, Tipogr. Editrice Moderna Blondi e Parmeggiani, 1916.
Tacito, *Annales*
Cornelii Taciti *libri qui supersunt*, tertium recognovit Carolus Halm, *Tomus prior Annales continens*, Lipsiae, sumptibus et typis B. G. Teubneri, 1881.
Tasso, *Dialogo*
Torquato Tasso, *Dialogo*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Giuseppe Baffetti, introduzione di Ezio Raimondi, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 557-576.
Tasso, *Il mondo creato*
Torquato Tasso, *Il mondo creato*, a cura di Paolo Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.
Tasso, *Rime*
Torquato Tasso, *Rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Ed., 1994, 2 voll.
Tebaldeo, *Rime*
Antonio Tebaldeo, *Rime della vulgata*, in Id., *Rime*, vol. II.1 e 2, a cura di Tania Basile, Modena, Panini, 1992.
Tebaldeo, *Rime dubbie*
Antonio Tebaldeo, *Rime dubbie*, in Id., *Rime*, vol. III.1 e 2 a cura di Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, 1992.
Tebaldeo, *Rime estravaganti*
Antonio Tebaldeo, *Rime estravaganti*, in Id., *Rime*, vol. III.1 e 2, a cura di Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, 1992.
Tebaldeo, *Stanze*
Antonio Tebaldeo, *Stanze*, in Id., *Rime*, vol. III.2 a cura di Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, 1992.
Thaün, *Bestiaire*
Il «Bestiaire» di Philippe de Thaün, in *Bestiari medievali*, a cura di Luigina Morini, Torino, Einaudi, 1996.
Tibullo
Tibullo, *Le elegie*, a cura di Francesco della Corte, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1980.
Trissino, *Rime*
Francesco Davoli, *Le* Rime *(1529) di G. G. Trissino: testo critico e commento*, Tesi di dottorato diretta da Tiziano Zanato, Università Ca' Foscari di Venezia, 2020-2021.

Uguccione da Pisa, *Derivationes*
Uguccione da Pisa, *Derivationes*, edizione critica princeps a cura di Enzo Cecchini e di Guido Arbizzoni, Settimio Lanciotti, Giorgio Nonni, Maria Grazia Sassi, Alba Tontini, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2004, 2 voll.

Valerio Massimo
Valeri Maximi *Facta et dicta memorabilia*, edidit John Briscoe, Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1998, 2 voll.
Vellutello, *La Comedia*
Alessandro Vellutello, *La* Comedia *di Dante Aligieri con la nova esposizione*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Ed., 2006, 3 voll.

VILLANI, *Nuova cronica*
Giovanni Villani, *Nuova cronica*, edizione critica a cura di Giuseppe Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1990-1991, 3 voll.
VIRGILIO / VERG., *Aen.*
Virgilio, *Eneide*, a cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, Milano, Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla, 1978-1983, 6 voll.
VIRGILIO, *Ecl.*
P. Vergilius Maro, *Bucolica*, edidit et apparatu critico instruxit Silvia Ottaviano; *Georgica* edidit et apparatu critico instruxit Gian Biagio Conte, Berlin-Boston, de Gruyter, 2013.
VIRGILIO, *Georg.*
Vergilius Maro, *Bucolica*, edidit et apparatu critico instruxit Silvia Ottaviano; *Georgica* edidit et apparatu critico instruxit Gian Biagio Conte, Berlin-Boston, de Gruyter, 2013.
VISCONTI, *Canzonieri*
Gasparo Visconti, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, edizione critica a cura di Paolo Bongrani, Milano, Mondadori, 1979.
VISCONTI, *Rithimi*
Rithimi del magnifico mesere Gaspar Vesconte, Milano, per Antonio Zaroto, 1493.

I testi biblici sono tratti dalla *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, edidit Bonifatius Fisher et alii, Stuttgart 1975. Di seguito i libri citati nel commento: *Act. Ap.*, *Ps*, *Eccli*, *Iob* (ed. Tischendorf VII-VIII).

Studi

Acucella 2014

Cristina Acucella, *Luna, Endimione e la «morte nel bacio». Poetiche e filosofie a confronto in alcune declinazioni cinquecentesche del mito*, in «Griseldaonline», 14, 2014, pp. 1-18.

Albonico 2004

Simone Albonico, *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, in «Filologia italiana», 1, 2004, pp. 161-182.

Albonico 2017

Simone Albonico, *Osservazioni paleografiche e considerazioni testuali sul manoscritto ferrarese delle «Satire» (ms. F)*, in *Studi sulle 'Satire' di Ariosto*, a cura di Michel Paoli ed Emilio Russo, con la collaborazione di Paulina Spiechowicz, num. mon. de «L'Ellisse», XII, 2017, 2, pp. 17-36.

Albonico 2018

Simone Albonico, *Struttura e formanti metrici dei testi*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di Simone Albonico e Amelia Juri, Pisa, Edizioni ETS, 2018, pp. 169-193.

Albonico 2019a

Simone Albonico, *Verso un nuovo testo delle «Satire» di Ludovico Ariosto*, in Ariosto, *Satire*, pp. 9-31.

Albonico 2019b

Simone Albonico, *Pour un retour aux manuscrits de l'Arioste*, in «Genesis», 49, 2019, pp. 29-43.

Albonico 2020

Simone Albonico, *Appunti sul «De Paulo e Daria amanti»*, in *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a cura di Simone Albonico e Simone Moro, Roma, Viella, 2020, pp. 267-290.

Albonico 2022

Simone Albonico, *Ludovico Ariosto*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento III*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli e Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Ed., 2022, pp. 3-35.

Ardissino 2013

Erminia Ardissino, *Le ninfe, il Boccaccio, la storia*, in «Italianistica», 42, 2, 2013, pp. 17-29.

Argurio 2019

Silvia Argurio, *Passione terrena e miracolo celeste: i fiumi a ritroso fra sestina e* Commedia, in «L'Alighieri», 53, 2019, pp. 115-122.

Bacchelli 1958

Riccardo Bacchelli, *La congiura di don Giulio d'Este e altri scritti ariosteschi*, Milano, Mondadori, 1958 [prima ed. 1931].

BALDACCI 1999
Lirici del Cinquecento, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Longanesi, 1999 [prima ed. 1957].
BALSANO 1981
L'Ariosto, la musica, i musicisti: quattro studi e sette madrigali ariosteschi, a cura di Maria Antonella Balsano, con una premessa di Lorenzo Bianconi, Firenze, Olschki, 1981.
BARBERI SQUAROTTI 2000
Giovanni Barberi Squarotti, *Selvaggia dilettanza. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000.
BARUFFALDI 1807
La vita di M. Lodovico Ariosto scritta dall'abate Girolamo Baruffaldi Giuniore, Ferrara, Pe' Soci Bianchi e Negri, 1807.
BASILE 1992
Tania Basile, commento a TEBALDEO, *Rime*.
BERRA 2000
Fra Satire *e* Rime *ariostesche*. Atti del convegno di Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999), a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2000.
BERRA 2019
Claudia Berra, commento a *Satire* VII, in ARIOSTO, *Satire*.
BERTOLINI 2009
Lucia Bertolini, Ecfrasis *architettonica e* laudatio urbis*: qualche esempio nel Quattrocento*, in *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann*, a cura di Lucia Bertolini, Firenze, Olschki, 2009, vol. II, pp. 37-55.
BETTARINI 2005
Rosanna Bettarini, commento a Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a sua cura, Torino, Einaudi, 2005, 2 voll.
BIGI 1953
Emilio Bigi, *Petrarchismo ariostesco*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXXX, 1953, pp. 31-61. [poi in Id., *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 47-76]
BIGI 1967
Emilio Bigi, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del* Furioso, in Id., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 164-186.
BIGI 1968
Emilio Bigi, *Vita e letteratura nella poesia giovanile dell'Ariosto*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXLV, 1968, pp. 1-37. [poi in Id., *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989, pp. 155-188]
BIGI 1975
Emilio Bigi, *Le liriche volgari dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto*. Atti del convegno internazionale (27 settembre-5 ottobre 1974), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 49-71. [poi in Id., *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989, pp. 191-227]
BIGI 2012
Emilio Bigi, commento a Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, Bur, 2012 [prima ed. 1982].
BOCO 1997
Maria Augusta Boco, *Varianti fonomorfologiche del* Furioso, Perugia, Guerra, 1997, vol. I.

Boco 2001
Maria Augusta Boco, *Varianti fonomorfologiche del* Furioso, Perugia, Guerra, 1997, vol. II.
Boco 2005
Maria Augusta Boco, *Varianti fonomorfologiche del* Furioso, Perugia, Guerra, 2005, vol. III.
Bogani 1992
Emilio Bogani, *Il giardino di Prato. Lieti convegni e molli amori nel '500 pratese e fiorentino nelle testimonianze poetiche di Nicolò Martelli e Bindaccio Guizzelmi*, Prato, Edizioni del Palazzo, 1992.
Borsa 2016
Paolo Borsa, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla* Vita nuova *attraverso i due Guidi*, in *Les deux Guidi: Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, edité par Marina Gagliano, Philippe Guérin, Raffaella Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 75-92.
Bozzetti 1985
Cesare Bozzetti, *Notizie sulle rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Ed., 1985, vol. I, pp. 83-118.
Busetto 1983
Giorgio Busetto, *Coppa, Iacopo*, in *DBI*, 28, 1993.
Butazzi 1991
Grazietta Butazzi, *La 'magnificentia' della corte. Per una storia della moda nella Ferrara estense prima del governo di Ercole I*, in *Le muse e il principe. Arte di corte nel rinascimento padano*, Modena, Panini, 1991, vol. II *Saggi*, pp. 119-132.

Cabani 2000
Maria Cristina Cabani, *Le Rime e il Furioso*, in Berra 2000, pp. 393-427.
Cabani 2016
Maria Cristina Cabani, *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.
Cabrini 2000
Anna Maria Cabrini, *Nei giardini dell'Eden (tra Poliziano e Ariosto)*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana: in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino, 2000, vol. I, pp. 311-335.
Cambi 1786
Istorie di Giovanni Cambi cittadino fiorentino pubblicate, e di annotazioni, e di antichi munimenti accresciute, ed illustrate da Fr. Ildefonso di San Luigi carmelitano scalzo della provincia di Toscana accademico fiorentino, vol. III, Firenze, per Gaet. Cambiagi stampator granducale, 1786.
Capovilla 1978
Guido Capovilla, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e di monostrofismo nella ballata italiana antica*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIV, 1, 1977, pp. 238-260.
Carlini 1958
Anna Carlini, *Progetto di edizione critica delle liriche di Ludovico Ariosto*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXXXV, 1958, pp. 1-40.
Carrai 1990
Stefano Carrai, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.
Carrai 2000
Stefano Carrai, *Classicismo dell'Ariosto lirico*, in Berra 2000, pp. 379-392.

Carrai 2006
Stefano Carrai, *L'usignolo di Bembo: un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006.
Casadei 1988
Alberto Casadei, *Notizie intorno alla prima edizione dei «Cinque canti»*, in «Schifanoia», 6, 1988, pp. 205-206.
Casadei 1992
Alberto Casadei, *Sulle prime edizioni a stampa delle «Rime» ariostesche*, in «La Bibliofilia», 94, 2, 1992, pp. 187-195.
Casanova 1979
Angelo Casanova, *La famiglia di Pandora: analisi filologica dei miti di Pandora e Prometeo nella tradizione esiodea*, Firenze, Clusf stampa, 1979.
Castellani 1967-1970
Arrigo Castellani, *Italiano e fiorentino argenteo*, in «Studi linguistici italiani», VII, 1967-1970, pp. 3-19.
Catalano 1931
Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, Olschki, 1931, 2 voll.
Catalogo dei codici miniati 2014
Catalogo dei codici miniati della Biblioteca Vaticana, vol. I, *I manoscritti Rossiani*, 2, *Ross.* 416-1195, a cura di Silvia Maddalo, con la collaborazione di Eva Ponzi e il contributo di Michela Torquati, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014.
Ceserani 1966
Remo Ceserani, *Benucci, Alessandra*, in *DBI*, 8, 1966.
Chiavacci Leonardi 2012
Anna Maria Chiavacci Leonardi, commento a Dante, *Purgatorio*, Milano, Mondadori, 2012 [prima ed. 1996].
Chittolina 1965-1966
Roberto Chittolina, *Progetto di edizione critica delle rime di Ludovico Ariosto*, Tesi di laurea, relatore: Cesare Segre, Università degli studi di Pavia, a.a. 1965-1966.
Chittolina 1967
Roberto Chittolina, *Sulle rime dell'Ariosto. Problemi di attribuzione*, in «Studia Ghisleriana», serie II, III, 1967, pp. 296-311.
Ciavolella 1976
Massimo Ciavolella, *La malattia d'amore dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.
Cioranescu 1963
Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII*e *siecle*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1963, vol. I (rist. anast. dell'ed. Paris, Éditions des presses modernes, 1939).
Comboni 2000
Andrea Comboni, *Il Canzoniere ariostesco e la poesia delle corti padane: alcune annotazioni*, in Berra 2000, pp. 291-310.

Danzi 2017
Massimo Danzi, *Gli alberi e il "libro". Percorsi dell'Arcadia di Sannazaro*, in «Italique», XX, 2017, pp. 19-148.

DANZI 2018
Massimo Danzi, *Tra Virgilio e Petrarca: primi elementi per una 'grammatica' dell'egloga volgare*, in *Interdisciplinarità del Petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, a cura di Maiko Favaro e Bernhard Huss, Firenze, Olschki, 2018, pp. 199-219.
DIAZ 1900
Maria Diaz, *Le correzioni all'"Orlando Furioso"*, Napoli, Tessitore, 1900.
DILEMMI 2000
Giorgio Dilemmi, *Una scheda per i "sospiri" dell'Ariosto (*Sonetti *XXIV)*, in BERRA 2000, pp. 479-498.
DIONISOTTI 1966
Carlo Dionisotti, commento a BEMBO, *Prose*.
DIONISOTTI 1959
Carlo Dionisotti, *Nuove rime di Niccolò da Correggio*, in «Studi di filologia italiana», XVII (1959), pp. 135-188 [ora in Id. *Scritti di storia della letteratura italiana*, vol. I, 1935-1962, a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 333-377].
DONNINI 2008
Andrea Donnini, Nota al testo e Commento a BEMBO, *Rime*.
DORIGATTI 2006
Marco Dorigatti, Introduzione a Ariosto, *OF* A.
DORIGATTI 2011
Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'Orlando furioso (1505-1515)*, in *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*. Atti del Convegno internazionale - X Settimana di Alti Studi Rinascimentali, Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, 12-15 dicembre 2007, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-44.
DORIGATTI 2018
Marco Dorigatti, *«Donno Hippolyto da Este». Il vero volto del dedicatario del «Furioso»*, in Di donne e cavallier. *Intorno al primo Furioso*, cura di Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 17-48. Disponibile online: http://books.openedition.org/ledizioni/10059.

ERSPAMER 1987
Francesco Erspamer, *Il canzoniere rinascimentale come testo o macrotesto: il sonetto proemiale*, in «Schifanoia», IV, 1987, pp. 109-114.

FAGIOLI VERCELLONE 1991
Guido Fagioli Vercellone, *De Rossi, Giovan Francesco*, in *DBI*, vol. 39, 1991.
FATINI 1910
Giuseppe Fatini, *Per un'edizione critica delle «Rime» di Ludovico Ariosto*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», XV, 1910, pp. 19-54.
FATINI 1915
Le opere minori di Ludovico Ariosto scelte e commentate da Giuseppe Fatini, Firenze, Sansoni, 1915.
FATINI 1924
Giuseppe Fatini, *Su la fortuna e l'autenticità delle liriche di Ludovico Ariosto*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», Supplemento 22-23, 1924, pp. 133-297.
FATINI 1934
Giuseppe Fatini, *Le* Rime *di Ludovico Ariosto*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», Supplemento 25, 1934.

FAVARO 2010
Maiko Favaro, *Giochi di prospettive: le* Rime *di Ariosto fra petrarchismo e classicismo*, in «Humanistica», V, 2010 [ma 2011], 2, pp. 123-131.

FEDI 1990
Roberto Fedi, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Ed., 1990.

FEDI 2003
Ariosto today. Contemporary perspectives, edited by Donald Beecher, Massimo Ciavolella and Roberto Fedi, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

FERRARI 1989
Vincenzo Ferrari, *L'araldica estense nello sviluppo storico del dominio ferrarese*, a cura di Chiara Forlani, introduzione di Luciano Chiappini, Ferrara, Belriguardo, 1989.

FERRETTI 2008
Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca: costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'*Orlando furioso, in «Italianistica», XXXVII, 2008, 3 (*Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*), pp. 63-75.

FERRONI 2008
Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno Ed., 2008.

FERRONI 2018
Giulio Ferroni, *Canto XLIII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. II, a cura di Annalisa Izzo e Franco Tomasi, Firenze, SISMEL - Edizione del Galluzzo, 2018, pp. 507-528.

FLORIANI 1988
Piero Floriani, *Il classicismo primo-cinquecentesco e il modello 'augusteo'*, in *L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri*. Atti del Convegno, Mantova Palazzo Ducale, 21-22-23 maggio 1987, Mantova, Accademia nazionale virgiliana, 1988, pp. 237-264.

FLORIANI 1996
Piero Floriani, *"Alma cortese". Dati elementari per un commento*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 245-256.

FRAGNITO 1992
Gigliola Fragnito, *Intorno alla "religione" dell'Ariosto: i dubbi del Bembo e le credenze ereticali del fratello Galasso*, in «Lettere italiane», XLIV, 1992, pp. 208-239.

FURLAN 2011
Francesco Furlan, *La geografia dell'Ariosto*, in *Uno e l'altro Ariosto: in corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 105-112.

GALLINARO 1999
Ilaria Gallinaro, *I castelli dell'anima. Architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenze, Olschki, 1999.

GIGLIUCCI 2001
Roberto Gigliucci, *Contro la luna. Appunti sul motivo antilunare nella lirica d'amore da Serafino Aquilano al Marino*, in «Italique», IV, 2001, pp. 21-29 (disponibile online: http://journals.openedition.org/italique/159).

GIGLIUCCI 2004
Roberto Gigliucci, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004.

GORNI 1993
Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino 1993.
GORNI 1989
Guglielmo Gorni, *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 35-41.
GRABHER 1947
Carlo Grabher, *La poesia minore dell'Ariosto. La lirica latina, la lirica volgare, le* Satire *e una nota sul carattere dell'Ariosto*, Roma, Edizioni Italiane, 1947.
GRESTA 2003
Riccardo Gresta, *Decorazioni a ghirlande e stemmi rovereschi*, in «CeramicAntica», 2003, pp. 22-31.
GUASSARDO 2019
Giada Guassardo, *Le* Rime *di Ariosto: la memoria poetica come ricostruzione di un contesto letterario e culturale*, in *Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo*, a cura di Giuseppe Alvino, Marco Berisso e Irene Falini, Genova, GUP – Genova University Press, 2019, pp. 233-244.
GUASSARDO 2020a
Giada Guassardo, Ne la stagion che 'l bel tempo rimena*: a 'Medicean' poem by Ludovico Ariosto*, in «Italianistica», XLIX, 2020, 1, pp. 83-98.
GUASSARDO 2020b
Giada Guassardo, *The Portrayal of Women in Ariosto' s* Rime, in «The Modern Language Review», 115, 2020, 3, pp. 554-589.
GUASSARDO 2020c
Giada Guassardo, *«L'uom che di veder tanto desio». Sulle tracce dei (mancati) rapporti fra Ariosto e Sannazaro*, in *I «Sonetti et Canzoni» di Iacopo Sannazaro* (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018), a cura di Gabriele Baldassari e Michele Comelli (*Quaderni di Gargnano* IV), Milano, Università degli studi di Milano, 2020, pp. 435-458 (disponibile online: creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
GUASSARDO 2021
Giada Guassardo, *The Italian Love Poetry of Ludovico Ariosto: Court Culture and Classicism*, Firenze, Olschki, 2021.
GUIDOLIN 2010
Gaia Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
GÜNTERT 1971
Georges Güntert, *Per una rivalutazione dell'Ariosto minore: le* Rime, in «Lettere italiane», XXIII, 1, 1971, pp. 29-42.

LAUREYS 2003
Marc Laureys, *Per una storia dell'invettiva umanistica*, in «Studi umanistici piceni», 23, 2003, pp. 9-30.
LEDDA 2017
Giuseppe Ledda, *Similitudini venatorie e bestiario d'amore nell'«Orlando furioso»*, in «Lettere italiane», LXIX, 2017, 3, pp. 557-574.
LEVI D'ANCONA 1977
Mirella Levi D'Ancona, *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Firenze, Olschki, 1977.

LONGHI 1989
Silvia Longhi, *Lettere a Ippolito e a Teseo. La voce femminile nell'elegia*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, a cura di Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini ed Ennio Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 385-398.

LONGHI 2000
Silvia Longhi, *Il cavallo dell'Ariosto*, in BERRA 2000, pp. 515-528.

LOONEY 2006
Dennis Looney, *Il mito di Fetonte ed altri miti luttuosi nel rinascimento ferrarese*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di Michele Bordin e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2006, pp. 151-61.

LUCERI 2007
*Gli epitalami di Blossio Emilio Dragonzio (*Rom. *6 e 7)*, a cura di Angelo Luceri, Roma, Herder Editrice e Libreria, 2007.

MALINVERNI 2000
Massimo Malinverni, *Per una notte luminosa: fortuna di un* topos *da Properzio ad Ariosto*, in BERRA 2000, pp. 499-514

MANIACI 2002
Marilena Maniaci, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Roma, Viella, 2002.

MARCHAND 1992
Jean-Jacques Marchand, Nota al testo in TEBALDEO, *Rime estravaganti*.

MARINI 2019
Paolo Marini, commento a *Satire* IV, in ARIOSTO, *Satire*.

MATARRESE 2012
Tina Matarrese, *Variazione linguistica e scelte d'autore nell'«Orlando furioso» del 1516*, in *La variazione nell'italiano e nella sua storia. Varietà e varianti linguistiche e testuali*. Atti dell'XI Congresso SILFI Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Napoli, 5-7 ottobre 2010), a cura di Patricia Bianchi, Nicola De Blasi, Chiara De Caprio, Francesco Montuori, Firenze, Cesati Editore, 2012, vol. I, pp. 169-175.

MAZZOLENI 1987
Carla Mazzoleni, *Per la storia delle «Rime» di Giovan Giorgio Trissino*, in *Studi offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magnino: storia e filologia classica, filologia e storia della letteratura moderna, storia dell'arte, scuola e società*, Pavia, s.n., 1987, pp. 103-135.

MCMANAMON 1991
John M. McManamon, *Marketing a Medici Regime: The Funeral Oration of Marcello Virgilio Adriani for Giuliano de' Medici (1516)*, in «Renaissance Quarterly», XLIV, I, 1991, pp. 1-41.

MIGLIORINI 1957
Bruno Migliorini, *Sulla lingua dell'Ariosto*, in Id., *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 156-174.

MIGLIORINI 2001
Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, introduzione di Ghino Ghinassi, Milano, Bompiani, 2001. [prima ed. 1960]

MOOS 1971-1972
Peter von Moos, *Consolatio. Studien zur mittelateinischen Trostliteratur uber den Tod und zum Problem der christlichen Trauer*, Munchen, Fink, 1971-1972, 4 voll.

Ori 2015
Anna Maria Ori, *Pio*, in *DBI*, 83, 2015.

Pagnotta 1995
Linda Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995.
Pandolfi 2004
Claudia Pandolfi, *Introduzione* a Pellegrino Prisciani, *Orazione per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia*, a cura di Claudia Pandolfi, Ferrara, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 2004.
Panofsky 1975
Erwin Panofsky, *Cupido cieco*, in Id., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, traduzione di Renato Pedio, Torino, Einaudi, 1975, pp. 135-183.
Pantani 2006
Italo Pantani, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone*, Roma, Salerno Ed., 2006.
Pantani *i.c.s.*
Italo Pantani, *Una lettura controcorrente del sonetto ariostesco* Come creder debbo io che Tu in ciel oda, in «Per leggere», XXIII, 44, *i.c.s.*
Pastoureau 2008
Michel Pastoureau, *L'orso. Storia di un re decaduto*, Torino, Einaudi, 2008.
Petrone 2013-2014
Miriam Petrone, *Per un bestiario dell'*Orlando furioso, Tesi di dottorato sotto la supervisione di Diamante Ordine, Università della Calabria, a.a. 2013-2014.
Piazzoni 2008
Ambrogio Maria Piazzoni, *Un collezionista e i suoi libri. Il fondo Rossiano della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo», 110, 2008, pp. 158, 164.
Pich 2008
Federica Pich, «*Qual sempre fui, tal esser voglio» (O.F. XLIV, 61-66). Bradamante e la 'fede' sognata di Ruggiero*, in «Schifanoia», 34-35, 2008, pp. 259-267.
Pierini 2012
Rita Pierini, *Nei cieli di Icaro e Fetonte, tra antico e moderno (Ovidio, Seneca, Dante, poeti del '500, D'Annunzio)*, in *Aspetti della Fortuna dell'antico nella Cultura europea*. Atti dell'Ottava Giornata di Studi, a cura di Sergio Audano e Giovanni Cipriani, Foggia, Edizioni Il Castello, 2012, pp. 103-127.
Pozzi 1974
Giovanni Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974.
Pozzi 1993
Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.
Praloran 2007
Marco Praloran, *Le* Canzoni degli occhi*: una interpretazione*, in «Stilistica e metrica italiana», 7, 2007, pp. 33-75 [ora in Id., *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di A. Soldani, Roma-Padova, Antenore, 2013].
Prandi 2004
Stefano Prandi, *Il volo, il desiderio, la caduta. Icaro nella Lirica italiana e francese del XVI secolo*, in «Italique», VII, 2004, pp. 101-135.

PROCACCIOLI 2019
Paolo Procaccioli, commento a *Satire* VI, in Ariosto, *Satire*.

RABITTI 2000
Giovanna Rabitti, *Forme del petrarchismo ariostesco*, in BERRA 2000, pp. 429-456.

REMCI
Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (Remci), censimento di Guglielmo Gorni, edito per sua cura e di Massimo Malinverni, Firenze, Cesati, 2008.

RIDOLFI 1949
Roberto Ridolfi, *Stampe popolari per il ritorno de' Medici in Firenze l'anno 1512*, «La Bibliofilia», LI, 1949, pp. 28-36.

RINALDI 2000
Rinaldo Rinaldi, *Maghe e silenzi dell'Ariosto, fra i capitoli e il* Furioso, in BERRA 2000, pp. 311-354.

RONCACCIA 2012
Alberto Roncaccia, *Ariosto petrarchista: appunti sul sonetto* Aventuroso carcere soave, in «Italique», XV, 2012, pp. 149-161.

RUSSO 2019
Emilio Russo, commento alla *Satira* I, in ARIOSTO, *Satire*.

SABBADINI 1885
Remigio Sabbadini, *Storia del ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*, Torino, Loescher, 1885.

SALZA 1901
Abdelkader Salza, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'"Orlando furioso" con notizia di alcuni trattati del 500 sui colori*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», XXXVIII, 1901, pp. 311-363.

SALZA 1907
Abdelkader Salza, *Intorno all'Ariosto minore*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, a cura di Arnaldo Della Torre e Pier Liberale Rambaldi, Firenze, Tipografia Galileiana, 1907, I, pp. 375-418 [403-411].

SANSOVINO 1561
Le Rime di m. Lodovico Ariosto da lui scritte nella sua gioventù con alcune brevi annotationi intorno alle materie di Francesco Sansovino. Di nuovo rivedute et corrette, Venezia, per Francesco Sansovino, 1561.

SANTAGATA 1996
Marco Santagata, commento a Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a sua cura, Milano, Mondadori, 1996.

SEGRE 1966
Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.

SEGRE 1976
Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia a Ferrara (12-16 ottobre 1974), a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976.

SEGRE 1984
Cesare Segre, *Difendo l'Ariosto. Sulle correzioni autografe delle* Satire, in «Rivista di letteratura italiana», 2, 1984, pp. 145-162.

SEGRE 1987
Ludovico Ariosto, *Satire*, edizione critica e commentata a cura di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1987.
SERRA 1974
Luciano Serra, *Da Tolomeo alla Garfagnana: la geografia dell'Ariosto*, in «Bollettino Storico Reggiano», VII, 28, 1974, pp. 151-184.
SPAGGIARI-TRENTI 1985
Angelo Spaggiari, Giuseppe Trenti, *Gli stemmi estensi ed austro-estensi. Profilo storico*, Modena, Aedes Muratoriana, 1985.
SPILA 2009
Cristiano Spila, *«Bianca agonia». La morte del cigno nell'arte e nella letteratura*, in «Rivista di letteratura italiana», 38, 2, 2009, pp. 391-413.
STELLA 1976
Angelo Stella, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in SEGRE 1976, pp. 49-64.
STRADA 2003
Elena Strada, *«Suggelli ingegnosi». Per un avvio d'indagine sullo 'stile sentenzioso' del Petrarca*, in «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova», 3, 115, 2002-2003 (*Lectura Petrarce*), pp. 371-402.
STROPPA 2011
Sabrina Stroppa, commento a PETRARCA, *Rvf*.
STROPPA 2018
Sabrina Stroppa, *Canto XLII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, a cura di Annalisa Izzo, Franco Tomasi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2018, vol. II, pp. 487-506.

TISSONI BENVENUTI 1976
Antonia Tissoni Benvenuti, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in SEGRE, 1976, pp. 303-313.
TOMASI 2009
Franco Tomasi, commento a Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a sua cura, Milano, Bur, 2009.
TOMASI 2015
Franco Tomasi, *Osservazioni sul libro di rime nel secondo Cinquecento (1560-1602)*, in *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di Alessandro Metlica e Franco Tomasi, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 11-36.
TOMASI 2019
Franco Tomasi, *Introduzione alla letteratura consolatoria cinquecentesca*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e* sodalitas *amicale*, a cura di Sabrina Stroppa e Nicole Volta, Lucca, Pacini Fazzi, 2019, pp. 13-23.
TONELLI 1994
Natascia Tonelli, *Le parole di Laura nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, in «Rivista di letteratura italiana», 12, 1994, pp. 293-312.
TONELLI 2015
Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2015.
TORRACA 1920
Francesco Torraca, *Per la biografia di Ludovico Ariosto*, in «Atti della Reale Accademia di archeologia, lettere e belle arti», 7, 1920, pp. 257 e ss.

TOSCANO 2018
Tobia R. Toscano, *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018.

TOSI 1991
Dizionario delle sentenze latine e greche, a cura di Renzo Tosi, Milano, Bur, 1991.

TROVATO 1994
Paolo Trovato, *Il primo Cinquecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, vol. IV, Bologna, il Mulino, 1994.

VAGNI 2017
Giacomo Vagni, *Intorno alle* Rime *di Giuliano di Lorenzo de' Medici*, in *Lirica in Italia, 1494-1530. Esperienze ecdotiche e percorsi storiografici.* Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Giacomo Vagni e Uberto Motta, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 125-150.

VECCE 1993
Carlo Vecce, *Vittoria Colonna: il codice epistolare della poesia femminile*, in «Critica letteraria», XXI, 1, 1993, pp. 3-34.

VELA 1988
Claudio Vela, *Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It.IX.143)*, in «Studi di Filologia Italiana», XLVI, 1988, pp. 163-251.

VELA 2000
Claudio Vela, *Gli studi di Cesare Bozzetti sulle rime dell'Ariosto*, in BERRA 2000, pp. 207-221.

VERNERO 1913
Michele Vernero, *Studi critici sopra la geografia nell'Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, Torino, Tipografia Palatina di Bonis e Rossi, 1913.

VILLA 2008
Alessandra Villa, *Ludovico Ariosto e la «famiglia d'allegrezza piena», con una riflessione sul progetto delle* Satire, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXXV, 612, 2008, pp. 510-535.

VITALE 2012
Maurizio Vitale, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'*Orlando furioso, Roma, Scienze e lettere, 2012.

VOLTA 2019
Nicole Volta, *Sull'ordinamento dei capitoli ariosteschi nel manoscritto Rossiano 639: alcuni emendamenti necessari*, in «Filologia italiana», 16, 2019, pp. 23-38.

VOLTA 2020
Nicole Volta, *I capitoli di Ludovico Ariosto. Un'opzione lirica di terza rima*, in *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, a cura di Laura Facini, Jacopo Galavotti, Arnaldo Soldani, Giovanna Zoccarato, Padova, libreriauniversitaria.it, 2020 pp. 149-166.

VOLTA 2021a
Nicole Volta, *La «brutta avarizia» di Luna e altri miti nelle* Rime *di Ariosto*, in *Miti e mitologie tra creazione e interpretazione. Mythes et mythologies entre création et interprétation*, a cura di Raffaele Ruggiero e Onofrio Vox, Lecce, Pensa MultiMedia, 2021, pp. 125-146.

VOLTA 2021b
Nicole Volta, *Per un inquadramento del ms. Rossiano 639, testimone delle rime di Ludovico Ariosto*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, vol. XXVII, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2021, pp. 621-642.

VOLTA 2023
Nicole Volta, *Tra Firenze e Ferrara. Presenze (e assenze) nel canzoniere di Ludovico Ariosto*, 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 (disponibile al link: https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/Volta.pdf).

ZAMPESE 2000
Cristina Zampese, *Presenze intertestuali nelle* Rime *dell'Ariosto*, in BERRA 2000, pp. 457-468.

ZANATO 2012
Tiziano Zanato, commento a Boiardo, *Am. Lib.*

ZORZI-CONNELL 2002
Lo Stato territoriale fiorentino, secoli XIV-XV. Ricerche, linguaggi, confronti. Atti del Seminario internazionale di studi, San Miniato, 7-8 giugno 1996, a cura di Andrea Zorzi e William J. Connell, Pisa, Pacini Fazzi, 2001.

Strumenti

ACAV
Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2017.

DBI
Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana (liberamente disponibile al link: https://www.treccani.it/biografico/).

GDLI
Grande dizionario della lingua italiana, diretto da Salvatore Battaglia, Torino, UTET (liberamente disponibile al link: http://www.gdli.it).

IMBI
Inventario dei manoscritti delle biblioteche d'Italia, collana fondata da Giuseppe Mazzatinti, Firenze, Olschki.

Indici

Tavola metrica

Ballate

$xY(x^7)Y\ a(x^5)BaB\ bY(x^5)Y$	5, 16
$xY(x^7)Y\ a(y^7)BaBbXX$	8
$XYyX\ ABCBAC(d^3)\ cDdX$	37
XYYX ABCBACCDdX	10

Canzoni

abC abC cdeeDfF, cong.: DfF	6
ABbC BAaC CDeeDFF, cong: XYyXZZ	41

Capitoli ternari

ABA BCB... XYX Y	20, 22-31, 42-46
ABA BCB... AXA X	21

Madrigali

ABBACCcDD	4

Sonetti

ABBA ABBA CDC DCD	2, 3, 11, 12, 13, 14, 18, 34, 38, 39, 40, 48
ABBA ABBA CDE EDC	1, 17, 32, 33, 35, 47
ABBA ABBA CDE ECD	36
ABBA ABBA CDE CDE	9, 19
ABAB ABAB CDE CED	15
ABBA ABBA CDC CDC	7

Tavola di corrispondenza con le altre edizioni

Questa edizione	*Bozzetti (Guassardo)*	*Fatini (Segre, Santoro, Bianchi)*
1	I	son. XXIV
2	II	son VIII
3	III	son. XXII
4	IV	mad. II
5	V	*mad.V
6	VI	canz. II
7	VII	son. IX
8	VIII	*mad. III
9	IX	son. XXV
10	X	*mad. VI
11	XI	son. X
12	XII	son. VII
13	XIII	son. XV
14	XIV	son. XVIII
15	XV	son. XII
16	XVI	*mad. IV
17	XVII	son. XX
18	XVIII	son. III
19	XIX	son. XIII
20	XXV	cap. III
21	XXVI	cap. IV
22	XXVII	cap. VI
23	XXVIII	cap. V
24	XXIX	cap. XI
25	XXX	cap. VII
26	XX	cap. VIII
27	XXI	cap. XII
28	XXII	cap. XIII
29	XXIII	cap. XIV
30	XXIV	cap. IX
31	XXXI	cap. XV

Questa edizione	*Bozzetti (Guassardo)*	*Fatini (Segre, Santoro, Bianchi)*
32	XXXII	son. II
33	XXXIII	son. XVI
34	XXXIV	son. XVII
35	XXXV	son. IV
36	XXXVI	son. XIV
37	XXXVII	*mad. VII
38	XXXXVIII	son. XIX
39	XXXIX	son. XXXI
40	XL	son. I
41	XLI	canz. IV
42	XLII	cap. XVII
43	XLIII	cap. X
44	XLIV	cap. XIX
45	XLV	cap. XVI
46	XLVI	cap. XVIII
47	XLVII	son. VI
48	XLVIII	son. XXIII

Si segnala che i madrigali preceduti da * sono ballate.

Indice alfabetico dei capoversi

Indice dei nomi

Ludovico Ariosto,
Rime
secondo il ms. Rossiano 639
Edizione e commento
a cura di Nicole Volta

Composto in:
Lyon
Kai Bernau, Commercial Type
Fedra Serif
Peter Biľak, Typotheque
Newzald
Kris Sowersby, Klim Type Foundry
Times New Roman
Monotype Type Drawing Office,
Stanley Morison e Victor Lardent, Monotype

Progetto grafico e impaginazione:
Rinaldo Zanone

Stampato e rilegato in Italia,
per conto di BIT&S,
da BDprint (Roma)

APRILE 2024

LUDOVICO ARIOSTO

Rime

secondo il ms. Rossiano 639

BIT&S
ARIOSTEA
1

Le rime di Ludovico Ariosto sono una pagina affascinante della sua produzione letteraria. Non vengono pubblicate in vita dal poeta, ma sono rimaste a lungo sul suo scrittoio e intrecciano rapporti con l'*Orlando furioso* e con le *Satire*. Offrono il ritratto di un amante fedele, sospeso tra speranze e timori, in parte corrisposto da una donna che sa essere dura e benevola. Attraverso la mediazione dei classici e di Petrarca, nelle sue liriche Ariosto risemantizza esperienze di vita e d'amore.

In questo volume si offre l'edizione delle rime contenute nel ms. Rossiano 639 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Riscoperto tardivamente, il codice è l'unico testimone a raccogliere un *corpus* di quarantotto testi in una forma-canzoniere, che probabilmente lasciò insoddisfatto lo stesso poeta, che non la diffuse e la ripensò in seguito. Le rime sono qui corredate da un commento che illustra il profondo dialogo di Ariosto con Orazio, Ovidio e gli elegiaci, con Petrarca e con la lirica contemporanea, i rapporti con il poema maggiore, le soluzioni formali e i temi di una poesia che costituisce uno dei momenti più interessanti della lirica cinquecentesca.

NICOLE VOLTA ha svolto attività di ricerca presso la Sapienza Università di Roma. I suoi interessi sono rivolti principalmente alla poesia, volgare e latina, tra Quattro e Cinquecento, con particolare attenzione al contesto ferrarese (Ludovico Ariosto, Tito Vespasiano Strozzi) e napoletano (Alfonso d'Avalos), e alle antologie di rime di inizio secolo. Ha pubblicato anche contributi sulla ricezione del Petrarca volgare tra Quattro e Cinquecento e attualmente si occupa della fortuna del Petrarca latino presso l'Università per Stranieri di Perugia.