



Comitato scientifico

Simone Albonico, Université de Lausanne
Roland Béhar, École Normale Supérieure – PSL
Claudia Berra, Università degli Studi di Milano
Elena Bonora, Università degli Studi di Parma
Luisa Capodiecì-Bayard, Université de Lorraine
Silvia Contarini, Università degli Studi di Udine
Diletta Gamberini, Scuola Superiore Meridionale
Amelia Juri, Université de Lausanne
Jérémie Koering, Université de Fribourg
David Lines, University of Warwick
Alessandro Morandotti, Università degli Studi di Torino
Marco Pellegrini, Università degli Studi di Bergamo
Giorgio Panizza, Università degli Studi di Pavia
Guido Rebecchini, Courtauld Institute of Art
Raffaele Ruggiero, Aix-Marseille Université
Franco Tomasi, Università degli Studi di Padova
Giacomo Vagni, Università degli Studi eCampus
Elena Valeri, Sapienza Università di Roma

«Poesia, arte, storia» is a Peer-Reviewed Publication.

«Poesia, arte, storia» è una pubblicazione con revisione paritaria.

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano

1494-1559

a cura di

Amelia Juri, Elisabetta Olivadese e Nicole Volta



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Il volume raccoglie gli atti del convegno svoltosi a Losanna
nei giorni 10-12 novembre 2022,
organizzato nell'ambito del partenariato strategico tra le Università di Losanna e di Padova

Il volume è pubblicato grazie a un contributo di

UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

© Copyright 2025

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messagerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-8846768254

Il presente PDF con ISBN 978-884677379-1 è in licenza **CC BY-NC**



Sommario del volume

- 7 SIMONE ALBONICO – AMELIA JURI – FRANCO TOMASI
Presentazione della collana
- 9 AMELIA JURI – ELISABETTA OLIVADESE – NICOLE VOLTA
Introduzione
- 17 AMELIA JURI
Tradizione critica e nuove prospettive per lo studio della poesia politico-encomiastica nel Rinascimento (con una rassegna bibliografica)
- 53 ELENA VALERI
«Scrivere l'istorie de' suoi tempi»: storici e storie durante le guerre d'Italia tra circolazione manoscritta e libri a stampa
- 69 TOBIA R. TOSCANO
Dal (micro)canzoniere del ms. Sessoriano 413 al 'libro' per Cassandra Marchese (*Sonetti et canzoni* 33-98): macrostrutture d'autore e contesti storico-politici nella tradizione delle rime di Sannazaro
- 85 GIACOMO VAGNI
Tra discorso politico e vita privata. Osservazioni a partire da un sonetto di Alamanni e due canzoni di Ariosto
- 111 VALENTINA LEONE
«Più de la propria amar la vita nostra». Ferrante Sanseverino principe di Salerno tra celebrazione poetica e ambizione politica
- 133 MARTINA DAL CENGIO
In lode del doge: per una prima ricognizione lirica

- 155 JÉRÉMIE KOERING
La storia in sospenso: sulla '*dispositio*' poetica nella sala di Troia di Palazzo ducale a Mantova
- 175 MARIANNA LIGUORI
Sulla lirica occasionale e politico-encomiastica di Annibal Caro
- 195 ELISABETTA OLIVADESE
Riflessioni sul rapporto tra teoria e pratica dell'encomio rinascimentale alla luce di un caso di studio: l'elezione ducale di Ercole II d'Este
- 209 SIMONE ALBONICO
Poesia e storia nelle odi di Renato Trivulzio
- 233 AMELIA JURI
Problemi della scrittura storica. Un'inedita *Eneide* per Carlo V, ovvero gli *Austreidos Libri* di Vincenzo di Giuliano Ridolfi
- 255 ROLAND BÉHAR
Mühlberg, 24 avril 1547 : une victoire à la César ?
- 281 FRANCO TOMASI
La battaglia di Mühlberg e i letterati italiani
- 309 EDOARDO SIMONATO
Politica e poesia nel canzoniere di Agnolo Bronzino e dintorni. Tra (ex)repubblicani e (nuovi) filomedicei
- Indici
- 331 Indice dei manoscritti
- 333 Indice dei nomi e delle opere anonime
- 351 Indice degli eventi storici
- 353 Indice delle opere d'arte e degli edifici
- 355 Elenco delle illustrazioni

Presentazione della collana

SIMONE ALBONICO — AMELIA JURI — FRANCO TOMASI

Université de Lausanne, Università degli Studi di Padova

La collana che qui si inaugura si propone di raccogliere studi dedicati ai rapporti tra poesia, arte, politica e storia tra il Cinquecento e il Risorgimento in una prospettiva interdisciplinare e su un orizzonte europeo. A lungo l'intreccio di storia e poesia è stato infatti ai margini della storia letteraria italiana e degli studi monografici, specie di quelli relativi alla lirica e a periodi qualificati da un impegno formale importante come il Rinascimento e il Neoclassicismo, diversamente da quanto avviene nella storia dell'arte o in altre tradizioni letterarie. Obiettivo della collana è pertanto predisporre uno spazio di condivisione per questi settori complementari e promuovere una lettura più attenta e storicamente fondata delle diverse forme di scrittura e d'arte in relazione alla realtà coeva, alla società, al contesto geo-politico, al fine di ragionare non solo sugli avvenimenti che furono rappresentati ma soprattutto sui modi, sulle funzioni e sul senso di questo scambio, con un occhio di riguardo per il fenomeno di lunga durata del Classicismo. Tale impostazione permetterà di accogliere nella collana studi che rinnovino la riflessione sul ruolo degli artisti e dei letterati – spesso stipendiati come diplomatici o come educatori e consulenti dei signori –, nonché studi che aiutino a meglio comprendere i rapporti di mecenatismo, le committenze e le collaborazioni tra artisti, letterati e potere, nella dimensione della costruzione di un'immagine pubblica di quest'ultimo come in quella dell'autorappresentazione. In tal senso l'indagine filologica volta a ricostruire genesi, produzione materiale e forme di circolazione delle opere avrà un posto centrale, come l'analisi di testi e opere artistiche accolte in un libro o inserite in un programma iconografico, in un gruppo di composizioni o in apparati per celebrazioni pubbliche, con attenzione alle specificità del *medium* prescelto e agli intrecci tra *media* differenti. Infine, la collana vorrebbe dare spazio a indagini che siano volte a determinare il contributo delle forme artistico-letterarie ai processi di formazione identitaria in Europa, a partire dal momento cruciale del Rinascimento, in cui prendono forma gli Stati moderni e, nel caso italiano, nasce una storiografia di respiro “nazionale”.

Per tutte queste ragioni la collana ha una vocazione interdisciplinare, nella convinzione che in questo ambito sia essenziale il confronto costante non solo tra storia, letteratura e arti figurative, ma anche con l'oratoria, le cronache,

la storiografia, il pensiero politico, il collezionismo, la propaganda politico-culturale, l'architettura e i programmi iconografici dei luoghi pubblici e delle residenze private, le feste e gli apparati decorativi allestiti per le cerimonie ufficiali.

Poste tali coordinate, la collana ospiterà principalmente quattro tipi di volumi: 1. *atti di incontri di studio sul rapporto tra letteratura, arte e storia* (giornate di studio, seminari, convegni); 2. *volumi incentrati sulla rappresentazione letteraria e/o artistica di un preciso evento storico* (facendo convergere diversi studiosi sullo stesso oggetto, ad es., il sacco di Roma, la vittoria di Lepanto, le guerre contro i Turchi, etc.); 3. *antologie di testi e opere, con commento*; 4. *monografie* sugli stessi argomenti.

Introduzione

AMELIA JURI — ELISABETTA OLIVADESE — NICOLE VOLTA

Université de Lausanne, Università degli Studi di Bergamo,

Università per Stranieri di Perugia

Il volume che qui si introduce nasce da un convegno organizzato per presentare il progetto *Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano (1494-1559)*,¹ fondato con l'obiettivo primario di elaborare una mappatura della poesia italiana con riferimenti storico-politici o elementi encomiastici prodotta tra il 1494 e il 1559, cioè in quel torno d'anni che, dall'inizio delle Guerre d'Italia fino alla pace di Cateau-Cambrésis, vede la penisola come scenario principale di rivolgimenti politici che incidono significativamente sulla società e sulla cultura del tempo.² La fase iniziale dei lavori, volta al censimento dei volumi e dei testi a stampa, è stata svolta in due passaggi successivi: la ricerca e la selezione, attraverso i principali cataloghi digitali (ISTC ed EDIT16), delle opere pertinenti pubblicate nell'arco cronologico stabilito; poi la descrizione dei libri e dei testi censiti sulla base di caratteristiche storico-filologiche, materiali, formali, contenutistiche e contestuali.³

Nello svolgere la prima operazione si sono riscontrate tre difficoltà principali: definire nel modo più univoco possibile i criteri di inclusione dei libri e dei testi, individuare la componente storico-politica ed encomiastica nascosta dietro titoli apparentemente estranei (oltre che reperire materialmente alcune stampe rare), recuperare singoli testi d'interesse contenuti in volumi in prosa di vario argomento.⁴ Allo stato attuale sono stati censiti 718 libri, cui si ag-

1. Il convegno, eponimo, si è svolto presso l'Università di Losanna l'11 e il 12 novembre 2022.

2. Ideato e diretto da Amelia Juri, il progetto si è sviluppato a partire dalla primavera del 2021 in collaborazione con Elisabetta Olivadesse e Nicole Volta e, soprattutto, con la partecipazione attiva di un nutrito gruppo di studiosi composto da Martina Dal Cengio (anche parte del direttivo dal 2022), Erika Amorino, Chiara De Cesare, Michela Fantacci, Marco Giorgi, Rosario Lancellotti, Valentina Leone, Marianna Liguori, Luca Mondelli, Enea Pezzini, Riccardo De Rosa, Anna Scattola ed Edoardo Simonato.

3. In entrambi i casi i dati sono stati raccolti in modo da poter rifluire nel portale digitale del progetto in allestimento grazie alla collaborazione tecnica di Codex S.p.a., ospitato nella banca dati *Lyra* (<<https://lyra.unil.ch/>>), creata e diretta da Simone Albonico. Il censimento è naturalmente provvisorio, anche a causa dell'incompletezza di EDIT16, e aperto a incrementi sulla base di ricerche d'archivio e di indagini specifiche.

4. Oltre ai componimenti e alle opere che parlano di o rievocano eventi storico-politici (anche per interposta persona) o episodi di cronaca significativi su scala più ampia di quella locale, sono presenti nel censimento testi legati in diverso modo a figure di rilievo politico-di-

giungono alcune centinaia di titoli che non abbiamo ancora potuto consultare al fine di accertarne la pertinenza.⁵

Per quanto riguarda la descrizione dei testi, invece, è stato necessario discutere le categorie critiche utili a organizzare sistematicamente il *corpus* secondo gli interessi di ricerca. Sono state così individuate alcune informazioni imprescindibili da registrare, come la collocazione cronologica e topica dei testi (distinguendo, dove possibile, tra data e luogo di composizione e quelli di pubblicazione) o, ancora, i nomi degli autori, delle figure storiche menzionate o legate alla scrittura, dei luoghi citati o allusi; e insieme alcune categorie che consentono di porre in relazione testi diversi come il *genere* di afferenza, il *destinatario reale*, quello *fittizio* e il *dedicatario* dell'opera, l'*occasione* e il più ampio *contesto*, la presenza di *riferimenti classici* nei versi.

Tutti questi parametri sono stati concepiti per raggiungere uno o più degli obiettivi a lungo termine del progetto e offrire uno strumento duttile alla comunità scientifica. La distinzione dei componimenti sulla base del *genere*, ad esempio, è stata pensata per permettere la ricostruzione del codice letterario encomiastico e politico e per consentire ricerche trasversali tra diverse tipologie testuali (epitalamio, genetliaco, epinicio, *etc.*) Si otterranno così informazioni preziose sulla diffusione di un genere specifico e sulle vie preferenziali di circolazione dei testi (per tradizione manoscritta o a stampa, in forma autonoma o inseriti in raccolte d'autore o miscellanee).

Sulla scorta di questi elementi si realizzerà il passaggio dagli interessi più strettamente letterari a quelli di natura socio-culturale, per cui saranno di supporto anche le altre linee di classificazione interna del *corpus*, come la definizione dei luoghi e dei tempi di composizione e di diffusione. Si tratta di informazioni essenziali per comprendere la genesi di testi che parlano di un avvenimento storico, che alludono a un contesto politico delimitato o che lodano una precisa figura di spessore politico, ma non solo: sono dati che consentono di individuare il pubblico ideale e reale dei componimenti e di valutare quando le opere letterarie possono dirsi originate da una committenza – come avviene per i prodotti artistici – piuttosto che per sola iniziativa

plomatico: da quelli di lode o biasimo a quelli che restituiscono reti di scambio di doni o favori, a quelli che fanno riferimento a episodi di vita di corte significativi sul piano della ricostruzione dei rapporti di mecenatismo, fino ai testi di argomento storico-politico o encomiastico scritti da uomini d'armi e di potere, non da letterati.

5. A ogni collaboratore è stato affidato il censimento in un arco cronologico di circa cinque anni, da cui è risultata la compilazione delle seguenti schede: Riccardo De Rosa (1492-1496), 24 libri; Erika Amorino (1497-1501), 15 libri; Anna Scattola (1502-1508), 42 libri; Marco Giorgi (1509-1513), 92 libri; Amelia Juri (1514-1517), 138 libri; Chiara De Cesare (1518-1522), 34 libri; Nicole Volta (1523-1527), 56 libri; Marianna Liguori (1528-1531), 59 libri; Valentina Leone (1532-1535), 70 libri; Michela Fantacci (1536-1539), 45 libri; Elisabetta Olivadesse (1540-1543), 31 libri; Luca Mondelli (1544-1547), 13 libri; Martina Dal Cengio (1548-1551), 34 libri; Edoardo Simonato (1552-1555), 56 libri.

dell'autore o di un circolo ristretto. È per rispondere a questi interrogativi che si è scelto di distinguere, dove possibile e necessario, tra il *destinatario reale* e quello *fittizio* (nel senso della 'finzione letteraria'): quest'ultimo, una persona reale, un personaggio o una personificazione di altre entità (ad es. città o categorie sociali come ottimati, patrizi, il "popolo"), indica il soggetto a cui l'autore dedica il testo o a cui si rivolge. Non sempre, infatti, il destinatario *fittizio* coincide con quello *reale*, da intendere come la persona storicamente esistita che ha ricevuto dal poeta il componimento. Diverso dal destinatario reale di un testo può essere anche il *dedicatario* dell'opera, cioè la figura reale di rilievo politico-culturale cui è dedicato l'intero volume o la singola sezione che accoglie il testo analizzato.

La raccolta ordinata di tutti questi nomi (insieme a quella di altre persone evocate nei testi), qualora afferenti a personaggi storici, permetterà di ricostruire le coordinate storico-politiche e culturali che il componimento presuppone, solitamente legate a un luogo (una città, un'area più o meno estesa di governo e di influenza politica) o a una dinastia regnante. Grazie ai riferimenti più o meno espliciti ad avvenimenti specifici (dalle grandi battaglie alle creazioni cardinalizie, dalle singole gesta di persone al piccolo dono alla figura di potere), l'accumulo di testi e nomi contribuirà a individuare o precisare le *occasioni* di composizione e la *datazione* dei testi stessi e di altri componimenti. Non sarà dunque difficile immaginare che, avendo a disposizione un buon numero di testi scritti in uno stesso *contesto* cui afferiscono una o più *occasioni* (o viceversa testi sulla stessa *occasione* derivati da diversi *contesti*), lo studio comparativo farà emergere i tratti letterari comuni (tra cui quei *riferimenti classici* altro oggetto di annotazione), ma soprattutto la selezione e la manipolazione delle informazioni, la portata della rielaborazione poetica di specifici eventi storici, l'esistenza di operazioni di gruppo: tutti elementi che consentiranno di mettere in luce, ove possibile, anche le strategie di propaganda della classe politica e quelle di autopromozione di artisti e letterati nei circoli del potere.

È entro queste coordinate che si incardina l'obiettivo più ampio del progetto, ovvero indagare il rapporto tra letteratura e potere nel Rinascimento per comprendere le ragioni concrete, puntuali, della scrittura di versi politico-encomiastici e la funzione di questi ultimi, e per definire più nel dettaglio il ruolo del letterato nei diversi contesti politici (soprattutto nella dimensione della corte) e il contributo della poesia alla costruzione dell'immagine pubblica del signore e del suo governo in un momento storicamente cruciale. Per raggiungere questo fine il progetto intende sviluppare un dialogo interdisciplinare che consenta di ricostruire quanto più completamente possibile la politica culturale di uno specifico principe o di una dinastia, affiancando all'analisi del canale letterario anche quella di altri mezzi di (auto)rappresentazione, su tutti quello artistico. La comparazione con altre opere (dipinti, sculture, decorazioni, medaglie, ap-

parati effimeri allestiti per celebrazioni pubbliche e private, opere architettoniche, *etc.*), specie per quanto concerne i *referimenti classici*, è infatti spesso utile anche ai fini dell'individuazione dei referenti reali. Solo così, motivando tutte le scelte letterarie, artistiche, storiche e politiche che sinergicamente strutturano un testo politico e/o encomiastico, sarà possibile riabilitare questa poesia a lungo marginalizzata dalla critica per un alto tasso di ripetitività – di immagini e di forme – e per questo poco compresa nelle sue ragioni storico-culturali.

Questo volume si pone dunque agli esordi di un percorso di ricerca e non alle sue battute finali. Volevamo, infatti, provare a riunire ricerche in corso, a sondare cosa è stato fatto e cosa ancora si può fare, e domandarci come mettere in pratica le nuove prospettive di ricerca che il censimento delle stampe di materia occasionale ed encomiastica condotto dal gruppo di ricerca *Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano (1494-1559)* ha sollecitato. Complessivamente, i saggi qui presentati sono accomunati da un approccio multi- e interdisciplinare, con l'obiettivo ultimo e ambizioso di comprendere le ragioni profonde di un'epoca. Per farlo, gli oggetti di indagine sono stati, di necessità, molti e variegati: liriche comprese in raccolte d'autore, poesie sparse in stampe e manoscritti, poemi epici, cicli di affreschi, cronache, orazioni, avvisi, lettere, relazioni, opere storiografiche, monete, manufatti artistici di varia natura; insomma, tutta la congerie di prodotti culturali maturati nei decenni presi in analisi. In tal senso i contributi dimostrano che la poesia politica ed encomiastica adotta specifiche modalità di rappresentazione e di autorappresentazione del potere costituito, variando le immagini di cui si alimenta a seconda della figura oggetto di lode, dell'evento cantato e delle ragioni storiche puntuali, attraverso la rimodulazione dei classici e dei loro motivi e grazie allo sfruttamento del pregnante apparato figurativo (stemmi, emblemi, monete, ritratti, *etc.*).

Per perimetrare il campo di indagine, le modalità di avvicinamento alle fonti scelte dagli autori dei saggi sono state due: da un lato, si è scelto di adottare una prospettiva autoriale, analizzando la produzione di materia storico-politica ed encomiastica riconducibile a un autore specifico (Toscano, Vagni, Liguori, Juri, Albonico, Simonato, Koering); dall'altro, si è scelto di condurre una ricerca di ambiente, partendo da un contesto politico o storico ben definito, per indagare come una determinata forma di potere o uno specifico evento storico abbia provocato le reazioni dell'*intelligenza* locale o peninsulare (Valeri, Leone, Dal Cengio, Béhar, Tomasi, Olivadesse). Le due linee tendenziali qui tracciate sono utili a segnalare alcune possibilità ermeneutiche per ricerche future, laddove si tenga presente che l'indagine di ambiente spinge, di norma, a un'escursione maggiore tra i materiali e le fonti, mentre, per converso, l'analisi autoriale porta a un tasso di approfondimento testuale e/o figurativo maggiore.

I contributi coprono diversi contesti geografici (e storici) della penisola italiana, pur con qualche importante rinuncia: sono raccontate la Napoli aragonese e la Salerno di Ferrante Sanseverino (Toscano e Leone), la Venezia dei dogi (Dal Cengio), la Milano sforzesca (Albonico), la Ferrara estense (Vagni e Olivadese), la Roma farnesiana (Liguori), la Mantova dei Gonzaga (Koering) e la Firenze di Cosimo (Juri, Simonato). Mancano affondi: sulla Firenze dei due papati medicei con il trionfale ritorno dei Medici nel 1512 in città e il trascurato periodo repubblicano precedente (qualche affondo in Vagni); sulla Napoli spagnola, che molto potrebbe aggiungere anche sul rapporto con i letterati iberici (tra gli altri, Garcilaso de la Vega); sulla Milano spagnola di Alfonso d'Avalos; sulle corti felinesche. L'elenco sarebbe lungo se si considerassero poi realtà più piccole o marginali, che, sebbene vantino un'attività letteraria viva e presente, risentono della scarsità delle mappature, anche in ragione dell'accesso talvolta meno immediato al mezzo della stampa.

Accanto allo studio della produzione culturale di marca encomiastica nata in seno ai centri di potere, risultano fervidi di prospettive d'indagine anche gli accadimenti storici, in particolare i fatti di guerra, che nella prima metà del Cinquecento più che in altri momenti della storia della penisola italiana toccano da vicino (e drammaticamente) le vite dei contemporanei. La dicibilità della guerra è un problema che, notoriamente, si pose già Matteo Maria Boiardo, il quale nel 1494 interrompe la scrittura del suo *Innamoramento de Orlando* quando Carlo VIII scese in Italia e al poeta apparve impossibile continuare a raccontare il «vano amore» di Fiordesquina, mentre «Vede la Italia tutta a fiamma e foco» (*IO* III.26.2). L'orrore dei fatti di guerra troverà ben presto delle vie per essere raccontato: e questo volume raccoglie anche affondi sulla produzione storica, artistica e letteraria realizzata per queste occasioni e mossa da varie motivazioni. Tra queste, si registra di certo l'intento encomiastico e memoriale di autori e artisti che sfruttano l'occasione bellica per far risaltare figure politiche o mecenati (Juri, Albonico, Béhar, Tomasi, Koering); accanto a questo aspetto, non manca una volontà cronachistica, che induce la composizione di poesia a vocazione anche popolare, atta a diffondere le notizie in forma narrativa e dinamica, spesso nel metro dell'ottava rima, in uso tanto nei poemi cavallereschi quanto nei molti poemetti sulle Guerre d'Italia. Sullo sfondo si sviluppa un articolato pensiero storico, depositato invece nelle forme della prosa (la cronaca, ma altresì la storiografia nelle sue varianti di più ampio respiro), che affrontano la guerra anche come un problema di filosofia politica (Valeri).

A fronte di tutti gli spunti di analisi e dei dati offerti, restano domande di natura generale che il volume apre e che ricerche future potranno sciogliere: se cioè la produzione letteraria possa legittimamente ambire a condizionare assi politici, come potrebbe suggerire il caso di Ferrante Sanseverino, promotore di un discorso encomiastico volto a enfatizzare il suo lignaggio reale e a

porlo in una posizione di interlocuzione con l'imperatore Carlo V; o ancora, se sia possibile costruire una storia della rappresentazione del potere per immagini, metafore e miti, attraverso uno studio trasversale delle fonti, come nel caso dell'elezione di Ercole II d'Este a Ferrara; infine, e più in generale, tornando a una *vexata quaestio* dei nostri studi, come indagare e non sottostimare il rapporto dei letterati-poeti con il potere, riducendolo a una relazione servilistica/clientelare. Diviene qui imprescindibile un lavoro di concerto con le discipline storiche, che miri a una puntuale ricostruzione biografica, come suggeriscono, tra gli altri, i casi di Renato Trivulzio e di Annibal Caro (e, in negativo, di Vincenzo di Giuliano Ridolfi). Sarà necessario, infatti, prendere in considerazione tutta la documentazione relativa agli apparati statali e agli incarichi, il ricco *corpus* di orazioni, legate come è noto a occasioni ben specifiche, ma soprattutto i molti epistolari inediti o mal raccolti, utili a tracciare reti di potere e di cultura.

La sfida, ora, è quella di estendere anche a livello manoscritto il censimento dei testi poetici, come dimostra il caso degli *Austreidos Libri* qui presentati per la prima volta.⁶ I materiali sommersi depositati in archivi e biblioteche ci possono infatti fornire preziose informazioni sul significato di questa pratica scrittoria, sulle sue funzioni concrete e sul rapporto tra letterati e potere politico, facendo emergere nuovi nomi e nuovi dati. L'obiettivo, di natura storica e socio-culturale, non potrà che essere affrontato attraverso una pluralità di voci e di prospettive interdisciplinari, come propone questa raccolta di saggi.

Dal volume, per varie ragioni, sono purtroppo rimasti fuori alcuni interventi presentati al convegno. Davide Canfora tenne una relazione dal titolo «*Historia proxima poetis*». *Epica encomiastica e modelli retorici nella Roma di inizio Cinquecento*, al cui centro fu il codice Vat. lat. 5205 della Biblioteca Apostolica Vaticana, che tramanda un poema storico in latino per Cesare Borgia composto da Francesco Sperulo nei primi anni del Cinquecento. Nicole Volta, nel suo intervento *Non solo ottave rime: forme e funzioni delle rime composte per le Guerre d'Italia, 1494-1559*, affrontò la poesia sulle Guerre d'Italia, andando al di là della categoria delle guerre in ottava rima e considerando in modo più ampio forme e funzioni di questa produzione, in ideale continuità con l'intervento di Elena Valeri (qui edito) sulla storiografia relativa agli stessi eventi. Henri de Riedmatten si addentrò nella corte di Leone X, con particolare riferimento ai dipinti eseguiti e ai versi scritti in occasione della riscoperta di una statua di Lucrezia, indagando la strumentalizzazione politica dell'episodio del suicidio della donna. Infine, Chiara De Cesare, con-

6. Tale è l'obiettivo del progetto Ambizione di Amelia Juri *La poesia politica al tempo delle Guerre d'Italia (1494-1559). Produzione, forme di circolazione, centri di potere*, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per il quadriennio 2025-2029 (<<https://data.snf.ch/grants/grant/223665>>).

centrandosi sui temi della politica e dell'esilio, propose un attraversamento delle *Opere toscane* di Luigi Alamanni, a partire dal codice 981 della Biblioteca Trivulziana di Milano e dalle varianti che esso reca rispetto alle stampe, e presentò in chiusa i primi risultati della ricostruzione della storia compositiva delle *Elegie*.

A margine di questa introduzione vogliamo esprimere la nostra gratitudine nei confronti di enti e persone che hanno reso possibile il progetto, il convegno e questo volume. Innanzitutto, i ringraziamenti vanno alla Faculté des Lettres e al Service des Relations Internationales dell'Université de Lausanne per aver finanziato il convegno e la stampa degli atti, e all'Università degli Studi di Padova, che nel quadro del partenariato privilegiato tra le due università ha pure contribuito finanziariamente alla realizzazione. L'attività è inoltre stata resa possibile dal sostegno della Scuola dottorale in Studi italiani CUSO e della sua coordinatrice, la dottoressa Corinna Biellic, che ringraziamo per la passione e la dedizione con cui ha partecipato e contribuito all'iniziativa. La nostra gratitudine è rivolta pure ai colleghi e agli studenti della Sezione d'Italiano di Losanna che hanno aiutato nell'organizzazione pratica del convegno. Un sentito grazie va a Simone Albonico e Franco Tomasi, nelle discussioni con i quali è maturata l'idea del progetto qui realizzato. A loro siamo grate anche per la generosità nell'elargire consigli, sempre preziosi e intelligenti, in tutte le fasi del lavoro. Infine, uno speciale ringraziamento è dovuto ad Elena Bonora, che ha accettato di presiedere una delle sessioni del convegno e soprattutto ha animato tutte le discussioni, condividendo con noi le sue grandi conoscenze sulla storia del Cinquecento e ragionando nel vivo sui casi specifici presentati all'attenzione del pubblico.

*Tradizione critica e nuove prospettive per lo studio
della poesia politico-encomiastica nel Rinascimento
(con una rassegna bibliografica)*

AMELIA JURI
Université de Lausanne

«It is in the search for intrinsic meaning or content
that the various humanistic disciplines meet on a common plane
instead of serving as handmaidens to each other»,
Erwin Panofsky¹

Nell'ampio panorama degli studi sul Rinascimento e sulla poesia di quell'epoca, il rapporto tra la scrittura in versi, la storia e la politica coeve ha goduto di un'attenzione critica per lo più marginale, se si escludono alcuni generi come la satira e il poema epico in volgare. Soltanto negli ultimi anni si è registrato un sensibile incremento degli studi, grazie anche all'azione preliminare di chi si è sforzato di meglio comprendere la poesia petrarchista e di coglierne le diverse sfumature, dinamizzando una materia allora irrigidita nell'opposizione petrarchismo-antipetrarchismo.² Tale situazione ha ragioni molteplici, che in primo luogo sono state studiate e individuate, sul piano critico e storiografico, da Simone Albonico (2016) e Giacomo Vagni (2017, 2020a, b e c, 2021, 2022, 2023, 2024 [ma 2025]) nei pregiudizi che hanno gravato sulla lirica dal Cinquecento fino a De Sanctis e Croce, condizionando il nostro modo di leggerla e riducendo la vasta produzione poetica rinascimentale al fenomeno del petrarchismo. Le loro riflessioni sono ormai un dato acquisito negli studi, il che mi esime dal doverne ripercorrere in modo dettagliato le tappe e le conclusioni. Sia qui sufficiente ricordare che i loro lavori, grazie anche alla tradizione che li ha preceduti e a studiosi come Tobia Toscano

1. Panofsky 1955, p. 39.

2. Penso in particolare alle diverse proposte di sostituire la voce 'petrarchismo' con 'petrarchismo plurale', 'pluralità del petrarchismo' e 'petrarchismi' (Forni 2011a, Gigliucci 2005 e 2007 e Jossa, Mammana 2004, con le relative bibliografie, e le antologie *Lirici europei* 2004 e Gigliucci 2001) e alle nuove letture del fenomeno in chiave interdisciplinare (vd. almeno Huss, Bernsen 2011, Huss, Favaro 2018, Huss, Pich 2022). Poiché il discorso sulle interpretazioni dell'esperienza lirica petrarchista è ampio e mi porterebbe in parte lontano dal caso in questione, rimando a Juri 2022, dove ho già svolto questa riflessione sulla tradizione di studi e sulla progressiva emancipazione da un paradigma esclusivamente formale, e mi concentro qui sui fattori specifici che storicamente hanno determinato la sfortuna della poesia politico-encomiastica nei secoli. Per gli studi recenti sui testi politici e di lode rinvio alla rassegna nella seconda parte di questo saggio.

<amelia.juri@unil.ch>

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano, a cura di A. Juri, E. Olivadese, N. Volta,
Pisa, ETS, 2025, pp. 17-52

e Franco Tomasi, che portano avanti da anni lo stesso punto di vista nelle loro ricerche, hanno permesso di superare una visione linguistico-formale della poesia cinquecentesca, senza negare l'importanza del petrarchismo, ma ridimensionando la portata euristica di questa categoria.³ Tale revisione dei paradigmi storiografici e insieme dei metodi affonda le proprie radici – inutile dirlo – nella lezione di quel grande maestro che fu Carlo Dionisotti, benché anche egli abbia forse sottostimato in parte l'importanza e il significato della poesia politica ed encomiastica (basti pensare alla sua lettura delle *Rime* di Bembo, che godono ora di una rinnovata interpretazione ancorata alla biografia e alla storia).⁴ È un dato evidente, anche a chi non abbia condotto ricerche specifiche, la quantità enorme di testi riconducibili a questi argomenti, sì che non possiamo non prenderne atto: certo, i componimenti non hanno sempre un grande valore estetico, nondimeno se vogliamo fare *geografia e storia* della letteratura dobbiamo confrontarci anche con questi prodotti, che siano stati creati da grandi autori o da medi, minori e minimi – il sottobosco di Dionisotti –, nei centri o nelle periferie, che siano andati a stampa o siano rimasti manoscritti (e su questo punto tornerò in chiusura).

In secondo luogo, questo ambito di ricerca è stato ostacolato dalla spaccatura molto netta che separa gli studi sulla letteratura in volgare da quelli sulla letteratura neolatina nel Rinascimento, anche nel caso di autori con all'attivo una produzione bilingue.⁵ È inutile indugiare, *post res perditas*, in un compianto dell'erudizione passata e dell'attuale decadenza della conoscenza del (neo)latino. Più proficuo è ragionare su dove queste ricerche sono prodotte: la poesia neolatina infatti è studiata soprattutto al di fuori d'Italia (Francia, Regno Unito, Germania, Spagna)⁶ e non da italiani, posta le eccezioni del Cen-

3. In tal senso mi sia concesso rimandare anche a Juri 2022 per una nuova interpretazione della lirica della prima metà del Cinquecento e, sul fronte del rapporto con la storia e dell'encinio, ai primi due capitoli di quel libro.

4. Sull'opportunità di tornare alla lezione dionisottiana vd. da ultimo l'introduzione in Albonico 2024 [ma 2025] e i saggi ivi raccolti, che propongono un tentativo aggiornato di *geografia e storia* della lirica dal 1529 al 1579. Per le rime di Bembo vd. Juri 2022.

5. Tale distanza in Italia è stata favorita da fattori non propriamente scientifici, quali la rigidità dei settori disciplinari che colloca da una parte la letteratura italiana (sottinteso in volgare), dall'altra la filologia medievale e umanistica (prevalentemente, anche se non esclusivamente, latina).

6. In particolare è doveroso menzionare il Ludwig Boltzmann Institut (LBI) für Neulateinische Studien, che tuttavia ha concluso il suo mandato di 14 anni nel 2024; il Seminarium Philologiae Humanisticae dell'Università di Lovanio e la loro rivista «Humanistica Lovaniensia»; l'Institut für Klassische Philologie dell'Università di Bonn, che pubblica da 25 anni il «Neulateinisches Jahrbuch»; la rete della International Association for Neo-Latin Studies (IANLS) e la loro pubblicazione periodica, gli «Acta Conventus Neo-Latini»; la Société d'Études Médié et Néo-latines, diretta da Virginie Leroux, che intelligentemente non riunisce solo filologi e storici della letteratura ma anche storici, storici dell'arte, della filosofia, della giurisprudenza, e la stessa Leroux, come Sylvie Laigneau-Fontaine, è tra le principali responsabili della vitalità degli studi neolatini in Francia; la Society of Neo-Latin Studies (SNLS) nel Regno Unito e la American Association for Neo-Latin Studies negli Stati Uniti, tra i cui fondatori vi fu il

tro Internazionale di Studi Umanistici (CISU) dell'Università di Messina, di alcuni studiosi e studiose delle Università Aldo Moro di Bari e Federico II di Napoli,⁷ nonché della scuola fiorita attorno a Donatella Coppini (tutte realtà che però sono legate al Quattrocento più che al Cinquecento). La fortuna extra italiana inoltre è principalmente legata ai dipartimenti di letteratura e filologia classica, e si è coniugata con (e forse è in parte spiegata da) la maggiore sensibilità alla poesia politica ed encomiastica che qualifica gli studi classici e le altre tradizioni di studi sulle letterature europee nel Rinascimento, sebbene non sempre – paradossalmente – tale propensione sia stata confortata da un'indispensabile attenzione al dato storico e alla storicità degli oggetti analizzati, che invece contraddistingue gli studi prodotti in Italia. Proprio perché molta bibliografia sul tema è prodotta dai classicisti, essa denota un marcato orientamento verso l'analisi delle fonti e della retorica, intesa però in modo organico – non come un fatto puramente linguistico-formale –, con lo scopo di identificare il genere di appartenenza (epica, elegia, panegirico, *silva*, ...) e comprendere il progetto sotteso all'opera.

In terzo luogo, il paradigma storiografico (sei-)sette-ottocentesco secondo cui il Rinascimento sarebbe un'epoca di decadenza, in quanto la penisola fu privata della *libertas* essendo sottomessa in gran parte alle potenze straniere, ha condotto a una sbrigativa liquidazione della poesia politico-encomiastica come un esercizio servilistico privo di interesse. Nei primi decenni dell'Ottocento, nello specifico, si

codificò una narrazione della storia italiana che vedeva nella crisi politica del primo Cinquecento, nella perdita della «libertà» e dell'indipendenza delle repubbliche e degli stati italiani del Rinascimento l'avvio della decadenza e nella riconquista della «libertà» e dell'indipendenza l'obiettivo naturale da raggiungere per il Risorgimento.⁸

Era la diagnosi, ad esempio, di un Sismondi, che, come i suoi contemporanei, riportò l'attenzione sulla questione politica, pur traendo conseguenze sul piano letterario e culturale, e che fece arretrare ai primi decenni del secolo XVI il processo di decadenza dell'Italia, laddove i suoi predecessori – italiani e non – avevano perlopiù individuato l'inizio della rovina nel secondo Cinquecento.

compianto Craig Kallendorf. Infine, sul piano editoriale, una menzione d'onore va alla rivista «Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance», alle collane «Travaux d'Humanisme et de Renaissance» e «Cahiers d'Humanisme et Renaissance» e più in generale alla casa editrice Droz, che da tempo pubblica studi, spesso eruditi, sulla letteratura neolatina.

7. Si aggiunga qui il Centro Europeo di Studi su Umanesimo e Rinascimento Aragonese (CESURA; presidente: Fulvio Delle Donne), che, pur essendo ancorato a un tema specifico, promuove e raccoglie ricerche fondamentali per la letteratura neolatina e i suoi legami con storia, storiografia, pensiero politico e diritto.

8. Verga 2009, p. 196.

Gli stessi propugnatori di questa interpretazione della storia d'Italia riconoscevano la paradossalità della situazione: basti qui menzionare il caso del Michelet, il quale ne *La Renaissance*, edito nel 1855, sosteneva che, con le parole di Franco Venturi,

il duello [*tra Francia e Italia fin dal fatidico 1494*] non era ad armi pari e terminava infatti con una straordinaria vittoria dello sconfitto, con la scoperta e la conversione alla civiltà del Rinascimento da parte dei francesi e con lo sgretolamento e la decadenza politica degli italiani. Da questo scontro era nato il mondo moderno, ma chi ne aveva fatto le spese era proprio quel paese che, con le sue arti e la sua intelligenza, più aveva contribuito a dargli i natali.⁹

La scelta è caduta sul Michelet in quanto rispetto, ad esempio, a Sismondi, che pur gli fu maestro, egli compì un passo in avanti nella rilettura della storia passata, trasformando il centro della questione italiana non tanto nella libertà ma nella civiltà: «l'arte, la poesia, l'originalità, la grandezza, stavano al cuore di essa, non le forme e le forze della repubblica».¹⁰ Tale mossa aprì dunque la strada a una nuova interpretazione del Rinascimento, convergente con quella che negli stessi anni stava maturando Jacob Burckhardt; una strada tuttavia che – come ha acclarato Venturi – creava una spaccatura netta tra realtà storica e sviluppo artistico.

Man mano che il problema italiano si faceva più concreto e la soluzione di esso più ravvicinata ed urgente, tanto più lontano nei cieli della bellezza e della grandezza andava riflettendosi il passato di civiltà dell'Italia, staccandosi dalla lotta politica e diventando modello perfetto d'un mondo che nulla aveva in comune con la realtà contingente.¹¹

Insomma, in prossimità della soluzione politica – l'Unità d'Italia –, che poneva fine a quella fragilità costitutiva della penisola che era la frammentazione in molti Stati territoriali, spesso incapaci di allearsi a propria salvaguardia e invece intenti a farsi la guerra, il Rinascimento veniva depauperato della sua componente storica e cristallizzato in un'immagine astratta, che rendeva il modello di poesia invalso all'epoca irricevibile agli occhi degli uomini del Risorgimento, tanto meno dei posteri. Da una parte la storia, dall'altra la poesia: il paradigma della perdita della *libertas* e della decadenza si coniugava così con quello della natura formale e intellettualistica della poesia, che ritroviamo in De Sanctis, per tornare nell'alveo italiano.

In questo contesto, credo occorra quantomeno provare ad aggiungere un quarto tassello relativo ai fattori che hanno determinato il corso della critica sulla poesia rinascimentale: il classicismo è sostanzialmente un fenomeno si-

9. Venturi 1973, p. 1385.

10. Ivi, p. 1386.

11. *Ibid.*

gnorile, sì che, complici forse i prevalenti orientamenti marxisti della critica nel secondo Novecento e la riflessione gramsciana sulla letteratura nazionale-popolare, l'attenzione si è rivolta verso il polo opposto dell'anticlassicismo e della letteratura popolare, quantunque i due elementi non si implicino per forza a vicenda.¹² Sia sufficiente richiamare il caso delle pasquinate, che sono sì pensate per una diffusione più larga ma sono invero anche esse emanazioni del potere, come è stato dimostrato dagli studi.¹³ La dicotomia creatasi a monte continua ad ogni modo a condizionare l'interpretazione della lirica cinquecentesca (e di altri generi poetici), inibendo riflessioni sul significato della condizione storico-sociale degli autori per la scrittura in versi (in generale, invece, gli studi sulla figura dell'"intellettuale"-scrittore non sono mancati, specie in Francia, dove la sociologia della letteratura è molto più diffusa). Solo negli ultimi anni le indicazioni preziose fornite da Piero Floriani (1988a e b) in questa direzione, insieme a una nuova attenzione per la biografia degli autori, sono state assunte nella bibliografia sulla lirica e sono state sviluppate. Come già aveva osservato Floriani e prima l'immane Dionisotti (1967), i poeti, specie quelli che scrivevano in volgare, si ritrovarono senza una posizione sociale e istituzionale riconosciuta a fine Quattrocento e inizio Cinquecento col mutarsi della struttura delle corti (o la loro scomparsa), e compresero la necessità del rapporto con il potere o, meglio, del compromesso, legando a doppio filo la loro attività remunerata – non letteraria – e i loro versi alle élites; allo stesso tempo dovettero combattere una battaglia che sul fronte latino era già stata vinta nel Quattrocento, mentre per il volgare doveva ancora svolgersi, ossia quella per la rivendicazione della liceità dei temi privati in poesia (su tutti l'amore) e del valore di questi ultimi a fronte della poesia scritta per i signori. È significativo in tale prospettiva che tutti i grandi poeti del primo Cinquecento attesero gli anni Trenta per pubblicare le loro raccolte liriche.¹⁴ Le difficoltà

12. A scanso di equivoci preciso che non penso affatto a un intenzionale rifiuto di indagare il classicismo da parte di studiosi di matrice marxista in ragione del carattere signorile di quest'ultimo, bensì a una componente che sotterraneamente, insieme ad altre, ha favorito l'indirizzarsi della critica verso l'anticlassicismo e la tradizione popolare. Sulla commistione di elementi letterari e socio-politici nell'esame della letteratura cinquecentesca in quella temperie è assai indicativa la pagina dei *Diari* di Gramsci intitolata *Cinquecento*, in cui egli ragionava proprio sulla ricezione critica del teatro classicista e di quello anticlassicista (la commedia in dialetto) nella prima metà del Novecento, guardando con un sorriso chi giudicava *rivoluzionario* il primo (Gramsci 1950, pp. 70-71; vd. ad esempio *ibid.* la seguente osservazione: «Per il Sanesi, gli scrittori della nuova classe storica sono codini e sono rivoluzionari gli scrittori cortigiani: è stupefacente»).

13. Danilo Romei parla addirittura di «poesia del consenso: oculatamente controllata dall'alto, esercitata da poeti che vogliono rendersi graditi all'autorità» (Romei 2007, p. 25).

14. Vd. in particolare Floriani 1988b, p. 31 e Dionisotti 1967, specie il capitolo su *Chierici e laici*; in questa direzione è inoltre esemplare la lettura di Santagata 1979 della lirica di Sannazaro e Cariteo. Per gli aspetti di continuità e discontinuità con il Quattrocento rispetto al rapporto tra la corte, il letterato, il tipo di versi da lui composti e la loro fruizione, rimando alla discussione approfondita in Juri 2022, pp. 101-17 e 33-50, e alla bibliografia ivi citata (nello specifico ai lavori di Donatella Coppini).

che incontrarono gli scrittori in questo frangente furono infatti alimentate dal contesto delle Guerre d'Italia, che, nella penisola, esacerbarono il sentimento di precarietà a causa dei continui rivolgimenti politici e della frammentazione del territorio, uniti all'incapacità degli Stati italiani di allearsi tra di loro per fronteggiare e respingere gli attacchi stranieri. In queste circostanze alcuni letterati – tra i quali i maggiori – percepirono una forte analogia fra le proprie condizioni socio-culturali e storico-politiche e quelle degli scrittori augustei, cosicché presero a modello quella letteratura, compiendo un'operazione che non è, come invece è stato a lungo sostenuto, astratta, votata alla fuga dalla realtà e tantomeno riducibile alla sola prestazione di un servizio, bensì una scelta deliberata di rinuncia a onori pubblici come quelli derivati da una carriera politico-militare, inconcepibili nel clima delle Guerre d'Italia, e affermazione del proprio diritto ai temi privati, gli unici sui quali l'uomo del primo Cinquecento potesse esercitare un controllo, stante l'irrazionalità della Storia.¹⁵ Ciò che importa però ora rilevare è la coincidenza di questa svolta con un momento fondamentale per la nascita della coscienza italiana: è in conseguenza della discesa in Italia di Carlo VIII nel 1494 che nella storiografia – e in subordine, aggiungo io, nella poesia – si manifestano per la prima volta una «capacità di sguardo allargato e la consapevolezza ormai acquisita di una interdipendenza tra Stati all'interno dello spazio geografico e politico italiano».¹⁶ In tal senso sono eloquenti le parole

pronunciate nel 1504 dal cardinale Francesco Soderini, abile diplomatico e fratello dell'allora gonfaloniere di Firenze, all'oratore veneziano presso la corte papale Antonio Giustinian: «Vedete, ambassador, io vi parlo adesso non come cardinale, né come cittadino fiorentino, ma come bono amico et italiano».¹⁷

Il classicismo, insomma, ancorché si collochi certamente a ridosso del potere e dell'aristocrazia in ragione pure della posizione degli scrittori, è intrinsecamente legato alle condizioni storiche dell'epoca e fu espressione di istanze innovative proprio sul piano politico e della coscienza «nazionale», in concomitanza, peraltro, con la ricerca, sempre all'interno del suo sistema, di una lingua italiana, benché ancora letteraria. Inoltre proprio gli uomini che scrissero quei versi furono spesso al centro di o parteciparono alle riflessioni religiose dell'epoca, cogliendo l'interconnessione di tutti questi problemi. Non si può certo sostenere che nel Rinascimento questo intreccio fu sciolto, tuttavia gli studi recenti su storia, storiografia e poesia – almeno – ci permet-

15. Tale interpretazione è stata esposta in maniera articolata in Juri 2022, che offre un'ampia trattazione della questione a partire dall'esame dei testi poetici. Vd. in particolare la sezione 3. dell'introduzione, *Classicismo rinascimentale e classicismo antico: ragioni di un'appropriazione*, e il primo capitolo sul poeta nella società e di fronte alla storia.

16. Valeri 2020, p. 7; vd. anche la bibliografia ivi citata.

17. Ivi, pp. 7-8.

tono ora di rivedere sensibilmente le prospettive invalse nella tradizione critica, archiviando pregiudizi di lingua durata, e di dare più credito di quanto non sia stato fatto alle esperienze cinquecentesche per comprenderle nelle loro ragioni storiche: nel loro rapporto concreto con la realtà storica.

In questo quadro si può trarre giovamento dal confronto con quanto è avvenuto nel frattempo in ambiti contigui come quello della storia dell'arte e dell'architettura, in cui da tempo esiste un'attenzione alle circostanze storiche della genesi e della produzione delle opere, anche a causa del diverso statuto attribuito ad artisti e letterati nel Cinquecento – i primi artigiani, esecutori di un mestiere –, e in cui da diversi anni si assiste a un rinnovamento delle categorie critiche nella direzione di una precisazione delle diverse forme di classicismo sviluppatesi nei vari contesti geo-politici e di una comprensione non unilaterale del fenomeno classicista come un fenomeno italiano (o addirittura fiorentino) che si diffonde in Europa, bensì di un'analisi degli apporti delle molte tradizioni “nazionali” e locali, anche in ragione delle presenze straniere nella penisola a causa delle Guerre d'Italia, e più in generale degli apporti dell'Altro (l'altro Rinascimento o il Rinascimento e altro).¹⁸ Questo movimento, nello specifico, sta conducendo a una visione policentrica del classicismo e più in generale del Rinascimento (vd. ad es. Aikema 2021, Checa, Zamala 2023), capace di illuminare le peculiarità dei singoli contesti e le relazioni tra di essi, grazie pure al ripensamento dei rapporti periferie-centri (vd. la geografia relazionale proposta da Campbell 2019), allo studio della mobilità degli attori culturali (Kim 2014) oltre che di diplomatici, ecclesiastici, uomini d'armi, e alla storia globale.¹⁹

Questi rapidi cenni non pretendono assolutamente di fornire una spiegazione esaustiva della negligenza che ha investito la produzione poetica storico-politica ed encomiastica, per la quale servirebbe uno studio dedicato, ma vogliono offrire alcune indicazioni e spunti di riflessione, da incrociare con il recente sviluppo delle ricerche nelle diverse tradizioni nazionali. Per ragioni di sintesi non mi soffermerò sulla cospicua bibliografia in merito alle Guerre d'Italia, bensì mi concentrerò sui lavori dedicati alla poesia, con l'intento, da una parte, di mettere in luce acquisizioni e vuoti, dall'altra, di offrire una rassegna critica che incoraggi e renda più agevole la comunicazione tra le diverse comunità scientifiche al di là delle frontiere geografico-linguistiche e

18. Vd. almeno *Bosch e l'altro Rinascimento* (Aikema, Checa Cremades, 2022), *Altro Rinascimento. Il giovane Filippo Lippi e la Madonna di Tarquinia* (Parlato 2017), *Venezia, l'altro Rinascimento* (Villa 2014), *Cranach. L'altro Rinascimento* (Coliva, Aikema 2010). In ambito letterario vd. almeno Zatti 2019 su *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*; in quello del sapere *L'altro Rinascimento* [di] *Ulisse Aldrovandi* (Carrada 2022) e il progetto Mondo500.

19. Per altri riferimenti bibliografici rimando alle note della parte finale del saggio. Qui richiamo soltanto il recente De Riedmatten, Gaffo, Jaccard 2023, che introduce novità interessanti per una *Material and Political History of Italian Renaissance Art* (vd. anche De Riedmatten 2022).

disciplinari. Sarà comunque inevitabile fare riferimento a studi sulle Guerre d'Italia, perché alcuni dei primi lavori sulla versificazione degli eventi bellici sono comparsi proprio in seno a volumi miscellanei che considerano quella stagione da diversi punti di vista (storico, politico, militare, artistico, *etc.*).

In ambito anglosassone in particolare si segnalano alcuni titoli, a partire dal volume miscellaneo degli anni Ottanta *War, Literature and the Arts in Sixteenth-Century Europe* (Mulryne, Shewring 1989), che ospita il contributo *The Poetry of War in the Italian Renaissance* di Peter Brand, il quale muove dalla constatazione che «Italian is distinguished from the other romance literatures in lacking a medieval epic», giustificando la mancanza col fatto che gli italiani

were neither carrying fire and sword into other lands, nor engaging in any sustained and valiant resistance to foreign invasion in the period when their vernacular literature was emerging. On the contrary they were on the receiving end of conquering armies: their peoples were divided and dispersed and quite incapable of establishing any credible force.²⁰

Il saggio considera quindi la nascita della *poesia di guerra* con Poliziano e Boiardo, circoscrivendo poi il discorso ai tre grandi poemi epici del Cinquecento (*Furioso*, *Italia liberata da Gotthi e Liberata*), a conferma della centralità del poema epico-cavalleresco negli studi indotta dal capolavoro di Ariosto. Bisogna però attendere la seconda metà degli anni Dieci per ritrovare affondi su testi poetici:²¹ *in primis* va segnalata la presenza, in un volume non a caso non dedicato alle Guerre d'Italia (*Interactions between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, a cura di Luca Degl'Innocenti, Brian Richardson e Chiara Sbordoni, 2016), di diversi contributi che riguardano la scrittura in versi (Degl'Innocenti, Goethals, Alazard): lo spettro dei generi esaminati si allarga alla poesia popolare ma in subordine a un interesse specifico, cioè l'oralità. Diversamente è animata almeno in parte da un intento storico la ricostruzione di Stephen Bowd in *Renaissance Mass Murder: Civilians and Soldiers during the Italian Wars* (2018), che dedica un capitolo a 'With Pain/Pen'. *The Poetic Massacre* all'interno della quarta parte sulle rappresentazioni, in cui il *Furioso* e testi popolari, non senza coincidenze con quelli già indicati, sono guardati principalmente attraverso la lente di ingrandimento di due categorie, il massacro e la catastrofe, secondo una prospettiva esteti-

20. Brand in Mulryne, Shewring 1989, p. 81.

21. Nella quasi contemporanea monografia di John Hale (1990) su *Artists and Warfare in the Renaissance*, non si trova già più traccia della poesia e così nei più recenti *The Italian Wars, 1494-1559. War, State and Society in Early Modern Europe* (Mallett, Shaw 2012) e *The Culture and Politics of Regime Change in Italy, c.1494-c.1559* (Lee, Maxson 2023), poco di più nel precedente *Italy and the European Powers. The Impacts of War, 1500-1530*, a cura della stessa Shaw (2006), ma si tratta perlopiù di testi molto noti.

ca forse plasmata dalla contemporaneità, che non tiene conto del fatto che proprio certi tipi di letteratura popolare non erano espressione genuina di un sentimento condiviso, bensì rappresentazioni propagandistiche di eventi avvenuti lontano dal luogo di diffusione. Ciononostante il resto del volume offre spunti utili grazie all'indagine archivistica e al recupero di testimonianze coeve che registrano la percezione diretta degli eventi da parte delle fasce più esposte della popolazione (civili e soldati).

La poesia popolare, insieme ai poemi epico-cavallereschi, ad ogni modo rimane in generale il campo privilegiato degli studi sulle Guerre d'Italia, sia nella sua declinazione più nota, la *guerra in ottava rima* (per cui disponiamo del fondamentale repertorio allestito da Ivaldi e Diamanti: GOR 1988-1989), sia in altre forme. In Francia, in particolare, il Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne (CIRRI), con base alla Sorbonne Nouvelle, ha promosso numerose indagini sulle Guerre d'Italia, con approfondimenti sulla poesia. Tra di esse è d'obbligo ricordare gli atti del convegno del 1999, al cui centro erano *Histoire, pratique, représentations* (Boillet, Piéjus 2002), e quelli di *L'actualité et sa mise en écritures dans l'Italie des XVI-XVII siècles*, a cura della stessa Boillet e di Pierre Civil (2005); cui si può aggiungere al di fuori del CIRRI i volumi di Florence Alazard (2010 e 2017) e il precedente volume *Italie 1494*, curato da Adelin Charles Fiorato in occasione dei 500 anni dalla discesa di Carlo VIII, che contiene, tra le altre cose, un contributo della stessa su *Complaintes, cantari et poésies satyriques inspirés par la campagne de 1494-1495*. Rispetto alla bibliografia inglese citata e a quella italiana che discuterò, tali lavori sono contraddistinti da una tendenza più spiccata alla teorizzazione dei modi e dei generi. In anni più recenti invece il discorso sulla poesia sulle Guerre d'Italia è stato portato avanti significativamente soprattutto dagli storici e dagli studiosi del pensiero politico,²² in particolare da Jean-Louis Fournel e Juan Carlos D'Amico (entrambi membri associati del CIRRI), e da un ispanista attento alla tradizione italiana, Roland Béhar, di cui qui si pubblica un contributo. In tal senso occorre ricordare il dossier *Les Poètes de l'Empereur. La cour de Charles-Quint dans le renouveau littéraire du XVIe siècle (1516-1556)*, curato da Béhar con Mercedes Blanco per la rivista «e-Spania» (2012).²³ La questione, complessa e lungi dall'essere sciolta, è affrontata proficuamente incrociando le diverse tradizioni poetiche (con riferimento in primo luogo all'epica) e produzioni vernacolari e latine,

22. Tra i letterati si segnala la dissertazione dottorale ancora inedita e non accessibile di Claire Sicard su *Poésie et rapports sociaux autour de la cour de France 1538-1560* (2013), da cui tuttavia è nata la banca dati *Scripta Manent* (<https://heurist.huma-num.fr/ScriptaManent/web/13822/36204&rec_id=#>>), che prova a connettere opere, edizioni, persone, testi e luoghi, oltre che dare notizia delle relazioni tra gli individui (autori, editori, destinatari, persone citate nei componimenti, maestri, committenti, artigiani del libro, ...).

23. Alla letteratura per Carlo V Béhar ha dedicato altri studi: 2012a, 2012b, 2015.

con un atteggiamento non pregiudiziale circa la componente encomiastica di questi testi, che commisura analisi storica e filologica e osservazioni retoriche e intertestuali, oltre che incursioni intermediali e interdisciplinari che permettono di comprendere le scelte poetiche nel loro rapporto con la macchina del potere e il contesto specifico di produzione e destinazione. Di scuola francese è pure la monografia di Jonathan Dumont su *L'imaginaire politique et social à la cour de France durant les Premières Guerres Italiennes* (2013), che ricostruisce, grazie a un approccio interdisciplinare che considera largamente poesia e letteratura in generale, le ragioni della formazione di un'ideologia franco-italiana, i suoi modi e le sue funzioni, nonché il suo fallimento, dopo aver delineato l'*image idéale* e il *contre-portait d'un royaume idyllique*.²⁴

In un solco parallelo, sempre in Francia, si inseriscono le tesi di dottorato ad oggi inedite di Danielle Muzerelle-Hardouin su *Les poètes latins des guerres de Charles VIII et de Louis XII* (1970)²⁵ e di Sandra Provini su *Les guerres d'Italie entre chronique et épopée: le renouveau de l'écriture héroïque française et néo-latine en France au début de la Renaissance* (2009),²⁶ la raccolta di saggi sullo stesso argomento, ma tra 1500 e 1800, edita da Roman Kuhn e Daniel Melde (2020) e il dossier curato da Provini e Melde per i «Cahiers de recherches médiévales et humanistes» (2022), entrambi, questi ultimi, prodotti legati alla collaborazione con Bernhard Huss nel quadro del progetto berlinese FOR2035 *Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, in cui lo studioso tedesco ha diret-

24. In generale molta attenzione è stata riservata a Francesco I e al rapporto con gli scrittori (compresi gli esuli fiorentini in Francia), vd. almeno, dopo gli studi degli anni Ottanta di Smith, McFarlane 1985 e di Lecoq 1987, Girot 2012, Petey-Girard, Vène 2015, Rouget 2017.

25. Negli stessi anni andò a stampa *The Historical Epic in France. 1500-1700* di David Maskell (1973), che tuttavia riduce forse in modo eccessivo le opere trattate a semplici documenti storici.

26. Mentre il lavoro di Provini è disponibile in Open Access, quello di Muzerelle-Hardouin è rimasto confinato negli Archives nationales ed è consultabile solo previa autorizzazione dell'autrice (un'articolata tavola dei contenuti è tuttavia disponibile a questo indirizzo: <https://theses.chartes.psl.eu/document/ENCPOS_1970_20>). Da notare che Provini 2009, p. 9 lamenta per la letteratura francese gli stessi pregiudizi circa una poesia commissionata e sottolinea come paradossalmente siano stati gli stranieri – italiani e anglosassoni – a pubblicare e studiare questi testi; vd. le due edizioni del *Voyage de Naples* di André de La Vigne (Slerca 1981) e del *Voyage de Gênes* e del *Voyage de Venise* di Jean Marot (1974 e 1977) e la monografia sui *Grands Rhétoriciens* di Cynthia Jane Brown (1985), editrice (1989) de *La ressource de la Chrestienté* di André de La Vigne sulla discesa di Carlo VIII a Napoli e (2003) delle *Œuvres polémiques* di Pierre Gringore, dedicate alla difesa delle campagne italiane di Luigi XII (della Brown occorre menzionare anche il libro del 1995 su *Poets, Patrons, and Printers*). Per un confronto con la situazione italiana, sia sufficiente richiamare l'assenza ancora oggi di edizioni critiche (o quantomeno moderne) dei *Diarii* e delle miscellanee poetiche allestiti da Marin Sanudo, sebbene si tratti di opere fondamentali per chiunque studi la Guerre d'Italia e la produzione poetica sorta attorno ad esse, specie il loro innesco negli anni Novanta del Quattrocento. Infine, sul fronte francese, piace ricordare gli studi di Jean-Claude Mühlethaler (2010) su Charles d'Orléans e (2002, con Joël Blanchard) su scrittura e potere all'alba dei tempi moderni, che coniugano felicemente filologia, storia e critica.

to il sottoprogetto *Die Pistole des Mars. Zeithistorische Novität und episches Formularium im Frankreich der Frühen Neuzeit*. Tutti questi lavori incentrati sull'epica francese e neolatina²⁷ testimoniano la vivacità degli studi sulla poesia encomiastica fuori d'Italia e, insieme a quelli precedentemente citati, un'attitudine allo studio dei diversi *media* artistici e della poesia in volgare e in latino. Tale fioritura è forse da ricondurre anche alla fortuna, nell'ultimo quarto di secolo, degli studi sui rapporti italo-francesi nel periodo delle Guerre d'Italia, dalla monografia *Litterae in tempore belli* di Richard Cooper del 1997, dagli studi riuniti da Jean Balsamo in *Passer les Monts. Français en Italie-l'Italie en France (1494-1525)* del 1998 e quelli succitati di Boillet, Piéjus 2002 fino a quattro recenti miscellanee curate in gran parte da storici (D'Amico, Fournel 2018; Lastraioli, Le Gall 2018; Alonge, Ruggiero 2020; Alonge, Balsamo, Sènié 2023). Nonostante questa ricca bibliografia storica, rispetto agli studi sopramenzionati degli anni Settanta, quelli recenti hanno come obiettivo primario la teoria e la codificazione del genere epico, a detrimento, in alcuni casi, dell'indagine storico-filologica e della spiegazione del significato puntuale delle singole operazioni letterarie nei loro contesti di produzione e destinazione.

Di area tedesca e austriaca, con incroci francesi, sono pure in gran parte le pubblicazioni recenti sulla poesia politica ed encomiastica neolatina: la raccolta di saggi su *Carolus Quintus. Kaiser V. in der neulateinischen Literatur* (Laureys, Leroux, Tilg, Schaffenrath 2022) e la monografia di Dennis Pulina *Kaiser Maximilian I. als Held im Lateinischen Epos* (2022), quella di Isabella Walser-Bürgler del Ludwig Boltzmann Institut *Europe and Europeanness in Early Modern Latin Literature*. Fuitne Europa tunc unita? (2021), e la miscellanea *Contesting Europe. Comparative Perspectives on Early Modern Discourses on Europe, 1400-1800* (2020), a cura della stessa, di Nicolas Detering e di Clementina Marsico. I primi due titoli, come nel caso precedente, sono stati in parte favoriti dai lavori storici e storico-artistici sui sovrani asburgici, da sempre ricchi ma cresciuti in modo esponenziale negli ultimi dieci-venti anni, e sono qualificati da una felice attenzione agli intrecci tra *Panegyrische Dichtung und Prosa*. Proprio il campo della prosa encomiastica rimane infatti poco esplorato e raramente viene fatto interagire con la poesia,²⁸ mentre sarebbe assai produttivo indagare il genere oratorio e altre tipologie di discorsi ufficiali per compren-

27. Per un quadro più completo rimando a Provini 2009.

28. Limitandosi a monografie e miscellanee di ampio respiro, per l'oratoria si registrano due eccezioni cronologicamente spostate in avanti: Boillet, Grassi 2011 su (secondo) Cinque e Seicento (e non a caso la prima curatrice è già stata citata) e Graupe 2012 sull'*oratio historica* negli stessi secoli nel contesto delle guerre tra Spagna e Fiandre ma con indicazioni utili su questo genere, sulla poesia e sull'Italia. In ambiti contigui, vd. i classici studi di O'Malley 1979 sull'oratoria sacra nell'arco 1450-1521 e di McManamon 1989 sull'oratoria funebre. Sui legami tra poesia e orazioni nella Roma di primo Cinquecento ha offerto un primo studio organico e persuasivo, benché ancorato a casi specifici, Benedetti 2010, mentre sulle orazioni politiche a Napoli Bentley 1987.

dere i meccanismi che soggiacciono alla composizione di questi testi (poetici e prosastici) ma anche le loro forme materiali e la loro circolazione, a partire dal problema dell'esistenza di una commissione da parte del potere o di parti politiche che hanno interessi a elogiare un determinato evento e una figura a causa dell'assoggettamento politico o (del desiderio) di un'alleanza. In tal senso, si potrebbero parimenti immaginare ricerche volte ad accertare l'eventuale presenza di un lavoro d'*équipe*, tra consiglieri dei signori in materia di politica e rappresentazione pubblica, letterati ed eruditi che inventano i programmi iconografici, copisti, miniatori e stampatori che confezionano manoscritti e stampe di pregio (basti citare il caso estremamente orientativo dei codici di dedica miniati). Tutte queste dinamiche, normali e assodate in campo artistico, attendono invece scavi approfonditi per la poesia, in primo luogo a causa della difficoltà di reperire testimonianze e prove documentarie (vd. *infra*).

Gli altri due titoli, relativi al concetto di Europa e alle sue manifestazioni nella letteratura neolatina, introducono una nuova prospettiva interessante che potrebbe essere applicata al caso italiano, spostando il punto di vista a un livello inferiore. Essi muovono dalla considerazione di molteplici questioni, come

questions of geography [...]; of political amalgamation (how could Europe best be joined to one system; which form of rule would be most appropriate for unification); of cultural belonging (are there certain customs and traditions that have grown over the course of the centuries, demarcating Europe from the rest of the world; if so, what exactly are they); of religious cohesion (does Christianity bear potential for association beyond the various confessional splits and schisms; or does Europe rather constitute a melting pot of different beliefs as there are Christians, Jews, and Muslims scattered over the different nations); and of intellectual connection.²⁹

Domande analoghe e più puntuali andrebbero poste in relazione all'identità degli Stati italiani e alla nascente consapevolezza dell'esistenza di uno spazio italiano, come si è visto in precedenza in relazione alla storiografia, giacché finora il discorso è stato limitato alla scrittura storica e di rado alla poesia, men che meno a quella neolatina, che sarebbe invece terreno assai fertile, rappresentando il latino la lingua franca, *in primis* della diplomazia.

Sia la monografia che la miscellanea dedicano invero poco spazio alla poesia – nel secondo caso l'unico saggio su questo genere è quello di Detering e Pulina in merito a *Embodying Europe: Allegorie of the Self and the Other* –, e l'analisi del fenomeno nella lunga durata (quattro secoli di storia) non si rivela forse la più soddisfacente per chi abbia interessi storico-filologici a causa dei pochi testi escussi, distanti nel tempo e nello spazio. Sarebbe però oltremodo proficuo un dialogo tra le due prospettive di ricerca ai fini di una miglio-

29. Walser-Bürgler 2021, p. 4. Si veda la nota 13 tra p. 7 e 8 per una rassegna degli studi che affrontano questo problema in rapporto alla letteratura neolatina rinascimentale.

re comprensione del contributo della letteratura ai processi di formazione identitaria in un frangente come quello delle Guerre d'Italia in cui si intrecciano problemi politici, storici, sociali, religiosi e artistico-letterari (nel caso italiano pure linguistici), nella consapevolezza che la direzione del rapporto non è determinabile con certezza. Sarebbe troppo semplicistico pensare che la letteratura e l'arte esprimono un'idea diffusa o viceversa che esse danno vita a una coscienza: la relazione non è mai unilaterale e i processi si nutrono reciprocamente. Peraltro, occorre riconoscere che la lirica avrebbe offerto numerosi esempi interessanti anche per il discorso sull'Europa, poiché un tema frequente è proprio l'invito ai principi cristiani all'unione in una *res publica christiana*, specie negli anni Venti del Cinquecento, o, sulla scia dell'ideologia promossa dall'*entourage* di Carlo V e in particolare dal gran cancelliere Gattinara, di una *monarchia universalis*.

Rimanendo nel campo degli studi prodotti in Germania, è doveroso soffermarsi su un volume di tutt'altra specie che sembra essere rimasto un caso isolato e che ci riporta nell'altro grande filone critico, quello che riguarda la poesia popolare.³⁰ Si tratta della monografia di Raymund Wilhelm (1999) dedicata ai fogli volanti in Italia tra il 1500 e il 1550,³¹ che probabilmente a causa della lingua (il tedesco) e dell'orientamento storico-linguistico non ha ricevuto la giusta attenzione da parte degli storici della letteratura. Lo studio in realtà non si esaurisce nella dimensione linguistica, anzi, è ricco di indicazioni in molteplici direzioni; la prima parte infatti è consacrata alla storia del genere – inteso non come un'entità fissa bensì come un analogo dell'*identité diachronique* saussuriana –, la quale viene ricostruita dall'autore sulla base del contesto storico-sociale e dei suoi attori (in termini di produzione e ricezione, forme materiali, temi) e degli elementi paratestuali, prima di affrontare una dettagliata analisi di *historie* in ottava rima, *avvisi* e altri generi minori (*pro-nostico, lamento, frottola-barzelletta, etc.*), che tiene conto anche della dimensione orale precipua della tradizione di molti testi. Naturalmente questo tipo di indagine non esaurisce il discorso, ma fornisce un solido quadro d'insieme che permetterebbe approfondimenti più consapevoli sui singoli casi, grazie alla possibilità di discernere elementi convenzionali e non sul piano letterario nonché elementi *standard* ed eccezioni sul fronte della produzione e della circolazione dei testi. Fuori d'Italia questa tipologia di studio ha goduto di maggiore fortuna, arricchendosi di altre prospettive, come testimonianza bene il lavoro di Marion Pouspin (2016), dal titolo significativo *Publier la nouvelle. Les pièces gothiques, histoire d'un nouveau média*: il soggetto è affine (i fogli

30. Un'eccezione notevole è il saggio di Zaggia 2018 sugli avvisi a stampa a Napoli, Palermo e Milano.

31. Ad essa, sempre di mano di Wilhelm, si è aggiunto di recente un volume in italiano sulle *tradizioni discorsive*, che contiene un capitolo sui fogli volanti e la battaglia di Pavia (Wilhelm 2024).

volanti in Francia nel Cinquecento), così come i metodi in parte – l'autrice è una storica della stampa, non della lingua –, ma il prodotto culturale è interpretato alla luce di una categoria invalsa negli studi di recente, cioè quella di *medium*, con riguardo per la dimensione finanziaria – assente o quasi in Wilhelm – e con l'obiettivo di comprendere le modalità di diffusione delle notizie. Quest'ultimo settore di ricerca ha conquistato un ruolo nuovo nel panorama critico ed è portato avanti in Italia dallo storico Massimo Rospoche, studioso attento anche alla poesia.³² L'auspicio è dunque che negli anni a venire questi discorsi trovino un luogo di dialogo e che l'analisi sia estesa ad altri generi di poesia politica ed encomiastica, non solo a quella popolare, con i dovuti accorgimenti stante la natura elitaria di parte di questa produzione.

Prima di giungere alla tradizione critica italiana, è necessaria un'ultima sosta in terra iberica, dove in anni recenti sono stati prodotti studi significativi sulla poesia politico-encomiastica spagnola (e su quella italiana) e/o sulle condizioni in cui questa è nata. Il merito è soprattutto di alcuni studiosi: Antonio Serrano Cueto, Jesús Ponce Cárdenas, Eugenia Fosalba e gli storici José Martínez Millán e Manuel Rivero Rodríguez, che animano l'Istituto Universitario "La Corte en Europa" (IULCE) dell'Universidad Autónoma de Madrid. Fosalba è responsabile del progetto Pronapoli all'Universitat de Girona, incentrato sulla figura di Garcilaso de la Vega e i rapporti con Napoli in prospettiva letteraria e storico-politica, con risultati di grande utilità sulla poesia volgare e latina italiana sorta nella città partenopea.³³ I primi due studiosi invece hanno condotto e stanno portando avanti importanti ricerche sulla poesia d'occasione ed encomiastica neolatina e spagnola (con sconfinamenti in altre tradizioni), in particolare, il primo, sui testi per nozze e le loro implicazioni politiche, il secondo sull'epitalamio e sui testi elogiativi in genere.³⁴ A Martínez Millán e Rivero Rodríguez si deve invece una cospicua mole di pubblicazioni sulle corti nel Rinascimento e sulla figura dell'imperatore asburgico e il suo *entourage*, che integrano felicemente storia, pensiero politico, letteratura e arte, come documentato dai due corposi volumi su *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*.³⁵ Tali lavori, inoltre,

32. Vd. almeno Mondini, Rospoche 2013, Rospoche, Salman, Salmi 2019, Rospoche, Salzberg 2022, Hyde, Rospoche *et alii* 2023.

33. Vd. Fosalba 2019 e 2024, Ead., de la Torre Ávalos 2017 e 2019. Al sito web del progetto Pronapoli (<<https://pronapoli.com>>) si rimanda anche per la bibliografia ivi raccolta e organizzata per temi.

34. Vd. almeno Serrano Cueto 2019, Ponce Cárdenas 2018 (con l'introduzione dello stesso su *Poesía y política en el Siglo de Oro: cuestiones en torno al Panegírico*) e 2020 (allo stesso modo: *Nuptialia: hacia una cartografía de la escritura epitalámica en España*).

35. Martínez Millán 2001. Vd. inoltre Rivero Rodríguez 2005, 2011, 2017, Martínez Millán, Id. 2010, utili soprattutto per la ricostruzione degli ambienti di corte e delle relazioni italo-spagnole, la quale aiuta a comprendere meglio i contenuti, i modi e le posizioni espresse nella poesia politico-encomiastica del tempo.

hanno fornito implicite conferme dell'opportunità di osservare la letteratura non solo in relazione agli eventi storici, ma pure ai rapporti politici tra i diversi Stati e le diverse corti e alla presenza fisica degli stranieri sul territorio italiano, al fine di portare alla luce i significati puntuali dei testi encomiastici, andando al di là della *facies* stilistica standardizzata e della ripetitività dei motivi, che farebbe pensare a elementi topici inerti, privi di addentellati alla realtà specifica cui fanno riferimento i componimenti.

Poste queste coordinate,³⁶ è possibile concentrarsi su quanto è stato fatto in Italia e mettere a fuoco quanto resta da fare. Innanzitutto, si registrano solo due monografie sulla poesia politica: quella di Matteo Lefèvre (2006) su *Una poesia per l'Impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V* e il libro di Chiara Natoli (2021) sul *Petrarchismo politico (1525-1565)*. Entrambi i lavori, come suggeriscono i titoli, circoscrivono l'ambito di ricerca alla poesia petrarchista e ne esaminano un solo aspetto, ossia il codice linguistico-letterario (e comportamentale) derivato dall'imitazione del modello trecentesco.³⁷ Se consideriamo invece le miscellanee e i singoli saggi (o studi monografici che affrontano in parte la questione), notiamo una netta tendenza ad affondi su singoli episodi e figure e sui modi della rappresentazione e una concentrazione sull'ottava rima, favorita dal repertorio sopraccitato (*GOR* 1988-1989). Mi limito all'evento che da sempre ha catalizzato l'interesse della critica, il Sacco di Roma (1527), a causa della sua portata e grazie al lavoro compiuto da André Chastel (1983) e poi in Italia soprattutto da Vincenzo De Caprio (1991 e Id., Miglio, Arasse, Asor Rosa 1986); la bibliografia infatti si è arricchita negli anni – con una tappa anglosassone e una francese –³⁸ dei volumi di Ponsiglione 2010, che, come Chastel, analizza i poemetti, Guicciardini e le cronache, e di Gamberini 2023 sugli epigrammi assai rivelatori composti da Tebaldeo per l'occasione, oltre che di molti articoli.³⁹ Il secondo posto spetta certamente ad Ariosto e al *Furioso*, per i quali è d'obbligo ricordare i contributi di Alhaique Pettinelli 1990 e Jossa 2002, Fontes-Baratto 2002, Sangirardi 2012, ma soprattutto le indagini di Dorigatti (2016, 2018 e in Cogotti, Farinella, Preti 2014), Casadei 1988 e 2016, Brusagli

36. Inutile dire che il quadro delineato non può essere esaustivo ed è l'esito di una selezione critica.

37. Per contro, su Carlo V e i rapporti italo-spagnoli esiste una vasta bibliografia storica e artistica che chiama in causa non di rado anche la poesia; per il primo vd. almeno Checa Cremades 1994, 1999 e 2013, Cantù, Visceglia 2003, Ulrich 2006, Rivero Rodríguez 2010, Bordart 2011, Mattei, Plaza 2024 (solo per citare alcuni titoli); per i secondi Fantoni 2000, Chacón, Murgia, Tore, Visceglia 2009, Martínez Millán, Rivero Rodríguez 2010, Carrette, Girón-Pascual, González Arévalo, Terreaux-Scotto 2017.

38. La monografia di Gouwens 1998 e gli atti curati da Redondo 1999 rispettivamente su *Narrations* e *Discours* sul Sacco, non solo in poesia e non solo nella penisola. Vd. inoltre Frommel, Delaplanche 2020, in cui però la poesia è pressoché assente.

39. Mi permetto di aggiungere un titolo extravagante che rimane tuttavia una delle migliori interpretazioni dell'evento e delle sue ripercussioni artistiche a mio giudizio: Tafuri 1992.

2016, Campeggiani 2017 e, sul caso della battaglia della Polesella, con sondaggi nel Cinquecento ferrarese latino e volgare, la monografia di Maldina 2016. Sulle modalità di rappresentazione della guerra e delle armi nel poema epico-cavalleresco e in poemi e poemetti in ottava rima molti sono in effetti i contributi: Cabani 1982, Niccoli 1982, Paolini 1989, La Monica 1985, Bardini 1990, Ivaldi 1992, Scarano 1996, Sangirardi 2001, Bolzoni 2002, Bacchelli 2006, Cassiani 2008, Degl'Innocenti 2008, Rospoche in Mondini, Id. 2013, Matarrese 2016, Tomasi 2017 (è superfluo dire che Ariosto anche in questa serie è una presenza ricorrente).⁴⁰

Di recente, inoltre, sono aumentati gli affondi sulla lirica in ambienti specifici: *in primis* l'area fiorentina, con particolare riferimento agli esuli in Francia (Tomasi 2010, 2012a, 2016, D'Amico, Id. 2025, Chiodo 2012 e 2013, Vagni 2024 [ma 2025] e in questo volume)⁴¹ e alla Firenze di Cosimo (Plaisance 2004 e 2005), e il contesto napoletano grazie alle attenzioni riservategli da Tobia Toscano (2000, 2004, 2012, 2018, 2019), da Pestarino 2018 e da altri studiosi napoletani, i quali non sono partiti da interessi poetici in diversi casi, ma dal pensiero politico, dal diritto e dalla storiografia, tuttavia proprio per questa ragione hanno fornito interpretazioni molto persuasive dei testi politici ed encomiastici.⁴² In misura forse meno estesa anche la poesia lombarda è stata sondata nelle sue componenti storico-politiche ed encomiastiche, in particolare da Simone Albonico (1990, 2003, 2013, 2022, Id., Moro 2020), il quale è stato pure tra i responsabili di un importante catalogo su

40. Può giovare in questo campo segnalare la recente monografia di Pauline Lafille 2024 (con l'aggiunta di Barreto, Delon, Ead. 2023) sulla rappresentazione figurativa delle battaglie e le ragioni che presiedono alla scelta della pittura monumentale, e alla dissertazione inedita di Francesca Borgo 2017 su *Battle and Representation in Cinquecento Art and Theory*. Su singole battaglie è inoltre d'obbligo rimandare ad Abbamonte, Barreto *et alii* 2011 su *La battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole ed immagini* e Delle Donne, Rivera Magos 2019 sulla Disfida di Barletta, Anselmi, De Benedictis 2008 sulle *Città in Guerra* con una sezione su Bologna, Barreto, Quaranta, Nativel 2015 su Gaston de Foix, Bolognesi 2014 sulla battaglia di Ravenna, Le Fur 2003 su quella di Marignano, Romano 2004 sulla battaglia di Pavia. Quasi tutti questi studi, quantunque provengano dalla storia e della storia dell'arte, in misure diverse contengono osservazioni sulla poesia composta per le diverse occasioni belliche: talvolta i versi sono addotti come semplice conferma di un'interpretazione di un dipinto, talaltra sono invece presenti analisi più articolate.

41. Cui si aggiunge la monografia in tedesco su Alamanni di Frege Gilbert 2005. Sul fronte storico e artistico segnalano alcuni titoli utili: per i fuoriusciti fiorentini in Francia Tauber 2009, Beaufls, Capodiecchi 2022, Capodiecchi, Brumout 2019; per la Firenze medicea Cox-Rearick 1984, van Veen 2006, Firpo 1991, Kent 2000, Bietti, Ferretti 2021, Christiansen, Falciani 2021 (e Menchini 2005 su panegirici e vite di Cosimo).

42. Vd. almeno Abbamonte, Barreto *et alii* 2011, Delle Donne, Rivera Magos 2019, ma anche Valeri 2007 su Girolamo Borgia storiografo con utili considerazioni sulla poesia latina. Per il versante artistico, ma non solo, è utile il recente catalogo sugli spagnoli a Napoli di Naldi, Zezza 2023, nonché Sánchez García 2016 su Napoli e Pedro de Toledo, D'Agostino, Fodale *et alii* 2020 sulla Corona d'Aragona e Barreto 2013 sulla *majesté en images*. Per la poesia vd. inoltre gli studi di Fosalba citati nella nota 33.

Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (Tessin 2002).⁴³ Per Venezia occorre invece tuttora affidarsi al vecchio repertorio di scrittori politici di Bozza 1943 e soprattutto alla *Storia della Repubblica di Venezia attraverso la poesia* di Medin 1904 (cui si aggiunge ora il saggio di Martina Dal Cengio in questo libro).⁴⁴ Così per Mantova rimane insostituibile il lavoro di Luzio e Renier 2006 [1899-1903] su Isabella d'Este e i letterati, non a caso riedito da Albonico;⁴⁵ ma sarebbero necessarie ricerche e approfondimenti specifici sulla poesia politico-encomiastica.⁴⁶ Quanto alle corti di Urbino e Ferrara, la situazione è più complessa: per la seconda si può rimandare alla citata monografia di Maldina e a Luzio e Renier, con la consapevolezza che molto rimane da fare, specie sul versante latino;⁴⁷ per la corte urbinata non esistono studi sull'argomento, anche a causa della mancanza di materia prima (mentre per l'epoca di Federico da Montefeltro vi sono parecchi carmi latini noti, già per quella di Guidubaldo non sono conosciuti molti testi di poesia volgare e latina di stampo politico-encomiastico, tanto meno per la Urbino roversca, poste alcune eccezioni).⁴⁸ Su Siena, che pure richiede altro lavoro, sono

43. Vd. anche Santi 2022 e Corradini 2013. Sebbene la scrittura in versi resti ai margini, per comprendere la realtà milanese è fondamentale la monografia di Leydi 1999 su *immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*. Morelli 1989, 1991 e 2004 ha inoltre fornito le prime indicazioni su Alfonso d'Avalos poeta e i suoi rapporti con i letterati all'epoca del governatorato di Milano.

44. Per la Serenissima è d'obbligo richiamare gli studi su arte e architettura di Manfredo Tafuri (1984 e la raccolta 2024), insieme almeno a Howard 1975, Hochmann 1992, Biferali, Firpo 2007, Furlan, Tosini 2014, Szépe 2018 (sui manoscritti miniati), Zanon 2024, che spesso allegano la poesia come prova delle loro interpretazioni e ipotesi. Muir 1981 e Casini 1996 sui rituali civici nella città sono invece tuttora di riferimento per ricostruire il contesto, i vincoli istituzionali e l'immagine e le prerogative del doge.

45. Per la marchesa di Mantova e il suo mecenatismo non si può non menzionare la monografia di Campbell 2004, che pur partendo dalla tematica amorosa (*The Cabinet of Eros*) acclara il significato politico delle scelte artistiche (e letterarie) della nobildonna.

46. Negli studi sui Gonzaga e sulle loro committenze artistiche ed architettoniche si reperiscono nondimeno molti materiali (d'archivio e non) utili ai fini della ricostruzione della letteratura nella corte e dell'interpretazione delle opere: vd. almeno Bodart 1998, Furlotti, Rebecchini 2008, Koering 2013, Garofalo, Mattei 2022, Mattei 2016 e 2019. Aggiungo infine Bandera, Burns, Farinella 2019 per Mantegna e i *trionfi di Cesare*, un modello imprescindibile per il genere del trionfo, in arte e in poesia.

47. Il *Rinascimento estense* dello storico dell'architettura Marco Folini (2001) tuttavia offre informazioni preziose per inquadrare la poesia, così come la notevole e ampia monografia di Farinella 2014 su *Le immagini e il potere* nella Ferrara di Alfonso I d'Este e i tre volumi dell'esposizione *Este* 2004, che coinvolgono, in entrambi i casi, la letteratura.

48. Il Fondo Urbinato Latino della Biblioteca Apostolica Vaticana sarebbe naturalmente il punto di partenza – e da alcune ricerche compiute mi risultano diversi codici di poesia latina di interesse –, nondimeno bisognerebbe parimenti sondare archivi e biblioteche a Urbino, Pesaro Rimini e dintorni. Per il regno di Guidubaldo II Della Rovere mi sia concesso rimandare al mio contributo in *Occasioni* 2024. Sul versante artistico segnalo il catalogo Paoli, Spike 2019, che tuttavia non ho potuto leggere, Piperno 2001 su musica e spettacoli, con cenni alla poesia, e Pinelli, Rossi 1971 su Bartolomeo Genga e la cultura urbinata.

di nuovo un punto di riferimento ineludibile le recenti indagini di Franco Tomasi (2012b, 2015, e in Gandoulphe, Ruggiero, Singlard, Id. 2025).⁴⁹ Infine, resta il caso di Roma e della corte papale, che a rigore sembrerebbe prestarsi molto bene al tema (encomio e politica), tuttavia non gode di ricerche ad ampio raggio. Per il volgare qualche indicazione si reperisce nei due saggi di Italo Pantani (2010 e 2023) che ricostruiscono il quadro della poesia durante i papati di Giulio II e Alessandro VI, di più offrono la miscellanea curata da Pignatti (2020) relativa ai papati medicei, che raccoglie studi monografici su singoli autori, e la monografia di Massimo Rospoher 2005 su Giulio II.⁵⁰ Per il latino non esistono studi di una certa estensione sull'argomento, ma si trovano molti contributi su singoli testi e poeti, che sarebbe impossibile qui elencare.⁵¹ Per il seguito (dal papato di Paolo III in avanti) non disponiamo di studi incentrati solo su Roma, ma l'importanza dei Farnese ha generato molte ricerche sulla poesia composta per la grande famiglia, con riferimento a papa Farnese, nonché al cardinale Alessandro ed altre corti farnesiane. Mi sia concesso rinviare a Juri 2022, in cui la poesia farnesiana è indagata a fondo, insieme al saggio di Forni 2011b, che offriva un primo sguardo aggiornato sulla poesia volgare, e alla recente raccolta di studi *Occasioni* 2024, edita da Andrea Torre.⁵²

Questo rapido schizzo del panorama degli studi in Italia dovrebbe aver mostrato tanto la crescente attenzione critica quanto le grosse carenze che ancora sussistono e le questioni aperte, giacché alla maggior parte dei lavori citati non corrispondono ricerche archivistiche ad ampio raggio, su un am-

49. A complemento, per gli aspetti artistici e architettonici, segnalo Nevola 2007 e Syson, Angelini *et alii* 2007.

50. Su quest'ultimo vd. anche Conrieri 2005, e sui due papati medicei Romei 2007. La bibliografia (storica e) artistica sui papati è inoltre ricca di rimandi alla poesia, dal classico *Navicula Petri* di Biferali, Firpo 2009 e dal grande catalogo Baldini, Bietti 2003 sulla Roma di Leone X a Cantatore, Casetti Brach *et alii* 2006 sullo stesso, a Cantatore, Chiabò *et alii* 2010 su Giulio II, Gouwens, Reiss 2005 su Clemente VII, Rebecchini 2020 su Paolo III (e 2010 su *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma*). Su Roma sono imprescindibili gli studi effettuati e coordinati da Maria Antonietta Visceglia nell'ambito delle cerimonie e delle relazioni diplomatiche (vd. almeno Visceglia 2002 e 2018).

51. Si può senz'altro rimandare alla già citata monografia di Stefano Benedetti 2010 e in generale ai lavori dello studioso, alla monografia di De Capua (2016), che offre uno sguardo d'insieme sul *Microcosmo letterario a Roma nella prima metà del Cinquecento*, e in generale alle ricerche promosse dall'associazione Roma nel Rinascimento e pubblicate dalla stessa in volume e sulla rivista omonima.

52. Sui letterati e Pier Luigi Farnese è d'obbligo ricordare il contributo di Vela 1988, su Anton Francesco Rainerio Gorni 1989, con gli importanti correttivi di Juri 2022 e Albonico 2022, su Molza e i Farnese la recente edizione delle rime del modenese di Pignatti 2024 e Id. 2023. È inoltre in fase d'avvio un grosso progetto per un'*Enciclopedia Farnesiana*, a cura di Paolo Procaccioli, Paolo Marini ed Enrico Parlato (<<https://www.farnese.org>>), che promette ottimi risultati. Sul versante artistico si segnala un particolare fervore degli studi, per cui mi limito a citare qualche titolo recente tra quelli di maggiore rilievo: Robertson 1992, *Glanz der Farnese* 1995, Gamrath 2007, Rebecchini 2020, Verde 2022.

biente o un genere, e continuano a mancare perlopiù riflessioni aggiornate sul significato di questo tipo di poesia nel suo insieme, nonché indagini sulla poesia neolatina. In primo luogo, la lacuna più grande da colmare è dunque la conoscenza dei testi, ragione per la quale le tre curatrici di questo volume hanno intrapreso e coordinato una campagna di ricerca e censimento dei testi poetici in latino e in volgare di materia politico-encomiastica per quanto riguarda le opere a stampa.⁵³ Tale operazione consentirà finalmente di quantificare questa produzione – nella consapevolezza che tanto è perduto o disperso – e di ordinarla in un quadro geografico e storico, nel solco della lezione di Dionisotti (1967), con precisi riferimenti ai contesti geo-politici, alle autorità regnanti, alla destinazione dei testi. In secondo luogo, mancano informazioni sulla produzione materiale dei manufatti che veicolano i testi e sul contesto in cui nascono, sulle forme di circolazione e sui destinatari reali, se si esclude la monografia di Raymund Wilhelm succitata. Non sappiamo ad esempio se essi fossero letti in pubblico, tranne nel caso di alcuni tipi di testi popolari su cui sta producendo ricerche importanti Luca Degl'Innocenti (vd. *supra*); nondimeno alcune testimonianze indiziarie (dipinti e cronache) suggeriscono che, come durante le cerimonie ufficiali le orazioni erano lette di fronte alle autorità politiche, così anche alcuni testi poetici lo fossero (è assodato invece che il teatro assolse un'importante funzione politica in occasione delle feste). Questo problema – le modalità di diffusione in forma scritta e orale – implica naturalmente quello della funzione dei componimenti, che non può essere ridotta al semplice omaggio encomiastico e a un servizio: la poesia partecipava, alla stregua di altre forme artistiche, alla rappresentazione pubblica del potere e di conseguenza alla macchina della “propaganda”, ed è necessario comprendere puntualmente, caso per caso, gli elementi dell'encomio in relazione al momento storico, alla posizione politica del destinatario, alle sue ambizioni e ai suoi progetti, ai rapporti diplomatici e politici con altre realtà, alla biografia dell'autore. In tal senso rimane quasi del tutto inesplorata la questione dell'esistenza di una committenza letteraria – e poetica in particolare –, poiché, a differenza dell'ambito artistico e architettonico, risulta molto più difficile trovare prove documentarie di questa pratica (e, soprattutto, non siamo abituati a ragionare in questi termini). Molto è stato fatto tra storici dell'arte e della letteratura sulla funzione dei letterati nell'ideazione di programmi iconografici per i luoghi del potere e le residenze signorili, di imprese, emblemi e motti legati alla coniazione di medaglie e altri oggetti, grazie ad alcune testimonianze epistolari che dimostrano l'attiva collaborazione di

53. Rimando all'introduzione per una descrizione del lavoro svolto e segnalo che in un secondo momento si è affiancata a noi Martina Dal Cengio. Per i manoscritti invece mi permetto di rinviare al progetto Ambizione nr. 223665 del Fondo Nazionale Svizzero *La poesia politica al tempo delle Guerre d'Italia (1494-1559): produzione, forme di circolazione, centri di potere* (<<https://data.snf.ch/grants/grant/223665>>), di cui sono responsabile.

scrittori, artisti, signori e i loro consiglieri. Ciò dovrebbe quantomeno indurre il sospetto che anche nell'ambito dei testi poetici, delle iscrizioni e di altre forme scritte impiegate in pubblico ci potesse essere un lavoro d'équipe e/o una partecipazione dei letterati. Nello specifico, è assai raro trovare componimenti che siano espressione puramente individuale, in primo luogo perché la poesia cinquecentesca è fondata nella socialità, in secondo luogo perché i componimenti politico-encomiastici si caricano sovente di valori condivisi, ancorati al pensiero politico e morale sostenuto dal potere, alla storiografia ufficiale e alle idee giuridiche da esso promosse, ai suoi disegni propagandistici e alle esigenze concrete delle figure elogiate,⁵⁴ dalla legittimazione dinastica a quella morale (la *politica della virtù* ben descritta da James Hankins 2019), dalle strategie diplomatiche ai modi di condurre (o evitare) le guerre, dalla necessità di reprimere avversari politici e rivolte o di manipolare gli eventi nell'informazione all'interesse a mostrarsi benevoli e munifici verso la popolazione in momenti di crisi (guerre, carestie, epidemie, ...), e così via. Ciò vale anche per chi scrive al di fuori dell'*entourage* dei signori, in quanto si tratta normalmente di persone che vogliono accreditarsi in quegli ambienti. Il ragionamento si applica sia al contesto di produzione sia a quello di destinazione: molti testi infatti sono composti per una fruizione locale (il poeta scrive per il suo signore e la corte), nondimeno esistono altresì numerosi testi che sono indirizzati a destinatari lontani su commissione o indicazione di chi detiene il potere con fini politico-diplomatici, e in tal senso risulta essenziale osservare questa produzione nel contesto europeo, ricostruendo le relazioni tra gli Stati, le corti e le dinastie italiani da una parte e i loro corrispettivi stranieri dall'altra, grazie anche agli studi storici sulla presenza di diplomatici e agenti stranieri nei diversi centri. Infine, occorre additare almeno un altro grande problema posto da queste poesie: la difficoltà nell'individuare le fonti da cui gli autori trassero le notizie storiche, giacché si tratta di materiali molto eterogenei che spesso richiedono lunghe indagini archivistiche (storiografia ufficiale, cronache, dispacci, relazioni degli oratori, lettere, altri testi poetici, *etc.*). Un discorso in parte analogo vale per le fonti iconografiche, giacché non sempre possiamo considerare che gli autori avessero visto le immagini in questione – dai ritratti agli apparati effimeri, ai programmi iconografici dei luoghi privati e pubblici e oltre –, e dobbiamo pensare spesso a una mediazione svolta sì da descrizioni lette o ascoltate e da trattati in onore dei signori o sovrani (a partire dal genere dello *speculum principis*), ma forse soprattutto da intermediari che si occupavano di definire cosa fosse lecito associare alla figura effigiata, di controllare

54. Salvo errori da parte mia, il ruolo del diritto nella poesia politica del Rinascimento non è mai stato sondato, tuttavia si tratta di un campo che potrebbe riservare risultati interessanti, tanto più dopo i recenti studi di Valérie Hayaert sull'emblematica e la rielaborazione del *Corpus Juris Civilis* (2008) e sulle rappresentazioni figurative della Giustizia in rapporto al diritto e al sistema giudiziario (2023).

la produzione a stampa e di censurare ciò che non era ammissibile in quanto incompatibile con l'immagine che si voleva tramandare.⁵⁵

In conclusione, l'auspicio è che questa rassegna, di certo non esaustiva, insieme al volume che la contiene, abbia fornito un primo inquadramento dei problemi critici e delle prospettive di ricerca, e possa nonché incoraggiare nuovi accertamenti storico-filologici promuovere sinergie negli studi sul Rinascimento e una maggiore apertura metodologica nell'ambito delle ricerche sulla poesia del XVI secolo.

Riferimenti bibliografici

- Este* 2004 = *Gli Este a Ferrara*, Milano, Silvana, 3 voll.
Glanz der Farnese 1995 = *Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance*, München, Prestel.
Lirici europei 2004 = *Lirici europei dei Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G.M. Anselmi, K. Elam, G. Forni e D. Monda, con pagine di R. Roversi e M. Rueff, Milano, BUR.
Occasioni 2024 = *Occasioni farnesiane. Forme e situazioni della lirica d'encomio tra Cinquecento e Seicento*, Atti del convegno, Pisa, 13-14 ottobre 2022, sezione monografica di «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, XVI (2024), 1, pp. 2-278.
Tesin 2002 = *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Pavia, Cardano.
 Abbamonte, Barreto et alii 2011 = *La battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di Giancarlo A., Joana B., Teresa D'Urso e Alessandra Perriccioli Saggese, Francesco Senatore, Roma, Viella.
 Aikema 2021 = Bernard A., *I Rinascimenti in Europa 1480-1620. Arte, geografia e potere*, Milano, Libri Scheiwiller.
 Aikema, Checa Cremades 2022 = Bernard A., Fernando C.C., *Bosch e l'altro Rinascimento*, Milano, 24ore cultura.
 Alazard 2010 = Florence A., *Le lamento dans l'Italie de la Renaissance. "Pleure, belle Italie, jardin du monde"*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
 Alazard 2017 = Florence A., *La bataille oubliée. Agnadel, 1509: Louis XII contre les Vénitiens*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
 Albonico 1990 = Simone A., *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli.
 Albonico 1995 = Simone A., *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, in *Ludovicus dux*, a cura di L. Giordano, Vigevano, Diakronia - Società Storica Vigevanese, pp. 66-91.
 Albonico 2003 = Simone A., *Oratoria e letteratura a Milano nell'epoca di Luigi XII, in Louis XII en Milanais*, XLII colloque international d'études humanistes, 30 juin - 3 juillet 1998, Actes réunis par P. Contamine et J. Guillaume, Paris, Honoré Champion, pp. 53-65.

55. L'unico studio articolato a me noto su questo aspetto è Leydi 1999.

- Albonico 2013 = Simone A., *Appunti sulla cultura letteraria a Milano dalla prima dominazione francese al 1560*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di E. Bellini e A. Rovetta, Roma, Bulzoni, pp. 45-60.
- Albonico 2016 = Simone A., *Autour de materia et forma dans la poésie de Pietro Bembo et de ses contemporains*, in «Italice», XIX (2016), pp. 302-32.
- Albonico 2022 = Simone A., *Il commento ai «Cento sonetti» di Anton Francesco Rainerio e le nuove strade della lirica italiana*, in «Petrarchism, Paratexts, Pictures»: *Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento*, a cura di B. Huss e F. Pich, Firenze, Cesati, pp. 181-93.
- Albonico 2024 [ma 2025] = *Geografia e storia della tradizione lirica nell'Italia del Cinquecento*, a cura di Simone A., n. monografico di «Italice», XXVII (2024).
- Albonico, Moro 2020 = *Gaspere Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a cura di Simone A. e Simone M., Roma, Viella.
- Alhaïque Pettinelli 1999 = Rosanna A.P., *Storia contemporanea e tradizione del genere nella letteratura cavalleresca del Cinquecento*, in Ead., *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 127-46 (già in *Storia e poesia nella cultura medievale*, Atti del colloquio, Roma, 21-23 febbraio 1990, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, pp. 97-117).
- Alonge, Balzamo, Sènié 2023 = *Oltralpe. Acteurs, idées et livres entre France et Italie au XVI^e siècle*, édité par Guillaume A., Nicolas B. et Jean S., Roma, Viella.
- Alonge, Ruggiero 2020 = *Relations diplomatiques franco-italiennes dans l'Europe de la première modernité. Communication politique et circulation des savoirs*, sous la direction de Guillaume A. et Raffaele R., Lecce, PensaMultimedia.
- Anselmi, De Benedictis 2008 = *Città in guerra. Esperienze e riflessioni nel primo '500. Bologna nelle "Guerre d'Italia"*, a cura di Gian Mario A. e Angela D.B., Argelato, Minerva.
- Bacchelli 2006 = Franco B., *L'esecrazione dell'arma da fuoco nell'«Orlando furioso» (IX 28-94 e XI 21-28)*, in «*In partibus Clus*». *Scritti in onore di Giovanni Pugliese Carratelli*, a cura di G. Fiaccadori, Napoli, Vivarium, pp. 259-330.
- Baldini, Bietti 2013 = *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, a cura di Nicoletta B. e Monica B., Livorno, sillabe.
- Balsamo 1998 = *Passer les monts. Français en Italie, l'Italie en France (1494-1525)*, Xe colloque de la Société française d'étude du seizième siècle, études réunies et publiées par Jean B., Paris, Honoré Champion - Fiesole, Cadmo.
- Bandera, Burns, Farinella 2019 = *Andrea Mantegna. Rivivere l'antico, costruire il moderno*, Torino, Palazzo Madama, 12 dicembre 2019 - 4 maggio 2020, a cura di Sandrina B., Howard B. e Vincenzo F., Venezia, Marsilio.
- Bardini 1990 = Marco B., *Dal poemetto bellico al poema storico: «Li successi bellici seguiti nella Italia» di Niccolò degli Agostini*, in *La scrittura della storia*, a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Pisa, Editrice Pisana, pp. 199-227.
- Barreto 2013 = Joana B., *La majesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Rome, École française de Rome.
- Barreto, Delon, Lafille 2023 = *Vivre la bataille ? Expérience et participation dans les arts. XVe-XXI^e siècle*, sous la direction de Joana B., Gaspard D. et Pauline L., Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Barreto, Quaranta, Nativel 2015 = *Voir Gaston de Foix (1512-2012). Métamorphoses européennes d'un héros paradoxal*, sous la direction de Joana B., Gabriele Q. et Colette N., Paris, Publications de la Sorbonne.

- Beaufils, Capodiecì 2022 = *La cour en fête. Dans l'Europe des Valois*, sous la direction de Oriane B. et Luisa C.; préface de V. Droguet, Tours, Presses universitaires François-Rabelais.
- Béhar 2012a = Roland B., «*In medio mihi Caesar erit*»: Charles-Quint et la poésie impériale, in Id., Blanco 2012, pp. 7-40.
- Béhar 2012b = Roland B., *Le De adventu Caroli V. Imperatoris in Italiam (ca. 1536) de Minturno: la célébration héroïque et mythique de Charles-Quint*, in *La lyre et la pourpre. Poésie latine et politique de l'Antiquité Tardive à la Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 117-32.
- Béhar 2015 = Roland B., *La fureur française défaite. François Ier dans la poésie de circonstance espagnole au lendemain de Pavie (1525)*, in Petey-Girard, Polizzi, Tran 2015, pp. 337-58.
- Béhar, Blanco 2012 = *Les Poètes de l'Empereur. La cour de Charles-Quint dans le renouveau littéraire du XVIe siècle (1516-1556)*, a cura di Roland B. e Mercedes B., dossier monografico di «e-Spania», XIII (2012).
- Benedetti 2010 = Stefano B., *Ex perfecta antiquorum eloquentia. Oratoria e poesia a Roma nel primo Cinquecento*, Roma, Roma nel Rinascimento.
- Bentley 1987 = Jerry H. B., *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton, Princeton University Press (trad. italiana con introduzione di G. Galasso, Napoli, Guida, 1995).
- Bietti, Ferretti 2021 = *Il granduca Cosimo I de' Medici e il programma politico dinastico nel complesso di San Lorenzo a Firenze*, a cura di Monica B. e Emanuela F., Firenze, Firenze University Press.
- Biferali, Firpo 2007 = Fabrizio B., Massimo F., Battista Franco "pittore veneziano". *Nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa, Edizioni della Normale.
- Biferali, Firpo 2009 = Fabrizio B., Massimo F., "Navicula Petri". *L'arte dei papi nel Cinquecento 1527-1571*, Roma-Bari, Laterza.
- Bisceglia, Ceriana, Procaccioli 2019 = *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna B., Matteo C. e Paolo P., Firenze, Giunti.
- Blanchard, Mühlethaler 2002 = Joël B., Jean-Claude M., *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, Presses universitaires de France.
- Bodart 1998 = Diane H. B., *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma, Bulzoni.
- Bodart 2011 = Diane H. B., *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS-INHA.
- Boillet, Civil 2006 = *L'actualité et sa mise en écriture. Espagne, France, Italie et Portugal, XVe-XVIIe siècles*, Actes du Colloque International, Paris, 19-21 octobre 2000, réunis par Pierre C. et Danielle B., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Boillet, Grassi 2011 = *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di Danielle B. e Lucia G., Lucca, Pacini Fazzi.
- Boillet, Piéjus 2002 = *Les guerres d'Italie, histoires, pratiques, représentations*, Actes du Colloque International, Paris, 9-10-11 décembre 1999, réunis et présentés par Danielle B. et Maria Françoise P., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Bolognesi 2014 = 1512. *La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa*, a cura di Dante B., Ravenna, Longo.
- Bolzoni 2002 = Lina B., «*O maledetto, o abominoso ordigno*»: la rappresentazione della guerra nel poema epico-cavalleresco, in *Storia d'Italia. Annali, XVIII Guerra e pace*, a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi, pp. 199-250.

- Borgo 2017 = Francesca B., *Battle and Representation in Cinquecento Art and Theory*, PhD dissertation, Harvard University.
- Bowd 2018 = Stephen D. B., *Renaissance Mass Murder: Civilians and Soldiers during the Italian Wars*, Oxford, Oxford University Press.
- Bozza 1943 = Tommaso B., *Scrittori politici italiani dal 1550 al 1650*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Brown 1985 = Cynthia Jane B., *The Shaping of History and Poetry in Late Medieval France. Propaganda and Artistic Expression in the Works of the rhétoriciens*, Birmingham Alabama, SummaPubl.
- Brown 1989 = André de la Vigne, *La ressource de la chrestienté*, édition critique par Cynthia Jane B., Montréal, CERES.
- Brown 1995 = Cynthia Jane B., *Poets, Patrons, and Printers. Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Brown 2003 = Pierre Gringore, *Ceuvres polémiques, rédigées sous le règne de Louis XII*, édition critique par Cynthia Jane B., Genève, Droz.
- Bruscagli 2016 = Renzo B., I «Cinque canti» dell'Ariosto, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, a cura di J. Bartuschat e F. Strogolo, Ravenna, Longo, pp. 19-52.
- Cabani 1982 = Cristina C., *Il poemetto di Mambriano Roseo da Fabriano*, in E. Scarano, Ead., I. Grassini, *Sette assedi di Firenze*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 214-50.
- Campbell 2004 = Stephen J. C., *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven, Yale University Press.
- Campbell 2019 = Stephen J. C., *The Endless Periphery. Toward a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto's Italy*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Campeggiani 2017 = Ida C., *L'ultimo Ariosto. Dalle «Satire» ai «Frammenti autografi»*, Pisa, Edizioni della Normale.
- Cantatore, Casetti Brach et alii 2016 = Leone X. *Finanza, mecenatismo, cultura*, Atti del convegno internazionale, Roma, 2-4 novembre 2015, a cura di Flavia C., Carla C.B., Anna Esposito, Carla Frova, Daniela Gallavotti Cavallero, Paola Piacentini, Franco Piperno e Concetta Ranieri, Roma, Roma nel Rinascimento.
- Cantatore, Chiabò et alii 2010 = *Metafore di un pontificato. Giulio II, 1503-1513*, Atti del convegno, Roma, 2-4 dicembre 2008, a cura di Flavia C., Maria C., Paola Farenaga, Maurizio Gargano, Anna Morisi, Anna Modigliani e Franco Piperno, Roma, Roma nel Rinascimento.
- Cantù, Visceglia 2003 = *L'Italia di Carlo V. Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, a cura di Francesca C. e Maria Antonietta V., Roma, Viella.
- Capodiecì, Brumout 2019 = *Il sogno d'arte di François Ier. L'Italie à la cour de France*, a cura di Luisa C. e Gaylord B., Roma, L'Erma di Bretschneider.
- Carette, Girón-Pascual, González Arévalo, Terreaux-Scotto 2017 = *Italie et Espagne entre Empire, cités et États. Constructions d'histoires communes (XVe-XVIe siècles)*, sous la direction de Alice C., Rafael M. G.-P., Raúl G.A., Cécile T.-S., Roma, Viella.
- Carrada 2022 = *L'altro Rinascimento. Ulisse Aldrovandi e le meraviglie del mondo*, a cura di Giovanni C., consulenza scientifica di G. Olmi e D. Domenici, Bologna, Bologna University Press.
- Casadei 1988 = Alberto C., *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo Furioso*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Casadei 2016 = Alberto C., *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio.

- Casini 1996 = Matteo C., *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Marsilio, Venezia.
- Cassiani 2008 = Chiara C., *Narrare in ottave (tra il 1494 e il 1527)*, in Ead., *Roma tra fabula e historia. Parole e immagini alla vigilia della Riforma*, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 9-34.
- Chacón, Murgia, Tore, Visceglia 2009 = *Spagna e Italia in età moderna. Storiografie a confronto*, a cura di Francisco C., Giovanni M., Gianfranco T. e Maria Antonietta V., Roma, Viella.
- Chastel 1983 = André C., *Il Sacco di Roma. 1527*, Torino, Einaudi (tradotto dall'ed. inglese *The Sack of Rome*, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1977, translated by B. Archer, Princeton, Princeton University Press, 1983).
- Checa Cremades 1994 = Fernando C.C., *Tiziano y la monarquía hispanica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglo XVI y XVII)*, Madrid, Nerea.
- Checa Cremades 1999 = Fernando C.C., *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones el viso.
- Checa Cremades 2013 = Fernando C.C., *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons.
- Checa, Zamala 2023 = *Ars Habsburgica. New Perspectives on Sixteenth-Century Art*, edited by Fernando C. and Miguel Ángel Z., Turnhout, Brepols.
- Chiodo 2012 = Domenico C., *Le muse sediziose: un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, FrancoAngeli.
- Chiodo 2013 = Domenico C., *Più che stelle in cielo: poeti nell'Italia del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli.
- Christiansen, Falciani 2021 = *The Medici. Portraits and Politics. 1512-1570*, edited by Keith C. and Carlo F., New York, The Metropolitan Museum of Art - New Haven-London, Yale University Press.
- Cogotti, Farinella, Preti 2016 = *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, a cura di Marina C., Vincenzo F. e Monica P., Milano, Officina Libraria.
- Coliva, Aikema 2010 = *Cranach. L'altro Rinascimento/A different Renaissance*, a cura di/edited by Anna C. e/and Bernard A., Milano, 24ore cultura.
- Conrieri 2005 = Davide C., *Giulio II e i letterati*, in *Giulio II. Papa, politico, mecenate*, Atti del convegno, Savona, Fortezza del Priamar, Sala della Sibilla, 25-26-27 marzo 2004, a cura di G. Rotondi Terminiello e G. Nepi, Genova, De Ferrari, pp. 91-116.
- Cooper 1997 = Richard C., *Litterae in tempore belli. Etudes sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie*, Genève, Droz.
- Corpataux 2019 = Jean-François C., *Pro-création. Pouvoirs de l'image et fécondité dynastique à la Renaissance*, préface de U. Pfisterer, Fribourg, Université de Fribourg, thèse d'habilitation présentée devant la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, diffusé en Open Access par l'Université de Fribourg sur FOLIA, <<https://folia.unifr.ch/unifr/documents/307581>>.
- Corradini 2013 = Marco C., *Dal Moro a San Carlo: la poesia narrativa*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di E. Bellini e A. Rovetta, Roma, Bulzoni, pp. 61-90.
- Cox-Rearick 1984 = Janet C.-R., *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton, Princeton University Press.
- Crozet-Pavan, Maire Viguer 2015 = *L'art au service du prince. Paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-vers 1500)*, sous la direction de Elisabeth C.-P. et Jean-Claude M.V., Roma, Viella.

- D'Agostino, Fodale *et alii* 2020 = *La Corona d'Aragona e l'Italia*, Atti del XX congresso della Corona d'Aragona, Roma-Napoli, 4-8 ottobre 2017, a cura di Guido D'A., Salvatore F., Massimo Miglio, Anna Maria Oliva, Davide Passerini e Francesco Senatore, Roma, nella sede dell'Istituto, Palazzo Borromini - Perugia, Pliniana.
- D'Amico, Fournel 2018 = *François Ier et l'espace politique italien. États, domaines et territoires*, études réunies par Juan Carlos D'A. et Jean-Louis F., Rome, École française de Rome.
- D'Amico, Tomasi 2025 = *Luigi Alamanni entre l'Italie et la France*, Actes du colloque, Chambéry, 21-22 octobre 2021, sous la direction de Silvia D'A. et Franco T., Torino, Rosenberg & Sellier.
- Darmon, Desbois-Ientile, Petit, Vintenon 2015 = *L'Histoire à la Renaissance. À la croisée des genres et des pratiques*, sous la direction de Rachel D., Adeline D.-I., Adrienne P. et Alice V., Paris, Classiques Garnier.
- De Caprio, Miglio, Arasse, Asor Rosa 1986 = Vincenzo D.C., Massimo M., Daniel A., Alberto A.R., *Il sacco di Roma del 1527 e l'immaginario collettivo*, Roma, Istituto nazionale di studi romani.
- De Caprio 1991 = Vincenzo D.C., *La tradizione e il trauma. Idee del Rinascimento romano*, Roma, Bulzoni.
- De Capua 2016 = Paola D.C., *Microcosmo letterario a Roma nella prima metà del Cinquecento*, Messina, Centro internazionale di studi umanistici.
- Degl'Innocenti 2008 = Luca D.I., *I «Realisti» dell'Altissimo. Un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Degl'Innocenti, Richardson, Sbordonì 2016 = *Interactions between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, edited by Luca D.I., Brian R. and Chiara S., London-New York, Routledge.
- Delle Donne, Rivera Magos 2019 = *La Disfida di Barletta e la fine del Regno. Coscienza del presente e percezione del mutamento tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento*, a cura di Fulvio D.D. e Victor R.M., Roma, Viella.
- De Riedmatten 2022 = Henri D.R., *Le suicide de Lucrèce. Eros et politique à la Renaissance*, Arles, Actes Sud.
- De Riedmatten, Gaffo, Jaccard 2023 = *Restoration as Fabrication of Origins. A Material and Political History of Italian Renaissance Art/De la restauration comme fabrique des origines. Une histoire matérielle et politique de l'art à la Renaissance italienne*, edited by Henri D.R., Fabio G. and Mathilde J., Berlin-Boston, De Gruyter.
- Detering, Marsico, Walser-Bürgler 2020 = *Contesting Europe. Comparative Perspectives on Early Modern Discourses on Europe, 1400-1800*, edited by Nicolas D., Clementina M. and Isabella W.-B., Leiden-Boston, Brill.
- Dionisotti 1967 = Carlo D., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- Dorigatti 2016 = Marco D., *Ludovico Ariosto, il poema e la storia*, in *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, a cura di G. Beltramini e A. Tura, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, pp. 332-39.
- Dorigatti 2017 = Marco D., *Il presente della poesia. L'Orlando furioso nel 1516*, in *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità*, Convegno internazionale, Toulouse, 17-19 marzo 2016, a cura di A. Villa, Toulouse, PUM, pp. 3-27.
- Dumont 2013 = Jonathan D., Lilia Florent. *L'imaginaire politique et social à la cour de France durant les Premières Guerres Italiennes (1494-1525)*, Paris, Honoré Champion - Genève, Slatkine.

- Fantoni 2000 = *Carlo V e l'Italia*, Seminario di studi, Georgetown University, Villa Le Balze, 14-15 dicembre 2000, a cura di Marcello F., Roma, Bulzoni.
- Farinella 2014 = Vincenzo F., *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano, Officina Libraria.
- Fiorato 1994 = *Italie 1494*, études réunies et présentées par Adelin Charles F., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Firpo 1991 = Massimo F., *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi.
- Floriani 1988a = Piero F., *Il classicismo primo-cinquecentesco e il modello "augusteo", in Letà augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri*, Atti del convegno, Mantova, Palazzo Ducale, 21-23 maggio 1987, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, pp. 237-64.
- Floriani 1988b = Piero F., *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni.
- Folin 2001 = Marco F., *Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano*, Bari, Laterza.
- Folin 2011 = *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530*, edited by Marco F., Woodbridge, Antique Collector's Club.
- Fontes-Baratto 2002 = Anna F.-B., *Le dernier Furioso et l'actualité: temps de la fable et loi de l'histoire dans le château de Tristan*, in Boillet, Piéjus 2002, pp. 319-33.
- Forni 2011a = Giorgio F., *Pluralità del petrarchismo*, Ospedaletto, Pacini.
- Forni 2011b = Giorgio F., *Petrarchismo a Roma e nelle aree di influenza farnesiana: la lirica volgare nell'età di Paolo III Farnese (1534-1549)*, in Forni 2011a, pp. 139-64.
- Fosalba 2019 = Eugenia F., «*Pulchra Parthenope*». *Hacia la faceta napolitana de Garcilaso de la Vega*, Iberamericana Vervuert, Madrid.
- Fosalba 2024 = Eugenia F., *La senda poética de Garcilaso en Europa*, Madrid, Iberoamericana - Frankfurt, Vervuert.
- Fosalba, de la Torre Ávalos 2017 = Eugenia F., Gáldrick d.I.T.Á. (eds.), *La égloga renacentista en el reino de Nápoles*, Bulletin Hispanique, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Fosalba, de la Torre Ávalos 2018 = Eugenia F. y Gáldrick d.I.T.Á. (eds.), *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles: redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, Bern, Peter Lang.
- Frege Gilbert 2005 = Elisabeth F.G., *Luigi Alamanni, Politik und Poesie. Von Machiavelli zu Franz 1.*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Frommel, Delaplanche 2020 = 1527. *Il Sacco di Roma*, a cura di Sabine F. e Jérôme D., con la collaborazione di C. Castelletti, Roma, Campisano.
- Furlan, Tosini 2014 = *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1600)*, a cura di Caterina F. e Patrizia T., Milano, Silvana.
- Furlotti, Rebecchini 2008 = Barbara F., Guido R., *The Art of Mantua. Power and Patronage in the Renaissance*, Los Angeles, Getty Publications.
- Gamberini 2023 = Diletta G., *L'arte al tempo della ruina. Antonio Tebaldeo e tre poetiche storie di immagini nella Roma del Sacco*, Heidelberg, Heidelberg University Publishing.
- Gamberini, Petralia 2007 = *Linguaggi politici nell'Italia del Rinascimento*, a cura di Andrea G. e Giuseppe P., Roma, Viella.
- Gamrath 2007 = Helge G., *Farnese. Pomp, Power and Politics in Renaissance Italy*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

- Gandoulphe, Ruggiero, Singlard, Tomasi 2025 = *Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) à la croisée des cultures/Diego Hurtado de Mendoza e l'Italia*, Actes des colloques, Marseille, 7-8 avril 2022 - Padova, 12-13 décembre 2022, sous la direction de Pascal G., Raffaele R., Sophie-Bérangère S., Franco T., Turnhout, Brepols, i.c.s.
- Garofalo, Mattei 2022 = *I Gonzaga fuori Mantova. Architettura, relazioni, potere*, a cura di Emanuela G. e Francesca M., Roma, Viella.
- Gigliucci 2001 = *La lirica rinascimentale*, a cura di Roberto G., scelta e introduzione di J. Risset, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato.
- Gigliucci 2005 = Roberto G., *Appunti sul petrarchismo plurale*, in «Italianistica», XXXIV (2005), 2, pp. 71-76.
- Gigliucci 2007 = Roberto G., *Antipetrarchismo interno o petrarchismo plurale?*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006, a cura di A. Corsaro, H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, pp. 91-102.
- Girot 2012 = *La poésie à la cour de François Ier*, sous la direction de Jean-Eudes G., Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne.
- GOR 1988-1989 = *Guerre in ottava rima*, Modena, Panini, 4 voll.
- Gorni 1989 = Guglielmo G., *Un'ecatombe di rime: i "Cento sonetti" di Antonfrancesco Rainerio*, in «Versants», XV (1989), pp. 135-52.
- Gouwens 1998 = Kenneth G., *Remembering in the Renaissance. Humanist Narratives of the Sack of Rome*, Leiden, Brill.
- Gouwens, Reiss 2005 = *The Pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture*, 46th Annual Meeting of the Renaissance Society of America, Florence, March 2000, edited by Kenneth G. and Sheryl E. Reiss, Aldershot-Burlington, Ashgate.
- Gramsci 1950 = Antonio G., *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi.
- Graupe 2012 = Katharina G., *Oratio historica. Reden über Geschichte: Untersuchungen zur praktischen Rhetorik während des spanisch-niederländischen Konfliktes im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin, De Gruyter.
- Hankins 2019 = James H., *Virtue Politics. Soulcraft and Statecraft in Renaissance Italy*, Cambridge-London, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Hayaert 2008 = Valérie H., *Mens emblematica et humanisme juridique. Le cas du «Pegma cum narrationibus philosophicis» de Pierre Coustau (1555)*, Genève, Droz.
- Hayaert 2023 = Valérie H., *Lady Justice. An Anatomy of Allegory*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Hauvette 1903 = Henri H., *Un exilé florentin à la cour de France au XVIe siècle: Luigi Alamanni (1495-1556). Sa vie et son œuvre*, Paris, Hachette.
- Hochmann 1992 = Michel H., *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Rome, École française de Rome.
- Hochmann, Kliemann, Koering, Morel 2008 = *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 20-23 avril 2005, sous la direction de Michel H., Julian K., Jérémie K. et Philippe M., Paris, Somogy.
- Howard 1975 = Deborah H., *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven-London, Yale University Press.
- Huss, Bernsen 2011 = *Der Petrarkismus. Ein europäischer Gründungsmythos, Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst*, herausgegeben von Bernhard H. und Michael B., Bonn, Bonn University Press bei V&R unipress.

- Huss, Favaro 2018 = *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, Atti del convegno internazionale, Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016, a cura di Bernhard H. e Maiko F., Firenze, Olschki.
- Huss, Pich 2022 = *Petrarchism, Paratexts, Pictures. Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento*, a cura di Bernhard H. e Federica P., Firenze, Cesati.
- Hyde, Rospocher et alii 2023 = Jenny H., Massimo R., Joad Raymond, Yann Ryan, Hannu Salmi, Alexandra Schäfer-Griebel, *Communicating the News in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ivaldi 1992 = Cristina I., *Cinque cantari su Ludovico il Moro: scrittura e trasmissione di un sottogenere cavalleresco*, in *Tipografie e romanzi in Val Padana tra Quattro e Cinquecento*, a cura di R. Brusagli e A. Quondam, Modena, Panini, pp. 175-90.
- Jossa 2002 = Stefano J., *Il "filo" della storia*, in Id., *La fondazione di un genere. Il poema epico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, pp. 105-38.
- Jossa, Mammanna 2004 = Stefano J., Simona M., *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, in *Nel libro di Laura. Petrarca's Liebesgedichte in der Renaissance*, herausgegeben von L. Collarile und D. Maira, Basel, Schwabe, pp. 90-116.
- Juri 2022 = A. Juri, *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*, Milano, BIT&S.
- Kent 2000 = Dale K., *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's oeuvre*, New Haven, Yale University Press.
- Kim 2014 = David Young K., *The Travelling Artist in the Italian Renaissance. Geography, Mobility, and Style*, New Haven-London, Yale University Press.
- Koering 2013 = Jérémie K., *Le prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVI^e siècle*, Arles, Actes Sud.
- Kuhn, Melde 2020 = *La guerre et la paix dans la poésie épique en France (1500-1800)*, sous la direction de Roman K. et Daniel M., Stuttgart, Franz Steiner.
- Lafille 2024 = Pauline L., *Peindre pour la mémoire. La bataille dans la peinture italienne du XVI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- La Monica 1985 = Stefano L.M., *Realtà storica e immaginario bellico ariostesco*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXIX (1985), 2-3, pp. 53-81.
- Lanciotti, Rigo 2019 = Giulia L., Paolo R., *La Roma letteraria alla metà del Cinquecento e Anton Francesco Raineri alla corte di Giulio III*, in «Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, Atti delle giornate di studi, Roma, palazzo Spada, 13-14 marzo 2018, a cura di S. Quagliaroli e G. Spoltore, n. monografico di «Horti Hesperidum», 1 (2019), pp. 117-36, <<https://www.horti-hesperidum.com/hh/horti-hesperidum-2019-1/>>.
- Lastraioli, Le Gall 2018 = *François Ier et l'Italie/Francesco I e l'Italia*, édité par Chiara L. et Jean-Marie L.G., avec la collaboration de L. Capodiceci, M.G. Muzzarelli et G. Ricci, Turnhout, Brepols.
- Laureys, Leroux, Tilg, Schaffenrath 2022 = *Carolus Quintus: Kaiser Karl V in der neu-lateinischen Literatur / L'empereur Charles Quint dans la littérature néo-latine*, hrsg. von Marc L., Virginie L., Stefan T., Florian S., Tübingen, Narr Francke Attempto.
- Lecoq 1987 = Anne-Marie L., *François Ier imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, préface de M. Fumaroli, Paris, Macula.
- Lee, Maxson 2023 = *The Culture and Politics of Regime Change in Italy, c. 1494 - c. 1559*, edited by Alexander L. and Brian Jeffrey M., London-New York, Routledge.

- Lefèvre 2006 = Matteo L., *Una poesia per l'Impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Manziana, Vecchiarelli.
- Le Fur 2003 = Didier L.F., *Marignan. 13-14 septmebre 1515*, Paris, Perrin.
- Leydi 1999 = Silvio L., *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki.
- Luzio, Renier 2006 = Alessandro L., Rodolfo R., *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, introduzione di G. Agosti, indici a cura di A. della Casa, S. Signorini e R. Vetrugno, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard.
- Maldina 2016 = Niccolò M., *Ariosto e la battaglia della Polesella. Guerra e poesia nella Ferrara di inizio Cinquecento*, Bologna, il Mulino.
- Mallett, Shaw 2012 = *The Italian Wars 1494-1559. War, State and Society in Early Modern Europe*, edited by Christine S. and Michael M., London-New York, Pearson.
- Mammana 2007 = Simona M., *Lepanto: rime per la vittoria sul turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni.
- Martínez Millán 2001 = *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coordinador general José M.M., Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2 voll.
- Martínez Millán, Rivero Rodríguez 2010 = José M.M., Manuel R.R. (coords.) *Centros de Poder Italianos en la Monarquía Hispánica (siglos xv-xviii)*, Madrid, Ediciones Polifermo, 3 voll.
- Maskell 1973 = David M., *The Historical Epic in France, 1500-1700*, London, Oxford University Press.
- Matarrese 2016 = Tina M., *La letteratura cavalleresca dal fantastico alla storia: le «Guerre d'Italia» fra cantari e poema ariostesco*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, a cura di J. Bartuschat e F. Strogolo, Ravenna, Longo, pp. 327-38.
- Mattei 2016 = *Federico II Gonzaga e le arti*, a cura di Francesca M., Roma, Bulzoni.
- Mattei 2019 = Francesca M., *Architettura e committenza intorno ai Gonzaga 1510-1560. Modelli, strategie, intermediari*, Roma, Campisano.
- Mattei, Plaza 2024 = *Cultura architettonica nell'Impero di Carlo V. Storia globale, microstoria, storiografia (1519-1556)*, a cura di Francesca M. e Carlos P., Roma, Roma Tre Press - Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- McManamon 1989 = John M., *Funeral Oratory and the Cultural Ideals of Italian Humanism*, London, University of North Carolina Press.
- Medin 1904 = Antonio M., *La storia della Repubblica di Venezia nella poesia*, Milano, Hoepli.
- Menchini 2005 = Carmen M., *Panegirici e vite di Cosimo I de' Medici. Tra storia e propaganda*, Firenze, Olschki.
- Mitchell 1979 = Bonner M., *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A Descriptive Bibliography of Thriumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Firenze, Olschki.
- Mondini, Rospoche 2013 = *Narrating War. Early Modern and Contemporary Perspectives*, edited by Marco M. and Massimo R., Bologna, il Mulino - Berlin, Duncker&Humblot.
- Mondosoo = *Mondosoo. Le monde dans une péninsule : espaces urbains, présences étrangères, économies des savoirs dans l'Italie du Cinquecento*, programma strutturante 2022-2026, responsabili E. Andretta, CNRS, R. Descendre, ESN de Lyon, A. Romano, EHSS, <<https://www.efrome.it/p/mondosoo>>.

- Morel 2012 = *Le miroir et l'espace du prince dans l'art de la Renaissance*, sous la direction de Philippe M., Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Morelli 1989 = Gabriele M., *Esperienze letteraria di Alfonso d'Ávalos governatore di Milano*, in *Cancioneros spagnoli a Milano*, a cura di G. Caravaggi, Firenze, La Nuova Italia, pp. 233-60.
- Morelli 1991 = Gabriele M., *Galantería y moda en Alfonso d'Avalos, literato y gobernador de Milán*, in «Edad de oro», XI (1991), pp. 195-202.
- Morelli 2004 = Gabriele M., *Petrarchismo alla corte milanese di Alfonso D'Ávalos*, in *Relazioni letterarie tra Italia e penisola iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, Atti del primo colloquio internazionale, Pisa, 4-5 ottobre 2002, a cura di S. Vuelta García, Firenze, Olschki, pp. 161-70.
- Mühlethaler 2010 = Jean-Claude M., *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Age et modernité*, Paris, Garnier.
- Muir 1981 = Edward M., *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press - Baltimore, Project MUSE (trad. italiana Roma, Il Veltro, 1984).
- Mulryne, Goldring 2004 = *Courts Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance*, edited by J.R. M. and Elizabeth G., Aldershot, Ashgate.
- Mulryne, Shewring 1989 = *War, Literature, and the Arts in Sixteenth-Century Europe*, edited by J.R. M. and Margaret S., New York, Palgrave Macmillan.
- Murarasu 1928 = Dimitru M., *La poésie néo-latine et la Renaissance des lettres antiques en France (1500-1549)*, Paris, Librairie universitaire J. Gamber.
- Muzerelle-Hardouin 1970 = Danielle M.-H., *Les poètes latins des guerres de Charles VIII et de Louis XII*, Thèse de l'École des Chartes.
- Naldi, Zezza 2023 = *Gli spagnoli a Napoli. Il Rinascimento meridionale*, a cura di Riccardo N. e Andrea Z., Napoli, artem.
- Natoli 2021 = Chiara N., *Petrarchismo politico (1525-1565). Modelli, forme, temi della lirica civile nel Rinascimento*, Lecce, PensaMultimedia.
- Nevola 2007 = Fabrizio N., *Siena. Constructing the Renaissance City*, New Haven, Yale University Press.
- Niccoli 1982 = Ottavia N., *I re morti nel campo di Agnadello*, in «Quaderni storici», XVII (1982), pp. 929-59.
- O'Malley 1979 = John W. O'M., *Praise and Blame in Renaissance Rome. Rhetoric, Doctrine and Reform in the Sacred Orators of the Papal Court (1450-1521)*, Durham, Duke University Press.
- Panofsky 1955 = Erwin P., *The Meaning in visual Arts. Papers in and on the History of Art*, Garden City (NY), Doubleday Anchor Books.
- Pantani 2010 = Italo P., *La poesia volgare a Roma negli anni di Giulio II*, in Cantatore, Chiabò et alii 2010, pp. 159-79.
- Pantani 2023 = Italo P., *La poesia volgare a Roma negli anni di Alessandro VI*, in «Roma nel Rinascimento», s.a. (2023), pp. 377-407.
- Paoli, Spike 2019 = *Francesco Maria I della Rovere di Tiziano. Le collezioni roveresche nel palazzo ducale di Casteldurante*, a cura di Feliciano P. e John T. S., presentazione di E.D. Schmidt, Urbino, QuattroVenti.
- Paolini 1989 = Paola P., *L'apologo latino «Bombarda» di Pandolfo Collenuccio e altri riflessi letterari delle prime armi da fuoco*, in «Italianistica», XVIII (1989), 2-3, pp. 357-65.
- Parlato 2014 = *Altro Rinascimento. Il giovane Filippo Lippi e la Madonna di Tarquinia*, a cura di Enrico P., con la collaborazione di M. Ulivi, Milano, Officina Libraria.

- Pestarino 2018 = Rossano P., *Tra amori e armi: sulla lirica di Luigi Tansillo*, Napoli, Loffredo.
- Petey-Girard, Polizzi, Tran 2015 = *François Ier imaginé*, Actes du colloque de Paris organisé par l'association Renaissance-Humanisme-Réforme et par la Société Française d'Etudes du Seizième Siècle, Paris, 9-11 avril 2015, textes rassemblés par Bruno P.-G., Gilles P. et Trung T., Genève, Droz.
- Petey-Girard, Vène, 2015 = *François Ier. Pouvoir et images*, sous la direction de Bruno P.-G. et de Magali V., avec la collaboration d'E. Bœuf-Belilita et de L. Trunel, Paris, Bibliothèque Nationale de France.
- Pignatti 2020 = *Poesia in volgare nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, a cura di Franco P., Roma, Roma nel Rinascimento.
- Pignatti 2023 = Franco P., Schola Farnesiana. *Poesia volgare a Roma tra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», XII (2023), pp. 153-90.
- Pignatti 2024 = Francesco Maria Molza, *Rime*, edizione critica e commento a cura di Franco P., Milano, BIT&S, 2 voll.
- Pinelli 2004 = Antonio P., *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Roma, Laterza.
- Pinelli, Rossi 1971 = Antonio P., Orietta R., *Genga architetto. Aspetti della cultura urbinata del primo 500*, Roma, Bulzoni.
- Piperno 2001 = Franco P., *L'immagine del duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II duca d'Urbino*, Firenze, Olschki.
- Plaisance 2004 = Michel P., *L'accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici/L'Académie et le prince. Culture et politique à Florence au temps de Côme I et de François de Médicis*, Manziiana, Vecchiarelli.
- Plaisance 2005 = Michel P., *Anton Francesco Grazzini dit Lasca (1505-1584). Ecrire dans la Florence des Médicis*, Manziiana, Vecchiarelli.
- Ponce Cárdenas 2018 = *El panegírico en el Siglo de Oro: nuevas investigaciones*, a cura di Jesus P.C., n. monografico di «Críticón», 138 (2018).
- Ponce Cárdenas 2020 = *L'épithalame en Espagne*, dossier tematico a cura di Jesus P.C., in «Bulletin Hispanique», 122 (2020), 2.
- Ponsiglione 2010 = Giulia P., *La "Ruina" di Roma. Il Sacco del 1527 e la memoria letteraria*, prefazione di A. Asor Rosa, Roma, Carocci.
- Pouspin 2016 = Marion P., *Publier la nouvelle. Les pièces gothiques, histoire d'un nouveau média (XVe-XVIe siècles)*, Paris, Editions de la Sorbonne.
- Provini 2009 = Sandra P., *Les guerres d'Italie entre chronique et épopée: le renouveau de l'écriture héroïque française et néo-latine en France au début de la Renaissance*, tesi di dottorato, Université Paris-Diderot (Paris 7), Ecole pratique des hautes études (EPHE).
- Provini, Melde 2022 = *Epic Writing in France around 1500 within the European Humanist Context*, a cura di Sandra P. e Daniel M., dossier monografico di «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», XLIII (2022), 1, pp. 17-208.
- Pulina 2022 = Dennis P., *Kaiser Maximilian I. als Held im Lateinischen Epos. Ein Beitrag zur Methodik epischer Heroisierungen und zur Aktualisierung antiker Heldennarrative*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Rebecchini 2010 = Guido R., «Un altro Lorenzo». *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Venezia, Marsilio.
- Rebecchini 2020 = Guido R., *The Rome of Paul III (1534-1549). Art, Ritual and Urban Renewal*, London, Miller.

- Redondo 1999 = *Pouvoir et Littérature. Les discours sur le sac de Rome de 1527*, Actes du colloque international organisé par le L.E.C.E.M.O. à Paris, le 11 et 12 décembre 1997, études réunies et présentées par Augustin R., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Ribouillault 2013 = Denis R., *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir à Rome au XVI^e siècle*, Paris, CTHS-INHA.
- Ribouillault 2025 = *Gardens and Academies in Early Modern Italy and Beyond*, edited by Denis R., Leiden, Brill.
- Rivero Rodríguez 2005 = Manuel R.R., *Gattinara. Carlos V y el sueño del Imperio*, Madrid, Sílex.
- Rivero Rodríguez 2011 = Manuel R.R., *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la monarquía durante los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal.
- Rivero Rodríguez 2017 = Manuel R.R., *La monarquía de los Austrias. Historia del Imperio español*, Madrid, Alianza.
- Robertson 1992 = Claire R., "Il Gran Cardinale". *Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven, Yale University Press.
- Rochon 1973-1974 = *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, études réunies par André R., publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 2 voll.
- Romano 2004 = *Art and War in the Renaissance. The Battle of Pavia tapestries*, edited by Carmine R., New York, Rizzoli Electa.
- Romei 2007 = Danilo R., *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, Manziana, Vecchiarelli.
- Rosenberg 2010 = *The Court Cities of Northern Italy. Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, and Rimini*, edited by Charles M. R., New York, Cambridge University Press.
- Rospoche 2015 = Massimo R., *Il papa guerriero. Giulio II nello spazio politico europeo*, Bologna, il Mulino.
- Rospoche, Salman, Salmi 2019 = *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450-1900)*, edited by Massimo R., Jeroen S., Hannu S., Berlin-Boston De Gruyter.
- Rospoche, Salzberg 2022 = Massimo R., Rosa S., *Il mercato dell'informazione: notizie vere, false e sensazionali nella Venezia del Cinquecento*, Venezia, Marsilio.
- Rouget 2017 = *François Ier et la vie littéraire de son temps (1515-1547)*, sous la direction de François R., Paris, Classiques Garnier.
- Sánchez García 2016 = *Rinascimento meridionale. Napoli e il Viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, diretto da Encarnación S.G., Napoli, Pironti, 3 voll.
- Sangirardi 2001 = Giuseppe S., *Diavoleria, menzogna, monumento: apparizioni della storia nel Furioso*, in *L'histoire mise en œuvres... dans les arts et la littérature italienne*, Actes du colloque, 2-3 mai 2000, études réunies et présentées par A. Morini, Saint-Étienne, Publications l'Université de Saint-Étienne, pp. 25-43.
- Sangirardi 2012 = Giuseppe S., *L'Arioste e l'Empire. Réflexions sur les rédactions du Roland furieux*, in Béhar, Blanco 2012, pp. 1-14.
- Santagata 1979 = Marco S., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore.
- Santi 2022 = Flavio S., *L'altro cielo di Lombardia. Per una storia alternativa del Rinascimento e del Barocco lombardo*, Milano, Unicopli.
- Scarano 1996 = Emanuela S., *Guerra favolosa e guerra storica nell'«Orlando furioso»*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli amici*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata e A. Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, pp. 497-515.

- Settis 1999 = Salvatore S., *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli.
- Shaw 2006 = *Italy and the European Powers. The Impacts of War, 1500-1530*, edited by Christine Sh., Leiden-Boston, Brill.
- Sicard 2013 = Claire S., *Poésie et rapports sociaux autour de la cour de France 1538-1560*, tesi di dottorato, Université Paris-Diderot (Paris 7).
- Smith, McFarlane 1985 = *Literature and the Arts in the Reign of Francis I. Essays presented to C.A. Mayer*, edited by Pauline M. S. and Ian D. M., Lexington, French Forum, Publishers.
- Serrano Cueto 2019 = Antonio S.C., *El epitalamio neolatino. Poesía nupcial y matrimonio en Europa (siglos XV y XVI)*, Alcañiz-Lisboa, Palmyrenus.
- Strong 1984 = Roy S., *Art and Power. Renaissance Festivals, 1450-1650*, Woodbridge, The Boydell Press.
- Syson, Angelini et alii 2007 = *Renaissance Siena. Art for a City*, Luke S., Alessandro A., Philippa Jackson, Fabrizio Nevola, Carol Plazzotta, London, National Gallery Company - New Haven, Yale University Press.
- Szépe 2018 = Helena Katalin S., *Venice Illuminated. Power and Painting in Renaissance Manuscripts*, New Haven, Yale University Press.
- Tafuri 1984 = "Renovatio Urbis". *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di Manfredo T., Roma, Officina.
- Tafuri 1992 = Manfredo T., Roma coda mundi. *Il Sacco del 1527: fratture e continuità*, in Id., *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, pp. 223-54.
- Tafuri 2024 = Manfredo T., *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, prefazione di A. Prosperi, Macerata, Quodlibet.
- Tauber 2009 = Christine T., *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François Ier*, Berlin, Akademie Verlag.
- Tomasi 2010 = Franco T., «*L'amata patria*», i «*dolci occhi*» e il «*gran gallico Re*»: la lirica di Luigi Alamanni nelle "Opere toscane", in *Chemins de l'exil, havres de paix. Migrations d'hommes et d'idées au XVIe siècle*, Actes du colloque de Tours, 8-9 novembre 2007, sous la direction de J. Balsamo et C. Lastraioli, Paris, Champion, pp. 353-80.
- Tomasi 2012a = Franco T., *La poésie italienne à la cour de François Ier : Alamanni, Martelli et autres cas exemplaires*, in Girot 2012, pp. 65-88.
- Tomasi 2012b = Franco T., *L'Accademia degl'Intronati e Alessandro Piccolomini: strategie culturali e itinerari biografici*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs*, Actes du colloque, Paris, 23-25 septembre 2010, Paris, CIRRI, pp. 23-38.
- Tomasi 2015 = Alessandro Piccolomini, *I cento sonetti*, edizione a cura di Franco T., Genève, Droz.
- Tomasi 2016 = Franco T., *Les poètes italiens à la cour de France*, in *Les cours comme Lieux de Rencontre et d'Elaboration des Langues Vernaculaires à la Renaissance (1480-1620). Höfe als Laboratorien der Volkssprachigkeit zur Zeit der Renaissance (1480-1620)*, édition coordonnée par J. Balsamo et A.K. Bleuler, Genève, Droz, pp. 297-315.
- Tomasi 2017 = Franco T., *Raccontare la guerra in ottava rima nel Cinquecento*, in «*Le forme e la storia*», X (2017), pp. 63-80.
- Toscano 2000 = Tobia R. T., *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo.

- Toscano 2004 = Tobia R. T., *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo.
- Toscano 2012 = Tobia R. T., *Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli*, in «e-Spania», XIII (2012), pp. 1-19.
- Toscano 2018 = Tobia R. T., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo.
- Toscano 2019 = Tobia R. T., *La tradizione delle rime di Sannazaro e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo.
- Trisolini 1974 = Jehan Marot, *Le Voyage de Gênes*, édition critique et commentaire de Giovanna T., Genève, Droz.
- Trisolini 1977 = Jehan Marot, *Le Voyage de Venise*, édition critique et commentaire de Giovanna T., Genève, Droz.
- Ulrich 2006 = Uta Barbara U., *Der Kaiser im »giardino dell'imperatore«. Zur Rezeption Karls V. in italienischen Bildprogrammen des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.
- Vagni 2017 = Giacomo V., *I poeti del Cinquecento nelle prose di Parini e Bettinelli*, in *La critica letteraria nel Settecento. Forme e problemi*, a cura di G. Bucchi e C.E. Roggia, Ravenna, Longo, pp. 65-79.
- Vagni 2020a = Giacomo V., «Un'intera poetica» in forma di dialogo. Note e strumenti per *La bellezza della volgar poesia*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», IX (2020), pp. 281-306.
- Vagni 2020b = Giacomo V., *La seconda edizione della «Bellezza della volgar poesia» e il dibattito sul canone lirico nei primi anni del Settecento*, in «Aevum», XCIV (2020), 3, pp. 703-36.
- Vagni 2020c = Giacomo V., *Episodi della fortuna del Sannazaro lirico: edizioni e studi fra Sette e Ottocento*, in I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, Atti del XVIII convegno internazionale di Letteratura italiana, a cura di G. Baldassari e M. Comelli, Milano, Università degli Studi, Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, pp. 481-516.
- Vagni 2021 = Giacomo V., «Nobiltà dello stile» and «grandezza e rarità del pensiero»: Petrarch and Petrarchists in the *Giornale de' letterati italiani (1710-1740)*, in *Judging Petrarch's Lyric Poems in Renaissance Italy*, edited by M. Favaro, Oxford, Legenda - Maney Publishing, pp. 149-67.
- Vagni 2022 = Giacomo V., *Osservazioni sulla canonizzazione della lirica petrarchista nella prima metà del Settecento*, in *Leggere, postillare e commentare nel Rinascimento. I classici in versi della modernità*, a cura di E. Olivadese e N. Volta, Bologna, I libri di Emil, pp. 1-15.
- Vagni 2023 = Giacomo V., *Edizioni (e studi) di poesia rinascimentale negli anni del custodiato di Morei: Pierantonio Serassi tra Bergamo e Roma*, in *Canoni d'Arcadia. I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi*, a cura di M. Campanelli, P. Petteruti Pellegrino, P. Procaccioli, E. Russo e C. Viola, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2023, pp. 137-63.
- Vagni 2024 = Giacomo V., «O della man di Dio figlie dilette». *Le belle arti nel tomo primo delle Rime degli Arcadi*, in *Ascoltando le Rime degli Arcadi*, I, Testi della giornata di musica e poesia, 21 marzo 2022, a cura di M. Malavasi, Roma, Accademia dell'Arcadia, pp. 65-79.
- Vagni 2024 [ma 2025] = Giacomo V., *La lirica fiorentina dentro e fuori Firenze nel primo Cinquecento*, in *Albonico 2024 [ma 2025]*, pp. 343-60.

- Valente, Valeri 2020 = *Carlo V tra storia, storiografia e rappresentazione*, a cura di Michela V. e Elena V., sezione monografica di «Bruniana&Campanelliana», XXVI (2020), 1, pp. 147-88.
- Valeri 2007 = Elena V., «*Italia dilacerata*». *Girolamo Borgia nella cultura storica del Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli.
- Valeri 2020 = Elena V., *Scrivere le cose d'Italia: storici e storie d'Italia tra Umanesimo e Controriforma*, Roma, Sapienza Università.
- van Veen 2006 = Henk Th. v.V., *Cosimo I de' Medici and his Self-Representation in Florentine Art and Culture*, New York, Cambridge University Press.
- Vela 1988 = Claudio V., *I letterati nelle istituzioni: l'esperienza interrotta di Pier Luigi Farnese (1545-1547)*, in *I Farnese nella storia d'Italia*, Atti del XXII congresso dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana, Piacenza 10-12 ottobre 1986, a cura di Claudio V., n. monografico di «Archivi per la storia», 1 (1988), pp. 343-64.
- Venturi 1973 = Franco V., *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, III *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, pp. 987-1481.
- Verde 2022 = *I Farnese. Architettura, arte, potere*, a cura di Simone V., Parma, Pilotta - Milano, Electa.
- Verga 2009 = Marcello V., «*Nous ne sommes pas l'Italie, grâce à Dieu*»: note sull'idea di decadenza nel discorso nazionale italiano, in «*Storica*», XV (2009), 43-45, pp. 169-207.
- Villa 2014 = Giovanni Carlo Federico V., *Venezia, l'altro Rinascimento, 1450-1581*, Torino, Einaudi.
- Visceglia 2002 = Maria Antonietta V., *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma, Viella.
- Visceglia 2018 = Maria Antonietta V., *La Roma dei papi. La corte e la politica internazionale (secoli XVI-XVII)*, a cura di E. Valeri e P. Volpini, Roma, Viella.
- Walser-Bürgler 2021 = Isabella W.-B., *Europe and Europeanness in Early Modern Latin Literature*. Fuitne Europa tunc unita?, Leiden-Boston, Brill.
- Wilhelm 1996 = Raymund W., *Italienische Flugschriften des Cinquecento (1500-1550). Gattungsgeschichte und Sprachgeschichte*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Wilhelm 2024 = Raymund W., *Le tradizioni discorsive. Dalle norme comunicative alla storia della lingua*, Roma, Carocci.
- Yates 1975 = Francis A. Y., *Astraea. The Imperial Theme in Sixteenth Century*, London-Boston, Routledge.
- Zaggia 2018 = Massimo Z., *Testi di attualità storica a Palermo, Napoli e Milano nel Cinquecento: gli avvisi a stampa*, in *Villes à la croisée des langues (XVIe-XVIIe siècles). Anvers, Hambourg, Milan, Naples, Palerme/Städte im Schnittpunkt der Sprachen (16.-17. Jahrhundert)*. Antwerpen, Hamburg, Mailand, Neapel und Palermo, coordination éditoriale/herausgegeben von R. Béhar, M. Blanco et Jochen Hafner, Genève, Droz, pp. 819-38.
- Zanon 2024 = Giulia Z., *Cittadini of Venice. Shaping Identities between Networks and Patronage (c. 1530-1690)*, Leiden, Brill.
- Zatti 2014 = *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di Sergio Z., Lucca, Pacini Fazzi.

*«Scrivere l'istorie de' suoi tempi»: storici e storie
durante le guerre d'Italia
tra circolazione manoscritta e libri a stampa*

ELENA VALERI

Sapienza Università di Roma

Nei primi decenni del XVI secolo gli Stati italiani furono percorsi e lacerati da una lunga scia di morte, distruzione, violenza politica e sociale:¹ l'atroce realtà della guerra, ieri come oggi. Per oltre cinquant'anni Francia e Spagna si contesero il dominio di alcune aree della penisola dando vita a un conflitto noto come "guerre d'Italia", ma che coinvolse in realtà tutte le principali potenze europee di allora: oltre alla Francia e alla Spagna, anche il sacro romano impero, la Svizzera e l'impero ottomano.²

Nonostante le devastazioni sul territorio, l'instabilità politica e le difficoltà economiche provocate dal conflitto franco-spagnolo, questi decenni coincisero con uno dei periodi di maggiore sviluppo culturale e artistico della penisola. Lo stato quasi permanente di guerra e la conseguente crisi politica cui andarono incontro i principali Stati italiani furono all'origine di una rinnovata esigenza di riflessione storiografica. La necessità di ricercare e comprendere l'origine delle guerre, le responsabilità individuali e dei singoli Stati fu una delle ragioni dell'intensificarsi di questa produzione che ebbe caratteri del tutto originali rispetto all'età precedente: il nesso con la politica e l'analisi delle dinamiche del potere, il principio di realismo, un approccio laico e secolare in cui l'agire umano diventa il motore della storia, la capacità di porre problemi al presente e di stabilire nessi di causa ed effetto tra gli eventi prossimi e quelli remoti, infine l'opzione per la storia contemporanea. Il contributo offerto dagli storici della penisola a questa produzione storiografica fu straordinario in termini sia quantitativi sia qualitativi ed è stato riconosciuto e studiato a livello mondiale a tal punto che, con riferimento a questi testi, si è parlato di nascita della storiografia moderna.³

1. Vd. Mallett, Shaw 2012 e Gagné 2014.

2. Le Fur 2022, sull'espressione «guerre d'Italia» si vedano in particolare pp. 9-14.

3. Vd. Fueter 1970, p. 72 e ss., in particolare p. 73: «Che i germi di una storiografia, allora esistenti, abbiano potuto sbocciare, Firenze lo deve solo al sovvertimento prodotto dall'invasione di Carlo VIII nei rapporti interni e nella politica estera della città. Machiavelli e Guicciardini appartengono certamente ai fenomeni eccezionali che possono forse farsi strada in ogni tempo. Ma essi non stanno soli; sono solo i primi di tutta una serie di importanti storici, che rappresentano tutti nel loro genere una nuova concezione della storia. E questa fioritura storiografica dura solo finché durano le lotte costituzionali che l'hanno generata. Dopo che la monarchia ebbe preso terreno definitivamente quella storiografia scomparve così improvvisamente come era nata».

<elena.valeri@uniroma1.it>

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano, a cura di A. Juri, E. Olivadese, N. Volta,
Pisa, ETS, 2025, pp. 53-68

In questo contributo intendo esporre alcune riflessioni intorno a un primo, esauriente anche se certamente non esaustivo, censimento delle opere storiche pubblicate in Italia tra il 1494 e il 1559.⁴

Anzitutto è senz'altro da confermare la rilevanza del dato quantitativo. Si tratta, infatti, di circa 950 testi dati alle stampe in vari Stati della penisola – ma ci soffermeremo più avanti sull'elemento geografico –, in diverse lingue, nelle diverse tipologie del genere storiografico (cronache, commentari, istorie, annali, diari, memorie, biografie), su differenti tematiche e in vari formati.⁵ Una produzione ingente, se si pensa che le edizioni di una delle stamperie più attive del Cinquecento, quella trinese e poi veneziana dei Giolito,⁶ annovera complessivamente, nell'arco cronologico considerato, all'incirca 945 edizioni, di cui ovviamente le opere storiche costituiscono solo una parte, poco più di sessanta.⁷

In questa produzione il picco si raggiunge a metà del secolo e il decennio più fruttuoso è costituito dagli anni Cinquanta, in cui vengono pubblicate circa 250 opere storiche, mentre nel primo decennio del Cinquecento ne risultano meno di cento.

A riprova dell'interesse crescente nel corso del XVI secolo per i libri di storia, nel 1563, quindi all'apice di questa espansione cinquecentesca del mercato editoriale, lo stampatore veneziano Gabriele Giolito de' Ferrari avviò un nuovo progetto editoriale: una «Collana Historica» che avrebbe dovuto raccogliere volgarizzamenti di storici classici (Ditte Candiotto e Darete Frigio, Erodoto, Tucidide, Senofonte, Polibio, Diodoro Siculo, Dionigi di Alicarnasso, Flavio Giuseppe, Plutarco, Appiano, Arriano, Dione Cassio) ma anche testi di autori contemporanei, prevalentemente su argomenti riguardanti la guerra, tutti in volgare. Si trattava del primo progetto praticato in Italia di una serie di volumi, autonomi ma collegati, ordinati, numerati⁸ come tanti «anelli» di una stessa Collana, come spiegava l'animatore di questa impresa, Tommaso Porcacchi,⁹ nella premessa a uno dei primi volumi della collana, la traduzione dell'opera di Ditte Candiotto e Darete Frigio, *Della guerra troiana*, pubblicata nel 1570. Il progetto originario prevedeva anche una serie di storici latini e un'altra di storici contemporanei che però non vennero mai realizzate. La morte di Porcacchi nel 1576, autore anche di un'interessantissima edizione glossata della

4. Si tratta di un progetto di ricerca finanziato da Sapienza Università di Roma dal titolo *Rileggere le guerre d'Italia: un laboratorio politico, militare e culturale tra Europa e Mediterraneo (secoli XV-XVI)*, numero protocollo: RM11916B88F483A2.

5. Per una riflessione su cosa si intenda per opera storica nel XVI secolo rinvio al *Prologue ad lectorem* di Cochrane 1981, pp. ix-xx.

6. Nuovo 2014.

7. Per il catalogo di Giolito si veda Nuovo, Coppens 2005, Bongi 1890-1895.

8. Ivi, p. xxxviii.

9. Su questa figura, ancora non adeguatamente indagata, rinvio alla preziosa voce del *DBI* di Pignatti 2016.

Storia d'Italia di Guicciardini pubblicata a Venezia nel 1574, e quella di poco successiva di Gabriele Giolito nel 1578,¹⁰ fecero naufragare in breve tempo il progetto della «Collana historica», privato dei suoi due principali animatori,¹¹ e gli eredi di Giolito, ormai negli anni Ottanta del Cinquecento, pubblicarono un solo ultimo volume del progetto originario della Collana.¹²

Se si scorrono i titoli delle opere storiche cinquecentesche date alle stampe in Italia, il primo dato che emerge è l'assoluta preponderanza, almeno fino al 1530, di testi della storiografia classica (Sallustio, Tito Livio, Svetonio, Curzio Rufo, Tacito, Polibio, Senofonte, Appiano e molti altri) proposti per lo più in lingua latina, talvolta nei volgarizzamenti, di rado in lingua greca (come ad esempio le edizioni alpine di Erodoto e Tucidide del 1502).

L'interesse per la storiografia classica caratterizzò, del resto, anche la fase iniziale del fenomeno delle traduzioni di opere storiche nel XV secolo. Nel 1470 venne data alle stampe a Venezia e a Roma l'*editio princeps* delle *Historiae Romanae Decades*, seguita sei anni dopo dal primo volgarizzamento in lingua italiana delle *Deche* di Tito Livio e, successivamente, dalle traduzioni in francese (Parigi, 1486-1487), in castigliano (Salamanca, 1497), in tedesco (Mainz, 1505).

Gli umanisti avevano privilegiato, in un primo momento, la prosa fluida di Tito Livio, cantore dell'epopea repubblicana,¹³ ma pubblicarono e tradussero anche Sallustio, Cesare, Curzio Rufo, Senofonte, Tucidide, Polibio, Diodoro Siculo¹⁴ e, come è noto, soprattutto Tacito, la cui *editio princeps* delle opere, contenente i libri XI-XVI degli *Annales*, I-V delle *Historiae*, il *De situ moribus et populis Germaniae libellus* e il *De oratoribus dialogus*, uscì a Venezia nel 1470 presso la tipografia di Vindelino da Spira. Solo in Italia vennero pubblicate, nell'arco di due secoli, circa quaranta edizioni di Tacito, compresi i volgarizzamenti, con un forte incremento fra il 1580 e il 1630, periodo nel quale si dispiegò la stagione del cosiddetto tacitismo.¹⁵

Già nel XV secolo, tuttavia, alle traduzioni di testi storici latini e greci si affiancò la pubblicazione delle traduzioni in volgare di storie coeve relative ad avvenimenti molto più recenti e originariamente scritte in lingua latina: la *Historia fiorentina* di Poggio Bracciolini fu tradotta in volgare dal figlio Iacopo, pubblicata a Venezia nel 1476 e più volte ristampata nei decenni successivi; il volgarizzamento delle *Historiae florentini populi* di Leonardo Bruni venne approntato da Donato Acciaiuoli subito dopo la morte dell'u-

10. Ceresa 2001.

11. Vd. Nuovo, Coppens 2005, pp. 460-61, Rossi 1998, Favalier 2012.

12. Sulla «Collana historica» si veda Rossi 1998, Esteve 2011, Favalier 2012, Nuovo, Coppens 2005, Valeri 2022, pp. 466-67.

13. Vd. Billanovich 1981 e Billanovich, Ferrara, Sambin 1958.

14. Vd. Burke 1966.

15. Vd. Valeri 2011a.

manista (1444).¹⁶ In questa vasta produzione che raggiunse un picco a metà del Cinquecento, le traduzioni di testi storici dall'italiano in altre lingue furono le più numerose rispetto alle traduzioni, ad esempio, dal francese, dallo spagnolo, dal latino, dal tedesco o dall'inglese,¹⁷ a riprova del prestigio di cui godeva la storiografia umanistica italiana,¹⁸ ma anche in conseguenza del grande interesse suscitato in Europa dalla nuova storiografia politica prodotta nella penisola durante la stagione delle guerre d'Italia.¹⁹

Ciò nonostante, nei primi decenni del Cinquecento, il numero di testi pubblicati che trattino di eventi o di personaggi recenti o coevi, è ancora esiguo rispetto alle edizioni di testi della storiografia classica, e le opere che si cimentano nella narrazione di eventi coevi non superano la decina nei primi tre decenni del Cinquecento: tra queste i *Diaria de bello carolino* di Alessandro Benedetti stampati a Venezia da Manuzio nel 1496;²⁰ la *Historia di Milano* di Bernardino Corio pubblicata nel 1503;²¹ le *Novissimae historiarum omnium repercussiones* di Giacomo Filippo Foresti;²² la seconda parte delle *Enneadi* di Sabellico;²³ la *Cronaca di Mantova* di Mario Equicola;²⁴ la storia della guerra di Cambrai di Andrea Mocenigo;²⁵ un testo di Achille Maria Orlandini sulla vittoria di Siena del 1526.²⁶

Soltanto a partire dal 1530, in concomitanza con una fase cruciale che prefigura gli esiti definitivi delle guerre d'Italia, iniziò a incrementarsi la pubblicazione di una produzione storiografica incentrata su eventi coevi come, ad esempio, la questione dei turchi,²⁷ la spedizione di Tunisi del 1535, cronache

16. Su Bruni traduttore di opere storiche dal greco in latino si è soffermato Botley 2004.

17. Burke 2007, p. 128. Alcuni dati sui volgarizzamenti francesi di opere storiche in Bourgain 1993. Più in generale sul fenomeno della traduzione nel XVI secolo rinvio all'ampia panoramica offerta da Fournel, Paccagnella 2022.

18. Vd. Celenza 2004 e 2018.

19. Per un quadro di riferimento si veda ancora Cochrane 1981.

20. Vd. Crespi 1966. L'opera di Benedetti fu volgarizzata nel 1549 da Lodovico Domenichi con il titolo *Il Fatto d'arme del Tarro fra i principi italiani et Carlo ottavo re di Francia* [...], in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1549.

21. Mediolani, apud Alexandrum Minutianum, 1503.

22. Venetiis, per Albertinum de Lissona, 1503. Il testo fu pubblicato in varie edizioni tra XV e XVI secolo. Vd. Megli Fratini 1997.

23. Venetiis, per magistrum Bernardinum Vercellensem, 1504. Vd. Tateo 1982.

24. Mantova, Francesco Bruschi, 1521. Vd. Cherchi 1993.

25. Vd. A. Mocenigo, *Bellum Cameracense*, Venetiis, per Bernardinum Venetum de Vitalibus, 1525. Nel 1544 uscì il volgarizzamento dell'opera dato alle stampe a Venezia, per Giovanni Padoano, con il titolo *La guerra di Cambrai fatta a tempi nostri in Italia*. Vd. Valeri 2011b.

26. Vd. Achille Maria Orlandini, *La gloriosa vittoria de sanesi per mirabil maniera conseguita nel mese di luglio del anno 1526*, in Siena, nele case di Simione di Nicolo stampatore, 1526.

27. Solo per fare alcuni esempi: Andrea Cambini, *Della origine de Turchi et imperio delli Ottomani*, Firenze, eredi di Filippo Giunta, 1529, con diverse edizioni per tutto il XVI secolo, vd. Giansante 1974; P. Giovio, *Commentario de le cose de' Turchi*, Roma, Antonio Blado, 1532, su cui rinvio a Michelacci 2005; Bartolomeo Ramberti, *Libri tre delle cose de turchi*, in Vinegia, eredi di Aldo Manuzio, 1539, pubblicato in forma anonima, vd. Brunelli 2016.

che raccontavano le prime conquiste del Nuovo Mondo,²⁸ le *Historie fiorentine* di Machiavelli, pubblicate postume nel 1532, che si fermavano alla morte di Lorenzo il Magnifico; il *Compendio delle historie del regno di Napoli* di Pandolfo Collenuccio nel 1539 (Venezia), che narrava fino ai primi anni del regno di Ferrante d'Aragona (ca. 1460), parallelamente alle edizioni di testi storici classici che comunque proseguirono per tutto il Cinquecento.

Eppure la percezione dell'invasione francese del 1494 come di un evento spartiacque nella storia della penisola si affermò molto precocemente in ambito storiografico. Già il *De bello italico* di Bernardo Rucellai (1448-1514), verosimilmente ultimato tra il 1511 e il 1512 e considerato «il primo tentativo di valutare il significato dell'invasione di Carlo VIII in Italia»,²⁹ iniziava la narrazione dal 1494 e definiva la spedizione militare francese come l'avvenimento «di gran lunga il più grave di questa età, verificatosi non senza grandissimo turbamento del genere umano». ³⁰ L'invasione francese divenne ben presto un esordio canonico per chiunque volesse affrontare la narrazione di quel periodo e una riflessione sulla storia della penisola. Furono proprio gli storici del primo Cinquecento a tracciare per primi alcune linee interpretative di lunga durata per la valutazione storica dell'invasione francese e delle successive guerre: linee interpretative destinate a essere replicate, rinnovate, ideologizzate in epoche e per ragioni diverse fino al secolo scorso, contribuendo talvolta anche a enfatizzare con le loro narrazioni alcuni eventi o personaggi, o a conservarne la memoria, o a utilizzarli a fini di propaganda politica. Basti pensare a un fatto scarsamente rilevante dal punto di vista storico come la disfida di Barletta cui Guicciardini dedicò nella sua *Storia d'Italia* alcune pagine memorabili che contribuirono a trasformare questo episodio in un evento, assicurando una fama secolare ai tredici cavalieri.³¹

Ma la *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini, come il *De bello italico* di Bernardo Rucellai, i *Diari* di Marin Sanudo, la *Storia fiorentina* di Benedetto Varchi, la *Storia generale* di Giovanni Girolamo de' Rossi, il *Sommario dell'Istoria d'Italia* di Francesco Vettori, le *Istorie fiorentine* di Bernardo Segni, le *Istorie fiorentine* di Jacopo Nardi, solo per citare alcune opere più note, dalle quali per secoli gli studiosi hanno ricavato informazioni fondamentali per ricostruire la storia delle guerre d'Italia nel contesto peninsulare ed europeo, tutte realizzate a ridosso degli eventi di cui trattano e di cui spesso gli auto-

28. Il *Libro primo de la conquista del Peru et provincia del Cuzco de le Indie occidentali* di Francisco de Xerez, Venezia, Stefano Nicolini da Sabbio, 1535; la *Historia nuova della guerra di Tunigi di Barberia* di Guglielmo Pansa, Milano, Francesco Meda, 1535.

29. Gilbert 1964, p. 9.

30. Rucellai, *De bello italico*, pp. 44-45: «[...] rem huius aevi longe omnium maximam, neque sine motu maximo generis humani».

31. Vd. Procacci 2001, Fournel 2017.

ri furono testimoni, se non protagonisti, non figurano tra i cataloghi delle stamperie della penisola fino al 1559, ma furono pubblicate postume, spesso a distanza di decenni se non di secoli, e talvolta sono rimaste inedite fino ai nostri giorni.

Quali sono le ragioni di questa assenza? Come è noto, Francesco Guicciardini, che aveva dedicato gli ultimi anni della propria vita a scrivere la sua *Storia*, non solo l'aveva lasciata manoscritta – così come aveva fatto con gli altri suoi scritti gelosamente custoditi, fino al XIX secolo nell'archivio di famiglia – ma, in base a una testimonianza coeva, in punto di morte aveva dato ordine al notaio che stilava il suo testamento di darla alle fiamme. Non sappiamo se la scena, riferita da Annibale Rucellai in una lettera a Francesco Vettori, si sia svolta veramente.³² Certo è che, dopo la morte dell'autore, a fronte di una parziale circolazione manoscritta dell'opera con il consenso degli eredi presso letterati che già negli anni Quaranta ne diedero testimonianza,³³ la pubblicazione della *Storia d'Italia* fu più volte sul punto di arenarsi e, divenuta oggetto di una strategia dilatoria messa in campo dagli eredi di quelle carte e protrattasi per oltre vent'anni dalla morte dell'autore, poté realizzarsi solo nel 1561, a seguito peraltro di una lunga e controversa revisione stilistica e di contenuto. A questa annosa vicenda faceva un esplicito riferimento un altro noto storico cinquecentesco, Paolo Giovio, che in una lettera al segretario ducale Lelio Torelli, dopo una riflessione sulle conseguenze dello scrivere storia liberamente e del pubblicarla in vita, ricordava che «il rispetto che ritarda gli eredi del Guicciardino dalla edizione dell'Istoria è solamente temporale, perché, come io ho visto, morde troppo liberamente chi lo merita per la mera verità, odiosa appresso quegli che vogliono esser adulati e celebrati a torto; lasciando da parte, ancora, che si offenderebbono molto alcune casate di gran cittadini».³⁴ Una valutazione opportuna, quella di Giovio, ma incompleta, se si considerano le vicende della censura ecclesiastica cui andò incontro l'opera di Guicciardini prima e dopo l'*editio princeps* del 1561.³⁵

32. Vd. Ridolfi 1978, pp. 186-88.

33. Vd. Connell 2023, p. xix.

34. Giovio, *Lettere*, vol. II, p. 164, lettera a Lelio Torelli, dal Museo, 2 luglio 1550. La travagliata vicenda della stampa della storia guicciardiniana veniva ricordata anche da Giovanni Girolamo de' Rossi nella sua *Storia generale*: «là dove e' conviene narrare quello che è avvenuto nella storia di Francesco Guicciardini, fiorentino, scrittore eccellente, nella quale, havendo per avventura detto di alcuni quello che conveniva, oltre che la storia è stata qualche anno senza potersi stampare, convenendo a suoi haver molti rispetti, è stato necessario anchora finalmente, se hanno voluto che le fatiche di quello valent'huomo non restino sperdute, acconciare di molti luoghi, per non far peggio» (vd. Rossi, *Storia generale*, p. 4). Su questo punto si sofferma Simonetta 2020, pp. 297-98.

35. Vd. Bujanda 1994.

La spinosa questione delle attese e delle suscettibilità provocate dal fare storia di eventi contemporanei fu ben presente anche a un altro acuto osservatore della realtà del suo tempo come Niccolò Machiavelli. Nel 1524, mentre attendeva alla stesura delle sue *Istorie fiorentine*, commissionategli nel 1520 dal cardinale Giulio de' Medici, Machiavelli confidava a Guicciardini le sue perplessità e le sue difficoltà:

Ho atteso et attendo in villa a scrivere la istoria, e pagherei dieci soldi, non voglio dir più, che voi fosse in lato che io vi potessi mostrare dove io sono, perché, avendo a venire a certi particolari,arei bisogno di intendere da voi se offendo troppo o con lo esaltare o con lo abbassare le cose; pure io mi verrò consigliando, et ingegnerommi di fare in modo che, dicendo il vero, nessuno si possa dolere.³⁶

Compito arduo per Machiavelli ricostruire le vicende di Firenze, quelle in particolare dalla presa del potere di Cosimo il vecchio nel 1434 fino alla morte di Lorenzo il Magnifico nel 1492, su committenza di un esponente della famiglia Medici che nel frattempo era salito al soglio pontificio con il nome di Clemente VII. Secondo la testimonianza del repubblicano Donato Giannotti, lo stesso Machiavelli gli avrebbe confessato come aveva cercato di aggirare e di risolvere i passaggi più critici:

Io non posso scrivere questa istoria da che Cosimo prese lo stato per insino alla morte di Lorenzo come io lo scriverei se io fossi libero da tutti i rispetti; le azioni saranno vere et non permetterò cosa alcuna, solamente lascerò in dietro il discorrere le cause universali delle cose: verbi gratia, io dirò gli eventi et gli casi che successero quando Cosimo prese lo stato; lascerò stare in dietro il discorrere in che modo et con che mezzi et astutie uno pervenga a tanta altezza, et chi vorrà anco intendere questo, noti molto bene quello ch'io farò dire ai suoi adversarii, perché quello che non vorrò dire io come da me, lo farò dire ai suoi adversarii.³⁷

Nel proemio dell'opera, che narrava la storia di Firenze a partire dalle sue origini, Machiavelli motivava la propria ampia periodizzazione, che inizialmente avrebbe dovuto prendere avvio solo dal 1434, criticando – forse un po' ingenerosamente visto quanto scriveva a Guicciardini e quanto riportava Giannotti – i due «eccellentissimi storici» Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini, di essere stati «diligentissimi» nel racconto delle guerre condotte da Firenze con i popoli esterni

[...] ma delle civili discordie e delle intrinseche inimicizie, e degli effetti che da quelle sono nati, averne una parte al tutto taciuta e quell'altra in modo brevemen-

36. N. Machiavelli, *Lettere*, in Id., *Opere*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi-Gallimard, 2005, vol. II, p. 389, lettera a Francesco Guicciardini, da Sant'Andrea in Percussina, il 30 agosto 1524.

37. Cit. in Ferrai 1884-1885, p. 16.

te descritta che ai leggenti non puote arrecare utile o piacere alcuno. Il che credo facessero, o perché parvono loro quelle azioni sì deboli che le giudicorono indegne di essere mandate alla memoria delle lettere, o perché temessino di non offendere i discesi di coloro i quali per quelle narrazioni si avessero a calunniare. Le quali due cagioni (sia detto con loro pace) mi paiono al tutto indegne di uomini grandi.³⁸

È noto come la *Historia Florentini populi* di Leonardo Bruni (1370-1444), anch'essa un progetto storiografico di tipo contemporaneistico, si fermasse all'anno 1402, nel quale era morto il duca di Milano Gian Galeazzo Visconti, in contrasto con quanto annunciato nella prefazione dell'opera in cui l'autore dichiarava la rilevanza di una serie di avvenimenti della storia quattrocentesca di Firenze (il conflitto contro il re di Napoli Ladislao, la conquista di Pisa nel 1406) – «queste cose adunque mi pareano da essere scritte, e la memoria di quelle al pubblico e al privato stimavo essere utilissima»³⁹ – di cui, però, nel testo non vi era traccia. L'opera storica di Bruni, nella quale comunque Machiavelli lamentava l'assenza o la penuria nella trattazione delle delicate vicende politiche interne alla città di Firenze, fu pubblicata in modo completo solo dopo la morte del suo autore avvenuta nel 1444.⁴⁰ Così come le *Istorie fiorentine* di Machiavelli vennero date alle stampe postume nel 1532.⁴¹

In questo panorama, rispetto all'arco cronologico considerato, le *Historiae* di Giovio, uno dei pochi affreschi della storiografia cinquecentesca pubblicato quando l'autore era ancora in vita, rappresentano un caso raro, di cui peraltro l'autore era perfettamente consapevole, come scriveva al segretario di Cosimo I, Lelio Torelli, nel 1550, mentre attendeva alla pubblicazione del primo tomo delle *Historiae sui temporis*, uscito a Firenze in quello stesso anno e che narrava gli eventi tra il 1494 e il 1547:

dirò almeno con buona ragione come si vede e si tocca con mano da' ciechi e paralitici, che da 1400 anni in qua non ci è stato alcuno di sì gagliardo ingegno ch'abbia osato interpendere di scrivere l'istoria de' suoi tempi, universale per tutto 'l mondo, attaccandole ancor le frange della corografia, specchio necessario a chi vuol vedere e chiarirsi dell'*ubi, quomodo, quando* delle cose fatte.⁴²

A onor del vero, però, nemmeno Giovio si era sottratto del tutto alle problematicità del trattare i tempi presenti, tanto che le *Historiae*, mandate con solerzia in tipografia erano, in realtà, incomplete. I libri dedicati alla narrazione degli anni 1498-1513 e 1517-1527 risultavano mancanti, ovvero sostituiti

38. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, proemio.

39. Vd. Bruni 1861, p. 3.

40. Sul nesso tra storia e contemporaneità nelle ultime opere di Bruni si veda Ianziti 1990, pp. 7-10.

41. Vd. Varotti 2014.

42. Giovio, *Lettere*, vol. II, p. 166, lettera a Lelio Torelli, da Como, [luglio-agosto] 1550.

da epitomi. Andati perduti nel sacco di Roma, come l'autore dichiarò, o mai scritti, come è più plausibile ritenere, certo è che egli decise di non colmare queste lacune, pur in vista della stampa definitiva dell'opera, evitando di affrontare storiograficamente, come nel caso del conflitto tra Clemente VII e Carlo V culminato nel sacco di Roma, uno dei passaggi più stretti e ardui della storia italiana cinquecentesca. Tuttavia, le *Historiae* gioviane si sarebbero rivelate comunque una miscela esplosiva. Trascorsi nemmeno tre mesi dalla pubblicazione della prima parte delle *Historiae* avvenuta a metà agosto del 1550, in una lettera al cardinale Rodolfo Pio di Carpi, Giovio si rammaricava delle violente accuse che già gli venivano mosse e scriveva: «chi ardisce di pubblicare in vita tali opere, si deve pensar d'ogn'uno che, stando armato della corazza della netta e ben temperata coscienza, potrà dar buon conto de' suoi scritti con vivi testimonii». ⁴³ Circa venti giorni dopo, in un messaggio ad Antoine Perrenot de Granvelle, dolendosi che il consigliere di Carlo V lo avesse giudicato «avvocato de' Francesi», Giovio ritornava sulla questione della difficoltà di raccontare il proprio tempo e in modo sconsolato chiosava: «non posso dire altro se non che miserabil condizione è quella di chi scrive de' vivi». ⁴⁴

In effetti, lo storico, che tanto aveva patrocinato la pubblicazione della sua opera, realizzatasi finalmente grazie ai buoni uffici di Cosimo I de' Medici, trascorse gli ultimi anni della sua vita a difenderla. L'autore, dunque, come aveva previsto, non ne ricevette la gloria agognata mentre era in vita, ed essa non arrivò – come è noto – per lungo tempo ancora nemmeno dopo la sua morte.

Da queste testimonianze emerge chiaramente come il problema di scrivere una storia contemporanea non stesse tanto nell'esigenza di prendersi una necessaria distanza temporale dagli eventi narrati, utile allo storico per comprenderli appieno all'interno di un contesto di lunga durata, o alla difficoltà di reperire documenti ancora secretati dai governi e dalle cancellerie, ma piuttosto nell'esistenza in vita di molti dei protagonisti e dei testimoni degli avvenimenti narrati, con tutto il loro vasto e intricato campo minato di relazioni, interessi, reputazioni, responsabilità e onorabilità da salvaguardare o da celebrare. Si trattava di una questione molto delicata che investiva in pieno le opere storiche di tipo contemporaneistico con il loro prezioso bagaglio di informazioni, testimonianze dirette, documenti riservati, e che in molti casi – anche a causa della situazione politica in continuo divenire negli anni delle guerre – aveva persuaso autori ed eventuali committenti a non pubblicare.

43. Ivi, p. 182, lettera a Rodolfo Pio di Carpi, da Firenze, l'8 novembre 1550.

44. Ivi, p. 184, lettera ad Antoine Perrenot de Granvelle, da Pisa, il 26 novembre 1550.

Un caso emblematico in questo senso è rappresentato da quanto accadde nella prima metà del XVI secolo nel regno di Napoli. Un ulteriore dato che emerge chiaramente riguardo alle opere storiche pubblicate negli anni delle guerre d'Italia e connesso con la questione della storia contemporanea, è infatti quello geografico, che evidenzia uno squilibrio tra le diverse aree della penisola, in particolare tra l'Italia centro settentrionale, da una parte, e l'Italia meridionale, dall'altra. La città di Napoli, in particolare, vantava già negli ultimi decenni del XV secolo una florida attività tipografica sostenuta dai sovrani aragonesi,⁴⁵ con particolare attenzione alle opere di storia più funzionali alle esigenze di propaganda politica del nuovo principato aragonese.⁴⁶

Se si eccettuano gli anni di guerra tra l'invasione francese del 1494 e la conquista spagnola del regno, quando il numero complessivo delle edizioni napoletane si ridusse a poche unità, già nel 1504, i torchi delle principali tipografie partenopee avevano ripreso a lavorare alacremente, dopo una fase di stallo dovuta all'emergenza bellica ma anche all'instabilità istituzionale di un regno che, come avrebbe scritto un secolo dopo lo storico Giovanni Antonio Summonte, «in spatio di 32 mesi e 7 giorni fu dominato da cinque re».⁴⁷

Nel XVI secolo gli stampatori si moltiplicarono. Tedeschi, francesi e italiani affluirono nella città partenopea, aprirono le loro officine e diedero alle stampe decine di opere, come è stato ampiamente mostrato dai lavori di Pietro Manzi sulla tipografia napoletana del Cinquecento.⁴⁸

Per quanto riguarda le opere di storia, fatta eccezione per la pubblicazione postuma, nel 1509, del *De bello Neapolitano* di Giovanni Pontano, previa autorizzazione del viceré di Napoli Gonzalo de Córdoba, che peraltro si occupava di avvenimenti anteriori alla discesa di Carlo VIII, risalenti alla prima guerra dei baroni contro Ferrante d'Aragona, tra il 1458 e il 1464, bisogna attendere all'incirca ottant'anni prima che vengano pubblicate a Napoli, nel 1572, la *Historia del Regno di Napoli* di Giovanni Battista Carafa e la prima parte *Dell'istorie della sua patria* di Angelo di Costanzo, entrambe peraltro ferme con la narrazione agli avvenimenti degli anni Ottanta del Quattrocento.⁴⁹ Quindi ben prima della stagione delle guerre d'Italia da noi considerata in questo contributo.

45. Vd. Santoro 1984.

46. Vd. Cappelli 2018, pp. 288-96. Sulle caratteristiche e linee di sviluppo della storiografia umanistica meridionale rinvio a Resta 1968; Ferraù 2001.

47. Summonte, *Dell'istoria di Napoli*, t. III, p. 557.

48. Vd. Toscano 1992, 2006 e 2018.

49. La *Historia del Regno di Napoli* di Giovanni Battista Carafa rimase interrotta dalla morte dell'autore all'episodio della cacciata dei turchi da Otranto nel 1481. La prima parte *Dell'istorie della sua patria di Angelo di Costanzo*, stampata a Napoli nel 1572, si fermava agli avvenimenti del 1486 e non affrontava, pertanto, la trattazione del periodo spagnolo. Vd. Masi 1999, pp. 133-61.

A questo vuoto editoriale, però, che non colpì in ugual misura altri settori della produzione intellettuale, come ad esempio quello della trattatistica filosofica o giuridica, non corrispose un vuoto storiografico, una crisi della scrittura storica. Al contrario, tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, si assistette a Napoli e in altre città del regno, primo tra gli Stati della penisola ad essere direttamente coinvolto nel conflitto tra Francia e Spagna, a una copiosa redazione di testi nelle diverse forme della scrittura storica incentrati sul racconto delle vicende seguite alla discesa di Carlo VIII e al crollo della dinastia aragonese.⁵⁰

Le cronache di Notar Giacomo, Melchiorre Ferraiolo e Giuliano Passero, le *istorie* di Giovanni Albino, Girolamo Borgia, Gregorio Rosso, sono soltanto alcuni dei titoli di una ingente quantità di scritti molto variegata per approcci narrativi, tagli cronologici e scelte linguistiche (ma con una netta prevalenza del volgare), e riconducibile ad autori, talvolta anonimi, diversi per formazione culturale e identità professionale, ma tutti accomunati da un'attenzione alla dimensione secolare, profana, politica dell'agire umano, da una ricerca delle responsabilità individuali e da un'opzione per la storia contemporanea, una pratica molto diffusa, del resto, a Napoli già in età aragonese, in quanto immediatamente spendibile sul terreno della battaglia per la legittimazione politica ingaggiata sin dal suo esordio dalla nuova dinastia contro le forze di opposizione interne al regno e nei confronti degli altri stati peninsulari.

Si tratta, in effetti, di una produzione per lo più filoaragonese e critica nei confronti della conquista spagnola del regno. Nei decenni in cui si consumò la transizione da regno autonomo a viceregno spagnolo molti di questi testi, spesso per volontà degli stessi autori, rimasero chiusi «a luttare ne' scrigni con le tignuole», come scrisse un discendente seicentesco dello storico meridionale Girolamo Borgia, autore di una *Historia de bellis italicis*, rimasta tuttora manoscritta.⁵¹

Di tutta questa produzione storiografica nulla fu pubblicato a ridosso degli avvenimenti e solo una minima parte vide la stampa nei territori del regno alla fine del Cinquecento. A tal punto che quando, negli anni Trenta del Settecento, Ludovico Antonio Muratori si trovò alle prese con l'allestimento dei *Rerum Italicarum Scriptores*, dovette rinunciare a pubblicare tutto il materiale che i suoi efficienti collaboratori andavano dissotterrando dal sud Italia, per non correre il rischio di rendere squilibrato il piano generale dell'opera a danno di altre regioni della penisola meno prolifiche.⁵²

50. Vd. De Caprio 2012.

51. Mi permetto di rinviare al mio Valeri 2007.

52. Vd. Tateo 1990, p. 137.

La maggior parte dei manoscritti redatti da cronisti e storici meridionali e incentrati sul racconto delle vicende seguite alla discesa di Carlo VIII e al crollo della dinastia aragonese venne recuperata nel XVIII secolo, seppure con qualche aggiustamento e omissione, in quel monumento di storia patria che è la *Raccolta di tutti i più rinomati scrittori dell'istoria generale del Regno di Napoli*, stampata in venticinque volumi nella città partenopea dal tipografo Giovanni Gravier (1769-1777), nella coeva *Raccolta di varie cronache, diarij ed altri opuscoli così italiani come latini appartenenti alla storia del Regno di Napoli* (Napoli, Bernardo Perger, 1780-82, 5 voll.), o nei *Rerum Italicarum Scriptores*,⁵³ allorché, terminato ormai il dominio spagnolo sull'Italia meridionale all'inizio del Settecento (1706 e poi 1713 con il trattato di Utrecht), l'occupazione austriaca aveva inaugurato una nuova stagione politica e culturale, la stessa che avrebbe visto, nel 1721, la pubblicazione della *Istoria civile del Regno di Napoli* di Pietro Giannone. Altre opere confluirono in successive edizioni ottocentesche⁵⁴ e molte, infine, giacciono ancora inedite nelle biblioteche e negli archivi italiani ed esteri.

Il grande interesse suscitato dalle guerre d'Italia in tutta la penisola, l'esigenza di comprendere le cause della crisi politica che ne era seguita, se da una parte segnarono l'inizio di una nuova stagione della storiografia sviluppatasi tra Quattro e Cinquecento, di tipo prevalentemente contemporaneistico, dall'altra condannarono a lungo questi testi, in moltissimi casi, a una circolazione manoscritta e spesso frammentaria. Questi testi, seppure rimasti manoscritti, circolarono ampiamente e furono in grado di fornire importanti elementi per comprendere la crisi politica che colpì il sistema degli Stati italiani tra Quattro e Cinquecento e di elaborare alcune linee interpretative di lunga durata della storia italiana.⁵⁵

Certamente il fenomeno andrebbe studiato nelle sue diverse articolazioni interne, caso per caso, ma quando si parla della storiografia politica nell'Italia del primo Cinquecento, occorre tenere ben presente questo scarto tra opere a stampa e circolazione manoscritta, perché è in questo scarto, segnato da prudenti autocensure e dissimulate quanto tenaci resistenze, che possiamo comprendere meglio le origini di un modello italiano cinquecentesco di storia civile e i suoi sviluppi europei.

53. È il caso, ad esempio, di Caracciolo, *Opuscoli* 1933, già editi in Muratori 1723-1751, vol. XXII (1733). Sul contesto culturale in cui maturarono questi progetti editoriali si vedano le considerazioni di Tateo 1995.

54. Si pensi ai «Monumenti storici» e alle «Cronache e documenti per la storia dell'Italia meridionale dei secoli XVI e XVII», a cura della Società napoletana di storia patria, o alle edizioni di fonti in «Archivio Storico per le Province Napoletane», per cui si vedano gli *Indici generali* in Caldora 1966 e in Cuollo 2004.

55. Vd. Berra, Cabrini 2012; si vedano anche le considerazioni di Ridolfi 1978, pp. 225-43.

Riferimenti bibliografici

- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961-2020, 100 voll.
- Berra, Cabrini 2012 = *La Storia d'Italia di Guicciardini e la sua fortuna*, a cura di Claudia B. e Anna Maria C., Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario.
- Billanovich, Ferrara, Sambin 1958 = Giuseppe B., Mariangela F., Paolo S., *Per la fortuna di Tito Livio nel Rinascimento italiano*, in «Italia Medioevale e Umanistica», I (1958), pp. 245-81.
- Billanovich 1981 = Giuseppe B., *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, I *Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, Padova, Antenore.
- Bongi 1890-1895 = Salvatore B., *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari*, Roma, presso i principali librai, 2 voll.
- Botley 2004 = Paul B., *Latin Translation in the Renaissance. The Theory and Practice of Leonardo Bruni, Giannozzo Maneta and Desiderius Erasmus*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bourgain 1993 = Pascale B., *L'historiographie humaniste en France (1400-1560)*, in *La storiografia umanistica*, Atti del convegno internazionale, Messina, 22-25 ottobre 1987, a cura di A. Di Stefano, G. Faraone, P. Megna e A. Tramontana, I/2, Messina, Sicania, pp. 761-92.
- Brunelli 2016 = Giampiero B., *Ramberti, Bartolomeo*, in DBI, LXXXVI, pp. 301-3.
- Bruni 1861 = Leonardo B., *Istoria fiorentina tradotta in volgare da Donato Acciajuoli*, Firenze, Le Monnier.
- Bujanda 1994 = *Index des Livres Interdits*, XI *Index de Rome 1590, 1593, 1596*, éditée par Jesús M. de B., avec M. Richter, Genève, Droz.
- Burke 1966 = Peter B., *A Survey of the Popularity of Ancient Historians, 1450-1700*, in «History and Theory», V (1966), 1, pp. 135-52.
- Burke 2007 = Peter B., *Translating Histories*, in *Cultural Translation in Early Modern Europe*, edited by P. B. and R. Po-Chia Hsia, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 125-41.
- Caldora 1966 = *Archivio storico per le province napoletane. Indice generale. I (1876)-LXXXIII (1964)*, a cura di Umberto C., Napoli, Società Napoletana di Storia Patria.
- Cappelli 2018 = Guido C., *L'umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Roma, Carocci.
- Caracciolo, *Opuscoli* 1933 = *Rerum Italicarum Scriptores*, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento, ordinata da L.A. Muratori, nuova edizione riveduta, ampliata e corretta con la direzione di G. Carducci, XXII/1 Tristano C., *Opuscoli storici editi e inediti*, a cura di G. Paladino, Bologna, Zanichelli, 1933.
- Celenza 2004 = Christopher C., *The Lost Italian Renaissance: Humanism, Historians, and Latin's Legacy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Celenza 2018 = Christopher C., *The Intellectual World of the Italian Renaissance: Language, Philosophy, and the Search for Meaning*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Ceresa 2001 = Massimo C., *Giolito De' Ferrari, Gabriele*, in DBI, LV, pp. 160-65.
- Cherchi 1993 = Paolo C., *Equicola, Mario*, in DBI, XLIII, pp. 34-40.
- Connell 2023 = William J. C., *Introduzione*, in D. Giannotti, *Della Repubblica Ecclesiastica*, a cura di W.J. C., Torino, Einaudi, pp. V-LXXVI.

- Crespi 1966 = Mario C., *Benedetti, Alessandro*, in *DBI*, VIII, pp. 244-47.
- Cochrane 1981 = Eric W. C., *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Cuollo 2004 = *Archivio storico per le province napoletane. Indici 1965-1999*, a cura di Filomena C., Napoli, Società napoletana di Storia Patria.
- De Caprio 2012 = Chiara D.C., *Scrivere la storia a Napoli tra Medioevo e prima età moderna*, Roma, Salerno.
- Esteve 2011 = Cesc E., *The Idea of Perfect History in Tommaso Porcacchi's «Collana Historica»*, Early Modern Exchanges Launch Conference, UCL, September 2011, <https://www.academia.edu/979205/The_Idea_of_Perfect_History_in_Tommaso_Porcacchis_Collana_Historica>.
- Favali 2012 = Sylvie F., *Pensare un nuovo prodotto editoriale: Tommaso Porcacchi, Gabriel Giolito de' Ferrari e la loro «Collana historica»*, in «Line@editoriale», IV (2012), pp. 20-36.
- Ferrai 1884-1885 = Luigi A. F., *Lettere inedite di Donato Giannotti*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», VI (1884-1885), 3, pp. 1-30.
- Ferrai 2001 = Giacomo F., *Il tessitore di Antequera. Storiografia umanistica meridionale*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.
- Fournel, Paccagnella 2022 = *Traduire – Tradurre – Translating. Vie des mots et voies des oeuvres dans l'Europe de la Renaissance*, Actes du colloque internationale, Paris, 24-26 octobre 2017, études réunies par Jean-Louis F. et Ivano P., Genève, Droz.
- Fournel 2017 = Jean-Luis F., *La retorica delle nazioni o il racconto che non c'è. La Disfida nella «Storia d'Italia» di Francesco Guicciardini*, in *La disfida di Barletta. Storia, fortuna, rappresentazione*, a cura di F. Delle Donne e V. Rivera Magos, Roma, Viella, pp. 95-108.
- Fueter 1970 = Eduard F., *Storia della storiografia moderna*, Milano-Napoli, Ricciardi (ed. originale in tedesco München-Berlin, Oldenbourg, 1911).
- Gagné 2014 = John G., *Counting the Dead: Traditions of Enumeration and the Italian Wars*, in «Renaissance Quarterly», LXVII (2014), pp. 791-840.
- Giansante 1974 = Mirella G., *Cambini, Andrea*, in *DBI*, XVII, pp. 132-34.
- Gilbert 1964 = Felix G., *Niccolò Machiavelli e la vita culturale del suo tempo*, Bologna, il Mulino.
- Giovio, *Lettere* = Paolo G., *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956-1958, 2 voll.
- Ianziti 1990 = Gary I., *Storiografia e contemporaneità. A proposito del «Rerum suo tempore gestarum commentarius» di Leonardo Bruni*, in «Rinascimento», XXX (1990), pp. 3-28.
- Le Fur 2022. *Les guerres d'Italie. Un conflit européen*, sous la direction de Didier L.F., Paris, Passés Composés.
- Machiavelli, *Istorie fiorentine* = Niccolò M., *Opere storiche*, a cura di A. Montevocchi e C. Varotti, coordinamento di G.M. Anselmi, Roma, Salerno, t. II, 2010.
- Mallett, Shaw 2012 = Michael M., Christine S., *The Italian Wars. 1494-1559. War, State and Society in Early Modern Europe*, New York, Routledge, 2019 (I ed. Harlow, Pearson Education, 2012).
- Masi 1999 = Giorgio M., *Dal Collenuccio a Tommaso Costo: vicende della storiografia napoletana fra Cinque e Seicento*, Napoli, Editoriale scientifica.
- Megli Fratini 1997 = Lucia M.F., *Foresti, Giacomo Filippo*, in *DBI*, XLVIII, pp. 801-3.

- Muratori 1723-1751 = Ludovico Antonio M., *Rerum Italicarum Scriptores*, Mediolani, ex Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1723-1751, 28 voll.
- Michelacci 2005 = Lara M., *Introduzione. La nostalgia dell'altro*, in P. Giovio, *Commentario de le cose de' Turchi*, Bologna, Clueb, pp. 7-67.
- Nuovo, Coppens 2005 = Angela N., Christian C., *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz.
- Nuovo 2014 = Angela N., *Da Trino a Venezia, a Lione. Le imprese librerie dei mercanti trinesi*, in *Trino e l'arte tipografica nel XVI secolo: dal marchesato del Monferrato all'Europa al mondo*, Atti del convegno, Trino e Vercelli, 13-14 aprile 2013, a cura di M. Balboni, Novara, Interlinea, pp. 137-45.
- Pignatti 2016 = Franco P., *Porcacchi, Tommaso*, in *DBI*, LXXXV, pp. 12-19.
- Procacci 2001 = Giuliano P., *La disfida di Barletta. Tra storia e romanzo*, Milano, Bruno Mondadori.
- Resta 1968 = Gianvito R., *Introduzione*, in A. Panormita, *Liber rerum gestarum Ferdinandi Regis*, a cura di G. R., Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, pp. 5-58.
- Ridolfi 1978 = Roberto R., *Studi guicciardiniani*, Firenze, Olschki.
- Rossi, *Storia generale* = Giovanni Girolamo de' R., *Storia generale*, a cura di P.L. Poldi Allaj e G. Perra, Città di Castello, XIX Mostra del Libro Antico e della Stampa Antica, 2019.
- Rossi 1998 = Massimiliano R., *Arte della memoria: antiquaria e collezioni fra Cinque e Seicento. La Collana storica giolitina e la sua eredità*, in *Memoria e memorie*, Convegno internazionale di studi, Roma, 18-19 maggio 1995, a cura di L. Bolzoni, V. Erlando e M. Morelli, Firenze, Olschki, pp. 107-32.
- Rucellai, *De bello italico* = Bernardo R., *De bello italico/La guerra d'Italia*, a cura di D. Coppini, Firenze, Firenze University Press, 2011.
- Santoro 1984 = Marco S., *La stampa a Napoli nel Quattrocento*, Napoli, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale.
- Simonetta 2020 = Marcello S., *Francesco Guicciardini fra autobiografia e storia*, Milano, Ronzani editore.
- Summonte, *Dell'istoria di Napoli* = Giovanni Antonio S., *Dell'istoria della città e Regno di Napoli*, in Napoli, a spese di Antonio Bulifon, 1675.
- Tateo 1982 = Francesco T., *Coccio, Marcantonio, detto Marcantonio Sabellico*, in *DBI*, XXVI, pp. 510-15.
- Tateo 1990 = Francesco T., *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni.
- Tateo 1995 = Francesco T., *Epidittica e antiquaria nelle memorie cittadine del Mezzogiorno*, in *La memoria e la città. Scritture storiche tra Medioevo ed Età moderna*, Atti del convegno internazionale di studi, Bologna-San Marino, 24-27 marzo 1993, a cura di C. Bastia e M. Bolognani, Bologna, Il Nove, pp. 29-39.
- Toscano 1992 = Tobia R. T., *Contributo alla storia della tipografia a Napoli nella prima metà del Cinquecento (1503-1553)*, Napoli, E.DI.SU.
- Toscano 2006 = Tobia R. T., *Marche tipografiche o imprese d'autore? Alcuni casi controversi nel panorama della tipografia del Cinquecento a Napoli*, in *Per la storia della tipografia napoletana nei secoli XV-XVIII*, Atti del convegno internazionale, Napoli, 16-17 dicembre 2005, a cura di A. Garzya, Napoli, Accademia Pontaniana, pp. 279-98.
- Toscano 2013 = Tobia R. T., *L'occasione fa il libro. La tipografia napoletana di primo Cinquecento tra elezione all'impero di Carlo V e rivolta del 1547*, in *Lingua spagnola*

- e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, a cura di E. Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, ora in Id., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 251-76.
- Valeri 2007 = Elena V., «*Italia dilacerata*». *Girolamo Borgia nella cultura storica del Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli.
- Valeri 2011a = Elena V., *La moda del tacitismo (XVI-XVII secolo)*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, II *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, pp. 256-60.
- Valeri 2011b = Elena V., *Mocenigo, Andrea*, in *DBI*, LXXV, pp. 128-31.
- Valeri 2022 = Elena V., *Traduzioni, traduttori e stampatori di Paolo Giovio tra Italia, Francia e Spagna nel Cinquecento*, in Fournel, Paccagnella 2022, pp. 465-85.
- Varotti 2014 = Carlo V., *Istorie fiorentine*, in *Enciclopedia Machiavelliana*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 26-44.

*Dal (micro)canzoniere del ms. Sessoriano 413
al 'libro' per Cassandra Marchese («Sonetti et canzoni» 33-98):
macrostrutture d'autore e contesti storico-politici
nella tradizione delle rime di Sannazaro*

TOBIA R. TOSCANO
Università degli Studi di Napoli Federico II

Avendo la fortuna di poter contare su un uditorio formato in larga parte di amici e colleghi con i quali nel corso degli ultimi venti anni ho maturato una proficua consuetudine di scambi e di confronti, proverò a sintetizzare, nella prospettiva indicata dal convegno, quanto ho avuto fin qui modo di osservare sulla tradizione delle rime di Sannazaro, non senza aver ricordato che l'edizione critica, ormai a buon punto e che si avvale del decisivo apporto di Amelia Juri per il commento, non era nei miei programmi. A innescare l'incendio, di cui beninteso si può anche rimanere vittima, fu la scintilla di una *trouvaille*, una di quelle tante, piccole quanto inattese, scoperte che gratificano il nostro lavoro, ma nel contempo ci obbligano a esplorarne fino in fondo le implicazioni con il più generale contesto ricostruito dagli studi. Tutto sta a tenere nel giusto equilibrio la 'piccola' e la 'grande' storia, avendo sempre di vista l'aureo ammonimento di Carlo Dionisotti (1970, p. 405) secondo cui «Nella ricerca storica è veniale il peccato di chi prende una cosa troppo sul serio. Mortale è il peccato di chi non la prende sul serio, qualunque la cosa sia». Una preziosa indicazione di metodo che, riferita all'aspra polemica che oppose il Dionisotti di *Machiavellerie* (Torino, Einaudi, 1980) a Gennaro Sasso, Simone Albonico ha ricondotto al «diverso grado di fiducia in ciò che la storia, intesa anche come cronaca minuta, può insegnare a chi si trova a spiegare e interpretare un testo».¹

Venendo al punto, la possibilità di individuare una relazione più pertinente tra la biografia lirica di Sannazaro e il contesto storico di Napoli aragonese, così come configurata dall'assetto del 'libro' allestito come privato e finale omaggio a Cassandra Marchese,² deriva in origine dall'esigenza di offrire una interpretazione più soddisfacente del sonetto 85 della *princeps*:

Vedi, invitto Signor, come risplende
in cor real virtù con saper mista;
vedi colui che, sol, sì fiero in vista,
da tre nemici armati hor si difende.

1. Albonico 2023, p. 34.

2. Per una ricostruzione più articolata della vicenda interpretativa della macrostruttura dei *Sonetti et canzoni* trasmessa dalla *princeps* (In Napoli, per Ioanne Sultzbach, 1530), vd. Toscano 2020.

tura. L'estrema precisione della descrizione poetica rimase tuttavia priva del suo *pendant* figurativo fino a quando, per esigenze tutt'affatto diverse (e qui subentra il caso di cui si diceva all'inizio), la necessità di visionare una riproduzione completa del *De maiestate* di Giuniano Maio, scritto in lode di Ferrante I, consentì di identificare il soggetto descritto nel sonetto 85 con la prima vignetta del sontuoso codice (ora alla Bibliothèque Nationale de France, Ital. 1711) (fig. 1), copiato da Giovan Matteo de Russis e miniato da Nardo Rapicano.⁵ Dai documenti risulta che il miniatore fu pagato l'11 aprile 1493 e che il codice era stato «consignato in la libreria de Soa Maestate, in potere de Baltassarro Scariglia, a xxiii de febraro proxime paxato».⁶ La miniatura illustra un esempio di *fortitudine* di Ferrante e la didascalia-memoria apposta da Giuniano Maio, nel rievocare l'agguato teso a Ferrante I il 29 maggio 1460 in una località tra Teano e Calvi, nel corso di quella che viene considerata la prima congiura dei baroni, è imperniata, come il sonetto, sul contrasto tra *virtus* regale e *fraus* baronale, destinata alla sconfitta nonostante la forza soverchiante. Nella trama lessicale del sonetto si intrecciano, implicito e discreto omaggio, non poche tangenze con la pagina di prosa del vecchio precettore del poeta, soprattutto l'epiteto *invicto* che soppianderà la primitiva lezione del verso iniziale (*signor mio caro* → *invitto Signore*). Osservando la miniatura del *De maiestate*, si nota che il cavaliere di sinistra, impegnato a combattere contro gli altri tre, cinge la corona regale, mentre gli altri duellanti indossano un normale cimiero e, di questi, il cavaliere raffigurato nella destra e di fronte appare già disarmato. La sua spada è a terra davanti alle zampe del cavallo montato dal cavaliere coronato. La miniatura di Nardo Rapicano risolveva finalmente l'interpretazione del sonetto 85, che per un verso ci restituisce in presa diretta la partecipazione di Sannazaro alla conversazione di corte in presenza del Re, per l'altro ci impone di assumere il 23 febbraio del 1493 (giorno in cui il manoscritto del *De maiestate* pervenne nella biblioteca reale) come termine *post quem* della composizione, sanando l'incongruenza della datazione vulgata (1496) con la cronologia della canzone 89, anch'essa nata, in base alla generosa scommessa del poeta di puntare sulla tematica epico-lirica legata ai *facta* degli eroi aragonesi, in una congiuntura di relativa tranquillità politica. Ristabilita la coerenza cronologica della sequenza 33-98 della *princeps* e riemergendo in tutta evidenza la centralità di Ferrante I nello scenario storico su cui scorre il racconto della vicenda sentimentale di Sannazaro, risultava rafforzata la proposta di Dionisotti, ribadita e persino radicalizzata da Bozzetti, di identificare solo nella *Parte seconda* dei *Sonetti et canzoni* il canzoniere allestito su richiesta di Cassandra Marchese.

5. Sull'attività di Nardo Rapicano, vd. G. Toscano 1999 e 2007.

6. Resi noti da Percopo 1893-1895, p. 126.



Figura 1. Giuniano Maio, *De maiestate*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ital. 1711, c. 8r (miniatura di Nardo Rapicano).

Ciò che non convince nella proposta successiva di Rosangela Fanara di leggere in maniera unitaria l'intera sequenza, avanzata nel 2000 e infine cristallizzata nel 2017 nella scheda dedicata ai *Sonetti et canzoni* per l'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*,⁷ è l'assoluta prevalenza accordata ai collegamenti intertestuali, trascurando i pochi ma sicuri ancoraggi cronologici che almeno le rime politiche offrono. Proprio la canzone 89 evidenzia il paradosso nel quale rimane incagliato il tentativo di rintracciare una coerente progressione di senso nella macrostruttura complessiva della *princeps* del 1530. Il punto di domanda è se il filo rosso unificante individuato da Fanara (2000, p. 68) nel «discorso metapoetico» possa legittimamente fare aggio, da

7. In Zanato, Comboni 2017, pp. 527-34.

solo, sulle ragioni, più pedestri ma non per questo eludibili, della cronologia. Come spiegare infatti che alle tre grandi canzoni aragonesi (11, 69, 89) Sannazaro, così attento a dislocare i relitti del suo naufragio lungo un coerente percorso evolutivo, abbia poi assegnato una collocazione che all'evidenza contrasta con il cammino della storia sua e della dinastia? Tutto può concedersi ai poeti, ma sembrerebbe una estrosa bizzarria dislocare una canzone del 1495-96 (la 11) celebrativa di Ferrante II (Ferrandino) prima delle canzoni 69 (riferibile al tempo della congiura dei baroni) e 89 (in cui l'esaltazione dell'ancora vivo Ferrante I si concludeva con l'auspicio di un radioso avvenire per il giovane nipote). Senza dire che, richiamato il profondo legame del poeta con Federico, tra i destinatari storici dei testi Fanara si limita a indicare per il son. 4 Cassandra Marchese e, dubitativamente, il poeta Giovan Francesco Caracciolo per il son. 12, lasciando fuori dalla storia proprio re Ferrante cui sono direttamente rivolti i sonetti 85 e 87.

Sul punto si tornerà, tenendo per il momento presente che l'esame della tradizione rende evidente un altro aspetto degno di attenzione e cioè che nessuna delle numerose e talvolta consistenti raccolte di rime di Sannazaro nemmeno alla lontana mostra qualche parentela né con la finale organizzazione macrotestuale né con la 'storia' ricostruita nella *Parte seconda* della *princeps*: la fisionomia del 'libro' donato a Cassandra si rivela radicalmente estranea alla tradizione manoscritta. Di qui la necessità di accertare la sopravvivenza di qualche raccolta d'autore, onde verificare se fare storia *della* tradizione non aiuti a comprendere il riflettersi della Storia *nella* tradizione. In altri termini: in che misura il confronto in prospettiva diacronica di superstiti strutture macrotestuali d'autore consente di mettere a fuoco, insieme alle dinamiche soggiacenti alla *varia lectio*, il disegno e le finalità delle raccolte e quindi il loro rapportarsi al tempo storico dell'allestimento.

Brevità di tempo non mi consente di ripercorrere le ragioni altrove esposte che sconsigliano di accogliere la proposta di Bozzetti 1997 di individuare due raccolte d'autore anteriori alla terza trasmessa dalla *princeps*, la prima nel manoscritto XXVIII 18 della Biblioteca Oratoriana di Napoli, la seconda nel lacerto più antico (cc. 141-193) del Magliabechiano VII 720 della Nazionale di Firenze.

In compenso penso di avere plausibilmente individuato nel manoscritto Sessoriano 413 della Nazionale di Roma l'unica silloge dotata dei crismi di raccolta d'autore. Dall'esame da me in precedenza condotto (Toscano 2018) riemerge un piccolo canzoniere di 24 pezzi con alternanza di metri (17 sonetti, 4 madrigali, 3 canzoni), bipartito in due blocchi di 12, nel cui centro preciso (posizioni 12 e 13) sono collocati i sonetti *Cercate, o Muse, un più lodato ingegno* e *Mandate, o Muse, al ciel con chiara fama*, il primo adibito a provvisorio congedo dalla poesia amorosa, in conseguenza della indifferenza della donna amata, il secondo animato dalla speranza di conquistare la gloria poetica celebrando il principe amico e solidale cultore delle muse. Tra il punto α del

sonetto proemiale *Se quel soave stil che da' prim'anni*, che riepiloga il rammarico di aver fin lì dissipato il *munus* poetico «a parlar di sospir sempre et d'affanni», e il punto ω del sonetto *Questa anima real che di valore*, in cui il rendimento di grazie al principe Federico si accoppia al timore dell'inadeguatezza delle proprie doti poetiche rispetto all'altezza del tema, si condensa una vicenda sentimentale infruttuosamente giunta e perciò liquidata, a mente del sonetto *O mondo, o sperar mio caduco et frale*, collocato in penultima posizione, «al fin del sextodecim'anno». All'altro capo della tradizione, l'indicazione di durata rimarrà inalterata anche nella configurazione finale del "libro", in cui il sonetto 98 assumerà però la posizione di ultimativo punto ω e presa d'atto di un paralizzante scacco esistenziale, mentre nella silloge Sessoriana la frustrazione delle illusioni sentimentali modula sull'apertura fiduciosa a un possibile e tematicamente rinnovato percorso di vita e di poesia. È evidente che il *sextodecim'anno* del Sessoriano deve rapportarsi al tempo in cui fu allestita la raccolta giovanile, che consentirebbe a ritroso di datare agevolmente l'inizio della storia, se sovvenissero ulteriori elementi interni utili a fissare un probante termine *ante quem*, tenuto conto che la fattura materiale del testimone, collocabile tra il 1493-94 e il 1496 (come ha convincentemente mostrato Zanato 2002 e 2020), nel caso di Sannazaro offre un appoggio aggiuntivo derivante dalla dislocazione a notevole distanza dalle rime (cc. 62r-69r) del ternario 100 in morte del Marchese di Pescara (cc. 142r-143v), il cui termine *post quem* è il settembre 1495, rendendo quindi probabile l'ipotesi che la silloge, pervenuta al copista alcuni mesi prima, possa essere stata organizzata da Sannazaro prima del biennio 1493-1494. La presenza del sonetto 92, *Se rivolgendo ancor le antiche historie*, nella terz'ultima posizione del Sessoriano, da riferirsi al riconoscimento papale (4 giugno 1492) della legittima successione di Ferrandino al trono di Napoli, è l'unico elemento databile all'interno della silloge, approntata in coincidenza della fase di relativo ottimismo politico riflesso tanto nel ricordato sonetto 85 che nella canzone 89. Ciò comporta che la perentoria unanimità dei testimoni nell'indicazione del *sextodecimo anno*, debitrice di *Rvf* 118.1 («Rimansi a dietro il sestodecimo anno»), impone di anticipare, rispetto al finale assetto cronologico fissato dalla *princeps*, di almeno un biennio l'inizio della vicenda amorosa riepilogata nel Sessoriano.

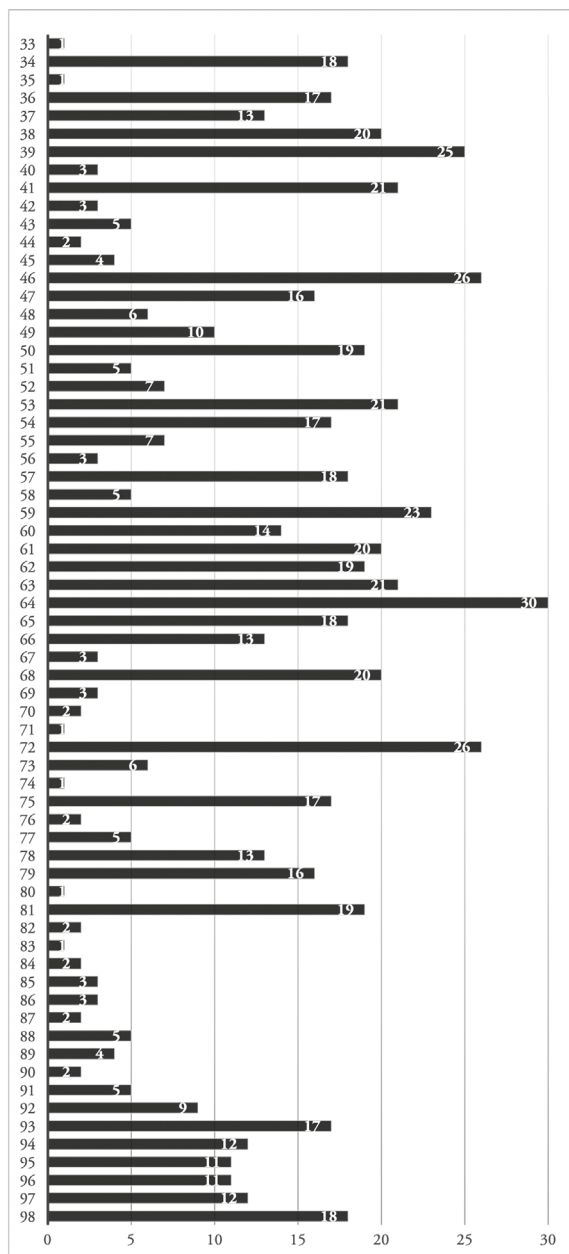
Quindi si dovrebbe non perdere di vista che, dopo il giovanile canzoniere di 24 pezzi, leggibile anche come testimone della sodalità cortigiana con i principi aragonesi Federico e Ferrandino, sarebbero trascorsi oltre tre decenni prima che Sannazaro superasse l'*impasse*, per ricomporre a beneficio di Cassandra la *tavole* del proprio *naufrazio* storico ed esistenziale, innestando sul tronco di un amore sofferto e infruttuoso più robusti rami di una militanza aragonese che, in una all'amicizia con Federico, fa centro sulla figura di Ferrante I (il *vecchio padre*, l'*invitto signore*) con il quale, e con il successore di lui Alfonso II, il poeta ama atteggiarsi in un rapporto di aulica colloquialità.

Qualche indicazione viene anche dalla verifica della ridislocazione delle 24 tessere microtestuali lette dal Sessoriano nella compagine 1-98 della *princeps*. Raffrontando le sequenze (tab. 1) si osserva che 20 dei 24 pezzi sono rimontati nella *Parte seconda* della *princeps* e i 4 rimanenti sono relegati nella sequenza 1-32: in tre casi su quattro (1 = 1, 13 = 13, 24 = 12) si tratta dei componimenti dotati di evidente funzione strutturante, considerato che vengono esclusi dal 'libro' definitivo il sonetto proemiale e i sonetti iniziali e finali del secondo blocco, entrambi dedicati al principe Federico, omaggiato da Sannazaro come salvatore da morte certa per mal d'amore e, in prospettiva, come oggetto di rinnovato e più elevato canto poetico. Se l'attenzione alla diacronia delle varianti si applica anche alla diacronia delle strutture ne dovrebbe conseguire che nella mutata prospettiva storica ed esistenziale sottesa al libro offerto a Cassandra quei pezzi avevano ormai perduto la loro originaria funzionalità.

Tabella 1. Raffronto sequenze *Sonetti et canzoni* e manoscritto sessoriano 413 (= RN).

SeC	RN	SeC	RN	SeC	RN	SeC	RN
1	1	26		51		76	
2		27		52		77	
3		28		53	11	78	
4		29		54	12	79	
5		30		55		80	
6		31		56		81	7
7		32		57	8	82	
8		33		58		83	
9		34		59	19	84	
10		35		60		85	
11		36		61	21	86	
12	24	37		62	14	87	
13	13	38	4	63	15	88	
14	6	39	3	64	17	89	
15		40		65	16	90	
16		41	10	66	18	91	
17		42		67		92	22
18		43		68	20	93	
19		44		69		94	
20		45		70		95	
21		46		71		96	
22		47	9	72	5	97	
23		48		73		98	23
24		49		74			
25		50	2	75			

Tabella 2. Componenti e numero di testimonianze.



Sulla scelta di Sannazaro di costruire il 'libro' definitivo su 66 pezzi Bozzetti richiamò l'equivalenza alle decine e unità eccedenti le tre centinaia dei *Rvf.* Per parte mia, adottando il criterio empirico in base al quale il minor numero di testimoni di un pezzo è indizio di composizione più tarda, ho provato a verificare se la dialettica tra la posizione in sequenza e il numero di attestazioni offre qualche lume. Costruendo un piano cartesiano in cui sull'asse *x* è rappresentata la sequenza 33-98 della *princeps* e sull'asse *y* il numero dei testimoni (tab. 2), si osserva che per 34 pezzi dei 66 (quindi più del 50%) il numero dei testimoni è compreso nell'intervallo 1-7, mentre in alcune zone si registrano più marcate discese verso il basso della linea di frequenza. Questo sarebbe di per sé irrilevante, se i componimenti a ridotto testimoniale non rivelassero una funzione sussidiaria ai fini di un ampliamento e di una puntualizzazione della diegesi, come ho provato a mostrare nella relazione al convegno di Pisa in ricordo di Marco Santagata, dove anche ho proposto la scansione dei 66 pezzi della *Parte seconda* in tre sottoinsiemi di 22 (Toscana 2023).

Qui e ora, in ossequio alla tematica di cui si occupa il nostro convegno, ritorno sul corposo versante 'politico-cortigiano', che dalla canzone 69 in avanti (indirizzata ai baroni congiurati contro Ferrante I) intreccia in nodi sempre più stretti vicende dinastiche e vicende personali dell'autore, che infine abbandona la defatigante storia amorosa in coincidenza della crisi politica del 1495. Tutti i pezzi coinvolti (tab. 3) sono accomunati da una tradizione eccezionalmente rada rispetto alla media: le canzoni 69 e 89, manifesto del lealismo aragonese di Sannazaro, sono lette rispettivamente (comprendendo nel computo anche la *princeps*) da 4 e 3 testimoni, riconducibili per via diretta o indiretta all'area meridionale; gli altri pezzi sono trasmessi solo dalla *princeps* e dal lacerto più antico del Magliabechiano VII 720 e di questi solo il sonetto 85 è letto anche dal Parigino Ital. 1543, tuttavia aggiunto nelle carte finali da una mano diversa. Chiude la serie il sonetto 92, già presente nel segmento conclusivo della silloge Sessoriana e quindi gratificato di più larga tradizione.

Corollario necessario: poiché sulla datazione alta del sonetto celebrativo del principe Ferrandino (tra il giugno del 1492 e il 1493) non sussistono dubbi, se ne può pacificamente dedurre che le rime che esso sonetto precedono nella disposizione finale della *princeps* precedano anche per data di composizione? Alla luce della diversa consistenza della tradizione mi permetto di avanzare qualche dubbio, non perché la coerenza interna ai singoli testi sia in qualche punto in contrasto con la diegesi, ma perché in fondo bisogna pur convincersi che l'individuazione sicura di un termine *post quem* o *ante quem* in un componimento ci aiuta sì a comprenderne la funzione nello sviluppo narrativo di una raccolta, ma niente esclude, in assenza di

riscontri paleografici e documentali, che la sua composizione possa essere stata indotta, anche a notevole distanza dagli eventi evocati, nel momento in cui si venivano precisando i lineamenti del libro promesso a Cassandra Marchese come racconto di *vane e giovanili fatiche*. Anche la datazione del ricordato Magliabechiano VII 720, posta da Mengaldo (1962, pp. 220-21) non oltre il primo decennio del Cinquecento, va riconsiderata, per la presenza ivi del sonetto 16, da collegare all'esito infausto della vicenda del divorzio di Cassandra (e quindi post 1518), e per l'inclusione nella sequenza di rime di Sannazaro di una canzone di Molza, databile tra il 1517 e il 1522.⁸ Pertanto anche la silloge cronologicamente più vicina alla *princeps* e con la quale è l'unica a condividere molte rime assenti nella restante tradizione denuncia una singolare disorganizzazione macrotestuale, segno che almeno fino al 1518 il "canzoniere" non ancora aveva preso forma.

In conclusione: qual è il rapporto delle due raccolte con la biografia dell'autore e il contesto storico più generale? In entrambe l'io lirico è un gentiluomo del Regno di Napoli legato alla dinastia aragonese: nell'intervallo tra l'allestimento dell'una e dell'altra un trentennio abbondante di sconvolgimenti politico-militari che mutò i destini non solo di Napoli ma dell'Italia. Il giovane Sannazaro, nonostante i rovesci sentimentali e le nubi che cominciavano ad addensarsi sulle sorti del Regno e la situazione di conflitto con Milano determinata dalla condotta di Ludovico il Moro, poteva ancora tra il 1492 e il 1493 nutrire la fiducia di chiudere la partita della poesia amorosa impegnandosi con *più saldo studio ingegno et arte*⁹ a consacrare alla memoria dei posteri il giovane principe Federico, l'amico della poesia, che nei suoi viaggi portava sempre con sé la *Raccolta aragonese* ricevuta in dono da Lorenzo il Magnifico. E forse proprio in considerazione dell'attrito sempre più aperto tra Napoli e Milano, mi sentirei di dire che, se è certo che il canzonieretto Sessoriano è giunto a noi attraverso una grande raccolta miscellanea fatta allestire, insieme al Parigino Ital. 1543, nell'ultimo decennio del Quattrocento da Gaspare Ambrogio Visconti (1461-1499), poeta di punta nella Milano di Ludovico il Moro, altro discorso occorre fare sui canali di trasmissione delle prime sortite extraregnicole di rime di Sannazaro. Non essendo documentabile una conoscenza diretta tra i due poeti, giacché nel dicembre del 1488 non il poeta Gaspare ma un omonimo cugino¹⁰ venne a Napoli con la numerosa delegazione sforzesca per la celebrazione del matrimonio di Isabella d'Aragona con il giovane Giovan Galeazzo Maria, non va escluso che proprio Isabella possa essere stata il tramite più diretto tra le corti di Napoli e Milano, almeno a partire dal 1489.

8. Sul punto vd. Toscano 2020, pp. 77-81.

9. La lezione sarebbe poi stata mutata in *più colto stil, giudicio et arte* (13, 12).

10. Il dubbio fu avanzato da Pyle 1997, p. 67 ed è sostanzialmente accolto da Rossetti 2020. Un altro Gaspare Visconti fu nominato da Ludovico il Moro castellano e luogotenente generale del ducato di Bari (Russo 2019, p. 50).

È plausibile che Sannazaro comunicasse a lei testi spiccatamente cortigiani come le quattro farse che si leggono nel Parigino Ital. 1543 o anche il gruzzolo di rime trascritto nel Sessoriano 413 e per questa via pervenissero a Gaspare Visconti, il cui interesse per la produzione in volgare di Sannazaro è ricalcato dalla presenza nell'inventario dei libri in volgare a lui appartenuti di un *San Nazaro* da identificarsi probabilmente con una redazione manoscritta dell'*Arcadia*.¹¹ Fatta salva l'etichetta di corte, non credo si possa dubitare che Sannazaro, in quanto *cortesano* del padre di Isabella almeno dal 1481, avesse maturato una certa consuetudine con la futura duchessa di Milano, che poteva essere a conoscenza anche del manoscritto Vaticano Barberini Latino 3964 con la prima redazione dell'*Arcadia*, offerto dall'autore alla madre di lei Ippolita Sforza (Villani 2012, p. 115). E come Ippolita da Milano venendo a Napoli aveva portato con sé scelti libri, perché escludere che la figlia facesse lo stesso, considerando che era cresciuta in una corte in cui nonno, padre, zii e fratelli erano appassionati bibliofili e patroni di letterati? Sul punto Tiziano Zanato (2020, p. 166) ha obiettato che tra il secondo semestre del 1492 e durante l'anno successivo Isabella «era troppo presa dalle sue vicende coniugali e dagli intrighi del Moro per potersi interessare, con prontezza e a più riprese, di faccende e ambascerie poetiche»; tuttavia, senza enfatizzare più del dovuto la funzione consolatoria della poesia, la beneaugurante celebrazione del fratello Ferrandino poteva alimentare in lei la speranza di un futuro meno buio, senza dimenticare che nella *visione*, più avanti trascritta nello stesso codice, il defunto Marchese di Pescara preconizza glorioso futuro per il giovanissimo monarca (100.118-124: «Diraili [a Ferrandino] ancor che lieta et impensata | vittoria al suo favor spiegherà l'ale | quando da lui sarà più desiata, || onde con fama eterna et immortale | alzarà insino al cielo i suoi trophèi; | et fia il gran nome ad suoi gran gesti eguale»).¹²

11. Vd. Martinelli 1989, pp. 242-43.

12. D'altra parte la dimestichezza di Isabella d'Aragona con i riti della poesia cortigiana è copiosamente attestata dalle *Rime* di Bernardo Bellincioni (Milano, Filippo Mantegazzi, 1493), incaricato dal Moro di sorvegliare il giovane Giovan Galeazzo, in nome del quale compose molti sonetti d'amore dedicati alla sposa, a sua volta, come sembrerebbe stando al gioco delle rubriche, autrice del sonetto *Ho mille volte ringratiato Amore* (c. 11) nella cui chiusa vibra il presagio dell'infelice destino che incombe sulla coppia: «Come presto un bel fior casca dal ramo, | così vegio cascar la nostra vita: | et però el ciel al nostro amor sol chiamo». Non sarà difficile immaginare che la sfortunata duchessa di Milano, figlia di due bibliofili come Alfonso d'Aragona e Ippolita Maria Sforza, avesse ricevuto un'educazione non dissimile da quella della madre, figlia di Bianca Maria Visconti, che «s'occupò personalmente dell'educazione della giovane Ippolita che studiò la teologia, le letterature classiche, latine e greche, e praticò la danza, l'equitazione e la caccia», portando in dote a Napoli, tra l'altro, «quattordici manoscritti, stimati 500 ducati» tra i quali «alcuni capolavori della miniatura lombarda dell'epoca» (G. Toscano 2022, p. 293). Molto più parco nei confronti di Isabella, Gaspare Visconti si limitò a indirizzarle un sonetto di burocratiche condoglianze per la morte del Duca (ed. Bongrani 1979, pp. 83-84). Ma da un partigiano del Moro non si poteva pretendere di più.

Tabella 3. Sinossi delle testimonianze dei componenti politico-cortigiani.

Incipit	SeC	FL ¹	FL ⁴	FN ^{4a}	FN ^{4b}	PN	RN	RVF	RVR	SMG	VM ⁷	VM ¹⁰
Inditi spirti, a cui Fortuna arride c.	69			10	59							
O di rara virtù gran tempo albergo	70				11							
Scriva di te chi far gigli e viole	71											
Spirto real, nel cui sacro seno	76				27							
Vedi, invitto signor, come risplende	85				25	n. n.						
Vissa teco son io molti e molt'anni*	86				22							
Fra tanti tuoi divini alti concerti	87				17							
Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno c.	89			11	60				17			
La veste, signor mio, che in foco accesa	90				31							
Se, rivolgendo ancor le antiche istorie	92	13	52		20		22	35		44	19	32

69: canzone ai baroni ribelli

70-71: contro un non identificato 'traditore' della causa aragonese (inettiva e minaccia di *dammatio memoriae*)

76: invoca il principe Federico perché lo soccorra nelle sofferenze d'amore

85: a Ferrante I: si elogia la sua condotta valorosa commentando una miniatura del *De Maiestate* di Giuniano Maio

86: introduce la defunta regina Isabella di Chiaromonte che assicura dal cielo la sua protezione a Ferrante I

87: Sannazaro ringrazia Ferrante I che gli ha manifestato la sua benevolenza

89: canzone in lode della dinastia aragonese (da Alfonso il Magnanimo al giovane Ferrandino)

90: ad Alfonso II, spronato a seguire le orme paterne (in prima redazione ancora duca di Calabria)

92: apoteosi del principe Ferrandino riconosciuto da Innocenzo VIII legittimo successore del nonno e del padre (4 giugno 1492)

* Nelle more della stampa è emerso un nuovo testimone: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 264.

Se la silloge del Sessoriano 413 coglie *in fieri* un momento del vissuto sentimentale e cortigiano di Sannazaro, il ‘libro’ per Cassandra racconterà una storia conclusa ormai da un trentennio abbondante.

Al momento di annodare il filo del racconto, il *flashback* del “trionfo” romano del principe Ferrandino (che riporta a un tempo anteriore sia alla canzone 89 che al sonetto 90) recupera la memoria di un evento, che aveva potuto alimentare in Sannazaro e nei sostenitori della causa aragonese l’attesa di un esito diverso delle vicende del Regno. La storia aveva preso altra direzione, e Sannazaro sceglie di contestualizzare il proprio naufragio sentimentale con il naufragio della dinastia: appena allusa (son. 90) la morte di Ferrante, la sua discendenza in linea retta, Alfonso e Ferrandino (sonetti 90 e 92), viene vista di scorcio, e tuttavia, almeno nel caso di quest’ultimo, come ultima speranza a cui sarebbe stato possibile aggrapparsi. Tutto ciò che viene dopo (compresi i brevi regni di Ferrandino e di Federico) rimane fuori dalla narrazione della *Parte seconda*, che coincide essenzialmente con la fase culminante del lungo regno di Ferrante I, nell’ultima revisione del son. 85 salutato come *invitto signore*, perché *ex post* rimaneva l’unico monarca che aveva saputo tener fronte ai nemici e garantire l’inviolabilità dei confini del Regno.

Nell’alveo di quella grande storia il poeta ormai vecchio ricontestualizza e riarticola la propria sofferta vicenda sentimentale, memoria di una stagione vissuta all’ombra di una dinastia che – stando a una più tarda testimonianza di Federico – da Ferrante I ai figli Alfonso e Federico fino al nipote Ferrandino, aveva amato il giovane poeta al punto di considerarlo «l’anima de tutti». ¹³ Tutta sannazariana la misura scevra di servilismo tenuta nel ricambiare con *parole e opera d’inchiostro* la benevolenza a lui mostrata dai regnanti.

Sigle

SeC = *Sonetti et Canzoni di M. Iacobo Sannazaro gentilhomo napolitano*, (Impressa In Napoli per Maistro Ioanne Sultzbach Alemanno Nel anno MDXXX del mese di Novembre).

FL¹ = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XL 50.

13. Nel processo contro il Regio Fisco instaurato da Iacopo e Marcantonio Sannazaro (1500) per il possesso e lo sfruttamento dell’allumiera di Agnano il re Federico intervenne come teste a favore, ricordando a più riprese le manifestazioni di affetto di cui i suoi consanguinei avevano ripetutamente gratificato il poeta: «[...] lo predicto M. Jacovo Sannazaro & etiam lo fratello ma più lo dicto M. Jacovo erano grati et tanto accepti a la dicta M. del dicto S. Re Ferrante I suo Patre & dicendo ad tutti nui altri, cioè ad S. M. allora Prencepe & ad Re Ferrante II & Re Alfonso II, che dire non porria più & che era l’anima de tutti per lo che non sulo la dicta M. & nui altri li haveriamo facta restituire la loro roba ma donarelli de li proprij de S. M. Ferrante suo Padre» (vd. Cestari 1790, p. 13; mio il corsivo).

- FL⁴ = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 564.
 FN⁴ = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 720: FN^{4a} = cc. 8r-134v *passim*; FN^{4b} = cc. 141-193.
 PN = Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ital. 1543.
 RN = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II», Sessoriano 413.
 RVF = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ferraioli 827.
 RVR = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1591.
 SMG = Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Archives of the History of Art, ms. 850628.
 VM⁷ = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 622 (10703).
 VM¹⁰ = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 349 (6484).

Riferimenti bibliografici

- Albonico 2023 = Simone A., «*Machiavellerie*», in *Carlo Dionisotti e la filologia*, Atti del convegno internazionale, Messina, 15-17 settembre 2021, a cura di M. Berisso, S. Brambilla, C. Corfiati, A. Decaria, D. Gionta, A. Mazzucchi e C. Vela, con la collaborazione scientifica del Centro internazionale di studi umanistici - Università di Messina, Firenze, Società dei filologi della letteratura italiana, pp. 153-88, ora in Id., *Due maestri e un amico. Tra storia della letteratura e filologia*, Como-Pavia, Ibis, 2023, pp. 19-54.
 Bongrani 1979 = Gaspare Visconti, *I Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a cura di Paolo B., Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - Edizioni «Il Saggiatore».
 Bozzetti 1997 = C. Bozzetti, *Note per un'edizione critica del 'Canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, in «Studi di filologia italiana», LV (1997), pp. 111-26.
 Campanile 1610 = *L'armi overo insegne de' nobili. Scritte dal Signor Filiberto Campanile* [...], in Napoli, Nella Stamperia di Tarquinio Longo.
 Cestari 1790 = Giuseppe C., *Anecdotti istorici sulle alumiere delli monti Leucogei dell'ab. Cestari*, s.l., s.e. [la dedica è datata 19 giugno 1790].
 Colangelo 1819 = Francesco C., *Vita di Giacomo Sannazaro poeta e cavaliere napoletano. Seconda edizione*, Napoli, Trani.
 Dionisotti 1970 = Carlo D., *Per una storia delle dottrine linguistiche del Rinascimento*, in «Filosofia. Rivista trimestrale», n.s., 21 (1970), pp. 15-24, poi in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana*, II, a cura di T. Basile, V. Fera e S. Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 405-15.
 Fanara 2000 = Rosangela F., *Strutture macrotestuali nei "Sonetti et canzoni" di Iacobo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici internazionali.
 Martinelli 1989 = Bortolo M., *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gasparo Visconti*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del convegno, Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985, a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini ed E. Sandal, Firenze, Olschki, pp. 213-61.
 Mauro 1961 = Iacobo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di Alfredo M., Bari, Laterza.
 Mengaldo 1962 = Pier Vincenzo M., *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX (1962), 426, pp. 219-45.

- Percopo 1893 = *Le rime del Chariteo*, a cura di Erasmo P., Napoli, Tipogr. dell'Accad. delle Scienze, 2 voll.
- Percopo 1893-1895 = Erasmo P., *Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi*, in «Archivio storico per le province napoletane», XVIII, XIX, XX (1893, 1894, 1895) [ristampa anastatica in volume con introduzione di M. Del Treppo, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1997].
- Pyle 1997 = Cynthia M. P., *Towards the biography of Gaspar Ambrogio Visconti*, in *Milan and Lombardy in the Renaissance: Essays in Cultural History*, presentation by P. Bongrani, Roma, La fenice, pp. 59-81.
- Rossetti 2020 = Edoardo R., *Visconti, Gaspare Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 597-601.
- Russo 2019 = Renato R., *Isabella d'Aragona duchessa di Bari*, Barletta, Editrice Rotas.
- G. Toscano 1999 = Gennaro T., *A la gloire de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples: le De Maiestate de Iuniano Maio, ms it. 1711 de la Bibliothèque Nationale*, in *L'illustration. Essais d'iconographie*, études réunies par M.T. Caracciolo et S. Le Men, Paris, Klincksieck, pp. 125-44.
- G. Toscano 2007 = Gennaro T., *Pour Nardo Rapicano enlumineur: le Missel d'Alfonso Strozzi de la bibliothèque universitaire de Leipzig*, in *Quand la peintures était dans les livres. Mélanges offerts à François Avril*, sous la dir. de M. Hofmann et C. Zohl, Turnhout, Brepols - Paris, Bnf, pp. 352-65.
- G. Toscano 2022 = Gennaro T., *Da Milano a Napoli. Le Vite dei santi padri miniate da Cola Rapicano per Giovanna Caracciolo, favorita di Ferrante d'Aragona* (Berkeley, Bancroft Library, ms. 9), in *Storia dell'arte on the road. Studi in onore di Alessandro Tomei*, a cura di G. Curzi, C. D'Alberto, M. D'Attanasio, F. Manzari e S. Paone, Roma, Campisano, pp. 293-302.
- Toscano 2018 = Tobia R. T., *Il primo 'canzoniere' di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano n. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in Id., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, pp. 49-81.
- Toscano 2020 = Tobia R. T., *Dai manoscritti alla princeps: indizi sui tempi e le modalità di allestimento del «libro» per Cassandra Marchese (= Sonetti et canzoni 33-98)*, in *I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro*, XVIII Convegno internazionale di Letteratura italiana "Gennaro Barbarisi", Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018, a cura di G. Baldassari e M. Comelli, Milano, Università degli Studi di Milano, 2020, pp. 71-116, <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>.
- Toscano 2023 = Tobia R. T., *Una proposta editoriale per le Rime di Sannazaro*, in *Iacopo Sannazaro tra latino e volgare*, Atti del convegno di studi in ricordo di Marco Santagata, Pisa, 8-9 luglio 2021, a cura di M. Landi e M. Riccucci, Pisa University Press, pp. 65-82.
- Villani 2012 = Gianni V., *Sul 'manoscritto-base' del Libro pastorale nominato Arcadio*, in «Per leggere», XXIII (2012), pp. 112-52.
- Zanato, Comboni 2017 = *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Tiziano Z. e Andrea C., Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo.
- Zanato 2002 = Tiziano Z., *Indagini sulle Rime di Pietro Bembo*, in «Studi di filologia italiana», LX (2002), pp. 141-216.
- Zanato 2020 = Tiziano Z., *Locchio al presente. Varia cultura di due codici riconducibili a Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a cura di S. Albonico e S. Moro, Roma, Viella, pp. 153-72.

*Tra discorso politico e vita privata.
Osservazioni a partire da un sonetto di Alamanni
e due canzoni di Ariosto*

GIACOMO VAGNI
Università degli Studi eCampus

Vorrei proporre alla riflessione l'esempio di alcune poesie, composte tra la fine del Quattrocento e il primo trentennio del Cinquecento, che si collocano in una dimensione di confine tra pubblico e privato, perché in esse il poeta parla o sembra parlare di sé rivolgendosi, direttamente o indirettamente, a un potente personaggio pubblico, oppure perché scrive in persona o per conto di altri. Per quelle di Alamanni e Ariosto, la cui esegesi è all'origine di questo lavoro, in studi recenti e importanti sono state proposte chiavi di lettura 'ironiche' o 'allegoriche', volte a riscattarne l'apparente banalità o insincerità cogliendo dietro di esse un messaggio più profondo, celato perché potenzialmente compromettente. La mia lettura cerca invece soprattutto di chiarirne il significato letterale, dando particolare attenzione alla struttura tematico-argomentativa e proponendo un confronto con testi di analogo tema maturati in situazioni comparabili.

1. *Un sonetto dal carcere di Luigi Alamanni*

Traggo il primo esempio dal volume *Le muse sediziose* di Domenico Chiodo e Rossana Sodano.¹ Non intendo qui discutere il libro nel suo insieme, ma vorrei prendere spunto da un caso che, pur marginale nell'economia del volume, fa emergere bene alcuni aspetti importanti.² Verso la conclusione del primo capitolo, gli autori riportano un sonetto composto da Alamanni nel drammatico frangente che, durante la fuga dopo il fallito attentato a Giulio de' Medici, lo vide prigioniero tra Losanna e Ginevra, insieme a Zanobi Buondelmonti, dal settembre al dicembre del 1522.³ Lo cito dall'edizione che

1. Chiodo, Sodano 2012, pp. 26-27.

2. Per una discussione più articolata sulle tesi dei due studiosi, vd. Vagni 2024 [ma 2025].

3. Sulla congiura, e sugli eventi che seguirono, vd. almeno Guasti 1859 e Hauvette 1903, pp. 484-91. Sulla cattura in Svizzera di Alamanni e Buondelmonti, ripercorsa da Chiodo, Sodano 2012, pp. 26-29, si ricordino le osservazioni di Bausi 2005, pp. 91-92 e n. 201, riprese da Tomasi 2013, p. 361, n. 17: «A ulteriore conferma che Machiavelli doveva almeno essere informato dell'iniziativa soccorre ora la convincente ipotesi formulata da Francesco Bausi circa il secondo testamento redatto da Machiavelli; questi sarebbe infatti stato spinto a dettarlo quando aveva avuto la notizia

<giacomo.vagni@uniecampus.it>

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano, a cura di A. Juri, E. Olivadese, N. Volta,
Pisa, ETS, 2025, pp. 85-109

ne ha fornito Alberto De Angelis, corredandola delle varianti presenti nella prima redazione nota, conservata nel ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 676:

Ben puoi questa mortal caduca spoglia,
 O Barbaro crudel, sotto tue chiavi,
 Cinta di mura e di catene gravi,
 Chiusa tener dentro all'oscura soglia.
 Ma l'anima gentil non cangia voglia, 5
 Né trova incarco che la tenga o gravi,
 E con le piume de' pensier soavi
 Volando è gita dov'Amor la 'nvoglia.
 Ivi è davanti al suo signior più caro,
 In più dolce prigion posta, di cui 10
 Vie più cortese man le chiavi serba.
 Non son tuo dunque: no, ch'al fosco e 'l chiaro
 Sempre sarò di chi mai sempre fui,
 O fera aspra, rapace, impia e superba.

3. e salde porte e gravi 4. orribil soglia 5. l'alma che cangiar non dee mai voglia
 6. Cui nulla è che ritenga o che l'aggravi 7. Leve con l'ali de' 8. Colà
 n'è gita 11. più pietosa 12. e chiaro.⁴

Secondo Domenico Chiodo, nel sonetto

è palese lo squilibrio tra le due forze che si contrappongono: da un lato Giulio de' Medici che, tramite il 'barbaro crudel', ha imprigionato il suo corpo, ma non per questo di lui potrà divenire padrone, e dall'altro il 'suo signor più caro', Amore, nella cui 'dolce prigion' è volata l'anima [...]. Si istituisce insomma un bizzarro nesso tra una rivendicazione di libertà affermata sul piano politico che investe l'uomo pubblico e una personale e privata elezione di vita e inclinazione dello spirito [...]. Tutto tornerebbe più consono se in questo sfogo esasperato dalle circostanze si vedesse un tradirsi dettato dal ribollire della passione nella contrarietà del momento, e in quella perdita di controllo dell'equilibrio compositivo una spia rivelatrice del significato di Amore come allegoria di una militanza politica.⁵

Per quanto riguarda la composizione, si tratta di un sonetto perfettamente bipartito, che dedica la prima quartina e l'ultima terzina al tema del carcere in cui è rinchiuso il corpo («questa [...] caduca spoglia»), e la quartina e terzina centrali a quello dell'amore che garantisce la libertà dell'anima: il disequi-

della cattura in Svizzera di Alamanni e Buondelmonti e quando a Firenze era circolata la voce che Giulio de' Medici fosse intenzionato a pagare una sostanziosa cifra per riportarli nella città toscana dove, ovviamente, sottoporli a processo» (vd. anche Tomasi 2010, p. 361-62, n. 17).

4. De Angelis 2011-2012, p. 146; il sonetto è riportato nella versione definitiva, e discusso, in Chiodo, Sodano 2012, pp. 26-27.

5. Ivi, p. 27.

mura del carcere, l'aperta invettiva contro il barbaro crudele...) ed elementi allegorici puri (Amore che non è amore, ma una ben determinata passione politica) a giustificare la sensazione di disequilibrio. Le cose sono forse più semplici, e il senso del sonetto si potrebbe a grandi linee sintetizzare così: il nemico può impadronirsi del corpo del poeta, ma non del suo spirito, capace di una libertà che non si può limitare. In tale possibilità di accesso a un mondo più alto, che nemmeno chi detiene il potere può disabilitare, non sono certamente esclusi i valori che guidano l'azione politica, anzi; ciò non significa però che Amore sia un'allegoria, ossia che rimandi in modo per così dire rigido, univoco e circostanziato, alla militanza repubblicana di Alamanni, bensì che sia piuttosto una sorta di simbolo, un concetto sintetico che funge da aggregatore di livelli diversi intrecciati nel segno di una superiore nobiltà sentimentale, culturale, morale e spirituale. Il sonetto apparirebbe così come uno sviluppo, notevole per il fatto di essere scritto in una situazione di oggettivo pericolo, dei valori di fondo già espressi nella corrispondenza poetica giovanile, nell'ambito assai più sicuro e pacifico degli Orti Oricellari, tra lo stesso Alamanni, Cosimo Rucellai e Francesco Guidetti, dove «ricorre costantemente il desiderio di tratteggiare un ideale mondo di sodali, tutti dediti allo studio delle lettere e della filosofia, ben al riparo del mondo corrotto che li circonda».⁷

Come ha mostrato Amelia Juri, l'amore e la poesia lirica che lo canta diventano in quest'epoca e non solo in ambiente fiorentino, a partire da una tradizione che risale almeno all'età augustea, l'emblema di quel mondo di intima libertà interiore che le bassezze e la violenza del potere non possono soverchiare.⁸ Si possono ricordare a tal proposito, oltre ai casi approfonditi dalla studiosa, le terzine di un sonetto di Castiglione che Carlo Dionisotti per la prima volta pubblicò nel 1952, sottolineando «il nesso per contrasto fra la scena storico-politica e l'individuale vicenda amorosa», espressa in conclusione da un'antitesi analoga a quella che struttura il testo alamanniano:

Tra foco, fiamme, stridi horrendi e feri,
fame, roine e martial furore, 10
meno mia vita in duri aspri sentieri;
e pur vivon scolpiti in mezzo il core
tutti l'antichi miei dolci pensieri,
ché Marte ha sol la scorza, e 'l rest' Amore.⁹

7. Tomasi 2010, p. 362. Fecondo, in questo senso, è il paragone del sonetto alamanniano con l'elegia latina e il capitolo ternario composti in carcere dal Diaccettino poco prima che fosse eseguita la condanna a morte, editi, commentati e illustrati da Marcelli 2012.

8. Vd. almeno Juri 2022, pp. 143-68, sul caso per tanti versi antitetico di Bembo, che però mette in luce alcuni aspetti e condizioni comuni per il ceto intellettuale primocinquecentesco, e soprattutto fa risaltare la ricchezza di implicazioni che il tema amoroso può assumere in questa poesia, anche in rapporto alla realtà storico-politica contemporanea.

9. Vd. Dionisotti 1952 [2016], p. 284; si cita il testo da Castiglione, Gonzaga, *Rime*, p. 23.

Tali aspetti, d'altra parte, sono confermati e rafforzati dal sonetto che, nel ms. Magliabechiano e poi nelle *Opere toscane*, precede il nostro testo e con esso forma un dittico, dove in modo analogo, esortando il «fratel diletto» Zanobi a non lasciarsi prendere da una passione irrazionale come lo sconforto, è dichiarata la superiorità dei cuori «alti e gentili» dei due fiorentini rispetto alla fortuna crudele e alle mani traditrici dei «barbari» che possono tenere prigioniero soltanto il corpo, ma non lo spirito:

Ben puoi di noi goder, crudel fortuna,
 Che del natio terren privi e lontani
 In sì perfide, crude e aspre mani
 N'hai posti, né speranza avian sola una.
 Le stelle a ppruova, il sol fosco e la luna, 5
 Non pure i popol barbareschi e strani,
 Par ne minaccien sì che i prieghi vani
 Tornon, ché qui pietà non regna alcuna.
 Pur da noi discaccian tema e dolore,
 Fratel diletto, che non ben conviensi 10
 In cori alti e gentil soverchia doglia.
 Non lascian la ragion vincer dai sensi:
 Stia pur mai sempre invitto e franco il core,
 E dell'altro sia poi quel ch'esser voglia.¹⁰

Un'ultima osservazione si ricava accostando al nostro testo l'egloga III dello stesso Alamanni, apparentemente composta nelle medesime circostanze e legata al sonetto, tra l'altro, da un analogo riferimento, nell'ultima battuta di Titiro alla fine dell'ecloga, al carceriere che tenne prigionieri in Svizzera i due fuggitivi:

Ecco ch'Apollò ad altra gente il volto
 Mostra partendo, e già nella spelonca
 Dentro ci chiama *il Barbaro impio e fero* 130
 Che dal nostro cammin ne trasse a forza
 Et ne ritenne in questa valle oscura.¹¹

Il diverso genere letterario importa toni e spazi testuali meno concentrati, così che nell'egloga, soprattutto nella prima versione manoscritta, sotto una lievissima verniciatura pastorale il messaggio politico traspare in modo ancora più chiaro ed esplicito. Si tratta di un lamento sulla morte di Menalca e Mosso, ossia di Iacopo Cattani da Diacceto e Luigi di Tommaso Alamanni, condannati a morte come responsabili della congiura contro il cardinal Giu-

10. Riporto la versione del ms. Magliabechiano da De Angelis 2011-2012, p. 429 (il sonetto occupa la IV posizione sia in quella silloge, sia poi nelle *Opere toscane*).

11. Alamanni, *Egloga* III.129-133 (*Opere toscane*, I, p. 124).

lio de' Medici per la quale lo stesso Alamanni era dovuto fuggire da Firenze. In questo, come in molti altri testi dell'autore poi stampati nelle *Opere toscane*, i riferimenti all'attualità politica erano e sono facilmente riconoscibili per chi sia appena informato dei fatti, senza che il poeta avvertisse la necessità di una mascheratura allegorica in codice, che fosse decrittabile solo da una cerchia ristretta di iniziati.¹² A testimonianza di quanto il discorso potesse essere esplicito, ricordo alcuni versi della redazione conservata dal ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.1089:

<i>Ahi perfido tyranno! Ahi mostro horrendo</i>	25
<i>Che nel suo chiaro ovil sì belle greggi</i>	
<i>Vai distruggendo! Et chi mai vide in terra</i>	
<i>Cosa più fera et più crudel che questa?</i>	
<i>Segue il fero leon per campi et selve</i>	
<i>Gli armenti e i cervi, perché fame il punge,</i>	30
<i>Ma tu perché nel pio, nel giusto sangue</i>	
<i>La nostra patria ogn'hor convolgi et bagni?</i>	
<i>Ahi perfido tyranno! et di qual fera</i>	
<i>Fu 'l cor dentro al formar, di qual syrena</i>	
<i>Fu la voce al trar fuor l'impio consiglio,</i>	35
<i>che sì nobil pastor' del mondo tolse</i>	
<i>a cui par non fia mai, Menalca et Mosso?</i> ¹³	

Nella versione preparata per la stampa lionese del 1532, secondo una strategia già riconosciuta anche in altre parti dell'opera (vd. almeno Tomasi 2001), Nicoletta Marcelli ha mostrato come i riferimenti più diretti al «perfido tyranno» Giulio de' Medici, futuro Clemente VII, fossero velati dall'autore per ragioni di opportunità politica, senza però che il senso del discorso nel suo insieme mutasse. Non solo, dunque, anche nella versione a stampa i riferimenti all'impegno politico repubblicano dell'autore restavano sostanzialmente chiari, pur dietro un velo reso appena più spesso dalla prudenza, ma soprattutto conta che al momento della prima raccolta di questi scritti, in un lasso di tempo non lontano da quello in cui vennero composte e trascritte le elegie e la prima parte delle rime, l'autore non si peritasse dall'affrontare in poesia, in modo sostanzialmente diretto, la propria militanza politica. Ciò non esclude *a priori*, ovviamente, che egli decidesse di esercitarsi anche in una scrittura *a chiave*: ma occorrerebbe provare a spiegare in modo chiaro la necessità, o l'opportunità, di un simile doppio registro all'interno delle stesse opere, o in opere composte negli stessi anni e apparentemente per i medesimi lettori.

12. Merita peraltro di essere notato il paradosso per cui Alamanni si riappropria di un'interpretazione del genere pastorale innestata di forti implicazioni politiche la cui tradizione era «una marca squisitamente medicea, e laurenziana per l'esattezza» (vd. Corsaro, Marcelli 2012, pp. 202-5) per un messaggio apertamente antimediceo.

13. Alamanni, *Egloga* III.25-37 (cito da Marcelli 2017, p. 259, corsivi miei).

Se la precisione dei richiami alla realtà contemporanea esclude che la lieve copertura pastorale volesse fungere da lasciapassare per contenuti eversivi tanto poco celati, l'attenta ripresa della tradizione classica e volgare implica che nemmeno quest'egloga, tanto più estroflessa del sonetto, possa leggersi come una pura effusione sentimentale, dettata da un impeto passionale non mediato retoricamente. L'insieme di questi testi pone invece l'interrogativo su quale potesse essere il valore di una scrittura così intimamente letteraria per un autore apertamente implicato in politica nel pieno di una situazione di grave rischio personale. Se si affrontano nell'ottica, in fondo desanctisiana, per cui ogni strenuo e programmatico impegno di formalizzazione letteraria – soprattutto nei campi della tradizione erotico-petrarchesca e di quella bucolico-pastorale – non può che rappresentare una vuota evasione estetizzante, ogni tentativo di riappropriazione di queste opere non potrà che cercare in un *altrove* più o meno esoterico una verità nascosta *sotto* o *dietro* i testi, che li riscatti dalla loro altrimenti irridimibile superficialità. Una lettura ingenua e simpatetica di poesie come queste, al contrario, basta a contestare alla radice quel paradigma: il fatto che in esse, nella *superficie* del loro significato letterale, siano sistematicamente intrecciati la dimensione iper-letteraria che ne caratterizza la costruzione, l'intenso coinvolgimento esistenziale che innerva la scelta dei temi, e il riferimento al preciso contesto storico-politico che ne costituisce lo spunto genetico, interroga oggi l'esegeta sfidandolo a offrire un'interpretazione capace di tenere insieme queste dimensioni, a lungo considerate incompatibili.¹⁴ La dialettica tra un partecipe radicamento nella storia e addirittura nella cronaca e la convinta adesione a una poetica classicista, che proietta nei secoli la scrittura letteraria, caratterizza questi testi e identifica un aspetto fondamentale del loro valore storico-letterario: la possibilità per noi di capirli e magari apprezzarli dipende dalla nostra capacità di leggerli senza imporre uno schema che faccia prevalere soltanto un aspetto, svuotando di significato gli altri.¹⁵

2. *Consolatorie ed elogi funebri in versi*

Il secondo caso su cui mi soffermerò sarà quello delle due canzoni funebri di Ariosto, IV e V nell'ordinamento dell'edizione Fatini (e poi Segre) che ha fissato fino a tempi recenti la *vulgata* per le rime ariostesche, tradizionalmente presentate come un dittico in morte di Giuliano de' Medici duca di

14. Sul caso specifico di Alamanni, vd. almeno le osservazioni di Tomasi 2010, pp. 357-58 e le conclusioni di Marcelli 2017, p. 273.

15. Punto di riferimento per me fondamentale, nella proposta di una simile postura, sono gli studi di Simone Albonico, e in particolare Albonico 2017.

Nemours.¹⁶ Per approssimarmi a esse, vorrei proporre una breve rassegna di testi funebri che da punti di vista diversi possono essere avvicinati alle due canzoni, cercando di mettere progressivamente a fuoco alcuni dei problemi critici che esse sollevano.¹⁷

Antonia Tissoni Benvenuti osservava che «l'argomento della quarta e della quinta [canzone ariostesca], scritte dopo il 1516, qualche anno prima avrebbe richiesto la forma del capitolo, e precisamente dell'epistola doppia, cioè con risposta».¹⁸ Matteo Largaiolli ha ripreso questo spunto sulle lettere «in voce di un morto o di una morta», sottolineando come sia «particolarmente significativa [...] la scelta alternativa di Ariosto, che quando compone un dittico consolatorio in forma di epistole, si stacca dalla forma più ovvia e disponibile del capitolo in terza rima, e sceglie invece la forma della canzone».¹⁹ Stefano Carrai ha invece ricordato un importante precedente dall'epigrafia classica che avrebbe potuto ispirare il dittico, facendo un rapido cenno al fatto che i possibili precedenti volgari non sembrano altrettanto significativi.²⁰

Antonia Benvenuti aveva senz'altro in mente, innanzitutto, le coppie di epistole in terza rima di Niccolò da Correggio, sulle quali si era soffermato anche Carlo Dionisotti, e che sono state poi studiate più di recente da Gaia Gentili.²¹ Tra queste, in particolare, ve n'è una funebre (Correggio, *Rime* 352-353), che sembra corrispondere esattamente allo schema ariostesco: il primo è un *planctus*, pronunciato dall'amante rimasto in vita, il secondo una consolatoria dettata dall'anima dell'amata.²² I due capitoli, in effetti, non sono un modello diretto per le due canzoni ariostesche, e tuttavia le analogie nella forma e nel genere fanno sì che il confronto possa offrire spunti interessanti. Essi, con scelta non obbligata, anche perché si discosta dal modello delle epistole doppie nelle *Heroides* ovidiane, sono composti dallo stesso numero di versi: ciascuno consta di 42 terzine. Ne propongo un sintetico schema argomentativo:

16. Per brevità faccio riferimento all'ordinamento della *vulgata*, ma uso e cito i testi rispettivamente da Ariosto, *Rime* 2024, Vr 41, pp. 238-49 e da Ariosto, *Rime* 2021, appendice 1, pp. 229-40.

17. La breve e certo non esaustiva rassegna esemplificativa vorrebbe offrire un primo parziale contributo al problema segnalato da Campeggiani 2018, p. 68 n. 23: «è bene dichiarare che ignoriamo se Ariosto potesse riferirsi a modelli precisi, come poesie consolatorie destinate specificamente alle vedove, rispetto alle quali le sue variazioni – tra cui appunto la comparsa sullo sfondo di altri personaggi, o il gioco dei punti di vista e dei registri – emergessero con maggiore nitore e intensità».

18. Tissoni Benvenuti 1976, pp. 306-7.

19. Largaiolli 2020, p. 36, n. 34.

20. Carrai 2000, pp. 382-8.

21. Vd. Dionisotti 1959 e Gentili 2003.

22. I due testi si leggono in Correggio, *Opere* 1969, pp. 299-304 e 304-8.

Chi navica per mar con troppo vento (352)

Potenza della Fortuna (tt. 1-7).

Pianto sulla propria negligenza, che ha condotto l'amata alla morte (tt. 8-17).

Lamento: *cupio dissolvi* (tt. 18-23), desiderio di raggiungere l'amata (tt. 24-28).

Promessa di onorarla con un sepolcro (tt. 29-31) e vivendo in penitenza (tt. 32-36).

Conclusione: saluto all'amata (tt. 37-42).

Non era quasi ancor l'alma disciolta (353)

Arrivo in paradiso (tt. 1-8).

Si ritroveranno presto in cielo (tt. 9-14), lei ora è felice e si ricorda di lui (tt. 15-16).

Ricordo del loro *onesto innamoramento* (tt. 17-22).

Il destino di lei è deciso in cielo (tt. 23-29).

Egli ha fatto per lei tutto ciò che gli era possibile (tt. 30-37).

Morte di lei e dettatura dell'epitaffio (tt. 38-42).

Nel primo capitolo, l'epicedio, a parlare è l'innamorato: a una prima sezione proemiale segue la *narratio* (tt. 8-17), nella quale l'uomo rimpiange di non essere accorso a portar via l'amata dalla sua casa, ove era rientrato un fratello gravemente malato, permettendo così il contagio che l'avrebbe uccisa. Si apre a questo punto la seconda parte, tutta dedicata al lamento, e chiusa dall'impegno a onorarla come merita (tt. 29-36) e dal congedo finale (tt. 37-42). Il capitolo seguente si apre invece con la *narratio* dell'arrivo della donna in paradiso, da dove afferma di aver visto il dolore dell'amante, accrescendo il suo affetto per lui (tt. 1-7). Segue la sezione consolatoria (tt. 9-29), costruita intorno ai luoghi consueti del genere, e interrotta solo da una sezione dedicata al ricordo degli anni trascorsi insieme da «innamorati onesti» (tt. 17-22). L'ultima parte, in risposta al tema centrale del primo capitolo, riporta alla memoria gli ultimi giorni di vita della donna, per consolare l'amante affermando che, di fronte alla malattia di lei, egli ha fatto in realtà quanto doveva (tt. 30-37), e conclude ricordando le proprie ultime parole terrene, con le quali si raccomandava a lui, e affermando di apprezzare il sepolcro che egli le sta costruendo, per cui detta l'epitaffio (tt. 38-42).

La solidarietà fra i due testi è come si vede piuttosto stretta. In entrambi l'evocazione di fatti contingenti e il ricorso a elementi topici e codificati si intrecciano, e su entrambi i livelli si può riconoscere per così dire un rapporto di domanda e risposta, per cui al lamento e ai rimorsi espressi dal sopravvissuto corrispondono l'incoraggiamento e il perdono dall'anima beata. A differenza, come vedremo, della seconda canzone ariostesca, nel secondo capitolo la funzione consolatoria è sostanzialmente l'unica presente, e satura il contenuto dell'intero testo.

Nell'edizione Tissoni Benvenuti, i due capitoli sono introdotti dalla lettera di accompagnamento con la quale Correggio li inviò a un' *illustrissima signora*, tradizionalmente identificata con Isabella d'Este:

Illustrissima signora mia, *se bene le due sequenti elegie non sono facte per mio cuncto, pure, essendo da me composte*, e in servizio de uno mio servitore ed a la excellenza tua schiavo (come scio che sciai) deplorate, non mi è parso inconveniente a queste altre mie insolenzie agiongerle, perché *in vero di qualche poco affecto mio furono anco acompagnate*, per cognoscere io la morta giovene e la onestate e gentilezza sua e essere conscio de lo onestissimo amore nel quale ambo le parti fino a questo acerbo fine de la misera Ippolita si serborono.²³

La coscienza espressa dall'autore rispetto allo statuto particolare di questa scrittura 'in vece d'altri' mi sembra degna di nota: egli invia le due elegie, benché composte non «per *proprio* cunto», in quanto almeno in parte egli partecipa sentimentalmente a ciò di cui i testi parlano. Il che importa che nei testi scritti in nome di altri l'autore possa metterci del suo, anche affettivamente (*possa*: dunque, potrebbe anche non farlo; l'interprete moderno non può escludere a priori né l'una né l'altra opzione).

Alla stessa temperie storica e culturale, che coincide con la giovinezza di Ariosto, appartengono altri due testi che vorrei ricordare qui perché mi sembra che aiutino a mettere in luce, per affinità o divergenze, alcuni aspetti delle nostre canzoni: il capitolo 369 dello stesso Correggio, in morte di Ippolita Aragona Sforza, e il capitolo 284 di Tebaldeo in morte di Giovan Maria Gonzaga, indirizzato al fratello di lui, il marchese Francesco.²⁴ Si tratta di compianti funebri di due personaggi pubblici, ai quali è data la parola perché si rivolgano a un congiunto rimasto in vita: la situazione e la forma retorica sono simili a quelle delle due canzoni ariostesche, e come quelle fanno sì che il testo si collochi istituzionalmente in bilico tra il punto di vista del locutore (il morto, a cui il poeta dà voce) e quello dei destinatari, con un prevedibile sbilanciamento a favore dei secondi.²⁵

Il capitolo di Correggio in morte di Ippolita Sforza (*Rime* 369) è insieme un epicedio e una consolatoria, nella forma anch'essa non rara della visione: al poeta appare in sogno la defunta, che prende la parola alla terzina 22 e la mantiene fino alla terzina 75. Le cinquantaquattro terzine hanno in comune con la canzone ariostesca il fatto di dar voce a un'anima defunta, ed è per noi interessante che in esse – come nella canzone V – una parte assai consistente del discorso abbia una netta inflessione encomiastica, più che consolatoria. Non mancano, neanche qui, i *topoi* del genere, rivolti soprattutto al vedovo Alfonso II d'Aragona, e concentrati in undici terzine nella prima parte del discorso (tt. 24-34). Comincia poi la serie di raccomandazioni al consorte e futuro re di Napoli, che Ippolita invita a reggere «ben sua vita in terra» (v. 103), a governare con giustizia, a non incrudelire contro «i suoi» ma a scatenarsi

23. Correggio, *Opere* 1969, p. 299 (corsivi miei).

24. Vd. rispettivamente Correggio, *Opere* 1969, pp. 365-73, e Tebaldeo, *Rime* 1992.

25. Si tratta soltanto di due esempi per una prassi assai diffusa, tra Quattro e Cinquecento: vd. almeno Volta 2019 (part. pp. 123-33, sui capitoli in morte di Alfonso d'Avalos).

contro i pagani (tt. 36-40), annunciandogli che potrà «el sepulcro acquistar, già dato a Cristo» (v. 117), e si raccomanda poi di essere umano, prudente, attento contro le insidie che si preparano contro di lui. Il tutto occupa dodici terzine (tt. 35-46), ed è seguito da una serie più breve con *focus* napoletano, che omaggia il suocero re Ferdinando e sua moglie Giovanna d'Aragona, ricordando i propri figli e servi (tt. 47-54), per poi passare, risalendo, a Ferrara, con cinque terzine nelle quali la defunta prega il poeta di salutare per lei il duca Ercole d'Este e la cognata Eleonora d'Aragona (tt. 56-60). Si arriva a questo punto a Milano, a cui sono dedicate quattordici terzine (tt. 61-74), con la raccomandazione di confortare il duca Gian Galeazzo e di ricordare al fratello, Ludovico il Moro, la promessa di far sposare il nipote a Isabella d'Aragona (tt. 62-64), come sarebbe in effetti avvenuto di lì a pochi mesi; sono infine ricordate la duchessa madre, Bona di Savoia, e la numerosa serie di fratelli e sorelle, figli come Ippolita di Francesco Sforza, e altri personaggi della corte, compresa la madre dell'autore (tt. 65-74). Il ricordo delle famiglie d'origine della defunta e del marito è dunque al centro, ma mentre la sezione sforzese, leggermente più lunga, offre una teoria di nobili parenti di lei, quella aragonese ospita una serie nutrita di circostanziate raccomandazioni, alcune delle quali parrebbero inviti alla clemenza nei confronti dei baroni ribelli. Sembra probabile che simili posizioni mirassero a farsi interpreti di quelle di Ludovico il Moro e del suo *entourage*, e in ogni caso si può riconoscere che il testo esprime apertamente un punto di vista di chiara impronta padana, non napoletana, e seleziona come primi interlocutori e destinatari i personaggi nominati nella sezione finale.

Il capitolo 284 di Tebaldeo è una consolatoria rivolta a Francesco Gonzaga per la morte del fratello Giovan Maria, morto nella battaglia di Fornovo del luglio 1495.²⁶ Qui, come in Ariosto, è direttamente il defunto a rivolgersi al fratello, e la prima parte della poesia, come una vera e propria epistola dall'aldilà, mira a giustificare il ritardo nella scrittura, raccontando il viaggio verso l'oltremondo e l'incontro con i nobili parenti trapassati con il quale il neo-arrivato si è intrattenuto (tt. 1-14). Vi è poi una parte più tradizionalmente consolatoria, che apre però alla sezione di encomio e raccomandazioni: il defunto si augura che il dolore eccessivo non distolga il marchese dai suoi obblighi militari, e celebrando l'eroica impresa contro gli invasori lo incita a continuare nel combattimento inseguendo i nemici in fuga (tt. 15-30). Attraversando il tema della 'bella morte' in battaglia, lo esorta poi a sublimare il dolore della perdita compiendo nuove imprese immortali (tt. 31-37), per concludere sui moduli più classici di consolazione, promettendo che la separazione fra i due fratelli sarà breve, e affidando al superstite il proprio figlio ancora in fasce (tt. 38-41).

26. Sul testo vd. ora Largaiolli 2020, pp. 34-36.

Questi pochi esempi ci ricordano che il genere della consolatoria, nella forma particolare in cui il poeta lascia che sia il defunto a prendere la parola, si muoveva entro un sistema di *topoi* e modelli abbastanza codificato, senza però che questo determinasse una struttura rigida, e che a seconda dell'occasione il testo poteva assumere una declinazione più o meno sbilanciata verso i due poli dell'effusività sentimentale personale e del testo pubblico encomiastico. A caratterizzare questo secondo polo si aggiunge la possibilità di una eventuale commissione: anche qui sembra di poter supporre diverse gradazioni, che vanno dalla esplicita richiesta, magari accompagnata dall'indicazione dei temi principali, all'iniziativa autonoma del poeta che presume di incontrare, dando voce a certi temi anziché ad altri, le preferenze e le esigenze del suo lettore d'elezione. Nel caso del dittico di Correggio, abbiamo un testo dichiaratamente scritto per altri, ed evidentemente seguendo una traccia, o almeno un tema generale, suggerito dal committente – che però è un personaggio privato e non pubblico, e a temi privati chiede sia data voce. Nel capitolo per Ippolita Sforza è assai più in vista la dimensione pubblica, politica ed encomiastica, e il tema dei rapporti fra Napoli e Milano, nell'economia del capitolo, finisce per prevalere su quello sentimentale dell'espressione del lutto. Nel capitolo di Tebaldeo, si direbbe che i due poli cerchino di mantenersi in equilibrio: il testo, da una parte, sfrutta l'occasione funebre per esprimersi in un sostenuto elogio del vincitore di Fornovo, ma al contempo non dimentica mai il tema del dolore acuto per la scomparsa del fratello, che non solo ottiene uno spazio cospicuo ai due estremi del testo, ma diventa anche il perno della costruzione argomentativa nella sezione encomiastica.

Osservazioni analoghe possono essere fatte anche a partire da altri due testi funebri di qualche anno posteriori alle canzoni di Ariosto, nei quali le considerazioni storico-politiche sembrano prendere a tratti il sopravvento sull'espressione del dolore: le stanze consolatorie che Lodovico Martelli indirizzò a Vittoria Colonna, probabilmente nella seconda metà del 1527, e la canzone in morte del condottiero Federico Gonzaga da Bozzolo composta da Bardo Segni all'incirca nello stesso periodo (il Gonzaga era morto il 27 dicembre 1527).²⁷

Quest'ultima, *Nuovo pianto e dolor, nuovi sospiri*, ha in comune con le canzoni ariostesche il fatto di prendere a esibito modello *Alma cortese* di Bembo, della quale tra il resto replica lo schema metrico accrescendo addirittura il numero di stanze (dodici). Questo il sintetico schema tematico-argomentativo:

- I Proemio
- II Lamento dell'Italia
- III Lamento delle figlie dell'Italia e del Mincio
- IV Lamento del Benaco e del Po
- V Desolazione della natura

27. I due testi sono editi rispettivamente in Martelli, *Stanze* 2005 e Segni, *Rime*, pp. 91-99.

- VI Celebrazione funebre
- VII Lamento degli dèi, in particolare di Marte
- VIII Venere consola Marte
- IX Secondo lamento di Marte
- X Discorso di Venere
- XI La natura torna a vivere
- XII Profezia di Marte
- Cong. Inadeguatezza del poeta rispetto al soggetto

Il lungo epicedio, come si vede, è chiaramente bipartito, con una singolare topologia che dedica al lamento in terra le prime sei stanze, e al lamento in cielo le successive sei: mentre la prima metà dà spazio, secondo i moduli tradizionali del *planctus*, al dolore dell'Italia e di tutti i suoi elementi naturali per la scomparsa del solo che avrebbe potuto guidare la riscossa del Paese, nella seconda è immaginato un dialogo tra Venere e Marte che, oltre a celebrare le virtù guerresche dello scomparso, apre a un finale apertamente encomiastico, in forma di profezia, con l'elogio di «due care piante» (stanze X e XII), ossia di due eredi del condottiero, sull'identità dei quali purtroppo il commento di Raffaella Castagnola non dice nulla.²⁸ Resta in ogni caso significativo che Bardo Segni – curatore per Bernardo Giunti delle edizioni del *Decameron* e della cosiddetta *Giuntina di rime antiche* pubblicate nel 1527, e partecipe di un gruppo di giovani letterati toscani dei quali tradizionalmente si sottolineano le simpatie, e anzi l'attiva militanza, filo-repubblicane – prestasse un simile omaggio al condottiero che, soltanto pochi mesi prima, era intervenuto contro gli insorti nel “tumulto del venerdì” del 26 aprile 1527, conducendo le trattative in nome di Clemente VII.²⁹ Sarebbe interessante, anche per aggiungere un tassello alla vita di un autore di cui non si sa quasi nulla, provare a capire a quali precisi ambienti guardasse un simile testo – ma resta intanto il monito a ricordare che la lettura di queste poesie, e delle loro implicazioni politiche e ideologiche, raramente si lascia affrontare con categorie troppo rigide o predeterminate.

Dal medesimo contesto fiorentino proveniva il giovane Lodovico Martelli, fuggito da Firenze proprio in seguito al “tumulto del venerdì”, durante il quale avrebbe ucciso uno dei lanzi adetti alla guardia di palazzo Medici. Dopo un brevissimo passaggio a Roma, che lasciò subito prima del Sacco, egli si diresse a Napoli, dove probabilmente morì pochi mesi più tardi.³⁰ Le *Stanze per Vittoria Colonna*, in forma di consolatoria per la morte del marito Ferrante d'Avalos, sono dunque una delle sue ultime composizioni. Il lungo testo è

28. Il Gonzaga, sposato dal 1504 con Giovanna Orsini, non ebbe figli. Si potrebbe forse pensare ai nipoti Luigi Gonzaga 'Rodomonte', nato nel 1500, e a Gianfranco Gonzaga 'Cagnino', nato nel 1502: ma è solo un'ipotesi da verificare.

29. Vd. Simonetta 2016.

30. Vd. Cosentino 2008.

interessante per più ragioni, a partire dalla struttura argomentativa articolata che si può così schematizzare:

I-V Proemio + VI apostrofe a Vittoria Colonna [6 stt.].

VII-LXXXIII *Consolatio* [77 stt.].

VII-XIX smettere il lutto perché Ferrante è in paradiso; XX-XXIII esempi antichi; XXIV-XXVII elogio di Ferrante; XXVIII-XXXIII Vittoria considera giustamente vivere in cielo, ma non deve più lamentarsi; XXXIV-XXVII contro il mito dell'età dell'oro; XXXVIII-XLVI *de miseria hominum*; XLVIII-LXI discorso di Ferrante contro il pianto di Vittoria; LXII-LXIX tutti devono morire; LXX-LXXVII il lutto non frenato diventa una colpa; LXXVIII-LXXIX esempi di suicidi; LXXX-LXXXIII la morte in giovane età non è un male.

LXXXIV-LXXXIX Introduzione del nuovo tema [6 stt.].

XC-CXX Il sacco di Roma [31 stt.].

XC-XCIV proemio; XCV-CXIX *narratio*; CXX conclusione.

CXXI-CXXV Conclusione, invito a smettere il lutto [5 stt.].

Benché si tratti di una consolatoria, e nella parte più cospicua del testo attinga a molti dei *topoi* di questo genere letterario, bisognerà registrare l'insistenza, e la durezza, con le quali il poeta si rivolge alla gentildonna perché dismetta il lutto – in questo facendosi portavoce di un discorso per certi versi opposto e speculare a quello che, come si vedrà, Ariosto aveva rivolto alla vedova di Giuliano de' Medici.³¹ L'argomentazione del Martelli culmina con una digressione sul sacco di Roma, nella quale egli arriva ad affermare che la donna dovrebbe addirittura ringraziare il Cielo per la morte precoce del marito, poiché egli, se fosse rimasto in vita, non avrebbe potuto evitare di rendersi corresponsabile di quella sacrilega impresa:

Come poteva il signor vostro, vivo
Stando fra noi, fuggir cose sì nove?
Dunque avete di gioia 'l spiro privo,
Che di tal soma scarco esser si trove?
Lasso, non so né co 'l pensier arrivo
A veder perch'ognora si rinove
La doglia 'n voi, ch'al ciel grazia infinita
Render devresti de la sua partita. (st. CXX)

Per Nicola Catelli, che ha pubblicato il testo, in queste ottave è «eccezionale [...] la *lamentatio* di parte imperiale per la presa della città santa e per i delitti commessi dall'esercito di Carlo V».³² In realtà, queste posizioni sembrano difficilmente attribuibili a un imperiale, e sembrerebbero piuttosto coerenti con

31. Illuminante il confronto con le poesie in morte dello stesso Ferrante studiate da Volta 2019, pp. 133-42.

32. Martelli, *Stanze* 2005, p. 4.

quelle di ambienti in vario modo connessi alla Curia romana benché non ostili a Carlo V, come quelli del cardinale Giovanni Salviati o di Ippolito de' Medici, ai quali Martelli era in effetti legato: nel testo non è fatto alcun cenno, ad esempio, al tema topico del castigo di Dio contro la corruzione romana, e si insiste invece sull'empietà dei Lanzi nel loro accanirsi contro i consacrati e le reliquie, distinguendo nettamente i loro atti dalla volontà dell'imperatore, addolorato per quanto accaduto senza il suo avallo.³³ Se una simile posizione non stupisce considerando gli ambienti frequentati dall'autore prima del suo passaggio a Napoli, è invece sorprendente ritrovarla, con toni tanto netti ed espliciti, in quello che dovrebbe essere un omaggio alla vedova di uno dei capi dell'esercito imperiale.³⁴ Si deve inoltre registrare che proprio in quest'opera, che più di tutte vi si sarebbe prestata, non si ritrova alcuna traccia dell'odio di Martelli contro papa Clemente VII che un'autorevole lettura della sua intera opera ha invece supposto come elemento chiave della posizione politica dell'autore.³⁵

Aggiungo in conclusione che non credo che tali apparenti incongruenze possano giustificarsi con la supposta incompiutezza del poemetto: mi sembra anzi evidente che la stanza finale, CXXV, sia incompleta per una lacuna meccanica, ossia a causa di un antigrafo danneggiato, nel quale anzi non mi sembra inverosimile supporre che sia andata perduta anche un'ulteriore stanza: se così fosse, i tre interventi dell'autore che scandiscono il testo sarebbero tra loro perfettamente equivalenti, determinando una struttura di $6 + 77 + 6 + 31 + [6]$ stanze.³⁶

Anche per questo testo, in ogni caso, mi sembra significativo osservare come l'interferenza fra le ragioni encomiastiche, i condizionamenti politici, la topica e le convinzioni personali determini una forma stratificata, che deve essere compresa e valutata con cautela e attenzione.

33. Una posizione analoga, difesa con argomenti e immagini simili, si ritrova ad esempio nella polemica del nunzio pontificio, Baldassar Castiglione, contro il segretario imperiale Alfonso de Valdés: vd. Vagni 2018.

34. Della durezza dei toni il poeta si mostra consapevole, ma non per questo vi rinuncia, rivendicandone anzi l'efficacia terapeutica; così si esprime infatti avviandosi alla conclusione: «Se queste rime mie passano 'l segno | De la ver'umiltà, chieggiò perdono. | Ben mi dice 'l pensier che troppo indegno | Di ricordarvi pur senz'altro sono. | Copra le macchie del mio poco ingegno | Di mia fede chiarezza, ond'io ragiono. | Se tropp'aspro talor vi pungo 'l core, | Non va via vecchìo mal senza dolore» (st. CXXIII).

35. Chiodo, Sodano 2012, p. 158.

36. Incompiuto lo ritiene invece Catelli, che descrive l'ottava CXXV come «soltanto abbozzata» (Martelli, *Stanze* 2005, p. 2). Questo il testo della stanza, per come appare nella *princeps* ed è riprodotto nell'edizione moderna:

Ben potrei ragionar
Ma per più non
A che più lass'affan
Ch'or di mia tema
Io non vo' più celar questo
A mio voler d'ogni mio ben
Di sì bella cagion sì bello è 'l pianto,
Che farà quello a me ch'ad altri io canto.

3. *Due canzoni funebri di Ludovico Ariosto*

Arriviamo così ai due testi ariosteschi, molto più noti e studiati di quelli visti finora, e sui quali tuttavia le ultime ricerche hanno mostrato come non tutto sia stato detto. Rispetto ai dittici ricordati all'inizio del precedente paragrafo, le due canzoni mostrano tra loro un certo sbilanciamento. La prima (*Canzone IV*), in cui a prendere la parola è la donna amata dal defunto, è incentrata sul tema del lamento, pur dedicando uno spazio significativo alla lode del morto: in questo si inserisce senza scosse nel genere epicedico, con «accenti più intimi e dolorosi» che Franco Tomasi giustamente rileva come tipici più di questa che della consolatoria seguente.³⁷ E non è un caso, come ha osservato Nicole Volta, che solo questa, e non la seconda, fosse inserita nella silloge del Rossiano: la canzone V, in nome di Giuliano de' Medici, esibisce infatti rapporti troppo stretti, espliciti e dettagliati con la storia per potersi acclimatare nell'aria rarefatta del canzoniere.³⁸ Un disallineamento si coglie pure nell'estensione, sebbene, come si è visto, nei dittici anche matrimoniali la scrittura di testi con lo stesso numero di versi fosse un'opzione praticata, ma non esclusiva: la prima, che riprende lo schema di *Rvf* 270 e 325, è di otto stanze di quindici versi l'una, seguite dal congedo, per un totale di centoventisei versi; la seconda, con schema da *Rvf* 264, è di nove stanze di diciotto versi più congedo, per un totale di centosettantadue versi.

Nel suo importante libro sull'ultimo Ariosto, Ida Campeggiani ha dedicato alcune pagine, anticipate in un intervento a un convegno ariostesco del 2016, a questa seconda canzone (V), nella quale scorge «una curvatura satirica».³⁹ La studiosa mette giustamente in discussione la lunga tradizione che delle due canzoni ha sottolineato i supposti tratti «di elevata commozione», rilevando invece nel testo «una serie di ambigue considerazioni sul Bibbiena e su Leone X»: da una parte apparirebbe «alquanto sorprendente la scelta di affidare la consolatoria a un segretario che, benché fedelissimo, di fatto svolgeva poco sublimi pratiche burocratiche», dall'altra si presterebbero a letture ambivalenti sia l'elogio di Leone X nella stanza IX, caratterizzato dal ricordo pomposo di un progetto di crociata definito, sulla scorta di Guicciardini, «platealmente velleitario sin dal principio», sia la celebrazione di Lorenzo il Magnifico nella stanza VIII come di colui che aveva mantenuto la pace in Italia, in implicita contrapposizione con «la condotta inefficace degli altri Medici».⁴⁰

Lavorando sulla figura di Giuliano, mi è capitato negli stessi anni, senza conoscere il lavoro di Campeggiani, di proporre qualche rapida osservazione sui due testi a partire dalla stessa insoddisfazione nei confronti della lettura

37. Tomasi 2019, p. 23.

38. Vd. Volta 2019-2020, p. 297.

39. Vd. Campeggiani 2018, a p. 65 e 2017, pp. 128-39.

40. Ivi, pp. 129-30.

tradizionale, e giungendo però a una conclusione di fatto opposta: mi era infatti parso di riconoscere in quello che anche io avevo considerato un dittico un'impostazione 'ufficiale' molto forte, che avevo ricondotto a quella che mi pareva una probabile commissione medicea.⁴¹ Ultimamente, Nicole Volta ha aggiunto un elemento ulteriore: ripercorrendo la tradizione, e sottolineando il fatto che il dittico si è configurato come tale, e in quest'ordine, soltanto in tempi relativamente recenti, ne ha rimesso in discussione l'effettiva consistenza, pur lasciando la questione aperta.⁴² Per continuare il dialogo, e nella speranza di contribuire a una più piena comprensione delle due canzoni, vorrei tornare sui testi.

Nella prima, *Spirto gentil, che sei nel terzo giro*, per piangere la morte del «suo signore» prende la parola l'amante: non dirò la vedova, perché se rinunciamo all'assunto che questa sia la prima anta di un dittico per Giuliano, possiamo accorgerci che in questa canzone, a differenza dell'altra, non vi è alcun cenno a un eventuale *status* matrimoniale, e anzi, il riferimento all'*onesto amore* di lui, al v. 5, consuona singolarmente con le analoghe espressioni dei capitoli di Correggio, dedicati a una coppia di amanti, non di sposi.⁴³ Ne presento in breve la partizione tematica, strutturata per stanze:

Spirto gentil, che sei nel terzo giro (IV)

- I Invocazione al defunto e preghiera di volgere lo sguardo verso la terra.
- II Richiesta di guardare la donna, se non per amore almeno per pietà.
- III Scomparsa della sua antica bellezza in assenza dell'amato.
- IV Condizione, peggiore della morte, di chi vive quando l'amato è morto.
- V Desiderio di essere con lui in paradiso.
- VI Sparizione definitiva delle antiche virtù a causa della sua morte.
- VII Pianto di Roma, del Tevere e degli abitanti dei boschi.
- VIII Pianto di tutto il popolo romano; fama immortale del defunto.
- Cong. Impossibilità per la canzone di arrivare al morto; preghiera ai venti perché gli portino almeno il pensiero dell'amante.

La canzone, come mostra Amelia Juri, è dominata dalla dimensione del lamento, che si estende dall'io al mondo,⁴⁴ e si può suddividere in tre macrozone retorico-tematiche piuttosto compatte. Le prime due stanze hanno valore proemiale, e nell'apostrofe/preghiera al defunto introducono il motivo della

41. Vd. Vagni 2017.

42. Vd. Volta 2023 e 2024, p. 238.

43. Oltre alla mancata menzione della patria fiorentina, di cui si dirà a testo, un altro punto potenzialmente problematico della canzone IV rispetto alla biografia di Giuliano è il riferimento all'età giovanile del defunto, quando il Medici morì a 37 anni (vv. 80-82, «che, in più matura etade, all'opre illustri | pareggiassi di Publi et Gnei famosi | suoi fatti gloriosi») dopo una malattia abbastanza lunga (mentre a v. 48 si parla del suo sguardo spento da «si breve hora», con espressione non del tutto perspicua che potrebbe ribadire la scomparsa precoce oppure, e forse meglio, indicare una morte rapida e inattesa).

44. Vd. Juri 2022, pp. 588-89.

bellezza passata della donna, che il dolore per la morte del compagno ha definitivamente sfigurato. Nelle tre seguenti, l'amante afflitta sviluppa tale filo conduttore, e dichiarandosi incredula per la propria sopravvivenza di fronte a un lutto così grave arriva a esprimere il desiderio di raggiungere subito l'amato nell'aldilà, in quanto vivere senza di lui è peggio che morire. Le ultime tre, poggiando sempre sul basso continuo del dolore, aprono progressivamente a una dimensione pubblica e comune, lasciando spazio anche alla lode: la cortesia, il valore e la speranza di veder rinascere l'antica gloria romana si dicono ormai irrimediabilmente perdute, e da questo deriva il pianto inconsolabile di Roma e di tutto il popolo romano. Si tratta, come si vede, di temi tradizionali nelle poesie in morte, per quanto si debba riconoscere l'attenta costruzione, e la notevole fusione tra uno stile sublime di origine bembiana e un tono appassionato e molto vario usato per caratterizzare la voce femminile che nel testo deve esprimersi.

Anche nella seconda canzone la costruzione argomentativa è ben calibrata, con tre parti da tre stanze ciascuna, ma il clima è senza dubbio più ingessato:

Anima eletta, che nel mondo folle (V)

- I Saluto con formula epistolare; richiamo alla propria fedeltà e alle virtù esemplari di lei.
 - II Morte iniqua per lei, ma lui è nella gioia, e lei potrà raggiungerlo, se non si lascerà tentare dalle seduzioni mondane.
 - III La vita che le rimane è breve rispetto all'eternità, perciò lei deve continuare a seguire la via che ha percorso finora.
 - IV Non si faccia scoraggiare dalle difficoltà, né tentare dalle vie più facili che nascondono insidie.
 - V La strada per guadagnarsi il paradiso è continuare a portare il lutto e mantenere l'austerità vedovile.
 - VI Non risposarsi e mantenersi costante, fedele e casta le guadagnerà anche il vero onore sulla terra.
 - VII Quell'onore è maggiore che appartenere a casa Savoia ed essere parente del Re di Francia.
 - VIII Quell'onore è maggiore che essere nuora di Lorenzo de' Medici, garante della pace in Italia.
 - IX Quell'onore è maggiore che essere cognata di Leone X, promotore della crociata.
- Cong. Bibbiena invii il messaggio a Filiberta.

La prima parte assolve alla funzione consolatoria: è sostanzialmente in queste stanze, e in particolare nella II e nella III, che sono raccolti i *topoi* che ci aspettiamo di trovare: l'anima spiega all'amata che la morte è dolorosa per chi resta sulla terra, ma non per chi arriva alla gioia perfetta in paradiso, e chiede di moderare il dolore, perché presto i due sposi potranno riabbracciarsi in cielo, purché lei continui a mantenersi fedele a lui. Emerge così il secondo tema, che diviene ancor più esplicito nelle stanze centrali: la raccomandazione di non

abbandonare la strada di austera virtù seguita fin lì, resistendo a difficoltà ed allettamenti (IV), e continuando a camminare sulla via che conduce al regno celeste (V), senza dismettere il lutto: solo la casta fedeltà al marito defunto le guadagnerà la vita eterna nell'aldilà, e la vera gloria sulla terra (VI). La terza parte, dedicata agli elogi delle famiglie di origine dei due sposi, non ha tanto una funzione consolatoria, ma esprimendo i dovuti encomi torna a ribadire l'esortazione che occupa il centro del componimento: il «bel nome» di costanza, fede e castità evocato nei versi finali della stanza VI è detto motivo di un onore ancora più grande di quello già desunto da famiglie tanto altolocate. Queste tre stanze conclusive, dedicando come di consueto uno spazio considerevole alle casate dei coniugi, insiste dunque sull'idea che solo continuando a seguire il comportamento virtuoso della buona vedova anche Filiberta potrà guadagnare, nell'ambito che le compete, la lode che i suoi antenati e i suoi parenti acquisiti hanno ottenuto con le armi e la diplomazia.

Lo stesso si può dire del resto per gli elogi di Filiberta nella prima parte della canzone, che invariabilmente battono sui tasti della fedeltà e della castità, che rendono la vedova eccezionale rispetto alla corruzione del mondo. Il discorso, a tratti, sembra tanto esplicito da apparire quasi minaccioso: non si tratta insomma di anodine lodi di rito, ma di una ben precisa strategia retorica e argomentativa, compattamente rivolta a raccomandare alla vedova di mantenersi tale.⁴⁵ Si aggiunga che la bilancia della sezione encomiastica pende indiscutibilmente da una parte: non solo gli elogi della parte savoiarda e francese sono concentrati in un'unica stanza, mentre i Medici ne hanno due, ma il ricordo dei Savoia è accompagnato da un riferimento alla «robusta, | spesso a' vicini ingiusta | feroce Gallia» (vv. 114-16), che rende quell'elogio a dir poco ambivalente, tanto più che subito dopo segue l'encomio di Lorenzo il Magnifico, che ha saputo mantenere la pace in Italia, e di Leone X, che prepara la crociata per attaccare non i vicini ma gli infedeli.⁴⁶

45. In questo senso, la canzone può essere con profitto messa a confronto con le raccomandazioni della fiorentine tradizione dei trattati dedicati alle vedove, già ricca alla fine del Quattrocento e destinata a ulteriore fioritura lungo tutto il secolo: per una prima informazione bibliografica, seppure in un quadro a volte approssimativo, vd. Bertomeu Masià 2017.

46. Poco probanti mi paiono le argomentazioni di Campeggiani 2018, pp. 69-73 sul fatto che il progetto di crociata di Leone sarebbe stato «platealmente velleitario fin dal principio»: il giudizio è fondato su Guicciardini e su alcune pasquinate, ma un testo encomiastico come questo si limita più verosimilmente a esprimere il punto di vista ufficiale della propaganda pontificia contemporanea, che in effetti coincide all'ingrosso con il significato letterale del passo. Allo stesso modo, rispetto alla sottile interpretazione satirica del «gregge» dell'«Afro» messo in fuga da Leone (vv. 145-151), se anche si potesse davvero rintracciare una simile maliziosa intenzione nell'autore, resta il fatto che il disegno argomentativo e tematico di questa stanza (come dell'intera canzone) è esplicito, autonomo e coerente, e in sé funziona perfettamente senza bisogno di presupporre significati altri. Intendo dire che l'esistenza di questo secondo livello nascosto, avvertibile solo da chi già conoscesse, o presupponesse, l'ostilità di Ariosto verso i Medici, è certamente possibile, ma non probabile.

Pare fin troppo evidente che in simili dichiarazioni non vadano cercate le opinioni politiche o ideologiche dell'autore, così come è ovvio che la convinzione personale del compagno di Alessandra Benucci nel decretare che le vedove che si abbandonano ad altri amori non vanno in paradiso sarà da considerarsi come minimo problematica. Il punto, qui, è un altro: il poeta non sta esprimendo il proprio intimo punto di vista, ma quello della famiglia dello sposo, per non dire della propaganda medicea. Se il discorso non fosse già abbastanza esplicito, a certificarlo arriva il congedo, nel quale il defunto chiede a Bernardo Bibbiena di comunicare alla vedova il suo messaggio, a voce o per iscritto: «Quel cortese signor ch'onora e illustra | Bibiena [...] | queste fide parole | a Filiberta mia scriva o rapporti» (vv. 163-71). Se si vuol dare credito al senso letterale di tale conclusione, si dovrà riconoscere che, perché Bibbiena potesse trasmettere a Filiberta il messaggio che nella finzione Giuliano le invia dal cielo, nella realtà Ariosto doveva prima inviarlo a lui: in ogni caso, a livello retorico, e forse anche materiale, egli si configura come tramite, e perciò primo destinatario della canzone. Che il suggerimento sull'opportunità di scrivere un testo del genere, con un tema tanto preciso e circostanziato, non potesse che venire da un membro dell'*entourage* mediceo credo sia abbastanza chiaro: ipotizzare che il dedicatario della canzone ne fosse anche il committente resta certamente un'ipotesi, ma non troppo azzardata.⁴⁷

È interessante, a questo punto, tornare brevemente alla questione del legame fra le due canzoni. Anche a questo livello, se, grazie alle osservazioni di Nicole Volta, smettiamo di dare per scontato di trovarci di fronte a un dittico – come io stesso avevo fatto a suo tempo –, alcuni fatti diventano meglio visibili. Le connessioni fra i due testi, innanzitutto, non sono per nulla esibite, se non per il comune riferimento al modello bembiano e petrarchesco, e per la corrispondenza per così dire macrotematica che vede nel primo testo una (innominata) donna che piange la morte dell'amato, e nel secondo un marito defunto che si rivolge alla (nominata) vedova. Le due canzoni si pongono in modo diverso tanto nel grado di coinvolgimento con la storia – presente anche in *Spirto gentil*, ma senza i riferimenti precisi e circostanziati a nomi e fatti che caratterizzano *Anima eletta* – quanto nell'adesione a un modello per così dire *standard* di lirica funebre. Se la prima canzone è a tutti gli effetti un epicedio e un testo di lamento, la seconda, benché si ponga formalmente come una *consolatio*, dedica alla consolazione uno spazio secondario, a favore di un monito a non abbandonare la condizione vedovile rispetto al quale il primo testo non aveva dato alcun aggancio (anzi: ai vv. 44-45 la donna diceva esplicitamente che, partito l'amato, non avrebbe mai più voluto che la propria bellezza le giovasse).

47. Anche Campeggiani 2018, p. 69, «sospetta che la [...] strana comparsa [del Bibbiena] nell'appello finale della canzone risponda all'intento ariostesco di rappresentare la cerchia medicea più che a quello di fare esprimere liberamente l'alta retorica di Giuliano».

Si aggiunga un'ulteriore incongruenza: nel mio intervento al convegno friburghese avevo provato a mostrare come la 'romanità' del defunto celebrato in *Spirto gentil* potesse adattarsi alla figura pubblica di Giuliano de' Medici negli ultimi anni di vita, ma bisogna riconoscere che l'assenza di ogni riferimento alla patria fiorentina è stridente non solo in sé, ma anche perché invece in *Anima eletta* i due fuochi dell'ellisse mediceo sono ben presenti, con la menzione del signore di Firenze Lorenzo il Magnifico in una stanza, e quella del papa di Roma Leone X nell'altra.⁴⁸ Sono indizi da interpretare, non prove: ma sono indizi che confortano i dubbi espressi da Volta. E se si accetta di smembrare il dittico, e di considerare *Anima eletta* da sola, l'esiguità dello spazio che in essa è dedicato al compianto funebre, rispetto a quello dedicato all'encomio delle famiglie e ai moniti alla vedova, salta ancora di più all'occhio.⁴⁹

Il matrimonio tra Giuliano e Filiberta era stato un tassello importante della politica estera di Leone X, e si può pensare che anche gli strascichi seguiti alla morte di lui continuassero almeno in parte a esserlo: la canzone appartiene a quel contesto e ne illumina un aspetto, circoscritto ma significativo. Dal punto di vista storico, sarebbe interessante approfondire le ipotesi di Campeggiani sulla datazione precisa del testo, cercando di ricostruire dai documenti i termini precisi in cui i Medici e i famigliari di Filiberta, compreso Francesco I e sua madre Luisa, sorella della defunta, si mossero dopo la morte di Giuliano, verificando se e quando si cominciasse a entrare in trattative per un nuovo matrimonio della vedova, e se Bernardo Bibbiena, nei suoi ultimi anni sempre più implicato nelle 'cose di Francia', abbia avuto o meno un ruolo nella vicenda.⁵⁰

Noi possiamo intanto osservare l'uso che Ariosto fa di generi e temi, nella dialettica fra la stabilità della codificazione retorica tradizionale e le variazioni che si rivelano significative solo se le riconosciamo come tali. Possiamo provare a comprendere più a fondo il significato della scelta 'bembiana' che queste due

48. Bisogna anzi osservare come la canzone V non risponda affatto alla IV, in particolare per quanto riguarda l'ultima parte 'pubblica': se le stanze VI-VIII della prima lamentavano l'insostituibilità del defunto e l'inevitabile rovina di Roma dopo la sua scomparsa, nessun cenno al tema si trova nella seconda, né per confermare né per smentire, e l'aver lasciato cadere un simile gancio encomiastico in una canzone rivolta al potente cardinal Bibbiena sarebbe un fatto, questo sì, strano e curioso. A conferma della pertinenza romana della canzone IV, d'altra parte, andranno notati i diversi punti di contatto che avvicinano le citate stanze VII-VIII di *Spirto gentil* e le stanze III-IV della canzone di Molza in morte di Raffaello *O beato et dal ciel diletto padre* (Molza, *Rime* 284, II, pp. 1332-38).

49. Si ricordi, a questo proposito, che Quadrio 1742, p. 103, cita la canzone, accanto alle tre politiche di Petrarca *Rvf* 28, 53 e 128, come testo «in deliberativo genere, o suasorio», evidentemente cogliendo che la struttura retorica e argomentativa non mira semplicemente a celebrare il defunto, quanto a consigliare (alla vedova) una ben precisa scelta (ringrazio Edoardo Simonato per la segnalazione).

50. Importanti indicazioni sull'attività di Bibbiena nel periodo subito precedente la morte di Giuliano si ricavano da Marini 2022.

canzoni denunciano: il fatto che il massimo tasso di petrarchismo ariostesco sia concentrato in queste due canzoni d'occasione,⁵¹ entrambe legate all'ambiente romano degli anni Dieci al quale Bembo partecipava come alto funzionario del papa Medici, si può così inserire in un contesto storico più ampio.

Possiamo, e forse dobbiamo, interrogarci poi su come si inserisca un testo come *Anima eletta* nella produzione ariostesca. Che la lirica encomiastica, anche filomedicea, fosse una delle frecce al suo arco è noto, ma il caso presente è peculiare, per il nodo che stringe spinte esterne (l'occasione e l'opportunità diplomatica) e interne (il coinvolgimento amicale con il defunto, la ricerca stilistico-retorica). Si tratta infatti di un testo certamente occasionale, ma tutt'altro che improvvisato, e anzi finemente elaborato, e particolarmente significativo per una riflessione su quella saldatura tra necessità encomiastiche, orizzonte storico-politico e scelte stilistiche emulative che, molto lontana dalla concezione moderna di poesia lirica, ha invece un ruolo importante in quella rinascimentale. Interrogarsi su quale sia il significato di una canzone come questa, per chi l'ha scritta e per chi l'ha commissionata, significa provare a comprendere la funzione di una simile veste poetica e retorica chiedendosi che cosa si aspettasse da essa un potente cardinale come Bernardo Bibbiena, o che cosa credesse di potergli offrire un poeta come Ariosto: a chi intendevano rivolgersi? Che effetto speravano di ottenere? Credo che anche dal tentativo di rispondere a simili domande possa passare una migliore comprensione di testi come questi, e di un aspetto fondamentale dell'intreccio tra poesia, storia e politica nel Rinascimento.

Riferimenti bibliografici

- Albonico 2017 = Simone A., "Forma" e "materia" nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e percorsi storiografici*, Atti del convegno, Université de Fribourg, 8-9 giugno 2016, a cura di U. Motta e G. Vagni, Bologna, I libri di Emil, pp. 73-100, ora in Id., *Storia, forma, materia. Sulla poesia italiana del Rinascimento*, Pisa, Edizioni ETS, 2024, pp. 63-90.
- Ariosto, *Rime* 2021 = Ludovico A., *Rime per il canzoniere*, a cura di G. Guassardo, Milano, La nave di Teseo.
- Ariosto, *Rime* 2024 = Ludovico A., *Rime secondo il ms. Rossiano 639*, edizione e commento a cura di N. Volta, Milano, BIT&S.
- Bausi 2005 = Francesco B., *Machiavelli*, Roma, Salerno.
- Bertomeu Masià 2017 = María José B.M., *La mujer invisible: aproximación a los tratados italianos sobre las viudas en el XVI*, in «Revista De La Sociedad Española De Italianistas», XI (2017), pp. 39-50.

51. Così Campeggiani 2018, pp. 66-67, note 20 e 21, rimandando agli studi di Bigi e Cabani. Non mi pare sia stato notato, su un altro piano, come nella prima canzone Ariosto, emulando l'ampio giro che apre *Alma cortese*, sembri perdere per un istante il controllo della sintassi, lasciando un pleonasmo che risulta subito evidente se si depura la principale dagli incisi: «Spirto gentil [...] a me [...] gli occhi [...] volgi all'i miei» (vv. 1-12; corsivi miei).

- Campeggiani 2017 = Ida C., *L'ultimo Ariosto. Dalle «Satire» ai «Frammenti autografi»*, Pisa, Edizioni della Normale.
- Campeggiani 2018 = Ida C., *Il discorso satirico prima delle Satire: su un proemio del Furioso del 1516 e dintorni*, in *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità*, Atti riuniti e presentati da A. Villa, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, pp. 55-78.
- Carrai 2000 = Stefano C., *Classicismo dell'Ariosto lirico*, in *Fra «Satire» e «Rime» ariostesche*, Atti del convegno, Gargnano del Garda, 14-16 ottobre 1999, a cura di C. Berra, Milano, Cisalpino, pp. 379-92, ora in Id., *Lusignolo del Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, pp. 85-99.
- Castiglione, Gonzaga, *Rime* = Baldassarre C., Cesare G., *Rime e Tirsi*, a cura di G. Vagni, Bologna, I libri di Emil 2015.
- Chiodo, Sodano 2012 = Domenico C., Rossana S., *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, FrancoAngeli.
- Correggio, *Opere* 1969 = Niccolò C., *Opere. Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza.
- Corsaro, Marcelli 2012 = Niccolò Machiavelli, *Rime*, a cura di Antonio C. e Nicoletta M., in Id., *Scritti in poesia e in prosa*, a cura di A. C., P. Cosentino, E. Cutinelli-Rendina, F. Grazzini, N. M., coordinamento di F. Bausi, Roma, Salerno, pp. 197-289.
- Cosentino 2008 = Paola C., Martelli, Lodovico, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 58-60.
- De Angelis 2011-2012 = Alberto D.A., *I sonetti delle Opere toscane di Luigi Alamanni. Edizione critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento.
- Dionisotti 1952 = Carlo D., recensione a Vittorio Cian, *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1951, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIX (1952), 385, pp. 31-57, ora con il titolo *Il Baldassar Castiglione di Vittorio Cian* in Id., *Scritti di storia letteratura italiana*, IV, a cura di T. Basile, V. Fera e S. Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 270-98.
- Dionisotti 1959 = Carlo D., *Nuove rime di Niccolò da Correggio*, in «Studi di filologia italiana», XVII (1959), pp. 135-88, ora in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana*, I, a cura di T. Basile, V. Fera e S. Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 333-77.
- Gentili 2003 = Gaia G., *Il capitolo in terza rima in Niccolò da Correggio: non solo elegia*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, pp. 115-46.
- Guasti 1859 = Cesare G., *Documenti della congiura fatta contro il cardinale Giulio de' Medici nel 1522*, in «Giornale storico degli archivi toscani», III (1859), pp. 121-50 e 185-213, IV (1859), pp. 239-67.
- Hauvette 1903 = Henri H., *Un exilé florentin à la cour de France au XVI^e siècle. Luigi Alamanni (1494-1556), sa vie et sa oeuvre*, Paris, Hachette.
- Juri 2022 = Amelia J., *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica volgare della prima metà del Cinquecento*, Milano, BIT&S.
- Largaiolli 2020 = Matteo L., *Decoro e ordine. Vincenzo Calmeta e le forme dell'epistola in versi volgare tra Quattro e Cinquecento*, in *La lettera in versi. Canoni, variabili, funzioni*, a cura di P. Taravacci e F. Zambon, Trento, Università degli Studi - Dipartimento di Lettere e Filosofia, pp. 17-54.

- Marcelli 2012 = Nicoletta M., *Jacopo da Diacceto traduttore di se stesso: un'elegia latina e un inedito capitolo ternario*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXIV (2012), pp. 171-204.
- Marini 2022 = Paolo M., «Per parte di Sua Santità». Prime riflessioni per l'edizione del *minutario di Bibbiena* (AAV, Segreteria di Stato, Particolari 153), in «Atti e Memorie dell'Arcadia», XI (2022), pp. 41-59.
- Martelli, *Stanze* 2005 = Lodovico M., *Stanze a Vittoria marchesa di Pescara*, a cura di N. Catelli, Banca Dati «Nuovo Rinascimento», <<https://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/martelli/stanze.pdf>> (consultato l'ultima volta il 03.09.2024).
- Molza, *Rime* = Francesco Maria M., *Rime*, edizione critica e commento a cura di F. Pignatti, Milano, BIT&S, 2 voll.
- Quadrio 1742 = *Della storia e della ragione d'ogni poesia del volume secondo libro secondo di Francesco Saverio Quadrio* [...], In Milano, Nelle Stampe di Francesco Agnelli.
- Segni, *Rime* = Bardo S., *Rime*, edizione critica a cura di R. Castagnola, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1991.
- Simonetta 2016 = Marcello S., *Le rôle de Francesco Guicciardini dans le Tumulto del venerdì (26 avril 1527) selon certaines sources non florentines*, in «Laboratoire italien», XVII (2016) (<<http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/970>>, consultato l'ultima volta il 03.09.2024).
- Tebaldeo, *Rime* = Antonio T., *Rime, II Rime della vulgata*, a cura di T. Basile, Modena, Franco Panini, 1992, 2 tt.
- Tissoni Benvenuti 1976 = Antonia T.B., *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, Milano, Feltrinelli, pp. 303-13.
- Tomasi 2001 = Franco T., *Appunti sulla tradizione delle Satire di Luigi Alamanni*, in «Italique», IV (2001), pp. 31-59.
- Tomasi 2010 = Franco T., «*Lamata patria*», i «*dolci occhi*» e il «*gran gallico Re*»: la lirica di Luigi Alamanni nelle Opere toscane, in *Chemins de l'exil havres de paix. Migrations d'hommes et d'idées au XVI^e siècle*, Actes du colloque de Tours, 8-9 novembre 2007, Sous la direction de J. Balsamo et C. Lastraioli, Paris, Honoré Champion, pp. 353-80.
- Tomasi 2013 = Franco T., «*Mie rime nuove non viste ancor già mai ne' toschi lidi*». *Odi ed elegie volgari di Benedetto Varchi*, in *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di S. Lo Re e F. T., Manziana, Vecchiarelli, pp. 173-214.
- Tomasi 2019 = Franco T., *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 S. Stroppa e N. Volta, Lucca, Pacini Fazzi, pp. 13-24.
- Trissino, *Rime* = Giovan Giorgio T., *Rime* (1529), testo critico e commento a cura di F. Davoli, Milano, BIT&S, 2025.
- Vagni 2017 = Giacomo V., *Intorno alle «Rime» di Giuliano di Lorenzo de' Medici*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e percorsi storiografici*, Atti del convegno, Université de Fribourg, 8-9 giugno 2016, a cura di G. V. e U. Motta, Bologna, I libri di Emil, pp. 125-50.

- Vagni 2018 = Giacomo V., *La polemica epistolare fra Baldassarre Castiglione e Alfonso de Valdés dopo il Sacco di Roma*, in *Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, Atti del convegno, Gargnano del Garda, 29 settembre-1 ottobre 2014, a cura di C. Berra, P. Borsa, M. Comelli e S. Martinelli Tempesta, Milano, Università degli studi, Dipartimento di studi letterari, filologici e linguistici, pp. 527-51.
- Vagni 2024 [ma 2025] = Giacomo V., *La lirica fiorentina dentro e fuori Firenze negli anni Venti*, in «Italique», XXVI (2024), pp. 343-68.
- Volta 2019 = Nicole V., *Sul milieu di casa d'Avalos: consolazioni per Alfonso e Ferrante, da Jacopo Sannazaro a Bernardo Tasso*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e sodalitas amicale*, a cura di S. Stroppa e N. V., Lucca, Pacini Fazzi, pp. 123-42.
- Volta 2019-2020 = Nicole V., *Il canzoniere di Ludovico Ariosto nel ms. Rossiano 639. Edizione e commento*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma.
- Volta 2023 = Nicole V., *Tra Firenze e Ferrara. Presenze (e assenze) nel canzoniere di Ludovico Ariosto*, in *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti del XXIV congresso dell'ADI, Catania, 23-25 settembre 2021, a cura di A. Manganaro, G. Traina e C. Tramontana, Roma, Adi editore, <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>> (consultato l'ultima volta il 03.09.2024).

*«Più de la propria amar la vita nostra». Ferrante Sanseverino
principe di Salerno tra celebrazione poetica e ambizione politica*

VALENTINA LEONE

Università degli Studi di Bergamo

1. *Il principato di Ferrante Sanseverino (1522-1552): una stagione culturale
del Rinascimento meridionale*

A partire dalle prime riflessioni coeve della storiografia napoletana fino agli orientamenti più recenti della critica, la figura di Ferrante Sanseverino è stata considerata paradigmatica.¹ Da un lato perché la vicenda dell'ascesa e conseguente rovina del Sanseverino è senza dubbio un «episodio altamente significativo»² della storia moderna del Regno di Napoli – come ha osservato Benedetto Croce –, segnando una evidente discontinuità tra la prima e la seconda metà del Cinquecento, tra un momento in cui il baronaggio meridionale esercita ancora una forza potenzialmente eversiva rispetto al potere centrale e la stretta della monarchia spagnola.³ Dall'altro per la capacità del quarto e ultimo principe di Salerno di essere animatore di una corte che rappresenta uno dei poli culturali più vivi del Rinascimento meridionale, oltre che per la forza di attrarre attorno a sé un ampio consenso con un programma carico di significato politico in ragione del suo elevato profilo culturale. Il palazzo napoletano del principe, situato tra Castel Nuovo e Castel Capuano, dove sorge l'attuale Chiesa del Gesù Nuovo, è negli anni centrali del XVI secolo un crocevia di uomini, di saperi, di aspirazioni a un rinnovamento letterario, politico, religioso, alla pari dei luoghi abitati dalla famiglia d'Avalos e del palazzo di Tommaso Cambi.⁴ Allo stesso tempo, la regale dimora sanseverinesca⁵ si configura progressivamente come polo alternativo alla corte vice-

1. Un recente profilo di Sanseverino, provvisto di riferimenti bibliografici aggiornati, si legge in Addante 2017. Per l'assunzione della vicenda del principe come «paradigma» in grado di rilevare l'avvicinarsi delle prospettive storiche vd. Colapietra 1986.

2. Vd. Croce 1953, p. 333 con riferimento puntuale in nota dell'autore alla corrispondente trattazione nella *Storia del Regno di Napoli* (Id. 2022).

3. Per un quadro storico si veda almeno Galasso 2005, pp. 325-538.

4. Per gli Avalos si vedano De la Torre Ávalos 2020 e le ricerche in corso di Nicole Volta, anticipate in Volta 2019; per Tommaso Cambi rimando allo studio di Genovese 2019.

5. In merito si vedano i dispacci dell'ambasciatore mantovano Nicola Maffei, inviato a Napoli nel 1536 per trasmettere alla raffinata corte gonzaghesca la cronaca minuta del soggiorno di Carlo V. In particolare, Maffei descrive il palazzo di Ferrante Sanseverino con toni di profonda ammirazione per la magnificenza «da imperatore» della struttura e degli ambienti (Coniglio

<valentina.leone@unibg.it>

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano, a cura di A. Juri, E. Olivadese, N. Volta,
Pisa, ETS, 2025, pp. 111-131

reale, sia divenendo un laboratorio per la sperimentazione di alcuni generi in via di ridiscussione (il poema in ottave, la lirica, il libro di lettere, la novella, il teatro), in un momento – come lo ha definito Carlo Dionisotti – «espansivo, euforico della letteratura italiana»,⁶ sia imponendosi come luogo di riferimento per le arti figurative e per le sperimentazioni in campo musicale.⁷

Il principato del Sanseverino si distende lungo un trentennio, dal 1522 – anno in cui termina la tutela dell'ormai quindicenne Ferrante, già sposatosi nel 1516 con Isabella Villamarino⁸ – fino al 1552, che sancisce definitivamente il suo esilio con l'accusa di ribellione al potere imperiale e al suo rappresentante nel Regno di Napoli, il viceré Pedro de Toledo.⁹ All'interno di questo trentennio si possono riconoscere dei momenti di snodo, secondo una scansione in tre tempi: il primo periodo, che va dal 1522 al 1532, può essere definito di formazione ed è caratterizzato da una politica culturale ancora confinata nell'area salernitana e di impronta provinciale; segue una stagione di espansione e di splendore che corre dal 1532 al 1547 e si distingue per un allargamento dell'orizzonte allo spazio italiano e internazionale, mantenendo però saldo il legame con il retroterra del Regno di Napoli; giungono infine gli ultimi anni, dal 1547 al 1552, minati da una intensificazione del conflitto con il viceré, che chiudono la parabola sanseverinesca con l'approdo nella corte del re di Francia Enrico II.¹⁰ Si tratta di passaggi che non riguardano solo la linea politica sempre più ambiziosa seguita dal principe, ma che investono anche l'attività militante dei letterati e degli intellettuali coinvolti nel programma culturale del Sanseverino. In questo senso, un percorso tutto interno alla scrittura poetica che si confronta con gli eventi storico-politici, benché parziale, può evidenziare quanto la modellizzazione letteraria, promossa con costanza dal principe dentro e al di fuori della sua corte, abbia avuto un ruolo essenziale per la costruzione di un discorso politico in grado di avere un impatto decisivo sulla legittimazione del potere del Sanseverino all'interno del Regno di Napoli e del sistema imperiale.

1959, p. 349), in grado di rappresentare nel cuore della città partenopea l'immediato corrispettivo di una grandezza ricercata tanto in uno stile di vita, quanto in una dimensione insieme culturale e politica.

6. Dionisotti 1967, p. 196.

7. Sul mecenatismo artistico del principe si vedano i documenti citati in Leone da Castris 2016, p. 542, n. 20 e Zezza 2016, p. 547 e n. 14; per la ricostruzione degli organismi musicali della corte del principe, eccezionali per l'epoca, si veda il documentato Corsi 2001.

8. Si tratta di un matrimonio approvato dal re Ferdinando il Cattolico per assicurarsi la fedeltà dei Sanseverino, famiglia di origine normanna da tempo stabilitasi nel Regno e con un importante passato filofrancese, attraverso il legame con i Villamarino, di provenienza aragonesa e da poco inseritisi in territorio regnicolo. Per un profilo della principessa di Salerno vd. Novi Chavvaria 2020.

9. Uno sguardo multidisciplinare sui venti anni di governo di Pedro de Toledo si legge in Sánchez García 2016.

10. Ancora fondamentali in merito sono le riflessioni raccolte in Colapietra 1985, pp. 131-215.

2. «*Vincat amor patriae*»: sotto il magistero di Pomponio Gaurico e di Agostino Nifo (1522-1532)

Sono le fonti storiografiche a indicare con sicurezza la direzione che prende, fin dai momenti aurorali negli anni Venti, la prima forma di politica culturale del principe. A consegnare un ritratto del Sanseverino, con un'attenzione agli aspetti fisici e ai limiti caratteriali che preannunciano la drammatica fine del principe, e quindi a restituire anche l'atmosfera della corte letteraria è una pagina celebre della *Istoria* del notaio Antonino Castaldo, testimone diretto del contesto regnicolo di quegli anni.¹¹ Si tratta di un profilo circolato fino al 1768 in forma manoscritta, ma che ha ugualmente condizionato le successive letture storiografiche, perché fissa una rappresentazione del principe come primo esponente per antonomasia del baronaggio meridionale e al contempo come ultimo interprete di un complesso di valori, attardato da un lato su antichi retaggi, dall'altro portatore di una spregiudicata modernità. Queste le parole icastiche di Castaldo:

Questi fu di mediocre, ma garbata statura, di pelo biondo, con occhi bianchi, bello di volto, di vivace sguardo, grave ne' movimenti, piacevole nel parlare ed ingegnoso, per natura liberalissimo e magnanimo, amico d'uomini virtuosi e di valore in ogni facoltà e gran remuneratore di servizi: teneva nella sua fioritissima corte uomini di lettere, di musica e d'armi [...]. Ma non era già di senza di notabili imperfezioni e difetti, perocché nell'amore delle donne era perduto, vano, incostante e leggero, negli odi occulto e sanguinolento, di natura superbo ed altiero, in ogni cosa precipitoso, impaziente e molto risentito, di sé stesso troppo estimatore, avido di gloria e della seguela popolare, prontissimo a fare ogni opera per acquistarla; e perciò fu universalmente amato e riverito. E questa alterezza molti giudicorno ch'ella fusse proceduta dall'educazione appresa dalla sua fanciullezza, sotto la disciplina ed ammaestramenti spagnuoli, perocché ebbe nella sua puerizia e ne' primi anni dell'adolescenza due maestri o aii, come dicono, l'uno Giovanni d'Ogeda detto e l'altro don Giaimo Castelvi, i quali lo educorno con punte quasi reali.¹²

È un brano notevole perché pone l'accento su una magnificenza che è alle origini dello splendore della corte del principe di Salerno e che, tanto evidente da rimanere impressa nella memoria dei contemporanei, è esito dell'incastro tra magnanimità, alterigia, amore per la gloria e un atteggiamento demagogico capace di affascinare le masse; elementi questi che torneranno, come

11. Su Antonino Castaldo, notaio vicino al Sanseverino, membro dell'accademia dei Sereni e nel 1547 tra i protagonisti dei moti napoletani vd. Ceccarelli 2005.

12. Castaldo, *Istoria*, p. 46. Nella trascrizione dei testi adottato un criterio moderatamente conservativo: in particolare sono distinte *u* e *v*, *j* è sostituito con *i*, sono sciolte le abbreviazioni, e nei testi latini la legatura semplificata -*ç* è stata resa con il dittongo -*ae*. Apostrofi, accenti, maiuscole e interpunzione, inoltre, sono stati adeguati all'uso moderno. Infine, sono state eliminate le maiuscole a inizio verso.

Tu fuge pestiferam labem, fuge tetra venena, 25
 omnis et ex ipso pectore caedat amor.
 Caedat amor, fac caedat amor, te saepe monebo,
 omnia nam certe sunt in amore mala.
 Fallax ille deus, vestris illudere gestit
 mentibus, et varios implicat usque dolos. 30
 Eia age, non ego te media de sorte virorum
 sed volo te, magnus ut videare deus.
 Vincat amor patriae, laudumque immensa cupido
 non nisi de summo est fama petenda loco.¹⁷

Nella parte finale del componimento, Gaurico promette al Sanseverino i Campi Elisi, se il giovane metterà in pratica i suoi consigli, e si spinge a immaginare un ingresso trionfale del principe, cinto d'alloro e a stretto contatto con il popolo – come in effetti avverrà a Napoli nella primavera del 1548 –,¹⁸ preconizzando un futuro in cui la fama del principe sarà destinata a rimanere viva nella bocca dei posteri:

Non mulo hispano, non asturcone britanno 45
 vectus, sed viridi cinctus honore caput.
 Per medios ibis populos, mediasque per urbes,
 vivens nobilium docta per ora virum
 Dum latii in terris florebit carminis usus,
 et gemino tellus Italia cincta mari, 50
 Parthenoque suas arces et templa tenebit
 famaue campanae nobilitatis erit.¹⁹

Si tratta di una visione che anticipa la precoce penetrazione del principe nell'immaginario collettivo, ma prima ancora i versi di Gaurico contengono un insegnamento che sarà interiorizzato e messo in pratica dal Sanseverino in un agire politico che è sempre diretta espressione di una dichiarata linea culturale.

La presenza di Gaurico accanto al Sanseverino, insieme a quella di un'altra figura cruciale – il filosofo di Sessa Agostino Nifo –,²⁰ consente di individuare il primo tronco della politica culturale del principe: una fase preparatoria con una direttrice raccolta nel perimetro dello stato sanseverinesco ma che già aspira a un profilo elevato per l'ampiezza delle reti culturali in cui Gaurico e Nifo

17. Gaurico, *Elegiarum liber* 29.15-18 e 25-34.

18. Il riferimento è all'accoglienza trionfale – celebrata in poesia e narrata dalle fonti – riservata dalla città di Napoli al Sanseverino, di ritorno dalla lunga ambasciata presso la corte imperiale vd. *infra* §4.

19. Gaurico, *Elegiarum liber* 29.45-52.

20. Sul Nifo, che dedicherà al Sanseverino il *De rege et tyranno* (Impressum Neapoli, per m. Euangelistam Papiensem, 1526 die xxiii mensis Ianuarii) e omaggerà in varie opere i due principi di Salerno, si veda nel complesso Nifo, *La filosofia nella corte*.

sono inseriti, per la loro posizione aggiornata sugli esiti della cultura letteraria e filosofica del primo Rinascimento, oltre che per un magistero che raccoglie e mette a frutto la lezione umanistica. Le linee aurorali della politica culturale principesca che ne derivano sono già in qualche modo tutte condensate in un privilegio, che offre un'altra testimonianza preziosa del clima della corte del Sanseverino in questi primi anni, a contrappunto della produzione poetica. Il documento è sottoscritto nel 1525 dal principe, appena diciottenne, e indirizzato a Nifo, chiamato a rinnovare con l'insegnamento aristotelico lo Studio di Salerno, per assegnargli una pensione a vita di duecento ducati annui. Il testo documenta una tra le prime generose remunerazioni che assicurano nel tempo al principe un alto riconoscimento in termini di prestigio, al prezzo di una alienazione sempre maggiore del proprio patrimonio feudale. Particolarità della lettera, tuttavia, è la descrizione del rapporto tra il filosofo e il principe, modulato su esempi illustri: Agostino Nifo è infatti definito «nostris temporibus alter Aristoteles»,²¹ un altro Aristotele, il filosofo per eccellenza, mentre il principe, in modo implicito, si riferisce a sé stesso come nuovo Alessandro Magno, modello di regalità e grande mecenate. Un quartetto di iniziatori, Aristotele e Alessandro, come Nifo e Sanseverino, scelto a indicare l'avvio di una stagione culturale, all'insegna di una abilità di governo e di una magnificenza principesca che procedono abbracciate alla *scientia*. In questa fase, dunque, la poesia di stampo umanistico del Gaurico e la prosa filosofica di Nifo, come ha sottolineato Raffaele Colapietra, offrono già un concreto apporto al Sanseverino in termini di valori e di prestigio «per poter esercitare [...] una consistente pressione politica»²² sul sistema imperiale, attribuendo al principe dei connotati di regalità, di esemplarità nella gestione del governo e di liberalità che pongono le basi per la successiva espansione della politica sanseverinesca.

3. *Il principe «di doppio alloro cinto»: lo splendore della corte sanseverinesca (1532-1547)*

Sul finire degli anni Venti il principe partecipa ai principali conflitti militari che vedono il Regno di Napoli conteso dalle forze di Francesco I al dominio imperiale,²³ ma è in seguito alla definitiva sconfitta dei francesi nel 1528 che si verifica una svolta nella politica di mecenatismo promossa dal Sanseverino e nelle scelte di rappresentazione del potere principesco elaborate dalla sua corte, pure nella continuità delle loro ragioni intime che consistono nella necessità di garantire la resistenza non solo del principato salernitano

21. Toppi 1678, p. 383.

22. Cito da Colapietra 1985, p. 132, ma si vedano le pagine dedicate al tirocinio «culturale e civile» del principe ivi, pp. 131-37.

23. Per la contesa franco-imperiale del Regno di Napoli vd. Pellegrini 2017, pp. 178-81.

nel delicato contesto storico-politico ma di un intero sistema di valori. Lo sviluppo di una nuova linea si può riconoscere negli eventi che seguono la missione segreta di Giovan Paolo Coraggio, creato del principe, inviato nel 1531 presso Carlo V per discutere a nome dell'aristocrazia regnicola dei comportamenti tirannici di Pompeo Colonna, viceré dal 1528. Le vicende sono state ricostruite dal punto di vista storico da Carlo De Frede, sulla base di un documento edito da Giovanni Gravier nel 1769, ossia il *Breve trattato e discorso* scritto dal Coraggio al ritorno della sua ambasciata.²⁴ Su questa missione e sulla sua diretta conseguenza, cioè il viaggio ufficiale del Sanseverino nel 1532 per incontrare a Ratisbona l'imperatore e ottenere dei capitoli per la città di Napoli, tuttavia, è preziosa la testimonianza poetica del panegirico *In reditum Ferrandi Sanseverini* di Giovanni Tommaso Filocalo,²⁵ offerto alla principessa di Salerno Isabella Villamarino con una dedica datata l'8 settembre 1532.²⁶ Il carme in esametri è intessuto di ricchissimi richiami mitologici, funzionali a esaltare nelle vesti della classicità l'impegno militare contro i francesi del giovane Sanseverino, definito «Gallis terror» come Ettore lo era dei greci,²⁷ ma anche a sottolineare con una ripresa lucreziana (*De rer. nat.* III.1) che Ferrante Sanseverino si è assunto il compito luminoso della difesa della sua patria e del suo onore nel momento di più acuta difficoltà:

Quunque ego quid miror? Tu pubescentibus annis
vicisti virtute viros, tu prima tulisti
munera militiae, Gallorum millia late
cum nuper longam pressam obsidione tenerent
Parthenopen, stragesque pararet Odetus acerbis
[...]
Te lumen tenebris nituisse, cadentibus ingens
praesidium rebus, sine te moritura fatetur
Urbs nostra et tantos non inficiatur honores.
[...]
Tu tempestive nactus tibi Caesaris aures,
eloquii totas sapienter fundis habenas,
et patriae mandata refers, stupere loquentem
[...]
Hactenus Isabella tui de coniugis aurei
laudibus et reditu liceat cecinisse, per urbem
pectore dum laeto celebrant nova gaudia cives
et reducem plausu, ac merito venerantur honore.²⁸

24. Vd. Coraggio, *Breve trattato e discorso*; De Frede 1975.

25. Su Giovanni Tommaso Filocalo vd. Della Rocca 1988.

26. La dedica è seguita da un breve carme in distici elegiaci indirizzato alla principessa di Salerno.

27. Filocalo, *In reditum Ferrandi Sanseverini*, c. Aivr: «Gallis terror eras, qualis Priameius Hector | cum Phrigas in Danaos praesens adduceret hostes».

28. Ivi, cc. Aiiiv, Bivv e Ciiir.

Quelli di Filocalo, ben inserito nell'ambiente culturale e politico degli Avalos, sono versi che contribuiscono a scolpire la misura eroica delle azioni del principe, portavoce dei «patria mandata» e grande comunicatore, tanto da destare stupore nella corte imperiale e da meritare di essere acclamato al suo ritorno in patria.

E proprio dal continuo contatto tra la corte del marchese del Vasto e quella del Sanseverino deriva, molto probabilmente, il passaggio di Bernardo Tasso al servizio del principe di Salerno intorno al 1533,²⁹ secondo una dinamica per molti versi oscura, ma che trova riscontro nel *Secondo libro de gli Amori*, pubblicato con il *Primo libro* a Venezia nel settembre 1534. La seconda silloge tassiana celebra la famiglia Sanseverino con un omaggio non sostanzioso ma diffuso nell'intera raccolta, come mostrato dallo schema:³⁰

Ferrante Sanseverino	Isabella Villamarino	Aurelia Sanseverino
Dedica del volume degli <i>Amori</i>	Dedica del <i>Secondo libro de gli Amori</i>	Dedica della sezione <i>Inni et ode</i>
Sonetti 66; 67; 70		
Ode 92		
[Elegia a M. Girolamo Molino, 114]		

Nella prospettiva che qui interessa assume centralità il sonetto 66 della silloge, dove è celebrata la doppia gloria, militare e poetica, del principe di Salerno, capace con il suo «stil colto e raro» di guadagnare da solo l'eternità:

Poi che nel tempio de la Fama avete
 sì ricco seggio, a que' be' spirti a paro
 che le sue chiome di trionfi ornaro,
 né più la morte o 'l tempo homai temete;
 poi ch'havete, signor, spenta la sete
 in Elicona, che 'l suo puro e chiaro
 fonte v'aperse, con stil colto e raro
 agli anni invidi avari altrui togliete:
 sì vedrem poi nel suo famoso monte
 Napoli bella alzarvi altari e tempi,
 archi, teatri, e mille statue d'oro,
 acciò Salerno vostro vi contempi
 fra' suoi degni signor di doppio alloro
 cinto la saggia et onorata fronte.³¹

29. Vd. De la Torre Ávalos 2020, pp. 153-82; Leone 2024, pp. 157-66.

30. Faccio riferimento alla numerazione del primo volume dell'edizione Tasso, *Rime*, che stampa i testi dei tre libri degli *Amori* secondo la lezione dell'edizione del 1560, ma disponendoli nell'ordine in cui essi comparivano nelle rispettive *editiones principes* e mettendo in appendice i testi espunti da Tasso (vd. almeno la recensione di Albonico 1996).

31. Tasso, *Amori* II.66 (in Id., *Rime*, vol. I, p. 186).

Accanto all'elemento dell'abilità poetica, avente una sua tradizione come si vedrà più avanti, è significativo che Tasso imposti il discorso sulle due polarità costituite da Salerno, la capitale del principato, e Napoli, che dagli anni Trenta diventa centro dell'attività pubblica del Sanseverino e cassa di risonanza di una politica di ampio respiro. Anche se non propriamente dedicata al Sanseverino, l'elegia diretta a Girolamo Molin assume i toni di una attestazione di fedeltà al principe³² e al tempo stesso di dichiarazione di un determinato stile poetico, esprimendo l'intenzione di celebrare con i propri versi la lealtà del giovane Ferrante nel combattere contro i francesi «per lo suo re, per la sua patria armato»:

Ivi con lui che 'n bel soggiorno stassi
 non consumando l'ore inutilmente
 darei riposo a' desir stanchi e lassi.
 E con la rozza mia Musa sovente
 canterei gli onor suoi degni di stile,
 di lira più famosa et eccellente,
 e come in fresca etate e giovanile,
 per lo suo re, per la sua patria armato,
 fren spesso pose al gran furore ostile;
 onde Seбето del figlio onorato
 mirando la virtù, l'alto valore,
 sé chiamava felice e fortunato,
 et uscendo talor de l'acque fuore,
 che del gallico sangue eran vermiglie,
 li dava il pregio di perpetuo onore.³³

I versi di Bernardo Tasso sono un'esatta interpretazione della nuova linea della politica del principe: un indirizzo di profilo ambizioso, che si avvale delle figure di punta della corte per proiettare l'azione del Sanseverino su un

32. L'elegia è scritta nel momento in cui Tasso, dopo aver trascorso un periodo a Venezia per seguire la stampa del *Secondo libro*, deve tornare a Salerno vd. *Amori* II.114.1-12 (Elegia quinta): «Vorrei, Molino, omai solcar quest'onde | del mar d'Adria turbato e tempestoso, | [...] per gir là, dove dal suo colle ombroso | scorge Salerno, venerabil veglio, ondeggiar il Tirreno alto e schiumoso, | a veder lui, che per signor io sceglio | fra quanti il mar ne cinge e l'Appennino; | solo di vero onor fidato specchio, | che dal sicuro mai dritto camino | di virtute non torse l'opre o i passi | per influxo di stelle o di destino» (ivi, pp. 298-300). A questo contesto potrebbe essere legato il sonetto di Molin *L'alto valor de l'idioma nostro* nel quale l'elogio di Tasso e del principe di Salerno da lui celebrato si comparte tra le due quartine e le due terzine (vd. ora l'edizione in Molin, *Rime*, pp. 264-65, curata da Martina Dal Cengio, che ringrazio per la segnalazione). La stessa situazione, del resto, è lo sfondo del *Dialogo d'amore* di Sperone Speroni che ha come interlocutori Bernardo Tasso, Tullia d'Aragona, Niccolò Grassi detto il Grazia, Francesco Maria Molza, e si conclude con l'invocazione di un intervento del Molin, affinché «ponga fine alla partita del Tasso» (Speroni, *Dialogo d'amore*, p. 563); elemento che di per sé conferma l'esigenza di estendere il quadro oltre i confini della poesia (vd. ora Leone 2024, pp. 172-74).

33. Tasso, *Amori* II.114.13-27 (Elegia quinta), in Id., *Rime*, vol. I, pp. 298-300.

orizzonte non più limitato al contesto regnicolo. Ai letterati di spicco del suo seguito, e a Tasso in particolare, il principe affida infatti il compito di dare sostanza, in una forma letteraria alta, a un discorso di carattere militante, che per la sua caratura retorica poteva esercitare una pressione notevole sullo scenario politico-culturale italiano ed europeo. Del vigore di questa nuova spinta celebrativa che informa l'azione politico-militare del principe si ha testimonianza nel poema *l'Africano*, che il sacerdote veneziano Pompeo Bilintano compone per celebrare la vittoriosa spedizione di Tunisi contro i barbareschi nel 1535, riprendendo da vicino il modello ariostesco.³⁴ Nella rassegna dell'esercito imperiale che apre il secondo canto dell'opera il Sanseverino è presentato subito dopo il marchese del Vasto, comandante dell'impresa, di cui emula il fervore crociato. Da notare, visto il passaggio nel 1552 alla parte filofrancese, che in questa ottava accanto al valore guerriero del giovane principe siano esaltate non solo la devozione, ma la voglia di farsi notare dal sovrano:

Veggio seguir lo simile sentiero
a canto a questo, né girarsi altrove,
il giovinetto principe guerriero
che da Salerno in Aphrica si move
e nel suo gentil cuor fa alto pensiero 5
che Carlo noti le mirabil prove
qual pensa contra turchi far in mostra
e l'alta nobiltà sua lo dimostra.³⁵

Un altro scorcio è aperto nel cuore della battaglia, dove il Sanseverino mostra il suo carattere intrepido e una vocazione ad affrontare il pericolo:

Di Salerno Ferrante lo animoso
tra un campo e l'altro con valor si stende,
scoprendo l'alto suo vigor famoso,
e dove è più bisogno lieto atende;
mira dove gli par più periglioso 5
lo assunto e li nemici vilipende
onde al suon de l'invito e l'alta voce
qual acceso leon è ognun feroce.³⁶

Le ottave di Bilintano offrono dunque una precisa immagine dell'impegno militare del Sanseverino, al quale del resto durante il viaggio cerimoniale in Italia di Carlo V, e specialmente nella lunga tappa napoletana trascorsa

34. Sul poema del Bilintano vd. Ponzù Donato 2016. Per una ricostruzione del fondale storico vd. Pellegrini 2015.

35. Bilintano, *Africano* II.4, c. Biiv.

36. Ivi, VI.18, c. Giv.

dal novembre 1535 al marzo del 1536, verrà conferita una posizione eminente all'interno del baronaggio, come mostrano sia i resoconti storici, sia i dispacci diplomatici.³⁷

In un momento in cui l'appannaggio del principe come interlocutore di riferimento di un'ampia élite intellettuale è in espansione, il contributo della celebrazione letteraria e poetica al prestigio politico del principe di Salerno è sottolineato da Pietro Aretino, uno dei protagonisti della cultura veneta. Datato l'8 gennaio 1539 è infatti un capitolo sferzante indirizzato al principe di Salerno, nel quale, per reclamare il donativo annuale dovutogli, Aretino dà una lezione di liberalità e non rinuncia a svelare la macchina di inchiostro e carta che – complice anche l'alleanza tra scrittura e tipografia – sostiene le aspirazioni di grandezza del Sanseverino con il tacerne i vizi:

Ond'io che son un uom de gli altri fuori
dico che l'avarizia de i padroni
è privilegio de i buon servidori.

Però le zoppe altrui provisioni
in tutta la lor vita son pagate
una o due volte a i poeti coglioni;

[...]

Debbe un signor rimunerar di bello
non pur colui che ne ha fatto istoria,
ma chi non suona i suoi vizi a martello.

30

Se il Rosso buffon, buona memoria,
che nel gridare sol «Viva Salerno!»
vi può spegner le forze de la gloria,

ha tante veste da state e da verno,
puntali, anella medaglie e catene,
e danari da spendere in eterno;

35

perché quello che al mondo vi sostiene
per viva forza delle sue scritture
con qualche presentin non si mantiene?³⁸

Il capitolo aretiniano è solo uno dei tanti testi in versi e in prosa che, se da un lato insistono sulla nota magnanimità del Sanseverino, che aliena i propri beni per retribuire i suoi sostenitori e raggiungere un ideale di

37. Accanto al racconto di Castaldo, *Istoria*, pp. 47 e ss. si vedano anche la cronaca di Rosso, *Historia*, pp. 110 e ss. e i dispacci di Nicola Maffei, citati *supra* nella nota 5, in Coniglio 1959, p. 349. Per il soggiorno napoletano di Carlo V, anche per recuperare la bibliografia precedente, vd. D'Amico 2013.

38. Aretino, *Capitoli* 3.14-18 e 28-39 (in Id., *Poesie varie*, pp. 148-49). Per la dinamica del donativo tra il 1537 e il 1540, che coinvolge anche Vincenzo Martelli, vd. Aretino, *Lettere* I, n. 114, pp. 180-81; n. XXII, pp. 488-89; n. XXXIX, p. 504; Id., *Lettere* II, n. 43, p. 49; n. 153, pp. 174-75; n. 156, p. 176; n. 266, pp. 296-97.

gloria e magnificenza da giocare sul piano politico, dall'altro denunciano come sia la stessa esaltazione della sua liberalità negli scritti a consentire all'ambizione principesca di proiettarsi su una scala internazionale, prima ancora che su una dimensione extratemporale. Il caso dei versi aretiniani estremizza quanto emerge anche negli scritti di Galeazzo Florimonte e di Bernardo Tasso,³⁹ ovvero l'esistenza di un equilibrio delicatissimo tra l'effettiva liberalità del Sanseverino, che nel momento cruciale del conflitto con il viceré di Napoli sarà tra i motivi che accelereranno la sua rovina, e il paradigma del principe liberale costruito dai letterati. Si tratta di una dinamica funzionale alla sopravvivenza della politica sanseverinesca, nel tempo immediato dei conflitti franco-imperiali e nella lunga durata della memoria letteraria e culturale, soprattutto capace di far concentrare sul Sanseverino un insieme di aspettative da parte delle componenti aristocratiche e popolari del Regno che, in aggiunta ai legami dinastici con la Corona aragonese, lo portano ad accreditarsi come soggetto politico in grado di trattare alla pari con Carlo V.

L'altra linea politica sanseverinesca che si viene a concretizzare negli anni Quaranta accanto a quella di profilo europeo, all'indomani dell'ingresso nella corte sanseverinesca del letterato fiorentino Vincenzo Martelli, è sostenuta da un ampio settore della nobiltà intellettuale napoletana e salernitana, coinvolto nelle rappresentazioni teatrali e nei circuiti accademici, ma anche in sperimentazioni in poesia e in prosa tramite le quali, attorno alla celebrazione del principe, le istanze interne dell'aristocrazia meridionale si saldano ad esperienze avanzate sul terreno letterario. Sono gli anni in cui il principe – di ritorno dalle campagne militari imperiali –, stando alle testimonianze degli storici coevi, introduce a Napoli le rappresentazioni di commedie regolari;⁴⁰ gli stessi in cui grazie agli scambi con l'Accademia degli Intronati di Siena fioriscono i sodalizi partenopei.⁴¹ A uno di questi, l'Accademia degli Incogniti,⁴² appartiene Laura Terracina, autrice di numerosi versi dedicati alla coppia dei principi di Salerno. In particolare, nelle *Quarte rime* edita a Venezia nel 1550, la poetessa accosta ai propri componimenti un sonetto che,

39. Mi riferisco in particolare ai *Ragionamenti* di Galeazzo Florimonte, costruiti come un dialogo tra Agostino Nifo e il Sanseverino sull'*Etica* aristotelica (si legga in particolare il passo in Florimonte, *Ragionamenti*, c. 128). Non è forse un caso che Bernardo Tasso farà riferimento proprio ai *Ragionamenti*, a quel paradigma di principe liberale che contribuiscono a costruire, in una lettera risentita per l'ingratitude del proprio signore, dove appare lucida la valutazione di come la maestosità del Sanseverino sia legata sempre a doppio filo al «testimonio de gli scritti [...] che fede ne fanno e faranno alla posterità» (vd. Tasso, *Lettere*, c. 77r).

40. Vd. Castaldo, *Istoria*, pp. 45-46, 71-73, 111-12.

41. Per un approfondimento di questo aspetto rimando a Leone 2023.

42. Per l'Accademia degli Incogniti, legata a quelle dei Sereni e degli Ardentis sorte a Napoli nello stesso torno di tempo, vd. Toscano 2000, pp. 236-44 e 299-325.

stando alla rubrica (*Dell'Illustrissimo Principe di Salerno alla sua consorte*), è attribuito a Ferrante Sanseverino.⁴³ Il testo, seppure di lontananza e di tema amoroso, sembra evocare i lunghi periodi di assenza del Sanseverino dal suo principato, dovuti a missioni politico-diplomatiche e al costante impegno sul fronte militare:

Vedran pur gli occhi miei quel chiaro giorno
 che sol mi potrà far lieto et beato
 e 'l bel paese da me tanto amato
 ove ad ogn'hor con la memoria torno.
 Vedrò il mio sol di mille raggi adorno 5
 render a gli occhi miei il bel lume usato
 vedrò sereno il ciel, verde ogni prato
 e i bei colli di fior dipinti intorno.
 Vedrò di Alerno le dolci acque et chiare 10
 coronate di rose ambe le sponde
 render superbo il suo tributo al mare;
 et le ninphe sue fuor de l'humid'onde
 i lor felici amor liete cantare
 spiegando a l'aura le lor treccie bionde.⁴⁴

Il testo inserito nella raccolta di Laura Terracina permette di evidenziare due aspetti: innanzitutto, il sonetto dà sostanza all'abilità poetica del Sanseverino, come emerge nel sonetto sopra citato di Bernardo Tasso, ed è testimoniato da Luigi Tansillo in alcuni versi dei *Capitoli giocosi e satirici*,⁴⁵ ma anche dallo storico Giovanni Antonio Summonte che narra della terzina incisa dal Sanseverino nel momento della fuga dal Regno dinanzi alla visione dello stemma con fascia rossa su campo bianco della sua casata.⁴⁶ In secondo luogo, è da segnalare la presenza del tema dell'amante fedele, in stretta connessione con il motivo del legame con il territorio regnicolo, che si pone in contrasto con quanto narrato dalle fonti (si ricordino almeno le

43. Su Laura Terracina si veda il profilo che accompagna la recente edizione delle *None rime* (Puccini 2021). Solo nelle *Quarte rime* sono compresi, oltre a quello citato a testo, altri tre componimenti: un sonetto e un madrigale a Isabella Villamarino e un sonetto al Sanseverino in lode anche della principessa (vd. Terracina, *Quarte rime*, cc. 7v-8r, 9r, 12v). Inoltre, la raccolta è dedicata nella sua interezza a Pietro Antonio Sanseverino, principe di Bisignano e parente del principe di Salerno.

44. Ivi, cc. 8v-9r.

45. Tansillo, *Capitoli giocosi e satirici* 3,13-15: «Il Prence di Salerno con parole | no 'l sapria dir, che narra et pinge meglio | d'uom ch'io sentissi mai ciò che dir vole».

46. Summonte, *Historia*, p. 242: «nel dormitorio di mezzo di detto convento vide l'armi e l'insegne di sua Casa Sanseverina depinte, e riguardandole fissamente, considerò forse il fine, che della sua partenza dal Regno sortito havrebbe, e tosto con un puntaruolo scrisse nel campo bianco di quell'arme il seguente terzetto, il quale sin hoggi legger si puote, come veramente presagio di quanto gl'occorse: "Non più bianco il color, ma tutto intero | pardiglio il campo, o mia perversa sorte | e tra il traverso affumigato e nero"».

parole sopra citate di Castaldo: «nell'amore delle donne era perduto, vano, incostante e leggiero»,⁴⁷ ma che proprio per la sua essenza letteraria, altamente topica, verrà usato in chiave politica dal Sanseverino nel suo esilio francese.

4. *«Triumphando nel cor di questo e quello»: la rovina e il mito del principe (1547-1552)*

L'anno che segna il punto di non ritorno per la vicenda del principe e della sua corte è il 1547, un anno cruciale per il sistema imperiale e per Napoli, sconvolta dai moti contro il tentativo di introdurre l'Inquisizione.⁴⁸ A tal proposito, il notaio Antonino Castaldo racconta della convergenza della parte popolare e dell'aristocrazia nell'individuare il Sanseverino come rappresentante della città dinanzi a Carlo V:

si congregorno in S. Lorenzo tutti gli eletti e deputati e dopo lunga discussione conchiusero di mandare ambasciadore a Sua Maestà, a farle intendere quanto era seguito e supplicarla di conveniente provvisione. Così elessero il principe di Salerno per ambasciadore, come signor principalissimo del Regno ed amato e riverito dal popolo e da' nobili, ed anco per essere stato conosciuto sempre inclinatissimo a favorir la patria ed il Regno; e che insieme con lui dovesse andare Placido di Sangro [...].⁴⁹

Sull'opportunità per il principe di accettare o meno l'ambasciata in rapporto alla conquista di consenso nel Regno e al margine di intervento sulla situazione storico-politica europea, come è noto, si confrontano i due massimi esponenti della corte del Sanseverino: Vincenzo Martelli e Bernardo Tasso, il primo mettendo in risalto l'utile di una scelta basata sul piano personale e sulla lealtà al sovrano, il secondo accentuando l'onore di servire la patria in ragione di un'investitura collettiva.⁵⁰ Suggerimenti, quelli di Tasso, che hanno risonanza nell'antico insegnamento di Pomponio Gaurico al principe, ma che trovano forma poetica in alcuni componimenti scritti in occasione del ritorno del Sanseverino dalla difficile ambasciata nel 1548. Tra di essi, merita attenzione una coppia di sonetti dedicati al principe di Salerno in alcune edizioni a stampa cinquecentesche delle rime di Berardino Rota, per un periodo principe dell'Ac-

47. Castaldo, *Istoria*, p. 46.

48. Sulla crisi del 1547 vd. Galasso 2005, pp. 493-518.

49. Castaldo, *Istoria*, p. 90.

50. Al *Parere scritto al signor principe nell'andata della corte, sopra il romor di Napoli* di Martelli (*Lettere*, pp. 31-34) Tasso risponde con una lunga lettera inviata da Augusta (vd. Tasso, *Lettere*, cc. 245v-249v) che provoca la reazione del letterato fiorentino (Martelli, *Lettere*, pp. 68-70 al principe di Salerno). Per una lettura di questo scontro tra le due anime della corte sanseverinesca, anche in prospettiva della trasposizione che ne farà Torquato Tasso nel *Nifo ovvero del piacere*, vd. Colapietra 1999; Leone 2024, pp. 233-39; sul dialogo tassiano vd. Vagni 2019.

Ben s'era più che quattro volte mostra 5
 la virtù che di lauro il crin vi cinse;
 ma quel valor che 'l foco interno estinse
 di più bei fregi assai v'orna ed inostra.
 Ebbero gli altri statue, archi e corone,
 ma gli anni poi ne fer preda e rapina; 10
 voi di gloria maggior gite più bello.
 O felice mercé d'opre alte e buone,
 ecco qual Dio la patria hoggi v'inchina,
 triomphando nel cor di questo e quello.⁵⁴

Per concludere con un bilancio provvisorio, che andrebbe esteso e completato con un affondo nella parallela produzione in prosa, il potere del principe di Salerno, radicato nel raffinato uso politico delle espressioni poetiche e in generale delle manifestazioni culturali, si rivela presto effimero nella concreta azione politica, sebbene duraturo nell'immaginario per la capacità del principe di occupare «a lungo la fantasia dei regnicoli» (secondo una formula usata da Benedetto Croce),⁵⁵ con un processo sostenuto e amplificato dai poeti gravitanti attorno alla corte sanseverinesca. E sono da ultimo le riflessioni crociane, consegnate a un saggio compreso nel grande affresco degli *Aneddoti di varia letteratura*, a dare alcune coordinate fondamentali per lo studio di un caso significativo di storia della ricezione che raccoglie e sintetizza gli elementi emersi da un percorso aderente alla poesia cinquecentesca celebrativa del principe di Salerno. In particolare, Croce si sofferma su un canto amebeo di lontananza recitato da due amanti, che circola in alcuni testimoni in forma anonima, ma in un manoscritto da lui riscoperto nella biblioteca dell'Università di Princeton e in altre cinquecentine ritrovate in seguito attribuito al Sanseverino, allora passato dalla parte del re di Francia e costretto ad abbandonare la moglie e la patria napoletana, in seguito alla condanna per ribellione all'imperatore nel 1552.⁵⁶ La potenziale carica politica di questi versi, che cantano la disperazione di due amanti separati dalla fortuna avversa, può essere resa esplicita dalla citazione di alcune strofe tratte da un libro di canzoni popolari per musica edito a Venezia nel 1585 in cui il componimento è intitolato *La lacrimosa partenza dello Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Principe di Salerno*:

Come t'haggio lasciato, o vita mia,
 questi occhi belli erano quelli che
 mi dan la vita, meschino me! 3
 Ahimè che non pensava di partirme,
 crudel fortuna, perché contraria me
 sei stata sempre, meschino me! 6

54. Ivi, XCVIII, p. 604.

55. Croce 2022, p. 115.

56. Id. 1553, pp. 332-38.

Se la speranza non mi mantenesse
 di tornar presto, con le mie mani me
 daria la morte, meschino me. 9
 Pregoti, vita de la vita mia,
 fin che ritorno, non ti scordar de chi
 t'ha dato il cuore, meschino me, 12
 ch'io te serò fidel in ogni luoco
 che da ch'io nacque fui destinato
 sempremai d'amarte, meschino me [...].⁵⁷ 15

Canzoni di lontananza divenute celebri, penetrate nella cultura popolare, delle quali è stata prospettata la possibilità di una appropriazione funzionale – ma sempre di matrice letteraria e culturale – da parte del principe durante l'esilio trascorso al servizio del re di Francia, in quanto il loro contenuto poteva essere riletto alla luce della strenua fedeltà attribuita al Sanseverino e della sua nota sensibilità poetico-musicale. In questa prospettiva, il testo assume lo scopo di riabilitare il Sanseverino come soggetto politico, in grado di far convergere ancora una volta su di sé le istanze degli aristocratici e del popolo della sua patria, preparando il terreno per uno dei molteplici tentativi del principe di tornare nel Regno di Napoli, alla guida di una spedizione francese.⁵⁸ Lasciando aperta l'ipotesi, degna di essere approfondita, è però un caso esemplare di come la tradizione successiva abbia presto riletto quei versi adespoti sovrapponendovi le vicende del Sanseverino, sfumate precocemente in una dimensione mitica. Un caso non isolato,⁵⁹ ma che restituisce la cifra di un'intera stagione culturale del Regno di Napoli, perché mostra il contributo decisivo della poesia nel modellare l'immagine di Ferrante Sanseverino, nell'alimentarne un potere esercitato su una dimensione tutta ideale, infine, nell'orientare la lettura della sua vicenda. È un dato, questo, da tenere in primo piano, in quanto, a differenza di ciò che avviene per altri uomini di potere rinascimentali, al momento non è noto alcun ritratto coevo del principe. Così, l'immagine che il Sanseverino ha voluto dare di sé continua a vivere nella parola trasmessa dalla tradizione, sia essa storiografica, poetica e quindi letteraria, oppure orale.

57. Prota-Giurleo 1961, p. 302. La stampa di riferimento è *Villanesche. Opera bella et dilettevole dove si contiene varie villanesche napolitane*, in Venetia, in Frezzaria al segno della Regina, 1585.

58. Per l'ipotesi suggestiva vd. Cardamone 1995. Un documento dell'attenzione nella corte sanseverinesca all'aspetto performativo, in poesia e in musica, è conservato in una lettera di Bernardo Tasso che presenta al principe alcune «stanze di lontananza» (vd. Tasso, *Libro Quarto* 15, in *Rime*, vol. II, pp. 18-21), composte per l'accompagnamento musicale, vd. Tasso, *Lettere*, c. 138.

59. Un altro caso, che mi ripropongo di approfondire altrove, riguarda una tela che si trovava nella chiesa partenopea di San Potito e che, secondo le notizie riferite da Domenico Antonio Parrino, Carlo Celano e Bernardo De Dominicis, rappresentava la *Visitazione* ma era letto fino al Settecento inoltrato come un ritratto pubblico dei principi di Salerno e della società artistico-letteraria che si riuniva attorno a loro.

Riferimenti bibliografici

- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, 100 voll.
- Addante 2017 = Luca A., *Sanseverino*, Ferrante, in DBI, XC, pp. 286-89.
- Albonico 1996 = Simone A., recensione a Bernardo Tasso, *Rime*, I (*I tre libri degli Amori*), a cura di D. Chiodo; II (*Libri Quarto e Quinto, Salmi e Ode*), a cura di V. Martignone, Torino, RES, 1995, in «Studi Tassiani», XLIV (1996), pp. 231-36.
- Ammirato, *Delle famiglie = Delle famiglie nobili napoletane di Scipione Ammirato. Parte prima* [...], in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1580.
- Aretino, *Poesie varie* = Pietro A., *Poesie varie*, a cura di G. Aquilecchia e A. Romano, Roma, Salerno, 1992.
- Aretino, *Lettere* I = Pietro A., *Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino*, IV/1 *Lettere. Libro I*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 1997.
- Aretino, *Lettere* II = Pietro A., *Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino*, IV/2 *Lettere. Libro II*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 1998.
- Bilintano, *Affricano* = Carlo Cesare V *Affricano. Composto per P. Pompeo Bilintano veneto nel qual si contengono li memorandi gesti et gloriose vittorie de sua Cesarea Maestà ne l'anno MDXXXV*, Impressum Neapoli, per Matheum Canze, Quarto Idus Ianuarii anno Domini 1536.
- Cardamone 1995 = Donna G. C., *The Prince of Salerno and the dynamics of oral transmission in songs of political exile*, in «Acta Musicologica», LXVII (1995), 2, pp. 77-108.
- Castaldo, *Istoria* = *Dell'Istoria di notar Antonino Castaldo libri quattro* [...], Napoli, nella stamperia di Giovanni Gravier, 1769.
- Ceccarelli 2005 = Alessia C., «Nuova istoria» di Antonino Castaldo. Oppositore politico, accademico dei Sereni e notaio dei genovesi nella Napoli del Cinquecento, in «Clio», XLI (2005), 1, pp. 5-29.
- Colapietra 1985 = Raffaele C., *I Sanseverino di Salerno. Mito e realtà del barone ribelle*, Salerno, Laveglia.
- Colapietra 1986 = Raffaele C., *I Sanseverino come paradigma critico della storiografia napoletana*, in «Rassegna storica salernitana», II (1986), pp. 7-46.
- Colapietra 1999 = Raffaele C., *Torquato Tasso e il principe di Salerno*, in «Rassegna storica salernitana», n.s., XVI (1999), 2, pp. 23-36.
- Coniglio 1959 = Giuseppe C., *Note sulla società napoletana ai tempi di Don Pietro di Toledo*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, II, a cura dell'Archivio di Stato di Napoli e della Soprintendenza archivistica per l'Italia meridionale, Napoli, L'Arte Tipografica, pp. 345-65.
- Coraggio, *Breve trattato e discorso = Breve trattato e discorso di quello che successe di bene al Regno di Napoli* [...], Napoli, nella stamperia di Giovanni Gravier, 1769.
- Corsi 2001 = Cesare C., *Le carte Sanseverino. Nuovi documenti sul mecenatismo musicale a Napoli e in Italia meridionale nella prima metà del Cinquecento*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di P. Maione, Napoli, Editoriale scientifica, pp. 1-40.
- Croce 1953 = Benedetto C., *Canzoni musicali del principe di Salerno per la moglie*, in Id., *Aneddoti di varia letteratura*, seconda edizione con aggiunte interamente riveduta dall'autore, I, Bari, Laterza, pp. 332-38 (I ed. Napoli, Ricciardi, 1941).

- Croce 2022 = Benedetto C., *Storia del Regno di Napoli*, a cura di S. Palmieri, Napoli, Bibliopolis.
- D'Amico 2013 = Juan Carlo D'A., *Les fêtes napolitaines de 1535 en l'honneur de Charles Quint: un carrefour de cultures*, in *PART[h]Enope, Naples et les arts/Napoli e le arti*, a cura di C. Faverzani, Bern, Peter Lang, pp. 125-41.
- De la Torre Ávalos 2020 = Galdric d.I.T.Á., *Garcilaso, Alfonso d'Avalos y el desarrollo de la literatura vulgar en Nápoles en la década de 1530*, Tesis doctoral, Universitat de Girona.
- De Frede 1975 = Carlo D.F., *Missione segreta a Carlo V*, in «Archivio storico per le province napoletane», XCII (1975), pp. 121-54.
- Della Rocca 1988 = Alfonso D.R., *Lumanesimo napoletano del primo Cinquecento e il poeta Giovanni Filocalo*, Napoli, Liguori.
- Dionisotti 1967 = Carlo D., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- Filocalo, *In reditum Ferrandi Sanseverini = In reditum illustrissimi Ferrandi Sanseverinii Salern. principis. Carmen panegyricum Ioannis Philocali Troiani*, Neapoli, imprimbat Ioannes Sultzbacchius Germanus, 1532.
- Florimonte, *Ragionamenti = Ragionamenti di Mons. Galeazzo Florimonte vescovo di Sessa sopra l'Ethica d'Aristotile [...]*, in Venetia, appresso Domenico Nicolini, 1567.
- Galasso 2005 = Giuseppe G., *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno spagnolo (1494-1622)*, in *Storia d'Italia*, XV/2, diretta da G. G., Torino, UTET.
- Gaurico, *Elegiarum liber = Pomponii Gaurici Neapolitani Elegiae. 29. Eclogae. 4. Sylvae. 3. Epygrammata*, [Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini], 1526.
- Genovese 2019 = Gianluca G., *Un centro del Rinascimento meridionale. Il palazzo napoletano di Tommaso Cambi*, in «Filologia e critica», XLIV (2019), pp. 236-51.
- Graneese, Martelli, Spinelli 1992 = *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, Atti del convegno di studi, Montecorvino Rovella, 10-12 aprile 1988, a cura di Alberto G., Sebastiano M. e Enrico S., Salerno, Centro studi sull'umanesimo meridionale.
- Leone 2023 = Valentina L., *Tra Intronati e Sereni. Momenti e forme della politica culturale di Ferrante Sanseverino principe di Salerno nei sodalizi accademici cinquecenteschi*, in *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti del XXIV congresso dell'ADI, Catania, 23-25 settembre 2021, a cura di A. Manganaro, G. Traina e C. Tramontana, Roma, Adi editore, pp. 1-8.
- Leone 2024 = Valentina L., *Bernardo Tasso: una biografia intellettuale. Reti epistolari, scrittura letteraria e stagioni politiche*, Lecce, Pensa Multimedia.
- Leone da Castris 2016 = Pierluigi L.D.C., *Napoli 1532-1553: pittori toscani, spagnoli, fiamminghi al servizio del viceré Pedro de Toledo*, in Sánchez García 2016, pp. 523-43.
- Madrid Souto, Perea Rodríguez 2005 = Raquel M.S., Óscar P.R., *Marina de Aragón, la "Sin Ventura" Princesa de Salerno: la más bella dama de los Cancioneros castellanos*, in *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI & VII centenari de la sentència arbitral de Torellas, 1304-2004*, XIII Congrés internacional d'història de la Corona d'Aragó, València, 9-14 setembre 2004, coord. por R. Narbona Vizcaíno, II, València, Universitat de València, pp. 1939-54.
- Martelli, *Lettere = Rime di M. Vincentio Martelli. Lettere del medesimo allo Illustrissimo et Eccellentissimo S. Ferrante Sanseverino principe di Salerno*, in Firenze, appresso i Giunti, 1563.
- Molin, *Rime = Girolamo M., Rime*, edizione critica e commento a cura di M. Dal Cengio, Milano, BIT&S, 2023.

- Montaudo 2019 = Aldo M., *Dialettica dei poteri ed economia nel Mezzogiorno spagnolo: Ferrante Sanseverino, ultimo principe di Salerno*, in *Ferrante Sanseverino. L'ultimo principe di Salerno nello scenario politico ed economico cinquecentesco*, Atti del convegno di studi, Salerno, 12 dicembre 2018, a cura di B. Di Salvia, G. Foscari e A. M., Salerno, Edisud, pp. 95-130.
- Prota-Giurleo 1961 = Ulisse P.-G., *Musici napoletani del '500: Ferrante Sanseverino e il lamento di «Donna Sabella»*, in «Partenope», II (1961), pp. 293-305.
- Nifo, *La filosofia nella corte* = Agostino N., *La filosofia nella corte*, monografia introduttiva, traduzione, note e apparati di E. De Bellis, Milano, Bompiani, 2010.
- Novi Chavarria 2020 = Elisa N.C., *Villamarino, Isabella*, in *DBI*, XCIX, pp. 325-28.
- Pellegrini 2015 = Marco P., *Guerra santa contro i Turchi: la crociata impossibile di Carlo V*, Bologna, il Mulino.
- Pellegrini 2017 = Marco P., *Le guerre d'Italia (1494-1559)*, Bologna, il Mulino.
- Pércopo 1894 = Erasmo P., *Pomponio Gaurico umanista napoletano; con appendice contenente notizie biografiche e bibliografiche di Luca Gaurico, un inno greco di Pomponio, documenti inediti* [...], Napoli, Pierro.
- Ponzù Donato 2016 = Paolo P.D., *Imitatio ariostesca ed echi tassiani nell'«Affricano» di Pompeo Bilintano (1535)*, in «Filologia e Critica», XLI (2016), 2, pp. 145-75.
- Puccini 2021 = Valeria P., *Introduzione*, in L. Terracina, *None rime*, edizione critica a cura di V. P., Napoli, Loffredo, pp. 9-48.
- Rosso, *Historia* = Gregorio R., *Historia delle cose di Napoli sotto l'imperio di Carlo Quinto cominciando dall'anno 1526 per infino all'anno 1537, scritta per modo di giornali*, in Napoli, nella stampa di Gio. Domenico Montanaro, 1635.
- Rota, *Rime* = Berardino R., *Rime*, a cura di L. Milite, Milano, Fondazione Pietro Bembo - Parma, Guanda, 2000.
- Sánchez García 2016 = *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo*, diretto da Encarnación Sánchez García, Napoli, Pirelli.
- Speroni, *Dialogo d'amore*, = Sperone S., *Dialogo d'amore*, in *Trattatisti del Cinquecento*, I, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 511-63.
- Summonte, *Historia* = *Dell'Historia della città e del Regno di Napoli di Giovanni Antonio Summonte napolitano. Tomo quarto* [...], In Napoli, a spese di Antonio Bulifon Libraio all'Insegna della Sirena, 1675.
- Tansillo, *Capitoli giocosi e satirici* = Luigi T., *Capitoli giocosi e satirici*, a cura di C. Boccia e T.R. Toscano, Roma, Bulzoni, 2010.
- Tasso, *Rime* = Bernardo T., *Rime*, a cura di D. Chiodo e V. Martignone, Torino, Res, 1995, 2 voll.
- Tasso, *Lettere* = *Li tre libri delle Lettere di Bernardo Tasso. Alli quali nuovamente s'è aggiunto il quarto libro*, in Venetia, appresso P. Gironimo Giglio e compagni, 1559.
- Terracina, *Quarte rime* = *Quarte rime della signora Laura Terracina. Detta Phebea ne l'Academia de gl'Incogniti*, In Vinegia, appresso Gio. Andrea Valvassorio detto Guadagnino, 1550.
- Toppi 1678 = *Biblioteca napoletana, et apparato* [...] opera del Dottor Niccolò Toppi [...], in Napoli, appresso Antonio Bulifon.
- Toscano 2000 = Tobia R. T., *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo.
- Vagni 2019 = Giacomo V., *Oltre l'autocensura. Note sul rifacimento del dialogo tassiano «Il Nifo ovvero del piacere»*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXVII (2019), 3, pp. 31-48.

- Volta 2019 = *Sul milieu di casa d'Avalos: consolazioni per Alfonso e Ferrante, da Jacopo Sannazaro a Bernardo Tasso*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e sodalitas amicale*, a cura di S. Stroppa e N. V., Lucca, Pacini Fazzi, pp. 123-42.
- Zezza 2016 = Andrea Z., *Da don Pedro di Toledo al Gran duca d'Alba: due cicli di pitture murali a Napoli alla metà del Cinquecento*, in Sánchez García 2016, pp. 545-87.

In lode del doge: per una prima ricognizione lirica

MARTINA DAL CENGIO
'Sapienza' Università di Roma

Nel 1984, in uno studio dedicato alle pratiche politiche e civili della Repubblica veneta nel Rinascimento, lo storico americano Edward Muir definì il doge un «sovrano paradossale».¹ La formula, indubbiamente ad effetto, ha il merito di porre l'accento sulla natura singolare della carica veneziana, per nulla avvicinabile né ai regnanti coevi né ai signori delle corti cinquecentesche. Il doge assumeva, infatti, attributi principeschi – non a caso era consueto appellarlo «Principe di Vinegia» – ma, nei fatti, non aveva alcun potere decisionale autonomo, quasi limitandosi a moderare i principali collegi di governo.² Attraverso un'articolata procedura, il Maggior Consiglio, il massimo organo veneziano (composto solo da patrizi), eleggeva il doge: si trattava di un mandato a vita e il suo ruolo era principalmente quello di rappresentare Venezia nelle cerimonie pubbliche e nelle relazioni diplomatiche, presiedendo ogni consiglio politico, ma senza esercitare alcuna primazia sui vari membri.³ Quasi un *primus inter pares* e privo di poteri esecutivi, il doge costituiva ufficialmente il volto e la voce della Serenissima. Approfondire la sua raffigurazione da parte dei veneziani significa scontrarsi con la duplice volontà sia di esaltarne il profilo, in quanto simbolica espressione di una grandezza patria, sia di circoscriverne l'importanza individuale, al fine di prevenire ogni deriva autoritaria, scongiurando il rischio che la gloria del singolo potesse offuscare la magnificenza della Serenissima, fondata prima di tutto sul suo patriziato.⁴

1. Muir 1984, p. 287. Nella trascrizione dei testi, in assenza di edizioni critiche, ho optato per un criterio moderatamente conservativo, intervenendo sulla punteggiatura e adeguando gli accenti secondo l'uso corrente.

2. La bibliografia sul ruolo del doge all'interno dell'assetto politico della Serenissima è sterminata; si rinvia qui almeno a Da Mosto 1977, Cozzi 1977, Finlay 1982 (soprattutto il cap. III *La politica ducale e il patrizio*, pp. 147-210), Tenenti 1982, Boholm 1990, Casini 1996 e Ravegnani 2013.

3. Infatti, il doge «non ha autorità alcuna, se non quanto gli è concesso dalla legge» (Giannotti, *Repubblica*, c. 72r).

4. Inoltre, il doge era assistito dal Minor Consiglio, organo costituito da sei consiglieri ducali, uno per sestiere, la cui principale funzione era quella di moderarne l'autorità.

<martina.dalcengio@uniroma1.it>

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano, a cura di A. Juri, E. Olivadese, N. Volta,
Pisa, ETS, 2025, pp. 133-153

Tenendo a mente la complessità di questo delicato equilibrio, e la necessità di tenere in debita considerazione l'esatta cornice storica entro cui prendono forma i vari testi in esame,⁵ il saggio intende riflettere intorno alla celebrazione poetica del doge, al fine di discutere alcune costanti e funzioni peculiari. La ricognizione, senza pretesa di esaustività, è stata qui circoscritta principalmente alla poesia in lingua volgare andata a stampa tra il 1501 e il 1559, ossia dall'elezione di Leonardo Loredan a quella di Girolamo Priuli; eppure, non mancheranno sporadici affondi su alcuni casi di fine secolo, significativi per intravedere come l'encomio dogale vada mutando nel corso del tempo.⁶

Passando in rassegna la poesia politica di area veneziana, salta subito all'occhio come i versi in lode del doge, e della dogaressa,⁷ costituiscano un *corpus* decisamente snello, assai poco frequentato perfino dagli autori più coinvolti nella vita pubblica. Inoltre, in netto contrasto alla diffusa pratica cinquecentesca di intestare i propri canzonieri ai protagonisti della scena politica contemporanea, pochi sono pure i volumi di rime indirizzati ai principi veneziani: una verifica delle dedicatorie, infatti, restituisce nitidamente l'impressione che gli intellettuali veneti del periodo prediligessero di gran lunga associare i propri libri a sovrani, cardinali o uomini d'armi stranieri.⁸ Tutti questi aspetti insinuano il dubbio che a Venezia, per lo meno sul versante della letteratura volgare, non fosse avvertita la necessità, tutta cortigiana, di manifestare la propria lealtà nei confronti del singolo doge, preferendo piuttosto comporre rime d'elogio per la Serenissima nella sua totalità, soggetto lirico di cospicuo

5. Difatti, sarà da sventare l'errore di appiattare l'indagine trascurando le specificità storico-politiche che fanno da sfondo alla composizione dei testi.

6. Per necessità di limitare il censimento, non ho preso in considerazione i versi d'encomio inclusi all'interno di opere più estese, per lo più di soggetto epico (ad es. Trissino, *Italia liberata*, vv. 1071-1075). I risultati della mappatura verranno messi a disposizione sulla piattaforma del progetto *Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano (1494-1559)* (ideazione e responsabilità scientifica: dott.ssa A. Juri; direzione: dott.ssa A. Juri, con la collaborazione delle dott.sse E. Olivadese, N. Volta e della sottoscritta).

7. Per le mogli dei dogi sono utili le considerazioni di Scarabello 1982 e Ambrosini 2008.

8. Ovviamente, non mancano eccezioni e il discorso cambia sensibilmente se si allarga lo sguardo alle pubblicazioni storiografiche o alla tradizione epica, forse ritenute più consone alla solennità della magistratura dogale. Ad esempio: Francesco Sansovino indirizzò le proprie *Stanze* (In Vinegia, [Bartolomeo Zanetti], 1537) «Al Serenissimo et illustrissimo prencipe Andrea Gritti duce di Vinegia»; Lodovico Dolce il proprio *Sacripante* (In Vinegia, per Giovanni Andrea Vauassore detto Guadagnino, 1539) «al sereniss. & illustriss. Andrea Gritti principe di Vinegia»; Gabriele Simeoni dedicò i propri *Commentarii sopra la tetrarchia di Vinegia, Milano, Mantova et Ferrara* (In Vinegia, per Comino da Trino di Monferrato, 1546) «al sereniss. Principe di Vinegia» Francesco Donà. Inoltre, richiede almeno un accenno il poema latino di Publio Francesco Modesti *Venetias* (Rimini, Bernardino Vitali, 1521), dedicato alla storia di Venezia sul modello dell'*Eneide* virgiliana e connotato dalla presenza di due dediche: la prima a Leonardo Loredan, sotto il cui dogato si colloca la maggior parte degli avvenimenti narrati, e l'altra al successore Antonio Grimani, doge al momento della stampa.

riscontro nella rimeria veneta di pieno Cinquecento.⁹ Del resto, proprio un così basso numero di versi in omaggio al «Serenissimo principe» proietta, viceversa, un certo interesse sull'identità di coloro che, spinti da circostanze su cui occorrerà tornare caso per caso, si cimentarono con il soggetto encomiastico. Infatti, quasi a conferma di quanto detto, non è secondario constatare che questi autori sono per lo più veneti della terraferma – dunque non patrizi, e la cui attività culturale si deve interpretare alla luce di un delicato rapporto con la capitale –¹⁰ oppure veneti d'adozione ossia letterati giunti da poco a Venezia, fortemente motivati a dar prova, a sé stessi e al nuovo ambiente lagunare, del proprio legame con la città. Con la fine del secolo incomincia un'inversione di rotta: aumentano sensibilmente i componimenti e le operazioni editoriali collettive in lode del «principe di Vinegia»,¹¹ così come le opere volte a celebrare l'intero ramo familiare del doge in carica¹² o ad eternare gloriose imprese di capi del passato.¹³ Demandando a un'altra occasione il compito di discutere quali fattori storico-culturali hanno concorso a una simile evoluzione, è bene intanto puntualizzare che la complessiva penuria di testi lirici in lode del doge della prima metà del secolo convive con una più folta tradizione oratoria, a cui hanno preso parte anche figure di primo piano come Giangiorgio Trissino e Sperone Speroni. Un simile divario si spiega forse in virtù del carattere intrinsecamente performativo del genere: l'orazione pubblica ben si addiceva a soddisfare la funzione sociale dell'encomio del doge, la cui celebrazione costituiva un'occasione di raccoglimento da parte dell'intera comunità che lo aveva eletto come simbolo in cui rispecchiarsi.¹⁴

9. La celebrazione lirica di Venezia si fonda su elementi ricorrenti, quali l'esaltazione della sua libertà, della componente acquatica, della presunta invincibilità militare e del suo splendore intellettuale. Talvolta, il plauso si estende anche ai vertici dogali, come nel caso del ciclo di ottave *In laude di Venetia* di Pietro Aretino, dove non mancano versi in lode di Andrea Gritti (ott. 21.7-8; per il testo, si rinvia a Romei 2020, p. 44). Aretino è autore anche del son. *Questo è il Varga dipinto e naturale* (Aretino, *Lettere*, n. 291, Al Vecellio), in lode del dipinto di Tiziano per l'elezione di Marcantonio Trevisan, del son. *La Grazia della prospera influenza* (Aretino, *Lettere*, n. 376, Al dottor Terzo magnifico), in lode dell'elezione a doge di Francesco Venier.

10. I rapporti tra Venezia e la periferia veneta sono stati largamente studiati (Cozzi 1980); tra le pubblicazioni più recenti si veda Pellegrini 2022.

11. Del tipo, la raccolta *Al serenissimo prencipe di Venetia Marino Grimani raccolta di Compositioni diverse et de diversi Autori* (in Venetia, appresso Horatio Larduccio, 1595), comprensiva di diciannove componimenti in lingua latina, italiana e greca, tutti in omaggio alla sua incoronazione del 1595. Dopo questa data, simili iniziative andarono moltiplicandosi. Giusto un altro esempio, tra i vari possibili: le *Rime, e prose di diversi auttori in lode del Sereniss. Prencipe Nicolò Donato* [...], in Venetia, appresso Alessandro Polo, 1620, allestite da Nicolò Manzuoli.

12. Si pensi a *Le illustrati on de' sereniss. mi principi della famiglia Moceniga. Scritte dall'abate Morlopino* (Venezia, appresso Domenico Farri, 1572), non a caso pubblicato sotto il dogato di Alvise Mocenigo (1570-1577).

13. Mi riferisco a *L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato* (1635) di Lucrezia Marinelli, poema incentrato sulle gesta del doge Enrico Dandolo (1192-1205), oggi leggibile in Marinelli, *L'Enrico* [ed. Stampino].

14. Per alcune considerazioni generali sul tema è utile Doglio 1983.

Approfondire la rappresentazione lirica del *doze* significa immergersi in un peculiare filone della poesia cinquecentesca, solo parzialmente sovrapponibile ai plausi elaborati nei contesti non repubblicani del tempo. La questione è intricata e richiede di tenere in considerazione molte angolature che non si ha modo di discutere esaustivamente in questa sede. Per esempio, per cogliere appieno le prerogative dell'encomio dogale, sarà opportuno, in futuro, avviare un confronto tra la celebrazione dei principi veneziani e quella dei coevi regnanti, a partire innanzitutto dai dogi genovesi. Inoltre, sarà doveroso estendere il censimento anche ai testi in prosa e ai *carmina* in lingua neolatina, nonché mappare le tipografie coinvolte e approfondire le modalità di circolazione dei testi. Assodato quanto resta ancora da scavare, la schedatura a disposizione consente intanto di verificare, in ambito volgare, quali dogi hanno goduto di maggiore fortuna poetica. È pur vero, va ribadito, che l'encomio lirico per il doge tende quasi sempre a porre l'accento sulla funzione pubblica dell'incarico, dando quindi poco spazio alle glorie individuali, così da non promuovere, come si è detto, un culto della personalità. Eppure, alcuni godettero di maggiore riscontro poetico rispetto ad altri, forse in virtù di una loro particolare inclinazione mecenatica¹⁵ o di uno spiccato consenso popolare, come nel caso, un po' eccezionale, di Sebastiano Venier, a capo della Repubblica per un paio d'anni (1577-1578). Eletto con voto unanime, Venier si era distinto per eroismo durante la celebre battaglia di Lepanto (1571), di cui fu uno dei protagonisti: pertanto, discostandosi dall'orizzonte mediano dell'encomio dogale, non stupisce che i versi in lode del suo mandato politico siano puntellati di richiami ai suoi passati successi militari, funzionali anche a richiamare alla memoria dei lettori, a ridosso della violenta peste del 1576 che colpì la città, un momento glorioso della recente storia della Serenissima.¹⁶ Da ultimo, oltre a chiedersi *chi* scrive e *per chi*, occorre porre l'accento pure sulle

15. Come nel caso di Andrea Gritti (1534-1538), «superbo ed energetico protagonista della vita veneziana nel secondo quarto del Cinquecento, non ebbe molto scrupolo nel promuovere l'esaltazione pubblica della propria persona, pur evitando quella che oggi si direbbe la sovrapposizione della propria immagine» (Mancini 2005, p. 100). Un quadro completo della *Renovatio Urbis* promossa da Gritti è proposto da Tafuri 1984 (dove si segnala soprattutto il contributo di G. Padoan alle pp. 187-200). Per la glorificazione di Gritti, non sfugga il volume Hippolyti Fantotii Delphici, Perusini, minoritae *Grittias*, Impressum Venetiis, per Benedictum de Bendonis, 1541, poema in esametri incentrato sulle gesta di Andrea Gritti, dedicatario postumo del testo.

16. Per l'incoronazione di Sebastiano Venier, Medin 1904, p. 538 dà notizia di tre *plaquettes*: la *Canzone nella creatione del sereniss. prencipe di Venetia* [...] di Gioseppe Policretti, in Padoa, per Lorenzo Pasquati, 1577; *Canzone al sereniss. prencipe di Venetia Sebastian Veniero di Agostin Agostini da Legagno*, in Padoa, per Lorenzo Pasquati, 1577; *Ad Sebastianum Venerium serenissimum principem Venetiarum &c. Octavii Menini*, Venetiis, ex officina Dominici Guerraei, 1577. La sua peculiarità iconografico-celebrativa, all'insegna di un'indelebile memoria lepantina, trova corrispondenza anche in pittura; basti pensare al dipinto di Jacopo Tintoretto *Il doge Sebastiano Venier, ammiraglio vincitore a Lepanto* (1578, Kunsthistorisches Museum, Vienna), dove il doge, privo del consueto corno ducale, è rappresentato in armatura e con il conflitto marittimo sullo sfondo.

circostanze encomiastiche. La mappatura a disposizione fotografa due sole occasioni elogiative: l'elezione del doge e il suo funerale, entrambe cerimonie dal forte portato simbolico, nonché passaggi cruciali per l'equilibrio politico dello stato veneziano.¹⁷ Rinunciando, dunque, a ripercorrere il discorso nella sua interezza, ci si limita qui a soffermarsi su alcuni testi ancora poco commentati, ma emblematici per incominciare a sondare la presenza dogale in poesia,¹⁸ abbastanza uniforme nella sua codificazione retorica.

1. *I versi in morte del doge (e dintorni)*

I versi in morte del doge si allineano, per strategie epicediche e tasselli commemorativi, al resto della scrittura funebre cinquecentesca; eppure, qualcosa rimane da dire in merito sia ai possibili modelli letterari, non solo lirici, sia alle forme del compianto dogale. Prendiamo innanzitutto in considerazione il poeta Agostino Beaziano (m. 1549), di origini trevigiane. Il suo canzoniere (Venezia 1538), dalla spiccata inclinazione politica (prevalentemente in chiave filoimperiale), presenta un'articolazione bipartita: la prima sezione ospita rime in volgare, la seconda in latino. Il primo blocco si conclude con un ciclo di quaranta ottave, gran parte delle quali di soggetto funebre: una sorta di galleria di personalità illustri, quasi tutte appartenenti alla scena italiana di età moderna. Nel ciclo confluiscono, infatti, i grandi esponenti delle casate italiane (Visconti, Sforza, Montefeltro, Medici, d'Avalos, Della Rovere), uomini d'armi (Bartolomeo Colleoni, Andrea Doria) e di chiesa (papa Leone X), pittori (Giovanni Bellini, Raffaello), intellettuali del passato (Omero, Platone, Virgilio) e della contemporaneità (Giovanni Pontano, Pietro Bembo, Andrea Navagero, Jacopo Sannazaro, Vittoria Colonna). La rassegna, quasi un mosaico di ritratti trionfali, include anche cinque dogi veneziani, rispettivamente da identificare in Pietro Mocenigo (1474-1476), Agostino Barbarigo (1486-1501), Leonardo Loredan (1501-1521), Antonio Grimani (1521-1523) e Andrea Gritti (1523-1538):¹⁹

17. «I riti che a Venezia seguivano la morte del doge e la proclamazione del successore sono un esempio della realizzazione compiuta ed efficace di un'idea politica, la spettacolarizzazione attiva – nel senso di incidente sulla realtà – di avvenuti equilibri di governo» (Casini 1996, p. 29).

18. Segnalo il recente lavoro di Cassini 2022, dedicato all'elezione del doge Leonardo Loredan in letteratura (1501).

19. Beaziano 1538, cc. [Fvr]-[Fvii]. Mia la numerazione delle ottave. Il canzoniere fu ristampato nel 1551, per i tipi veneziani di Giolito. Si coglie l'occasione per ricordare che Beaziano compose anche *Ad Franciscum Donatum electum Venetiarum principem carmen*, Venetijs, apud Gabrielem Iolitu de Ferrariis, 1548, in lode della sua elezione. Un cenno a queste ottave funebri si trova in Doglio 1993, p. 107.

[Ott. 6]

D'ogni vera bontà limpida luce,
 et de la naval pugna eterno grido,
 qui giace il Mocenico Pietro, Duce
 de la chiara città, che d'Adria al lido
 continue alte vittorie acquista, e adduce, 5
 come in albergo a la virtù più fido
 fu di cor puro et d'opre excelse; quale
 e, chi non ha maggior, al primo eguale.

[Ott. 9]

In questo marmo è chiuso il Barbadico
 Agostin, Duce di Venetia; dove
 il ciel stancando ogni suo lume amico
 pose quanto alhor da che largo piove
 sì ch'aguagliò, se non vinse, l'antico 5
 Augusto, in governo terreno Giove.
 Eterno exempio a la futura gente
 quanto esser un Re po' grave et prudente.

[Ott. 15]

Qui giace il Duce Loredan; cui tenne
 Fortuna in mille gravi errori involto:
 né l'animo però, né 'l senno venne
 a manco in lui, sempre al rimedio volto.
 Anzi il lungo di lei sdegno sostenne 5
 fin che la vide serenar il volto,
 qual bon nocchier, ch'ardito insieme e accorto,
 del mar vinto 'l furor salvo entra in porto.

[Ott. 16]

L'osse qui son del Principe Crimano
 a chi ben mira exempio manifesto,
 c'huom né temer, né sperar debbia invano
 de la fortuna il volto hor lieto, hor mesto. 5
 Tenne il pensier da quel sempre lontano,
 ch'era contrario al publico, a l'honesto.
 Fu d'animo, et di cor sincero, et bono,
 sì che vendetta giudicò il perdono.

[Ott. 17]

Chi d'Andrea Griti il nome ode, ode anchora
 valor, ch'a tutti gli altri il nome ha tolto,
 nome, che solo è per mancar alhora,
 che fin havrà cio, c'ha Dio insieme accolto. 5
 Li diè, chi po', d'ogni costume fora
 animo senza par, senza par volto;
 sol per mostrarne un Principe perfetto
 qual dee presentia haver, qual intelletto.

Con l'eccezione dell'ultima ottava per Gritti, ancora vivo al momento della composizione dei versi,²⁰ in filigrana si avverte il modello dell'epitafio latino, complici il sapore vagamente epigrammatico del metro e l'uso di precise formule epigrafiche («Qui giace», ott. 6.3 e 15.1; «In questo marmo», ott. 9.1.1; «L'ossa qui son», ott. 16.1). Le stanze, innervate da una ricerca di enfasi espressiva,²¹ sono attraversate da alcuni tratti encomiastici ricorrevoli, abbastanza scontati: l'esplicitazione del ruolo politico («Duce», «Re», «Principe»); i nobilitanti parallelismi con la cultura latina (es. «sì ch'aguaagliò, se non vinse l'antico | Augusto, in governo terreno Giove», ott. 9.5-6); l'idea che il doge debba fungere da modello per altri («Eterno exempio a la futura gente», ott. 9.7; «chi ben mira exempio manifesto», ott. 16.2); i riferimenti alle varie imprese militari dei singoli dogi, affrontate vittoriosamente anche nelle circostanze più sfortunate, dando così prova ulteriore del proprio valore (es. «Qui giace il Duce Loredan; cui tenne | Fortuna in mille gravi errori involto», ott. 15.1-2). L'insistenza sui successi militari dei principi veneziani, oltre a conferire loro una patina eroica, è un punto da mettere in evidenza giacché l'unico potere effettivo che non fu mai negato alla magistratura dogale fu proprio quello di comandare la flotta e guidare l'armata in tempo di guerra. In questa prospettiva, merita un cenno il ritratto di Loredan come un «bon nocchier» (ott. 15.7), capace di fronteggiare la tempesta e mettere al riparo la propria ciurma: sebbene l'immagine vanti un enorme riscontro nella rimeria del periodo, sulla scorta di un inflazionato *topos* virgiliano (*Aen.* IV.52-53) e petrarchesco (*Rvf* 15.1.1-2), la metafora si addice particolarmente al potere marittimo di Venezia, al punto da costituire quasi una costante nei ritratti dogali. Soprattutto, è evidente l'insistenza di Beaziano sulle qualità morali dei capi veneziani: Pietro Mocenigo «fu di cor puro et d'opre excelse» (ott. 6.7); Agostino Barbarigo ha mostrato «quanto esser un Re po' grave et prudente» (ott. 9.8); Leonardo Loredan è «ardito insieme e accorto» (ott. 15.7); Andrea Grimani «fu d'animo, et di cor sincero, et bono» (ott. 16.7); mentre, Andrea Gritti è pari a «un Principe perfetto, | qual dee presentia haver, qual intelletto» (ott. 17.7-8). Pur nella possibilità di riconoscere una qualche ragione storica alla base delle singole associazioni, simili lusinghe costellano la poesia in lode di un soggetto politico, in quanto virtù tradizionalmente associate a un buon governatore. Del resto, rimarcare la loro correttezza, giustizia,

20. Probabilmente questo spiega pure il maggiore slancio encomiastico riservato alla stanza per Gritti. Il doge morì il 28 dicembre 1538, dunque solo qualche mese dopo la pubblicazione delle *Rime* di Beaziano.

21. In tal senso, si noti come l'eco della popolarità di Gritti risuoni perfettamente nella *repetitio* lessicale che costella l'intera ottava: «il nome ode, ode anchora | valor, ch'a tutti gli altri il nome ha tolto, | nome, che solo è per mancar alhora, | [...] | animo senza par, senza par volto» (vv. 1-6).

prudenza e saggezza diventa un modo per celebrare indirettamente l'intera Repubblica di Venezia, dal momento che proprio i dogi avevano il compito di rappresentarla.²²

Queste ottave di Beaziano, intese come un'ordinata sequenza di principi veneziani ricordati per le loro imprese, vanno contestualizzate alla luce del fortunato filone poetico dei cataloghi in chiave dogale, di tenore biografico-encomiastico. Per la scena veneta di primo Cinquecento, valgono almeno due esempi: la *Ducigraphia* di Francesco Ravenoldi, costituita da una rassegna di epigrammi latini, uno per ogni doge della Repubblica;²³ e l'*Epitome Princip[um] Venet[orum]* del veneziano Bernardo Giorgi, data in stampa dai figli di Manuzio nel 1547, con dedica al doge Francesco Donà (1545-1553).²⁴ Il volume di Giorgi ospita settanta *carmina* latini, ognuno dei quali dà voce a ciascun doge della Serenissima, dalle origini fino alla contemporaneità: complice il fatto che i soggetti parlano di sé in prima persona, delineando una breve sintesi del loro operato e riferendo la propria morte, si avverte, anche in questo caso, la memoria dell'epigrafia classica. Eppure, va sottolineato che lo stesso Giorgi, fin dalle prime righe della dedicatoria, ammette soprattutto l'influenza del *De uitis principum et gestis Venetorum compendium* di Pietro Marcello, con riferimento all'edizione impressa a Venezia nel 1502 per i torchi di Cristophorum de Pensis.²⁵ In altri termini, l'autore riadatta e mette in versi un'opera storiografica in prosa, riconducibile al fortunato genere delle 'Vite dei dogi', in forte dialogo con il modello svetoniano.²⁶ In ogni caso, secondo Antonio Medin, proprio

22. D'altra parte, «la tematica del luogo della Giustizia come rivendicazione di una costituzione ideale è innegabilmente una delle chiavi di volta del mito di Venezia. [...] Ipotizzare l'identità Venezia-Giustizia era innanzitutto una maniera per affermare alto e forte, a fini che vorremmo per amor di semplicità dire propagandistici a uso interno quanto esterno, l'esistenza fattuale, qui e ora, di una costituzione pressoché perfetta sotto il segno dell'intervento divino» (Loechel 1996, p. 644).

23. La serie, come per Beaziano, termina con il doge Andrea Gritti, dedicatario dell'opera, rimasta manoscritta (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. XII.212 [= 4180]).

24. Dell'autore le informazioni biografiche sono pressoché nulle. Foscarini 1854, p. 267, n. 3 ne fissa la morte al 1565, ma a lui è indirizzato un componimento funebre nel 1570 (*Carmina Acad. Occultorum*, Brixiae, [s.e.] 1570, cc. 7v-8v). Giorgi è autore anche di un volume di *Epitaphia, et epigrammata* (Venetiis, [Paolo Manuzio], 1558).

25. Giorgi, *Epitome*, c. Ar. Dell'opera si conoscono anche successive ristampe (1554, 1557, 1558), ma tutte posteriori all'*Epitome* di Bernardo Giorgi.

26. Oltre alla citata cronaca di Marcello, poi volgarizzata da Lodovico Domenichi nel 1557, spicca per importanza Sanudo, *Le vite dei dogi*, raccontati però fino al 1494. Inoltre, ad Antonio Donato «le fonti, unanimi tutte (solo il Degli Agostini avanza l'ipotesi che autore sia il padre Andrea, ma è lieto a ricredersi parlando di quest'ultimo), gli attribuiscono una *Epitome vitarum ducum Venetorum*, che arrivava fino al doge Nicolò Marcello» (De Peppo 1991, p. 710). Inoltre, si segnala anche la cronaca dei dogi, adespota, dal titolo *Capitolo di Venetia oue trattasi di tutti e principi loro, con loro uittorie, honori, & dignitati* [...], Venetia, per Francesco di Alessandro Bindoni, & Mapheo Pasini compagni, 1532.

con l'*Epitome* di Bernardo Giorgi avrebbe inizio «la serie delle ducigrafie epigrammatiche, le quali fiorirono nei secoli successivi, e che sono certo le scritte poetiche storicamente più notevoli dedicate ai principi di Venezia». ²⁷

Per assetto complessivo, e pur con le dovute differenze, le stanze di Beaziano sono riconducibili anche al filone letterario delle rassegne di uomini illustri, di ampia attestazione nel panorama di epoca moderna. Su tutte, spiccano per importanza gli *Elogia* (1551) di Paolo Giovio, poi interamente volgarizzati dal poligrafo piacentino Lodovico Domenichi, trasferitosi a Venezia nei primi anni Quaranta. ²⁸ Per il nostro discorso, vale la pena precisare che nel secondo volume gioviano, dedicato agli uomini d'armi e di governo, si annoverano due dogi veneziani, Antonio Grimani e Andrea Gritti. A entrambi sono associati componimenti di lode: Domenichi firma un carme per Grimani, poi da lui stesso restituito in veste di sonetto; ²⁹ mentre in omaggio a Gritti si leggono i *carmina* del canonico veronese Adamo Righi e del romano Pietro Alvaro. ³⁰ Non è questa la sede per soffermarsi sulle strategie di riscrittura adottate da Domenichi, esperto traduttore. Piuttosto, si ponga l'accento sul fatto che anche in questi testi ritornano alcuni aspetti già evidenziati nelle ottave di Beaziano, tra cui: il ritratto del doge nelle vesti di un «accorto et provido» nocchiero (canz. *Come albor che la nave...*, 13), intento a proteggere la propria comunità, ricondotta, secondo consuetudine, alla sua regale identità marittima (canz. *Come albor che la nave...*, 6 e 17); l'eroica capacità del doge, sempre invitto, di fronteggiare un insieme di eventi sfavorevoli (epigr. *Del magnanimo invito...*, 3-4); e l'integerrimo statuto morale dei capi veneziani (son. *Questa è la degna...*, 10; canz. *Come albor che la nave...*, 19; epigr. *Del magnanimo invito...*, 7). Soprattutto, anche in questi testi, la celebrazione del doge diventa occasione per esaltare la grandezza della Repubblica veneziana (canz. *Come albor che la nave...*, 27 ed epigr. *Del magnanimo invito...*, 6) e del suo patriziato, rappresentato politicamente dal «giustissimo Senato» (son. *Questa è la degna...*, 11), i cui membri brillano per saggezza (canz. *Come albor che la nave...*, 28).

27. Medin 1904, p. 32.

28. La bibliografia su Giovio è ampia; mi limito qui a segnalare il recente studio di Tarallo 2021. Sulla collaborazione tra Giovio e Domenichi si è soffermato Minonzio 2015.

29. Per il testo latino (*Principis effigies haec est reuerenda Grimani*), Giovio, *Elogia*, pp. 228-31; per la riscrittura in volgare (*Questa è la degna effigie del Grimani*), Id., *Elogi* 1559, c. 101v. Oggi leggibili in Minonzio 2012, pp. 139-40. Per le sole biografie, Giovio, *Elogi* 2006, pp. 790-94 e 896-98.

30. Autori rispettivamente del lungo carme *Ut vigili doctoque ratis simul aucta Magistro est* (poi tradotto *Come albor che la nave ha un buon governo*) e dell'epigramma *Magnanimi invitique Andrea picta tabella* (tradotto in *Del magnanimo invito, ottimo Andrea*), editi in Minonzio 2012, pp. 160-61 (a cui si rimanda per informazioni sugli autori). Per i testi latini, Giovio, *Elogia*, pp. 286-88; per i rifacimenti di Domenichi, vd. Giovio, *Elogi* 1559, c. 151.

Nella seconda metà del secolo, la morte del doge continua a costituire una delle principali occasioni poetiche in sua lode, talvolta portando all'allestimento anche di *smilze plaquettes* commemorative.³¹ In più, in linea con il gusto metrico del periodo, vanno moltiplicandosi pure i madrigali di soggetto funebre, meno frequenti nella prima parte del secolo. Per esempio, in morte di Nicolò da Ponte (m. 1585), desta interesse una proposta lirica del poeta bergamasco Orazio Lupi, da leggere in combinazione con il sonetto immediatamente successivo, in omaggio all'elezione del nuovo doge, Pasquale Cicogna (m. 1595):³²

In morte del Sereniss. Prencipe di Venetia Nicolò Ponte

Questi, ch'un lume chiaro
era di questa etate,
e ne l'onde turbate
del Mondo era il nocchier, la stella, e 'l faro;
ahì Giove, perché spento 5
l'hai quasi in un momento?
E pur de la tua prole
egli era, sendo un Sole:
se tu n'atterri i tuoi,
che dèi tu far contra i nemici poi? 10
Miseri noi, c'hor cinti da procella
siam fra Scilla, e Cariddi senza stella.

Nella creatione del Sereniss. Prencipe, Pasqual Cicogna

S'a l'apparir del Sol poche hore inanti
da noi partito, per dar lume altrove,
par ch'ogni fior s'allegri, e si rinove,
e l'aria empion gli augei di dolci canti:
che far debbiamo noi mortali? E quanti 5
gaudii debbiam mostrare? Hor che 'l ver Giove
un Sol mai più non visto ci apre, e move,
da noi bramato già tant'anni, e tanti?

31. Ad es. la *Canzon nella morte del ser.mo princ. di Venetia Nicolò da Ponte* (in Venezia, appresso S. Bordogna, 1585) di Moderata Fonte. L'autrice aveva già dedicato al medesimo il poemetto *Le feste* (In Venetia, appresso Domenico & Gio. Guerra, [1582]). Inoltre, si era pronunciata in lode del potere dogale in un paio di occasioni, in prosa (Fonte, *Il merito delle donne*, Giornata Prima, p. 13) e in poesia (Fonte, *Floridoro*, XIII.30-31, c. 60r).

32. Lupi, *Rime*, c. Aiv. Sempre «nella creatione del Serenissimo Pasqual Cicogna Doge di Venetia», vale la pena ricordare pure il sonetto *Poiché apparendo a noi lieta, et altera* (Sforza, *Rime* 1590a, c. 40), costruito su una trama di *aequivocatio* onomastica di marca ornitologica, secondo un gusto artificioso largamente attestato nella lirica di pieno Cinquecento. Nella trama del testo si scorgono punti di contatto con l'orazione da lui redatta per la stessa circostanza (Sforza, *Rime* 1590b, cc. B2r-[B4v]: [B4v]). Per una panoramica sull'autore si veda Russo 1985.

Marco Bandarini³⁴

Regina d'Adria, virgine gentile
 in nel cui seno Astrea candida regna,
 godi che porteranno la tua insegna
 le rose oltra il mar d'India e quel di Tyle,
 ché Francesco Donato, alma virile, 5
 darti prince benigno il ciel si degna,
 che di virtù l'imgo d'una tal pregna
 come rose di maggio e fiori aprile;
 hor te diffenderà con il senato
 Venegia santo, che vista n'addocchi 10
 a profanare il tuo virginal stato;
 resta che con la man tua casta tocchi
 giustitia, e tenghi Principe Donato
 Christo e la povertà dinanti a gli occhi.

Antonio Giacomo Corso³⁵

Di quanti hebbe il natio nostro paese
 chiari, giusti, divini, almi, pastori,
 di quante palme e gloriosi honori
 hebber nell'alte lor famose imprese,
 di voi, più saggio unqua non vide o intese 5
 opre d'altro suo prencipe migliori
 di voi, Padre de i padri suoi maggiori,
 donato a noi dal ciel largo è cortese.
 Non Sparta, Thebe, Roma, Athene od Argo
 duchi, prencipi, regi illustrar tanto 10
 quanto Vinegia, voi, Francesco altero.
 Ben puote Adria tallhor, con gli occhi d'Argo,
 mirarvi intento e dir con dolce canto:
 – Ceda al mio Doge pur Cesare e Piero! –.

Senza addentrarci nelle dinamiche che hanno portato all'ascesa del doge, colpisce l'ordinarietà dell'apparato tematico che non si discosta da quanto già tracciato fin qui: l'esplicitazione del ruolo politico; l'alta concentrazione di verbi al futuro (espressione quasi di un auspicio di gloria); il confronto con la

34. Bandarini, *Sonetti*, c. 2v. Un recente inquadramento sul poeta, di origini mantovane, si legge in Coletti 2014, pp. 200-04. Al v. 2, «in nel» è da considerarsi una zeppa. È utile ricordare che Bandarini compose un ciclo di undici ottave «in lode de la Repub. Venetiana da lui alla Illustriss. Signoria recitate» (inc. *Saggia e cortese illustre Signoria*, Bandarini, *Sonetti*, cc. xiii-vxv) dove, tra le varie ragioni d'encomio, loda il «senat'eccelso» (v. 54) e il «senso e il valor de Venetiani l e sopra tutti gli altri il bon governo» (vv. 73-74).

35. Corso, *Stanze*, c. 10r. La ristampa delle *Rime* attesta una variante al v. 2 (*divini* > *prudenti*), probabilmente d'autore (ivi, c. 56r). Sul poeta, nato ad Ancona e vicino al circolo ca' Venier, le informazioni scarseggiano.

tradizione classica; la diffusa retorica dell'abbondanza (a cui corrisponde una precisa enfasi retorica); nonché l'insistenza sulle qualità morali del soggetto, *in primis* la saggezza e la giustizia. Lievemente diversa è una prova lirica del veneziano Pietro Massolo, autore di un sonetto dal tenore complessivamente meno elogiativo, imperniato sulla necessità del principe neoletto, Lorenzo Priuli (1556-1559), di risolvere una volta per tutte la minaccia ottomana:³⁶

Saggio Priul, che all'Imperio vetusto
de la donna del mar preposto sei,
et poggi al ciel fra gl'altri semedei,
del thesor di virtù ricco et onusto,
tu, co 'l tuo ingegno, anchor arso et combusto
renderai l'Ottoman fiero, e gl'occhi miei
vedranno quel ch'ognor veder vorrei:
la pace universal del grande Augusto,
fi[a] all'hor sotto un ovile, et un Pastore,
fia ridutta la grege de gl'e[le]tti,
che sempre è salva et non può mai perire,
e il gran nome di Christo in sommo honore,
et tu, forniti i tuoi di chiari netti,
glorioso morrai, senza morire.

L'appello affinché ci si erga a difesa della fede cristiana, garantendo quasi una nuova *pax augustea* (v. 8), costituisce indubbiamente un *topos* di largo riscontro nella letteratura di quegli anni. Tuttavia, è valido chiedersi se l'invito a promuovere una nuova crociata debba essere letto anche in rapporto all'effettivo cesaropapismo veneziano: difatti, sulla scorta di un uso già bizantino, il doge era a capo della Chiesa di San Marco, esercitando una funzione religiosa del tutto indipendente dal potere pontificio. A ben guardare, il forte legame tra il potere politico e spirituale del principe veneziano, chiamato a rispettare gli insegnamenti di Cristo e difenderne la fede, è ribadito pure nel sonetto di Giacomo Antonio Corso, dove il doge è evocato nei termini di un potere sacro e temporale: «— Ceda al mio Doge pur Cesare e Piero! —» (v. 14). Qualche anno prima, anche Bernardo Zane si augurava che il doge in carica, Pietro Lando (1539-1545), sedasse il pericolo turco:³⁷

36. Massolo, *Rime morali* 1564, p. 210. Il sonetto fu ripubblicato, con il commento di Francesco Sansovino, in Massolo, *Rime morali* 1583, c. 98. Il poeta è autore anche del sonetto filosofico *Hor mi di Ponte, perché lo huom sovente*, diretto al doge Nicolò da Ponte (Massolo, *Rime morali* 1583, cc. 49v-50r).

37. Zane, *Rime*, c. [Bvir]. Il testo, segnalato già da Cicogna 1853, p. 790, è con tutta probabilità databile al biennio 1539-1540, ma ho dei dubbi sulla sua effettiva occasione compositiva. Il componimento, parte di una raccolta lirica interamente rivolta ai principali esponenti politici contemporanei, è immediatamente seguito da un sonetto diretto «Alla Vergine Città di Vinegia» (*Se l' benigno Gesù non scioglie il groppo*).

Homai ch'i bei pensieri, in parte, han loco
 e che nel numer siete di coloro
 ch'han fatto al gran Leon già l'ali d'oro
 di fer l'artiglio, e l'animo di foco,
 fate che 'l mesto Egeo riposi un poco 5
 mercè di Voi e del temuto choro
 u' coronati di quertia e di alloro
 sedetter quei ch'ebber fortuna a giuoco.
 Destate i più be' spirti all'alta impresa
 hor che con voi l'instabil donna havete 10
 qual a nemici nostri ha volto il tergo.
 Godrà 'l padre Ocean, s'alla difesa
 dei figli le Sant'arme in man prendete
 per far Vinegia d'ogni pace albergo.

Eppure, il sonetto di Zane richiede di essere calato all'interno di precise coordinate storiche, per nulla sovrapponibili a quelle del testo di Massolo. Infatti, Lando fu eletto nel gennaio del 1539, a pochi mesi di distanza dalla grave sconfitta veneziana di Prevesa (1538) contro la flotta Ottomana. Pertanto, i vari riferimenti alla violenza turca, al «mesto Egeo» (v. 5) e al bisogno di pace (v. 14) – poi effettivamente siglata da Lando con Solimano il Magnifico nel 1540 – rimandano innanzitutto a un doloroso episodio di storia recente.

L'investitura dogale è al centro pure di alcuni cicli di ottave, del tipo:

– Girolamo Parabosco, inc. *Tu, che felice il più honorato scanno* (8 st.) «Al Serenissimo Principe di Vinegia M. Francesco Donato», eletto nel 1545;³⁸

– Girolamo Fenarolo, inc. *Poiché vie più che mai chiaro, et adorno* (8 st.) «Nella creazione del serenissimo doge [Francesco] Veniero», eletto nel 1554;³⁹

– Celio Magno, inc. *Di Giove Nuntio a voi dal ciel discendo* (12 ott.) «Recitate nel convito fatto dopo la creatione del Sereniss. Luigi Mozanigo Principe di Vinegia», databile al 1570.⁴⁰

38. Parabosco, *Rime* 1546, cc. 12v-13v. Dal momento che le stanze furono pubblicate nel 1546, è da respingere l'ipotesi di Giuseppe Bianchini (1899, p. 59) secondo cui potrebbero essere state composte «quando fu nominato organista di san Marco», nel 1551. L'apprezzamento di Parabosco per Francesco Donà è ribadito nei *Diporti, Lodi di donne*, p. 309. Più o meno dello stesso periodo è anche il suo ciclo di stanze in lode di Venezia (Parabosco, *Rime* 1547, cc. 19r-21v, inc. *Della città che per miracol siede*). Per un quadro sul Parabosco lirico si rimanda ad Andreani 2014.

39. Fenarolo, *Rime*, cc. 47v-48r. Anche Fenarolo è autore di una canzone in lode di Venezia, nella quale non si manca di celebrare il potere dogale (Fenarolo, *Rime*, cc. 55v-58r, canz. *O quando potrà 'l core*, vv. 31-40).

40. Le ottave di Magno, dove si immagina che a parlare sia un consesso di divinità intenzionato a celebrare il nuovo Principe veneziano, sono edite in Ferentilli 1571, pp. 544-48; per uno studio vd. Korsch 2016.

Fra questi, ancora una volta, solo Celio Magno, responsabile di vari incarichi per conto della Repubblica, aveva origini veneziane, ma non patrizie.⁴¹ Il piacentino Girolamo Parabosco era giunto in laguna agli inizi degli anni Quaranta, diventando presto una figura di rilievo nella scena culturale; e lo stesso vale per il bresciano Girolamo Fenarolo, membro della prestigiosa Accademia della Fama e protagonista del vivace circolo ca' Venier, epicentro della vita intellettuale locale.⁴² Nelle loro ottave si avvertono le solite pennellate encomiastiche, già variamente messe in evidenza. Eppure, forse in virtù dell'andamento narrativo e della più ampia estensione complessiva del metro, queste stanze insistono soprattutto sulla descrizione della festosa atmosfera circostante, a cui prendono parte l'intera comunità (es. Parabosco, ott. 1.5-8), la Natura (Parabosco, ott. 2-3) e varie Divinità (Fenarolo, ott. 8): in altri termini, l'universo nella sua totalità.⁴³ In questa prospettiva, merita un accenno il poemetto *Li trionfi et feste solenni* del padovano Giovanni Maria Mesenetti, composto in occasione dell'elezione di Francesco Venier nel 1554.⁴⁴ Eppure, come recita l'indicazione posta sul *verso* del frontespizio, l'opera si rivolge in realtà «Alli Clarissimi, et Illustrissimi Senatori della Republica Venetiana».⁴⁵ Nel proprio componimento, anziché soffermarsi sul plauso del doge, Mesenetti ripercorre la trepidazione entusiasta di chi assiste all'evento: l'autore, insomma, mette in versi il carattere pubblico dell'incoronazione dogale, lodandone il meccanismo cerimoniale.

41. Fra le rime di Celio Magno non si attestano altri versi in lode dei dogi veneziani; il poeta è autore però del *Trionfo di Christo per la vittoria contra' Turchi*, rappresentato il 26 dic. 1571 davanti al doge Alvise Mocenigo (edito per i tipi veneziani di Guerra nel 1571).

42. Per quanto possa trattarsi di una pura coincidenza, è quanto meno curioso che l'unico doge al quale Fenarolo dedicò versi d'encomio appartiene proprio alla casata Venier.

43. A margine, è utile ricordare che il lungo processo di investitura dogale confluiva davvero in una sfarzosa ritualità processionale, funzionale a legittimare l'insediamento del principe; la cerimonia intendeva «coinvolgere la cittadinanza tutta e a simboleggiare, insieme, l'ordinato assetto dello stato veneto, alla cui armonia ciascun settore della popolazione, nei suoi singoli membri, era chiamato a contribuire per la sua parte» (Ambrosini 1996, p. 441).

44. L'autore pubblicò anche l'*Oratione fatta nella creatione al principato del serenissimo Francesco Veniero principe di Vineggia, del Masenetti padovano*, in Padova, appresso Gratioso Perchacino, 1554.

45. Mesenetti, *Trionfi*, c. Aiiir. Celebrare il Senato veneziano significa celebrare l'identità repubblicana della Serenissima, di cui il doge è il vertice, ma non il fondamento: difatti, anche nel ciclo di ottave di si leggono alcuni versi in lode del Senato veneziano (Magno, ott. 2-3), forse poeticamente più adatto del Maggior Consiglio per rappresentare il ruolo chiave del patriziato nel sistema di elezione dogale. Anche noto come Consiglio dei Pregadi, il Senato era un organo deliberativo della Repubblica, non coinvolto nell'elezione dogale. Molti sono gli scavi da compiere per censire puntualmente i componimenti in lode del Senato veneziano nel panorama della poesia moderna. Intanto, si coglie l'occasione per segnalare almeno il sonetto caudato *Se co' l' mio basso stil Venetia canto* di Giulio Ariosto, indirizzato al «Senato di Venezia» (Ariosto, *Fatti*, c. 22r). Desta curiosità la scelta di cimentarsi con un sonetto caudato, ascrivibile tradizionalmente a una tradizione lirica comica-burlesca.

L'interesse verso la procedura di elezione della carica dogale trova riscontro pure sul versante della letteratura popolare; basti pensare, per esempio, a una nota filastrocca di difficile datazione, i cui versi «spiegano con immediatezza e senza complicazioni argomentative i complessi passaggi dell'elezione del doge di Venezia»:⁴⁶

Trenta elegge il consiglio,	
di quei nove hanno il meglio;	
questi eleggon quaranta;	
ma chi di lor si vanta	
son dodici, che fanno	5
venticinque: ma stanno	
di questi solo nove,	
che fan con le lor prove	
quarantacinque a ponto,	
de' quali, undici in conto,	10
eleggon quarantuno,	
che chiusi tutti in uno,	
con venticinque almeno	
voti, fanno il sereno	
principe, che corregge	15
statuti, ordini, e legge.	

È ancora tutta da sondare la presenza dei dogi nell'ambito delle scritture popolareshche: indagine decisamente spinosa, che meriterebbe certamente un discorso a parte in quanto riguarda, per lo più, testimonianze adespote, di dubbia datazione, non di rado dal timbro violentemente rabbioso, e per le quali è difficile ricostruire le modalità di circolazione (complice la loro verosimile tradizione orale). Eloquenti in tal senso sono alcuni versi funebri in morte di Pietro Loredan (m. 1570) che, stando alle cronache, «andavano li putti il giorno e la notte cantando».⁴⁷ Al posto del consueto sconcerto com-

46. Foscarini 1844, p. 122, da cui si trascrive il testo. Lo studioso riferisce che si tratta di «barbarissimi versi, che il Daru ripete, come da lui cavati da un vecchio manoscritto» (*ibid.*). Lo studioso si riferisce a Daru 1819, pp. 377-78, nota, che indica come propria fonte manoscritta il *De l'état présent de la république de Venise etc par H. D. V. chevalier de l'ordre de Sainte-Michelle*, allestito il 1674 (oggi Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 5604, cc. 3v-4r). Ringrazio Rosario Lancellotti e Julia Castiglione per avermi aiutata nell'individuazione del manoscritto francese. Il testo è edito anche in Da Mosto 1977, p. 40 e Tucci 1982, p. 111 (al cui saggio si rimanda per una panoramica esaustiva sui meccanismi dell'elezione dogale).

47. Gli ultimi mesi del suo dogado furono aggravati da una violenta carestia, che il doge cercò di fronteggiare ordinando che il pane fosse preparato con il miglio. La citazione e i distici sono tratti da Cicogna 1853, p. 643 (che attinge a sua volta dalla cronaca di Agostino degli Agostini, dedicata alla storia di Venezia, per il periodo compreso tra il 421 al 1570, e conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, ms. It. VII.1 [= 6058]); si leggono anche in Medin 1904, pp. 230-31 e Da Mosto 1977, p. 273. L'ultimo verso è ipermetro, ma si sceglie qui di non emendarlo per restituire al lettore la possibile criticità originaria del testo.

memorativo, prevale un gioioso sollievo, che assume quasi le sembianze di un impietoso giudizio sull'operato del doge:

Viva San Marco con la Signoria
ch'è morto il dose de la carestia.

L'è morto il Loredano Campanin
che ne faceva mangiar pan col boletin.

Oppure, merita un cenno una quartina circolante in corrispondenza con lo scrutinio di Lorenzo Priuli, eletto nel giugno 1556:⁴⁸

Tron no 'l volemo
il Priuli l'amazaremo,
il Tiepolo è maledetto
fa il Venier ch'è poveretto.

Come si diceva, molto è il materiale manoscritto sommerso da valorizzare. Per esempio, di tenore simile alla filastrocca precedente è un inedito sonetto caudato, conservato privo di indicazioni autoriali in un codice della Biblioteca Marciana di Venezia:⁴⁹

Il Gran Senato, trenta senatori
Veneti Elege, che rimangon nove,
li qual toccando le dovute prove
ne fan quaranta et sette favori.
Questi quaranta, in dodeci signori
ridotti, venticinque panche trove
co(n) voci nuove, che senza in altrove
sortiti in nuove, gli altri restan fuori.
Li nuove potria far quarantacinque
sette ballote, havendo per ciascuno
chi in undeci persone si relinque.
Li undeci poi ne fan quaranta uno,

48. Per la pasquinata, quasi espressione di una preferenza elettorale dal basso, si rimanda a Da Mosto 1977, p. 264: lo studioso riferisce che «durante il conclave correvano ragazzi per la città gridando» questi versi, ma non esplicita la propria fonte storica. I quattro candidati sono da identificare in Filippo Tron, Stefano Tiepolo, Bernardo Venier, Lorenzo Priuli, eletto il 14 giugno 1556.

49. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Marc. It. IX.174 (= 6283), c. 30v. In questo caso, la trascrizione del sonetto è volutamente diplomatica (tra parentesi tonde ho sciolto le abbreviazioni). Il codice, una raccolta miscellanea di rime, è genericamente databile al XVI secolo. Colgo l'occasione per dare notizia del sonetto *Il gran Consiglio elegge trenta viri* (incentrato, come recita la didascalia, su «Come si elegge il Doge di Venezia»), assegnato al Burchiello e attestato a p. 10 del ms. 375 della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova: il componimento, privo di riscontro nella tradizione a stampa delle sue *Rime*, mi è stato segnalato da Nicole Volta, che ringrazio. Il testo non è sfuggito però al censimento di Messina 1978, pp. 274-75.

che così in sala al Pallazzo propinque
 El Duce elegon di ogni mal digiuno. 10
 Et advien, che à quell'uno,
 che vuol salir à simil principato,
 ballote vinticinque habbia toccato.

Poco si conosce della storia del testo, dunque è imprudente esprimersi sui possibili contatti con *Trenta elegge il consiglio*, per quanto evidentemente affine nei contenuti. Tuttavia, l'interesse destato dal sonetto rimane indubbio, dal momento che liricizza una materia, ossia la procedura di selezione del doge veneziano, comunemente oggetto di una tradizione in prosa di tipo trattatistico.⁵⁰ La lettura del sonetto porta con sé un'affollata serie di interrogativi: è inevitabile chiedersi, per esempio, quale fosse il suo pubblico di riferimento e, soprattutto, con che intenzione, poiché riferisce di un complicatissimo rituale politico attraverso forme di registro basso. Infatti, se la cantilena musicale della precedente filastrocca dà l'impressione di voler favorire una memorizzazione del testo (e quindi del meccanismo elettorale), il sonetto caudato assume invece quasi i tratti di un *divertissement*. Fra le pieghe di un metro dai toni comunemente satirici e giocosi, trova spazio un ritratto politico dall'andamento, verrebbe da dire, serio, o quanto meno, meticolosamente puntuale: insomma, la veste scanzonata convive con l'accurata rappresentazione del funzionamento repubblicano, che dava piena manifestazione di sé nel passaggio tra un doge e l'altro. E, a ben guardare, è proprio attraverso l'esaltazione del processo elettivo che si compie la più profonda celebrazione del potere politico veneziano, retto sul proprio funzionamento oligarchico.

Riferimenti bibliografici

- Ambrosini 1996 = Federica A., *Cerimonie, feste, lusso*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. V *Il Rinascimento. Società ed economia*, a cura di A. Tenenti e U. Tucci, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 441-520.
 Ambrosini 2008 = Federica A., *La cerimonia delle dogaresse*, in *Storia di Venezia città delle donne. Guida ai tempi, luoghi e presenze femminili*, testo storico di T. Plebani, introduzione di F. Bimbi, Venezia, Marsilio.
 Andreani 2014 = Veronica A., *Note per un primo profilo di Girolamo Parabosco poeta*, in «L'Ellisse», IX (2014), 1, pp. 39-66.

50. Spesso nella forma di brevi opuscoli anonimi, di tanto in tanto associati anche a un elenco dei principi veneziani, con stringate note biografiche; ne è un esempio l'*Opera nova dove si contiene la origine della città di Venetia*, s.l., s.e., [ca. 1535], dove a c. Aiiir il meccanismo è ripercorso in forma stringata: «Election del Serenissimo Principe di Venetia. || Nel gran Consiglio se legge Trenta | de Trenta remane 9 | 9 Elegge quaranta con sette ballotte | 40 Rimane dodici | 11 Elegge xxv con nove ballotte | 25 Rimane nove | 9 Elegge xlv con sette ballotte | 45 Rimane xi | 11 Elegeno xli con ix ballotte | 41 Elegeno el Serenissimo Principe con ballotte [sic] da vinticinque in suso».

- Aretino, *Lettere* = Pietro A., *Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino*, IV/6 *Lettere. Libro VI*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2002.
- Ariosto, *Fatti* = *I fatti, e le prodezze delli illust. signori di casa Farnese de' tempi nostri* [...], in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.
- Bandarini, *Sonetti* = *Sonetti del poeta Marco Bandarino, in diuersi & varij soggetti*, [Mantova, Ruffinelli], 1547.
- Beaziano, *Cose volgari et latine* = *De le cose volgari et latine del Beatiano*, (impressum Venetijs, per Bartholomaeum de Zanettis de Brixia, 1538 die decima Octob.).
- Benzoni 1982 = *I Dogi*, a cura di Gino B., Milano, Electa.
- Bianchini 1899 = Giuseppe B., *Girolamo Parabosco scrittore e organista del secolo XVI*, Venezia, Deputazione veneta di storia patria.
- Boholm 1990 = Åsa B., *The Doge of Venice. The Symbolism of State Power in the Renaissance*, Gothenburg, Institute for Advanced Studies in Social Anthropology of the University of Gothenburg.
- Casini 1996 = Matteo C., *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia, Marsilio.
- Cassini 2022 = Stefano C., *L'eco letteraria dell'elezione del doge Leonardo Loredan (1501) in una miscellanea roveretana*, in *Viaggiare nel testo. Scritture, libri e biblioteche nella storia 2019*, Atti dei seminari di studio, Sermoneta, 24-26 maggio 2019, Latina, Fondazione Roffredo Caetani di Sermoneta Onlus, pp. 63-71.
- Cicogna 1853 = Emmanuele Antonio C., *Delle Inscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna di Venezia*, VI, Venezia, Picotti.
- Coletti 2014 = Fabien C., *Aux antipodes de la littérature antiputanesca vénitienne: les Stanze in lode delle più famose cortigiane di Venegia de Marco Bandarini*, in «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», XV (2014), pp. 200-21.
- Corso, *Rime* = *Le rime di m. Anton Giacomo Corso*, in Vinegia, per Comin da Trino di Monferrato, 1550.
- Corso, *Stanze* = *Stanze pastorali del conte Baldesar Castiglione, et del signor Cesare Gonzaga, con le Rime di m. Anton Giacomo Corso*, In Vinegia, [eredi di Aldo Manuzio il vecchio], 1553.
- Cozzi 1980 = *Stato, società e giustizia nella Repubblica di Venezia (sec. XV-XVIII)*, I, a cura di Gaetano C., Roma, Jouvence.
- Cozzi 1997 = Gaetano C., *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società e cultura nella Repubblica di Venezia in età moderna*, Venezia, Marsilio.
- Da Mosto 1977 = Andrea D.M., *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Firenze, Giunti.
- Daru 1819 = Pierre D., *Histoire de la République de Venise*, I, Paris, Firmin Didot.
- De Peppo 1991 = Paola D.P., *Dona, Antonio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 709-11.
- Doglio 1983 = Maria Luisa D., *La letteratura ufficiale e l'oratoria celebrativa*, in *Storia della cultura veneta*, IV/1, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vincenza, Neri Pozza, pp. 163-87.
- Doglio 1993 = Maria Luisa D., *Ritratto e maniera nelle «Rime» di Agostino Beaziano*, in *Ead., Il Segretario e il Principe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 101-108.
- Fenarolo, *Rime* = *Rime di mons. Girolamo Fenaruolo*, in Venetia, appresso Giorgio Angelieri, 1574.
- Ferentilli 1571 = *Primo volume della scielta di stanze di diversi Autori Toscani raccolte da M. Agostino Ferentilli* [...], in Venetia, appresso Iacopo Giunti.

- Finlay 1982 = Robert F., *La vita politica nella Venezia del Rinascimento*, Milano, Jaca Books.
- Fonte, *Floridoro* = *Tredici canti del Floridoro di mad. Moderata Fonte*, in Venetia, [eredi di Francesco Rampazetto], 1581.
- Fonte, *Il merito delle donne* = Moderata F., *Il merito delle donne*, a cura di A. Chemello, Milano-Venezia, Eidos, 1988.
- Foscarini 1844 = Iacopo Vincenzo F., *Canti del popolo veneziano*, Venezia, Dalla tipografia Gaspari.
- Foscarini 1854 = Marco F., *Della letteratura veneziana ed altri scritti intorno ad essa*, Venezia, co' tipi di Teresa Gattei Editrice.
- Giorgi, *Epitome* = *Epitome Princip. Venet. Bernardo Georgio*, Venetiis, [eredi di Aldo Manuzio], 1547.
- Giannotti, *Repubblica* = *Libro de la republica de vinitiani composto per Donato Giannotti*, in Roma, per Antonio Blado, 1540.
- Giovio, *Elogia* = *Pauli Iovii novocomensis Episcopi Nucerini Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Florentiae, in officina Laurentii Torrentini, 1551.
- Giovio, *Elogi* 1559 = *Gli elogi vite breuemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi, et moderni. Di mons. Paolo Giouio [...] tradotte per Lodovico Domenichi*, in Vinegia, appresso Francesco Lorenzini da Turino, 1559.
- Giovo, *Elogi* 2006 = Paolo G., *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, traduzione di A. Guasparri e F. M., prefazione di M. Mari, nota alle illustrazioni di L. Bianco, Torino, Einaudi.
- Korsch 2016 = Evelyn K., *Die Stanzen von Celio Magno zur Dogenkrönung Alvisi Mocenigos (1570) im Kontext venezianischer Repräsentationsstrategien*, in *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von S. Meine, N.K. Strohmam und T.C. Weißmann, Berlin, Schnell-Steiner, pp. 155-64.
- Loechel 1996 = André-Jean-Marc L., *Le rappresentazioni della comunità*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, IV *Il Rinascimento. Politica e cultura*, a cura di A. Tenenti e U. Tucci, Roma, Treccani, pp. 603-701.
- Lupi, *Rime* = *Delle rime di Oratio Lupi cittadino di Bergamo, parte prima: frà le quali vi ne sono alcune funebri, e spirituali*, in Milano, per Pacifico Pontio, 1587.
- Mancini 2005 = Vincenzo M., *Per l'iconografia di Andrea Gritti*, in «Arte Veneta», LXII (2005), pp. 100-2.
- Marinelli, *L'Enrico* = Lucrezia M., *L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato. Poema eroico*, a cura di M.G. Stampino, Modena, Mucchi, 2011.
- Massolo, *Rime morali* 1564 = *Primo, et secondo volume delle rime morali di m. Pietro Massolo [...]*, in Fiorenza, appresso i figliuoli di m. Lorenzo Torrentino, & Bernardo Fabroni compagni.
- Massolo, *Rime morali* 1583 = *Rime morali di m. Pietro Massolo gentilhuomo vinitiano, hora don Lorenzo monaco cassinese, diuise in quattro libri; col commento di m. Francesco Sansouino [...]*, In Venetia, appresso Gio. Antonio Rampazetto.
- Mesenetti, *Trionfi* = *Li trionfi et feste solenni: che si fanno in la creatione del Principe di Vineggia, in ottaua rima. Del Masenetti padouano*, In Padoua : per Gratioso Perchacino, 1554.
- Messina 1978 = Michele M., *Per l'edizione delle Rime del Burchiello: Censimento dei manoscritti e delle stampe*, in «Filologia e Critica», III (1978), 2-3, pp. 196-296.

- Minonzio 2012 = Franco M., *Con l'appendice di molti eccellenti poeti. Gli epitaffi degli elogia degli uomini d'arme di Paolo Giovio*, Cologno Monzese, Lampi di stampa.
- Minonzio 2015 = Franco M., «Usando meco familiarmente messer Lodovico Domenichi». *I rapporti con Paolo Giovio, tra patrocinio ed emulazione*, in *Lodovico Domenichi (1515-1564) curatore editoriale, volgarizzatore, storiografo. Una raccolta di studi nel quinto centenario della nascita*, a cura di E. Garavelli, n. monografico di «Bollettino Storico Piacentino», CX (2015), 1, pp. 150-64.
- Medin 1904 = Antonio M., *La storia della Repubblica di Venezia nella poesia*, Milano, Hoepli.
- Muir 1984 = Edward M., *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Roma, Il Veltro.
- Parabosco, *Rime* 1546 = *La prima parte delle rime di m. Girolamo Parabosco*, in Venezia, per Giouanni de Farri et fratelli.
- Parabosco, *Rime* 1547 = *Rime di m. Girolamo Parabosco*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari.
- Parabosco, *Diporti* = Girolamo P., *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno, 2005.
- Pellegrini 2022 = Marco P., *Venezia e la Terraferma (1404-1797)*, Bologna, il Mulino.
- Petrarca *Rvf* = Francesco P., *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori.
- Ravegnani 2013 = Giorgio R., *Il doge di Venezia*, Bologna, il Mulino.
- Romei 2020 = *Scritti di Pietro Aretino nel Codice Marciano, It. XI, 66 (= 6730)*, a cura di Danilo R., Roma, Nuovo Rinascimento.
- Russo 1985 = Luigi R., *Muzio Sforza poeta monopolitano tra Rinascenza e Controriforma (1542-1597)*, Bari, Puglia Grafica Sud.
- Sanudo, *Le vite dei dogi* = Marino S., *Le vite dei dogi. 1423-1474*, a cura di A. Caracciolo Aricò, trascrizione a cura di C. Frison, Venezia, La Malcontenta, 2 voll., 1989.
- Sanudo, *Diarii* = Marino S., *I diarii*, XXX, Venezia, tip. fratelli Visentini, 1891.
- Scarabello 1982 = Giovanni S., *Le dogaresse*, in Benzoni 1982, pp. 163-82.
- Sforza, *Rime* 1590a = *Delle Rime del S. Mutio Sforza, parte terza*, in Vinegia, presso Altobello Salicato.
- Sforza, *Rime* 1590b = *Tre orationi del s. Mutio Sforza, fatte da lui in diversi tempi, intorno a diversi soggetti*, in Vinegia, presso Altobello Salicato.
- Tafuri 1984 = «*Renovatio Urbis*». *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di Manfredo T., Roma, Officina.
- Tarallo 2021 = Claudia T., *Anatomie letterarie. Ritratti di intellettuali negli Elogia di Paolo Giovio*, Roma, Aracne.
- Tenenti 1982 = Alberto T., *La rappresentazione del potere*, in Benzoni 1982, pp. 73-106.
- Trissino, *Italia liberata* = *La Italia liberata da Gotthi del Trissino*, Roma, per Valerio e Luigi Dorici, 1547.
- Tucci 1982 = Ugo T., *I meccanismi dell'elezione dogale*, in Benzoni 1982, pp. 107-24.
- Verg. *Aen.* = Virgilio, *Eneide*, a cura di E. Paratore, traduzione di L. Canali, Milano, Fabbri Centauria, 2017.
- Zane, *Rime* = *Rime volgari del caualier Zane nelle quali si contengono le lodi, nomi, cognomi, e titoli de grandi e grande di Europa. A lingua dolosa*, [Venezia, s.e., 1540].

La storia in sospenso: sulla 'dispositio' poetica nella sala di Troia di Palazzo ducale a Mantova

JÉRÉMIE KOERING
Université de Fribourg

Sono molti i modi in cui si può pensare il legame tra poesia, arte e politica nel Rinascimento: si tratterà qui di darne prova studiando l'intreccio tra tempo poetico e tempo politico ordito dal pittore Giulio Romano e dall'umanista e poeta Benedetto Lampridio nelle decorazioni della *Sala di Troia* del palazzo ducale di Mantova. Commissionato tra il 1536 e il 1538 dal duca Federico II Gonzaga al suo sovrintendente delle fabbriche Giulio Romano,¹ il progetto decorativo della sala delle udienze è interamente dedicato, come indica il nome, alla guerra di Troia, e in particolare alla storia come venne cantata da Omero (fig. 1). Per seguire i diversi episodi del racconto farò uso di un fotomontaggio realizzato a partire dai disegni eseguiti da Ippolito Andreasi (fig. 2) negli anni Sessanta del Cinquecento.

La storia si apre con le origini della guerra: *Il sogno di Ecuba* (fig. 3, n. 2), che associa la nascita di Paride alla rovina di Troia, *Il giudizio di Paride* (n. 3) e *Il ratto di Elena* (n. 4). Seguono i combattimenti alle porte della città: *Diomede e i figli di Darete* (fig. 4, n. 5), *Agamennone uccide Odio* (n. 6), *Idomeneo uccide Festo* (n. 7), *Diomede ferito da Pandaro* (n. 8), *I figli di Priamo uccisi da Diomede* (n. 10), *Venere salva Enea* (n. 11), *Il combattimento sul corpo di Patroclo* (n. 12). Dopo la battaglia davanti a Troia, varie scene fanno riferimento al ritorno glorioso di Achille: *Teti nella fucina di Vulcano* (n. 13), *Teti consegna le armi al figlio Achille* (n. 14), *Achille e i suoi compagni davanti al Cavallo di Troia* (n. 15). Infine, il ciclo si chiude con la rappresentazione delle punizioni divine: *Laoconte e i suoi figli uccisi dai serpenti di Apollo* (n. 16), *Aiace d'Oileo fulminato da Minerva* (n. 17). Una sola scena fondamentale (n. 1), situata al centro della volta, non è ancora stata identificata dalla critica (fig. 5). La identifico da parte mia con la *Caduta di Ebe*, un episodio marginale ma essenziale della storia della guerra di Troia poiché secondo Virgilio e Servio, uno dei primi commentatori, costituisce, insieme al ratto di Ganimede e al giudizio di Paride,

* Questo contributo è una traduzione adattata del saggio "Intrecciamento" - Giulio Romano, Benedetto Lampridio et la poétique de la salle de Troie, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXXV (2012), 3, pp. 335-50. Traduzione a cura di Natalia Proserpi, Université de Lausanne.

1. Non applico semplicemente il termine «committenza» all'artista, lo utilizzo, contro l'uso diffuso, ma intenzionalmente, in riferimento al poeta.

<jeremie.koering@unifr.ch>

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano, a cura di A. Juri, E. Olivadese, N. Volta, Pisa, ETS, 2025, pp. 155-174



Figura 1. Giulio Romano, *Sala di Troia*, affresco, 1538, Mantova, Palazzo Ducale.

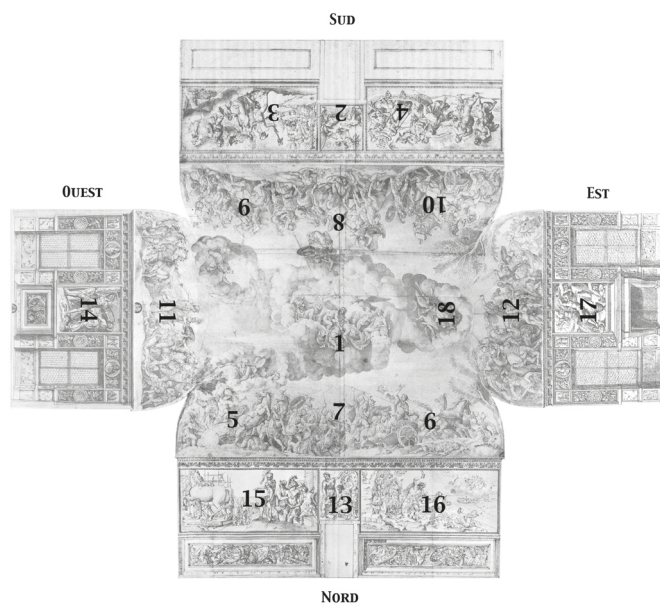


Figura 2. Ippolito Andreasi, *Sala di Troia*, pietra nera e lavis, 1567, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie (montaggio eseguito a partire da cinque disegni).

una delle tre cause della guerra.² Servio spiega che Giunone si arrabbiò per la sorte toccata alla figlia Ebe durante un banchetto; questa era stata infatti coppia degli dèi fino al giorno in cui Giove l'aveva destituita dal suo incarico a favore del troiano Ganimede. È per questo motivo che Giunone divenne nemica dei Troiani e sostenne i Greci nella loro battaglia.³

Nella loro dimensione allegorica, le decorazioni sono fortemente correlate alla storia contemporanea:⁴ quando Federico commissionò i lavori della sala di Troia, nel novembre del 1536 per la parte architettonica, e tra il 1537 e il 1538 per il progetto decorativo, aveva appena riportato un'importante vittoria politica. Dal 1533 stava infatti combattendo una battaglia legale per far riconoscere la legittima successione della moglie Margherita Paleologo alla testa del marchesato del Monferrato. Altri pretendenti alla successione – tra gli altri i Savoia e i Saluzzo – vi si opponevano sostenendo che una donna, seppure ultima discendente della famiglia regnante, non potesse ereditare il territorio per via della sua condizione. La faccenda venne giudicata da Carlo Quinto, che, dopo aver ascoltato le diverse parti, il 3 novembre 1536 decise di riconoscere la possibilità di una trasmissione femminile del potere e di concedere a Margherita Paleologo l'autorità sul Monferrato. Ne seguì una guerra di due anni durante la quale gli avversari dei Gonzaga tentarono di recuperare il territorio, e fu solo con l'intervento delle truppe imperiali nel 1538 che il Monferrato passò completamente sotto amministrazione mantovana.

Considerato il contesto storico, le decorazioni possono essere ritenute un tentativo di legittimare per mezzo della favola il potere dei Gonzaga sul Monferrato. La dimostrazione metaforica si realizza dapprima tramite l'evocazione dei fatti, vale a dire la messa in discussione della dignità di Margherita Paleologo e del suo diritto a regnare mediante la rappresentazione della *Caduta di Ebe*, un episodio mitologico che nel Medioevo e nel Rinascimento simboleggiava la subordinazione sociale delle donne. La scena mette così in evidenza il problema che è all'origine della controversia del Monferrato. Il seguito delle decorazioni si presenta pertanto come una risposta al problema posto: dapprima attraverso la critica delle rivendicazioni avverse (Paride che rapisce Elena per cupidigia più che per amore), poi attraverso la rappresentazione della confusione politica causata dalle rivendicazioni – la *Battaglia* (fig. 6) che si svolge sulla volta e in particolare il *Combattimento sul corpo di Patroclo*, rappresentazione emblematica, secondo Alciati, delle dispute ereditarie.⁵ Seguono il riconoscimento della dignità femminile e la proclamazione

2. Servio, *Commentarii*, I.28-30, pp. 23-24. *L'editio princeps* è del 1471.

3. Vd. Koering 2005, pp. 196-97.

4. Sulle implicazioni storiche degli affreschi si vedano Talvacchia 1981, p. 13 e ss. e Koering 2005, pp. 194-208.

5. Vd. Andrea Alciati, *Emblemata*, p. 171.

dell'autorità dei Gonzaga (attraverso le scene di *Teti da Vulcano* [fig.] o di *Teti e Achille* [fig.]), e infine la riconquista del Monferrato (suggerita dall'introduzione del *Cavallo dei greci nella città di Troia* [fig.]), a cui si associa il monito contro ogni forma di insubordinazione alla decisione di Carlo V, reso attraverso la rappresentazione delle punizioni divine: *La punizione di Laocoonte* (fig.) e *Aiace fulminato* (fig.). L'insieme si presenta come una dramma con forti tinte giuridiche. Come in un processo, ci si interroga su una questione o *causa*: nella fattispecie, una donna può ricevere e trasmettere una carica tradizionalmente ricoperta dagli uomini? E l'"avvocato" si adopera per rispondere al problema. In questo caso, la composizione drammatica dispiegata nella sala di Troia dimostra la validità e la necessità del governo femminile.

Prima di soffermarci più nel dettaglio sulla collaborazione tra Benedetto Lampridio e Giulio Romano, occorre rilevare una caratteristica fondamentale delle decorazioni: la sua disposizione apparentemente disordinata (fig.). Come mostra la numerazione apposta sui disegni di Andreasi, la storia della guerra di Troia, presentata attraverso diversi episodi, viene complicata dalla frammentazione delle scene. L'ordine di lettura dall'alto in basso e da sinistra a destra non vale e bisogna passare dalla volta alle pareti e dalle pareti alla volta, senza legami spaziali apparenti, per seguire la storia nel suo sviluppo cronologico. È vero che la non linearità del ciclo non costituisce un *unicum* nel Rinascimento: come ha messo in luce Marilyn Aronberg Lavin nel suo studio sulle decorazioni delle chiese italiane, l'organizzazione narrativa dei grandi cicli pittorici, rispondendo a imperativi teologici o politici, seguiva spesso una logica tipologica, didattica o mnemotecnica estranea a quella di una lettura caratterizzata dalla contiguità delle scene.⁶ La *dispositio* degli episodi della sala di Troia, tuttavia, non è solo discontinua, è propriamente labirintica.⁷ Questa constatazione comporta pertanto due interrogativi: come spiegare la complessità della disposizione? E che cosa la giustifica a livello artistico?

È a partire dalla deviazione indotta da questi interrogativi che mi sembra possibile non solo determinare la parte di invenzione da attribuire rispettivamente a Lampridio e a Giulio Romano, ma anche capire in che misura essi lavorano per costruire una stessa concezione dell'arte. Come ho già ricordato, Giulio Romano non è l'unico ideatore del ciclo decorativo. In una lettera a Benedetto Lampridio del 13 giugno 1538, l'artista sollecita per mezzo del duca Federico le istruzioni per portare avanti il lavoro nella sala: «In questo mezzo serrò drieto a messer Lampridio, che mi dia il resto di sotto dal cornisotto et spero di comferire cosa seco che serrà molto più superba che di sopra

6. Vd. Lavin 1990.

7. Da questo punto di vista, la disposizione della sala di Troia potrebbe essere paragonata alla sala di Psiche dello stesso Giulio Romano. Le implicazioni semantiche e artistiche della disposizione della sala di Psiche a Palazzo Te sono tuttavia meno complesse che nella sala di Troia. Sulla disposizione della sala di Psiche, si veda Arasse 1985.

et più breve».⁸ Oggi poco conosciuto, Benedetto Lampridio (1478-1540) era noto all'epoca per le sue *Odi* ispirate a Pindaro.⁹ Umanista cremonese attivo a Roma, Firenze e Padova, visse anche alla corte di Mantova dove fu responsabile dell'istruzione di Francesco, figlio primogenito di Federico Gonzaga. È probabile che la scelta di questo rinomato ellenista sia legata all'argomento illustrato: la guerra di Troia. Specialista di letteratura greca, Lampridio poteva infatti ritrovare nell'*Iliade* e nei suoi molteplici commenti gli episodi utili al *ductus* politico di Federico. Oltre al nome dell'autore dell'invenzione, la lettera di Giulio Romano fornisce una precisazione forse ancora più determinante: Lampridio non consegna al pittore un "programma" completo delle decorazioni prima dell'inizio dei lavori, ma glielo rivela in due fasi: prima le storie della volta e in seguito quelle delle pareti. Giulio dipinge quindi il soffitto senza conoscere nel dettaglio ciò che verrà raffigurato sotto. Il dato ci porta, se non ad affidare la paternità della complessità narrativa del ciclo decorativo a Lampridio anziché a Giulio, almeno ad attribuire al poeta un ruolo attivo nella definizione della sua *dispositio*.¹⁰ Di conseguenza, è forse su Lampridio che bisogna concentrarsi per capire l'organizzazione della storia e determinare la parte di invenzione che nasconde.

Per un poeta del Rinascimento, ellenista per giunta, produrre un'*invenzione* sulla guerra di Troia significa inevitabilmente confrontarsi con Omero. Il racconto della guerra di Troia presentato nella sala, tuttavia, si allontana in parte dall'*Iliade*. La storia non viene infatti semplicemente trasposta, viene riscritta. Questa rielaborazione si spiega in relazione alle implicazioni allegoriche delle decorazioni: è per sostenere l'intenzione politica che sottende il racconto che Lampridio sceglie episodi talvolta oscuri ed estranei all'*Iliade*, come la *Caduta di Ebe* (fig. 3), il *Sogno di Ecuba* (fig. 4, centro) o *Aiace fulminato*. Quel che risulta però ancora più importante per il mio discorso è il principio stesso di una rielaborazione dell'*economia* della storia. Per percepire la dimensione artistica del progetto decorativo, non bisogna guardare all'argomento, bensì – come

8. Giulio Romano a Federico II Gonzaga, 13 giugno 1538, Mantova, Archivio di Stato di Mantova, Autografi, busta 7, c. 253, citato da Ferrari 1992, vol. II, pp. 776-77.

9. Vd. Onorato 1990.

10. Il precedente della sala di Psiche non può essere utilizzato come argomento a favore di un'attribuzione dell'invenzione al solo Giulio Romano. Sebbene nessun documento menzioni direttamente la partecipazione di un letterato alla concezione del progetto decorativo della sala di Psiche (1525-1528), è probabile che Giulio vi abbia lavorato in collaborazione con una persona appartenente alla cerchia di Federico Gonzaga. Lo suggeriscono la singolarità di alcuni episodi, l'iscrizione in latino e la complessità della disposizione – l'adozione dell'impresa del labirinto come modello per la disposizione delle scene. In particolare si è fatto il nome di Pietro Aretino, sebbene non vi siano prove sicure. Si veda Belluzzi 1998, vol. I, p. 118-23. Va detto tuttavia che l'intervento di Giulio Romano non si limita a una semplice illustrazione di Apuleio. Come scrive Daniel Arasse, «i pittori del Cinquecento sfruttano le possibilità della rappresentazione pittorica per condensare, variare, deformare il tema di partenza: tali operazioni permettono di fatto di aggiungere significati talvolta molto distanti da quelli annunciati dal tema» (Arasse 1985, p. 212).

ci insegna il pensiero poetico – alla sua disposizione. Nel *Περὶ ποιητικῆς*, Aristotele raccomanda al poeta di scegliere il proprio argomento nelle storie esistenti;¹¹ il poeta può pertanto inventare partendo dall'*Iliade* senza correre il rischio di essere accusato di plagio, dal momento che la dimensione poetica e artistica non risiede nella produzione di nuovi soggetti o eroi, bensì principalmente in quella che Aristotele chiama «*la disposizione degli atti compiuti*» (la σύνθεσις),¹² vale a dire la *costruzione* del racconto o del dramma.

Tale precetto non poteva essere ignoto a Lampridio. Si ritiene spesso che la *Poetica* di Aristotele sia stata pienamente riscoperta solo a partire dal 1536, quando Alessandro Pazzi¹³ pubblicò una rigorosa traduzione latina.¹⁴ Questo però significa non tenere conto degli ellenisti – tra cui Lampridio – che svilupparono il loro pensiero teorico proprio a partire dal testo greco che circolava in forma manoscritta sin dal XV secolo, e poi a stampa dal 1508.¹⁵ Membro del *Collegio greco* di Leone X, amico di Giano Lascaris e del filologo Piero Vettori – tra i principali commentatori della *Poetica* di Aristotele –,¹⁶ Lampridio fu uno dei grandi ellenisti del suo tempo.¹⁷ In una lettera a Ludovico Beccadelli del 24 dicembre 1532, Cola Bruno richiama in particolare le sue interpretazioni e i suoi commenti agli scritti di Aristotele.¹⁸ Il poeta Aonio Paleario, da parte sua, menziona il progetto di traduzione delle opere dello Stagirita.¹⁹

Per capire la disposizione delle scene nelle decorazioni sembra dunque necessario confrontare l'invenzione di Lampridio con la *Poetica* di Aristotele e con le prime reazioni teoriche al testo. Per questo secondo aspetto prenderò in considerazione in particolare il *Della Poetica* di Bernardino Daniello, trattato che, oltre a esporre importanti idee poetiche, richiama a più riprese le parole di Lampridio nel difendere il diritto del poeta di

11. Arist., *Poet.* XIV.1453a-1454a. Orazio fa una considerazione analoga: «tuque | rectius Ilia-cum carmen deducis in actus, | quam si proferres ignota indictaque primus. | publica materies privati iuris erit, si | non circa vilem patulumque moraberis orbem, | nec verbo verbum curabis reddere fidus | interpres, nec desilies imitator in artum, | unde pedem profferre pudor vetet aut operis lex» (Hor., *Ars P.* 128-135).

12. Arist., *Poet.* XIV.1450a.4-5, e 1454a.10-15. Si può anche parlare di “modo di mettere insieme” le azioni. Disposizione/sintesi (σύνθεσις) viene da disporre/sintetizzare (συνθερίζομαι) e significa ‘mettere insieme’. La parola greca dà in latino *compositio/componere*, composizione/porre o posizionare insieme, disporre.

13. Vd. Pazzi, *Aristotelis Poetica*.

14. È quanto emerge dal libro, peraltro fondamentale, di Weinberg 1961. Sulla ricezione della *Poetica* nel Cinquecento, si veda Javitch 1999.

15. *Leditio princeps* in greco della *Poetica* si trova in *Rhetores graeci*, cc. 269-86. Sulla circolazione dei manoscritti si veda Lobel 1933.

16. Vd. Vettori, *Commentarii*.

17. Vd. Onorato 1990, pp. 117-24.

18. Ivi, p. 132, nota 3: «[Lampridio] studia la philosophia d'Aristotele; e scrivevi sopra, e molti bei luoghi e passi dice avervi trovati non istati intesi in fin ora».

19. Paleario, *Epistolarum*, I.4.

mescolar le cose vere con le false e fitte [...] di poter finger molte cose a sua voglia, e di lasciar sempre di non pur descriverne la cosa tale quale ella è, ma di aggiungervi del suo tutte quelle cose ancora che a quello (quando ben vere non fossero) possono e grazia e vaghezza recare.²⁰

Osservando le decorazioni nel loro insieme, si nota che la composizione delle scene rispetta nella sua articolazione la divisione delle parti della tragedia proposta da Aristotele:

Di ogni tragedia una cosa è il nodo, un'altra lo scioglimento: [...]. Chiamo nodo la parte della tragedia dal principio fino a quella parte che è l'ultima parte prima che si abbia il mutamento verso la buona o la cattiva sorte, scioglimento la parte dall'inizio del mutamento fino alla fine.²¹

Alle due parti principali – il nodo e la soluzione –, Aristotele affianca in alcuni casi l'evento patetico, che definisce come «un'azione che reca danno o dolore, come per esempio la manifestazione di morti, di gravi sofferenze, di ferimenti, etc.».²² Nella sala di Troia il nodo del racconto va dalla *Caduta di Ebe* al centro della volta (fig. 2, n. 1) alla *Storia di Paride* (n. 2-4), al *Combattimento sul corpo di Patroclo* (n. 12). L'evento patetico, che coincide anche con la peripezia principale, è rappresentato dalla *Battaglia tra Greci e Troiani* che si svolge sulla volta. La soluzione si apre invece con *Teti nella fucina di Vulcano* (n. 13) e si chiude con *Aiace fulminato* (n. 17), e comprende gli episodi seguenti: *Achille armato da Teti* (n. 14), *Achille davanti al cavallo di Troia* (n. 15) e *La punizione di Laocoonte* (n. 16). Per essere più precisi, si potrebbe considerare la *Caduta di Ebe* come ciò che Aristotele definisce il prologo, la parte che precede gli episodi, definita a sua volta da Daniello *proemio*, in quanto egli ritiene che questa permetta di catturare l'attenzione degli ascoltatori – si noti che questo è, per l'appunto, il ruolo assegnato alla scena nelle decorazioni, poiché essa attira l'attenzione dello spettatore sull'ingiustizia della destituzione di Ebe.²³ Infine, la peripezia, che secondo Aristotele segna il passaggio dal nodo alla soluzione, può essere identificata con il *Combattimento sul corpo di Patroclo* (n. 12). Il ritorno di Achille sul campo di battaglia, che permetterà ai Greci di vincere, segue infatti la morte dell'amico Patroclo e il furto dell'armatura che gli aveva prestato.

Se si possono quindi accostare le decorazioni alle parti della tragedia definite da Aristotele, bisogna pur ammettere che tale divisione non è immediatamente riconoscibile nella sala.²⁴ Gli episodi che formano il nodo della storia e quelli che costituiscono la soluzione non sono raggruppati in due

20. Daniello, *Della poetica*, per le parole di Lampridio, vd. rispettivamente pp. 253 e 254.

21. Arist., *Poet.* XVIII.1455b.24-29.

22. Ivi, XI.1452b.11-13.

23. Daniello, *Della poetica*, p. 259.

24. Sulla percezione delle disposizioni complesse si veda Aronberg Lavin 1990, pp. 3-6.



Figura 3. Giulio Romano, *La caduta di Ebe*, affresco, 1538, Mantova, Palazzo Ducale, Sala di Troia.

parti distinte. Lampridio, infatti, si è curato di *mescolare* le diverse parti della storia. Come spiegare allora l'apparente disordine? Anche in questo caso Aristotele e Daniello forniscono una risposta. Innanzitutto Aristotele spiega che la disposizione di un racconto può essere di due tipi, semplice o complesso:

I racconti [μύθων] sono alcuni semplici [ἀπλοῖ] altri complessi [πεπλεγμένοι], perché tali sono anche le azioni [πράξεις] di cui i racconti sono imitazioni. Chiamo semplice un'azione nel cui svolgimento, come si è definito, continuo e unitario, ha luogo il mutamento senza rovesciamento [περιπετείας] o riconoscimento [ἀναγνωρισμοῦ]; complessa invece quella dalla quale il mutamento ha luogo insieme con riconoscimento, rovesciamento o entrambi. Questi devono prodursi dalla stessa composizione [συστάσεως] del racconto, sì che dai fatti precedentemente avvenuti accada che essi sorgano di necessità o secondo verisimiglianza.²⁵

Aristotele precisa però che la disposizione “complessa” è più adatta alla tragedia: «la composizione della migliore tragedia deve essere non semplice ma complessa».²⁶

25. Arist., *Poet.* X.1452a.12-23. Sul ruolo della *dispositio* nell'agnizione si veda Cave 1988, pp. 57-63.

26. Arist., *Poet.* XIII.1452b.31-32. Si potrebbe anche ricondurre la complessità della disposizione al «bel disordine» dei poemi di Pindaro. Lampridio è associato alla figura di Pindaro e sembra essere il primo ad aver composto una poesia latina ispirata al poeta greco. Su questo punto, si veda Onorato 1990 e Lecointe 1993, p. 354.

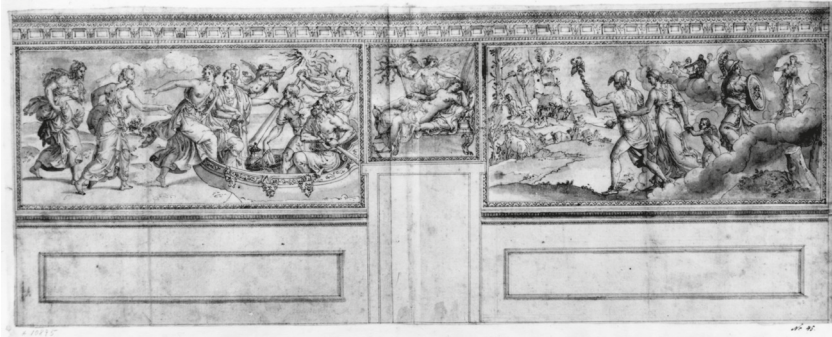


Figura 4. Ippolito Andreasi, *Parete sud (La storia di Paride)*, pietra nera e lavis, 1567, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

Daniello aderisce al parere di Aristotele e lo esplicita distinguendo tra due forme di *dispositio* del racconto, una naturale, anche impiegata dagli storici, l'altra artificiale, riservata ai poeti (fig.):

Dico adunque, figliuoli, che la disposizione in due guise fare si può: naturale o artificiale. Naturale disposizione è quando 'l poeta dal principio della cosa ch'egli vuol trattare incomincia ad ordire il suo poema e segue ordinatamente dal principio sino alla fine, [...]. Artificiale è poi quella, quando egli non dal principio, ma nel mezzo della cosa suol incominciare a narrare. [...] La seconda [*disposizione*] è de' poeti solamente, i quali il più delle volte pretermettono, e nel principio e nel mezzo dell'opera stessa, di narrar alcuna cosa, quella medesima poi in più comodo luogo e più opportuno tempo differendo.²⁷

La disposizione complessa di Aristotele o *artificiale* di Daniello consiste pertanto nell'intrecciare gli eventi della storia senza rispettare necessariamente l'ordine cronologico.²⁸ Ed è questa, per l'appunto, la *dispositio* attuata nella sala di Troia. Ma come giunge a questa soluzione Lampridio?

In un racconto, un poema epico o una tragedia, la disposizione complessa consiste nel sospendere il tempo, la linearità diegetica, introducendo episodi anteriori o posteriori rispetto a quanto si è appena narrato o rappresentato –

27. Daniello, *Della poetica*, pp. 255-56. Sulla distinzione tra storico e poeta, vd. ivi, p. 259; Weinberg 1970-1974, vol. II, p. 724.

28. In latino Alessandro Pazzi traduce *complexo* con *implexa* (Pazzi, *Aristotelis Poetica* 1542, c. 157). Lo stesso termine è ripreso da Francesco Robortello nel suo commento alla *Poetica*. Robortello, *In librum*, ff. 102, 125. Nella sua versione italiana del trattato di Aristotele, Bernardo Segni traduce il termine *complexo* con *intrecciamento* o *intrecciata* (Segni, *Rettorica*, c. 171 e 180. I termini latini e italiani impiegati corrispondono alla non linearità del racconto ricercata da Lampridio. Hor., *Ars P.* 136-150 esorta a sua volta il poeta a procedere in questo modo per la sua *dispositio*. Vd. anche Cave 1988, p. 57 e ss.

la rottura introdotta nello svolgimento cronologico della storia crea infatti un effetto di sospensione.²⁹ Il modello per eccellenza di un'analoga configurazione temporale è l'incipit dell'*Iliade*: il racconto inizia *in medias res* con la disputa che oppone Achille e Agamennone, e narra in seguito eventi precedenti che servono a spiegare le cause del contrasto (l'affronto di Crise, la collera di Apollo, la peste, *etc.*).³⁰

Lampridio procede in due modi per tradurre visivamente la discordanza temporale: innanzitutto, a livello della struttura generale del racconto, inserisce una disgiunzione spaziale tra episodi che nella diegesi sono normalmente congiunti. Lo spettatore deve passare dalla volta alle pareti per riordinare cronologicamente la *Caduta di Ebe* (fig. 2, n. 1) e il *Ratto di Elena* (n. 4). In seguito, per quanto riguarda una sezione del racconto, Lampridio dispone gli episodi in modo da imporre una lettura a ritroso. È il caso della parete di Paride (n. 2 a 4), dove la disposizione delle scene, in cui si succedono, da sinistra a destra, il *Ratto di Elena* (fig. 4, sinistra), il *Sogno di Ecuba* (fig. 4, centro) e il *Giudizio di Paride* (fig. 4, destra), non segue l'ordine cronologico. Dopo aver osservato la prima scena, lo spettatore che guarda la parete nell'ordine di lettura "occidentale" è confrontato con una forma di anacronia narrativa (quella che Gérard Genette chiama un'analessi):³¹ il *Sogno di Ecuba* e il *Giudizio di Paride* segnano infatti un passo indietro rispetto al *Ratto di Elena*. Il disordine della storia voluto da Lampridio risponde così allo sconvolgimento temporale del poema raccomandato da Aristotele e Daniello.³² Ciò che a prima vista appare disordinato è in realtà il risultato di un ordine ragionato che trasforma la storia in un intreccio.³³ Resta da capire perché Lampridio abbia scelto un'analoga disposizione e quali siano le implicazioni.

La disposizione labirintica delle scene rende innanzitutto intellegibile la storia e ne rafforza la portata allegorica.³⁴ Prendiamo ad esempio l'inizio del racconto: dopo aver osservato l'origine della guerra di Troia (la *Caduta di Ebe* al centro della volta), lo spettatore si trova immediatamente immerso nella guerra. Come già segnalato in precedenza, Lampridio ha stravolto la

29. Per un'analisi della disposizione e della gestione del tempo nel racconto in Aristotele si veda Ricœur 1983, pp. 66-104. Sulla discontinuità narrativa si veda Javitch 1988.

30. Su questo passaggio dell'*Iliade* e la fortuna dell'inizio *in medias res*, vd. Genette 1972, p. 79; Id. 2004, pp. 144-45.

31. Sull'anacronia narrativa in generale si veda Genette 1972, pp. 79 e ss., e sull'analessi, ivi, pp. 82 e 90-105.

32. Roberto Venturelli fa un'osservazione analoga a proposito dell'ordine narrativo della sala del Bacio e della sala di Ariosto nella villa del Giardino a Parma (Venturelli 1999, p. 117).

33. Vd. Ricœur 1983, pp. 81-92, e in particolare 88: «L'art de composer consiste à faire paraître concordante [*la*] discordance : le "l'un à cause (*dia*) de l'autre" l'emporte alors sur le "l'un après (*meta*) l'autre"». Sull'ordine e il disordine nel pensiero del Rinascimento si veda Foucault 1990, pp. 64 e ss.

34. Vd. Ricœur 1983, p. 85: «Composer l'intrigue, c'est [...] faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique».

successione cronologica degli eventi posizionando l'episodio che generalmente segue la *Caduta di Ebe* (fig. 2, n. 1), il *Ratto di Elena* (n. 4), nella parte inferiore delle decorazioni. Lo spostamento produce lo scontro, sulla volta, di due momenti della storia che non si succedono nell'ordine temporale della guerra di Troia: la *Caduta di Ebe* e la *Guerra davanti alle porte di Troia*. Tale *dispositio* permette a Lampridio di compiere un salto in avanti nel tempo – o prolessi, secondo la terminologia di Genette –³⁵ che invita lo spettatore a considerare la battaglia come la conseguenza della destituzione di Ebe. Considerato il carattere allegorico delle decorazioni, l'accostamento lascia pensare che la guerra del Monferrato, raffigurata metaforicamente dalla battaglia dipinta sulla volta, debba essere intesa come il risultato del mancato riconoscimento della *dignitas* di Margherita Paleologa, rappresentata dalla *Caduta di Ebe*.

Il secondo effetto di una disposizione complessa è la creazione di *suspense*.³⁶ Lampridio sconvolge la cronologia della guerra di Troia per tenere lo spettatore con il fiato sospeso. La composizione disarticolata delle scene agisce sulla «temporalità della conoscenza» e crea un'aspettativa allontanando gli «effetti» dalle «cause» (Aristotele, *Metafisica*).³⁷ Osservando nuovamente (fig.) l'ordinamento della parete di Paride, si nota che la disposizione adottata consente allo spettatore di leggere la storia in due modi: si possono osservare le scene in un ordine casuale – rimanendo quindi nell'incertezza fino a quando non si abbia osservato l'insieme e determinato chiaramente la relazione causale tra le scene –, oppure si può guardare la parete nella direzione di lettura (come suggerisce del resto il movimento da sinistra a destra delle figure dipinte nel *Ratto*), cominciando pertanto dalla fine. In quest'ultimo caso, il *Ratto di Elena* (fig. 4, sinistra) appare ricco di incongruenze a chi conosca l'argomento: da un lato Paride controlla che le serve seguano con il bottino guardando furtivamente sopra la spalla di Elena invece di preoccuparsi della sua «amata»; dall'altro, un amorino con una fiaccola serpentinata vola sopra la coppia. Allo spettatore mancano le chiavi

35. Genette 1972, pp. 82, 105-15.

36. Arist., *Poet.* IX.1452a.2-6. Su questo punto, vd. Ricœur 1983, pp. 87-88. Sulla pratica della *suspense* nel Rinascimento si veda Cave 1990. Nel Rinascimento la *suspense* viene teorizzata da Pigna, *Romanzi*, c. 44 e ss.

37. «Ce sont les effets d'une chose cachée que l'on perçoit avec émerveillement sans en connaître, au moins dans un premier temps, la cause» (Morel 1998, p. 110). Come osserva Patricia Falguières «la merveille ne renvoie pas à une théorie du fantastique, mais à la logique et à la temporalité de la connaissance» (Falguières 2006, p. 429). A proposito della meraviglia e del desiderio di sapere Aristotele scrive «Tutti gli uomini desiderano sapere. [...] gli uomini sia ora che nel tempo primo hanno incominciato a filosofare per il fatto di meravigliarsi» (Arist., *Metaph.* A.I.980a.21 e II.982b.12-13, I.2 e 16-17). Si veda anche Cic., *Div.*, II.22: «causarum enim ignoratio in re nova mirationem facit». Robortello (*In librum*, c. 105) precisa che nel Cinquecento sono i segni nascosti e quindi non immediatamente percepibili a rendere possibili la sorpresa e il riconoscimento.

per capire questi dettagli, ed egli si trova perciò nella condizione di non capire. È solo osservando le scene vicine – e quindi tornando indietro nella storia – che può comprendere le ragioni di queste stranezze. Prendiamo un esempio (fig.): se l'amorino posizionato sopra i due eroi porta una fiaccola serpentinata, è perché l'oggetto compariva già (fig.) nel *Sogno di Ecuba*, dove simboleggiava il presagio nefasto della nascita di Paride e della rovina di Troia. La fiaccola serve pertanto a stigmatizzare il ratto di Elena, e invita lo spettatore a considerarlo come il risultato della cupidigia di Paride anziché come un gesto d'amore disinteressato³⁸ (il serpente è di fatto comunemente impiegato come simbolo di invidia).³⁹

La disposizione scelta da Lampridio e Giulio Romano si basa quindi su un'analessi, la cui funzione è di fornire, a posteriori – vale a dire dopo l'effetto di sorpresa –, una spiegazione alle bizzarrie del racconto. Lampridio impiega qui i meccanismi della *suspense*: creare un'attesa ponendo lo spettatore di fronte a un'aporia, e in seguito fornire una spiegazione tornando indietro nel tempo. Questa tecnica narrativa non è un semplice artificio. Come ha osservato Roland Barthes in *Introduction à l'analyse structurale des récits*, la «suspense» è una «forma privilegiata [...] di distorsione» che ha l'obiettivo di turbare il lettore o l'ascoltatore.⁴⁰

D'une part, en maintenant une séquence ouverte (par des procédés emphatiques de retard et de relance), le suspense renforce le contact avec le lecteur (l'auditeur), détient une fonction manifestement phatique ; et d'autre part, il lui offre la menace d'une séquence inaccomplie, d'un paradigme ouvert [...], c'est-à-dire d'un trouble logique, et c'est ce trouble qui est consommé avec angoisse et plaisir.⁴¹

Tocchiamo qui un punto centrale della poetica antica e rinascimentale: il legame tra catarsi, disposizione e meraviglioso.⁴² Secondo Aristotele, «Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, [...], di persone che agiscono [...], la quale [*scil.* l'azione] per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione [*κάθαρσιν*] di siffatte emozioni».⁴³ Si dà il caso che per il filosofo la purificazione delle emozioni sia prodotta in primo luogo

38. Vd. Koering 2005, pp. 199-200.

39. Vd. Tervarent 1997, pp. 402, 467-68.

40. Barthes 1966, p. 47.

41. Ivi, pp. 47-48. Trad. italiana: «Da una parte, mantenendo una sequenza aperta (con dei procedimenti enfatici di ritardo e di ripresa), essa [*la suspense*] rafforza il contatto col lettore (l'ascoltatore), e detiene una funzione manifestamente fatica, e d'altra parte gli offre la minaccia d'una sequenza incompiuta, d'un paradigma aperto [...], cioè d'un disordine logico, ed è questo disordine che viene consumato con angoscia e piacere» (Barthes 1969, p. 41).

42. Vd. Ricœur 1983, pp. 91-92. Sul concetto di *catarsi* nel Rinascimento, vd. Weinberg 1970-1974, vol. I (1970), pp. 388-90; Javitch 1999, pp. 58-59; Cronk 1999, pp. 201-3; Chevrolet 2008.

43. Arist., *Poet.* VI.1449b.24-28. Su questo passaggio si veda il commento di Dupont-Roc, Lallot 1980, pp. 186-93, nota 3.

dalla complessità narrativa, dagli effetti di sorpresa e stupore prodotti dalla disposizione:⁴⁴

l'imitazione non è solo di un'azione compiuta, ma anche di fatti paurosi e pietosi, e questi si producono soprattutto quando si producono contro le aspettative, l'uno a causa dell'altro, in questo modo si realizzerà meglio il meraviglioso che da sé o per caso, perché anche di quel che avviene per caso appare più meraviglioso tutto ciò che sembra prodursi secondo un disegno.⁴⁵

Precisando il suo pensiero, Aristotele spiega che, «anche senza il vedere, il racconto deve essere *composto* in modo tale che chi ascolta i fatti che si svolgono, per effetto degli avvenimenti, sia colto da tremore e pianga».⁴⁶ Da qui l'importanza della disposizione per Aristotele, che lo considera come il «primo e più importante dei fatti».⁴⁷

Applicati al progetto decorativo della sala di Troia, gli effetti di sospensione, disgiunzione e collisione prodotti dalla disposizione hanno inoltre l'obiettivo di suscitare sentimenti di repulsione o pietà.⁴⁸ In altre parole, il lavoro sulla temporalità della storia mira a far adottare allo spettatore il punto di vista dei Gonzaga, vale a dire a rifiutare la disgrazia di Ebe perché provoca la guerra e a condannare il ratto di Elena poiché è il risultato della cupidigia di Paride.

44. Si veda Arist., *Poet.* VI.1452a.1-7. Sullo stupore e il meraviglioso come dispositivi poetici nel Rinascimento, vd. Minsaas 2001; Sarnelli 1999, pp. 3-66. Ritroviamo la stessa idea nei commentatori rinascimentali di Aristotele, tra i quali Robortello (1548), Maggi (1550) o Vettori (1560).

45. Arist., *Poet.* IX.1452a.1-7. Secondo Genette il meraviglioso è una tecnica che consiste nello sfidare le aspettative, nel produrre stupore mediante «*péripétie*» ou «*revirement*» de l'action», «*reconnaissance*» de personnages dont l'identité avait été jusque-là ignorée ou masquée» (Genette 2004, p. 23).

46. Arist., *Poet.* XIV.1453b.3-6 (mio il corsivo). Lo stesso pensiero viene formulato anche con altri termini: «Procurare questo effetto [*scil.* la catharsis] per mezzo della vista è invece piuttosto estrinseco all'arte e legato alla messinscena. [...] Poiché il poeta deve produrre il piacere che si dà grazie all'imitazione da pietà e paura, è chiaro che ciò deve essere realizzato nei fatti» (ivi, 1453b.7-8 e 11-14).

47. Ivi, VII.1450b.21. Dupont-Roc e Lallot 1980, p. 254, nota 3 evidenziano il pensiero di Aristotele: «Représenter, c'est agencer le système des faits ; et la frayeur et la pitié sont d'abord des effets dramatiques inhérents à tel ou tel agencement de faits, à telle ou telle séquence d'événements représentés».

48. Allo stesso modo per Daniello il poeta deve adoperarsi per «dir sempre cose che seco l'abbino, e che dolcemente gli animi di coloro che ascoltano o leggono inteneriscino e muovino; il che a voler fare, bisogna prima che voi ottimamente intendiate che cosa gli effetti siano, o [...] le perturbazioni dell'animo [...] e quali di questi affetti siano poi dal piacer seguitati o dal suo contrario; et in quante guise ancora a misericordia gli animi infiammare si possono degli auditori; e come poi gli infiammati spegnere si fattamente ch'essi s'addirino, mansuefaciansi, invidino, favoriscino, disprezzino, meraviglinsi» (Daniello, *Della poetica*, pp. 252-53). Il passaggio richiama Hor., *Ars P.* 99-100: «Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt | et quocumque volenti animum auditoris agunto».

Oltre agli effetti sullo spettatore, va notato che la disposizione complessa testimonia anche dell'impegno propriamente artistico di Lampridio nell'elaborazione delle decorazioni. Attraverso il lavoro sulla disposizione delle scene, il letterato dimostra di essere in grado di rivaleggiare con Omero, di saper produrre una nuova storia, non tramite l'ideazione di un argomento,⁴⁹ ma attraverso «la disposizione di azioni compiute».⁵⁰ È proprio l'intelligenza della *dispositio* a contraddistinguere, secondo Aristotele, l'arte di un buon poeta: «È possibile che quel che muove paura e pietà si produca per effetto della vista, ed è anche possibile che si produca per effetto della stessa composizione dei fatti, ciò che è preferibile e del poeta».⁵¹

Finora si è parlato esclusivamente dell'invenzione poetica di Lampridio, ma occorre insistere sul fatto che l'arte di Giulio Romano gioca un ruolo altrettanto decisivo nell'efficacia delle decorazioni. La sala di Troia è infatti il frutto di un lavoro comune. Se l'*inventio* (la scelta degli episodi rappresentati)⁵² e la *dispositio* (la disposizione complessiva della storia) dipendono in larga misura da Lampridio, l'*elocutio* (vale a dire l'espressione delle azioni) è opera di Giulio Romano.⁵³ Secondo Aristotele, è la *λέξις* a *dare forma compiuta* alle storie – ed essa era compresa dagli interpreti contemporanei, quali Vettori, come 'parola, linguaggio' –;⁵⁴ inoltre la tragedia non può essere efficace senza le passioni. Trasposti nel registro pittorico, pensiero ed espressione si traducono attraverso movimento e gesto.⁵⁵ Le figure di Giulio Romano non sono allora equivalenti agli attori che in una

49. Vd. Arist., *Poet.* XIV.1454a.10-14.

50. Ivi, VI.1450a.4.

51. Ivi, XIV.1453b.1-3. Orazio fa un'osservazione analoga, vd. Hor., *Ars P.* 128-135, cit. nella nota 11. Vd. Cave 1988, pp. 59-60.

52. Sull'*inventio* poetica in generale, vd. Langer 1999.

53. Daniello è il primo ad applicare chiaramente alla poetica la suddivisione retorica: «dico tre esser le cose principali dalle quali esso [*scil.* il poema] suo stato e suo esser prende: l'invenzione prima delle cose, o vogliam dire ritrovamento; la disposizione poi, o ver ordine di esse; e finalmente la forma dello scrivere ornatamente le già ritrovate et disposte, che (latinamente parlando) elocuzione si chiama e che noi volgare, leggiadro et ornato parlare chiameremo» (Daniello, *Della poetica*, p. 243). Su questo punto, vd. Weinberg 1970-1974, vol. II (1971), pp. 721-22.

54. Arist., *Poet.* XVII.1455a.22-23. Vd. inoltre la traduzione del passo di Vettori, *Commentarii*, c. 164: «*Oportet autem fabulas constituere, et oratione conficere, quam maxime ante oculos sibi ponentem*».

55. Per Alberti il pittore deve concentrarsi sulla gestualità delle figure e sul trattamento dei colori per suscitare emozioni: «*Historia vero, quam merito possis et laudare et admirari, eiusmodi erit quae illecebris quibusdam sese ita amenam et ornatam exhibeat, ut oculos docti atque indocti spectatoris diutius quadam cum voluptate et animi motu detineat. Primum enim quod in historia voluptatem afferat est ipsa copia et varietas rerum. [...] Animos deinde spectantium movebit historia, cum qui aderunt picti homines suum animi motum maxime prae se ferent. [...] Sed hi motus animi ex motibus corporis cognoscuntur. [...] Sane ad gratiam et leporem picturae affirmo copiam colorum et varietatem plurimum valere*» (Alberti, *De pictura*, II.40, 41 e 46, pp. 168, 174, 190). Sulla questione si veda Lichtenstein 1999, pp. 83 e ss., 217-18, 240-41.

tragedia incarnano i pensieri e i caratteri dei personaggi?⁵⁶ Per verificare tale ipotesi si prenda l'esempio della volta (fig.), dove è rappresentato l'evento patetico. Il tumulto della battaglia, rappresentata in un fregio continuo, non confonde unicamente i riferimenti cronologici, ma suscita emozioni. Giulio applica il principio dell'amplificazione (ingrandimento e accumulo delle azioni) per esacerbare l'impatto del confronto:⁵⁷ la moltiplicazione degli scontri sanguinolenti, degli scorci e delle vedute *da sotto in su* catturano lo spettatore con la loro presenza. Il fragore mira quindi a provocare spavento e stupore.

Si noti che questa messinscena ha anche un impatto sulla lettura allegorica del progetto decorativo. Come spiegato in precedenza, il combattimento della volta lascia intendere allo spettatore che il mancato riconoscimento della dignità di Margherita Paleologo ha precipitato il Monferrato nel caos. Possiamo quindi considerare, da un lato, che il trattamento pittorico della scena da parte di Giulio Romano traduca la portata dell'affronto e la violenza dello sconvolgimento che ha seguito il mancato riconoscimento; dall'altro, che sotto l'effetto del *pathos*, lo spettatore sia portato a condannare l'aggressione ai Gonzaga. La rappresentazione plastica concepita da Giulio Romano asseconda peraltro ciò che Lampridio tenta di ottenere mediante la disposizione della storia, come dimostrano le opposte soluzioni formali della volta e delle pareti: mentre la volta è permeata da un'espressione di violenza (assenza di interruzione tra i combattimenti, groviglio di corpi), le scene in cui compaiono Teti e Achille (fig.) sono intrise di calma; il numero di figure è limitato (fig.) e le composizioni sono separate l'una dall'altra. Questo contrasto tra tumulto e maestosità consente di mettere in evidenza il ruolo di Achille nella storia. La sua apparizione sulle pareti assume la forma di una soluzione al cuore della tragedia. Achille mette letteralmente fine alla confusione e al caos provocati dalla sua assenza nella battaglia davanti alle porte di Troia. Il dispositivo potrebbe significare che l'investitura di Margherita e Federico pone fine ai disordini che agitano il Monferrato.

56. L'arte del pittore (vale a dire i gesti e il colore) si sostituiscono all'*actio* e alla *pronuntiatio* dell'oratore. Vd. Lichtenstein 1999, pp. 216-22.

57. L'amplificazione si traduce nella volontà di riempire gli spazi vuoti della volta, come suggerisce un resoconto dei lavori in cui Aurelio Recordati parla di disegni aggiuntivi richiesti da Fermo da Caravaggio poiché «rimane ancora spazio»: «Fermo dice che per tutto questo mese finirà la sua testata, attento che gli va due figure di più de quello chi è sul disegno de messer Iulio, che quel solo non imparla tutta la testata e bisognerà novo disegno d'esse figure» (Aurelio Recordati a Federico II Gonzaga, 8 maggio 1538, Mantova, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2526, c. 348, citato da Ferrari 1992, vol. II, pp. 759-60). Il documento mostra che non tutte le figure sono direttamente significative (cosa che una lettura iconologica avrebbe tendenza a dimenticare), ma che sono il risultato di considerazioni propriamente artistiche. Su questo punto si veda Holberton 1988. L'amplificazione, tuttavia, ha anche l'obiettivo di rafforzare l'argomentazione, vd. l'analisi di Pernot 1993, pp. 660-76.



Figura 5. Ippolito Andreasi, *Volta della Sala di Troia*, pietra nera e lavis, 1567, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

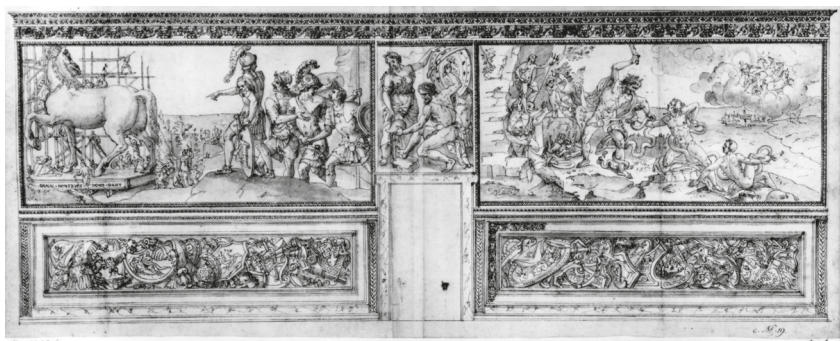


Figura 6. Ippolito Andreasi, *Parete nord (Il cavallo di Troia; Vulcano forgia le armi di Achille; La punizione di Laocoonte)*, pietra nera e lavis, 1567, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

Da ultimo, alcune trovate testimoniano direttamente dell'intelligenza formale del pittore (fig.). Il modo in cui Giulio rappresenta l'amore cieco nella scena del *Ratto di Elena* (fig.) posizionando il braccio di Cupido davanti ai suoi occhi, o ancora (fig.) il modo in cui collega il presagio catastrofico del *Sogno di Ecuba* (fig. 4, centro) alla scelta di Paride copiando la posizione lasciva del figlio da quella della madre sono tecniche propriamente plastiche estranee ai procedimenti letterari.

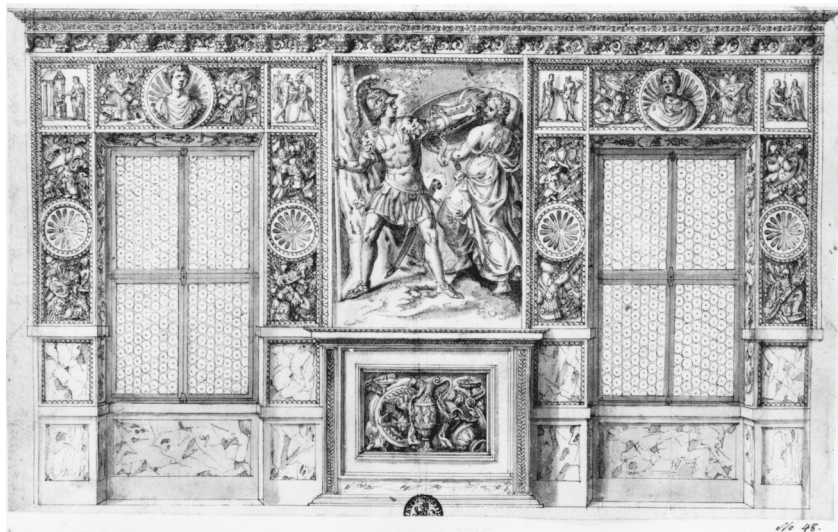


Figura 7. Ippolito Andreasi, *Parete ovest (Teti consegna le armi ad Achille)*, pietra nera e lavis, 1567, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

Gli storici dell'arte che hanno considerato il ruolo di umanisti, poeti o uomini di corte nella concezione dei grandi cicli decorativi del Rinascimento hanno spesso sottovalutato l'azione artistica di questi letterati, limitandone la partecipazione alla sola descrizione del soggetto o, peggio ancora, assimilandone i «programmi» ad azioni coercitive e artisticamente impoverenti.⁵⁸ Al termine dell'analisi, l'esempio della sala di Troia obbliga tuttavia ad attenuare un'analoga interpretazione: l'efficacia del progetto decorativo mantovano deriva infatti, oltre che dall'espressività delle figure dipinte da Giulio, dalla *suspense* della narrazione discontinua ideata da Lampridio. Contrariamente a quanto spinge a fare una considerazione superficiale del paragone tra poesia e pittura, non bisogna sempre contrapporre le finalità artistiche di letterati e artisti. Lungi dal significare una subordinazione della pittura alla poesia, la sovrapposizione delle competenze del poeta e del pittore nel Rinascimento è il segno della condivisione di un destino comune: quello di «raccontare storie, di mettere in scena corpi che parlano e agiscono».⁵⁹ La sala di Troia testimonia il successo di una vera e propria collaborazione artistica; un successo che invita a ridefinire i limiti dell'impresa artistica, a disfarsi dell'immagine dell'artista solitario e geniale che ci

58. Penso in particolare alle osservazioni di Hope 1981.

59. Rancière 2003, p. 81.

impedisce di figurarci questa forma di invenzione plurale così fondamentale nel Rinascimento. Giulio Romano e Benedetto Lampridio sono, *insieme*, gli attori di uno stesso *regime poetico dell'arte*.⁶⁰

Riferimenti bibliografici

- Alberti, *De pictura* = Leon Battista A., *De la peinture. De pictura* [1435], préface, traduction et notes par J.L. Schefer; introduction par S. Deswarte-Rosa, Paris, Macula - Dédale.
- Alciati, *Emblemata* = Andrea A., *Emblemata*, fac-simile de l'édition lyonnaise Macé-Bonhomme de 1551, préface, traduction de P. Laurens, notes et tables de concordance de F. Vuilleumier Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- Arasse 1985 = Daniel A., *Giulio Romano e il labirinto di Psiche*, in «Quaderni di Palazzo Te», III (1985), pp. 7-18.
- Arist., *Metaph.* = Aristotele, *Metafisica*, introduzione, traduzione e note di M. Zanatta, Milano, BUR, 2009.
- Arist., *Poet.* = Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, Milano, BUR, 1987.
- Aronberg Lavin 1990 = Marilyn A.L., *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Barthes 1966 = Roland B., *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in «Communications», VIII (1966), pp. 1-27, poi in *Poétique du récit*, ouvrage collectif, Paris, Seuil, 1977, pp. 7-57.
- Barthes 1969 = Roland B., *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in *L'analisi del racconto*, traduzione di L. Del Grosso Destreri e P. Fabbri, Milano, Bompiani, 1972, pp. 7-46 (I ed. 1969).
- Belluzzi 1998 = Amedeo B., *Palazzo Te a Mantova. The Palazzo Te in Mantua*, fotografie di G. Sgrilli, con un contributo di P. Robino e G. Roli, trad. H. Mackay e M. Roberts, Modena, Panini, 2 voll.
- Cave 1988 = Terence C., *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press.
- Cave 1990 = Terence C., «*Suspendere animos*»: pour une histoire de la notion de suspens, in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France / Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, textes réunis et présentés par G. Matthieu-Castellani et M. Plaisance, Paris, Aux amateurs des livres, pp. 211-18.
- Chevrolet 2008 = Teresa C., «*Che cosa è questo purgare?*»: la catharsis tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance, in «*Etudes Épistémé*», XIII (2008), pp. 37-68.
- Cic., *Div.* = Cicero, *De Senectute De Amicitia De Divinatione*, translated by William Armistead Falconer, Cambridge (MA), Harvard University Press - London, W. Heinemann, 1979.

60. Rancière 2000, pp. 28-29. Secondo Rancière il regime poetico dell'arte «identifie le fait de l'art – ou plutôt des arts – dans le couple *poiesis/mimesis*. [...] C'est le *fait* du poème, la fabrication d'une intrigue agencant des actions représentant des hommes agissant, qui vient au premier plan, au détriment de l'être de l'image, copie interrogée sur son modèle».

- Cronk 1999 = Nicholas C., *Aristotle, Horace, and Longinus: The Conception of Reader Response*, in Norton, 1999, pp. 199-203.
- Daniello, *Della poetica* = Bernardino D., *Della poetica* [Venezia, 1536], in Weinberg 1970-1974, vol. I (1970), pp. 227-318.
- Dupont-Roc, Lallot 1980 = Aristote, *La poétique*, texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne D.-R. et Jean L., préface de T. Todorov, Paris, Seuil.
- Falguières 2006 = Patricia F., *Poétique de la machine*, in *L'art de la Renaissance entre science et magie*, colloque international organisé par le Centre d'histoire de l'art de la Renaissance, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, Institut d'art et d'archéologie, 20-22 juin 2002, dirigé par P. Morel, Paris, Somogy, pp. 401-52.
- Ferrari 1992 = *Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie*, Archivio di Stato di Mantova, a cura di Daniela F., introduzione di A. Belluzzi, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici.
- Foucault 1990 = Michel F., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Genette 1972 = Gérard G., *Discours du récit : essai de méthode*, in Id., *Figures III*, Paris, Seuil, pp. 65-278.
- Genette 2004 = Gérard G., *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- Holberton 1988 = Paul H., *Instead of Iconology: Virtuosity (Mostrare l'Arte) and Symmetry (Pendants) in Italian Renaissance*, in «Word & Image», IV (1988), 1, pp. 317-22.
- Hope 1981 = Charles H., *Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance*, in *Patronage in the Renaissance*, edited by S. Orgel and G. Fitch Lytle, Princeton (NJ), Princeton University Press, pp. 293-343.
- Hor., *Ars P.* = Horace, *Satires. Epistles. The Art of Poetry*, translated by H. Rushton Fairclough, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1926.
- Javitch 1988 = Daniel J., *Narrative Discontinuity in the Orlando Furioso and its Sixteenth Century Critics*, in n. monografico *Perspectives on Ariosto's Orlando Furioso*, in «Modern Language Notes. Italian issue», CIII (1988), 1, pp. 54-74.
- Javitch 1999 = Daniel J., *The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth Century Italy*, in Norton 1999, pp. 53-65.
- Koering 2005 = Jérémie K., *La Sala di Troia de Jules Romain : l'histoire et ses complications*, in «Studiolo», III (2005), pp. 191-218.
- Langer 1999 = Ullrich L., *Invention*, in Norton 1999, pp. 136-44.
- Lecointe 1993 = Jean L., *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz.
- Lichtenstein 1999 = Jacqueline L., *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion.
- Lobel 1933 = Edgar L., *The Greek Manuscripts of Aristotle's Poetics*, Oxford, Oxford University Press.
- Minsaas 2001 = Kirsti M., *Poetic Marvels. Aristotelian Wonder in Renaissance Poetics and Poetry*, in *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*, edited by Ø. Anderson and J. Haarberg, London, Gerald Duckworth & Co, pp. 145-72.
- Morel 1998 = Philippe M., *Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula.
- Norton 1999 = *The Cambridge History of Literary Criticism*, III *The Renaissance*, edited by Glyn P. N., Cambridge, Cambridge University Press.
- Onorato 1990 = Aldo O., *Un umanista cremonese del primo Cinquecento: Giovanni Benedetto Lampridio*, in «Studi Umanistici», I (1990), pp. 115-79.

- Paleario, *Epistolarum* = Aonii Palearii *Verulani Epistolarum lib. IIII. Eiusdem Orationes XII. De animorum immortalitatem lib. III.*, [...], Lvgdvnī, apdvd Seb. Gryphivm, 1552.
- Pazzi, *Aristotelis Poetica* = *Aristotelis Poetica*, per Alexandrum Paccium, in Latinum conuersa, 1536 (Venetiis, in aedibus haeredum Aldi, et Andreae Asulani, 1536).
- Pazzi, *Aristotelis Poetica* 1542 = *Aristotelis Poetica*, per Alexandrum Paccium, patrium Florentinum, in latinum conversa, (Parisiis), [Jacques Bogard], (1542).
- Pernot 1993 = Laurent P., *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études Augustiniennes.
- Pigna, *Romanzi* = *I romanzi di m. Giouan Battista Pigna diuisi in tre libri. Ne quali della poesia, & della vita del'Ariosto con nuouo modo si tratta*, In Vinegia, nella bottega d'Erasmus, appresso Vincenzo Valgrisi, 1554.
- Rancière 2000 = Jacques R., *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions.
- Rancière 2003 = Jacques R., *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions.
- Rhetores graeci* = *Rhetores in hoc volumine habentur hi. Aphthonii sophistae Progymnasmata. Hermogenis Ars rhetorica. Aristotelis Rhetoricorum ad Theodecten libri tres. Eiusdem Rhetorice ad Alexandrum. Eiusdem Ars poetica* [...], (Venetiis, in aedib. Aldi, mense Nouembris 1508).
- Ricœur 1983 = Paul R., *Temps et récit, I L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.
- Robortello, *In librum* = Francisci Robortelli Vtinensis *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes. Qui ab eodem authore ex manuscriptis libris multis in locis emendatus fuit, ut iam difficillimus, ac obscurissimus liber a nullo ante declaratus facile ab omnibus possit intelligi*, Florentiae, in officina Laurentii Torrentini ducalis typographi, 1548.
- Sarnelli 1999 = Mauro S., *Col discreto pennel d'alta eloquenza. "Meraviglioso" e Classico nella tragedia (e tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento*, Roma, Aracne.
- Segni, *Rettorica* = *Rettorica et Poetica d'Aristotile*, tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina da Bernardo S. gentil'huomo, & academico fiorentino, In Vinegia, 1551 (Stampata in Vinegia, per Bartholomeo detto l'Imperador, et Francesco suo genero, 1551).
- Servio, *Commentarii* = *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1881-1887, 3 voll.
- Talvacchia 1981 = Bette T., *Giulio Romano's sala di Troia: A Synthesis of Epic Narrative and Emblematic Imagery*, PhD dissertation, Stanford University, Ann Arbor.
- Tervarent 1997 = Guy de T., *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Droz.
- Venturelli 1999 = Roberto V., *La corte Farnesiana di Parma (1560-1570). Programmazione artistica e identità culturale*, Roma, Bulzoni.
- Vettori, *Commentarii* = Petri Victorii *Commentarii, in primum librum Aristotelis de arte poetarum. Positis ante singulas declarationes Graecis vocibus auctoris: iisdemque ad verbum Latine expressis. Accessit rerum et verborum memorabilium index locupletissimus*, Florentiae, in officina Iuntarum, Bernardi filiorum, 1560 (Florentiae : apud haeredes Bernardi Iuntae, 1560).
- Weinberg 1961 = Bernard W., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2 voll.
- Weinberg 1970-1974 = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard W., Bari, Laterza, 4 voll.

Sulla lirica occasionale e politico-encomiastica di Annibal Caro

MARIANNA LIGUORI
Università degli Studi di Padova

L'8 febbraio del 1538, scrivendo a Niccolò Ardinghelli, Annibal Caro gettava uno sguardo elegantemente ironico sulla scrittura per committenza, le cui regole sociali gli erano ben note:

È vero che Vostra Signoria nel suo partire mi comandò, e io le promisi, quel ch'ella dice circa al farle veder di mano in mano tutte le mie composizioni. E se non l'ho fatto vedere il sonetto ultimo, è perché io non l'ho tenuto per mio. Messer Giuliano [Ardinghelli], suo fratello, ha voluto che io lo faccia a dispetto de le Muse, le quali si sa quanto mal volentieri accettano per opere loro quelle che si fanno lor fare, e quanto si sdegnano d'esser mandate a vettura.¹

In quella stagione il mittente aveva tutto l'interesse nel coltivare i rapporti con i fratelli Ardinghelli: Niccolò era appena stato nominato vice-legato pontificio nelle Marche, cioè nella regione natale del Caro, che sperava di poter finalmente accondiscendere alle ripetute richieste di soccorso che gli giungevano a Roma da parte di amici e familiari.² Occasione propizia, dunque, per scomodare le Muse, sebbene nella missiva queste vengano ritratte come refrattarie a essere noleggiate al bisogno (*mandate a vettura*). Eppure, la composizione *a vettura* caratterizzò tutta la carriera cortigiana del Caro: come la critica ha ben evidenziato, la sua produzione lirica si contraddistingue per la funzione occasionale e nasce spesso come risposta a richieste e sollecitazioni altrui, seguite da continue dichiarazioni relative alla fatica dell'atto compositivo.³ Di simili

* Sono grata a Giovanni Ferroni, Enrico Garavelli e Francesco Venturi per la lettura di queste pagine e per i preziosi consigli che ne sono derivati.

1. Caro, *Lettere*, n. 36, vol. I (1957), p. 65. Segnalo sin da ora che sull'epistolario del Caro sono in corso lavori di aggiornamento in vista di una nuova edizione, sotto la direzione di Enrico Garavelli ed Emilio Russo (vd. Garavelli 2016 e Russo 2022; chi scrive è coinvolta nell'iniziativa).

2. Così, infatti, Caro scriveva a Piero Vettori nel gennaio dello stesso anno: «Monsignor Ardinghelli fu fatto Commissario di Sua Santità [*papa Paolo III*] a riordinare le cose d'Ascoli, e tra via intenderà quella di Civitanova; il che mi torna molto a proposito, perché potrà grandemente giovare a certi miei parenti e amici, i quali si truovano prigionieri a Macerata a gran rischio de la vita» (ivi, n. 25, pp. 51-52).

3. Gli studi più aggiornati sulla produzione lirica di Annibal Caro si devono a Francesco Venturi, autore di una tesi di dottorato dedicata all'edizione critica e commentata della *princeps* postuma delle rime (In Venezia, appresso Aldo Manutio, 1569), in attesa di pubblicazione (Venturi

<marianna.liguori@unipd.it>

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano, a cura di A. Juri, E. Olivadese, N. Volta,
Pisa, ETS, 2025, pp. 175-193

affermazioni non c'è davvero margine per dubitare, visto che non sono poche le testimonianze di riluttanza o rinuncia ad alcune commissioni, o i casi in cui, di fronte a eventi di risonanza pubblica per cui i suoi colleghi confezionarono micro-cicli di più testi, Caro partecipò con un testo solo, spedito magari con ritardo. Scopo del presente contributo è offrire una panoramica (qui necessariamente parziale) di questa produzione lirica "sofferta" e nata su commissione, evidenziandone gli elementi di interesse politico e avanzando alcune proposte interpretative nuove.

Il primo dato che salta all'occhio è quello quantitativo: frequenti, soprattutto in vecchiaia, risultano le dichiarazioni dell'autore in merito al numero esiguo dei testi poetici composti rispetto al dinamismo di colleghi più prolifici. Si consideri solo qualche esempio: dopo il 1552 Caro, ormai da circa un quinquennio stabilmente al servizio del cardinale Alessandro Farnese, fu coinvolto nella campagna di «promozione coatta»⁴ di una produzione letteraria che esaltasse l'alleanza tra il casato dei Farnese e la corona francese dei Valois, rinvigoritasi durante il lungo soggiorno francese del Gran cardinale (novembre 1552-giugno 1554). La richiesta di uno sforzo creativo maggiore non cadeva in un buon momento per Caro, che ripetutamente (almeno dal febbraio 1552 e fino all'aprile del 1554), servendosi della mediazione del vescovo di Pola Antonio Elio, chiedeva al Farnese licenza di sospendere il servizio romano per raggiungere zone termali, dove poter curare una malattia agli occhi e diverse altre indisposizioni.⁵ Nonostante ciò, egli dovette accettare le commissioni, giocando talvolta al riuso, per non disperdere la «fatica» compositiva: il 20 aprile del 1554, oltre ai «sonetti» richiesti dal Gran cardinale, Caro spedì la canzone *Ne l'apparir del giorno*, composta per i Farnese negli anni Quaranta (e sicuramente prima del 1547, quando andò in stampa):⁶

Mandovi alcuni sonetti, secondo che m'avete imposto, e di più una canzonetta, che feci già in laude del padrone [*Alessandro Farnese*], la qual credo che non l'abbia mai letta, o almeno non debbe averla molto considerata. Vi prego a fargliela

2010-2011), e di un articolo che ricostruisce la tradizione manoscritta e a stampa (Venturi 2014). Il riferimento alla «fatica» di comporre versi è frequente nell'epistolario cariano: si vedano lettere di diverse stagioni: Caro, *Lettere*, n. 242 (del 1545), vol. I (1957), p. 334 o n. 567 (del 1559), vol. III (1961), p. 1. Molto noto un passo di una missiva a Luigi Tansillo del giugno 1544: «son risoluto di tormi afatto da questo mestiero di far versi, perché la natura non mi ci aiuta, e con l'arte sola si dura troppa fatica» (ivi, n. 222, vol. I (1957), p. 301). Sul tema vd. anche Sterzi 1909-1910, pp. 219-22.

4. Traggo l'espressione da Garavelli 2011, p. 304.

5. Sulla vicenda vd. Caro, *Lettere*, nn. 376, 388, 393, vol. II (1959), pp. 112, 126-28, 135-6, e soprattutto ivi, nn. 412-418, pp. 156-69. Su questa stagione della biografia di Caro vd. anche Lo Re 2005.

6. Compare tra le *Rime di diversi* 1547, cc. 16v-18r. Lo stesso Elio in queste lettere di aprile chiedeva al Caro di far copiare e far circolare in Francia una fatica precedente, cioè la traduzione degli *Amori pastorali* approntata dal Caro quindici anni prima (vd. Garavelli 2002, p. 17).

vedere con buona occasione, perché avendoci durato fatica non vorrei averci perduta la manifattura.⁷

Al netto di componimenti andati perduti, in riferimento al contesto politico dell'alleanza tra i Farnese e la corona di Francia Caro compose sicuramente un epicedio per la morte prematura di Orazio Farnese (19 luglio 1553), commemorato proprio come fiore all'occhiello del re di Francia (aveva sposato pochi mesi prima Diana di Valois);⁸ e soprattutto la celebre canzone dei Gigli, *Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro* (composta probabilmente nell'estate 1554), il più impegnativo testo a sfondo politico del Caro, che – suo malgrado – lo avrebbe costretto a uno sforzo letterario ben maggiore negli anni a seguire, a causa delle censure di Castelvetro.⁹ Sempre a un contesto filofrancese sembra inoltre legarsi un sonetto di corrispondenza con Bernardo Cappello, incentrato sulla lode di una «perla» dietro cui è plausibile riconoscere Margherita di Valois, sorella di Enrico II.¹⁰

M. Bernardo Cappello al Caro

Volga lo stil, che da sé tanto splende,
Caro, a la gemma, in cui tutta ne mostra
il ciel sua luce, l'alma musa vostra,
se di più chiaro onor cura l'accende.
Ché se quinci il mio canto oscuro prende
di splendore e virtù tanto, che giostra
pur con alcun de' buon de l'età nostra,
che fia di quel che co i miglior contende?
Come contesta d'ostro tela o d'oro
che dotta man di ricche gemme asperga
e bellezza e valor novo s'avanza,
da questa real perla il bel lavoro
vostro prender vedrete alta possanza,
ond'anco sovra i duo gran Toschi s'erga.

7. Caro, *Lettere*, n. 416, vol. II (1959), pp. 165-67. La stessa strategia, del resto, Caro utilizzava in quei mesi con il musicista Costanzo Porta, che nel novembre del 1553 gli aveva richiesto suoi nuovi testi da musicare (ivi, n. 407, p. 152).

8. Si tratta del sonetto *Questo dal grande Errico amato fiore* (Caro, *Rime*, p. 63), su cui si veda anche Garavelli 2011, pp. 303-6. Qui e avanti i componimenti di Caro sono citati dalla *princeps* postuma del 1569 (su cui vd. *infra*), con parco ammodernamento nella trascrizione (si interviene sul sistema delle maiuscole e degli accenti, sull'interpunzione, sulla riduzione di *et a* e davanti a consonante e sulle *h* etimologiche e paretimologiche).

9. Com'è noto, la canzone e il dibattito che ne seguì sono state oggetto di abbondante attenzione critica. Per i retroscena politici della vicenda rimane fondamentale Lo Re 2005; per una lettura del testo basti qui il rimando a Garavelli 2008; sulle prime fasi della polemica aperta da Castelvetro vd. da ultimo Garavelli 2019, con bibliografia pregressa.

10. Caro, *Rime*, p. 28. Lo scambio è edito anche in Cappello, *Rime*, pp. 574-75, con minime varianti.

Risposta del Caro

La chiara gemma in cui sola risplende
 quant'ha del ciel questa terrena chiostra
 fa nel mio cor sì luminosa mostra
 che 'l suo debil veder non la comprende.
 Così 'l Sole altri alluma e altri offende, 5
 e qual Pallade a voi discuopre in giostra
 sé stessa, a me la Gorgone dimostra
 questa dea, ch'a virtù l'anime incende.
 Voi, voi Cappello, al suo real decoro
 eterno fregio, oltre ogni umana usanza 10
 amico a lui ch'in Elicon alberga,
 ornate e lei di gloria e me d'alloro,
 o mi fate ombra o datemi baldanza
 che ne la luce sua mi specchi e terga.

Nonostante la genericità della lode (diffuse sono le metafore della «perla» e della «gemma» per indicare altre regali Margherite, come la sovrana di Navarra o Margherita d'Austria, in ragione dell'etimologia latina del nome),¹¹ l'identificazione con Margherita di Francia è possibile a partire dalla *princeps* delle *Rime* di Cappello (In Venetia, appresso Domenico, et Gio. Battista Guerra, fratelli, 1560), dove questo scambio è parte di una corrispondenza poetica più ampia di quanto appaia nella raccolta di rime del Caro. Cappello, infatti, replica a sua volta al Caro con il sonetto *Di chiari e santi rai cinta risplende*, che riprende le stesse parole-rima del testo del marchigiano e viene così rubricato in calce: «A M. Annibal Caro per Madama Margherita di Valois».¹² Si consideri, inoltre, quanto si evince da una lettera di Bernardo Tasso a Sperone Speroni del 20 marzo 1553, in cui si informa che le «singolari qualità» di Margherita hanno indotto il cardinal Farnese «a far che gli onori di questa virtuosissima Signora siano cantati da' più nobili e alti intelletti che non è il mio, cioè da Monsignor Della Casa, dal Caro, dal Cappello».¹³ L'esplicita menzione di Caro, accanto al Cappello, tra i cantori delle virtù della sorella di Enrico II è dunque ulteriore elemento a favore dell'inclusione del sonetto *La chiara gemma, in cui sola risplende* nel *corpus* di rime composte per omaggiare lo schieramento filofrancese del Gran cardinale, e in particolare la futura duchessa di Savoia. Un epicedio, una canzone, una replica per le rime a una proposta di Bernardo Cappello e almeno un caso di riciclo di testi precedentemente composti: al di là della salute cagionevole, il bottino dei testi poetici sicuramente composti per assecondare il progetto politico del cardinale è piuttosto magro, se si considera che per gli stessi scopi il suo

11. Vd. per esempio Cappello, *Rime*, 167, 168, 176.

12. Vd. *ibid.*

13. Su questa lettera vd. anche Sterzi 1909-1910, pp. 294-95 e Garavelli 2011, p. 207.

corrispondente poetico, Bernardo Cappello, al tempo in Francia insieme al Farnese, compose almeno due epicedi per la morte di Orazio Farnese e diverse corone di testi per Margherita di Valois (due canzoni e nove sonetti, oltre ai già citati sonetti indirizzati a Caro).¹⁴ Sempre durante la stagione francese, Cappello compose sonetti per la regina Caterina de' Medici, e così anche Bernardo Tasso, autore, nel periodo della committenza farnesiana (1552-1554, quando egli stesso soggiornò a Parigi), di quattro testi in morte di Orazio e di una consistente sequenza di rime per Margherita: un'ode, due canzoni, quarantanove sonetti.¹⁵

Episodi simili si verificarono durante tutta la carriera del Caro. Anche nei casi in cui la creatività dell'autore sembra più viva e avulsa da committenze stringenti, attraversando le fonti epistolari si ritrovano spesso moventi ulteriori alla base dello sforzo letterario e dietro le modalità di diffusione dei prodotti di tale sforzo. È il caso, per esempio, delle scritture commemorative per l'amico Giovanni Guidiccioni (a cui Caro fu affezionatissimo, e per cui svolse mansioni segretariali dopo il 1539), scomparso prematuramente il 26 luglio 1541.¹⁶ Dopo aver celebrato in versi il ruolo diplomatico del lucchese prima di entrare al suo servizio, esaltandolo come braccio destro di «Cesare» (Carlo V) e «Piero» (Paolo III),¹⁷ Caro compose, com'è noto, tre sonetti in morte per lui (di cui uno in corrispondenza con Antonio Allegretti), spediti a Luigi Alamanni il 23 agosto del 1541.¹⁸ In questa lettera, Caro raccontava all'amico le sue recenti sventure, e in particolare le promesse di una migliore occupazione cadute con la morte prematura del Guidiccioni. Aggiungeva:

A me ha la sua morte tolta ogni contentezza, e la più parte de le mie speranze, e sono a tale che ho in odio questo cielo, e questo paese. E pensando d'andare un poco a spasso fuori di qua, mi sono più volte ricordato de le parole, e de le offerte che mi fece Vostra Signoria quando venissi in Francia. E sarei in animo di farlo, se a lei paresse che mi dovesse tornare a proposito.

La lettera proseguiva infatti come una vera e propria supplica affinché Alamanni intercedesse per una sua nuova e più prestigiosa sistemazione francese. A tal fine, Caro prometteva la possibilità di giungere alla corte francese con diversi doni per il sovrano, tratti dalla collezione antiquaria di Gaddi («un

14. Vd. Cappello, *Rime*, 251-252 (in morte di Orazio Farnese) e 249, 250, 253-261, 265-267 (per Margherita di Valois).

15. Per gli epicedi di Bernardo Tasso a Orazio Farnese vd. Tasso, *Libro Quarto* 31-34 (Id., *Rime*, vol. II, pp. 29-31); per i testi a Margherita, che è anche dedicataria dell'intero *Libro Quarto* delle rime (1555), vd. 43-92 (ivi, pp. 36-67).

16. Sui rapporti e sullo scambio letterario tra Caro e Guidiccioni basti qui il rimando a Torchio 2006 e Melosi 2009.

17. Caro, *Rime*, p. 57.

18. Per i quattro sonetti vd. rispettivamente Caro, *Rime*, pp. 64-66; per la missiva ad Alamanni vd. Caro, *Lettere*, n. 169, vol. I (1957), pp. 236-38.

presente d'anticaglie, e di medaglie de le più belle», «libri antichi greci» dei più rari e pregiati); a quel punto, allegava anche

tre miei sonetti, e uno di Messer Antonio Allegretti fatti ne la morte di quel povero signore [Guidiccioni]. E se altro mi verrà scritto sopra di ciò (che non mi stancherò mai di piangerlo, e di celebrarlo) ne farò parte a Vostra Signoria.

In effetti, Caro in quei mesi intendeva comporre anche «altro» per onorare la memoria dell'amico Guidiccioni, da spedire eventualmente all'indirizzo francese: stava mettendo mano all'ambizioso progetto (mai concretizzato) di una biografia del vescovo defunto, per cui necessitava intercessione presso la sorella, Isabetta Guidiccioni, che possedeva a Lucca tutta la documentazione utile.¹⁹ Un paio di mesi più tardi (a ottobre) Caro si impegnò a comporre una lunga lettera consolatoria per Isabetta, prova sicura del rapporto di affetto e stima che lo legava al prelato.²⁰ Al termine della missiva, tuttavia, Caro ribadiva le sue istanze, da considerare senz'altro tra i moventi dell'impegnativa scrittura:

E con tutto ciò, da me non si resterà d'operare tutte le mie forze, non dico per celebrarlo ma per lassare comunque io potrò alcuna testimonianza a gli uomini del mio giudizio verso le sue rarissime virtù, de l'obbligo ch'io tengo a la sua liberalità, e de la divozione ch'io porto ancora a quell'ossa. E per ciò fare, l'intenzion mia è quella ch'io scrissi già molti giorni al nostro Orsuccio. La quale senza l'aiuto specialmente di Vostra Signoria e degli altri suoi (non avendo massimamente le sue scritture) non m'affido di poter condurre.²¹

Se è vero, dunque, che gli sforzi compositivi del Caro furono sempre ben dosati e che un bilancio quantitativo non rende giustizia alla Musa del Caro, è altrettanto indubbio che le sue rime meritano nuova attenzione proprio in prospettiva politica. Attraversando il *corpus* nell'edizione postuma del 1569, licenziata dal nipote Giovan Battista Caro,²² si incontrano infatti circa una quarantina di testi di interesse politico – intendendo l'aggettivo in senso ampio, e contando dunque componimenti dedicati a figure, famiglie, eventi di rilievo della scena politico-diplomatica –, di cui l'epistolario rivela spesso committenze e scopi. Si tratta di un numero relativamente alto di testi (la rac-

19. Ivi, n. 170, pp. 238-39.

20. Ferroni 2004 offre una compiuta lettura della missiva a Isabetta Guidiccioni.

21. Caro, *Lettere*, n. 171, vol. I (1957), p. 247.

22. La vicenda redazionale della *princeps* non è di facile ricostruzione: alla fine degli anni Cinquanta, Caro prese a raccogliere le sue rime in vista di una stampa veneziana, aiutato dal nipote e sollecitato dall'amico Paolo Manuzio; il progetto, tuttavia, subì diversi rallentamenti e rimase inconcluso (vd. Venturi 2014). In attesa dell'edizione moderna a cura di Francesco Venturi, il testo di riferimento rimane dunque la stampa postuma del 1569, curata da Giovan Battista Caro (Caro, *Rime*).

colta del 1569 si assesta attorno alle cento unità),²³ tutti conformi alla retorica autocelebrativa delle famiglie per cui furono composti.

Occorre precisare innanzitutto che il vuoto documentario degli anni 1525-1530, vissuti a Firenze come precettore e segretario della famiglia Gaddi, colpisce tanto l'epistolario quanto la rimeria occasionale del Caro: come non vi sono sue lettere anteriori ai primi anni Trenta (e sono pochissime quelle anteriori al 1535), ad oggi non risultano censiti (o non furono mai composti?) testi lirici dedicati a eventi e protagonisti della storia fiorentina e italiana di quegli stessi anni. Si deve in realtà attendere la seconda metà degli anni Trenta per raccogliere testimonianze sicure della Musa occasionale del Caro: prima del 1538²⁴ egli compose un trittico di sonetti per Vittoria Colonna, vedova del marchese di Pescara Ferdinando Francesco d'Avalos, sviluppando *topoi* diffusissimi della celebrazione di quel casato: la metafora del Sole per indicare il defunto, omaggio indiretto alla lirica amorosa di Colonna; i giochi etimologici con il nome Vittoria; l'invito alla vedova a non togliersi «ancor viva al mondo»; la celebrazione parallela delle abilità compositive della poetessa e delle qualità militari del marito.²⁵ Di lì a breve Caro avrebbe stretto contatti con altre personalità e famiglie di provenienza napoletana, soprattutto in seguito a un viaggio intrapreso nella città partenopea nella primavera del 1538, replicato circa sei mesi dopo.²⁶ A partire da questa data, il flusso di lettere napoletane si fa fitto: emergono i contatti stretti con il poeta Berardino Rota – destinatario, una decina di anni più tardi, del sonetto di corrispondenza *Rota, s'a voi son caro io son ben anco*;²⁷ il rinsaldarsi dei rapporti con Vincenzo Martelli, al tempo alla corte di Ferrante Sanseverino; la frequentazione del Caserta (Gian Francesco Alois), di Luigi Tansillo, di Scipione Capece, Onorato Fascitelli e i primi incontri con vari esponenti della nobiltà napoletana (*in primis* Giulia Gonzaga).

Di questi rapporti con l'ambiente napoletano degli ultimi anni Trenta non rimangono molte tracce nel *corpus* di rime occasionali di Caro. Escludendo il

23. La raccolta contiene 103 testi, escludendo quelli dei corrispondenti e contando come testi unici la corona di nove sonetti contro Castelvetro (Caro, *Rime*, pp. 76-80), i dieci *Mattaccini* caudati (ivi, pp. 91-97) e la corona di quattro sonetti burleschi legati tematicamente ai *Mattaccini* (ivi, pp. 98-100). Per rilievi numerici vd. ancora Venturi 2014, p. 178.

24. La datazione si ricava da una più tarda lettera del Caro a Girolamo Ruscelli, spedita il 30 giugno del 1558, in cui si parla dei testi in questione come composti vent'anni prima (Caro, *Lettere*, n. 528, vol. II (1959), pp. 292-95).

25. Si tratta dei sonetti *Donna di chiara, antica nobiltate; Chiaro è 'l Sol vostro, e voi più chiaro il fate; Per dir non cresce, e per tacer non cessa* (Caro, *Rime*, pp. 55-56). Caro frequentò Colonna a Roma, alla metà degli anni Trenta: nell'estate del 1536 egli sottopose al giudizio di Colonna almeno altri tre suoi testi, in questo caso di argomento amoroso (Caro, *Rime*, pp. 2-3).

26. Numerose testimonianze di tali viaggi in Caro, *Lettere*, nn. 48 e ss., vol. I (1957), pp. 83-105 (per quello del 1538) e nn. 84 e ss., pp. 128-31 (per il passaggio a Napoli all'inizio del 1539).

27. Caro, *Rime*, p. 31.

più tardo scambio poetico con Rota, a cui se ne aggiunge uno con Angelo Di Costanzo (mediato dal Fascitelli), sempre di una stagione successiva,²⁸ spicca il caso di un sonetto di Caro mandato a Napoli, all'amico Caserta, il 7 settembre 1538, per un giovane che aveva lasciato frettolosamente Roma per tornare a Napoli, dopo essere stato a lungo alla corte dell'imperatore Carlo V:

Mandovi un sonetto che 'l Tilesio m'ha fatto fare a dispetto de le Muse per un vostro giovinetto, credo figliuolo de la Contessa di Matalona [*la contessa di Maddaloni Roberta Carafa?*],²⁹ che nel sol liono, e con la pioggia è partito in poste di qua per Napoli, venendo di lungo da la Corte di Sua Maestà e da l'esercito; e però lo fo bello e bravo. E non mi son potuto contenere di non far menzione de la sua bellissima madre, essendomi stata tanto celebrata, specialmente dal nostro Frescaruolo [*Jacopo Antonio Frescaruolo*], al quale ne farete parte.³⁰

Anche stavolta l'omaggio poetico non è iniziativa spontanea, ma è composto su commissione (in questo caso di uno dei due fratelli Telesio, probabilmente Paolo),³¹ ragion per cui torna il motivo iniziale del «dispetto» alle Muse. Sin dai primi editori moderni dell'epistolario del Caro, il testo spedito a Napoli è stato identificato con *Perché Giunone in pioggia si distille*, visto il riferimento, nella quartina iniziale, alle piogge e al sole cocente che non sono di impedimento alla partenza del giovane – di cui c'è riscontro preciso nella missiva – e vista la presenza dell'omaggio parallelo alla madre:

28. Vd. Caro, *Lettere*, n. 344, vol. (1959), p. 77, dell'8 marzo 1549. La corrispondenza poetica con Di Costanzo è in Caro, *Rime*, p. 33.

29. L'incertezza sull'indirizzo del sonetto (che, come si vede, è propria anche del Caro: «credo») si lega al fatto che la contessa Roberta Carafa, andata in sposa al conte Diomede di Maddaloni nel 1534, non ebbe figli (la coppia designò come eredi i nipoti, ma alla morte di Diomede il titolo passò a un ramo collaterale della famiglia: vd. Novi Chavarria 2008). È possibile che il «giovinetto» possa allora essere Diomede stesso (e la contessa dunque sua madre, Dianora Caracciolo dei signori di Pietralcina), al tempo diciottenne. Non si hanno notizie di una permanenza di Diomede alla corte asburgica terminata nel 1538, ma è noto che il conte (e futuro duca) di Maddaloni avrebbe mostrato sempre fedeltà alla corona imperiale, mantenendo l'alleanza con gli spagnoli anche durante la guerra tra il parente Paolo IV Carafa e l'impero negli anni Cinquanta (vd. *ibid.*). All'identificazione non aiuta, inoltre, il citato carteggio diretto con Frescaruolo, di cui rimangono solo tre lettere, tutte spedite tra 1538 e 1539: nella prima di queste (Caro, *Lettere*, n. 64, vol. I (1957), pp. 111-23), Caro parla sì di una possibile visita delle sue «Muse» a una nobildonna napoletana, ma questa è senz'altro la «signora Donna Diana», sorella di Lionardo di Cardona, di cui Caro si definirà in futuro «molto domestico» (vd. *ivi*, n. 342, vol. II (1959), p. 75), dunque un'altra rispetto a quella della lettera al Caserta. Il dubbio del Caro sulla destinazione del sonetto commissionatogli, a ogni modo, impone prudenza nell'avanzare ipotesi identificative.

30. Caro, *Lettere*, n. 69, vol. I (1957), pp. 117-18; sul sonetto e la sua variantistica vd. anche Venturi 2014, pp. 175-76.

31. Caro menziona «Tilesio» già in una lettera a Varchi del marzo 1538 (Caro, *Lettere*, n. 39, vol. I (1957), pp. 67-68); l'identificazione non è scontata, in quanto al tempo sia Paolo che il più noto fratello Bernardino risultano ben introdotti nell'ambiente della Curia e tra i familiari di Gaddi (vd. Addante 2019).

Perché Giunone in pioggia si distille
 e Febo infiammi i velli al suo leone,
 ecco, terrena dea, ch'al vostro Adone
 par ch'un si tempri e l'altra si tranquille.
 Ei se 'n va col cor vostro e d'altri mille 5
 là 've, qual nuovo Amor, nuova Dione
 l'attende, o qual da Pelio o da Chirone
 se 'n giva a Teti il giovinetto Achille.
 E già l'è 'n seno, e già co' bei sembianti,
 e leggiadri e feroci, a tema e spene 10
 desta mille donzelle e mille amanti.
 Già per monti, e per campi, e per l'arene
 gli tesson lauri, e mirti, e amaranti
 e le Muse, e le ninfe, e le sirene.³²

L'intero sonetto esibisce l'abbondante ricorso al mito che è tipico della Musa encomiastica del Caro: oltre alla trasfigurazione mitologica delle citate condizioni atmosferiche (Giunone evocata come dea della pioggia e Febo del Sole), la madre del giovane è ritratta come una «terrena dea», e il figlio prima come un Adone, poi come un Amore atteso da Dione, madre di Venere, infine come un Achille che torna dalla madre Teti, dopo essere stato dal suo leggendario educatore, il centauro Chirone, dietro cui, stando alle notizie della missiva, si potrà scorgere un'allusione a Carlo V.

Anche in questo caso, Caro preferisce giocare al risparmio. Con un rovesciamento del colore politico dall'impero di Carlo V alla Francia di Francesco I, le stesse immagini diventano oggetto di un'impresa che Caro compose per Orazio Farnese attorno al 1541, quando il futuro duca di Castro, ancora bambino,

fu mandato a crearsi in Francia. Il Centauro è fatto per Chirone maestro d'Achille e rappresenta il re Francesco, sotto la disciplina del quale si mandava. E però gli si fa la corona in testa, da una man l'arco, da l'altra la lira, perché di tirar d'arco e di sonar la lira fingono i poeti che Chirone insegnasse ad Achille, che vuol dire l'arte militare e le scienze civili.³³

Si aggiunga, inoltre, che il quadretto mitologico riappare, di nuovo colorato di tinte filoimperiali, in una scrittura più tarda, stavolta epistolare, spedita nell'ottobre del 1546 all'indirizzo di Luca Contile (al tempo a Pavia, alla corte di Maria d'Aragona).³⁴ Il giovane «Achille» da educare alla «scuola di Chi-

32. Caro, *Rime*, p. 15. Francesco Venturi segnala per questo testo una variante di tradizione ai vv. 3-4 che rende esplicita la commissione del Telesio, e dunque il legame tra questi versi e la lettera del 1538: «già par Tlesio mio, ch'al vostro Adone | e 'l Sol si tempri et l'aria si tranquille» (vd. Venturi 2014, p. 176).

33. Caro, *Lettere*, n. 680, vol. III (1961), p. 146 (su cui vd. *infra*).

34. Ivi, n. 277, vol. II (1959), p. 10.

rone», in questo caso, è il marchesino di Pescara Francesco Ferdinando II d'Avalos, figlio del defunto Alfonso (scomparso da pochi mesi, nel marzo del 1546) e di Maria d'Aragona, per cui Contile aveva richiesto attraverso il Caro un maestro d'armi:

Il centauro, che ricercate per disciplinar ne l'arme il vostro Achille, non si truova ora nel monte Pelio. Si cercherà per la Tessaglia, e vi si invierà di buon trotto. [...] E però oltre al tenerlo a la scuola di Chirone, mi piaceria che lo rinchiudeste ancora nel serraglio de le fanciulle, e ne faceste atterrare un paro ancora a lui; perché in questo desideriamo di sapere se riuscirà valentuomo, che ne l'arme ci basta sapere che è figliuolo del gran Peleo e de la marina dea. Pure per allevarlo, come dice il padre Moccia [scil. *Bernardino Moccia*], si provvederà che venga ancora Chirone ad essercitarlo. E voi vi ricordarete che s'addestri, come fece egli a tirar l'arco ed incordar la lira.

Quando calati nella prosa epistolare, gli stessi riferimenti alla formazione di Achille, alla madre Teti («la marina dea», in questo caso Maria d'Aragona), al padre Peleo (il marchese Alfonso d'Avalos) al maestro Chirone, al «tirar d'arco ed incordar la lira», si caricano di ironia o di allusioni erotiche, ingredienti frequenti nel Caro epistolografo. Anche in questo brano, come da manuale di educazione nobiliare, Achille-d'Avalos dovrà imparare l'arte militare e le forme del sapere (come nell'impresa per Ottavio o nel sonetto, in cui ad attendere il valoroso Achille in patria vi erano anche gli allori poetici).

L'omaggio del Caro alla famiglia napoletana d'Avalos-Aragona venne condotto in diverse stagioni anche sul versante lirico. Egli compose un epicedio per Alfonso d'Avalos – di cui nel novembre del 1544 si confessava «ambizioso» di poter essere un giorno servitore –,³⁵ e un sonetto commissionatogli da Ruscelli per il noto *Tempio* a Giovanna d'Aragona (1555), sorella di Maria e moglie di Ascanio Colonna,³⁶ e con ogni probabilità scrisse anche qualcos'altro: in una garbata missiva spedita da Roma a Isabella Bresegna Manrique a Napoli, nell'aprile del 1548, Caro lamenta scherzosamente di essere stato in passato – a causa del figlio di Isabella, Giorgio Manrique – «incatenato per poeta» al cospetto della marchesa Maria d'Aragona, una nomea che, con la consueta *diminutio personae*, l'autore respinge con decisione.³⁷ Già nel settembre del 1546, scrivendo al Contile, Caro prometteva di celebrare altrove Maria d'Aragona «con la lingua», definendosi «servo, ed obbligato perpetuamente a S. E. [*l'Aragona*] ed a la sua generosissima casa, finché arò vita»; nella stessa missiva, Caro si raccomandava anche al giovane marchese

35. Vd. Caro, *Rime*, p. 68, e Caro, *Lettere*, n. 234, vol. I (1957), pp. 320-21.

36. Caro, *Rime*, p. 54. Sulla diretta commissione di Ruscelli vd. Caro, *Lettere*, n. 423, vol. II (1959), pp. 174-75.

37. Ivi, n. 328, pp. 61-62.

Ferdinando Francesco, lodandone «l'amorevolezza» e la «gentilezza», e pregando Contile di salutarlo in suo nome.³⁸ Da queste e altre missive emerge senz'altro la possibilità di rinvenire nel *corpus* di rime del marchigiano altre liriche di omaggio ai membri di quel casato, a cui Caro fu particolarmente vicino proprio alla metà degli anni Quaranta, quando si trovava per conto di Pier Luigi Farnese tra Parma e Piacenza – dunque nei pressi della corte degli Avalos di Milano e di Pavia – da dove negoziava i rapporti tra i Farnese e le forze imperiali.

Più precisamente, il nome del marchese Ferdinando Francesco d'Avalos *junior* sembra un candidato plausibile per un sonetto del Caro di non semplice interpretazione («non si riesce a capir nulla fuor che l'augurio finale», chiosava Sterzi).³⁹

Avea l'ira del ciel percosso e spinto
 un de' più saldi termini d'Alcide,
 quel che già l'una e l'altra Esperia vide
 d'opime spoglie d'ogni intorno cinto,
 quando la dea che l'Universo ha vinto
 lo risospinse e disse: «Omai t'affide
 e Giove e Febo»; e dove Acanto ride
 ripose di sua man Dafne e Iacinto.
 Poscia l'invidia incatenata e doma
 s'assise in cima; e quasi in proprio seggio,
 ch'è di vittorie sol nido fatale,
 piantò la palma e si ristrinse l'ale:
 felice augurio, onde regnar già veggio
 Italia, e rifarsi Alba, e crescer Roma.⁴⁰

Il sonetto si configura come un «augurio» (v. 13) di prosperità e grandezza politica in seguito a una situazione di pericolo e a un destino avverso (v. 1): mutato il corso della fortuna (vv. 5-6),⁴¹ l'eroe-erculeo (v. 2) acquista autorità politica («Giove») e sapere («Febo»), l'invidia viene domata, le glorie dell'antica Roma si apprestano a rinascere. Si noti innanzitutto che il dettato mostra alcune affinità con il noto sonetto sull'invidia che Caro compose per Benedetto Varchi nell'aprile del 1545, *Vibra pur la tua sferza e mordi il freno*: oltre alla personificazione dell'invidia e della sua resa, anche Varchi è descritto nei termini di «un nuovo Alcide», e anche in quel sonetto l'autorità politica e culturale – in quel caso di Cosimo I de' Medici, il «gran Tosco» – viene

38. Ivi, n. 272, p. 5.

39. Sterzi 1909-1910, p. 283.

40. Caro, *Rime*, p. 54.

41. Similmente – ma con valore opposto – Bernardo Tasso: «instabil Dea, or ch'io prendeva il porto | m'hai risospinto» (Tasso, *Libro Quinto* 100, vd. *Rime*, vol. II, p. 124).

richiamata con le immagini, rispettivamente, di Giove e Febo;⁴² entrambi i testi, inoltre, mostrano un alto tasso di figuratività (quello per Varchi nella prima quartina «si avvicina strutturalmente al genere dell'emblema»)⁴³ e, come si vedrà, sembrano essere stati composti nella stessa stagione, alla metà degli anni Quaranta.

Nella raccolta postuma del 1569, *Avea l'ira del ciel percosso e spinto* segue l'epitalamio per le nozze tra Vittoria Farnese e Guidubaldo II Della Rovere (29 giugno 1547), il sonetto *Vinto avea il mondo e vinto avea sé stessa*, circostanza che ha indotto i commentatori a una loro lettura congiunta, come dittico di congratulazioni per i nuovi duchi di Urbino (il minaccioso quadro iniziale rimanderebbe alla morte di Giulia Varano, prima moglie di Guidubaldo, cui seguirebbe l'augurio per le nuove nozze).⁴⁴ Tuttavia, il riferimento alle colonne d'Ercole al v. 2, spesso associate all'imperatore Carlo V (dominavano la sua più celebre impresa, con il motto *Plus ultra*), unitamente ai trionfi ne «l'una e l'altra Esperia», sintagma con cui di frequente sono indicate, nella poesia del tempo, l'Italia e la Spagna (e che si trova utilizzato proprio nella celebrazione delle famiglie reali di origine spagnola),⁴⁵ nonché il richiamo finale alla rinnovata gloria di Roma indurrebbero piuttosto a legare il sonetto a un contesto politico filoimperiale e filospagnolo. Del resto, quando Caro spedisce (con leggero ritardo) l'omaggio nuziale a Vittoria Farnese, scrivendole il 5 luglio del 1547, parla – al solito – di una «povera Musa», di un «picciolo segno», parole che sembrano più adatte all'invio di un unico componimento.

L'ipotesi di legare il sonetto del Caro al d'Avalos *junior*, che alla morte del padre Alfonso divenne una promessa del partito spagnolo italiano, sorge innanzitutto da una lettura del canzoniere dell'amico Luca Contile, tra i più prolifici cantori del casato d'Avalos-Aragona. Contile intitola *Al signor don Francesco Ferdinando marchese di Pescara* una delle *Sei sorelle di Marte* (le sei canzoni politiche a condottieri filoimperiali), stampate autonomamente a Firenze nel 1556 e poi incluse nella raccolta completa delle *Rime* del 1560. Come

42. Vd. Garavelli 2009, p. 441, saggio che offre un'esauritiva lettura del sonetto a Varchi e della sua vicenda compositiva.

43. Ivi, p. 445.

44. Caro, *Rime*, p. 53 (e per la lettura congiunta vd. Sterzi 1909-1910, pp. 282-83). A differenza di *Avea l'ira del ciel percosso e spinto*, edito solo nella *princeps* del 1569, il sonetto del Caro ai duchi di Urbino finì a stampa già nel 1550, nel *Libro Terzo* delle *Rime di diversi* (In Venetia, Al segno del Pozzo, 1550, c. 59v).

45. Si veda, per esempio, come l'erudito Barezzi commentava il sintagma nel suo *Proprino-mio*, legandolo proprio alla celebrazione della sorella di Maria d'Aragona, Giovanna: «*Esperia*. Appresso i latini significa quasi sempre l'Italia, quando sta per sé sola senz'altro aggiunto. Ma quando dicevano l'estrema e l'ottima *Esperia* intendevano la Spagna, onde il Domenichi in un suo sonetto all'Illustrissima et Eccellentissima donna Giovanna d'Aragona: *tenor de l'una e l'altra Esperia in meno / gli avoli vostri il freno*, volendo intendere i re d'Aragona suoi progenitori, che furono re di Napoli e di Castiglia». Barezzi 1643, p. 251.

il sonetto del Caro, anche la canzone del senese è incentrata sul tema della fortuna avversa che ha colpito Francesco Ferdinando con la morte di Alfonso, causa di sventure politiche per l'Italia tutta: la sorte, tuttavia, è pronta a trasformarsi da «cruciosa in benigna» e l'Italia a risorgere sotto la guida politica e culturale del marchese.⁴⁶ Oltre al tema centrale dei rivolgimenti di fortuna, è possibile intravedere un dialogo con la scrittura del Caro nell'esordio («Signor, che all'una e all'altra Esperia date | certa speme d'accrescer palme e lauri»), dove si ritrova la stessa espressione per celebrare la supremazia su Italia e Spagna e si ricorda parallelamente l'attività politico-militare («palme») e culturale («lauri») dell'Avalos; si aggiunga poi che al termine della canzone Contile si rivolge all'Avalos come a un «nuovo Achille», come Caro proponeva nella già citata lettera a Maria d'Aragona dell'ottobre del 1546.

A questi pochi riscontri si può accostare un'altra lettera del Caro a Maria d'Aragona relativa agli stessi mesi a cavallo tra la fine del 1546 e l'inizio del 1547, quando sul tavolo dei negoziati tra i Farnese (con la mediazione del Caro) e gli eredi del defunto marchese del Vasto vi era addirittura il progetto di un'unione matrimoniale tra i due casati – che coinvolgeva il sedicenne Ferdinando e Vittoria Farnese, andata in sposa pochi mesi dopo al duca di Urbino –, poi sfumato nel contesto dell'incrinarsi dei rapporti tra Pier Luigi Farnese e Carlo V all'inizio del 1547.⁴⁷ Appresa la notizia di un pericolo corso dal figlio di Maria, il 25 novembre del 1546, Caro replicava così a una missiva della nobildonna del 22 novembre:

Ora, inteso come il caso è passato, mi dolgo del sinistro, e ringrazio Iddio de la sua salute, come quelli che sente cordialmente ogni buona ed ogni cattiva fortuna de la illustrissima sua Casa. Ma di questo dispiacere *mi giova di cavarne almeno un buon augurio*, ricordandomi che *le gran prosperità ne grand'uomini sono state molte volte prevenute da grandissimi pericoli*; la quale impressione mi si è fatta da molti esempi antichi e da certa osservazione d'avvenimenti moderni. E con questo annunzio voglio credere che sia venuta questa disgrazia al signor Marchese.⁴⁸

La lettera continua con un'allusione velata ai negoziati matrimoniali in corso, di cui ci si augura il compimento (Caro immagina che l'aspirante «compagna» del marchesino venga colpita dalle stesse avversità, per poi riaversi insieme a lui e risorgere in una nuova coppia). L'affinità della missiva con i temi del sonetto è indubbia: un augurio di prosperità al destinatario di famiglia filo-

46. Contile, *Rime*, cc. 101r-102v: canzone di sette stanze di schema ABCABCcDEeDFF, cong. cDEeDFF. Su questa canzone al Pescara e sulle rime politiche di Contile è ancora utile Salza 1903, pp. 172-76.

47. Si allude a questi negoziati nelle missive che Caro spedì a Pavia a Bernardino Moccia (segretario di Maria d'Aragona) e alla stessa marchesa: vd. Caro, *Lettere*, n. 278 e ss., vol. II (1959), pp. 11-30. Sulle trattative matrimoniali tra gli Avalos e i Farnese, interrotte soprattutto a causa della morte del marchese del Vasto, vd. Affò 1821, pp. 106-7.

48. Caro, *Lettere*, n. 286, vol. II (1959), p. 19, corsivo mio.

spagnola, in seguito ai pericoli causati dalla fortuna, da cui ci si può rialzare con una nuova forza. Data la convenzionalità dell'augurio, tuttavia, anche la missiva non fornisce una prova sicura dell'indirizzo del sonetto del Caro all'Avalos, ipotesi che forse potrà essere confermata o smentita dalla scoperta di testimoni manoscritti del componimento, finora assenti.⁴⁹ Numerosi indizi, in ogni caso, provano che Caro alla metà degli anni Quaranta, cioè nel periodo di maggior vicinanza tra i Farnese e i marchesi del Vasto, rese omaggio a Maria d'Aragona e a suo figlio anche con il mezzo lirico, e probabilmente sottolineando il loro impegno culturale («e Giove e Febo», si diceva nel sonetto): com'è noto, nel 1546 madre e figlio inauguravano a Pavia l'Accademia della Chiave (promossa da Contile, precettore dell'Avalos, e frequentata tra gli altri da Andrea Alciato), di cui le lettere del Caro offrono una delle testimonianze più vivaci e scherzose.⁵⁰ Nel 1546 tra le mani del marchigiano, del resto, passavano anche omaggi lirici per il giovane d'Avalos composti da poeti a lui vicini: il 2 ottobre, con la già citata lettera al Contile, Caro informava in anteprima che «il Cavalier Gandolfo [*Sebastiano Gandolfi*] gli [*marchese d'Avalos*] ha diretto un sonetto eroichissimo, il quale vi sarà mandato da lui».⁵¹

Al di là delle ipotesi identificative, gli esempi fin qui richiamati mostrano bene come le scritture in prosa del Caro offrano spesso un supporto alla lettura "politica" dei suoi versi. Altre volte, le lettere manifestano una vera e propria tendenza all'auto-commento, comune a molti poeti del tempo. Nella primavera del 1545 per esempio, spedendo a Benedetto Varchi l'epicedio precedentemente composto per Molza (il sonetto *Qui giace il Molza. A sì gran nome sorga*, ricchissimo di preziosità mitologiche e vicino al genere dell'*epitymbion*),⁵² Caro spiegava che il riferimento al mito di «Pegaso» (al v. 7) doveva leggersi come legato ad Alessandro Farnese, che aveva avuto un'impresa con questo soggetto: «Con questa sarà quello ch'ho fatto per epitaffio del Molza. Avvertite che quel Pegaso vuol dire il Cardinal Farnese, per esser sua impresa».⁵³ Sciolto con queste indicazioni, il sonetto-epitaffio per Molza, scomparso il 28 febbraio del 1544, risulta anche un omaggio politico a colui che aveva supportato l'ultima parte della carriera poetica del modenese, il cardinale Alessandro, e allo stesso tempo come un doppio omaggio al Mol-

49. Per un quadro completo della tradizione manoscritta a oggi nota si rimanda alle ricerche di Venturi 2011.

50. Caro, *Lettere*, n. 279, vol. II (1959), p. 13 (16 ottobre 1546), a Bernardino Moccia: «Fate riverenza alla signora Marchesa da mia parte, e salutate tutta la vostra Accademia de la Chiave. La qual desidero sapere se chavesca o chiavante, o chiavevole si deve nominare toscaneamente, che vorrei pur sapervi dare il vostro titolo; non ho detto specialmente al signor Marchese, perché Sua Eccellenza si contenterà d'esser compreso tra i chiavoni. State sano».

51. Ivi, n. 277, p. 10.

52. Caro, *Rime*, p. 65.

53. Id., *Lettere*, n. 221, vol. I (1957), p. 300 (sulla cui datazione al 1545, e non al 1544 come vuole l'editore Greco, vd. Garavelli 2009, p. 436).

za stesso che, stando a quanto ci rivela Caro in una lettera più tarda a Vittoria Farnese, era stato l'ideatore di quell'impresa:

L'altra di [Alessandro] Farnese è un Pegaso, come qui si vede, che par che esca dal sole, perché si finge che nascesse da l'aurora e percuote con una zampa dinanzi il monte Parnaso, donde fa uscire un fonte. Questo cavallo alato significa l'eloquenza e la poesia, e credo che voglia inferire che sono sorte a' tempi suoi, per la cognizione ch'egli ha de le dottrine e per la protezione che tiene de' letterati. [...] Fu invenzione del Molza.⁵⁴

Questa lettera, spedita da Roma il 15 gennaio del 1563, è nota alla critica poiché Caro fornisce alla duchessa di Urbino un quadro delle «imprese de la Casa [Farnese]» composte fino a quel momento (alcune delle quali dal Caro stesso) e delle loro «interpretazioni».⁵⁵ Inevitabilmente, una lettura parallela della missiva con il manipolo di rime encomiastiche e politiche del Caro per i Farnese offre riscontri interessanti. Oltre al citato sonetto per Molza contenente l'allusione a Pegaso-Farnese, la lettera permette di comprendere il contesto di riferimento di uno dei sonetti a tema amoroso che si incontra sfogliando la prima parte del *liber* cariano del 1569, dedicato a un'impresa che Caro ideò per Ottavio Farnese in occasione della guerra contro il duca di Ferrara Ercole II d'Este (ottobre 1557-aprile 1558), impresa

fondata ne l'amor che [Ottavio Farnese] portava di quel tempo a una signora che si faceva chiamare Olimpia. E però fa il monte Olimpo che passa sopra le nugole [...] sopra di che mi fu fatto fare anco un sonetto, del quale si manda copia.⁵⁶

Olimpia in effetti, come mi suggerisce Garavelli, è da identificare con la contessa di Correggio Claudia Rangoni (1537-1593), con cui alla fine del 1557 Caro risulta in corrispondenza. La donna, il cui nome originario Olimpia era stato cambiato poco dopo la nascita alla morte del padre Claudio, risulta l'amante di Giulio Gallo, segretario di Ottavio Farnese, il quale però fu molto probabilmente in sua compagnia a Piacenza alla fine del 1557, durante l'assedio di Correggio.⁵⁷

Dai casi fin qui richiamati è possibile trarre alcune conclusioni valide per l'intero *corpus* di rime di interesse politico-encomiastico del Caro, che non si è potuto attraversare nella sua interezza. L'ultimo aspetto toccato, relativo all'ideazione di imprese o di veri e propri apparati iconografici, acquisisce

54. Caro, *Lettere*, n. 680, vol. III (1961), pp. 144-45, già citata per l'impresa di Achille e Chirone ideata da Caro per Orazio Farnese.

55. Sul Caro iconografo basti qui il rimando alla ricostruzione di Robertson 1982, Casini 2008 e alla ricognizione di Caterino 2022, pp. 325-32.

56. Caro, *Lettere*, n. 680, vol. III (1961), p. 146. Il sonetto in questione, *Lasso, io non so come salir mi deggia*, si legge in Id., *Rime*, p. 16.

57. Vd. Tiraboschi 1783, p. 263.

sempre più importanza nella fase finale della carriera di Caro, che ancora negli anni Sessanta fu al centro di importanti consulenze e committenze artistiche (come quelle, molto note, che lo videro collaborare con Taddeo Zuccari nella decorazione di Palazzo Farnese a Caprarola o e di Palazzo Orsini a Bommarzo). Nella nostra prospettiva, tuttavia, interessa soprattutto sottolineare che la coerenza tra poesia e iconografia fu sempre un aspetto fondamentale nella Musa occasionale e “politica” di Caro. Anche le rime cronologicamente più alte risultano ricche di riferimenti alle imprese e all’iconografia ufficiale di committenti e dedicatari, circostanza che può offrire indizi preziosi per la corretta contestualizzazione dei testi, come ha mostrato il caso del sonetto “filoimperiale” da riferire forse a un membro della famiglia d’Avalos. Questo e gli altri esempi qui proposti, inoltre, ribadiscono con forza la necessità di fondare le letture critiche su un accorto scavo documentario nella biografia e nelle reti epistolari: le molte missive di Caro, in particolare, tra le più apprezzate del Rinascimento, bilanciano spesso l’oscurità dei suoi versi e compensano le lacune generate da una produzione lirica saltuaria ed esigua.

Va infine sottolineato che le discontinuità che caratterizzano la lirica encomiastica e politica di Caro non compromisero la sua reputazione di poeta capace di una perfetta adesione alla retorica ufficiale dell’una o l’altra famiglia. A tal proposito è emblematica la vicenda di un noto sonetto che Caro scrisse sull’imperatore Carlo V, *Dopo tante onorate e sante imprese*, vero e proprio panegirico incentrato sulle vittorie militari dell’Asburgo.⁵⁸ Il sonetto, che risulta avere una vivace e precoce tradizione manoscritta, è stato oggetto di un noto rovesciamento parodico di Lorenzino de’ Medici, che rispose con il sonetto *Dopo sì tristi e scellerate imprese*.⁵⁹ Sul testo del tirannicida è tornato in tempi recenti Claudio Gigante, nell’ambito di uno studio sull’*Orazione* anti-asburgica scritta da Giovanni Della Casa negli anni vissuti a contatto con i fuorusciti fiorentini a Venezia (la prima stesura risale probabilmente al 1548), orazione di cui lo studioso ha evidenziato, infatti, le numerose affinità argomentative con il sonetto parodico di Lorenzino.⁶⁰ A ciò si può aggiungere la compresenza dell’*Orazione* del Casa, del sonetto del Caro e del rovesciamento di Lorenzino nella tradizione manoscritta, e in particolare nel ms. It. VI.128 (5905) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, un codice del XVI secolo contenente copia di materiali riconducibili, in stagioni diverse, ad ambienti antimedicei.⁶¹ In questo interessante

58. Nel libro del 1569 il testo è collocato dopo la sezione di epicedi e non tra le rime encomiastiche, a riprova di alcune irregolarità strutturali: vd. Caro, *Rime*, p. 73.

59. Per il testo vd. da ultimo Gigante 2006, p. 337.

60. Vd. *ibid.*, anche per la bibliografia sull’*Orazione* del Casa.

61. Il codice cartaceo, già segnalato da Venturi nella sua ricognizione della tradizione manoscritta delle rime del Caro e da me recentemente visionato, è composto da nove sesterini numerati, ma risulta mutilo dei primi due; proviene dalla Collezione di Giacomo Nani,

manoscritto, probabilmente allestito da un'unica mano alla fine del secolo, il sonetto del Caro segue, tra le altre cose, le orazioni politiche antiasburgiche di Jacopo Nardi (1536) e quella già citata del Casa (datata a circa il 1548). Il testo «*di contro*» di Lorenzino, trascritto subito dopo quello del Caro, non è tuttavia l'unica parodia del sonetto cariano: a precederlo (c. 80r) vi è un altro sonetto canzonatorio di autore ignoto, che qui si trascrive, in conclusione, nella lezione del manoscritto:

Dopo sì triste e scelerate imprese,
 e doppo aver l'Italia assassinata,
 afflitta, rasa, rosa e scorticata,
 e raddoppiato il dazio al milanese;
 doppo al mul fiorentino, all'altrui spese
 aver mula spagnuola maritata,
 e doppo aver <cottuto> la cognata,
 che or doma la superbia portoghese;
 doppo l'aver a dieta tenuto
 l'esercito ammorbato alla campagna,
 avere fichi e biscotto pasciuto;
 doppo le prese genti d'Alemagna,
 doppo l'onor, doppo l'aver perduto,
 se ne torna sgangasciato in Spagna.⁶²

Il testo adespoto ha toni molto più scurrili di quello di Lorenzino, ma il bersaglio letterario è sempre la retorica celebrativa del Caro, in quanto considerata, già dai contemporanei, ben aderente agli orientamenti ufficiali della politica imperiale e alla sua rappresentazione letteraria.

n. 127 (vd. anche *IMBI* 77, p. 40). Contiene, in ordine (e con riferimento alla numerazione moderna a penna in alto a destra, di cc. 1-89): la parte finale della lettera "antimedicea" di Giovanvittorio Soderini a Silvio Piccolomini del 21 dicembre 1587 (cc. 1r-2r, su cui vd. Savestri 2018); la nota *Orazione de' fuorusciti fiorentini fatta in Napoli a Carlo V* di Jacopo Nardi, pronunciata nel 1536 (cc. 2v-23r); i tredici *Capitoli* che sintetizzano le richieste dei fuorusciti fiorentini all'imperatore Carlo V (cc. 23v-25v); la *Risposta dell'imperatore* (cc. 26r-29r); la *Licenza de' fuorusciti fiorentini all'Imperatore* (cc. 29v-30v); la *Lettera del Gran Duca di Toscana a Gio. Andrea Doria*, sottoscritta il 13 ottobre 1575 (cc. 31r-32v); la *Risposta del Signor Giovan Andrea Doria al Gran Duca di Toscana* (cc. 33r-38r); l'*Orazione di Della Casa per la Repubblica veneziana* (cc. 38v-80r); un sonetto di autore ignoto *Sopra il ritorno di Carlo quinto in Spagna* (c. 80r); il sonetto di Annibal Caro *In lode di Carlo V* (*Dopo tante onorate e sante imprese*), c. 80v; *Il sonetto di contro, rivolto da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici* (*Dopo sì tristi e scellerate imprese*), c. 81r; la lettera di Lorenzino de' Medici, incompleta, a Francesco di Raffaello de' Medici (cc. 81v-84v).

62. Il sonetto parodia alcuni momenti salienti dell'ascesa politica dell'imperatore, come l'essosa politica fiscale nello Stato di Milano, l'unione con la famiglia reale del Portogallo (cioè il matrimonio con Isabella d'Aviz nel 1526, dopo aver stretto inizialmente accordi con la sorella di lei, Beatrice) e le guerre con i principi tedeschi. Una copia fiorentina del testo è segnalata da Sterzi 1909-1910, pp. 290-91.

Riferimenti bibliografici

- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961-2020, 100 voll.
- Addante 2019 = Luca A., *Telesio, Bernardino*, in DBI, XCV, pp. 294-96.
- Affò 1821 = Ireneo A., *Vita di Pier Luigi Farnese primo duca di Parma e Piacenza*, Milano, Litta.
- Barezzi 1643 = Barezzo B., *Il proprinomio storico, geografico, e poetico; in cui per ordine d'alfabeto si pongono quei nomi propri per qualche singolarità più memorabili* [...], In Venetia, Appresso il Barezzi, 1643.
- Cappello, *Rime* = Bernardo C., *Le Rime*, edizione critica a cura di I. Tani, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018.
- Caro, *Lettere* = Annibal C., *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, Firenze, Le Monnier, 1957-1961, 3 voll.
- Caro, *Rime* = *Rime del Commendatore Annibale Caro. Col privilegio di N. S. PP. Pio V et dell'Illustrissima Signoria di Venetia*, In Venetia, Appresso Aldo Manutio, 1569.
- Casini 2008 = Tommaso C., *'Laurora e la solitudine': cronistoria della fortuna di Annibal Caro iconografo nel quinto centenario dalla nascita*, in «Annali di critica d'arte», IV (2008), pp. 489-523.
- Caterino 2022 = Martina C., *Un «maraviglioso ingegno». Annibal Caro e il pontificato di Paolo III Farnese (1534-1549)*, tesi di dottorato, Università di Genova.
- Contile, *Rime* = *Le rime di Messer Luca Contile divise in tre parti, con discorsi, et argomentamenti di M. Francesco Patritio, et M. Antonio Borghesi. Nuovamente stampate. Con le sei canzoni dette le sei sorelle di Marte*, In Venetia, Appresso Francesco Sansovino et compagni, 1560.
- Ferroni 2004 = Giovanni F., «Non esce cosa inconsiderata dalla sua penna». *Annibal Caro e la raccolta delle sue Familiari*, in *Scrivere 'a ventura' o 'col compasso'. Le lettere degli scrittori nel primo Cinquecento*, Atti del seminario di Pisa-Firenze, 24-25 ottobre 2019, a cura di V. Andreani e V. Copello, Pisa, Edizioni della Normale, pp. 203-58.
- Garavelli 2002 = Enrico G., *Introduzione*, in A. Caro, *Amori pastorali*, a cura di E. G., Manziiana, Vecchiarelli, pp. 11-91.
- Garavelli 2008 = Enrico G., *Annibal Caro, Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro*, in *Filologia e Storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 207-22.
- Garavelli 2009 = Enrico G., «Vibra pur la tua sferza e mordi il freno» tra Bembo e Varchi. *Con una lettera inedita del Caro al Gualteruzzi*, in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, Atti del convegno di studi, Macerata, 16-17 giugno 2007, a cura di D. Poli, L. Melosi e A. Bianchi, Macerata, EUM, pp. 429-54.
- Garavelli 2011 = Enrico G., *Annibal Caro in Francia (1553-1560)*, in *Dynamic Translations in the European Renaissance. La traduzione del moderno nel Cinquecento europeo*, Atti del convegno di studi, Groningen, 21-22 ottobre 2010, a cura di P. Bossier, H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziiana, Vecchiarelli, pp. 301-46.
- Garavelli 2016 = Enrico G., *Per il carteggio di Annibal Caro. In margine a un inventario degli autografi*, in *Archilet: per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, a cura di C. Carminati, P. Procaccioli, E. Russo e C. Viola, Verona, Quiedit, pp. 125-44.

- Garavelli 2019 = Enrico G., *Un episodio di critica militante cinquecentesca: i primi lettori della canzone dei gigli (1554-1555)*, in *Tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco. Studi di allievi e amici offerti a Giuseppe Frasso*, a cura di E.R. Barbieri, M. Giola e D. Piccini, Pisa, Edizioni ETS, pp. 251-64.
- Gigante 2006 = Claudio G., *Un'orazione per i posteri: Giovanni Della Casa e Carlo V*, in *Giovanni Della Casa. Un seminario per il centenario*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, pp. 331-43.
- Lo Re 2005 = Salvatore L.R., «*Venite all'ombra de' gran gigli d'oro*». *Retroscena politici di una celebre controversia letteraria (1553-1559)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXII (2005), 599, pp. 362-97.
- Melosi 2009 = Laura M., «*Mastro famoso di leggiadre rime*»: *Annibal Caro e Giovanni Guidiccioni*, in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, Atti del convegno di studi, Macerata, 16-17 giugno 2007, a cura di D. Poli, L. M. e A. Bianchi, Macerata, EUM, pp. 177-97.
- Novi Chavarria 2008 = Elisa N.C., *Reti di potere e spazi di corte femminili nella Napoli del Cinquecento*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di L. Arcangeli e S. Peyronel, Roma, Viella, pp. 361-74.
- Rime di diversi* 1547 = *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, In Vinetia, Appresso Gabriel Giolito di Ferrari.
- Robertson 1982 = Clare R., *Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLV (1982), pp. 160-81.
- Russo 2022 = Emilio R., *Appunti e proposte per una nuova edizione dell'epistolario di Annibal Caro*, in *Per un epistolario farnesiano*, Atti della giornata di studi, Viterbo, 28 gennaio 2021, a cura di P. Marini, E. Parlato e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, pp. 127-44.
- Salvestrini 2018 = Francesco S., *Soderini, Gianvittorio*, in *DBI*, XCIII, pp. 67-69.
- Salza 1903 = Abd-el-Kader S., *Luca Contile uomo di lettere e di negozj del secolo XVI. Contributo alla storia della vita di corte e dei poligrafi del '500*, Firenze, Carnesecchi e figli.
- Sterzi 1909-1910 = Mario S., *Studi sulla vita e sulle opere di Annibal Caro. Parte II*, in «Atti e Memorie. Regia Deputazione di storia patria per le Marche», VI (1909-1910), pp. 217-387.
- Tasso, *Rime* = Bernardo T., *Rime*, a cura di D. Chiodo e V. Martignone, Torino RES, 1995, 2 voll.
- Tiraboschi 1783 = Girolamo T., *Biblioteca modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori [...]. Volume terzo*, Modena, Società Tipografica.
- Torchio 2006 = Emilio T., *Giovanni Guidiccioni: sonetti in sequenza d'autore (il ms. Parmense 344)*, in «Italique», IX (2006), pp. 29-63.
- Venturi 2010-2011 = Francesco V., *Le Rime di Annibal Caro. Edizione critica e commento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena.
- Venturi 2014 = Francesco V., *Per il testo delle Rime di Annibal Caro*, in «Filologia italiana», XI (2014), pp. 155-94.

*Riflessioni sul rapporto tra teoria e pratica
dell'encomio rinascimentale alla luce di un caso di studio:
l'elezione ducale di Ercole II d'Este*

ELISABETTA OLIVADESE
Università degli Studi di Bergamo

Nel XVI secolo la diffusione a stampa delle principali opere retoriche di età classica e tardoantica favorisce l'avvio di una moderna riflessione teorica sulla scrittura in prosa (retorica) e in versi (poetica) che, soprattutto dopo la riscoperta di Aristotele, si traduce in quella proliferazione di nuovi trattati che caratterizza tutto il medio e tardo Cinquecento. Ciò comporta l'assimilazione e l'applicazione di quelle antiche *auctoritates*, i cui scritti erano volti principalmente a normare la prosa oratoria, anche nell'ambito della poesia. Accanto a questi retori si collocano quei poeti del passato e del presente che i letterati avevano già eletto quali precisi modelli di scrittura, assimilati anche grazie alla formazione umanistica e spesso al centro delle coeve discussioni sul principio di imitazione: sono questi gli autori che entrano robustamente nelle esemplificazioni offerte nei trattati di retorica e di poetica di pieno Cinquecento.

L'assenza di distinzione tra gli esempi tratti dai poeti e dagli oratori per spiegare un precetto retorico, oltre ad essere segno evidente dell'interdipendenza tra prosa e poesia in ambito teorico, è comunque attestata fin dall'antichità: già Aristotele, nella *Rhetorica*, adduce più esempi dai poeti che dagli oratori;¹ gli stessi *progymnasmata* prelevano alcuni esempi da opere in versi;² Menandro retore, nella sua dettagliata presentazione di ben ventitré tipologie di discorso epidittico, pesca esempi da poesia e prosa, additando il modello di Omero per la monodia e per il discorso d'addio, e quello di Callimaco per l'elogio della città; lo pseudo-Dionigi di Alicarnasso, similmente, eleva la poesia di Saffo a paradigma del discorso epitalamico.³ Se Cicerone si mostra più selettivo anche solo nel nominare i poeti nelle proprie opere

1. Graff 2005, p. 326 e bibliografia citata. Diverso invece, tutto fittizio tranne che per un caso, il sistema esemplificativo della *Rhetorica ad Alexandrum*; vd. [Aristotele], *Rhetorica ad Alexandrum* 2015, p. 11.

2. Vd. Cairns 1972, p. 75. In alcuni casi, l'esclusività del tipo di esemplificazione – solo in prosa o solo in poesia – per un preciso meccanismo retorico manifesta il giudizio del retore sull'opportunità di impiegarlo nella composizione di un discorso (come per il genere esclusivamente poetico dell'*ekphrasis*; vd. Berardi 2017, p. 139).

3. Vd. Burgess 1902, pp. 175-79 per una rassegna delle citazioni poetiche in Menandro e nello pseudo-Dionigi di Alicarnasso. Per l'edizione moderna dei due trattati vd. Menandro, *Ars rhetorica*.

<elisabetta.olivadesse@unibg.it>

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano, a cura di A. Juri, E. Olivadesse, N. Volta,
Pisa, ETS, 2025, pp. 195-207

retoriche,⁴ passi in versi sono citati in funzione di esempi anche dall'autore della più precettistica *Rhetorica ad Herennium*; lo stesso avviene in Quintiliano, che invita i giovani oratori in formazione a leggere e imitare i poeti.⁵ Più avanti, in piena età umanistica, Giorgio da Trebisonda (1395-1472/73) resta ancorato agli stessi autori prediletti dagli antichi, come mostra la fitta trattazione dei suoi *Rhetoricorum libri quinque*, in cui si trovano esempi tratti soprattutto dagli oratori antichi, affiancati – salvo errori – solo da Virgilio, Pindaro e Omero.⁶ Per converso, avviandoci verso la metà del secolo, nella *princeps* della sua *Rhetorica* (1543) Francesco Sansovino cita il Canzoniere petrarchesco quale massima espressione del genere dimostrativo, sia di lode (come esemplifica la canzone *Rvf* 72), sia di biasimo (per cui Sansovino rimanda all'esempio di *Rvf* 137, insieme al Boccaccio di *Decameron* I.2); del genere deliberativo (con citazione di *Rvf* 53 insieme a *Decameron* X.6); e anche del genere giudiziario (con rimando a *Rvf* 360, «là dove Amor accusa il Petrarca il quale inanzi alla giustitia condotto, si difende».)⁷ Nel momento di massima fioritura della trattatistica cinquecentesca, Alessandro Piccolomini guarda meno ai poeti antichi in favore della tradizione volgare: nella sua traduzione commentata della *Rhetorica* aristotelica utilizza esemplificazioni tratte da Dante, Petrarca e Ariosto che si moltiplicano nella parafrasi del terzo libro, dove si discute in modo più pratico della «locutione oratoria», delle sue componenti, delle sue tipologie e dei modi di impiego.⁸

Questi intrecci tra teoria retorica e pratica versificatoria sono anche alla base di un progressivo 'smembramento' della retorica nei suoi elementi co-

4. A fronte degli scarsi rimandi a Omero, ai tragici greci e ai poeti latini a lui più vicini, Cicerone concede più spazio, nella sua teoria retorica, ai poeti latini arcaici (vd. la rassegna delle citazioni offerta da Malcovati 1943). L'oratore, tuttavia, più del retore, sembra modellare le sue *sententiae* da citazioni poetiche molto più spesso di quanto già noto; vd. Galli 2001.

5. Vd. ad esempio la proposta del modello di Lucano, ritenuto più utile per gli oratori che per i poeti: «Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus et, ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus» (*Inst.* X.1.90).

6. Traggio una presentazione del trattato e delle sue fonti da Mack 2011, pp. 39-47.

7. Sansovino, *Rhetorica*, c. [Aiii]. La commistione tra il tradizionale *conflictus* e il suo corrispettivo in prosa, del resto, è operata da Petrarca stesso: delle dieci stanze del testo, le parole dell'io poetico occupano le prime cinque, quelle di Amore dalla sesta all'ultima, con un quasi perfetto bilanciamento tra accusa petrarchesca e difesa del dio, che rovescia «punto per punto, secondo i canoni retorici dell'oratoria classica, le argomentazione della controparte» (Bettarini 2005, vol. II, p. 1577). Sull'opera retorica di Sansovino e la sua copiosa esemplificazione da autori della contemporaneità vd. i contributi di Franco Tomasi ed Eugenio Refini in D'Onghia, Musto 2019. Si veda soprattutto il saggio di Refini per un'illustrazione puntuale e argomentata delle esemplificazioni poetiche di Sansovino nelle opere di carattere retorico, qui solo accennata sulla scorta di quanto già analizzato dallo studioso.

8. Alla *Copiosissima parafrase nel primo libro della Retorica d'Aristotele* (1565), segue la pubblicazione della *Piena et larga parafrase nel secondo libro della Retorica d'Aristotele* (1569), con la finale *Piena et larga parafrase nel terzo libro della Retorica d'Aristotele* (1572). I titoli e le citazioni dalle edizioni antiche sono trascritti con criteri di parziale ammodernamento (si interviene solo su punteggiatura, accenti e apostrofi, distinzione *u/v*, scioglimento delle abbreviazioni, resa in -ii del plurale in -j).

stitutivi: nel corso del Cinquecento, i trattatisti tendono a selezionare e discutere in modo più o meno isolato singoli aspetti del più complesso sistema retorico, ponendo l'attenzione sugli argomenti di maggiore interesse personale e collettivo. Si moltiplica così una mole già considerevole di materiali di argomento retorico, di difficile censimento.⁹ Come ricorda Peter Mack in uno studio dedicato alla storia della retorica rinascimentale, tra il 1460 e il 1620 giungono ai torchi più di ottocento edizioni dei retori classici, cui si aggiungono le diverse traduzioni, i commenti e altri paratesti, i nuovi trattati e i manuali prodotti tra XV e XVI secolo, tutti i discorsi, le letture accademiche e le lettere di dissertazione che, rielaborando i classici, discutono di retorica e poetica sullo sfondo dei diversi contesti storici e culturali.¹⁰

La sistematizzazione di questi materiali risulterebbe proficua soprattutto per quegli studi che, più di recente, hanno mirato alla 'riabilitazione letteraria' della lirica encomiastica tra Cinque e Seicento, valutandone i principi compositivi.¹¹ Manca, tuttavia, un'analisi incrociata tra testi in versi e quelli in prosa che potrebbero far riferimento agli stessi principi compositivi e argomentativi (sia in latino che in volgare), soprattutto quando legati dalla celebrazione della stessa occasione. Certo, non sempre questo confronto tra testi è possibile: non tutte le occasioni storiche e politiche hanno animato scritti encomiastici sia in prosa che in versi; le orazioni in volgare poi si affermano – relativamente – più tardi rispetto alla lirica in volgare di intento celebrativo. Inoltre, alla luce di quanto sopra sommariamente esposto, neanche la retorica fornisce di per sé un punto di partenza stabile per l'analisi, visti il suo arricchimento e la sua evoluzione nel corso del XVI secolo. Come illustra bene Francis Cairns, già in età classica le definizioni teoriche risultano malleabili, tanto da indurre a una differenziazione tra *generi retorici* (insegnati ed esercitati nelle scuole di retorica e praticati nella vita pubblica dell'antichità) e *generi non retorici*, nati da esigenze di contesti concreti di scrittura e mai insegnati o praticati nelle scuole.¹² Non solo: nel tempo, un *topos* che per definizione o

9. Vd. Mack 2011. Il lavoro di Green, Murphy 2006, che raccoglie circa tremila titoli di opere di interesse retorico, per quanto meritorio, resta comunque un censimento parziale.

10. Progetti come il PERI (*Petrarch Exegesis in Renaissance Italy*, University of Oxford, diretto da Simon Gilson, <<https://petrarch.mml.ox.ac.uk/>>) e il VARI (*Vernacular Aristotelianism in Renaissance Italy*, University of Warwick, diretto da Eugenio Refini e David Lines, <<https://vari.warwick.ac.uk/>>) offrono di certo un modello operativo per tale riordino, e, in prospettiva, ne rivelano le potenzialità per la ricerca.

11. Sulla necessità di una rilettura sistemica della retorica ha riflettuto ultimamente Matelli 2012. Le nuove prospettive si avvalgono degli studi di Simone Albonico e Amelia Juri: soprattutto quest'ultima, in Juri 2022, punta anche al rinnovamento dell'interpretazione della poesia encomiastica.

12. Vd. Cairns 1972 e, per la prima prova di trasferimento del suo schema di generi classici in età rinascimentale, vd. Juri 2022, il capitolo dedicato alle *strategie dell'encomio* (da p. 271 a seguire, con esempi per genere). Si vedano anche Burgess 1902, Morelli 1910 per la tradizione dell'epitalamio e Pernot 1993 per la prosa encomiastica.

tradizione caratterizza un genere può acquisire una tale autonomia da assurgere allo stato di genere; oppure si possono verificare casi di osmosi di *topoi* tra generi o il declassamento di questi a *topoi*.¹³ Tra le prospettive critiche offerte dall'analisi di Cairns, molte delle quali utili ad affrontare lo studio della poesia rinascimentale encomiastica o di argomento storico-politico, si può dunque trarre anche il 'suggerimento' di osservare il rapporto tra teoria e pratica della scrittura a partire dalla seconda, piuttosto che dalla prima: una certa formazione retorica, soprattutto in un secolo di evoluzione culturale come il Cinquecento, non sempre assicura che sia quello l'orizzonte teorico entro cui gli autori si muovono nel comporre. Una distinzione dei testi in base al genere (da immaginare non rigida, ma attenta alle sfumature) risulta di certo propedeutica all'individuazione dei principi di invenzione e di composizione che accomunano la celebrazione in versi e in prosa, neolatina e volgare, ma occorre prestare attenzione anche agli interessi specifici che guidano un autore nella lettura e nella rielaborazione pratica della retorica antica e tardo-antica. Si prenda il caso peculiare di Giulio Camillo Delminio (1480-1544). Tra *Trattato delle materie che possono venir sotto lo stile dell'eloquente e Topica, o vero della elocutione* (entrambi 1540 circa), l'autore propone una «riduzione della retorica alla parola», identificando così retorica e poetica alla luce del fatto che «materia, artificio e parole sono per lui gli elementi costituenti di qualsiasi discorso», tanto in versi quanto in prosa.¹⁴ Ciò che interessa di questa *riduzione* è l'assenza di concetti quale genere retorico e stilistico,¹⁵ *inventio* o *dispositio*. Il fulcro della retorica delminiana, cui sarà legata la fama dell'autore financo al XVII secolo, è la topica, la «costruzione di macchine retoriche. In questo modo Camillo costruisce la via breve e artificiosa che lega fra loro memoria, imitazione, invenzione».¹⁶ Delminio, uomo del primo Cinquecento vicino a Bembo e alle sue posizioni sul ciceronianesimo,

utilizza la lezione degli antichi maestri, come sottolinea più volte, di Cicerone, ad esempio, di Demetrio Falereo, di Ermogene, ma partendo dal basso, dalle singole materie invece che dai generi o dalle forme, e così, grazie alla strumentazione retorica (la topica) e al *Teatro*, mette subito a disposizione di tutti sia la materia da trattare sia le forme adatte.¹⁷

13. Cairns 1972, pp. 89-92 propone l'esempio dell'*anathematikon* (dedica), «a genre capable of independent existence, as part of the returnatio amoris»; la discrepanza era già denunciata da Burgess 1902, p. 96.

14. Weinberg 1970-1974, vol. I (1970), p. 622.

15. Per il dibattito sulla nozione di 'genere', usata anche per distinguere tradizioni letterarie vd. il quadro delineato da Juri 2022, pp. 41-44.

16. Vd. l'introduzione di Lina Bolzoni a Camillo, *L'idea del teatro*, p. 44. La studiosa fornisce una ricca analisi dell'opera maggiore di Delminio, il *Theatro delle idee*, anche nel dialogo con altri scritti teorici dell'autore.

17. Vd. ancora ivi, p. 56. Per la condivisione, con Bembo, del ciceronianesimo, nonostante la diversa concezione della pratica dell'imitazione, vd. sempre ivi, p. 49.

Tale centralità della materia e delle immagini è alla base della costruzione del sonetto *Sparse d'or l'arenose ambedue corna*, con cui Delminio celebra la «Venuta di Don Ercole nella Signoria di Ferrara», ossia l'investitura ducale di Ercole II d'Este (1534).

Sparse d'or l'arenose ambedue corna
 con la fronte di Toro il Re de' fiumi,
 a la città volgendo i glauchi lumi,
 la quale il ferro del suo nome adorna,
 «In forbito oro il ferro tuo ritorna», 5
 parve dicesse, «e 'n buoni i rei costumi,
 e gli onor spenti in più raccesi lumi,
 poi che 'l Sol novo in te regna e soggiorna.
 O domator de' mostri, o sol qui Sole, 10
 l'onde, ch'io volgo a' tuoi cenni benigno
 riguarda, e coi tuoi raggi orna e rischiarà».
 Al fin de le sue tacite parole
 ogni riva fiorì, cantò ogni cigno,
 d'or si fe' il secol, l'aria, e l'acqua chiara.

È l'autore stesso a spiegare passo passo l'allestimento di questa lode nell'autocommento al testo che occupa la seconda parte del *Trattato delle materie*.¹⁸ Nel sistema di Delminio alla materia universalmente intesa afferiscono degli artifici (*tropi e topoi*) che consentono gli sviluppi *particolari* della materia stessa coerentemente alle *circonstanze*, definite dalle occasioni concrete di scrittura. In primo luogo, dunque, occorre individuare la *materia universale* cui pertiene quella *particolare*: così l'universale argomento della «venuta in Signoria» diviene, nella sua versione *particolare*, la nomina di Ercole II a duca di Ferrara. Le *circonstanze* dell'occasione (Ercole II d'Este e Ferrara) impongono all'autore di scegliere, tra gli artifici universali, quelli ritenuti più appropriati alla lode particolare. Si seleziona così la metafora dominante del testo, quella del reggente che, come il sole, assume al nuovo ruolo e garantisce prosperità al

18. Weinberg 1970-1974, vol. I (1970), pp. 331-47. Il sonetto, riproposto in calce al trattato, è poi edito in Delminio, *Rime*, p. 293. Un accurato studio del testo in rapporto al sistema retorico delminiano è in Zaja 1994, dove l'autore spiega il rapporto tra *materia, universale e particolare*, con il *gorgo dell'artificio* (schema circolare di sette luoghi topici opposti su cui il poeta basa la propria argomentazione), e come questo sistema sia alla base della concezione delminiana di *imitatio*. A riguardo si vd. anche l'analisi di Bolzoni in Camillo, *L'idea del teatro*, p. 51, 57 e 63. Un aspetto interessante di questa operazione di autocommento è la scelta di un testo encomiastico. Sebbene senza alcuna programmaticità, infatti, Delminio sembra riservare alla lode un'attenzione particolare nelle sue trattazioni: anche nell'*Artificio della Bucolica* analizza l'*Ecl.* 4 di Virgilio proprio attraverso la lente della lode, «studiando i modi usati da Virgilio per lodare Varrone per la filosofia epicurea e Gallo per la poesia, e commenta: "Conosciuto il *methodo* siamo certi, che per così fatta via haverebbe possuto lodar più huomini da studi sempre diversi"» (ivi, p. 56).

ducato.¹⁹ Metafora di cui, con l'ausilio di Virgilio (*Ecl.* 4), di Petrarca (*Rvf* 325) e insieme di Lucrezio, Seneca e delle Sacre Scritture, Delminio dimostra l'applicabilità all'occasione celebrata: questo *tropo*, infatti, «che tutto dimostra nella similitudine del sole e nelli suoi effetti», garantisce una «meravigliosa corrispondenza» delle *circostanze* della materia particolare «nel sole e nell'oro».²⁰

Il principio di «associazioni possibili», che regola la combinazione di questi elementi,²¹ pone in secondo piano altre potenziali scelte retoriche e stilistiche, come mostra il rifiuto del modello di un'altra canzone petrarchesca:

Petrarca face e quella bella canzone, «Spirto gentil» a Cola Renzo mentre fu eletto tribuno della plebe [*Rvf* 53], il qual magistrato in que' tempi era supremo in Roma, nondimeno, perché consuma tutta la canzone in esortazione, che è materia diversa da quella che pertiene al celebrar la creazion d'un principe, oltre che il principato è perpetuo e 'l magistrato temporale, ella non ci può porgere alcuno aiuto nel nostro intento.²²

Nonostante il comune argomento politico, *Rvf* 53 non garantisce un dialogo con il sonetto né sul piano delle *circostanze della materia particolare* (l'incarico politico è, tra Ercole e Cola di Rienzo, diverso), né sul piano degli scopi dell'encomio (esortazione petrarchesca *vs* celebrazione delminiana). Sempre nell'orizzonte del prediletto modello petrarchesco, il fatto che sia la metafora solare a indirizzare la scelta dei modelli spiega forse in parte il motivo per cui il componimento di Delminio sembra recupera le rime *ritorna : corna : adorna : aggiorna* (con la variante in paronomasia *soggiorna*) di *Rvf* 9, sonetto in cui si comparano gli effetti del sole sulla natura a quelli sul poeta dello sguardo di Laura; e non le rime *adorna : corna : torna : distorna* di *Rvf* 27, sonetto sì di argomento politico, ma privo della metafora solare e volto ad esortare il re di Francia, Filippo VI di Valois, affinché prenda parte alla crociata (1332-1333).

In Delminio, dunque, la costruzione della lode avviene attraverso l'«ordine topico, e cioè [...] quei meccanismi logici che sono alla base della genesi stessa delle figure» e che consentono di «attuare l'imitazione/emulazione dei testi esemplari».²³ L'applicazione pratica della retorica dell'encomio (quella delineata dai trattati) non si realizza se non per tramite dei modelli concreti di scrittura (le *auctoritates* classiche e in volgare) cui i poeti si ispirano: questa

19. Per una illustrazione dettagliata di come Delminio argomenta la scelta di questo *primo artificio*, del secondo (relativo alle *arti* praticate dal soggetto lodato, con le citazioni di Gallo, Virgilio, Tibullo, Petrarca e Macrobio) e degli altri artifici retorici (come la prosopopea del Po) che costruiscono in modo equilibrato il componimento, vd. ancora Zaja 1994, pp. 270-81.

20. Vd. Weinberg 1970-1974, vol. I (1970), p. 346.

21. La costruzione di *images agentes* per «associazioni possibili» tra scritti di natura diversa caratterizza anche *L'idea del teatro* (vd. l'analisi di Lina Bolzoni nelle pagine introduttive a Camillo, *L'idea del teatro*, pp. 24-34, con riguardo soprattutto a 25-31).

22. Vd. Weinberg 1970-1974, vol. I (1970), p. 339.

23. Per le parole di Bolzoni vd. Camillo, *L'idea del teatro*, p. 50.

mediazione è attiva anche nella celebrazione dell'investitura ducale di Ercole II proposta da Giovan Battista Giraldi Cinzio nella miscellanea neolatina con cui, nel 1537, tenta l'esordio poetico in una Ferrara in cui era fino ad allora noto come medico e filosofo.²⁴ Tra i componimenti, molti dei quali dedicati al nuovo duca di Ferrara, interessa qui citare l'*Hercules Estensis secundus dux salutatus*, una «sorta di poemetto augurale» che segue l'epicedio per Alfonso I, posto in apertura della miscellanea.²⁵

Rispetto a quest'ultimo, aderente al modello dell'epicedio classico, il poemetto per Ercole si presenta come

un insieme di carmi laudativi suggellati da una esortazione finale al duca (*Peroratio*), affinché accogliesse gli elogi [...]. Giraldi traccia una serie di ritratti di personaggi in vario modo legati all'*entourage* del duca estense, i quali sembrano sfilare davanti agli occhi del lettore in una sorta di sequenza ecfrastica.²⁶

Pur avendo a disposizione schemi canonici di lode, l'autore sceglie di celebrare Ercole, da poco giunto al soglio ducale, in una forma ispirata al modello delle *Silvae* staziane:²⁷ così il componimento, con il suo alternarsi di figure, rievoca e anzi amplifica la pluralità della vera cerimonia, aggiungendo alle presenze reali di uomini, donne di corte ed ecclesiastici – che a turno portarono i loro omaggi al nuovo duca, o lo affiancarono nel corteo cittadino – anche quella del neoletto papa Paolo III e di esponenti del mondo culturale ferrarese.

Nel sonetto delminiano l'aggancio con l'occasione reale dell'investitura ducale è garantito prevalentemente dalla rubrica, e in misura minore da una temporalità interna al testo scandita in *prima* e *dopo* l'avvento del duca, come suggeriscono i verbi *ritornare* (v. 5) e *riaccendere* (v. 7), l'aggettivo *nuovo* (v. 8: «poi che 'l Sol novo in te regna e soggiorna»), e ancora la terzina finale con la rinascita primaverile della natura. L'evento politico, nei suoi connotati reali, resta di per sé muto, a differenza di quanto accade nel carme di Giraldi Cinzio, dove la *materia* storica diviene protagonista, sebbene tramite una 'descrizione poetica' non esente dall'uso di *topoi* affini a quelli impiegati da Delminio, come appunto la metafora solare:

ALCIDEN gaudent certatim cernere cuncti
regali insignem sceptro, cui fulgere in ore
fortunae maioris honos lumenque iuvene
purpureum, et quicquid clari tribuisse verenda

24. È questa la funzione della raccolta proposta da Susanna Villari, che fornisce una prima descrizione della miscellanea anche in rapporto alle sue edizioni successive; vd. Villari 2023.

25. Vd. *ivi*, p. 58. Le prose della raccolta sono limitate alle lettere di paratesto. L'epicedio si legge in Giraldi, *De obitu*, cc. *Avv-Biiv*; il poemetto per Ercole II, compresi i suoi paratesi, *ivi*, cc. *B iiir-B viir*. Sui testi che corredano il componimento per Ercole II vd. Villari 2023, pp. 61-65.

26. *Ivi*, p. 61.

27. *Ivi*, p. 58.

maiestas potuit, virtutum et lumina late
 luminibus fundit, iam sese illustrior ipso.
 Sic Sol, cum caecas discussit lumine nubes,
 auricomunque iubar spargens caligine densa
 obsessum pridem, radiis fulgentior ardet.²⁸

L'immagine conclude il terzo carme (su 50 che compongono il poemetto) dedicato all'investitura del duca: esortato ad asciugare il pianto per la morte del padre e ad aprire il cuore ai festeggiamenti («Iam fletus, iam siste graves, sat lumina, sat iam | regales madvere genae te gaudia poscunt | quae nunc per-tentant totam feliciter urbem»), Ercole II acquisisce lo scettro ducale («Mox sceptrum insigne et gemmis fulgentibus aptum | Hector sacratus plebis, qui iura tuetur»), offertogli con approvazione popolare dalle autorità competenti, che prendono parola per augurare un regno prosperoso; a loro il nuovo duca risponde direttamente, sfoggiando la sua *pietas*.²⁹ Inizia da qui, con due carmi dedicati a Ercole che cavalca e governa un fiero destriero agghindato a festa,³⁰ l'ecfrasi sul corteo cittadino.

Diviene a questo punto proficua una lettura del carme in parallelo con la relazione dell'investitura in forma di lettera scritta da Angelo Pendaglia, pubblicata verosimilmente poco dopo l'evento.³¹ Confrontando i due testi, emerge l'assenza di riferimenti alla pronuncia di una orazione encomiastica in occasione della cerimonia.³² Inoltre, quasi nel rispetto della temporalità reale degli eventi, come il carme encomiastico di Giraldo Cinzio è preceduto – e

28. Giraldo, *De obitu*, c. Bv, è il carme rubricato «Hector sacratus plebis tribunus».

29. Vd. ivi, c. Bvr: «invicto ALCIDAE tradens, "En accipe", dixit | "quae tibi dant pridem virtuti debita tantae | unanimi cum plebe patres, felicia scepra, | as quae fata vocant te, Princeps, cura tuorum | sit tibi, tumque, precor, proprius res aspice nostras"», e a seguire la risposta di Ercole II: «"Non erimus regno indecores, urbis ipsa parentem | non regem accipiet, sic di pia vota secundent, | nec plura his manibus gestans venerabile donum"». Per le due citazioni precedenti a testo vd. rispettivamente ivi, c. Biiiir e poi ancora Bvr.

30. Vd. ivi, cc. Bvv-Bvir i carmi rubricati «Alfonsus trotus eques hierosolymitanus» e «Hercules Estensis dux equo invectus».

31. Vd. Pendaglia, *Solennissima creatione*. Scarse le notizie sull'autore, noto anche per una commedia (la *Lucrina*) recentemente oggetto di una relazione di Giuseppe Crimi in occasione del convegno *I testi comici tra lo scrittoio e il torchio. Prassi compositive e dinamiche di circolazione nel Rinascimento* (Roma, 30-31 ottobre 2024), a cura di Chiara De Cesare, Michela Fantacci e Valentina Leone. La relazione di Pendaglia è stata pubblicata, con il corredo di una breve nota introduttiva, da Giuseppe Antonelli, che afferma di trarla da manoscritti in suo possesso (vd. Pendaglia, *Lettera descrittiva*, pp. 5-6). Da una prima collazione tra il testo a stampa e quello edito da Antonelli non risultano varianti sostanziali. La lettera, senza sottoscrizione cronotopica, è indirizzata a un monsignore non ancora identificato.

32. Non è stato per ora possibile rintracciare orazioni legate all'occasione dell'investitura ducale, per cui si dovrebbe cercare approfonditamente anche tra i materiali manoscritti, spesso custodi di testi di questa natura che non videro mai le luci della stampa. Giuseppe Antonelli (Pendaglia, *Lettera descrittiva*, p. 15) cita un'orazione encomiastica in latino molto più tarda, del 1555, firmata da Giovanni Battista Bonacossa (vd. Bonacossa, *De laudibus*).

inframezzato – dall'epicedio per Alfonso I d'Este,³³ così anche la lettera di Pendaglia principia ricordando la relazione scritta per la morte dello stesso:

Perché io ho notificato alla Signoria Vostra delle exequie de lo Illustrissimo defonto Duca de Ferrara, anchora mi pare conveniente darli notitia della creatione fatta per lo Illustrissimo Signor Don Hercule primo Duca de Sciartres [*Chartres*] et de sua Excellentia primogenito.³⁴

Stando alla relazione, infatti, la cerimonia avviene «essendo anchora sua Excellentia [*Alfonso I d'Este*] insepulta» e andando a prelevare Ercole II dalla «camera sua, la quale dolorosa per lo occorso caso de il padre se stava».³⁵ Non diversamente, dunque, da quanto poeticamente narrato da Giraldo Cinzio, alla sospensione del dolore (che in letteratura è anche *topos* consolatorio) segue quel brevissimo dialogo tra magistrature ed Ercole che sancisce l'investitura del nuovo regnante, nel consenso dell'esultante popolo ferrarese, con il conferimento del prezioso scettro ducale:

et confortandolo como più poteno, esso Iudice li annuntiò la volontà del suo amatissimo popolo et la creatione che haveano fatta de la excellentia sua, pregandola in nome de tutti che volesse acceptare de esserli quello verissimo et iustissimo Signore che li era stato il padre, et che da sua altissima virtù dimostrava. Alla quale cosa sua Signoria rispondendo, li ricordò la passione che tenea de il caso del Signore suo padre, al quale poi che impossibile conosceva il rimedio, rengraciandoli acceptava la bona offerta et optima volontà sua, offerendosi sempre ad esserli buon padre, optimo Signore et iustissimo Duca. Per il che allhora il prefato Iudice li offerse uno sceptro Ducale, de mirabilissima ricchezza lavorato, et una spada, a tale similitudine fabricata, il quale sceptro sua Signoria Illustrissima prese in mano, et la spada fece dare ad uno cavaliere li presente, chiamato il conte Galeazzo Taxone.³⁶

Il testo offre una descrizione della cerimonia in cui domina quell'oro che, tradizionalmente, è simbolo di ricchezza e prosperità. Particolare attenzione è data a dettagliare, oltre alle vesti, i paramenti del destriero che, consegnatogli da Alfonso Trotti, Ercole cavalca nel corteo cittadino affiancato da Berlingie-

33. Nella sequenza di carmi che compongono il testo celebrativo, il secondo è rubricato «Continuatio cum epicedio» (vd. Giraldo, *De obitu*, c. Biiii).

34. Vd. Pendaglia, *Solennissima creatione*, c. Aiv. Un'altra testimonianza epistolare dell'evento è di Alessio Maria Visdomini, in cui il resoconto della cerimonia precede la relazione dei funerali di Alfonso I d'Este: anche qui mancano riferimenti alla presenza di un oratore ufficiale e le descrizioni si soffermano sul pregio delle vesti; tuttavia, a differenza di Giraldo e di Pendaglia, Visdomini narra di alcuni disordini occorsi durante le processioni a cavallo (vd. Visdomini, *Lettere*, pp. 11-17, in particolare p. 13).

35. Vd. Pendaglia, *Solennissima creatione*, c. Aiir.

36. Vd. *ibid.* Galeazzo Estense Tassoni è la seconda figura celebrata da Giraldo Cinzio nel settimo carme del suo poemetto efrastico, dove tuttavia non si accenna alla scena descritta da Pendaglia (vd. Giraldo, *De obitu*, cc. Bvii-Bviii).

ri Caldora e dal ferrarese Ercole Turchi, «con altri xiiii cavalieri». ³⁷ Se Giraldo Cinzio, come già detto, dedica due carmi alla consegna del destriero, citando anch'egli il cavaliere gerosolimitano Alfonso Trotti, d'altra parte non menziona Caldora: anzi, sembra piuttosto unire le due figure nominate da Pendaglia in quell'unico «Hercules Turcus Berlingerus Neapolitanus comes» cui è dedicato il sesto carme del poemetto. ³⁸

La relazione di Pendaglia, non tra gli esempi più eccelsi di prosa d'arte, presenta sparuti toni esplicitamente encomiastici all'inizio e in conclusione, dove riemerge (quasi priva di intenti poetici) quell'immagine del sole che anche Delminio, appoggiandosi a Macrobio, legava etimologicamente al nome e alle virtù di Ercole II d'Este: ³⁹

[...] ora per novo Duca de Ferrara creata con giorno memorabile del primo dì del mese et de Domenica, con tutti i raggi risplendenti di Phoebo, et con la commemoratione de tutti i Santi, non se pò altrimenti pensare se non che da tale prospero augurio tutti i pianetti buoni et tutti li Santi la abbiano continuamente con quella prosperosa et felicissima fortuna a favorire che l'altissimo suo valore merta, et virtù e degna, sotto la quale tutti i soi popoli gloriandosi sperano de essere continuamente consolati et contenti. ⁴⁰

Questa chiusura di Pendaglia consente di notare l'assenza nei componimenti di Delminio e Giraldo Cinzio di riferimenti o allusioni al giorno dell'investitura, simbolicamente rilevante poiché coincidente con la festività cattolica di Tutti i Santi. Alla ricorrenza religiosa e ai suoi potenziali impieghi nella lode del nuovo duca i due poeti preferiscono immagini classiche e/o profane, allontanandosi così in parte anche dalla politica autopromozionale di Ercole II d'Este che, proprio per l'occasione della sua investitura, commissiona il conio di un testone celebrativo che presenta, sul retro, proprio una rappresentazione della Beata Vergine tra i Santi sormontati dallo Spirito Santo (fig. 1). Il sole, invece, decora le circonferenze con iscrizione di altre monete celebrative volute da Ercole II, come anche i così detti “scudi d'oro del sole”. ⁴¹

37. Vd. Pendaglia, *Solemnissima creatione*, c. Aiiir.

38. Sulla necessità di identificare con maggiore precisione storica le figure nominate da Cinzio si è già espressa Villari 2023, p. 61.

39. Vd. Weinberg 1970-1974, vol. I (1970), p. 345, con riferimento a *Saturnalia* (I.20.6.10).

40. Vd. Pendaglia, *Solemnissima creatione*, c. Aivv.

41. Per una prima presentazione di queste monete vd. Pendaglia, *Lettera descrittiva*, pp. 12-15. Per il ruolo del conio nella politica culturale umanistica vd. Trenti Antonelli 1991. Il forte interesse di Ercole II per la numismatica è testimoniato dalla commissione a Celio Calcagnini dell'*Aureorum Numismatum Illustrissimi Herculis secundi, Ducis Ferrariæ quarti. Elenchus* (per cui vd. Missere Fontana 1993). Per uno studio sulle medaglie estensi del Rinascimento vd. Ravagnani Morosini 1984. Interessante notare che per le tre versioni di scudo d'oro del sole individuate (sebbene nella necessità di ulteriori verifiche) due presentano sul retro un'iconografia sacra (la Maddalena abbraccia la croce e San Geminiano col pastorale).



Figura 1. Bartolomeo Nigrisoli (attribuito a), Testone in argento celebrativo per l'investitura di Ercole II d'Este a duca di Ferrara; *recto*: busto del duca con la scritta HER. II DVX FERRARIE IIII; *verso*: la Beata Vergine inginocchiata in adorazione, circondata da un gruppo di Santi e una colomba in alto, con il motto SI TOT PRO NOBIS QVIS CONTRA NOS; g 9,57, diam. mm. 29,78 © Cambi Casa d'Aste 2025.

Soprattutto quest'ultimo punto di incontro tra l'encomio letterario e l'autocelebrazione figurativa invita a proseguire nello studio del rapporto tra testi encomiastici o con riferimenti ad eventi storici di età rinascimentale nella consapevolezza che spesso sono le immagini il primo veicolo della lode, il terreno comune tra i diversi mezzi di promozione e autopromozione culturale del potere (aspetto, del resto, già appurato da molti altri esempi simili).⁴² Oltre a confermare la centralità delle immagini, il caso della celebrazione del neoletto duca Ercole II d'Este sembra suggerire che la mediazione tra una teoria retorica (al tempo ancora in movimento) e la pratica dell'encomio letterario avvenga grazie a quei modelli concreti, classici e del recente passato, che più profondamente ispirano gli autori e legittimano 'sul piano teorico' la scelta di *topoi* e *tropi*: scelta su cui incidono, dal lato opposto, anche le *circostanze particolari* dell'evento celebrato. Ad arricchire questo terreno comune fatto di immagini, di modelli di scrittura e di occasioni reali, concorrono poi anche quei precetti compositivi illustrati dalla retorica antica e tardoantica, recepiti e assimilati lungo tutto il corso del Rinascimento, di cui sarebbe opportuno tentare una sistematizzazione al fine di poter così disporre, nel confronto tra più e diversi casi-studio, di tutti gli elementi con cui gli autori costruirono, man mano, le forme più fortunate dell'encomio letterario.

42. Rafforzare lo scambio tra storici della letteratura e storici dell'arte è, infatti, tra gli obiettivi principali del progetto *Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano (1492-1559)*, come il volume stesso testimonia.

Riferimenti bibliografici

- Albonico 2017 = Simone A., *Appunti su "forma" e "materia" nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, a cura di U. Motta e G. Vagni, Bologna, I libri di Emil, pp. 73-100.
- [Aristotele], *Rhetorica ad Alexandrum* 2015 = [Aristotele], *Rhetorica ad Alexandrum*, a cura di M.F. Ferrini, Milano, Bompiani.
- Berardi 2017 = Francesco B., *La retorica degli esercizi preparatori. Glossario ragionato dei "Progymnasmata"*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms.
- Bettarini 2005 = F. Petrarca, *Canzoniere* ('*Rerum vulgarium fragmenta*'), a cura di Rossanna B., Torino, Einaudi, 2 voll.
- Bonacossa, *De laudibus* = Giovanni Battista B., *Ioannis Baptistae Bonacossi, nobilis Ferrarien. viri doctiss. De laudibus illustrissimi principis, & excellentissimi ducis Herculis Estensis II Ferrariæ ducis quarti. Cum indice rerum notabilium*, Venetiis, 1555.
- Burgess 1902 = Theodore C. B., *Epideictic Literature*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Cairns 1972 = Francis C., *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Camillo, *L'idea del theatro* = Giulio C., *"L'idea del theatro". Con "L'idea dell'eloquenza", il "De transmutatione" e altri testi inediti*, a cura di L. Bolzoni, Milano, Adelphi, 2015.
- Delminio, *Rime* = *Tutte le opere di M. Giulio Camillo Delminio [...] novamente ristampate, con la Tavola delle cose notabili, e con le postille in margine*, in Vinegia, appresso Giovanni, e Gio: Paolo Giolito de' Ferrari, 1580.
- D'Onghia, Musto 2019 = Francesco Sansovino scrittore del mondo, a cura di Luca D'O. e Daniele M., Sarnico, Edizioni di Archilet.
- Galli 2001 = Lucia G., *Una reminiscenza poetica in Cicerone (Brut. 281)*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLVII (2001), pp. 171-73.
- Giraldi, *De obitu* = Giovan Battista G., *De obitu diui Alfonsi Estensis principis inuictiss. epicedion. Hercules estensis dux salutatus. Sylvarum liber vnus. Elegiarum liber vnus. Epigrammaton libri duo. Eiusdem super imitatione epistola. Coelii Calcagnini ad eundem super imitatione commentatio perquam elegans. Lillii Gregorii Gyraldi epistola bonae frugis refertissima*, (Ferrariae, ex Francisci Roscii Ferrariensis libraria officina, ad 4. Idus Nouembr., 1537).
- Graff 2005 = Richard G., *Prose versus Poetry in Early Greek Theories of Style*, in «Rhetorica», XXIII (2005), pp. 303-35.
- Green, Murphy 2006 = *Renaissance Rhetoric Short-Title Catalogue, 1460-1700*, edited by Lawrence D. G. and James J. M., Aldershot, Ashgate.
- Juri 2021 = Amelia J., *Generi, temi e motivi nella prassi poetica e imitativa dei lirici del Cinquecento*, in «Strumenti critici», XXXVI (2021), 2, pp. 297-322.
- Juri 2022 = Amelia J., *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*, Milano, BIT&S.
- Mack 2011 = Peter M., *A History of Renaissance Rhetoric 1380-1620*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Malcovati 1943 = Enrica M., *Cicerone e la poesia*, Pavia, Tipografia del libro.
- Matelli 2012 = Elisabetta M., *Perché sia necessario parlare di retorica in senso sistemico*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», CIV (2012), pp. 725-54.

- Menandro, *Ars rhetorica* = Menander Rhetor, Donysius of Halicarnassus, *Ars rhetorica*, edited and translated by W.H. Race, Cambridge, Mass-London, Harvard University Press, 2019.
- Missere Fontana 1993 = Federica M.F., *Una silloge numismatica del secolo XVI. Celio Calcagnini e la Raccolta Estense*, Modena, Aedes Muratoriana.
- Morelli 1910 = Camillo M., *L'epitalamio nella tarda poesia latina*, in «Studi di filologia classica», XVIII (1910), pp. 319-432.
- Pendaglia, *Solennissima creatione* = Angelo P., *La solennissima creatione dello illustrissimo nouo duca de Ferrara per lo illustrissimo et excellentissimo principe et s.s. don Hercule primo duca de Sciartres*, [1534].
- Pendaglia, *Lettera descrittiva* = Angelo P., *Sopra l'avvenimento al seggio ducale di Ferrara di Ercole secondo. Lettera descrittiva di Angelo Pendaglia; con cenni preliminari del canonico Giuseppe Antonelli per le nozze Vincenzo Chierici-Clarina Piva celebrate in Ferrara il luglio 1869*, Ferrara, Tipografia Bresciani, 1869.
- Pernot 1993 = Laurent P., *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2 voll.
- Piccolomini, *Parafrase nel secondo libro* = Piena, *et larga parafrase di m. Alessandro Piccolomini; nel secondo libro della Retorica d'Aristotele à Theodette. Con la tauola de i capi in quella contenuti*, In Venetia, appresso Gio. Francesco Camotio al segno della Piramide, 1569.
- Piccolomini, *Parafrase nel terzo libro* = Piena, *et larga parafrase, di m. Alessandro Piccolomini, nel terzo libro della Retorica d'Aristotele, à Theodette. Con la tauola de i capi in quella contenuti*, In Venetia, per Giouanni Varisco, & compagni, 1572.
- Ravegnani Morosini 1984 = Mario R.M., *Signorie e principati. Monete italiane con ritratto 1450-1796*, Maggioli, Rimini, 1984, 3 voll.
- Sansovino, *Rhetorica* = *La Rhetorica di Francesco Sansouino. Al magnanimo signor Pietro Aretino*, 1543 (In Bologna, per Bartholomeo Bonardi parmen. & Marco Antonio Grossi carpen., il II. di febbraio 1543).
- Trenti Antonelli 1991 = Maria Grazia T.A., *Il ruolo della medaglia nella cultura umanistica*, in *Le muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano*, I, Modena, Panini, pp. 25-35.
- Villari 2023 = Susanna V., *Appunti sulla miscellanea poetica latina di Giraldo* (Ferrara, Rosso, 1537), in «Studi giraldiani», IX (2023), pp. 41-82.
- Visdomini, *Lettere* = Alessio V., *Sopra l'avvenimento al seggio ducale di Ferrara di Ercole secondo e di Alfonso secondo successore di lui. Lettere di Alessio Visdomini con avvertimento preliminare del dott. Luigi Maini*, Modena, Moneti, 1856.
- Zaja 1994 = Paolo Z., *Struttura retorica e «sapienza riposta» in due sonetti di Giulio Camillo*, in «Rinascimento», XXXIV (1994), pp. 259-91.
- Weinberg 1970-1974 = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard W., Laterza, Bari, 1970-1974, 4 voll.

Poesia e storia e nelle odi di Renato Trivulzio

SIMONE ALBONICO
Université de Lausanne

Mi è parso inevitabile partecipare a un convegno su poesia, storia e politica nel Rinascimento italiano con un intervento dedicato a Renato Trivulzio: per la assoluta congruenza della sua figura con il tema e il limite cronologico disegnati, e per forzarmi a rimettere mano a un autore che ho molto amato e considero rappresentativo di un atteggiamento culturale e umano tipico del suo tempo e però rimasto poco documentato e oggi trascurato. Trascurata è stata senza dubbio la figura storica di Trivulzio, e non solo per colpa mia che non ho mai (ancora...) portato a termine l'edizione commentata delle sue *Odi*, visto che nel suo irresistibile progredire, *in fine velocior*, il *Dizionario Biografico degli Italiani* si è completamente dimenticato di lui.¹

Il fatto che il dossier allestito ormai quasi quarant'anni fa non sia stato incrementato è poco significativo, e semplicemente conferma il decorso medio degli studi letterari, nonché lo scarso *appeal* esercitato dall'area milanese. Sarebbero necessarie nuove puntuali indagini archivistiche, che possano aggiungere ai preziosi documenti presenti nell'Archivio Borromeo notizie relative appunto al versante pubblico e militare, e chissà allora che questo mio breve intervento non possa suscitare qualche nuova attenzione.²

1. E però ancora lo confonde con il nonno omonimo (vd. la voce – invero modesta – dedicata da Marino Viganò a *Gian Giacomo, detto il Magno*, XCVII, 2020, pp. 19-21, a p. 21). Per una presentazione generale di Renato rinvio a Albonico 1990, per una sintetica a Albonico 2002. Segnalazioni di nuovi documenti o notizie in: Shell 1995, doc. 161 a p. 299 (nel settembre 1514 il pittore Marco d'Oggiono viene nominato suo tutore per un compito particolare); Agosti 1998, p. 55; Meschini 2006, t. II, pp. 1049-50 (rimane a Blois con altri Trivulzio a metà luglio 1512, dopo la riconquista sforzesca del Milanese); Camilla Cavicchi, *Pesenti, Michele*, in *DBI*, LXXXII (2015), p. 620, ma la voce solo alla pagina <[https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-pesenti_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-pesenti_(Dizionario-Biografico)/>) (musicista veronese, inviò composizioni musicali a Renato nel 1519); l'importante Sacchi 2005, *passim* (segnala fra l'altro un inventario di beni, purtroppo di scarso interesse). La biografia di Teodoro Trivulzio (di Giampiero Brunelli, in *DBI*, XCVII (2020), pp. 34-37) torna utile anche per le vicende di Renato, che militò a lungo con lui.

2. Si segnala però – grazie all'attenzione di Giorgio Forni – l'inclusione di sue rime fra i *Lirici europei* 2004, nella sezione III curata da Alberto Calciolari, pp. 252-59; mentre scarsa o nulla è stata la considerazione della sua opera negli studi metrici.

<simone.albonico@unil.ch>

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano, a cura di A. Juri, E. Olivadese, N. Volta,
Pisa, ETS, 2025, pp. 209-231

Offro qui di seguito un sunto biografico, e raccomando però il ricorso alla ricostruzione più dettagliata allestita a suo tempo.³ Renato (20 luglio 1495-16 ottobre 1545) nacque da Margherita Grassi (†1498), già vedova di Giulio (†12.1494) figlio naturale di Francesco Sforza, e da Francesco (†1501) di Renato/Ranieri Trivulzio (†1498), che sposò prima del 12 febbraio 1495. Dall'incrocio delle date sembra perciò necessario dedurre che o Margherita aveva avuto in precedenza una relazione con Francesco o Renato fosse (come in effetti sembrerebbe) figlio biologico di Giulio Sforza. Morta la madre il padre si risposò con Bianca di Giovanni Borromeo dei Conti di Arona. Mentre l'avo Renato fu al servizio degli Sforza e rimase famoso per una brillante vittoria ottenuta nel 1487 a Crevola presso Domodossola contro i Vallesani scesi a razzare la val Vigezzo e i dintorni, il padre Francesco, cooptato da Ludovico il Moro nel Consiglio segreto nel 1499, passò con i Francesi e prese parte con loro all'assedio di Pisa (giugno 1500), morendo l'anno successivo.⁴ Il grande Gian Giacomo Trivulzio (1440-1518), protagonista delle vicende militari e politiche di quegli anni, è suo prozio, fratello del nonno Renato, di cui Teodoro Trivulzio (1458-1532), in più occasioni riferimento e superiore militare di Renato, era un cugino.

Durante l'infanzia è affidato a tutori sotto il controllo di Gian Giacomo, e le prime notizie significative di cui disponiamo attestano la sua presenza alla corte di Francia alla fine del 1511. L'anno successivo rappresenta la famiglia alle celebrazioni per il ritorno degli Sforza a Milano, ma di lì a poco viene perseguitato come partigiano della Francia, e alla vigilia della rinnovata, trionfale, conquista francese svolge in città un ruolo di collegamento non secondario. Riceve successivamente incarichi militari e di cancelliere, e con Teodoro, al servizio di Venezia, partecipa alla campagna veronese, e quindi al piccolo trionfo veneziano del marzo 1517. Dopo un viaggio in Francia con Lautrec in quello stesso anno, nei successivi (di relativa pace generale) sta soprattutto a Milano, probabilmente intensificando le attività letterarie, e morto Gian Giacomo nel dicembre 1518 l'anno successivo sposa Isabella di Lancillotto Borromeo (dei conti di Arona, figlio secondogenito di Giovanni). Per quanto sappiamo continuano i rapporti diretti con la Francia,

3. Albonico 1990, pp. 19-32.

4. Sul nonno e sul padre sono ancora utili le schede in Litta 1820; sulla casata e Gian Giacomo, Arcangeli 1997 (con qualche cenno sul nostro Renato); Salsi 2005, pp. 30, 27 e n. 33 a p. 36, ipotizza che un'edicola in legno oggi nelle Raccolte del Castello Sforzesco di Milano possa essere stata commissionata da Francesco e Margherita per la nascita di Renato (*expertise* sullo stemma di Silvio Leydi; e si veda la scheda sul pezzo, Casciari 2005); su Francesco una notizia in Meschini 2006, t. I, pp. 91-92; sul nonno si può ricorrere alla ricca monografia sulla battaglia di Crevoladossola – Troso, Picchetti 2019, in part. la scheda alle pp. 170-72 (il bel quadro di Antonello da Messina lì riprodotto, già di proprietà Trivulzio, non è però un suo ritratto).

mentre nella primavera 1521 si è a conoscenza di un incidente (che piace pensare arrivato all'orecchio di Alessandro Manzoni) per ragioni di precedenza con Giacomo Maria Stampa, membro di una delle principali famiglie ghibelline, in conseguenza del quale subisce un breve arresto e deve sottoporsi a una pubblica richiesta di perdono, da presentare al Lautrec (che governava la città) in una affollatissima chiesa, nonché al deposito di una considerevole somma a garanzia della vita dell'offeso. Gli anni successivi, di scontro prolungato tra Francia e Impero attorno al possesso di Milano, lo vedono insieme a Teodoro al servizio di Venezia e – dopo il cambio di fronte della repubblica nel luglio 1523 – della Francia. Continua ad avere rapporti diretti personali con Francesco I (come del resto già nel 1515 a Milano)⁵ e partecipa alla guerra di Provenza. Dopo la *débauche* di Pavia, passando dalla fortezza trivulziana di Mesocco alle porte dei Grigioni, si ritira in Francia, e all'inizio del 1526 è di nuovo documentato a Crema, presso le sue terre di Formigara, da dove riprende a informare Venezia trasmettendo novità di prima mano che riceve dalla Francia. Alla notizia della liberazione di Francesco I, avvenuta il 18 marzo 1526, parte subito per la corte d'Oltralpe, da cui fa ritorno in armi sotto la guida del marchese di Saluzzo Michele Antonio. Negli anni successivi si ritira progressivamente dalle attività militari (come del resto Teodoro) e si avvicina a Francesco II Sforza, nel cui *entourage* consolida la propria fama e il ruolo di letterato militante di riferimento per l'ambiente milanese. Nonostante il progressivo acclimatemento nella nuova realtà milanese, soggiorna preferibilmente a Formigara, esitante tra il legame sentimentale con il partito francese e la rassegnazione venata di disagio per l'inesorabile affermazione dei ghibellini, e dopo il 1535 ricopre con discrezione alcuni incarichi pubblici: entra nel Consiglio dei LX decurioni, istituzione cittadina appannaggio delle principali famiglie patrizie, e nel 1541 fa parte dell'ambasceria milanese inviata a Trento per accogliere Carlo V, per il cui ingresso in Milano sovrintende con altri letterati alle iscrizioni latine destinate agli archi effimeri disegnati da Giulio Romano. Vicino ad artisti fin dalla giovinezza (documentati i rapporti con Marco d'Oggiono), negli anni più tardi fa lavorare a Formigara il giovanissimo Bernardino Campi. Nel suo testamento dispone che dopo la morte vengano ornate in Santa Maria presso San Celso due cappelle con ancone dedicate a san Renato e all'Assunzione della Vergine, che la figlia Margherita avrebbe

5. Per la prima data, Stazio Gadio (a Francesco Gonzaga, da Milano, 2 dic. 1515) in forma di una giostra con la lancia svoltasi in un suo giardino (Tamalio 1994, p. 139); per la seconda si desume l'informazione da una lettera di Benedetto Teocreno a Paolo Giovio («intuli apud Regem Christianissimum tui mentionem [...]. Aderant forte fortuna, cum haec dicerem, aliquot Itali illustres viri, et ex iis, quos maxime nosti, Theodorus, & Renatus Triultii, ac Galeacius Vicecomes»), datata 17 luglio (l'anno si evince dal testo), in Gude 1714, pp. 142-43.

affidato, dopo più di dieci anni, al cremasco Carlo Urbino, coadiuvato per gli affreschi sulle volte dal lodigiano Callisto Piazza.⁶

La vita di Renato è per certi versi esemplare. La nascita ai piani medi di una grande famiglia nel momento in cui questa sta per assumere un rilievo assoluto nello scenario non solo milanese riequilibra la vita senza genitori, evidentemente ben protetta dai maggiorenti Trivulzio, che favorirono la sua carriera militare e gli assicurarono contatti ai livelli più alti.⁷ Si intravedono una giovinezza dorata e un carattere impaziente, che col passare degli anni stinge l'orgoglio del nome in una malinconia nostalgica nutrita dei classici, assimilati grazie a una solida educazione di cui purtroppo non sappiamo nulla, mentre dallo schieramento con la Francia tradizionale per l'agnazione trivulziana lo si vede approdare a una buona convivenza con il potere imperiale, probabilmente mediato anche dai vincoli di parentela con la famiglia del governatore Alfonso d'Avalos, nipote *ex fratre* di Beatrice, seconda moglie di Gian Giacomo Trivulzio. Un tragitto tipico, e in buona misura inevitabile, di molte famiglie milanesi nei vari momenti di svolta politica che segnarono il cinquantennio delle guerre d'Italia. Il ruolo apparentemente di secondo piano di Renato ha il suo colpo d'ala postumamente, quando la figlia Margherita sposa Giulio Cesare Borromeo (suo cugino di secondo grado) e dà alla luce Renato (che immetterà nella famiglia del marito il nome del nostro Trivulzio), Isabella (che riprende il nome della nonna *ex matre*, a sua volta una Borromeo) e Federico, il futuro cardinale e fondatore dell'Ambrosiana. Come noto, alla morte dell'altro Federico, figlio primogenito di Giberto e fratello di Carlo, quest'ultimo non compì il passo che sarebbe stato allora naturale (abbandonare la carriera ecclesiastica e abbracciare lo stato laicale assumendo la guida del ramo principale della famiglia, ricca e forte come uno stato), e determinò il passaggio dello zio Giulio Cesare, e così della sua discendenza, al possesso dei principali beni e feudi di famiglia. Sul carattere, la tempra personale e la cultura di Margherita restano varie testimonianze, prime fra tutte quelle dell'umbratile, e perciò tortuoso, ma nondimeno determinato, figlio Federico.⁸

6. Su questo episodio vedi ora Bonci 2017, con puntualizzazione rispetto alla bibliografia storico-artistica lì citata. Moro 1993, p. 93, propone (in termini molto vaghi e non recepibili) di vedere in alcuni dipinti del Giampietrino l'influsso di una «forte suggestione letteraria di alcuni circoli milanesi», fra i quali ne immagina uno riconducibile a Renato; non consente alla proposta, con valutazioni stilistiche e cronologiche, Marani 1998, pp. 280 e ss., mentre nuovi elementi (ma indiretti e da verificare) porta Sacchi 2005, pp. 190-91.

7. Le vicende di Renato andrebbero inquadrare nelle pratiche del casato: si veda ad esempio come Arcangeli 2012 analizza le disposizioni successorie dei suoi testamenti.

8. Su Margherita si dispone ora dell'ottima voce di Fabio Arlati nel *DBI*, vol. XCVII (2020), pp. 37-39; e torna utile per lei anche quella eccellente di Paolo Prodi sul figlio Federico (vol. XIII, 1971, pp. 33-42).

Ciò che ora interessa, nell'impossibilità di allargare o approfondire le conoscenze sul versante biografico, sono alcuni aspetti dell'opera in versi di Renato. Opera degna d'attenzione anche solo per la sua vastità, e per il fatto che ci è giunta in un assetto che si può supporre pensato dall'autore in vista della pubblicazione. Il ms. V 24 sup. della Ambrosiana di Milano, biblioteca di famiglia, se si escludono alcune poche rime autografe sparse è l'unico testimone di cui disponiamo, e ancorché non autografo conferma una provenienza autorevole e una complessiva affidabilità anche con la correttezza della lezione. In esso si succedono in bella copia 134 rime dedicate a Francesco I (122 sonetti, 7 madrigali, 5 ballate), 12 Egloghe bucoliche in terza rima, due libri di Odi dedicati a Francesco I (di 20 odi ciascuno) e 12 Pescatorie dedicate-indirizzate a Alfonso d'Avalos (il tutto, dopo la rubrica *Il fine*, seguito da un'appendice di 10 componimenti lirico-descrittivi di 10 ottave l'uno, su vari temi). Non rievoco la speciale aura classicistico-umanistica che promana da questo complesso poetico, prossimo per spirito a quelli di Luigi Alamanni e Bernardo Tasso, ma più originale e estremista nelle scelte, in particolare metriche, e mi concentro sulle Odi, che forse possiamo considerare la sua opera a noi più prossima per gusto e temperatura letteraria.⁹

L'impronta oraziana della raccolta è evidente, nei temi, nelle forme dello stile e dei metri, nel ruolo del dedicatario Francesco I, in tante riprese e riscritture. Tanto che si può parlare di una vera e propria fascinazione per l'autore antico, che riverbera però su noi lettori odierni nel momento in cui se ne avverte la compenetrazione con il particolarissimo umanesimo di questo uomo d'armi: ben formatosi nella Milano di inizio secolo – quella che solo qualche anno prima aveva attirato personalità di spicco come Baldassarre Castiglione e Giovan Giorgio Trissino –, e però soprattutto incline a far propria e rafforzare la componente autobiografica presente nel lirico antico.

Delle Odi importa ora mettere in evidenza alcuni elementi strutturali, con particolare attenzione ai dedicatari-destinatari dei singoli pezzi, alla cronologia di composizione ricavabile dai testi e ai riferimenti storici esibiti, che cerco qui sotto di riassumere in una tavola complessiva.¹⁰ Risulta un intreccio molto fitto con le vicende storiche degli anni Venti e dei primi Trenta, e in questo ambito una doppia costante attenzione, in linea con le più ovvie pratiche politiche delle grandi stirpi nobiliari: quella per il signore,

9. Sulle odi nel contesto della poesia di primo Cinquecento (italiana e latina) rinvio al mio *Le odi di Renato Trivulzio* (1992), in Albonico 2006, pp. 73-94 (anche per il debito con Orazio cui accenno qui di seguito); e per l'insieme della sua opera e il contesto letterario milanese a Id. 1990, pp. 33-132 (sul ms. Ambrosiano pp. 15-18).

10. Per una sinossi delle misure e dei metri delle Odi rinvio all'appendice di *Le odi di Renato Trivulzio* citato alla nota precedente.

nel suo caso Francesco I re di Francia, e quella per la famiglia, nello specifico Gian Giacomo (cui è dedicata la I.11 che ne esalta le imprese) e Teodoro (figlio di Pietro e cugino di Gian Giacomo e del nonno), mentre nel ricordo vengono omaggiati in II.11 il nonno Renato (figlio di Antonio e fratello di Gian Giacomo) e in II.20 il padre Francesco. La precisa volontà di rievocare alcuni dei fatti storici salienti di quegli anni, tragici e decisivi per Milano e per l'Italia, nel libro delle Odi si intreccia ulteriormente a continue riflessioni sul far poesia come esperienza condivisa con gli amici, unico rimedio contro il passare del tempo e riparo dall'angoscia del vivere. La mescola, come si vede, è squisitamente oraziana, a partire dall'indirizzo personale di ciascun testo (mortificato dalle edizioni moderne ma abituale in quelle antiche e nei manoscritti) che srotola sotto i nostri occhi una galleria di personaggi di cui è stato interessante recuperare i profili, sorprendentemente vari e in grado di far riemergere un intero ambiente quasi completamente sommerso e che proprio in Trivulzio – si è scoperto – ebbe un riferimento decisivo.

Libro I		Hor. <i>Carmina</i>	<i>datazione</i>
1	<i>Al Re</i>	po I.1 a Mecenate, II.1 a Pollione	
2	<i>A Leuce</i>		
3	<i>A Sermonio Macrino</i>	po	
4	<i>Al Musicola</i>	po	
5	<i>Al Theocreno</i> [il Re a Pavia]	po	1528-2.1529
6	<i>Al Vida</i>	po	
7	<i>Al Schiafenato</i>	po	≡ II.7 a Pompeo sodale (e II.16)
8	<i>A Flavia</i>		
9	<i>A Camillo Capilupio</i>	po	
10	<i>Al Manzuolo</i>	po	
11	<i>Al gran Trivultio</i> [Gian Giacomo]		
12	<i>De l'Autonno</i>		
13	<i>A Ottaviano Fodro</i>	po	post 3.1524
14	<i>A Lelio Zorla</i>		
15	<i>A Cesare</i>		1529
16	<i>A Luigi Prioli</i>		ante 1537
17	<i>A Mercurio</i>		
18	<i>A la lira</i>	po	
19	<i>Al Re</i>		post 7.1530
20	<i>Al Trissino</i>	po	

Libro II

1	<i>Al Re</i>			
2	<i>A Minerva</i>			
3	<i>Canto di Linnoria</i>			
4	<i>De la pace</i>			autunno 1529
5	<i>Al Re</i>			autunno 1529
6	<i>Al Sovranza</i>	po		
7	<i>A Francesco Appiano</i>	po	≡ II.7 (avvio ≡ II.16)	
8	<i>A Luigi Gonzaga da Gazuolo</i>	po		ante 1532
9	<i>A Cavagio</i>			1528-1532
10	<i>A Lelio Zorla</i>			
11	<i>A le Muse</i>	[Renato l'Elvetico]		
12	<i>Al Re</i>	[la casata dei Trivulzio]	II.12 a Mecenate	
13	<i>A Leuce</i>			
14	<i>Ad Alfonso Thoscano</i>	po		
15	<i>A Lelio Zorla</i>			
16	<i>A Giove</i>			post estate 1532
17	<i>Lelio e Flavia</i>		traduce III.9	
18	<i>Al Re</i>		II.18 a Mecenate	ante 10.1536
19	<i>De Apollo</i>		≡ II.19 a Bacco	1528-1529
20	<i>Al Re</i>	[Francesco]		1528

La sottolineatura puntinata di alcune rubriche segnala le odi a tema storico-politico (in alcuni casi specificati tra quadre); la sigla *po* quelle con riflessioni o dichiarazioni metapoetiche; i rinvii che compaiono nella colonna relativa a Orazio mostrano i contatti più utili per cogliere il rapporto strutturale con i *Carmina*.

Le odi I.1 e 18, II.1, 5, 12, 16, 17 e 20 hanno metro A B a B, probabile equivalente della strofe alcaica specializzato per rivolgersi al re, nonché in un caso a Carlo V (II.16) e in uno a sé stesso (I.18). Le odi I.5 e 19, sul cui legame mi soffermo più avanti, hanno metro A b B A.

Il rapporto è particolarmente intenso con il libro II dei *Carmina*, che ha fornito il modello anche per la misura in 20 pezzi di entrambi i libri, e che viene ricalcato in suoi punti di snodo. Clamorosa la ripresa di II.7 nelle due odi 7 di Trivulzio, rivolte a due dei suoi amici più cari come quella oraziana lo era al sodale Pompeo, e così pure la coincidenza di I.1, II.12 e II.18, rivolte al Re in analogia con le oraziane di uguale posizione, tutte a Mecenate; significativo il parallelismo tra le due odi 11, la prima rivolta *Al gran Trivulzio* e la seconda *A le Muse*, con al centro, rispettivamente, i due fratelli Gian Giacomo e Renato. È interessante anche la distribuzione generale dei due temi qui privilegiati, la storia

contemporanea e la poesia (trascuro ora gli altri importanti e spesso associati, la *sodalitas* e la *fuga temporis*): se la riflessione su valore, funzione e novità della propria e della poesia in generale, che è spesso una rivendicazione, è fittissima nel primo libro (11 testi, qui sopra con la sigla *po*), dove solo 5 pezzi affrontano argomenti o richiamano eventi storici e militari (segnalati dalla sottolineatura a puntini), il rapporto si ribalta nel secondo, 4 per la poesia e 9 per avvenimenti più o meno recenti. Ai 7 testi rivolti al Re destinatario-dedicatario dell'intera raccolta, che riprende il ruolo conferito da Orazio a Mecenate, si deve aggiungere almeno I,5 a Benedetto Teocreno, l'umanista che andò in Spagna con i figli di Francesco ceduti in ostaggio in cambio della liberazione del padre, testo in cui rievoca la cattura del re a Pavia su cui mi soffermo più avanti.

Vale la pena di leggere per intero l'ode I.19, una delle più rappresentative dello stile storico-poetico di Trivulzio, non solo innervato di memorie classiche, ma realmente acceso di un'inventività e uno spirito prossimi a quelli degli antichi, e in sintonia con alcune delle esperienze contemporanee più originali.¹¹

Qual nel Tirreno mar alpestre scoglio A cui d'intorno latra Cariddi e Scilla, e batte ondosa et atra Tempesta in vano del marino orgoglio,	4	ille velut <i>pelagi rupes</i> immota resistit, ut pelagi rupes magno veniente fragore, quae sese multis <i>circum latrantibus</i> undis mole tenet; scopuli <i>ne-</i> <i>quiquam</i> et spumea circum saxa fremunt laterique inlisa refunditur alga
E qual troncata da securi spesse L'ombrosa selva Hircina Prende forza maggior da la roina, Le quercie in più gran copia ogn'hor rimesse,	8	Verg. <i>Aen.</i> VII.586-590 ¹² duris ut ilex tona bipennibus nigrae feraci frondis in Algido, per damna, per caedis ab ipso ducit opes animumque ferro
Tal ti mantieni contra la Fortuna Adversa, almo signore, Sempre accrescendo l'eterno valore, E cento teste in te nascon per una,	12	Hor. <i>Carm.</i> IV.457-60 Non Hydra secto corpore firmior vinci dolentem crevit in Herculem
Ché non le giova oprar il fatal foco Contra tue invitte forze, Ché la possa e l'ardir via più rinforze, Giuochi quant'ella sa l'infido giuoco.	16	Hor. <i>Carm.</i> IV.4.61-62

11. Nella colonna di destra riporto alcuni dei passi di riscontro più significativi, su cui mi soffermo oltre. Ecco ad ogni modo un sunto dell'ode (di 19 strofe per 76 versi): Francesco I sostiene una strenua lotta con la Fortuna che non riesce ad avere la meglio su di lui (vv. 1-16). Lo dimostrano le vicende belliche in Lombardia a partire dal 1515 e la lotta col Borbone traditore responsabile del Sacco di Roma (vv. 17-36, e 30-60). Dopo essersi opposto inutilmente alla Fortuna con le armi, Francesco riuscì a vincerla con la diplomazia e con l'astuzia, ed ella stessa dichiara la propria sconfitta, resa meno scottante dal fatto che anche la Morte e il Tempo sono stati sconfitti da lui (vv. 61-76).

12. In ragione degli elementi evidenziati in corsivo i versi citati sono più vicini che non quelli di *Aen.* X.693-696 («Ille (velut rupes vastum quae prodit in aequor, | obvia ventorum furis expositaque ponto, | vim cunctam atque minas perfert caelique marisque | ipsa immota manens)...»). Significativo che il ricordo del poeta latino trovi riscontro (e contatto) in un sonetto Gaspare Visconti, segno forse, pur circoscritto, di un consapevole inserimento nella linea più alta della lirica milanese («In mezo il mar giace uno *alpestre scoglio* | Che alza superbo in verso il ciel la testa, | A le onde quiete, al vento, a la tempesta | Non mai cedendo per superchio *orgoglio*», *Rithimi*, CXXII.1-4, c. *err*). Si noti ai vv. 2-3 la rima petrosa -*atra* (vd. *Inf.* 6.14 e 16; *Par.* 6.74 e 78; *Rime*, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, vv. 55 e 59).

S'a l'altro Re tolse Milan, tu corri	1512	
A ricovrarlo ardito,	1515	
Né tu, Elvetio et Hispan, con l'infinito		
Stuol il tiranno timido soccorri;	20	
E se tardando poi Prospero strugge	1521	
Tue genti, e ti 'l ritoglie,		
Nuov'hoste per te insieme si raccoglie,		
Ch'a la Bicocca poi sconfitto fugge.	1522	24
Né però cessi di rifar l'impresa,		
E l'Ammiraglio in vano		
Il tempo spende in assediare Milano,	1523	
Al fin vinto e ferito oltre la Scesa.	1524	28
Ma tu, ripreso ardir dal rio destino,		
Del Regno 'l gran ribello	(1522-1523)	
Scacci, e veloce più ch'aerio augello		Caesar ab Italia volentem
Giungendo in Lombardia, passi 'l Tesino,	32	remis adurgens, accipiter velut
E la città gli toglì, onde convenne	10.1524	mollis columbas
Tal ti fuggiss'ei quale		Hor. Carm. I.37.16-18 ¹³
Colomba fa l'artiglio empio e mortale		
Di sparavier con tremolanti penne,	36	
Ch'il sclerato, a cui entro li preme		Destructus ensis cui super impia
La colpa, ogn'hor la spada		cervice pendet...
Tagliente che sospesa non li cada		Hor. Carm. III.1.17-18
Sovra la testa travagliato teme,	40	
Né, passato il timor, d'usanza ingiusto,		
Di mal oprar cess'anco,		
Come fé questi, che, non satio o stanco		
De la patria tradir e 'l sangue giusto,	44	
Il sangue proprio suo di sparger vago		
Si mosse contra 'l seggio	1527	
Del sommo Giove in terra, ond'io lo veggio		
Morto, in un punto del gran fallo pago;	48	
Né mirar puote arsa, predata e doma		
(Pascendo i desir' rei)		
De' regi la cittade, albergo a dèi,		
Donna de l'universo, eccelsa Roma,	52	ac veluti pleno lupus insidiatus ovili cum fremit ad
Si come lupo con ingorde brame		caulas ventos perpressus et imbris nocte super me-
Nel pieno ovil s'aventa,		dia: tuti sub matribus agni balatum exercent, ille
Che tutt'il gregge uccida e mancar senta		asper et improbus ira saevit in absentis, collecta
In sé la crudeltà men che la fame;	56	fatigat edendi ex longo rabies et siccae sanguine
Né per tue genti stette che 'l nimico		fauces
Non perdesse la preda,		Verg. Aen. IX.59-64 ¹⁴

13. È Ottaviano all'inseguimento di Cleopatra. Si consideri anche (dove pure si evidenzia la fuga delle colombe) Ov. *Met.* I.506: «Sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae»; più generico il rapporto con Verg. *Aen.* XI.721-724 (si tratta di Camilla): «quam facile accipiter saxo sacer ales ab alto | consequitur pennis sublimem in nube columbam | comprehensaque tenet pedibusque eviscerat uncis; | tum cruor et vulsae labuntur ab aethere plumae».

14. La similitudine riguarda Turno, e il rapporto sembra certo per «pleno [...] ovili», anche se l'immagine virgiliana è in effetti diversa (il lupo resta a bocca asciutta); l'idea potrebbe essere stata suggerita dallo stesso carne IV.4 di Orazio (come si vedrà centrale per l'ispirazione di Trivulzio), 9-10: «[alitem] ... mox in ovilia | demisit hostem vividus impetus», e 50: «... luporum praeda rapacium». Si può tenere presente anche il proemio al canto XVII dell'*Orlando furioso*, 4.1-4: «a cui non par ch'abbi a bastar lor fame, | ch'abbi il lor ventre a capir tanta carne; | e chiamo lupi con più *ingorde brame* | da boschi oltramontani a divorarne» (i tiranni dati in sorte da Dio agli uomini per far loro espiare i peccati; all'ottava 2 era citato anche Mezenzio).

Ma perch'altrui non vuol che ben succeda, Vuoto di fede e pien di sdegno antico.	60	
Poi che con armi a la tua sorte fiera		
Indarno contrastasti, Così l'ingegno tuo sottil oprasti		dixitque tandem perfidus Hannibal
Ch'ella «Homai – disse – converrà ch'io pera!	64	Hor. <i>Carm.</i> IV.4-49
S'è sviluppato da i ghermiti artigli, Né m'è giovato al campo		Casibus quem cum variis rotaret Damnaque insultans dea caeca damnis
Di Lautrech e San Pol tòr vita e scampo, 1528, 1529		Adderet, se tandem aliquando fassa est
Ché da lungi m'ha tratti anchor li figli, 1530	68	Esse minorem
E forte e destro, d'ira e furor pieno,		Salmon, <i>Lyricorum libri duo</i> II.13.25-28
Adosso mi si serra, Mi prende, gira, spinge, urta e m'atterra;		... tot caeca pericla, Tot casus morbosque, et inexpugnabile fatum
Ma, benché vergognosa, mi duol meno	72	Vicisti (prudenciae opus virtutis et ingens)
Ch'egli mi vinca al fin, me ch'io triumpho		Ut se fors posthac neque ledere sidera possint
Del mondo in ogni tempo, Poi che, legat'anchor, la Morte, e 'l Tempo,		Archii <i>Numerorum libri</i> I.14, Ad Franc. Gall. <i>Regem</i> , 4-7
Honora il sempiterno suo triumpho».	76	

È una grande ode di ricapitolazione storica parallela alla più vasta e veramente conclusiva II.20, sempre rivolta a Francesco I (dove troveranno spazio le imprese del padre Francesco e dello stesso Renato), e richiama al nucleo politico e storico dell'ispirazione che, come detto, prevale nel secondo libro. Trivulzio ripercorre le imprese del Re nel quindicennio che va da Marignano alla liberazione dei figli dalla prigionia spagnola (1530) presentandole come un continuo confronto con la Fortuna a lui ostile, alla fine sconfitta. L'espedito, che permetteva di giustificare i tanti rovesci subiti, era molto diffuso, e costituì uno degli assi portanti degli elogi-encomi di Francesco: così, ad esempio, anche in Alamanni (negli *Inni*, nel *Girone* e nell'*Avarchide*¹⁵), Jean Salmon e Nicolò d'Arco (mentre quella che compare in Ariosto è la solita Fortuna, ovvero quella che comprende la sfortuna).¹⁶ Per quanto funzionale il motivo della Fortuna domata e vinta non arrivava a risolvere l'evento centrale e sconvolgente di quegli anni, la sconfitta di Pavia (su cui torno fra poco), che era perciò necessario censurare tanto qui come in II.20.

Come accade in altre odi, secondo un espediente peraltro già di Orazio in rapporto ai modelli classici o ellenistici, Trivulzio individua qui un testo oraziano come riferimento primario, una delle grandi odi encomiastico-storiche del libro IV (la 4, di fatto un epinicio), da cui provengono, oltre a fatti più minuti, una delle due similitudini iniziali e l'attacco del discorso della Fortuna al v. 64, e più in generale l'andamento pindarico e l'intonazione rapsodica; ma di cui è ripresa l'organizzazione interna, con discorso diretto nella parte finale, e soprattutto è rispettata la misura, esattamente coincidente (76 versi,

15. Per gli *Inni*, in particolare il II, Albionico 1990, p. 70; per le altre due opere Cerri 1990, p. 75 nota 7.

16. Ariosto nel canto XXXIII.42 e 57; per il motivo negli altri autori si vedano i brevi passi riportati qui sopra a fianco della conclusione del testo, in un caso (Jean Salmon) con riscontro non generico.

ovvero 19 strofe).¹⁷ L'avvio del testo è propriamente virgiliano, e come poi in tutta l'ode si tratta del Virgilio bellico. Noto che nel libro VII dell'*Eneide* la similitudine che in Trivulzio rappresenta Francesco che si oppone alla Fortuna rappresenti Latino che tenta di resistere alle pressioni di tutti coloro che (Turno più di ogni altro) vogliono opporsi ai Teucri arrivati in Lazio, pressioni cui alla fine deve però cedere; e che, con scelta rispettosa dei valori e pertinente sul piano militare e logistico, per il traditore della Francia Carlo di Borbone che assale Roma (trovandovi la morte) ai vv. 53 ss., riprenda una similitudine applicata già a Turno fremente attorno al campo dei Troiani.

Come si è detto, i fatti passati in rassegna vogliono dimostrare la capacità di Francesco di opporsi alla Fortuna, nominata inizialmente al v. 9 e in campo fino alla fine della quarta strofa, prima di tornare nelle strofe finali, a partire dalla 16, dove prende la parola che tiene fino alla chiusura del testo: le alterne vicende illustrate nel frammezzo (ampio spazio è dedicato al tradimento del Borbone) danno evidenza alla resilienza (diremmo oggi) del re, e obbligano la Fortuna a dichiararsi vinta (in termini che sembrano riscrivere il celebre «Merses profundo, pulchrior evenit; | luctere, multa proruet integrum | cum laude victorem geretque | praelia coniugibus loquenda», della citata IV.65-68). Il pindarismo del testo si coglie bene, oltre che in varie concitazioni dei passaggi interni, nella ricomparsa con prosopopea della divinità, senza che più venga nominata, segnale che l'autore contava evidentemente su una lettura rapinosa del testo, che «transvolat in medio posita», o che comunque percorre l'ode assimilandone in velocità i molti riferimenti alle vicende militari del secondo e del terzo decennio del secolo. Vicende che illustro qui di seguito proprio come viatico a una migliore fruizione dei versi.

Alla strofa quinta («S'a l'altro Re tolse Milan, tu corri | A ricoverarlo ardito, | Né tu, Elvetio et Hispan, con l'infinito | Stuol il tiranno timido soccorri», vv. 17-20) il riferimento è a Luigi XII, che a seguito della battaglia di Ravenna nel 1512 dovette lasciare Milano, stabilmente sottoposta ai Francesi dal 1500, e a Francesco che la riconquistò a Melegnano nel settembre 1515, sbaragliando le truppe svizzere, spagnole (e papali) che non riuscirono pertanto a proteggere Massimiliano Sforza («il tiranno timido»), insediatosi nel 1512 grazie agli stessi svizzeri.¹⁸

Alla strofa sesta («E se tardando poi Prospero strugge | Tue genti, e ti 'l ritoglie, | Nuov'hoste per te insieme si raccoglie, | Ch'a la Bicocca poi sconfitto

17. Celebra la vittoria di Druso e Tiberio figliastri di Augusto sui Reti e i Vindelici nel 15 a.C., in corrispondenza con IV.14 (IV.5 e 15 sono entrambe rivolte ad Augusto). Già i commenti antichi ricordavano che il quarto libro fu scritto da Orazio su richiesta-imposizione di Augusto. Grande spazio nel testo ha l'esaltazione della vittoria di Claudio Nerone (antenato di Druso) su Asdrubale nel 207 a.C., che motiva l'intervento diretto di Annibale (dalla strofa XIII alla XVIII) a esaltare le caratteristiche di Roma con riferimento motivi cari all'ideologia augustea.

18. Trivulzio fu fatto imprigionare da Massimiliano e dovette pagare una taglia per riavere la libertà: dopo la caduta cercò di rivalersi per vie legali (vd. Albonico 1990, p. 21 n. 20).

fugge», vv. 21-24) si passa al momento della successiva perdita di Milano e ai continui andirivieni della sorte nel Ducato in fiamme: menziona Prospero Colonna, duca di Paliano, a capo dell'esercito ispano-pontificio che riconquistò Milano nel 1521 e ne mantenne il controllo. Per il suo temporeggiare, che doveva essere proverbiale, si veda Guicciardini, *Storia d'Italia* XIV.9 (p. 1437) e 11 (pp. 1455-56), XV.5 (p. 1530), e, soprattutto, XV.6 (pp. 1534-35): «lentissimo per natura nelle sue azioni e a cui tu dia meritamente il titolo di cunctatore». *tardando* al v. 21 equivale appunto al latino *cunctari*, con allusione alla tecnica adottata da Q. Fabio Massimo per opporsi ad Annibale (protagonista parlante nell'ode IV.4 di Orazio qui sopra citata).¹⁹ La battaglia della Bicocca, allora situata tra Milano e Monza, vide nell'aprile 1522 duramente sconfitti i Francesi che tentavano di riconquistare la città.

Alla strofa settima («Né però cessi di rifar l'impresa, | E l'Ammiraglio in vano | Il tempo spende in assediare Milano, | Al fin vinto e ferito oltre la Scesa», vv. 25-28) è ricordato Guillaume Gouffier, signore di Bonnivet e ammiraglio di Francia, che guidò l'esercito sceso in Lombardia nell'estate del 1523, conquistando il territorio a sud del Ticino e tentando poi con scarsa convinzione l'assedio della città (Guicciardini, *Storia d'Italia* XV.3 e ss., pp. 1514 e ss.; XV.5, p. 1529, per il ritiro da Milano). Durante la ritirata, alla fine d'aprile del 1524, il Bonnivet fu assalito dagli Imperiali (guidati da Borbone, Carlo di Lannoy e Ferdinando d'Avalos marchese di Pescara) subito dopo aver attraversato la Sesia a Romagnano (*Storia d'Italia* XV.8, pp. 1544-47). In quell'occasione Bonnivet restò ferito, e morirono Jean de Chabannes, fratello del signore de la Palice, e Pierre du Terrail signore di Bayard, il famoso Baiardo.

Con la strofa ottava («Ma tu, ripreso ardir dal rio destino, | Del Regno 'l gran ribello | Scacci, e veloce più ch'aerio augello | Giungendo in Lombardia, passi 'l Tesino, || E la città gli toglì», vv. 29-32, con il 33) risale agli anni precedenti per richiamare il tradimento di Charles de Bourbon-Montpensier gran connestabile di Francia, accordatosi segretamente con Carlo V ed Enrico VIII ai danni di Francesco e a congiura scoperta costretto a passare definitivamente alla parte imperiale. L'episodio appunto precede la spedizione del Bonnivet, e fu causa della rinuncia del re a parteciparvi personalmente (Guicciardini, *Storia d'Italia* XV.3, pp. 1512-24). Milano fu abbandonata dagli Imperiali e tornò sotto il controllo francese alla fine di ottobre del 1524 (Guicciardini, *Storia d'Italia* XV.10, pp. 1557-59).²⁰

19. Analogo ricordo del Colonna anche in Ariosto, *Orlando furioso* XXXIII.49.1-4. («E se tardando poi Prospero strugge | Tue genti, e ti 'l ritoglie, | Nuov'hoste per te insieme si raccoglie, | Ch'a la Bicocca poi sconfitto fugge»), in linea con i contatti delle strofe vicine con quello stesso canto, di cui qui avanti.

20. Ai vv. 33-34, «onde convenne tal ti fuggiss'ei», si riferisce alla fuga cui Borbone, giunto frattanto dalla Provenza, fu costretto dalla discesa di Francesco.

Protagonista (tutto negativo) delle strofe X-XV è il Borbone ormai imperiale, che all'assedio di Roma trova la morte. Come detto, dalla strofa sedicesima alla fine è sulla scena la Fortuna stessa, non più nominata dal v. 9. È lei che al v. 67 nomina Odet de Foix conte di Lautrec, maresciallo di Francia, e François de Bourbon conte di Saint-Pol come sue inutili vittime nel tentativo di danneggiare Francesco. Il primo comandava l'esercito francese decimato dalla peste all'assedio di Napoli, dove Lautrec stesso trovò la morte il 16 agosto 1528. Saint-Pol era stato inviato in Italia per contrastare le truppe imperiali in marcia verso Napoli per dar manforte agli assediati. In seguito tentò senza successo di impedire ad Andrea Doria di occupare Genova. Dopo una serie di operazioni attorno a Milano nel tentativo di scacciarne gli imperiali, il 21 giugno 1529 fu sconfitto e catturato a Landriano da Antonio de Leyva. Il v. 68 si riferisce infine alla liberazione di Francesco ed Enrico, consegnati in ostaggio contro la liberazione del re il 18 marzo 1526, e tornati in Francia nel 1530.

Ora che possiamo ripercorrere più distesamente i versi, vale la pena di notare alcuni dettagli, tra poesia e storia. Sul versante letterario e prosodico si nota la rarissima rima *-orri* (vv. 16 e 20), presente una volta in Dante e sconosciuta a Petrarca, Poliziano, *Innamorato*, *Furioso*, e Bembo: se però si va a riscontrare nel *Furioso* la vicinissima *-orra*, uno dei due luoghi in cui la si incontra (XXXIII,52.8, «lo *stuol* nemico, e non è chi 'l *soccorra*» : *corra*) è la chiusa di un'ottava dedicata proprio alla cattura di Francesco I a Pavia. Il passo del poema è quello in cui sono illustrati gli affreschi della Rocca di Tristano, dove Merlino ha rappresentato profeticamente le guerre dei Francesi in Italia e il loro destino fallimentare, e le ottave 42-57, che coprono il tratto percorso da Trivulzio, sembrano offrire qualche altro riscontro con l'ode, oltre a quella segnalata alla nota 19. Il verso 44.8, per esempio, «... gli è tolta la cittade» risuona rovesciato nel v. 33 («E la città gli toglì»), visto che se in Ariosto si tratta della Milano francese difesa dal Borbone ancora fedele, e però da lui perduta nel 1521 («Ecco Borbon che la città difende | pel re di Francia dal furor tedesco. | Eccovi poi, che mentre altrove attende | ad altre magne imprese il re Francesco, | né sa quanta superbia e crudeltate | usino i suoi, gli è tolta la cittade», 44.3-8), in Trivulzio il riferimento è invece a Francesco che nel 1524 la riconquista togliendola proprio al Borbone fattosi imperiale. Più generico (in quanto si tratta di espressione comune) il contatto tra 56.1-2, «Manda Lotrecco il re con nuove squadre, | non più per *fare* in Lombardia l'*impresa*», relativo, coi versi seguenti, all'invio di Lautrec in soccorso di Roma con truppe francesi poi destinate all'impresa di Napoli, e il passo in cui Trivulzio allude al tentativo del re di riconquistare Milano nel 1523 («Né però cessi *di rifar l'impresa*»). Questi e altri riscontri analoghi andranno vagliati più largamente per valutare peso e direzione dei contatti, dato che Ariosto conobbe

Trivulzio, elogiato insieme a Francesco Guidetti e a Francesco Maria Molza nel proemio del canto XXXVII, un altro di quelli aggiunti nel 1532. Da simili riscontri, per quanto riguarda Trivulzio, si potrebbero naturalmente dedurre elementi utili alla datazione del testo.

Bisogna però – mettendo anche in conto l'eventualità di testi di riferimento comuni a entrambi oggi perduti o divenuti rari – considerare che espressioni, immagini e caratterizzazioni dei vari episodi e dei personaggi evocati da Trivulzio sembrano a volte riflettere un orientamento e una forma del racconto che potevano essersi fissati in avvisi, resoconti e cronache, al di là della loro effettiva rispondenza agli avvenimenti. Si è vista alla strofa ottava l'evocazione del fulmineo arrivo in Lombardia di Francesco nel 1524. Sicuramente la discesa fu tale, ma certo la «celerità» o velocità, verrebbe da dire di stampo cesariano, divenne la parola chiave dei resoconti, un vero proprio luogo comune su cui si associano Francesco Vettori (*Sommario*, p. 212: «Francesco era venuto in Italia con grandissima celerità et aveva, col pigliare Milano in su la prima giunta, acquistato assai di riputazione»), Guicciardini (*Storia d'Italia* XV.9, p. 1556: «A queste parole corrispose e la costanza nella determinazione e la celerità dell'esecuzione») e il nostro Trivulzio («veloce più ch'aerio augello | Giungendo in Lombardia, passi 'l Tesino, || E la città gli toglì»).

Come si vede, il rapporto tra poesia e storia interessa non tanto perché la materia storica è trattata in versi ma piuttosto in ragione degli scambi che si stabiliscono tra i due ambiti, con inneschi che di volta in volta sono attivati da ragioni formali o sostanziali, in un intreccio fitto quanto di norma poco osservato.

Tra le molte odi di Renato che rientrano nella prospettiva del convegno, e che non posso ora illustrare tutte come meriterebbero, mi soffermo ancora sulla quinta del libro primo, che per più di una ragione risulta legata alla L.19 appena vista. Si connettono intanto per ragioni metriche, in quanto sono le uniche due ad avere lo schema AbBA, e come già in Orazio e in generale in poesia quello metrico è segnale di legami più profondi. L'ode è indirizzata all'umanista ligure di Sarzana Benedetto Tagliacarne detto Theocrenus (1480-1536), collaboratore di Federico Fregoso e in quanto tale noto al Bembo, in rapporti con Cristophe de Longueil e Gregorio Cortese, trasferito in Francia dove acquisì presto rinomanza come educatore, dapprima dei figli di Florimond Robertet e poi, dal luglio 1524, di quelli dello stesso Francesco I, che accompagnò in Spagna quando furono dati in ostaggio in cambio della libertà del padre.²¹

21. Divenne segretario di Federico Fregoso alla fine degli anni Dieci e partecipò all'intensa vita culturale e spirituale dell'ambiente genovese; fu qui che conobbe Gregorio Cortese, allora presso l'abbazia di Saint'Honorat a Lérins, con cui ebbe frequenti scambi epistolari (si veda Cortese 1774, *epistolae* XIII, XXI-XXIV, 32, 45, 48, 73-75, 92, quattro delle quali sono del Teocreno), e il Longolio. Dopo il disastroso sacco di Genova del 31 maggio 1522 e la fine del

Poiché non la riporto per intero, è preferibile dare evidenza alla successione dei temi toccati nell'ode, di 23 strofe per un totale di 92 versi:

Il poeta invoca le Muse perché gli concedano un canto capace di alleviare il Teocreno (st. 1-3, vv. 1-12). A lui già resero omaggio le divinità dei boschi quando cantò la distruzione della patria [Genova] e la cattura del suo signore [Ottaviano Fregoso] (st. 4-5, vv. 13-20). Descrive il sacco di Genova (st. 6-8, vv. 21-32). Con allocuzione alla Musa: così però la sua poesia non allevia il dolore dell'amico ma gli ricorda le sofferenze. Esorta a un canto che rassereni la mente. È d'altronde difficile trovare un soggetto piacevole quando l'Italia è sottomessa agli Imperiali e i figli del re [di Francia] sono prigionieri (st. 9-10, vv. 33-40). La cattura del re a Pavia e la prigionia spagnola dei suoi figli, fortunatamente assistiti dal Teocreno (st. 11-16, vv. 41-64). Descrive i compiti svolti dal precettore per i quali il padre e la Francia gli devono riconoscenza, con l'augurio che i figli tornino presto liberi (st. 17-19, vv. 41-76). Predice al Teocreno la gloria poetica che, novello Chirone, gli sarà concessa dalla Muse per aver cantato le future imprese dei due fanciulli. Intanto lo invita a consolarsi e a sperare nel futuro (st. 19-23, 73-92).

Il testo, dopo quello d'apertura al Re, ritorna su temi di carattere storico, ma in modo obliquo, visto che dei due rilevanti avvenimenti che vi trovano ampio spazio Teocreno in un caso è stato testimone diretto e cantore (il sacco di Genova del 1522), nell'altro ha subito le conseguenze (la sconfitta del Re a Pavia nel 1525). Il secondo episodio, collocato al centro dell'ode, assume ri-

protettorato francese (il doge Ottaviano Fregoso, fratello di Federico, fu catturato e morì due anni dopo ancora recluso), anche Teocreno si trasferì in Francia. Nel luglio e nell'ottobre di quell'anno visitò il Bembo a Padova, portando notizie di Federico e, di ritorno, sue lettere in Francia (Bembo 1990, lettere 428 e 431). In corte di Francia, come testimonia la sua lettera a Paolo Giovio citata alla nota 5, ebbe occasione di frequentare Renato, non sappiamo se conosciuto già in Italia prima del '22. In Spagna la corte dei figli del re si stabilì a Villalpando, ma fu dispersa all'inizio del 1528 quando Francesco ruppe gli accordi; quando nel febbraio 1529 molti cortigiani riuscirono a rientrare Teocreno rimase, cercando di entrare al servizio di Carlo V. Al ritorno nel luglio 1530 Francesco lo accolse comunque benevolmente e gli riaffidò l'educazione dei figli, gli fece avere consistenti rendite ecclesiastiche e ne facilitò con doni l'uscita dal ruolo di corte, avvenuta nel 1533. Succeduto nel febbraio 1534 a René du Bellay nel vescovato di Grasse, morì ad Avignone il 18 ottobre 1536. Memorabile il giudizio livoroso che ne diede a Erasmo in una lettera nel 1527 il suo corrispondente Pietro Giovanni «Olivarius» (Pedro Juan Olivares), che lo conobbe in Spagna: «Homo ingentis ostentationis, ut solent esse Itali, at nullius eruditionis, solus grammaticus Graecus et Latinus, insignis impudentiae vir et nullius iudicii, Hetrusca lingua eruditissimus, Battavum te vocat» (lettera del 13 marzo 1527, in Allen 1926, pp. 474-75). Su di lui sono ancora utili Jourda 1929, pp. 40-57 e Plattard 1929; cui si aggiunge il recente e ricco Alonge 2017, pp. 98-104 e *passim*; vd. anche Leroux 2022. Andrebbe rintracciata una sua traduzione del *De tranquillitate animi* di Seneca di cui resta notizia, oltre che il testo cui Trivulzio sembra riferirsi, nel quale erano descritti il sacco di Genova e la cattura di Ottaviano Fregoso (vv. 17 e ss.), che non pare reperibile ed è comunque assente dalla raccolta dei suoi *Poëmata quae iuvenis admodum lusit* uscita Pictavii [Poitiers], ex officina Marnefiorum fratrum sub Pelicano, M.D.XXXVI. Introdotta da 5 distici di Jean Salmon, la raccolta consta di 9 odi, 50 epigrammi (frammisti a 9 di altri autori), alcuni dei quali traduzioni di originali greci, 4 elegie e 2 componimenti in esametri.

lievo in particolare per la prolungata descrizione del momento della cattura, altrove nel libro taciuta forse per una forma di *damnatio memoriae* che si può immaginare necessaria – per chi aveva militato sotto le sue bandiere – in testi rivolti direttamente al sovrano, anche se ai nostri occhi la minima differenza di collocazione potrebbe parere poco significativa. Rivolgendosi a chi come Teocreno assicurava il proprio servizio alla casa reale nella gestione delle gravi conseguenze familiari di quella sconfitta e di quella cattura, diventava allora possibile rievocarla: parrebbe, dal testo, già prima della fine degli anni Venti, ovvero nel momento più buio (che infatti Renato prova a rischiarare con i fitti riferimenti musaici), quando si profilava una sconfitta che, grave per il Re, aveva conseguenze gravissime per i suoi aderenti milanesi, cui si apriva la prospettiva di un passaggio senza ritorno sotto il potere imperiale, magari inizialmente per interposto duca di Milano.²²

La sofferta rievocazione della battaglia di Pavia finisce per assumere un ruolo preminente, e si segnala, oltre che per la qualità poetica, per l'assoluta rarità del tema nella lirica alta e per la fedele, ancorché letteraria, ricostruzione della fase finale che portò alla cattura del re.²³ Il tema vero e proprio (la prigionia spagnola dei figli del re, vv. 52-72, occasione per rivolgersi al Teocreno che la condivide con loro) rimane ai margini della scena al cui centro (quello appunto del testo, strofe 11-14) spicca il re sconfitto e catturato. La raffigurazione protratta della cattura, rallentata nella similitudine, si impone come soluzione in grado di far rivivere un episodio drammatico (che per molti dei contemporanei che ne furono testimoni costituì un trauma emotivo), e perciò anche come suo parziale risarcimento.²⁴

Ecco il passo, a partire dalla strofa nona in cui la menzione della Musa (dettaglio oraziano²⁵ che rintocca con l'invocazione delle prime tre strofe, me-

22. Un'accurata richiesta di aiuto al Re perché sostenga tutti i Trivulzio rimeritando la loro fedeltà è formulata in II.12, testo di grande tensione sintattica e retorica.

23. L'assenza del tema in ambito lirico è notata da Angelo Cerri nel suo fondamentale contributo (Cerri 1990, pp. 74-75, n. 7); per la dinamica dei fatti, Casali 1990, p. 53.

24. Renato, collocato con Teodoro alla difesa di Milano, partecipò alle manovre militari precedenti lo scontro, e il 21 febbraio, tra Milano e Binasco, la sua compagnia (comandava 30 lance soltanto) subì qualche perdita, anche se le notizie circolate sull'episodio («hano disfato la compagnia del signore Renato Triultio, et hanno preso zerca cavalli 25, feriti et morti da zerca 10, tolendoli el suo stendardo») sembra fossero da ridimensionare («fu menato 4 arzieri et dui homini d'arme de quelli dil signor Renato Triulzi, et fu presi in su la strada de Binasco e Milano. Io li vidi demenare, e fu dà fama per el campo che haveano preso 40 homini d'arme, et non furno se non quanto vi scrivo»: vd. Sanuto, *Diarii*, vol. XXXVII (1893), coll. 636, 638, e 642).

25. Hor. *Carm.* III.3.69-70: «Non hoc iocosae conveniet lyrae. | Quo, Musa, tendis? ...», con riverbero anche sull'inizio della strofa successiva (quella di Orazio è l'ultima del testo, subito dopo la conclusione del discorso in cui Giunone rievoca il funesto destino di Troia, da lei determinato, per separarlo da quello di Roma; vd. anche nota 32).

more dell'incipit del *Purgatorio* dantesco, e l'auspicio delle ultime tre) segnala l'avvio dell'evocazione:

Ma dove, Musa, co 'l furor ci meni,
 Altrui a rimembrare,
 In vece d'addolcir, l'angoscie amare?
 Cantiam, sì che la mente rassereni. 36
 Hor che potrò più mai cantar d'allegro,
 S'Italia e 'l real seme
 De l'hispano furor son servi insieme²⁶
 O sol, quel dì pur ci sorgesti negro, 40
 Quando, ne gli arenosi aperti campi
 Del sanguigno Tesino,
 Contra d'un tanto re sì fier destino
 Non vuol che, sol, da ' suoi nimici scampi. 44
 Come il cinghial ne le palustri canne
 Che i can' dietro si sente,
 Gli arbor' con gli homer' scorza, e batte 'l dente,
 Ciascun ferendo con schiumose zanne, 48
 Così parve magnanimo, quel giorno,
 Horribile e inhumano
 E forte, quel signor, co 'l ferro in mano
 Levandosi infinito stuol d'intorno; 52
 Bench'al fin poi, tra mille rete tese
 Sì come ancho la fiera
 Convien che, stanca, al fine incappi e pera,
 Così, da molti, sol, vinto, s'arrese. 56
 Onde convenne poi ne i crudi artigli
 D'augel rapace porre
 Con dura servitù, pel padre sciorre,
 Gli piccioli, non degni, amati figli,²⁷ 60
 Ch'hor foran, senza te, nel luoco esterno,
 Infra le genti prave,
 Qual travagliata in mar la notte nave,
 Priva di temon, vela e di governo. 64

La similitudine con il cinghiale, che assume grande evidenza, è squisitamente epica, e pare ispirarsi direttamente a quella di *Aen. X.707-716*, pur mostrandosi consapevole dell'utilizzo che ne aveva fatto Ariosto per Rodomonte

26. Un movimento interrogativo simile in Theocrenus, *Poëmata* 7, *Ad Salmonium Macrinum*, vv. 1-4: «An potes mixtis etiam querelis | Exulem amissa patria bonisque, | Fratre et orbato modo, provocare | Carmen ad aptum?»; e per il verso precedente *ibid.* vv. 17-18: «... et mentem mihi si serenam | Des...».

27. Carlo V è indicato non tanto con una metafora quanto riferendosi all'insegna araldica asburgica. La rima *-igli*, rara, in *Inf.* 30,5 e 9 dà luogo agli stessi rimanti a proposito di Atamante, esempio di padre snaturato. Anche il lessico è raro (*rapace*, *servitù*), o del tutto assente dalla tradizione volgare alta trecentesca.

(con riduzione a livello locale, e così il cinghiale – in Virgilio del Monviso o del Lazio – diventa per lui uno di quelli che si incontrano nelle paludi attorno a Ferrara).²⁸

Ac velut ille canum morsu de montibus altis
 actus aper, multos Vesulus quem pinifer annos
 defendit multosque palus Laurentia, silva
 pastus harundinea, postquam inter retia ventum est, 710
 substitit infremuitque ferox et inhorruit armos,
 nec cuiquam irasci propiusque accedere virtus,
 sed iaculis tutisque procul clamoribus instant;
 haud aliter, iustae quibus est Mezentius irae,
 non ulli est animus stricto concurrere ferro, 715
 missilibus longe et vasto clamore lacesunt.²⁹

In Trivulzio, al di là delle consonanze con Orazio e le *Georgiche*, secondo un costume allusivo e iperdotato che è suo tipico,³⁰ si deve soprattutto sottolineare come la situazione descritta corrisponda puntualmente a quella delle campagne a Nord di Pavia dove Francesco I fu abbattuto e catturato, attraversate dal fosso della Vernavola nonché da «rogie e paduli» (come fino a non molti decenni fa tutta la bassa lombarda).³¹ Colpisce che nel poema latino l'immagine sia applicata a Mezenzio, etrusco alleato di Turno contro Enea che Virgilio qualifica più volte come spregiatore degli dei e tiranno efferato, insomma tutto il contrario del Cristianissimo. Dopo che al centro del libro X Turno era subentrato a Lauso figlio di Mezenzio e aveva ucciso Pallante figlio di Evandro, qui, nell'ultimo quarto, dopo che Mezenzio è stato ferito da Enea, Lauso si fa avanti per difendere il padre e viene ucciso: determinato o a vendicarsi o a morire, Mezenzio sale allora a cavallo e affronta il troiano, da cui viene abbattuto e ucciso. In questa stessa zona del

28. *Orlando furioso* XIV.120.3-6: «come andar suol tra le palustri canne | de la nostra Mallea porco silvestre, | che col petto, col grifo e con le zanne | fa, dovunque si volge, ampie finestre»: gli elementi evidenziati (considerando la rarità della rima -anne) certificano un contatto. In Ariosto è forse anche il ricordo di Hor. *Carm.* I.1.28: «seu rupit teretes Marsus aper plagas».

29. Verg. *Aen.* X.707-16.

30. Per «gli arbor ... scorza» di 47 si veda Verg. *Georg.* III.256-257 («fricat arbore costas | atque hinc atque illinc humeros ad vulnera durat», con l'imitazione che ne aveva fatto Poliziano, *Stanze* I.86.7-8 («... e per più armar sue forze | frega il calloso cuoio a dure scorze»). In «e batte 'l dente» la parola rima, *apax* nella *Commedia*, è rara anche nel *Furioso* (5 occorrenze). Per le «schiumose zanne» di 48 vale la stanza appena citata di Poliziano ai vv. 5-6: «Pien di sanguigna schiuma el cinghial bolle, | le larghe zanne arruota». Gli «arenosi aperti campi» attorno a Pavia lasciano affiorare il ricordo di *Rvf* 35.1 e 4 («... i più deserti campi ... l'arena stampi»), con riscontro in Properzio IV.4.19: «vidit harenosis Tatium proludere campis». La rima -ampi è molto rara (manca alla *Commedia* e a Boiardo, nel *Furioso* ha tre sole occorrenze).

31. La citazione, che così descrive il luogo esatto della cattura, viene dalla *Cronaca* di Antonio Grumello, che si legge in Casali 1990, p. 53, n. 227.

libro compare, sempre per Mezenzio, una similitudine del tutto analoga a quella utilizzata in I.19 proveniente dal libro VII, dove riguardava Latino, moralmente compatibile (si veda qui indietro p. 00, la similitudine del libro X alla nota 12). Escludendo un uso generico o indifferente della similitudine, e in attesa di altre acquisizioni, si intravedono alcune ragioni che possono aver indotto ad assumere quel personaggio antico, a prima vista sconveniente, come controfigura del re di Francia. Se poi guardiamo a quanto risulta fuori dall'ode, quando vede il figlio morto per difenderlo Mezenzio esprime il proprio rammarico in termini che si potrebbero immaginare, pur in eccesso, parzialmente adattabili a Francesco che ha scambiato la libertà dei figli con la propria: «Tantane me tenuit vivendi, nate, voluptas?, | ut pro me hostili paterer succedere dextrae, | quem genui? tuane haec genitor per volnera servor, | morte tua vivens?» (X.845-849); se così fosse, allora, con sottintesa critica al sovrano da condividere implicitamente con il destinatario Teocreno che sosteneva di persona una parte degli oneri conseguenti. O forse potrebbe essere stato più pertinente – agli occhi di un uomo d'armi sicuramente molto ben informato sulla dinamica della cattura – il richiamo esercitato dall'analoga caduta di Mezenzio, bloccato sotto il cavallo ucciso da Enea esattamente come si venne a trovare Francesco: «Tollit se arrectum quadrupes et calcibus auras | verberat effusumque equitem super ipse secutus | implicat eiectoque incumbit cernuus armo» (vv. 892-894) da confrontare con varie fonti, ad esempio «trovarolo che il cavallo era cascato et havevalo colto sotto una gamba, credo la manca» (mentre, per la solitudine al momento della cattura enfaticizzata da Trivulzio: «Li imperiali furono soccorsi da schioppettieri spagnoli e misero Soa Maestà in disordine con li soi, et li fu ferito il suo cavallo sotto, et gli durette circa un tiro di balestra, et gli fu forza arrendersi. Soa Maestà dice, che di cinquanta soi gentilhomeni che l'havea alla soa guardia, tutti sono morti et presi appresso di lei, la quale ha avuto una schiopettata in un fianco e in una spalla»).³²

In relazione a questo episodio, fondamentale per l'intero libro delle odi, si deve tornare al passo precedente in cui è descritto il sacco di Genova. Va intanto osservato come i due avvenimenti storici risultino appaiati, in chiave tutta negativa, in quanto sconfitte di gravità crescente della parte francese in Italia, che in entrambi i casi ebbero come conseguenza la cattura del signore, evento di per sé non frequente, e funesto anche da un punto di vista simbolico; cui si aggiunge il fatto che quando Trivulzio scrive, e anzi già prima di Pavia, Ottaviano Fregoso era morto prigioniero a Ischia. Ed è allora evidente come il testo finisca per trascendere l'occasione indotta dalla

32. Sanuto, *Diarii*, vol. XXXVIII (1893), coll. 41 (relazione dell'oratore veneziano Carlo Contarini) e 53 (lettera del 2 marzo 1525 in cui Paolo Luzzasco riferisce al duca di Mantova dei suoi colloqui con Francesco imprigionato a Pizzighettone), a cui rinvia Casali 1990, p. 53 nn.

situazione particolare di Teocreno e dalla sua precedente esperienza diretta del sacco genovese, e come accostando i due episodi Trivulzio finisca per mettere a fuoco e rappresentare drammaticamente la crisi del partito guelfo in Italia.

Leggiamo come vengono evocati la cattura del doge e il sacco della città da parte delle truppe imperiali guidate da Prospero Colonna e dal marchese di Pescara (str. 5-8). Il soggetto iniziale è il Teocreno:

Alhora ch'ei cantò miseramente	
In gravi versi e altieri	
L'alma patria distrutta e i casi fieri	
Del suo signor, sovra ogn'altro dolente.	20
Qual era, ohimè, a veder entro le mura	
Entrar le genti armate,	
Prive d'amor, di fede e di pietate,	
E dar le nostre a morte acerba e dura,	24
Parte fuggir ne li superbi tetti	
Correndo per salvarsi,	
Quai da nimici uccisi e quai fur arsi,	
E quai, vinti, prigion' legati e stretti;	28
Rapir le figlie, e farne le lor voglie,	
Sin di braccio a le madri,	
Pianger altre i mariti, i figli, i padri, ³³	
Altre, perdendo, le lor ricche spoglie!	32

Spiace non conoscere il testo latino («gravi versi e alterii») dell'amico cui Trivulzio si riferisce, che si potrebbe pensare se non tradotto magari da lui parafrasato. Va però segnalato che alcuni tratti di queste strofe sembrano ricordarsi molto precisamente della descrizione di altre violenze, quelle subite dalle donne numide (in particolare per opera dei romani), che le esprimono attraverso un coro della *Saphonisba* di Giovan Giorgio Trissino.³⁴ Precisato che i «superbi tetti» di Trivulzio (v. 25) è riferito alle case delle famiglie patrizie in cui chi poté cercò rifugio e riuscì a salvarsi (così anche Teocreno),³⁵ si confrontino in particolare i vv. 29-32 con i 635-641 della tragedia:³⁶

33. Hor. *Carm.* III,3,67-68: «... ter uxor | capta virum puerosque ploret» (è il testo già citato a proposito della strofa 9 alla nota 25).

34. È rivolta a lui l'ode I,20, significativa per posizione e per tema, e insieme ad altri letterati è menzionato in II,18; in un testamento del 1537 Trivulzio lo indicava come possibile esecutore del suo lascito poetico (Albonico 1990, *ad indicem*).

35. Ma il dato di cronaca è riferito appoggiandosi al ricordo di Hor. *Epod.* 2,7-8: «superba civium | potentiorum limina».

36. Alla luce di quelli, vale anche la prossimità di 21-22 «Qual era, ohimè, a veder entro le mura | Entrar le genti armate» a 341 «Che i nimici già son dentro a le mura».

Chi ne le rōtte squadre,
 Lassa, v'ha persō il padre,
 Chi 'l filjō, chi 'l fratellō e chi 'l maritō;
 Chi s'ha vistō di bracciō
 Tōr la filjuola e farne le sue volje,
 Chi parve al sōl di giacciō,
 Vedendō ir carcō altrui de le sue spolje». ³⁷

La corrispondenza è notevole, e indurrebbe a riscontrare più largamente tutto il campo di tensioni di cui dà conto la tragedia, dove ad esempio si leggono versi come «Il campō è rōttō, et il Re vostrō è prefō» (v. 365), ciò che ora non è possibile fare. Può allora bastare, chiudendo, una breve considerazione sulla temperatura della scrittura trissiniana, oggi trapiantata perlopiù con sufficienza e che sapeva invece parlare ai contemporanei più tesi a innovare il linguaggio poetico. Tocchiamo infatti anche per questa via il carattere programmaticamente composito del linguaggio lirico di Trivulzio, impegnato a forgiare uno strumento espressivo nuovo servendosi di materiali di provenienza molto diversa, dando così luogo a una «Kreuzung der Gattungen» analoga a quella di cui un'illustre tradizione critica ha parlato a proposito della poesia augustea. Il risultato è di grande varietà espressiva e stilistica, pur all'interno di uno stesso testo, ed è in particolare notevole come per descrivere uno sconvolgente avvenimento contemporaneo Renato si rifaccia a un linguaggio tragico nuovo di zecca e che però descrive avvenimenti remoti. Si coglie qui uno dei sensi profondi del classicismo cinquecentesco, e si toccano le ragioni del suo saldissimo radicamento nell'esperienza del presente che una gran parte della recente tradizione critica italiana non ha voluto o saputo vedere; mentre è proprio la tensione verso il presente saldata con la memoria degli antichi (e delle loro tensioni) a rendere possibile una piena e risolta convivenza della poesia con la storia.

Riferimenti bibliografici

- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961-2020, 100 voll.
Lirici europei 2004 = *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G.M. Anselmi, K. Elam, G. Forni e D. Monda, Milano, BUR.
Storia di Pavia 1990 = *Storia di Pavia, III Dal libero comune alla fine del principato indipendente 1024-1535*, t. II, Milano, Banca del Monte di Lombardia.
 Agosti 1998 = Giovanni A., *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in Barbara Agosti, G. A., Carl Brandon Strehlke, Marco Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, L'Oblquo, pp. 39-93.

37. Cito da Trissino, *Sophonisba* 1529, p. 186. Né il commento di Perotti (Trissino, *Sophonisba* 1529) né quello di Renzo Cremante (1988) indicano precedenti puntuali dei versi riportati.

- Albonico 1990 = Simone A., *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli.
- Albonico 2002 = Simone A., *Renato Trivulzio e la poesia degli anni Trenta*, in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della mostra, Pavia, Castello Visconteo, Pavia, Cardano, pp. 49-55.
- Albonico 2006 = Simone A., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Allen 1926 = *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, denuo recognitum et auctum per Percy S. A., Oxonii, In typ. Clarendoniano, 1906-1958, vol. VI (1926).
- Alonge 2017 = Guillaume A., *Condottiero, cardinale, eretico. Federico Fregoso nella crisi politica e religiosa del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Arcangeli 1997 = Letizia A., *Gian Giacomo Trivulzio marchese di Vigevano e il governo francese in Lombardia (1499-1518)*, in *Vigevano e i territori circostanti alla fine del Medioevo*, a cura di G. Chittolini, Milano, Unicopli, pp. 15-80.
- Arcangeli 2012 = Letizia A., *Ragioni di stato e ragioni di famiglia: strategie successorie dell'aristocrazia milanese tra Quattro e Cinquecento (Visconti, Trivulzio, Borromeo)*, in *Fidéicommiss. Procédés juridiques et pratiques sociales (Italie-Europe, Bas Moyen Âge-XVIIIe siècle)*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», CXXIV (2012), 2, <<https://doi.org/10.4000/mefrim.775>> (consultato l'ultima volta il 25.01.2025).
- Archii *Numerorum libri* = Nicolai Archii comitis *Numeri*, [Mantova, Venturino Ruffinelli, 1546].
- Bembo 1990 = Pietro B., *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, II (1508-1528), Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Bonci 2017 = Alessandro B., *Carlo Urbino e il testamento di Renato Trivulzio*, in *Un seminario sul manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, pp. 139-43.
- Casali 1990 = Luigi C., Marco Galandra, *Pavia nelle vicende militari d'Italia dalla fine secolo XV e la battaglia del 25 febbraio 1525*, in *Storia di Pavia* 1990, pp. 9-70.
- Casciaro 2005 = Raffaele C., scheda II.12 in Romano, Salsi 2005, pp. 138-39.
- Cerri 1990 = Angelo C., *La battaglia di Pavia nella letteratura contemporanea*, in *Storia di Pavia* 1990, pp. 71-155.
- Cortese 1774 = Gregorii Cortesii [...] *Omnia quae huc usque colligi potuerunt* [...], Pars II, Patavii, excudebat Josephus Cominus.
- Cremante 1988 = *Teatro del Cinquecento*, I *La tragedia*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Gude 1714 = Marquard G., *Epistolae* [...], curante P. Burmanno, editio ultima prioribus correctior, Hagæ Comitum, apud Henricum Scheurleer, 1697.
- Guicciardini, *Storia d'Italia* = Francesco G., *Storia d'Italia*, a cura di S. Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1971.
- Jourda 1929 = Pierre J., *Un humaniste italien en France. Theocrenus (1480-1536)*, in «Revue du seizième siècle», XVI (1929), pp. 40-57.
- Leroux 2022 = Virginie L., *Le poète et le roi : les «Poemata» de Benedetto Tagliacarne (ca. 1480-1536), dit Théocrène*, in «Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme», XLV (2022), 3, pp. 189-214.
- Litta 1820 = Pompeo L., *Trivulzio di Milano*, tav. III, in Id., *Famiglie celebri d'Italia*, Milano, 1819-1884.
- Marani 1998 = Pietro C. M., *Giovan Pietro Rizzoli detto il Giampietrino*, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, Skira, pp. 275-300.

- Meschini 2006 = Stefano M., *La Francia nel Ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499-1512)*, Milano, FrancoAngeli, 2 tt.
- Moro 1993 = Franco M., *Divinità femminili del Giampietrino*, in «Achademia Leonardi Vinci», VI (1993), pp. 90-94.
- Plattard 1929 = Jean P., *L'humaniste Theocrenus en Espagne (1526-1530)*, in «Revue du seizième siècle», XVI (1929), pp. 68-76.
- Sacchi 2005 = Rossana S., *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano, LED.
- Romano, Salsi 2005 = *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, a cura di Giovanni R. e Claudio S., Cinisello Balsamo.
- Salmon, *Lyricorum libri duo* = Salmonii Macrini Iuliodunensis *Lyricorum libri duo. Ad Franciscum Valesium huius nominis primum Galliarum regem. Epithalamiorum liber unus. ad Honoratum Sabaudianum* [...], Parisiis, ex officina Gerardi Morrhii Campensis, 1536.
- Salsi 2005 = Claudio S., *Sculture e bassorilievi lignei del rinascimento lombardo al Castello Sforzesco. Le origini della collezione*, in Romano, Salsi 2005, pp. 25-33.
- Sanuto, *Diarii* = *Diarii di Marin Sanuto*, Venezia, Visentini, 1879-1903, 58 voll.
- Shell 1995 = Janice S., *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino, Allemandi.
- Tamaglio 1994 = *Federico Gonzaga alla Corte di Francesco I di Francia nel carteggio privato con Mantova (1515-1517)*, a cura di Raffaele T., Paris, Champion.
- Theocreni *Poëmata* = Benedicti Theocreni, Episcopi Grassensis, Francisci Regis liberorum praeceptoris *Poëmata, quae iuvenis admodum lusit*, Pictavii [Poitiers], ex officina Marnefiorum fratrum sub Pelicano, 1536.
- Trissino, *Sophonisba* 1529 = Giovan Giorgio T., *Sophonisba*, edizione critica e commentata a cura di D. Perotti, Firenze, Cesati, 2023.
- Troso, Picchetti 2019 = Mario T., Maria Luisa P., *Crevola 1487. La battaglia. Ossola e Ticino tra ducali e invasori*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- Vettori, *Sommario* = Francesco V., *Sommario della istoria d'Italia*, in Id., *Scritti storici e politici*, a cura di E. Niccolini, Bari, Laterza, 1972.
- Visconti, *Rithimi* = *Rithimi del magnifico mesere Gaspar Vesconte*, [Milano, Antonio Zarotto per Francesco Tanzi, 1493], ISTC iv00265500.

*Problemi della scrittura storica. Un'inedita «Eneide» per Carlo V,
ovvero gli «Austreidos Libri» di Vincenzo di Giuliano Ridolfi*

AMELIA JURI
Université de Lausanne

Nell'estate del 2021, durante un soggiorno di ricerca presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze mirato a inventariare i testi poetici rinascimentali di materia storico-politica ed encomiastica posseduti dall'istituzione, mi imbattei in due manoscritti d'immediato interesse: i Magliabechiani VII.713 e VII.714. Indicati nell'*IMBI* come segue:

«*Vincentii Juliani de Rodulphis* florentini *Austreidos liber primus*. [...]». *Austreidos Vincentii Juliani de Rodulphis florentini libri tertii finis*. Autogr. Cart., in 8, sec. XVI, ff. 91. Leg. in membrana. – Provenienza: Gaddi, 857.

«*Caroli Austrensis Imperatoris gestorum per Vincentium Juliani de Rodulphis florentinum exámetro carmine conscriptorum liber primus*». [...] Ma è rifacimento del cod. preced.: e inoltre qui v'è un quarto libro. Il testo fin. mutilo: [...]. Cart., in 8, sec. XVI, ff. 43. scritti (ma son bianchi i ff. 36-38). Leg. in membrana. – Provenienza: Gaddi, 862.¹

i due codici sono sfuggiti agli studiosi, se si esclude la menzione in un censimento di testi letterari di materia storica ispanica.² Che essi non abbiano destato un interesse d'altra parte non stupisce più di tanto, dal momento che la poesia politico-encomiastica, specie in lingua latina, è rimasta ai margini degli studi letterari e soltanto negli ultimi anni ha ricominciato ad attrarre l'attenzione critica. Sorprende di più che gli storici abbiano ignorato tali testi, tanto più in un clima di ferventi studi sulla figura di Carlo V, cui le opere riscoperte sono dedicate.³

Il plurale non è causale, i due manoscritti tramandano in effetti due redazioni nettamente distinte che attestano un diverso progetto di poema encomiastico per l'imperatore, scritte da un certo Vincenzo di Giuliano Ridolfi fiorentino. Sull'autore e sulla sua biografia nulla di assolutamente certo e preciso mi è stato possibile determinare per il momento, benché abbia in-

1. *IMBI*, XIII, p. 154.

2. Massoli, Norti Gualdani 1970, p. 355.

3. Dei due testimoni sto approntando un'edizione critica e una traduzione, che intendo pubblicare insieme a uno studio storico e letterario del poema.

<amelia.juri@unil.ch>

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano, a cura di A. Juri, E. Olivadese, N. Volta,
Pisa, ETS, 2025, pp. 233-253

dividuato almeno due piste, una delle quali compatibile con l'opera. Il Vincenzo Ridolfi su cui si trovano più notizie è il figlio di Rosso Ridolfi; tuttavia è da escludere che si tratti dell'autore, giacché, al di là dell'incongruenza genealogica, costui si macchiò di omicidio una (o due) volte ed ebbe stretti rapporti con la corte francese e i fuoriusciti, difficilmente compatibili con la prospettiva imperiale del poema; inoltre non si reperiscono indizi di un'educazione o di una produzione letteraria.⁴ Inseguendo invece le tracce di un altro Vincenzo/Vincenzio Ridolfi, è forse possibile avanzare un'ipotesi alternativa più convincente e congetturare un duplice contesto di destinazione del testo, da un lato quello imperiale, dall'altro la Firenze di Cosimo I de' Medici. In primo luogo, un Vincenzo di Giuliano Ridolfi è annoverato tra i membri dell'Accademia Fiorentina nel 1544 e nel 1547, proprio dopo l'epurazione del mese di agosto.⁵ L'accreditamento trova riscontro implicito nell'e-

4. Vd. i cenni in Simoncelli 2006, p. 268, n. 13 e 16. Nel carteggio di Cosimo sono contenute molte lettere di un Vincenzo Ridolfi, che mi sembrano tutte da attribuire all'"assassino", poiché la maggior parte di esse sono delle richieste di perdono al Duca in cui si fa pure riferimento all'esilio in Francia e ai tentativi di ricevere la grazia attraverso Caterina de' Medici e Renata di Francia (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, Carteggio universale 1530-1730, filza 402A, c. 842r), nonché al (ritorno e al) compito di commissario svolto per Cosimo. Quanto all'eventuale formazione letteraria, l'unico indizio che ho reperito è un sonetto spedito con lettera a Cosimo (filza 394A, c. 1202r). Tutte le lettere sono in volgare e presentano una grafia radicalmente diversa da quella del ms. autografo del poema (questo secondo elemento non esclude naturalmente la coincidenza delle due figure, stanti le considerevoli variazioni della grafia nelle diverse tipologie testuali e nel tempo tipiche di quest'epoca). Vd. inoltre Giovio, *Lettere*, n. 350, p. 178, datata 26.9.1550 (filza 399, c. 346r), che identifica il figlio di Rosso con l'assassino e prega Cristiano Pagni di intercedere presso Cosimo a favore di Vincenzo. Papa 2018-2019, p. 136, n. 181 nella sua edizione delle lettere di Niccolò Martelli riporta alcune notizie: «Vincenzo Ridolfi, appartenente a una famiglia di banchieri in rapporto con la Francia. Caterina de' Medici li proteggeva in ogni circostanza. Nel 1529 raccomandò al re Francesco I Rosso Ridolfi, che aveva avuto come governatore per sei anni e sollecitò un'abbazia per Vincenzo, figlio di Rosso. Non si sa se avesse ottenuto qualche grazia reale, ne fu forse poco degno. Fu bandito da Firenze per omicidio nel 1551 e Caterina intervenne in suo favore presso il duca». Tuttavia sarei cauta nell'identificare il Vincenzo degli anni Venti con quello degli anni Cinquanta, tanto più che la studiosa non indica le fonti delle informazioni. Il primo dovrebbe infatti essere il «Vincent de Rodulphis, clerc florentin, en 1524, pourvu du prieuré de Saint-Privat de Salonne, au diocèse de Metz», raccomandato da Clemente VII al duca di Lorena (Bonnard 1934, p. 25). Essendo assente, nelle numerose lettere indirizzate negli anni Cinquanta a Cosimo e alla sua cerchia dal Ridolfi stesso, qualsiasi indizio di una funzione ecclesiastica di qualsiasi tipo, anzi, è più probabile che si tratti di un caso di omonimia, assai frequente in quegli anni.

5. La prima lista, per cui ringrazio Dario Pecoraro, che mi ha gentilmente segnalato la presenza, è tradita da Firenze, Biblioteca Marucelliana, ms. B III 52 (il nome a c. 24v); la seconda è conservata in Firenze, BNCf, Magl. IX.91, cc. 4v-6v (cit. in Plaisance 2004, p. 227). A conforto dell'ipotesi segnalo parimenti che nel fondo Mediceo del Principato non si annoverano lettere da/a Vincenzo Ridolfi fino al 1549, mentre abbondano dal 1549-50 in avanti e sono tutte riconducibili con certezza a Vincenzo di Rosso. Unica eccezione è la lettera del 10.8.1540 (Firenze, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, Carteggio universale 1530-1537, filza 343, c. 268r), in cui Vincenzo di Rosso chiede a Cosimo un salvacondotto per tornare a Firenze al fine di regolare una questione legata alle nozze della sorella e i conti con i creditori di suo padre.

pistolario di Pietro Aretino, in missive indirizzate a un Vincenzio Ridolfi e in altre in cui si parla della stessa persona, senza menzione alcuna di disgrazie o reati. In una lettera del giugno 1549 Aretino parla del «fervor con che oltra il dire pubblico ne [scil. di Cosimo] favella il circospetto Vincenzio Ridolfi»; nella risposta, il segretario del duca Cristiano Pagni conferma che Cosimo è stato elogiato da «quel nobilissimo spirto di messer Vincenzo Ridolfi», sebbene le lodi topicamente non abbiano restituito tutta la grandezza del duca.⁶ Insomma, alla fine degli anni Quaranta questo personaggio sembra essere noto per le sue lodi del duca e i suoi rapporti con alcuni esponenti della cerchia ristretta di Cosimo I de' Medici. Tale proposta, come si vedrà meglio in seguito, è confortata dal ruolo assunto da Giovanni delle Bande Nere nella seconda redazione del poema, coerente con il programma politico-dinastico del figlio Cosimo.

Il nome ci dice inoltre che Vincenzo è figlio di un Giuliano Ridolfi, che con molta prudenza si può congetturare sia il priore di Capua, secondo il volere prima di Leone X, poi di Clemente VII,⁷ in rapporto con Sansovino,⁸ e cavaliere gerosolimitano.⁹ I *Diarii* di Marin Sanudo (insieme ad altre fonti) ci offrono al solito alcuni indizi interessanti, *in primis* ci informano che il priore di Capua era oratore del Gran Maestro di Rodi (Philippe Villiers de L'Isle-Adam) a Roma all'inizio degli anni Venti, in secondo luogo suggeriscono una parentela con il ben più noto cardinale Niccolò Ridolfi:

6. Aretino, *Lettere*, n. 247, p. 191 (vd. anche la lettera 264, p. 203 per l'amicizia tra Aretino e Ridolfi), e *Lettere a Aretino*, n. 287, p. 270 (vd. pure la precedente lettera 170, del 1540, in cui Alessandro Lambertini raccomanda il Ridolfi ad Aretino). Segnalo a margine il ms. Firenze, BML, Plut. 30.28, che tramanda la traduzione dal francese del *De asse* di Budé, con dedica a Cosimo I de' Medici, di un certo Giuliano di Vincenzo Ridolfi (forse il figlio del nostro autore?).

7. Il titolo di priore era di natura prevalentemente amministrativa e poteva essere attribuito a laici in seno all'Ordine, compreso il caso specifico del priorato di Capua, sì che non sussiste l'ostacolo dei voti e del conseguente divieto di generare una progenie (vd. Sarnowsky 2001, p. 697, «Prior [...] Leiter einer der regionalen Einheiten im Westen, der »Priorate, mit weitreichenden Kompetenzen zur Kontrolle des Ordensbesitzes und der Ordensdisziplin»; su Capua vd. Balard 2008, pp. 18-19, «Dall'insediamento dei Giovanniti nel dodicesimo secolo fino al Seicento, abbiamo percorso un grande arco di tempo, nel quale il Priorato di Capua ha conosciuto un periodo di massima potenza nel Cinquecento, con doveri di gestione del patrimonio che superano di molto l'attività militare, missione iniziale dell'Ordine»).

8. Vd. Macchioni 1983, p. 556: «Sullo scorcio del 1523 (24 dicembre) Giuliano Ridolfi, commissario della S. Casa, lo reintegrava, per conto di Clemente VII, nell'ufficio di soprintendente delle fabbriche lauretane».

9. Quanto all'appartenenza di un «fr. Giuliano dei Ridolfis» all'ordine dall'1.9.1515 al 5.12.1522 vd. Sarnowsky 2001, p. 684, che fa riferimento a materiali d'archivio: Malta, National Library, Archivio dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme, di Rodi e di Malta, Arch. 404, c. 104 (114)v e 409, c. 97v. Si trova infatti notizia di una sua spedizione presso i principi d'Europa per ottenere aiuto in occasione dell'assedio di Rodi dello stesso anno (vd. Bonazzi 1897, p. 271 e i brani di Sanudo citati nella nota successiva).

Item, li oratori di Rechanati è stati a dolersi dil mal governo dil Redolfi, fo zerman di papa Leo, ch'è prior di Capua [*Giuliano Ridolfi*], qual governa santa Maria di Loreto, dicendo quelle intrate vano mal et voriano proveder. Al che li cardinali [*Niccolò*] Ridolfi et [*Giovanni*] Salviati saltano suso in favor di dito prior.¹⁰

Giuliano sarebbe cugino di Leone X, perciò, a rigor di logica, figlio di Piero Ridolfi e Contessina de' Medici, tuttavia allo stato attuale i figli "ufficiali" della coppia sono Luigi, Emilia, Niccolò, Lorenzo, Clarice e Cosimo.¹¹ Più approfondite indagini archivistiche saranno necessarie per sciogliere la questione e comprendere se si trattasse forse di un figlio illegittimo o se *zerman* indichi un altro tipo di parentela. Se accettiamo in via provvisoria le notizie raccolte da Sanudo, il quadro risulta più nitido, poiché i rapporti con i papi medicei e con i massimi esponenti del potere nonché il ruolo di oratore di Giuliano spiegherebbero la posizione privilegiata del nostro autore, i pochi versi dedicati al Sacco e la padronanza del latino dimostrata dal poeta. Inoltre, l'Ordine di Gerusalemme di Rodi e così Giuliano Ridolfi dovevano essere profondamente grati a Carlo V per il dono dell'isola di Malta nel 1523. In assenza di documenti che attestino l'esistenza di figli di Giuliano e di dati più concreti, la ricostruzione genealogica rimane nondimeno in sospeso.

Nonostante queste incertezze circa l'identità autoriale, il poema è di grande interesse, e per l'importanza dell'argomento e per le questioni che solleva, oltre che per la possibilità di entrare nell'officina di un poeta encomiastico. Conviene perciò partire da una descrizione filologica più articolata di quella presente negli inventari del Mazzatinti. Il codice Magl. VII.713 (A) reca una trascrizione in pulito del testo di un antigrafo perduto o ignoto, sulla quale, fin dalle prime carte, sono innestate sempre più correzioni, aumentando progressivamente l'interlinea per dare loro spazio, sì che in definitiva il manoscritto si presenta a tutti gli effetti come un manoscritto di lavoro, vergato integralmente da una sola mano (1), responsabile di tutti gli emendamenti. Non si può dunque dubitare che il documento sia autografo. In testa alla carta 1r, si trova l'indicazione: *Vincentij Iuliani De | Rodulphis Florentj|ni Austreidos*

10. *A di 22. La matina, fo letere di Roma, di sier Alvisè Gradenigo orator nostro, di 19.*, in Sanudo, *Diarii* 1879-1898, vol. XXXIII, col. 74. Vd. anche ivi, coll. 350, 404, 440. Che il priore di Capua avesse la cura della Chiesa di Santa Maria di Loreto è confermato anche da Torsellini 1589, p. 142 (II.21): «Inter quae Cardinales Robureo Laureti Patrono vita functo Bernardus Card. Bibiennensis, huic Iulianus Rodulphus Prior Capuanus a Pontificie suffectus est». Bosio 1602 racconta che Giuliano era luogotenente del cardinale Giulio de' Medici al tempo di Adriano VI e che in quel periodo era stato incaricato dal Gran Maestro di Rodi di «procurar [...] qualche soccorso dal Sacro Collegio de' Cardinali [...] e particolarmente da' Ministri dell'Imperatore, [...], ch'essendo già cugino di Papa Leone, e restato con molto seguito, & autorità, con tutti molto poteva» (p. 10); mentre al momento dell'elezione di Clemente VII era «Ambasciatore, e Procurator generale di quest'Ordine» (p. 23), e sarebbe morto nel 1527 (p. 51). Vd. anche la lettera di Clemente VII in Sanudo, *Diarii* 1879-1898, vol. XL, coll. 754-56.

11. Vd. da ultimo Byatt 2023 con bibliografia.

Liber | Primus. Il codice consta di 95 cc., di cui le prime due e le ultime due sono bianche, le restanti sono numerate da 1 a 91 da una mano cinquecentesca, che non si può ricondurre con certezza a quella dell'autore in mancanza di termini di paragone nel testo. Considerato il numero dispari delle carte, una caduta dev'essere avvenuta, nondimeno essa non è identificabile a causa della nuova rilegatura, che impedisce di individuare i fascicoli originali.

Il Magl. VII.714 (B), vergato da una mano diversa (2), presenta un'indicazione simile a quella del primo codice ma con un'impaginazione da frontespizio più marcata:

CAROLI AVS

TRENSIS IMPERATORIS

GESTORVM PER VIN

CENTIVM IVLIA

NI DE RODVL

PHIS FLO

RENTINVM

EXAMETRO

CARMINE

CONSCRIP

TORVM

LIB

ER PR

IM

VS.

Esso offre una trascrizione in pulito di una nuova redazione del poema, non più in tre libri, in cui alcuni segmenti del 713 ricompaiono con piccole modifiche, mentre altri sono stati rielaborati a fondo e ampliati in modo considerevole, e in cui sono presenti cospicue aggiunte del tutto nuove. La natura delle modifiche certifica pertanto l'esistenza di almeno un anello tra A e B. Dal punto di vista paleografico, importa segnalare la presenza di correzioni da parte della mano principale (2) e soprattutto di quella dell'autore attestata dal Magl. VII.713 (1). La mano 2 si limita a correggere alcune sviste (anche laddove sostituisce una parola l'intervento si può spiegare facilmente come rimedio a un errore di lettura, pur in assenza dell'antigrafo), mentre la mano 1 emenda errori grammaticali (e grafici) e introduce alcune varianti sostanziali.¹² Il manoscritto è composto da 49 cc., delle quali sono bianche e non numerate le prime due e le ultime due, mentre le carte centrali presentano una numerazione da 1 a 43 (apposta dalla stessa mano del ms. VII.713), benché

12. C. 9r, *mulctat ricalc. e in interl.*] *dabat*; 13r, *rumpunt*] *frangunt*; 13v, *Gorgius*] *Iacobus*; c. 14r *Archibugiarum*] *Pyrobalistarium*; 18r, *annosum*] *pulchrum*; 23r, *Nil animum amisit suorum testatus iniquam*] ^a*Nil solitum amisit robur at testatus iniquam* (mano 2), ^b*Robur nil amisit at testatus iniquam* *in interl.* (mano 1).

le cc. 36v-38v siano bianche. Una carta tra c. 35 e c. 36 è stata tagliata, senza una rinumerazione delle carte, sì che se ne deduce che i numeri sono stati apposti dopo l'ablazione. Il manoscritto, come il precedente, ha subito un'operazione di rilegatura che rende impossibile la ricostruzione completa della fascicolatura originale. Infine sia il 713 che il 714 recano all'interno del piatto anteriore l'etichetta «FRANCISCI CAESARIS AVGVSTI MVNIFICENTIA», che indica l'acquisto da parte di Francesco II Granduca di Toscana del fondo della famiglia Gaddi. Sul momento in cui i manoscritti entrarono nella collezione Gaddi non vi sono indizi, ma è verosimile pensare che ciò possa essersi verificato non molto dopo la composizione, stanti i rapporti tra l'ambiente romano dei fratelli Gaddi e la Firenze cosimiana.

I due codici, come anticipato, tramandano due redazioni diverse della stessa opera: il primo contiene una versione del poema in tre libri, rispettivamente di 385, 455 e 669 versi,¹³ seguiti da una pagina di appunti in prosa relativi agli eventi del 1544. Diversamente il secondo reca una nuova forma in 4 libri di 342, 435, 461 e oltre 500 versi, con il quarto libro che presenta un'interruzione al centro ed è incompleto: dopo 254 vv. la scrittura si arresta sull'immagine di Francesco I che dirige i propri uomini davanti a Pavia nel 1524 («Rex ergo Milanum egressus iussit ut omnis | Armatus miles se se ostentaret in urbis | Planitie», IV.260-262); segue in testa alla c. 36r – per il resto bianca – l'indicazione «CATALOGVS CELTARVM», e, dopo alcune cc. bianche (36v-38v), a c. 39r il testo ricomincia e prosegue fino a c. 43v. Non bastassero il titolo e il metro (l'esametro), la presenza dell'elemento topico del catalogo delle popolazioni certifica l'intento epico ed emulativo del poema, che, nella seconda redazione, comporta un ampliamento tale da far sospettare che l'autore volesse scrivere una vera e propria *Eneide* per Carlo V. In tale prospettiva è rivelatoria la diversa distribuzione della materia storica lungo i libri nei due manoscritti.

In A la narrazione comincia con l'elezione di Carlo V nel 1519 e il suo riconoscimento da parte di Leone X, dopodiché continua con una sintesi delle battaglie della Bicocca, di Romagnano, Genova e Marsiglia, in cui vengono elogiate le gesta di Prospero Colonna e Ferdinando Francesco d'Avalos, marchese di Pescara, prima di passare alla battaglia di Pavia (1525), su cui si conclude il libro I e comincia il II. Quest'ultimo narra:

la sconfitta dei francesi, l'imprigionamento di Francesco I (1525) e il trattato di Madrid (1526);

il Sacco di Roma (1527);

la battaglia di Capo d'Orso (1528);

13. L'indicazione del numero dei vv. è da considerarsi provvisoria a causa dell'elevato numero di correzioni e riscritture, che non mi ha ancora permesso di stabilire in modo del tutto definitivo il testo di A. Per questa ragione nel seguito farò riferimento a carte e libri per A.

l'incoronazione di Carlo V a Bologna (1530);
 l'assedio di Firenze (1529-30);
 il nuovo assedio di Vienna da parte dei Turchi (1532);
 la conquista di Corone e Patrasso da parte di Andrea Doria (1532);
 l'inizio della campagna africana (1535).

Il libro III, ben più lungo degli altri, è occupato dalla battaglia di Tunisi e dalla conquista della Goletta, nonché dagli eventi successivi al ritorno di Carlo V in Italia:

l'invasione del ducato di Savoia da parte di Francesco I (1536);
 le conseguenti guerre tra Carlo V e Francesco I in Provenza, Piemonte, a Prevesa e nelle Fiandre (1536-1538);
 la pace di Nizza (1538);
 l'assedio di Buda da parte dei Turchi (1541);
 la nuova guerra di Francesco I contro Carlo V e l'avanzata di quest'ultimo verso Parigi (1542), con riferimento anche alla sconfitta imperiale ad Algeri nel 1540;
 l'assedio di Perpignano (1543);
 la restituzione delle fortezze di Firenze e Livorno a Cosimo I;
 la conquista di Düren (1543).

Dopo il segnale di fine del libro, seguono appunti in prosa sugli eventi del 1544: la battaglia di Ceresole e la pace di Crépy.

L'impianto della redazione B si presenta in maniera considerevolmente diversa fin dal libro I, poiché dei 342 vv. che lo compongono soltanto i primi 200 sono ripresi dalla prima redazione, in particolare dai vv. 1-141, con modifiche, eliminazioni e ampliamenti di questi ultimi. Il seguito del libro I di A (vv. 210-261 = battaglia di Pavia) è dislocato, di nuovo con modifiche, tagli e integrazioni, nel libro IV di B, che però si arresta alle prime mosse e ai primi scontri dell'autunno del 1524 (l'ultimo evento narrato è l'uccisione di Claude d'Orléans-Longueville il 9 novembre). Tale operazione dimostra il radicale cambiamento intervenuto tra le due versioni e conferma l'ipotesi di un nuovo progetto dell'ampiezza dei grandi poemi epici della classicità,¹⁴ verosimilmente rimasto incompiuto per le ragioni che illustrerò in seguito.

14. La stessa misura, 12 libri, ha il *De bello Norico Austriados libri duodecim* dell'oratore imperiale Riccardo Bartolini, dedicato alla celebrazione di Massimiliano I, nonno di Carlo V, e della guerra di successione di Landshut (1503-1505). L'opera fu stampata per la prima volta Argentorati, Ex Aedibus Matthiae Schurerij, Mense Februario, Anno Christi Iesu. M.D.XVI, dopodiché, in ragione della sua grande fortuna, conobbe una seconda edizione, addirittura commentata (cum scholiis Iacobi Spiegellij Selest. V.C., [Strasburgo, Johannes Scotthus], MDXXXI); sull'opera vd. la recente monografia di Pulina 2022 e prima Füssel 1987. Sempre sul versante latino va segnalato l'importante precedente della *Carlias* di Ugo-lino Verino, un encomio in 15 libri di Carlo Magno, che rimase manoscritto ma ebbe larga circolazione.

Questi dati contenutistici, insieme all'estensione, forniscono una prima idea del tipo di progetto sotteso all'opera, che va posto in relazione con le dinamiche precipue della produzione storiografico-encomiastica e cronachistica attorno a Carlo V. In primo luogo, gli *Austreidos libri* si collocano nella tradizione delle *res gestae* e di una *historia pro persona* piuttosto che *pro patria*: la narrazione riguarda esclusivamente le imprese dell'imperatore e delle sue milizie sul territorio degli Stati italiani ed europei e non aspira a tracciare la storia di un unico stato, in modo coerente con l'idea di una monarchia universale propugnata *in primis* da Carlo V stesso e dal cancelliere Mercurino Arborio di Gattinara. Quest'ultimo, infatti, fidatissimo consigliere, anche in termini di *Self-fashioning*,

imaginaba una historia humanista de nivel más elevado, escrita en latín, que presumiblemente convertía a Carlos en uno gobernante ideal cuya *res gestae* pudieran ofrecer lecciones útiles o *exemplae* para las generaciones futuras. En concordancia con sus ideas universalistas, Gattinara probablemente buscaba un tipo de historia que promoviera una imagen más clasicista de Carlos como el «último descendiente de Eneas», un príncipe destinado, al igual que los romanos antes que él, a poseer un *imperium sine fine*, si bien dentro de un formato cultural cristiano.¹⁵

D'altra parte, lo stesso imperatore nella scelta dei cronisti e storiografi reali e nell'attribuzione degli incarichi mostrava di condividere il gusto autobiografico proprio del suo predecessore e parente, Massimiliano I.¹⁶ Il progetto immaginato da Gattinara, sostenuto e diffuso al Nord da Margherita d'Austria, fu però interrotto dalla morte repentina delle due figure nel 1530. Nei tre lustri che seguirono Carlo non accantonò il progetto, bensì continuò a nominare letterati affinché scrivessero la cronaca delle sue gesta in latino, mantenendo l'effigie di un imperatore destinato a unire l'intera cristianità e portare la pace tra i principi, un'immagine rafforzata dalle recenti sconfitte dei Turchi a Vienna (1529) e soprattutto a Tunisi (1535), nonostante lo scetticismo di storici e diplomatici come Paolo Giovio, i quali sospettavano che Carlo volesse in realtà conquistare tutta l'Italia e porsi a capo di essa. Un cambiamento significativo nei disegni imperiali intervenne nel 1546, quando Carlo decise che la sua cronaca poteva essere scritta in castellano, affidandone il compito a Bernabé de Busto: il volgare, infatti, «según Nebrija, servía también como "lengua del imperio"». Morto da tempo Gattinara, il sovrano si allontanò in parte dai progetti iniziali, benché Juan Ginés de Sepúlveda rimanesse incaricato di scrivere la storia in latino, a favore di una «crónica en lengua vernácula fraguada en el molde de las de sus antepasados borgoñones», che doveva dare conto solo delle «hazañas de Carlos en el campo de batalla», non di tutti gli

15. Kagan 2010, p. 100. Su Gattinara è inoltre fondamentale Rivero Rodríguez 2005.

16. Vd. Kagan 2010, p. 102 e in generale il capitolo II *Historia pro persona: el emperador Carlos V* (pp. 93-140) per un quadro delle iniziative del sovrano in questo ambito.

eventi in tempi di pace e di guerra.¹⁷ Tale svolta fu contemporanea alla guerra contro i principi protestanti condotta dall'imperatore a partire dal 1542 e culminante nel trionfo di Mühlberg del 1547, dopo il quale nondimeno Carlo V consegnò progressivamente il potere al futuro Filippo II di Spagna, consapevole della precarietà del proprio stato di salute.

Poste tali premesse, è lecito, quantunque con cautela, provare a ragionare sulle coordinate entro le quali si iscrive il progetto, sulla sua destinazione e sulla natura incompleta dell'opera, che ad ogni modo potrebbe derivare da ragioni contingenti e materiali quali la morte dell'autore o la perdita dei documenti. Quello che è certo è che nel 1542 i primi tre libri erano composti, stante il riferimento all'avanzata di Carlo su Parigi nel finale del terzo libro, e che dopo il 1544 il progetto era ancora in cantiere, con la preparazione del quarto libro (vd. i menzionati appunti in prosa). Poiché la seconda redazione dimostra un disegno molto più ampio, è probabile che essa dovesse comprendere anche altri eventi, non soltanto la dilatazione di quelli già presenti in prima redazione, tanto più che la pace di Crépy non fu tra gli eventi più significativi della carriera dell'imperatore. Forse la ristrutturazione dell'opera in un poema epico di dimensioni paragonabili a quelle dei grandi modelli classici avvenne attorno a Mühlberg, che al contempo marcò l'apice e la fine del grande sogno imperiale di Carlo V. Non stupirebbe che il poeta avesse deciso di abbandonare il progetto una volta constatati il disinteresse dell'imperatore per quel tipo di narrazione e le sue operazioni propagandistiche in favore di Filippo II. È risaputo infatti che, sebbene Carlo redasse memorie lungo gran parte della sua vita, interruppe tale pratica quotidiana nel 1550, in concomitanza con gli ultimi animati ma fallimentari tentativi di trovare un cronista adeguato all'impresa di raccontare le sue gesta, ché, secondo testimoni coevi, proprio quando andava cedendo il suo potere sentiva più acceso il desiderio di garantirsi l'immortalità.¹⁸ Ben inteso, non voglio sostenere che il poema sia l'esito di un incarico imperiale, ma chiunque scrivesse per Carlo V si poneva il problema di rispondere alle sue aspettative e al suo programma politico-culturale quale si era definito anche grazie a figure come Gattinara.

Per comprendere meglio la genesi dell'opera è invece necessario spostare l'attenzione sul contesto in cui operava Ridolfi, la Firenze di Cosimo I de' Medici – il che permetterà altresì di cominciare ad entrare nel testo. Il duca avrebbe potuto commissionare (in modo diretto o indiretto) l'opera dopo l'ottenimento del privilegio imperiale del 30 settembre 1537, quale ringraziamento a Carlo V, o negli anni Quaranta, quando era impegnato nell'affermazione della propria figura e del proprio ruolo sulla scena politica internazionale, stanti la sua appartenenza a un ramo della famiglia

17. Ivi, pp. 123-24.

18. Vd. sempre ivi, pp. 129-36.

medicea privo di prestigio politico e titoli nobiliari, nonché l'anomalia di un duca «in un'Italia e in un'Europa fatta di regni e principati».¹⁹ Tale esigenza fu rafforzata nel 1541 dalla «disputa con la casa d'Este, che rivendicava la precedenza dei suoi ambasciatori rispetto a quelli fiorentini nelle corti italiane ed europee in nome dell'antichità delle sue origini».²⁰ In questo frangente Cosimo decise di «lasciare che si diffondesse il 'mito etrusco' e un modello di storiografia genealogica europeo, per cui i Medici discendevano dagli antichi signori del Mugello oppure da un paladino di Carlo Magno, Everardo de' Medici».²¹

L'operazione passò, come è noto, attraverso la fondazione del mito del padre, oggetto di un imponente programma propagandistico a livello artistico, culturale e religioso.²² In tal senso, mettendo insieme le tessere, colpisce che nella seconda redazione Giovanni non solo acquistò un ruolo centrale ma sia designato proprio come *Hethruscus* a più riprese (addirittura per antonomasia).

19. Menicucci 2021, p. 17.

20. Ivi, p. 18. Sul processo di mitizzazione della figura paterna vd. anche Vossilla 2001.

21. Menicucci 2021, p. 18.

22. Vd. almeno *ibid.* e Francini 2021 (e in generale il volume Bietti, Ferretti 2021 da cui derivano), i saggi raccolti in Scalini 2001 (in particolare Vossilla 2001) e l'insostituibile Firpo 1997. Sia qui sufficiente richiamare alcune committenze e alcuni tratti celebrativi, a partire dal cenotafio di Giovanni commissionato a Baccio Bandinelli nel 1538, composto da una statua dell'avo e due rilievi per il basamento. In quello centrale vi era «il richiamo a scene imperiali con la sottomissione dei prigionieri, dove Giovanni de' Medici seduto, esprime un gesto di clemenza nei confronti di coloro che sono inginocchiati di fronte a lui»; allo stesso modo la statua recava chiari segni di *romanitas*. Il monumento tuttavia non giunse a compimento a causa della morte dell'artista e del ritardo accumulato (il Bandinelli morì ventidue anni dopo aver ricevuto l'incarico), ritardo che inficiava il valore politico dell'operazione, tant'è che da subito si pensò a «un monumento all'esterno della basilica laurenziana [...] perché si riteneva poco consona e assai modesta la collocazione dentro San Lorenzo» (Francini 2021, pp. 40-41). All'inizio infatti, anche nell'esaltazione della figura stessa di Cosimo, «prevalse il richiamo all'Antico, agli uomini grandi come Camillo (le storie di Camillo furono affrescate dal Salviati negli anni 1543-1545, nella Sala delle Udienze), ma anche l'esaltazione del mito noaico ed etrusco per dichiarare una grandezza toscana libera da Roma e dalla Grecia». Contestualmente è assai significativo «il riferimento a due figure dell'Antico Testamento, che ritroviamo nelle storie di Mosè, raffigurate nella cappella di Eleonora dal Bronzino (1541) e nella serie dei grandi arazzi delle *Storie di Giuseppe*, destinati al Salone dei Duecento, composta da ben venti pezzi ordinati da Cosimo nel 1545, intessuti di seta e d'oro su disegno dei più grandi artisti del momento: Pontormo, Salviati, Bronzino. In Mosè Cosimo si rispecchiava come uomo della provvidenza e in Giuseppe esaltava la figura del nuovo principe» (Menicucci 2021, p. 17). Infine, occorre segnalare che già «negli apparati per le nozze del 1539 [*Cosimo*] aveva iniziato la creazione del mito paterno sia con un monumento equestre in piazza San Marco, sia con un grandioso arco trionfale, che narrava le gesta del condottiero esaltandone la virtù militare», e l'anno successivo chiese al Bandinelli una statua da disporre «in San Lorenzo, nella cappella Neroni, vicino alla Sagrestia Nuova [...], accanto agli altri condottieri Medici lì sepolti, creando così un legame immediato tra il ramo principale della famiglia Medici e il suo» (ivi, p. 18). Per gli apparati nuziali si dispone della descrizione contemporanea di Giambullari 1539. In generale per il mecenatismo di Cosimo, la sua immagine pubblica e la propaganda politica attuata nella dimensione culturale vd. anche Kent 2000 e Murry 2014.

sia), mentre nella prima l'attributo era sempre *Florentinus*.²³ Ciò – insieme agli appunti in prosa di A relativi a eventi del 1543-1544 – induce a sospettare che la rielaborazione del poema sia avvenuta proprio in questo torno d'anni. Quanto invece alla presunta conclusione (per abbandono) del progetto, l'ipotesi sopravanzata risulta a questo punto sostenuta dal fatto che proprio sul finire degli anni Quaranta Cosimo si avvicinò segretamente all'asse francese per qualche anno:²⁴ doveva dunque venire meno anche l'interesse del committente nei confronti dell'opera e della sua dedica all'imperatore.

La figura di Giovanni delle Bande Nere, presente in numerosi luoghi di entrambe le redazioni, subisce un'evoluzione significativa nel passaggio dalla prima alla seconda, non soltanto a causa del diverso arco cronologico coperto. L'eroe fiorentino viene presto introdotto nel poema (c. 4r): dopo la succinta narrazione di nascita, giovinezza e ascesa al potere dell'imperatore, l'autore fa riferimento al favore di cui Carlo V godeva presso Leone X e racconta i primi scontri tra l'imperatore e Francesco I in Lombardia nel corso dell'autunno 1521. Giovanni de' Medici, «Florentinus [...] ortu», è evocato subito – secondo solo a Prospero Colonna, neo-eletto comandante supremo delle truppe imperiali e pontificie, e a Ferdinando Francesco d'Avalos – come colui che osa per primo guardare l'Adda *limosissimum*, compiendo l'atto che condurrà alla riconquista di Milano e alla fuga dei francesi. Il Medici viene insomma investito di un ruolo fondamentale nelle vicende dell'Impero. Il passo rimane pressoché identico in B, salvo per l'aggiunta – secondo un tratto specifico della riscrittura – di una similitudine animale di gusto epico (I.141-144):

Ut Taurus speciei et forma pulcherrimus omnes
Exuperat reliquos alta cervice coactos,
Sic inter cunctos tranantes flumen equestris
Procerus statura excelluit ante Iohannes.

Nel seguito di A, dopo aver accennato agli assedi di Genova e Marsiglia, si narra il passaggio di Giovanni delle Bande Nere al servizio del nemico (c. 12r, «Ad sua Rex idem thraxit stipendia Francus | Iohannem Medicem et Carlo Augusto abstulit illum») e il suo ferimento sotto le mura di Pavia (c. 16r, «Cumque periculum tunc sub moenibus omne subiret | In faemore olivi pyrobalistae est vulnere dextro | offensus»), dopodiché, nel 1526, il nuovo transito sotto le insegne francesi e papali da quelle imperiali – a cc. 51v e seguenti la

23. La prima attestazione in A è «Tum Florentinus Iohannes Medices ortu» (c. 4r), come in B (c. 4r, I.136).

24. Fasano Guarini 1984, p. 40: «Se il profondo risentimento di C. I per l'assenza di compensi politici alla costosa azione di appoggio che gli veniva richiesta ed ai debiti enormi accumulati da Carlo V nei suoi confronti, per "il troppo stirachiato [*sic*] modo di far ogni cosa meco" non giunge al punto di provocarne l'uscita dal campo imperiale, fu tale però da indurlo ad un riavvicinamento segreto con la Francia e da ripercuotersi gravemente sulla sua politica senese».

spedizione, voluta da Clemente VII per riconquistare il Ducato di Milano –²⁵ e la morte (c. 29v). Pur considerata l'esposizione sintetica, la presenza del Medici è nel complesso più limitata rispetto a quanto avviene in B.

Il primo cambio di bandiera è alluso anche nella nuova redazione, benché dislocato alla "fine" (IV.249-251) per ovvie ragioni;²⁶ nel mezzo invece la figura del capitano compare più volte, specie in relazione al suo servizio per l'imperatore nel 1523-24 in Lombardia. L'evento cruciale è la presunta responsabilità del Medici nell'uccisione del grande cavaliere Bayard (all'anagrafe Pierre de Terrail), nominato sempre *Molars* nel poema, in onore del cugino e storico compagno d'armi Soffrey d'Alleman – il famoso capitano Molar(d) morto nella battaglia di Ravenna del 1512.²⁷ Pare quasi che il Ridolfi voglia fare di Giovanni l'equivalente italiano di Bayard, noto per l'audacia e le capacità belliche, tant'è che dedica diverse centinaia di versi alla battaglia nel libro III e più di 40 alla morte del cavaliere (III.233-265):

Molars occurrit, Laevaue amplexitur illum,
Diripuitque brevem dextra, saevumque Dolonem,
Ut pectus Florentini transverberet ingens;
Mentem Iohannes bellax, sensumque recepit;
Intrepidique Dolone Gigantis perforat ulnam
Serpentis corio privatam, vulnus adactum
Molartis multo stillavit sanguine tetro.
Affixit Molars Iohannis brachia Gallus,
Arma nec Hethrusca ipsum sustinere Dolonem.
Cumque forent duplici fluxu tunc sanguinis ambo
Offensi pariter, poterat tum cernere nullus
Esset qui ex illis pugnam victurus atrocem.
Sed dubium hoc Thyrrenus statim exemit in harmo
Ictum fatalem infligens pugione Molartis;
Diro quem Thuscus Serpentis tegmine nudum
Reddiderat prius ut dixi, totumque Dolonem
Condens mortali afficiebat vulnere Gallum.
Extemplo Molars ad terram concidit almam
[...]
Iohannes bellax super incumbibat Hethruscus
Molarti, dextraque Dolonem continet acrem;

25. L'apparente incongruenza (il duplice ritorno nelle schiere francesi) riflette il testo di A, in cui non si narra il passaggio, nel mezzo, di Giovanni al servizio di Carlo V.

26. Vd. sopra il quadro della distribuzione della materia nei libri.

27. L'identificazione è esito di congettura a partire dai rapporti genealogici evocati e dagli eventi a cui è associato il personaggio nel poema: non vi è mai una menzione esplicita del nome. Estese ricerche nelle cronache e nelle storie del tempo, specie di ambito francese, hanno permesso di escludere che si tratti di altri, poiché non si reperiscono notizie di un *seigneur du Molard* che abbia partecipato a tutte le battaglie narrate o almeno a un buon numero di esse, e i dati cronologici (anche in merito alla morte) di altre figure non sono compatibili con il capitano degli *Austreidos libri*.

Atque hortabatur ne captivum ipse negaret
 Se sibi nec mortem expectaret ferme propinqua<m>.
 Ille negat dirus tentatque resurgere sepe,
 Sed iam oculos operit caligo mortis amarae.
 Tum vero Molars haec aegre fatur ab imo
 Pectore ducens extremoque in termine vitae:
 «Exaltas tibi fatum, atque ultima meta iuventae
 Est posita in Ferrarensi regione, Iohannes».²⁸

Il brano descrive l'ultima parte del combattimento, in cui Giovanni avrebbe inflitto la ferita mortale a Bayard: la scena ha caratteri epici e, come nei versi precedenti, insiste dapprima sul confronto alla pari tra i due grandi uomini d'armi, con il ferimento di entrambi, salvo poi rovesciare la situazione in un istante (vv. 245-246). L'inclusione dell'evento in B è affatto significativa in quanto la maggior parte degli storici e dei cronisti coevi non indicavano il Medici quale uccisore di Bayard, lasciando ignoto il responsabile e insistendo sull'arma utilizzata (l'archibugio). In tal caso si ha la netta impressione che Vincenzo Ridolfi abbia deliberatamente modificato gli eventi, mitizzando la figura di Giovanni de' Medici, a sostegno del progetto politico e culturale di Cosimo (vd. *supra*). A tale proposito sono indicative anche le parole messe in bocca al cavaliere morente – «Exaltas tibi fatum» –, giacché testimoniano il processo di esaltazione dell'avversario, a differenza di quanto raccontano molte cronache, le quali invece enfatizzano il desiderio di Bayard di non voltare le spalle al nemico, nemmeno al traditore Charles de Bourbon.

Dal passo emerge inoltre una peculiarità del testo più marcata in B ma già ben presente in A: la tendenza, dovuta alla volontà di elevare lo stile, a celare dietro a nomi storici o mitici gli attori del poema, con riferimento da una parte alla tradizione omerico-virgiliana, dall'altra alla storiografia classica e in particolare ai nomi antichi delle popolazioni celtiche che abitarono in Europa (ad es. le diverse milizie e i loro capitani sono quasi sempre indicati come *Senones*, *Unelli*, *Cadurcus*, *Ruthenus*, etc.).²⁹ Tale artificio rende assai ardua la decodificazione del testo di B, in cui per gli avversari non vi sono nomi espliciti o soprannomi noti (compreso *Molars*). I protagonisti francesi delle campagne italiane (Lautrec, Lescun, Bonnivet, Charles de Bourbon, ...) non sono nominati, fanno eccezione solo Jacques de Montgomery (*Lorgius* in quanto signore di Lorges), Anne de Montmorency (*dux Mamoransis*), Claudio di Lorena (*Guisa*), Philibert de Chalon-Arlay (*princeps Oranges*). A complicare la situazione interviene l'attribuzione di più nomi alla stessa figura, e di qui torniamo al passo in questione: Bayard/Molar a un certo punto comincia

28. Qui e altrove il testo del manoscritto è per ora riprodotto intervenendo solo sull'uso delle maiuscole e sulla punteggiatura (entrambi regolati) e sull'alternanza *i/j* e *u/v*.

29. Quest'ultimo dato è probabilmente da ricondurre alla rinomata predilezione di Carlo V per il *De bello Gallico* di Giulio Cesare tra le opere classiche di argomento storico.

ad essere chiamato Dolone (anche per esigenza di *variatio*), ossia come il figlio di Eumedes, l'antieroe del decimo dell'*Iliade*, cioè colui che – anche etimologicamente – inganna, e in effetti egli tradì il proprio esercito pur di sopravvivere una volta catturato. Il caso è curioso poiché Giovanni delle Bande Nere invece fu rinomato per i suoi continui cambi di bandiera, tra pontefici medicei, Francesco I e Carlo V. Con estrema cautela si può forse suggerire che questa strategia retorica sia volta a nascondere un aspetto saliente della carriera dei Medici, che in effetti non finì i suoi giorni alle dipendenze di Carlo V, destinatario del poema, ma a quelle di Francesco I. Considerata la natura incompleta di B, non è però dato formulare ulteriori ipotesi, ché avremmo bisogno degli eventi successivi per confermare e precisare il procedimento o ritrattare l'interpretazione di queste scelte retoriche.

Poste queste minime coordinate in merito al contesto di elaborazione del progetto e al presunto committente, è possibile dire qualcosa di più sul poema per quanto riguarda il ruolo del destinatario nella narrazione, procedendo nel testo di A. Innanzitutto, al racconto della battaglia di Pavia segue quello delle trattative che porteranno al trattato di Madrid e alla liberazione di Francesco I. L'autore si mostra ben informato, giacché dà voce al gran cancelliere Mercurino Arborio di Gattinara (lo *scriba* di c. 24^r), il quale espresse in un *Memorandum* un giudizio discorde ma profetico circa la necessità di mantenere prigioniero il re francese, che, se liberato, avrebbe tradito gli accordi di pace. Tale opinione si giustificava in una visione politica più ampia, secondo cui Francesco I rappresentava l'ostacolo ultimo alla realizzazione della monarchia universale e la sua sconfitta era stata condizione necessaria per intraprendere la decisiva guerra contro il Turco (c. 25^v):

Arbitror ipsum regem captivum esse tenendum,
Plus neque posse pati te regni ut gestet habenas.
Nam regio sic capto semper rege quiescet,
Et melius poteris Turcas devincere molles.

Colpisce che Ridolfi menzioni la posizione di Gattinara a fronte del silenzio sulle prospettive degli avversari che ebbero la meglio, poiché Mercurino si ritrovò solo contro tutti e suscitò l'irritazione di Carlo V, il quale ne ignorò i consigli. Tuttavia vi è forse una soluzione, che però non può che rimanere una congettura allo stato attuale delle ricerche: alle discussioni in vista del trattato di Madrid prese parte l'arcivescovo di Capua Nikolaus von Schönberg, che doveva con ogni probabilità essere in contatto con il priore Giuliano Ridolfi, il quale, secondo la ricostruzione proposta, sarebbe il padre del nostro autore, e gli scambi epistolari tra Roma e Madrid continuarono fittamente nei mesi successivi alla missione. Di tale circostanza dà notizia il Gattinara stesso nella sua autobiografia (IV.1): «Supervenit inde Capuanus secunda vice apud maio-

retum anno 1524, qui cum summa instantia Mercurinum iterum admonet et suadet, ne renuat oblatum pilei munus, si non pro privato saltim pro publico comodo». ³⁰

Dopo la sigla del trattato di Madrid e la morte di Giovanni delle Bande Nere, in A sono narrati gli errori del duca d'Urbino Francesco Maria Della Rovere che condussero all'entrata a Roma dei lanzichenecchi capitanati da Charles de Bourbon, la morte di costui e la fuga di Clemente VII. Il tutto in una quindicina di versi, stante la scomodità dell'evento, anche a distanza di decenni, e, anzi, forse tanto più negli anni Quaranta, quando gli Stati italiani conobbero una nuova fase politica dominata dal timore di essere completamente sottomessi all'autorità imperiale. Dal Sacco di Roma si passa poi nel giro di qualche verso alla battaglia della Cava o di Capo d'Orso del 1528, la quale fu la premessa per il passaggio di Andrea Doria alla parte imperiale. Molto brevemente si fa cenno alla pace delle due dame e all'incoronazione a Bologna, che portò all'assedio di Firenze nel 1529-1530 (cc. 36r-39v):

Post dictam pacem Carlus Genuam adivit
Inde Bononiam ut acciperet sacram ipse coronam,
Papa Clemens illic quem magno affoeit honore.
Et statim (statuisset cum sic) Caesar Orangem
Ad Florentiam obsidendam misit acerbe,
Sanctus erat tum Papa Clemens iratus in illam.
Namque domus populo a Florentino ipsius almi
Illustris fuerat pulsa ex nostra urbe corusca
[...]
Hac premitur Florentia tempestate dolenti
Obsidione ab Orange ac levia proelia plura.
Parvo aut nullo damno parte ab utraque geruntur.
[...]
Pyrobalistis est princeps percussus Oranges
Pluribus et duro compressit membra sopore,
Tum vero ad superos concessit vita beatos,
Cuius mors damnosa et non parii extitit autem
Damni nobilis esset cum hic strenuus atque.
Est Paulus Iohannes denique captus ab illis,
Sed nec abivit Ferruccus tam impune superbus:

30. Il manoscritto autografo dell'*Historia vite et gestorum per dominum magnum cancellarium* è conservato a Vercelli, Archivio di Stato, Fondo Famiglia Arborio di Gattinara, mazzo 3 Mercurino Arborio di Gattinara, n. 13. Del testo ha fornito un'edizione commentata Bornate 1915, la cit. a p. 298. Vd. ivi, n. 1, in cui lo studioso, sulla base di più testimonianze epistolari e cronachistiche, spiega che il priore era partito da Roma il 7 settembre 1524 ed era arrivato in Spagna a metà novembre, dove si discuteva del destino del Ducato di Milano (il gran Cancelliere «si adoperava a tutt'uomo per indurre l'Imperatore e il Consiglio a concedere l'investitura allo Sforza per animare la popolazione della Lombardia contro i Francesi e dare soddisfazione agli altri principi italiani»). Vd. le pagine seguenti dell'autobiografia per la posizione in merito alla liberazione del sovrano francese.

Est nam occisus magno dedecore utque decebat
 Supplicium dignum temerarius pependit.
 Sontem vero animam huius semper cincta colubris
 Verberibus quatit inferna apud pallida multis
 Tisiphone ut iudex Minos mota imperat urna.
 Adverso certamine vulgato atque ruina
 Florentibus se tradunt cum Caesare pactis
 Carlo factis qui generum suum efficit bonum
 Ipse ducem Medico Alexandrum stemmata natum.

Il brano, di cui ho trascelto i passi più significativi, espone in estrema sintesi lo svolgimento dell'assedio a Firenze da parte di Philibert de Chalon-Arlay, principe d'Orange, contro l'esercito della Repubblica capitanato da Francesco Ferrucci, e la battaglia di Gavinana (3 agosto 1530), in cui il primo fu ucciso da un'archibugiata e il secondo – *superbus* – fu fatto prigioniero da Maramaldo, che, desideroso di vendicare i fatti di Volterra, lo trafisse «magno dedecore», essendo la vittima disarmata e già ferita. Perso il proprio comandante, i repubblicani si arresero dunque, e Alessandro de' Medici fu creato duca di Firenze da Carlo V: la nomina, sebbene sia appena accennata, è menzionata per il ruolo essenziale ricoperto nella storia dei Medici e della loro vittoria sui repubblicani, oltre che per la funzione strategica in prospettiva antifrancese, poiché la mossa consolidava il potere imperiale in Italia e allontanava i fuoriusciti filofrancesi; sì che vediamo bene come nella trama la celebrazione delle gesta dell'imperatore si intrecci di continuo alla propaganda di Cosimo, che aveva necessità di cementare il proprio potere, in quanto era giovanissimo e privo di avi illustri che potessero accreditarlo "automaticamente" come interlocutore e attore primario nel dialogo politico e diplomatico internazionale.

Un'altra specificità della scrittura di A che emerge bene dai segmenti fin qui osservati e che ci dice qualcosa di più sulla natura del primo testimone del poema è il passo sovente spedito del narratore, il quale, anche dove ci si aspetterebbe un'esposizione corposa e una diffusa celebrazione di Carlo V (e dei suoi condottieri), procede senza indugi. Solo due esempi: l'incoronazione a Bologna è risolta in pochissimi versi, e del viaggio trionfale che seguì la campagna africana non vi è alcuna menzione. Lo stesso dicasi per le descrizioni puntuali di eventi e protagonisti: il dettato è molto scarno, banalmente povero di aggettivi che qualifichino le figure, diversamente dalla redazione B, dove, come ho indicato, si introducono numerosi ornamenti retorici e allusioni intertestuali con funzione encomiastica. Tale situazione induce a congetturare che il testo di A in molti punti sia forse l'esito di una scrittura provvisoria, volta a fissare la materia più che a fornire la lezione definitiva, giacché in un poema di elogio di Carlo V male si giustificerebbe la corvità del racconto dell'incoronazione bolognese o di altri episodi cruciali della carriera dell'imperatore e della sua politica internazionale. Non a caso da A

sono scorporati diversi segmenti che in B trovano un'elaborazione molto più estesa e raffinata. A sostegno di tale ipotesi vi sono pure gli esametri sbagliati e alcune soluzioni metriche discutibili, decisamente più frequenti in A che in B, dove sono rari.

In conclusione, non potendo dare conto di tutti i contenuti e le caratteristiche del poema, nella prospettiva qui adottata, incentrata su presunto committente e destinatario, conviene interrogarsi su quale posto abbia Cosimo negli *Austreidos libri*. La prima apparizione avviene nel libro III di A (a c. 69), quando in pochi versi si dà notizia dell'assassinio del duca Alessandro e della successione di Cosimo, prima nominato dagli ottimati fiorentini, poi confermato dall'imperatore:

His gestis Carli gener Alexander amare
Medices est dux Florentinorum ense peremptus.
A populo Florentino est dux inde creatus
Cosmus Medices aegregia virtute refertus
Omni, quem Carlus confirmat Caesar honorans.

L'esiguità del passo, che si limita a elogiare il nuovo duca in quanto portatore di una virtù assolutamente singolare, che avrebbe indotto Carlo V ad attribuire il titolo ducale, non stupisce a questo punto ed è allineata allo stile narrativo di A.

Una parte più importante ricopre invece verso la fine del III libro il racconto dell'incontro tra il duca di Firenze e l'imperatore a Genova nel maggio 1543 in occasione del ritorno del secondo dalla Francia in seguito al nuovo attacco degli Ottomani a Nizza e Marsiglia (cc. 88r-89r):

Interea Augustus Carolus pervenit in aliam
Ausoniam, et Genuam petiit pulchro agmine cinctus.
Cum dux Florentinorum accessisse potentem
Carlum, accoepisset statim illum Cosmus, adivit
Aegregius Cosmus certe virtute refertus
Cum Ligurosque petisset Caesar Carolus ingens
Considerans Cosmi probitatem animumque fidelem
Dono aliquo perdignum Caesaris esse putavit:
Florentinam ac Liburnensem ei tradidit ergo
Arcem hinc, quas accoepit cum in viscera ferrum
Alexandri (ut diximus) iam penetravit acutum.
Hoc Augusti donum dapsilicate benigni
Est noster merito dux Florentinus adeptus.
Ast ad nos cum pervenisset nuncius iste
Est populus permagno affectus gaudio, ut aequum
Ac par erat, foliis festis redimibat et urbem.
Augustum Cosmus Papiam est usque secutus
Postquam redivit ab Hispanis arcesque recepit.

Le fortezze erano state sottratte da Carlo V nel 1537 sulla base degli accordi stipulati con il duca Alessandro ed erano ora restituite come ricompensa della grande fedeltà di Cosimo all'imperatore, come si legge nel poema,³¹ benché invero il duca dovette sborsare molto denaro per avocare di nuovo a sé il dominio sugli insediamenti militari di Firenze e Livorno, che gli garantivano però finalmente l'indipendenza dello Stato. Si tratta insomma di un momento cruciale per la costruzione del potere mediceo, ché,

ormai interamente padrone del suo Stato, a partire dal 1543 C.[osimo] I diede avvio ad una serie di riforme istituzionali ed amministrative, che, pur senza realizzare un disegno organico e complessivo di trasformazione, consolidavano le tendenze all'accentramento di cui si erano visti dopo Montemurlo gli inizi.³²

Con le parole dell'ambasciatore imperiale Diego Hurtado de Mendoza, persuaso dell'inopportunità della concessione, dettata anche da ragioni economiche (il finanziamento della campagna nelle Fiandre), il giovane Cosimo grazie all'acquisizione delle due fortezze diventava «de duque de burlas» un «duque de veras».³³ Le citazioni sono tratte da un memoriale steso da Mendoza per convincere Carlo V «a non cedere Milano e a invadere lo stato della Chiesa» su cui ha attirato l'attenzione Elena Bonora; la quale ha altresì offerto una nuova ricostruzione e interpretazione della parabola del cardinale di Ravenna Benedetto Accolti e della sua complicità nella faccenda. Quest'ultimo infatti si trasferì a Firenze proprio in quell'anno e fu anche grazie alle sue risorse finanziarie che il duca poté permettersi di versare la cifra necessaria alla restituzione.³⁴ Merito della studiosa è pure il nuovo inquadramento dei rapporti tra Cosimo, Carlo V e i partiti filoimperiali, secondo cui è «nella seconda metà degli anni quaranta» che lo schieramento formato da Ferrante Gonzaga, il cardinale Ercole Gonzaga e Mendoza ha «costruito un legame con Cosimo de' Medici (e con il card. Accolti) spezzatosi nel 1549 sulla questione della successione al papato».³⁵

A questo punto, se torniamo al problema della datazione dell'opera, tutto pare convergere e corroborare l'ipotesi che il progetto del poema sia stato abbandonato dopo Mühlberg e forse precisamente nel 1549 quando si verificò la rottura tra duca e imperatore, in un clima di raffreddamento dei rapporti dopo lo lancio seguito all'ottenimento delle fortezze di Livorno e Firenze. In

31. Il riferimento a Pavia nel penultimo verso riguarda la firma dell'accordo tra le due parti, avvenuta durante il viaggio verso Bussetto per incontrare Paolo III, viaggio cui Cosimo prese parte. Il contratto fu stipulato il 12 giugno 1543 a Pavia. Vd. Spini 1980, p. 214.

32. Fasano Guarini 1984, p. 37.

33. Bonora 2014, p. 204.

34. Al di là del contributo del cardinale, vd. Spini 1980, pp. 210-24, per le riforme, le azioni e i contratti stabiliti da Cosimo per arricchirsi in quegli anni.

35. Bonora 2014, p. 204 n. 39.

tal senso è assai significativa pure la totale assenza nel poema di Paolo III e in generale dei membri di casa Farnese, nonché della pace di Nizza del 1538, da cui Cosimo trasse invece alcuni benefici, sebbene non tutti quelli che aveva sperato.³⁶ Ma soprattutto la rielaborazione intercorsa tra la prima e la seconda redazione, con il rafforzamento della figura di Giovanni delle Bande Nere, che – come si è visto – rispondeva a una precisa strategia dinastica volta a rendere più solida e credibile l'immagine pubblica del duca sullo scacchiere internazionale, stante la sua giovane età. L'opera riportata all'attenzione della comunità scientifica offre quindi un caso paradigmatico dei problemi posti dallo studio delle scritture storiche e politiche del tempo, a partire dai nodi fondamentali del triangolo autore-committente-destinatario e delle fonti di questo tipo di testi,³⁷ con tutte le difficoltà e le incertezze che implica la ricostruzione storica e biografica, oltre che testuale, ma altresì il tipo di operazioni letterarie e propagandistiche compiute dagli autori (su indicazione implicita o esplicita dei loro committenti) nel momento in cui si accingevano ad affrontare una materia contemporanea o appena passata, per forza di cose scottante e in continua evoluzione.

Riferimenti bibliografici

IMBI, XIII = Giuseppe Mazzatinti, Fortunato Pintor, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, XIII Firenze (R. Biblioteca Nazionale Centrale), Forlì, Luigi Bordini, 1905-1906.

Lettere a Aretino = Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, IX/2 *Lettere scritte a Pietro Aretino. Libro II*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2004.

Aretino, *Lettere* = Pietro A., *Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino*, IV/5 *Lettere. Libro V*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2001.

Balard 2008 = *Il Gran Priorato giannita di Capua*, a cura di A. Pellettieri, con prefazione di Michel B., Matera, Altrimedia.

36. Carlo V «si impegnò a trovargli [scil. a Cosimo] un'altra soluzione matrimoniale conveniente e gli accordò il ridimensionamento delle guarnigioni spagnole, il cui costo gravava sulle esangui finanze dell'inviso Alessandro Vitelli, che sarebbe stato sostituito con un capitano spagnolo; gli promise infine la testa di Filippo Strozzi» (Fasano Guarini 1984, pp. 34-35).

37. Per questo secondo aspetto esplicito che non sono ancora riuscita a determinare da quali fonti derivi le informazioni Ridolfi, sebbene abbia letto tutte le più importanti cronache e *historiae* in volgare, latino, spagnolo e francese del tempo: la *Storia d'Italia* di Guicciardini, le *Historiae* di Girolamo Borgia (Venezia, BNM, Lat. X.98 e Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 2621) e quelle di Paolo Giovio, le memorie dei fratelli Du Bellay, i *Diari* di Sanudo, le diverse cronache e *historiae* reali spagnole (in particolare Luis de Ávila y Zúñiga, Juan Ginés de Sepúlveda, Pedro de Mexía), che tuttavia andarono a stampa molto più tardi. Sul fronte della battaglia di Pavia, specie per la trattazione in B, ho inoltre consultato il *De vita et rebus gestis Ferdinandi Davali cognomento Piscarii* nelle *Illustrum virorum vitae* di Giovio, uscite per Torrentino nel 1551 (CNCE 21176), il *De rebus gestis pro restitutione Francisci II Mediolanensis Ducis* di Galeazzo Capella (CNCE 9088), e molte stampe popolari che contengono brevi cronache in prosa o in versi del conflitto.

- Bietti, Ferretti 2021 = *Il granduca Cosimo I de' Medici e il programma politico dinastico nel complesso di San Lorenzo a Firenze*, a cura di Monica B. e Emanuela F., Firenze, Firenze University Press.
- Bonazzi 1897 = *Elenco dei cavalieri del S.M. Ordine di S. Giovanni di Gerusalemme, ricevuti nella veneranda lingua d'Italia dalla fondazione dell'ordine ai nostri giorni, compilato da Francesco B. di Sannicandro, Parte prima*, Napoli, Libreria Detken & Rocholl.
- Bonnard 1934 = Fournier B., *Les relations de la famille ducale de Lorraine et du Saint-Siège dans les trois derniers siècles de l'indépendance*, Nancy, Humblot&Cie-Paris, Editions A. Picard.
- Bonora 2014 = Elena B., *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, Einaudi.
- Bornate 1915 = Carlo B., «*Historia vite et gestorum per dominum magnum cancellarium*» (Mercurino Arborio di Gattinara), con note, aggiunte e documenti, in «Miscellanea di storia italiana», XVII (1915), pp. 231-586.
- Bosio 1602 = *Dell'istoria della sacra religione et ill.ma militia di San Giovanni Hierosolimitano di Iacomo Bosio, Parte Terza*, In Roma, Appresso Guglielmo Facciotto.
- Byatt 2023 = Lucinda B., *Niccolò Ridolfi and the Cardinal's Court. Politics, Patronage and Service in Sixteenth-Century Italy*, New York-London, Routledge.
- Cini, *Vita di Cosimo* = *Vita del Serenissimo Signor Cosimo de Medici Primo gran duca di Toscana*, scritta da Giovambattista Cini, in Firenze, Appresso i Giunti, MDCXI.
- Giambullari 1539 = [Pier Francesco G.], *Apparato et feste nelle noze dello illustrissimo Signor Duca di Firenze, e della Duchessa sua Consorte, con le sue Stanze, Madriali, Comedia, & Intermedij, in quelle recitati*, Impressa in Fiorenza, per Benedetto Giunta.
- Fasano Guarini 1984 = Elena F.G., *Cosimo I de' Medici, duca di Firenze, granduca di Toscana*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 30-48.
- Firpo 1997 = Massimo F., *Gli affreschi del Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi.
- Füssel 1987 = Stephan F., *Riccardus Bartholinus Perusinus. Humanistische Panegyrik am Hofe Kaiser Maximilianus I*, Baden-Baden, V. Koerner.
- Francini 2021 = Carlo F., *La formazione di un mito: Giovanni delle Bande Nere, fortuna e sfortuna di un monumento al condottiero*, in Bietti, Ferretti 2021, pp. 39-43.
- Giovio, *Lettere* = Paolo G., *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, II 1544-1552, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato - Libreria dello Stato, 1958.
- Kagan 2010 = Richard L. K., *Los Cronistas y la Corona. La política de la Historia en España en las Edades Media y Moderna*, Madrid, Centro de estudios Europa Hispánica.
- Kent 2000 = Dale K., *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The patron's oeuvre*, New Haven-London, Yale University Press.
- Macchioni 1983 = Silvana M., *Contucci, Andrea, detto il Sansovino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 551-58.
- Massoli, Norti Gualdani 1970 = *Manoscritti di materia ispanica di argomento letterario nelle biblioteche di Firenze (Fondo Magliabechiano della Bibl. Naz. Centrale)*, a cura di Marco M. ed Enzo N.G., in «Lavori ispanistici», II (1970), pp. 313-58.
- Menicucci 2021 = Roberta M., *Cosimo I e il complesso laurenziano come programma ideologico e politico dinastico*, in Bietti, Ferretti 2021, pp. 15-26.

- Murry 2014 = Gregory M., *The Medicean Succession. Monarchy and Sacral Politics in Duke Cosimo dei Medici's Florence*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press.
- Papa 2018-2019 = Maria Antonia P., *Edizione critica e digitale de Il primo libro delle lettere di Nicolò Martelli (1-80)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova-Université Grenoble Alpes.
- Plaisance 2004 = Michel P., *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana, Vecchiarelli.
- Pulina 2022 = Dennis P., *Kaiser Maximilian I. als Held im Lateinischen Epos. Ein Beitrag zur Methodik epischer Heroisierungen und zur Aktualisierung antiker Heldennarrative*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Rivero Rodríguez 2005 = Manuel R.R., *Gattinara. Carlos V y el sueño del Imperio*, Madrid, Silex.
- Sanudo, *Diarii* 1879-1898 = *I Diarii di Marin Sanuto*, Venezia, a spese degli editori, 58 voll. (dal 1886 Fratelli Visentini Tipografi editori).
- Sarnowsky 2001 = Jürgen S., *Macht und Herrschaft im Johanniterorden des 15. Jahrhunderts. Verfassung und Verwaltung der Johanniter auf Rhodos (1421-1522)*, Münster, Lit.
- Scalini 2001 = *Giovanni delle Bande Nere*, a cura di Mario S., Milano, Silvana Editoriale.
- Simoncelli 2006 = Paolo S., *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino, 1530-1554*, I, Milano, FrancoAngeli.
- Spini 1980 = Giorgio S., *Cosimo I e l'indipendenza del principato mediceo*, Firenze, Vallecchi.
- Torsellini 1589 = Horatii Tvrsellini Romani E Societate Iesv Lavretanae Historiae, libri quinque, Ad Illvstriss. D. Petrvm Aldobrandinvm S.R.E. Card., Mogvntiae, Apud Balthasarum Lippium, Sumptibus Arnoldi Mylij.
- Vossilla 2001 = Francesco V., *Giovanni, un eroe dinastico e la sua immagine*, in Scalini 2001, pp. 230-71.

Mühlberg, 24 avril 1547 : une victoire à la César ?

ROLAND BÉHAR

École normale supérieure-PSL (ITEM)

Dans les guerres, les victoires sont presque autant une affaire de propagande, d'interprétation par les récits, de diffusion de la gloire du vainqueur, que de réalité effective des rapports de force en présence sur le champ de bataille. Cette gloire peut être partagée, lorsque le camp des vainqueurs compte plusieurs têtes, même soumises au même commandement. Tel fut le cas dans les armées composites d'un Charles-Quint. Les récits de la bataille de Pavie, ainsi, furent l'occasion de véritables compétitions pour déterminer qui, des Espagnols ou des Italiens, avait fait prisonnier le grand vaincu de la bataille, le roi de France François, premier du nom. D'autres batailles donnèrent lieu à des querelles historiographiques similaires, telles celles autour de Vienne, en 1529 et 1532 ou, bien plus tard, sous le règne de Philippe II, le grand affrontement naval de Lépante (1571).

Il n'en alla pas différemment d'une autre bataille majeure du règne de Charles-Quint : celle remportée le 24 avril 1547 sur les rives de l'Elbe, près de la localité de Mühlberg, non pas contre son ennemi français, ni contre le Turc, mais contre les rebelles protestants unis dans la Ligue de Smalkalde. Cette victoire permit à l'Empereur vieillissant de stabiliser le rapport de forces entre catholiques et protestants, avec la capitulation de Wittenberg (19 mai 1547), puis d'entamer, avec une position apparemment avantageuse – mais qui n'allait guère durer –, les négociations pour la Paix d'Augsbourg (1555). Celle-ci cependant fut vécue comme l'échec de la restauration de l'unité chrétienne et convainquit Charles-Quint de commencer à se démettre de ses couronnes – il renonça à ses possessions aux Pays-Bas dès le mois d'octobre 1555.

Plus que de les vaincre, la bataille de Mühlberg enraya les progrès des protestants. Charles-Quint triompha de Jean-Frédéric I^{er} de Saxe et le fit prisonnier, obtenant la reddition sans conditions de l'autre principal meneur de la Ligue de Smalkalde, le comte Philippe de Hesse. Culminait ainsi un conflit qui avait duré depuis 1542, et qui avait tourné à l'affrontement ouvert lorsque le duc de Saxe captura, avec le concours de Philippe de Hesse, le prince catholique Henri II de Brunswick-Wolfenbüttel, fidèle appui de Charles-Quint. S'en suivit la mise au ban de l'Empire des deux princes protestants et l'entrée en guerre de Charles-Quint, puissamment soutenu par Maurice de Saxe, cou-

<roland.behar@ens.psl.eu>

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano, a cura di A. Juri, E. Olivadese, N. Volta,
Pisa, ETS, 2025, pp. 255-279

sin de Jean-Frédéric, qui, après la victoire, hérita d'une partie de ses terres et, surtout, de la dignité de prince-électeur de Saxe, suivant les termes d'un accord passé entre Maurice de Saxe et l'Empereur par le traité de Prague (15 octobre 1546). L'un des effets les plus décisifs de la bataille, même si ce n'est pas le plus célèbre – du moins en Espagne ou en Italie –, est donc la victoire d'une branche cadette de la maison ducale de Saxe (la branche albertine) sur une autre (l'ernestine), grâce à l'opportunisme de Maurice de Saxe qui sut mettre à profit les forces impériales le temps de s'arroger des avantages substantiels en faveur de ses intérêts.

Si la bataille fut célébrée à l'envi dans les années qui suivirent, en Allemagne mais surtout dans les contrées à dominante catholique, telles l'Italie et, surtout, l'Espagne, son interprétation n'alla pas de soi, et ceci non seulement dans ses conséquences. La bataille ne fut pas conçue, initialement, comme victoire des catholiques sur les protestants – pas plus que ne le furent les guerres de religion qui désolèrent peu après le royaume de France –,¹ mais comme victoire d'un suzerain sur des sujets rebelles qui résistaient à sa légitime autorité : en somme, comme fin d'une guerre civile. Du fait de l'appui de Maurice de Saxe, les troupes de Charles-Quint étaient au demeurant elles-mêmes majoritairement protestantes. Par ailleurs, l'honneur de la victoire de Mühlberg fut attribué, côté catholique, outre à l'Empereur, à son principal général, le troisième duc d'Albe. S'il n'y eut point de rivalité de chefs de guerre, se posait la question de la célébration : l'honneur de la victoire revenait-il à Charles-Quint ou à celui qui lui avait offert sa victoire, le duc d'Albe ? Ou ne revenait-il pas, aussi et surtout – Charles-Quint lui-même aurait favorisé cette interprétation –, à Dieu lui-même ?

La victoire est donc, avant tout, une « victoire de papier », qui redéfinit sa portée par les moyens de la propagande manuscrite et imprimée, mais aussi chantée et peinte.² Convoquer l'ensemble des témoignages relatifs à cette bataille, depuis ses causes jusqu'à ses conséquences, serait trop vaste entreprise pour le présent travail. On rappellera donc seulement la manière dont les sources historiographiques, espagnoles et autres, propagèrent très rapidement la nouvelle dans les terres de la monarchie, puis celle dont la poésie espagnole contemporaine, plus particulièrement, éternisa la mémoire d'une victoire qui, plus que d'autres, semblait révéler l'évidence : le César Habsbourg réincarnait le César romain. Dans cette interprétation, un rôle tout particulier reviendra à la réécriture du franchissement – providentiel, aux yeux d'un grand nombre de témoins – de l'Elbe comme une répétition du franchissement victorieux du Rubicon par Jules César, en 49 avant J.-C.

1. V. Foa 2024.

2. V. Alonge 2010, Rusch 2013 et Buono, Petta 2014. Nous avons eu l'occasion de travailler sur cette logique de propagande, à propos de Pavie (Béhar 2016) et de Vienne (Id. 2024).

1. *La bataille et son déroulement*

La bataille de Mühlberg ne fut pas, loin s'en faut, une bataille rangée. Les troupes de Jean-Frédéric de Saxe avaient fait halte sur la rive droite de l'Elbe, se repliant vers Wittenberg après avoir été pressées par celles de Maurice de Saxe. Dirigées par le duc d'Albe, les troupes de Charles-Quint s'étaient approchées le 23 avril au soir sur la rive gauche du fleuve, à l'insu des protestants. Le matin du 24, à la faveur d'un brouillard persistant, le duc d'Albe et ses éclaireurs purent se rendre compte que le camp adverse ne montait guère la garde sur les rives du fleuve, confiant, sans doute, en la défense naturelle qu'offraient les eaux. Lorsqu'ils les aperçurent, les vigiles des protestants alertèrent Jean-Frédéric, qui célébrait alors la messe, à laquelle il avait convié la plupart des gradés de ses troupes. Par mesure de protection, le duc donna l'ordre de déplacer un pont de bateaux alors démonté en trois parties et arrimé sur la rive droite. Dans cette opération, les éclaireurs du duc d'Albe, depuis la rive gauche, parvinrent à semer une frayeur telle parmi les soldats protestants que ces derniers abandonnèrent les embarcations et tentèrent d'y mettre le feu, afin qu'ils ne tombassent pas aux mains de l'ennemi. Ce premier moment de désorganisation permit au duc d'Albe de faire passer un certain nombre de soldats de sa cavalerie, avec des arquebusiers à l'arrière, par un guet que les protestants avaient ignoré et qu'un paysan de la région lui avait indiqué. Voyant le trouble commencer à se répandre dans ses troupes, le duc de Saxe fit donner l'ordre de se replier sur Wittenberg, mais ce repli se mua promptement en débandade et en massacre des troupes protestantes par la cavalerie de Charles-Quint qui à son tour avait franchi le fleuve et qui, encouragé par le duc d'Albe, décida de pousser cet avantage inattendu afin de, peut-être, mettre un terme à la campagne ce jour-là même. Jean-Frédéric de Saxe se réfugia avec une partie de ses hommes dans un bois voisin, où il fut finalement blessé au visage et fait prisonnier par le duc d'Albe, avant d'être mené devant l'empereur. On prête à Charles-Quint, le soir de cette journée épique, ces paroles historiques, de césarienne mémoire : « Veni, vidi, Christus vincit ».

Cette victoire étant inespérée pour Charles-Quint, le concours de circonstances favorable fut vite jugé providentiel. Et ce d'autant plus qu'il permit à l'empereur de vaincre le duc de Saxe avant que d'autres troupes de la Ligue de Smalkalde ne fissent jonction avec son armée, et avant qu'il ne se retranchât dans l'une de ses places fortifiées, telle Wittenberg, le berceau historique du protestantisme. Afin de donner plus de consistance à ce caractère providentiel de la victoire, les chroniqueurs et historiens vinrent rapidement en rehausser le récit par un certain nombre de détails plus ou moins avérés, tous de nature à souligner ce que cette journée du 24 avril 1547 avait d'exceptionnel aux yeux du parti impérial.

La journée n'aurait pas été possible sans l'intervention divine. Selon certains, Dieu aurait ralenti le soleil – comme dans l'Ancien Testament (Josué, 10 : 13) – pour faire durer le jour le temps de deux journées complètes, afin que tout ce qui s'y produisit pût advenir. Selon d'autres, le soleil, rouge, se serait multiplié. D'autres encore prétendirent qu'il aurait réfréné les eaux du fleuve, pour le rendre franchissable par des troupes impériales. Des détails plus crédibles sont soulignés par certains chroniqueurs, tel le fait que ce serait la vision horrifiée de statues religieuses profanées par les protestants qui aurait animé Charles-Quint à traverser le fleuve : décision qui lui fit remporter la bataille, puisqu'elle permit de transformer l'avantage pris sur l'adversaire par les cavaliers du duc d'Albe en franche victoire. Celle-ci serait dès lors à porter davantage au crédit d'une volonté de réparer l'affront fait à Dieu par l'iconoclasme des hérétiques qu'à celui du désir de se venger de la rébellion des protestants contre sa seule autorité impériale.

Une seconde strate interprétative s'imposa néanmoins tout aussi rapidement aux historiens de l'événement – celle de l'interprétation de la victoire comme une victoire césarienne, du fait de certaines similitudes avec l'épisode du franchissement du Rubicon, bien connu par le récit qu'en livre Suétone dans sa *Vie des Césars* (XXXI et XXXII). D'une part, il y eut le fait d'avoir été mené par un guide trouvé, au point du jour. D'autre part, il y eut la présence providentielle du jeune homme – paysan, dans les deux cas, aux allures presque angéliques dans Suétone – : un véritable prodige décide César, de même que Charles-Quint va franchir le fleuve, poussé par la vision d'un sacrilège qu'il lui faut réparer. « Fatur quo deorum ostenta et inimicorum iniquitas vocat », comme l'écrit Suétone. Enfin, il y eut la capacité de décision du chef de guerre, qui sut prendre le risque qui lui valut la victoire, mu par des signes que lui seul sut lire correctement – ce qui peut être, là encore, un signe de la faveur divine. Ce parallélisme met bien évidemment de côté le caractère transgressif du franchissement du Rubicon par César, pour ne retenir que le fait que c'est la volonté du ciel qui se joue – par un dé ou par tout autre signe encourageant, qui pourra même prendre, dans les versions de certains panégyristes de l'empereur, les espèces d'une apparition angélique.

Cette image se retrouve préparée, à l'époque même de Charles-Quint, par le travail des historiens. C'est ainsi que, dans l'*Historia imperial y cesárea* de Pedro Mexía (1545), le franchissement du Rubicon, même si conté sur un ton relativement neutre et sans intervention surnaturelle, apparaît comme l'événement fondateur.³ L'*Historia imperial y cesárea* de Mexía a cependant assez vite laissé deviner à ses lecteurs la possibilité d'une reprise de l'image ancienne de César

3. V. Mexía 1547, fol. iiiv-ivr.

comme *figura* du nouveau, Charles-Quint.⁴ La traduction italienne de l'*Historia imperial y cesárea* par Alonso de Ulloa l'explicite au demeurant en 1561, dans une manchette placée en marge de la fin du passage cité ci-dessus :

Valorosa resolution di Cesare. Simile à questo passaggio di Cesare del Rubicone fu quello che a' nostri tempi fece Carlo Quinto in Lamagna dove combattendo per la fede Catolica contra il Duca Gio. Federico di Sassonia, & contra gli altri Luterani passò il fiume Albis. Leggi la sua vita scritta dall'interprete di questa opera.⁵

Le traducteur (l'*interprete*) invite ici à la consultation de son propre récit de la vie de Charles-Quint, pour lequel il ne fait cependant que reprendre la version qu'en donne Luis de Ávila y Zúñiga dans ses *Comentarios*, écrits sous le contrôle de Charles-Quint, auxquels on reviendra plus avant.

2. La publicité autour de la bataille, entre protestants et catholiques

Pour comprendre comment cette vision de la bataille put prendre corps, il convient de revenir sur la vague de publications tout à fait remarquable qui précéda, accompagna et, surtout, suivit la bataille. Les faits militaires furent constamment préparés, accompagnés et enfin magnifiés par une production écrite des plus intenses, qui commença dans les contrées germaniques, premières concernées par la bataille et qui comptaient aussi parmi les terres d'Europe à l'activité typographique la plus dense.

Dès son début, la campagne impériale contre la Ligue de Smalkalde fut accompagnée de libelles, à commencer par la publication de la mise de la Ligue au ban de l'Empire, le 20 juillet 1546.⁶ Ce fut l'unique intervention de l'Empereur dans la guerre médiatique qui faisait alors rage entre protestants et catholiques, depuis les débuts de la Réforme luthérienne. Elle venait justifier une décision tout à fait exceptionnelle, eu égard à l'engagement pris par Charles-Quint lors de son élection en 1519 de ne plus prononcer de mise au ban sans avoir suivi une procédure administrative bien précise, engagement dit de la *Wahlkapitulation*. Martin Luther avait été l'un des rares à en faire les frais, en 1521.

4. Il y a ici « préfiguration » au sens où César sur le Rubicon est comme la *figura* de Charles-Quint sur l'Elbe, pour reprendre les catégories d'Auerbach 2003.

5. Mexía 1561, p. 9. Le traducteur met en pratique une liberté qu'il se donne dans la préface *Ai Lettori* : « Vero è ch'io ho havuto spetial cura di non alterare o rimovere cosa alcuna dell'opera [...]. Et se pure mi è paruto aggiungervi qualche cosa del mio, benché rade volte ho fatto ciò in margine, & questo per più charezza di quel che vi si contiene ». Le concurrent d'Ulloa, Lodovico Dolce, dans sa traduction (Mexía 1558, avec de nombreuses rééditions), de peu antérieure à celle d'Ulloa, n'évoque pas ce rapport.

6. *Declaration* 1546.

La guerre en elle-même fit l'objet de multiples publications.⁷ On décrit la composition et le parcours des armées impériales, pour la préparation desquelles Giambattista Castaldo fut nommé maître de camp en 1546, secondant immédiatement, par-là, le duc d'Albe, général en chef.⁸ Les archives gardent également de précieux documents comptables,⁹ et l'on conserve les textes de l'humaniste historien luxembourgeois Nicolaus Mameranus (1500-1567) : son *Iter Caesaris ex inferiore Germania ab anno 1545 usque Augustam Reticam in superiore Germania anni 1547, quo usque singulis diebus & ad quot milliarum perrexerit* (publié à Augsbourg en 1547, VD16 M 437), puis son catalogue complet des chefs de l'armée impériale (Mameranus 1548), ensuite traduit en latin (Id. 1550).

On mobilisa aussi les esprits et les âmes, en particulier du côté protestant. Les chefs de la Ligue de Smalkalde condamnaient les actions des catholiques, en leur ensemble,¹⁰ ou justifiaient les mouvements des acteurs de la guerre, tel, notamment, Johannes Bugenhagen, le grand théologien réformateur, décrivant ce qui advint à Wittenberg (Bugenhagen 1547, après 1546a et b), ou Jean-Frédéric I^{er} se justifiant publiquement par lettre ouverte à son cousin Maurice de Saxe (Jean-Frédéric I^{er} 1547).

Les profils des écrivains qui narrèrent ces faits unanimement perçus comme historiques sont des plus divers. On trouve même des lettres publiées comme telles, *avvisi a stampa* où la traduction depuis une autre langue fait partie intégrante de l'objet éditorial.¹¹ De nombreuses missives rapportent directement la victoire, dans les heures ou les jours qui la suivirent. Jacques Mesnage, ambassadeur de France auprès de Charles-Quint, en référa aussitôt, alors que François I^{er} venait de mourir – avec une évidente préoccupation, on l'image aisément, puisque cette défaite des protestants supposait la fin de la diversion militaire espérée par les Valois face aux Habsbourg.¹² Le légat du Pape en Autriche, l'évêque Girolamo Verallo, rapporta la nouvelle avec enthousiasme à Rome, au futur pape Jules III.¹³ De même, l'humaniste strasbourgeois Johannes Ulrich Zasius (1521-1570) adressa une missive à son ami Boniface Amerbach, le 28 avril 1547 :

7. Sur la bataille et ses sources, le premier ouvrage historiographique moderne est celui du célèbre historien de l'humanisme Georg Voigt (auteur, par ailleurs, d'une biographie de Maurice de Saxe) : Voigt 1874. Viennent ensuite Lenz 1879 et, surtout, Waldeck 1910 et 1911. En outre, côté italien, voir Vitali 2007.

8. Sur Castaldo et son plan d'armée impériale, v. Valenzuela Cordero 2017.

9. V. Vorel, 2017.

10. V. An. 1546a. L'urgence, pour les protestants, de se défendre par les armes fut fort commentée (Haug-Moritz 2005).

11. Voir An. 1547a, mentionnée par Buono, Petta 2014, p. 196, conservée à la Biblioteca Nazionale Braidense de Milan, sign. XM.+ 05, 0026/10.

12. Paris, BnF, ms. fr. 17890, fol. 165. V. Potter 2013.

13. V. Marchi 2020, pp. 168-69 et la fiche d'Irene Tani dans <<https://www.archilet.it/Lettera.aspx?IdLettera=13254>>.

Recevez la nouvelle du succès très favorable de notre guerre, la magnifique victoire de César, accordée par le Très-Haut. Nous tenons maintenant entre nos mains, entre nos chaînes, la source de tout le mal, l'auteur de la sédition, le chef de la conspiration. C'est ainsi que le Seigneur a pour coutume de précipiter la fin de ceux qui sont arrogants et de relever les humbles. Dans un état aussi heureux de nos affaires, vous ne voyez aucune altération dans les mœurs ou l'esprit de notre César ; il n'est en rien plus cruel ou plus redoutable qu'auparavant. J'ai entendu de la bouche de Sa Majesté : « DIEU », dit-il, « Dieu tout-puissant m'a offert de voir mon ennemi ; il l'a vaincu lui-même, car une victoire si grande est un bienfait inattendu ». Mais ne soyez pas, je vous en conjure, aveugles chez vous. Ne voyez-vous pas que les cieux, que les astres, que les éléments se liguent tous en faveur de César ? Il nous parvient souvent un bruit disant que les vôtres parlent bien durement de César, ce qui est fort déplorable.¹⁴

Le ton est celui d'un fervent partisan de l'Empereur et de la cause catholique, qui objurgue son ami – surtout ami de son défunt père, Ulrich Zasius, mais maintenant passé à la cause protestante – de reconnaître enfin la victoire catholique, qui est celle de Dieu, qui fit concourir tous les éléments en faveur de l'Empereur.

D'autres humanistes se penchèrent sur la bataille. Ainsi Johannes Mameanus, déjà mentionné, qui accompagnait constamment le camp impérial, ou, avec un regard plus distant, le célèbre Paolo Giovio (1483-1552), qui alla même à demander, par voie épistolaire, l'avis du duc de Saxe et du landgrave de Hesse sur leur défaite,¹⁵ ou encore Johannes Sleidanus (1506-1556), acquis, quant à lui, à la cause protestante, ce qui ne l'empêcha pas de reconnaître les erreurs stratégiques du duc de Saxe.¹⁶

Il se trouva aussi de simples soldats de l'infanterie pour narrer les faits, en particulier du côté impérial. Ainsi, Hans Baumann, apprenti imprimeur qui s'était placé au service du duc d'Albe dès 1546, au début de la campagne contre la Ligue,¹⁷ consigna le récit de la victoire, qui fut achevé le 12 mai 1547, dans le camp qui assiégeait alors Wittenberg. Le texte fut édité la même année dans son *Neue Zeitung* – dans plusieurs centres : Leipzig (Valentin Bapst), Ingolstadt (Alexander Weissenhorn l'Ancien), Munich (Andreas Schobser). Le duc d'Albe dut donner son assentiment, voire même l'encourager ou le financer, dans la réalisation de cette opération médiatique essentielle, puisqu'elle diffusait aussitôt une version officielle auprès de l'opinion publique allemande et permettrait, espérait-on, de faire définitivement plier les derniers princes protestants réfractaires. D'autres textes allèrent dans le

14. Nous traduisons, d'après Amerbach 1967, p. 453.

15. On conserve les lettres par lesquelles Giovio se renseigne, surtout auprès de Castaldo, sur le déroulement de la campagne d'Allemagne. V. Giovio 1958, pp. 103-5, ainsi que Pujau 2015.

16. Sleidan 1555 et 1557, mais condamné par l'Index de Louvain de 1558 et par celui de l'Inquisition espagnole de 1559. Sur son minutieux travail critique, v. Paur 1843.

17. V. Benzing 1953.

même sens, telle l'anonyme *Niderlage des Churfurste hertzog Hans Fridrichen zu Sachsen*, envoyée dans les premiers jours de mai à Strasbourg, et qui s'inspira sans doute du *Neue Zeitung* de Baumann. En tout cas, il se montre très favorable à la cause impériale.¹⁸

D'autres récits suivirent aussitôt, émanant du parti adverse. Ainsi voyait-on, dès 1547, la publication, par exemple, de textes excusant l'attitude de Jean-Frédéric de Saxe face à l'empereur et son frère Ferdinand (An. 1547b), ou encore le récit de l'engagement d'Albert II (« Alcibiade ») de Brandebourg-Kulmbach, qui avait soutenu Charles-Quint en 1543 dans la guerre contre la France, ce qui lui avait valu une solide réputation (critique, de la part des protestants, An. 1546b). Il fut fait prisonnier par l'électeur Jean-Frédéric de Saxe, à Rochlitz, en mars 1547, mais fut ensuite libéré à Mühlberg (An. 1547c).

L'historiographie allemande parle de « Guerre de Smalkalde » (*Schmalkaldische Krieg*), mais les historiens de l'époque, surtout extérieurs à l'Allemagne, employèrent l'expression de « guerre d'Allemagne », sans doute inspirée, on le verra, de la formule césarienne de « guerre des Gaules ». On retrouve ces termes dans les titres des premiers récits complets, tel celui – le premier en langue espagnole – de Pedro de Salazar : *Historia y primera parte, de la Guerra* (Salazar 1548, réédité partiellement quatre ans après à Séville, Salazar 1552). Qui fut ce Pedro de Salazar, et comment comprendre la publication de ce premier récit hispanophone de la guerre d'Allemagne en Italie ?¹⁹ Ce personnage longtemps mal connu a fait l'objet de travaux récents,²⁰ et on a pu établir que Pedro de Salazar ne fut que simple soldat à la bataille de Mühlberg,²¹ ensuite stipendié, sans doute, par Pedro de Toledo, vice-roi de Naples et représentant suprême de Charles-Quint en Italie, pour consigner par écrit le récit des événements. Ce fait n'est pas autrement surprenant, si l'on considère qu'il y eut nombre de soldats espagnols et napolitains aux ordres de Charles-Quint à Mühlberg, et que ce furent en particulier des soldats napolitains qui escortèrent le duc de Saxe prisonnier devant l'Empereur. On sait, par la suite, que Pedro de Toledo, outre sa politique impériale, suivait également une politique de promotion familiale, en plein accord avec le duc d'Albe, son neveu, et il se trouve que la cavalerie napolitaine était placée sous le commandement de Giovanni Battista Spinelli, duc de Castrovillari, qui avait épousé l'une des filles de Pedro de Toledo – ce qui faisait de lui un cousin par alliance du duc

18. Pour plus de détails, sur ce texte et d'autres sources allemandes qui suivirent immédiatement l'événement, v. Held 2014.

19. La critique récente a pu établir qu'il ne faut point le confondre avec « capitaine Salazar » auquel Diego Hurtado de Mendoza avait adressé son épître satirique, *Carta de Don Diego de Mendoza al capitán Salazar, sobre el libro que escribió de la derrota de los sajones, conseguida por el señor emperador Carlos V. V. Varo Zafra* 2010, en particulier p. 435, note 2 et p. 438.

20. V. Solís de los Santos 2013. Aussi, l'étude préliminaire de Federici à Salazar 2015.

21. V. l'introduction de Valentín Núñez Rivera à Salazar 2014, p. 18.

d'Albe et, partant, un membre actif de sa politique de promotion familiale. Naples était alors fermement reprise en main, après la tentative de rébellion de 1547 conduite par Ferrante Sanseverino, qui mit définitivement un terme aux velléités d'indépendance de la haute aristocratie napolitaine. Le récit de Mühlberg – victoire de l'Empereur, souverain légitime, sur ceux qui se dressaient contre lui – prenait valeur d'exemple : Dieu soutenait son représentant temporel sur Terre. Cette signification est renforcée par le fait que l'édition de cette *Historia* n'est en réalité que la première moitié d'un projet éditorial initialement conçu pour en compter deux, comme l'indique la préface de la version manuscrite du texte, dédiée au jeune Philippe II.²²

Un autre texte d'importance sur la bataille est le récit qu'en publia Juan de Godoy, secrétaire de Philippe de Lannoy (prince de Sulmone, capitaine de la cavalerie légère de Charles-Quint), également sous le titre de « guerre d'Allemagne » (Godoy 1548). Le texte essentiel, cependant, fut sans aucun doute le *Comentario de la Guerra de Alemania hecha por Carlos V* (Ávila y Zúñiga 1548a), écrit par Luis de Ávila y Zúñiga (1504-1573), personnage si proche de l'empereur qu'il fut de ceux qui l'accompagneraient jusque dans sa retraite à Yuste. À Mühlberg, il tint le rôle de capitaine général de la cavalerie de Charles-Quint.²³ Témoin privilégié des faits, il imposa son récit comme référence (aux yeux des historiens comme Giovio ou même Sleidanus, pourtant protestant).²⁴ Autre singularité : ce récit se trouva orné de plusieurs gravures, qui expliquèrent aussi le succès du *best-seller* d'Ávila. Ce dernier fut republié en espagnol à Venise dès 1549, puis en 1552, chez Marcolini. Toujours en 1548, à Venise, le texte fut traduit en italien (Ávila y Zúñiga 1548b), puis republié une fois, l'année suivante, chez le même éditeur que l'édition espagnole originale (Id. 1549), avant de connaître une longue histoire de traductions que nous n'avons pas, ici, l'espace de développer. Il connut une diffusion européenne à partir de 1550 par les puissantes presses anversoises, encore en espagnol, puis en flamand, en français et en latin,²⁵ ainsi qu'une traduction allemande (à partir de la version française) publiée en 1552 à Wolfenbüttel, capitale du duc de Brunswick, fidèle soutien – on l'a vu – de la cause impériale (Ávila y Zúñiga 1552), ou encore une version anglaise, en 1555 (Id. 1555).

Ce succès éditorial s'explique également par les conséquences européennes de Mühlberg : la France, qui soutenait les princes protestants, recevait ainsi un avertissement, de même que la Suisse ou Venise, dont la position, en principe de neutralité, n'avait pas été dénuée d'ambiguïtés, ou même la Papauté, dont les troupes auxiliaires avaient fait défaut à Charles-Quint peu avant la

22. V. Solís de los Santos 2013.

23. V. Mele 1922.

24. Sur ce point, v. Vilà 2018.

25. V. Pistor 2012, qui reprend une suggestion de Burke et Po-Chia Hsia 2007, p. 17. Aussi, Esteve 2021.

bataille. Il convenait donc, pour le parti impérial, de donner à l'événement tout le retentissement médiatique possible. C'est la raison pour laquelle ce fut le consul d'Espagne à Venise qui s'y chargea lui-même de la publication du récit que Luis de Ávila avait proposé des faits, dont il avait été, on l'a vu, un témoin privilégié.

Un dernier titre à mentionner, dans cette première salve d'écrits relatifs à la bataille, serait la *Prima parte delle guerre di Alamagna* de Girolamo Faletti, issue des presses vénitiennes de Gabriel Giolito de' Ferrari et dédiée à Hercule II d'Este, duc de Ferrare (Faletti 1552), dont le frère, Francesco, marquis de Massa Lombarda, avait pris part à la bataille, et dont Faletti avait alors été l'ambassadeur auprès de Charles-Quint. Ce récit reprend à grands traits ce que présente Luis de Ávila y Zúñiga, tout en insistant sur certains détails, comme, par exemple, l'identité selon lui de celui qui fit prisonnier le duc de Saxe, Ippolito da Porto.²⁶ La question de savoir à qui revenait l'honneur d'avoir fait prisonnier le duc de Saxe avait fait couler bien de l'encre : les sources allemandes affirmaient qu'il revenait à un chevalier allemand de l'armée de Maurice de Saxe, les sources italiennes, à un chevalier italien. Hans Baumann, source allemande, évoque l'hypothèse d'un Allemand, d'un Espagnol ou d'un hussard (hongrois), et il décrit comment il mena une enquête jusqu'à obtenir la certitude de ce qu'il s'agissait bien d'un Allemand.²⁷ Il se trouva également des Italiens pour réclamer cette gloire, tel cet Ippolito da Porto, *condottiere* qui se flatta sa vie durant d'avoir fait prisonnier le duc, tant dans les fresques de la Villa Porto di Torri, à Vicence, que sur son monument funéraire, réalisé vers 1572 en l'église San Lorenzo de Vicence. Conformément aussi à ce que Faletti retient, Ippolito da Porto revendique non sans orgueil, sur son portrait par Giovanni Antonio Fasolo, d'avoir été celui qui arrêta le duc.²⁸

On l'a vu avec Ávila et les gravures qui ornent son texte, la représentation visuelle, par vues de la bataille ou cartes, avait une importance essentielle, sur laquelle on ne pourra guère s'arrêter ici. Avant même le livre d'Ávila, une gravure allemande de Virgil Solis avait déjà diffusé la scène de la bataille et servit sans doute de source à la célèbre transposition allégorisée de la scène

26. Faletti 1552, pp. 264-65.

27. V. Baumann 1547, s.p. : « Dieweil aber bißher diese dery Nationes inn Zwispaltung gewesen sind, hab ich so lang diß nicht wollen lassen außgehen bis zu rechter Urkundt der Warheit kommen ist, das der gewesene Churfürst selber frey offentlich bekandt : Er sey des Thile von Trodt Gefangener, zum warzeichen hab er im seine Ring überantwortet ».

28. On lit, au-dessus de l'épaule droite du *condottiere* : « EFFIGIES / HIPPOLITI DE PORTO / CUIUS CAPTIVUS IN BELLO / IO. FRIDERICUS DUX SAXONIAE. / UT IN DIPLOMATE CAROLI V. ET / ALTERO DIPLOMATE EIUSDEM / CAROLI AUGUSTAE VINDILICORUM / EXARATIS QUI HIPPOLITUS EX / PATRE TRITAVUS MEI TANTUM / MANFREDI DE PORTO. / SIC UT LUCEAT VERITAS ». Une reproduction du portrait est disponible à l'adresse <<https://www.museicivivicenza.it/it/mcp/opera.php/10023>>.

de la bataille, significativement réduite au franchissement du fleuve par la gravure d'Enea Vico, qui constitua ensuite souvent la matrice de représentations ultérieures visuelles de la même, plus épiques.²⁹

Au même titre que la gravure et la peinture, on pourrait enfin mentionner les versions musicales qui propagèrent avec célérité la nouvelle de Mühlberg à travers l'Europe entière. Le luthier franco-allemand Grégoire Brayssing, d'Augsbourg, composa ainsi, dans le style de la *battaglia* musicale, *La Guerre – Veldtschlacht wie der loblicher Churfurst Herizogk Iohans Friderich Von Sachsen Vor Mülberg gefangen ist worden*, publiée en 1553.³⁰ De même que pour les beaux-arts, cependant, et même si le domaine est plus proche de la poésie, il ne saurait être question d'en faire le tour ici.

Qu'en est-il, maintenant, des multiples transpositions poétiques de l'événement ?

3. La bataille dans la poésie espagnole

La poésie de langue espagnole présente des échos abondants et variés de Mühlberg. Il y eut, d'une part, des compositions brèves, tels deux *romances*, le *Romance de Carlos V, emperador* et le *Credo glosado con la victoria de*

29. Impossible, ici, de s'arrêter ici sur la vaste série de transpositions visuelles de la bataille de Mühlberg, en particulier à partir de la gravure d'E. Vico de 1551 (elle-même abondamment reprise, dans des majoliques – v. Sani 2021, pp. 42-50 – ou des armes – v. la rondache faite à Milan en 1560-1570 du MET de New York, object nr. 42.50.5, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/24688>>) et du cycle de miniatures des victoires de Charles-Quint par Giulio Clovio (London, British Library, Add. MS 33733, ca. 1550-1575), qui servit de modèle aux célèbres gravures de Dirk Coornhert, dont certaines furent à leur tour transposées en d'autres formes d'art – ainsi la scène de la reddition du duc de Saxe finement sculptée bois de cerisier, conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne (Kunstammer, 3945, <<https://www.khm.at/objektdb/detail/89952/>>) et où l'on observe que, contrairement à la miniature et à la gravure, l'un des cavaliers jouxtant Charles-Quint (reconnaissable à son haut chapeau) arbore fièrement, sur la barde de croupe de sa monture, un "A" qui l'identifie comme duc d'Albe. Il conviendrait surtout de mentionner plusieurs fresques ou cycles de fresques, tant en Italie qu'en Espagne. Citons, pour l'Italie, celles de la Villa da Porto de Torre di Quartesolo, près de Vicence (fresques aujourd'hui conservées dans le Palais Trissino, à Vicence), palais qui appartient au condottiere Ippolito da Porto, dont il sera question plus loin, et celles de la salle principale du Palazzo Spinola Pessagno, à Gênes, par Andrea et Ottavio Semino (v. Montanari, Rulli 2021). Du côté de l'Espagne, une place essentielle reviendrait aux tapisseries flamandes de Pannemaker, aujourd'hui conservées au Palacio de Liria, à Madrid, aux fresques du palais ducal d'Alba de Tormes, près de Salamanque, ainsi qu'à celles du palais d'Oriz, en Navarre (ca. 1550, scènes maintenant conservées au musée de Navarre), à celles, aujourd'hui malheureusement disparues, du palais de Mirabel, près de Plasencia, et qui appartient à Luis de Ávila y Zúñiga, et enfin à celles du palais Magalía du marquis de Las Navas, à Las Navas del Marqués (près d'Ávila). Une place à part revient évidemment au grand portrait équestre de Charles-Quint par le Titien, auquel on reviendra un peu plus loin.

30. La chanson clôt le recueil du *Quart Livre de Tabulature de Guiterre* de Brayssing 1553, foll. 25v-28v.

Alemania, recueillis dans un chansonnier manuscrit ayant appartenu à Luis de Ávila y Zúñiga et célébrant l'événement en des termes très génériques, inspirés de ses *Comentarios*.³¹ Le *Romance de Carlos V* insiste sur certaines des caractéristiques extraordinaires de la journée, telle l'apparition providentielle d'un jeune paysan qui indiqua aux troupes impériales le passage du fleuve :

En las albinas riberas,
un río tan celebrado,
mostróse un alto misterio
en tiempo muy señalado.
Vino un villano corriendo,
ante el Çesar se a humillado.
Díxole: « Dios es contigo.
Yo te mostraré este vado ».

Le *Credo glosado* reprend le même vers, pour varier légèrement la version du récit :

En las albinas riberas do llegó el campo imperial, los saxones por su mal no s'esperaban de veras. El gran Çesar allí viene hazer lo que nunca fue, con dos plegadas banderas, favoreçe a nuestra fee.	5
Dia del beato santo San Xorge, nuestro abogado, el Çesar esgaçó el vado, el campo metió en espanto; no se puede deçir cuánto animo puesto a la gente, sin duda como la canto, es su persona valiente.	10
Passó la cavalleria por aquel vado tan fiero, cada qual su arcabuçero en las ancas se ponía; el Çesar que no dormía, en diçiendo tal vitoria, sin falta que Dios le guía para dalle aquella vitoria.	15
	20

31. Voir le ms. 5602 de la BNE (Madrid), foll. 29v-30r et 61v-68v, édité par Marino 2018, pp. 160-62 et 212-21.

Con un sancto continente,	25
con veloçissimo passo,	
alcançó al duque Saxo,	
rompió su campo ynoçente,	
.....	
Dios Padre que lo guiaba,	30
sin duda, con poca gente	
alli le mató una brava.	

Ce sont les poèmes épiques, cependant, qui développent de la manière la plus manifeste les implications transcendantes de la victoire césarienne remportée sur les rives de l'Elbe par Charles-Quint et ses alliés.

On l'a vu, à partir de Luis de Ávila y Zúñiga, les historiens ont souvent souligné le parallélisme – sur le mode de la préfiguration – entre le franchissement du Rubicon par Jules César et la traversée victorieuse de l'Elbe par Charles-Quint lors de la bataille de Mühlberg. La description du franchissement de l'Elbe par Luis de Ávila y Zúñiga, dans ses *Comentarios a la guerra de Alemania* publiés en 1548, brosse un tableau de Charles-Quint qui coïncide avec le portrait équestre qu'en peint le Titien la même année 1548, alors que l'Empereur se trouvait encore à Augsbourg.³² Cependant, Ávila y Zúñiga souligne avant tout la similitude avec la transgression du Rubicon :

Luego el Emperador y el rey de Romanos con sus escuadrones llegaron a la ribera. Iva el Emperador en un cavallo español castaño oscuro, el qual le avía presentado mosiur de Ri, cavallero de la orden del Tusón, y su primer camarero, llevaba un capaçon de terciopelo carmesí listado de oro, y un morrión tudesco, y una media hasta casi benablo en las manos. Fue como la que escriven de Iulio César, quando passó el Rubicón y dixo aquellas palabras tan señaladas, y sin duda ninguna cosa más propio no se podría representar a los ojos de los que allí estávamos, porque allí vimos a César que passava el río, él armado y con exercito armado, y que la otra parte no avía que tratar sino de vencer y que el passar el río avía de ser con determinación, y con esta esperanza: y así con la una y con la otra el Emperador se metió al agua.³³

Alonso de Ulloa reprendra les termes de la description d'Ávila dans sa *Vita dell' invittissimo e sacratissimo Imperator Carlo V*.³⁴ Les historiens, à partir de Luis de Ávila y Zúñiga, soulignent ainsi l'à-propos avec lequel Charles-Quint évoque le parallèle entre la figure de César et lui-même. L'empereur y est contraint. Il doit écrire l'histoire au moment même où elle se joue. L'acte

32. Impossible, ici, de résumer la bibliographie relative à ce tableau majeur de la tradition picturale occidentale, du fait de son rôle essentiel dans le développement du genre du portrait équestre inspiré, certes, de la statuaire antique, mais décisif pour la peinture de la Renaissance. Voir, pour la bibliographie, Falomir 2008, pp. 388-89.

33. Ávila y Zúñiga 1552, p. 75. La lecture de la version française du passage est également instructive (Id. 1551, pp. 245-46).

34. V. Ulloa 1566, fol. 225v.

et la parole doivent aller de pair : la parole césarienne doit être une parole héroïque, en même temps que la transgression comme acte politique rétablissant l'harmonie menacée du monde et faisant de César non pas un transgresseur, mais un fondateur de la paix.

Tout l'art panégyrique de son temps tendit à transposer la victoire de Mühlberg en symbole, comme le fit, par ailleurs, le Titien immortalisant Charles-Quint dans le portrait équestre du Prado, où les lumières tourmentées du ciel sont celles-là même des récits de la bataille, qui rapportent qu'après les brumes matinales, propices aux troupes impériales, la lumière du soleil fut d'une rougeur singulière, signe particulier de la fin de la cause protestante. Manifestation de la profonde alliance entre la transfiguration épique de l'Empereur et sa fortune dans la peinture : Charles-Quint sera représenté dans une posture similaire, vainqueur à cheval, sur le frontispice de l'*Alamanna* (1567) d'Anton Francesco Olivieri, poème à la gloire de l'empereur.³⁵

De fait, c'est dans la pose du second César que plusieurs poètes épiques espagnols vont l'immortaliser, rappelant constamment la geste césarienne, mais en la renversant. En effet, même si l'image de César lui est favorable, il n'en reste pas moins que le franchissement du Rubicon reste le moment initial de plusieurs années de guerre civile, qui ne s'achèvent que dans la sanglante bataille de Pharsale – objet des lamentations de Lucain –, voire dans celle d'Actium – motif du panégyrique d'Auguste par Virgile et origine, selon Servius, du projet de Virgile. Les deux principaux poèmes épiques antiques tournent donc autour de ce moment historique essentiel, chose que les poèmes de la Renaissance ne purent ignorer et dont ils se sont parfois inspirés. Le franchissement de l'Elbe et la victoire qui s'ensuivit mettent un terme à la « Guerre d'Allemagne », nouvelle guerre civile : transgression victorieuse que les poètes n'ont pas manqué de célébrer. La paix semblait restaurée grâce au courage de l'Empereur qui franchit le fleuve, mais cette fois-ci pour refermer les portes du temple de Janus. César, *figura* de Charles-Quint ? Sans doute l'Empereur lui-même – soucieux d'illustrer sa devise, *Plus ultra* – ou son entourage immédiat, tel Luis de Ávila y Zúñiga, établirent-ils immédiatement la relation symbolique.

L'un des premiers, dès 1547, Giangiorgio Trissino dépeint la formation, la réunion et en enfin la déroute de la ligue de Smalkalde dans l'un des derniers chants de son *Italia liberata da Gotthi* (chant XXIV).³⁶ Charles n'est pas identifié à César, mais sa victoire est rendue possible par l'indication du guet par l'ange. La situation est singulièrement similaire à celle décrite par Suétone, lorsque le jeune pâtre apparaît et, muni d'une trompette, indique

35. Sur Olivieri, v. Pellizzari 2018 et 2019 et, dans ce volume, l'étude de Franco Tomasi.

36. Voir, à ce propos également, Tomasi dans ce volume, ainsi que Blanco 2012.

l'endroit où traverser le fleuve. Toute la scène est inscrite dans une *ekphrasis* prophétique offerte aux yeux émerveillés de Bélisaire, le général de Justinien. Ce moyen traditionnel du récit épique de s'ouvrir au temps présent permet à Trissino de tracer un parallèle entre Charles-Quint et Justinien, faisant ainsi de l'Empereur le défenseur de la cause romaine contre la menace germanique.

Un procédé très similaire sera employé dans *La Alamanna* (1567) d'Antonio Francesco Oliviero, disciple de Trissino, Vicentin comme lui – et comme Ippolito da Porto, dont la famille est également proche de Trissino. *La Alamanna* est encore suivie d'un poème panégyrique plus bref, *Carlo Quinto a Olmo*. Le poète y dépeint la réception triomphale réservée à l'Empereur à Ulm, où il réside en janvier et février 1547, quelques semaines avant de remporter sa victoire décisive sur le duc de Saxe. Dans la description des ornements triomphaux dont se pare la ville, Oliviero mentionne une salle richement ornée et munie de peintures représentant, outre l'histoire présente, celle à venir (Oliviero, *Carlo Quinto in Olmo*, p. 30). Après la mention des hauts faits « di molti antichi Imperatori e regi, che fur dopo Theoberto al mondo chiari », Oliviero chante les exploits non encore accomplis de Charles-Quint (ivi, pp. 31-32). L'ange évoqué par Oliviero est maintenant assimilé à l'ange de la victoire de l'*Italia liberata* : Palladio. L'épisode du paysan indiquant le lieu du guet est transfiguré, car c'est l'ange Palladio qui a pris sa forme qui permet la victoire. La traversée du fleuve se fait *hardiment* (« arditamente superava »), la scène est *admirable* (« mirabel cosa ») de l'Empereur à cheval (« sopra 'l suo buon destriero Arabicone »), une *lance à la main* (« con un spiedo in mano »), armé de désir de se battre et d'espoir. On le voit, les termes sont extrêmement similaires à ceux employés par Luis de Ávila dans sa description du franchissement du fleuve. Contrairement à Trissino, Oliviero s'appuie sur Ávila, mais il faut de cet épisode le début d'une fresque qui s'étend au règne de Philippe IIe. Le franchissement héroïque de l'Elbe est ici non plus le noble achèvement de la guerre allemande, pour laquelle la victoire est déjà remportée, mais le début d'une autre histoire. La traversée du fleuve devient à nouveau, peut-être aussi du fait de la distance temporelle, le point de départ de la narration, non son point d'arrivée. Dans les deux cas, tant chez Trissino que chez Oliviero, c'est le portrait de l'Empereur en César à cheval qui est éternisé, secondé par les forces du ciel. Si, pour Trissino et Oliviero, le rapport avec César n'est pas immédiat – du fait que la *figura* de Charles-Quint est Justinien, non César –,³⁷ il en va autrement des poètes héroïques espagnols.

37. Tout au plus pourrait-on voir dans la transformation du cheval espagnol en « buon destriero Arabicone » un écho paranomastique du Rubicon, « arabicone » semblant être un adjectif très peu employé par rapport à « arabico ».

Dès 1547, très peu de temps après la bataille donc, Jerónimo de Urrea en fait l'objet central de son épître héroïque *Seseño quien de amor dexó en España*, adressée au duc de Sessa, dans laquelle il fait la part belle au duc d'Albe dans la traversée du fleuve :

Siendo de Augusto César ordenado
que se aderezase el puente que tenían
y el enemigo fiero secutado
con el esfuerço ardiente que trayan
los nuestros sin parar contra su daño
por las repentés ondas discurrían
el duque de Alba viendo el caso extraño
que la fuerça perdía el hondo río
cosa nunca en el vista en ningún año
quiso pissassen luego y sin destino
la no pisada arena y tras él fuesse
la gente de armas por el vado frío
y cada qual passando le traxesse
en ancas vn soldado arcabuzero
que presto a la otra parte se pusiesse.

Ayant ordonné ce passage, le duc d'Albe apparaît en héros et, pour rehausser sa comparaison, Urrea a recours à l'image césarienne :

Assí quel esforçado cauallero
con vn semblante alegre y gran presteza
passó las Albas ondas el primero
propio te paresciera en su grandeza
en el romper las aguas animoso
con audacia desdén y fortaleza
aquel primero Cesar valeroso
que de Roma mostrándose enemigo
passaua el Rubicón fiero espantoso
pues passando el gran duque como digo
tras él ocho estandartes los primeros
siguió así esta jornada que prosigo
con estos y otros caualleros
mientras que nuestro Cesar traspasaua.³⁸

Il mentionne ensuite plusieurs prodiges, signes prometteurs de la victoire, qui accompagnèrent ce moment. Un aigle vint voler au-dessus de la tête de l'Empereur et le ciel – comme sur le tableau de Titien – se teignit de couleur de sang. Signes incontestables d'une faveur divine secondant l'Empereur dans son entreprise, par laquelle il renouvelle, ici à travers la personne de son général, l'entreprise héroïque du premier César.

38. Rodríguez-Moñino 1956, p. 302-3. V. Geneste 1978, pp. 256-63.

Nicolás Espinosa, quant à lui, dans sa *Segunda parte de Orlando* (Anvers, Martin Nucio, 1556), dépeint l'*ekphrasis* poétique que Bernardo, le héros espagnol qui, après avoir repoussé les troupes des paladins de Charlemagne, découvre à la fin du poème l'avenir des rois d'Espagne, qui culmine dans les victoires de Charles-Quint et, parmi celles-ci, dans celle de Mühlberg :

Mira al Duque de Saxa reducido
en la ribera del Albis con el resto
de sus Saxones fieros, indomables,
dando muestras de sí muy espantables.

Mira que sin sosiego va marchando
el César con razón del nombre digno:
y a la ribera llegó no descansando,
y el agua romper quiere, y gran camino,
mira los diez Hispanos, que nadando,
su valor nos demuestran diamantino,
espadas en la boca por el río,
tomarán de las barcas señorío.

Y Úngaros verás buenos guerreros
de sangre d'Espanoles producidos,
romper el hondo río los primeros,
por do jamás lo vieron los nacidos,
en la grupa llevando arcabuceros,
y empiezan d'amostrarse muy validos
y entretener la lid qu'es tan reñida,
qual la miras en la pared teñida.

Mira allegar el campo prestamente,
solicitud mostrando sin tardanza,
echar con diligencia una gran puente,
mostrando de victoria la esperanza,
verás al Duque d'Alba tan valiente,
dar aquel sobrenombre de matanza,
al bosque do la lid se fue trabando,
tanto inmortal brazo señalando.

Mira el gran pelear, y la braveza,
que la vida posponen casi en nada.
mira del fuerte César la grandeza,
y su persona en blanco toda armada.
mira la gran batalla, y extrañeza,
pues has visto la tuya ya pasada,
que igualan a la par en ser mortales,
y duran para siempre sus señales.³⁹

39. Espinosa 1556, fol. 180r. V. Chevalier 1966, p. 115 ; Vilà 2001, pp. 388-92 ; Plagnard 2012.

Point de miracle, dans cette description par ailleurs fort détaillée, car reprise à Ávila y Zúñiga, mais un rapprochement répété avec la figure de César. Charles-Quint est dit « el César con razón del nombre digno » : par ses actes il démontre qu'il est digne de porter le nom de César. Ce qui pourrait n'être qu'une banalité panégyrique reprend une nouvelle dimension et acquiert une actualité du fait de la comparaison implicite entre l'Elbe et le Rubicon.

Encore un autre cas de réécriture de ce passage, de l'année 1566, regroupe enfin à nouveau tous les éléments typiques décrits jusqu'à présent. C'est au chant L et ultime de son *Carlo famoso*, que Luis Zapata compare à nouveau le franchissement de l'Elbe et celui du Rubicon :

En esto al Duque de Alba (a lo que creo
un ángel) junto al río llegó un villano
mancebo en pastoril, y noble arreo
que le mostró un vado alto con la mano:
diciendo que tenía muy gran deseo
de vengarse del pueblo Lutherano,
que un caballo (y quizá aquello fingía)
le habían arrebatado el otro día.

Así debió de ser la sombra extraña,
que a César pareció junto a Revena,
estando al Rubicón con su compañía
en duda de pasar a la otra arena,
que tomada la trompa con gran saña,
la vía a César mostró de gloria llena,
así estotro (mortal, o ángel) la vía
de gran fama mostró a Carlo aquel día.⁴⁰

Zapata évoque ce paysan dont Ávila y Zúñiga faisait déjà mention. S'il livre d'une part au lecteur une explication à l'action de ce paysan, Zapata souligne la similitude avec la figure qui, selon Suétone, était apparue à César et à ses troupes au moment de franchir le fleuve. Il devient partiellement irréel et Zapata peut se permettre le doute, dans une incise : « mortal, o ángel » ? Toutefois, en l'ayant désigné, quelques vers plus haut, comme « sombra extraña », il semble suggérer quelque chose qu'Olivieri, dans son *Carlo Quinto a Olma* de 1567 (un an après) affirme avec plus de force : le paysan était non seulement providentiel, il était divin, ange à figure humaine venu seconder les efforts impériaux pour rétablir la paix.

La manière dont Zapata rapporte la bataille de Mühlberg constitue en ce sens comme la culmination d'un processus d'enrichissement du récit. César franchit le fleuve comme un nouveau Rubicon, devenant lui-même un nou-

40. Zapata 1566, fol. 283v.

veau César tout en rendant honneur à sa devise (*Plus ultra*), en même temps que le berger apparu selon Suétone se transfigure en ange de la Providence.

Le franchissement de l'Elbe apparaît à la fin de ces poèmes épiques consacrés à la figure de l'Empereur, comme pour mieux signifier que l'histoire impériale, ouverte par le franchissement du Rubicon, se referme maintenant par la victoire de Charles-Quint, traçant ainsi une courbe parfaite : d'un franchissement de fleuve à l'autre, d'une transgression à l'autre, l'histoire cyclique renvoie le second César au premier. Or, si la transgression de la ligne signifiait pour César le viol de la loi, voire même – *horribile dictu* – de la mère patrie, Charles-Quint, en revanche, devient l'heureux transgresseur qui, en passant « plus outre », ne cause pas la tragédie. En héros pacificateur, il la clôt, rétablissant l'harmonie, selon un renversement codifié qui répond à une norme du panégyrique qui identifie le prince au héros triomphateur des ténèbres et civilisateur. L'anti-*adventus* du franchissement du Rubicon se transforme en un prélude de l'*adventus* triomphal d'un nouveau César *cosmocrator* : Charles-Quint.

Venons-en à un ultime exemple de cette transfiguration de l'histoire par la poésie qu'est le *Victorioso Carlos Quinto* de Jerónimo de Urrea, poète déjà évoqué pour son épître en vers qui avait immédiatement célébré la victoire. Vingt ans après, il tente encore de lui donner une dimension plus élevée, au moyen d'une *ekphrasis* aux dimensions imposantes, présentée comme description de la riche table à laquelle Albert de Brandebourg fut retenu au château de Rochlitz comme en un nouveau château de Circé – ce qui lui valut, on l'a vu, d'être fait prisonnier par le duc de Saxe.⁴¹ Cette table, nous dit le poème, a été réalisée par les mêmes divines mains que celles qui produisirent l'armure de Charles-Quint le jour où il franchit victorieusement l'Elbe – éloge du maître armurier Desiderius Helmschmied d'Augsbourg, émule de Vulcain, qui avait forgé les armes d'Enée ?

41. Ce poème ne connut jamais les honneurs de l'imprimerie et on ne le lit que dans deux manuscrits, le 1469 de la Bibliothèque nationale d'Espagne (manuscrit que l'auteur présente à la censure pour obtenir la licence d'impression, qu'Alonso de Ercilla, le poète de l'*Araucana*, lui accorda, v. fol. qui suit la page de titre), et le CLVII de la Hispanic Society of America (New York). Nous citons d'après le premier d'entre eux, ici fol. 106v-107v, en modernisant la graphie : « En banquetes estaba el buen Alberto | y en ellos la señora le urde el trato | inviando a avisar al de Sasonia | que estaba en Garte cerca de Roquelis [*probablemente Geitbain, proche de Rochlitz*] | en el descuido quel Marqués vivía | [...] Asiéntale a una mesa suntuosa | de polido marfil, de historias llena, | de fornido oro y cendrada plata, | hecha por la divina, única mano | que fabricó las armas milagrosas | con que Carlo pasó el caudaloso Albis. [...] Quitada la vianda y blanca tela | quedó el Marqués maravillado mucho | de ver la rica y suntuosa mesa. | Miraba el artificio y las historias | de tierra y mar, de villas y ciudades, | de ejércitos lucidos poderosos, | puestas tan naturales y perfectas | que mirando una villa populosa | le parecía andar cierto por ella | y en partes de la mar que había fortuna | sentir aquel disgusto, aquel enojo | y sobresalto de la incierta vida | y donde el mar tranquilo se mostraba | gozar de la blandura de las olas ». Sur ce passage, v. Plagnard 2019.

La description occupe tout le reste du chant IV du poème, qui culmine dans l'évocation de la victorieuse chevauchée impériale dans les eaux de l'Elbe, image glorieuse dans laquelle, comme dans le tableau du Titien, il demeure éternisé pour la postérité :

Desta arte armados esforzosamente
 el animoso César y Fernando
 se meten por las ondas del gran Albis,
 nadando los caballos un buen trecho.
 Iba delante el esforzado César,
 a César pareciendo propiamente
 cuando pasaba el Rubicón vedado;
 mucho le parecía Carlos en esto
 y en llevar intuición firme y propósito
 de pasar a vencer gloriosamente
 o quedar en el campo sin la vida.
 Pasa Carlos el río y pasa toda
 la gran caballería con los Príncipes
 en hileras se ponen por el llano
 donde se descubrió la polvareda
 del general clarísimo que andaba
 mezclado entre los fuertes enemigos.
 El fiero duque de Sasonia había
 enviado gran fuerza de caballos
 a entretener la carga dura y áspera
 y dar tiempo a marchar su infantería.
 Carlo apresura su veloce paso
 y el galope camina cuanto pueden
 sufrir los caballeros y caballos
 a diestra mano su escuadrón aparta
 y Fernando los suyos a la izquierda
 porque si acaso del de Alba recibiese
 alguna grave carga no encontrase
 con ellos por venir tan a su cola.⁴²

Références bibliographiques

- Alonge 2010 = Serena A., *Barletta, una vittoria di carta*, dans *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, I *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di A. De Vincentiis, Torino, Einaudi, pp. 660-67.
 Amerbach 1967 = Johannes A., *Die Amerbachkorrespondenz*, bearbeitet und herausgegeben von A. Hartmann, VI *Die Briefe aus den Jahren 1544-1547*, bearbeitet und herausgegeben von B.R. Jenny, Basel, Verlag der Universitätsbibliothek.

42. Madrid, Bibliothèque National d'Espagne, ms. 1469, fol. 145r.

- Declaration* 1546 = *Römischer Kayserlicher Majestat Declaration. Wider Hertzog Jobans Friderichen, Churfürsten, von Sachsen unnd Landtgraff Philipsen von Hessen, Gedruckt zu Regenspurg, durch Hansen Khol.*
- An. 1546a = *Des Churfürsten zu Sachssen etc. vnd Landgrauen zu Hessen etc. offen Ausschreiben, Der Mordbrenner, vnd Vorgiffter, halben [...], [Wittenberg, Georg Rhau], VD16 S 1030.*
- An. 1546b = *Meiner genedigsten und gnedigen Herrn Herzog Jobans Friderichen Churfürsten zu Sachsen [...] warbafftige aussführung, das Marggraue Hansen von Brandenburg [...], [Magdeburg, Michael Lotter], VD16 S 1060.*
- An. 1547a = *Copia di una lettera venuta allo illustrissimo signor don Ferrante dal campo cesareo, Nella quale si narra il successo et i particolari della felicissima vittoria hauuta nuouamente dalla Cesarea Maesta contra il Duca di Sassonia. Tradotta di Spagnuolo in Italiano, s.l., s.e., [dopo il 1547].*
- An. 1547b = *Historia vnnd erzehlung der Handlung, so in dem löblichen vnnd Hochberümbtem Königreich Behem [...], [Magdeburg, Michael Lotter], VD16 H 3983.*
- An. 1547c = *Warbafftige Zeytungen, Wie Marggraue Albrecht von Brandenburgk, der sich vnbedacht seiner Ehrn vnd pflicht vnter erdichtem Schein [...], [Erfurt, Stürmer], VD16 W 651.*
- Auerbach 2003 = Erich A., *Figura. La loi iuive et la Promesse chrétienne*, trad. de Diane Meur, Paris, Macula.
- Ávila y Zúñiga 1548a = *Comentario del Illustre Señor Don Luis de Ávila y Cúñiga, Comendador Mayor de Alcántara, de la Guerra de Alemania hecha de Carlos V, Vinegia, [Thomás de Çornoça].*
- Ávila y Zúñiga 1548b = *Brieve Commentario dello Illustre Signor Don Aluigi d'Avila, et Zuniga, commandator maggior d'Alcantara, nella Guerra della Germania [...], In Venetia, s.e., CNCE 3571.*
- Ávila y Zúñiga 1549 = *Commentario dello illustre signor don Aluigi d'Avila, et Zuniga, commandator maggior d'Alcantara, nella guerra della Germania [...] corretto, et emendato per l'istesso autore et aggiuntoui nel fine, il successo di Bohemia, In Vinegia, (a instantia di Thomas di Zornoza), CNCE 3573.*
- Ávila y Zúñiga 1551 = *Commentaire du seigneur Don Loys d'Avila, contenant la guerre d'Allemagne, faicte par l'Empereur Charles V. es annees 1547 & 1548, mis d'Espagnol en François par Gil. Boilleau de Buillon [...], A Paris, Chés Chrestien Wechel, BP16_113838.*
- Ávila y Zúñiga 1552 = *Warbafftige beschreibung des Teutschen kriegs durch den Wolgeborenen Don luis de Auilla des Ordens Alcantara Obersten, [...], (Gedruckt [...] zu Wolfenbüttel, durch Henningk Ruedem), VD16 A 4510.*
- Ávila y Zúñiga 1555 = *The commentaries of Don Lewes de Auela, and Suniga, great master of Aranter which treateth of the great vvars in Germany made by Charles the fifth Maximo Emperoure of Rome, King of Spain, against Iohn Frederike Duke of Saxon, and Philip the Lantgraue of Hesson [...], Londini, in aedibus Richardi Totteli.*
- Baumann 1547 = Hans B., *Neue zeytung. Ware vnd gründtliche anzeygung vnd bericht, inn was gestalt, auch wenn, wie, vnd wo Hertzog Johann Fridrich [...], [Nürnberg, Christof Gutknecht], VD16 B 861.*
- Béhar 2024 = Roland B., *Garcilaso, el duque de Alba y los turcos: ¿una victoria de papel?*, dans « Rivista di filologia e letteratura ispaniche », XXVII (2024), pp. 9-46.
- Béhar 2016 = Roland B., *La fureur française défaite : François I^{er} dans la poésie de circonstance espagnole au lendemain de Pavie (1525)*, dans *François I^{er} imaginé*, Actes

- du colloque, Paris, 9-11 avril 2015, édité par B. Petey-Girard, G. Polizzi et T. Tran, Genève, Droz, pp. 337-58.
- Benzing 1953 = Josef B., *Baumann, Hans*, dans *Neue Deutsche Biographie*, herausgegeben von der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, I, Berlin, Dunker&Humblot, pp. 652-53.
- Blanco 2012 = Mercedes B., *Giangiorgio Trissino, poète de l'empereur*, dans « e-Spania », 13 (2012), <<http://journals.openedition.org/e-spania/21182>>, <<https://doi.org/10.4000/e-spania.21182>>.
- Brayssing 1553 = Grégoire B., *Quart Livre de Tabulature de Guiterre, contenant plusieurs Fantasies, Pseaulmes, Chansons, avec Lalouette, et la Guerre, composées par M. Gregoire Brayssing d'Augusta*, A Paris, De l'imprimerie, d'Adrian le Roy, et Robert Balard, Imprimeurs du Roy.
- Bugenhagen 1546a = Johannes B., *Zeitungen aus Welschlanden, daraus ein jder klar vorstehen kan, das der Babst, vnd seine geistlichen, den Keyser zu dem jtzigen Kriege bewegt [...] [Wittenberg, Georg Rhau]*, VD16 Z 316.
- Bugenhagen 1546b = Johannes B., *Ein Schrifft D: Johann Bugenhagen Pomerani, pastoris der Kirchen zu Witteberg, An andere Pastorn und Predigern, Von der jtzigen Kriegrüstung. [...]*, Witte[m]berg, Gedruck durch Hans Lufft, VD16B 9374.
- Bugenhagen 1547 = Johannes B., *Wie es vns zu Wittemberg in der Stadt gegangen ist, in diesem vergangen Krieg, [...] Warhafftige Historia*, Gedruckt zu Wittenberg, Durch Veit Creutzer, VD16 B 9479.
- Buono, Petta 2014 = Alessandro B., Massimo P., *Il racconto della battaglia. La guerra e le notizie a stampa nella Milano degli Austrias (secoli XVI-XVII)*, dans *Battaglie. L'evento, l'individuo, la memoria*, a cura di A. Bueno e G. Civale, Palermo, Associazione Mediterranea, pp. 187-248.
- Burke, Po-Chia Hsia 2007 = Peter B., Ronnie P.-C. H., *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Chevalier 1966 = Maxime C., *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur la réception du Roland furieux*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- Espinosa 1556 = Nicolás E., *La segunda parte de Orlando, con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doze Pares de Francia: dirigida al muy Ilustre Señor Don Pedro de Centellas Conde de Oliva, &c. por Nicolás Espinosa nuevamente corregida*, en Anvers, En casa de Martin Nucio, a la enseña de las dos Ciguenas.
- Esteve 2021 = Cesc E., *La victoria más grande de Carlos V. Historia, épica y propaganda de la Guerra de Alemania*, dans *Épica y conflicto religioso en el siglo XVI. Anglicanismo y luteranismo desde el imaginario hispánico*, edited by J. Burguillo and M.J. Vega, Londres, Támesis, pp. 15-39.
- Faletti 1552 = Girolamo F., *Prima parte delle guerre di Alamagna*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli.
- Falomir 2008 = *El retrato del Renacimiento*, edición dirigida par Miguel F., Madrid, Museo Nacional del Prado - Ediciones El Viso.
- Foa 2024 = Jérémie F., *Survivre. Une histoire des guerres de religion*, Paris, Seuil.
- Geneste 1978 = Pierre G., *Le Capitaine-poète aragonais Jerónimo de Urrea. Sa vie et son œuvre ou chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du XVIe siècle*, Paris, Ediciones hispanoamericanas.

- Giovio 1958 = Paolo G., *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, II 1544-1552, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato - Libreria dello Stato.
- Godoy 1547 = *Comentari della guerra fatta nella Germania da Carlo quinto imperadore, doue è scritto ogni caso, et successo delle scaramucce, e giornate fatte tempo per tempo, colle morti di valenti giouani, e lor proue, scritta da m. Giouanni de Godoi segretario dello illustrissimo*, In Vinegia, per Comin da Trino di Monferrato.
- Haug-Moritz, 2005 = Gabriele H.-M., «Ob wir uns auch mit Gott / Recht und gutem Gewissen/ wehren mögen/ und Gewalt mit Gewalt vertreiben?» : zur Widerstandsdiskussion des Schmalkaldischen Krieges 1546/47, dans *Das Interim 1548/50. Herrschaftskrise und Glaubenskonflikt*, herausgegeben von L. Schorn-Schütte, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, pp. 488-509.
- Held 2014 = Wieland H., 1547, *die Schlacht bei Mühlberg/Elbe: Entscheidung auf dem Wege zum albertinischen Kurfurstentum Sachsen*, Beucha, Sax-Verlag.
- Jean-Frédéric Ier 1547 = *Des Churfürsten Herzog Johans Fridrichen zu Sachssen etc. und Burggraven zu Magdeburg Offenes Schreiben, so sein Churf. G. an Hertzog Moritzen Landschafft, seiner Churf. G. itzigen genotdrenghen Kriegshalben gethan*, s.l., s.e., VD16 S 1033.
- Lenz 1879 = Max L., *Die Schlacht bei Mühlberg: mit neuen Quellen*, Gotha, Perthes.
- Mameranus 1548 = Nicolaus M., *Des gantzen Heerzugs Römischer Kay: May: jüngst vollführter Kriegsrüstung [...] warbafftige beschreibung, mit sonderlicher erzelung der namen aller Obersten, Commissarien, Hauptleuten vnd Befehlhaber [...]*, [Würzburg, Johann Müller], VD16 G 379.
- Mameranus 1550 = Nicolaus M., *Catalogus omnium generalium, tribunorum, ducum, primorumque totius exercitus Caroli V. imp. Aug. et Ferdinandi regis roman. super rebelleis et in obedienteis Germ. quosdam principes ac civitates conscripti, anno 1546, Coloniae, Typis et impensis Henrici Mamerani [...]* Henricus Artopaeus excudebat, VD16 M 413.
- Marchi 2020 = Giovanni Della Casa, *Corrispondenza con i legati al Concilio di Trento (1544-1549)*, edizione e commento a cura di Monica M., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Marino 2018 = Nancy F. M., *El «Cancionero de la corte de Carlos V» y su autor, Luis de Avila y Zúñiga*, Madrid, Iberoamericana - Francfort, Vervuert.
- Mele 1922 = Eugenio M., *Don Luis de Avila, su Comentario y los italianos*, dans «Bulletin Hispanique», XXIV (1922), 2, pp. 97-119.
- Mexía 1545 = *Historia imperial y Cesárea en la qual en summa se contienen las vidas y hechos de todos los Césares Emperadores de Roma desde Julio Cesar hasta el Emperador Maximiliano*, Sevilla, [En Casa de Juan de León].
- Mexía 1547 = *Historia Imperial Y Cesarea, en la qual en summa se contienen las vidas y hechos de todos los Césares Emperadores de Roma, desde Iulio César hasta el Emperador Maximiliano*, Basilaë, Oporinus.
- Mexía 1558 = *Le Vite di tutti gl'imperadori da Giulio Cesare insino a Massimiliano tratte per m. Lodouico Dolce dal libro spagnuolo del nobile caualiere Pietro Messia [...]*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Mexía 1561 = *Vite Di tutti gli Imperadori, Nelle quali si contengono tutte le cose più degne di memoria universalmente auenute nel Mondo [...]* nuovamente in lingua Italiana Tradotte dal Signor Alfonso Vllloa, In Venetia, appresso Vincentio Valgrisio.
- Montanari, Rulli 2021 = Giacomo M., Sara R., *Palazzo Spinola Pessagno in Genova*, Perugia, Aguaplano.

- Oliviero, *La Alamanna* = *La Alamanna di m. Antonio Francesco Oliviero Vicentino*, (In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi), 1567, CNCE 38244.
- Oliviero, *Carlo Quinto in Olmo* = *Carlo Quinto in Olma di m. Antonio Francesco Oliviero*, 1567, (In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi), CNCE 38244.
- Paur 1843 = Theodor P., *Johann Sleidan's Commentare über die Regierungszeit Karl's V. historisch-kritisch betrachtet*, Leipzig, Wilhelm Engelmann.
- Pellizzari 2018 = Patrizia P., *Poema eroico e storia contemporanea: La Alamanna illustrata di Antonio Francesco Olivieri*, dans *Le armi e i cavalieri. La guerra e i suoi simboli dal Medioevo all'Età moderna*, a cura di P. P., Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 87-116.
- Pellizzari 2019 = Patrizia P., *L'epos della guerra moderna: tradizione e innovazione nell'Alamanna di Olivieri*, dans *Prima e dopo la battaglia. Preparazione, strategie, scenari dei fatti d'armi*, a cura di P. Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 1-64.
- Pistor 2012 = Christian P., *Translation, court networks, and the fashioning of an imperial image : Charles V and the work of Luis de Avila y Zúñiga*, dans « Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance », LXXIV (2012), pp. 271-89.
- Plagnard 2012 = Aude P., *Valence héroïque : premiers poèmes épiques espagnols de la fin du règne de Charles-Quint (Nicolás Espinosa et Francisco Garrido de Villena, 1555)*, dans « e-Spania », XIII (2012), <<http://journals.openedition.org/e-spania/21496>> (consulté le 1^{er} novembre 2024).
- Plagnard 2019 = Aude P., *Une épopée ibérique : Alonso de Ercilla et Jerónimo Cortes Real (1569-1589)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Potter 2013 = David L. P., *Dépêches de Jean de Saint-Mauris, ambassadeur impérial en France, 1547*, dans *Paris, Cour de France.fr, 2013*, <<https://cour-de-france.fr/ouvrages/david-l-potter-la-fin-du-regne-de-francois-ier-et-l/article/depeches-de-jean-de-saint-mauris-ambassadeur-imperial-en#nb109>>.
- Pujeau 2015 = Emmanuelle P., *Les arcanes de l'historiographie au XVI^e siècle, maïeutique de l'œuvre de Paolo Giovio ?*, dans « Circé », VII (2015), <<http://www.revue-circe.uvsq.fr/les-arcanes-de-lhistoriographie-au-xvie-siecle-epistemologie-de-loeuvre-de-paolo-giovio/>>.
- Rodríguez-Moñino 1956 = *Segunda parte del «Cancionero general», agora nuevamente copilado de lo mas gracioso y discreto de muchos afamados trovadores (Zaragoza, 1552)*, con un estudio preliminar de Antonio R.-M., Valencia, Castalia.
- Rusch 2013 = Arnaud R., *Une victoire de papier face aux défaites des armes : l'exemple de Maximilien I^{er} et de son Triomphe par Albrecht Dürer et Hans Burgkmair (1512-1526)*, dans *Images de guerre, guerre des images, paix en images : la guerre dans l'art, l'art dans la guerre*, sous la direction de M. Cadé et M. Galinier, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, pp. 123-48.
- Salazar 1548 = Pedro de S., *Historia y primera parte, de la Guerra, que don Carlos, Quinto, Emperador de los Romanos, Rey de España, y Alemania, movió, contra los Príncipes, y Ciudades rebeldes del Reyno de Alemania, y sucessos que tuvo*, Impresa en la muy noble y muy leal Ciudad de Napoles, en la emprenta de Juan Pablo Sukanappo.
- Salazar 1552 = Pedro de S., *Coronica de nuestro inuictissimo Emperador do[n] Carlos Quinto deste no[m]bre, Emperador de los romanos, rey de España y de Alemania [...] a la qual va agora nuevamente añadido el fin que las dichas guerra tuuieron*, Fue impresa la presente obra en la muy noble y muy leal ciudad de Seuilla, en casa de Dominico de Robertis.
- Salazar 2014 = Pedro de S., *Novelas*, edición de V. Núñez Rivera, Madrid, Cátedra.

- Salazar 2015 = Pedro de S., *Historia de la guerra y presa de África*, édition e introduction de M. Federici, Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale.
- Sani 2021 = Elisa Paola S., *War on a Plate: The Battle of Muhlberg on a Maiolica Dish at the Wallace Collection, London*, dans *Pots, Prints and Politics: Ceramics with an Agenda*, edited by P.F. Ferguson, London, British Museum Research Publication, pp. 42-50.
- Sleidan 1555 = Ioanni S. *De statu religionis et reipublicae, Carolo Quinto Caesare, commentari*, [Straßburg, Wendelin Rihel d.Ä.], VD16 S 6670.
- Sleidan 1557 = Johannes S., *Histoire de l'estat de la religion et republique sous l'Empereur Charles V*, nouvellement traduite, reveue & augmentée selon la dernière édition de l'auteur, [Genève], Chez Jean Crespin.
- Solís de los Santos 2013 = José S., *Salazar, Pedro de*, dans *Diccionario Biográfico Español*, XLV, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 220-22.
- Trissino, *Italia liberata da Gotthi* = *La Italia liberata da Gotthi del Trissino*, Stampata in Roma, per Valerio e Luigi Dorici, a petizione di Antonio Macro Vincentino, 1547.
- Ulloa 1566 = Alonso de U., *Vita dell'invittissimo e sacratissimo Imperator Carlo V, descritta dal S. Alfonso Ulloa [...] cominciando dall'anno M D. Infino al M D LX. [...]*, In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisio.
- Valenzuela Cordero 2017 = Carlos V.C., *Un proyecto de ejército para la guerra de la liga de Esmalcalda, por Giambattista Castaldo [1546]*, <<https://ejercitodeflandes.blogspot.com/2017/07/un-proyecto-de-ejercito-para-la-guerra.html>>.
- Varo Zafra 2010 = Juan V.Z., *Diego Hurtado de Mendoza y las "Cartas de los bachilleres"*, dans «Castilla», I (2010), pp. 433-72.
- Vilà 2001 = Lara V., *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, thèse de doctorat de l'Université Autonome de Barcelone.
- Vilà 2018 = Lara V., *Las batallas son ventura. Idea de la guerra en las narraciones sobre la campaña de Alemania (1546-1547)*, dans «Crítica hispánica», XL (2018), 1, pp. 145-68.
- Vitali 2007 = Francesco V., *A proposito della battaglia di Mühlberg e della guerra Smalcaldica: alcune fonti italiane coeve*, dans «Archivio Storico Italiano», CLXV (2007), 1, pp. 57-76.
- Voigt 1874 = Georg V., *Die Geschichtsschreibung über den Schmalkaldischen Krieg*, Leipzig, Hirzel.
- Vorel 2017 = Petr V., *Funding of the Papal Army's Campaign to Germany during the Schmalkaldic War (Edition of the original accounting documentation "Conto de la Guerra de Alemania" kept by the Pope's accountant Pietro Giovanni Aleotti from 22 June 1546 to 2 September 1547)*, dans «Theatrum historiae», XXI (2017), pp. 9-62.
- Waldeck 1910-1911 = Oskar W., *Die Publizistik des Schmalkaldischen Krieges. I et II*, dans «Archiv für Reformationsgeschichte», VII (1910), pp. 1-55, et VIII (1911), pp. 44-133.
- Zapata 1566 = Carlo Famoso *De don Luys Çapata, a la C.R.M. del Rey don Phelippe Segundo nuestro Señor*, Impresso en la muy insigne y coronada Ciudad de Valencia, en casa de Ioan Mey.

La battaglia di Mühlberg e i letterati italiani

FRANCO TOMASI
Università degli Studi di Padova

1. La vittoria di Mühlberg contro la lega dei principi protestanti costituisce un momento di assoluto rilievo nella politica europea dell'ultima stagione del dominio di Carlo V, tanto che, ancor più di altri episodi politicamente salienti che hanno scandito la sua esperienza, quali ad esempio la battaglia di Pavia (1525), l'incoronazione di Bologna (1530) o la vittoria di Tunisi (1536), viene ben presto assunta dalla propaganda della corte dell'Asburgo per edificare, sulle fondamenta dell'evento reale, una sofisticata immagine simbolica del mito dell'impero, capace di garantire, anche con l'uso meditato della forza, una pace universale. Ciò appare ancor più evidente se si considera che proprio per questo scontro Carlo V, che nel corso della sua esistenza non si era mostrato particolarmente incline e interessato alle arti,¹ dimostra invece una volontà esplicita e programmatica di coinvolgere artisti e letterati in un piano di celebrazione mirato a trasformare il fatto reale in un episodio dal potente valore immaginario, una sorta di sintesi delle ragioni profonde che animano la sua ambiziosa politica internazionale.² La battaglia, destinata, tra le altre cose, a non assicurare sul piano della realtà effettuale l'equilibrio e il punto di svolta desiderato dall'imperatore, fu infatti oggetto di una energica opera di esaltazione, grazie alla quale si intendeva promuovere il ritratto di un potere centrale pacificatore, che potesse incarnare un modello di impero difensore della fede cristiana dagli attacchi esterni e interni. La forza d'urto di questa incisiva e consapevole manipolazione ideologica, realizzata con il concorso delle arti figurative e della parola letteraria, avrebbe del resto lasciato evidenti tracce tanto nella costruzione della figura dell'imperatore mentre era ancora in vita, quanto nel progressivo trascolorare verso una dimensione, per così dire, memoriale ed eroicizzante, una volta che Carlo V aveva abdicato e si era ritirato a Yuste, e anche successivamente, persino ben dopo la sua morte.³ Tra le tante testimonianze che si possono chiamare in

1. Vd. almeno Blanco, Béhar 2012.

2. Vd. Checa Cremades 1987, p. 31.

3. Per il cosciente lavoro di rielaborazione che anima le rappresentazioni artistiche legate a Carlo V vd. Burke 2000, in part. p. 393, e Leydi 1999, Checa Cremades 1999 e Bodart 2011. Per un esame più generale dei ritratti di Carlo V proposti dai letterati italiani vd. D'Amico 2005.

<franco.tomasi@unipd.it>

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano, a cura di A. Juri, E. Olivadese, N. Volta, Pisa, ETS, 2025, pp. 281-307

causa per documentare quanto andiamo dicendo possiamo ricordare il ciclo di incisioni pubblicate per la prima volta nel 1556 da Hieronymus Cock su disegno dell'artista fiammingo Maarten van Heemskerck, più volte ristampato nel corso degli anni successivi. In questa serie di dodici incisioni, forse dovuta alla committenza di Antoine Perrenot de Granvelle, com'è noto una delle figure di maggior spicco della corte di Carlo V, si cristallizza la rappresentazione di un imperatore che si erge a difensore della cristianità dai suoi più temibili avversari: la prima delle dodici incisioni propone infatti l'immagine di Carlo V seduto sul trono imperiale e circondato dai suoi principali nemici, tutti sconfitti; alla sua sinistra sono collocati Solimano, Clemente VII e Francesco I, mentre alla destra troviamo Guglielmo di Clèves e i due principi tedeschi della lega di Smalcalda Giovanni Federico di Sassonia e Filippo I d'Assia, a testimonianza del peso e dell'importanza che, per l'ideatore della serie e per i suoi committenti, aveva la sconfitta del fronte protestante nella ricostruzione storica delle imprese imperiali. A questo primo quadro, che sinotticamente ricostruisce l'intera parabola dell'imperatore, seguono delle incisioni che rappresentano le singole *Vittorie* disposte in ordine cronologico, dando così forma a una sorta di ciclo trionfale punteggiato dalle più importanti campagne militari: tra queste un ruolo di primo piano spetta proprio alla battaglia di Mühlberg, unico evento del ciclo cui sono destinate ben quattro incisioni, nelle quali sono colti non solamente gli esiti militari dello scontro, ma anche le ricadute politiche e diplomatiche rispetto all'intero mondo germanico.⁴

Se le incisioni che abbiamo appena ricordato vanno collocate in una fase ormai di bilancio complessivo dell'operato di Carlo V, in una dimensione per così dire memoriale e latamente biografica, ormai quasi un decennio dopo lo svolgersi dei fatti, diversi sono invece gli interventi promossi direttamente dall'imperatore nei mesi immediatamente successivi alla battaglia. In questo senso possiamo almeno ricordare, per citare il caso più celebre, la cronaca storica di Luis Àvila y Zuñiga, autore di un commentario redatto in spagnolo, sul modello cesariano, edito dapprima ad Amsterdam (1547), poi in Spagna (Madrid 1548), a Venezia (1548, 1549 e 1552), a Salamanca (1549), ma tradotto rapidamente anche in italiano (Venezia 1548), in latino e in francese (Anversa 1550) e, infine, in tedesco (Wolfenbüttel 1552). Àvila y Zuñiga non sarà il solo a voler raccontare con analitica precisione lo svolgersi degli eventi, perché non

4. Nella ricca bibliografia dedicata a questo ciclo, si veda Rosier 1990-1991; utile ricordare come queste incisioni – in particolare quelle legate a Mühlberg – furono poi variamente riprese su altri supporti materiali, come, per esempio, in una medaglia d'argento di Leone Leoni (vd. *ivi*, p. 37), in alcuni scudi (vd. Sani 2021, p. 49, n. 29), come anche in un manoscritto decorato con vivide miniature da Simonzio Lupi, fatto allestire dal duca di Urbino Francesco Maria II della Rovere come dono per il figlio di Filippo II (codice Add. 33733 conservato alla British Library di Londra); su questo codice vd. De Laurentiis 2014.

mancheranno, anche dal fronte italiano, altre voci; certo è che il suo rimane uno dei testi che colpisce tanto per l'evidente regia condivisa con la corte imperiale, quanto per la sua fortuna, che ne farà una delle fonti privilegiate sia per altri testi storici – come le biografie di Carlo V, ad esempio – sia per rappresentazioni visuali, parte integrante della seconda iniziativa, che vede protagonisti gli italiani Tiziano, chiamato a corte nel 1547 soprattutto per il ritratto nella battaglia di Mühlberg, poi divenuto celeberrimo, e Leone Leoni, autore di una incisione anch'essa destinata ad avere larga fortuna su supporti materiali diversi nei decenni successivi.⁵

Alla luce di questa potente campagna di propaganda, in questo lavoro ci proponiamo di osservare in prima istanza come l'evento venga celebrato dai letterati italiani nell'immediato, quando cioè la vittoria di Carlo V viene presentata dalla prospettiva delle diverse entità geopolitiche della penisola, in quella «Italia dell'imperatore», per evocare la felice formula dello studio di Elena Bonora, che costituisce l'essenziale sfondo sul quale questa ricerca si muove.⁶ Non si dovrà infatti dimenticare che la vittoria a Mühlberg assume un valore speciale all'interno dello scacchiere politico italiano, soprattutto nel contesto del complicato e velenoso contrasto tra Carlo V e papa Paolo III che caratterizza questo periodo, e che finisce per configurare un complesso gioco delle parti tra i diversi attori della scena italiana. Anche senza aver la pretesa di illustrare un quadro storico analiticamente preciso, bisogna però ricordare come il 1547 sia stato un anno davvero turbolento, tanto sul fronte internazionale, specie nei mesi che precedono la battaglia, con le morti di Enrico VIII (28 gennaio) e di Francesco I (31 marzo), quanto per le vicende italiane immediatamente anteriori e successive alla vittoria di Mühlberg. Anche solamente evocare le tensioni per la determinazione della sede del Concilio, la congiura genovese dei Fieschi, il clamoroso assassinio di Pier Luigi Farnese (settembre 1547), evento che, per la scoperta posizione dell'imperatore quale mandante, sembra essere coerentemente parte di un piano di dominio asburgico, oppure l'assassinio di Lorenzino de' Medici (26 febbraio 1548), anch'esso, come ha illustrato persuasivamente Stefano Dall'Aglione, più opera dell'Imperatore che di Cosimo de' Medici,⁷ ma, ancora, i moti di ribellione a Napoli contro il viceré Pedro de Toledo, oppure la repressione della repubblica di Lucca basterà per avere un'idea del momento drammatico.⁸

5. Per le cronache vd., in questo stesso volume, il contributo di Béhar; per la storiografia italiana vd. Vitali 2007. Per il ritratto di Tiziano, mi limito a segnalare il classico Panofsky 1992, pp. 84-89, e i più recenti Checa Cremades 2001, Barberis 2017 e Fantini 2021; sull'incisione di Enea Vico vd. García Arranz 2002-2023, Parlato 2014.

6. Vd. Bonora 2014 e, per un quadro sintetico, Leone 2025.

7. Vd. Dall'Aglione 2011.

8. Vd. Bonora 2014, pp. 175-216.

successivi, per incappare per ben due volte nelle maglie dell'Inquisizione per le sue non troppo celate simpatie verso il mondo riformato.¹¹

Ma al di là di questo aspetto, l'operina di Colombini, pur confinata al circuito della circolazione manoscritta, illustra comunque l'orientamento politico di tutto l'ambiente aristocratico tridentino che ruota attorno alla figura di Madruzzo, una posizione del resto ribadita da un poeta appartenente ad una delle casate celebrate da Colombini, Nicolò d'Arco, che dedica, si direbbe appena qualche mese più tardi, un'ode latina per esaltare la vittoria imperiale di Mühlberg.¹² Atteggiato in una postura bucolica, D'Arco immagina di poter finalmente cantare il trionfo di Carlo V, che riesce a scrutare da lontano:

Caesaris iam iam video triumphum;
iam turbas audire licet sonanteis, 5
iamque «Io» et voces resonare ovantum
littus ad Istri,

qui coloratis violenter undis
sanguine involvit galeas virosque,
atque equum divae in gremium marinae 10
corpore versat.¹³

Nella descrizione dello scontro, più vivida rispetto ai pochi versi di Colombino, ben presto torna l'immagine del «barbarus», il ribelle che guida le forze dei protestanti, al quale tocca sentire la forza dell'«Hiberus audax», un temibile Carlo V armato di lancia, a cui si associa, nei versi di D'Arco, il vigore della gioventù italica, segno evidente della volontà di ribadire, anche sul piano squisitamente militare, il pieno sostegno delle forze italiane all'impresa. Anche in quest'ode, sia pure con una tessitura argomentativa più ariosa e con una sapienza letteraria più smaliziata, il capo della Lega di Smalcalda viene quindi disegnato come un eretico intento a violare le sedi sacre e desideroso di usurpare il primato politico dell'imperatore, un eccesso ben presto vendicato dalla mano del «Tonantem», un Carlo V nelle vesti di un Giove capace di fulminare gli empi con saette prodigiose. Il disprezzo della legge e della fede non possono che scatenare la giusta punizione dell'imperatore, degno di lode del cantore, intento a far risuonare, finalmente rasserenato, la sua cetra sorseggiando vino.

11. Vd. Paris 2010.

12. Lo stretto legame di Nicolò D'Arco con Madruzzo è documentato dai diversi componimenti encomiastici a lui rivolti; vd. D'Arco, *I numeri*, pp. 3, 54, 111, 162-63.

13. «Ormai vedo, ecco, il trionfo di Cesare; già posso sentire le trombe squillanti, già risuonare gli «evviva» e le grida dell'ovazione in riva all'Istro che nei flutti macchiati di sangue travolge elmi e uomini, e riversa nel grembo della dea del mare i cadaveri di tanti destrieri» (ivi, pp. 158-59; traduzione p. 366).

Ergo quid lex religiove spreta
 Sanctio aut possit temerata patrum;
 qui fides fraudata, quid ira iusta
 Caesaris, ipse

viderit. Tuto at mihi nunc licebit
 Dronium siccare merum meique
 Caesaris laudes resonare plectro
 utcunque loquaci.¹⁴

45

3. All'immediata reazione della corte di Madruzzo, che, come abbiamo visto, tratteggia il racconto della vittoria sui protestanti con i toni enfatici del trionfo, segue almeno quella, altrettanto rapida, di Pietro Aretino, sempre pronto a cogliere, quasi nel farsi dell'evento, l'occasione per intervenire sui momenti più rilevanti della storia contemporanea. Nel suo caso si può osservare una strategia più articolata rispetto a quella vista per la corte di Trento, nella quale si intreccia il discorso privato, di un uomo abile regista del suo personale destino, con quello pubblico, in virtù del fatto che Aretino è anche espressione, certo svincolata da obblighi formali, delle posizioni assunte dalla Repubblica di Venezia. Il passaggio da una militanza filofrancese verso un più evidente allineamento alla politica asburgica di Aretino si era già consumato nella seconda metà degli anni Trenta, anche in conseguenza di una accorta opera di seduzione messa in atto da Carlo V e dalla sua rete diplomatica, che aveva assicurato attraverso una pensione un sostegno allo scrittore, apparentemente solo per garantirgli la possibilità di esprimere liberamente il suo pensiero.¹⁵ In questo modo, pur in una dialettica non sempre lineare di rapporti, Aretino aveva comunque contribuito in modo significativo a ridisegnare per la platea italiana, nonché internazionale, l'immagine di Carlo V, anche in virtù di una rete di rapporti particolarmente fitta con tutto l'*entourage* dell'imperatore, specie con i suoi rappresentanti più autorevoli in Italia.¹⁶

Tra i tanti punti di riferimento presso la corte dell'imperatore sin dagli anni Trenta Aretino aveva stretto un rapporto privilegiato con Luis de Àvila y Zúñiga, l'autore, come si ricorderà, della cronaca della battaglia. Proprio a lui indirizza, il 10 maggio del 1547, una lettera scritta di proprio pugno che sembra in realtà avere un secondo reale destinatario, vale a dire proprio

14. «Per questo proverà su di sé quanto sia grave aver disprezzato la legge e la religione, aver violato i precetti dei padri, aver stracciato la parola data, aver provocato la giusta ira di Cesare. Io intanto, finalmente sereno, potrò versare vino Dronio e far echeggiare con plectro arguto le lodi del mio Cesare» (*ibid.*).

15. Per la pensione vd. Cupperi 2019.

16. Vd. D'Amico 2010 e Procaccioli 2014, 2018 e 2021.

l'imperatore, celebrato ricorrendo ad una topica argomentativa assai prossima a quella che abbiamo visto dispiegarsi nei componimenti di Colombini e di D'Arco.

Padron Mio

Ecco pur che Cesare Rex Regum ha preso Sassonia, Taverna dove tanti anni et tanti sono alloggiati tutti i peccati de la Magna. Cotesto valigion de la superbia parrà inanzi al Carro del triomfo imperatorio il canavaro di Bacco, il dispensieri di Lucifero, et lo spenditore di Nembrotto, et così va chi si contrapone al gran Carlo, che tanto è dire, come contraporsi a Dio, imperoché in terra la Mtà sua è mente di Christo viva et vera. Ma che giovano a me le cotante sue felicità? Io mando il Boccamazza, del quale sete idolo come di me che vi adoro, lo mando dico a la Corte per risolvermi o con l'havere il mio a Milano, o con restituire il suo a lo imperatore Vincitore.¹⁷

La tempestiva lettera di Aretino non sarà però selezionata per il *Libro quarto*, in cui ne vengono ospitate diverse legate alla battaglia, forse perché avvertita dallo scrittore come troppo sintetica e non sufficientemente adeguata all'importanza dell'occasione. Una parziale conferma a questa ipotesi può venire dalla missiva più ampia presente nel *Libro quarto*, indirizzata direttamente a Carlo V e datata, senza indicazione del giorno, maggio 1547: nei toni più magniloquenti ed enfatici dell'Aretino epistolografo, si disegna un ritratto dell'imperatore quale condottiero equilibrato e intelligente, propenso a combattere senza risparmiarsi – e non andrà dimenticato che le cronache della battaglia più volte enfatizzano il ruolo attivo dell'Asburgo –, incarnazione della giustizia e braccio armato del volere divino. Si profila, in altre parole, una sorta di trionfo sulle forze dell'eresia domate da Carlo presso il fiume Elba che sembra già farsi interprete di una più meditata e consapevole comprensione dell'effetto che la vittoria a Mühlberg aveva avuto nel quadro della politica italiana, e non solo.

Perché i detti de la eloquenza sono più tosto ombre de i gesti altrui, che trombe da i fatti d'altri, iscrivendo io a la Maestà vostra, tengo di mia modestia il non adornare cotal lettera con lo splendore de le parole; imperoché la memoria la quale deve lasciare di voi a i posterì, consiste nel solo merito di quelle stupende opere, con cui empite i petti de i buoni d'una molto più certa speranza, che non può dar fede di promessa umana. Ciascuno ormai confessa che in voi è tanto grande il vigor de l'animo e la virtù de lo ingegno, *che mediante la guerra tutte le cose, e mediocri e magne, volete e vedere e trattare con l'autorità e con l'intelligenza, e disponendo col senno le cose offertevi dal caso, non mai pensate, né mai comandate, se non quello che è di necessità e bisogno*. Onde non accade che si lasci o che si segua opera, che nel fatto di dovere seguirla o lasciarla, non vi ci trovate in persona, essercitando il grado de la vostra mirabile monarchia, con più severa gravità contra voi medesimo, che in verso

17. Aretino, *Lettere sparse*, n. 132, p. 287 (p. 600 per la storia della tradizione del testo).

d'alcun soldato che sia. Ora aguagliando e ora vincendo in l'astinenza, in la vigilanza, e in la fatica, ogni pedone, ogni cavaliere, e ogni duce, militante sotto il vostro immortal vessillo, non traendo tra la moltitudine de gli esserciti che vi obediscono, veruna commodità più necessaria o migliore, salvo lo Impero e l'onore. In somma, per non sopportare che altri pure non basti a contender con voi ne la fortuna de la guerra, ma né anche ne la scienza del guerreggiare, il mondo fa più presto pensiero d'ubbidire a l'altezza vostra, che contraporsele, che se ciò non facea l'insolenza, la inreligione, e la superbia di Sassonia, Monstro irrazionale, egli avilito prigioniero non andrebbe ora inanzi al trionfo di voi, che sete e braccio de la giustizia, e mano di Dio. Di Maggio in Vinezia. MDXLVII.¹⁸

Se nel finale della lunga lettera si rimodulano, senza reali variazioni, gli argomenti contro i principi luterani già presenti nella lettera ad Àvila y Zúñiga, ben diverso è il quadro complessivo, che intreccia il senso della gloria duratura dell'imperatore con il ricorso allo strumento militare quale regolatore necessario per garantire un bene collettivo. Forza militare, «senno» e «necessità» guidano con sicurezza, nelle parole di Aretino, l'agire di Carlo V, unica garanzia alla pace comune e al rispetto dell'ortodossia religiosa. Si tratta quindi di una ampia opera di sostegno e fiancheggiamento della propaganda imperiale, un'operazione alla quale non dovette essere del tutto estraneo un interessamento diretto di Carlo V, se ricordiamo che proprio nel mese di giugno del 1547 vengono risolte le difficoltà relative all'erogazione della pensione di 200 scudi, ora non più versate a Milano, ma direttamente a Venezia, per il tramite dell'ambasciatore cesareo.

Del resto, l'esaltazione della vittoria sulla Lega di Smalcalda trova spazio in altre pagine del *libro quarto*, come quando Aretino esalta la traduzione italiana del *Brieve commentario*, fresca di stampa a Venezia nel marzo del 1548, letta e sinteticamente ripercorsa, sottolineando il voluto gioco di sovrapposizione tra l'immagine «del primo Cesare» e quella di Carlo V, in una logica di superamento, come documenta la battuta che, secondo la cronaca di Àvila y Zúñiga, l'imperatore avrebbe pronunciato al termine della battaglia, cioè «veni, vidi, Deus vinxit», commentato da Aretino come un passaggio dalla «superbia» di Cesare all'«umiltà» di Carlo V.¹⁹ Un'altra sezione della lettera merita di essere ricordata, quella nella quale Aretino afferma che la vividezza dello stile dei «commentari» di Àvila è tale che «chi gli legge, vede procederlo [*l'imperatore*] secondo i casi», quasi che la parola letteraria fosse capace di produrre immagini «non meno naturali [...]

18. Aretino, *Lettere*, n. 178, p. 124.

19. Aretino potrebbe non essere del tutto estraneo al progetto della ristampa della versione spagnola dei commentari di Àvila y Zúñiga, andata in tipografia a Venezia nel 1552 per i tipi di Francesco Marcolini, non solo editore «ufficiale» delle opere aretiniane, ma anche attento a cogliere i suggerimenti del «compare» in rapporto al quadro politico e diplomatico europeo; vd. Marcolini, *Scritti*, pp. 98-99.

de i suoi gesti» paragonabili unicamente all'efficacia rappresentativa delle «pitture del solo Tiziano». ²⁰ L'evocazione della potenza icastica dei ritratti di Tiziano, pronunciata da Aretino nel mese di marzo del 1548, non è per nulla topica né casuale, se ricordiamo che il pittore cadorino, in parte anche grazie alla benedizione dello scrittore, aveva raggiunto Carlo V ad Augusta agli inizi del 1548, chiamato con insistenza per completare il ritratto dell'Imperatrice, ma assai verosimilmente per il desiderio dell'imperatore «di veder celebrata attraverso il pennello del suo pittore preferito la vittoria militare». ²¹ Il ritratto, destinato a fissare in modo duraturo l'immagine ideale dell'imperatore nei decenni e nei secoli successivi, presenta, com'è noto, Carlo V nelle vesti di un capo militare sotto il segno di una compostezza classica, lontano però da toni drammatici del racconto di una battaglia, quanto piuttosto incarnazione del modello etico e simbolico di un potere capace di garantire stabile e sicura armonia. La guerra, con il suo portato di sangue e dolore, è altrove, una sorta di accidente che non sembra essere necessario illustrare, ma assenti dalla scena sono anche i nemici, in nome di una volontà di guardare oltre la punizione dei colpevoli per esaltare il tratto magnanimo e solenne dell'imperatore. Se insistiamo nel ricordare gli elementi salienti di questo celebre ritratto, è perché Aretino, ancora una volta, era intervenuto direttamente nelle fasi di ideazione del quadro, suggerendo, in una lettera dell'aprile del 1548 a Tiziano stesso, un progetto iconografico assai dettagliato, nel quale, al contrario di quanto poi realizzato, doveva trovare spazio una complessa impalcatura allegorica che vedeva l'imperatore trionfare sulle forze ostili. ²²

Difficile dire con risolutezza se Aretino si stesse facendo portavoce di un sentire comune a Venezia o se, come è assai più probabile, giocasse una partita in piena autonomia, sempre facendo però attenzione a non mettersi in cattiva luce con la Serenissima. Stando alla preoccupata lettera che Giovanni Della Casa invia ad Alessandro Farnese il 7 maggio del 1547, nelle vesti di nunzio apostolico presso la città lagunare, a Venezia gli animi nascondono sotto la necessità di esprimere un compiacimento ufficiale per la vittoria cesarea il crescente timore per il nuovo assetto politico che questa finisce per configurare, con ricadute pericolose per gli Stati italiani e per Venezia in prima battuta, tanto che di tutta fretta viene richiamato dal Senato il duca di Urbino a presidiare le difese territoriali della Repubblica. ²³ E, dato per noi ancor più interessante, dalle parole di Della Casa si comprende che i veneziani accusano il papa di aver dapprima promosso questa guerra, salvo poi fare un clamoroso *dietrofront* – di cui ora tutti, in Italia, dovranno pagare le

20. Aretino, *Lettere*, n. 8, p. 21.

21. Mancini 1998, p. 38.

22. Vd. Aretino, *Lettere*, n. 476, pp. 293-94.

23. Della Casa, *Corrispondenza*, n. 312, pp. 423-26.

conseguenze, con una temuta discesa dell'imperatore.²⁴ Del resto, nei diversi dispacci diplomatici di questi mesi serpeggia continuamente il timore di un intervento diretto di Carlo V, sul modello del sacco del '27, avvertito non solo come possibile, ma persino imminente.

4. Una piccola coorte di testi celebrativi per la vittoria di Mühlberg proviene poi da Napoli, in particolare dagli ambienti riconducibili alle diverse Accademie, composti in uno dei frangenti storici più drammatici che la città si trova a vivere nel medio Cinquecento, quando cioè, nella primavera del 1547, esplode una rivolta contro il Viceré Pedro de Toledo, all'apparenza contro la volontà di introdurre l'inquisizione sul modello spagnolo in città, in realtà in nome del forte desiderio di autonomia del patriziato locale. Pur senza entrare nel dettaglio di questa intricata vicenda, che vede forse nelle fila dei fomentatori lo zampino di Gian Pietro Carafa,²⁵ andrà però rilevato che l'orientamento politico dominante da parte dell'aristocrazia fu di lamentare la durezza della condotta del Viceré, ma nel contempo di voler insistentemente confermare la fedeltà di lunga durata all'imperatore, cercando, anche grazie alle ripetute missioni diplomatiche presso Carlo V, di insinuare una crepa nei rapporti tra quest'ultimo e il suo emissario, un tentativo destinato all'insuccesso. In questo quadro, nel ribollire dei moti, prende forma una costruzione dell'immagine di Napoli quale città insieme nobile e fedele, capace di interpretare con convinzione il rapporto di obbedienza che deve legare le provincie al potere centrale. Non a caso nella *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto* di Benedetto di Falco, edita nel 1548, nel ricordare l'anarchica e irrispettosa rivolta dei baroni contro Ferrante il vecchio si traccia un esplicito parallelo con quanto accaduto pochi mesi prima nei domini tedeschi:

Quanto a quel che si dice delli Baroni, che si ribellaro dal Re Ferrando vecchio, la Magestà vostra deve sapere che la maggior parte delli Baroni di questo regno sono discesi o da Normanni, e da Franzesi Angioini, o da Todeschi di Svevia. Li quali per loro natural sangue non poteano tolerare aver signor lontano dalla nation loro e di

24. Dopo una iniziale, entusiasmatica adesione di Paolo III alla campagna contro i protestanti, sul fine del 1546 il pontefice decise infatti di ritirare le sue truppe, togliendo un sostegno davvero rilevante all'imperatore, che non mancò di manifestare con forza tutta la sua irritazione. Si tratta di un episodio che poteva generare imbarazzo, tanto che spesso nei resoconti storici o nelle opere letterarie si preferisce ometterlo; così accade, ad esempio, anche nell'opera di parte imperiale composta da Ávila y Zúñiga e nelle diverse cronache italiane (vd. Vitali 2007, p. 61). Anche nella storiografia più recente sono emerse letture contrastanti di questa scelta del papa; vd., ad esempio, l'interpretazione di Bonora 2014, p. 180, che legge il gesto di Paolo III come un voltafaccia, e quella di segno opposto di Brunelli 2021, p. 251.

25. D'Amico 2011, p. 189, n. 32.

tali ribellione in ogni paese e sotto ogni Principe sogliono accadere. [...] e ora, in questo tempo, alcun Principi della vostra Germania non solamente si sono ribellati dalla Magestà vostra con armate schiere, ma ancora hanno avuto ardimento di comparire innanzi al volto del felicissimo e potentissimo esercito della Magestà Vostra con armate schiere, benché dal valor de l'invitto Imperio sia stato posto loro ragionevole freno.²⁶

Una celebrazione più diretta della battaglia proviene dagli stessi ambienti accademici ai quali appartiene Di Falco con due sonetti di Giulio Cesare Caracciolo, che, oltre ad essere uno degli Ardenti, nei primi mesi del 1548 si era recato, in compagnia di Giovan Battista Pino, presso la corte di Carlo V per negoziare un alleggerimento delle misure prese dal Viceré nei confronti della città. Nel sonetto *Rinforza i vanni al glorioso volo*, che sarebbe anche andato a stampa all'interno dei *Sesto libro* delle rime di diversi e poi ulteriormente rielaborato dall'autore, forse in vista di una edizione delle sue rime poi mai realizzata, si esalta, sulle tracce di una topica piuttosto consueta, «l'artiglio altero» dell'aquila imperiale, capace, con il suo gesto feroce, di umiliare la «vil turba di tanti avoltori» che assedia, invano, il potere di Carlo V.²⁷ Meno scontato nella trama argomentativa è invece il secondo sonetto che Caracciolo dedica alla battaglia, perché lega questo primo tema al racconto dell'ambasciata da lui direttamente compiuta ad Augusta:

A Cesare. Ritornato d'Augusta, mandato dalla città di Napoli.

Corsi, Carlo, ai tuoi piè carco di fede
 sol de la speme nel dolor contento,
 e se vinse il fallire il pentimento,
 vinse le colpe mie la tua mercede.
 Vidi l'alma città del nome erede 5
 del grande Augusto e te, 'l nemico spento,
 triomfar di Germania, ch'ardimento
 ebbe d'alzarti contra l'arme e 'l piede.
 Poi quasi a vol, ricco del tuo favore,
 vidi l'Adise, il Mincio, il Po, il Tesino, 10
 l'Arno, il Tebro, il Vulturno e 'l mio Sebeto.
 E la pietà essaltando del tuo core,
 col tuo Napol, per te felice e lieto,
 padre e pio re ti riverisco e inchino.

Come si può facilmente avvertire, nel sonetto Caracciolo intende illustrare un doppio registro della pietà di Carlo V, giustamente inclemente contro i ribelli tedeschi che hanno osato mettere in dubbio l'autorità imperiale, e

26. Di Falco, *Descrittione*, p. 177.

27. Desidero ringraziare Tobia Toscano per avermi segnalato alcuni dei materiali napoletani analizzati in questa sezione del saggio; per le rime di Caracciolo vd. Arbizzoni 2014.

invece capace di comprensione verso quei sudditi, italiani e soprattutto napoletani, che mostrano una riverente fedeltà al potere centrale. Si insiste, insomma, nell'esaltare una vittoria militare resasi necessaria per il tradimento del patto con il sovrano, presentando, in controluce, il valore di chi è sempre stato rispettoso del ruolo e della funzione subalterna. È questa una linea di tendenza che si scorge in diverse pagine prodotte dagli accademici napoletani in questo torno di tempo, come accade, ad esempio nella cronaca degli avvenimenti del '47 di Antonino Castaldo, continuamente intervallata, a specchio dell'atteggiamento prudente e moderatamente conservatore dell'autore, da elogi del potere asburgico e dalla glorificazione di Carlo V, che assegna alla città, in occasione dell'indulto, il titolo di «fedelissima», si direbbe in risposta alle tante istanze che dovevano arrivare in questa direzione.²⁸ A questa costellazione di testi si possono inoltre aggiungere due odi di Angelo di Costanzo, anch'egli coinvolto, persino prima dei moti del '47, negli scontri con il Viceré, e membro attivo almeno dell'Accademia dei Sireni e degli Incogniti. Un'ode, premessa dalla didascalia *De saxonica victoria*, apparve in una raccolta antologica edita a Venezia da Giolito nel 1554,²⁹ ma dovette essere verosimilmente composta, assieme all'altra, rimasta inedita, non molto tempo dopo la battaglia, di cui, soprattutto nella prima ode, si dimostra di avere una conoscenza piuttosto precisa. Prima di tornare per un istante su quest'ultimo punto, sarà utile osservare, per il percorso che andiamo compiendo, come anche in questi testi si possa riscontrare la particolare curvatura ideologica che assume, nella penna del Di Costanzo, l'elogio di Carlo V, presentato, ancora una volta, in qualità di garante della pace di tutti i popoli da lui governati. Ecco come si conclude l'ode inedita *Ecquid ex oris glacialis Ursae*:

te diu, casus miserate nostros,
servet in terris tribuatque cunctis
gentibus veri dare iura ritus
cura Tonantis.³⁰

Vale infine la pena ricordare, a proposito delle possibili fonti cui dovevano aver attinto questi poeti, che proprio a Napoli venne data alle stampe nel 1548 una delle cronache in lingua spagnola della battaglia, ad opera di Juan De Godoy con il titolo *Historias de los successos de la guerra*, un titolo che sicuramente aveva trovato lettori (e un editore) interessati.

28. Ceccarelli 2005.

29. Terminio 1554.

30. Di Costanzo, *Odi*, p. 26.

5. Nel panorama delle pagine letterarie dedicate al successo di Mühlberg un ruolo di tutto rilievo occupa il poema di Giovan Giorgio Trissino *La Italia liberata da' gotthi*. Appare intanto importante osservare la genesi dell'opera e l'iter del processo di stampa, perché ci offre l'occasione di comprendere con quanta intelligente rapidità il letterato vicentino colse al volo la possibilità di inquadrare l'episodio della guerra contro la lega di Smalcalda nel sistema ideologico sul quale aveva costruito il suo poema. Sappiamo infatti, dall'attento studio del cosiddetto zibaldone braidense compiuto da Paola Pecci, che la gestazione del poema fu assai lunga, tanto che tenne impegnato Trissino per circa un ventennio.³¹ Ancora nel 1538 il vicentino dichiarava in una lettera a Marcantonio Mula di essere giunto a malapena alla metà del suo lavoro, e dalle annotazioni poste nel suo zibaldone sappiamo che nel corso dell'estate del 1539 era stato appena terminato il dodicesimo libro. Non stupisce del resto un procedere così cauto e lento, specie in ragione del lavoro meticoloso e quasi maniacale di Trissino per rispettare, alla luce di una interpretazione austeramente ortodossa dei dettami aristotelici, il criterio della verosimiglianza. Il poema fu infine stampato in due momenti diversi, i primi nove libri a Roma per i tipi di Dorico nel maggio del 1547, mentre la parte restante del poema vide la luce a Venezia, per lo stampatore Gianicolo, in due tomi separati, il primo apparso nell'ottobre del 1548 che giunge sino al diciottesimo libro, ed il secondo, uscito nel novembre dello stesso anno, con gli ultimi libri. Se ci siamo soffermati a ripercorrere le tappe che scandiscono la composizione e la pubblicazione dell'opera è perché la presenza di una lunga digressione nella quale viene narrata in modo analitico la battaglia sembra da un lato forzare le abitudini di Trissino, dall'altro ci ricorda come dovette essere una idea sorta tra la pubblicazione della prima parte del poema e la seconda, dopo quindi il mese di maggio del 1547, un inserimento quasi dell'ultimo minuto, fortemente voluto dal vicentino per consolidare ulteriormente il suo appoggio alla politica filoimperiale alla luce di una ideologia di più ampia portata. In altre parole, il cosiddetto «neoghibellinismo» di marca dantesca che anima il pensiero trissiniano trova, tanto in rapporto alla necessità di glorificare l'imperatore quanto nella volontà di farlo a detrimento di una autorità ecclesiastica percepita come debole e corrotta, proprio nella battaglia di Mühlberg una sorta di perfetta reificazione, dal valore esemplare.³²

Per dare ampio spazio al racconto di questo evento Trissino ricorre al canonico gioco ecfrastrico in virtù del quale a un interlocutore privilegiato è dato di vedere, attraverso una serie di pannelli figurativi, lo sviluppo della storia futura. Nel libro XXIV del poema è infatti concesso al personaggio di Narsete, durante l'incontro con la Sibilla, di contemplare una serie di affreschi che consente al narratore di inserire una lunga sequenza dedicata alle

31. Pecci 2015.

32. Vd. Dionisotti 1980, Quondam 1980, Zatti 1996.

gesta di Carlo V, in un evidente gioco di parallelismi con i protagonisti del racconto epico di Trissino, cioè sia l'intelligente imperatore Giustiniano, che Belisario, il risoluto comandante militare che combatte contro gli eretici.³³ Il quadro illustrato a Narsete documenta con precisione la dinamica degli eventi, con attenzione agli aspetti tecnici, e sottolinea, probabilmente facendo tesoro delle notizie che si potevano leggere nelle cronache, la prodezza dell'imperatore, capace di accendere l'entusiasmo dei suoi uomini, impauriti dal fuoco di artiglieria dei nemici. Il ritratto di Carlo V sembra già essere quello statuario poi immortalato da Tiziano:

Da l'altra parte il Correttor del mondo	
Sopra il suo ferocissimo corsiero	
Starassi armato, intrepido, e virile,	855
E darà cuore a tutte le sue squadre	
Smarrite alquanto da le ardenti palle,	
Che fulguravan quei nimici orrendi,	
Più spesse assai, che grandine, che caschi	
Giù da le nubi con terribil vento. ³⁴	870

Per giungere infine a una precisa messa a fuoco degli episodi conclusivi del racconto, in un ordito narrativo che enfatizza la possibilità di una interpretazione su di un piano più universale dell'evento stesso. Si veda, ad esempio, come viene illustrato l'episodio finale dello scontro e della resa del duca di Sassonia:

Ma solamente il Duca di Sassogna	
S'ostinerà nel fiero suo proposto,	
E se ne fuggirà dentr'al suo stado,	900
Che riga l'Albia, impetuoso fiume,	
Che mai da tempo alcun non può vardarsi,	
Credendosi per quello esser sicuro;	
Ma l'alto Imperador trovando il vado	
Che mostreralli un Angelo del cielo	905
In luogo che mai più non fu vadato,	
Guizzerà il fiume con prestezza immensa,	
E quivi giungerallo a l'improvviso,	
E romperallo, e prenderal prigionie,	
Ferito in faccia; il che sarà il sigillo	910
Di quella gloriosa alta vittoria;	
Perché Langravio, anch'ei ne le sue mani	
In volontaria prigionia darassi. ³⁵	

33. Vd. Pecci 2015, p. 203. V., inoltre, per una suggestiva ipotesi di lettura del poema Bonora 2014, pp. 223-25.

34. Trissino 1548, c. 115, XXIV.853-870 (per una più agile leggibilità si cita normalizzando la veste ortografica).

35. Ivi, c. 116r, XXIV.898-913.

Et e' sedendo sopra un'alta sede, 920
Fra gli Oratori, e i Principi del mondo
Darà le leggi a quei che furon vinti,
E grata pace a tutte l'altre genti.
Questo tal fine arà l'impresa santa
Di quinto Carlo Massimo, e Divino.³⁶ 925

39. Vd. Piccolomini, *Cento sonetti*.

Austro, già vinto, a la tua forza cede; 5
 Bagrada il sa, che vidde 'l tuo valore;
 or di Borea il non più vinto furore
 subit'hai spento, e l'Istro e l'Albi il vede.

Euro sol resta, e parmi d'ora in ora
 (s'esser non vuoi de tuoi Trionfi avaro) 10
 vederlo in fuga, e te restar poi sopra.

La pace aperta e 'l Ciel sereno allora
 vedremo, e 'l lume tuo sì forte e chiaro
 che nuvol più non fia che 'l turbi o copra.

Il quadro che si viene disegnando nel sonetto di Piccolomini ribadisce la funzione di Carlo V quale armonioso regolatore della pace universale, da ricollegare, tra le altre cose, alla nuova situazione internazionale, come non manca di sottolineare la didascalia che mette in relazione l'esito della battaglia di Mühlberg con la morte del sovrano francese Francesco I di Valois. Se l'Europa, e in particolare la ribelle Germania, ha conosciuto il potente braccio dell'imperatore, ora, per giungere ad una pace collettiva, non resta che dare nuovamente vita a una crociata, che estenda, sotto il segno dell'aquila asburgica, una *pax Christiana* all'intero universo. La posizione di Piccolomini, destinata ad essere rapidamente messa fuori corso dal precipitare degli eventi a Siena, è in ogni caso il portato di una lunga tradizione politica dei senesi, inclini, come abbiamo visto per il caso di Napoli, a riconoscere in modo esplicito e palese la fedeltà all'imperatore (si pensi all'entrata di Carlo V in città nel 1536 e agli spettacoli allestiti in quella occasione), intesa però come garanzia per una autonomia e una libertà rispetto a più temibili avversari geograficamente prossimi.

7. All'interno di questo sintetico quadro la figura e l'esperienza del poeta scultore Danese Cataneo ci consente di guardare da un lato al problema squisitamente tecnico del genere letterario ritenuto più consono a celebrare l'episodio, dall'altro di avviare una prima riflessione sulla funzione ideologica assegnata all'evocazione di questa battaglia in anni ormai lontani dal suo svolgersi, quando perde il suo valore sul piano dell'attualità politica. La produzione poetica di Cataneo, più noto per la sua attività di scultore, sembra nascere soprattutto all'interno di una rete di relazioni che hanno in Aretino prima e nell'ambiente letterario di Venezia poi un evidente punto di riferimento. Se poche delle sue opere approderanno alla stampa, di fatto solo una sezione del poema *Amor di Marfisa*, alcuni manoscritti conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana testimoniano invece un ricco insie-

me di progetti, alcuni solamente abbozzati, altri ad uno stato più avanzato di lavorazione.⁴⁰ Ad un esame anche sommario di queste prove spicca con evidenza la centralità che viene assegnata alla poesia d'encomio per Carlo V, con una chiara propensione verso una musa di carattere civile e politico, e, in particolare, con una speciale attenzione proprio alla battaglia di Mühlberg. All'imperatore sono dedicati, ad esempio, i *Quaternarii in lode di Carlo V*, una serie composta tra la fine del 1547 e la seconda metà del 1549, nella quale si presenta dapprima un panorama della situazione politica italiana, pacificata, anche laddove si erano accesi focolai di rivolta, dall'intervento del sovrano, e poi si passa in rassegna, sempre attraverso la medesima impostazione ideologica, lo scenario europeo.⁴¹ L'esaltazione dell'imperatore viene quindi proposta soprattutto attraverso l'esame del rapporto che i diversi principi hanno istituito con il potere centrale, con posizioni che si collocano tra irrispettosa spinta verso tensioni autonomistiche, subito punite dal braccio armato di Carlo V, e intelligente capacità di riconoscere una autorità superiore, in grado di garantire la legalità e la pace («[...] sotto 'l tuo scudo | reggon le genti con giustitia intera»).42 Dimostrazione di una miopia politica da parte di chi non comprende la necessità di accettare un potere universale che non assoggetta, ma rende sicuri e liberi, è proprio l'episodio di Mühlberg, ricordato in un passaggio dei *Quaternarii*, nel quale si aggiunge il tema della lotta all'eresia, possibile solamente quando vi sia una perfetta armonia tra il potere imperiale e quello religioso del papa, in nome di un consueto paradigma ideologico di matrice medievale («due guide ha Cristo al popol suo qui dato | perché l'uno lo esalti e custodisca | col sacerdotio, e l'altro con la spada»).43 Emerge, dai versi di Cataneo, una lettura dell'episodio di Mühlberg che mira a tenere sullo stesso piano l'imperatore e il papa, che insieme, sia pure attraverso la «spada» di Carlo V, hanno punito «l'Alamagna [...] insuperbita» (c. 350v). Tutto invece centrato sulla campagna militare nei domini tedeschi è il progetto di poema intitolato *Della Germania domata*, di cui è conservato un argomento, una manciata di ottave del canto primo e un ulteriore esperimento di un *Libro primo* in «versi esametri volgari». Dal sunto in prosa è possibile osservare intanto un preciso lavoro di documentazione sulla base delle cronache, dimostrato non solo dall'attenzione alla sequenza geostorica degli avvenimenti, ma anche dalla meticolosa ricostruzione delle forze in campo, quantificate con assoluta precisione. In seconda battuta, per ciò che concerne le tecniche narrative, vediamo come Cataneo

40. Chiarelli 2020.

41. Ivi, p. 54.

42. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. I.VI.238, c. 347v; interessante l'esempio di Genova: «A Genova non più si mostra crudo, || da ch'ella a te ricorse, alcun suo figlio lma da tutti è osservata come madre | libera regna senza alcun periglio».

43. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. I.VI.238, c. 349.

intenda disegnare un doppio piano del conflitto, tra le forze terrene, che contrappongono Carlo V e Paolo III contro i protestanti, e tra quelle ultraterrene, tra «cielo» e «inferno», come testimonia l'episodio della salita in cielo, nell'esordio del poema, della personificazione della Religione, andata a chiedere aiuto a Dio per opporsi alle forze infernali incarnate negli eretici della lega di Smalcalda. Attraverso questa doppia prospettiva si dipana poi il racconto, appesantito da una da una sovrastruttura allegorica sempre incombente, grazie alla quale Cataneo, così come aveva fatto nei *Quaternarii*, occulta le tensioni reali tra papa e imperatore, per mettere piuttosto in evidenza come vi sia una volontà divina a guidare la spada di Carlo V. Se queste due opere, mai uscite dalla scrivania di Cataneo, sono riconducibili agli anni prossimi all'occasione storica, una situazione parzialmente diversa si registra per il poema *Amor di Marfisa*, verosimilmente progettato negli anni Cinquanta, ma giunto alle stampe nel 1562, quando ormai il ricordo della figura di Carlo V non poteva che essere confinata nel perimetro della rievocazione memoriale, al pari delle diverse biografie apparse sul mercato veneziano in quegli anni, come quelle di Dolce o di Ulloa. Nel poema, in realtà, Cataneo rinuncia a fare della storia contemporanea il soggetto della narrazione, per adottare una strategia già sperimentata con successo da Ariosto, che prevede, com'è noto, l'inserimento di allusioni ad episodi della realtà presente nel racconto fittizio, in un attento e modulato gioco di rispecchiamenti. Nel corso del canto IV del poema troviamo infatti una digressione che apre alla celebrazione del presente, attraverso l'espedito piuttosto consueto nella tradizione epico-cavalleresca della descrizione di uno scudo istoriato, in cui trovano luogo scene del futuro. Nel ritratto che viene proposto di Carlo V si insiste sulla sua funzione di universale *defensor fidei*, protettore della Chiesa romana in tutte le direzioni, contro gli infedeli mussulmani, come contro gli eretici, ma sempre sotto il segno di una centralità del papato, garante dell'unità universale. Carlo V torna ad essere, quale ultimo anello di una catena iniziata da Carlo Martello, fedele esecutore di un piano cristiano: appare infatti accompagnato dalla personificazione della Religione contro l'Eresia, così che la battaglia di Mühlberg finisce per essere letta come l'ultimo episodio di una secolare battaglia contro la perversione della parola di Cristo:

Di Luter la pestifera Eresia
 questa sarà, dal cui velen gran parte
 de la Germania attossicata fia,
 col mostrar ella in false voci e carte,
 vera la sua, mendace ogni altra via;
 e se non ch'or la forza usando, or l'arte,
 le s'opporrà l'eroe dal qual fia doma,
 de' Papi il regno estinguerrebbe e Roma.

Perché le leggi sue false e profane
 condannando il roman sommo Pastore,
 moverà contra lui l'arme germane,
 e contra il quinto Carlo imperatore.
 Ma da l'invitto Cesare far vane
 5 veggio l'imprese del suo gran furore;
 ei, cui celeste spada favorisce,
 di lei le forze vince e disunisce.

Ma di Sassonia il duca e d'Assia il fero
 Langravio, capi di sì ingiusta impresa,
 fuggiti a i regni lor, contra l'impero
 nuova bellica fiamma han già raccesa.
 Poi resta in guerra l'un suo prigioniero,
 5 l'altro in man se gli dà senza contesa,
 onde, o gran vincitor, prostrarti a' piedi
 l'empia Eresia, la gran Germania vedi.⁴⁴

Un ulteriore cenno alla vittoria di Mühlberg si trova poi nel canto XI, quando il narratore istituisce un parallelo tra le forze dell'esercito di Marfisa intente a guadaire le acque di un fiume con i cavalli, e il passaggio dell'esercito di Carlo attraverso l'Elba, in una ottava impreziosita, nel suo verso conclusivo, da una vera e propria citazione della sentenza pronunciata da Carlo V e riportata da tutte le cronache («veni, vidi, Deus vinxit»):

Così nell'Albi, allora ch'ivi fusti
 vittorioso, a te, Cesare, avvenne,
 quando per castigar gli empi et ingiusti
 eretici varcarlo ti convenne.
 Te, quinto Carlo, onor de' grandi Augusti,
 5 l'Angelo sopra l'Albi allor sostenne
 quando la spada tua di sangue il tinse,
 e venisti, vedesti, e Cristo vinse.⁴⁵

Con il passare del tempo Cataneo resta quindi fedele all'idea di una celebrazione di Carlo V, benché oramai in una lettura politica che non solo deprime le ostilità con il papato, ma enfatizza piuttosto un agire comune, che dà senso e giustifica l'operato dell'imperatore. Anche sul fronte del genere letterario, Cataneo sembra insistere sulla preferenza verso l'epica cavalleresca, forma più conveniente per una piena celebrazione di un potere militare e politico imperiale.

44. Cataneo, *Amor di Marfisa* VI.77-79, pp. 182-83.

45. Ivi, XI.44, p. 347.

8. Gli episodi letterari che abbiamo analizzato sino ad ora sono tutti riconducibili ai mesi successivi allo scontro, pensati quindi sempre come strumenti di una propaganda militante cui è affidato, almeno nelle intenzioni, il compito di costruire una solida relazione tra celebrazione dell'evento accaduto e riflessi sulla realtà politica contemporanea, così importanti e diversificati nel composito quadro italiano. Osservazioni parzialmente analoghe a quelle che abbiamo condotto per la lirica italiana e neolatina, come per i poemi epici, sono ravvisabili, pur con le ovvie differenze di impostazione, nella storiografia italiana coeva, come ha ben illustrato Francesco Vitali.⁴⁶ Muta invece in modo sensibile il quadro d'insieme quando si prendano in esame echi della battaglia di Mühlberg presenti in opere letterarie italiane composte a partire dagli anni Sessanta in poi, quando cioè la celebrazione della campagna contro la lega di Smalcalda e della figura di Carlo V assumono un valore inevitabilmente nuovo e tutto da comprendere alla luce di un mutato orizzonte politico, tanto sul fronte internazionale, quanto locale. In questa sede ci limiteremo a illustrare due casi, a nostro avviso di sicuro rilievo, che paiono essere esemplari di linee di tendenza generali. Il primo è quello dell'unico poema epico interamente dedicato alla guerra smalcadica, l'*Alamanna*, composta dal vicentino Francesco Olivieri e andata a stampa a Venezia per i tipi di Vincenzo Valgrisi nel 1567, mentre il secondo è legato alla menzione dello scontro di Mühlberg presente nell'ultimo libro della *Gerusalemme conquistata* di Torquato Tasso (Roma, 1593), frutto maturo e meditato dell'ultima stagione del poeta.

Per poter collocare correttamente l'opera di Francesco Olivieri, oggetto di un recente esame assai puntuale condotto da Patrizia Pellizzari, è opportuno ricordare come nell'aristocrazia di Vicenza l'esibita e dichiarata fedeltà all'imperatore e la necessità di dover ribadire la propria sottomissione alla Repubblica di Venezia viva in un evidente gioco di tensioni spesso ribadito sul piano simbolico e immaginario.⁴⁷ La lealtà verso un potere superiore e ammantato di un valore universale sembra essere in qualche modo la strada per rivendicare una forma di autonomia rispetto al potere politico che più direttamente governa la città. Si tratta di una posizione fatta propria dal già ricordato Trissino, che pagherà la prima adesione alle fila imperiali con un periodo di esilio e poi esibirà nel modo più plateale possibile la sua devozione all'imperatore proprio con il suo poema. Ma sembra essere poi, quella posizione, un patrimonio largamente condiviso dall'aristocrazia della città veneta per tutta la seconda metà del Cinquecento. Basterà menzionare, a titolo d'esempio, il caso di Ippolito da Porto, su cui avremo modo di tornare, capitano militare che aveva partecipato in prima persona alla battaglia di Mühlberg svolgendovi un ruolo di sicura importanza (fu lui a catturare il duca di Sassonia) e che nei primi anni

46. Vitali 2007.

47. Vd. Pellizzari 2018 e 2019.

Settanta affida a Battista Zelotti l'incarico di rappresentare in alcuni affreschi per la sua villa di Torri di Quartesolo le sue imprese militari, tra le quali spetta ovviamente un ruolo di primo piano a quella di Mühlberg. Ma non si dovrà dimenticare, a ulteriore esempio, che le attività dell'Accademia Olimpica erano fortemente connotate da una forma di ossequio al potere imperiale: il desiderio di celebrare nella memoria la grandezza di Carlo V è visibile, tra le altre cose, nella statua di Leonardo Valmarana, posta nel 1584 al centro del peristilio del teatro olimpico, palesemente modellata sul *Carlo V vince il Furrore* di Leone Leoni. In questo contesto politico e ideologico si colloca quindi l'*Alamanna* di Francesco Olivieri, un poema che dal punto di vista delle scelte letterarie, ma anche ideologiche, si dimostra particolarmente devoto alla poetica trissiniana. Composto nei canonici ventiquattro libri, il poema narra le vicende della guerra solo per una porzione, cioè la cosiddetta campagna del Danubio, che si consuma tra la l'estate del 1546 e la fine dello stesso anno. Manca, in altre parole, il racconto della vittoria finale, scelta piuttosto curiosa, cui Olivieri ovvia con un brevissimo poemetto posto in appendice, intitolato *Carlo Quinto in Olmo*, nel quale sono sommariamente raccontati i momenti finali della battaglia. La scelta di un fatto storico così fresco nella memoria dei lettori come materia della narrazione obbliga Olivieri a un racconto particolarmente fedele alle cronache, lasciando così poco spazio alla «licenza del poeta», come aveva già osservato il giovane Tasso dei *Discorsi dell'arte poetica*, censurando questo tipo di opzione. Per cercare di contrastare il difetto di una assai limitata invenzione e la sostanziale assenza del tema amoroso, Olivieri introduce una pesante sovrastruttura ultraterrena, in nome della quale Dio, i suoi angeli e diverse personificazioni intervengono con frequenza, e le forze del male, che vedono persino in azione Lutero giungere al campo della battaglia muovendo dal profondo inferno. Ciò che interessa qui in particolare rilevare è come nella conduzione del racconto Carlo V sia sempre investito da una luce superiore, tanto che agisce sempre senza esitazioni per mano di Dio, anche grazie alla coesione del suo esercito, ben diverso da quello degli avversari, la cui compattezza è corrosa dall'invidia e dai sentimenti inutilmente autonomistici dei singoli protagonisti. Vengono ripercorsi i tratti oramai topici della celebrazione di un Carlo V insieme abile imperatore e valoroso capitano, ma nel racconto destano interesse soprattutto anche l'esaltazione della figura di Ippolito da Porto, che già nel libro II è al centro di un episodio di meraviglioso cristiano (durante la messa appare un mostro, sconfitto dal capitano vicentino), che consente di raccontare, con una profetica visione, la sua impresa. Se appare imprudente, alla luce dei documenti emersi sino ad ora, pensare che Da Porto possa essere uno dei committenti dell'opera, certo è che per Oliveri è importante ribadire, attraverso la sua figura, un sigillo vicentino a un'impresa di centrale importanza per definire il quadro della politica euro-

pea. Del resto, anche nel breve poema in endecasillabi sciolti *Carlo Quinto in Olmo* collocato in coda all'*Alamanna*, nel quale si costruisce un fittizio trionfo dell'imperatore al termine dalla campagna militare, Olivieri insiste nel voler dare un'aura vicentina all'occasione, visto che immagina che gli apparati per il festeggiamento, descritti con analitica precisione dal poeta, siano opera del «[...] saputo Palladio | pratico et accortissimo architetto | sin d'Italia condotto in Alamagna | fuor da l'alma cittade di Vicenza» (p. 5). Proprio quest'ultimo piccolo componimento ci consente inoltre di riconoscere la matrice ideologica con cui Olivieri interpreta l'intera impresa militare e il rapporto che essa istituisce con l'aristocrazia vicentina nel presente. A Carlo V viene fatto dapprima pronunciare un discorso nel quale si ribadisce a più riprese lo spirito di pace e di clemenza che guida il suo operato, tanto che il ricorso alla guerra non nasce da «odio o alcun disegno avaro», ma solo «per necessità [...] d'impero» (p. 24) e, inoltre, si rappresenta una perfetta sintonia con il potere pontificio, in nome di una irenica volontà comune. Nel racconto poi si inseriscono delle profezie, con il consueto ricorso alla descrizione di affreschi che illustrano il futuro, nelle quali si esalta la figura di Filippo II e, soprattutto, del figlio Carlo, destinato a riportare, sulle orme del nonno, i fasti di una nuova età dell'oro.⁴⁸ Il recente, glorioso passato del potere imperiale, così intimamente legato al mondo dell'aristocrazia della città di Vicenza, è quindi destinato, nel presente e nell'immediato futuro, a proseguire, consentendo un rispecchiamento del patriziato cittadino in un potere sovranazionale, una sorta di nobile affrancamento dai vincoli politici più concreti e stringenti con la Repubblica di Venezia. Questo desiderio di autorappresentazione di una parte dell'aristocrazia italiana attraverso l'encomio e l'omaggio alla vittoria di Mühlberg e a Carlo V negli ultimi decenni del secolo si osserva del resto, pur in una situazione politica assai differente, presso la corte urbinata dei Montefeltro, tanto attraverso la produzione di maioliche che riproducono scene della battaglia quanto con manufatti preziosi, come il codice con le miniature di Simonzio Lupi fatto allestire dal duca di Urbino Francesco Maria II.⁴⁹

L'ultima evocazione della battaglia di Mühlberg che appare degna di nota per il nostro percorso è quella proposta da Torquato Tasso nella *Gerusalemme conquistata*, il poema "riformato" sulla base di un ambizioso progetto di poetica, in virtù del quale all'epica si intende attribuire un valore enciclopedico e sapienziale, in sintonia con le linee di indirizzo del cosiddetto secondo Tasso.⁵⁰ Pur senza poterci soffermare a lungo sul senso e il valore della seconda *Gerusalemme*, possiamo almeno ricordare come, rispetto al tema del rapporto tra interpretazione della storia e utilizzo della parola poetica, nel poema, soprat-

48. Sintetica analisi del componimento in Rossi 2004, pp. 358-60.

49. Vd. nota 4.

50. Vd. Gigante 1996, Girardi 2002, Residori 2004.

tutto grazie al grande affresco della *visio* di Goffredo che occupa l'intero libro XX, si viene disegnando un piano storico provvidenziale, modellato sui presupposti ideologici della *Città di Dio* di Agostino e sulla scia dei contenuti dei testi biblici, tra *Libro dei re* e *Apocalisse*. Agli occhi del capitano dell'esercito crociato si rivela una storia universale interpretata secondo linee pienamente coerenti, in un tragitto che dal re Davide giunge all'Imperatore Adriano e alla contemporaneità, sullo sfondo del conflitto tra i due amori, quello celeste e quello terreno, che segna un moto pendolare, nella storia, tra costruzione e dissoluzione, tra vittoria e sconfitta, tanto che si giunge persino a relativizzare l'esito della battaglia epica dei crociati. All'interno di questa sorta di filosofia della storia si legittimano i diversi accenni alla contemporaneità, letti come parte di un paradigma unico, legato al rapporto, complesso e imprevedibile, che Dio stabilisce con l'umanità. Se è imperscrutabile il volere divino, come i diversi affondi in direzione di una teologia apofatica ribadiscono all'interno del poema, è però altrettanto vero che nella storia dell'uomo alcuni eventi sono toccati dalla luce di Dio, che sigilla, con interventi che hanno il sapore del meraviglioso, perché antinaturali, la sua volontà. Si profila allora una linea di continuità che consente di tenere insieme la storia veterotestamentaria, il racconto della crociata gerosolimitana, saldamente ancorato alla verità storica, e politica contemporanea, un potente sforzo di comprensione del tutto, persino dei temi urticanti e problematici quali il ricorso alla violenza e alla guerra. Tra gli episodi utilizzati da Tasso per ribadire e sottolineare questa dimensione troviamo nel libro XXIV, quasi sul finire del poema, la battaglia di Mühlberg: l'occasione è offerta da una sorta di prodigiosa operazione di dio, che interviene per arrestare il moto del sole e consentire così, in una irreale sospensione del tempo, all'esercito di Goffredo di concludere vittoriosamente la battaglia. Evento straordinario che viene collocato dal narratore in stretta relazione con due occasioni analoghe, una nel lontano passato – Giosuè sconfigge gli Amorrei sotto le mura di Gabaon (*Ios* 10.12-14) –, l'altra nel presente del narratore, evocando proprio un momento della vittoria di Mühlberg. Nelle cronache storiche della battaglia non si faceva cenno all'interrompersi del moto del sole, ma si raccontava di come l'improvviso diradarsi della nebbia avesse permesso a Carlo V di portare a termine la battaglia.

79

Qual ne l'età de' sacri Eroi vetusta,
 gli Amorei perseguedo in fuga sparsi,
 accrebbe spatio a la vittoria angusta,
 e scorse Giosuè lo sol fermarsi:
 tal, mentre ei disperdea la gente ingiusta,
 Goffredo il vide in Cielo immobil farsi:
 pur come viva fede il fermi, e legghi.
 O meraviglia de' suoi giusti preghi.

5

80

Tu poscia il terzo fosti, a cui trascorse,
 invito Carlo, il dì più tardo in Cielo,
 e più tardi rotaro il Carro, e l'Orse.
 A te Febo sgombrò l'orrido velo,
 e con sua luce a tua pietà soccorse, 5
 e 'ntiepidissi a mezzo verno il gelo:
 né turbò la vittoria o nube o nembo,
 aprendo l'Albi a' vincitori il grembo.

81

L'Albi le rive a la tua gloria, e l'Istro
 Soggiogato, inchinava; e 'n lor sostenne
 De l'Augello, d'Imperio alto ministro,
 l'altere insegne, e le sacrate penne;
 né potea fato, al tuo valor sinistro, 5
 lui ritardar, che d'alto vide, e venne:
 sovra l'Idra, e non tronchi i capi estinse,
 e 'n Germania l'Europa e 'l Mondo ei vinse.

Nella seconda parte dell'ottava 81 Tasso echeggia, con un raffinato gioco di intarsio, la sentenza di Carlo V più volte ricordata, segno di un potere militare che, oggi come nel lontano passato, si sostanzia del volere divino, creando così, in una logica figurale, una sorta di «meraviglioso autorevole», per utilizzare la felice espressione adottata da Residori per commentare questo passaggio.⁵¹

Con una prospettiva ampia e in nome di un paradigma interpretativo della storia assai ambizioso tanto Tasso quanto Olivieri, sia pure con esiti piuttosto diversi, includono quindi l'episodio di Mülberg all'interno di un piano più ampio, ormai lontano dai timori e dalle implicazioni possibili che alla fine degli anni Quaranta in Italia l'evento aveva potuto esercitare. Resta però un momento di rilievo della storia recente, con il quale era possibile illustrare, ormai eclissate le tensioni con il potere papale, un progetto ideologicamente coeso con le ragioni di un nuovo cattolicesimo.

Riferimenti bibliografici

- Arbizzone 2014 = Guido A., *Le rime di Giulio Cesare Caracciolo in un nuovo manoscritto d'autore*, in Labor in studiis. *Scritti in onore di Piergiorgio Parroni*, a cura di G. Piras, Roma, Salerno, pp. 227-69.
 Aretino, *Lettere* = *Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino*, IV/4 Pietro A., *Lettere. Libro IV*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2000.

51. Residori 2004, p. 118.

- Aretino, *Lettere sparse* = Pietro A., *Lettere*, VII *Lettere sparse*, a cura di P. Marini e P. Procaccioli, Roma-Padova, Antenore.
- Barberis 2017 = Walter B., *La 'lancia' di Carlo V. Una proposta iconografica*, in «Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di lettere e filosofia», s. 5, IX (2017), 2, pp. 445-63.
- Blanco, Béhar 2012 = Mercedes B., Roland B., *Les Poètes de l'Empereur. La cour de Charles-Quint dans le renouveau littéraire du XVI^e siècle (1516-1556)*, sezione monografica di «e-Spania», XIII (2012).
- Bodart 2011 = Diane H. B., *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS-INHA.
- Bonora 2014 = Elena B., *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, Einaudi.
- Brunelli 2012 = Giampiero B., *Tre anni cruciali nel rapporto Paolo III-Carlo V nel carteggio inedito di Giovanni della Casa*, in *L'impero di Carlo V e la geopolitica degli stati italiani nel quinto centenario dell'elezione imperiale (1519-2019)*, a cura di R. Tamalio, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti, pp. 243-64.
- Burke 2002 = Peter B., *L'image de Charles Quint: construction et interprétations*, in *Charles V 1500-1588. L'empereur et son temps*, sous la direction de H. Soly, Arles, Actes Sud, pp. 393-476.
- Cataneo, *Amor di Marfisa* = Danese C., *Amor di Marfisa*, edizione del testo e commento a cura di T. Artico, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2021.
- Ceccarelli 2005 = Alessia C., «Nuova istoria» di Antonino Castaldo. *Oppositore politico, accademico dei Sereni e notaio dei genovesi nella Napoli del Cinquecento*, in «Clio», XLI (2005), 1, pp. 5-29.
- Checa Cremades 1999 = Fernando C.C., *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones El Viso-Iberdrola.
- Checa Cremades 2001 = Fernando C.C., *Carlos V, a caballo, en Mühlberg de Tiziano*, TF Editores, Madrid.
- Chiarelli 2020 = Angelo C., «Gli occulti aspri tormenti» per l'edizione critica dell'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo, in «L'Ellisse», XV (2020), 2, pp. 49-70.
- Cordin 1995 = Patrizia C., *Il Trionfo tridentino di Leonardo Colombino*, in *Cultura d'élite e cultura popolare nell'arco alpino fra Cinque e Seicento*, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, pp. 173-89.
- Cupperi 2019 = Walter C., *Pietro Aretino e la pensione cesarea nelle 'Lettere', nei documenti e nell'ecfrasi sul ritratto tizianesco di Isabella d'Aviz*, in «Inchiostro per colore». *Arte e artisti in Pietro Aretino*, a cura di A. Bisceglia, M. Ceriana e P. Procaccioli, premessa di E. Malato ed E.D. Schmidt, Roma, Salerno, pp. 219-33.
- Dall'Aglia 2011 = Stefano D'A., *L'assassino del Duca. Esilio e morte di Lorenzino de' Medici*, Firenze, Olschki.
- D'Amico 2005 = Juan Carlos D'A., *Charles Quint et la Réforme dans les lettres italiennes: du «prince marrane et luthérien» au «chevalier du Christ»*, in *Charles Quint face aux Réformes*, sous la direction de G. Le Thiec et A. Tallon, Paris, Garnier, pp. 37-57.
- D'Amico 2010 = Juan Carlos D'A., *Carlo V nelle Lettere di Pietro Aretino*, in *La penisola iberica e l'Italia: rapporti storico-culturali, linguistici e letterari*, Firenze, Cesati, pp. 291-302.
- D'Amico 2011 = Juan Carlos D'A., *Charles Quint, Pedro de Tolède et les émeutes napolitaines de 1547*, in *Fra Italia e Spagna. Napoli crocevia di culture durante il vicereame*, a cura di P. Civil, A. Gargano, M. Palumbo, E. Sánche Garcíá, Napoli, Liguori, pp. 181-210.

- D'Arco, *I numeri* = *I numeri di Nicolò d'Arco*, a cura di M. Welber, Trento, Edizioni U.C.T., 1996.
- De Laurentiis 2014 = Elena D.L., *La collezione di 'Italian illuminated cuttings' della British Library: nuove miniature di Simonzio Lupi da Bergamo, Giovanni Battista Castello il Genovese e Sante Avanzini*, in *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, a cura di G. Mariani Canova e A. Perriccioli Saggesse, Padova, Il Poligrafo, pp. 673-95.
- Della Casa, *Corrispondenza* = Giovanni D.C., *Corrispondenza con Alessandro Farnese, II (1546-1547)*, edizione e commento a cura di M. Comelli, Milano, Bites, 2022.
- Di Costanzo, *Odi* = Angelo D.C., *Odi ed epigrammi latini secondo la lezione dell'autografo napoletano*, a cura di A. Altamura, Napoli, Silvio Viti, 1950.
- Di Falco, *Descrittione* = Benedetto D.F., *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, a cura di T.R. Toscano, Napoli, La Buona Stampa, 1992.
- Dionisotti 1980 = Carlo D., *L'«Italia» del Trissino*, in *Atti del convegno di Studi su Giovangiorgio Trissino*, Vicenza, Accademia Olimpica, pp. 23-28.
- Fantini 2021 = Enrico F., *Ipotesi per uno studio variantistico del Carlo V a cavallo di Tiziano. Un'interpretazione a partire dalle fonti scritte*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, XIII (2021), 2, pp. 503-28.
- García Arranz 2002-2023 = José Julio G.A., *Documento histórico y exaltación simbólica en un grabado de Enea Vico: El Ejército del Emperador Carlos V cruzando el Elba cerca dae Mühlberg*, in «Norba-Arte», XXII-XXIII (2002-2003), pp. 5-27.
- Gigante 1996 = Claudio G., «Vincer pariemmi più sé stessa antica». La «Gerusalemme conquistata» nel mondo poetico di Torquato Tasso, Napoli, Bibliopolis, 1996.
- Girardi 2002 = Maria Teresa G., *Tasso e la nuova «Gerusalemme»*. Studio sulla «Conquistata» e il «Giudicio», Napoli, Esi.
- Leydi 1999 = Silvio L., *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki.
- Leone 2025 = Valentina L., *Carlo V in Italia*, in *Il Rinascimento in Italia, I Storia, cultura, società*, a cura di G. Alfano e F. Tomasi, Roma, Carocci, pp. 289-302.
- Mancini 1998 = Matteo M., *Tiziano e le corti d'Asburgo*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Marcolini, *Scritti* = Francesco M., *Scritti. Lettere, dediche, avvisi ai lettori*, a cura di P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2013.
- Negri 2018 = Massimo N., «Sudditi tanto valorosi che le faranno honore né men chari saranno alla sua patria». I gemelli Innocenzo e Germano a Prato negli anni universitari a Padova e un'inedita lettera di Marco Mantova Benavides a Cristoforo Madruzzo, in «Studi trentini. Arte», XCVII (2018), 2, pp. 437-57.
- Panofsky 1992 = Erwin P., *Problemi di iconologia*, Venezia, Marsilio.
- Paris 2010 = Alessandro P., *Dissenso religioso e libri proibiti nel principato vescovile di Trento tra fine Quattrocento e inizio Seicento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, ciclo XXIII, 2010.
- Parlato 2014 = Enrico P., *Visione nordica e allegoria italiana nella Battaglia di Mühlberg di Enea Vico*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna e P. Pogliani, II *Immagini, memoria, materia*, Roma, Gangemi editore, pp. 141-46.
- Pecci 2015 = Paola P., *La «novella strada» del poema epico rinascimentale: Gian Giorgio Trissino e La Italia liberata da' Gotthi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, ciclo XXVII, 2015.

- Pellizzari 2018 = Patrizia P., *Poema eroico e storia contemporanea: La Alamanna illustrata di Antonio Francesco Olivieri*, in *Le armi e i cavalieri. La guerra e i suoi simboli dal Medioevo all'Età moderna*, a cura di P. P., Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 87-116.
- Pellizzari 2019 = Patrizia P., *Prima e dopo la battaglia. Preparazione, strategia, scenari dei fatti d'arme*, a cura di P. Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 1-63.
- Piccolomini, *Cento sonetti* = Alessandro P., *I Cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Genève, Droz, 2015.
- Procaccioli 2014 = Paolo P., "O Francia o Spagna". I mutevoli "purché" di un Aretino arbitro e custode delle reputazioni regie, in *Les "rivaies latines". Lieux, modalités et figures de la confrontation franco-italienne*, a cura di F. Dubard de Gaillarbois e D. Luglio, Paris, L'Age d'homme, pp. 27-36.
- Procaccioli 2018 = Paolo P., *Le schiere degli inchiostri. Pietro Aretino "capitano" del Cristianissimo*, in *François Ier et l'espace politique italien. États, domaines et territoires*, a cura di J.C. D'Amico e J.-L. Fournel, Roma, École française de Rome, pp. 195-209.
- Procaccioli 2021 = Paolo P., *Spagna e Spagnoli nella corrispondenza di Aretino pensionato imperiale*, in *Aretino y España: un mundo de relaciones culturales e intertextuales*, Adrián J. Sáez (ed.), Madrid, Grupo Editorial Sial Pigmalión, pp. 17-39.
- Quondam = Amedeo Q., *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in *Atti del convegno di Studi su Giovangiorgio Trissino*, Vicenza, Accademia Olimpica, pp. 67-109.
- Residori 2004 = Matteo R., *L'Idea del Poema. Studio sulla «Gerusalemme conquistata» di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Rosier 1990-1991 = Bart R., *The Victories of Charles V: A Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555-1556*, in «Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art», XX (1990-1991), pp. 24-38.
- Rossi 2004 = Massimiliano R., *Operatività dell'ecfrasi*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, Roma, Bulzoni, vol. II, pp. 355-66.
- Sani 2021 = Elisa Paola S., *War on a Plate: The Battle of Muhlberg on a Maiolica Dish at the Wallace Collection, London*, in *Pots, Prints and Politics: Ceramics with an Agenda*, edited by P.F. Ferguson, London, British Museum Research Publication, pp. 42-50.
- Terminio 1554 = Antonii Terminii Contursini Lucani, Iunii Albini Terminii senioris, Molsae, Bernardini Rotae, equitis Neapolitani, et aliorum illustrium poetarum Carmina, Venetiis, apud Gabrielem Iulitum de Ferraris, et fratres.
- Vitali 2007 = Francesco V., *A proposito della battaglia di Mühlberg e della guerra Smalcaldica: alcune fonti italiane coeve*, in «Archivio Storico Italiano», CLXV (2007), 1, pp. 57-76.
- Yates 1990 = Frances A. Y., *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi.
- Zatti 1996 = Sergio Z., *L'imperialismo epico del Trissino*, in Id., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, pp. 59-110.

*Politica e poesia nel canzoniere di Agnolo Bronzino e dintorni.
Tra (ex)repubblicani e (nuovi) filomedicei*

EDOARDO SIMONATO
Université de Fribourg

È quasi tradizione iniziare un discorso sulla poesia lirica di Bronzino ricordando come nell'ultimo decennio abbia suscitato in misura sempre crescente le attenzioni degli studiosi, storici della letteratura e storici dell'arte. Gli estremi cronologici di questo rinnovato interesse sono simbolicamente segnati da due mostre illustri in cui è stato esposto il codice che tramanda il canzoniere del poeta, Fondo Nazionale II.IX.10 (= Br) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: una a Palazzo Strozzi a Firenze nel 2010, l'altra al Metropolitan Museum di New York nel 2021. In questo torno d'anni e con propaggini recentissime (ma due interventi fondamentali erano già Parker 2000 e Tanturli 2004), si sono succeduti contributi storico-letterari su un canzoniere che include molte rime di corrispondenza e si presta a un lavoro di ricostruzione dei rapporti tra l'autore e figure capitali della Firenze del XVI secolo.¹ Più della metà delle 266 poesie del canzoniere si possono datare al ventennio 1544-1566, e consistono in: 1) scambi di versi tra il poeta e suoi sodali (di cui si includono a seconda dei casi proposte o risposte); 2) sonetti e canzoni encomiastiche per Cosimo I e la sua famiglia; 3) rime di compianto per la morte di amici e di famigliari di Cosimo I, il quale nel 1562 perse la moglie Eleonora di Toledo e i giovani figli Giovanni e Garzia (anche per queste rime

1. Per i cataloghi delle mostre sopracitate vd. Falciani, Natali 2011 e Christiansen, Falciani 2021 (informazioni sul manoscritto si reperiscono rispettivamente alle pp. 230-31 e 201-3). Tra i contributi dedicati alle rime di Bronzino, oltre al già citato Tanturli 2004, vd. Id. 2011, Geremica 2013, 2017, 2019, 2020, Chiummo 2016, Celi 2017, Rossi 2018 e 2022, Gamberini 2020. Segnalo per completezza che il canzoniere di Bronzino è stato oggetto della tesi di dottorato di Paolo Celi, discussa all'Università di Pisa nel 2019, che ne ha offerto un saggio di edizione commentata; purtroppo, non mi è stato possibile visionare la tesi. Numerosi ormai anche i contributi dedicati al versante burlesco della sua produzione poetica: vd. tra gli altri l'edizione Bronzino, *Rime in burla* e Chiummo 2007. Del canzoniere bronziniano non si dispone di un'edizione critica, ma i testi sono editi in Bronzino, *Rime* 1822 (metri diversi dal sonetto) e Bronzino, *Rime* 1823 (sonetti), edizioni facilmente reperibili online. I testi si citano comunque dal manoscritto, segnalando tra parentesi il numero di pagina delle edizioni. Per tutti i testi citati da fonti manoscritte si sono adottati i seguenti criteri: rimozione dell'*h* etimologica; rimozione dell'*i* in voci come *magnio*, *degnio*; separazione della *scriptio continua* con puntino alto nel caso *immano* < *i-mmano* = 'in mano'; univernazione delle preposizioni articolate separate da apostrofo (*co'l* < *col*; *a'l* < *al*, etc.); adeguamento della punteggiatura all'uso moderno. Si sono mantenute come nel manoscritto grafie diverse delle stesse parole/suoni (es.: oscillazione *e/et*).

<edoardosimonato@gmail.com>

Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano, a cura di A. Juri, E. Olivadese, N. Volta,
Pisa, ETS, 2025, pp. 309-327

funebri Bronzino chiama a raccolta amici di una vita per creare corone di compianto a più voci).² In questo intervento, mi concentrerò soprattutto sui primi due ‘gruppi’ di liriche, perché aiutano a comprendere quali siano state la posizione dell’autore all’interno della vita politica fiorentina, le tappe del suo avvicinamento a Cosimo I, e come le sue posizioni siano mutate col mutare degli eventi nell’arco del ventennio 1544-1566.

1. Gli interlocutori in versi del ‘primo gruppo’ lasciano intendere che la vicinanza di Bronzino ai Medici, rafforzatasi con le committenze ducali nel cuore degli anni ‘40, non fu dettata da un’adesione incondizionata, ma l’esito di vicende personali e politiche condivise con la sua cerchia di sodali. Molti di loro non erano uomini nuovi, intellettuali creati da Cosimo I, ma figure legate alla gioventù dell’artista, conosciute intorno agli anni ‘30.³ Tra questi spicca per importanza e numero di testi Benedetto Varchi, la cui corrispondenza in versi con Bronzino inizia, nel canzoniere, intorno al 1545 e continua fino alla morte del letterato. I due si conobbero nella villa della famiglia Stufa a Bivigliano, vicino Fiesole, nel 1527, quando Varchi era un giovane repubblicano di belle speranze. La testimonianza più nota del loro incontro è il *Ritratto di Lorenzo Lenzi* eseguito da Bronzino: il soggetto, che, come noto, sarà la prima musa delle rime di Varchi, era un giovane di famiglia repubblicana anch’egli ospite a Bivigliano, nipote per parte di madre dei due cardinali Niccolò e Giovanni Gaddi, sostenitori dei fuoriusciti antimedicei almeno fino a tutti gli anni ‘40.⁴ Il Varchi conosciuto da Bronzino nel 1527 è un uomo che di lì a poco sarà coinvolto nella milizia fiorentina durante l’assedio di Firenze (pur non brillando per valore militare),⁵ e che da fuoriuscito vagherà tra Venezia, Padova, Bolo-

2. L’altra metà scarsa del canzoniere vede l’io lirico diviso nell’amore di due donne dalle caratteristiche opposte: una che conduce alla perdizione, al peccato, e che nondimeno non si può smettere di amare; l’altra che, amata castamente, eleva azioni e pensieri dell’io lirico verso Dio. Dietro di esse, si celerebbero rispettivamente Alessandra Allori, sorella del pittore Alessandro Allori, e la poetessa Laura Battiferri. Su questa parte della produzione bronziniana, che qui non sarà indagata, rimando alle valutazioni di Rossi 2022 (benché, a mio giudizio, non siano sempre del tutto persuasive).

3. Molti dei dati evocati in questo primo paragrafo non sono inediti, come renderà conto la bibliografia nelle note (in particolare, la biografia evenemenziale e culturale tracciata in Geremicca 2013 resta ancora un punto di riferimento). Ciò che è mancato, e che qui si tenta di offrire, è una loro lettura in chiave politica, alla luce delle vicende della repubblica e poi ducato di Firenze negli anni centrali del XVI secolo.

4. Su Lorenzo Lenzi, vd. Simoncini 2005. Sul dipinto, e sui rapporti tra Bronzino, Varchi e Lenzi, vd. Cecchi 1990 e 1991. Salvatore Lo Re ha corretto la vulgata secondo cui Varchi si trovava a Bivigliano per sfuggire dall’epidemia di peste: assai probabile è invece che quest’ultimo volesse declinare un incarico di ambasciatore a Napoli per la repubblica fiorentina che richiedeva un’animosità che non gli apparteneva (vd. Lo Re 2006, pp. 43-56, in particolare 42-44, cui rimando anche per tutti i dati sulla biografia di Varchi).

5. Sul Varchi uomo d’armi, vedi sempre Lo Re 2006.

gna al seguito di Giovanni Gaddi e poi dell'irriducibile nemico dei Medici Pietro Strozzi. Quando Bronzino gli dedica i testi del suo canzoniere quindici anni dopo, Varchi invece è l'esempio più luminoso, con Pietro Vettori, della politica culturale di un Cosimo I giovane ma ormai non più novizio: fa parte di un gruppo di intellettuali e artisti ex-repubblicani che il duca reintegrò in città operando una sorta di indulgenza ducale, utile a rinvigorire una cultura cittadina depressa che aveva sacrificato alla guerra civile i suoi uomini migliori.⁶ Tra essi vi furono altri stretti sodali di Bronzino, come gli scultori Niccolò Tribolo e Giovan Battista Del Tasso, frequentatori delle ultime riunioni degli Orti Oricellari, cui parteciparono peraltro Varchi e, fatto di una certa rilevanza, lo stesso Agnolo (ce ne dà notizia Varchi nelle sue lettere).⁷ Tangente a questo gruppo fu anche Luca Martini, «il maggiore» degli amici di Varchi, in gioventù «legato a Piero Vettori e a Francesco Verino, al Tribolo e al Bronzino, agli Strozzi, ai Martelli e ai Rucellai»,⁸ famiglie rappresentanti dell'antagonismo mediceo di stampo ottimate: letterato e ingegnere – in questa seconda funzione reintegrato da Cosimo –, nel canzoniere è presente un'ampia corona di testi per la sua morte, avvenuta nel 1561. Come avvenne per Varchi nel 1543, anche Tribolo, Tasso, Bronzino e Martini in tempi diversi furono aggregati all'Accademia Fiorentina, dove formarono una sorta di frangia avversa agli intellettuali più vicini al Duca negli anni '40: Giovambattista Gelli, Pierfrancesco Giambullari, Cosimo Bartoli.⁹ Bronzino, iscritto nel 1541, ne fu poi allontanato nel 1547 proprio in virtù dei suoi troppo stretti rapporti con Varchi e i 'varchiani'.¹⁰ In questo gruppo di figure dal passato più o meno repubblicano, tra gli interlocutori nati nel primo lustro del Cinquecento si trovano anche anti-medicei di temperamento come il Lasca e Benvenuto Cellini (che solo per ragioni di convenienza dissimularono negli anni la loro ostilità);¹¹ spiriti irrequieti come il senese Antonio Vignali "l'Arsiccio Intronato"; e un'altra figura che negli anni seppe giostrarsi abilmente tra *milieu* politico-intellettuale mediceo e farnesiano come Annibal Caro, che Bronzino conobbe a Bivigliano con Varchi e che difese con una serie di sonetti burleschi al tempo della polemica col Castelvetro.¹² L'ultima importante figura della formazione di Bronzino a

6. Sulla politica culturale del giovane Cosimo è d'obbligo il rinvio a Plaisance 2004, anche se mancano forse parole precise sulle ragioni che indussero Cosimo a circondarsi di ex repubblicani e, d'altro canto, su come mai Cosimo avesse suscitato le simpatie di tale gruppo. Su questo secondo aspetto vedi invece Spini 1999, Lo Re 2006, Simoncelli 2006, ma già in precedenza Id. 1995.

7. Le due lettere di Varchi a Ugolino Martelli che danno notizia di queste postreme riunioni sono edite in Geremicca 2013, pp. 130-1.

8. Lo Re 2008, p. 257, ma vd. in generale pp. 257-94.

9. Plaisance 2004, pp. 123-219; Geremicca 2013, pp. 139-48.

10. Su questi aspetti, vd. Plaisance 2004. Per le vicende accademiche di Bronzino, vd. Geremicca 2013 e Chiummo 2016, le cui ipotesi mi sento di sostenere.

11. Per il caso di Cellini, vd. Gamberini 2013 e 2016.

12. Si tratta del ciclo di sonetti caudati editi in Bronzino, *Salterelli*.

trovare spazio nel canzoniere è Pontormo, suo maestro e dedicatario della più ampia corona funebre della raccolta. Molto si potrebbe dire del rapporto di Pontormo con i Medici. Per quanto riguarda il torno d'anni che qui interessa, consta rilevare, com'è stato fatto, l'«evidente disagio [...] nel rispondere alla lusinghiera committenza medicea» quando a concedergliela era stato il nuovo duca Alessandro de' Medici sul fare degli anni '30, salvo poi mostrare un atteggiamento ben diverso con l'arrivo di Cosimo,¹³ un itinerario artistico e politico percorso anche dagli altri nomi fatti fin qui.

2. Il quadro appena delineato non autorizza insomma a fare di Bronzino un fervente repubblicano, né a interpretare tutta la sua produzione artistica e poetica in questa chiave. Va però rilevata la sua vicinanza ai cosiddetti «repubblicani grandi», avversi alla signoria da una prospettiva oligarchica che mirava al mantenimento dei propri privilegi più che all'integrazione nelle sfere decisionali delle fasce popolari. È la frangia che, nei primi anni della repubblica fiorentina, esprime il gonfaloniere Niccolò Capponi e che, alla fine dell'esperienza repubblicana, tra il farsi fagocitare nello scontro franco-imperiale e il mantenere la storica autonomia cittadina sotto il paravento di un Medici di 'serie b', appena diciottenne, nuovo a incarichi di comando, scelse la seconda opzione. Molte di queste figure, e tra questi io credo anche Bronzino, si riconciliarono definitivamente coi Medici solo all'indomani della battaglia di Montemurlo del 1537, quando Cosimo sbaragliò l'ultima concreta minaccia repubblicana e francese contro Firenze.¹⁴ Era il 'partito' di Varchi e dei suoi sodali, tra i quali è lecito riconoscere anche Agnolo.

Si intravede insomma un uomo e un artista non acriticamente ascrivibile al *milieu* cosimiano (di cui è quasi vent'anni più vecchio), sulla cui formazione culturale/politica non si sa molto per via diretta, ma intorno alla quale, grazie alla luce proiettata dai nomi del canzoniere, si possono raccogliere alcuni *disiecta membra*. Una notizia, ad esempio, è data cursoriamente da Vasari nella sua *vita* bronziniana: il trasferimento dell'artista a Pesaro avvenne «passato poi l'assedio di Firenze e fatto l'accordo».¹⁵ I due (tre?) anni pesaresi di Bronzino sono avvolti da sempre da un alone di mistero, ma il tempismo della

13. Vd. Costamagna 1994 e Simoncelli 1995, da cui si cita da p. 503. Ma sui difficili rapporti di committenza tra Pontormo e i Medici (anche ai tempi di Cosimo) è ancora fondamentale Firpo 1997.

14. Ne ha parlato bene Paolo Simoncelli in relazione all'ambiente culturale di Pontormo, lo stesso in cui si formò il suo allievo Bronzino: «lo scontro militare di Montemurlo aveva evocato lo spettro, assai più vicino di quanto si pensasse, d'una Firenze prossima a divenire, come l'ex ducato di Milano, governatorato imperiale [*in funzione antifrancese*]. E tutta l'oligarchia già capponiana rimasta a Firenze s'era schierata col giovane Cosimo a tutela d'una indipendenza statuale che certo coincideva anche con la difesa dei propri interessi economici» (Simoncelli 1995, p. 505). Su questo, vedi anche le considerazioni di Lo Re 2006, p. 59.

15. Vasari, *Vite*, vol. VI (1987), p. 232.

partenza è significativo.¹⁶ Bronzino si allontanò da Firenze in concomitanza con il rientro di Alessandro Medici in città, come l'amico Varchi: il che può essere sintomo di poca tempra davanti all'instabilità politica, ma più probabilmente di una non immediata sintonia con il nuovo regime. Tanto più se si tiene a mente che in quegli anni fece tappa a Pesaro un artista di sensibilità, lui sì, savonaroliana come Rosso Fiorentino: allievo e amico di Pontormo e noto certo a Bronzino, passò nelle Marche prima di stabilirsi dal 1530 alla corte del re francese Francesco I.¹⁷ Inoltre, poco prima di partire per Pesaro, Bronzino aveva dipinto la tela di soggetto biblico i *Diecimila martiri*, un soggetto scelto anche dal suo maestro nello stesso giro d'anni. Gli storici dell'arte hanno sempre visto nel massacro dei convertiti cristiani sul Monte Ararat una professione di vicinanza umana e forse anche politica di Pontormo alle sorti della Firenze assediata dalle truppe imperiali: facile dunque che il sentimento fosse in quegli anni condiviso dall'allievo.¹⁸

E ancora, questa gioventù non proattivamente antimedicca ma certo autonoma fa sistema con alcune committenze non medicee di Bronzino. Tra il 1530 e il 1533 egli eseguì il noto *Ritratto allegorico di Dante* commissionatogli dal ricco banchiere piagnone e antimedicco Baccio Bettini: insieme ai ritratti perduti di Petrarca e Boccaccio decorava le pareti di un cenacolo cui partecipavano Varchi, Luca Martini, Bronzino stesso e il giovane letterato repubblicano Bartolomeo Tasio, che combatté a Montemurlo e fu poi catturato e giustiziato da Cosimo.¹⁹ Ma penso anche ai ritratti, anomali per soggetto, dei coniugi Pierantonio e Cassandra Bandini, più tardi, datati tra il 1550 e il 1555. Vasari nella *vita* bronziniana ne fa una menzione cursoria, *et pour cause*. Bandini era un banchiere fiorentino appartenente alla nazione fiorentina in Roma, ma non va dimenticato che sua moglie era la figlia di Bartolomeo Cavalcanti: fine grecista nonché uno degli ultimi e irriducibili capi del fuoriuscitismo fiorentino, ribelle a Cosimo fino alla morte.²⁰ Da ultimo, è da valorizzare in

16. Sugli anni pesaresi di Bronzino, vd. Geremicca 2013, pp. 96-102. In generale, sui transiti di artisti tra Toscana e Marche a partire dal XVI secolo vd. Blasio 2007.

17. Sulla formazione di Rosso, tra i pochi artisti di rilievo che nel cuore del Cinquecento non lavorarono mai per i Medici, e sui suoi committenti di estrazione piagnona e repubblicana 'grande' (Carlo Ginori, Giovanni Bandini), vedi le ottime indagini in Falciani 1996, in particolare pp. 7-51.

18. Per il dipinto di Pontormo, vd. Costamagna 1994, pp. 80-81 e 207-11; della stessa idea Simoncelli 1995, p. 499. Non si avanza un'interpretazione del dipinto di Bronzino in Falciani, Natali 2011, p. 80 (scheda a cura di Simone Giordani).

19. Il Tasio era noto come Baccio o Bacciotto del Sevaiolo o Segaiolo, essendo stato il padre, con ogni verosimiglianza, un venditore di sego/sevo. Sulla vicenda, vd. le brillanti ricostruzioni in Leporatti 2005. Informazioni sul dipinto e sul committente anche in Falciani, Natali 2011, p. 206 (scheda a cura di Raffaele De Giorgi). Sulle vicende di Bacco del Sevaiolo vedi anche Lo Re 2006 p. 53, e la corrispondenza col Varchi alle pp. 201-3, 209-10, e di recente Vatteroni 2022, pp. XXI-XXII.

20. Sul Cavalcanti vd. Mutini 1979, ma anche Campitelli 2011 e 2022 e il ritratto dell'uomo che emerge dalle pagine di Simoncelli 2006.

questa direzione una recente proposta di identificazione per uno dei più noti ritratti del giovane Bronzino: il *Giovane con libro* del Metropolitan Museum di New York sarebbe infatti Benedetto Busini, parente del Giovan Battista Busini fuoriuscito repubblicano e biografo di Varchi. Negli anni '30 legato ai poeti e agli intellettuali del circolo dei Gaddi (Caro, Varchi, Lenzi, Martelli e appunto Bronzino), negli anni della maturità si riavvicinerà ai Medici, fino a diventare provveditore dell'Opera del Duomo.²¹

3.1. Guardando ora più da vicino i testi del canzoniere, bisogna dire che nei contenuti resta poco dello spirito degli anni '30, il contesto storico non era più favorevole a esprimerlo, e, come detto, c'è la possibilità che molti dei repubblicani della terza via avessero visto in Cosimo il male minore. Ciò che resta di un originario conflitto politico è come sublimato nelle forme dello scontro culturale sopra menzionato tra 'varchiani' e 'anti varchiani', e incubato tra le mura dell'Accademia Fiorentina. È stato notato ad esempio che gli argomenti dei più antichi sonetti di dialogo tra Varchi e Bronzino, poco posteriori al 1545, consuevano con gli argomenti della famosa lezione varchiana sulla gelosia: si celebra un Varchi trionfante sulle invidie di persone miserevoli, che altri non sono che gli accademici che l'avevano dileggiato. Ma di poco precedente è una canzone di più ampio respiro, *Pietà mi stringe e con sì giusti prieghi* (n. 22), che parla della situazione politica in Firenze osservandola da un punto di vista meno ombelicale di quello accademico. Il testo, come si vedrà, risale verosimilmente agli ultimi mesi del 1544 ed è il più antico (databile) della silloge. Si tratta di una canzone di grande impegno: undici strofe più congedo, sullo schema metrico di *Rvf* 23. Reticamente è strutturata come una lunga invettiva contro una Firenze che ha perso il prestigio di un tempo a causa di un'élite politico-culturale indegna delle tre 'corone' Dante, Petrarca e Boccaccio, che se ne sta oziosa e dimentica di cotanti genitori – il riferimento è alla fazione 'anti-varchiana' dell'Accademia, ingarbugliata in speciose e campanilistiche difese dell'origine non romana, ma etrusco-aramaica di Firenze.²² Nel finale però (ultime quattro strofe), l'io lirico (ma è il caso di dire, Bronzino) vede le basi per un riscatto: l'autore si augura che il «Romano altero | sangue» degli antichi fondatori di Firenze possa risorgere, e identifica quattro nuovi fiorentini illustri che saranno guida ed esempio vivente per la rinascita della città. Non mi sembra sia ancora stato dato un volto a queste quattro figure, le cui identità ci dicono qualcosa in più e del contesto politico in cui la canzone fu scritta e delle posizioni dell'autore. Questi i versi interessati:

21. Vd. Carrara 2017 e l'appendice documentaria sul Busini in Vestri 2017.

22. Sul mito etrusco-aramaico dell'origine di Firenze, vedi almeno D'Alessandro 1980, Cipriani 1980, Plaisance 2004.

[...] dovunque il chiaro suon si spande,
 ch'omai no 'l cape il Tracio lido e 'l Mauro,
 del tuo dolce, o Fiorenza, alto idioma,
 varca *il dotto cultor del nuovo Lauro* 165
 per chiara fama, e 'l sacro, altero e grande
 Casa, ch'or l'Adria, e dianzi ornava Roma,
 e quei che nacque a sempre aver la chioma
 d'allori cinta, e che Lutezia, abi crudo
 sol in questo voler, più di te cole, 170
 e de i lor detti scole
 per tutto fansi, e 'l vero aperto e nudo
 per lor si scorge in fin dai liti estremi
 onde son deste già mill'alme, e tale
 scrive toscan che non ti [Firenze] vide unquanco [...].²³

A questi, nella strofa successiva, si aggiunge il quarto personaggio:

Questi al gran Tebro, al famoso Peneo
 ti [Firenze] scorgeran, ché l'una e l'altra cetra
 suona per lor fra le toscane rive,
 e quei *ch' il nome di Vittoria impetra,* 185
per cui del Lazio e del sermone Acheo
la gloria che peria fiorita vive;
 questi non sdegnan le tue scorte dive,
 Padre, chiamar, come non anco il rivo
 di larga vena, il suo nativo fonte.²⁴ 190

Veniamo ai primi tre nomi. Il «dotto cultor del nuovo Lauro» sarà certamente Benedetto Varchi, cantore appunto del «nuovo Lauro» Lorenzo Lenzi, com'è definito in molti dei suoi sonetti. Si allude a Varchi anche attraverso l'utilizzo del verbo *varca*, secondo un gioco paronomastico caro allo stile dell'autore. Il «sacro, altero e grande Casa» altri non è che Giovanni Della Casa: di lui si dice che con le sue qualità prima «ornava» Roma, e ora «l'Adria», ovvero Venezia. La strofa dev'essere stata dunque scritta a ridosso della nunziatura apostolica a Venezia del Casa, che lasciò appunto Roma alla volta della Serenissima nell'agosto del 1544.²⁵ Dietro alla menzione sorniona e allusiva del letterato destinato ad avere onori eterni per la sua poesia, e che la Francia («Lutezia») onora in quegli anni più della sua terra natia (Firenze), si è tentati di riconoscere Luigi Alamanni: all'epoca Alamanni era ancora *il* poeta fiorentino in Francia,

23. Inc. *Pietà mi stringe e con sì giusti prieghi*, vv. 161-174, Br, c. 19v (= Bronzino, *Rime* 1822, p. 94). Corsivi e sottolineature mie.

24. Inc. *Pietà mi stringe e con sì giusti prieghi*, vv. 181-189, Br, c. 20r (= Bronzino, *Rime* 1822, p. 95). Sottolineatura mia. Il *Padre* è Giove, padre delle Muse (le *scorte dive* del verso precedente). Il *rivo di larga vena* è la sorgente di Ippocrene sacra alle Muse, sul Monte Elicona.

25. Vd. Mutini 1988, De Col 2007.

tale da potersi citare per antonomasia, e di cui c'è più di una ragione per tacere il nome. Se, come io credo, si sta parlando di lui, si sta parlando della più importante figura di riferimento per gli intellettuali di sentimento repubblicano, del principale poeta della nazione fiorentina alla corte francese. Con Alamanni si ricomporrebbe una triade di letterati, a buon titolo identificati da Bronzino come i più grandi fiorentini della sua generazione, nonché, come si dice nei versi successivi, versati nel greco e nel latino oltre che nel volgare (le due 'cetre', cui si allude anche dietro i fiumi Tevere e Peneo): e proprio Alamanni fu il fautore di una lirica volgare aperta all'esempio dei classici, come dichiarato nelle dediche delle *Opere Toscane* a re Francesco I.²⁶ Da un punto di vista poetico, Bronzino si mostra insofferente verso il fiorentinismo asfittico dei suoi compagni di accademia, e più in linea con la lezione di Bembo, che grazie alla mediazione di Varchi negli anni '40 si faceva strada anche a Firenze.²⁷

Ma la notazione di poetica ha evidenti implicazioni politiche: l'autore fa esplicito riferimento al fatto che le tre 'nuove' corone, e soprattutto il fantomatico francese, sono onorate più fuori Firenze che in patria. I tre, al tempo della composizione del testo, sono infatti tre poeti fuoriusciti, ed è chiaro che Bronzino ne auspichi qui il riavvicinamento. Delle vicende di Varchi nel principio degli anni '40 si è già detto: giova ricordare che, dopo essere rientrato in patria nel 1543, proprio nel 1544 si trovava a Roma, dove rischiò di nuovo di perdere il favore ducale appena riacquistato;²⁸ e anche di Alamanni si è già detto. Il nome di Della Casa, cui forse l'etichetta di fuoriuscito non si addice del tutto, è comunque sorprendente perché il poeta non nascose mai le sue simpatie antimedicee ed era in quegli anni già uomo di Papa Paolo III Farnese, spina nel fianco di Cosimo per tutti i primi anni del suo ducato.²⁹

26. Sulla poetica di Alamanni, aperta all'influenza dei classici, e sulla dedica delle *Opere Toscane* a Francesco I, vd. le considerazioni in Tomasi 2010 (contributo utile a inquadrare anche l'Alamanni politico).

27. Varchi fu certo l'ambasciatore di Bembo a Firenze, ma anche un sostenitore dell'uso vivo fiorentino (ovviamente dei colti) come barometro della lingua letteraria (saranno le tesi dell'*Ercolano*).

28. Varchi aveva rinunciato agli incarichi di governo nel Mugello offertigli da Cosimo I e si era recato a Roma per incontrare, tra gli altri, Pietro Bembo. Vedi Lo Re 2008, pp. 67-68.

29. Le posizioni fieramente antimedicee del Casa emergono in maniera esplicita almeno in due componimenti latini: il primo è il carme *In Cosmum Mediceum* (inc. *Tyranne saeve, proditor nequissime*), invettiva contro il duca scritta al tempo della vittoria di Firenze su Siena (1554) e reperta nel 1859 da Michele Ferrucci in un codice bolognese contenente, significativamente, epigrammi di Luigi Alamanni; il secondo (inc. *Multa tui a se viventi tibi debita cives*) è l'epigramma funebre per la morte del fuoriuscito fiorentino Giovan Francesco Giugni (1555), «ucciso da alcuni sicari, tra i cui mandanti ci furono Giovanni Francesco Lottini, segretario del duca Cosimo I [...] e Averardo Serristori, suo ambasciatore a Roma» (Leone *et alii* 2022, pp. 571 e 619-21 rispettivamente). Più che questioni di politica squisitamente municipale, a opporre Della Casa ai Medici fu la fedeltà a papa Paolo III e alla famiglia Farnese. Su questi aspetti, vd. Bonora 2022, pp. 68-69, dove si fa luce sulla personalità politica del Casa e sull'orazione al senato veneziano scritta (ma non si sa se pronunciata) nel 1547 «with the aim of convincing the Venetian governing class to ally with Rome

Caratteristiche simili a Varchi, Casa e Alamanni ha anche il quarto personaggio, grazie al quale – si dice – il greco e il latino sono tornati in auge: costui è Piero Vettori, con un altro gioco onomastico chiamato «quei ch'il nome di Vittoria impetra», e che, repubblicano in gioventù, nel 1538 si era avvicinato a Cosimo che l'aveva nominato rettore dello Studio Fiorentino. Nei versi successivi, Bronzino tematizza la differenza di destino tra Vettori e i tre poeti fuggiaschi: «Né pur lodate e conte | in te, sua patria, ove per grazia è vivo, | ma dovunque bontà s'ama e virtute | sua virtute e bontà son chiare e 'n pregio».³⁰ Quel «per grazia è vivo» ha un valore significativo, e sembra quasi preannunciare una simile *grazia* agli altri tre poeti qualora volessero seguirne le orme. Nell'ultima strofa prima del congedo, Cosimo I è evocato in un lungo encomio quale patrono delle arti e simbolo del riscatto politico di Firenze, quasi a porre simbolicamente questo quartetto sotto la sua egida.³¹

La cooptazione, o il desiderio di cooptare, Varchi, Vettori, ma soprattutto Alamanni e Della Casa nella politica culturale di Cosimo merita di essere discussa e contestualizzata, in quanto a prima vista sorprendente a quell'altezza cronologica. Gli anni in cui fu composta la canzone (la metà degli anni '40) videro un riassetto dei rapporti tra Francia e Impero che ebbe importanti ripercussioni sulla Firenze ducale (formalmente feudo di Carlo V). Sono gli anni che condussero alla pace di Crépy (18 settembre 1544), precaria tregua matrimoniale tra Francesco I e Carlo V dopo l'inasprimento delle ostilità nel precedente triennio. In quegli anni Cosimo, anche in virtù di questa instabilità politica, proseguì con maggiore perseveranza il programma di 'pace culturale' iniziato col rientro di Varchi a Firenze, e tentò un riavvicinamento con la corte francese inviando a Parigi un ambasciatore permanente:³² negli anni '40 si ricominciarono a stampare a Firenze (e non più solo in Francia) le opere di Alamanni (la *Coltivazione* e le *Opere Toscane*, anche se, significativamente, non le *Satire*); nel 1543 rientrò in città Varchi; nel 1545 lo stesso Varchi tenne la celebre lezione sul sonetto alla gelosia di Casa nell'Accademia Fiorentina, cuore della vita culturale del ducato; nel 1546, Cosimo offrì al più illustre degli esuli fiorentini, Michelangelo, «un posto nel consiglio dei Quarantotto,

and France». Utili anche gli affondi sull'orazione a Carlo V affinché le truppe imperiali lasciasero Piacenza nel 1549 in Albonico 2007. Su papa Paolo III Farnese avversario di Cosimo, tra i vari contributi, restano un punto di riferimento Spini 1945 e le lettere di Cosimo edite in Id. 1940.

30. Inc. *Pietà mi stringe e con sì giusti prieghi*, vv. 190-193, Br, c. 20r (= Bronzino, *Rime* 1822, p. 95).

31. Con le parole di Bronzino: «E perch'in tutto a la tua gloria aspiri, | drizza [Firenze] il guardo alla tua prima luce, | che d'alta Carità per te sempre arde, | al tuo buon Padre, al tuo famoso Duce [...] | E chi fia quel ch'a lui dritto riguarde | di Iustizia e Pietà, di Fede armato, | che non s'accenda d'onorato foco? | Ogni virtute ha loco | col divin Cosmo, e dov'il mondo ingrato | le sdegna, son da lui con pregio ornate | e d'alti premii e chiari onor gradite» (inc. *Pietà mi stringe e con sì giusti prieghi*, vv. 221-224, 227-232, Br, c. 20v, = Bronzino, *Rime* 1822, p. 95).

32. Spini 1999, p. 64. Non va dimenticato inoltre che Bronzino fu protagonista del riavvicinamento alla Francia sul versante pittorico: al cuore degli anni Quaranta risale uno dei suoi quadri più noti, l'*Allegoria del trionfo di Venere*, inviata in dono da Cosimo proprio a Francesco I.

la suprema magistratura della Firenze medicea». ³³ La presenza di Alamanni e Casa resta insomma notevole in questo contesto, ma non va intesa come se Bronzino avesse d'un tratto infranto un tabù. È possibile che egli avesse anzi captato il momentaneo cambio di umori e se ne facesse portavoce, auspicando con ciò un migliore destino per gli amici di gioventù.

3.2. A un altro capitolo della vita di Bronzino, e a un'altra stagione della vita politica in Firenze, appartengono i testi dedicati al duca Cosimo, che celebrano il periodo del suo massimo splendore politico e militare: la vittoria contro la repubblica di Siena, avvenuta tra il 1555 e il 1557, e il riconoscimento del titolo di duca di Firenze e Siena, avvenuto formalmente con il trattato di Cateau-Cambrésis nel 1559. Gli storici dell'arte hanno messo bene in luce come il periodo che va dalla vittoria su Siena alla morte del duca (1572) sia coinciso con un cambio, nelle arti figurative, nell'iconografia legata alla rappresentazione di Cosimo. ³⁴ Un cambio che ha comportato anche una sorta di passaggio di testimone tra Bronzino e Vasari come principali pittori di corte. La fama di Bronzino quale pittore dei fasti della Firenze cosimiana è legata ai ritratti di Cosimo I e famiglia nella metà degli anni '40: la regalità sfarzosa ma apollinea, marmorea, che ne costituisce il fascino immortale, offre meno spazio alla commemorazione di fatti contingenti. Sono quadri lontanissimi per ispirazione dai più tardi affreschi di Vasari e aiutanti a Palazzo Vecchio, successivi appunto alla vittoria su Siena. Nel complesso programma pittorico di Palazzo Vecchio, elementi mitologici sono abbinati ai principali eventi storici e alle principali vittorie militari della secolare dinastia Medici, tra i quali figurano anche quelli di cui Cosimo fu protagonista: la vittoria di Montemurlo, la conquista di Siena, la vittoria contro Turchi, Francesi e ultimi repubblicani fiorentini a Piombino. Tappe che spianarono la strada al dominio terreno del Duca sulla Toscana e, figurativamente, alla sua ascesa celeste tra gli immortali, rappresentata nell'Apoteosi di Cosimo I coronato d'alloro sul soffitto del Salone dei Cinquecento. La nuova iconografia di Cosimo, re insieme terreno e celeste, si reggeva sulla promozione della sua immagine come imperatore romano, e in particolare sul parallelsimo con la figura Ottaviano Augusto, l'imperatore-Dio, che seppe dare impulso, anche ricorrendo a una sapiente propaganda artistico-letteraria, al mito di un'età dell'oro. Testimonianza di ciò non sono solo le tarde statue di Cosimo come Ottaviano di Vincenzo Danti o il monumento equestre di Giambologna, ma anche gli apparati decorativi per l'entrata trionfale di Cosimo a Siena nel 1560, che riprendono e amplificano spunti presenti *in nuce* già negli apparati del 1539 per il suo matrimonio con Eleonora di Toledo. Il trionfo

33. Ivi, p. 53.

34. Forster 1971, in particolare p. 97 e seguenti, Testaverde 1990, Carrara 2007 e 2014, ma vd. anche le considerazioni in Davis 2010.

senese è descritto in due cronache: *La Reale Entrata dell'Eccellentissimo Signor Duca et Duchessa di Fiorenza in Siena* di Anton Francesco Cirni; *La solenne entrata dello Illustrissimo et eccellentissimo il singnor Duca di Fiorenza e Siena* di Antonio Martellini; ed è ripreso anche nella più tarda *La felicità del serenissimo Cosimo Medici granduca di Toscana* di Mario Mattesillani del 1572.³⁵ Le cronache descrivono passo dopo passo il percorso del duca dall'entrata di Porta Camollia fino al Palazzo dei Petrucci, scelto da Cosimo quale residenza senese. Gli apparati prevedevano nella prima parte scene di guerra consimili a quelle che saranno rappresentate da Vasari nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio; statue di Cesare Augusto e Teseo, trionfatori militari accompagnati da allegorie della Fede, della Carità e della Pace; ma in posizione di rilievo, «seguendo poi in Banchi» (l'attuale via Banchi di Sopra), recita la *Reale entrata*, «vi era una statua d'Ottaviano Augusto finta di bronzo col capricorno suo ascendente a piedi, e col mondo d'oro in mano con iscrizione: *Aurea condet secula*, significando, che 'l Duca con la pace rinovare l'età dell'oro».³⁶ Durante la processione, Cosimo avanzava a cavallo sotto un alto baldacchino a fianco alla moglie Eleonora. Così si descrive la scena nella *Reale entrata*, rimarcando la natura semidivina attribuita a Cosimo e alla sua sposa:

E certamente rappresentava quella realissima coppia [*Cosimo e Eleonora*] due Semi-dei, che l'uno era sparso di naturali, e benignissimi affetti di magnanimità, di gravità, e di valore, infiammato sol a desiderio d'honore, e gloria, da rallegrare ognun chi lo serve, et ama, e spaventare chi fusse di contraria volontà.

La cronaca prosegue con la descrizione dell'apparato ornamentale antistante al Palazzo dei Petrucci, che prevedeva, insieme a due grandi dipinti della famiglia del Duca, la rappresentazione di due atti simbolo della presa del potere di Cosimo su Firenze: il cardinale Innocenzo Cybo che, dopo la morte del primo duca Alessandro de' Medici, consegna la città di Firenze nelle mani di Cosimo per volere di Carlo V; lo stesso Carlo V che, nel 1543, rimuove le sue truppe dalla Fortezza da Basso lasciando a Cosimo il potere militare sulla città.³⁷

35. I testi citati si leggono rispettivamente in Davis 2010, Martellini 2010 e Mattesillani 1572.

36. Davis 2010, p. 12, da cui proviene anche la successiva citazione.

37. È interessante notare il 'salto di qualità' nell'immagine di Cosimo dagli apparati nuziali del 1539 a quelli trionfali del 1560. In quelli del 1539, a Porta Palio, già figurava un'immagine di Ottaviano, «sedente sopra un soglio coronato di lauro e con lo scettro nella man destra», con ai piedi rappresentazioni allegoriche delle terre in suo dominio e sempre accompagnato dal motto «Augustus Caesar divum genus aurea condit saecula» (Cipriani 1980, p. 76): 'specchio' di Ottaviano era Carlo V, raffigurato negli stessi apparati nell'atto di ricevere la corona da papa Clemente VII. Negli apparati del 1560, se Ottaviano resta il modello di riferimento, non si può non notare come il suo 'specchio' sia diventato lo stesso Cosimo, non più Carlo V, che è anzi raffigurato nell'atto di cedere al duca il pieno *impero* su Firenze. Un simile raffronto tra gli apparati del 1539 e il programma pittorico di Palazzo vecchio è già in Forster 1971, pp. 91-93.

A questo secondo evento allude, come ha notato per primo Antonio Gericmicca, anche il primo dei sonetti che Bronzino dedica a Cosimo I, il che ha indotto lo studioso a datare il componimento al 1543. A questo punto è interessante confrontare la descrizione di questa seconda scena come riportata nella *Reale entrata* e come viene descritta nel sonetto bronziniano. In entrambe le rappresentazioni, il gesto viene metaforicamente reso come un'incoronazione, si pone l'accento sull'esercizio del potere come forma di *impero* e sulle prerogative terrene e divine del potere ducale, con una fedeltà alla 'nuova' iconografia del duca che indurrebbe ad escludere che il sonetto sia stato scritto in presa diretta. Potrebbe trattarsi forse di un testo di anniversario di quel giorno d'ottobre del 1543, come farebbe dedurre l'incipit, oppure una sorta di *ekphrasis* degli apparati celebrativi del trionfo senese: in questo modo, il sonetto sarebbe cronologicamente più legato agli altri del fascicolo. Così la *Reale entrata*: «Di sopra era dipinto l'Imperatore d'eterna memoria che consegna le fortezze al Duca dello stato suo, et egli coronato sta inchinato a riceverle con iscrizione: *Tu regere imperio populos, Cosme, memento: hae tibi erunt arcēs*».³⁸ Così Bronzino:

O sovr'ogn'altro avventuroso giorno,
 oggi al gran Cosmo il magno Carlo immmano
 l'impero del bel fior, l'onor toscano
 intero ha posto e sciolto d'ogni intorno.
 Arno felice, or che più chiedi? Attorno 5
 ridon le rive, e 'l ricco frondo e piano
 rigan l'onde tranquille, e 'l tuo sovrano
 crine è d'olive e sacri lauri adorno.
 Mercè del tuo buon Duce, o lieta Flora,
 Flora lieta e felice, oggi c'è nata 10
 vera gloria e beltà, vero valore.
 Ben sicura posar godendo ogn'ora
 puoi i don' celesti, in alta sede amata
 dal divin Cosmo, e di sì giusto amore.³⁹

Elementi appartenenti alla nuova iconografia di Cosimo imperatore si riscontrano poi in quasi tutte le altre poesie dedicate al sovrano. La parola *impero*, ad esempio, ritorna ossessivamente: nel sonetto *Risorgi alma, divina e sola face* (n. 143, vv. 9-12), si invita il sole a splendere su Firenze,

38. Davis 2010, p. 14. Il motto rimodula la profezia di Anchise (Carlo V) a Enea (Cosimo) in Ver. *Aen.* VI.851-853: «tu regere imperio populos, Romane, memento, | hae tibi erunt artes, pacique imponere morem: | parcere subiectis et debellare superbos». Le *artes* sono sostituite dalle più concrete *arcēs* ('fortezze'), riferimento appunto alla Fortezza da Basso e alla Fortezza di Livorno.

39. Br, c. 90r (= Bronzino, *Rime* 1823, p. 111).

Poiché dal sommo eletto, il giusto, il vero
 nostro buon Duce oggi a l'ingrato ardire, 10
 all'ingiust'odio e folle, il foco estinse,
 oggi al suo santo e 'n ciel fondato Impero
 nacque Pace e fermezza, onde fiorire
 possa, e far frutto in Dio che per lui vinse.⁴⁰

In un altro, si rappresenta Cosimo osservare dall'alto le terre della Toscana, pacificate dopo l'ultima importante guerra combattuta contro Siena (n. 146, vv. 1-4):

Quanta cred'io, Signor, letizia aggate
 nel vostro core, ogn'or ch'il vostro impero
 girate con la vista o col pensiero,
 e nullo al suo valor pari trovate...⁴¹

Nel rivolgersi a Cosimo pacificatore, nel cui «sacro aspetto, umil, saggio e giocondo | pace tranquilla e cortesia si legge, | sante voglie, alto oprar, iustizia e fede», lo si definisce «Glorioso signor d'Impero degno» e «divin Cosmo»; grazie a Cosimo i fiorentini sono «tratti di superbo e 'ndegno | secolo avar, pien d'ira, odio e timore» verso un'«età migliore [...] aureo regno»; ancora, in un altro sonetto il duca divinizzato è detto «degno fra noi d'altari e tempii».⁴²

Nelle poesie per Cosimo si riscontrano poi ulteriori elementi collaterali della rinnovata iconografia del potere ducale. Restando alle rappresentazioni allegoriche, la personificazione della Toscana andò incontro allo stesso tipo di riqualifica imperiale toccata alla figura di Cosimo. Nell'illustrare l'apparato disposto a contorno dell'entrata di Palazzo dei Petrucci, la *Reale entrata* ci informa ad esempio che «Sopra il frontespizio erano tre figure di rilievo finte di bronzo», ovvero «la Toscana in mezzo col scettro da man sinistra, e dalla destra una corona reale», ceduti il primo a Cosimo, la seconda a Eleonora, una Toscana incoronata con scettro è anche in una più tarda xilografia di Cherubino Alberti, in cui la si vede incoronata da un Cosimo in armi mentre cede lo scettro a una Firenze vestita del manto granducale.⁴³ E una Toscana con scettro compare anche nella prima di tre canzoni 'sorelle' tutte dedicate

40. Br, c. 91r (Bronzino, *Rime* 1823, p. 112).

41. Br, c. 92v (Bronzino, *Rime* 1823, p. 113).

42. Br, c. 93r (Bronzino, *Rime* 1823, p. 114).

43. Riprodotta in Testaverde 1990, p. 193, e visibile al seguente indirizzo: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/651196>>. La xilografia riproduce un quadro di Jacopo Ligozzi, parte di una struttura effimera «eretta in prossimità della Piazza della Signoria, dedicata all'apoteosi dei granduchi» (Testaverde 1990, p. 192). La struttura è descritta anticamente in *Della descrizione del regale apparato fatto nella nobile città di Firenze per la venuta e per le nozze della Serenissima Madama Cristina di Loreno moglie del Serenissimo Don Ferdinando Medici terzo Gran Duca di Toscana libro secondo, descritte e di figure adornato da Raffael Gualterotti gentil'huomo florentino*, Firenze, appresso Antonio Padovani, 1589, pp. 168-69.

a Cosimo «duca di Fiorenza e Siena». È un testo, va detto, la cui parafrasi è a tratti impervia, ma in cui si riconosce nondimeno una serie di quadri che obbediscono alla nuova iconografia ducale. La canzone celebra la ritrovata unità e pace della Toscana sotto il «saldo diamante», emblema della famiglia Medici, riposto alla testa del ducato per volontà divina (n. 254, vv. 16-25):

Vago, felice e lieto almo paese
 che dalla Magra al Tebro e dal Tirreno
 pelago all'Alpe il seno
 cortese scopri e 'l tuo gradito scetro,
 quanto le lunghe e non dovute offese 20
 in tante parte così gravi pieno
 già ti fer, tante or sieno
 tue gioie, i danni e' guai lasciati addietro.
 Saldo Diamante, omai, non fragil vetro
 scolpisce gl'onor tuoi per man celeste.⁴⁴ 25

Più oltre nella stessa canzone il poeta sembra consapevolmente creare una sorta di gioco di specchi tra il proprio testo e gli affreschi di Palazzo Vecchio, con una serie di allusioni ai motivi dei dipinti vasariani. Il ritorno dei Medici alla testa del ducato coincide con l'arrivo di una «progenie nuova» scesa «dall'alto del Ciel», con il ritorno della «Vergine Astrea», vergine stellare simbolo della Giustizia, e con il ritorno di Saturno e dell'età dell'oro (vv. 46-53). Si tratta, com'è noto, dei soggetti raffigurati da Vasari e aiutanti nel cosiddetto Salone degli Elementi, che rappresentano *sub specie mitologica* il rifiorire di Firenze sotto i Medici. In essi troviamo il grande affresco raffigurante Crono che evira Urano, il quale spandendo dal cielo («dall'alto del Ciel») il suo seme sulla terra gli dona vita; poco sotto, segue l'affresco con Saturno che riceve le primizie della terra; nella stessa sala, le finestre erano in origine decorate con motivi allegorici, tra i quali, citando Vasari, figurava una «Astrea, che con le bilance pari in mano aggiusta, col peso d'una palla rossa dell'arme di Vostra Eccellenza, tutti i peccati de' malfattori, in suppliche, lacci, reti, et altre insidie de' tristi uomini». ⁴⁵ Questi i versi bronziniani:

Ben puoi [*Firenze*] dall'alto Ciel progenie nuova
 vederti data,⁴⁶ e la vergine Astrea
 che spenta esser pareva
 in te raccesa, e l'alma età dell'oro,

44. Br, c. 98v (Bronzino, *Rime* 1822, p. 76).

45. Vasari, *Opere*, vol. VIII (1882), p. 34.

46. Ragioni cronologiche portano a escludere che Bronzino auguri a Cosimo una nuova progenie in senso letterale: i figli che ebbe da Eleonora erano tutti già nati al tempo del trionfo su Siena. Il riferimento sarà dunque ai figli nati dal seme Urano (dei e titani), con Firenze finalmente degna di accogliere tale progenie.

e tornato il buon Re che, a quel che giova 50
 padre [scil. *padre di Giove*], provò con la sua sposa Rea
 quel che manco dovea:
 ingiusta fuga ai giusti meriti loro.⁴⁷

Le allusioni continuano nelle strofe successive (vv. 61-64), dove il trionfo di Cosimo sui nemici è illustrato mediante il confronto con le fatiche di Ercole: il duca è un

Nuovo ecco Alcide che dell'Idra infesta
 fuga l'empio venen ch'avea somersa,
 onde impedita e persa
 era de' campi tuoi [*Firenze*] la miglior parte.

È un Ercole che, invece di strappare le corna di Acheloo, mostro mitologico dalla testa di bue, delle due corna «un ricco e solo | ne fa senz'onta e duolo | con gioia e pace», a simboleggiare forse la rinnovata unità tra Firenze e Siena (vv. 77-79);⁴⁸ sotto la guida di Ercole/Cosimo, i fiorentini non temono né Caco né il Leone Nemeo, né l'Idra né Cerbero, né Anteo né il giardino delle Esperidi (ultima stanza, vv. 91 e ss.). Se è vero che la rappresentazione di Cosimo in veste erculea non è certo una prerogativa vasariana,⁴⁹ va quantomeno notato che tutti i miti evocati dal poeta trovano riscontro nei nuovissimi affreschi della 'Sala di Ercole' di Palazzo Vecchio. Pure non essendo direttamente coinvolto come artista nel rinnovamento del Palazzo, Bronzino si mostra fortemente ricettivo delle innovazioni iconografiche e ne rende testimonianza nei suoi versi.

L'immagine del Cosimo *triumphans* chiude la prima parte della silloge bronziniana, quella in cui più si avverte la partecipazione dell'autore ai destini della Firenze ducale, per lasciare spazio alla seconda di argomento funebre, che – come detto – ruota intorno a lutti occorsi dal 1557 (morte di

47. Br, c. 99v (= Bronzino, *Rime* 1822, p. 76). Ovvero, prima dell'intervento pacificatore di Cosimo, Saturno e Rea erano stati messi ingiustamente in fuga: col loro ritorno, ritorna l'età dell'oro. Si badi che anche la Vergine Astrea, secondo il mito, lasciò la terra disgustata dagli uomini sul fare dell'età del bronzo. Il mito del 'ritorno di Astrea', di una nuova giustizia terrena e divina, è centrale nell'iconografia del potere imperiale nel Rinascimento, come mostrato in Yates 1990, con particolare riferimento a Carlo V alle pp. 2-36. I punti di riferimento intertestuali, per Bronzino come per il ciclo iconografico vasariano, sono qui l'egloga 4 di Virgilio unitamente alla sua riattualizzazione nel canto XV dell'*Orlando Furioso*, dove Ariosto associa Astrea proprio all'imperatore Carlo V: «Astrea veggio per lui riposta in seggio, | anzi di morta ritornata viva; | e le virtù che caccio il mondo, quando | lei caccio ancora, uscir per lui di bando» (ott. 25, vv. 4-8).

48. Br, c. 100r-v (= Bronzino, *Rime* 1822, p. 76-77).

49. Sull'argomento vd. almeno il catalogo della mostra fiorentina dedicata al mito di Ercole fondatore, Bulst *et alii* 2016. Per il sincretismo tra il mito dell'origine aramea e quello dell'origine erculea di Firenze, vd. già D'Alessandro 1980, in particolare p. 355 e ss.

Pontormo) agli anni '60.⁵⁰ L'ideale parabola narrativa del canzoniere va a spegnersi su toni dolenti che in qualche modo riflettono l'effettiva parabola della vita dell'artista. L'ultima importante commissione ducale toccatagli fu la complessa realizzazione dei cartoni per gli arazzi del Salone dei Dugento, conclusi intorno al 1553: a questi, seguirono in effetti alcuni anni (per usare un eufemismo) di «alleggerimento delle commissioni ducali».⁵¹ Solo nel 1561, grazie a Vasari, Bronzino fu incluso tra i fondatori dell'Accademia del Disegno; nel 1565 dipinse «alcune storie delle nozze di Imeneo»,⁵² per gli apparati nuziali di Francesco Medici (figlio di Cosimo) e Giovanna D'Austria; nel 1566, proprio in virtù dei suoi versi di encomio, fu reintegrato nell'Accademia Fiorentina;⁵³ ma la stagione finale del dominio di Cosimo su Firenze, tutta rivolta all'agguerrito perseguimento del titolo granducale, nonostante questi ultimi incarichi, non vide Bronzino protagonista.

Riferimenti bibliografici

- Albonico 2007 = Simone A., *Un caso dimenticato di filologia d'autore. L'«Orazione a Carlo V»*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, a cura di S. Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 513-37.
- Blasio 2007 = Silvia B., *Percorsi della pittura toscana nelle Marche tra Cinque e Seicento*, in *Marche e Toscana: terre di grandi maestri tra Quattro e Seicento*, a cura di S. B., Ospedaletto, Pacini, pp. 181-230.
- Bulst et alii 2016 = *La città di Ercole. Mitologia e politica*, a cura di Wolfger B., Francesca de Luca, Fabrizio Paolucci e Daniela Parenti, Bologna, Pendragon.
- Bonora 2022 = Elena B., *Waiting for the Emperor. Italian Princes, the Pope and Charles V*, translated by R. Bates, Roma, Viella (ed. italiana originale Torino, Einaudi, 2014).
- Bronzino, *Rime* 1822 = D. Moreni, *Rime inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto il Bronzino*, Firenze, Magheri.
- Bronzino, *Rime* 1823 = D. Moreni, *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di più insigni poeti*, Firenze, Magheri.
- Bronzino, *Rime in burla* = B., *Rime in burla*, a cura di F. Petrucci Nardelli, introduzione di C. Mutini, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1988.

50. L'ultimo testo per Cosimo I è il n. 156. A questo seguono alcuni sonetti amorosi e di corrispondenza fino al sonetto 167, che inaugura appunto la corona funebre in morte di Pontormo. I sonetti successivi sono scritti in occasione di lutti 'privati', come quelli per Pontormo, Luca Martini, il padre di Laura Battiferri, ma anche di lutti 'pubblici', come la corona per la morte della duchessa Eleonora e i suoi giovanissimi figli, quella per una malattia del duca Cosimo, e i testi per la morte di Michelangelo Buonarroti.

51. Geremicca 2013, p. 218.

52. Ivi, p. 219.

53. In Br, il fascicolo che contiene le 'tre canzoni sorelle' per Cosimo I porta in calce la nota di Giovambattista Adriani e Leonardo Salviati, censore e console pro-tempore dell'Accademia Fiorentina, «in cui si certificano le qualità letterarie dei componimenti, necessario lasciapassare per rientrare in seno all'accademia. La nota è datata tra giorni prima della sua riammissione» (Geremicca 2013, p. 55; e già Tanturli 2004, pp. 196-97).

- Bronzino, *Salterelli* = B., *I salterelli dell'Abbrucia sopra i Mattaccini di Ser Fedocco*, a cura di C. Rossi Bellotto, Roma, Salerno, 1998.
- Campitelli 2011 = Carlo C., *L'Oratione alli fuoriusciti di Fiorenza et altri cittadini amatori della libertà (1556). Per un'attribuzione a Bartolomeo Cavalcanti*, in «Archivio Storico Italiano», CLXIX (2011), 2, pp. 241-80.
- Campitelli 2022 = Carlo C., *Un diplomatico in esilio. Bartolomeo Cavalcanti tra fuoriusciti e letterati (1503-1562)*, Roma, Viella.
- Carrara 2007 = Eliana C., *Il ciclo pittorico vasariano nel Salone dei Cinquecento e il carteggio Mei-Borghini*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. C. e S. Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, pp. 317-96.
- Carrara 2014 = Eliana C., *Potere delle immagini/immagini del potere nella Firenze di Cosimo I*, in «Annali di storia di Firenze», IX (2014), pp. 35-55.
- Carrara 2017 = Eliana C., *Una proposta di identificazione per il Ritratto di giovane con libro di Agnolo Bronzino: Benedetto Busini*, in «Annali di critica d'arte», n.s., I (2017), pp. 89-113.
- Cecchi 1990 = Alessandro C., «*Famose Frondi de cui santi honori...*», un sonetto del Varchi e il Ritratto di Lorenzo Lenzi del Bronzino, in «Artista», II (1990), pp. 8-19.
- Cecchi 1991 = Il Bronzino, Benedetto Varchi e l'Accademia Fiorentina: ritratti di poeti, letterati e personaggi illustri della corte medicea, in «Antichità viva», XXX (1991), 1-2, pp. 17-28.
- Celi 2017 = Paolo C., «*Orme, del passo tuo l'empia ruina*». Su un sonetto del Bronzino in morte del Pontormo, in *Storia, tradizione e critica dei testi. Per Giuliano Tanturli*, I, a cura di I. Becherucci e C. Bianca, Lecce, PensaMultimedia, pp. 65-74.
- Cipriani 1980 = Giovanni C., *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Firenze, Olschki.
- Christiansen, Falciani 2021 = *The Medici: Portraits and Politics, 1512-1570*, a cura di Keith C. e Carlo F., New York, The Metropolitan Museum of Art.
- Chiummo 2007 = Carla C., «*Si grande Apelle, e non minore Apollo: il 'nonsense' del Bronzino manierista*», in «*Nominativi fritti e mappamondi*». Il «nonsense» nella Letteratura italiana, Atti del convegno di Cassino, 9-10 ottobre 2007, a cura di G. Antonelli e C. Chiummo, Roma, Salerno, pp. 93-124.
- Chiummo 2016 = Carla C., *Bronzino e l'Accademia Fiorentina*, in *The Italian Academies: 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, a cura di J. Everson, D. Reidy e L. Sampson, New York, Routledge, pp. 258-76.
- Costamagna 1994 = Philippe C., *Pontormo*, Milano, Electa.
- D'Alessandro 1980 = Alessandro D'A., *Il mito dell'origine «aramea» di Firenze in un trattatello di Giambattista Gelli*, in «Archivio storico italiano», CXXXVIII (1980), 3, pp. 339-89.
- Davis 2010 = *La reale entrata: invention, programme, inscriptions, and description for the entry of Cosimo de' Medici into Siena, 1560*, edizione digitale e introduzione a cura di Charles D., <<https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/983/>>.
- De Col 2007 = Andrea D. C., *Il nunzio Giovanni Della Casa e l'Inquisizione di Venezia*, in *Giovanni Della Casa, ecclesiastico e scrittore*, Atti del Convegno, Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003, a cura di S. Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 1-30.
- Leone et alii 2022 = G. Della Casa, *Poesie italiane e latine. Capitoli. Rime piacevoli. Rime. Carmina*, a cura di Marco L., Quinto Marini, Matteo Navone e Massimo Scorsone, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

- Falciani 1996 = Carlo F., *Il Rosso Fiorentino*, Firenze, Olschki.
- Falciani, Natali 2011 = *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, a cura di Carlo F. e Antonio N., Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 - 23 gennaio 2011, Firenze, Mandragora.
- Firpo 1997 = Massimo F., *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi.
- Forster 1971 = Kurt W. Forster, *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XV (1971), 1, pp. 65-104.
- Gamberini 2013 = Diletta G., «E' principi grandi hanno per male che un lor servo dolendosi dica la verità delle sue ragioni». *La censura dei Trattati di Benvenuto Cellini*, in «Schifanoia», XLIV-XLV (2013), pp. 47-62.
- Gamberini 2016 = Diletta G., *Benvenuto Cellini, o del sapere "pur troppo dire il fatto suo" a Cosimo de' Medici*, in «Annali d'Italianistica», XXXIV (2016), pp. 199-218.
- Gamberini 2020 = Diletta G., «*Havendo io sempre riconosciuto da voi tutto quello che io so e vaglio*»: le diverse militanze michelangioliste di Agnolo Bronzino, in «Letteratura&Arte», XVIII (2020), pp. 17-29.
- Geremicca 2013 = Antonio G., *Agnolo Bronzino: 'La dotta penna al pennel dotto pari'*, Roma, UniversItalia.
- Geremicca 2017 = Antonio G., *Sulla scia di Agnolo Bronzino, Alessandro Allori sodale di Benedetto Varchi. Un ritratto 'misconosciuto' del letterato e un suo sonetto inedito*, in «La Rivista. Études culturelles italiennes Sorbonne Universités», V (2017), pp. 85-112.
- Geremicca 2019 = Antonio G., *Inedite corrispondenze in versi tra Benedetto Varchi e Agnolo Bronzino*, in «Italique», XXII (2019), pp. 59-80.
- Geremicca 2020 = Antonio G., *Agnolo Bronzino 'bifronte' al bivio tra pittura e poesia*, in «Letteratura&Arte», XVIII (2020), pp. 31-47.
- Leporatti 2005 = Roberto L., «*Il Vespro*» di Bartolomeo Tasio. *Dialogo su una commedia cinquecentesca intitolata «Il Negromante de' Negromanti»*, in «PerLeggere», VIII (2005), pp. 112-71.
- Lo Re 2006 = Salvatore L.R., *La crisi della libertà fiorentina. Alle origini della formazione politica e intellettuale di Benedetto Varchi e Piero Vettori*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Lo Re 2008 = Salvatore L.R., *L'amico di Benedetto: Luca Martini*, in Id., *Politica e cultura nella Firenze Cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana, Vecchiarelli, pp. 257-94.
- Martellini 2010 = Antonio M., *La Solenne entrata del lo Illustrissimo, et Eccellentissimo Signore il Signor Duca di Fiorenza et Siena, fatta a XXVIII. d'Ottobre, MDLX, in Siena*, edizione digitale a cura di C. Davis, <<https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1011/>>.
- Mattesillani 1572 = Mario M., *La felicità del serenissimo Cosimo Medici granduca di Toscana. Di Mario Matasilani bolognese*, In Firenze, alla stamperia di loro Altezze, appresso Giorgio Marescotti.
- Mutini 1979 = Claudio M., *Cavalcanti, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 624-28.
- Parker 2000 = Deborah P., *Bronzino. Renaissance painter as a poet*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Plaisance 2004 = Michel P., *L'accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici. L'académie et le prince. Culture et politique à Florence au temps de Côme Ier et de François de Médicis*, Manziana, Vecchiarelli.
- Rossi 2018 = Carla R., «Doppio tributo ad un sol nome pago». *La musa delle rime d'amore del Bronzino*, Londra, Thecla Academic Press.
- Rossi 2022 = Carla R., *Il Bronzino poeta. Rime serie e facete di un maestro del Rinascimento fiorentino*, I, Londra, Receptio Academic Press.
- Simoncelli 1995 = Paolo S., *Pontormo e la cultura fiorentina*, in «Archivio Storico Italiano», CLIII (1995), 3, pp. 487-527.
- Simoncelli 2006 = Paolo S., *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino 1530-54*, I 1530-37, Milano, FrancoAngeli.
- Simoncini 2005 = Stefano S., Lenzi, Lorenzo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 389-92.
- Spini 1940 = Cosimo I de' Medici, *Lettere*, a cura di Giorgio S., con un'introduzione di A. Panella, Firenze, Vallecchi.
- Spini 1945 = Giorgio S., *Cosimo I e l'indipendenza del principato mediceo*, Firenze, Vallecchi, 1980 (I ed. 1945).
- Spini 1999 = Giorgio S., *Michelangelo politico e altri studi sul Rinascimento fiorentino*, Milano, Unicopli.
- Tanturli 2004 = Giuliano T., *Formazione d'un codice e d'un canzoniere: "Delle rime del Bronzino pittore libro primo"*, in «Studi di filologia italiana», LXII (2004), pp. 195-224.
- Tanturli 2011 = Giuliano T., *Il Bronzino poeta e il ritratto di Laura Battiferri*, in *La parola e l'immagine: studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi e A. Gareffi, Firenze, Olschki, pp. 319-32.
- Testaverde Matteini 1990 = Anna Maria T.M., *La decorazione festiva e l'itinerario di 'rifondazione' della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIV (1990), 2, pp. 165-98.
- Tomasi 2012 = Franco T., *La poésie italienne à la cour de François Ier. Alamanni, Martelli et autres cas exemplaires*, in *La poésie à la cour de François Ier*, a cura di J.-E. Girrot, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 65-88.
- Varchi, *Opere* = Benedetto V., *Opere*, Trieste, Lloyd, 1858-1859, 2 voll.
- Vasari, *Opere* = *Le opere di Giorgio Vasari*, con nuove note e commenti di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1878-1885, 9 voll.
- Vasari, *Vite* = Giorgio V., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1966-1997, 10 voll.
- Vatteroni 2022 = B. Varchi, *Capitoli burleschi*, a cura di Selene V., Roma, Salerno.
- Vestri 2017 = Veronica V., *Note d'archivio di Benedetto Busini*, in «Annali di critica d'arte», n.s., I (2017), pp. 115-29.

Indici

Indice dei manoscritti

CITTÀ DEL VATICANO
Biblioteca Apostolica Vaticana
Barberiniani latini

2621: 251n

3964: 79

Chigiani

I.VI.238: 297nn

Ferraioli

827 (= RVF): 80, 82

Reginensi latini

1591 (= RVR): 80, 82

Rossiani

639: 100

Vaticani latini

5205: 14

FIRENZE

Archivio di Stato

Mediceo del Principato, Carteggio universale

filza 343: 234n

filza 394A: 234n

filza 399: 234

filza 402A: 234n

Biblioteca Marucelliana

B.III.52: 234n

Biblioteca Medicea Laurenziana

XL.50 (= FL¹): 80, 81

Acquisti e Doni

264: 80

Asbburnam

564 (= FL⁴): 80, 82

Plutei

30.28: 235n

Biblioteca Nazionale Centrale

Fondo Magliabechiano

VII.676: 86, 89 e n

VII.1089: 90

VII.713: 233-254

VII.714: 233-254

VII.720 (= FN⁴): 73, 80, 82

IX.91: 234n

Fondo Nazionale

II.IX.10: 309, 315-24

LONDON

British Library

Add. MSS

33733: 265n

MADRID

Biblioteca Nacional de España

1469: 273n, 273n

5602: 266n

MALTA

National Library

Archivio dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme, di Rodi e di Malta

Arch. 404: 235n

MANTOVA

Archivio di Stato

Archivio Gonzaga

busta 2526: 169n

Autografi

busta 7: 159n

MILANO

Biblioteca Ambrosiana

V 24 sup.: 213 e n

Biblioteca Nazionale Braidense
Fondo Castiglioni
 8/1: 293

Biblioteca Trivulziana
 981: 15

NAPOLI
 Biblioteca Oratoriana
 XXVIII.1.8: 73

NEW YORK
 Hispanic Society of America
 CLVII: 273n

PADOVA
 Biblioteca del Seminario Vescovile
 375n

PARIS
 Bibliothèque nationale de France
Français
 17890: 260n
 5604: 148n
Italien
 1543 (= PN): 77, 78, 79, 80, 82
 1711: 71-72

PRINCETON
 University Library
 Manuscripts Division, Department of Rare
 Books and Special Collections
 141: 126

ROMA
 Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II
Sessoriani
 413 (=RN): 75, 80, 82

SANTA MONICA
 Getty Center for the History of Art and the
 Humanities
 Archives of the History of Art
 850628 (= SMG): 80, 82

TRENTO
 Fondazione Biblioteca San Bernardino
 49: 284n

VENEZIA
 Biblioteca Nazionale Marciana
Italiani

VI.128: 190 e n
 VII.1: 148n
 IX.349 (= VM¹⁰): 80, 82
 IX.622 (= VM⁷): 80, 82
 XI.174: 149 e n

Latini
 X.98: 251n
 XII.212: 140n

VERCELLI
 Archivio di Stato
Fondo Famiglia Arborio di Gattinara
 mazzo 3 Mercurino Arborio di Gattinara,
 n. 13: 247n

Indice dei nomi e delle opere anonime

- Abbamonte, Giancarlo, 32nn, 37
Accademia degli Ardenti, 122n, 291
Accademia degli Incogniti, 122 e n, 292
Accademia degli Intronati, 122
Accademia dei Sereni, 113n, 122n, 125, 292
Accademia del Disegno, 324
Accademia della Chiave, 188 e n
Accademia della Fama, 147
Accademia Fiorentina, 234, 311, 314, 316, 317, 324 e n
Accademia Olimpica, 301
Acciaiuoli, Donato, 55
Accolti, Benedetto, 250
Addante, Luca, 111n, 128, 182n, 192
Adriani, Giovambattista, 324n
Adriano, imperatore romano, 303
Adriano VI, papa, 236n
Affò, Ireneo, 187n, 192
Agosti, Giovanni, 46, 209, 229, 230
Agostini, Agostino degli, 136n, 140n, 148n
Agostino, Aurelio, santo, 303
Aikema, Bernard, 23 e n, 37, 41
Alazard, Florence, 24
Alamanni, Luigi, 15, 32n, 85-109, 179 e n, 213, 218, 315-16 e nn, 317-18
Alamanni, Luigi di Tommaso, 89
Alberti, Cherubino, 321
Alberti, Leon Battista, 168n, 172
Albertino da Lissona, 56n
Alberto di Brandeburgo, detto Alcibiade, margravio di Kulmbach-Bayreuth, 256, 262, 273 e n
Albino, Giovanni, 63
Albonico, Simone, 9n, 12, 13, 15, 17, 18n, 32, 33, 34n, 37, 38, 46, 51, 69 e n, 82, 83, 91n, 106, 118n, 128, 197n, 206, 209n, 210n, 213nn, 218n, 219n, 228n, 230, 317n, 324
Alciati, Andrea, 157 e n, 172, 188
Allegretti, Antonio, 179-80
Alessandro VI, papa, 34
Alessandro de' Medici, duca di Firenze, 248, 249-50, 312, 313, 319
Alessandro Magno, 116
Alfonso II d'Aragona, duca di Calabria, poi re di Napoli, 70, 74, 79, 80, 81 e n, 94
Alfonso V d'Aragona, re di Sicilia e di Napoli, 80
Alfonso I d'Este, duca di Ferrara, 33n, 201, 203 e nn
Alhaique Pettinelli, Rosanna, 31, 38
Alighieri, Dante, 196, 221, 225, 293, 295, 313, 314
d'Alleman, Soffrey, capitano Molard, 244
Allen, Percy S., 223, 230
Allori, Alessandra, 310n
Allori, Alessandro, 310n
Alois, Gian Francesco, detto il Caserta, 181-82 e n
Alonge, Guillaume, 27, 38, 223n, 230
Alonge, Serena, 256, 274
Álvarez de Toledo, Fernando, III duca d'Alba, 256, 257, 258, 260, 261, 262-63, 265n, 270, 271, 272, 274
Alvaro, Pietro, 141
Ambrosini, Federica, 134n, 147n, 150
Amerbach, Bonifacius, 260-61n, 274
Amorino, Erika, 9n, 10n
Andreani, Veronica, 146n, 150, 192
Andreasi, Ippolito, 155, 156, 158, 163, 170, 171
Andretta, Elisa, 46
Angelini, Alessandro, 34n, 50
Annibale Barca, 219n, 220
Anselmi, Gian Mario, 32n, 37, 38, 66, 229
Antonelli, Giuseppe, 202nn, 325
Appiano, 54-55
Appiano, Francesco, 215
Apuleio, 159
Aragona, famiglia, 62, 63, 64, 71, 78, 80, 95, 184, 186 e n
d'Aragona, Giovanna, 95, 184, 186n

- d'Aragona, Maria, marchesa del Vasto, 183-84, 186n, 187-88 e n
d'Aragona, Marina, principessa di Salerno, 114nn
Arasse, Daniel, 31, 42, 158n, 159n, 172
Arbizzoni, Guido, 291n, 304
Arcangeli, Letizia, 193, 210n, 212n, 230
d'Arco, Nicolò, 218, 285 e n, 287, 306
Ardinghelli, Giuliano, 175
Ardinghelli, Niccolò, 175
Aretino, Pietro, 121-22 e n, 128, 135n, 151, 159n, 235 e n, 251, 286-89 e nn, 296, 304, 305
Ariani, Marco, 327
Ariosto, Giulio, 147n, 151
Ariosto, Ludovico, 24, 31, 32, 85-109, 120, 164, 196, 218 e n, 220n, 221, 225-26n, 284, 298, 323
Aristotele, 116, 122n, 160-68 e nn, 172, 173, 195, 196 e n, 206, 293
Arlati, Fabio, 212n
Arrivabene, Andrea, 186n
Aronberg Lavin, Marylin, 158 e n, 161n, 172
Arriano, 54
Asdrubale Barca, 219n
Asor Rosa, Alberto, 31, 42, 48
Auerbach, Erich, 259n, 275
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano, imperatore romano, 22, 88, 138, 139, 145, 217, 219n, 229, 268, 270, 291, 318-19 e n
Ávalos, famiglia, 111 e n, 118, 137, 184-87 e n, 190
d'Ávalos, Alfonso, marchese del Vasto, 13, 33n, 94n, 184, 186-87, 212, 213
d'Ávalos, Beatrice di Iñigo I, 212
d'Ávalos, Ferdinando Francesco (Ferrante), marchese di Pescara, 97, 181, 220, 238, 243
d'Ávalos, Ferdinando Francesco II, 184-88
d'Ávalos, Iñigo II di Iñigo I, 212
Ávila y Zúñiga, Luis de, 251n, 259, 263-65 e n, 266-67 e n, 268, 269, 272, 275
d'Avíz, Beatrice (B. del Portogallo), duchessa di Savoia, 191n
Bacchelli, Franco, 32, 38
Balard, Michel, 235n, 251, 276
Baldassari, Gabriele, 51, 83
Baldini, Nicoletta, 34n, 38
Balsamo, Jean, 27, 38, 50, 108
Balzamo, Nicolas, 27, 38
Bandarini, Marco, 144 e n, 151
Bandera, Sandrina, 33n, 38
Bandinelli, Baccio, 242n
Bandini, Alessandra, 313
Bandini, Giovanni 313n
Bandini, Pierantonio, 313
Bapst, Valentin, 261
Barbarigo, Agostino, 137-39
Berberis, Walter, 39, 283n, 305,
Barbieri, Edoardo, 193
Bardini, Marco, 32, 38
Barezzi, Barezzo, 186n, 192
Barreto, Joana, 32nn, 38
Barthes, Roland, 166 e nn, 172
Bartoli, Cosimo, 311
Bartolini, Riccardo, 239n
Basile, Tania, 82
Battiferri, Laura, 310n, 324n
Baumann, Hans, 261-62, 264 e n, 275-76
Bausi, Francesco, 85n, 106, 107
Bayard vd. Terrail, Pierre de, detto B., 220, 244-45
Beaufils, Oriane, 32n, 39
Beaziano, Agostino, 137 e n, 139-41 e nn, 151
Beccadelli, Ludovico, 160
Béhar, Roland, 12, 13, 25 e n, 39, 49, 52, 256n, 275, 283n
Belisario, generale di Giustiniano, 294
Bellincioni, Bernardo, 79n
Bellini, Giovanni, 82, 137
Bellotto, Carla Rossi, 325
Belluzzi, Amedeo, 159n, 172, 173
Bembo, Pietro, 18 e n, 88n, 96, 102, 104-6, 137, 198 e n, 221, 223n, 230, 316 e nn
Benedetti, Alessandro, 56 e n
Benedetti, Stefano, 27n, 34n, 39
Bentley, Jerry H., 27n, 39,
Benucci, Alessandra, 104
Benzing, Josef, 261n, 276
Benzoni, Gino, 151, 153
Berardi, Francesco, 195n, 206
Berisso, Marco, 82
Bernardo del Carpio, 271
Bernsen, Michael, 17n, 44
Berra, Claudia, 64n, 65, 107, 109
Bertomeu Masià, María José, 103n, 106
Bettarini, Rosanna, 196n, 206, 327n
Bettini, Baccio (Bartolomeo), 313
Bianca Maria Visconti, duchessa di Milano, 79n
Bianchi, Angela, 192, 193
Bianchini, Giuseppe, 146n, 151
Bibbiena vd. Dovizi, Bernardo, detto il B.
Bielic, Corinna, 15
Bietti, Monica, 32n, 34n, 38, 39, 242, 252
Bigi, Emilio, 106
Biferali, Fabrizio, 33n, 34n, 39
Bilintano, Pompeo, 120 e n, 128

- Billanovich, Giuseppe, 55n, 65
 Bindoni, Benedetto, 136n
 Bindoni, Francesco, 129, 140n
 Bindoni, Alessandro, 140n
 Blado, Antonio, 56n, 152
 Blanchard, Joël, 26n, 39
 Blanco, Mercedes, 25, 39, 49, 52, 268n, 276, 281, 305
 Blasio, Silvia, 313n, 324
 Boccaccio, Giovanni, 196, 313, 314
 Boccia, Carmine 130
 Bodart, Diane H., 31n, 33n, 39, 281n, 305
 Bogard, Jacques, 174
 Bohom, Ása, 133n, 151
 Boiardo, Matteo Maria, 13, 24, 226n
 Boillet, Danielle, 25, 27 e n, 39, 43
 Bolognesi, Dante, 32n, 39
 Bolzoni, Lina, 32, 39, 67, 198n, 199n, 200nn, 206
 Bonacossa, Giovanni Battista, 202n, 206
 Bona di Savoia, duchessa di Milano, 95
 Bonardi, Bartolomeo, 207
 Bonazzi di Sannicandro, Francesco, 235n, 252
 Bonci, Alessandro, 212n, 230,
 Bongì, Salvatore, 54n, 65
 Bongrani, Piero, 79n, 82, 83
 Bonnard, Fournier, 46, 234n, 252
 Bonnivet, Guillaume Gouffier de, 220, 245
 Bonora, Elena, 15, 250 e n, 252, 283, 290, 294, 305, 316n, 324
 Bordogna, Sigismondo, 142n
 Borgia, Cesare, 14
 Borgia, Girolamo, storiografo, 251n, 32n, 63
 Borgia, Girolamo, vescovo, discendente di G.B., storiografo, 63
 Borgo, Francesca, 32n, 40
 Bornate, Carlo, 247n, 252
 Borromeo, Bianca di Giovanni dei conti di Arona, 210
 Borromeo, Carlo di Giberto, 212
 Borromeo, Federico di Giberto, 212
 Borromeo, Federico di Giulio Cesare e Margherita Trivulzio, 212
 Borromeo, Giovanni di Filippo, conte di Arona, 210
 Borromeo, Giulio Cesare di Federico, 212
 Borromeo, Isabella di Giulio Cesare e Margherita Trivulzio, 212
 Borromeo, Isabella di Lancillotto, conte di Arona, 210
 Borromeo, Lancillotto di Giovanni, conte di Arona, 210
 Borromeo, Renato di Giulio Cesare e Margherita Trivulzio, 212
 Bosio, Giacomo, 236n, 252
 Bossier, Philiep, 192n
 Botley, Paul, 56n, 65
 Boulogne, Jean de, detto Giambologna, 318
 Bourgain, Pascale, 56n, 65
 Bowd, Stephen, 24, 40
 Bozza, Tommaso, 33, 40
 Bozzetti, Cesare, 70, 71, 73, 77, 82
 Bracciolini, Poggi, 55, 59
 Brand, Peter, 24 e n
 Brayssing, Grégoire, 265 e n, 276
 Bresagna, Isabella vd. Briceño y Arévalo, Isabel
 Briceño y Arévalo, Isabel, 184
 Bronzino vd. Tori, Agnolo di Cosimo di Mariano, detto B.
 Brown, Cynthia Jane, 26n, 40
 Brumout, Gaylord, 32n, 40
 Brunelli, Giampiero, 56n, 65, 209n, 290n, 305
 Bruni, Arnaldo, 327
 Bruni, Leonardo, 55-56n, 59-60 e nn, 65
 Bruno, Cola, 160
 Brusaghi, Renzo, 31, 40, 45
 Bruschi, Francesco, 56n
 Budé, Guillaume, 235n
 Bugenhagen, Johannes, 260, 276
 Bulst, Wolfger, 323n, 324n
 Buonarroti, Michelangelo, 317, 324n
 Buondelmonti, Zanobi, 85-86 e n
 Buono, Alessandro, 256n, 260n, 276
 Burchiello, Domenico, 149n
 Burckhardt, Jacob, 20,
 Burgess, Theodore C., 195n, 197n, 198n, 206
 Burke, Peter, 55n, 56n, 65, 263n, 276, 281, 305
 Burns, Howard, 33n, 38,
 Busini, Benedetto, 314 e n
 Busini, Giovan Battista, 314
 Busto, Bernabé de, 240
 Byatt, Lucinda, 236n, 252
 Cabani, Maria Cristina, 32, 40, 106n
 Cabrini, Anna Maria, 64n, 65
 Cairns, Francis, 195n, 197-98 e nn, 206
 Cala y Jarana, Elío Antonio de (o A. de Nebrija), 240
 Calcagnini, Celio, 204n
 Calciolari, Alberto, 209n
 Caldora, Berlingiero, 204
 Caldora, Umberto, 64n, 65
 Callimaco, 195
 Cambi, Tommaso, 111 e n
 Cambini, Andrea, 56n

- Camillo, Giulio, detto Delminio, 198-201 e nn, 204, 206
 Camocio, Giovanni Francesco, 207
 Campanile, Filiberto, 70n, 82
 Campbell, Stephen J., 23, 33n, 40
 Campeggiani, Ida, 32, 40, 92n, 100 e n, 103n, 104n, 105, 106n, 107
 Campi, Bernardino, 211
 Campitelli, Carlo, 313n, 325
 Canfora, Davide, 14
 Cantatore, Flavia, 34n, 40, 47
 Cantù, Francesca, 31n, 40
 Capece, Scipione, 181
 Capella, Galeazzo, detto Capra, 251n
 Capilupi, Camillo, 214
 Capodieci, Luisa, 32n, 39, 40, 45
 Cappelli, Guido, 62n, 65
 Cappello, Bernardo, 177-79 e nn, 192
 Capponi, Niccolò, 312 e n
 Caracciolo Aricò, Angela, 153
 Caracciolo, Dianora, 182n
 Caracciolo, Giovan Francesco, 73
 Caracciolo, Giulio Cesare, 291 e n
 Caracciolo, Maria Teresa, 83
 Caracciolo, Tristano, 64n, 65
 Carafa, Diomede, 182n
 Carafa, Gian Pietro, 290
 Carafa, Giovanni Battista, 62 e n
 Carafa, Roberta, contessa di Maddaloni, 182 e n
 Cardona, Diana Folch de, 182n
 Cardona, Lionardo di, 182n
 Carette, Alice, 31n, 40
 Cariteo, vd. Gareth, Benedetto, detto il C.
 Carlo V d'Asburgo, imperatore, 14, 25n, 27, 29, 31n, 61, 98-99, 111n, 117, 120-21 e n, 122, 124, 157, 158, 179, 182, 183, 186, 187, 190, 191n, 211, 215, 220, 223n, 225n, 233-53, 255-79, 281-307, 317 e n, 319-20 e nn, 323n
 Carlo Magno, imperatore, 239n, 242, 271
 Carlo Martello d'Angiò, re d'Ungheria, 298
 Carlo VIII di Valois, re di Francia, 13, 22, 25, 26 e n, 53n, 56n, 57, 62-64
 Carlo III, duca di Borbone (o C. Borbone-Montpensier), connestabile di Francia, 216, 219-21 e n, 245, 247
 Carlo I, duca di Orléans e di Valois, 26n
 Carminati, Clizia, 192
 Caro, Annibale, 14, 175-93, 311, 314
 Caro, Giovanni Battista, 180 e n
 Carrada, Giovanni, 23n, 40
 Carrai, Stefano, 92 e n, 107, 324, 325
 Carrara, Eliana, 314n, 318n, 325
 Carucci, Jacopo, detto Pontormo, 242n, 312 e nn, 313 e n, 324 e n
 Caruso, Carlo, 192, 305
 Casadei, Alberto, 31, 40
 Casali, Luigi, 224n, 226n, 27n, 230
 Casciaro, Raffaele, 210n, 230
 Casetti Brach, Carla, 34n, 40
 Casini, Matteo, 33n, 41, 133n, 137n, 151
 Casini, Tommaso, 189n, 192
 Cassiani, Chiara, 32, 41
 Cassini, Stefano, 137n, 151
 Castagnola, Raffaella, 97, 108
 Castaldo, Antonino, 113-14 e nn, 121n, 122n, 124 e nn, 125n, 128, 292
 Castaldo, Giambattista, 260 e n, 261n, 279
 Castelvetro, Ludovico, 177 e n, 181n, 311
 Castelvi, Giaimo, 113
 Castiglione, Baldassarre, 88 e n, 99n, 107, 213
 Castiglione, Julia, 148n
 Cataneo, Danese, 296-99 e n, 305
 Catelli, Nicola, 98, 99n, 108
 Caterina de' Medici, regina di Francia, 179, 234n
 Caterino, Martina, 189n, 192
 Cattani da Diaccetto, Iacopo, 89
 Cavalcanti, Bartolomeo, 313 e n
 Cave, Terence, 162n, 163n, 165n, 168n, 172
 Cavicchi, Camilla, 209n
 Ceccarelli, Alessia, 113n, 128, 292n, 305
 Cecchi, Alessandro, 130n, 325
 Celano, Carlo, 127n
 Celenza, Christopher, 56n, 65
 Celi, Paolo, 309n, 325
 Cellini, Benvenuto, 311 e n
 Ceresà, Massimo, 55n, 65
 Cerri, Angelo, 218n, 224n, 230
 Cestari, Giuseppe, 81n, 82
 Chabannes, Jacques de, signore di La Palice, 220
 Chabannes, Jean de, signore di Vandenesse, 220
 Chacón, Francisco, 31n, 41
 Chalon-Alay, Philibert de, principe d'Oran-ge, 245, 247-48
 Chastel, André, 31, 41
 Checa Cremades, Fernando, 23 e n, 31n, 37, 41, 281nn, 283n, 305
 Chevalier, Maxime, 271n, 276
 Chevrolet, Teresa, 166n, 172
 Chiabò, Maria, 34n, 40, 47
 Chiarelli, Angelo, 297n, 305
 Chiodo, Domenico, 32, 41, 85nn, 86 e n, 87, 99n, 107, 128, 130, 193

- Chiummo, Carla, 309n, 311n, 325
 Christiansen, Keith, 32, 41, 309n, 325
 Cicerone, Marco Tullio, 165n, 172, 195-96n, 198 e nn
 Cicogna, Emanuele Antonio, 145n, 148n, 151
 Cicogna, Pasquale, 142-43 e n
 Cini, Giovambattista, 252
 Cipriani, Giovanni, 319n, 325
 Cirni, Anton Francesco, 319
 Civil, Pierre, 25, 39, 305
 Claudio Nerone, Gaio, imperatore, 219n
 Claudio I di Ghisa, o di Lorena, duca di Lorena, 234n, 245
 Clemente VII, papa, 59, 61, 90, 97, 99, 234n, 235 e n, 236n, 244, 247, 282, 319n
 Cleopatra VII, 217n
 Clovio, Giulio, 265n
 Cochrane, Eric, 54n, 56n, 66
 Cock, Hieronymus, 282
 Cogotti, Marina, 31, 41
 Cola di Rienzo, 200
 Colangelo, Francesco, 70n, 82
 Colapietra, Raffaele, 111n, 112n, 116 e n, 124n, 128
 Coletti, Fabien, 144n, 151
 Coliva, Anna, 23n, 41
 Collenuccio, Pandolfo, 57
 Colleoni, Bartolomeo, 137
 Colombini, Leonardo, 284-85, 287
 Colonna, Ascanio, 184
 Colonna, Pompeo, viceré di Napoli, 117
 Colonna, Prospero, 217, 219-20 e n, 228, 238, 243
 Colonna, Vittoria, 96, 97, 98, 137, 181 e n
 Comboni, Andrea, 72n, 83
 Comelli, Michele, 83, 109, 306
 Comin da Trino, 134n, 151, 277
 Connell, William J., 58n, 65
 Conrieri, Davide, 34n, 41
 Contarini, Carlo, 227n
 Contile, Luca, 183-88 e nn, 192
 Contucci, Andrea, detto il Sansovino, 235
 Cooper, Richard, 27, 41
 Coornhert, Dirk, 265n
 Copello, Veronica, 192
Copia di una lettera venuta allo illustrissimo signor don Ferrante dal campo cesareo, Nella quale si narra il successo et i particolari della felicissima vittoria hauuta nuouamente dalla Cesarea Maesta contra il Duca di Sassonia. Tradotta di Spagnuolo in Italiano, 260n, 275
 Coppens, Christian, 54n, 55nn, 67
 Coppini, Donatella, 19, 21n, 67
 Coraggio, Giovan Paolo, 117 e n, 128
 Cordin, Patrizia, 284n, 305
 Corfiati, Claudia, 82
 Corio, Bernardino, 56
 Çornoça, Thomás de, 264, 275
 Corradini, Marco, 33n, 41
 Correggio, Niccolò Postumo, 92-94 e nn, 96, 101, 107
 Corsaro, Antonio, 44, 90n, 107
 Corso, Antonio Giacomo, 144-45 e nn, 151
 Cortese, Gregorio, 222 e n, 320
 Cosentino, Paola, 97n, 107
 Cosimo I de' Medici, duca di Firenze, poi granduca di Toscana, 13, 32 e n, 59, 60, 61, 185, 234-36 e nn, 238, 239, 241-43 e n, 245, 248, 249-51 e nn, 283, 309-27
 Costamagna, Philippe, 312n, 313n, 325
 Cox-Rearick, Janet, 32n, 41
 Cozzi, Gaetano, 133n, 135n, 151
 Cremante, Renzo, 229n, 230
 Crespi, Mario, 56n, 66
 Crespin, Jean, 279
 Crimi, Giuseppe, 202n
 Croce, Benedetto, 17, 111 e n, 126 e n, 128, 129
 Cronk, Nicholas, 166n, 173
 Cuollo, Filomena, 64n, 66
 Cupperi, Walter, 286n, 305
 Curzi, Gaetano, 83
 Curzio Rufo, Quinto, 55
 Cybo, Giovanni Battista vd. Innocenzo VIII, papa 80
 Cybo, Innocenzo, 319
 D'Agostino, Guido, 32n, 42
 D'Alberto, Claudia, 83
 Dal Cengio, Martina, 9n, 10n, 12, 13, 33, 35n, 119n, 129
 D'Alessandro, Alessandro, 314n, 323n, 325
 Dall'Aglio, Stefano, 283 e n, 305
 D'Amico, Juan Carlos, 27, 32, 42, 121n, 129, 281n, 286n, 290n, 305, 307
 Da Mosto, Andrea, 133n, 148nn, 149n, 151
 Dandolo, Enrico, 135n
 Danti, Vincenzo, 318
 Daniello, Bernardino, 160-64 e nn, 167n, 168n, 173
 Da Porto, Ippolito, 264 e n, 265n, 269, 300-1
 Daru, Pierre, 148n, 151
 Darete, Frigio, 54, 155
 D'Attanasio, Marco, 83
 Davide, re d'Israele, 303
 Davis, Charles, 318n, 319nn, 320, 325, 326
 Davoli, Francesco, 87, 108

- De Angelis, Alberto, 86 e n, 89n, 107
 De Antonio, Antonello, 201n
 De Benedictis, Angela, 32n, 38
 De Bujanda, Jesús Martínez, 58n, 65
 De Caprio, Chiara, 63n, 66
 De Caprio, Vincenzo, 31, 42
 De Capua, Paola, 34n, 42
 Decaria, Alessio, 82
 De Cesare, Chiara, 9n, 10n, 14, 202n
 De Col, Andrea, 315n, 325
 De Dominici, Bernardo, 127n
 De Frede, Carlo, 117 e n, 129
 De Giorgi, Raffaele, 313n
 Degl'Innocenti, Luca, 24, 32, 35, 42
 Delaplanche, Jérôme, 31n, 43
 De Laurentiis, Elena, 282n, 306
 De Leyva, Antonio, 221, 244
 Della Rovere, famiglia, 137
 Della Casa, Alessandro, 46
 Della Casa, Giovanni, 178, 190-91 e nn, 277, 289 e n, 306, 315-18 e nn, 325
 Delle Donne, Fulvio, 19n, 32nn, 42, 66
 Delon, Gaspard, 32n, 38
 Del Tasso, Giovambattista, 311
 Del Treppo, Mario, 83
 De Luca, Francesca, 324
 Demetrio Falereo, 138
 De Peppo, Paola, 140, 151
 De Robertis, Domenico, stampatore, 278
 De Rosa, Riccardo, 9n, 10n
 de Russis, Giovanni Matteo, 71
Des Churfürsten zu Sachssen etc. und Landgrauen zu Hessen etc. offen Ausschreiben, Der Mordbrenner, und Vorgiffter, halben..., 260n, 275
 De Riedmatten, Henri, 14, 23n, 42,
 De Sanctis, Francesco, 17, 20, 91
 Descendre, Romain, 46
 Detering, Nicolas, 27, 28, 42
 Diamanti, Donatella, 25, 38
 Diane di Francia (o D. di Valois), duchessa di Angoulême, 177
 Di Costanzo, Angelo, 62, 182 e n, 292 e n, 306
 Di Falco, Benedetto, 290-91 e n, 306
 Diodoro Siculo, 54, 55
 Dione Cassio, 54
 Dionigi di Alicarnasso, 54, 195 e n
 Dionisotti, Carlo, 18 e n, 21 e n, 35, 42, 69, 71, 82, 88 e n, 92 e n, 107, 112 e n, 129, 293n, 306
 Ditte Candioto (o Ditte Cretese), 54
 Doglio, Maria Luisa, 135n, 137n, 151
 Dolce, Lodovico, 134n, 259n, 298
 Dolfi, Anna 327
 Domenichi, Lodovico, 56n, 140n, 141 e nn, 144 e nn, 186n
 Donà (Donato), Francesco, 134n, 140, 143, 146
 Dona (o Donato/i), Antonio, 140n
 D'Onghia, Luca, 196n, 206
 Doria, Andrea, 137, 221, 239, 247
 Doria, Giovanni Andrea, 191n
 Dorigatti, Marco, 31, 42
 Dovizi, Bernardo, detto il Bibbiena, 100, 102, 104-6 e nn
 Druso maggiore, 219nn
 Du Bellay, Guillaume, 251n
 Du Bellay, Jean, 251n
 Du Bellay, René, 223n
 Dumont, Jonathan, 26, 42
 Dupont-Roc, Roselyne, 166-67n, 173
 D'Urso, Teresa, 37
 Elam, Keir, 37
 Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara, 95
 Eleonora di Toledo, duchessa di Firenze, 309, 318-19, 321, 322n, 324n
 Elio, Antonio, 176 e n
 Enrico II di Valois-Angoulême, re di Francia, 112, 126-27, 177-78
 Enrico VIII Tudor, re di Inghilterra, 220, 283
 Equicola, Mario, 56
 Erasmo da Rotterdam (Geert Geerts, detto Desiderius Erasmus), 223, 295
 Ercilla, Alonso de, 273n
 Ercole I d'Este, duca di Ferrara, 95
 Ercole II d'Este, duca di Ferrara, 14, 189, 195-208
 Ermogene di Tarso, 198
 Erodoto, 54-55
 Espinosa, Nicolás, 271 e n, 276
 Esposito, Anna, 40
 Este, famiglia, 33
 d'Este, Francesco, marchese di Massa Lombarda, 264
 d'Este, Isabella, marchesa di Mantova, 33, 46, 93
 Esteve, Cesc, 55, 66, 263, 276
 Fabio Massimo, Quinto, detto il Temporeggiatore, 220
 Falciani, Carlo, 32n, 41, 309n, 313nn, 326
 Faletti, Girolamo, 264 e n, 276
 Falguières, Patricia, 165n, 173
 Falomir, Miguel, 267, 276
 Fanara, Rosangela, 72-73, 82
 Fantacci, Michela, 9, 10n, 202n
 Fantini, Enrico, 283n, 306
 Fantoni, Marcello, 31n, 43

- Farenga, Paola, 40
 Farinella, Vincenzo, 31, 33nn, 38, 41, 43
 Farnese, famiglia, 34 e n, 37, 176-77, 185, 187-89 e n, 251, 316
 Farnese, Alessandro (iunior), 176, 188-89, 289
 Farnese, Paolo vd. Paolo III, papa
 Farri, Domenico, 135n
 Farri, Giovanni, 153
 Fasano Guarini, Elena, 243n, 250n, 251-52
 Fascitelli, Onorato, 181-82
 Fatini, Giuseppe, 91
 Favalier, Sylvie, 55nn, 66
 Favaro, Maiko, 17n, 45, 51
 Federico II Gonzaga, duca di Mantova, 155, 157-58, 159 e nn, 169 e n
 Federico da Montefeltro, duca d'Urbino, 33
 Federico d'Aragona, principe di Altamura, poi re di Napoli, 70 e n, 73-75, 78, 80-81 e n, 80-81 e n
 Fenarolo, Girolamo, 146-47 e n, 151
 Fera, Vincenzo, 82, 107
 Ferdinando I d'Asburgo, imperatore, 262, 274
 Ferdinando I (Ferrante) Trastámara d'Aragona, re di Napoli, 57, 62, 70-71, 73-74, 77, 80-81 e n
 Ferdinando II (Ferrante, Ferrandino) d'Aragona, principe di Capua, poi re di Napoli, 70n, 73-74, 79-81, 95
 Ferdinando II d'Aragona, detto il Cattolico, re di Spagna, 112n, 114 e n,
 Ferentilli, Agostino, 146n, 151
 Fermo da Caravaggio vd. Ghisoni, Fermo, detto F. da C.
 Fernández de Córdoba, Gonzalo, III duca di Sessa, 270
 Ferrai, Luigi A., 59n, 66
 Ferraiolo, Melchiorre, 63
 Ferrara, Mariangela, 55n, 65
 Ferrari, Daniela, 159n, 169n, 173
 Ferraù, Giacomo, 62n, 66
 Ferretti, Emanuela, 32n, 39, 242n, 252
 Ferroni, Giovanni, 175n, 180n, 192
 Ferrucci, Francesco, 247, 248,
 Ferrucci, Michele, 316
 Filippo II d'Asburgo, re di Spagna e duca di Milano, 241, 255, 263, 269, 282n, 302
 Filippo VI di Valois, re di Francia, 200
 Filippo I, langravio di Hessen, 255, 261, 282, 299
 Filocalo, Giovanni Tommaso, 117-18 e nn, 129
 Finlay, Robert, 133n, 152
 Fiorato, Adelin Charles, 25, 43
 Firpo, Massimo, 32n, 33n, 34n, 39, 43, 242n, 252, 312n, 326
 Floriani, Piero, 21 e n, 43
 Florimonte, Galeazzo, 122 e n, 129
 Foa, Jérémie, 256n, 276
 Fodale, Salvatore, 32n, 41
 Fodro, Ottaviano, 214
 Foix, Gaston de, 32n
 Foix, Odet de, duca di Lautrec, 210-11, 221, 245
 Foix, Thomas de, detto Lescun, 245
 Folin, Marco, 33n, 43
 Fonte, Moderata, 142n, 152
 Fontes-Baratto, Anna, 31, 43
 Foresti, Giacomo Filippo, 56, 66
 Forni, Giorgio, 17n, 34, 37, 43, 209n, 229
 Forster, Kurt W., 318n, 319n, 326
 Fosalba, Eugenia, 30 e n, 32, 43
 Foscarini, Marco, 140n, 148n, 152
 Foucault, Michel, 164n, 173
 Fournel, Jean-Louis, 25, 27, 42, 56n, 57n, 66, 68, 307
 Francesco I di Valois, re di Francia, 26n, 102, 105, 116, 183, 211, 213-14, 216n, 218, 221-22, 226-27, 234, 238-39, 243-44, 246, 282-83, 295-96, 313, 316-17 e n
 Francesco I Sforza, duca di Milano, 95, 210
 Francesco II Sforza, duca di Milano, 211
 Francesco II Gonzaga, marchese di Mantova, 95, 211n
 Francesco di Valois-Angoulême, delfino di Francia e duca di Bretagna, 216, 218, 221, 223-27
 Francesco Maria Della Rovere, duca d'Urbino, 247
 Francesco Maria II Della Rovere, duca d'Urbino, 282n, 302
 Francini, Carlo, 242n, 252
 Frege Gilbert, Elizabeth, 32n, 43
 Fregoso, Federico, 222 e n
 Fregoso, Ottaviano, 223 e n, 227
 Frescaruolo, Jacopo Antonio, 182 e n
 Frommel, Sabine, 31n, 43
 Frova, Carla, 40
 Fueter, Eduard, 53n, 66
 Furlan, Caterina, 33n, 43
 Furlotti, Barbara, 33n, 43
 Füssel, Stefan, 239n, 252
 Gaddi, famiglia, 181, 238, 314
 Gaddi, Giovanni, 179, 182n, 238, 310-11
 Gaddi, Niccolò, 238, 310
 Gadio, Stazio, 211n
 Gaffo, Fabio, 23n, 42
 Gagné, John, 53n, 66

- Gallavotti Cavallero, Daniela, 40
 Galli, Lucia, 196n, 206
 Gallo, Gaio Cornelio, 199-200n
 Gallo, Giulio, 189
 Gamberini, Diletta, 31, 43, 309n, 311n, 326
 Gamrath, Helge, 34n, 43
 Gandolfi, Sebastiano, 188,
 Gandoulphe, Pascal, 34, 44
 Garavelli, Enrico, 153, 175n, 176nn, 177nn,
 178n, 186n, 188n, 189, 192-93.
 García Arranz, José Julio, 283n, 306
 Gareth, Benedetto, detto il Cariteo, 21n, 70n
 Gargano, Antonio, 305
 Gargano, Maurizio, 40
 Garofalo, Emanuela, 33n, 44
 Gattinara, Mercurino Arborio, marchese di,
 29, 240 e n, 241, 246-47 e n, 252, 295
 Gaurico, Pomponio, 113-16 e nn, 124, 129
 Gaurico, Luca, 114 e nn
 Gelli, Giovan Battista, 311
 Gelmini, editori, 284
 Geneste, Pierre, 270n, 276n
 Genette, Gérard, 164-65 e nn, 167n, 173
 Genga, Bartolomeo, 33n
 Gentili, Gaia, 92 e n, 107
 Geremicca, Antonio, 309n, 310n, 311nn, 313n,
 324nn, 326
 Ghisoni, Fermo, detto F. da Caravaggio,
 169n
 Giambologna vd. Boulogne, Jean de, detto G.
 Giambullari, Pier Francesco, 242n, 252, 311
 Giampietrino, Giovan Pietro Rizzoli, detto,
 212n, 231
 Gian Galeazzo Maria Sforza, duca di Mila-
 no, 95
 Gian Galeazzo Visconti, duca di Milano, 60
 Gianicolo, Tolomeo, 293
 Giannone, Pietro, 64
 Giannotti, Donato, 59, 65, 66, 133n, 152
 Giansante, Mirella, 56n, 66
 Gibellini, Pietro, 82
 Gigante, Claudio, 190 e n, 193, 302, 306
 Gigliucci, Roberto, 17n, 44
 Gilbert, Felix, 57n, 66
 Gilson, Simon, 197n
 Giola, Marco, 193
 Giolito de' Ferrari, famiglia, 54-55
 Giolito de' Ferrari, Gabriele, 55, 56n, 137n, 153,
 193, 264, 276, 277, 292
 Giolito de' Ferrari, Giovanni, 206
 Giolito de' Ferrari, Giovanni Paolo, 206
 Gionta, Daniela, 82
 Giordani, Simone, 313n
 Giorgi, Bernardo, 140-41 e nn, 152
 Giorgi, Marco, 9n, 10n
 Giorgio da Trebisonda (Trapezunzio), 196
 Giovanna d'Aragona, regina di Napoli, 95,
 184, 186n
 Giovanni Battista di Iacopo, detto il Rosso
 Fiorentino, 313 e n
 Giovanni Federico I, principe elettore di Sas-
 sonia, 255-57, 259-62, 264, 265n, 269, 273,
 282, 284
 Giovio, Paolo, 56n, 58 e n, 60-61 e n, 66, 141nn,
 152, 211n, 223n, 234n, 240, 251n, 252, 261 e
 n, 263, 277-78
 Giraldi, Giovan Battista (G. Cinzio), 201-3 e
 nn, 204, 206-7
 Girardi, Maria Teresa, 302n, 306
 Girón-Pascual, Rafael, 31n, 40
 Girot, Jean-Eudes, 26n, 44, 50, 327
 Giugni, Giovan Francesco, 316n
 Giulio II, papa, 34 e n
 Giulio III, papa, 260
 Giulio Cesare, Gaio, imperatore, 55, 212, 222,
 214, 245n, 256, 259, 267, 282, 288
 Giulio Romano, 155-56 e n, 158-59 e n, 162, 166,
 168-69, 172, 173, 211
 Giunta (Giunti), famiglia, 252
 Giunta, Benedetto, 252
 Giunta, Bernardo, 97
 Giunta, Cosimo, 252
 Giunta, Filippo, 56n
 Giunta, Iacopo, 151
 Giunta, Modesto, 252
 Giuseppe, Flavio, 54
 Giustinian, Antonio, 22
 Godoy, Juan de, 263, 277, 292
 Goethals, Jessica, 24
 Goldring, Elizabeth, 47
 Gonzaga, famiglia, 13, 33, 157-58, 167, 169
 Gonzaga, Cesare, 88n, 107
 Gonzaga, Ercole, 250
 Gonzaga, Ferrante, 250
 Gonzaga, Francesco di Federico II, 95, 211n
 Gonzaga, Gianfranco, detto Cagnino, 97n
 Gonzaga, Giovan Maria, 94
 Gonzaga, Giulia, 181
 Gonzaga di Bozzolo, Federico, 96, 97n
 Gonzaga di Gazzuolo, Luigi, detto Rodo-
 monte, 97n, 215
 González Arévalo, Raul, 31n, 40
 Gorni, Guglielmo, 34n, 44
 Gouwens, Kenneth, 31n, 34n, 44
 Gradenigo, Alvise, 236n
 Graff, Richard, 34n, 206

- Gramsci, Antonio, 21n, 44
 Granese, Alberto, 129
 Grassi, Lucia, 27n, 39
 Grassi, Margherita, 210 e n
 Grassi, Niccolò, detto il Grazia, 119n
 Gravier, Giovanni, 64, 117, 128
 Grazzini, Antonfrancesco, detto il Lasca, 311
 Greco, Aulo, 192
 Green, Lawrence D., 197n, 206
 Grimani, Antonio, 134, 137-39, 141 e n
 Grimani, Marino, 135n
 Gringore, Pierre, 26n, 40
 Gritti, Andrea, 134n, 135n, 136n, 137-39 e nn, 140n, 141
 Grossi, Marco Antonio, 207
 Grumello, Antonio, 226
 Gryphe, Sébastien, 174
 Guadagnino vd. Valvassore, Giovanni Andrea
 Guasti, Cesare, 85n, 107
 Gude, Marquard, 211n, 230
 Guglielmo di Cleves (o G. il Ricco), duca di Jülich, Kleve e Berg, 282
 Guerra, Domenico, 178
 Guerra, Giovanni Battista, 178
 Guerralda, Bernardino, 56n
 Guicciardini, Francesco, 31, 53, 55, 57-59 e n, 100, 103, 220, 222, 230, 251n
 Guidetti, Francesco, 88, 222
 Guidiccioni, Giovanni, 179 e n, 180
 Guidiccioni, Isabetta, 180 e n
 Guidubaldo da Montefeltro, duca d'Urbino, 33
 Guidubaldo II Della Rovere, duca d'Urbino, 33n, 186-87, 289
 Gutknecht, Christof, 275
- Hale, John, 24n
 Hankins, James, 36, 44
 Haug-Moritz, Gabriele, 260n, 277
 Hauvette, Henri, 44, 85n, 107
 Hayaert, Valérie, 36n, 44
 Heemskerck, Maarten van, 282, 307
 Heinrich II, principe di Brunswick-Wolfenbüttel, 255
 Held, Wieland, 262n, 277
 Helmschmied di Augsburg, Desiderius, 273
 Hendrix, Herald, 44, 192
Historia unnd erzelung der Handlung, so in dem löblichen unnd Hochberümbtem Königreich Behem, 275
 Hochmann, Michel, 33n, 44
 Hofmann, Mara, 83
 Holberton, Paul, 169n, 173
- Hope, Charles, 171n, 173
 Howard, Deborah, 33n, 44
 Hurtado de Mendoza, Diego, 250, 262n
 Huss, Bernhard, 17n, 26, 38, 44, 45
 Hyde, Jenny, 30n, 45
- Ianziti, Gary, 60n, 66
 Imperatore, Bartolomeo, 174
 Imperatore, Francesco, 174
 Innocenzo VIII, papa, 80
 Ippolita, donna cantata da N.P. Correggio, 94
 Isabella Chiaramonte, regina di Napoli, 80
 Isabella d'Aragona, duchessa di Milano, 78, 79n, 95
 Isabella d'Avíz, imperatrice, 191n
 Ivaldi, Cristina, 25, 32, 45
- Jaccard, Mathilde, 23n, 42
 Jackson, Philippa, 50
 Javitch, Daniel, 160n, 164n, 166n, 173
 Jossa, Stefano, 17n, 31, 45
 Jourda, Pierre, 223n, 230
 Juri, Amelia, 12-14, 17n, 18nn, 21n, 22n, 32, 34 e n, 45, 69, 88 e n, 101 e n, 107 134n, 197nn, 198n, 206
- Kagan, Richard L., 240nn, 252
 Kallendorf, Craig, 19n
 Kent, Dale, 32n, 45, 242, 252
 Khol, Hansen, 275
 Kim, David Young, 23, 45
 Kliemann, Julian, 44
 Koering, Jérémie, 12, 13, 24, 44-45, 157nn, 166n, 173
 Korsch, Evelyn, 146n, 152
 Kuhn, Roman, 26, 45
- Ladislao I d'Angiò-Durazzo, re di Napoli, 60
 Lafille, Pauline, 32n, 38, 45
 Laigneau-Fontaine, Sylvie, 18n
 Lallot, Jean, 166n, 167n, 173
 Lambertini, Alessandro, 235n
 La Monica, Stefano, 32, 45
 Lampridio, Benedetto, 155 e n, 158-60 e n, 162-63 e n, 164-66, 168-69, 171, 172
 Lancellotti, Rosario, 9, 148n
 Landi, Marco, 83
 Lando, Pietro, 145-46
 Langer, Ullrich, 168n, 173
 Lannoy, Charles de, 220
 Lannoy, Philippe de, principe di Sulmona, 263
 Larduccio, Orazio, 135n

- Largaiolli, Matteo, 92 e n, 95n, 107
 Lasca vd. Grazzini, Antonfrancesco, detto il L.
 Lascaris, Giano, 160
 Lastraioli, Chiara, 27, 45, 50, 108
 Laureys, Marc, 27, 45
 Lautrec vd. Foix, Odet de, duca di L.
 La Vigne, André de, 26n, 40
 Lecointe, Jean, 162n, 173
 Lecoq, Anne-Marie, 26n, 45
 Lee, Alexander, 24n, 45
 Lefèvre, Matteo, 31, 46
 Le Fur, Didier, 32n, 46, 53n, 66,
 Le Gall, Jean-Marie, 27, 45
 Le Men, Ségolène, 83
 Lenz, Max, 260n, 277
 Lenzi, Lorenzo, 310 e n, 314, 315
 Leone X, papa, 14, 34n, 100, 102-3, 105, 137, 160,
 235-36, 238, 243
 Leone, Leoni, 282n, 283, 301,
 Leone, Marco, 316n 325
 Leone, Valentina, 9n, 10n, 12, 13, 118n, 119n,
 122n, 124n, 129, 202n, 283n, 306
 León, Juan de, 277
 Leporatti, Roberto, 313n, 326
 Leroux, Virginie, 18n, 27, 45, 223n, 230
 Leydi, Silvio, 33n, 37n, 45, 210, 281n, 306
 Lichtenstein, Jacqueline, 168n, 169n, 173
 Ligozzi, Jacopo, 321n
 Liguori, Marianna, 9n, 10n, 12, 13,
 Lines, David, 197n
 Lipp, Balthasar, 253
 Litta, Pompeo, 210n, 230
 Livio, Tito, 55
 Lobel, Edgar, 160n, 173
 Loechel, André-Jean-Marc, 140n, 152
 Longueil, Christophe de, 222
 Lo Re, Salvatore, 108, 176n, 177n, 193, 310n,
 311nn, 312n, 313n, 316n, 326
 Loredan, Leonardo, 134 e n, 137-39 e n
 Loredan, Pietro, 148-49
 Lorgius vd. Montgomery, Jacques de, 245
 Lotter, Michael, 275
 Lottini, Giovanni Francesco, 316
 Lucano, Marco Anneo, 196
 Lucrezio Caro, Tito, 117, 200
 Ludovico Sforza, detto il Moro, duca di Mila-
 no, 78 e n, 95, 210
 Lufft, Hans, 276
 Luigi XII di Orléans, re di Francia, 26, 219
 Lupi, Orazio, 142 e n, 143, 152
 Lupi, Simonzio, 282n, 302, 306
 Luzio, Alessandro, 33, 46
 Luzzasco, Paolo, 227n
 Machiavelli, Niccolò, 53n, 57, 59-60 e n, 66,
 85n
 Macchioni, Silvana, 235n, 252
 Mack, Peter, 196n, 197 e n, 206
 Macrino (Macrinus) vd. Salmon Macrin, Jean
 Macrobio, Ambrogio Teodosio, 200n, 204
 Madruzzo, Cristoforo, 284-86, 306
 Maffei, Nicola, 111n, 121n
 Maggi, Vincenzo, 167n
 Magno, Celio, 146-47 e nn
 Maio, Giuniano, 71-72, 80
 Malcovati, Enrica, 196n, 206
 Maldina, Niccolò, 32, 33, 46
 Mallett, Michael, 24n, 46, 53n, 66
 Mameranus, Nicolaus, 260-61, 277
 Mammata, Simona, 17n, 45, 46
Mamoransis dux vd. Montmorency, Anne de
 Mancini, Matteo, 289n, 306
 Mancini, Vincenzo, 136n, 152
 Manrique, Giorgio vd. Manrique Lara y
 Mendoza, Jorge
 Manrique Lara y Mendoza, Jorge, 184
 Mantegazzi, Filippo, 79n
 Mantegna, Andrea, 33n
 Manuzio, Aldo, 56 e n, 140, 151, 152
 Manuzio, Paolo, 140n, 180n
 Manzari, Francesca, 83
 Manzi, Pietro, 62
 Manzoni, Alessandro, 211
 Manzuoli, Nicolò, 135n
 Maramaldo, Fabrizio, 248
 Marani, Pietro C., 212n, 230
 Marcelli, Nicoletta, 88n, 90-91 e nn, 107-8,
 Marcello, Pietro, 140 e n
 Marcello, Nicolò, 140n
 Marchese, Cassandra, 69, 71, 73-75, 78, 81
 Marchi, Monica, 260n, 277
 Marco d'Oggiono, 209n
 Marcolini, Francesco, 263, 288n, 306
 Marescotti, Giorgio, 128, 326
 Margherita di Francia (o M. di Valois), regina
 di Francia, 177-79 e n
 Margherita d'Asburgo (o M. d'Austria), du-
 chessa di Firenze, poi duchessa di Parma
 e Piacenza, governatrice dei Paesi Bassi,
 178
 Margherita d'Asburgo (o M. d'Austria), arciduchessa d'Austria, governatrice dei Paesi
 Bassi, 240
 Margherita di Navarra (o M. di Valois-An-
 goulême), regina di Navarra, 178
 Margherita Paleologo, duchessa di Mantova e
 marchesa del Monferrato, 157, 165, 169

- Marinelli, Lucrezia, 135n, 152
 Marini, Paolo, 193, 305
 Marini, Quinto, 325
 Marino, Nancy F., 266n, 277
 Marneff, fratelli, 223n
 Marot, Jean, 26, 51
 Marsico, Clementina, 27, 42
 Martelli, famiglia, 311
 Martelli, Ludovico, 96-99 e n, 108
 Martelli, Niccolò, 234n, 314
 Martelli, Sebastiano, 129
 Martelli, Ugolino, 311n
 Martelli, Vincenzo, 121n, 122, 124 e n
 Martellini, Antonio, 319
 Martignone, Vercingetorige, 128, 130, 193
 Martinelli, Bortolo, 79n, 82
 Martinelli, Stefano, 109
 Martínez Millán, José, 30 e n, 31n, 46
 Martini, Luca, 311, 313, 324n
 Masi, Giorgio, 62n, 66
 Maskell, David, 26n, 46
 Massimiliano I d'Asburgo, imperatore, 27, 217, 219 e n, 239n, 240
 Massoli, Marco, 233n, 252
 Massolo, Pietro, 145-46 e n, 152
 Matarrese, Tina, 32, 46
 Matelli, Elisabetta, 197n, 206
 Mattei, Francesca, 31n, 33n, 44, 46,
 Mattesillani, Mario, 319n, 326
 Mauro, Alfredo, 70n, 82,
 Maxson, Brian Jeffrey, 24n, 45
 Mazzatinti, Giuseppe, 236, 251
 Mazzucchi, Andrea, 82
 McFarlane, Ian D., 26n, 50
 McManamon, John, 27n, 46
 Mecenate, Gaio Cilnio, 214-16
 Meda, Francesco, 57
 Medici, famiglia, 13, 59, 100, 103 e n, 105, 137, 242 e n, 248, 310-11, 312 e n, 313n, 314, 316, 318, 322
 de' Medici, Contessina, 236
 de' Medici, Cosimo, detto il Vecchio, 59
 de' Medici, Everardo, 242
 de' Medici, Francesco di Raffaello, 191
 de' Medici, Francesco II, granduca di Toscana, 324
 de' Medici, Giovanni, detto Giovanni delle Bande Nere, 235, 242-47 e n, 251-53
 de' Medici, Giovanni, cardinale vd. Leone X, papa
 de' Medici, Giovanni di Cosimo I, 309
 de' Medici, Giuliano, duca di Nemours, 91, 98, 100, 101n, 105
 de' Medici, Giulio, cardinale vd. Clemente VII, papa
 de' Medici, Garzia di Cosimo I, 309
 de' Medici, Ippolito, 34, 99
 de' Medici, Lorenzino, 190, 191 e n, 283
 de' Medici, Lorenzo, detto il Magnifico, 57, 59, 78, 100, 102-3, 105
 de' Medici, Lorenzo di Pierfrancesco, 191n
 de' Medici, Pierfrancesco, 191n
 de' Medici, Raffaello, 191n
 Medin, Antonio, 33n, 46, 136n, 140, 141n, 148n, 153
 Megli Fratini, Lucia, 56n, 66
Meiner genedigsten und gnedigen Herrn Herzog Jobans Friderichen Churfürsten zu Sachsen [...] warhafftige aussführung, das Marggraue Hansen von Brandenburg..., 275
 Melde, Daniel, 26, 45, 48
 Mele, Eugenio, 263n, 277
 Melosi, Laura, 179n, 192, 193
 Menandro retore, 195 e n, 207
 Menchini, Carmen, 32n, 46
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 78, 82
 Menicucci, Roberta, 242nn, 252
 Menini, Ottavio, 136n
 Meschini, Stefano, 209n, 210n, 231
 Mesenetti, Giovanni Maria, 147 e n, 152
 Messina, Michele, 149n, 152
 Mey, Ioan, 279
 Mexía, Pedro de, 251n, 258-59 e n, 277
 Michelacci, Lara, 56n, 67
 Michelet, Jules, 20,
 Miglio, Massimo, 31, 41, 42
 Minonzio, Franco, 141nn, 152, 153
 Minsaas, Kirsti, 167n, 173
 Mutini, Claudio, 313n, 326
 Missere Fontana, Federica, 204n, 207
 Mocenigo, Andrea, 56 e n
 Mocenigo, Luigi, 135n, 146, 147n
 Mocenigo, Pietro, 137-39
 Moccia, Bernardino, 184, 187n, 188n
 Modesti, Publio Francesco, 134
 Modigliani, Anna, 40
 Molars vd. Terrail, Pierre de, detto Bayard (e M./Molar)
 Molin, Girolamo, 119 e n, 129
 Molza, Francesco Maria, 34n, 48, 78, 105n, 108, 119, 188-89, 222
 Monda, Davide, 37, 229
 Mondelli, Luca, 9n, 10n
 Mondini, Marco, 30n, 32, 46
 Montanari, Giacomo, 265n, 277

- Montefeltro, famiglia, 137, 302
 Montgomery, Jacques de, signore di Lorges,
 245
 Montmorency, Anne de, 245
 Morel, Philippe, 33n, 44, 47, 165n, 173
 Morelli, Camillo, 197n, 207
 Morelli, Gabriele, 33n, 47, 48, 67
 Moreni, Domenico, 324
 Morisi, Anna, 40
 Moro, Franco, 212n., 231
 Moro, Simone, 32, 38, 83
 Mühlethaler, Jean-Claude,
 Muir, Edward, 33n, 47, 133 e n, 153
 Mula, Marcantonio, 293
 Müller, Johann, 277
 Mulryne, J.R., 24 e n, 47
 Muratori, Ludovico Antonio, 63, 64n, 65, 67
 Murgia, Giovanni, 31n, 41
 Murphy, James J., 197n, 206
 Murry, Gregory, 242n, 253
 Musicola, Francesco, 214
 Musto, Daniele, 196n, 206
 Mutini, Claudio, 315n, 324
 Muzerelle-Hardouin, Danielle, 26 e n, 47
- Naldi, Riccardo, 32n, 47
 Nani, Giacomo, 190n
 Nardi, Jacopo, 57, 191 e n
 Natali, Antonio, 309n, 313nn, 326
 Nativel, Colette, 32n, 38
 Natoli, Chiara, 31, 47
 Navagero, Andrea, 137
 Nebrija, Antonio de vd. Cala y Jarana, Elio
 Antonio de
 Negri, Massimo, 284n, 306
 Nevola, Fabrizio, 34n, 47
 Niccoli, Ottavia, 32, 47
 Niccolini, Enrico, 231
 Nifo, Agostino, 113-16 e nn, 122n, 124n, 130
 Norti Gualdani, Enzo, 234n, 252
 Norton, Glyn P., 173,
 Notar Giacomo, 63
 Novi Chavarria, Elisa, 112n, 130, 182, 193
 Nuncio, Martín, 146
 Núñez Rivera, Valentín, 262n, 278
 Nuovo, Angela, 54nn, 55nn, 67
- Ogeda, Giovanni di, 113
 Oliva, Anna Maria, 41
 Olivadesse, Elisabetta, 51, 134
 Olivares, Pedro Juan, 223n
 Olivieri, Anton Francesco, 268-69 e n, 272,
 278, 300-2, 304, 307
- O'Malley, John W., 27n, 47
 Omero, 137, 155, 159, 168, 195-96 e n, 245
 Onorato, Aldo, 159-60nn, 162n, 173
 Oporinus, Johannes, 277
Oranges princeps vd. Chalon-Alay, Philibert
 de
 Orazio Flacco, Quinto, 160n, 163n, 167-68nn,
 173, 213n, 215-16, 217 e n, 218, 219n, 220, 222,
 224n, 226 e n, 228n
 Orlandini, Achille Maria, 56 e n
 Orsini, Giovanna, 97n
 Orsuccio, Bartolomeo, 180
 Ottavio Farnese, duca di Parma, 184, 189
 Ovidio Nasione, Publio, 92, 217
- Paccagnella, Ivano, 56n, 66, 68
 Padoan, Giorgio, 136n
 Padovani, Antonio, 321n
 Padovano, Giovanni, 56n
 Pagni, Cristiano, 234n, 235
 Paleario, Aonio, 160 e n, 174
 Palladio, Andrea, 269, 302
 Panofsky, Erwin, 17 e n, 47, 283n, 306
 Pansa, Guglielmo, 57n
 Pantani, Italo, 34, 47
 Paoli, Feliciano, 33n, 47
 Paolini, Paola, 32, 47
 Paolo III, papa, 34 e n, 43, 175n, 179, 192, 201,
 250n, 251, 283, 284, 290n, 298, 305, 316 e n,
 317n
 Paolo IV, papa, 182n
 Paolucci, Fabrizio, 324
 Paone, Stefania, 83
 Papa, Maria Antonia, 234n, 253
 Papiense, Evangelista, 115n
 Parabosco, Girolamo, 146 e n, 147, 150-51, 153
 Parenti, Daniela, 324
 Paris, Alessandro, 285n, 306
 Parker, Deborah, 309, 326
 Parlato, Enrico, 23n, 34n, 47, 193, 283n, 306
 Parrino, Domenico Antonio, 127
 Pasini, Maffeo, 129, 140n
 Pasquati, Lorenzo, 136n
 Passerini, Davide, 41
 Passero, Giuliano, 63
 Paur, Theodor, 261n, 278
 Pazzi, Alessandro, 160 e n, 163n, 174
 Pecci, Paola, 293 e n, 294n, 295 e n, 306
 Pecoraro, Dario, 234n
 Pellegrini, Marco, 116n, 120n, 130, 135n, 153
 Pellizzari, Patrizia, 268n, 278, 300 e n, 307
 Pendaglia, Angelo, 202-4 e nn, 207
 Pensi, Cristoforo, 140

- Percacino, Grazioso, 147n, 152
 Percopo, Erasmo, 70n, 71n, 83, 114n, 130
 Perger, Bernardo, 64
 Pericoli, Niccolò, detto il Tribolo, 311
 Pernot, Laurent, 169, 174, 197n, 207
 Perotti, Diego, 229n, 231
 Perrenot de Granvelle, Antoine, 61 e n, 282
 Perriccioli Saggese, Alessandra, 37, 306
 Pestarino, Rossano, 32, 48
 Petey-Girard, Bruno, 26n, 39, 48, 276
 Petrarca, Francesco, 17-18 e n, 31, 91, 104, 105n, 139, 153, 196-97 e nn, 200 e n, 206, 221, 313, 314
 Petrucci, famiglia, 319-21
 Petrucci Nardelli, Franca, 324
 Petta, Massimo, 256n, 260n, 276
 Peyronel, Susanna, 193
 Pezzini, Enea, 9n
 Piacentini, Paola, 40
 Piazza, Callisto, 212
 Picchetti, Maria Luisa, 210n, 231
 Piccini, Daniele, 193
 Piccolomini, Alessandro, 50, 196, 207, 295-96 e n, 307
 Piccolomini, Silvio, 191n
 Pich, Federica, 17n, 38, 45
 Pier Luigi Farnese, duca di Parma e di Piacenza, 34, 185, 187, 283
 Piéjus, Marie Françoise, 25, 27, 39, 43
 Pigna, Giovanni Battista, 165n, 174
 Pignatti, Franco, 34 e n, 48, 54n, 67, 108
 Pindaro, 159, 162n, 196, 218, 219
 Pinelli, Antonio, 33n, 48
 Pino, Giovan Battista, 291
 Pio di Carpi, Rodolfo, 61 e n
 Piperno, Franco, 33n, 40, 48
 Pistor, Christian, 263n, 278
 Plagnard, Aude, 271n, 273n, 278
 Plaisance, Michel, 32, 48, 172, 234n, 253, 311 e nn, 314n, 327
 Platone, 137
 Plattard, Jean, 223n, 231
 Plaza, Carlos, 31n, 46
 Plazzotta, Carol, 50
 Plutarco, 54
 Po-Chia Hsia, Ronnie, 65, 263n, 276
 Poli, Diego, 192, 193
 Polibio, 54
 Policretti, Giuseppe, 136n
 Poliziano, Angelo Ambrogini detto il, 24, 221, 226n
 Polizzi, Gilles, 39, 48, 276
 Pollione, Gaio Asinio, 214
 Polo, Alessandro, 135n
 Pompeo, Varo, 214
 Ponce Cárdenas, Jesús, 30 e n, 48
 Ponsiglione, Giulia, 31, 48
 Pontano, Giovanni, 62, 137
 Pontormo vd. Carucci, Jacopo, detto P.
 Porcacchi, Tommaso, 54
 Porta, Costanzo, 177n
 Potter, David L., 177n
 Pouspin, Marion, 29, 48
 Preti, Monica, 31, 41
 Priuli, Girolamo, 134
 Priuli, Lorenzo, 145, 149 e n
 Priuli, Luigi, 214
 Procacci, Giuliano, 57n, 67
 Procaccioli, Paolo, 34n, 39, 44, 51, 128, 151, 192, 193, 251, 286n, 304, 305, 306, 307
 Prodi, Paolo, 212
 Properzio, Sesto, 226n
 Proserpi, Natalia, 155
 Provini, Sandra, 26 e n, 27n, 48
 Pujeau, Emmanuelle, 261n, 278
 Pulina, Dennis, 27, 28, 48, 239n, 253
 Pyle, Cynthia M., 78n, 83
 Quadrio, Saverio, 105n, 108
 Quaranta, Gabriele, 32n, 38
 Quintiliano, Marco Fabio, 196
 Quondam, Amedeo, 45, 193, 293n, 307
 Rainerio, Anton Francesco, 34
 Ramberti, Bartolomeo, 56n, 65
 Rancière, Jacques, 171n, 172n, 174
 Rangoni, Claudia, 189
 Rangoni, Claudio, 189
 Ranieri, Concetta, 40
 Rapicano, Nardo, 71 e n, 72
 Raymond, Joad, 45
 Ravegnani, Giorgio, 133n, 153
 Ravegnani Morosini, Mario, 204n, 207
 Ravenoldi, Francesco, 140
 Rebecchini, Guido, 33n, 34nn, 43, 48
 Recordati, Aurelio, 169n
 Redondo, Augustin, 31n, 48
 Refini, Eugenio, 196n, 197n
 Reiss, Cheryl E., 34n, 44
 Renata di Francia, duchessa di Ferrara, 196
 Renier, Rodolfo, 33, 46
 Residori, Matteo, 302n, 304 e n, 307
 Resta, Gianvito, 62, 67
 Rhau, Georg, 275, 276
 Riccucci, Marina, 83
 Richardson, Brian, 24, 42

- Ricœur, Paul, 164nn, 165n, 166n, 174
 Ridolfi, Clarice, 236
 Ridolfi, Cosimo, 236
 Ridolfi, Emilia, 236
 Ridolfi, Giuliano, priore di Capua, 235-36 e nn, 246
 Ridolfi, Giuliano di Vincenzo, 235n
 Ridolfi, Lorenzo, 236
 Ridolfi, Luigi, 236
 Ridolfi, Niccolò, cardinale, 235-36
 Ridolfi, Niccolò, figlio dell'omonimo cardinale, 236
 Ridolfi, Piero, 236
 Ridolfi, Rosso, 234 e nn
 Ridolfi, Vincenzo, priore di Saint-Privat de Salonne, 234n
 Ridolfi, Vincenzo di Rosso, 234 e nn
 Ridolfi, Vincenzo di Giuliano, 14, 235-54
 Ridolfi, Roberto, 67
 Riedmatten, Henri de, 14, 23n, 42
 Righi, Danilo, 141
 Rivera Magos, Victor, 32nn, 42, 66
 Rivero Rodríguez, Manuel, 30 e n, 31n, 46, 49, 240n, 253
 Robertet, Florimond, 222
 Robertis, Domenico de, stampatore, 278
 Robertson, Claire, 34n, 49, 189n, 193
 Robertello, Francesco, 163n, 165n, 167n, 174
 Rodríguez-Moñino, Antonio, 270n, 278
 Romano, Carmine, 32n, 49
 Romano, Giovanni, 230, 231
 Romei, Danilo, 21n, 34n, 49, 135n, 153
Römischer Kayserlicher Majestat Declaration. Wider Hertzog Johans Friderichen, Churfürsten, von Sachsen unnd Landtgraff Philipsen von Hessen, 259n, 275
 Rosier, Bart, 282n, 307
 Rospocher, Massimo, 30 e n, 32, 34, 45, 46, 49
 Rossetti, Edoardo, 78n, 83
 Rossi Carla, 327
 Rossi, Francesco, 206
 de' Rossi, Giovanni Girolamo, 57, 58n, 67
 Rossi, Massimiliano, 55nn, 67
 Rossi, Orietta, 33n, 48
 Rosso, buffone, 121
 Rosso, Gregorio, 63, 121n, 130
 Rota, Berardino, 124, 125 e n, 130, 181, 182, 307
 Rouget, François, 26n, 49
 Rosso Fiorentino vd. Giovanni Battista di Iacopo, detto il R. F.
 Rucellai, famiglia, 311
 Rucellai, Annibale, 58
 Rucellai, Bernardo, 57 e n, 67
 Rucellai, Cosimo 88
 Ruedem, Henningk, 275
 Ruggiero, Raffaele, 27, 34, 38, 44
 Rulli, Sara, 277
 Ruscelli, Girolamo, 181n, 184 e n
 Rusch, Arnaud, 256n, 278
 Russo, Emilio, 51, 175n, 192n
 Russo, Luigi, 142n, 153
 Russo, Renato, 78n, 83
 Ryan, Yann, 45
 Sabellico, Marco Antonio, 56
 Sacchi, Rossana, 210n, 212n, 231
 Saffo, 196
 Saint-Pol, François IIe de Bourbon-Vendôme, 221
 Salazar, Pedro de, 262 e nn, 278, 279
 Sallustio Crispo, Gaio, 55
 Salman, Jeroen, 30n, 49
 Salmi, Hann, 30n, 49
 Salmon Macrin, Jean (Sermonio Macrino), 214, 218 e n, 225n, 231
 Salsi, Claudio, 210n, 230, 231
 Saluzzo, famiglia, 157
 Saluzzo, Michele Antonio, marchese di, 211
 Salvestrini, Francesco, 191n, 193
 Salviati, Francesco, 242n
 Salviati, Giovanni, 236
 Salviati, Leonardo, 324n
 Salza, Abd-el-Kader, 187n, 193
 Salzberg, Rosa, 30n, 49
 Sambin, Paolo, 55n, 65
 Sánchez García, Encarnación, 32n, 49, 68, 112n, 129, 130, 131
 Sandal, Ennio, 82
 Sanesi, Ireneo, 21n
 Sangirardi, Giuseppe, 31, 32, 49
 Sani, Elisa Paola, 265n, 279, 282n, 307
 Sannazaro, Jacopo (Iacopo), 21n, 69-83
 Sanseverino, famiglia, 111-32
 Sanseverino, Aurelia, 118
 Sanseverino, Ferrante, principe di Salerno, 111-32
 Sanseverino, Pietro Antonio, principe di Bisignano, 123n
 Sansovino vd. Contucci, Andrea detto il S.
 Sansovino, Francesco, 134n, 145n, 192, 196 e n, 207
 Santagata, Marco, 21n, 49, 77, 83, 153
 Santi, Flavio, 33n, 49
 Santoro, Marco, 62n, 67
 Sanudo, Marino il Giovane, 140n, 143n, 153, 224n, 227n, 231, 235-36 e nn, 251n, 253

- Sanzio, Raffaello, 105, 137
 Sarnelli, Mauro, 167n, 174
 Sarnowsky, Jürgen, 235nn, 253
 Sasso, Gennaro, 69
 Savoia, famiglia, 102, 103, 157
 Savoia, Filiberta di, 102-5
 Savoia, Margherita, duchessa di Savoia vd.
 Margherita di Francia (o M. di Valois),
 regina di Francia
 Savoia, Luisa di, 105
 Sbordonì, Chiara, 24, 42
 Scalini, Mario, 242n, 253
 Scarabello, Giovanni, 134n, 153
 Scarano, Emanuela, 32, 38, 40, 49
 Scariglia, Baldassarre, 71
 Scattola, Anna, 10
 Schäfer-Griebel, Alexandra, 45
 Schaffenrath, Florian, 27, 45
 Schiafenato, Giovan Battista, 214
 Schobser, Andreas, 261
 Schönberg, Nikolaus von, 246
 Schürer, Matthias, 239n
 Schurerj, Matthia vd. Schürer, Matthias
 Scotthus, Johannes, 239n
 Segni, Bardo, 96 e n, 97, 108
 Segni, Bernardo, 57, 163n, 174
 Segre, Cesare, 91
 Semino, Andrea, 265n
 Semino, Ottavio, 265n
 Senatore, Francesco, 37, 41
 Seneca, Lucio Anneo, 200, 223n
 Senofonte, 54, 55
 Sénié, Jean, 27, 38
 Sepúlveda, Juan Ginés de, 240, 251n
 Serrano Cueto, Antonio, 30 e n, 50
 Serristori, Averardo, 316n
 Servio, 155, 157 e n, 174
 Sforza, famiglia, 137
 Sforza, Giulio di Francesco, 210
 Sforza, Francesco, 210
 Sforza, Ippolita, duchessa di Calabria, 79 e n,
 94-96
 Sforza, Muzio, 142n, 153
 Shell, Janice, 209n, 231
 Simeoni, Gabriele, 134n
 Simonato, Edoardo, 9n, 10n, 12, 13, 105n
 Simoncelli, Paolo, 234, 253, 311n, 312nn, 313nn,
 327
 Simoncini, Stefano, 310n, 327
 Simonetta, Marcello, 58n, 67, 97n, 108
 Singlard, Sophie-Berangère, 34, 44
 Shaw, Christine, 24n, 46, 50, 54n, 66
 Sicard, Claire, 25n, 49
 Sismondi, Jean Charles Léonard Simonde de,
 19-20
 Sleidanus, Johannes, 261 e n, 263, 279
 Smith, Pauline M., 26n, 50
 Sodano, Rossana, 85 e n, 86n, 99n, 107
 Soderini, Francesco, 22
 Soderini, Gianvittorio, 191n
 Solimano il Magnifico vd. Süleyman I Kanu-
 ni, sultano
 Solis, Virgil, 264
 Solís de los Santos, José, 262n, 263n, 279
 Soranzo (Sovranza), Vittore (?), 215
 Spaggiari, William, 192
 Speroni, Sperone, 119n, 130, 135, 178
 Sperulo, Francesco, 14
 Spiegel, Jakob, 239n
 Spiegellus, Jacobus vd. Spiegel, Jakob
 Spike, John T., 33n, 47
 Spinelli, Enrico, 114n, 129
 Spinelli, Giovanni Battista, duca di Castro-
 villari, 262
 Spini, Giorgio, 250nn, 253, 311n, 317nn, 327
 Stampa, Giacomo Maria, 211
 Stazio, Publio Papinio, 201
 Sterzi, Mario, 176n, 178n, 185 e n, 186n, 191n,
 193
 Stoppa, Jacopo, 230
 Strozzi, famiglia, 311
 Strozzi, Filippo, 251n
 Strozzi, Pietro, 311
 Stürmer, Gervasius, 275
 Syson, Luke, 34n, 50
 Suganappo, Juan Pablo, 278
 Süleyman I Kanuni, sultano, 146, 282
 Sultzbach, Giovanni, 69n, 81, 129
 Summonte, Giovanni Antonio, 62 e n, 67, 123
 e n, 130
 Svetonio Tranquillo, Gaio, 55, 140, 258, 268,
 272, 273
 Szépe, Helena Katalin, 33n, 50
 Tacito, Publio Cornelio, 55
 Tagliacarne, Benedetto, detto Teocreno, 211n,
 216, 222-24 e nn, 227, 228
 Tafuri, Manfredo, 31n, 33n, 50, 136n, 153
 Talvacchia, Bette, 157n, 174
 Tamalio, Raffaele, 211n, 231, 305
 Tani, Irene, 192, 260n
 Tansillo, Luigi, 192, 260n
 Tanturli, Giuliano, 310 e n, 324n, 327
 Tarallo, Claudia, 141n, 153
 Tasio, Bartolomeo (Baccio/Bacciottò del Se-
 vaiolo/Segaiolo), 313 e n

- Tasso, Bernardo, 118-19 e nn, 120, 122 e n, 123, 124 e n, 127n, 128, 130, 178, 179 e n, 185n, 193, 213
- Tasso, Torquato, 124n, 300, 301, 302, 303, 304
- Tassoni Estense, Galeazzo, 204n
- Tateo, Francesco, 56n, 63n, 64n, 67
- Tauber, Christine, 32n, 50
- Tebaldeo, Antonio, 31, 94 e n, 95, 96, 108
- Telesio, Bernardino, 182n
- Telesio, Paolo, 182 e n, 183n
- Tenenti, Alberto, 13, 150, 152, 153
- Teocreno vd. Tagliacarne, Benedetto, detto T.
- Terminio, Antonio, 292n, 307
- Terracina, Laura, 122-23 e n, 130
- Terrail, Pierre de, detto Bayard (e Molars/Molar), 220, 244-45
- Terreaux-Scotto, Cécile, 31n, 40
- Tervarent, Guy de, 166, 174
- Testaverde Matteini, Anna Maria, 318n, 319n, 327
- Tiberio Claudio Nerone, poi imperatore romano, 219n
- Tibullo, Albio, 200n
- Tiepolo, Stefano, 149 e n
- Tilg, Stefan, 27, 45
- Tintoretto, Jacopo, 136n
- Tiraboschi, Girolamo, 189n, 193
- Tissoni Benvenuti, Antonia, 92 e n, 93, 107, 108
- Toledo y Zúñiga, Pedro Álvarez de, 32n, 112 e n, 125, 262, 283, 290
- Tomasi, Franco, 12, 13, 15, 18, 32, 34, 42, 44, 50, 85n, 86n, 88n, 90, 91n, 100 e n, 108, 196n, 268n, 306, 207, 316, 327
- Torchio, Emilio, 179n, 193
- Tore, Gianfranco, 31, 41
- Torelli, Lelio, 58 e n, 60 e n
- Tori, Agnolo di Cosimo di Mariano, detto Bronzino, 242n, 309-28
- Torre, Andrea, 34
- Torre Ávalos, Gáldrick de la, 30n, 43, 111n, 118n, 129
- Torrentino, Lorenzo, 251n
- Torresano, Andrea, 174
- Torresano, Federico, 174
- Torresano, Giovanni Francesco, 174
- Torsellini, Orazio, 236n, 253
- Toscano, Gennaro, 71n, 79n, 83
- Toscano, Tobia R., 12, 13, 17, 32, 50, 51, 62n, 67, 69n, 73n, 77, 78n, 79n, 83, 122n, 125n, 130, 291n, 306
- Tosini, Patrizia, 33n, 43
- Tottel, Richard, 275
- Tran, Trung, 39, 48, 276
- Trenti Antonelli, Maria Grazia, 204n, 207
- Trevisan, Marcantonio, 135n
- Tribolo vd. Pericoli, Niccolò, detto il T.
- Trissino, Giovan Giorgio, 87 e n, 108, 134n, 135, 153, 213, 214, 228, 229 e n, 231, 268-69, 276, 279, 293-95 e n, 300, 301
- Trivulzio, famiglia, 210, 212, 215, 224
- Trivulzio, Francesco di Renato/Ranieri, 210 e n, 214-15, 218
- Trivulzio, Gian Giacomo di Antonio, detto il Magno, 209n, 210 e n, 212, 214-15
- Trivulzio, Margherita di Renato, 211-12 e n
- Trivulzio, Renato di Francesco, 14, 209-32
- Trivulzio, Renato/Ranieri di Antonio, detto l'Elvetico, 210, 214, 215
- Trivulzio, Teodoro di Pietro, 209n, 210, 211 e n, 224n
- Tron, Filippo, 149 e n
- Troso, Mario, 210n, 231
- Trotti, Alfonso, 203-4
- Tucci, Ugo, 148n, 150, 152, 153
- Tucidide, 54, 55
- Turchi, Ercole, 204
- Ulloa, Alonso de, 259 e n, 267 e n, 279, 298
- Ulrich, Uta Barbara, 31, 51
- Urbino, Carlo, 212
- Urrea, Jerónimo de, 270, 273
- Vagni, Giacomo, 12, 13, 17, 32, 51, 99n, 101n, 106, 107, 108, 109, 124n, 130, 206n
- Valenzuela Cordero, Carlos, 260n, 279
- Valeri, Elena, 12, 13, 14, 22n, 32n, 51, 52, 55nn, 56n, 63n, 68
- Valgrisi, Vincenzo, 279, 295, 300, 174, 277, 278
- Valmarana, Leonardo, 301
- Valois, famiglia, 176, 260
- Valvassore, Giovanni Andrea, 130, 134n
- Van Veen, Henk Th., 32n, 52
- Varchi, Benedetto, 57, 182n, 185, 186 e n, 188, 311-17 e nn, 327
- Varisco, Giovanni, 207
- Varo Zafra, Juan, 262n, 279
- Varotti, Carlo, 60n, 66, 68
- Varrone, Marco Terenzio, 199n
- Vasari, Giorgio, 312 e n, 313, 318, 319, 322 e n, 323 e n, 324, 327
- Vatteroni, Selene, 313n, 327
- Vecellio, Tiziano, 135n, 265n, 267, 268, 270, 274, 283 e n, 289, 294
- Vega, Garcilaso de la, 13, 30
- Vela, Claudio, 34n, 52, 82
- Vène, Magali, 26n, 48

- Venier, famiglia, 147n
 Venier, Bernardo, 48 e n
 Venier, Francesco, 135, 146, 147
 Venier, Sebastiano, 136 e n
 Venturelli, Roberto, 164n, 174
 Venturi, Francesco, 23n, 180 e n, 182n, 183n, 188n, 190 307, 175-76n, 193
 Venturi, Franco, 20 e n, 52
 Verallo, Girolamo, 260
 Verde, Simona, 34n, 52
 Verga, Marcello, 19n, 52
 Verino, Francesco, 311
 Verino, Ugolino, 239n
 Vestri, Veronica, 314n, 327
 Vettori, Francesco, 57, 58, 222, 231
 Vettori, Piero, 160 e n, 167n, 168 e n, 174, 176n, 311, 317
 Vico, Enea, 265 e n, 283n
 Vida, Marco Gerolamo, 214
 Viganò, Marino, 209n
 Vignali, Antonio (Arsiccio Intronato), 311
 Vilà, Lara, 263n, 271n, 279
 Villa Alessandra, 42, 107
 Villa, Giovanni Carlo Federico, 52
 Villamarino, famiglia, 112n
 Villamarino, Isabella, principessa di Salerno, 112, 114n, 117, 118, 123n
 Villahermosa, Marina d'Aragona, 114
 Villani, Gianni, 79, 83
 Villari, Susanna, 82, 107, 201nn, 204n, 207
 Villiers de L'Isle-Adam, Philippe, 235
 Vindelino da Spira, 55
 Viola, Corrado, 51, 192
 Virgilio Marone, Publio, 114, 134n, 137, 139, 153, 155, 196, 199n, 200 e n, 216, 217 e n, 219, 226 e n, 245, 323n
 Visceglia, Maria Antonietta, 31n, 34n, 40, 41, 52
 Visconti, famiglia, 137
 Visconti, Galeazzo di Guido, 211n
 Visconti, Gaspare Ambrogio, 78, 79 e n, 82, 216n, 231
 Visconti, Gaspare, castellano di Bari, 78n
 Visdomini, Alessio Maria, 203n, 207
 Vitali, Bernardino, 134n
 Vitali, Francesco, 260n, 279, 283n, 290n, 300 e n, 307
 Vitali, Stefano, 260n, 279
 Vitelli, Alessandro, 251n
 Vittoria Farnese, duchessa d'Urbino, 186-87, 189
 Vivanti, Corrado, 59n
 Voigt, Georg, 260n, 279
 Volta, Nicole, 9n, 10n, 14, 51, 94n, 98n, 100 e n, 101 e n, 104, 105, 106, 108, 109, 111n, 131, 134, 149n
 Vorel, Petr, 260n, 279
 Vossilla, Francesco, 242nn, 253
 Waldeck, Oskar, 260n, 279
 Walser-Bürgler, Isabella, 27, 28n, 42, 52
Warbafftige Zeytungen, Wie Marggraue Albrecht von Brandenburgk, der sich unbedacht seiner Ehrn und pflicht unter erdich-tem Schein..., 262, 275
 Wechsel, Chrétien, 275
 Weinberg, Bernard, 160n, 163n, 166n, 168n, 173, 174, 198n, 199n, 200nn, 204n, 207
 Weissenhorn, Alexander, il Vecchio, 261
 Wilhelm, Raymund, 29 e n, 30, 35, 52
 Xerez, Francisco de, 57n
 Yates, Francis A., 52, 295n, 307, 323
 Zaggia, Massimo, 29n, 52
 Zaja, Paolo, 199n, 200n, 207
 Zamala, Miguel Ángel, 23, 41
 Zanato, Tiziano, 72n, 74, 79, 83
 Zane, Bernardo, 145-46 e n, 153
 Zanetti, Bartolomeo, 134, 151
 Zanon, Giulia, 33n, 52
 Zapata, Luis, 272 e n, 279
 Zasius, Johannes Ulrich, 260, 261
 Zatti, Sergio, 23n, 52, 293n, 307
 Zelotti, Battista, 301
 Zezza, Andrea, 32n, 47, 112n, 131
 Zohl, Caroline, 83
 Zorla (Zurla), Lelio, 214, 215
 Zuccari Taddeo, 190

Indice degli eventi storici

- 207 a.C., battaglia del Metauro, 219n
49 a.C., attraversamento del Rubicone da parte di Giulio Cesare, 256, 258-59 e n, 267-70, 272-74
48 a.C., battaglia di Farsalo, 268
31 a.C., battaglia di Azio, 268
15 a.C., vittoria di Druso e Tiberio su Reti e Vindelici, 219n
1406, conquista di Pisa, 60
1460, imboscata contro Ferdinando I d'Aragona, 71
1485-1486, congiura dei baroni a Napoli, 71, 73, 77
1487, battaglia di Crevoladossola, 210 e n
1492, riconoscimento del diritto di successione al trono di Napoli a Ferdinando d'Aragona, principe di Capua, da parte di Innocenzo VIII, 74, 80
1494-1559, Guerre d'Italia, 9, 13-14, 22-27, 29, 53-68, 212, 221
1494, discesa di Carlo VIII di Valois in Italia e inizio delle Guerre d'Italia, 13, 22, 25, 27, 29, 53-68
1495, occupazione di Napoli da parte di Carlo VIII di Valois, 26
1495, battaglia di Fornovo, 95-96
1500, assedio di Pisa, 210
1501, elezione del doge Leonardo Loredan, 134, 137n
1503-1505, guerra di successione di Landshut, 239n
1509, battaglia della Polesella, 32
1510-11, assedio di Bologna da parte di Giulio II, 32n
1512, battaglia di Ravenna, 32n, 219, 244
1512, ritorno dei Medici a Firenze, 13, 322-23n
1512, entrata di Massimiliano Sforza a Milano, 209n-10, 217, 219
1515, battaglia di Marignano e riconquista del Milanese da parte dei francesi, 32, 217-19
1517, trionfo veneziano di Teodoro Trivulzio dopo la conquista di Verona, 210
1518, morte di Gian Giacomo Trivulzio, 210
1519, elezione di Carlo V a imperatore, 238, 259
1521, editto di Worms, 259
1521, riconquista di Milano da parte di Prospero Colonna per l'Impero, 217, 220-21, 243-44
1522, battaglia della Bicocca, 217, 219-20 e n, 238
1522, assedio e sacco di Genova, 222-23 e n, 227-28, 238, 243
1522, assedio di Rodi, 235n
1522, congiura contro il cardinale Giulio de' Medici, 85 e n, 89
1523, abbandono del fronte filofrancese da parte di Venezia, 211
1523, partenza di Carlo di Borbone dalla Francia, 220n
1523, assedio di Milano da parte di Bonnivet, 217, 220
1524, morte di Ottaviano Fregoso, prigioniero ad Ischia, 223 e n, 227
1524, battaglia di Romagnano Sesia, 217, 220, 238
1524, assedio di Marsiglia, 238, 243
1524, guerra di Provenza, 211
1524, morte di Claude d'Orléans-Longueville, 239
1524, riconquista di Milano da parte di Francesco I, 217, 220-21
1525, battaglia di Pavia e cattura di Francesco I, 29n, 32n, 211, 214, 216, 218, 221, 223-24, 226-27, 238-39, 243, 246, 251, 255-256n, 281
1526, trattato di Madrid, 238, 246-47
1526, liberazione di Francesco I, mantenimento dei figli Francesco ed Enrico in ostaggio, 211, 216, 221-25, 227, 246-47n
1527, partenza da Milano di Carlo di Borbone alla volta di Roma, 217
1527, morte di Carlo di Borbone, 221
1527, Sacco di Roma, 8, 31 e n, 61, 97-98, 216n-17, 219, 221, 236, 238, 247, 290

- 1527, tumulto del venerdì a Firenze, 97
 1528, assedio di Napoli, 221
 1528, morte del Lautrec a Napoli, 218, 221
 1528, battaglia di Capo d'Orso, 238, 247
 1529, battaglia di Landriano e cattura di Saint-Pol, 116, 221, 218
 1529, pace di Cambrai o pace delle due dame, 247
 1529, assedio di Vienna da parte di Solimano il Magnifico, 240, 255-56n
 1529-1530, assedio di Firenze, 239, 247-48, 310, 312-13
 1530, liberazione dei figli di Francesco I dalla prigionia spagnola, 218, 221
 1530, battaglia di Gavinana, 248
 1530, incoronazione di Carlo V a Bologna 239, 247-48, 281
 1532, assedio di Vienna da parte di Solimano il Magnifico, 239, 255-56n
 1532, conquista di Corone e Patrasso da parte di Andrea Doria, 239
 1532, nomina di Alessandro de' Medici a duca di Firenze, 248
 1534, nomina di Ercole II d'Este a duca di Ferrara, 195-209
 1535, morte di Francesco II Sforza e passaggio di Milano all'Impero, 224
 1535, battaglia di Tunisi e vittoria di Carlo V, 56, 120, 239-40, 281
 1535-1536, viaggio trionfale di Carlo V dopo la conquista di Tunisi, 248
 1536, invasione del ducato di Savoia da parte di Francesco I, 239
 1536, riconoscimento da parte di Carlo V della legittimità della trasmissione ereditaria del potere a una donna (nel caso Margherita Paleologo), 157-58
 1536-1538, guerra contro i Gonzaga per il dominio del Monferrato, 157-58, 165, 169
 1536-1538, guerre di Carlo V e Francesco I in Provenza, in Piemonte e nelle Fiandre, 27n, 211, 239, 250
 1537, assassinio di Alessandro de' Medici, 249
 1537, concessione del privilegio imperiale a Cosimo I de' Medici, 241
 1537, battaglia di Montemurlo, 250, 312 e n, 313, 318
 1538, battaglia di Prevesa, 146, 239
 1538, pace di Nizza, 239, 251
 1539, elezione del doge Pietro Lando, 146
 1540, sconfitta di Carlo V ad Algeri, 239
 1540, pace tra la Serenissima e l'Impero Ottomano, 146
 1541, entrata di Carlo V a Milano, 211
 1541, assedio di Buda da parte dei Turchi, 239
 1542-1547, guerre di Carlo V contro i principi protestanti, 255-308
 1542, guerre di Carlo V e Francesco I nelle Fiandre, 27n, 239, 250
 1543, assedio di Perpignano, 239
 1543, restituzione delle fortezze di Firenze e Livorno a Cosimo I de' Medici, 239, 250, 320n
 1543, conquista di Dören da parte di Carlo V, 239
 1544, battaglia di Ceresole, 239
 1544, inizio della nunziatura apostolica di Giovanni Della Casa a Venezia, 315
 1544, pace di Crépy, 239, 241, 317,
 1545, elezione del doge Francesco Donà, 143
 1546, morte di Alfonso d'Ávalos, 184, 187 e n
 1546, trattato di Praga, 256
 1546, bando imperiale e inizio della guerra di Smalcalda, 255, 257, 259-61, 262, 268, 282, 285, 288, 293, 295, 298, 300
 1547, morte di Giulia da Varano, 186
 1547, nozze di Guidubaldo II Della Rovere e Vittoria Farnese, 186-87
 1547, battaglia di Mühlberg, 255-308
 1547, capitolazione di Wittenberg, 255
 1547, morte di Enrico VIII, 283
 1547, morte di Francesco I, 283
 1547, assassinio di Pier Luigi Farnese, 283
 1547, moti di Napoli, 283, 290-91
 1547, congiura dei Fieschi a Genova, 283
 1547, ribellione contro Pedro Álvarez de Toledo a Napoli, 113n, 124, 283, 290, 292
 1548, assassinio di Lorenzino de' Medici a Venezia, 283
 1552-1559, guerra di Siena, 33-34, 56, 296, 316n, 318, 321
 1552-1554, soggiorno francese del cardinale Alessandro Farnese, 176
 1553, morte di Orazio Farnese, 177, 179 e nn
 1555, rotta dei Turchi alleati di francesi e fuoriusciti fiorentini comandati da Pietro Strozzi a Piombino, 318
 1555, pace di Augsburg, 255
 1556, elezione del doge Lorenzo Priuli, 145, 149 e n
 1557-1558, guerra tra Ottavio Farnese ed Ercole II d'Este, 189
 1557, assedio di Correggio, 189
 1559, pace di Cateau-Cambrésis, 9, 318
 1559, elezione del doge Sebastiano Venier, 136 e n, 147
 1571, battaglia di Lepanto, 8, 136
 1595, elezione del doge Pasquale Cicogna, 142-43 e n

Indice delle opere d'arte e degli edifici

- Andreasi, Ippolito, disegni della *Sala di Troia*, Mantova, Palazzo Ducale, pietra nera e lavis, 1567, Düsseldorf, Museum Palast, Sammlung der Kunstakademie, 155, 156, 158, 163, 170, 171
- Antonello da Messina, *Ritratto Trivulzio*, olio su tela, 1476, oggi Torino, Palazzo Madama, Museo civico d'arte antica, 210n
- Bandinelli, Baccio, cenotafio di Giovanni delle Bande Nere per la Cappella Neroni, Firenze, Basilica di San Lorenzo, 1538 (commissione), mai completato, 242n
- Boulogne, Jean, detto il Giambologna, scultura equestre di Cosimo I de' Medici, bronzo, marmo, 1587-1595, Firenze, Piazza della Signoria, 318
- Bronzino, ritratto di Lorenzo Lenzi, olio su tavola, 1527 ca., Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Pinacoteca del Castello Sforzesco, 310 e n
- Bronzino, ritratto allegorico di Dante, olio su tela, 1532-1533, Firenze, collezione privata, 313
- Bronzino, ritratto di giovane con libro, olio su tavola, 1534-1538 ca., New York, Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Collection, nr. 29.100.16, 314
- Bronzino, Agnolo, affreschi con le storie di Mosé, Cappella di Eleonora, Firenze, Palazzo Vecchio, 1541, 242n
- Bronzino, Agnolo, Pontormo, Salviati, Francesco (disegni di), arazzi con le storie di Mosé per il *Salone dei Duecento*, Firenze, Palazzo Vecchio, 1545, 242n
- Bronzino, *Allegoria del Trionfo di Venere*, olio su tavola, 1545 ca., Londra, National Gallery, nr. NG651, 317n
- Campi, Bernardino, affreschi del palazzo di Renato Trivulzio a Formigara, 1541 ca., 211-12
- Clovio, Giulio, miniature con le gesta di Carlo V, London, British Library, ms. Add. 33733, 1550-1575 ca., 265n
- Coornhert, Dirk, incisioni sulla battaglia di Mühlberg, legno di ciliegio, Nürnberg (?), 1570-1580 ca., Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, 3945, 265n
- Danti, Vincenzo, statua di Cosimo I de' Medici in veste di Augusto imperatore, marmo bianco di Carrara, 1572-1573, Firenze, Museo del Bargello, 318
- De Donati, Giovanni Ambrogio e Giovanni Pietro fratelli, *Adorazione del Bambino*, edicola in legno, 1495 ca., Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, 210n
- Fasolo, Giovanni Antonio (attribuito a)/Zellotti, Giovambattista (alla maniera di), affreschi con le gesta di Ippolito da Porto, Vicenza, Villa Porto di Torri, oggi Vicenza, Villa Cricoli, 300-1
- Fasolo, Giovanni Antonio, ritratto di Ippolito da Porto, Vicenza, Musei Civici di Vicenza, 264 e n
- Giulio Romano, affreschi della *Sala di Psiche*, Mantova, Palazzo Te, 1526-1528 ca., 158n
- Giulio Romano, affreschi della *Sala di Troia*, Mantova, Palazzo Ducale, 1536-1538 (commissione), 155-74
- Las Navas, Palacio Magalia, affreschi sulla battaglia di Pavia commissionati dal marchese di Las Navas, oggi perduti, 265n
- Nigrisoli, Bartolomeo (attribuito a), Testone in argento celebrativo per l'investitura di Ercole II d'Este a duca di Ferrara, già nella Collezione Ravegnani Morosini, ora collezione privata, 205
- Óriz, Palacio d'Óriz, affreschi sulla battaglia di Mühlberg commissionati da Luis de Ávila y Zúñiga, 1550 ca., oggi Pamplona, Museo de Navarra, 265n

- Palazzo della Provincia, già dei Petrucci, Siena, 319-21
- Palazzo Ducale, Mantova, 155-74
- Pannemaker, Willem de, arazzi sulla battaglia di Jemmingen, Madrid, Palacio de Liria, 265n
- Passin, Cristóbal e Juan Batista, affreschi sulla battaglia di Mühlberg, Alba de Tormes, Palacio ducal, 1567-1571, 265n
- Plasencia, Palacio de Miramel, affreschi sulla battaglia di Mühlberg, oggi perduti, 265n
- Pontormo, *I diecimila martiri*, olio su tavola, 1529-1530, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 313
- Rapicano, Nardo, miniatura di I. Maio, *De maiestate*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ital. 1711, 71-72 e n
- Rubini, Lorenzo, monumento funebre di Ippolito da Porto, Vicenza, Chiesa di San Lorenzo, 1572 ca., 264
- Sabatini da Salerno, Andrea, *Visitazione*/ritratto dei principi di Salerno e della loro cerchia, Napoli, Chiesa di San Potito, perduto, 127n
- Salviati, Francesco, affreschi con le storie di Furio Camillo, Sala delle Udienze, Firenze, Palazzo Vecchio, 1543-1545, 242n
- Scudo con la resa di Johannes Friedrich I. von Saxen, acciaio, oro, argento, Milano, 1560-1570 ca., oggi New York, Metropolitan Museum of Art, nr. 42.50.5, 265n
- Semino, Andrea e Ottavio, affreschi di Palazzo Spinola Pessagno, Genova, 265n
- Solis, Virgil, incisione sulla battaglia di Mühlberg, *post* 1547, 264-65
- Tintoretto, Jacopo, ritratto del doge Sebastiano Venier, ammiraglio vincitore a Lepanto, 1571-1578, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 32, 136n
- Tribolo, monumento equestre di Giovanni delle Bande Nere in cartapesta (?), Firenze, Piazza San Marco, 1539, 311
- Urbino, Carlo (con Callisto Piazza), cappelle in onore di San Renato e dell'Assunzione della Vergine, Milano, Santa Maria presso San Celso, 1556-1558, 211-12 e n
- Vasari, Giorgio, Trionfo di Cosimo I de' Medici a Montemurlo, affresco, Firenze, Palazzo Vecchio, 1558 ca., 323
- Vasari, Giorgio e aiuti, Trionfo della Guerra di Siena, affresco, Firenze, Palazzo Vecchio 1563-1565, 318
- Vasari, Giorgio e aiuti, Rotta dei Turchi a Piombino, affresco, Firenze, Palazzo Vecchio 1563-1565, 318
- Vasari, Giorgio e aiuti, Apoteosi di Cosimo I, affresco, Firenze, Palazzo Vecchio, 1564-1565, 318
- Vasari, Giorgio e aiuti, affreschi della *Sala di Ercole*, Firenze, Palazzo Vecchio, 1556-1557, 313
- Vasari, Giorgio e aiuti, Saturno mutila il Cielo, affresco, Firenze, Palazzo Vecchio, 1555, 322
- Vasari, Giorgio e aiuti, Saturno riceve in offerta le primizie della terra, affresco, Firenze, Palazzo Vecchio, 1556, 322
- Vecellio, Tiziano, ritratto dell'imperatrice Isabella d'Aviz, olio su tela, 1548, Museo del Prado, nr. P000415, 289
- Vecellio, Tiziano, ritratto equestre di Carlo V, olio su tela, 1548, Madrid, Museo del Prado, nr. P000410, 283n, 289, 294
- Vico, Enea, incisione di Carlo V che attraversa il fiume Elba alla battaglia di Mühlberg, 1551, 265 e n, 283n
- Zuccari, Taddeo, Caro, Annibal (iconografia), decorazioni di Palazzo Farnese, Caprarola, 190
- Zuccari, Taddeo, Caro, Annibal (iconografia), decorazioni di Palazzo Orsini, Bommarzo, 190

Elenco delle illustrazioni

TOBIA TOSCANO

Fig. 1: Giuliano Maio, *De maiestate*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ital. 1711, c. 8r (miniatura di Nardo Rapicano). © BnF

JÉRÉMIE KOERING

Fig. 1: Giulio Romano, *Sala di Troia*, affresco, 1538, Mantova, Palazzo Ducale. *Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Italia*

Fig. 2: Ippolito Andreasi, *Sala di Troia*, pietra nera e lavis, 1567, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie (montaggio eseguito a partire da cinque disegni).

Fig. 3: Giulio Romano, *La caduta di Ebe*, affresco, 1538, Mantova, Palazzo Ducale, Sala di Troia. *Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Italia*

Fig. 4: Ippolito Andreasi, *Parete sud (La storia di Paride)*, pietra nera e lavis, 1567, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

Fig. 5: Ippolito Andreasi, *Volta della Sala di Troia*, pietra nera e lavis, 1567, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

Fig. 6: Ippolito Andreasi, *Parete nord (Il cavallo di Troia; Vulcano forgia l'armi di Achille; La punizione di Laocoonte)*, pietra nera e lavis, 1567, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

Fig. 7: Ippolito Andreasi, *Parete ovest (Teti consegna le armi ad Achille)*, pietra nera e lavis, 1567, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

ELISABETTA OLIVADESE

Fig. 1: Nigrisoli, Bartolomeo (attribuito a), Testone in argento celebrativo per l'investitura di Ercole II d'Este a duca di Ferrara; *recto*: busto del duca con la scritta HER. II DVX FERRARIE IIII; *verso*: la Beata Vergine inginocchiata in adorazione, circondata da un gruppo di Santi e una colomba in alto, con il motto SI TOT PRO NOBIS QVIS CONTRA NOS, già in Collezione Ravegnani Morosini, ora collezione privata © Cambi Casa d'Aste 2025.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di settembre 2025