

Per un Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento: l'*exemplum* boiardo

TIZIANO ZANATO

La definizione del Quattrocento come secolo senza poesia è un concetto storico-critico che si vorrebbe ormai da tempo obsoleto, ma perché questa riabilitazione sia effettiva e completa è necessario che quel periodo divenga oggetto di indagini approfondite, specialmente dal punto di vista filologico. In campo lirico, possiamo elencare un paio di centinaia di nomi di poeti volgari, ma soltanto una ristretta minoranza di essi può contare su conoscenze adeguate, da parte nostra, della tradizione che ce li ha tramandati, dunque dei testi a loro attribuiti, mentre spesso quei rimatori risultano noti a tutt'oggi attraverso un testo approssimativo, quando non siano prevalentemente o completamente inediti. Di fronte a un quadro così lacunoso e di scarsa qualità filologica, mi sono chiesto, in fatto di colloquio con Andrea Comboni, quali potessero essere gli strumenti utili per contribuire ad aumentare il tasso di conoscenza di quella poesia, a partire dall'aspetto ecdottico per arrivare a quello critico. È parso così ad ambedue di individuare nello studio dei canzonieri in volgare una possibile chiave d'accesso alla poesia del Quattrocento, ancora pienamente libera di muoversi tra i *keruum vulgatum fragmenta* di Petrarca e l'interpretazione benbesca degli stessi, in uno spazio dunque molto ampio e aperto, non ancora costretto in rigide gabbie imitative. Di qui l'idea di un «Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento», dove passare in rassegna, sotto forma di schede dettagliate, le varie raccolte d'autore prodotte dalla morte di Petrarca a tutto il Quattrocento. Si tratta di un lavoro di gruppo, già «appaltato» e quell'autore, a un consistente drappello di giovani (dottorandi, dottori di ricerca, assegnisti, o ricercatori «freelance»), con l'obiettivo di produrre un volume a stampa e, possibilmente, un sito web.

Naturalmente, la curvatura molto ampia della declinazione di canzoniere tra la fine del XIV e il XV secolo ha posto la necessità di definire, in via preliminare, un concetto di «macrotesto» che fosse il più possibile inclusivo e duttile, secondo linee che avevo già avuto modo di tracciare in un mio studio sul sonetto incipitario, in

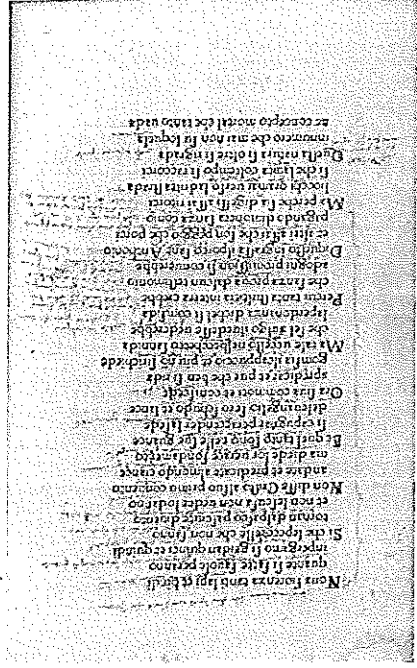


Figura 7. Dante, *Divina commedia* (Foligno 1472), *Par.* XXIX, 103-32 (Fiske Dante Collection, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University).

- poesie di poetica

- interdiscorsività (modellii).

Partendo da tali presupposti, Comboni e io abbiamo ideato una scheda-base, praticabile per tutti gli autori, che potesse avvalersi degli elementi sopra toccati, con l'aggiunta di altre indicazioni più prettamente filologiche. Ne offro più sotto il modello, applicato agli *Amorum libri* di Matteo Maria Boiardo, per cui mi limiterò a qualche osservazione di carattere generale.

Dopo il titolo, che spesso non è previsto o non è tradito, si danno alcuni paragrafi di tipo filologico («Testimoni principali», «Raggugli sulla tradizione»), che permettono di avere una prima idea delle condizioni in cui ci sono pervenuti i testi; seguono notizie sul «Periodo di composizione», ove si incrociano dati interni ai testi con elementi storico-documentari esterni, sul «Numero dei componimenti» e sulle «Forme metriche impiegate». Si è rinunciato a dare un elenco completo degli *incipit*, essenzialmente per ragioni di spazio, se si pensa che certi canzonieri, come quelli del Grifo, sfiorano i 1000 pezzi complessivamente. Con i cosiddetti «Punto g» e «Punto o» si è inteso rimarcare i confini, in apertura e in chiusura, del macrotesto, consoci del fatto che essi non coincidono necessariamente con il primo e l'ultimo dei componimenti pervenuti, perché sono definitibili «alfa» e «omega» solo le parti che investite dai loro autori di precisi compiti proemiali e conclusivi della storia d'amore; ne consegue che il punto alfa o - più spesso - il punto omega possono mancare, oppure che il punto alfa non coincida con il primo pezzo in assoluto, se questo è, ad esempio, di dedica, oppure in caso di disaggregazione più o meno forte della compagine macrotestuale (per lo più causata da motivi di trasmissione dei testi): come insegna, tra gli altri, il caso di Ludovico Sandoz. Le «articolarioni» intendono saggiare le eventuali partizioni presenti nel macrotesto, siano esse esplicite e organiche (ad es. i tre *libri Amorum* di Boiardo) ovvero accennate o magari ricavabili dall'analisi della tradizione (non è così per le pagine bianche che dividono in due parti il *Canzoniere* per antonomasia?); in questo paragrafo andranno anche indicati gli elementi paratestuali, dalle rubriche a eventuali chiose d'autore, ai titoli o sottotitoli di singoli componimenti o sezioni. Con le «Sequenze intermedie» si ricercano gruppi di liriche riconoscibili come tali, omogenei per contenuti e/o per caratteristiche formali. Il «Tempo della storia ed eventuale quadro cronologico» dovrebbe consentire di sceverare i limiti cronologici entro i quali si fingono gli accadimenti, che per taluni autori appaiono partitamente riconoscibili nelle singole tappe del loro sviluppo, tra le quali, estremamente importanti, entrano i «Testi di anniversario»: e si dovrà decidere, in caso di risultanze portanti, se si tratti di testi di anniversario.

7 Vale a dire rapporti riconducibili a metafora, metonimia, sineddoche, negazione / rovesciamento (cfr. ivi, pp. 98-130).

8 Di cui ho trattato in T. ZANATO, *Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche commento* (cfr. ivi, pp. 98-130).

9 Raccolte nel volumetto *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983.

10 Cito da N. CANNATA, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto Libri, 2000, p. 49.

11 Asor Rosa, vol. III/1, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518, a p. 508 (alla forma *canzoniere* sono dedicate le pp. 504-18).

12 Si veda G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Kaveana, Longo, 2008, pp. 53-111.

- scelta degli argomenti primari e secondari

- *incipit*

- *explicit*

- isotopie semantiche

- isotopie temporali

- isotopie spaziali

- isotopie di persona

- titoli / rubriche

- partizioni interne

- connessioni intertestuali

- progressione del senso

- *dispositio* ed *elocutio* (secondo le principali figure macrotestuali)

Il seguente quadro:

implicati nell'operazione-canzoniere, risulta chiaro dalle indagini, a suo tempo pionteristiche e a tutt'oggi imprescindibili, di Enrico Testa, cui aggiungo anche i suggerimenti di Marco Santagata e quelli, più recenti, di Niccolò Scaffarì, secondo

per «canzoniere una raccolta di rime di un autore in cui sia evidenziabile, a più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia attribuita all'autore medesimo. Quali siano i livelli del testo, necessariamente più di uno, una «collezione di rime ordinate secondo una sequenza pensata dall'autore stesso». Incrociando e ulteriormente precisando tali due definizioni, intenderei

di poesia [...] in cui sia evidenziabile, a uno o più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia?; a sua volta, Nadia Cannata lo definisce

alcuni canzonieri del secondo Quattrocento. Riprendendo e rivedendo quelle proposte, muovo ancora una volta da Gorni, per il quale «canzoniere» è un «libro

di poesia [...] in cui sia evidenziabile, a uno o più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia?; a sua volta, Nadia Cannata lo definisce

per «canzoniere una raccolta di rime di un autore in cui sia evidenziabile, a più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia attribuita all'autore medesimo. Quali siano i livelli del testo, necessariamente più di uno,

implicati nell'operazione-canzoniere, risulta chiaro dalle indagini, a suo tempo pionteristiche e a tutt'oggi imprescindibili, di Enrico Testa, cui aggiungo anche i suggerimenti di Marco Santagata e quelli, più recenti, di Niccolò Scaffarì, secondo

per «canzoniere una raccolta di rime di un autore in cui sia evidenziabile, a più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia attribuita all'autore medesimo. Quali siano i livelli del testo, necessariamente più di uno,

implicati nell'operazione-canzoniere, risulta chiaro dalle indagini, a suo tempo pionteristiche e a tutt'oggi imprescindibili, di Enrico Testa, cui aggiungo anche i suggerimenti di Marco Santagata e quelli, più recenti, di Niccolò Scaffarì, secondo

per «canzoniere una raccolta di rime di un autore in cui sia evidenziabile, a più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia attribuita all'autore medesimo. Quali siano i livelli del testo, necessariamente più di uno,

implicati nell'operazione-canzoniere, risulta chiaro dalle indagini, a suo tempo pionteristiche e a tutt'oggi imprescindibili, di Enrico Testa, cui aggiungo anche i suggerimenti di Marco Santagata e quelli, più recenti, di Niccolò Scaffarì, secondo

contraddittorie sulla riga del tempo, se la discrasia sia attribuibile a poca chiarezza dell'autore o a guasti della trasmissione.

La scheda punta poi sulle "personae" protagoniste di ogni macrotesto lirico, a cominciare dall'"io"; ove si cercheranno soprattutto le tangenze fra gli elementi ricavabili dai testi e il loro autore storico (anche alla ricerca di conferme eventuali sulla paternità delle opere). Per quanto riguarda il "tu", che - naturalmente - dà un punto di vista grammaticale e spesso una "lei" o un "voi", si passeranno in rassegna tutti gli elementi caratterizzanti l'amata, o le amate, sia come *descriptio interna seca* che *esthuseca*: a cominciare dal nome, talora esplicitato, talora affidato a giochi lessicali o metrico-retorici (acrostici, acrostofi, nome "segreto", anagrammi, e via dicendo), che possono giungere a rivelare, oltre al nome, anche il cognome dell'amata. A seguire i «Testi di pentimento religioso», ove l'atto del *penitenti* è quello direttamente collegabile alla passione amorosa, con esclusione dunque dei componimenti genericamente devoti o religiosi. Tramite la voce «Testi con desti-nati storici» si vuole verificare la dimensione "documentaria" del macrotesto e l'apertura all'esterno rispetto alla pura dialettica *io/ta*; le «isotopie spaziali» dovrebbero disegnare, fin dove possibile, la geografia dei luoghi della storia d'amore. La «Progressione del senso» tocca uno dei più importanti elementi costituiti di canzoniere, alla ricerca degli spunti coerenti della "trama", comunque passibili di movimenti di andata e ritorno. Su questo percorso, offrono importanti e talvolta decisivi snodi le «Connessioni intertestuali», veri e propri agganci, di tipo contenutistico e formale, di molti componimenti con i rispettivi pezzi finitimi: quando non si tratti addirittura di connessioni di tipo omotetico, da ricercare sull'asse verticale, fra liriche occupanti gli stessi numeri in libri o parti diverse. La riflessione metatestuale dell'autore sul proprio operato si riflette nelle «Poesie di poetica», spesso occupanti i punti-chiave del macrotesto, in presenza di cambiamenti di tonalità, di stile o anche, almeno parzialmente, di materia: che rimane, com'è ovvio, rigorosamente erotica, salvo interferenze con «Contenuti non amorosi», ammessi fin dall'archetipo petrarchesco.

Per finire, la scheda prevede «Altre osservazioni», ove i vari collaboratori possono appuntarsi su elementi nuovi, ritenuti importanti per il canzoniere oggetto di studio, oppure approfondire cenni troppo compendiosi nelle voci precedenti, o magari affrontare alcuni aspetti singolari o curiosi. Si va così dalla numerologia, capace di affascinare tanti poeti e spesso applicata nello sviluppo del macrotesto, all'analisi delle forme metriche meno canoniche o decisamente sperimentali; dalla riflessione sui caratteri retorici più utilizzati, insomma sull'intertestualità e in-strutturali, e magari sulle "fonti" più utilizzate, insomma sull'intertestualità e interdiscorsiva. Da ultimo, la scheda presenta una bibliografia, che distingue le edizioni dagli studi critici.

La varia casistica presentata dalle raccolte testuali censite nell'Atlante ha come conseguenza un differente sviluppo dei singoli paragrafi delle schede, che in alcuni casi può anche arrivare al silenzio su alcuni elementi cardiniali del discorso sul macrotesto. Per questi esempi di evidente insussistenza progettuale di un can-zoniere, qualunque ne sia la causa, Comboni e io abbiamo pensato a un'apposita

Appendice, dove salvare tutte le notizie raccolte su un singolo autore, utili come comuni-que, al di là dei risultati complessivi, per tentare di conoscere un po' meno superficialmente il variegato e niente affatto esangue mondo poetico lirico quattrocentesco. Da questo panorama abbiamo consapevolmente escluso i proximitri, che implicano un differente approccio teorico-critico e, di conseguenza, l'ideazione di una scheda descrittiva in parte diversa da quella sopra illustrata: e nulla togliere che sui proximitri non si possa tornare in un secondo momento, con un volume a parte, magari allargato dalla *Vita nova* a tutto il Cinquecento. Quest'ultima ammissione temporale non poteva invece essere applicata all'Atlante, sia per ragioni di numero-sita cinquecentesca dei canzonieri, sia - soprattutto - per il discrimine rappresentato dall'entrata nel nuovo secolo: il 1500, ultimo anno dell'età degli incunaboli, nonché vigilia di quel 1501 che segna, con il Petrarca Aldino, «un punto di svolta nella tradizione a stampa della lirica in Italia», è parso un limite di fatto a cui attenersi. Tralascio qui di segnalare l'insorgenza di possibili intoppi nel dover salomonicamente decretare l'appartenenza di un 'canzoniere', sviluppatosi a cavallo del 1500, al novero dei testi secondo-quattrocenteschi piuttosto che a quelli primo-cinquecenteschi; basti dire che si è seguito in questo frangente un criterio empirico, secondo il quale vengono accolti i 'canzonieri' che, per quanto si riesce a sapere o a ipotizzare, sono stati *per la maggior parte* composti prima del 1501, e viceversa esclude quelli in gran parte scritti posteriormente al 1500. Meno evidenti problemi presenta il termine *post quem* del 1374, che di fatto coincide con l'ultimo quarto del secolo XIV, non così dozzioso di lirici, e soprattutto di lirici "petrarchisti".

Ecco ora il modello di scheda per l'Atlante, applicato al canzoniere di Bortolo, che offro ad Amedeo come sommesso ringraziamento per i suoi molteplici e lucidi apporti sulla lirica da Petrarca al Cinquecento e oltre.

MATTEO MARIA BORTOLO

TITOLO

Amorvm libri tres.

Testimoni principali

L = Londra, British Library, ms. Egerton 1999. Membranaeo, inizio dell'ultimo quarto del sec. XV (cfr. *subscriptio*: «die quarto Januarii 1477»), copiato da un'unica mano, che in un secondo momento provvede a rivedere qua e là la trascrizione, per lo più con qualche integrazione o espunzione di lettere (= L₁); su tale testo intervenne a sua volta L₂, identificabile con Bortolo, mediante modifiche sostanziali alle lezioni, per lo più su rasura.

O = Oxford, Bodleian Library, ms. Canoniciano Italiano 47. Membranaeo, trascritto a non molta distanza da L e giuntoci gravemente mutito (mancano circa due terzi del libro II e altrettanti del libro III). Si notano interventi successivi sul

⁹ Così CANNATA, *Il canzoniere a stampa*, cit., p. 11 (e, più in generale, pp. 10-11 e 70).

testo dovuti alla stessa prima mano (= O_1) e soprattutto a un'altra mano coeva (= O_2), attribuibile a Botardo, su rasura e non, con correzioni e integrazioni; un altro manante (= O_3), coevo ai precedenti, si incarica di tracciare in inchiostro rosso alcune didascalie latine in testa ai componimenti, ed è poi ancora O_2 che appone del *marginalia* ai testi.

Re = stampa *princeps*, intitolata *Sonetti e Canzone*, Reggio Emilia, per Francesco Mazalo, 19 dicembre 1499, curatore Bartolomeo Croto o Crotti.

Ragguagli sulla tradizione

La collazione delle versioni-base di L e di O ne dimostra la rispettiva indipendenza da un medesimo esemplare perduto α , sotto al quale L e O si drammano come collaterali. Botardo stesso intervenne (mani L_2 e O_2) sui due codici, approntati da copisti professionisti al suo servizio, correggendo gli errori materiali di ricopiatura (comunque non sanati a tappeto) e ritoccando il testo con veri e propri rifacimenti, aggiustamenti metrico-prosodici e grafico-fonetico-morfologici.

Tenendo presente che Re è *descriptus* da O (con tutte le sue mani), la sua presenza diventa fondamentale allorché venga a mancare la testimonianza del suo diretto antigrato (cioè a II 11, 51 - 12, 10; II 22, 39 - III 3, 14; III 15, 13 - 18, 14; III 22, 3 - 60, 14). Il testo degli *AL* si ricava dal confronto di base fra L - O/Re, con il conforto di L_1 - L_2 , O_1 - O_2 per quanto riguarda: 1) la correzione degli errori e delle *singulas* di L e di O rispettivamente; 2) la rettificazione degli errori e della grafia dell'archetipo α ; 3) la dinamica delle varianti d'autore, che in ogni modo vedono le proposte di L_1 - L_2 e/o di O_2 (O_1 ne è privo) come settori rispetto a quelle leggitelli in L-O.

Periodo di composizione

La *subscriptio* di L (4 gennaio 1477) indica che il testo-base di L stesso fu trascritto negli ultimi mesi del 1476; poiché dobbiamo ammettere l'esistenza di almeno un'altra copia precedente, l'archetipo α , esso stesso portatore di varianti, si può inferire che gli autografi, da immaginare vergati in origine su fogli separati, non possano essere posteriori al 1475, anche se l'attività revisoria di B., perfezionata e completata su O, redazionamente posteriore a L, fu condotta certamente nel 1477, ma con ogni probabilità anche successivamente a questa data.

Il *terminus post quem* degli *AL* coincide invece con il 1469, anno in cui si fa iniziare la *factio* amorosa, ma non si può escludere che alcune delle liriche siano anteriori a tale data.

Numero dei componimenti

180 componimenti (60 per ogni libro).

Forme metriche impiegate

Sonetto - n. 150 (50 per ogni libro)

Ballata - n. 14

Canzone - n. 12

Madrigale (incrocio fra canzone e capitolo ternario) - n. 2

Sestina - n. 1

Rotondello - n. 1.

Punto α

AL I I

Amor, che me scaldava al suo bel sole

nel dolce tempo de mia età fiorita,

a ripensar ancor oggi me invita

quel che allora mi piacque, ora mi dole.

Così raccolto ho ciò che il pensier foie

meco parlava a l'amorosa vita,

quando con voce or leta or sbigottita

formava sospirando le parole.

Ora de amara fede e dolci inganni

l'anima mia consumata, non che lassà,

fuge sdegnosa il puerile errore.

Mia certo chi nel fior de' sol primi anni

sanza caldo de amore il tempo passa,

se in vista è vivo, vivo è sanza core.

Punto ω

AL III 60

Ne la proterva età lubrica e frale

de amor cantava, anzi piagnea più spesso,

per altri sospirando; or per me stesso

tardi sospiro e piango del mio male.

Re de le stelle eterno et immortale,

soccorri me, che io son di colpo oppresso,

e cognosco il mio fallo e a te il confesso,

ma sancta tua mercé nulla mi vale.

L'anima, corrotta da peccati e guasta,

se è nel fangoso error versata tanto

che breve tempo a lei purgar non basta.

Signor, che la copristi de quel manto

che a ritornar al ciel pugna e contrasta,

tempra il iudizio con pietate aliquanto.

Articolazioni interne

Divisione in tre libri di 60 componimenti ciascuno.

Freccia nel 1469, verso il 4 aprile (tèste II 11, 22-4). A riprova, va considerato che l'avvenuto giro di boa dei due anni dall'inamoramamento viene celebrato nel successivo son. III 56, a quattro pezzi dalla fine del canzoniere, e che III 57 ci riporta ai trent'anni del protagonista, nato sotto il segno del Gemelli dell'anno 1441.

Quadro cronologico dettagliato:

I 5 è di nuovo primavera
I 6 si conferma che è primavera
I 23 è il solstizio d'estate
I 33 è appena passata la primavera (didascalìa «Ver transit»)
I 45 siamo prima del solstizio d'inverno
I 46-47-48 è inverno

II 56 è passato un anno dall'inamoramamento (era il 4 aprile)
II 57 è da poco iniziata la primavera
II 58 è probabilmente la Settimana Santa (15-21 aprile 1470)
II 59 situazione di piena primavera
III 13 siamo in piena estate, sotto il segno del Leone
III 14 situazione di piena estate

III 25 è inverno
III 34 non è ancora il secondo anno dall'inamoramamento
III 39-40 fine febbraio 1471 (si prepara a partire per Roma)
III 41-46 è in viaggio per Roma

Roma
III 48 fine marzo: è passato un mese dalla partenza e non è ancora arrivato a

III 49 1° aprile: sta per entrare in Roma
III 50 è a Roma
III 51 è a Roma da «tanti giorni» e si citano i festeggiamenti per Borso nominato duca di Ferrara (nomina avvenuta il 14 aprile)
III 52 e 54 è ancora lontano da Reggio
III 56 sono già passati due anni dall'inamoramamento e si è nel segno del Toro

(11 aprile - 11 maggio 1471)
III 57 Bolardo ha compiuto gli anni (evidentemente 30): siamo tra il 12 maggio e l'11 giugno 1471.

Testi di anniversario

II 11, 22-4 «come è scordato il di quarto de aprile, quando mostrasti aver tanto diletto/de lo amor mio, che adesso è tanto vile?»
II 56, 1-4 «Oggi ritorna lo infelice giorno/ che fu principio de la mia sagura, e l'erba se rinnova e la verdura/ e fassi il mondo de bei fiori adomo»
III 34, 1-2 «Il terzo libro è già di mei sospiri,/ e il sole e l'anno ancor non è il secondo»
III 56, 1-4 «Doe volte è già tornato il sole al segno/ che porta intro a le corna Amore acceso,/ poi che il mio cor, di libertade indegno,/ fu tra le rose dolcemente preso»

Presenza di rubriche latine (con qualche caduta dovuta alla tradizione):
- di tipo metrico, su tutti i componimenti che non sono sonetti o per designare talune peculiarità dei sonetti (ad es. «Aequivocus» o «Capitalis» [«acrostico»])
- di tipo onomastico, nei componimenti dedicati (ad es., per due volte, «Ad Guidonem Scaotlam»)
- di tipo situazionale, con riferimento all'occasione dei versi (ad es. «In natali dominae»);
Presenza di *marginalia* (autografi), rivolti ad agevolare la comprensione delle strutture metriche (ad es. traducendo in latino le parole-rima del sonetto *agguato-cus*), oppure a sottolineare particolarità retoriche (es. «Aduccio» [«climax»] o fornendo chiose di commento (es. «Fortunate Insule»).

Sequenze intermedie

I 1-14: serie di liriche in lode dell'amata (con esclusione del testo proemiale), cucite assieme dall'acrostofe, che unisce le lettere iniziali di ciascuno dei 14 pezzi (tutti sonetti, a esclusione del n. 8 [madrigale], da cui infatti ha inizio il cognome)

I 33-35: piccolo screzio fra i due innamorati
I 45-47: sul freddo invernale

II 27-28: «Ad Amorem interrogatio»
II 31-33: scoperta del tramonto di Antonia

II 35-36: sonetto contro le donne e ritrazione (sulle stesse rime)
II 39-48: serie "bucolica" (il poeta lascia la città e si apparta, per fuggire Amore e lamentarsi nella natura)

III 13-14: caldo estivo e caldo d'amore
III 16-22: assenza dell'amata da Reggio

III 39-54: viaggio del poeta a Roma.

Tempo della storia e quadro cronologico dettagliato

La vicenda dura 2 anni e qualche mese, più esattamente 9 stagioni, dall'inizio primavera del 1469 alla fine primavera del 1471.
Fondamentale per la cronologia interna risulta la rubrica del sonetto III 39, «Cum Romam foret eundum», che riconduce all'esperienza del viaggio a Roma di Bolardo dal marzo al maggio del 1471, dove andò per accompagnare «il suo Ducas» (III 51, 6), Borso, che appunto ricevette dal papa la nomina a duca di Ferrara. Fondandosi su tale avvenimento reale, si può compiere da qui un cammino all'indietro e ricostruire le principali tappe cronologiche del canzoniere, forti del fatto che le tessere precedenti avevano disegnato una coerente successione temporale (vedi oltre). Possiamo dunque assegnare al son. III 39 la data "diegetica" della fine di febbraio del 1471, poiché a III 48, 35-6 si dice passato un mese dalla partenza da Scandiano e Reggio, e l'arrivo a Roma, registrato nel secondo successo (III 49), avvenne il 1° aprile. Siamo dunque ancora nel secondo inverno (iniziato a III 25) dall'inamoramamento e a due anni non ancora conclusi (cfr. III 34, 1-2) da quella fatale primavera (si veda *infra*): se ne deduce che Cupido scagliò la sua

L' "io" lirico

Riconducibile al conte di Scandiano Matteo Maria Borardo, cortigiano del duca

Borso d'Este, che infatti è tenuto a seguire nel viaggio a Roma del marzo-maggio

1471 per l'incoronazione a duca di Ferrara (cfr. III 39-54, e specie il n. 51, dove al v.

6 è espressamente citato «il mio Duca»). A III 54, parlando delle «doe cose» che

«tor mia spene, e sono ancora», si riferisce ad Antonia e a «Hercule [...]», il mio Si-

gnor: si tratta evidentemente di una contraddizione *in factis*, non semplicemente

sanabile pensando a un uso generico del termine «Signor», e da collegare al *cap*

esistente fra collocazione diegetica del componimento (aprile 1471) e sua effettiva

stesura, quasi certamente avvenuta dopo la morte di Borso (agosto 1471) e la conse-

guente, contrastata presa del potere da parte di Ercole. Si tratterebbe dunque di un

omaggio *ante litteram* al futuro duca, che è di fatto un giuramento di fedeltà al «Si-

gnor» che stava insediandosi, o si era appena insediato, sul ducato di Ferrara, Mo-

dena e Reggio.

Matteo Maria è un giovane non ancora ventottenne quando si innamorò e

tende a comportarsi come un impavido paladino d'amore, la cui «voglia» amorosa

è non solo «incredibile», ma «smisurata» (I 53, 1): aggettivo dell'eccesso, e infatti

di casa nell'*Innamoramento de Orlando*, presente fin dalla prima ottava dell'opera,

nella quale Borardo si ripromette di narrare «i gesti smisurati, / l'alta fatica e le in-

rabili prove / che fece il franco Orlando per Amore» (e cfr. *AL* I 23, 14 «ch'è amor

in caldo ne fatica teme»). L'oltanza erotica del conte Matteo Maria non è co-

munque spesso accade negli elegiaci latini, e si coglie soprattutto nel primo libro, che

per definizione è il *liber gaudii*, della zogia, del piacere, del diletto (spesso inne-

stati dalla sintonia con il grande abbrivio del *De rerum natura* di Lucrezio). Le

punte estreme si incontrano nei due componimenti I 27 e I 53, in cui la chiave per

entrare, oltre il significato letterale dei versi, nel doppio senso erotico proviene, in

entrambi i casi, da una fonte letteraria, segnatamente dal ricorso a Boccaccio (del

Filosofato III 32 e della ballata conclusiva di *Decameron* VIII).

Il "tu"

L'amata è una giovane, quasi una ragazzina che si diletta ancora «ludis puella-

ribus» (rubrica di I 29), la più bella che mai il mondo abbia visto o veda, bionda

dagli occhi neri luminosissimi, pelle bianchissima, labbra e guance rosse. È Antonia

Capara, il cui nome e cognome non sono mai citati in modo diretto, ma sempre

trasversalmente, come nell'acrostico che collega i primi quattordici componi-

menti (14 quante le lettere che formano nome e cognome di lei), l'ultimo dei quali

è anche acrostico: altri acrostici sullo stesso nome: I 34 e III 7. Riferimenti al co-

gnome nei sonetti III 20 (si parla dell'isola di Capraia o Caprara) e III 21 (tratto

di lei come una *fera vista caprina*); è probabile che le due citazioni delle

isole Beate o Fortunate (I 29, 10 e II 22, 9) siano da collegare al nome di una di

quelle isole, che Plinio designa con «Capraria». Molti i riferimenti segreti, per lo

Isotopie spaziali

Riferimenti espliciti a Reggio (Emilia): I 16 Il poeta sta arrivando a «la terra che

ha l'effete e l nome reggio» (didascalia autografa: «Regium regia vere civitas»),

dove incontrerà Antonia. Riferimenti impliciti: I 29, 1 e 12 (la città rimane solita

perché Antonia se n'è andata «in suburbano»); III 54, 1 (il poeta è lontano da

«quel fiorito e vago paradiso» dove ha lasciato la sua donna).

III 51 a un Battista (molto probabilmente l'Alberti).

«domo» dello stesso Alfonso d'Aragona]

vers, va probabilmente individuato con quel «Raneri Gualandi pisan» che fu tra i

capitani del duca di Calabria nella guerra del 1482 e divenne in seguito «major-

III 29 a Rinieri Gualandi [poeta d'amore, di cui peraltro non ci sono giunti

prima cugina di B, per parte di madre, Lucia Strozzi]

II 22 e 60 a Ginevra e Marietta Strozzi [sono, rispettivamente, seconda e

aveva nel 1475 il titolo di «scudiero» di Stigismondo d'Este]

I 18 e II 24 a Guido Scatola [appartenente a una ricca famiglia di Reggio,

Testi con destinazioni storiche

III 60: chiede perdono a Dio per essersi «versato» a lungo «nel fangoso error».

III 58: necessità di pentirsi, anche se non l'ha ancora fatto

III 57: prega Dio che lo liberi «da tanto male»

III 56: riconosce il suo «mal» ma non riesce a liberarsene con il pentimento

II 57-58: in occasione della Settimana Santa gli sovrviene la necessità di pentirsi

II 18: sfiorato il tema dell'amore come colpa, da cui la necessità del pentimento

I 1: proemiale, parla della passata esperienza amorosa come di un «plerile er-

Testi di pentimento religioso

prima del pentimento di quest'ultimo.

mento e alla derisione, salvo il ritorno a lui, per una breve riconciliazione finale,

corrisposto; poi invece lei metterà in mostra una natura perduta, pronta al tradi-

di corte, fra canti, danze e giochi, in primavera, e se ne è innamorato, dapprima

Il poeta ha incontrato Antonia nella sua città, Reggio (Emilia), durante una festa

omega sopra citato) che dovrebbe essere di definitivo abbandono di lei.

l'ultima rima in assoluto degli *Amorum libri*, appunto -*anto*, in un sonetto (il punto

continua e segreta, dell'iniziale di quel nome: come significativamente dimostra

ricchezza del ricorso alle rime in -*anto* non può che essere ricondotta alla pronuncia,

Amato) (in matuscolo corsivo «Antonìa», in grassetto «Matteo M.»). E del resto la

rebbe che su quel «arbor gentili» avesse inciso anche il suo proprio nome, «MATTEO

scritto sulla corteccia di un albero «il nome tanto amato», dunque «ANTONIA», si di-

caso, al nome di lei e a quello di lui: a III 33, 8, laddove il poeta ricorda di aver

Riferimenti espliciti a Roma: III 39 (nella rubrica); III 49-50 (nelle rubriche); III 51, 4.

Progressione del senso

La vicenda d'amore è scandita in modo tale che il primo dei *libri amorum*

coincide grosso modo con la *zoghia* amorosa, il secondo con la depressione dell'abbandono, il terzo con un percorso proemiale fra storia e euforia. Il primo libro si apre, dopo un sonetto proemiale *post factum*, sulla glorificazione della bellezza di Antonia, la quale ha avuto la *gentilezza* di corrispondere all'amore del poeta, innestando così l'autoesaltazione di lui, presentata come un trionfo mitare. Da questa vertiginosa altezza si assiste improvvisamente al «caso» ('canduta': II 2, 13) dell'innamorato, dato che a partire dalla ballata I 56 Antonia gli si mostra «cruda»; da qui in poi i rapporti andranno via via peggiorando, fino alla scoperta *de visu* del tradimento di lei (II 31-33). Le sofferenze sono sempre più grandi, tanto che il poeta decide di appararsi dagli «amici» per trovare rifugio, e magari morte, nella natura (II 39-48), ma non serve a nulla. Egli continua ad amarla, e lei sembra anche voler talora riprendere l'antico rapporto d'amore (III 4 «et ella or mi spaventia, or me asicura, or mi dà pace, et or meco s'aditra»), tra il-lusione (III 13-22) e disillusione (III 23-34). Alla fine «Tornato è meco Amore», grazie alla «nova pietà» di madonna (III 35), con il conseguente ritorno alla gioia, separò il suo duca Borsò, e quando torna, compiuto il trentesimo anno d'età (che Roma il suo duca Borsò, e quando torna, compiuto il trentesimo anno d'età (che segna la fine della giovinezza), decide di pentirsi e di chieder perdono a Dio.

Occorre sottolineare la cura posta dall'*autor* nel presentare l'*istoria* d'amore "in presa diretta", quasi si trattasse di registrare giorno per giorno, o settimanale per settimana, il suo evolversi. Contribuiscono a tale finzione i molti difetti, e specie gli avverbi *ora* (60 occorrenze), *adesso* (13), *mo'* (11) e *ogghiozi* (11).

Connessioni interstuali

Pittissime e continue. Un solo esempio significativo: canz. I 33, tutta tramata di rime al mezzo, in cui il primo emistichio del primo verso di ogni stanza rima con l'ultimo verso della stanza precedente; tale meccanismo non può darsi per il primo verso assoluto, sicché B. lo fa rimare con l'ultimo verso del sonetto precedente: «la voce mi manche per dolcezza» (I 32) / «L'alta vaghezza – che entro al cor me impose» (I 33). Non basta: il sonetto che segue alla canzone comincia «Anz'ella vaghezza, in cui Natura», con la stessa rima al mezzo dell'*incipit* della canzone precedente.

Sono attive anche talune connessioni omotetiche, tra componimenti con lo stesso numero in ciascuno dei tre libri. Ecco un esempio a *contrario*, di omotetia volutamente mancata:

I 43 canzone rubricata *Insonnium* (è un sogno premonitore)

Nel doloroso cor dolce rivene
la rimembranza del tempo felice,
quando mia sorte più me tene in cima.
Quella antica memoria ancor elice
li usati accenti e la voce manlene
al suave cantar come di prima.
L'igliadri versi e graziosa rima,
che usar soleva nel mio novello amore,

III 25, 1-10:

Voi seti in voce in vice di sirene,
et io vi parlo con rime aspre, e versi
rigidi, e nuote di lamenti piene.
T'arami forsi ancor mia dia di pene,
e canti scopritò l'igliadri e tersi:
alora avreti quel che a voi convene.

II 60, 9-14:

Chi fia che ascolti il mio grave lamento,
miseri versi e doloroso stile,
conversi dal cantar dolce e gentile
a ragionar di pena e di tormento?
Cangiato è in tutto il consueto accento
e le rime d'amor alte e suttile;
e son st' fatto disdegnoso e vile
che sol nel lamentar mi fo contento.

II 1, 1-8:

Presenti là dove ci sia un cambio di materia e perciò di stile, e in particolare:

Poesie di poetica

Le corrispondenze omotetiche presuppongono nell'*autor* una visione d'insieme del macrotesto, per cui le cellule del secondo libro che richiamano le corrispondenti del primo, e ancor meglio quelle del terzo che si ricollegano ai libri primo e secondo, o a uno solo dei due, danno per scontata la preesistenza del libro progressiva delle liriche, almeno per gli snodi più importanti dell'opera. Si può dunque affermare che la presenza di omotetie è la prova più evidente del carattere costruito degli *Amorum libri*.

II 42, 1-2 «Ben è fallace il sogno, e falso il segno / che si dimostra a lo animo al sopito» (un'Antonia falsamente innamorata e falsamente pietosa appare in sogno al poeta)

III 45, 1-4 «Dolce sostegno de la vita mia / che si lontana ancora me conforti / Antonia, ma savola pietosa, appare in sogno al poeta).

Per un Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento

a che non travrli fore,

se da quella crudiel non sono udito?

Contentulli non amorosi

Non ce ne sono.

Altre osservazioni

Numerologia – Fatti agire i primi numeri primi, 2, 3 e 5: 3 sono i libri, 60 i componenti per libro (= $2 \times 3 \times 10$ [cioè 5×2] = $2^2 \times 3 \times 5$); 50 il numero di sonetti per libro (= 5×10 [cioè 5×2] = 2×5^2) e 10 il numero di non-sonetti (2×5); 180 il totale dei componenti ($2^2 \times 3^2 \times 5$). Nella scelta dei 3 libri partiti in 60 pezzi ciascuno il modello pare di tipo geometrico, vale a dire il triangolo equilatero, in cui ognuno dei 3 angoli è di 60° e la loro somma dà una figura perfetta; in altre parole, dietro all'opzione del conte di Scandiano verso il 3 e il 60 sia la ricerca di simmetria e di perfezione strutturata, che diventano la chiave di volta dell'intero meccanismo degli *AL* e la prova principe della sua dimensione macro-estruale.

Fonti più utilizzate – *I Rerum vulgatum fragmenta*, inanzitutto, per le rime (*Bella mano* ed *Bshvaganiti*) di Giusto de' Conti; Dante, Boccaccio, Leon Battista Alberti; elegiaci latini, Ovidio, Virgilio e poeti latini del 400, come Tiro Strozzi; altri poeti volgari della cerchia ferrarese o assimilabili (ad es. il cosiddetto *Canzoniere Costabili*). Per una visione complessiva, certo non esaustiva, si può computare l'*Indice delle opere citate nel commento* della mia edizione degli *Amorum libri* (2012), pp. 973-1033.

Bibliografia

Edizioni complete

Sonetti e Canzone del Poeta Clarissimo Matteo Maria Boiardo Conte di Scandiano, a cura di A. Panizzi, Londra, Whittingham, 1835.

Le poesie volgari e latine di Matteo Maria Boiardo riscontrate sui codici e su le prime stampe da A. Solerti, Bologna, Romagnoli – Dall'Acqua, 1894.

M. M. B., *Canzoniere (Amorum Libri)*, introduzione e note di C. Steiner, Torino, Uiet, 1927. *Tutte le opere di Matteo M. Boiardo*, a cura di A. Zottoli, Milano, Mondadori, 1936-37, 2 volumi.

M. M. B., *Orlando innamorato, Sonetti e Canzoni di Matteo Maria Boiardo*, a cura di A. Scaglione, Torino, Uiet, 1951.

M. M. B., *Opere volgari*, a cura di P. V. Mengaldo, Bari, Laterza, 1962.

Opere di Matteo Maria Boiardo, a cura di F. Ulivi, Milano, Mursia, 1986.

M. M. B., *Canzoniere (Amorum Libri)*, introduzione e note di C. Micocci, Milano, Garzanti, 1990.

Amorum Libri. The Lyric Poems of Matteo Maria Boiardo, translated with introduction and notes by A. Di Tommaso, New York, Dovehouse Editions, 1993.

M. M. B., *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1998.

M. M. B., *Amorum libri tres*, edizione critica a cura di T. Zanato, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

M. M. B., *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo – Interlinea edizioni, 2012 (da cui si cita).

Edizioni parziali

C. MUSCETTA, scelta commentata degli *AL* ne *I classici italiani*, a cura di L. Russo, Firenze, Sansoni, 1954, vol. I, parte II, pp. 989-99.

Il Quattrocento, a cura di G. Ponte, Bologna, Zanichelli, 1966, pp. 935-61.

G. CONTINI, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1976, pp. 222-28.

V. DE CAPRIO e S. GIOVANARDI, *I testi della letteratura italiana. Dalle Origini al Quattrocento*, Torino, Einaudi Scuola, 1993, pp. 1208-18.

M. DANZI, *Matteo Maria Boiardo*, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998, pp. 286-335.

Studi

[omissis]¹⁰

¹⁰ Si omette la bibliografia critica per motivi di spazio.