

Dottorato di ricerca in Filologia moderna  
Ciclo XVII (2002-2005)

---

*Le Stanze del Fuscano sovra la bellezza di Napoli*

Edizione critica

TUTORI: Proff. Corrado Calenda, Nicola De Blasi,  
Raffaele Giglio, Pasquale Sabbatino (primo tutore)

CANDIDATA:  
Dott. Cristiana Anna Adesso

COORDINATORE:  
Prof. Costanzo Di Girolamo



Università degli Studi di Napoli Federico II

Dipartimento di Filologia moderna

2005

## INDICE

Introduzione \_\_\_\_\_ p. 4

### PARTE PRIMA

#### Capitolo primo

*Ioan Berardino Fuscano da Montefusco*

- 1) *Fuscano, il "Vescovo teatino" e Suor Maria Carafa* \_\_\_\_\_ p. 11
- 2) *«Alia opera sua»* \_\_\_\_\_ p. 28
- 3) *Tra Bianchi della Giustizia e Accademici pontaniani* \_\_\_\_\_ p. 40

*Appendice* \_\_\_\_\_ p. 49

#### Capitolo secondo

*Le Stanze sopra la bellezza di Napoli*

- 1) *Il «Tripudio di nymphe napoletane»* \_\_\_\_\_ p. 56
- 2) *La dedica a Ioan Francesco Alois: questioni di oratoria e poetica* \_\_\_\_\_ p. 61
- 3) *La «description che [...] ho fatta de l'aminissimo sito napolitano».*  
*Le «Stanze» e le descrizioni cittadine del XVI secolo* \_\_\_\_\_ p. 80
- 4) *Napoli, locus amoenus* \_\_\_\_\_ p. 95
- 5) *«Pareami udir [...] "Qui sempre vive Amor"»: la componente idillica* \_\_\_\_\_ p. 132
- 6) *«Quella donna [...] che tutte l'altre di tanto avanzava»: Boccaccio,*  
*Trissino, Fuscano e le «vaghe membra» di Partenope* \_\_\_\_\_ p. 157
- 7) *«Rompa la noce chi vole gustar suo frutto»* \_\_\_\_\_ p. 173

*Nota metrica.*

*«Ne l'humil stilo d'ottava rima». Ottave, canzoni e madrigali* \_\_\_\_\_ p. 183

*Descrizione linguistica* \_\_\_\_\_ p. 204

*Nota filologica. Le Stanze e la bibliografia testuale* \_\_\_\_\_ p. 228

*Bibliografia* \_\_\_\_\_ p. 242

PARTE SECONDA

***Le Stanze del Fuscano sopra la bellezza di Napoli***

<i>Sommari</i> _____	p. 264
<i>Tavola Metrica</i> _____	p. 267
<i>Voci bibliografiche</i> _____	p. 269
<i>Criteri di trascrizione</i> _____	p. 275
 A l'eccezionale Signor Antonio Cicinello da Napoli_____	 p. 278
 Al Signor Ioan Francesco Alois da Napoli <i>De la oratoria et poetica facultà</i> _____	  p. 283
 Canto primo_____	 p. 294
 Canto secondo_____	 p. 352
 Epilogo_____	 p. 447

## Introduzione

Vari sono i motivi che inducono ad indagare su una figura poco nota, quale quella di Ioan Berardino Fuscano, e sulla sua ‘opera prima’, le *Stanze sopra la bellezza di Napoli* (Roma, Antonio Blado de Asola, 1531).

Il primo a notarlo e a farne un poetico ‘descrittore’ *sui generis* della città di Napoli fu significativamente il Croce, puntandogli addosso i riflettori di «Napoli nobilissima» ed illuminando le pagine del suo curioso poemetto in ottava rima, che dettaglia il profilo se non di un «innamorato di Napoli», come l’inarrivabile Carlo Celano, se non di un «primo (vero) descrittore», come Benedetto Di Falco, almeno di un timido amante della vergine Partenope. L’attenzione del Croce (che non mancò di acquistare per altro un copia delle *Stanze*, attualmente nella biblioteca privata) basterebbe da sola a stimolare uno studio sul Fuscano, per il quale pochi altri hanno adoperato gli strumenti della critica.

«Neapolitanus», nel più ampio senso di regnicolo, Fuscano deve le sue origini (e forse il suo stesso antroponimo) al capoluogo del principato Ultra, Montefusco, nella provincia avellinese, ove probabilmente riesce ad acquistare una certa evidenza sociale che lo conduce ad entrare al servizio di don Loisi Fernandez de Cordova, ambasciatore imperiale e indiretto erede per la baronia avellinese del ‘Gran Capitano’ Consalvo.

Il legame con la sua terra d’origine, forte all’altezza della stesura della *Deploratoria in la morte, de la Illustriss. S. Donna elvira de’ Cordova Duchessa di Sessa* (Roma, Lodovico Vicentino et Lautitio Perusino, 1524), in cui si fa corifeo del cordoglio cittadino per la prematura morte di Elvira, moglie di Fernandez e figlia di Consalvo, si indebolisce gradualmente quando le sue strade si incrociano, tra Napoli e Roma, con quelle del ‘Vescovo teatino’, Gian Pietro Carafa. Per quanto non sia possibile fissare con certezza i confini della sua esistenza, è tuttavia documentabile che il Fuscano, a partire dal 1524-26 e fin verso il 1546, sia intimo «familiare», o meglio «creato» di casa Carafa, ‘portatore’ delle lettere più scottanti e private del futuro papa Paolo IV, suo confidente per delicate questioni inerenti la fondazione dell’Ordine dei Chierici Regolari, suo «amico [...] affezionato e divoto», uomo di fiducia cui affidare consigli e compiti di supervisione per il napoletano Monastero della Sapienza, fondato da sua sorella suor Maria Carafa.

Il servizio carafesco porta il Fuscano a muoversi, come un «caval senza freno», tra Napoli, Venezia e Roma, ad affacciarsi dunque sui centri culturali nevralgici del Cinquecento, come un «provinciale curioso ed indaffaratissimo» che pur riesce a dare alle stampe «i suoi frutti fuor

d'ogni otio nati» presso editori *à la page*, quali Ludovico degli Arrighi e Antonio Blado, o esordienti, come Matteo Canzer.

Le opere del Fuscano, cui in tempi più recenti hanno posto attenzione Giovanni Parenti (*Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca: Ioan Berardino Fuscano*, 1995) e Raffaele Giglio (*Appunti per Giovanni Berardino Fuscano*, 2003), sono di fatto le uniche testimonianze su cui riflettere per dettagliare il suo sfuggente profilo culturale, sicché il motto con cui Ioan Berardino intende segnare le *Stanze* («rompa la noce chi vole gustar suo frutto») diviene perfettamente applicabile anche al loro autore.

La *Deploratoria*, scritta in commemorazione di Elvira de' Cordova, ed ancor più la coeva *Testvra sopra Mai non vo' piu cantar come i soleva*, (Roma, Lodovico Vicentino et Lautitio Perusino, 1524, ma risalente al 1521), indirizzata all'erudito Giano Vitale, restituiscono l'immagine di un Fuscano che si muove abilmente negli ambienti della Roma papalina, inserendosi nel catalogo di un editore alquanto elitario quale il Degli Arrighi. È nella dedica della *Testvra* al «cultor di Muse» Giano Vitale (presenza prestigiosa nella raccolta *Coryciana*, curata nello stesso 1524, presso il Degli Arrighi, da quel Blosio Palladio, segretario di Clemente VII, che firmerà l'*imprimatur* delle *Stanze* presso Blado) che Fuscano si dice coinvolto in discussioni «sopra le cose volgari, di Messer Francesco Petrarca» nei salotti romani con amici napoletani (tale Iacobo Cossa). Sono questi dibattiti, cui Ioan Berardino partecipa da interlocutore e protagonista, a produrre un *divertissement*, la *Testvra* in terza rima, in cui parafrasa in un centone l'oscura frottola petrarchesca, conservandone tutto il *non sense*, e a stimolarne l'essere a sua volta un «cultore di Petrarca», come le *Stanze* scopertamente dimostrano.

Dall'esperienza culturale romana Fuscano tesaurizza soprattutto i contatti con la bottega arrighiana ove conosce, legge ed apprezza Gian Giorgio Trissino, la sua proposta di riforma ortografica ed interpuntiva, che prontamente lascia applicare in sede editoriale alla *Testvra* e alla *Deploratoria*, e le sue opere (*I ritratti* e la *Sofonisba*), che memorizza e cita nelle *Stanze*.

Da Roma a Napoli: qui, nello stesso torno di anni (1523-25), il Petrarca, oggetto delle discussioni romane del Fuscano, anima l'accademia del Minturno e del Gesualdo, che darà i suoi frutti negli anni Trenta, e con cui Fuscano probabilmente entra in contatto come con personaggi, famiglie ed associazioni culturali prestigiose, ancora per il tramite del Carafa.

Ioan Berardino si muove più agevolmente nella amata Napoli, tra gli anni Trenta e Quaranta, consegnando lettere di Gian Pietro al monastero della Sapienza per suor Maria, di cui è ugualmente confidente, consigliere

e procuratore presso la sede papale, ma anche a personalità di spicco degli ambienti laici che desiderano una casa teatina a Napoli.

Nel 1535 entra a far parte della Compagnia dei Bianchi della Giustizia, in cui cementa probabilmente il rapporto col nobile Antonio Cicinello e la sua famiglia, già dedicatario delle *Stanze* (1531) e membro e primo consigliere della Compagnia (1532-33). È forse lui stesso, invece, a stimolare l'ingresso, nel più lontano 1540, di Ioan Francesco Alois, quel giovane «Caserta» (che morirà nel 1564 decapitato ed arso perché valdesiano), che il Fuscano nota ed apprezza in ambienti pontaniani, «notrito dalla già fruttifera dottrina» di Pietro Summonte, ed al cui «amoroso stimolo» di parlare del bel sito di Napoli risponde con la stesura delle *Stanze*, a lui parimenti indirizzate con il prefatorio trattatello *De la oratoria et poetica facultà*.

È difficile affermare se Fuscano sia o meno inserito, stabilmente o tangenzialmente nella cerchia pontaniana. Il fondamentale Minieri Riccio non ne fa menzione alcuna, così come nessun pontaniano del resto lo ricorda, ad eccezione di Pietro Gravina che gli indirizza un epigramma di elogio. Di contro stanno le *Ricerche sugli Accademici pontaniani* di Agostino Gervasio (Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli) che antologizza sì alcuni brani dalle *Stanze*, ma non aggiungendovi alcun tipo di informazione, e soprattutto la cerchia dell'Alois, il suo illustre parentado (Giovan Francesco e Pietro Antonio Caracciolo), l'omaggio del Fuscano al Sannazaro (*Stanze*, I. 63-64), ad un Muscettola (ivi, I. 65), a 'pontaniani doc' come Borgia, Gravina, Rota, ad un Epicuro (forse Marcantonio) e un Silvano (forse il commentatore petrarchista da Venafro), tutti elogiati nelle *Stanze* (cfr. I. 110-114) e fatti residenti di un ideale nuovo Parnaso collocato sannazarianamente a Posillipo, l'implicita ammirazione per il Pontano e per il suo nuovo mitologismo.

I molteplici impegni del Fuscano, «ognhor ramingo» al seguito del Vescovo teatino, dunque favoriscono e minano allo stesso tempo la stabilità dei suoi rapporti culturali, tra i quali rilevante appare la sua meteorica apparizione nella cerchia ischitana di Costanza d'Avalos e Vittoria Colonna con la *Paraphrasi nel quinquagesimo psalmo* (Napoli, M. Canzer, 1532), indirizzata alla principessa di Francavilla. Curiosamente stampa d'esordio del napoletano Canzer, questo testo penitenziale, personale parafrasi del *Miserere* rivolto alla vedova Costanza e ai generici «devoti lettori», giunge non a caso nel circolo culturale dell'Avalos, che si interesserà alla predicazione di Juan de Valdés, per altro nel 1532, un anno forse significativo per il Fuscano che assiste alla stesura e coeva stampa del rigoroso *Memoriale*, con cui Carafa tuonava contro le serpeggianti eresie. La *Paraphrasi* è opera 'intima', in cui Ioan Berardino mette a nudo quella «cisterna dissipata» che è la sua «pigra» anima,

deprecando la presunta «vanità» della sua esistenza col ripetere ed ampliare le parole di re David penitente, come a conclusione di un percorso esistenziale laico in vista di un probabile nuovo inizio in abiti monastici.

Maggiori dettagli al profilo culturale del Fuscano provengono, allora, dall'analisi più compiuta delle *Stanze sopra la bellezza di Napoli* (Roma, A. Blado, 1531), poema in ottava rima in due canti, con inserzioni di canzoni e madrigali e concluso da una sezione in prosa, indirizzato ai sopramenzionati Antonio Cicinello e Ioan Francesco Alois e scritto tra il 1528 e i primi mesi del 1531. In termini alquanto significativi per comprendere le strade che possono aver condotto il Fuscano a stampare le *Stanze* presso il Blado, l'opera riceve nel marzo 1531 l'*imprimatur* da Blosio Palladio (Biagio Pallai), dell'*entourage* papale e anche carafesco, e viene edita forse con scarsa attenzione dall'asolano nell'arco di un mese esatto. Le grafie, l'assetto fonetico e lessicale latineggianti, che i solerti 'correttori' bladiani lasciano nel testo a dispetto della pratica dell'officina caratterizzata da una sistematica 'caccia ai latinismi', le frettolose correzioni a penna, riscontrabili mediante la collazione multipla tra le otto copie individuate, il modesto numero di *errata* lasciati lungo il testo, possono far supporre che la stampa delle *Stanze* abbia rappresentato per il solerte Fuscano un'alternativa opportunità, per il tramite del Carafa o della corte romana, per procurarsi abbastanza rapidamente «modo di denari». Fanno riflettere, in questa direzione, la docilità con cui il Fuscano sembra piegarsi ad un'autorevole modifica del titolo dell'opera, dal 'boccaccesco' *Tripudio di Nymphe napoletane*, indicato esplicitamente al dedicatario Alois, al più analitico ed 'editoriale' *Stanze del Fuscano sopra la bellezza di Napoli* e, d'altro canto, la scarsa maturità del poema, in alcuni punti evidentemente non sottoposto ad un conclusivo *labor limae* da un Fuscano non sempre a suo agio nel maneggiare l'ottava rima.

Finalizzate a restituire, mediante un progetto vagamente allegorico, una «description [...] de l'aminissimo sito napoletano», le *Stanze* mescolano il motivo della *laus* cittadina con il *topos* del *locus amoenus*, col tema idillico e, non ultimo, con il solido schema dell'*itinerarium* dantesco. Ascrivibili al 'genere' delle descrizioni napoletane, difficilmente codificabile nel XVI secolo, le *Stanze*, diverse per stile e contenuti dalle più mature *Descrizioni* di Benedetto Di Falco (1549), Pietro de Stefano (1560) o dal *Del sito et lodi* (1566) di Giovanni Tarcagnola, sono un «librum de laudibus urbis Neapolitane», come sinteticamente recita l'*imprimatur*, in cui dedicatari e lettori troveranno «decantata» la bellezza di Napoli.

L'opera, che dopo le pagine del Croce ha dovuto attendere i menzionati contributi di Parenti e Giglio, è in verità nota a quanti si sono occupati di teorie poetiche cinquecentesche, essendo la dedica indirizzata

a Ioan Francesco Alois un «intervento occasionale» del Fuscano su temi di oratoria e poetica facoltà, del cui «cumulo et amplitudine» la città di Napoli è degna e di cui il giovane e promettente Alois è «avido». Se da Weinberg a De Lisio, la critica ha colto essenzialmente il biasimo del Fuscano sul decadimento e sulla mancata funzione civile dell'*ars oratoria* nel Regno di Napoli, vessato dagli invasori stranieri, e d'altro canto la particolare dinamica da lui stabilita, nel campo del fare poetico, tra *inventio* divina ed *elocutio* umana, intravedendo nelle pagine della dedica-trattato niente altro che stanche rielaborazioni di echi platonici e boccacceschi, è tangibile e scopertamente evidente la filiazione di queste pagine dal *Proemio* di Cristoforo Landino al *Comento sopra la Comedia*. Il Fuscano si rivela abile mosaicista nel ridurre ed identificare, mediante tasselli prelevati dal Landino, oratoria e poetica, nel riproporre dal *Proemio* al *Comento* dantesco la platonizzante origine divina della poesia e gli accenni al poeta-teologo, al 'furore', a quel «celesti influsso» che dispone, ad esempio, il giovane Alois, a tradurre le amoroze «inventioni» in candide parole, attraverso la coltivata *elocutio*, il «dolce studio» ed il «bello essercitio».

Landino ed il suo *Comento* fanno di Fuscano oltre che un «cultore di Petrarca», anche un «cultore di Dante», come Parenti ha inteso definirlo.

Le *Stanze* si strutturano, infatti, sullo schema dell'*itinerarium* dantesco: il protagonista Philologo compie un viaggio, a metà tra realtà e sogno, lungo il sito napoletano in compagnia di un amico che fa da amorevole guida, tale Alpitio, per condurlo verso una particolare visione. Non manca un dantesco assai vago allegorismo, che spinge Fuscano a idealizzare le bellezze napoletane in ninfe, cui «non senza misterio s'allude», colte nel particolare giorno del loro «tripudio» e guidate da colei che «tutte l'altre avanzava». La descrizione di quello che appare, nella visione soggettiva del protagonista, non semplicemente come il sito napoletano, ma come un *locus amoenus* allargato, ed al tempo stesso come un luogo edenico di eterna primavera, un «giardin d'Adamo», in cui Philologo-Fuscano muove i suoi passi dall'alba al tramonto, è ricca tra l'altro di significativi riecheggiamenti da *Purgatorio* XXVIII e dalla cantica del *Paradiso*. La realtà cittadina napoletana, rappresentata nel testo da luoghi alquanto emblematici quali il Vesuvio e il Monte Somma, le verdi sponde del Sebeto, i giardini della villa di Poggioreale, la collina di Sant'Elmo e, sopra tutti, la zona di Posillipo e Mergellina, si staglia su uno sfondo, insistentemente dettagliato da Philologo-Fuscano, di Natura 'amena' e 'ridente' e si arricchisce di luoghi irreali, parto della fantasia autoriale, quali un significativo infernale «passo di Medusa», dal contrappasso di landiniana memoria, che immette in una fantasiosa «foresta» collocata su Posillipo-Parnaso all'ombra della tomba di Virgilio,



una sorta di *hortus conclusus* ove non casualmente albergano le ninfe e la loro corifea in particolare.

Il sito napoletano diventa, allora, una pura cornice in cui *amoenus* sembra recuperare il suo rapporto paraetimologico con *amor* ed il testo delle *Stanze*, da poema in lode di una città, si trasforma esplicitamente in un canto d'amore per la sua personificazione mitologica, la vergine ninfa Partenope. Philologo, Alpitio e i compagni via via incontrati lungo il viaggio, mettono in versi, nella struttura dell'ottava come in canzoni e corone madrigalesche, la passione sempre viva per questa ninfa resa bella dalla Natura e dal Cielo. Il lungo *leit motiv* amoroso informa in modo preponderante parte del I e tutto il II canto delle *Stanze*, lasciando chiaramente intravedere un Fuscano che ora riecheggia con sicurezza ora si lascia dominare dalla memoria di abusate immagini e corrispondenze lessicali provenienti dagli amati Dante e Petrarca e, mediati o meno da essi, dalla tradizione cortese-stilnovista.

È un fatto, inoltre, che l'identità di questa donna dalle chiome «bionde et crespe» in cui Amore ha nascosto i suoi lacci, dall'accecante splendore solare, dea fra le altre ninfe, in grado di svellere l'anima dal corpo, di catturare gli amanti come pesci all'amo, facendo ardere ed agghiacciare tra lacrimosi corsi e venti di sospiri, ma anche di innalzare verso «secrete cime», rimanga del tutto ignota nel corso dei due canti delle *Stanze*, tenendo fermo il Fuscano il proposito di lasciar «romper la noce» al lettore.

Sono, pertanto, le pagine in prosa addizionate *in extremis* al poema a fungere, si direbbe, da 'schiaccianoci' e a chiarire ancor di più il senso della tipologia 'descrittiva' cui Fuscano si richiama nella dedica ad Alois. Mediante il *topos* altrettanto solido del sogno, l'*alter ego* autoriale Philologo fornisce una nuova descrizione, la *descriptio foeminae*. Il canone lungo boccaccesco e significativi riecheggiamenti dei ritratti ninfali della *Comedia delle ninfe fiorentine* si sposano in questo epilogo con la memoria de *I ritratti* di Gian Giorgio Trissino, letti ed apprezzati nella bottega arrighiana, al fine di favorire, attraverso la triplice descrizione dell'*habitus*, delle «maniere» e della «bellezza» della donna delle *Stanze*, l'agnizione di Partenope.

Ma non è tutto. Alla piena identificazione della vergine ninfa con la città di Napoli, di cui viene puntualmente ricostruita la fondazione ancora in margine al Boccaccio, alla implicita spiegazione dell'amore dei protagonisti per una donna da intendersi come amore per la città stessa, deve seguire in conclusione una giustificazione della 'descrizione' ed esaltazione esclusiva, condotta lungo il poema, della bellezza 'naturale' del sito partenopeo.

Fuscano, sulla scorta di suggestioni platonico-ficiniane che assai probabilmente si mescolano nel suo caso con il più genuino dettato cristiano, afferma il primato della bellezza «intellegibile» su quella sensibile e donnesca, attribuendola in assoluto a quell'«immenso elemento» che è la Terra in cui splende il segno della creazione divina. Le «colorate bellezze» di questa «maestra terra» sono 'descritte' dalle «colorate parole» donate dalle Muse al Fuscano, pittore - esteta visionario che scorge nel «gentile» sito napoletano un «incomparabil esempio» della «universal bellezza».

Le *Stanze* non sono una 'descrizione' da offrire al lettore come 'guida' per una Napoli reale, ma una «immagine dipinta» di una finzione letteraria ed un'opera risarcitoria insieme. La realtà urbana scopertamente latitante nelle *Stanze* è il segno tangibile dell'impossibilità da parte del Fuscano di 'descrivere' la città assediata da un «infinito essercito di Galli», le truppe francesi guidate dal Lautrec, preda di carestie e pestilenze, in piena metamorfosi da «gentile» a «fedelissima», lontano ricordo di quella che fino a quel momento aveva vissuto «in festa et gioco / in pompe, in giostre, in studi, in ampli honori» mentre «ottimi signori» (aragonesi) l'«ebbero in mano».

## CAPITOLO PRIMO

### IOAN BERARDINO FUSCANO DA MONTEFUSCOLO

#### 1) FUSCANO, IL 'VESCOVO TEATINO' E SUOR MARIA CARAFA

Nativo del piccolo paese di Montefusco,<sup>1</sup> graziosamente arroccato nell'entroterra avellinese, il Fuscano dichiara *apertis verbis* le proprie origini nella *Deploratoria in la morte, de la Illustriss. S. Donna elvira de' Cordova Duchessa di Sessa* (Roma, Lodovico Vicentino et Lautitio Perusino, 1524), la cui dedica, indirizzata a «dōn Loisi di Cōrdova», non solo reca nell'intestazione la firma di «Ioan Berardino Fvscano da Monte Fvscolo» ma recita:

atteso che per io esser da Monte Fuscolo, (nōbil Patria, et non manco fidel che devōta al degno lōr Dominio) pensava col mio (benche incolto) stilo, *in segnal di mia servitū* risonar l'immortal fama, de li amplissimi lōr pregi.

(c.A1r).<sup>2</sup>

Il Fuscano, che accenna qui laconicamente al 'servizio' presso colui che appare con tutta evidenza il primo suo protettore e benefattore, Loisi Fernandez de Cordoba, secondo duca di Sessa,<sup>3</sup> nessun'altra notizia fornisce di sé nelle proprie opere, dalle quali è possibile desumere informazioni sui suoi rapporti culturali per il tramite delle dediche, ma non puntuali riferimenti biografici. Letterariamente atteggiate sembrano, infatti, le parole di sfogo pronunciate dal protagonista delle *Stanze sopra la*

---

<sup>1</sup> Per la storia di Montefusco cfr.: E. DANZA, *Tractatus de pugna doctorum, et victoria aduocatorum*, 3 voll., Montifuscoli, typis Laurentij Valerij, 1636-1642; IDEM, *Tractatus de privilegijs baronum in specie de privilegijs Terrae Montis fuscoli*, Napoli, Fr. di Tomasi, 1651; e i più 'recenti' F. SCANDONE, *Documenti dei comuni dell'Irpinia*, vol. II. *Montefusco e la sua montagna*, a cura dell'Amministrazione Provinciale di Avellino, 1964; P. SAVOIA, *Montefusco già capoluogo del Principato Ultra*, [1962], a cura dell'Amministrazione Provinciale di Avellino, 1972; G. CASTAGNETTI, *Storia del capoluogo del Principato Ultra: Montefusco e casali*, Napoli, Laurenziana, 1978.

<sup>2</sup> Il corsivo è mio. La *Deploratoria* e la coeva *Testura sopra Mai non vō' piu cantar come i soleva* aderiscono tipograficamente alla riforma ortografica avanzata da Gian Giorgio Trissino con la *epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*, edita nel medesimo anno presso lo stesso editore (1524, L. Degli Arrighi). Pertanto, per le eventuali citazioni da questi due testi del Fuscano, di cui più avanti si discuterà, non verranno effettuati ammodernamenti nel rispetto delle loro peculiarità grafiche.

<sup>3</sup> Cfr. C.J. HERMANDO SANCHEZ, *Nobleza y diplomacia en la Italia de Carlos V: el II duque de Sessa, embajador en Roma*, in *Carlo V. Europeismo y Universalidad. Los escenarios del Impero*, a cura di J.L. Castellano, F. Sanchez-Montes, vol. III, Madrid, 2001, pp. 205-297.

*bellezza di Napoli* (Roma, Antonio Blado de Asola, 1531), il Philologo, dietro la cui maschera è verosimile credere si celi lo stesso autore.

«[...] so' stato / a le disgratie un caval senza freno»; «ognhor ramingo, tolto da la cuna, / di terra in terra andai, di villa in villa» (*Stanze*, I.25-26, c. D4v), lamenta Philologo, aggirandosi nel bel sito napoletano e nutrendo la fidata speranza di essere «giunto in quella parte dove / havrà 'l mio genio più 'l favor di Giove» (*ibidem*).

Il dato 'anagrafico' fornito dalla *Deploratoria* riduce, in ogni caso, l'ampio margine di approssimazione con cui Chioccarello definiva il Fuscano «neapolitanus» (da intendersi, dunque, nel più ampio senso di 'regnicolo'), attribuendogli per altro la paternità di un'unica opera, le *Stanze* succitate, ed aggiungendo la notizia che l'autore era vivo all'altezza della sua stampa («in quo tempore auctor vivebat»)<sup>4</sup>.

Partono dal 1524 notizie più certe sul Fuscano, che troviamo impegnato in quel di Ceppaloni (Benevento) nella compravendita di un castagneto di cinquanta moggi per quaranta ducati, secondo quanto risulta dal regesto di un lungo atto notarile stilato all'ombra dell'Abbazia di Montevergine:

1524, dicembre 22. Regnanti Carlo d'Austria e Giovanna d'Aragona. Ceppaloni. Bartolomeo de Sanctis Gemmis, pubb. not., Pietro de Vendicto, giudice annuale di Ceppaloni, Ambrogio Russo ("rubeus") e Beatriche de Rocha, di S.Agata de' Goti, col consenso dell'abate carissimo, per 40 ducati vendono a Joan Beradino Fuscano di Montefusco una selva di castagni di 50 moggi nel feudo di Due Torri ("dui turi") nelle pertinenze di Ceppaloni.<sup>5</sup>

Il profilo biografico del Fuscano si arricchisce, tuttavia, di ulteriori e più significativi tasselli a partire dal 1524-1530 all'incirca, quando numerosi documenti iniziano ad attestarne il profondo legame con Gian Pietro Carafa, il 'vescovo teatino' futuro papa Paolo IV,<sup>6</sup> e con sua

---

<sup>4</sup> B. CHIOCCARELLO, *De illustribus scriptoribus qui in civitate et Regno Neapolis ab orbe condita usque ad annum MDCXXXVI floruerunt*, Napoli, Ursini, 1780, p. 320.

<sup>5</sup> G. MONGELLI, *Abbazia di Montevergine-Regesto delle pergamene*, Roma, Ministero dell'Interno-Pubblicazione Archivi di Stato, 1957, vol. V (secoli XV-XVI), p. 246.

<sup>6</sup> Nato a Capriglia (Benevento) il 28 giugno 1476 da Gian Antonio e Vittoria Camponesca, il Carafa alla vigilia di Natale del 1490 fuggì di casa insieme alla sorella Maria, entrambi con l'intenzione di prendere i voti. Maria si rifugiò nel convento domenicano di San Sebastiano e prese il velo, Gian Pietro in quello di San Domenico Maggiore, da dove venne prontamente richiamato a casa. Solo nel 1494, avendo intanto continuato gli studi teologici, ricevette la tonsura dal potente zio cardinale Oliviero Carafa, arcivescovo di Napoli. Entrò nella corte di Alessandro VI Borgia come cameriere segreto e, nel 1503, Giulio II lo nominò Protonotario Apostolico. Due anni dopo giunse la nomina a vescovo di Chieti (l'antica Theate), donde l'appellativo che gli rimase per sempre di 'vescovo teatino'. Fu legato in Inghilterra, nunzio in Spagna; ricevette, suo malgrado come si accennerà più avanti, nel dicembre 1536 la berretta cardinalizia. Divenne papa col nome di Paolo IV nel 1555. Morì il 18 agosto 1558. Varia e ricca è la bibliografia su questo personaggio, per cui si segnalano i testi di riferimento più

sorella Maria Carafa,<sup>7</sup> nonché il suo coinvolgimento nella storia della fondazione dell'Ordine dei Chierici Regolari e nella gestione del napoletano Monastero della Sapienza.

Promotori del nuovo ordine 'teatino'<sup>8</sup> furono Gaetano Thiene, Bonifacio de' Colli, Gian Pietro Carafa e Paolo Consiglieri, accomunati dal desiderio di rispondere alla progressiva mondanizzazione del clero con la fondazione di una confraternita di soli chierici che vivessero in comune con la guida di una semplice, ma solida e severa regola, dediti ad una vita operosa e spiritualmente retta secondo i principi evangelici,

---

tradizionali: A. CARACCILO, *De vita Pauli Quarti Pont. Max. Collectanea Historica*, Colonia, ex officina Joannis Kinckii, 1612; IDEM, *Vita e gesti di Paolo Quarto*, ms. San Martino 526 (Biblioteca Nazionale di Napoli) (da essi l'autore trasse la succitata *Collectanea Historica*); G.B. CASTALDO, *Vita del Santissimo Pontefice Paolo IV*, Roma, Mascardi, 1615; C. BROMATO (B. Carrara), *Storia di Paolo IV pontefice massimo*, 2 voll., Ravenna, Landi, 1748; L. VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, vol. VI. *Storia dei Papi nel periodo della Riforma e Restaurazione Cattolica. Giulio III, Marcello II e Paolo IV*, Roma, Desclée & C. editori pontifici, 1944 (ristampa), pp. 340-591; G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, Benevento, Coop. Tipogr. S. Sofia, 1923; P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa e le origini dei chierici regolari teatini*, Roma, Scuola tipografica Pio X, 1926; G.P. LAUGENI, *Una vita per la Chiesa. Gian Pietro Carafa – Paolo IV. Il pontefice della Riforma cattolica*, ed. Curia provinciale dei Chierici regolari teatini, 1995. Sulla famiglia Carafa, cfr. B. ALDIMARI, *Historia genealogica della famiglia Carafa*, Napoli, Bulifon, 1691.

<sup>7</sup> Su Maria Carafa fondamentale resta l'agiografico F. M. MAGGIO, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa napoletana sorella del santiss. Pontefice Paolo IV e fondatrice del sacro monisterio di s. Maria della Sapienza...*, Napoli, Novello de Bonis, 1670. Anche G.M. MONTI, nelle sue *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, cit., dedica un intero capitolo al rapporto tra Gian Pietro e sua sorella (pp. 177-205), raccogliendo in appendice alcune delle missive inviate a Maria dal Carafa, parte già edite in Maggio ed in Bromato e parte tratte dall'originale epistolario composto di 49 lettere (aprile 1525-novembre 1551) contenuto nel ms. Vaticano Latino 10652 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, d'ora in poi indicato come Cod. Vat. Lat. 10652). Per una puntuale descrizione di questo manoscritto, cfr. *Codices Vaticani Latini 10301-10700*, Roma, Tip. Vaticana, 1920, pp. 599-600.

<sup>8</sup> Sui termini 'teatino' e 'chietino' cfr. *Sull'appellativo: teatino e chietino* in P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit., pp. 150-151. Per la storia dell'ordine dei Chierici Regolari si vedano, tra i principali testi: G.B. DEL TUFO, *Historia della Religione de' Padri Chierici Regolari*, Roma, appresso G. Facciotto e S. Paolini, 1609; IDEM, *Supplimento alla Historia della Religione de' Padri Chierici Regolari*, Roma, Mascardi, 1619; J. SILOS, *Historiarium Clericorum Regularium...*, 3 voll., Roma-Palermo, Mascardi-Corbelletti-Pietro dell'Isola, 1650-1666 (l'autore ne realizzò un'agile traduzione in volgare: *Delle Historie della religione de' Chierici Regolari [...] composta dal rev. P. Giuseppe Silos [...] da lui stesso trasportata in lingua italiana*, ms. San Martino 593, Biblioteca Nazionale di Napoli); P. PASCHINI, *op. cit.*; F. ANDREU, *I teatini dal 1524 al 1974*, in «Regnum Dei», XXX, 1974, n.100, pp. 8-54; *L'Inchiesta di Innocenzo X sui regolari d'Italia. I Teatini*, a cura di M. Campanelli con introduzione di G. Galasso, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987; utile, a seconda delle esigenze, può risultare la rivista ufficiale dell'ordine teatino, «Regnum Dei. Collectanea theatina a clericis regularibus edita», così come ulteriori notizie sulla storia della fondazione sono inserite negli studi su Gian Pietro Carafa e Gaetano da Thiene. Si segnala, infine, il nutrito gruppo di manoscritti inerenti l'ordine dei Chierici Regolari nel Fondo San Martino della Nazionale di Napoli, di cui si ha una minuziosa descrizione in C. PADIGLIONE, *La Biblioteca del Museo Nazionale nella Certosa di S. Martino di Napoli*, Napoli, Giannini, 1876, pp. 417-573.

rinunciando a tutti i loro benefici e prebende (lo stesso Carafa cedette i suoi due vescovati di Chieti e Brindisi). Nonostante le perplessità della Curia a fronte di tanto rigore e tali rinunce, il breve di approvazione di papa Clemente VII (*Exponi nobis*) giunse il 24 giugno 1524. In esso si concedeva ai chierici regolari di emettere i tre voti di povertà, castità ed obbedienza, di vivere in comune, in abito clericale, in qualunque onesto luogo da loro scelto, sotto la protezione della Sede Apostolica e del Papa, di eleggere ogni anno un 'preposito', o superiore, la cui carica poteva essere riconfermata non oltre un triennio, di ammettere nuovi fratelli previo un noviziato annuale, di poter provvedere riguardo alle Messe e ai divini uffici in modo onesto e confacente ai sacri canoni. Dopo aver rinunciato a tutti i loro benefici, i quattro nuovi chierici emisero solenne professione di fede in San Pietro il 14 settembre 1524 alla presenza del vescovo di Caserta Gian Battista Bonciano, delegato del Papa. Come primo preposito fu eletto il Carafa e loro prima dimora a Roma fu la casa di Bonifacio de' Colli in via Leonina a Ripetta nei pressi del Campo Marzio, da cui si allontanarono l'anno successivo per prendere alloggio in una casa sul Pincio. A seguito del sacco di Roma del 1527 i chierici fuggirono a Civitavecchia e di lì a Venezia,<sup>9</sup> dove soggiornarono provvisoriamente a San Clemente alla Giudecca, poi a San Gregorio sul Canal Grande per stabilirsi definitivamente a San Nicola da Tolentino. Preposto della casa veneziana fu Gaetano.

Il Fuscano fu a fianco del Carafa sin dalle prime fasi della fondazione della confraternita, probabilmente ancor prima della rinuncia ai vescovati, così come lascia intendere il Bromato:

Giamberardino Fuscano [...] forse era stato suo agente avanti la rinuncia ai vescovati e, presentemente, maneggiava molti suoi interessi, e faceva ancora dei viaggi, ora a Napoli, ora a Venezia, e sembra che per lo più abitasse in Roma. Uomo di pietà e di carità e che pel Carafa aveva una grandissima divozione; a questo spese volte raccomandava pure la sua sorella [Maria] e, tra le altre, una volta le scrisse di lei afflittissimo da Venezia a Napoli tali parole: «In vero io sento un affanno per cagion sua tanto grande, che mi restringe il cuore, e annodami la lingua e legami la mano, che io non posso né dire, né scrivere quello che io sento; e non so che fare dopo il

---

<sup>9</sup> Provvidenziale appare al Paschini la decisione del Carafa e dei suoi compagni di fuggire a Venezia e non a Napoli, dove pure avrebbero trovato una calorosa accoglienza nella persona di suor Maria Carafa, imbattendosi però nell'assedio del Lautrec. A Venezia la prima dimora alla Giudecca era vicina all'Ospedale degli Incurabili, lì fondato dallo stesso Gaetano. Non va sottovalutato, infatti, il costante legame dei teatini con gli oratori del Divino Amore e i diversi Ospedali Incurabili disseminati in Italia. Cfr. P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit., p. 64.

raccomandarla al Signore, se non voltarmi a Voi, figliuol mio, e con lagrime di cuore dirvi: *Ecce Mater tua*. E non posso dir altro per questa».<sup>10</sup>

Dalle parole del Bromato emerge il profondo rapporto di fiducia stabilito dal Carafa col suo «antico famigliare»,<sup>11</sup> che lo indusse non solo ad affidargli – come si vedrà – il disbrigo di delicate mansioni inerenti il neonato ordine teatino, ma soprattutto la cura dell'amata e materna sorella maggiore, Maria.

Fuggita di casa alla vigilia di Natale del 1490 insieme al fratello Gian Pietro, entrambi con l'intenzione di prendere i voti, Maria Carafa si rifugiò nel monastero domenicano di San Sebastiano a Napoli ove a 22 anni, rinunciando a nozze facoltose, prese il velo e rimase per trentotto anni. Nel 1528, causa l'assedio delle truppe francesi guidate dal Lautrec, si trasferì insieme alle consorelle nel più sicuro convento di Donnaromita e qui, affascinata dal maggior rigore della regola benedettina, decise di rimanere quando nel 1530 le sue consorelle rientrarono a San Sebastiano.

Nella lettera che il Carafa inviava il 13 maggio 1530 da Venezia alla sorella, per mano di Bonifacio de' Colli, rassicurandola sulla bontà e liceità della scelta fatta e prospettandole la «grazia della Sede Apostolica»,<sup>12</sup> che avrebbe autorizzato il suo trasferimento nel convento benedettino di Donnaromita, il vescovo teatino accennava ad una missiva del 26 marzo «con una del nostro Giamberardino» cui augurava, essendo a conoscenza della sua prossima partenza da Napoli alla volta di Roma: «se egli va in Roma, spero che ritornerà bene spedito». Si tratta del primo di una serie interminabile di spostamenti tra Napoli, Roma e Venezia di cui il nostro sarà di frequente protagonista, rendendone ardua una esatta ricostruzione. Quanto a questo primo viaggio di cui si ha notizia, è molto probabile che il Fuscano non fosse più partito per Roma, o che vi avesse soggiornato pochissimo, se Bonifacio de' Colli, trattenutosi a Roma «tutta la state» per faccende che tra poco verranno chiarite, non ebbe modo di vederlo né di ricevere da lui missive, come gli scrisse, in ansia, da Venezia il 24 novembre 1530:

Fratello in Cristo carissimo. Dopo che io sono qua arrivato a' Reverendi Padri Nostri in Venezia, dove giunsi a salvamento Dio sia lodato, non ho havuta più presto

---

<sup>10</sup> C. BROMATO, *Storia di Paolo Quarto*, vol. I, cit., p. 190. Su questo, come sui successivi brani tratti da C. Bromato, F.M. Maggio e da lettere di / a Carafa, sono stati apportati lievissimi ammodernamenti interpuntivi.

<sup>11</sup> P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit., p. 107.

<sup>12</sup> «Io ho inteso la trasmigrazione del vostro Convento di San Sebastiano a santa Maria Donnaromata, al tempo dell'assedio di Napoli e ho lodato il consiglio di chi fe' tal provvisione e che dopo [...] voi siate costì ancora in santa Maria non mi dispiace, con isperanza che il Signor vi debba mostrar qualche via di maggior profitto e maggior quiete *per quello che il detto Giamberardino mi accenna*» (F.M. MAGGIO, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa*, cit., p. 36: il corsivo è mio).

comodità, per esser questa città fuor di passo, da potervi indirizzar le mie lettere secondo il mio desiderio e più del Reverendo Vescovo Padre Nostro. Da Roma, dove stetti tutta la state, vi scrissi, come promisi, né hebbi mai alcuna risposta, secondo che aspettava, per poter impetrar bisognando qualche grazia dalla Santità di Nostro Signore per quella buona Serva di Cristo, suor Maria. Del successo de la quale, poi che fui qui, narrai a lungo al predetto Reverendo Vescovo se ben già per lettere haveva già in buona parte soddisfatto, del che n'hebbe singular piacer e contento, per la cordiale affezione che le porta, e meritamente, per esser della condizion che sappiamo ed è stato e nel continuo sta, nel desiderio non picciol d'intender ciò che sia intervenuto dopo la partenza mia da costà, e come ella stia pacificamente in quel Monisterio, e con che compagnia e con che soddisfazione e contento suo. E per questo, da sua parte vi priego, per non haver egli ora tempo di scrivervi, che non vi sia molesto di avvisarlo del tutto appieno; e salutar e confortare la predetta sua Sorella in suo nome. [...] Quanto alla persona vostra, il Nostro Padre Vescovo, quando foste venuto qua, vi havria veduto molto volentieri, secondo che io vi dissi, e per sue lettere poteste intendere: e vi aspettavamo con desiderio, e stiamo ora con qualche ammirazione che non siate comparuto, né meno habbiate scritto, dubitando di qualche vostra indisposizione. Al Signor piaccia che tutti la passiate bene con bontà e sanità. Per ora non sarò più lungo: perciò che, se piacerà a Dio che troviam modo di dar buon recapito alle nostre lettere, come spero, per via dell'Orator Cesareo, scriverò più a lungo e spesso. E così vogliate far voi, quando non possiate venir qua, che più grato sarebbe al Vescovo, del qual di nuovo vi degerete di far la salutatione alla predetta Suor Maria, e raccomandarlo alle sue orazioni, e così salutar le altre sue Sorelle per parte sua, e in specie Madama Beatrice. E il simile vi degerete di far per me, pregandole mi vogliano havere in continua memoria nelle loro orazioni, si come io fò nelle mie, tali quali sono, pregando il Signore le custodisca nella sua Santa grazia sempre. Da Venezia 24 di Novembre 1530.<sup>13</sup>

Bonifacio era rientrato a Venezia dopo aver atteso, tra Roma e Napoli, al disbrigo delle varie formalità per la concessione del breve papale del 9 giugno con cui, il 25 dello stesso mese, Suor Maria Carafa ebbe modo di trasferirsi definitivamente da Donnaromita al Monastero della Sapienza che guidò in qualità di Priora, e sotto la vigile e rigida guida spirituale del Carafa, sino alla morte.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Ivi, pp. 57-59. La lettera (in Cod. Vat. Lat. 10652, c.5), il cui portatore fu Giannotto Beltrano, è antologizzata da P. PASCHINI, *op. cit.*, pp. 161-162.

<sup>14</sup> Il convento francescano, sorto nell'edificio che il cardinale Oliviero Carafa aveva acquistato per stabilirvi un ricovero destinato a studenti poveri denominato appunto «Sapienza», era stato lasciato in eredità da Lucrezia Dentice alla nipote Sancia Carafa, suora nel monastero di Donnaromita. Fu costei a sollecitare la sua parente Maria Carafa ad assumere la guida del Convento della Sapienza, mutandolo, in forza del breve papale ottenuto da Bonifacio de' Colli, da francescano in domenicano. Per la storia del monastero della Sapienza, collocato un tempo nell'attuale Via Costantinopoli, oltre alla fonte principale che resta sempre il Maggio, si veda A. COLOMBO, *Il Monastero e la Chiesa di S. Maria della Sapienza*, in «Napoli Nobilissima», X, 1901, pp. 145-48, 167-70, 183-88; XI, 1902, pp. 59-63, 67-73. Pochi e disordinati i documenti serbati nell'Archivio di Stato di Napoli nel fondo *Monasteri Soppressi*. Un volume di documenti del sec. XVII è nel Fondo San Martino della Biblioteca Nazionale di Napoli: in esso, tra le altre carte, è contenuto uno scritto autografo



Nel gennaio 1531 Fuscano era, infatti, al fianco di Suor Maria, impegnata nell'informare il nuovo convento della più ferrea regola domenicana, secondo quanto si apprende dalla lunga lettera che Gian Pietro Carafa indirizzava alla sorella da Venezia il 17 febbraio, alludendo a quella da lei speditagli il 9 gennaio «con una del nostro Giamberardino», cui rivolgeva i suoi saluti dopo aver elargito alla sorella numerosi consigli spirituali sulla gestione del neo-fondato monastero.<sup>15</sup>

Risalgono, inoltre, al 2 settembre 1531 altre lettere del Fuscano cui accenna il Carafa nella missiva a Maria il 16 dello stesso mese, riferendosi con affetto alla premura con cui il suo 'famigliare' gli aveva abilmente celato i malanni di Maria per non dargli dispiacere:

Onoranda e carissima sorella, per lettere del nostro Giamberardino, scritte a due di questo, ho nuova della vostra convalescenza, senza haver saputo niente della 'nfermità, della quale dice Giamberardino non havermi voluto scrivere per non darmi dispiacere.<sup>16</sup>

Il Fuscano, tuttavia, fu obbligato a svolgere mansioni ben più delicate per conto del Carafa e di suor Maria tra giugno e luglio del 1532.

Partito da Napoli alla volta di Venezia, ove giunse per aggiornare personalmente il Vescovo teatino circa le vicende della Sapienza, Fuscano riferì al Carafa le difficoltà in cui suor Maria versava per l'impossibilità di trasferire alcune suore dai conventi di San Sebastiano e di Donnaromita alla Sapienza, causa la mancata licenza dei loro superiori:

Finalmente il Fuscano, partito da Napoli, andò di persona in Venezia a ragguagliar Monsignore di quanto passava intorno al Monisterio di Suor Maria: la qual, secondo la facultà conceduta, desiderava di estrarre alcune Monache o da San Sebastiano o da Donnaromita, che da' lor superiori non potevano haver licenza.<sup>17</sup>

Toccò al Fuscano, pertanto, l'ingrato compito di recarsi prontamente a Roma per superare le resistenze del Datario e per ottenere dal Pontefice i necessari privilegi e la dipendenza della Sapienza direttamente dalla Santa Sede, non prima tuttavia di essere ritornato a Napoli per consegnare a suor Maria la lettera di Gian Pietro del 10 giugno 1532, in cui ritroviamo sincere e affettuose parole di elogio nei suoi confronti ed esortazioni a pregare per la sua missione:

---

del padre Andrea Castaldo che narra la fondazione del Monastero (per la descrizione del manoscritto, si rimanda a C. PADIGLIONE, *op. cit.*, pp. 279-282).

<sup>15</sup> La lunga lettera è in F. M. MAGGIO, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa*, cit., pp. 62-73. L'autore non a caso la definisce una vera e propria «carta da navigare» (p.73).

<sup>16</sup> Ivi, p. 80.

<sup>17</sup> Ivi, p. 85.

Sore mia chara, questa si manda per il nostro Joan Berardino, la cui conversatione non ho potuto goder lungamente come desiderava, per amor vostro, per rimandarvelo presto ad espedir in Roma le cose vostre, secondo lo appuntamento che con lui havemo preso et secondo da lui intenderete. Et però non scrivo più lungo adesso, ma solo vi dico che fate bone orationi per noi e per il detto Joan Berardino che 'l Signor ne sia propitio et massime in questo viaggio et vostra espeditione, perché tutto si fa per fermar sicura la vostra quiete e chi con voi sarà. [...] Havevo scritto in pressa et era lassato quello che non posso lassar di dire del *nostro Joan Berardino*, *ch'io ho tanta causa d'amarlo per lo amor qual vedo che tene al vostro servitio* che, oltra quel ch'io li devea, *più me li sento adesso molto più obligato* et però vi prego che *in ciò mi vogliate aiutar et in haverlo charo et in pregar per lui* et in far quanto a Dio piacerà che voi et io possiamo fare per ben suo.<sup>18</sup>

Un *passé-partout* ben più concreto di quello fatto di preghiere ed elogi il Carafa aveva, in realtà, consegnato al Fuscano per ottenere quanto desiderato dalla Santa Sede, una commendatizia indirizzata al Sanga, segretario del Papa, in cui non solo lo esortava a dimostrare nella causa della sorella l'amicizia che li legava, ma a fare riferimento per tutta la questione al suo caro Fuscano:

pregovi che nella causa del monasterio di mia sorella, quale dal portator [Fuscano] vi sarà esposta, mi vogliate mostrare tutto quello ch'io sono appo voj; et anchor supplicar da parte mia N.S. che la benivolentia qual per sua benignità mi porta, non havendo in che verso di me la possa mostrare, altro che in darmi la sua santa beneditione, voglia nella sopraddetta causa dimostrarmela, perché ogni gratia in favor della detta mia sorella sarà ben collocata, per esser lei non sol di me, ma della virtù et della religione bene merita. Et perché il portatore è *Ioan Berardino Fuscano*, *qual fo già mio familiare*, quando io era personato nella vostra scena, et *per la fede, diligentia et amor suo sempre mi fo charo*, però *ve lo raccomando con quel singular modo di raccomandatione che per cosa molto chara si sol fare: et pregovi che nella sopradetta causa di mia sorella, et in ogni altro suo bisogno, li facciate conoscere che m'amate.*<sup>19</sup>

Con tali premesse la missione del Fuscano, pur tra varie difficoltà e resistenze all'interno della Curia, non poteva che rivelarsi un successo, come si apprende dalla «lettera, che le Madri della Sapienza conservano» da lui stesso indirizzata a Suor Maria da Roma il 13 luglio 1532:

Alla molto Magnifica e Reverenda Madama, Suor Maria Carafa &c. Ho ricevuta la lettera di V.S. e intesa la diligenza che fa per havere il bisogno della spedizione della bolla. E certamente ogni sollecitudine è necessaria, dopo che Iddio benedetto ha operato nella mente del Pontefice, che contro il voto del suo Datario e de' Referendarî ha concesso quanto Monsignore ha voluto per la S.V. e la supplicazione è passata, e io vi ho sudato con affanni e con affannare altri, eziandio l'Ambasciador dello 'mperatore, ch'è molto signor mio, e ha cavalcato per questa faccenda sola, in

---

<sup>18</sup> G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, cit., pp. 222-223 (l'originale lettera è in Cod.Vat. Lat. 10652, c.17). Il corsivo è mio.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 213-214 (l'originale è in ms. Barberino lat. 5697, c.25a). Il corsivo è mio.

modo che s'è ottenuta.<sup>20</sup> E solo un traditore (questa è parola che familiarmente suol dirsi di chi 'mpedisce le nostre brame), che tiene in poter suo la supplica, mi ha straziato più di due giorni, e ancora non l'ho avuta in poter mio, e oggi va in registro. Con tutto che a suo mal grado io l'haverò e havuta la lascerò qui a uno, ch'è l'anima di Monsignore, per ispedir la Bolla: e venommene subito a mandar danaj, secondo le tasse che correranno. V.S. deve star la più contenta e quieta religiosa, adesso, che sia nel servizio di Iddio. Poiché Monsignor, considerando il suo riposo, ha ottenuto ciò che ha domandato; cosa difficilissima e poco solita a concedersi. Nientedimeno tanto può l'autorità di Monsignor con questo Pontefice e Sua Santità il tiene in tanto buona opinione, che rispose a chi perfidiava di non doversi conceder la supplica: «noi vogliam fare quanto ci chiede Monsignor di Chieti, perciocchè, se non fosse cosa onesta, egli non l'havrebbe richiesta». E così, *Deo gratias*, passò (come ho detto) la supplica: la copia della quale io porterò a V.S. per sua maggior contezza, e un'altra ne mando a Monsignor mio in Venezia, il quale avrà tanta consolazione delle cose ottenute, quanta mai n'abbia havuta insino al presente. [E soggiunge più sotto] A ciò, ch'ella mi scrive, di Madama Suor Giovanna, è stato provveduto in maniera che V.S. ha podestà non solamente di cavar lei di Monistero, ma tre donne Monache che le piaceranno, senza licenza de' loro Superiori.  
Di Roma 13 luglio 1532.<sup>21</sup>

Per il Carafa, ed il Fuscano con lui, le vicende della Sapienza e le premure per Suor Maria si intrecciavano intanto con ben altre e più delicate questioni, inerenti la fondazione a Napoli di una casa teatina.<sup>22</sup>

Nella lettera prima citata, che Bonifacio de' Colli indirizzava al Fuscano il 24 novembre 1530, è da sottolineare il seguente poscritto: «Quando il Signor habia mandata avanti quella impresa de M. Tyzzone ce li ricomandareti, precitando Sue lettere a Noi. Ve dignarete *etiam* ricomandarne a Madama Lunga». Per ripercorrere in estrema sintesi la faccenda dell'«impresa» cui si allude, ovvero la continua insistenza con cui il Carafa e i suoi confratelli teatini erano stati invitati a trasferirsi a Napoli per fondarvi una 'casa', e per poter comprendere quale ruolo vi svolse il Fuscano, è possibile fare riferimento ad alcuni brani della lunga lettera inviata dal Carafa stesso, nel dicembre 1532, a Matteo Giberti,<sup>23</sup> vescovo di Verona, anch'egli coinvolto nella questione napoletana:

[...] essendo noi circa quattro anni hormai continuamente molestati da Napoli da diverse persone da conto et da ben, che volessimo acceptar il loco il quale ivi hanno a nostro nome edificato, e venuto già qui a trovarne et a buttarse nelle brazze nostre quello homo da ben che stava in detto luogho, dopo la sua venuta non solo non è cessata la instantia, ma molto più caldamente, et da particolare personi et dalli signori Eletti per nome pubblico della Citta, m'è stato scritto [...]. Per il che ci ritrovamo in

<sup>20</sup> Il riferimento potrebbe andare a Fernandez de Cordoba, ambasciatore imperiale, presso il quale, si è detto, Fuscano era a servizio.

<sup>21</sup> F.M. MAGGIO, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa*, cit., pp. 86-87.

<sup>22</sup> Cfr. P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit., pp. 120-134 (*I chierici regolari a Napoli*).

<sup>23</sup> Cfr. G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, cit., pp. 105-175 (*Il Carafa e il Giberti*).

grande anxietade, parendone non solo gran villania de manchar allo amor et devotione d'una città di quella sorta, ma anchora dubitando di non resistere in ciò al voler di Dio [...]. Da l'altra banda, considerando la nostra dapochaggine et exiguità del valor anchora più del numero [...], vedendo anchor il gran disturbo del dividerne, che par che hormai non sappiamo viver divisi [...], et per tutte queste et altre rasoni vedendo la impresa difficile, [...] havemo preso expediente di risolverne in quello che confidamo certo che sia il voler di Dio, et questo e di supplicar per mezzo di v.s. a Sua Santità, che per singular gratia ne voglia far degni de l'oraculo della sua santa bocca di una syllaba sola, cioè, si o no, va o stà.<sup>24</sup>

Ne emerge un palese ritratto del Carafa estenuato dalla continue richieste che, sin dal 1528, riceveva da Napoli, dove un «docho» era stato già appositamente disposto per accogliere i confratelli teatini, la chiesetta della Misericordia ed una casa adiacente, costruita dal ricco Conte d'Oppido Giovanni Antonio Caracciolo, affidate al signor Benedetto Tizzone da Fondi. Le trattative furono lunghe, come testimoniano sia la lettera prima citata di Bonifacio de' Colli al Fusciano che altri accenni del Carafa alla sorella nella lettera del 16 settembre 1531.<sup>25</sup> Con l'arrivo del Tizzone in persona nel 1532 a Venezia, lì giunto per «buttarse nelle brazze nostre», per conoscere cioè il Carafa, spronarlo personalmente al trasferimento a Napoli e per entrare definitivamente anche lui nell'ordine teatino, le richieste da parte dei napoletani si infittirono e, come accennava il Carafa nella lettera al Giberti, persino il Consiglio degli Eletti gli rivolse un caloroso invito a nome di tutta la città.<sup>26</sup> La titubanza del Carafa sul trasferimento a Napoli, causata – come lui stesso accennava – dalla volontà di non dividere i pochi confratelli tra le diverse città, si concretizzò per il momento in una risposta che, in termini collegiali, i teatini inviarono, tra gli altri, al Conte d'Oppido il 15 ottobre 1532 da Venezia, al fine di temporeggiare, ed in cui si ritrova menzionato

---

<sup>24</sup> Ivi, pp. 143-146, ma anche in: P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit., pp. 169-173; ms. Barberino lat. 5697 cc. 161a- 163a; ms. XIII AA 74 [lettera n.10] (Biblioteca Nazionale di Napoli). Ques'ultimo manoscritto, del sec. XVII e di mano del padre Valerio Pagano, è un'utile ed elegante copia, in ottimo stato di conservazione, di 73 documenti del ms. Barberino prima citato (tra cui lettere al Giberti, al Sanga, al Fusciano, a San Gaetano, agli Eletti di Napoli etc.).

<sup>25</sup> Cfr. F.M. MAGGIO, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa*, cit., pp. 82-83, P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit., pp. 120-121 e originale in Cod. Vat. Lat. 10652 c.14: «E così vi prego che facciate buona e fervente orazione, perciocché potria essere che il Signor mandasse alcuni de' nostri fratelli da coteste bande [...]. Pregate la Maestà sua che si degni d'inspirarci, così in questa come in ogni altra cosa, e anche sforzarci a far la sua santissima volontà. Appresso quando le cose saran più certe, ve ne darò più certo e sicuro avviso».

<sup>26</sup> La lettera degli Eletti al Carafa del 3 ottobre 1532 (in ms. Barberino lat. 5697, c.27) è trascritta da P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit., pp. 167-168 che la segnala, con varianti, anche in C. BROMATO, *Storia di Paolo IV*, vol. I, cit., p. 230 e, in latino, in J. SILOS, *Historiarium Clericorum Regolarium*, cit., p. 156.

il Fuscano, il «nostro Jo[an] Berardino», che aveva riferito ancora una volta il desiderio dei napoletani di ospitare i chierici regolari.<sup>27</sup> Le ripetute istanze non poterono, però, essere di continuo ignorate e fu per questo che il Carafa esortò il Giberti a recarsi dal Pontefice perché rimettesse alla sua autorità la decisione e ne confermasse l'eventuale assenso con un breve di approvazione. Pur nel suo estremo rigore il Carafa non fu però esente da subitanei ripensamenti e, nel gennaio 1533, scrisse nuovamente al Giberti affrettandosi a comunicargli di non parlare più col Pontefice della faccenda, dal momento che, causa il suo temporeggiare, gli sembrava si fosse mitigata nei napoletani la premura di averli tra loro.<sup>28</sup> Tuttavia il Giberti, solerte, aveva già provveduto inviando dal Papa il Berni, suo segretario, e celere giunse l'11 febbraio 1533 il breve pontificio indirizzato al Carafa, a Gaetano da Thiene e ai loro compagni con l'esortazione ad inviare alcuni confratelli a Napoli. Abile temporeggiatore, il Carafa non diede sollecita esecuzione al breve pontificio, ottenendo probabilmente dal Papa di essere liberato dall'obbligo dell'ubbidienza.<sup>29</sup>

Il Fuscano fu attivo protagonista in questa delicata fase. A lui il Carafa indirizzò, il 29 marzo 1533, una lunga e circostanziata lettera in cui, riassumendo tutta la faccenda e motivando le cause della sua risoluzione a non inviare confratelli a Napoli, gli affidava il delicato, e certamente 'scomodo', incarico di riferire agli Eletti della città, al Conte d'Oppido e ad altri, la sua volontà di non inviare fratelli teatini a Napoli:

di tutti questi fratelli, prego voi Ioan Berardino figliol caro, che per amor di Cristo vogliate accettar questo peso di far le nostre scuse con tutte quelle persone che vi parerà il bisogno. Et benché gli Signori della Città pensano che non siano mai tanto otiosi che si possano ricordar del fatto nostro si altri non gliel ricorda, pur per riverentia delle loro Signorie vi mandamo l'alligata credenziale in persona nostra,

---

<sup>27</sup> P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit., p. 168 (ms. Barberino lat. 5697, c.30): «Excellent Signor. Per più lettere et di V.S. et d'altri et anchor per relatione del R.do padre fra Hieronimo Syripanno et *del nostro Jo. Berardino* havemo inteso la benigna volontà di V.S. verso di noi et il desiderio di tirarci a quelle bande». Il 29 marzo 1533 il Carafa scriveva nuovamente alla sorella sul progetto, appena abbozzato e subito rinviato, di inviare alcuni confratelli in Napoli: «et ora che sperava d'haver trovato mezo di poter, se non presentalmente, pur almeno con alcuni de 'sti miei fratelli consolarvi, par che il Signor hagia disposto ch'ogni cosa sia risolta in contrario, et ch'ogni di di quella impresa mi sia parza più difficile et più impossibile, *si come dal nostro Iovan Berardino più largamente intederete*» (cfr. F.M. MAGGIO, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa*, cit., pp. 104-105; G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, cit., pp. 224-225 e, in originale, Cod. Vat. Lat. 10652 c.17).

<sup>28</sup> Cfr. G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, cit., pp. 154-155 (ms. Barberino lat. 6697, c39a e ms XIII AA 74, lettera n.22): «Se la cosa in Napoli è anchor integra, pregamo V.S. che non ne faccia più motto, perché è accaduto, per la nostra lunga tardanza, in risolverne».

<sup>29</sup> Si veda la lettera al Giberti del 26 febbraio 1533 in G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, cit., pp. 155-157 (ms. Barberino lat. 5697, c.45 e ms XIII AA 74 lettera n.26).

pregando Cristo *ut det sermonem rectum et benesonantem in os tuum ut placeant verba tua in conspectu Principum*. L'altra credenziale sarà per il Signor Conte d'Oppido al quale affettuosamente ne raccomandarete et pregarete sua S.S. che sia contenta di haver fatto quel luogo per servizio di Cristo, sperando che Cristo ci saprà mandar altri habitatori assai più degni che noi.<sup>30</sup>

«Caval senza freno» (*Stanze*, I.25, c.D4v), il Fuscano viaggiava dunque di continuo tra Napoli e Venezia come 'corriere' al servizio del Carafa e di Suor Maria, ma non solo, considerato che nel marzo 1534 Gaetano da Thiene,<sup>31</sup> trasferitosi per una serie di vicende<sup>32</sup> dalla Misericordia all'Ospedale degli Incurabili di Maria Lorenza Longo,<sup>33</sup> informò della cosa il Carafa, inviandogli a Venezia proprio il Fuscano. Ed il Carafa il 20 maggio 1534 prontamente rispose al Thiene, approvandone il trasferimento, ancora per mezzo del Fuscano («Io vi scrissi subito all'arrivar del nostro Jo. Ber[nardi]no, portator di questa, per assecurarvi che quanto avevi fatto in lassar quel luogo della miseria con sue dishoneste condizioni, tutto ne piaceva»)<sup>34</sup> e sottolineando di aver

---

<sup>30</sup> La lettera è riportata integralmente in *Appendice* al presente capitolo. Nel luglio 1533, superando ogni indecisione, venne infine stabilito che Gaetano da Thiene e Giovanni Marinoni si trasferissero a Napoli. Il 1 agosto 1533 il Carafa scrisse alla sorella informandola dell'imminente arrivo dei due confratelli che sarebbero partiti il giorno seguente, inviandole anche una lettera per il Fuscano che lei stessa avrebbe potuto aprire se costui era lontano da Napoli ed organizzare così l'accoglienza: «Et questa lettera qui inclusa di Jo.Berardino, se lui non è in Napoli, apritela voi et fate che se ne dia notitia a tutti quelli nominati in detta lettera» (G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, cit., p. 230; originale in Cod. Vat. Lat. 10652, c.23a). Gaetano e Giovanni Marinoni si stabilirono presso la chiesa della Misericordia e la casa del Conte d'Oppido, come stabilito sin dal 1528, mettendosi in contatto con Lorenza Longo e Maria Ayerba, presso l'Ospedale degli Incurabili a Santa Maria del Popolo, e stabilendo stretti rapporti con la Sapienza.

<sup>31</sup> Anche su Gaetano da Thiene la bibliografia è assai vasta. Da segnalare: G.B. CASTALDO, *Vita del beato Gaetano da Thiene*, Modena, G. Cassiani, 1612 (poi Vicenza, Grossi, 1627); G. MAGENIS, *Vita di S. Gaetano Tiene fondatore de' chierici regolari e patriarca di tutto il regolare chiericato*, Napoli, Festa, 1845 (II.ed.); R. DE MAULDE – G. SALVADORI, *San Gaetano da Thiene e la Riforma cattolica italiana*, Roma, Desclée, 1911; P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit.; F. ANDREU, (a cura di) *Lettere inedite di S. Gaetano Thiene*, in «Regnum Dei», II, 1946, n.8, pp. 5-94; P. CHIMINELLI, *San Gaetano Thiene. Cuore della riforma cattolica*, Vicenza, s.e., 1948; *Le lettere di San Gaetano da Thiene*, a cura di F. Andreu, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, 1954; G.B. MATTONI, *San Gaetano Thiene*, Roma, Peretti, 1997; *Lettere di San Gaetano Thiene*, a cura di V. Cosenza, revisione e note a cura di P. Di Pietro, Padova, 1998.

<sup>32</sup> Gaetano decise di abbandonare la Misericordia per sottrarsi alle continue offerte di denaro del Conte d'Oppido, trasferendosi agli Incurabili presso Santa Maria del Popolo. Nel luglio i confratelli passarono a Santa Maria della Stalletta, che divenne in seguito Santa Maria di Gerusalemme. Solo nel 1538 i teatini prenderanno definitivamente possesso della Chiesa di San Paolo Maggiore. Cfr. P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit., pp. 129 sgg; F. ANDREU, *I teatini dal 1524 al 1974*, cit., pp. 18 sgg.

<sup>33</sup> Sulla Longo cfr. F. S. TOPPI, *Maria Lorenza Longo donna della Napoli del Cinquecento*, Pompei, Santuario, 1997.

<sup>34</sup> P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit., p. 198 (ms. Barberino lat. 5697, c.94).

discusso col suo ‘familiare’ varie faccende dell’ordine a noi ignote («Et per che da l’un canto habiamo di tutti lungamente ragionato col detto nostro Jo. Ber[nardi]no, et dall’altro di tutte le cose di casa et di fuora che a noi toccheno per el nostro R. preposito sarete avisato»<sup>35</sup>).

Nel maggio 1534, inoltre, il Fuscano portava con sé, nel viaggio di ritorno a Napoli, le varie lettere di scuse che il Carafa indirizzava a Domenico Terracina, agli Eletti della Città, a Lorenza Longo, a Cicco Loffredo, al vescovo di Trivento, alla Compagnia dei Bianchi della Giustizia e ovviamente alla sorella Maria,<sup>36</sup> debitori nei suoi confronti di altrettanti affettuosi inviti a recarsi nella sua città, un viaggio che il Carafa rimandava da quando si era trasferito a Venezia e che continuerà a rimandare a lungo, nonostante la prospettiva della piacevole compagnia del Fuscano:

Era a Venezia venuto Giamberardino Fuscano, già sopra lodato come uomo interessatissimo in Napoli e in Roma per le cose del Vescovo teatino e dei suoi amici. Ed egli forse aveva da Napoli portate nuove istanze per muoverlo a quel viaggio e risvegliata in lui nuova pena per non poterlo francamente eseguire. Egli doveva tornarsene a Napoli, e però serviva sempre più di allettativo al Vescovo per farlo risolvere col presentargli per quel viaggio la bella occasione della sua compagnia, che era la migliore che egli potesse desiderare, per essere *il Fuscano un suo amico, il più affezionato e divoto che ritrovar si potesse*. [...] Consegnò il Carafa forse con le lagrime del suo cuore assai affettuoso questa lettera [alla sorella Maria] a Giamberardino Fuscano, che partiva per Napoli, e raccomandò a lui le sue scuse per tanti che colà il bramavano, facendo loro sapere il suo gran timore circa la divina volontà per quel viaggio, che poi egli non fece mai più. Egli sembrava solamente atto a mandarvi degli altri, come faceva allora del Fuscano [...].<sup>37</sup>

Il profondo legame che univa in un vincolo di affetto e di fiducia reciproche il Carafa e il Fuscano è testimoniato non soltanto dalla lettera

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 199.

<sup>36</sup> Gli Eletti, la Longo e Maria Ayerba avevano invitato probabilmente il Carafa a Napoli per risolvere la questione di San Gaetano e del suo trasferimento. Le lettere di risposta del Carafa a Cicco Loffredo (in ms. Vatic. lat. 8192), al Vescovo di Trivento (ivi) e ai Bianchi (ivi) sono trascritte in G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, cit., pp. 215-218. Le lettere agli Eletti di Napoli, al Terracina (procuratore del Carafa presso gli stessi Eletti), alla Longo e all’Ayerba (tutte in ms. Barberino lat. 5697) sono in P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit., pp. 196-198. Il Fuscano, menzionato come «portatore» delle lettere di invito e di risposta, è citato esplicitamente nella lettera al Terracina («il nostro charo in Christo Jo:Berardino Fuscano portator di questa»). La consueta missiva del Carafa alla sorella Maria è invece in F.M. MAGGIO, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa*, cit., pp. 122-123: «Ho scritto a tutto il mondo [...] tanto che sono stanco, e lasso; e per la mia povera Madre, non si trova tempo da poterle scriver quattro parole: pazienza. Pur’ il nostro Giamberardino (er’adunque, un’altra fiata ritornato quegli da Napoli a riverir Monsignore) portator di questa, supplirà a lungo» (il corsivo è mio).

<sup>37</sup> C. BROMATO, *Storia di Paolo IV*, cit., pp. 255-256. Il corsivo è mio.

che il vescovo teatino inviò a Maria il 18 gennaio 1534,<sup>38</sup> ma dagli eventi del novembre-dicembre 1536, quando al Carafa venne concessa la berretta cardinalizia.

Con breve papale del 23 luglio 1536 il Carafa venne richiamato a Roma per dedicarsi, al fianco di Paolo III, all'organizzazione dell'imminente concilio ecumenico e alla riforma della Chiesa. A malincuore e dopo varie resistenze, considerata la sua ritrosia a spostarsi da Venezia, giunse a Roma nel mese di ottobre, dove lo raggiunsero contemporaneamente alcuni confratelli napoletani e, in particolare, Gaetano da Thiene, per l'annuale capitolo generale dell'ordine teatino. I timori del Carafa sul mettersi in viaggio non dovevano certo essere privi di fondamento se, per coincidenza o per la fatica del trasferimento, nel novembre si ammalò gravemente. Se ne ha notizia nella accorata lettera che Gaetano inviò a suor Maria il 24 novembre 1536, sperando che il Fuscano potesse in qualche modo raggiungerli per assistere il vescovo:

Lo reverendo Padre Nostro Vescovo, per la grave infermità habuta, sta assai debile, pure va guadagnando pian pian nove forze. [...] Ho scritto a Messer Joan Berardino ch'el Padre el vederia volentiera et lo aiuterà in questa infimità. Spero pure che qualche persona li darà modo di denari per venire.<sup>39</sup>

Il Fuscano, fedele ed affettuoso servitore, non mancò di essere a fianco del Carafa durante la malattia, assistendolo amorevolmente e condividendone da vicino gli affanni della delicata accettazione del cardinalato. Così, infatti, scrisse da Roma il 20 gennaio 1537 all'amico Jo. Martino Aloysio (o Alois), narrandogli le cure prestate e lo scampato pericolo:

Adeo fui molestijs obrutus propter periculosam aegritudinem Reverendissimi Domini mei, ut nulla pene senserim laetitiam ob delatum illi Purpureum pileum, quippe quod cum eum domum usque Summus Pontifex misit (rem in Urbe prorsus insolitam) Carafa noster sepulchro propior quam vita erat. Deinde vero Dominico die, in quem Pervigilium Christi natalis incidit, 24 totas horas frigidus, & pene exanimis, deploratusque a me ut mortuus fuit. Sed (ut Deo placuit) me eum continuo calidis lineis confovente, rursus incaluit, revixitque. Itaque renasci eum Deus voluit se

---

<sup>38</sup> In essa il Carafa continuava ad affidare la sorella alle cure e ai consigli di Ioan Berardino anche per le recenti disgrazie che avevano colpito la loro sorella Giovanna, contessa della Mirandola, rimasta vedova: «vi dò liberta di comunicare [...] col nostro Joan Berardino [...]. Madre mia chara, vedete la gran crudeltà che ha veduto la nostra povera madama Joanna [...]. Et non so che miglior aiuto le posso dar, se non di confortarla che se ne venga in Napoli a viver questo poco resto in servitio di Dio: parlatene con Joan Berardino nostro» (P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit., pp. 194-195 e Cod. Vat. Lat. 10652, c.28).

<sup>39</sup> *Le lettere di San Gaetano da Thiene*, a cura di F. Andreu, cit., pp. 75-79.



nascente. Rem plane admiranda, & supra humanas vires. Vale. Roma 20 Januarij 1537. Ita Fuscanus.<sup>40</sup>

Negli anni successivi, ed almeno fino all'ultima testimonianza su di lui del giugno 1546, il Fuscano continuò ad essere al fianco di suor Maria. A lui nel luglio 1538 il Carafa affidò il compito di procurare due nuovi Cappellani per la celebrazione delle Messe nel Monastero della Sapienza;<sup>41</sup> nel settembre 1539 si ha notizia di un lieve malanno del Fuscano, addotto come scusa dal Carafa per non aver scritto spesso alla sorella,<sup>42</sup> malanno di cui si apprende la natura da una lettera del gennaio 1542:

Del pensier che fate del nostro Joan Berardino, io resto molto sadisfatto et in qualunque modo io non son per mancarli [...]. Io no(n) l'ho chiamato qua perché, o per l'aria o per la incommodità delle stantie, lui stava quasi sempre impedito et oppresso de la podagra, ma se 'l Signor vorà che li possi dar tutte quelle commodità che li bisognano, non penso di starne senza; pur, intanto, essendo appresso voi, io pensarò che sia con me medesimo [...].<sup>43</sup>

Ed ancora, data 4 ottobre 1542 la lettera del Carafa a Maria portata da Roma a Napoli dal Fuscano, «il qual mando, che da parte mia ragioni con voi di quanto occorre più lungamente di quel che si potesse per lettera», ovvero di ciò che riguardava l'ingresso alla Sapienza della nipote Caterina, contessa di Montorio e della sorella Giovanna («si come a più pieno intenderete dal detto Giamberardino, il quale anche vi ragionerà

---

<sup>40</sup> In A. CARACCILO, *De vita Pauli Quarti Pont. Max. Collectanea historica*, cit., pp. 35-36. Si riporta qui la traduzione offertane da P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa*, cit., p. 143: «Fui talmente ripieno di molestie per la mortale malattia del reverendissimo signor mio, che quasi non sentii alcun piacere per la sua elezione al cardinalato: giacché quando il Papa gli mandò la berretta a casa (cosa quasi insolita a Roma), il nostro Carafa era più di là che di qua. Poi la domenica, vigilia di Natale, stette per ben ventiquattr'ore freddo e quasi esanime, sì che io lo piansi per morto. Ma, come a Dio piacque, in grazie del riscaldarlo ch'io faceva continuamente con panni caldi, di nuovo riprese calore e rivisse. Sicché Iddio volle, ch'egli rinascesse il dì del suo Natale. Cosa davvero mirabile e superiore alle forze umane».

<sup>41</sup> Padri spirituali e confessori del Monastero della Sapienza erano Gaetano da Thiene e Giovanni Marinoni che si occupavano, con altri teatini, anche della celebrazione delle Messe. Dalla lettera del 13 luglio 1538 del Carafa a Maria, si apprende tuttavia che i chierici regolari non potevano più provvedere ai divini uffici, per sopraggiunti nuovi impegni. Fu dato incarico al Fuscano di procurare due nuovi cappellani: «perché possiate haver la vostra Messa ogni giorno, senz'haverne ad essere obligata, se non con Cristo solo, per Giamberardino vi avviserò dell'ordine dato di trovar due Cappellani» (F.M. MAGGIO, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa*, cit., p. 147).

<sup>42</sup> «se 'l mio scriver non è così spesso a consolarvi come io desidero, credo che mi scusate con le occupationi che non mancan mai, et quando sta mal Joan Berardino non è chi mi ricordi 'l scrivere» (G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, cit., p. 232 e Cod. Vat. Lat. 10652, c.38).

<sup>43</sup> Lettera a Maria del 22 gennaio 1542, ivi, p.235 (e Cod. Vat. Lat. 10652, c.47).

sopra quel che disidero si faccia per D. Giovanna»<sup>44</sup> Un altro malanno impedì in questa occasione al Fuscano di assolvere il suo ruolo di relatore della volontà del Carafa, lasciando Suor Maria a bocca asciutta e, sembrerebbe, più addolorata dell'impossibilità di conoscere i preziosi consigli del fratello, che della malattia del fedele Fuscano: «Partito il Fuscano, per la mutazione dell'aria, in arrivando a Napoli s'infermò e suor Maria che, ricevute le lettere, non poteva intendere a bocca quello che il fratello ordinava, ne sentiva estremo cordoglio».<sup>45</sup>

Al Fuscano, del resto, sembra competesse sin dalla fondazione della Sapienza l'ingrato compito di assicurarsi, per conto del Carafa, che la vita all'interno della Sapienza procedesse con estremo rigore, che suor Maria si muovesse con cautela, secondo i dettami spirituali del vescovo teatino, nell'accettare o meno nuove consorelle e nel far rispettare la regola e la clausura a tutte, comprese parenti e nobildonne. La severità con cui il Carafa metteva in guardia la sorella da eventuali 'incidenti di percorso' aveva già avuto modo di palesarsi con il malcapitato Fuscano nella citata lettera del 29 marzo 1533, in occasione dell'ingresso alla Sapienza di sua sorella Beatrice, colei che il vescovo non esitava a definire altrove una «pestilenza», una «furia infernale».<sup>46</sup>

Nel febbraio 1544 il Carafa, preso evidentemente dai numerosi impegni del cardinalato, continuava a demandare al Fuscano, sempre in viaggio dunque tra Roma e Napoli, il compito di scrivere ed informare la sorella delle sue novità («in supplimento del mio non più potere, ho detto al nostro Jo. Berardino che scriva lui e dica quel che non ci è da dire»),<sup>47</sup> ed ancora l'anno successivo, il 15 settembre 1545, inviò il Fuscano da Roma a Napoli con la consueta lettera per suor Maria, questa volta per istruirla sul da farsi all'arrivo di due pellegrine che avrebbero preso stanza alla Sapienza.<sup>48</sup> Alla fine dell'anno il Fuscano si trovava evidentemente di nuovo a Roma da Gian Pietro Carafa ed anche a lui, tra gli altri, suor Maria rivolgeva i suoi saluti nell'unica lettera che di lei si conserva indirizzata al fratello («Me recomando a tucti de casa vostra [...] e lo Foscano che non li agio potuto scrivere»<sup>49</sup>).

L'ultima testimonianza dell'attività del Fuscano al servizio del Carafa risale al 5 giugno 1546, quando il futuro Paolo IV gli scrive affinché a

---

<sup>44</sup> F.M. MAGGIO, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa*, cit., p.160.

<sup>45</sup> Ivi, p. 161.

<sup>46</sup> Si veda lettera al Fuscano in *Appendice* ed in particolare il suo poscritto.

<sup>47</sup> Lettera a Maria del 2 febbraio 1544, in G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, cit., pp. 237-238 (e in Cod. Vat. Lat. 10652, c.64).

<sup>48</sup> Cfr. F.M. MAGGIO, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa*, cit., pp. 241-243.

<sup>49</sup> Lettera del 21 novembre 1545 di Maria Carafa a Gian Pietro, in G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, cit., p. 240.

Napoli «riscota certi danaj dalla Regia Corte, per provvedere al bisogno del Monisterio». <sup>50</sup> Di lui, da questo momento, si perde ogni traccia.

---

<sup>50</sup> F.M. MAGGIO, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa*, cit., p. 251.

## 2) «ALIA OPERA SUA»

«Non nulla alia opera sua sit editurus», promette l'*imprimatur* delle *Stanze sopra la bellezza di Napoli* (Roma, Antonio Blado, 1531).

Del Fuscano erano apparse fino a quel momento due operine, la *Testura sopra Mai non vo' piu cantar come i soleva*, dedicata al «disertissimo cultor di Muse, M.[esser] Iano Vitale Panhormitano» e la *Deploratoria* citata in apertura, edite nel 1524 per Lodovico degli Arrighi Vicentino e Lautitio Perusino;<sup>51</sup> l'anno successivo le *Stanze*, il napoletano Matteo Canzer diede alle stampe, il 16 Ottobre 1532, la *Paraphrasi nel quinquagesimo psalmo*,<sup>52</sup> dedicata a Costanza d'Avalos, principessa di Francavilla.

Le opere arrighiane<sup>53</sup> assegnano al Fuscano il primato di unico letterato aderente, per scelta personale o più probabilmente editoriale, alla riforma 'ortografica' avanzata da Gian Giorgio Trissino con la *epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*,<sup>54</sup> autore del quale il Fuscano non solo imitò in sede editoriale, con scarsi risultati, il perfetto

---

<sup>51</sup> Sul Degli Arrighi, cfr. oltre alla voce di A. PRATESI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (d'ora in poi DBI), vol. 4, 1962, pp. 310-313, gli studi di E. CASAMASSIMA, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino*, in «La Bibliofilia», LXIV, 1962, 2, pp. 116-162; IDEM, *I disegni i caratteri di Ludovico degli Arrighi Vicentino*, in «Gutenberg Jahrbuch», 1963, pp. 24-36; IDEM, *Ancora su Ludovico degli Arrighi. Risultati di una recognitio*, in «Gutenberg Jahrbuch», 1965, pp. 35-42, F.M. BERTOLO, *Arrighi Ludovico*, in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. Menato, E. Sandal, G. Zappella, Milano, Bibliografica, 1997, pp. 41-45.

<sup>52</sup> Il Manzi definisce questa operetta «un opuscolo ignoto ai bibliografi», facendo eco al Giustiniani che non aveva esitato a segnalarlo come libro «rarissimo». Cfr. P. MANZI, *La tipografia napoletana nel Cinquecento. Annali di Mattia Canzer ed eredi (1529-1595)*, Firenze, Olschki, 1971, p. 28; L. GIUSTINIANI, *Saggio storico-critico sulla tipografia nel Regno di Napoli, [1793]*, Bologna, Forni, 1985, p. 238 («La forma è in 4<sup>o</sup>, in belli caratteri rotondi. Il libro è inoltre molto ben scritto dal suo autore, ch'io ho veduto nella libreria del Sig. Filippo Guida, e rarissimo dadovvero»). Esemplari della *Paraphrasi* sono presso la Biblioteca Nazionale di Napoli (SQ XXV I 5) e presso la Biblioteca Universitaria Estense di Modena (LXXXVII E 14).

<sup>53</sup> Su di esse cfr. in generale G. PARENTI, *Un culture cinquecentesco di Dante e Petrarca: Ioan Berardino Fuscano*, in *Studi in memoria di P.M. Masotti*, a cura di F. Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 125-148. Sono conservate unicamente presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (PAL.E. 6. 5. 39 Fasc. 2/3).

<sup>54</sup> Cfr. *Trattati sull'ortografia del volgare 1524-1526*, a cura di B. Richardson, Exeter, 1984, p. XLIII: «La riforma del Trissino ebbe poca fortuna anche nell'editoria. Il sistema del 1524 fu adoperato parzialmente in due poemetti in terza rima stampati dall'Arrighi in quell'anno: la *Deploratoria* [...] e la *Testura* [...], entrambi di Giovan Berardino Fuscano. Dai soli titoli si vede che l'autore (o lo stampatore per lui) si servì dei caratteri greci ma non della distinzione *u* e *v*. All'interno degli opuscoli si trovano 'j' (gioja) e anche 'ç' e 'z'; queste ultime due lettere, però, qualche volta raddoppiate, a differenza dell'uso trissiniano, e usate in modo malsicuro ('forteza' ma anche 'bellezza', 'spreçça', 'belleçça')». Sulla proposta di riforma avanzata dal Trissino, si veda anche P. SABBATINO, *L'idioma volgare. Il dibattito sulla lingua volgare nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 153 sgg.

sistema interpuntivo,<sup>55</sup> ma apprezzò anche le altre opere da lui stampate nella officina del Degli Arrighi, quali *I Ritratti*, la tragedia *Sofonisba* e la *Epistola di una donna vedova*, variamente riecheggiate nelle *Stanze sopra la bellezza di Napoli*.

Con la *Testra*, cronologicamente antecedente alla *Deploratoria* in forza della dedicatoria datata «Roma 15 maggio 1521» ed indirizzata all'umanista palermitano Giano Vitale,<sup>56</sup> il Fuscano si confronta con l'oscura canzone-frottola CV dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, *Mai non vo' più cantar com'io soleva*, cimentandosi nel mettere in versi «una trama ordita [...] non molto dissimil a la tela sotto cui ditta Canzone stà velata» (c. Ajr).

La canzone CV, risalente al biennio parmense 1341-42, fu inizialmente ascritta al genere della frottola da Pietro Bembo, che così scriveva al teatino Felice Trofino nel maggio 1525:

io giudico che ella non abbia soggetto alcuno continuato per tutta essa, perciò che niuna materia può adagiarsi, che a lei si possan dare convenevolmente tutti quei proverbi che vi sono. Ma tengo che ella sia fatta così per fare una canzon tutta di proverbi, senza dar loro alcun soggetto proprio, altro che questo, dico l'adunanza di loro medesima raccolta d'ogni maniera di motteggio e di sentenza che a guisa di Proverbio dire si possa. La qual cosa era in uso a que' tempi, e chiamavansi, questi cotali canzoni, Frottole.<sup>57</sup>

Santagata ne sottolinea il valore in quanto «primo esemplare di frottola che si conosca», dopo *Dio voglia che ben vada* di Antonio da Tempo (1332) e *O tu che leggi* di Fazio degli Uberti (1336) e ne sottolinea «la tessitura metrica a rime al mezzo, l'andamento paratattico caratterizzato dal

---

<sup>55</sup> Cfr. D. ROMEI, *La punteggiatura nell'uso editoriale cinquecentesco: Ludovico degli Arrighi e la disputa ortografica del 1524-1525*, in *Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze 19-21 maggio 1988*, a cura di E. Cresti, N. Maraschio, L. Toschi, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 111-189 (part. p. 125).

<sup>56</sup> Sul Vitale cfr. la 'classica' voce in A. MONGITORE, *Bibliotheca sicula sive De scriptoribus siculis...*, Palermo, Ex Typographia Didaci Bua, 1707, tomo I, pp. 305-306. Il Fuscano ricorda il «bon Iano Vitale» anche nelle *Stanze* (I. 71, c. G2v): «quando 'l furor divino tocca / la sirena del ciel s'ode 'n sua bocca».

<sup>57</sup> P. BEMBO, *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, vol. II (1508-1528), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987, pp. 248-249 (lettera n. 531). Il Bembo tornò brevemente a riflettere sulla canzone anche nelle *Prose ove*, discutendo della rima al mezzo, scrisse: «La qual canzone chi chiamasse per questa cagione alquanto dura, forse non errerebbe soverchio. Ma egli tale la fe', acciò traendonelo la qualità della canzone, la quale egli proposto avea tessere tutta di proverbi, si come s'usò di fare a quel tempo; i quali proverbi, postivi in moltitudine e così a mischio, non possono non generare alcuna durezza e asprezza» (P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in IDEM, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1960, rist. 1992, p. 159, libro II, XIII). Su RVF 105 Bembo esemplò, infine, la sua *Ben ho da maledir l'empio signor* (cfr. P. BEMBO, *Rime*, ivi, part. pp. 551-554).

susseguirsi di brevi frasi autosufficienti, l'accumulo di sentenze, di proverbi, di allusioni a chiave». <sup>58</sup>

Fuscano, seguendo nella dedica il *topos modestiae*, ammette di non avere la presunzione di «dichiarar ditta Canzone» (c. Ajr), attribuendo la predetta «trama» e l'amorevole sprone a versificarla a tale Iacobo Cossa, <sup>59</sup> gentiluomo napoletano «del detto Messer Francesco [Petrarca] assai studioso», con cui da «piu giorni» ha ragionato circa il *Canzoniere* («de cose volgari, di Messer Francesco Petrarca»). La trama, marcatamente petrarchesca, è presto ricostruita: prendendo palesemente spunto dall'*incipit* della canzone (*Mai non vo' più cantar com'io soleva*), nonché vagamente dal sonetto proemiale di RVF, l'io lirico ripercorre la storia di una passione amorosa finalmente sopita e di cui sente di essersi liberato («Son fuor del giogo», v. 38; «Fuora del stato i son, chè à possiderlo / Fia Biasmo et Morte, et non senza aspro duolo», vv. 44-45). Strappato il «vel ch'a gli occhi havea d'intorno» (v. 4), è chiaro come «in compagnia di Talpe» (v. 13) sia a lungo vissuto e di ciò non resta che provare «vergogna di me' stesso» (v. 16).

L'operazione del Fuscano consiste in una destrutturazione della frottola petrarchesca, i cui versi vengono inseriti in una nuova griglia di sei capitoli in terza rima di 37 versi ciascuno, corrispondenti alle sei stanze della canzone. L'autore espone nella dedica il proprio metodo di lavoro e palesa le proprie difficoltà, avvertendo di aver ravvisato spesso l'esigenza di «mutare, alcun suo verso, di consonantia, senza però moverlo, da sua propria sententia» (c. Ajr), di averne cioè modificato le rime, eliminando naturalmente il gioco delle rime al mezzo, e l'ordine delle parole dunque, ma non il significato di esse, sulla scorta del quale, anzi, sono state «aggionate quelle parole, che à tal proposito, mi son piu facilmente occorse».

Fuscano conserva sempre i primi tre versi di ciascuna stanza della canzone CV e, con minime variazioni, i seguenti: vv. 7-10, 12-14, 22, 23, 27-29, 37, 38, 42, 43, 52, 57-59, 67, 68, 70, 72-74, 82, 83, 87-89. I rimanenti versi <sup>60</sup> mutano, come avvertito dunque dall'autore, «di consonantia»: un mutamento che avviene in maniera semplice ma

---

<sup>58</sup> M. SANTAGATA (a cura di), F. PETRARCA, *Canzoniere*, Milano, Mondadori "I Meridiani", 2001<sup>5</sup>, pp. 488-489. Ma si veda anche F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, I, Torino, Einaudi, 2005, pp. 486 sgg. (con relativi riferimenti bibliografici).

<sup>59</sup> Sulla famiglia Cossa (o Coscia) cfr. B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, vol I, [Napoli, 1875], Bologna, Forni, 1965 (rist.anast), pp. 203-205, ed il ms. X A 34 (Biblioteca Nazionale di Napoli), da cui non emergono tuttavia elementi di rilievo sul personaggio menzionato dal Fuscano.

<sup>60</sup> Si vedano le ulteriori osservazioni di G. PARENTI, *Un culture cinquecentesco di Dante e Petrarca*, cit., pp. 140-143.

efficace, mediante un ‘rimescolamento’ e un lieve intervento sulle parole che facilitano la rima tra le terzine pur non alterando, nella maggioranza dei casi, la «sententia» del verso (ad esempio: «Il sempre sospirar nulla releva» di RVF, 105, 4 diviene «Nulla rileva il sospirar già sempre»; «Amor regge suo imperio senza spada» di RVF, 105, 11 si trasforma in «Amor suo Imperio senza spada serba» e così di seguito).

Il verso è usualmente prelevato e più o meno rimaneggiato, dunque, nella sua interezza dall’autore che talvolta, però, riesce ad inserirne nel suo ‘tessuto’<sup>61</sup> solo un emistichio (cfr. v. 24 : «e ’n tra le fronde il visco» e v. 35: «mal si conosce il fico»), così come non sono rari i casi in cui i fili, rappresentati dai versi petrarcheschi, si imbroglino tra le mani del Fuscano, che finisce col perderne di vista l’ordito originario (il v. 14 è anteposto nell’ordine delle terzine al v. 13, così come il v. 29 rispetto al v. 28, il v. 74 sul v. 73 e il v. 89 sul v. 88) o si spezzino persino, costringendolo ad imbarazzanti nodi:

*Benedetta la chiave che s'avvolse  
al cor, et sciolse L'ALMA, et SCOSSA l'ave  
di CATENA sì grave,  
e 'nfiniti sospir' del mio sen tolse!*

(RVF, 105, vv. 53-56)

*La benedetta chiave, e al cor se avvolse  
Alhør viddi saldarmi la percossa  
Che temeva guarirne, et d'ogni freno,  
CATENA laccio, e ardor, fò L'ALMA SCOSSA  
Alhør chiaro scopersi 'l veleno  
Dentro un vascel, chè come 'l sdegno vuole  
Tolse infiniti sospir dal mio seno.*

(Testura, vv. 136-42)

Come avanza Vecchi Galli, che colloca la *Testura* accanto a testi come le *Lettoni* del Gelli (Firenze, Torrentino, 1555), «non sarà improprio parlare di “straniamento” del testo [petrarchesco]».<sup>62</sup> L’oscura frottola, infatti, non riceve luce dalla trama imbastita dall’ardito Fuscano («temerario ardir saria ’l mio»), uno pseudo-centone apparentato alla

<sup>61</sup> Cfr. G. PARENTI, *Un culture cinquecentesco di Dante e Petrarca*, cit., p. 140: «l’autore si è comportato, giusta il titolo e secondo quanto egli dice nella dedicatoria, come un tessitore che all’ordito dei versi petrarcheschi [...] intrecci il filo continuo, la trama dei suoi propri». Il termine «testura» indica la «struttura formale di un testo» o anche lo «svolgimento dei concetti e delle idee in un discorso» (cfr. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. Battaglia, dir. G. Barberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2001, part. vol. XX, p. 1010).

<sup>62</sup> P. VECCHI GALLI, *Petrarca nel Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, vol. XI. *La critica letteraria dal Due al Novecento*, coordinato da P. Orvieto, [Roma, Salerno ed. 2003], Milano, ed. speciale per Il Sole 24 ore, 2005, parte I. *Dal Duecento al primo Ottocento*, pp. 325-351 (part. p. 343).

parafrasi che conserva il tono sentenzioso e il *non-sense* della canzone CV, consentendo al nostro autore di consegnare alle stampe un curioso e personale *divertissement*.

La *Deploratoria* [...] in la *Morte, de la Illustriss. S. Donna elvira de' Cordova* è un capitolo funebre in terza rima,<sup>63</sup> che il Fuscano scrisse ed ebbe modo di stampare di getto<sup>64</sup> in occasione della prematura morte della duchessa Elvira di Cordova, figlia ed unica erede («degna prole») del più celebre Gran Capitano don Consalvo, defunta nel settembre 1524. Colui che «nel por freno, fo, al Gallico orgoglio / Sommo valore, di senno, et di mano» (vv. 170-171), aveva infatti ottenuto, a seguito del trattato di San Germano (con cui venne stipulata la restituzione ai baroni di parte angioina delle terre loro confiscate) che il re Ferdinando il Cattolico gli concedesse il 1 gennaio 1507 una degna ricompensa per le vittorie militari con cui aveva assoggettato alla Spagna molti territori italiani. Vennero così assegnati a don Consalvo la città di Sessa, con i suoi casali e l'annesso titolo di duca, e la baronia di Montefusco, che passarono alla sua morte alla figlia Elvira e a suo marito Fernandez, secondo duca di Sessa, ed in seguito al figlio di costoro, Consalvo *junior*, terzo duca di Sessa.<sup>65</sup>

Fuscano, al servizio del secondo duca di Sessa Loisi Fernandez, che scomparirà anch'egli prematuramente nel 1526, lasciando testimonianza di un forte legame, a quest'altezza cronologica, col paese natìo, si fa dunque corifeo della «non manco fidel che devota» Montefusco nell'esprimere cordoglio al neo-vedovo, nel «rivoltar la [...] Cithera in pianto» e «collagrimar la irrecuperabil sua perdita» (c.A1r).

---

<sup>63</sup> A proposito della fortuna del capitolo in terza rima nel contesto culturale napoletano, Santagata fa notare: «questo metro, uno dei più frequentati della lirica cortigiana di fine secolo, non conosce a Napoli quella fortuna di cui gode, per esempio, nell'Italia centro-settentrionale (basti pensare a Nicolò da Correggio). A Napoli i capitoli si contano sulla punta delle dita: due ne ha il Galeota (più due egloghe), uno l'Aloisio, tre il Sannazaro (più un altro di dubbia attribuzione nelle *Disperse*, XXXVI). L'unico ternario del Caracciolo [Ioan Francesco] è collocato nell'appendice di rime religiose e morali del mss. barberiniano. Il punto è proprio questo, che a Napoli, sino alla fine del secolo il ternario è un metro che in linea con l'uso dei maestri, Dante e Petrarca, si applica quasi esclusivamente ad argomenti morali o religiosi e al genere della 'visione', mentre la linea cortigiana centro-settentrionale fa del ternario soprattutto un metro amoroso» (M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, p. 261).

<sup>64</sup> Si potrebbe ipotizzare che proprio l'urgenza a stampare quest'opera abbia consentito al Fuscano di cogliere l'occasione per dare alle stampe anche la precedente *Testura*, risalente come si è visto al 1521.

<sup>65</sup> Cfr. E. DANZA, *Tractatus de privilegijs baronum*, cit., p.125; P. SAVOIA, *Montefusco*, cit., p.74; F. NICOLINI, *Il don Gonzalo dei "Promessi Sposi" e la sua discendenza dal Gran Capitano. Schizzo storico d'una famiglia ispano-italiana nel Cinquecento*, Napoli, Ricciardi, 1934. Ma soprattutto P. GIOVIO, *La vita di Consalvo Fernando di Cordova detto Il Gran Capitano*, Firenze, Torrentino, 1550.



La dedica offre *in nuce* i contenuti dell'operetta (che Parenti ritiene vagamente ispirata al *Triumphus mortis* del Petrarca), additando i partecipanti al commosso corteo funebre di donna Elvira: le «virtuti», che si lagnano «d'haver perso lor cortese albergo»; la «vidua Natura» con tutte le sue creature, che piange «lo inconsolabil suo caso»; «il clima occidental tutto turbato, et lo veloce Hiberò». 'Personaggi' che si ritrovano allora nei versi: l'onestà, «ch'in la fronte era»; la prudenza al «sagace petto [...] sempre intera»; senno e modestia, che ebbero «amplo ricetto» nel viso di Elvira; temperanza e forza, fede e speranza. La «vidua» Natura piange «con doglia indelebile» stringendosi alle sue creature, ed esorta la Terra a non ricever «vaghezza» nel triste giorno dal Sole e dalla Luna, ma a produrre fiori «in veste bruna», e i fiumi a menar acque «di pianto human».

Furono probabilmente la protezione di Fernandez, ambasciatore romano dell'imperatore Carlo V, e soprattutto il contemporaneo rapporto di solida fiducia con Gian Pietro Carafa, a consentire al Fuscano, *factotum* «provinciale curioso e indaffaratissimo»,<sup>66</sup> di pubblicare le proprie operette presso l'elitario 'calligrafo' Degli Arrighi, ove lesse e apprezzò le opere del Trissino, e conobbe anche quel Blosio Palladio<sup>67</sup> che firmerà l'*imprimatur* delle *Stanze*, nonché di inserirsi alquanto agevolmente negli ambienti culturali della Roma dei papi medicei.

Le sue discussioni col nobile Iacobo Cossa, da «neapolitanus» a napoletano dunque, che diedero come frutto la *Testura*, testimoniano su un Fuscano che, solerte, non sembra perdere occasione per inserirsi negli ambienti culturali romani se non da protagonista almeno da personaggio 'dialogante'. Guardando per un momento alle *Stanze sopra la bellezza di Napoli*, e in particolare alla dedica indirizzata a Ioan Francesco Alois in forma di trattato (*De l'oratoria et poetica facoltà*), vi si scorge non solo un sottile richiamo – all'altezza degli anni Trenta – a quel «rilancio della letteratura volgare che favoriva l'accesso alle lettere anche a quanti fossero semplicemente in grado di mostrare i frutti di una più o meno facile ispirazione»,<sup>68</sup> ma anche un'anticipazione rispetto agli unici due altri momenti di riflessione sui problemi della poesia in volgare che il contesto culturale napoletano produrrà in quegli anni, *Il Petrarca col commento* di Silvano da Venafro (Canzer, 1533) e *Il Petrarca colla spositione*

<sup>66</sup> G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca*, cit., p. 142.

<sup>67</sup> Al secolo Biagio Pallai, mutò il suo nome in Blosio Palladio quando entrò a far parte dell'Accademia romana. Segretario dei papi Clemente VII e Paolo III, fu Vescovo di Foligno dal 1540 al 1547. Curò, per lo stampatore Degli Arrighi, la raccolta poetica *Coryciana* (1524), in onore di Hans Goritz. Cfr. *Coryciana*, critiche edidit, carminibus extravagantibus auxit, praefactione et annotationibus instruxit I. Ijsewijn, Roma, Herder, 1997.

<sup>68</sup> N. DE BLASI – A. VARVARO, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura Italiana*, dir. A. Asor Rosa, *Storia e Geografia*, vol. II. *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, tomo I, p. 305.

di Giovan Andrea Gesualdo (Nicolini et Sabbio, 1533), due prodotti che rispondevano «alla forte domanda di strumenti per lo studio del volgare»,<sup>69</sup> lungo quel processo «di progressivo allargamento della fascia di produttori e consumatori della scrittura volgare»,<sup>70</sup> che il Fuscano a suo modo sembra cogliere. Due prodotti che avevano, però, radici negli anni 1523-25 in cui il Petrarca, oggetto delle discussioni romane frequentate dal dinamico Fuscano, animava contemporaneamente anche quell'«accademia del volgare, frequentata dal Minturno e dal Gesualdo, maestro e allievo»<sup>71</sup> ed era al centro di quella perduta *Accademia* (1525) dello stesso Minturno da considerare come un «prezioso documento [...] dei ragionamenti intorno al Petrarca nella città di Napoli».<sup>72</sup>

È interessante notare come a quest'altezza cronologica (1524) il Fuscano sia interessato al volgare letterario che gravita attorno alla poesia dei due grandi trecentisti, mentre tale dibattito all'interno dell'Accademia Pontaniana sarà poi oggetto di indagine ad opera del Minturno tra il 1528 e il 1530. Non credo possa essere inverosimile che il Fuscano, che a Roma aveva masticato questa problematica, di ritorno a Napoli abbia trasmesso agli amici dell'Accademia l'interesse per il dibattito linguistico intorno alla poesia di Dante e Petrarca.<sup>73</sup>

Da Roma a Napoli, dunque, dai circoli culturali della corte papalina alla Pontaniana, al circolo del Minturno e a quello ischitano della Colonna e della D'Avalos, dove si parlava dunque di Petrarca e di lingua volgare, scenari culturali su cui il Fuscano non mancò di affacciarsi, portando con sé sia l'esperienza delle discussioni romane col Cossa e col Vitale, ma forse anche il sentore delle venture eresie.

Interessanti spunti provengono, infatti, dall'ultima opera nota del Fuscano, la *Paraphrasi nel quinquagesimo psalmo*, edita a Napoli presso Canzer nel 1532 e, come si è già fuggevolmente accennato, indirizzata a Costanza d'Avalos, principessa di Francavilla (cc.A2r-A4r).<sup>74</sup> Il testo, che

---

<sup>69</sup> P. SABBATINO, *L'idioma volgare. Il dibattito sulla lingua letteraria nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 51.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Ivi, p. 46 e più diffusamente G. BELLONI, *G. Andrea Gesualdo e la scuola a Napoli*, in IDEM, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992.

<sup>72</sup> P. SABBATINO, *L'idioma volgare*, cit., p. 47.

<sup>73</sup> R. GIGLIO, *Appunti per Giovanni Berardino Fuscano*, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. de Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, Roma nel Rinascimento, 2003, pp. 677-87 (p. 681).

<sup>74</sup> Su di lei si veda la esaustiva voce di C. TUTINI, *Avalos Costanza*, in DBI, vol. 4, 1962, pp. 621-622. Il titolo di duchessa di Francavilla le era stato concesso da Federico d'Aragona nel 1501; fu l'imperatore Carlo V ad elevare il suo titolo nobiliare a principessa. La *Paraphrasi* andò ad arricchire la biblioteca personale di Costanza come segnala il ms. XIV G 16 (Biblioteca Nazionale di Napoli) che ne fa un inventario. Cfr. R. DE VIVO, *La biblioteca di*

si apre e si conclude con un sonetto (rispettivamente *Quest'alma tinta della macchia antica*: ABBA ABBA CDC DCD, e *Tu che dal cielo il mio bisogno vedi*: ABBA ABBA CDE EDC) reca, come le *Stanze*, anche una seconda dedica, indirizzata genericamente «alli devoti lettori» (cc.A4v-B2r).

L'opera, tutto sommato diversa per stile e contenuti dalle precedenti e, in particolar modo, dalle quasi coeve *Stanze*, non deve indurre stupore in chi si interessi al Fuscano, 'uomo di fiducia' di figure carismatiche del peso di Gian Pietro Carafa, di Gaetano Thiene e, non ultima, di Suor Maria Carafa. Non sembra azzardato ipotizzare che il fedele Fuscano possa aver accolto con gioia la possibilità di dare alle stampe un testo penitenziale nello stesso anno, e persino nello stesso mese di Ottobre, in cui il Carafa (si direbbe quasi suo padre spirituale) stilava ed inviava al Papa il celebre *Memoriale*.<sup>75</sup>

Se nello spazio della dedica ad Alois nelle *Stanze* – come in seguito di sottolineerà – un latente «integrismo cristiano» spinge il Fuscano ad esortare il poeta, vaso del *furor* divino, ad «adorare, timere et reverire [Dio]» (c.B3v),<sup>76</sup> a paragonarlo al profeta e al teologo e a giustificare il suo esclusivo elogio delle bellezze naturali del sito napoletano richiamandosi, tra l'altro, alla possibilità di «poter conoscere per sue creature esso Creatore», nella *Paraphrasi* il latente diviene patente e, come sentisse le tonanti parole del Carafa sulle serpeggianti eresie da combattere con l'Inquisizione e sulla necessità di riordinare e riformare *in primis* le classi sacerdotali e fratesche, il Fuscano sceglie in prima persona di «seguir l'orme de' veraci penitenti».

Il salmo 50, meglio noto come *Miserere*,<sup>77</sup> quarto dei sette salmi penitenziali, è il *leit motiv* su cui Fuscano costruisce il proprio «spirituale

---

Costanza d'Avalos, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale – Sezione Romanza», XXXVIII, luglio 1996, n.2, pp. 287-302.

<sup>75</sup> Cfr. G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, cit., pp. 9-104 (cap. *Il memoriale del Carafa del 1532 per la Controriforma*).

<sup>76</sup> *Stanze*, cc.B3v-B4r: «il poeta [...] deve con ogni suo intento adorare, timere et reverire [Dio], et temprando sue voci con l'harmonia di tutti corporali sensi, darli ogn'hor gratie in versi e cantici, et tutti doni, che da sua larga bontà li veneno, deve per lo colto di sua gloria et per l'honore di sua maestà usarli, spenderli et consumarli, però che tutto quel tempo che a non pensar di lui fia speso, indubitamente se può tener perduto, et assai beato è colui che 'l corso di sua vita il mena, tale quale deve presentarlo nanzi a Idio».

<sup>77</sup> Il Fuscano accenna solo al contenuto del salmo che immagina noto alla devota Costanza: «Non mi ha parso di fare argomento nel psalmo, si perché io non presumo di esporlo, come ancho che mi par sia noto, che 'l tanto Propheta il facesse dimandando a Dio remissione del commesso adulterio con Betsabe, et del'homicidio di Uria, dopo che 'l propheta Nathan venne a fargli ricognoscer suo peccato» (c.A4r: sono stati regolarizzati accenti ed apostrofi). Il salmo 50, la preghiera a Dio di David penitente, si ricollega a *Sam.* 11-12: David, commesso adulterio con la bellissima Betsabea, moglie di Uria l'Ittita, non esitò ad ordinare che costui fosse ucciso durante la guerra contro gli Ammoniti. Fu poi il profeta Nathan a rendere David consapevole dell'empio gesto commesso, inducendolo al pentimento dinanzi a Dio.

esercizio» in prosa, in cui, a volte con ridondanza, invoca la misericordia divina in margine ai versetti del salmo, parafrasati appunto, rigorosamente riportati in latino nonché resi a stampa con carattere maiuscolo.

Come l'autore esplicitamente dichiara «alli devoti lettori», essendosi ritrovato a considerare «l'infirmità di nostra carne piena di varii difetti» (c. A4<sup>v</sup>), a contemplare quella «cisterna dissipata» (*ibidem*) che è l'anima umana, a scoprirsi «unito con l'humana miseria, et separato dalla divina Bontà», desidera ora emendare la propria vita, battersi il petto e confessare le proprie colpe, ripetendo le «piangevoli parole» del cinquantesimo salmo della *Bibbia* (c. B1<sup>v</sup>).

È certo significativo che un testo di tali contenuti giunga nel circolo ischitano di Costanza, dove è probabile che già iniziassero a fermentare quelle discussioni in materia spirituale tra le quali ben si sarebbe inserita la predicazione del Valdés.<sup>78</sup>

«La scelta del tema, la presenza del salmo del profeta che chiede misericordia per i propri peccati non può avere un valore più marcato ed un preciso riferimento?», si domanda infatti Giglio.<sup>79</sup>

Il Fuscano risulta abile nel mettere in risalto, quasi rammentandole alla stessa dedicataria, proprio le virtù religiose di Costanza (*nomen-omen* «nella vidual continentia [...] *costante*», c. A2<sup>v</sup>), che ne hanno fatto «un vivo tempio dove habita l'immagine di Christo» (c. A3<sup>r</sup>) e la rendono una nuova Giuditta e una nuova Giaele (c. A3<sup>v</sup>). Come presagisse gli interessi 'ischitani' verso la giustificazione per sola fede, non esita ad esortare:

sovra quello altare dove a Dio havete la vostra continentia consacrata spirerà l'odore di sua casta fede, [...] con la virtù dell'astinentia, dell'helemosine, et di altre *opere sante*, prenderete l'arme delle orationi.

(c. A3<sup>v</sup>)

Come ancora Giglio ipotizza:

L'esercizio spirituale del Fuscano voleva essere, probabilmente, un 'invito' rivolto ai suoi lettori, ma anche alla dedicataria a chiedere la misericordia di Dio per la propria anima [...] un implicito avvertimento a rifiutare un pensiero o una pratica religiosa.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Su Juan de Valdés e il movimento valdesiano fondamentali restano gli studi di M. FIRPO, *Tra alumbados e spirituali. Studi su Juan de Valdés e il valdesianesimo nella crisi religiosa del Cinquecento italiano*, Firenze, Olschki, 1990; IDEM, *Juan de Valdés fra "alumbados" e Lutero: note su un bilancio critico*, Firenze, Olschki, 1994; IDEM, *Dal sacco di Roma all'Inquisizione. Studi su Juan de Valdés e la Riforma italiana*, Alessandria, Dell'Orso, 1998; IDEM (a cura di), JUAN DE VALDÉS. *Alfabeto cristiano; Domande e risposte; Della predestinazione; Catechismo*, Torino, Einaudi, 1994. Per il movimento valdesiano a Napoli cfr. P. LOPEZ, *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant'Uffizio*, Napoli, Fiorentino, 1976.

<sup>79</sup> R. GIGLIO, *Appunti per Giovanni Berardino Fuscano*, cit., p. 686.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

Il testo della *Paraphrasi* lascia intravedere, in ogni caso, in Fuscano una buona padronanza delle fonti bibliche ed evangeliche che l'autore maneggia con disinvoltura per impreziosire e dare maggior spessore spirituale al suo testo penitenziale. Un dato questo che induce ad aggiungere ulteriori dettagli (o meglio, in questo caso, ulteriori ipotesi) al suo profilo biografico.

È infatti probabile che il Fuscano vestisse abiti religiosi. Le uniche testimonianze in merito si desumono indirettamente dai documenti sul Carafa e sull'Alois, dedicatario delle *Stanze*. Il padre Valerio Pagano,<sup>81</sup> nella consueta rubrica che premette ad ogni lettera dell'epistolario da lui compilato (ms. XIII AA 74), per la già citata missiva del 29 marzo 1533 riporta significativamente: «Il vescovo Teatino scrive a *Giovan Berardino Fuscano il quale era stato suo creato prima che si facesse Religioso*, et esclude il mandar a pigliar luogo in Napoli con diverse ragioni». Anche Monti nelle sue *Ricerche su Papa Paolo IV* si lascia sfuggire un prezioso quanto enigmatico «padre Giovan Berardino Fuscano»,<sup>82</sup> ma solo l'erudito Borzelli fornisce qualche particolare in più:

Giovan Bernardino Fuscano, «creato» o tra i cortigiani di Giovan Pietro Carafa cardinale, che poi fu il Papa Paolo IV, *prima di farsi teatino* ebbe incarichi dal suo signore [...]. Egli, alunno del Summonte, coltivò da giovane le lettere umane e dette saggi come poeta, ricordato dal Gravina. La parafrasi di un Salmo, il quinquagesimo dedicò [a] Donna Costanza d'Avalos principessa di Francavilla. «De la oratoria...» all'Alois; ma va ricordato, e lo andrebbe ancor più, per le «Stanze sopra la bellezza di Napoli», pubblicate da Antonio Blado de Asola a di 20 aprile 1531, dedicate ad Antonio Cicinello da Napoli, molto rare, che hanno grande importanza per i luoghi che ricorda e, più, per gli uomini che celebra, come il Muscettola poeta, credo Gian Francesco, il Borgia, il Gravina, Rutilio, Epicuro, un Piscicello, un Eurytio, un Erminio, l'Altilio [*sic*], il Vitale, il Sannazaro, il Cardoino e l'avo del suo Alois, il Caracciolo «tra singolari spirti coi raggi del suo vivo ingegno». Dopo di quest'epoca, o del 1532, a un dipresso, se ne perde il ricordo e forse *a cagion della professione fatta col nome mutato*, che gli fece obliare anche gli entusiasmi poetici dell'età prima.<sup>83</sup>

L'ipotesi che il Fuscano sia entrato nell'ordine dei Chierici Regolari non è purtroppo verificabile. Per quanto sembri effettivamente significativo che il Fuscano proprio a partire dal 1532, con la stampa dell'eloquente *Paraphrasi* (un addio alle mondane cure, una pubblica confessione e penitenza, si potrebbe considerarla, prima di entrare nell'ordine), si decida per il silenzio letterario, il suo nome (che pure

---

<sup>81</sup> È il compilatore del ms. XIII AA 74 (Biblioteca Nazionale di Napoli).

<sup>82</sup> G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, cit., p. 190.

<sup>83</sup> A. BORZELLI, *Giovan Francesco Alois fatto morire in Piazza Mercato*, Napoli, Libreria Ruggeri, 1940, p.7. I corsivi sono miei.

continua ad apparire come tale nella corrispondenza del Carafa) non compare nei dettagliati elenchi compilati dallo stesso Valerio Pagano nel già citato *corpus* di manoscritti dell'ordine teatino del fondo San Martino<sup>84</sup> e, considerata la frequenza con cui il Fuscano è menzionato nelle opere sul Carafa, su suor Maria e nella loro corrispondenza, risulta abbastanza strano che non venga mai aggiunto un particolare importante come il suo ingresso nel neonato ordine dei Chierici Regolari. Del resto, se sono da considerarsi certamente formule d'affetto i vari «fratello» con cui il Carafa si rivolge al Fuscano, è un dato di fatto che ancora all'altezza del 1537 Gaetano da Thiene, nella lettera prima citata, parli di lui appellandolo «Messere». Ulteriori perplessità derivano, infine, dal fatto che, a fronte della possibile condizione religiosa del Fuscano, devoto servitore di Suor Maria, confessori e padri spirituali del monastero della Sapienza fossero Gaetano da Thiene e Giovanni Marinoni, figure certo di solida e più profonda spiritualità, ma che, sottrattisi poi costoro all'ufficio delle Messe quotidiane al Convento, toccasse al Fuscano procurare due nuovi cappellani per assolvere ad una mansione che avrebbe, a quel punto, potuto svolgere in prima persona. Tali riflessioni ostano al far indossare abiti religiosi al Fuscano, ma non viene certo rinnegato il valore delle testimonianze prima addotte, così come non andrà sottovalutato il particolare che solo un religioso, o un uomo di provata fede, poteva avere accesso in un monastero di rigida clausura quale la Sapienza.

Il testo della *Paraphrasi*, e la dedicatoria a Costanza d'Avalos in particolare, aggiungono un ultimo significativo tassello alla mappa delle frequentazioni napoletane del Fuscano: accanto al ricordo del prematuramente scomparso Ferrante d'Avalos («l gran Marchese») e alla menzione di Alfonso Marchese del Vasto, profonda è l'ammirazione espressa per la Marchesa di Pescara Vittoria Colonna, «spirto agli occhi di divini intelletti molto più che troppo ammirando», che il Fuscano dice aver fatto appena in tempo ad incontrare ad Ischia («a farvi riverentia venni dove anchor trovai la Ill.ma Signora Marchesa di Pescara»)<sup>85</sup>.

È probabile che il Fuscano abbia fatto parte di quella schiera di letterati, napoletani e pontaniani in particolare, che si raccolsero intorno

---

<sup>84</sup> Si veda, ad esempio, il ms. San Martino 675 (Biblioteca Nazionale di Napoli) intitolato *Catalogus Clericorum Regularium totius religionis annorum centuria prima* (in tre volumi), in cui sono riportati, con 'cavillosa' precisione, i nomi di coloro che entrarono nell'ordine, la loro provenienza, la data della vestizione, gli uffizi occupati, i nomi dei genitori e la data di morte, a partire dal fondatore Carafa sino all'anno 1616.

<sup>85</sup> L'accenno consente di fissare la stesura della *Paraphrasi* tra il 1525 (anno della morte del Marchese del Vasto Ferdinando Francesco) e il 1531, quando Vittoria Colonna si allontanò definitivamente dalla dimora ischitana.

all'affascinante figura della Colonna,<sup>86</sup> ed è un dato di fatto, invece, che vada annoverato tra quelli che non solo le rivolsero parole di elogio ma le indirizzarono componimenti poetici. Alla Marchesa di Pescara sono infatti indirizzati un madrigale (*Di mirarvi si pascie*, schema: aABbCDdCEeFF), poi inserito nelle *Stanze*, e un sonetto (*In abito leggiadra, in atti honesta*, schema: ABBA ABBA CDC DCD) a firma del Fuscano, raccolti in un canzoniere manoscritto (Biblioteca Corsiniana, Acc. dei Lincei, Roma), dedicato alla Colonna, di cui Toscano si è più diffusamente occupato.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Cfr. A. GIORDANO, *La dimora di Vittoria Colonna a Napoli*, Napoli, Melfi & Joele, 1906, pp. 75 sgg; S. THERAULT, *Un cenacle humaniste de la Renaissance de Vittoria Colonna chatelaine d'Ischia*, Firenze-Paris, 1968.

<sup>87</sup> Cfr. Codice Rossi 263 45 D 9 (Biblioteca Corsiniana, Accademia Nazionale dei Lincei), cc. 41v-42r; A. PETRUCCI, *Catalogo sommario dei manoscritti del Fondo Rossi. Sezione Corsiniana*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1997, p. 132; T. R. TOSCANO, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 64-65. Il sonetto e il madrigale del Fuscano sono qui riportati in *Appendice*.

### 3) TRA BIANCHI DELLA GIUSTIZIA E ACCADEMICI PONTANIANI

Le dediche ed alcuni spunti provenienti dalle *Stanze sopra la bellezza di Napoli* consentono di aggiungere ancora qualche tessera al mosaico, dai contorni un po' meno sfumati, del profilo del Fuscano, dettagliandone i rapporti culturali.

L'autore indirizza quest'opera a due personaggi della società napoletana del tempo, Antonio Cicinello ed il più noto Ioan Francesco Alois, cui dedica il piccolo trattato *De l'oratoria et poetica facultà* che funge da «prefazione» alle *Stanze*.

Antonio Cicinello, la cui casata godette nobiltà nel Seggio di Montagna,<sup>88</sup> era figlio di Galeazzo, che lo stesso Fuscano menziona con stima nella dedica, piangendone la prematura scomparsa durante l'assedio del Lautrec:

io trovo che l' detto Signore sia stato sempre ardentissimo et vero amatore di sua patria, come pronto a mantenerla in concordia, principale ad haver le cose divine in somma pietà, studioso a remediare la bisognosa povertà, inventore di pie operationi, benigno a comparere per amici, familiari et forestieri, costante a posporre li commodi proprî per li universalî, et ultimamente (come già si è visto) ne l' impeti di fame, di peste, di guerre et di assedî ha voluto nanzi esponere la propria vita ne li evidenti pericoli dove la lasciò, che abandonar la sua cara patria.

(c.A2v)

Il dato trova riscontro nei manoscritti di Carlo De Lellis, che ricorda questo personaggio come signore di Pettorano in Abruzzo e conferma in buona sostanza quanto si legge nella più nota *Apologia* del Terminio: «Galeazzo studiò molto ad acquistarsi l'aura popolare, onde divenne potentissimo, e per lo rispetto che haveva da i Magistrati del Re, e per la sequela, che haveva del Popolo, e morì in vita del padre nello stesso anno 1528 in Napoli, mentre stava assediata dall'esercito di Monsignor di Lautrech».<sup>89</sup> Fu lui, probabilmente, quel Galeazzo che prese parte

<sup>88</sup> Sul Seggio di Montagna cfr. M. A. TERMINIO, *Apologia di Tre Seggi illustri di Napoli*, Venezia, Fari 1581 et Napoli, Scoriggio, 1633 (se ne veda la recente edizione a cura di F. Pignata, Colliano, Grafica & Grafica, 2003); *Cronica di Ruggiero Pappanzogna*, ms. XIII D 88 (Biblioteca Nazionale di Napoli);

<sup>89</sup> C. DE LELLIS, *Famiglie nobili di Napoli*, ms. X A 12 (Biblioteca Nazionale di Napoli), p. 24r (per la famiglia Cicinello cfr. le pp. 18r-32v). Non tutte le notizie contenute in questo codice confluirono nei più celebri *Discorsi sulle famiglie nobili del Regno di Napoli*, Napoli, eredi Roncagliolo, 1654-71 (se ne veda la rist. anastatica Bologna, Forni, 1968, 3 voll.). Cfr. inoltre M.A. TERMINIO, *Apologia di Tre Seggi*, cit., pp. 117-118. In generale sulla famiglia Cicinello: L. CONTARINO, *La nobiltà di Napoli in dialogo*, Napoli, appresso G. Cacchii, 1569, p. 142; B. ALDIMARI, *Memorie di famiglie nobili*, Napoli, Raillard, 1691, pp. 70-71; B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle Province meridionali d'Italia* [Napoli, 1875], vol. V, Bologna, Forni, pp. 67-71; Archivio di Stato di Napoli, *Fondo Serra di Gerace*, vol. V, p.1658. Quanto all'arma di famiglia, un cigno d'argento su sfondo rosso, cfr. G.B. DI



all'ambasceria di fedeltà che il 5 maggio 1517 raggiunse Bruxelles per giurare obbedienza al neo-imperatore Carlo V,<sup>90</sup> ed a lui certamente si rivolge Cosimo Anicio in uno degli epigrammi poi editi nei *Poemata* (Napoli, Sultzbach, 1533):

*Ad Galeatium Cicinellum*

E luco Iovis, ob patriam discrimine tanto  
Servatam quercus te Cicinelle decet,  
Coetera praetereo merita insignis et honores  
Assurgit quare Parthenopea tibi.

(c. 59r)

Suo figlio<sup>91</sup> Antonio, menzionato anche nel dialogo *Il Rota overo delle imprese* di Scipione Ammirato,<sup>92</sup> fu uomo di lettere e d'armi in amicizia col Viceré Ugo di Moncada (è quanto lo stesso Fuscano testimonia: «hora in lettere et hora in l'arme essercitandovi, sì come al tempo di bisogni in compagnia di Don Hugo di Moncada darvi dimostraste», c.A3») ed ereditò le funzioni e l'impegno civile del padre :

Antonio succedette all'Avo [il nonno Gio. Battista] nelle terre di Carpinone della Trechina e del Castelluccio et al Padre nella Terra di Pettorano nel 1528. Fu eletto ambasciadore per lo suo Seggio di Montagna per andare insieme con gli altri Ambasciadori in Ispagna all'Imperator Carlo V dal quale conosciuto per cavaliere d'alto intendimento meritò d'ottenerne in dono una medaglia d'oro con l'effigie di esso Imperadore di valore di mille ducati.<sup>93</sup>

---

CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Vol. 1, Pisa, Giornale Araldico, 1886, p. 292; mss. X A 41 (*Dell'Arme dei Cavalieri Napolitani nobili...*) e X A 45 (*Arme di diverse Famiglie...*) della Biblioteca Nazionale di Napoli.

<sup>90</sup> G. D'AGOSTINO, *Il governo spagnolo nell'Italia meridionale (Napoli dal 1503 al 1580)*, in *Storia di Napoli*, vol. V, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1967, tomo I, pp. 3-159 (part. p. 30).

<sup>91</sup> Il De Lellis, nel codice succitato, ricorda che Galeazzo prese in moglie Ippolita Terrella ed ebbe cinque figli: Antonio, Fabio, Gio. Battista, Giulia e Virginia.

<sup>92</sup> S. AMMIRATO, *Il Rota overo delle imprese*, Firenze, Giunti, 1598, p. 107: «“Mi rimane a dirvi hora dell'arte, & della natura. Ma perché dell'arte io non mi ricordo haver preso più che un sol corpo, detto questo il quale è d'una Marchesa, verrò a quelli della natura”. “Di gratia”, dissi io. Seguì egli in questo modo: “Il sig. Antonio Cicinello figliuolo di Galeazzo, & padre del Sig. Galeazzo che vive hoggi, il qual fu gentil cavaliere, amando una signora ardentemente, la quale non volea però che si sapesse, fingeva d'amarne un'altra. Et desiderando dall'altro canto che questo scambiamiento almeno dalla sua vera donna fosse conosciuto, portò per mia inventione una maschera con questo motto VERA LATENT, le cose vere stanno nascoste, queste che appariscono sono false & bugiarde”» (sono stati apportati lievi ammodernamenti interpuntivi).

<sup>93</sup> C. DE LELLIS, *Famiglie nobili*, cit., p. 18r. Nel gennaio 1536 Antonio Cicinello prese parte, come rappresentante del suo Seggio assieme a Paolo Poderico al 'parlamento' riunitosi in via straordinaria in occasione di una ennesima iperbolica richiesta di denaro al regno di Napoli da parte di Carlo V. Cfr. G. D'AGOSTINO, *Il governo spagnolo nell'Italia meridionale*, cit., p. 54.

Il Fuscano ne elogia, infatti, il «diligente amore di sua patria» e palesa la fiduciosa speranza che Antonio possa raccogliere degnamente la «bella successione devutali non solo da un tanto padre, ma da la virtù ancho di sua honorata già et honestissima madre», cui da «pietoso figlio» non ha esitato ad attribuire immortalità con «marmoree tombe scolpite» e in «altari di meraviglioso artificio, di sacre statue et d'intagliati marmi» (c.A3r), un accenno che trova facile riscontro nella Chiesa francescana di San Lorenzo Maggiore di Napoli, ove nel 1528 i frati concessero ad Antonio la realizzazione dell'altare maggiore, opera di Giovanni Merliano da Nola.<sup>94</sup>

Il Cicinello può essere considerato, dunque, il dedicatario 'ufficiale' delle *Stanze* e, in quanto tale, a lui il Fuscano, com'è consuetudine, affida l'opera «talché con la voce soavissima del suo cigno se gusti», in ragione dell'amore che «a sua nobilissima patria porta» e che certamente gli renderà gradito l'estremo omaggio del Fuscano, ovvero averlo inserito nelle stesse *Stanze* come personaggio dialogante e cantore sotto il nome di «Herminio»:

Et a tale che V.S. anchora fra le vaghe nymphe napolitane l'ardente amor suo disfoghi, l'ho indutto a cantare certe stanze sotto nome di Herminio, alludendo al candido armellino la cui natura è farsi nanzi preda di morte che a suo bianco pelo mai consentir macchia alcuna. Tenendo per fermo che tal natura a voi oltre la bianchezza del suo cigno convenga [...].

(c.A4r-v)

La dedica non fornisce in sé ulteriori indizi che chiariscano la natura dei rapporti tra il Fuscano e il Cicinello che viene, tra l'altro, laconicamente elogiato «in nome de la religione».

Se da un lato non andrebbe sottovalutata la parentela del Cicinello coi Carafa,<sup>95</sup> dall'altro fu certamente per il tramite del Vescovo teatino Gian

---

<sup>94</sup> Cfr. in generale G. FILANGIERI, *Chiesa e convento di San Lorenzo Maggiore in Napoli: descrizione storica ed artistica*, Napoli, Tipografia dell'Accademia reale delle scienze, 1883; F. FERRAJOLI, *San Lorenzo Maggiore in Napoli*, Napoli, Laurenziana, 1965; L. FINO, *Arte e storia di Napoli in San Lorenzo Maggiore*, Napoli, Laurenziana, 1987. Ritroviamo in C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli Sacra del d'Engenio*, a cura di F. Aceto, vol. I, Napoli, Fiorentino, 1977, pp. 366-367 la trascrizione della lapide, un tempo posta dietro l'altare maggiore per ricordarne l'edificazione, attualmente collocata nel chiostro adiacente la chiesa. Fu in realtà Giovan Battista Cicinello, discendente di Antonio, ad impegnarsi in un totale rifacimento dell'altare attualmente visibile nella chiesa, su cui sono appunto collocate le statue scolpite dal Merliano di San Lorenzo, Sant'Antonio e San Francesco. La lapide, che lui stesso fece apporre, ricorda la sua opera e quella dell'avo Antonio, primo edificatore dunque di un diverso altare, nonché la leggendaria origine della famiglia Cicinello dalla Colonia d'Agrippina in Germania su cui a lungo si intrattiene C. DE LELLIS, *Famiglie nobili*, cit., pp. 18-19.

<sup>95</sup> Antonio, che morì nel 1546, sposò infatti una Polissena Carafa. Cfr. C. DE LELLIS, *Famiglie nobili*, cit., p. 18r, e *Fondo Serra di Gerace* (Archivio di Stato di Napoli), vol. V, p. 1658.

Pietro Carafa, che il Fuscano dovette entrare in contatto con la Compagnia dei Bianchi della Giustizia di Napoli,<sup>96</sup> di cui egli stesso insieme al Cicinello fece parte.

Costituitasi intorno al 1519, la Compagnia (il cui nome era dovuto al sacco bianco con cappuccio, tipico dei flagellanti, indossato dai confratelli e dall'assistenza prestata ai condannati a morte)

nasce, su iniziativa del notaio genovese Ettore Vernazza e di don Callisto da Piacenza, nel quadro della viva spiritualità e del forte impegno assistenziale che ispirarono nell'Italia di quegli anni la costituzione degli Oratori del Divino Amore; è immediatamente riconosciuta ed appoggiata dallo Stato; appare subito impegnata, nella più antica testimonianza che ce ne è rimasta, nel conforto e nell'accompagnamento al patibolo dei condannati a morte, oltre che nella celebrazione quotidiana di messe per detenuti del carcere della Vicaria; è strettamente collegata, in un rapporto ancora insufficientemente approfondito, con l'istituzione dell'Ospedale degli Incurabili.<sup>97</sup>

La Compagnia, volta a compiere opere di misericordia corporale e spirituale, aveva un carattere laico (su cento confratelli erano ammessi solo dodici religiosi),<sup>98</sup> nonostante la probità richiesta ovviamente a tutti gli iscritti. Come sottolinea Romeo, «è altrettanto noto che esponenti di primo piano dell'aristocrazia cittadina, strettamente legati ai teatini e alle loro iniziative, furono spesso tra i dirigenti della Compagnia nei decenni centrali del Cinquecento; che Gaetano da Thiene e Giovanni Marinoni vi coprirono l'ufficio di Correttore»<sup>99</sup> e, si aggiungerà, che Gian Pietro

---

<sup>96</sup> Sulla Compagnia dei Bianchi della Giustizia di Napoli cfr.: S. DI GIACOMO, *I Bianchi della Giustizia*, in *Luci ed ombre napoletane*, Napoli, 1914, pp. 223-228; A. SALADINO, *Una fonte di storia napoletana: l'Archivio dei Bianchi della Giustizia*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n.s., VII, 1959, pp. 217-229; G. MASCIA, *La Confraternita dei Bianchi della Giustizia di Napoli "S. Maria succurre miseris"*, Napoli, s.e., 1972; E. PONTIERI, *Sulle origini della Compagnia dei Bianchi della Giustizia in Napoli e su i suoi Statuti del 1525*, in «Campania Sacra», III, 1972, pp. 1-26; G. ROMEO, *Aspettando il boia. Condannati a morte, confortatori e inquisitori nella Napoli della Controriforma*, Firenze, Sansoni, 1993, pp. 105-130; F. NOTARI, *La Compagnia dei Bianchi della Giustizia: l'assistenza dei condannati a morte nella Napoli moderna*, in *Chiesa, assistenza e società nel Mezzogiorno moderno*, a cura di C. Russo, Galatina, Congedo, 1994, pp. 281-371. Preziosa fonte manoscritta sugli iscritti alla Compagnia dal 1528 a tutto il Settecento è il ms. XV E 5 (Biblioteca Nazionale di Napoli), intitolato *Regole della Compagnia de' Bianchi sotto il titolo di S. Maria Succurre Miseris*, contenente lunghe liste di personaggi legati alla Confraternita. L'Archivio della Compagnia dei Bianchi della Giustizia di Napoli (ABGN), conservato nell'Archivio Diocesano, non è attualmente consultabile. È stato possibile, tuttavia, prendere visione solo di alcuni manoscritti per gentile concessione e su coordinamento di Mons. A. Illibato, che ne sta attualmente curando una ri-catalogazione.

<sup>97</sup> G. ROMEO, *Aspettando il boia*, cit., p. 107.

<sup>98</sup> Cfr. G. MASCIA, *La Confraternita dei Bianchi della Giustizia di Napoli*, cit., pp. 21 sgg.

<sup>99</sup> G. ROMEO, *Aspettando il boia*, cit., p. 109.

Carafa figure tra i membri sin dalla fondazione nel 1519.<sup>100</sup> Si ricordi che i Bianchi, nel 1534, avevano sollecitato il Carafa a trasferirsi a Napoli e il vescovo teatino, per il tramite del Fuscano, declinò il loro invito insieme a quello di numerosi altri. È molto probabile, dunque, che la rispettosa amicizia del Fuscano col Cicinello sia nata sotto il segno della Compagnia dei Bianchi, o meglio negli ambienti e tra le persone intorno ad essa gravitanti, sancita certamente dalla stesura e stampa delle *Stanze* a lui dedicate e sostanziata, negli anni Trenta, dal comune ingresso nella Confraternita stessa, rispettivamente il 1 settembre 1532 per Antonio Cicinello (che nel 1533 ricoprì anche l'ufficio di Primo Consigliere insieme a Suardino de' Suardis, Governatore, e a Vincenzo Laurella, Secondo Consigliere)<sup>101</sup> e il 4 aprile 1535 per il Fuscano.<sup>102</sup>

Risale, invece, al più lontano (per le nostre esigenze) 18 luglio 1540 l'ingresso nella Compagnia di Ioan Francesco Alois,<sup>103</sup> detto il «Caserta», noto come valdesiano<sup>104</sup> e, in quanto tale, decapitato e arso sul rogo in

---

<sup>100</sup> È quanto risulta dal succitato ms. XV E 5, alla sezione *Catalogo dei sommi Pontefici Fratelli della Nostra Compagnia* («Paolo IV chiamato Giovanni Pietro Carafa entrò nella nostra Compagnia à 1519»).

<sup>101</sup> Cfr. ms. XV E 5 alla sezione *Registro de' Governadori, e Consiglieri Eletti in Questa Nostra Compagnia dall'anno 1528 in poi*.

<sup>102</sup> Ivi, alla sezione *Catalogo de' Fratelli Defunti della Nostra Illustre Compagnia dall'anno 1528 in poi*, è inserito un lungo *Registro de' Fratelli, de' quali si ritrova notata la giornata del loro ingresso*. I dati riguardanti il Cicinello e il Fuscano trovano riscontro anche nel ms. 1 (ABGN) intitolato *Libro de' nomi de' fratelli, delle loro tasse, de elemosine...* che copre l'arco cronologico 1536-55. Al nome del Cicinello segue, priva di data, l'annotazione «Mortuus» (c.1r), al Fuscano quella più problematica di «Cassuus» (c.2r), equivalente all'essere 'spiccati' dalla lista dei confratelli solitamente per inadempienze alle regole, frequenti assenze o, nel peggiore dei casi, per sospetti ereticali.

<sup>103</sup> Sull'Alois molto è stato detto e scritto in ragione della sua adesione al valdesianesimo. Cfr.: E. D'AFFLITTO, *Memorie degli scrittori del Regno di Napoli*, tomo I, Napoli, stamperia Simoniana, 1782, pp. 235-239; G. CAPPELLETTI, *Gianfrancesco Alois e l'agitazione napoletana dell'anno 1564 contro la S. Inquisizione. Studio con documenti inediti*, Urbino, Tip. Arduini, 1913; A. BORZELLI, *Giovan Francesco Alois fatto morire in Piazza Mercato*, cit.; P. LOPEZ, *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant'Uffizio*, Napoli, Fiorentino, 1976, part. pp. 87 sgg. Da menzionare anche la riassuntiva voce di M. ROSA, *Alois Giovan Francesco*, in DBI, vol. 2, 1960, pp. 515-516. Quanto alla iscrizione dell'Alois alla Compagnia dei Bianchi, cfr. ms. XV E 5 al *Registro de' Fratelli...*, cit., e ms. 1 (ABGN), c. A3r. Anche al nome dell'Alois segue l'annotazione «Cassuus», conseguenza, certamente nel suo caso, delle sue idee valdesiane.

<sup>104</sup> G. ROMEO, *Aspettando il boia*, cit., pp. 108-109: «Negli stessi anni nei quali i teatini cominciavano ad esercitare un'influenza sempre più forte all'interno dei Bianchi, ben dieci valdesiani si iscrivevano alla confraternita; e, quel che più conta, erano destinati ad occuparvi presto cariche tra le più prestigiose. [...] L'alternarsi al governo del sodalizio di filoteatini e valdesiani [...] è da interpretare come un aspetto tra i tanti della situazione religiosa fluida, suscettibile di molteplici sviluppi, di anni nei quali i confini tra ortodossia ed eterodossia non erano ancora rigidamente definiti? [...] La diaspora del circolo che si raccoglieva intorno a Juan de Valdés, cominciata nella primavera del 1541, la morte del grande spagnolo nel luglio seguente, la nascita dell'Inquisizione romana nel 1542 [...] modificarono definitivamente le posizioni sullo scacchiere religioso della città: teatini e valdesiani non solo non vi avrebbero

Piazza Mercato a Napoli, insieme con Bernardino Gargano, il 4 marzo 1564.

Originario della nobile famiglia capuana degli Alois, di stirpe longobarda, Ioan Francesco nacque da Aloisio e Ippolita Caracciolo intorno al 1510.<sup>105</sup> Educato, secondo quanto ricorda il Fuscano nella dedica a lui indirizzata, da Pietro Summonte («ho visto fiorir in voi uno ingegno nobilissimo notrito dalla già fruttifera dottrina di misser Pietro Summontio, homo dottissimo et d'ogni parte di virtuosi et honesti costumi così ornato che a giorni nostri è stata persona di raro essemplio», c. C1r), l'Alois vantava illustri parentele, da parte di madre, con Giovan Francesco e Pietro Antonio Caracciolo.<sup>106</sup> Come ricorda Borzelli, «molte dovettero essere le relazioni de l'Alois con i letterati contemporanei» tra Napoli e Caserta: Galeazzo Florimonte, Paolo Giovio, Onorato Fascitelli, Scipione Ammirato che lo menziona più volte nel dialogo *Il Rota overo delle imprese* (1598), Marcantonio Flaminio, che l'Alois ospitò nella sua villa di Piedimonte, e altri 'pontaniani'. Il Fuscano, nello specifico, si rivolge intorno al Trenta ad un giovanissimo Ioan Francesco, probabilmente ancora estraneo o solo tangenzialmente consapevole della predicazione del Valdés, cui indirizza le *Stanze* per averlo spronato «a poner' in opra il più volte tra noi ragionato pensiero di parlar di questo bel sito di Napoli»<sup>107</sup> (c.C1v) e, nello specifico, il piccolo trattato-prefazione *De l'oratoria et poetica facoltà*, giudicandolo «de l'una e de l'altra facoltà [...] avido» e incamminato sulla strada della poesia:

la cagion che a questa lunga digressione mi ha spinto, sperando che non sia disdicevole, è che per vedervi ne' vostri giovenili anni coltissimo giovine, mi par che siate et de l'una e de l'altra facoltà così avido che la elegante industria che usate nel ridure le amorse inventioni con ornate et candide parole ad ordine di terminati

---

più condiviso esperienze nuove [...], ma si sarebbero trovati nei ruoli impensabili fino a pochi anni prima di persecutori e vittime».

<sup>105</sup> E. D'AFFLITTO, *Memorie degli scrittore del Regno di Napoli*, cit. p. 235: «ho messo il suo nascimento intorno il 1510, sì per dargli un'età adatta a spiegare gli avvenimenti di sua vita».

<sup>106</sup> Secondo quanto emerge da F. FABRIS, *La genealogia della famiglia Caracciolo*, riveduta ed aggiornata da A. Caracciolo, Napoli, 1966, tavola VIII, Giovan Francesco era il padre di Ippolita (madre dell'Alois) e di Pietro Antonio (suo zio). Cfr. M. SANTAGATA, *Caracciolo Giovan Francesco*, in DBI, cit., vol. 19, 1976, pp. 375-377; G. PARENTI, *Caracciolo Pietro Antonio*, ivi, pp. 442-443. Il Fuscano non manca di ricordarli entrambi nella dedicatoria: «il Signor Ioan Francesco Caracciolo vostro materno avo immortabilmente vive» (*Stanze*, c. C1v); «quella viva phenice del Signor Pier'Antonio Caracciolo vostro zio, lo cui bel stilo la sua morte fa viva» (*ibidem*).

<sup>107</sup> G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, [Senils], a cura di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 133: «Il dedicatario è sempre in qualche modo responsabile dell'opera che gli viene dedicata, e alla quale conferisce *volens nolens* un po' del suo sostegno, e dunque della sua partecipazione».

numeri, di misurate syllabe et de accomodate sententie dona indicio che non senza il favor del celeste influxo a questo siete nato.

(cc. B4v-C1r)

L'Alois, tuttavia, «di suo nulla di classico diede nel campo così ricco, se non sempre fecondo, di opere»,<sup>108</sup> o per lo meno pochissimo ci è giunto del «dolce studio» e del «bello essercitio» che il Fuscano suggeriva al giovane dedicatario. Ne restano, in tutto, solo cinque sonetti,<sup>109</sup> di cui due indirizzati al mecenate Giovan Vincenzo Pinelli, uno a Ludovico Dolce, uno a Bernardino Rota in occasione della morte di Porzia Capece e uno scritto per la morte di Irene di Spilimbergo.<sup>110</sup> Alla scarsa fertilità personale l'Alois supplì esortando, almeno, altri a dare frutti: all'amichevole consiglio rivolto al Fuscano di descrivere il bel sito partenopeo, farà eco nel giugno 1559 la mediazione da lui attuata tra gli Eletti di Capua e Antonio Sanfelice per la pubblicazione della *Campania* (Napoli, Mathias Cancer, 1562).<sup>111</sup>

Non è facile ipotizzare dove sia nata la 'paterna' amicizia del Fuscano nei confronti del giovane Ioan Francesco, al cui «amoroso stimolo [...] di persuasioni» il nostro confessa di aver volentieri soddisfatto stilando le *Stanze*, probabilmente inserendolo nell'opera, come il Cicinello, nelle vesti del personaggio «Alpitio», come più avanti si cercherà di dimostrare.

Il richiamo al Summonte e ai Caracciolo nella dedica-trattato, l'ammirazione tributata al «Syncero» Sannazaro nei versi (c. G1r) e ad altri esponenti della Pontaniana (cc. I1v-I2r) intorno alla quale lo stesso giovane Alois gravitava, lasciano presagire che il Fuscano abbia maturato contatti con l'Accademia, di cui, in verità, non è dato sapere con assoluta certezza se facesse parte o meno.

A tale proposito, quale esito di una ricerca purtroppo *in absentia*, si deve affermare che di lui non fa menzione alcuna anzitutto Camillo Minieri Riccio nelle ormai 'classiche' *Biografie degli Accademici Alfonsini*.<sup>112</sup> Un dato rilevante è offerto però da Agostino Gervasio che antologizza,

---

<sup>108</sup> A. BORZELLI, *Giovan Francesco Alois*, cit., p. 14.

<sup>109</sup> Cfr. A. BORZELLI, *Giovan Francesco Alois (Appendice)* e R. GIRARDI, *Incipitario della lirica meridionale e repertorio generale degli autori di lirica nati nel Mezzogiorno d'Italia (sec. XVI)*, Firenze, Olschki, 1996 (*sub voce*).

<sup>110</sup> Sono riportati in *Appendice*.

<sup>111</sup> Cfr. *Lettere di uomini illustri*, ms. XIII AA 76 (Biblioteca Nazionale di Napoli): lettera degli Eletti di Capua ad Antonio Sanfelice, lettera dell'Alois agli Eletti di Capua.

<sup>112</sup> Napoli, Furcheim, 1881 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969). Nessun risultato utile emerge anche dalle seguenti voci bibliografiche: R. DE SARNO, *Joannis Joviani Pontani vita*, Neapoli, fratres Simonii, 1761; P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della cultura delle due Sicilie*, Napoli, Flauto, 1784-86 (in partic. vol. III, al cap. *Letterati fuori dell'Accademia del Pontano*); C.M. TALLARIGO, *G. Pontano e i suoi tempi*, Napoli, Morano, 1874.

nelle sue *Ricerche sugli Accademici Pontaniani*,<sup>113</sup> alcune «canzoni e stanze dal non ovvio stampato», le *Stanze sopra la bellezza di Napoli* nello specifico, pur non annotando però nulla di rilevante sul loro autore. Le motivazioni della sua scelta restano, così, oscure ed è difficile affermare se il Gervasio abbia inserito il Fuscano nella sua ‘antologia’ come pontaniano o come autore che ha lasciato testimonianza di pontaniani nella sua opera. Il fatto che la sua selezione dalle *Stanze* riguardi non solo le ottave elogiative del Sannazaro, Muscettola, Giano Vitale, Girolamo Borgia, Pietro Gravina, un Caracciolo, Marcantonio Epicuro, un Silvano (forse da Venafro), ma anche la *Canzone in lode del fiume Sebeto* (cc. F2v-F4v) e il gruppo di ottave descrittive dei giardini di Poggioreale (cc. D4v-E2v) potrebbe far propendere per la prima ipotesi.

D’altro canto, altrettanto significativo è che gli stessi contemporanei ‘pontaniani’ tacciano il nome del Fuscano. Fra coloro che tradizionalmente si offrono come i più validi testimoni<sup>114</sup> delle dinamiche e dei protagonisti dell’Accademia, dal Giovio (cfr. *De viris litteris illustribus*)<sup>115</sup> ai fratelli Cosimo Anicio (cfr. *Poemata*, Napoli, Sultzbach, 1533) e Giano Anicio (cfr. *Variorum poematum libri duo*, Napoli, Sultzbach, 1536), al Di Gennaro (cfr. *Carmen sacrum*, Napoli, Sultzbach, 1533), al Filocalo (cfr. *Carmen nuptiale in Fabritii Maramaurii...*, Napoli, Sultzbach, 1533) al Giraldo (cfr. *Dialogi duo de poetis nostrorum temporis*, Firenze, Torrentino, 1551), al Gravina, solo quest’ultimo indirizza al Fuscano un significativo epigramma, poi edito nei *Poematum libri* (Napoli, Sultzbach, 1532), in cui – come a ringraziamento della menzione nelle *Stanze* – compara la «lyra Fuscani» a quella di Orfeo e lascia un sintetico elogio del suo «exiguus [...] libellus»:

*Ad lucidis Fuscanum*

Praestat idem lyra Fuscani quod praestitit Orphei.  
Haec lenire feros assolet illa feras.

*De libello edito.*

Sit licet exiguus nec lata fronte libellus,

<sup>113</sup> A. GERVASIO, *Ricerche sugli Accademici Pontaniani*, ms. XXVIII, 4, 41 (Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli), pp. 113-123. Sul Gervasio cfr. S. CALABRESE, *Agostino Gervasio e gli studi umanistici a Napoli nel primo Ottocento*, Napoli, 1964; P.A. BELLUCCI, *Notizia sintetica dei manoscritti archeologici e letterari di Agostino Gervasio conservati nella Biblioteca dei Girolamini*, in «Atti dell’Accademia Pontaniana», XIV, 1964-65, pp. 101-105, ma soprattutto l’esaustivo studio di R. GIGLIO, *L’epistolario inedito di Agostino Gervasio con l’indice alfabetico dei corrispondenti*, in «Critica letteraria», XII, 1984, 2, pp. 285-353 (poi in *Frammenti inediti. Studi di letteratura meridionale*, Napoli, Loffredo, 1984, pp. 131-199).

<sup>114</sup> Si ringrazia, a tal proposito, la prof.ssa Liliana Monti Sabia per i preziosi suoi suggerimenti circa le ricerche in ambito ‘pontaniano’.

<sup>115</sup> Cfr. P. GIOVIO, *Opera*, IX. *Dialogi et descriptiones*, a cura di E. Travi e M. Penco, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1984, pp. 167sgg.

Censebis magno si interiora leges.  
Indica sic claudit preciosa archula gemmas.  
Saepe quidem parvus continet ampla locus,  
Obvia non cunctis sed plura occulta recondit  
Vilius aureolum quod tibi constat opus.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> *Petri Gravinae Neapolitani poematum Libri Ad illustrem Ioannem Franciscum De Capua Palenensium comitem. Epigrammatum liber, Silvarum et elegiarum liber. Carmen epicum*, Napoli, Sultzbach, 1532, c. 34v.



## APPENDICE

### 1) LETTERA DI GIAN PIETRO CARAFA A IOAN BERARDINO FUSCANO

(Venezia, 29 Marzo 1533)

Fonti:

ms. Barberino lat. 5697, ff. 54 sgg (in originale)

ms. XIII AA 74 (Biblioteca Nazionale di Napoli), lettera n. 30 (copia integrale)

C. BROMATO, *op.cit.*, pp. 234-235 (brani della lettera)

F.M. MAGGIO, *op.cit.*, pp. 89-110 (integrale ad eccezione del *post scriptum*)

P. PASCHINI, *op.cit.*, pp. 176-179 (brani della lettera e del poscritto)

G.M. MONTI, *op.cit.*, pp. 214-215 (poscritto)

Si riporta la rubrica di Valerio Pagano in ms. XIII AA 74 da cui si trascrive per intero la lettera:<sup>117</sup>

*Il vescovo Teatino scrive a Giovan Berardino Fuscano il quale era stato suo creato prima che si facesse Religioso, et esclude il mandar a pigliar luogo in Napoli con diverse ragioni. Lettera 30.*

Giovan Berardino, figliolo in Cristo carissimo, il non poter sodisfar al desiderio di chi meritamente io amo, m'ha fatto oltre il mio solito tardo nel scrivere; et hora, non potendo far altro, a gran forza mi conduco a metter queste poche parole in carta; non già di quel tenore che voi havreste voluto, et ch'io fino a questi prossimi passati giorni ho sperato, ma di quel che l'onnipotente provvidenza per hora mi dispensa. Noi nelli giorni, anzi nelli mesi passati, havessimo qui il nostro caro fratello M[esser] Tizzone con diverse lettere, et dopo la sua venuta ne sovraggiunsero l'altre lettere del sig. Conte d'Oppido, et le lettere de la Città di Napoli humanissime et affettuosissime dalle quali mi viddi tanto commosso et costretto ch'io non pensai dovergli far altra risposta se non con l'effetto parendomi che così si convenisse all'amor et riverentia ch'io devo alla Patria, et volendone veder la conclusione mi misi diligentemente a trattar con questi fratelli dopo molt'instantia di continue preci, sempre sperando di vederne il desiderato effetto; poiché il gran desiderio di servire mi faceva parer ogni cosa possibile. Ma, poi che strinsi la pratica, io trovai, et in me medesimo et nelli altri, tante difficultadi et tanti intrichi, che dopo molti et molti trattati non vedendo via di resolutione alcuna, *tandem* ne risolvessimo in volerne rimettere a quelle che il nostro S[antissimo] Padre sopra di ciò ne dicesse; et per fare intendere il bisogno a S[ua] S[antità] per mezzo fidato et amorevole prendessimo la via del Mons[ignor] di Verona, pensando che subito gionto N.S. in Bologna lui dovesse andar a trovarlo. Ma tardanno l'annar suo sì lungamente, et in quel mezzo essendone capitate nelle mani alcune lettere da Napoli nelle quali si vedeva la mormorazione et mala soddisfazione del fatto nostro, incominciammo ad aprir li occhi et veder qualche inditio della volontà di Dio, considerando da un canto la nostra difficultade, et il nostro non vano timore, et insieme ricordandone quante volte in questo triennio havemo determinato

---

<sup>117</sup> Sono stati apportati lievissimi ammodernamenti alla punteggiatura e regolarizzati accenti ed apostrofi. Si è provveduto a sciogliere eventuali abbreviazioni (*et* con *et* e quanto riportato tra parentesi quadre). Si evidenziano col corsivo eventuali brani in lingua latina.

di mandar gli nostri fratelli in Napoli; et espeditoli et condottoli fin a l'articolo de l'imbarcarsi, et sempre da una possente mano siamo stati ritratti indietro, senza mai poter spantar quel punto. Vedendo ancor gli impedimenti dal canto altrui, et che le cose facili ne diventassero difficili, sentendo ancora la nausea del fatto nostro commossa in quelli stomachi delicati, et pensando che ad ogn'hora che si mandassero ormai li nostri poveri fratelli, non sariano li benevenuti, incominciammo a ridurne alquanto la barba al petto et a veder qualche lume, et così deliberammo di star nella cognitione delle miserie et ignorantie nostre, et di lasciar star queste imprese per altri che siano più atti a farle. Ma poiché la aspettatione della risposta di Mons[ignor] di Verona ne teneva sospesi, et non sapevamo in che termini la cosa nostra appresso di N.S. si trovasse, et perciò non vi potevamo risolvere senza quello avviso, scrivessimo al detto Mons[ignor] una lettera de l'incluso esempio, sperando di prevenirlo a tempo che non bisognasse più parlarne, ma essendo Mons[ignor] nel medesimo tempo partito per Bologna et, subito giunto, havendo per noi diligentissimamente fatto l'ufficio con N.S., senza prender più tempo ne scrisse et mandonne sopra la cosa di Napoli il Breve di S[ua] S[antità] del quale ve ne ho voluto mandar l'inclusa copia, si per non defraudar S[ua] S[antità] delle debite gratie per la benignità mostrata verso quella patria et verso di noi, come ancor che voi possiate veder quanto bisogna che sia stata grande la forza la quale ne habia potuto costringer non solo a mandar alla soddisfazione di tante persone care, et alla richiesta di una Città di quella sorte, ma ancor a resister all'obediencia del superiore et del Vicario di Cristo, et de l'oracolo per noi medesimi volontariamente eletto. Hor basta che ricevuto da noi con somma riverentia il sopra detto breve, et disponendoci tutti ad obedirgli, si bene ne paresse duro et concluso di mandar ad ogni modo duo di nostri fratelli in Napoli, quando poi si venne al particolare di chi sia da mandar et chi da lasciare, incominciano pian piano a sorgere li dubbii et le difficultadi. Et *tandem* quando è piaciuto a N[ostro] S[ignore] Dio che ne sia stata tolta la spessa nebbia dagli occhi et apertosi il Cielo et mostratone chiaramente la evidenza de l'impossibilità nostra, in modo che contra tanto manifesta verità non havemo potuto contrastare, et tutti insieme unitamente l'havemo ricevuta come lume mandato dal Cielo et salute dell'anime nostre, et per liberarne dal laccio che sotto spetie di bene ne havea teso colui che si suole trasfigurare in Angelo di luce, et perché il precetto di S[ua] S[antità] ne teneva legati, facemmo supplicar a S[ua] S[antità] che ne sciogliesse et ne riponesse nella pristina libertade, et così S[ua] S[antità] la rimise in me *in utram partem* mi piacesse determinarmi o adesso o per l'avvenire. *Ergo* io son colui che non voglio che si mandi. Io sono il malfattore. *In me convertite ferrum* et non voglio perché non posso et non posso perché non debbo; et non debbo perché Dio m'ha dato la cura di queste anime, et talché nel nome suo le congreghi et non che le disperga, che le edifichi et non che le ruini, che le governi et non che me le toglia dinanzi et sbandiscali in parte dove non si speri sentir novella l'un dell'altro ogni cento anni; et piu dirò che Dio me ha raccomandate queste sue dilette anime qualunque io mi sia, perché con la fatica de la mia persona, sì come un arbore sterile, annoso et caricoso sostenti queste benedette piante di fruttifere vite del Padre del Cielo novellamente piantate; et finché sono tenerelle io le vigga et rafreni et non li lasci fiorir innanzi tempo; et talché il freddo dell'infedeltà, la qual hoggi regna nell'universa terra, non facci marcir loro li fiori et seccar li rami et le radici; talché la lucerna che nelli deboli spirti loro il Sig[nor] ha incominciato ad accender non si spenga, et la scintilla di fuoco che nelli cuori loro ha messo non s'estingua et non se l'oscuri il sole a mezzo il giorno, né se gli facci notte innanzi sera; perché veramente *vanum est ante lucem surgere, et non est in homine via*

*eius, et a Domino gressus hominis diriguntur.* Et non so perché il Sig[nor] ne avesse voluto dire *rogate Dominum messis ut mittat operamus in messem suam*, se ciascheduno per sé potesse prender la fasca et entrar nella messe da sua posta, anzi veggo che si lamenta forte di coloro che correno senza esser mandati, dicendo *non mittebam Prophetas, et ipsi currebant, non loquebar ad eos, et ipsi prophetabant*, et però comanda che non si ascoltino et dice *Nolite audire verba Phariseorum qui prophetant vobis, et decipiunt vos visionem cordis sui loquuntur non de ore domini.* Perché invero come quel gran predicatore de la verità dice: *quomodo predicabunt nisi mittantur?* Dunque, figliol mio caro, non senza causa mi pare che io possa voler che li miei polletti mi sian tolti dal nido con sì poche piume, et che le mie tenerelle piante mi sian tocche finché non sian ben radichate et fundate di tal sorta che *per diem sol non urat eas, neque luna per noctem.* Et questo dico per hora non opponendomi, né resistendo a qualunque altra cosa per l'avvenire volesse per noi disponer la Maestà di Dio, assai parato di buon cuore a star sempre soggetto ad ogni cenno del suo santo volere. Hora adesso bisogna far le scuse con li nostri Sig[nori] Napolitani et con il predetto Sig[nor] Conte et con il nostro caro Ioan Berardino, ma non so se quelle bastaranno con la nostra in Cristo cara et honoranda Madre Madamma Sor Maria; pure, nella gratia di Dio e nella virtù sua et delli altri, spero che mirando con benignitade il nostro fallo, vederanno che dove pareva che havessimo più peccato, ivi saremmo più degni non dico di venia, ma di mercede; et certo la maggior colpa che in ciò ne può esser opposta è che non vi habiamo risoluti et chiariti dal principio di quello che vi risolvemo adesso. Et perché nel non mandar li nostri fratelli, non potendo nè dovendo mandargli, non v'è colpa né peccato alcuno, hor se questa colpa io la scusassi con dirvi “perdonatemi che non ve l'ho detto da principio, perché non l'ho veduto, ma quando l'ho veduto all'hora ve l'ho detto, et non vi meravigliate perché *Dominus abscondit a me, et non indicavit mihi*”, certo crederia dir cosa la quale non solo a me, ma ad un propheta si doveria perdonare. Hora non vi dico questo, ma vi dico che non ve l'ho detto dal principio, perché l'amor della Patria et la devozione et affettione de le persone che domandavano non solo in me, ma in tutti questi cari fratelli, aveva concitato mirabil desiderio di mandare et servire et sodisfare a quanto si chiedeva con amor grande di quella impresa et con gran speranza de l'honor di Dio et della salute di qualch'anima dove non si poteva attendere a misurar le forze nostre, né a veder l'impotenza nostra. Perché l'amor et il desiderio non lascian veder altro che quel che s'ama et che se desidera. In modo che se il non avisarvi è causato dal non vedere, et il non veder è causato dall'amore et dalla volontà di servirvi, non bisogna riprender altro in noi che l'amor et il troppo desiderio di servire. Il che quanto giustamente si possa riprendere voi medesimi lo giudicate. Ma perché vi deve parer così gran cosa se noi poveri peccatori et ignoranti non siamo da più che la gran colonna del Cielo et della santa Chiesa Paolo Apostolo, ricordatevi di quel che lui dice alli Romani: *nolos vos ignorare fratres, quia saepe proposui venire ad vos, et prohibitus sum usque ad huc.* Et che dirò di lui, quando il Principe delli Apostoli, colui che principalmente tiene le chiavi del Cielo, odì dalla santa bocca del Sig[nor] Pietro: “quando tu eri giovane, tu ti cingevi et andavi dove tu volevi; ma quando sarai vecchio, altri ti cingeranno et ti menaranno dove tu non voi”. Et noi inferi par che vogliamo ogni cosa a nostro modo et come et quando a noi piace. Et però quell'altro santo Apostolo, chiamato fratello del Sig[nore] giustamente riprende le sciocchezze nostre, quando dicem[m]o “hoggi o dimani andremo in quella Città, et ivi staremo un anno et negotieremmo et faremmo le gran cose”, et non sapemo quello sarà domani, et non vedemo che bisogna dire “se saremmo vivi et se Dio vorrà, andaremmo” et non altrimenti. Il santo Profeta a quella buona sunamite

hospita sua, piena di divozione et fede, promette la gratia del figliolo, la qual lui sapeva certo che non poteva mancare, et pur dice *si vita comes fuerit*, non per dubio che lui havesse, ma per insegnarci la retta regola del parlare. Et perché lui como buono et fedel servo imitava lo stile del padrone, il quale promettendo il figliolo ad Abram gli aveva usato simili parole, pure per nostra institutione et dottrina, finché poi venuto in carne lui medesimo in persona ne insegna di dir *Fiat voluntas tua*, et con l'esempio suo ne mostrasse d'esser obedienti fin alla morte. Ma perché non mi voglio sconfidar della virtù di coloro con chi mi scuso, non dico altro se non che con tutto il cuore di parte mia, et di tutti questi fratelli, prego voi, Ioan Berardino figliol caro, che per amor di Cristo vogliate accettar questo peso di far le nostre scuse con tutte quelle persone che vi parerà il bisogno. Et benché gli Sig[nori] della Città pensano che non siano mai tanto otiosi che si possano ricordar del fatto nostro, si altri non gliel ricorda, pur per riverentia delle loro Sig[norie] vi mandamo l'alligata credenziale in persona nostra, pregando Cristo *ut det sermonem rectum, et benesonantem in os tuum ut placeant verba tua in conspectu Principum*. L'altra credenziale sarà per il Sig[nor] Conte d'Oppido, al quale affettuosamente ne raccomandarete et pregarete sua S[ua] S[ignoria] che sia contenta di haver fatto quel luogo per servizio di Cristo, sperando che Cristo ci saprà mandar altri habitatori assai più degni che noi. Et perché questo nostro fratello *aetatem habet, ipse de se loquetur*, et avisarà S[ua] S[ignoria] di quel che accade, per non dir altro di ciò, segno che dell'affettione di sua Sig[noria] non credemo mai poterci scordare, si ben la rimembranza nostra è di poco momento, ma S[ua] S[ignoria] può ben dir di noi. *Nuptie quidem paratae sunt, sed qui imitati fuerant non fuerunt digni*. Et questa medesima indignità nostra ne scusa con Padre Maestro Hieronimo Siripanno, et con M[esser] Giovanni Zurlo farete l'offitio, et con altri che voi sapete, et non vi scordate del Borgia, et dite loro che attendano a far buona diligenza di rividerne in Cielo, poichè non ci potemo rivider in Terra. Et ho lasciata per l'ultima la prefata nostra honoranda Madre et sorella, perché certo io sento un affanno per causa sua tanto grande che mi restringe il cuore et annodami la lingua et legami la mano, ch'io non posso né dire, né scriver quello che io sento, et non so che fare dopo il raccomandarla al Sig[nore], se non voltarmi a voi, figliol mio, et con lagrime di cuore dirvi *ecce Mater tua*, et non posso dirvi altro per questa, et se posso scrivere a lei, dirò qualche cosa, il che ancor con voi sarà comune.

*Vale*. Venetiis. 29 Martii 1533.

Vostro Jo:Pietro.

*Post data*. Ioan Berardino figliolo caro, se bene so' stato troppo modesto nella lunghezza della lettera, habiate pazienza, che il bisogno et la rarità mi sforza. Io scrivo a Madamma Sore Maria sopra il disordine commesso in haver lasciato entrar et star Madamma Beatrice nostra sore li con la nipote et con tante brigate, come da più bande per persone venute di là mi è stato riferito. Et parmi in gran stupore di non haver havuto rispetto alle costituzioni dell'ordine et alla scomunica Papale; però fate che subito si rimedii, et che la detta Madamma Beatrice, nostra sore, con la nipote et ogni altra secolare che li fusse, eccetto se alcuna fusse per novitia, per esser religiosa, si levino di là subito, et procurino di farsi assolvere dalla scomunica. Et dite a sor Maria che se da qua innanzi non osserverà et farà osservar la debita clausura in quel luogo, et le costituzioni de l'ordine, senza haver rispetto né a parenti né alle Regine, se ci fussero, dite che li faria meglio d'esser restata dove era prima. Et se ella non pensa di governar quel luogo con più riformatione et più clausura, che dove era primo, saria meglio d'esser stata cheta là dove era stata tanti anni. Si che fate, figliolo

mio, che non si perda più punto di tempo a proveder, perché importa troppo all'honor di Dio et al pericolo dell'anime loro. Et non è questo quello che io voleva persuadere alla detta Madamma sor Beatrice; vedo ben ch'io son stato inteso per contrario, et che gli è gran differenza da esser serva di Cristo ed esser serva del mondo. Et non ho parlato fin adesso, perché fin adesso son stato con speranza di mandar questi fratelli et di proveder di bona sorte; ma hora toltomi quel rimedio ho preso questo et prego che mi avvisate di quanto circa questo occorre, et rispondeteme a questo con diligenza, et non mi siate così scarso delle vostre lettere et massime in cose di tale importanza, perché l'amor che vi porto mi costringe a non tacermele. Ché da molti giorni son stato con gran dispiacere per haver inteso simil cose per altri che per voi, et non so como vi sia bastato l'animo di trattarme così male di veder le mie care sorelle et Madre in tal bisogno, et non voler ch'io lo sappia; perché *saltem* con lettere como fò adesso l'havesse possute aiutar. Dio vel perdoni. Et perché mi scrivesti nelli giorni passati del mio caro M[esser] Agostino (Scarpillo) et di poi non ne ho inteso altro, però vi prego che me ne diate avviso, et salutateo *in Domine*. Qui ho piu volte veduto il S[ignor] Francesco Beltrano, il qual ne ha tanto obligati con la liberal humanità, così amorevolmente usata verso di noi, che per forza son costretto ad avvisarvene, a talché quando con gratia di Dio lo vedesse ne aiutate a ringratiarlo; ma molto più perche lo ricomandiate alla mia honoranda madre sor Maria che preghi, et facci pregar il Sig[no]r per qualche suo bisogno; et questo medesimo si faria per tutti noi et per tutti gl'altri con chi la carità di Cristo ne congiunge. Et questa volta non vi lamenterete della brevità de le lettere, purché non più giustamente vi lamentiate della troppa lunghezza.

*Vale datum ut supra in litteris.*

*Idem* Jo. Petrus

## 2) Sonetto e madrigale del Fuscano

Fonte:

Codice Rossi 263 45 D 9 (Biblioteca Corsiana, Accademia dei Lincei di Roma), cc. 41<sup>v</sup>-42<sup>r</sup>,

In abito leggiadra in atti honesta  
 M'appar madonna, e 'n vista si serena  
 Che la beltà di maraviglia piena  
 Dinanzi a lei gridando va chi è questa.  
 Hor vagamente i dolci sguardi presta  
 Ad pascier sua dolcezza, et hor l'affrena  
 Et vedendo, hor l'incendio ch'ella mena  
 Se stessa teme, et di mirarsi resta.  
 All'hor dir'io, madona hor pensa quale  
 Sia l'ardor mio, se tal'è, tua figura  
 Chi temi d'esser piaga del tuo strale.  
 O ineffabil dolore, o pena dura  
 Che sia di me qual fine havra 'l mio male  
 Se amor dagl'occhi toi non te assecura

Di mirarvi si pascie

Mio viver donna, et dal mirarvi nascie

L'incendio che mi strugge ogn'hor si forte  
Che non meno di morte  
Mi fa parer la tormentata vita  
Ma qual piacer ch'appaga el mio penare  
Vorria che nel mirare  
Foss'io tutt'occhi, et ogn'occhio infinita  
Virtù, de contemplar vostro splendore  
Pero che la maggiore  
Cagion'è, questa, ch'a penar m'induce  
Che pochi son doi occhi a tanta luce.

### 3) Sonetti di Ioan Francesco Alois:

Saggia, santa, cortese, & bella Irene  
Viva nel puro, & non caduco inchiostro,  
Volgete il tergo a l'invide Sirene:  
Schernendo lieta & le corone, & l'ostro.  
Annoverar potrà tutte l'arene  
Del vasto Egeo, de l'Adria, & del mar nostro  
Colui, che tenta dir l'alme & serene  
Luci del franco, & bell'animo vostro.  
Nel pien di chiari lumi immortal tempio  
V'appresentate innanzi al gran motore;  
Senza le macchie del mondano affetto.  
O de le donne altero, & raro esempio,  
Pascete pur con l'infinito amore  
Del vero, & saldo ben l'alto intelletto

*(in Rime di diversi nobilissimi, et eccellentissimi autori, in morte della Signora Irene delle signore di Spilimbergo, Venezia, appresso Domenico e Gio. Battista Guerra fratelli, 1561, p. 78)*

Sorgon liete per te con l'erbe e i fiori,  
Pinel mio, sotto il ciel temprato e chiaro,  
E porgi a noi quel don nobile e raro,  
Laonde Apollo ed Esculapio onori.  
Or si destan per te tutti i scrittori,  
Che dell'erbe e dei fior lieti cantaro.  
Onde fan contra il rio tempo riparo,  
Rinnovando i sepolti antichi onori.  
Negli orti tuoi le peregrine fronde  
Con più vivo color spiegano il grembo,  
Ed han d'intorno l'aura e 'l ciel sereno,  
Mira tra le tue fiorite e verdi sponde  
Asperse d'un celeste e puro nembo,  
Ch'ondeggian con più ricco e lieto seno.

Mentre l'antiche leggi, o buon Pinello,  
Volgi col petto e 'l cor pien di bontade,

Fai larga fede a quest'oscura etade,  
Quanto il viver modesto è dolce e bello;  
Onde a guisa di puro e bianco augello  
Ten vai volando ognor sopra le ornate  
Rive d'Italia, e con voci alte e grate  
Pronto desti ad udir or questo or quello  
I lauri e i cedri dell'ombrose sponde  
Della tua bella Genua e ricchi e lieti  
Per te più che l'usato alzan le cime,  
E con verdi leggiadre arabe fronde  
Cingon le sacre tempie dei poeti,  
Che spiegano le tue lodi in dolci rime.

(in *Rime di poeti italiani del secolo XVI*, Bologna, presso G. Romagnoli, 1873, pp. 108-109)

Il tuo gran pianto, o Rota, e l'Appennino  
Ch'altero mira il mar d'Adria e 'l Tirreno,  
Desta e consola veramente e il Reno  
E l'aspro duro e freddo sasso alpino.  
Tutto quel che di grave ebbe il Latino  
E di dolce e di vago hai nel tuo seno  
Onde il Permesso è per te colmo a pieno  
Saggio e novo Amfion dotto e divino.  
Vive sacro il sepolcro in ogni parte  
Ove è cenere ed ombra il bianco velo  
Del tuo caro immortal ricco tesoro.  
Ne le tue vive ed onorate carte  
Son le piene dolcezze alte del cielo  
E ne gli antichi i crisoliti e l'auro.

(in B. ROTA, *Sonetti e Canzoni con l'Egloghe pescatorie*, Venezia, Giolito, 1567)

Tra scelte genti, ove 'l mar d'Adria freme,  
Con molta libertà, Dolce, ti stai  
E nel campo latin cogliendo vai  
E fiori e fronde e ben purgato seme.  
Io ne la turba, ove il reo mostro geme,  
Lungo il Sebeto, servo, a schiera i guai  
Misuro, e lungi da i dì chiari assai  
Torbido e pigro inverno il mio cor preme.  
Deh, per quel puro inchiostro, onde le Muse  
Cingon le tempie tue d'edera nova,  
Dimmi che scrive il buon Manuzio mio?  
Che canti tu, da le cui rime escluse  
Son l'invide Parche? e a pieno, dove  
Odo con grave suono Euterpe e Clio?

(in *Rime di diversi illustri signori napolitani*, Venezia, Giolito, 1555)

## CAPITOLO SECONDO

### *Le Stanze sovra la bellezza di Napoli*

#### 1) IL «TRIPUDIO DI NYMPHE NAPOLITANE»

Le *Stanze del Fuscano sovra la bellezza di Napoli* apparvero a Roma per i torchi dell'asolano Antonio Blado<sup>1</sup> il 20 Aprile 1531, con breve di approvazione del papa Clemente VII a firma dell'umanista Blosio Palladio (al secolo Biagio Pallai). L'opera si apre con due dediche, indirizzate rispettivamente al nobile Antonio Cicinello del Seggio di Montagna ed al più noto Ioan Francesco Alois, detto il «Caserta», personaggi di cui ci si è già occupati.

Il poemetto in ottave è strutturato in due canti (121 e 178 stanze) nel corso dei quali si registrano alcune 'incursioni liriche', consistenti in tre canzoni, quattro gruppi di due stanze di canzone, due corone madrigalesche, un madrigale singolo.<sup>2</sup> Una sezione in prosa, inoltre, si addiziona ai due canti, riprendendone il filo narrativo ed andando a costituire con tutta evidenza un epilogo dell'opera.

L'*imprimatur*, che data 17 marzo, accenna in termini significativi alla richiesta di stampa del «neapolitanus», «dilectus filius», Ioan Berardino Fuscano, il quale «in materno sermone, et rithmis» ha composto «nuper», da non molto tempo, un «librum [...] de laudibus Urbis Neapolitane», definizione che, mettendo in risalto la significativa finalità elogiativa delle *Stanze* nei confronti della città di Napoli, induce anche a soffermarsi brevemente sul titolo con cui l'opera viene data alle stampe e su quello, ugualmente privo di qualsiasi riferimento al tema della lode cittadina, che il Fuscano stesso menziona invece nel corso dell'opera.

Nello spazio delle due dediche, in particolare, il Fuscano ritiene opportuno – com'è consuetudine – presentare l'opera ai dedicatari, sottolineando anzitutto che in essa si troverà cantata «la bellezza de le

---

<sup>1</sup> Sullo stampatore Antonio Blado de Asola cfr.: D. BERNONI, *Dei Torresani, Blado e Ragazzoni. Celebri stampatori a Venezia e Roma nel XV e XVI secolo*, Milano, Hoepli, 1890; G. FUMAGALLI, *Antonio Blado, tipografo romano del secolo XVI. Memoria storico-bibliografica*, Milano, Hoepli, 1893; G. FUMAGALLI-G. BELLI- E.S. VACCARO, *Catalogo delle edizioni romane di Antonio Blado ed eredi (1516-1593)*, 4 fascicoli, Roma, 1891-1961; F. BARBERI, *Blado Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi DBI), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 10, 1968, pp. 753-757; M. MENATO, *Blado Antonio*, voce in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. Menato, E. Sandal, G. Zappella, Milano, Bibliografica, 1997, pp. 147-149 (e relative ulteriori voci bibliografiche).

<sup>2</sup> Cfr. più avanti *Nota metrica*. «Ne l'humil stilo d'ottava rima». *Ottave, canzoni, madrigali*.



NAPOLITANE NYMPHE» (c.A4v) e dichiarando, con minor allusività e maggior fermezza, il titolo dell'opera:

Et perché osservan li eruditi scrittori di presupporre il nome della cosa di che si tratta nel principio d'ogni lor trattato, havend'io da ragionar di cose liete, dilettevoli, floride et gioconde, m'ha parso da l'ombra della bellezza poetica toglier qualche ornato velo et, sotto quello, dar nome a questa mia cosetta Tripudio di NYMPHE NAPOLITANE.

(c. C2v)

L'affermazione del Fuscano è perentoria e volta a mettere in evidenza (più di quanto non faccia già il carattere maiuscolo opportunamente utilizzato dallo stampatore) il motivo portante dell'opera, ovvero il particolare protagonismo delle ninfe napoletane prossime ad un imminente tripudio, raggiungere le quali, per godere della visione della loro corifea, sarà l'unico obiettivo dei protagonisti, impegnati in un itinerario che, dalle falde del Vesuvio e dalle sponde del fiume Sebeto, conduce nei pressi di Posillipo, nuovo Parnaso partenopeo, passando per Poggioreale e la collina di Sant'Elmo.

Il titolo scelto dal Fuscano, comunicato esplicitamente al dedicatario Alois, era dunque calzante e valeva, per altro, a conferire un tono genericamente allegorico al poema, nel quale «non senza poetico artificio si ragiona, né meno a le nymphe senza misterio s'allude» (c. C2v).

Se queste sono le premesse, si può essere indotti a ipotizzare con cautela che sia da attribuire allo stampatore Blado<sup>3</sup> la scelta di modificare del tutto il titolo dell'opera, rendendone esplicito sin dal frontespizio il genere (*Stanze*), l'autore (*del Fuscano*) e, sommariamente, il contenuto (*sopra la bellezza di Napoli*), cancellando quasi di prepotenza l'altro di boccacciana memoria (ovvero la *Comedia delle ninfe fiorentine* con la quale fitto sarà il dialogo intertestuale stabilito dal Fuscano per le pagine in prosa conclusive) a favore di un titolo più commerciale e si direbbe meno 'pagano' per un editore che si avviava a diventare stampatore camerale.

Del resto è giusto rilevare che anche lo stesso Fuscano rinuncia, in corso d'opera, a quell'aura di allegorismo racchiusa nel motto «rompa la noce chi vole gustar suo frutto» (c. C2v), aggiungendo ai due canti la sezione in prosa in cui il protagonista del poemetto, Philologo, calando la maschera e lasciando intravedere il volto dell'autore, assolve al compito

---

<sup>3</sup> G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, [Seuils], a cura di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 73: «Il destinatario (di diritto) del titolo non è necessariamente il suo produttore di fatto, [...] casi di titoli trovati dall'editore, e molti altri membri dell'ambiente autoriale possono svolgere questo ruolo che – in linea di massima – non ci interessa [...] a meno che l'autore non riveli tale fatto dando un'informazione, necessariamente paratestuale, che nessuno potrà in seguito trascurare».

di illustrare diffusamente alle stesse ninfe apparsegli in sogno, perché «nel dipingere le vaghe membra del sito de la bella Parthenope [ha] solamente *la bellezza de le piagge, rivi, liti, colli, poggi, scogli et giardini* decantato, et la proprietà loro *in similitudine di vaghe Nymphe [ha] trasformata»* (c. X3r: il corsivo è mio).

Su questa linea, inoltre, se la variazione da *Tripudio di Nymphe Napolitane* a *Stanze sopra la bellezza di Napoli* risolve da un lato quell'ambiguo 'ostracismo' del metro dell'ottava rima dal titolo che si ritroverà anche nei pochi altri poemetti in stanze di area napoletana nel corso della prima metà del Cinquecento (si ricordino *L'Opera nuova nomata tempio de amore* di Iacopo Campanile; *Lo specchio de le bellissime donne napoletane* dell'imolese Iacomo Beldando; *L'amor prigioniero* di Mario Di Leo),<sup>4</sup> dall'altro essa va a coincidere anche con la sottile vena polemica con cui il Filologo-Fuscano giustifica il mancato elogio delle «tante bellissime donne et leggiadre donzelle» napoletane, la cui bellezza pure «è di tanto valore dotata» (c. X3r):

gran peso d'invida malivolentia sovra me stesso havrei accumulatami si ad ornare parimente la copia di belle donne, che l'inclita Parthenope possede, postomi fusse. Atteso che, si da le velenose adulationi io volesse, come voglio et sempre volsi, trovarmi alieno, mi bisognaria de la odiata verità esser amico, et così più di quelle che di bellezza son stimate ricche si sentirebben da me forse lese, che non de l'altre a le quali non l'ombra di beltà, ma la vera bellezza fu sempre cara.

(c. X3v)

L'allusione alle donne partenopee che «Nymphe napolitane» poteva evidentemente adombrare, affidando al solo dato esterno l'inserimento del poemetto del Fuscano in quel filone encomiastico che pure avrà una sua fortuna, sembra dunque evitata da quel «sopra la bellezza di Napoli», una sola significativa donna, dunque, Partenope, la cui *bellezza* non è data da «biancheggiamenti di fastidiosi liquori», «mescolati colori», «hami di parole», «esche di voci», «figure di adornar conviti, danze et giochi» (c. Y4r), ma dai doni che dalla Natura «gratiosamente si receveno» (c. Y2v).

Un titolo nuovo, allora, *Stanze sopra la bellezza di Napoli*, del tutto diverso rispetto a quello indicato nelle dediche, che evita per di più la discrepanza fra essere ed apparire aborrita dall'integrata Fuscano e va a sanare quella rischiosa frattura fra la «coverta» del libro e il suo contenuto:

non ho voluto che la mia penna per ogni volume discorra, perché alcuni di essi a quei libri gli assomiglio le cui coverte et gli cui margini di ricco oro son lavorati et fregiati,

---

<sup>4</sup> Per tutti si veda: *Lodi di dame napoletane del secolo decimosesto dall' «Amor prigioniero» di Mario Di Leo, con notizie ed estratti di altri poemetti sincroni di simile argomento*, a cura di G. Ceci e B. Croce, Napoli, 1894.

ma dentro le machiate carte cose poi tanto molli et impudiche si trovano, che le sommerse in simili macchie non vive, ma d'infame morte chiamar si ponno famose.

(cc. X3<sup>v</sup>-X4<sup>r</sup>)

È anche necessario riflettere sulla probabile posteriorità di queste pagine in prosa rispetto alle due dediche e allo stesso poemetto in ottave, così come su quel «nuper» dell'*imprimatur*, affidandosi ai pochi elementi interni all'opera che possano risultare utili a fissarne il tempo della stesura.

La dedica ad Antonio Cicinello contiene un dato cronologico rilevante, ovvero la prematura scomparsa di Galeazzo Cicinello fissata da Carlo De Lellis, come si è già visto, al 1528 in occasione dell'assedio del Lautrec («ne l'impeti di fame, di peste, di guerre et di assedî», ricorda lo stesso Fuscano).<sup>5</sup> Questo termine *a quo* è confermato dai versi, ove il protagonista Philologo osserva sgomento la deturpata bellezza dei giardini di Poggioreale ad opera de «l'infinito essercito di Galli» (c. E1<sup>v</sup>),<sup>6</sup> e regge alla successiva menzione di personaggi ancora viventi come Girolamo Borgia, Pietro Gravina, Bernardino Rota, Marcantonio Epicuro (c. I1<sup>v</sup>) e, naturalmente, Jacopo Sannazaro (c. G1<sup>r</sup>).

Foriero di interrogativi, in verità, è solo il riferimento a Pietro Gravina che il personaggio Alpitio, premurosa guida del protagonista Philologo lungo il sito napoletano, promette di incontrare («vedrai») sul 'Parnaso' partenopeo collocato a Posillipo. Se il Minieri Riccio fissava al 1526 l'anno della scomparsa del Gravina,<sup>7</sup> studi successivi hanno stabilito che costui probabilmente morì tra il 1528 e il 1529 (forse per la banale puntura di un riccio o più probabilmente di peste) e, difatti, datano 1528 le ultime sue lettere.<sup>8</sup> Il dato di per sé indurrebbe a pensare che il Fuscano abbia fatto in tempo a menzionare per vivo il Gravina prima della sua scomparsa, quasi a rendergli inconsapevolmente un estremo omaggio, ma come spiegare la menzione del Fuscano ad opera del Gravina nei suoi *Neapolitani Poematum libri* dove all'epigramma rivolto al nostro segue – come si è già avuto modo di accennare – il secondo più problematico *De libello edito*?

*De libello edito.*

Sit licet exiguus nec lata fronte libellus,

<sup>5</sup> C. DE LELLIS, *Famiglie nobili di Napoli*, ms. X A 12 (Biblioteca Nazionale di Napoli), p. 24r.

<sup>6</sup> Anche il Lautrec vi è esplicitamente menzionato: «trovai in un marm'ove scritto / stava 'l tenore del vilpendio et danno / ch'ebbe Lautrech con sue genti trafitto» (*Stanze*, I.35, c. E2<sup>r</sup>).

<sup>7</sup> C. MINIERI RICCIO, *Biografie degli Accademici Alfonsini* [Napoli, Furcheim, 1881], rist. anast. Bologna, Forni, 1969, pp. 119-123.

<sup>8</sup> Cfr. l'esautiva voce di M. CERRONI in DBI, vol. 58, 2001, pp. 770-772. Per l'*Epistolario* del Gravina (Napoli, Cacchii, 1589) cfr. Pedizione recente a cura di A. Della Rocca, Napoli, Loffredo, 1992.

Censebis magno si interiora leges.  
Indica sic claudit preciosa archula gemmas.  
Saepe quidem parvus continet ampla locus,  
Obvia non cunctis sed plura occulta recondit  
Vilius aureolum quod tibi constat opus.<sup>9</sup>

L'epigramma non offre indizi per capire a quale opera si stia riferendo il Gravina, ma è assai probabile che l'«exiguus [...] libellus» coincida con le *Stanze* in cui l'erudito umanista si ritrovava elogiato, un'ipotesi che va però a generare un evidente 'corto-circuito'. Se il Gravina fosse realmente morto tra il 1528 e il 1529 e menzionasse dunque nel suo epigramma le *Stanze* come libello «edito», si sarebbe indotti a pensare ad una precedente edizione dell'opera di cui altrove non si fa menzione alcuna (*imprimatur* compreso). L'alta dose di probabilismo fa pendere la bilancia del buon senso in opposte direzioni, ovvero non in quella di una irrecuperabile prima edizione delle *Stanze*, ma di una loro testimonianza a favore dello slittamento della data di morte del Gravina almeno a partire dall'ottobre 1531, o anche in quella di una lettura manoscritta da parte del pontaniano.

Qualche altra considerazione, tuttavia, è suggerita – si diceva – dalle pagine in prosa conclusive e dal 'ricordo' del Sannazaro. Se nel corso del primo canto, infatti, il personaggio Alpitio promette esplicitamente, «Syncero *udrai* la cui famosa tromba / invita a rallegrar gli giorni nostri» (I. 63, c. G1r), parlando del Sannazaro sempre al presente («al lepore di sua lingua hetrusca / *risona*»; «l vago prato d'eloquentia tusca / *fiorisce* in lui», *ibidem*), è certamente significativo che il Fuscano chiuda l'opera ancora nel segno del Sannazaro, ma per piangerne la scomparsa: «quel Syncero, vaso d'eterna primavera [...] in cielo con la sua serena anima essaltato» (c. Y4v).

Nelle intenzioni del Fuscano, dichiarate nella dedica ad Alois, le *Stanze* si concludono con l'immagine delle ninfe in tripudio nella «verde foresta» alla fine del II canto («chiudendo il dir mio con l'inchiudersi loro a ballare in quella verde foresta», c. C2v), un'affermazione che lascia propendere, allora, per una stesura delle dediche e del poema tra il 1528 e i primi mesi del 1530, cui aggiungere di poco posteriore, a partire dall'agosto 1530 (cui risale la morte del Sannazaro) e fin quasi a ridosso della stampa (si ricordi il «nuper» dell'*imprimatur*), la compilazione delle pagine poste a chiusura dell'opera.

---

<sup>9</sup> Petri Gravinae Neapolitani poematum Libri Ad illustrem Ioannem Franciscum De Capua Palenensium comitem. Epigrammatum liber, Silvarum et elegiarum liber. Carmen epicum, Napoli, Sultzbach, 1532, c. 34v.

## 2) LA DEDICA A IOAN FRANCESCO ALOIS: QUESTIONI DI ORATORIA E POETICA

«Intervento occasionale» tra i rari scritti teorici intorno alla poesia e alla lirica in volgare rintracciabili nella cultura napoletana degli anni Trenta,<sup>10</sup> la dedica che il Fuscano indirizza a Ioan Francesco Alois in forma di trattatello, dal titolo *De la oratoria et poetica facultà* (cc. B1r-C3r), si può dire sia una delle poche, se non l'unica, sezione delle *Stanze* ad aver suscitato l'attenzione di quanti nell'ultimo trentennio si sono occupati a vario titolo di teorie poetiche cinquecentesche.

Fuscano ha, infatti, il vanto di essere stato antologizzato nella fondamentale raccolta di trattati curata da Weinberg,<sup>11</sup> in ragione della «“défense de l'éloquence” e in particolare, di quella parte di essa che più interessava l'autore: la poetica»,<sup>12</sup> e di essere assunto persino, a fianco del Gesualdo e di Silvano da Venafro, tra i teorici, o quanto meno tra i precursori, di quel Manierismo letterario napoletano che si nutrirà di «locuzioni artificiali». <sup>13</sup> Identificando ed associando – come si vedrà tra breve – oratoria e poetica, umanità e divinità, ed attribuendo un assoluto primato alla poesia, il Fuscano sostiene «una proposta militante di letteratura volgare in una ricerca di poesia amplificatrice, dotata di poteri sacrali e segreti, [...] come sublimazione del reale, come luogo sacrale ed esoterico», dove l'oratoria non è più ornamento esterno e tecnico, ma «garanzia di un potere artificiale per la fondazione di un materiale di colori e di suoni, in cui va riconosciuta la traccia di un “furore divino”». <sup>14</sup>

Nel solco tracciato da Weinberg da un lato, e da Ferroni dall'altro, si è inserito De Lisio,<sup>15</sup> che ha rintracciato nel trattatello del Fuscano la più chiara esemplificazione del «trapasso dall'area umanistico-rinascimentale a quella “manieristica”», nella misura in cui l'autore innalza «l'*inventio* fuor del dominio umano, in una impenetrabile sacralità» e riduce «il discorso umano intorno all'arte poetica proprio alla *locutio*», nella ricerca di parole «colorate», «ornate» e «candide». <sup>16</sup> In ciò De Lisio misura la distanza che separa Fuscano dal Parrasio e da quel suo commentario *In Q. Horatii Flaccii artem poeticam*, che contiene per lui «i prolegomeni del lungo e

<sup>10</sup> G. FERRONI, *La teoria della lirica: difficoltà e tendenze*, in G. FERRONI – A. QUONDAM, *La “locuzione artificiosa”. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 23.

<sup>11</sup> *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970 (la dedica- trattatello è riportata nel vol. I, pp. 187-195).

<sup>12</sup> Ivi, p. 602.

<sup>13</sup> G. FERRONI – A. QUONDAM, *La “locuzione artificiosa”*, cit.

<sup>14</sup> G. FERRONI, *La teoria della lirica: difficoltà e tendenze*, cit., p. 23.

<sup>15</sup> P. A. DE LISIO, *Gli anni della svolta. Tradizione umanistica e Vicereame nel primo Cinquecento napoletano*, Salerno, Società editrice salernitana, 1976, pp. 125-133.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 132-133.

controverso dibattito sulla caratterizzazione del poeta, sulla natura, sul fine e le forme della poesia».<sup>17</sup>

L'analisi di De Lisio sembra tutto sommato mirare al risalto della parrasiana caratterizzazione dottrinale dell'artista di contro al ritratto fusciano del poeta ispirato da quel furore divino che vanifica le stesse dottrine umane («quantunque dotti et eruditi siano, diventar poeti non ponno, si prima dal furor divino concitati non sono», c. B3r), e sembra quasi che, solo per poterlo poi collocare al primo gradino in discesa della parabola dell'umanesimo meridionale, De Lisio si sforzi di individuare i legami del Fuscano con la «temperie spirituale del suo tempo», sviluppando il laconico cenno di Weinberg («egli appartiene integralmente al Cinquecento»)<sup>18</sup> Il rammarico che il Fuscano esprime per il decadimento dell'eloquenza e per le connesse sciagure socio-politiche della «infelice Italia» gli appare un segno indiscusso della sua carica 'civile' umanistica, così come umanistici gli sembrano nella dedica-trattato «il gusto della ricerca etimologica [...], gli accenni ai canti di Orfeo e alla cetra d'Amfione [...], la commossa ammirazione con cui sono ricordati Pietro Summonte, Giovan Francesco Caracciolo, Iacopo Sannazaro, Pietro Antonio Caracciolo».<sup>19</sup> Lo stesso «integrismo cristiano» con cui Fuscano esorta i poeti, vasi del furore divino, ad «adorare, timere et reverire» Dio, è da ricollegare per De Lisio alla «crescente inquietudine di un'età "lungamente vessata" dalla guerra del Lautrec, dagli assedi, dalle devastazioni, dalla peste, da quegli sconvolgimenti e calamità innanzi alle quali l'uomo torna ad avvertire la presenza – minacciosa o serenatrice – del Divino».<sup>20</sup>

L'intervento del Fuscano non gli appare, in sostanza, «originalissimo», riutilizzando materiali «logori» (da intendersi come lontani echi delle *Genealogie* di Boccaccio e della lunga tradizione platonizzante) e partendo da una «riduzione»-identificazione di oratoria e di poetica, che risale sì alla tradizione medievale, come sostiene Weinberg, ma, in tempi più vicini, anche alle teorie pontoniane cui pure il suo beniamino Parrasio si ispira chiaramente.<sup>21</sup>

Solo una «svista ingenua», secondo De Lisio, consentirebbe *in extremis* al Fuscano di riabilitare il momento umano della poesia, separando la divina *inventio* dalla umana *locutio*: «il poeta quasi da niente, per via ad altri investigabile, crea, compone et fa suoi misurati concetti et dopo li

---

<sup>17</sup> Ivi, pp. 87-117 (part. p. 87).

<sup>18</sup> B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica*, cit., p. 602.

<sup>19</sup> P. A. DE LISIO, *Gli anni della svolta*, cit., p. 132.

<sup>20</sup> Ivi, p. 130.

<sup>21</sup> Cfr. G. PONTANO, *I dialoghi*, a cura di C. PREVITERA, Firenze, Sansoni, 1943. Sembra giusto sottolineare che nell'*Actius* Pontano ricordava: «Cicero ait poetam oratori esse finitimum» (p. 227, § 32).

rappresenta con tanta bellezza che fura li animi, pare che l'opre sue non altramente che da lui create, composte et fatte si possono chiamare» (c. B4r).

Sul rapporto tra *inventio* e *locutio* riflette anche De Blasi che, inserendo il «breve scritto teorico» nella tradizione di studi di poetica inaugurata dall'*Actius* del Pontano, ne mette in luce l'esaltazione della letteratura e della poesia e la relegazione «in secondo piano dell'intelletto umano [che] è di fatto ricondotto in forte misura alla determinante influenza della predestinazione divina», ma per cogliervi anche:

il rilancio della letteratura volgare, che favoriva l'accesso alle lettere anche a quanti fossero semplicemente in grado di mostrare i frutti di una più o meno facile ispirazione, pur non possedendo la solida cultura latina e la «collaudata abilità umanistica», ancora all'inizio del secolo considerate lasciapassare indispensabili per l'ammissione nella cerchia dei letterati.<sup>22</sup>

Se il discorso sul trattato del Fuscano portato avanti dai vari studiosi sembra fondere in qualche modo *pars destruens* e *pars costruens*, non lascia margine di discussione, invece, la rapida ed impietosa lettura di Parenti che biasima duramente il trattato del Fuscano, considerandolo del tutto privo di «ambizioni teoriche», mera esercitazione nel genere epidittico da parte di un letterato di cultura umanistica «più orecchiata che posseduta», dallo stile «puramente esornativo – che – si fregia di paragoni iperbolici [...] o è intessuto di chiasmi che altro non sono che giochi di parole, di antitesi e di ricercate figure etimologiche».<sup>23</sup>

In realtà, ben altra è l'operazione messa in atto da Fuscano nella stesura della dedica-trattato, per comprendere la quale sembra opportuno partire dalla sintetica ed esaustiva descrizione dell'appartato ambiente culturale partenopeo con cui lo stesso Ferroni giustifica la scarsa riflessione dei meridionali sui grandi problemi della poesia in volgare:

Nella fase iniziale del secolo XVI l'ambiente partenopeo appare in una posizione relativamente appartata, quasi tagliato fuori dalle linee culturali egemoniche che si imponevano non soltanto nella Roma medicea, ma anche in altri centri come Venezia e Ferrara (e in misura minore Firenze e Siena). Il grande slancio culturale della Napoli aragonese e pontaniana non riusciva a prolungarsi e a definirsi in posizione egemonica nei riguardi della cultura italiana: con la definitiva caduta della dinastia aragonese nel 1501 e col passaggio sotto la dominazione spagnola (1503)

---

<sup>22</sup> N. DE BLASI – A. VARVARO, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura Italiana. Storia e Geografia*, dir. A. Asor Rosa, vol. II, *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, tomo I, pp. 235-325 (part. pp. 304-305).

<sup>23</sup> G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca: Ioan Bernardino Fuscano*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di F. Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 125-148 (part. pp. 126-127).

l'umanesimo napoletano si trovava a sospendere l'attivo scambio che nello scorcio del secolo precedente aveva stabilito con la cultura degli altri centri italiani [...]. Rispetto al rapporto diretto e privilegiato che avevano istituito col potere assoluto di una monarchia in lotta contro le caste baronali [...], gli intellettuali cadono subito in una posizione subalterna e [...] chiudono la loro esistenza negli *otia* umanistici, in una signorile convivenza con una nobiltà anch'essa subalterna ed emarginata da ogni reale partecipazione alla vita politica europea.<sup>24</sup>

Per quanto Fuscano abbia spesso avuto modo di 'evadere' dall'angusto ambiente culturale napoletano del dopo-Pontano ed entrare in contatto con quegli ambienti romani e veneziani dove passavano le «linee culturali egemoniche» (recandovisi, lui «caval senza freno», al servizio di Fernandez de Cordova prima e di Gian Pietro Carafa poi) e per quanto, allora, la probabile frequentazione di centri culturali certamente più avanzati potrebbe in qualche modo giustificare la capacità di produrre un intervento, pur «occasionale», sulla poetica, risulta assai più fecondo riflettere sul fatto che, con tutta probabilità, la sua formazione debba collocarsi in uno di quei centri «provinciali e di retroguardia» dove meglio era sopravvissuto «l'influsso diretto e massiccio» delle pagine landiniane.<sup>25</sup>

La dedica presenta una struttura trimembre: alle pagine dedicate all'eloquenza (cc. B1r-B2v) seguono quelle incentrate sulle facoltà poetiche (cc. B2v-B4v), cui si addiziona la parte eminentemente dedicataria indirizzata al giovane Ioan Francesco Alois (cc. B4v-C3r).

La trattazione svolta dall'autore in quella che egli stesso considera in realtà una modesta «*prefazione* a la description [...] de l'aminissimo sito napoletano» (c. B4v) non è indubbiamente originale, non perché risente, come è stato detto, di echi platonici e boccacceschi, bensì perché procede palesemente in margine a chi di quei materiali già si era servito in altro contesto: Cristoforo Landino e il suo *Proemio al Comento sopra la Comedia*.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> G. FERRONI, *La teoria della lirica: difficoltà e tendenze*, cit., pp. 20-21. Per un quadro del Rinascimento 'meridionale' si vedano: E. GOTHEIN, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, [1886] trad., note ed indici a cura di T. Persico, con una introduzione di F. Cardini, Firenze, Le lettere, 1985; F. TATEO, *L'umanesimo meridionale*, Bari, Laterza, 1981 (II.ed.); i capitoli di M. SANTORO, *La cultura umanistica*, in *Storia di Napoli*, vol. IV, Napoli, Soc. editrice Storia di Napoli, tomo II, pp. 315-498 e di N. BADALONI, *Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal 1500 al 1600*, in *ivi*, vol.V, tomo I, pp. 641-689.

<sup>25</sup> C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, vol. II, Roma, Bulzoni, 1974, p. 207.

<sup>26</sup> Edito a Firenze il 30 agosto 1481 con dedica alla Signoria medicea e impreziosito dalle celebri incisioni del Botticelli, il *Comento sopra la Comedia* del Landino godette di un successo immediato sia lungo il Quattrocento che per tutto il Cinquecento, contando numerose ristampe (la *princeps* ebbe la tiratura *record* di 1200 esemplari). Affondando le sue radici nelle precedenti orazioni *Camaldulenses* nonché nella *Prolusione petrarchesca*, il *Comento* landiniano fa della *Commedia* dantesca il primo esempio di umanesimo volgare, avvicinandosi ad essa con



Sembra pertanto necessario seguire l'itinerario di Fuscano nella dedica-trattato ed indagare la qualità del suo riutilizzo dei materiali landiniani, cui approda non solo in ragione di quel suo essere un «cultore di Dante»,<sup>27</sup> ma evidentemente anche sulla scorta dell'alto tasso di diffusione del *Comento* «sui banconi dei librai [...] nelle biblioteche private [...] sugli scaffali delle case nobiliari; sulle scrivanie dei dotti, dai grammatici [...] ai linguisti, ai commentatori, agli studiosi di poetica, agli scrittori, e non solo di quelli italiani né solo di quel secolo».<sup>28</sup>

Fuscano dà inizio al suo ragionamento denunciando la deplorable decadenza che l'eloquenza vive ai suoi tempi.

Pur essendo il parlare comune agli uomini, assai rari gli sembrano coloro che si adornano nel «prato» dell'oratoria, per cui non resta che auspicare, tra il vario lavoro delle diverse dottrine, la riscoperta di questa «mirabile reina» che giace «occolta» e che sola potrebbe ciceronianamente infiammare e sedare gli animi, rendendo il «mortale vivere [...] ornato et bello» (c. B1v).

L'autore inizia sin da subito a muoversi in margine al Landino riscrivendo, per questa sezione, alcuni passaggi del paragrafo del *Proemio* dedicato ai *Fiorentini eccellenti in eloquentia*, ove si intarsiano a loro volta luoghi ciceroniani:

Non picciolo biasmo mi par che sia de l'humano ingegno, Ioan Francesco dolcissimo, *ch'essendo il parlar commune a tutti gl'homini, pochi siano quelli che dal sempre verde et ameno prato d'eloquentia notabilmente adornati riescano* Et si fra li varî studî, che ad investigar le diverse nature d'animali, a calcular l'occolti decreti di celesti corpi et a dipinger la bellezza de la ingegnosa terra et di suoi fecondi parti ogn'hor se frequentano, alcun vi ne fusse

Maraviglia certamente stupenda, che essendo l'oratione comune a tutti gl'huomini, rarissimi sieno quegli che in epsa divenghino eccellenti.

(*Proemio*, IV. 4-5)

---

gli strumenti del neoplatonismo e dell'allegoria morale. Cfr. in generale, A. VALLONE, *L'interpretazione di Dante nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1969, e IDEM, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, I Milano, Vallardi, 1981, pp. 231-268; P. GIANNANTONIO, *Cristoforo Landino e l'umanesimo volgare*, Napoli, Liguori, 1971; per una più diretta comprensione dell'opera e del pensiero del Landino, si vedano tuttavia i già citati *Scritti critici e teorici* curati da Roberto Cardini ed inoltre: R. CARDINI, *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973; IDEM, *Landino e Dante*, in «Rinascimento», II serie, XXX, 1990, pp. 175-190; P. PROCACCIOLI, *Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento. L'Inferno nel "Comento sopra la Comedia" di Cristoforo Landino*, Firenze, Olschki, 1989. Per il *Comento* si veda, infine, la recente e preziosa edizione a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2001 (con vasta ed aggiornata bibliografia, pp. 195 sgg.), da cui sono tratte tutte le citazioni.

<sup>27</sup> Cfr. G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco di Dante...*, cit.

<sup>28</sup> P. PROCACCIOLI, *Introduzione a C. LANDINO, Comento sopra la Comedia*, cit., pp. 98-99

d'eloquentia sì acceso che, tra li secreti thesori dove *questa ch'io dico mirabil reina di mortali occolta* giace, trovasse et a degni intelletti comunicarla s'ingegnasse, senza dubio il mortale vivere sovra mortal modo ornato et bello sarebbe. Atteso che questa è quella che con sua non meno elegante copia che copiosa elegancia, le aghiacciate voglie ad espugnar qualunque honorata et difficil pugna *pote infiammare, et le fiamme degl'infuriati animi nel più acceso loro incendio in tenera dolcezza liquefare.* (cc. B1r-v)

Il Fuscano scrive, dunque, il suo trattatello—prefazione anzitutto per piangere e biasimare insieme «la calamità di nostri tempi», dal momento che dell'età classica, quando con Virgilio e Cicerone l'oratoria raggiunse «il colmo del suo pregio», e di «quel secolo» più recente che del «quinto elemento [i Fiorentini] si adornava», non resta altro che il ricordo e il doloroso raffronto col presente:

Et perché la moltitudine di sue laudi è d'altri humeri peso che di miei, invece di commemorarla mi resto a piangere la calamità di nostri tempi, tanto diversi da quel felice secolo nel cui, *al crescer de l'imperio latino*, scoprendo costei le sue troppe bellezze et coruscando coi raggi del suo splendore, *solo nel mantoano et ciceroniano petto pervenne leggiadramente al colmo del suo pregio.* Di *quel secolo*, il quale di meravigliosi spirti pululava et *che di questo tra le humane cose quinto elemento si adornava*, devemo tanto ricordarne quanto di questo, dove hor ne troviamo, potemo dolerne. Però che, manchati quelli spirti a li quali non revolution di tempi, non inclementia del cielo, non impeti di ferro, non combustion di foco mai leder poteva, *la infelice Italia* con questo lungamente vessato Regno di Napoli *sono sempre stati sommersi ne gli diuturni diluvi di varie barbariche nationi*, el che è stata cagion

È la eloquentia regina de gl'huomini. (*ibidem*)  
eloquentia, non solo morta, ma per tanti secoli sepulta (IV. 30)

Vero questa può infiammare e pigri ad ogni honorifico pericolo et restinguere gl'animi infuriati, et da tumulto et seditione ridurgli a tranquillità. (IV. 7-9)

Crebbono queste due spetie di scriptori [il poeta e l'oratore] crescendo lo 'mperio latino, et vennono al suo colmo in Virgilio et Cicerone [...]. (IV. 15).

La qual chosa fu in tanta admiratione al sommo pontefice, che [...] affermò e' Fiorentini essere nelle chose humane el quinto elemento (IV. 119-120).

tutta Italia con perpetuo et diuturno diluvio da varie et barbariche nationi submersa (II. *Apologia di Dante*, 258-59).

potissima d'haverne posti in gran bisogno di *quelli soblimi ingegni che con la somma loro eloquentia, col prudente governo, con la grandezza d'animo et con ardentissima charità s'havessino in defension di loro Republica adoprati.* (cc. B1v-B2r)

vedremo in ogni età quanto sia stata grande la copia di quegli, e quali et per somma prudentia et acume d'ingegno, hanno saputo, et con grandezza d'animo, con vera libertà hanno potuto, et con ardente carità hanno voluto bene consigliare e amministrare la rep.[ublica] (II. 86-88).

I passaggi prelevati dal Landino vengono in qualche modo strumentalizzati da Fuscano e finalizzati, allora, al rammarico per le disgrazie socio-politiche dell'Italia e soprattutto del «lungamente vessato Regno di Napoli».

Sulla scorta della landiniana impostazione classicistico-repubblicana (o anche «giacobina' *ante litteram*») con cui l'autore del *Proemio*, e ancor prima della *Prolusione Petrarquesca*, «ripercorre e scandisce l'intera storia della cultura e della letteratura romana, strettamente connettendo libertà politiche, repubblica, e affermazione ed espansione classicistica»,<sup>29</sup> Fuscano attribuisce, tra l'altro, a «gli diuturni diluvî di varie barbariche nationi» l'aver posto «in gran bisogno» quei pochi ingegni che avrebbero potuto adoperarsi per il bene pubblico, coltivando l'oratoria. Ben diverso, invece, in Landino è il ragionamento condotto per elogiare la Repubblica fiorentina ove sempre viva è rimasta la tradizione oratoria. È Landino, infatti, a periodizzare l'apogeo dell'eloquenza e il suo conseguente declino rispettivamente nell'età classica, con Cicerone e Virgilio, e nella drammatica ondata di invasioni barbariche alla fine dell'Impero e a sottolineare che, come Firenze fu l'ultima città «nella quale si spegnessi tale facultà [con Claudiano], e la prima nella quale si raccendessi [col Petrarca]» (*Proemio*, IV. 21-22), così era naturale che nella Repubblica fiorentina nascessero «e primi che l'una et l'altra eloquentia, non solo morta ma per tanti secoli sepulta, in vita riduxono, et dalle tartaree tenebre in chiara luce rivocorono» (ivi, 29-31).

Nascita provvidenziale, ma limitata evidentemente ad un preciso contesto storico-culturale, se Fuscano affida al periodo ipotetico la

---

<sup>29</sup> R. CARDINI, *Commento alla Prolusione petrarchesca* in C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, cit., vol. II, p. 43. Cfr., per la «portata politica» dell'operazione landiniana, P. PROCACCIOLI, *Introduzione* a C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, cit., pp.16 sgg.: «scopo primario [del Comento landiniano] rimaneva non solo una penetrazione ulteriore del poema o della poetica o del pensiero del suo autore, ma anche, attraverso di essi, la celebrazione di Firenze. Lo dicono, colla perentorietà difficilmente revocabile in dubbio dei dati di fatto, le sezioni «civili» del *Proemio*» (p. 19).

speranza (lontana) che qualcuno possa, al pari dei fiorentini, riesumare al presente la mirabile regina.

Fuscano traccia, allora, sulla scorta del Landino, una diversa storia dell'eloquenza, o meglio sembra continuare la periodizzazione landiniana.

L'oratoria ha conosciuto per lui, in un andamento parabolico fatto di cadute e risurrezioni, non uno ma due periodi di incontrastato splendore: l'età classica, cui è seguito il declino durante le invasioni barbariche, e «quel secolo il quale di meravigliosi spirti pululava et che di questo tra le humane cose quinto elemento [i Fiorentini] si adornava» (c. B1<sup>v</sup>), coincidente con la periodizzazione landiniana che da Cavalcanti, passando per la triade Dante-Petrarca-Boccaccio, giunge ai più noti esponenti dell'Umanesimo 'civile' fiorentino (Salutati, Bruni, Bracciolini, Leon Battista Alberti «il nuovo camaleonta», Matteo Palmieri e via dicendo).<sup>30</sup> Fuscano legge in Landino come Firenze non solo abbia seguito le vestigia di Atene, essendo «connaturale in questa nazione la eloquentia» (*Proemio*, IV. 104), ma possa anche considerarsi «di romani cittadini vera colonia» poiché in essa non mancarono mai «quegli e quali hanno saputo, et con grandezza d'animo, con vera libertà hanno potuto, et con ardente carità hanno voluto bene consigliare e amministrare la rep.[ublica]» (*Proemio*, II. 86-88).

Fuscano, nel quale evidentemente sono ancora vivi i presupposti e la carica dell'umanesimo 'civile', come De Lisio sottolinea, per quanto forse dovuti più all'imitazione del modello che non a salde convinzioni personali, non può che rammaricarsi della situazione napoletana che ha sotto gli occhi al presente, per descrivere la quale riutilizza lo stesso passaggio del *Proemio* dantesco, ma in negativo poiché è il Regno di Napoli a trovarsi ora, nell'ineluttabile ciclicità di una nuova ricaduta dell'eloquenza, al punto più basso, sommerso, come accadde all'impero latino, tra ondate di invasori stranieri.

Fuscano prosegue nella sua trattazione enumerando, con un gusto anaforico (*Questa... Questa...*) ancora di ascendenza landiniana,<sup>31</sup> le numerose virtù della «norma [...] di ben scrivere», addizionandovi tuttavia alcune espressioni che Landino utilizza, più avanti, per il profilo di Dante:

Questa eccellente norma d'eloquentia  
et di ben scrivere è di tanta felicità che  
dentro le morte carte li divini studî et  
honorati gesti di spirti illustri

---

<sup>30</sup> Si veda nel *Proemio* tutto l'ampio brano dedicato ai *Fiorentini eccellenti in eloquentia*.

<sup>31</sup> Cfr. *Proemio*, IX. 288 sgg..

resuscita, li virtuosi loro esercitî, li degni domini, le prosperità, l'infortuni, li esili, le dote del corpo, le virtù de l'animo, le morti, le guerre, le vittorie, li triumphi, le spoglie et insomma tutte le gloriose memorie di tempi passati, non altrimenti che si nanzi gli occhi ce fussino rappresenta<te>, talché impossibil mi pare di potersi tanto la eloquentia commendare quant'ella merita, o quanto da se stessa s'estolle, et *lo splendor suo è sì chiaro che niente lascia di confusione o di tenebre nella mente* di chi la receve. Et con tanto propria similitudine *le cose a noi incognite depinge che 'l senso interiore fa capace di quello che mai l'esteriore non vide*. Questa è quella altissima reina il cui parto ne fa padre di bellissima prole, il cui stato è maggior d'ogni imperio, il cui honore avanza ogni dignità, la cui vita vive più del mondo et la cui gloria risplende più che 'l sole. Questa da varie generationi di pene cava dolcissimi dilette et nel gusto di humani dilette trova acerbissimi tormenti. *Questa conduce a la vision di cose celesti per camino tanto soave, et apre la voracità de l'inferno per lochi tanto spaventevoli, che non manco horror dona quando per li horridi viaggi fa strada, che porge diletto quando per lochi ameni ella ne guida*. Né mai veloce cavallo al cenno de lo sprone, o del freno, così tosto si mosse, come ad ogni suo arbitrio *questa li giocondi affetti et le meste passioni da nostri animi remove*. Questa fa seccare et rinverdire negl'huomini il volere, come la primavera di fiori et l'autunno delle caduche foglie suol fare. Questa schivando li vitî mortali acramente le fulmina et confonde et, seguendo la religion di virtuose opre, nel mondo senza fine le premia et al cielo gloriosamente l'essalta. Et perché da l'innumerabil sua copia il parlar mio inopia non rechi, *dico che questa mi par quell'amplo oceano, che di*

Le sue [di Dante] descriptoni sono tali che niente ti lasciano obscuro o confuso nella mente, ma come picture a gl'occhi rappresentano in forma che el senso interiore vede quello che mai non vide l'exteriore (*Proemio*. XII. *Che l'origine dei poeti sia antica*, 145-47).

et [Dante] guida el lectore pe' luoghi spaventevoli non senza pavento, pe gl'ameni non senza diletto. (XII. 149-50).

Ed è maraviglioso nel muovere gl'affectedi et le passioni della mente. (XII. 151).

E chome dicono e Greci d'Homero, si può affermare lui [Dante] esser simile all'oceano. Imperoché come tutti e fiumi nascono dall'oceano, et nell'oceano ritornano, chosì tutte le scientie da chostui s'attingono, et in lui redondano (XII. 201-04)

*Homero gli greci han scritto, dal quale tutti  
fiumi han esito et tutti in lui ritornano.*  
(cc. B2r- B3r)

Attribuendo all'oratoria la capacità di assicurare perennità ideale alle gesta umane, come nel tessuto dei versi si dirà invece della poesia,<sup>32</sup> nonché le principali peculiarità che Landino sottolinea esaltando lo stile della *Commedia*, Fuscano realizza in parte, già nella sezione conclusiva dedicata all'eloquenza, quella riduzione-identificazione di oratoria e poesia, sviluppata poco oltre, cui non la tradizione medievale o l'autorevole Pontano dell'*Actius* lo autorizzavano, ma lo stesso Landino in più passaggi del *Proemio*:

affermo poche cose essere in quella [l'eloquenza] che non sieno comuni al poeta et all'oratore.

(*Proemio*, IV. 10-11)

chi non sa quanto di spirito, quanto di splendore, quanto di dignità all'oratore arrechi el poeta?

(ivi, XII. 53-54)

L'oratoria, sostiene infatti Fuscano, «per farsi bella de le facultà poetiche si serve». Come sottolinea Weinberg, «questo modo di considerare la poetica come ramo dell'eloquenza è, in sé, un legame fra Fuscano e la tradizione medievale»<sup>33</sup> ma, si direbbe d'altro canto alla luce della trattazione riservata all'oratoria, anche un segno della sua cultura umanistica, se è vero che

negli elogi delle arti liberali che tanto frequentemente [...] risuonavano sulle bocche degli Umanisti, in quei ripetuti tentativi di classificazione, sempre fondati sul fortunato motto pure ciceroniano *omnes inter se artes quasi quodam vinculo contineri*, l'appellativo di *divina* spettava sempre alla retorica. [...] Quei tentativi classificatori, quei frequenti raffronti tra le varie discipline coltivate negli studi e professate dalla cattedra mentre rivelano [...] il sentito bisogno di trovare il fondamento scientifico dell'unità delle arti, o un principio generatore della scienza, scoprono, meglio d'altri fatto, l'assenza assoluta d'altro criterio direttivo che non fosse il rettorico.[...] Il filo conduttore di tali esposizioni lo fornì sempre la retorica che, invece di fondersi e

---

<sup>32</sup> Cfr. in Canto I, le ottave 72-79 e tra esse, ad esempio, l'ottava 74: «Quanti secoli a dietro et quante parti /famose han tinto lor nome d'oblio, /et quanti spirti con fatich' et arti /finito hanno con gloria lor desio, /ché si non fussin vivi entro le carti, /Lethe l'havria sommersi entro il suo rio, /et pur si spirti hor son di vita chiara, /rari han notizia di lor gloria rara» (c. G3r).

<sup>33</sup> B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica*, cit., p. 602.

insieme distinguersi, a seconda de' casi, si confuse con ciascuna delle altre discipline e con tutte.<sup>34</sup>

Weinberg sottolinea come, ancora nel Cinquecento, la definizione dei fini assegnati alla poesia si appoggiasse alla triade ciceroniana *docere – movere – dilectare*, che i teorici ritroveranno nell'*Ars poetica* oraziana:

Un'altra distinzione retorica, quella *res : verba*, veniva a rinforzare tale interpretazione: se la materia, la *res*, dava alla poesia il fondamento della sua utilità, erano i *verba* che le davano la bellezza e la piacevolezza. Per un teorico dell'epoca, una rassomiglianza di termini o di concetti era sufficiente a giustificare l'identificazione di teorie diverse: nel caso presente egli vedeva facilmente i rapporti fra i «verba» o l'«elocuzione» della retorica e lo «stile» o la «dizione» della poesia (aggiuntivi il ritmo e l'armonia dei versi).<sup>35</sup>

Dal suo canto, Tateo sottolinea:

Il trasportare anche la ricerca della poesia sul piano della ricerca retorica è, com'è noto, il segno dell'affermarsi prossimo della sensibilità umanistica, per la quale l'eloquenza diviene l'ideale massimo di esperienza umana, quale espressione concreta e completa dell'uomo e indice della sua operosità creativa. [...] Quando, sulla linea di questa direttiva, vengono concepiti dei trattati di poetica, come quelli del Bembo e del Vida, per quanto il proposito sia quello di delineare il fondamento specifico di quell'attività umana ch'è la poesia [...], sono i principi dell'arte oratoria che ancora vengono posti alla base, opportunamente affinati e adattati.<sup>36</sup>

A Fuscano non resta che proseguire nella sua dedica-trattato, occupandosi appunto delle facoltà poetiche. A differenza della sezione dedicata all'oratoria, ove i passaggi landiniani erano quantomeno ricontestualizzati e finalizzati al proprio ragionamento, qui Fuscano procede del tutto in margine al Landino, tagliando e ricucendo brani dalle tre sezioni che nel *Proemio* sono dedicate alla poesia (*Che cosa sia poesia et poeta et della origine sua divina et antichissima*, *Furore divino* e *Che l'origine de' poeti sia antica*),<sup>37</sup> creando un vero e proprio 'mosaico' fatto di tasselli landiniani che, in qualche modo, giustifica anche la poca linearità che talvolta il ragionamento di Fuscano sembra avere e che aveva indotto

---

<sup>34</sup> C. TRABALZA, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Milano, Vallardi, 1915, pp.5-6.

<sup>35</sup> B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica*, cit., p. 553.

<sup>36</sup> F. TATEO, "Retorica" e "Poetica" fra Medioevo e Rinascimento, Bari, Adriatica, 1960, p. 219.

<sup>37</sup> «nei tre capitoli [...] Landino aduna, compendia e riordina tutte le sue precedenti ricerche intorno all'origine e all'ufficio della poesia. Il testo che ne risulta è probabilmente il più lucido da lui steso su tali questioni. Gli scritti più direttamente qui confluiti sono il proemio al terzo delle *Camaldulenses* e la prolusione dantesca. Né mancano le novità. Tale l'ampio riassunto dello *Ione*, e tali soprattutto il parallelo istituito tra l'opera del poeta e quella di Dio e la nuova etimologia di *poiem*» (R. CARDINI, *Commento al Proemio*, in C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, cit., vol. II, p. 206).

Parenti a parlare di «condotta di pensiero perturbata dalle diversioni continuamente intraviste, e insidiata dall'affollarsi delle idee accessorie».<sup>38</sup>

Fuscano attinge, ormai a distanza di settant'anni, da quella che per lui è l'ancora valida landiniana rivalutazione platonica<sup>39</sup> della poesia, seppure accantonandone certamente quella posizione antifilologica che conduceva Landino a porsi «in contrasto a quanto sulla poesia era stato pensato e scritto dagli esponenti dell'umanesimo civile e pedagogico e poi filologico e storico».<sup>40</sup> Nello specifico, in area toscana, il primo Umanesimo quattrocentesco aveva assegnato, «tra rinnovamento della lingua e dello stile latino, nuovo rapporto con l'antichità in funzione antimediievale e arricchimento etico-politico dell'uomo», agli *studia humanitatis*, e quindi anche alla poesia, un'innovativa e laica funzione formativa dal momento che «solo la cultura "umana" costituisce l'unica verace educazione dell'uomo: lo forma e lo libera, [...] lo rende perciò capace di autonomia intellettuale e morale, di guidare se stesso e gli altri, di reggere la repubblica».<sup>41</sup> Landino va oltre questa riduzione pedagogica della poesia e oltre questa «funzione etica e civilizzatrice della poesia che si affacciò per prima alla mente degli umanisti»<sup>42</sup> poiché «era chiaro che - in tal modo - la poesia non poteva non esser ridotta ad esempio esclusivo di lingua e di vita morale, e a documento storico»<sup>43</sup> e punta a porre nuovamente la poesia al di sopra della storia, a farne la sintesi delle arti umane, a rivendicarne il valore gnoseologico e la superiore natura ed origine divina sulla scorta della tradizione platonica e ficiniana.

Si osservi, allora, il particolare 'mosaico' realizzato dall'abile Fuscano:

le facultà poetiche [...] *dal fonte de la divinità* da primi secoli hebber'origine, sì come manifestamente negli *eccellenti poeti* alhora si vede quando, *dal furor*

chose excelse et dal fonte della divinità attincte (*Proemio*, X. *Che cosa sia poesia...*, 19)  
(e veri poeti) infuriati, molte chose

<sup>38</sup> G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca*, cit., p. 127.

<sup>39</sup> A proposito di neoplatonismo landiniano (per cui Cfr. R. FUBINI, *Cristoforo Landino e le Disputationes Camaldulenses...*, in *Studi in onore di Arnaldo D'Addario*, a cura di Borgia, De Luca, Viti, Zaccaria, vol. 2, Lecce, Conte, 1995, pp.535-557), Procaccioli osserva: «È vero che Landino non figura tra i *cumplatonici* né tra i più intimi di Ficino, e pure che l'ufficialità (l'istituzionalità) della sua posizione ne faceva un maestro "laico" più prossimo a Cicerone che a Platone. Ma resta che Platone è senza paragone il *lumen* dell'opera; che in seguito al testo si è guardato sempre come a un frutto del neoplatonismo e, di pari, come a una fonte di quel sapere; che tra le *Camaldulenses* e il *Comento* da una parte, e la *Theologia platonica* dall'altra, c'è una evidente consonanza di metodo; che il *Comento* si apre con una lettera dello stesso Ficino» (P. PROCACCIOLI, *Introduzione a C. LANDINO, Comento sopra la Comedia*, cit., p.27).

<sup>40</sup> R. CARDINI, *Il Landino e la poesia*, in *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 94.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>42</sup> J.E. SPINGARN, *A history of literary criticism* [New York, 1899], trad. it. *La critica letteraria nel Rinascimento*, Bari Laterza, 1905, p. 15.

<sup>43</sup> R. CARDINI, *Il Landino e la poesia*, cit., p. 95.



*divino presi, cose tanto stupende cantano che, dal furor poi cessati, sì stupefatti restano come si non da loro stessi, ma Dio per bocca loro havesse cantato. Vedesi anchora che la poesia è tanto più divina di tutte le liberali discipline, quanto il divin furore donde ella nasce è più eccellente d'ogni excellentia humana. Et chiunque istimasse quest'arte esser humana et non divina, meritaria solo de la sensitiva sua parte esser particeps. Et mi pare che sì come l'anno et no 'l campo produce il frutto, così 'l furor divino et non l'homo produca il poema. Et questo si verifica per ciascun di quelli che, quantunque dotti et eruditi siano, diventar poeti non ponno, si prima dal furor divino concitati non sono. Veggio ancho che la Poesia è quella che abbracciando tutte l'arti con diffiniti numeri, con misurati piedi et con gravi sententie, quanto l'homini han fatto, quanto han mai detto et conosciuto, sotto meravigliosi velamenti da chiari lumi illustrati et di varî fiori parimente ornati, non senza dilettar l'orecchi et giovar l'animo, mirabilmente exprime. Sovente anchora la divina providentia questa divinità spira, et alle menti di rustici, incolti et inettissimi huomini l'infonde per significarci che li sacri poemi da suoi doni et non da le humane dottrine procedeno. El che non senza divino misterio se pò credere, atteso che l'altissimo Idio è sommo poeta et lo mondo con tutte le cose create è il suo poema. (cc. B3r-v)*

stupende cantano, le quali dipoi, cessato el furore, appena epsi medesimi le 'ntendono; chome se non loro l'habbino pronuntiato, ma Idio per bocca loro (ivi, 33-35).

(la poesia) è una certa chosa molto più divina che le liberali discipline (ivi, 13) [...] perché el divino furore onde ha origine la poesia è più eccellente che la excellentia humana onde hanno origine le arti (ivi, 26-27).

La quale arte, qualunche stimerà essere humana, et non divina, chostui merita da' docti assai meno che huomo essere stimato (ivi, 23-25).

Praeterea afferma (Platone) nel Phedro che nessuno benché diligentissimo, benché ancora eruditissimo sia, diviene poeta se non è concitato dal divino furore (ivi, 42-44).

La quale (poesia) quelle (liberali discipline) tutte abbracciando, conlegata con diffiniti numeri, et circumscripita con distincti piedi, et di varii lumi et fiori ornata, quantunque mai g'huomini hanno facto, quantunque hanno conosciuto, quantunque hanno contemplato, con meravigliosi figmenti adorna, et in altre spetie traduce (ivi, 13-17).

E aggiugne tanto philosopho [Platone nello *Ione*] che le Muse alchuna volta ispirano questo divino spirito a huomini ineptissimi, perché vuole la divina providentia dimostrarci che e preclari poemi non sono inventione di philosophi, ma sono doni di Dio (ivi, 38-41).

Et è Idio sommo poeta, et è el mondo suo poema (ivi, 60).

Non è facile comprendere fin dove Fuscano abbia davvero inteso il programma landiniano e in che misura possa averne condiviso, pertanto, i presupposti. Certo dovette sentire vicino a sè il paragrafo dedicato all'origine divina della poesia che ripropone in modo pedissequo, una preferenza che potrebbe giustificarsi alla luce di quell'integrismo cristiano

che lo induce ad esortare i poeti, vasi del furore divino, ad adorare ed esaltare con versi e cantici il Signore, e che se De Lisio relaziona alla tragica situazione socio-politica del Regno, potrebbe forse meglio spiegarsi alla luce del suo vestire probabilmente abiti religiosi e, in ogni caso, della sua intimità con figure carismatiche della portata di Gian Pietro Carafa, Gaetano Thiene e Suor Maria Carafa. Un integrismo cristiano che, del resto, non solo porterà il Fuscano a compilare quel personale testo penitenziale che è la *Paraphrasi nel quinquagesimo psalmo* (Cancer, 1532) e tornerà a chiusura dell'opera nelle pagine in prosa che fungono da epilogo, ma continua ad informare esplicitamente i successivi passaggi della dedica-trattato:

Onde, fra tutte le creature rationali, principalmente il poeta deve conoscer che ha seco quella sempiterna et a Idio istesso simile imagine, il donator de la quale, come a suo et universal creatore, deve con ogni suo intento adorare, timere et reverire et, temprando sue voci con l'harmonia di tutti corporali sensi, darli ogn'hor gratie in versi e cantici. Et tutti doni, che da sua larga bontà li veneno, deve per lo colto di sua gloria et per l'honore di sua maestà usarli, spenderli et consumarli, però che tutto quel tempo che a non pensar di lui fia speso, indubitamente se può tener perduto, et assai beato è colui che 'l corso di sua vita il mena tale quale deve presentarlo nanzi a Idio. Et acciò che da la dignità poetica non mi dilunga, dico che nel principio d'ogni poema, quel che non usano gl'altri scrittori, li poeti invocano il favor divino per dinotare che 'l poema sia divino et non humano documento.

(cc. B3<sup>v</sup>-B4<sup>r</sup>).<sup>44</sup>

Un'altra osservazione va fatta per quanto riguarda la «svista ingenua» che per De Lisio consentirebbe al poco accorto Fuscano di riportare su un piano umano almeno la *locutio* dopo aver collocato sul piano divino l'*inventio*, operazione che ancora una volta avviene in realtà nel segno del Landino e di quel suo recupero del concetto del «poeta teologo»<sup>45</sup> di ascendenza aristotelica-boccaccesca, sviluppato all'altezza del Quattrocento nella cerchia mediceo-ficiniana:

Et si con diligentia pur s'investigasse la qualità del poeta et del propheta, non poca similitudine tra l'uno et l'altro si troverebbe, et questa somiglianza forse indusse Aristotile a

Il che chome poco avanti dixi, induxe credo Aristotele a chiamare e poeti theologi. Ma se con diligentia la natura dell'uno et dell'altro investigheremo, non piccola

<sup>44</sup> Cfr. per l'ultima affermazione della citazione ancora il Landino: «e poeti soli contro alla consuetudine degl'altri scriptori invocano l'aiuto divino, perché intendono el poema essere divino et non humano, et da divino furore procedente» (*Proemio*, X. 45-47).

<sup>45</sup> Sul motivo del poeta-teologo fondamentali restano le pagine di S. BATTAGLIA, *Teoria del poeta teologo e Dante e la teoria del poeta teologo nei secoli XIV-XV* (*Salutati, Bruni, Ficino, Landino*), in *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1964-74 (rispettivamente: *Parte prima*, pp. 271-301 e *Parte seconda*, pp. 9-58).

chiamar theologi i poeti, il nome di quali da latini è detto vate, che vol dire indovinator, o ver presago. Né senza misterio li Greci lo chiamano Piitis, atteso che Piin significa un mezzo tra creare, componere, o ver fare. (c. B4r)

similitudine troverremo essere tra 'l poeta et el profeta. Il perché e Latini vollero che «vates», decto «a vi mentis», i[dest] da vementia et concitatione di mente, fussi comune nome all'uno et all'altro. Et e Greci dixono poeta da questo verbo «poiein», el quale è in mezo tra 'creare', che è proprio di Dio quando di niente produce in essere alcuna chosa, et 'fare', che è degl'huomini in ciaschuna arte quando di materia et di forma componono.  
(*Proemio*, X. 51-57)

Fuscano sembra rielaborare a suo modo le affermazioni del Landino sul significato stesso dei termini 'vate' e 'poiein', personalizzando quanto questi scrive sul poeta creatore.<sup>46</sup>

Imperò che, benché el figmento del poeta non sia al tutto di niente, pure si parte dal fare et al creare molto si appressa.

(*Proemio*, X. 58-60)

Passaggio che Fuscano cerca di spiegare, *in primis* a se stesso, ampliandolo:

Et perché il poeta quasi da niente, per via ad altri investigabile, crea, compone et fa suoi misurati concetti et dopo li rappresenta con tanta bellezza che fura li animi, pare che l'opre sue non altramente che da lui create, composte et fatte si possono chiamare.

(c. B4r)

Fuscano sembra insomma aver compreso, almeno in parte, che

il Landino, a cominciare dal proemio al commento dantesco, paragona l'opera del poeta (che è "quasi" un creare) a quella di Dio [...]. Cos'è [...] anzitutto la "materia" per il poeta? È la materia storica, documentaria o favolosa che sia. E cos'è che lo distingue dagli storici che trattano anch'essi quella stessa "materia"? È per l'appunto il "pondo delle sentenzie e degli affetti" con i quali "costituisce [...] el poema"; è cioè la capacità di orientare l'*argomento* assunto ad una significazione ideale e filosofica, e insomma di "modellarlo" e *ricrearlo* introducendovi un piano ideale, degli "exemplaria": idee e "messaggi".<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Cfr. E.N. TIGERSTEDT, *The poet as a creator*, in «Comparative Literature Studies», XX, 1970, pp. 455-488.

<sup>47</sup> R. CARDINI, *Il Landino e la poesia*, cit., p 109.

Cardini chiarisce, a tal proposito, che per Landino «la poesia [non] è soltanto asceti interiore, ma arte ed eloquenza, e perciò strumento di comunicazione e persuasione civile, di fondazione e incremento della vita associata».<sup>48</sup> Non sarà, allora, casuale che Fuscano faccia poco avanti riferimento ai miti di Orfeo e di Anfione («lascio l'interpretare come alli dolci canti d'Orpheo li fiumi et le pietre d'haver orecchi mostrassino et l'indomite fiere la lor selvatichezza lasciassino, et come la sovave cithara d'Aphione costrinse che in edificare le thebane mura le stesse pietre se ordinassino», c. B4v), anch'essi prelevati naturalmente dalle pagine del *Proemio*<sup>49</sup> ed in parte abbassati al rango di un erudito riferimento umanistico<sup>50</sup> privo del più ampio spessore politico sotteso al Landino:

questa esaltazione del ruolo determinante avuto dai poeti nella fondazione e nell'incremento della civiltà, forniva a Landino un argomento essenziale per dimostrare la fondatezza di una tesi a lui molto cara, la preminenza appunto della poesia su tutte le discipline liberali; dall'altro [...] gli confermava e corroborava l'altra tesi a lui ugualmente cara e sulla quale si impegnò con energia ed efficacia non comuni, e cioè la tesi dell'*intrinseca* portata politica della cultura in quanto cultura.<sup>51</sup>

I temi della dedica-trattato, ed in particolare la riflessione sulla poesia e sul furore divino, tornano nel tessuto dei versi e con essi i retaggi landiniani. Se «cristianizzando il concetto platonico»<sup>52</sup> Fuscano indica nella dedica, insieme col Landino, la «divina providentia» come fonte del furore poetico, nel tessuto dei versi non esita a 'ri-paganizzare' il discorso, sostituendo Apollo a Dio, in forza dell'autorizzazione ricevuta, ovviamente, dalle pagine del *Proemio*:

Spirto non è che 'l volo al ciel tant'alza  
per bere a l'acque del divino fonte,  
come colui a chi 'l furor rincalza,  
ch'infonde Apollo da l'Olympo monte,  
quest'è lo spirto che col dir suo inalza,  
d'anime eccelse, valorose et pronte,  
gli degni nomi, li trophai, gli pregi,  
né viver può virtù senza suoi fregi.  
(I. 72, c. G2v)

non senza cagione dicono gl'antichi  
Apolline et nove Muse havere la  
tutela de' poeti. Né altro intendono  
per Apolline se non el sommo Dio, el  
quale è unico et senza pluralità, come  
in greco dinota questo nome Apollo  
[...]. È el sommo Dio datore et padre  
della luce, onde anchora è detto  
Phebo; Dio reflecte sua luce nello

<sup>48</sup> Ivi, p. 105.

<sup>49</sup> «Orfeo, el quale per nessuna altra cagione dicono avere con la cytara potuto fermare e fiumi, muovere e saxi, mitigare le fiere, se non perché con la suavità de' suoi versi potè reprimere l'empito et el furore di molti [...]. Costrinse Amphione col suave suono della cithara le pietre che insieme s'ordinassino, et le mura di Thebe facessino» (*Proemio*, XII. *Che l'origine de' poeti sia antica*, 5 sgg.).

<sup>50</sup> Cfr. P.A. DE LISIO, *Gli anni della svolta*, cit., p. 132.

<sup>51</sup> R. CARDINI, *Commento alla Prolusione Petrarcesca*, in C.LANDINO, *Scritti critici e teorici*, cit., vol. II, p. 49.

<sup>52</sup> G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca*, cit., p. 126.

empyreo cielo, dal quale primo mobile sono mosse le nove spere, et per quello intendiamo Iove, et per queste le nove Muse. (*Proemio*, X. 65-75)

Ancora dal Landino Fuscano preleva, ma traducendoli in *exempla* di stile poetico, gli accenni ad Omero e Virgilio che nel *Proemio* si intendono superati da Dante:

Non sarà in voce la pietà di Enea,  
né s'udriano gli errori hoggi d'Ulysse,  
non le lagrime anchor di Citherea,  
non l'odio ch'al suo petto Iunon fisse,  
non il rumor di bona fama et rea,  
s'il dotto stil de chi altamente scrisse  
non dimostrasse in più belli volumi,  
vivi color, che son polve, ombre et fum  
(I. 73, c. G3r)

Ma con tale eloquentia (Dante) non gl'errori d'Ulixse; non le battaglie troiane scripse; non la venuta d'Enea in Italia; non lo 'mperio de' Latini; non le lachryme di Venere; non lo immortale odio di Iunone; non le ferite di Marte riferisce, nelle quali cose veggiamo Homero et Virgilio essersi tanto affaticati (*Proemio*, XII. 165-169)

Torna, inoltre, applicato alla poesia, ad ulteriore conferma della identificazione tra poetica e oratoria, quel concetto di perennità ideale attribuito nella dedica all'eloquenza e che pure deriva, in qualche misura, dalle affermazioni del Landino.

Quanti secoli a dietro et quante parti  
famose han tinto lor nome d'oblio,  
et quanti spirti con fatich' et arti  
finito hanno con gloria lor desio,  
ché si non fussin vivi entro le carti,  
Lethe l'havria sommersi entro il suo rio  
et pur si spirti hor son di vita chiara,  
rari han notizia di lor gloria rara.  
(I.74, c. G3r)

e quali si non fussino stati celebrati dagli scriptori sarebbero summersi nelle medesime tenebre che e nostri. (*Proemio*, II. 98-99).

Et se e facti militari di que' secoli avessino trovato copia di buoni scriptori, certo anchora noi haremo alchuno non molto dissimile a Camillo. (ivi, 291-93)

*etiam* negli excellentissimi non so per che fato può, mancando gli scriptori, obscurarsi la fama di molti. (ivi, 296-97)

Infine, Fuscano inserisce nei versi l'unico brano del paragrafo landiniano *Che cosa sia poesia*, sfuggito alla sua perizia di mosaicista, sul rapporto tra armonia poetica e armonia divina:

Et si con peso, numero et misura  
composte ha tutte cose il sommo Giove,  
et con tal' ordin finché 'l mondo dura

Et chome Idio dispone la creatura,  
i[dest] el visibile ed invisibile mondo  
che è sua opera, in numero, misura et

va risplendendo più et meno altrove,  
il poet' ancho in le sue rime ha cura,  
quand' il furor divino entro lui piove,  
con syllabe, con piedi et col suon grave  
concinnar l'alma col bel dir soave.  
(I. 76, c. G3v)

peso, onde el profeta: «Deus omnia  
facit numero, mensura et pondere»;  
chosì e poeti chol numero de' piedi,  
con la misura delle syllabe brevi et  
lunghe, et col pondo delle sententie et  
de gl'affetti costituiscono el lor  
poema. (*Proemio*, X. 61-65)

La dedica, conclusa la «lunga digressione» (c.B4r) erudita, recupera la sua finalità e il Fuscano torna nuovamente a rivolgersi, dopo il breve cenno iniziale («Ioan Francesco dolcissimo»), al giovane Alois.

Non mancano anche in questa sezione alcune riprese dal *Proemio* landiniano.

Il Fuscano si rivolge all'Alois anzitutto per elogiarne il connubio fra la giovane età (i «vostri giovenili anni») e l'impegno poetico, tratteggiandone un ritratto che assomma le peculiarità attribuite dal Landino ai poeti delle origini e lontani riecheggiamenti del paragrafo dedicato nel *Proemio* alla figura di Lorenzo de' Medici.<sup>53</sup>

la cagion che a questa lunga digressione  
mi ha spinto, sperando che non sia  
disdicevole, è che per vedervi ne' vostri  
giovenili anni coltissimo giovane, mi  
par che siate et de l'una e de l'altra  
facoltà così avido che la elegante  
industria, che usate nel ridurre le  
amorse inventioni con ornate et  
candide parole, ad ordine di terminati  
numeri, di misurate syllabe et de  
accomodate sententie, dona indicio che  
non senza il favor del celeste influxo a  
questo siete nato. (cc. B4v-C1r)

ne' primi huomini ne' quali s'excitò  
et destò alchuna religione, *statim*  
nelle laudi di Dio, et nelle loro  
prece ponessino lo 'ngegno, et  
usassino industria di fabricare  
oratione più elegante, et ridurre le  
parole in certo ordine, et collegarle  
con terminati numeri et piedi.  
(*Proemio*, XII. 2-5)

sanza dubio da celeste influxo gli  
procede ogni spetie di poesia  
(*Proemio*, IX. 246)

Nel profilo dell'Alois Fuscano individua di fatto la concreta realizzazione della teoria poetica prima esposta. Il «celeste influxo» dispone il giovane Ioan Francesco nel tradurre le amorse «inventioni» in «ornate et candide parole», sposando dunque *inventio* divina ed *elocutio* umana, e insieme, recuperando allora quella caratterizzazione dottrinale del poeta che a De Lisio era parsa assente nella dedica, Fuscano sottolinea che solo «il dolce studio», il «bello essercitio» e gli insegnamenti di Pietro Summonte, potranno fare dell'Alois un poeta degno di essere ricordato:

---

<sup>53</sup> Cfr. T. ZANATO, *Saggio sul Comento di Lorenzo de' Medici*, Firenze, Olschki, 1979.

Et si da così fatta bellezza mai non vi dipartite, né cosa più vaga, né gemma più ricca, né vita più viva per l'imortal vivere trovar potete. Oltre di questo, dopo nostra amicizia, ho visto fiorir in voi uno ingegno nobilissimo nutrito dalla già fruttifera dottrina di misser Pietro Summontio, homo dottissimo et d'ogni parte di virtuosi et honesti costumi così ornato che a giorni nostri è stata persona di raro esempio. Da tutte queste et altre bone parti che in voi conosco ho preso ottima coniettura che, s'a così dolce studio, a così bello essercitio, a così riposata fatica et a così magnanima impresa, accompagnato da virtuose operationi, perseverarete, acquistarete quella sopra ricchezza che con voi crescerà et con voi viverà sempre et dopo questo stato alla eterna beatitudine vi sarà duce. (c. C1r)

Ed ulteriore sprone, per il giovane Alois, non potrà che essere allora il ricordo dei suoi avi, Ioan Francesco e Pietro Antonio Caracciolo, nonché l'esempio vivente del Sannazaro, indicati riecheggiando alcuni ennesimi passaggi landiniani, con cui si conclude degnamente il ritratto-elogio del dedicatario.

[...] le degne memorie et li chiari nomi di quelli tra quali il signor Ioan Francesco Caracciolo, vostro materno avo, immortalmente vive, et qual ottima lyra degli amorosi poemi dal venerando simulachro di Muse, messer Iacobo Sannazaro, non poco celebrato risona, *deverrebbe esser fiamma ardentissima d'accendervi ad ogni preclara impresa*. Et si mai pietoso ricordo vi punge di quella viva phenice del signor Pier'Antonio Caracciolo vostro zio, lo cui bel stilo la sua morte fa viva, devriavi accendere a donar di voi maggior spettatione di quella che da lui si sperava. Queste mie parole, se a pò voi havranno qualche peso, ho giudicato che al virtuoso vostro animo debbian'essere grate et a mia cordial affetione convenienti *et, pensando d'haver'acceso chi arde et d'haver giunte ali a chi vola, lascio di voi l'assunto alla vostra natural virtù che seco vi tira*. (c. C1v)

E chi non sa che la fama et la gloria di quegli che già morti sempre vivono è ardentissima fiamma, la quale sempre accende e pecti humani ad ogni preclara virtù et doctrina? (*Proemio*, VIII. 114-116)

Ma perché conosco essere al tutto superfluo o accendere chi arde, o incitare chi per se stesso corre, non m'affaticherò con più lunga oratione, illustrissimi signori nostri, in persuadervi quello ad che la benigna vostra natura sempre vi tira. (ivi, 120-123)

### 3) LA «DESCRITTION CHE [...] HO FATTA DE L'AMINISSIMO SITO NAPOLITANO». LE *STANZE* E LE DESCRIZIONI CITTADINE DEL XVI SECOLO

È nella dedica a Ioan Francesco Alois che Fuscano, riferendosi implicitamente al viaggio dei protagonisti nella cornice delle bellezze naturali partenopee (il Vesuvio ed il Somma, il Sebetto, la collina di Sant'Ermo, Posillipo e Mergellina), afferma *sic et simpliciter* di aver realizzato una «description [...] de l'aminissimo sito napolitano» (c. B4v).

Si tratta di una dichiarazione foriera di riflessioni per un'opera che, nelle intenzioni dell'autore, ruota intorno ad un «tripudio di nymphes» (c. C2v), esce a stampa col titolo – forse 'editoriale' – di *Stanze del Fuscano sovra la bellezza di Napoli* e cela, allora, sotto la maschera del tradizionale poemetto in ottava rima, anche una tipologia descrittiva.

Lasciando *a latere* le varie descrizioni d'Italia<sup>54</sup> e le particolari descrizioni 'cumulative' che passano in rassegna e confrontano più città italiane,<sup>55</sup> il primato cronologico per la 'singola' descrizione di città spetta a Roma, con quel curioso ed eruditissimo prodotto letterario che sono i *Mirabilia Romae*, risalenti «nella forma più antica almeno al secolo XII».<sup>56</sup> È alla loro linea continua, alla loro tipologia, che va fatta risalire, per il 'classico' Schlosser, l'origine della descrizione-guida cittadina (con riferimenti artistici) nel corso del Cinquecento.

Tra le più antiche guide italiane va segnalato il *Memoriale di molte statue e pitture che sono nell'ynclita ciptà di Florentia* (Firenze, Tubini, 1510) del padre Francesco Albertini, «il capostipite dei ciceroni italiani».<sup>57</sup> Firenze, nello

---

<sup>54</sup> Cfr. L. ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna, A. Giaccarelli, 1550 (*princeps*) (sull'Alberti cfr. A.L. REDIGONDA, *Alberti Leandro*, in DBI, vol. 1, 1960, p. 701, ma soprattutto G. PETRELLA, *L'officina del geografo. La «Descrittione di tutta Italia» di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2004); G. C. DE SOLIS, *Descrittione di molte isole famosissime nella quale brevemente si narrano le cose principali di quelle. Con l'origine di molte città del mondo et particolarmente di quelle d'Italia, col nome de' fondatori di esse insieme col dominio, potenza, cerimonie, & legge de' turchi*, Padova, per Il Pasquato, 1596 (ed. precedenti, Bologna, A. Benacci, 1584 e 1589 Milano, M. Tini, 1590 ecc.); O. LANDO, *Commentario delle più notabili & mostruose cose d'Italia...*, [1548], a cura di G. e P. Salvatori, Bologna, Pendragon, 2002.

<sup>55</sup> Tra gli altri: I. PICO FONTICULANO, *Breve descrittione di sette città illustri d'Italia*, L'Aquila, Dagano e Compagni, 1582 (se ne veda la recente edizione a cura di M. Centofanti, L'Aquila, Textus, 1996); F. SANSOVINO, *Ritratto delle più notabili et famose città d'Italia*, Venezia, Sansovino, 1575; le anonime *La declaratione de le città famose de Italia, & de molte altre più notabili del mondo*, Claudio Varico de Lorena, 1546; *La declaratione de l'origine delle più nobili città di tutta la Italia*, Venezia, Leonardo il Furlano, 1545.

<sup>56</sup> J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna [1924, Die Kunstliteratur]*, Milano, La Nuova Italia, 2000, p. 54.

<sup>57</sup> Ivi, p. 213. All'Albertini si attribuiscono anche l'*Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae*, Roma, I. Mazochium, 1510 e le *Septem mirabilia orbis et urbis Romae et Florentiae civitatis*, Roma, I. Mazochium, 1510, che, insieme al *De Nola* (Venezia, 1514) di A. Leone,



specifico, attenderà ottant'anni prima di essere nuovamente 'descritta' dal Bocchi in un'opera che gravita nell'orbita vasariana e continua pertanto a configurarsi come 'guida' artistica, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove a pieno di pittura, scultura, di sacri tempj, di palazzj, i più notabili artifizij et più preziosi si contengono*, (Firenze, Semartelli, 1591).<sup>58</sup> Milano, dal suo canto, ottiene una valida consacrazione solo nel 1595 col Morigia e la sua *Nobiltà di Milano divisa in sei libri. Nel primo si narra di tutti i santi, e beati, di patria milanesi, co'l numero e nome de' corpi santi e reliquie notabili, chiese, monasterij [...]*, (Milano, Pontio, 1595). Spetta, inoltre, ancora ad una città settentrionale, Bologna, il primato di una «guida veramente e solamente storico-artistica», la *Graticola di Bologna* di Pietro Lamo, «il tipo del cicerone pittorico ben informato, pratico di tutti gli angoli della sua patria».<sup>59</sup> Rilevante, infine, il compendioso autore del *Ritratto delle più notabili et famose città d'Italia* (Venezia, 1575), Francesco di Jacopo Sansovino, cui sono da ascrivere le descrizioni-guida della città lagunare: *Delle cose notabili che sono in Venetia* (1556) e la *Venezia città nobilissima et singolare descritta* (1581).<sup>60</sup>

---

costituiscono il più giusto contesto in cui inserire, secondo Ferdinando Bologna, la celebre lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel del 1524 sull'arte napoletana. Cfr. F. BOLOGNA, *Qualche osservazione sulla lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, a cura di F. Amirante et alii, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 181-193 (part. p. 183)

<sup>58</sup> J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, cit., p. 371: «è un libretto stampato con molto garbo, molto maneggevole, di una mole giusta per una guida, non troppo prolisso e neppure troppo conciso e sobrio. Con esso è determinato il tipo di tutti i lavori del genere che verranno poi; la disposizione è rigorosamente topografica secondo un itinerario fisso conforme all'aspetto della città. Naturalmente questo libro ha un grande e durevole valore per lo studioso come inventario del patrimonio artistico, pubblico e privato in uno dei centri più importante dell'arte italiana di fine Cinquecento, nonostante tutte le indicazioni difettose o errate». Interessante, per gli eventuali legami con le guide sacre della città di Napoli, anche il richiamo alla tipologia dei *Mirabilia Romae*: «Si noti del resto come neppure qui si smentisca la vera origine di tutta questa letteratura delle guide dal carattere sacro [...]: le reliquie e i tesori delle chiese sono sempre fra le cose più importanti» (ivi, p. 372).

<sup>59</sup> Risalente al 1560 (cfr. ed. a cura di M. Pigozzi, Bologna, Clueb, 1996), la *Graticola* è solo un abbozzo, una prima stesura, che venne pubblicata anonima nel 1844. Cfr. J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, cit., p. 370: «La guida di Pietro Lamo è dunque non solo una delle più antiche ma anche delle migliori e delle più fidate che abbiamo per una città italiana, sebbene, come già fu detto, ci sia giunta solo in una prima redazione non definitiva. L'autore, di scarsa cultura, è rimasto immune da tutte le tendenze usuali negli scrittori; il suo occhio pittorico, di second'ordine ma onesto, lo ha ottimamente guidato nella maggior parte dei casi. Egli rappresenta il tipo del cicerone pittorico ben informato, pratico di tutti gli angoli della sua patria: e ha forse spesso fatto da guida a artisti e amatori stranieri».

<sup>60</sup> J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, cit., pp. 368-369: «forma un riscontro alle guide romane derivate direttamente dagli antichi *Mirabilia* [...]. In questo periodo Venezia è già da lungo tempo la città dei forestieri per eccellenza [...]; il pubblico dei romei è altro da quello degli uomini di mondo che si inebriano al colore delle feste veneziane. Il libretto, veramente tascabile, deve fornire tutte le cognizioni necessarie al forestiero; è redatto nella

Si potrebbe ancora proseguire aggiungendo casi di altre città italiane ‘descritte’ nel Cinquecento (Como,<sup>61</sup> Verona,<sup>62</sup> Genova<sup>63</sup>) e, perchè no, ricordare persino la ‘descrizione’ del Paese di Cuccagna (*Descrizione delle dilettevoli usanze del ricco e bel paese di Cuccagna dove chi più dorme più guadagna*, Cesena, 1588).<sup>64</sup> «Il resto d’Italia rimane muto ancora per molto tempo», sentenza Schlosser, nella cui sfera d’interesse Napoli non entra che per la lettera di Pietro Summonte al Michiel (1524), e comunque non prima del Seicento.

Nel contesto culturale napoletano, in verità, la voce «descrizione», che Fuscano sembra utilizzare in modo alquanto semplicistico, fa la sua prima comparsa nel titolo di un’opera a circa diciotto anni di distanza dalle *Stanze*, nello specifico nella celebre *Descrizione de i luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto* (Napoli, Sukanappo, 1549) di Benedetto Di Falco<sup>65</sup> ed, in seguito, nella *Descrizione de i luoghi sacri de la città di Napoli* (Napoli, appresso Raymondo Amato, 1560) di Pietro de Stefano, punte avanzate di un insieme di testi che preludono alla nascita della ‘guida’ cittadina indirizzata al visitatore, e al forestiero in particolare, che assumerà connotati specifici tra il XVIII e il XIX secolo.<sup>66</sup>

---

forma dialogata che ritornerà anche in seguito nelle letterature delle guide. Uno del paese dà a un forestiero cortesi e esatte informazioni su tutte le cose che potevano suscitare la curiosità in questa meravigliosa città». Di Sansovino si ricordino anche *Venetia città nobilissima et singolar descritta in 14 libri* (Venezia, Sansovino, 1581), Bologna, Leading, 2002 e *Le cose meravigliose dell’inclita città di Venetia...*, (Venezia, Imberti, 1603), rist. anast. Napoli, Liguori-Tesaurus, 2003.

<sup>61</sup> T. PORCACCHI, *La nobiltà della città di Como*, Venezia, Giolito, 1568.

<sup>62</sup> *Breve descrizione del sito de la città di Verona [...]*, Verona, Bastian delle donne, 1575; A. Valerini, *Le bellezze di Verona, nuovo ragionamento nel quale con brevità si tratta di tutte le cose notabili della città*, Verona, Discepoli, 1586.

<sup>63</sup> B. PASCETTI, *Le bellezze di Genova dialogo [...] nel quale si ragiona del sito della città, degli huomini illustri antichi e moderni, et delle donne similmente [...]*, Genova, 1583.

<sup>64</sup> Cfr. in generale G. COCCHIARA, *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, con *Presentazione* di L. Sciascia, Torino, Boringhieri, 1980.

<sup>65</sup> Cfr. B. DI FALCO, *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, coordinamento e introduzione a cura di T. R. Toscano, con un saggio di G. Toscano, testo critico a cura di M. Grippo, Napoli, CUEN, 1992.

<sup>66</sup> Il termine ‘guida’ appare per la prima volta con la *Guida de’ forestieri curiosi di vedere, e d’intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli e del suo amenissimo distretto* di Pompeo Sarnelli (Napoli, presso Giuseppe Roselli, 1685), per poi ritornare con maggiore frequenza solo ad Ottocento inoltrato a partire dal particolare testo bilingue di John Mazzinghi (*Guida alle antichità e alle curiosità nella città di Napoli e nelle sue vicinanze*, Napoli, Nobile, 1817); seguiranno Filippo Marzullo (*Guida del forestiere per le cose più rimarchevoli della città*, Napoli, Giordano, 1823), ed i vertici della ‘guidistica’ rappresentanti da Luigi D’Afflitto (*Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli, Chianese, 1834), Aspreno Galante (*Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, Fibreno, 1872) e via di seguito. I principali autori settecenteschi optano o per titoli diffusamente ‘analitici’ come Carlo Celano (appresso menzionato) e Domenico Antonio Parrino (*Napoli città nobilissima, antica e fedelissima. Esposta à gli occhi, & alla mente de’ Curiosi; divisa in due parti. Contenendo in questa prima le sue più belle vedute intagliate in Rame, Chiese, Castelli, Fabbriche, Magnificenze, Notizie degli antichi Dogi, Regnanti,*

Le prime indicazioni su questa tipologia descrittiva cittadina per la letteratura del Cinquecento napoletano si devono a Croce, alle sue pagine sul «primo descrittore» di Napoli, Benedetto Di Falco appunto,<sup>67</sup> e, prima ancora, sull'«innamorato di Napoli», Carlo Celano, l'autore delle *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri [...]* (Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692),<sup>68</sup> l'opera in dieci volumi cui va il merito della 'fondazione' nel contesto napoletano della 'guida' cittadina.<sup>69</sup>

Le *Stanze* del Fuscano non passarono inosservate all'attenzione di Don Benedetto, che ne possedeva un esemplare e decise di rendere nota l'operetta ai lettori di «Napoli nobilissima», inserendola in una rapida

---

*Arcivescovi, Vescovi, Nobiltà, Popolo, Tribunali, Quadri, Statue, Sepolcri, Librerie [...]*, Napoli, nella Nuova Stampa del Parrino, 1700: si è avuta di recente, su concessione della Biblioteca Nazionale di Napoli, una ristampa anastatica presso la napoletana Massa Editrice dell'esemplare della Raccolta Notariano B 1075), o ancora per la sintetica e familiare voce 'descrizione' come Giuseppe Sigismondo (*Descrizione della città di Napoli e dei suoi borghi*, Napoli, Terres, 1788-89) e Giuseppe Maria Galanti (*Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli, presso li Socj del Gabinetto Letterario, 1792: se ne veda la recente edizione a cura di M. R. Pellizzari, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 2000). Ancora nell'Ottocento, nella generale diffusione della voce 'guida', Raffaele D'Ambra e Achille Fulcrand De Lauzieres insieme all'editore Nobile sceglieranno per il loro progetto editoriale di 'descrivere' Napoli e le sue vicinanze in trenta giornate con la *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze in XXX giornate [Mese a Napoli]*, (Napoli, Nobile, 1855-57). In realtà ciò che distingue nettamente questi testi dalle opere cinquecentesche è certamente l'obiettivo degli autori di rispondere alle esigenze di un preciso destinatario, il visitatore «curioso» e per lo più «forestiero» che giunge a Napoli per studio o per diporto, attirato dalla città stessa come dai suoi dintorni di interesse termale e/o archeologico, per rivolgersi al quale il contenuto, ovvero la visita cittadina, deve organizzarsi secondo precise e fruibili forme (in libri, giornate, itinerari). Per una più puntuale descrizione di questi testi sette-ottocenteschi cfr. le relative schede nel volume *Libri per vedere*, cit. Per i percorsi del cosiddetto 'Grand Tour' restano fondamentali gli studi di C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del «Grand Tour»*, in *Storia d'Italia. Annali 5. Il Paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, pp.125-263; IDEM (a cura di), *Grand Tour: viaggi narrati e dipinti*, Napoli, Electa, 2001; IDEM, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 2001<sup>3</sup>.

<sup>67</sup> B. CROCE, *Il primo descrittore di Napoli. Benedetto Di Falco*, in «Napoli nobilissima», II s., 1920, pp. 49-51 e 80-83, poi in IDEM, *Aneddoti di varia letteratura*, vol. I, Bari, Laterza, 1953, pp. 274-292.

<sup>68</sup> Le *Notizie* del Celano sono di fatto la prima vera 'guida' napoletana, nonostante l'apparizione della precedente *Guida de' Forestieri curiosi di vedere [...]* (Napoli, presso Giuseppe Roselli, 1685) di Pompeo Sarnelli, in cui è forse da identificare lo scorretto amico cui Celano ingenuamente mostrò i manoscritti delle *Notizie*, secondo quanto riferisce il prefatore Sabatino D'Anfora. È proprio quest'ultimo, inoltre, a ricordare il desiderio del Celano di concepire un'opera che fosse guida di Napoli per i visitatori stranieri, scaturito dall'incontro con alcuni «Signori Oltramontani» nel Duomo. Le *Notizie* del Celano, nell'edizione che ne curò G.B. Chiarini tra il 1856 e il 1860 «con aggiunzioni» e litografie, sono apparse in ristampa, a cura di A. Mozzillo, A. Profeta e F.P. Macchia, con introduzione di G. Doria e L. De Rosa e uno scritto di B. Croce, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1970. Nel 2000 se ne è avuta una ulteriore ristampa anastatica (Napoli, Edizioni dell'Anticaglia) con introduzione di P. Macry.

<sup>69</sup> B. CROCE, *Un innamorato di Napoli. Carlo Celano*, in «Napoli nobilissima», II, 1893, pp. 65-70.

rassegna intitolata *Napoli nelle descrizioni dei poeti*, accanto al Pulci, al Cervantes e a Jeronimo de Urrea.<sup>70</sup>

Gli studi sulle descrizioni e guide di Napoli si sono moltiplicati soprattutto nell'ultimo ventennio, a partire dall'edizione (1985) della erudita *Guida sacra della città di Napoli* (Napoli, Fibreno, 1872) di Gennaro Aspreno Galante, che ha fornito a Leonardo di Mauro occasione per passare in rassegna (in prefazione), con virtuosistica capacità di sintesi, ben «cinque secoli di guide e descrizioni di Napoli», fornendo gli spunti e la mappa essenziale per gli approfondimenti di poco successivi.<sup>71</sup> Il picco di interesse si è avuto, infatti, nel biennio 1991-1992 con la mostra *Libri per vedere: le guide storico-artistiche della città di Napoli dal XVI al XIX secolo* e il convegno *Le guide storico-artistiche: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, tenutisi presso il napoletano Istituto Italiano per gli studi filosofici e seguiti dall'omonimo catalogo,<sup>72</sup> in cui per ogni secolo, dal Cinquecento al Novecento, vengono fornite schede sulle peculiarità via via assunte dalla descrizione o dalla guida, su autori ed opere. È il caso di segnalare che, assieme ad altri testi, le *Stanze* del Fuscano non vengono menzionate né nella rassegna del Di Mauro né in suddetto catalogo.

Nello stesso biennio la «ricerca bibliografica» condotta da Manfredi,<sup>73</sup> esclusivamente sui secoli XVI-XVII, ha reso noto un più elevato numero di opere che si prefiggono direttamente, o indirettamente, una 'descrizione' di Napoli, proponendo interessanti spunti di riflessione sull'esistenza di opere analoghe in lingua latina<sup>74</sup> e sulla presenza di

---

<sup>70</sup> Cfr. B. CROCE, *Napoli nelle descrizioni dei poeti* (Cino da Pistoia-Pulci), in «Napoli nobilissima», II, 1893, fasc.XI, pp. 175-76; (Miguel de Cervantes), ivi, III, 1894, fasc.II, pp. 29-30; (Jeronimo de Urrea-Miguel de Cervantes), ivi, III, 1894, fasc. V, p. 78; (*Le Stanze del Fuscano*) ivi, III, 1894, fasc.X, pp. 159-160 e fasc.XII, pp. 189-90; IV, 1895, fasc.III, pp. 47-48.

<sup>71</sup> G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Napoli, Soc.editrice napoletana, 1985 (cfr. L. DI MAURO, «Cosa più diletta veder non si può in terra». Cinque secoli di guide e descrizioni di Napoli, pp.XXXIX-LIV).

<sup>72</sup> Si tratta del già citato *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli [...]*, a cura di F.Amirante et alii, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

<sup>73</sup> R. MANFREDI, *Le «descrittioni» di Napoli (1452-1692). Appunti per una ricerca bibliografica*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», LXIII, 1991-1992, pp. 63-108. Cfr. anche P. SABBATINO, *Le descrizioni di Napoli nel Cinquecento*, in «Misure critiche», XXI, 1990, pp. 80-81 e pp. 117-120. Accanto a tutti questi testi, è il caso di segnalare anche T. PEDÌO, *Storia della storiografia del Regno di Napoli*, Chiaravalle, Framma, 1973, pp.73 sgg.

<sup>74</sup> Le 'descrittioni' in lingua latina individuate dal Manfredi sono in tutto sedici e coprono l'arco cronologico 1507-1684, dalla *Partenopæus in varios auctores collectanea* (Napoli, Mayr, 1507) dello Scoppa alla *Metropolitanarum urbium historia* (Parigi, Michallet, 1684) di P.G. Cantelio. Di fatto nella sola *Neapolis urbis amplissimæ descriptio nova* (Amsterdam, 1618) figura la parola-chiave 'descrizione', mentre in altre due l'altrettanto significativo termine 'lode': *Oratio in laudem civitatis napoletanæ* (Napoli, Mayr, 1515) e *Brumanus sine de laudibus urbis Neapolis* (Roma, Zanneto, 1579) di U. Foglietta. Tra le altre, due *epistolæ* (*Epistola de reliquiis antiquitatis agrî neapolitani*, Lipsia, 1559, e *Epistola ad patrem neapolitanæ urbis [...]*, s.a., s.ed.), due *historiæ*, ovvero la già citata *Metropolitanarum* del Cantelio e le *Historiæ Napolitanæ* del Capaccio (Napoli,

Napoli nelle descrizioni d'Italia e del mondo,<sup>75</sup> ed inserendo, finalmente, anche le *Stanze* del Fuscano nella sua schedatura. Ancora al 1992 appartiene l'edizione critica della succitata *Descrittione* del Di Falco, a cura di M. Grippo, che contiene, tra i saggi introduttivi, le riflessioni di Gennaro Toscano sull'immagine della «capitale aragonese» e della Napoli di Carlo V nelle arti figurative<sup>76</sup> ma soprattutto in testi coevi, tra i quali, oltre al Fuscano, il *Voyage de Naples* di André de la Vigne e la *Chronique* di Philippe de Vigneulles.<sup>77</sup>

Il corpus di testi in cui contestualizzare le *Stanze*, considerate quale 'descrittione' cittadina, suggerito dunque dal catalogo *Libri per vedere*, dalla rassegna di Manfredi, dal saggio di Toscano e, perché no, persino dal *Censimento delle edizioni italiane del secolo XVI*<sup>78</sup> non è eccessivo, ma è alquanto eterogeneo.

Si parte anzitutto da quelli che G. Toscano opportunamente definisce «frammenti di descrizioni urbane»: <sup>79</sup> una lettera dell'ambasciatore di Ferrara risalente al 1444 in occasione del viaggio di Borso d'Este a Napoli;<sup>80</sup> brani del *Dicta et Facta Alphonsis regis* del Panormita (1538); lacerti del *De viris illustribus* di Bartolomeo Facio e del *De Majestate* di G. Maio con miniature raffiguranti scorci di Napoli; una lettera del 28

---

Carlino, 1607); un testo specificamente dedicato agli edifici sacri, il *De sacris Ecclesiae neapolitanae monumentis* (Napoli, Beltrano, 1645) di un A. Caracciolo; un titolo che appare invece più onnicomprensivo, lo *Status rerum memorabilium, tam ecclesiasticarum quam politicarum ac etiam edificiorum civitatis neapolitanae* (Napoli, Fusco, 1641) di F. De Magistris; la poderosa ed erudita *Campania* di Antonio Sanfelice (Napoli, Cancer, 1562) ed altri.

<sup>75</sup> Si veda a tal proposito il recente articolo dello stesso R. MANFREDI, «La più amena e dilettevole parte che abbia il mondo». *Napoli nei ritratti di città del Cinquecento*, in «Studi Rinascimentali», 3, 2005 pp. 153-169.

<sup>76</sup> G. TOSCANO, *Il «bel sito di Napoli»: fonti letterarie e iconografiche dal regno aragonese al vicereame spagnolo*, in B. DI FALCO, *Descrittione*, ed.cit., pp. 33-63. Circa la varia bibliografia sull'immagine di Napoli in pittura e in cartografia, si segnalano qui solo alcuni fondanti testi di riferimento ormai 'classici': *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute dal XV al XIX secolo*, a cura di G. Pane e V. Valerio, Napoli, Grimaldi & C., 1987; *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli, Electa, 1990; Per la cartografia il sempre valido C. DE SETA, *Cartografia della città di Napoli*, Napoli, 1969, 3 voll.

<sup>77</sup> Per il *Voyage de Naples* cfr. A. DE LA VIGNE, *Le voyage de Naples*, édition critique avec introduction, notes et glossaire de Anna Slerca, Milano, Vita & Pensiero, 1981; per la *Chronique* cfr. P. DE VIGNEULLES, *Chronique*, a cura di C. Bruneau, Metz, Société d'histoire et d'archéologie de Lorraine, 1932.

<sup>78</sup> Disponibile, com'è noto, alla consultazione *on line* (<http://edit16.sbn.it>) il *Censimento* va interrogato con cautela, considerata la sua lacunosità, e con le dovute parole-chiave. I risultati ottenuti vanno, a loro volta, opportunamente selezionati. La ricerca impone di servirsi nel nostro caso del campo «Titolo» ove inserire lemmi (con troncamento) del tipo «descri\*», incrociati con «citt\*», «Napoli» e selezioni per gruppi anni.

<sup>79</sup> G. TOSCANO, *Il «bel sito di Napoli»*, cit., p. 35.

<sup>80</sup> Cfr. C. DE SETA, *La città in una descrizione del 1444: il perimetro urbano, le fortificazioni e le porte. Le destinazioni urbanistiche*, in IDEM, *Napoli*, [1873] Bari, Laterza, 1981, pp. 71-74.

marzo 1495 di Carlo V al duca di Bourbon;<sup>81</sup> il già citato *Voyage de Naples* del De la Vigne; ampi e circostanziati capitoli della *Chronique* del Vigneulles, dei *Diarii* di Marin Sanudo<sup>82</sup> e de *Le cose vulgari di Agostino Landulfo* (Napoli, Cancer, 1536).

Si giunge, per questa strada, a quelle opere che negli studi sopra menzionati (Di Mauro, Manfredi, *Libri per vedere*) risultano stabilmente inserite nel ‘canone’ delle descrizioni napoletane: *in primis* la celebre lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel (1524);<sup>83</sup> le *Stanze* del Fuscano; le già citate *Descrittioni* di Di Falco e di De Stefano; una lettera di Bernardo Tasso al sig. G.B. Peres (1543-45 ca.);<sup>84</sup> il *Del sito, et lodi della città di Napoli con una breve historia de gli re suoi [...]* (Napoli, appresso Gio. Maria Scotto, 1566) di Giovanni Tarcagnota da Gaeta;<sup>85</sup> la *Descrittione de Napoli e sue provintie* di G. Del Giudice;<sup>86</sup> la *Nobiltà di Napoli in dialogo* (Napoli, Appresso Giuseppe Cacchii, 1569) di Luigi Contarino; la *Relazione* del senatore G. Lippomano (1575);<sup>87</sup> il *Ritratto o modello delle grandezze, delitie et meraviglie della nobilissima città di Napoli* (1588 ca.) di Giovan Battista del Tufo;<sup>88</sup> la *Descrizione del Regno di Napoli* (Napoli, Cappelli, 1586) con il *Sito et antichità della città di Pozzuolo e del amenissimo distretto [...]* (Napoli, Tarquinio Longo, 1606, ma databile al 1591) di Scipione Mazzella.

Come è stato sinteticamente osservato, per il Cinquecento «non è cosa agevole individuare i tratti connotativi di questa produzione

---

<sup>81</sup> Cfr. CHARLES VIII, *Letters*, a cura di E. Pelicier, Paris, Lauren, 1898-1905 (cfr. vol. IV, p.188).

<sup>82</sup> Cfr. M. SANUDO, *La spedizione di Carlo VIII in Italia*, a cura di R. Fulin, Venezia, Archivio veneto, 1873.

<sup>83</sup> Cfr. F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, Ricciardi, 1925.

<sup>84</sup> Cfr. (a cura di F. Nicolini) «Napoli nobilissima», XIII, 1904, pp. 172-174.

<sup>85</sup> Cfr. la ristampa anastatica: G. TARCAGNOTA, *La città di Napoli dopo la rivoluzione urbanistica di Pedro di Toledo*, con un saggio introduttivo di F. Strazzullo, Napoli, Benincasa, 1988.

<sup>86</sup> Menzionato dal censimento del Manfredi, si tratta di un manoscritto custodito presso la napoletana Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, in parte pubblicato su «Napoli Nobilissima», VII, 1882, pp. 72 e 796-797.

<sup>87</sup> Cfr. E. ALBERI, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, V, Firenze, Clio, 1841, pp. 265-311.

<sup>88</sup> Trådita dal ms XIII C 96 (Biblioteca Nazionale di Napoli), l'opera di Del Tufo è stata anche edita, con criteri filologicamente poco attendibili, da C. Tagliareni [Napoli, Agar, 1959]. Su Del Tufo si veda dello stesso C. TAGLIARENI, *Opera manoscritta del Marchese G.B. Del Tufo poeta napoletano del Cinquecento (Usi e costumi, spassi, ginocchi e feste in Napoli)*, Napoli, Pironti, 1954; ed inoltre: S. VOLPICELLA, *Giovan Battista del Tufo illustratore di Napoli del secolo XVI*, in «Atti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», X, 1881, pp. 37-335 ed i più recenti O.S. CASALE, *Poesie per / del gioco nell'opera di Giovan Battista Del Tufo*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Roma, Salerno ed., 1993, pp. 739-67; P. SABBATINO, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, part. pp. 190-192 (e relativi riferimenti bibliografici).

letteraria, che ha in comune generalmente la materia della dissertazione, ma non la forma letteraria e la organizzazione della struttura interna».<sup>89</sup> Lo stesso Giovan Battista del Tufo, del resto, aveva fatto presente, sulla soglia del suo *Ritratto [...] della nobilissima città di Napoli*, le difficoltà legate alla frequentazione di una nuova materia: «ch' il ragionar di sì materia nuova, / come in legger si trova, novo havea di mestiero a nova invention, stilo e pensiero».<sup>90</sup>

Per quanto ci si trovi indubbiamente di fronte a quella «complessa rete di relazioni» fra opere che per la Corti costituisce il nucleo principale della definizione del «genere letterario»,<sup>91</sup> e per quanto nelle rassegne succitate e riguardanti il solo contesto napoletano sia frequente il riferimento alla 'descrizione' come «genere consolidato», come «genere a sé», bisogna rilevare che sarebbe forse necessario condurre un'analisi sistematica su un *corpus* più «omogeneo»<sup>92</sup> per procedere effettivamente «al rinvenimento delle invarianti che danno vita al codice, di contro alle varianti dei singoli testi, e delle regole di trasformazione dei codici stessi»,<sup>93</sup> in pratica alle necessarie «condizioni della codificazione» di un genere.

'Invariante' per le descrizioni napoletane del Cinquecento è tutt'al più l'eterogeneità che le caratterizza.

A partire, ad esempio, dalla forma, che spazia ben al di là della prevedibile prosa. Si registrano, infatti, casi di 'descrizioni' della città di Napoli per lettera (quella del Summonte *in primis*, ma anche quella di B. Tasso al Peres o la 'relazione' del Lippomano), o annidate in relazioni di viaggio e cronache storiche; non manca la prosa dialogica,<sup>94</sup> selezionata dal Tarcagnota e dal Contarino, l'uno intenzionato a restituire, per bocca degli interlocutori Geronimo, Fabrizio Pignatelli e Giovanni d'Avalos, l'immagine della città di Napoli con le «mutationi» occorse in seguito alla politica urbanistica del Viceré Toledo, l'altro desideroso di tessere il panegirico della nobiltà napoletana, complici i dialoganti Alessandro Leone e Ludovico Bembo. Quindi la poesia, l'ottava rima 'ariostesca' per le *Stanze* del Fuscano e la polimetria di Del Tufo, che distribuisce la sua

---

<sup>89</sup> *Libri per vedere*, cit., p. 8 (F. AMIRANTE, *Il Cinquecento*).

<sup>90</sup> Si cita dalla pur discutibile edizione a cura di C. Tagliareni, cit., p. 13.

<sup>91</sup> «Il genere letterario [...] si configura come il luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere» (M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 151 e 156). Cfr. B. CROCE, *Estetica*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990, pp. 560 sgg (§ *La storia dei generi artistici e letterari*); M. FUBINI, *Critica e poesia* [1956], Roma, Bonacci, 1973, pp. 121 sgg (§ *Genesi e storia dei generi letterari*).

<sup>92</sup> M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, cit., p. 157.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> Da segnalare per la scelta della forma dialogica anche nel corso del Seicento G.C. CAPACCIO, *Il Forastiero*, Napoli, Roncagliolo, 1630 (cfr la più recente edizione a cura di L. Torre, Napoli, Torre, 1989)

materia in sette «ragionamenti» indirizzati alle gentili donne di Milano, città nella quale si era ritrovato di ritorno dalle Fiandre.<sup>95</sup>

«Eruditi locali, accademici, uomini di varia cultura, intellettuali»,<sup>96</sup> gli autori di queste descrizioni napoletane non si rivolgono, inoltre, ad un pubblico preciso, soprattutto «nessuno pensa [ancora] al visitatore»,<sup>97</sup> al forestiero, piuttosto ad una ristretta *élite* di pari cultura in grado di riconoscerne e saggiarne le fonti letterarie, antiquarie, storiche e archeologiche. Non si sentono pertanto vincolati a fornire una descrizione esaustiva della città e (fatta eccezione forse per il Del Tufo che si prova a realizzarne un *Ritratto* quanto più completo possibile ad uso e consumo delle ‘forestiere’ milanesi) danno vita ad opere disomogenee anche per ciò che riguarda i contenuti. Se l’interesse del Summonte si rivolge, per esigenze del suo destinatario, alla Napoli artistica, il De Stefano, e con lui il Notaio<sup>98</sup> e l’Araldo,<sup>99</sup> ad esempio, scelgono di censire le fabbriche religiose e le epigrafi in esse contenute, così come alla Napoli sacra continuerà a guardare selettivamente, a Seicento inoltrato, la poderosa opera del D’Engenio Caracciolo.<sup>100</sup>

Frequente è, inoltre, il confino o la dispersione della tipologia descrittiva nei meandri delle esposizioni erudite a carattere storico-sociale, finalizzate a ricostruire la fondazione cittadina, la storia dei suoi Re e delle sue classi sociali, come nelle già menzionate opere di Tarcagnola e Contarino. Non ultime, le descrizioni emergenti dalle cronache e dai memoriali di viaggio selezionano il proprio contenuto a seconda di ciò che ha più o meno colpito l’attenzione del visitatore e non

---

<sup>95</sup> Esaustivamente analitico il titolo dell’opera : «Ritratto o modello delle grandezze, delitie et meraviglie della nobilissima città di Napoli, di Giovan Battista del Tufo gentiluomo napolitano, diviso in stette ragionamenti per i sette giorni della settimana: ragionando con le Gentil Donne Milanesi, ritrovandosi a Milano dal ritrono di Fiandra nell’anno dell’88: dove egli *descrive* ogni picciolissimo particolare della Città con quanto di buono e bello si vede e gode in così felicissima patria: ne’ quali ragionamenti vien dimosrato le grandezze de’ Cavalieri, e bellezze di molte Gentil Donne Napolitane nominate nel discorso del ragionare, così come di più tutte le opere cristiane e religiose, Chiese, Monasteri et Ospedali, che per ogni intorno si veggono ben serviti et officati: con la tavola delle più scelte cose, che in tutta l’opra si ragiona, e le dichiarazioni sopra ciascheduno de’ sette ragionamenti. Amen».

<sup>96</sup> *Libri per vedere*, cit., p. 9 (F. AMIRANTE, *Il Cinquecento*).

<sup>97</sup> Ivi. p. 8.

<sup>98</sup> G.F. NOTAIO, *Numeratione fatta nella città di Napoli l’anno 1591 e 1593 e nel 1595 divisa in ventinove ottine con il numero distinto di fuochi e numero di persone si nota particolarmente tutti li monasterij e luochi più di essa città [...]*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXII, 1897, pp. 255-311.

<sup>99</sup> G.F. ARALDO, *Cronica della Compagnia di Giesù di Napoli, cominciando dall’anno 1552 [...]* (manoscritto, 1595 circa). Cfr. F. DIVENUTO, *Napoli sacra del XVI secolo. Repertorio delle fabbriche religiose napoletane nella Cronaca del Gesuita Giovan Francesco Araldo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.

<sup>100</sup> Cfr. C. D’ENGENIO CARACCILO, *Napoli sacra...*, Napoli, O. Beltrano, 1623 (Cfr. *Libri per vedere*, cit., pp. 64-66).



offrono che parziali visioni d'insieme della città e delle sue peculiarità urbane. Ciò accade, del resto, perché le motivazioni che spingono i primi descrittori a scrivere sono sempre diverse e non coincidono né tengono in considerazione le esigenze di un 'altro' che non conosce la città e che dovrebbe avere modo di conoscerla attraverso un 'libro per vedere':

Le motivazioni che spingono gli eruditi a cimentarsi in questo genere sono le più diverse: il Di Falco intende celebrare la sua città salvandone la memoria che «va di giorno in giorno tuffando nell'onde dell'oscuro oblio»; il Tarcagnota documentare gli sviluppi urbanistici; il Contarino intende per lo più elogiare la nobiltà napoletana; il Sanfelice creare un compendio di notizie veritiere sulla Campania suggerendo una sorta di itinerario attraverso la regione; il Loffredo riportare le bellezze viste durante un soggiorno nei Campi Flegrei; Del Tufo esaltare la città «magica e meravigliosa».<sup>101</sup>

A parte il Di Falco e il De Stefano, di cui in alcuni luoghi si può dimostrare l'interdipendenza e verificare persino qualche caso di marcato 'plagio' o di emendamento del secondo sul primo, non si tratta, infine, di testi che dialogano in qualche modo fra loro. Ogni opera sembra porsi come *unicum*, conservando delle specifiche peculiarità difficilmente rintracciabili nelle altre coeve. Nessuna di essa è, come una guida, un 'prodotto editoriale',<sup>102</sup> anzi sorte comune è l'esistenza della sola *princeps*, come per il Fuscano, il De Stefano e il Tarcagnota, se non l'assenza limite di una stampa, come per il *Ritratto* di Del Tufo, tradito attraverso il solo manoscritto.

Sembra possibile individuare un punto di incontro tra le *Stanze* del Fuscano ed alcune delle menzionate descrizioni napoletane contestualizzandole nella tradizione dell'*elogium* cittadino.

È forse opportuno osservare, infatti, che nell'*imprimatur* delle *Stanze* ci si riferisca all'opera da pubblicare come ad un «*librum de laudibus urbis*» e, prima ancora, che Fuscano dichiari il proprio intento elogiativo sia al Cicinello che all'Alois.

Al primo l'autore offre i suoi frutti «fuor d'ogni otio nati», in nome dell'amore che il Cicinello porta a «sua nobilissima patria», «però che *in laude* di sua bellezza compareranno» (c. A4r), ribadendo poco oltre che, nelle *Stanze*, «la bellezza [di Napoli] troverà *decantata*» (c. A4v).

All'Alois, invece, più diffusamente spiega:

Et poiché mi havete spinto a poner' in opra il più volte tra noi ragionato pensiero di parlar di questo bel sito di Napoli, la cui amenità ne la sua copia mi ha sommerso, et con la mia forza dispare al suo peso, mi son posto a scriver di lui qualche cosetta. Dico che tal sito tra le reggioni maritime è bellissimo et d'ogni parte tanto ben dalla

---

<sup>101</sup> *Libri per vedere*, cit., p. 8.

<sup>102</sup> Cfr. E. BELLUCCI, *Le guide di Napoli come prodotti editoriali dal XVI al XIX secolo*, in *Libri per vedere*, cit., pp. 333-357.

natura ornato che, s'il preponesse a tutti quelli che nel settentrione, ne l'occidente et nel mezzo giorno ho visti, non senza suo dignissimo merito li conveneria. Atteso che di vaghezza è amplissimo, d'abondantia ha tutte quelle cose delle quali l'humano appetito puote satisfarsi. Anzi di tutte le cose che qui abondevolmente si trovano, in l'altre parti a pena qualcuna di esse si trova. Et quasi non si pò bramar cosa alcuna per lo viver humano che la terra qui non produca. Et perdonimi ogni città che, così ben servita dal mare, così ben nutrita da la terra et così da clemente aere sempre conservata, di gran lunga non si pò tenere. Lascio di narrare le infinite eccellentie della città, che si goden di tal sito, perché la irradiatione del suo splendore, la eternità di sua fama et la gloria di sua generosa nobiltade merita degnamente tutto il cumulo et l'amplitudine de l'oratoria et della poetica facultà *in sue laudi* adunare.

(cc. C1v-C2r)

Allo stesso modo il Di Falco, dal suo canto, intende sì «iscrivere la sua opera nell'ambito di una tradizione classica e umanistica di studi e interessi geografico-descrittivi»,<sup>103</sup> ma richiamandosi prima di tutto, nella dedica al signor Leonardo Curz, alla specifica tradizione dell'*elogium*:

molti homini dotti hanno *lodati* diversi luoghi e cittadi, come Giulio Cesare il fortissimo sito di Marseglia, Marco Tullio gli aprichi luoghi di Saragosa in Sicilia, Marco Antonio Sabellico il miracolo sito marino di Venetia, Biondo quel di Roma, Georgio Merula Alessandrino la gran città di Milano, Sinforiano Campeggio il bel sito di Leon di Franza, Marco Pietro di Gravina il delettevole luoco di Tigole [...], parimenti a me parve descrivere gli antichi e bei luoghi della nostra bella e regal città di Napoli...<sup>104</sup>

Parimenti De Stefano, tra gli altri, si impegnerà a consegnare al lettore un censimento delle fabbriche religiose e dei loro epitaffi al fine di elogiare la cristianità cittadina,<sup>105</sup> così come Tarcagnota dichiarerà sin dal titolo della propria opera il desiderio di parlare «del sito» di Napoli aggiundendovi non casualmente «et lodi», e si potrebbe continuare ricordando, tra le descrizioni in lingua latina, l'*Oratio in laudem civitatis neapolitane* dell'Acciajoli (Napoli, Mayr, 1515) e il *Brumanus sive de laudibus urbis Neapolis* (Roma, Zanneto, 1579) di Ugo Foglietta.

L'elogio di Napoli, condotto attraverso la sua storia, le sue virtù (religiose, civili, politiche), le sue bellezze, siano esse naturali, culturali,

---

<sup>103</sup> B. DI FALCO, *Descrizione*, ed.cit., p. 191 (*Note*).

<sup>104</sup> Ivi, p. 123 (c.A2r).

<sup>105</sup> P. DE STEFANO, *Descrizione de i luoghi sacri...*, cit., pp. 6v-7r: «chi vuol mirare questa verità, pigli essemplio dal culto, e da la religione de miei Napolitani, ne i quali ogni giorno felicemente cresce quella religione e pietà Christiana, [...] ond'è che [...] furno ferventi precipuamente ad edificar luoghi pij, e sacri [...] quali tutti raccogliendo m'è parso con animo pio e devoto, o siano antiqui o moderni, o di Donne o di Maschi o di Preti o di Frati, annotarli con loro fundationi, intrate, Reliquie, e dove e da chi hanno avuto principio [...]. Questo è dunque quanto ho pensato di scrivere per possere al mio potere honorar questa mia nobil Patria da se honorata a bastanza».

artistiche, urbanistiche, folkloriche, induce insomma a ripensare al retorico *genus demonstrativum*<sup>106</sup> o ‘epidittico’<sup>107</sup> che ha come tema principale proprio l’*elogium*.<sup>108</sup>

L’esempio più lontano di descrizione di Napoli che rientri nella categoria dell’elogio, annotato dal Curtius, è un passaggio delle *Silvae* di Stazio:

Nostraque nec propriis tenuis nec rara colonis  
Parthenope, cui mite solum trans aequora vectae  
ipse Dionaea monstravit Apollo columba.

Has ego te sedes [...] transferre laboro,  
quas et mollis hiems et frigida temperat aestas,  
quas imbelle fretum torpentibus adluit undis.  
Pax securae locis et desidis otia vitae  
et numquam turbata quies somnique peracti.  
Nulla foro rabies aut strictae iurgia leges:  
morum iura viris solum et sine fascibus aequum.  
Quid nunc magnificas species cultusque locorum  
templaque et innumeris spatia interstincta columnis,  
et geminam molem nudi tectique theatri  
et Capitolonis quinquennia proxima lustris,  
quid laudem litus libertatemque Menandri,  
quam Romanus honos et Graia licentia miscent ?  
Nec desunt variae circa oblectamina vitae:  
sove vaporiferar, blandissima litora, Baias,  
entheae fatidicae seu visere tecta Sibyllae  
[...]

---

<sup>106</sup> Cfr. H. LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Verlag, 1967 (I ed. 1949). Nello specifico se ne è consultata la versione spagnola (integrale rispetto alla edizione italiana che ne costituisce invece una *editio minor*): *Manual de retorica literaria : fundamentos de una ciencia de la literatura* (version española de Jose Perez Riesco), Madrid, Gredos, 1966, (3 voll.), vol. 2, § 810-819.

<sup>107</sup> Cfr. TH.C. BURGESS, *Epidictic Literature*, in IDEM, *Studies in Classical Philology* 3, Chicago, University Press, 1902 (reprinted New York, Garland, 1987), pp. 89-248.

<sup>108</sup> Cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio evo latino* (ed.orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Verlag, 1948), trad. di A. Luzzatto e M. Candela, citazioni e indici a cura di C. Bologna, con prefazione di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 177-178: «Un contatto immediato tra l’*epideixis* classica e la poesia medievale si manifesta nell’elogio di città e paesi. È noto che già nella poesia romana le *laudes Italiae* e le *laudes Romae* erano molto popolari. Furono elaborate precise norme teoriche per magnificare la città. S’incominciava col descriverne la posizione, e poi se ne elencavano tutti i pregi senza trascurare – fra l’altro – i meriti relativi all’arte ed alle scienze. Quest’ultimo *topos* nel Medio Evo fu trasformato in senso religioso: il massimo vanto di una città consisteva allora nei suoi martiri (e relative reliquie), nei suoi santi, nei suoi principi della Chiesa, nei suoi teologi. In un *rythmus* longobardo si elencavano i pregi di Milano: 1.la posizione in pianura fertile; 2.le mura, le torri, le porte; 3.il foro, la pavimentazione stradale, i bagni; 4.le chiese; 5.la devozione degli abitanti [...] 9. il benessere e la generosità della popolazione. Quasi tutti questi *topoi* corrispondono – esattamente o *mutatis mutandis* – alle tradizionali regole prescritte per magnificare le città».

Mille tibi nostrae referam telluris amores,  
sed satis hoc, coniux, satis est dixisse...<sup>109</sup>

(*Silvae*, III, 5, vv.78-104)

La significativa componente elogiativa nei confronti di Napoli e delle sue 'bellezze' naturali e culturali, che (come si vedrà più approfonditamente) è alla base delle *Stanze* del Fuscano e soprattutto delle altre descrizioni del 'genere', potrebbe autorizzare all'interpretazione del «description» della dedica ad Alois e dei titoli delle opere sopra menzionate alla luce delle classiche *descriptiones urbis*, meglio note come *laudes civitatum*,<sup>110</sup> dei loro schemi provenienti dalla letteratura latina<sup>111</sup> e dalla sua mediazione di retori greci, del loro evidente comun denominatore: «la città è degna di lode perché è ben collocata nell'ambiente naturale, ben costruita, prospera e attiva, devota all'ombra dei suoi santi, prima fra le altre».<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> Trad. «E la nostra Partenope non è né povera di abitanti suoi propri, né è priva di forestieri, Partenope a cui, venuta dal mare, Apollo in persona indicò il dolce suolo con la colomba dionea. In questa residenza [...] desidero trasferirti: il suo clima è temperato, con tiepidi inverni e fresche estati, un mare tranquillo la lambisce con le sue languide onde. Regna in questa zona una pace serena, l'ozio di una vita di riposo e la quiete non subiscono turbamenti e si dormono lunghi sonni. Lì non esiste la vita rabbiosa del foro né ci si appiglia alle leggi per litigare. I cittadini fondano i loro diritti soltanto sui costumi e la giustizia regna senza bisogno dei fasci. E che dire ora dei magnifici panorami e delle bellezze di questi luoghi, dei templi e delle piazze adorne d'innumerabili colonne e della duplice costruzione dei nostri teatri, quello all'aperto e quello chiuso, e dei giochi quinquennali che gareggiano con quelli capitolini. A che lodare la bellezza della costa, la libertà di vita cara a Menandro, in cui si dispongono la dignità romana e la permissività greca? Tutto intorno abbondano i divertimenti che rendono varia la vita, sia che ti piaccia visitare Baia, incantevole spiaggia, dalle fumide sorgenti, sia che ti piaccia visitare l'ispirata dimora della famosa Sibilla [...]. Potrei enumerare mille altre bellezze della mia terra nativa, ma basta, o sposa mia, basta...» (P. PAPIPIO STAZIO, *Opere*, a cura di A. Traglia e G. Aricò, Torino, Utet, 1980, pp. 282-283).

<sup>110</sup> Le *descriptiones urbis* o *laudes civitatum* hanno ricevuto una certa attenzione dalla critica storica che – pur interessandosi essenzialmente all'Italia settentrionale – ne ha in particolare rilevato la coscienza civica nello sviluppo dell'età comunale. Cfr. G. FASOLI, *La coscienza civica nelle «laudes civitatum»*, in *Scritti di storia medievale*, a cura di F. Bocchi, A. Carile, A.L. Pini, Bologna, Fotocromo Emiliana, 1974, pp. 293-318; E. OCCHIPINTI, *Immagini di città. Le laudes civitatum e la rappresentazione dei centri urbani nell'Italia settentrionale*, in «Società e storia», XIV, n.51, gennaio-marzo 1991, pp. 23-52. Soprattutto il fondante J.K. HYDE, *Medieval descriptions of cities*, in «Bulletin of the John Rylands Library», 48, Spring 1966, n.2, pp. 308-340. L'Hyde, che per primo si è soffermato su questa «class of literature», segna in qualche modo il collegamento con la descrizione rinascimentale: «few Renaissance descriptiones were as good as this, but they do seem to belong to a genuine literary tradition, with each writer consciously seeking to emulate his predecessors» (p. 309, il corsivo è mio).

<sup>111</sup> Per Hyde la letteratura latina «did not provide a great exemplar which could be adapted to successive occasions», piuttosto fu fondamentale la sua mediazione dei retori greci: «The Greek rethoricians, it is true, had not only written descriptions of cities but also had laid down the principles of epideictic literature of which they formed a part, but their work was apparently known in the Middle Ages only in a much attenuated form through the late-Roman handbooks on rethoric» (*art.cit.*, p. 310).

<sup>112</sup> E. OCCHIPINTI, *Immagini di città. Le laudes civitatum...*, *art. cit.*, p. 27.

Le *Stanze* del Fuscano, che condividono con le *Descrizioni* del Di Falco e di De Stefano, col *Del sito et lodi* del Tarcagnota e col *Ritratto* di Del Tufo anche la componente storico-civile, ugualmente ereditata dalle *laudes*,<sup>113</sup> si propongono di ‘descrivere’, elogiandola, la bellezza di quello che, con accezione sannazariana, l'autore definisce l'amenissimo sito di Napoli<sup>114</sup> e, al tempo stesso, la bellezza delle ninfe napoletane, due obiettivi diversi in apparenza, ma complementari nella sostanza di questo poemetto vagamente ‘allegorico’.

Il Fuscano, che traduce la componente elogiativa non tanto secondo i tradizionali moduli retorici, ma seguendo il *topos* altrettanto solido dell'*itinerarium* dantesco, non ha – come il Di Falco e i suoi colleghi descrittori – modelli cui guardare, né si può giovare di opere di là ancora da essere ideate. I suoi *auctores*, più o meno dichiarati, potranno essere piuttosto il «Summonzio», l'«homo dottissimo» dalla «fruttifera dottrina», ornato di «virtuosi et onesti costumi», maestro del dedicatario Alois (c. C1r); il Sannazaro, il «vaso di eterna primavera [...] da l'incolto mio stile celebrato» (c. Y4v); il Pontano di cui apprezza, nei fatti, per le *Stanze* il nuovo mitologismo napoletano; in generale, dunque, la cultura pontaniana di cui elogia alcuni esponenti come ‘residenti’ del nuovo Parnaso partenopeo ‘sannazariamente’ collocato a Posillipo; si aggiungano l'Ariosto, cui dichiara di ispirarsi esclusivamente per «l'humil stilo d'ottava rima», ma soprattutto le tre corone Dante, Petrarca e Boccaccio di cui continui sono i riecheggiamenti nel suo poemetto, accanto a Poliziano, Landino e Trissino.

Fuscano - è qui il caso di accennarlo - ‘descrive’, o meglio ‘elogia’, non la Napoli reale, ma quella della finzione letteraria, eletta da Virgilio prima e da Boccaccio poi, una Napoli intesa esclusivamente come sito ameno, città-giardino, *eden* di bellezza naturale, che si cimenta a tutelare dallo svolgersi della storia erigendogli intorno le mura protettive di un dantesco allegorismo, quel «velo» della bellezza poetica che appena sceglie di voler sollevare per svelare al dedicatario Alois il titolo della sua fatica, ed invitando ironicamente il lettore a rompere il duro guscio di una metaforica noce, che qui si proverà almeno ad intaccare.

Et perché osservan li eruditi scrittori di presupporre il nome della cosa di che si tratta nel principio d'ogni lor trattato, havend'io da ragionar di cose liete, dilettevoli, floride

---

<sup>113</sup> Le *laudes* annoverano tra le loro più forti motivazioni «il sostegno a chi si accinge a ridare vigore ad una città divisa, il richiamo alla consapevolezza nei momenti difficili» (E. OCCHIPINTI, *art. cit.*, p. 49) che radicano sempre la città, pur idealizzata, nel tempo storico rendendola un'immagine «nello spazio della vita collettiva» di cui stimolano l'autoidentificazione (p. 51).

<sup>114</sup> Cfr. I. SANNAZARO, *Arcadia*, prosa XI, 2 («udendo ragionare de l'amenissimo sito del mio paese»).

et gioconde, m'ha parso da l'ombra della bellezza poetica toglier qualche ornato velo et, sotto quello, dar nome a questa mia cosetta Tripudio di NYMPHE NAPOLITANE, et con quelle andarmi giocando per le gioconde et amene parti del sito già detto, chiudendo il dir mio con l'inchiudersi loro a ballare in quella verde foresta, de la quale non senza poetico artificio si ragiona, né meno a le nymphe senza misterio s'allude, ma convien che rompa la noce chi vole gustar suo frutto. Li concetti miei son castamente ombreggiati e cautamente tessuti et, quando li veri loro sensi saran gustati, poran forse dilettere a quelli che son' hora et a quelli che dopo lor verranno.

(cc. C2v-C3r)

#### 4) NAPOLI, *LOCUS AMOENUS*.

Il terreno di studio sulle *Stanze del Fuscano*, fatta eccezione per le pagine critiche sulla dedica ad Alois, si può dire sia del tutto inesplorato.

Il Croce, che ebbe modo di acquistare una copia dell'opera tutt'oggi conservata nella sua biblioteca privata, fu il primo ad offrire – si è detto – una rapida, semplice e del tutto a-critica lettura del «raro poemetto» sulle pagine di «Napoli nobilissima», non curandosi per altro (forse alla luce della scarsa considerazione dell'opera) di raccogliere l'articolo in volume.<sup>115</sup>

Assai più preziosi, pertanto, risultano il versatile contributo di Giovanni Parenti e gli «appunti» di Raffaele Giglio (ai quali ci si è già richiamati in precedenza),<sup>116</sup> entrambi intenzionati a fare luce su quello che l'uno definisce impietosamente un «letterato di mezza tacca», un «provinciale curioso», sforzandosi di avvalorare questa aprioristica constatazione; l'altro un autore sì «modesto», ma di cui mette in evidenza il ruolo nella cultura del suo tempo come «una delle tante figure, che, per quanto fossero ai margini del grande dibattito per capacità inventive e poetiche, ci consentirebbero oggi di vagliare ancora meglio certi filoni poetici non del tutto esemplarmente chiariti».<sup>117</sup> I saggi di Parenti e Giglio, in ogni caso, non affrontano in modo sistematico le *Stanze*, ma discutono sul profilo del Fuscano e, complessivamente, sulle sue opere, soffermandosi dunque sul poemetto per quanto lo spazio di un saggio possa consentire, pur offrendone diverse ed interessanti interpretazioni cui si farà riferimento.

Le difficoltà legate alla dichiarazione del Fuscano di aver realizzato una 'descrizione' del sito napoletano e alla sua contestualizzazione nell'ambito di un insieme di opere che, nel corso del XVI secolo, si propongono il medesimo fine, giungendo, però, a risultati diversi, impongono allora di seguire da vicino l'autore nella costruzione del suo progetto allegorico.

La particolare «descrizione» del Fuscano si sviluppa nelle *Stanze* nell'ambito del viaggio giornaliero compiuto dall'io narrante «Philologo» (Fuscano stesso) lungo il sito partenopeo, un sito che non conserva traccia della realtà cittadina ed urbana (nel senso di vie, piazze, palazzi, chiese), ma viene dettagliato, in ragione della Natura che «sol qui si

---

<sup>115</sup> Cfr. *L'opera di Benedetto Croce. Bibliografia*, a cura di S. Borsari, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici "B. Croce", 1964.

<sup>116</sup> Cfr. G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca: Ioan Berardino Fuscano*, cit.; R. GIGLIO, *Appunti per Giovanni Berardino Fuscano*, in *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. de Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, Roma nel Rinascimento, 2003, pp. 677-687.

<sup>117</sup> R. GIGLIO, *Appunti per Giovanni Berardino Fuscano*, cit., p. 687.

specchia et si diletta» (I. 51, c. F1r), dal protagonista che recupera dalla sua memoria il ricordo dell'itinerario compiuto e delle bellezze vedute (il tempo verbale della narrazione è, infatti, l'imperfetto) ed utilizzando strumenti della tradizione letteraria.

È necessario chiarire che quella di Philologo non è propriamente la descrizione di un luogo a lui noto, ma lo svolgersi di un parallelo processo di 'agnizione' poiché, fatta eccezione per i momenti in cui la consapevolezza autoriale emerge, consentendogli di 'nominare' Poggioreale, il Sebeto, Sant'Elmo, il personaggio-protagonista ed io narrante si aggira per luoghi che fa intendere di non conoscere e che ne fanno un novello Adamo alla scoperta di quello che è appunto definito un «giardin celest(e)» (I. 11, c. D2r).

Il Philologo non menziona, infatti, luoghi precisi, servendosi spesso dell'articolo indeterminativo per indicare ora «una campagna», ora «un colle», «un fonte», «un grebbo», «un palagio» e via dicendo.

L'agnizione, il graduale cammino lungo il sito e verso la conoscenza, riguarderà l'identità del sito e della città (Napoli), ma anche il concetto di bellezza, e non potrà che avvenire pertanto attraverso i sensi, tra i quali il primato spetta alla vista.

La descrizione diviene così 'soggettiva'<sup>118</sup> ed il lettore osserva attraverso gli occhi di Philologo che guarda, «risguarda», mira, 'remira', volge o porge lo sguardo, attirato dalla bellezza degli elementi circostanti che fanno mostra di sé, gli si offrono («agli occhi miei s'offerse»: I.6, c. D1r), lo invitano a volgersi, lo attraggono, penetrano in lui lasciando durevole «stampa».<sup>119</sup>

Come prescrive la retorica,<sup>120</sup> la descrizione di questo paesaggio ideale deve svolgersi entro precise coordinate spazio-temporali, che si definiscono gradualmente nel corso del primo canto.

---

<sup>118</sup> A proposito della *evidentia* il Lausberg ritiene che: «La simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación del testigo presencial» (H. LAUSBERG, *Manual de retorica literaria : fundamentos de una ciencia de la literatura* (version española de Jose Perez Riesco), Madrid, Gredos, 1966, § 810)

<sup>119</sup> Si vedano, ad esempio: «una campagna [...] agl'occhi miei s'offerse» (I. 6, c.D1r); «il tenero lavor di fronte e fiori / entra ne gli occhi [tanto che] / resta lor stampa impressa ne la mente» (I 12, c. D2r); «mi trasse tutto a dever lui mirare» (I.27, c. D4r); «io rivolgea gli occhi» (I.36, c. E2r); «io remiro» (I. 39, c.E3r); «lo sguardo mio tutto pendea» (I. 40, ivi); *etc.*

<sup>120</sup> Cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio evo latino*, cit., pp. 207-226. Per Curtius è possibile rilevare precise indicazioni per la descrizione paesaggistica nel genere giudiziario, così come dalle regole di quello epidittico che ha per obiettivo primario l'elogio, o più genericamente in quella specifica parte della dottrina retorica che è l'*elocutio*.



Il tradizionale *debut printanier*,<sup>121</sup> intrecciato col solido *topos* dell'alba,<sup>122</sup> segna l'inizio temporale del viaggio giornaliero di Philologo, che si risveglia in una florida campagna, coincidente col sito napoletano disteso «sotto clement'et più temprato cielo» (I. 8, c. D1r). Solo poco più avanti l'amico Alpitio fornirà una più precisa coordinata geografica («Napoli hor si chiama», I. 52, c. F1r), aggiungendo anche ulteriori coordinate temporali, quali soprattutto la brevità del viaggio che potrà durare un solo giorno, ovvero quello consacrato alle ninfe partenopee («Il sacro giorno hoggi è che si dimanda / tripudio et festa d'ogni nympha bella»: I. 103, c. H4r).

L'*exordium* fornisce, inoltre, le prime indicazioni sulla Natura trionfante in quello che Fuscano definisce l'amenissimo sito napoletano.

Pur se con una certa ridondanza lessicale, si tratta di una Natura che è sempre connotata dal 'ridere', come frequentemente si legge nella tradizione.<sup>123</sup> Còlta nel suo risveglio primaverile, essa «a rider move» i fiori, inducendo l'anima a volgersi intenta e a rispondere all'invito al soggiorno che, «ridendo», la florida e gioconda «campagna» rivolge al Philologo; qui, dove «la terra 'l ciel e lo mar ride» (I. 50, c. F1r), le folte uve dei vitigni vesuviani intrecciano ridendo le loro foglie («L'una folte uve in le sue chiome allaccia / et l'altra ride fra sue treccie ordite»: I. 19, c. D3r), mentre, sulla collina di Sant'Elmo, anaforicamente ridono le frondi, le edere, i raggi solari filtrati dalle piacevoli ombre e i fiori gustosi per le api :

Rider le frond'in te veggio et l'arbusti,  
 rider gli raggi a l'ombre opache et fosche,  
 l'hedera ride sovra i non robusti  
 suoi rami avolta in rustiche lambrosche,  
 ridendo i fior'a l'api dan lor gusti [...].

(II. 5, c. K1r)

<sup>121</sup> Sul *topos* dell'esordio primaverile si veda D. SCHELUKCO, *Zur Geschichte des Natureinganges ben dei Trobadors*, in «Zeitschrift f. franz. Sprache und Lit.», LX, 1937, pp. 257-334.

<sup>122</sup> Più volte specificata mediante il tradizionale riferimento a Clizia e all'Aurora: «Natura in più vaghi colori / con l'apparer de l'alba s'accompagna» (I. 1, c. C4r); «s'apren del cielo l'infiammate rote» (*ibidem*); «al dolce matutin di Philomena / l'aria già fosca si faceva serena» (I. 4, c. C4r); «La bella Clizia tutto di rogiada / bagnando giva 'l suo leggiadro aspetto» (I.5, c. C. 4r); «la lucida serena et lieta Aurora» (*ibidem*).

<sup>123</sup> Ad esempio: DANTE, *Paradiso*, XXX, vv. 77-78 («[...] il fiume e li topazi / ch'entrano ed escono e 'l rider de l'erbe»); G. BOCCACCIO, *Filocolo*, libro V, 18: («questo luogo [...] rideva tutto d'arbori e d'erbe»); IDEM, *Caccia di Diana*, I, vv. 2-3: («l'aere chiaro / ride per la dolcezza che 'l ciel move»); IDEM, *Teseida*, IX, 28: («Quali i fioretti / [...] 'l prato fanno con più bei sembianti/ riden»); A. POLIZIANO, *Stanze per la giostra*, I, 88: («fra l'erbe ove più ride Primavera»). Si ricordi, inoltre, almeno VIRGILIO, *Bucoliche*, IV, v. 20 («ridenti achanto») e VII, v. 55 («omnia nunc ridens»). I corsivi sono miei.

La Natura ‘ridente’ (è il caso di dirlo) è in realtà solo uno degli elementi costitutivi il *locus amoenus*, che il lettore intuisce ben presto coincidere col sito di cui Philologo ha accolto l’ospitalità, e che si farà a sua volta contenitore di altri significativi *loci amoeni*.

Sinteticamente illustrato dal Curtius, il *locus amoenus*

è un angolo di natura, bello ed ombroso; in esso si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato ed una fonte o un ruscello; vi si possono aggiungere, talvolta anche il canto degli uccelli e i fiori; la descrizione più ricca comprende anche una tenue brezza.<sup>124</sup>

Se si pensa anche al parallelo cenno del Lausberg, che avverte come in materia di paesaggio e di *locus amoenus* si crei la doppia possibilità della sintetica *enumeratio* o della analitica *descriptio*,<sup>125</sup> ecco che ci si imbatte ancora una volta in un termine ormai familiare e che continua sempre più a specificarsi nel particolare caso delle *Stanze* del Fuscano.

Il «tranquillo et ben riposto seno» (I. 15, c. D2v), in cui il protagonista delle *Stanze* si aggira ammirato e curioso, ha dunque caratteristiche che rientrano genericamente tutte nel *locus amoenus*, un *locus* ‘allargato’ che si estende al più tradizionale panorama partenopeo, chiuso dall’abbraccio del Vesuvio e del Monte Somma.

L’«amenità», del resto, è un tratto che sia l’autore Fuscano sia il protagonista e suo *alter ego* Philologo colgono ed esplicitano a più riprese. Il Fuscano confessa con piacere all’amico dedicatario Alois di esserne stato «sommerso»<sup>126</sup> e, nelle pagine conclusive in prosa, non esita ad inserire l’aggettivo «ameno» tra quelli attribuiti al giardino-sito napoletano «sopra natural modo vago, gratioso, *ameno*, et gentil [...]» (c. Z1r). Allo stesso modo Philologo muove i primi passi alla ricerca di «alcun bel sito amen(o)», osserva il «fertil’et ameno» Vesuvio e il «colle ameno» di Posillipo, gode il «bel seren» delle «piagge amene», constata come in generale l’«ameno et dolce loco» «con sua [stessa] voce già si canta», e via dicendo.

Se l’esaltazione della fertilità e dell’ubertosità del sito in cui la città è collocata rientra generalmente tra le prime regole della *laus civitatis*,<sup>127</sup> si

---

<sup>124</sup> E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio evo latino*, cit., p. 219.

<sup>125</sup> Sarà sufficiente qui il riferimento alla *editio minor*: H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* (ed.orig. *Elemente der literarischen Rhetorik*, Munchen, Verlag, 1967, I.ed. 1949), con Introduzione di L. Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1969, p. 60 § 83: «A causa delle numerosi parti costituenti questo dettaglio di paesaggio, il *topos* può apparire in formulazione infinita come descrizione di un *locus amoenus* a volte brevemente come *enumeratio*, a volte più a lungo come *descriptio*».

<sup>126</sup> Cfr. il «bel sito di Napoli, la cui amenità ne la sua copia mi ha sommerso» (c. C1v).

<sup>127</sup> Si vedano le regole dettate dall’ignoto retore tardo-romano, menzionato da G. FASOLI, *La coscienza civica nelle «laudes civitatum»*, cit., p. 295, ma prelevato da C. HALM, *Retores latini minores*, Leipzig, 1863, p. 587: «*De laudibus urbium*. Urbium laudem primum conditoris dignitas ornat

direbbe che – al pari del riferimento quasi obbligato alla sua leggendaria fondazione e al mito di Partenope – lo specifico connubio Napoli/*pax Naturae* sia a sua volta *topos* per quanti si riferiscono ad essa,<sup>128</sup> a partire dal già citato Stazio (*Selve*, III.5, vv. 78-104). Si tratta di un binomio così solido da attraversare i secoli e le forme d'arte, trasformandosi presto in quella connotazione oleografica che verrà in parte intaccata solo dalla compagine dei 'naturalisti', Mastriani e Serao in testa.

La stessa fondazione della città è sì notoriamente legata al ritrovamento del sepolcro di Partenope, ma – come si legge nella tradizione – anche alla floridezza del sito:

[Gli «omini gentili de la città di Euboia de la provincia di Calcidia»] venero a lo sepulcro overo templo de Partenope, in del quale templo e campi vicini issi con loro famiglie aspettaro perfi' fu cessata la ditta mortalitate. Dapo' il fine de la preditta mortalitate, *per la contemperanza de l'àiero e per la dolcezza del luogo* [...] non curavano di tornare a Cuma.<sup>129</sup>

Non dissimile un passaggio della più celebre fondazione di Napoli inserita dal Boccaccio nella *Comedia delle ninfe fiorentine*, cui lo stesso Fuscano attingerà copiosamente per le pagine in prosa poste a conclusione del poemetto:

già sopra Falerno [Posillipo], coperto di vigneti portanti vino ottimissimo, ancora non forato da Cesare eran saliti; e il viso tenevano alle fiamme di Veseo che, senza danno, loro porgeva paura. Ma poi che da quelle, mirandosi a' piedi levando gli occhi, gli stesero al piano, fermarono il passo; e quello con estimazione sottilissima riguardando videro quello con brieve fatica utile a' loro divisi. Essi primieramente esaminata *la conditione del cielo, umile e accostante alle loro complessioni la trovarono, e il luogo, sollevato con picciolo colle dal mare, videro fruttifero e abbondante di ciascuno bene; e i marini porti, lieti e graziosi*, si mostravano utili [...].

(*Comedia*, cap. xxxv, 10-11)<sup>130</sup>

---

idque ad homines inlustres pertinet aut etiam ad deos [...]. Secundum est de specie moenium locus et situs, qui *aut terrenus est aut maritimus et in monte vel in plano: tertius de fecunditate agrorum, largitate fontium*, moribus incolarum: *tum de his ornamentis*, quae postea accesserint, aut felicitate, si res sponte ortae sint et prolatae aut virtute et armis et bello propagatae. Laudamus etiam illud, si ea civitas habuerit *plurimos nobiles viros*, quorum gloria lucem praebeat universis. Solemus et a finitimis civitatibus laudem mutuari, si aut maiores sumus, ut alios protegamus, aut si minores, ut luce finitimae luminemur» (il corsivo è mio).

<sup>128</sup> Il Manfredi ha recentemente sondato il *cliché* dell'immagine di Napoli, come città giardino dalle caratteristiche primaverili, nei libri di città e nelle più celebri descrizioni d'Italia e del mondo, ove l'esigenza di essenzialità legata alla trattazione dell'intera penisola fa propendere per il tratto significativamente più caratteristico, l'ubertosità della natura appunto. Cfr. R. MANFREDI, «*La più amena e dilettevole parte che abbia il mondo*», art. cit.

<sup>129</sup> *Cronaca di Partenope*, a cura di A. Altamura, Napoli, Società editrice napoletana, 1974, p. 59 (il corsivo è mio).

<sup>130</sup> Ci si serve dell'edizione G. BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di A.E. Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, II, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1964.

Un'ulteriore testimonianza proviene dai testi selezionati da Gennaro Toscano, tra i quali colpisce che Carlo VIII, nell'esprimere le prime impressioni sulla città appena conquistata, confessasse al duca di Bourbon di avere dinanzi quello che anche il Fuscano definisce «giardin d'Adamo»:

vous ne pourriez croire les beaulx jardins que j'ay en ceste ville, car sur ma foy il semble qu'il n'y faille que Adam et Eve pour en fair *un paradis terrestre* tant ilz sont beaulx et pleins de toutes bonnes et singulieres choses, comme j'espere vous en conter, mais que je vous voje.<sup>131</sup>

Lo stesso Di Falco, per citare solo uno degli altri 'descrittori', tratteggia con le consuete caratteristiche «l'aprica spiaggia di Napoli» («dove è sempre la desiderata primavera»)<sup>132</sup> e la «parte più piacevole e bella d'Italia», la Terra di Lavoro ove Napoli sorge:

quel bello e aprico vezzoso paese di Terra di Lavore, che felicemente si estende da Capo Miseno insino al Capo della Licosa [...] parte per la bontà e fertilità del terreno, parte per la clementia e temperie del cielo, sì ancora che è diviso in piano, in monti, e fruttiferi colli bagnati da un tranquillo mare, chiara cosa è esser per ogni cagion il più bello, il più utile e'l più salutare del mondo dove è Napoli, e questo volevamo noi dire.<sup>133</sup>

Non diverse le affermazioni del Tarcagnota nel *Del sito et lodi della città di Napoli* (Napoli, Scotto, 1566), per conto del quale il personaggio dialogante Gerolamo Pignatelli prende a discorrere di «questo bel sito [...] meraviglioso, & quasi fatto studiosamente dalla Natura», ovvero la Terra di Lavoro, in nome della quale «la Natura gioisce di haverla fatta così fertile, & così *amena*», mentre «Bacco, & Cerere contendono insieme sopra la eccellentia, & bontà de' frutti de' quali loro la inventione si attribuisce»; ed ancora si parla della «*amenissima* contrada, la città di Napoli».<sup>134</sup>

Sintetica, ma assai simile alla più analitica immagine del sito napoletano emergente dalle *Stanze*, il polimetro prologo del *Ritratto* di Del Tufo:

Nell'inclita gentil patria mia bella,  
Napoli signorile,  
d'ogni intorno si vede

---

<sup>131</sup> CHARLES VIII, *Lettres*, a cura di E. Pelicier, Parigi, Laurens, 1898-1905, lettera del 28 marzo 1495. (Cfr. G. TOSCANO, *Il «bel sito di Napoli»: fonti letterarie e iconografiche*, cit., p. 41).

<sup>132</sup> B. DI FALCO, *Descrittione*, ed.cit., p. 125 (c. B1v).

<sup>133</sup> Ivi, p. 128 (c. B4r).

<sup>134</sup> G. TARCAGNOTA, *La città di Napoli dopo la rivoluzione urbanistica...*, ed. cit., p. 5.

perpetuamente Aprile [...].  
 Quivi i fiori son sì vaghi  
 che par che sol s'appaghi  
 mirando, e le viole  
 quell'occhio splendidissimo del sole.  
 Ivi si veggon gigli  
 tra gli altri fior: torchin, gialli e vermigli;  
 certo di sorte tali  
 ch'al mondo non fur mai colti gl'iguali;  
 anzi son sì divini  
 quei garofani nostri e gelsimini,  
 e gi acanti e le rose  
 con simili altre cose,  
 da cui spiran così suavi odori  
 che par che allor vengin d'Arabia fuori.<sup>135</sup>

Nelle *Stanze*, ove l'obiettivo del Fuscano sarà nei fatti proprio quello di esaltare la bellezza 'naturale' del sito partenopeo, l'ideale paesaggio è tratteggiato allora in modo ancor più dettagliato.

Il *locus amoenus* coincidente col sito napoletano è, come prescrive il *topos*, ricco d'«arbori non soggetti a stagion, a tempi o a mesi» (I.11, c. D1v), di frondi e fiori, «sanguigni [...] bianchi et gialli» (I. 12, c. D2r), di erbe bagnate dalla rugiada mattutina. Le falde del Vesuvio sono a loro volta floride di «folti arboscelli», e tutt'intorno, come specificato nel *debut*, «l'aura [...] fa di puro aër piena ogni campagna» (I. 1, c. C4r). Non manca la fonte, «il fonte vivo», verosimilmente la sorgente della Bolla,<sup>136</sup> da cui sgorga un «chiar, fresco et non molto ampio rivo», il «bel Sebetto» (I. 20, c. D3v).

Il classico esordio primaverile («mostrava Flora i ricchi suoi ricami / al bianco Thoro...»: I. 4, c. C4v) fornisce in aggiunta un catalogo floristico ed arboreo di stampo tradizionale e, nello specifico, bucolico-arcadico. Come «lascive aurette» nel polizianesco giardino di Venere (*Stanze per la giostra*, I. 70) 'scherzano' tra i fiori, così nelle *Stanze* la 'petrarchesca' brezza mattutina («l'aura») 'scherza' tra profumi di rose e di altri fiori che ricorrono nella più solida tradizione (il «bel narcisso», l'«adorno giglio», rose, «viole pallidette»), ma che forse vengono in parte direttamente colti

<sup>135</sup> G.B. DEL TUFO, *Ritratto*, ed. cit., p. 25. Si legga quanto Fuscano scrive nelle *Stanze*: «Altra terra, altro verde et altre piante, / altr'aere, altr'aura, altr'ombra et altra luce, / altro soave odore il circostante / colle a sé intorno mena et seco aduce, / che non tutta l'Arabia...» (I. 32, c. L3r); «Quella mirabil'aura indi spirava / che sole uscir d'Arabia...» (II. 156, c. S2r).

<sup>136</sup> Cfr. B. DI FALCO, *Descrittione*, ed. cit., p. 138 (c. C7v): «In questa bella parte [orientale della città] sono li acquedotti, quale acqua corre di lungi a Napoli sei miglia vicino ad una ricca e bella possessione delli monaci di San Severino, che ha nome la Pretiosa, dove appare un loco donde a goccia a goccia cade l'acqua, la quale di passo in passo cresce [...]. E dalla gran copia d'acqua che per le spesse sue bulle par che bullendo faccia empito, quella stessa ampollosa acqua chiamano la Bulla».

dall'aiola virgiliana (il «frondoso acanto», cfr. *Georgiche*, II, v.119: «frondentis achanti»; il «candido ligustro», cfr. *Bucoliche*, I, v.18: «alba ligustra») o, come induce a credere il significativo «vago amaranto», anche sannazariana, mentre «dipinti augelli», altrettanto virgilianamente tradizionali (cfr. *Georgiche*, III, v. 243: «pictaeque volucres»), rallegrano col loro vario canto.

Si tratta sì di un *locus amoenus*, ma anche di un «giardin celest'et non mondano» (I. 11, c. D2r), come presto postilla Philologo e come rilevava lo stesso imperatore Carlo VIII, un dato che induce da un lato a riflettere su queste caratteristiche 'edeniche', richiamando alla mente le solide tradizioni descrittive del giardino in letteratura<sup>137</sup> e del Paradiso terrestre<sup>138</sup> (che tanto devono al *topos* su indicato, come Curtius sinteticamente annotava),<sup>139</sup> ma dall'altro soprattutto sulla presenza 'dantesca', che si esplicita nelle *Stanze* con significativi riecheggiamenti delle cantiche del *Purgatorio* (in part. il canto XXVIII) e del *Paradiso*.

Se, come è stato affermato, è «Dante l'autore forse più presente nel poemetto, che peraltro ha la struttura del viaggio»,<sup>140</sup> questa presenza è ben chiara sin dalle primissime ottave, con l'immagine di Philologo «vago di cercar di sponda in sponda [...] foreste» (I. 6, c. C4v) come Dante era «vago di cercar dentro e dintorno la divina foresta» (*Purgatorio*, XXVIII, v.1); al Philologo si offre una «*campagna* florida e gioconda [...] irrigata dal favor celeste» (ivi, c. D1r) così come Dante prende «da *campagna* lento lento» (*Purgatorio*, XXVIII, v. 5), mentre il chiarore del «novo giorno» è 'temperato' per entrambi dalla dolce vista dei luoghi circostanti.<sup>141</sup>

Il «vago spazio», il «loco adorno» che Philologo 'risguarda' e continua a dettagliare è, come prescrive il *topos*, luogo di Primavera («ovunque vai ti segue primavera»: I. 12, c. D2r); frondi e fiori, rose, viole e gelsomini si intrecciano in ricami; «erbette rogiadose» spuntano tra petrarcheschi «liquidi cristalli» (RVF, 219 v.3) e, di nuovo, fiori «sanguigni», come vuole il Sannazaro (*Arcadia*, prosa IV, 10) e «bianchi et gialli», come insegna la più generica tradizione.

<sup>137</sup> Cfr. G. VENTURI, «*Picta pöesis*»: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento, in *Storia d'Italia, Annali 5. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi, pp. 663-749; G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Le figure dell'Eden*, in IDEM, *Fine dell'idillio*, Genova, Il Melangolo, 1978, pp. 263-340.

<sup>138</sup> A. GRAF, *Il mito del Paradiso terrestre*, in IDEM, *Miti, leggende e superstizioni del Medio evo*, [Torino, 1892-93], Milano, Mondadori, 1990.

<sup>139</sup> «La rappresentazione virgiliana dei Campi Elisi [di un *locus amoenus*, n.d.a] viene usata dai cristiani per descrivere il Paradiso. Il *locus amoenus* può talvolta entrare anche nella descrizione poetica di un giardino» (E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio evo latino*, cit., p. 223).

<sup>140</sup> G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca*, cit., p. 132.

<sup>141</sup> Cfr. I.9, c. D1r: «un novo giorno agli occhi miei temprava / la dolce vista» e *Purgatorio*, XXVIII, v.3: «ch'a li occhi temprava il novo giorno».

Fiori che compongono dunque un prato, ma non un prato qualsiasi: «Credev'io forse star colà dov'era / quel florido et bel prat'ove fu ratta / Proserpina» (I. 14, c. D2r),<sup>142</sup> esclama Philologo proprio come Dante *viator* («Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera», *Purgatorio*, XXVIII, vv. 49-51), ma (forza della tradizione), affiancandovi al contempo il Petrarca che si lascia rapire dalla bellezza di Laura e dalle visioni oniriche:

così *da me mi parv'esser diviso*  
tosto che a tal bellezza io pors' il viso.

(I. 14, c. D2v)

In un boschetto novo, i rami santi  
fiorian d'un lauro giovenetto et schietto  
ch'un delli arbor' pareva di paradiso  
et di sua ombra uscian sì dolci canti  
di vari augelli, et tant'altro diletto  
che dal mondo *m'avean tutto diviso*.

(RVF, 323, vv. 25-30)

Il dettaglio del sito napoletano non conserva insomma, sin dalle prime ottave, nulla di concreto, atteggiato com'è in senso allusivamente letterario.

Spetta infatti al lettore riconoscere il Vesuvio e il Somma (cc. D2v-D3r) nel monte «in duo corpi» che Philologo vede sorgere «in mezzo 'l piano», ricordandolo come «un tempo albergo di Vulcano» ed ora «di Baccho et di suoi thyrsi pieno». Si tratta di nuovo topico solatio,<sup>143</sup> ma fresco angolo di Natura, adornato anch'esso dal «lavor(o)» di Flora, in cui «intreccian lor rami» alberi 'mediterranei', ancora una volta bucolico-sannazariani: la «pallidetta oliva» (cfr. Virgilio, *Bucolice*, V, v. 16 «pallentis olivae»), la «verde elcina» (*Arcadia*, prosa IV, 2), il «bel lentisco» (ivi, prosa III, 3) e pendenti vite con folte uve che produrranno quei vini che il Di Falco, tra gli altri, dettaglierà in apertura della sua *Descrizione*.<sup>144</sup>

<sup>142</sup> Il riferimento va all'ulteriore *locus amoenus* ove si consumò il ratto di Proserpina. Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1994 [I ed.1979], p.193: «Silva coronat aqua cingens latus omne suisque / frondibus, ut velo, Phoebos submovet ignes. / Frigora dant rami, varios humus umida flores : / perpetuum ver est. Quo dum Proserpina luco / ludit et aut violas aut candida lilia carpit [...]» (libro V, vv. 388-392). Trad: «Un bosco fa corona alle acque, cingendola da ogni lato, e con le sue fronde fa schermo, come un velo, alle vampe del sole. Frescura donano i rami, fiori variopinti l'umido terreno. Qui è la primavera eterna. In questo bosco Proserpina si divertiva a cogliere viole o candidi gigli».

<sup>143</sup> Si legge infatti: «il sol già vieta il cielo / che copra quel terren d'humido velo» (I. 18, c. D3r).

<sup>144</sup> B. DI FALCO, *Descrizione*, ed cit., p. 126: «Or qual paese merita maggior loda per occasion dei vini che 'l nostro [...]?» (c. B2r)

Lodando e guardando insieme le fertili pendici del Vesuvio e del Somma, il Philologo-Fuscano muove i primi passi nel sito partenopeo che contiene, si è detto, altri *loci amoeni*, come quello in cui subito si ritrova, un nuovo «grembo assai gentile» anch'esso di eterna Primavera («sempre odorar sole/ un bel fiorito, vago et verde Aprile», I. 22, c. D3<sup>v</sup>) o meglio, come appresso specifica, riproponendo ancora la commistione *locus amoenus*-Eden, «grembo, over giardin d'Adamo» (I. 24, c. D4<sup>r</sup>). Vi si ritrovano elementi tipici quali il prato (il «grembo herboso»), alberi specificamente appartenenti ad una specie («i mirti e i cedri») o genericamente identificati («folti arboscelli»), ruscelli e un fonte che «si spandea in lago». In questo contesto non solo le bellezze naturali catturano l'attenzione di Philologo, ma anche il frutto dell'arte umana, un «palagio a null'altro secondo» («mi trasse tutto a dever lui mirare») con i suoi giardini e le sue logge, con i suoi marmi e le sue balaustre («mi spinser che 'l mirassi»):

Stavomi accolto in atto assai giocondo,  
 porgendo gli occhi in più bellezze rare,  
 quand'un palagio a null'altro secondo  
 mi trasse tutto a dever lui mirare,  
 et nel mirar già mi pareva che 'l mondo  
 per suo diletto non havesse 'l pare,  
 et diegl'il nome a sua vaghezza iguale  
 colui che 'l fe' chiamar Poggioreale.

(I. 27, cc. D4<sup>v</sup>-E1<sup>r</sup>)

Il *topos* del *locus amoenus* si traduce qui pienamente non solo in quello altrettanto solido del giardino, ma nel «*topos* prediletto degli scrittori che si interessano alla città (di Napoli)»,<sup>145</sup> la descrizione della villa aragonese di Poggioreale.<sup>146</sup>

Quello cui fa riferimento Philologo è prima di tutto un giardino vero e cittadino che consente alla realtà urbana, latitante nelle *Stanze*, di fare concretamente capolino nell'opera.

<sup>145</sup> G. TOSCANO, «*Il bel sito di Napoli: fonti letterarie e iconografiche*, cit., p. 49. Cfr. anche R. MANFREDI, *Napoli nei ritratti di città del Cinquecento*, art. cit.

<sup>146</sup> Cfr. il 'classico' A. COLOMBO, *Il palazzo ed il giardino di Poggio Reale*, in «Archivio storico per le province napoletane», X, 1885, pp. 186-210 e pp. 309-342. Ed inoltre: C. DE SETA, *La città aragonese*, in IDEM, *Napoli*, cit., pp. 71-93 (§ *La villa suburbana di Poggioreale. Il progetto per il palazzo reale. Il giardino all'italiana*); G. HERSEY, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485-1495*, Yale University press, New Haven – London, 1969, pp.63-75 (per la ricostruzione della villa, ma secondo De Seta, con un risultato «per nulla convincente»); soprattutto l'esautivo R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. II, Milano, Ed. Comunità, 1975, pp. 37-57.



Voluta, come ricorda il Summonte nella lettera al Michiel,<sup>147</sup> da Alfonso duca di Calabria e realizzata nella zona della Bolla (o Dogliuolo) sotto la direzione di Giuliano da Majano (sostituito alla morte da Francesco di Giorgio Martini e Fra' Giocondo) fra il 1487 e il 1489, la villa suscitò l'interesse di numerosi storici e cronisti del tempo che ne restituiscono un ritratto letterario da accostare alle scarse testimonianze figurative disponibili, consistenti in particolari delle celebri cartine topografiche napoletane,<sup>148</sup> nella pianta del palazzo che ne realizzò il Serlio<sup>149</sup> e nel più tardo dipinto *Festa nella villa di Poggioreale* di Viviano Codazzi (1641). Una esaustiva rassegna delle 'descrizioni' letterarie della villa suburbana è stata già condotta dal Toscano, che ne rileva le qualità di «lieu de plaisance» emergenti dal *Voyage de Naples* di André de la Vigne («una delle più minuziose descrizioni della 'delizia' aragonese»)<sup>150</sup> e nella *Chronique* di Philippe de Vigneulles. Assai circostanziate anche le descrizioni offerte da Agostino Landolfo ne *Le cose vulgare* (Napoli, Canzer, 1536) e del Serlio che volle accompagnare con una pseudo-*ekphrasis* il suo disegno della pianta e della sezione del palazzo.<sup>151</sup>

Il Filologo-Fuscano è forse il primo (eccetto il Summonte), all'altezza del 1531, a menzionarne (pur non descrivendolo) prima di tutto il «palagio», che – come osserva Pane – fino a quel momento «non è oggetto di alcun cenno descrittivo, essendo tutta l'attenzione dedicata alle peculiarità del giardino e dei suoi spazi accessori»,<sup>152</sup> accrescendo certo il carattere edenico della villa aragonese con quel semplice riferirsi al giardino di Adamo e facendone un *eden* perduto, ove è stato provato «il

---

<sup>147</sup> «Questo infelice signore [Alfonso d'Aragona], prima che arrivasse al sceptro regale, essendo Duca di Calabria, cominciò ad exequir sue magnanime imprese nella fabrica; e, per fabricare lo Poggio Regale, condusse in questa terra alcun di quelli architecti che più allora erano istimati: Iulian da Maiano fiorentino, Francesco da Siena, maestro Antonio Fiorentino [...]». Si cita da F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, Ricciardi, 1925.

<sup>148</sup> *In primis* quella di A. BARATTA (1629), Parigi, Biblioteca Nazionale. Cfr., tra i tradizionali riferimenti per la cartografia e il vedutismo napoletano, C. DE SETA, *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli, 1969, 3 voll.; *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute dal XV al XIX secolo*, a cura di G. Pane e V. Valerio, Napoli, Grimaldi, 1987; *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli, Electa, 1990.

<sup>149</sup> S. SERLIO, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio, nel quale si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venezia, Marcolino da Forlì, 1540. Cfr. anche R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, cit., pp. 44 sgg.

<sup>150</sup> G. TOSCANO, «Il bel sito di Napoli»: fonti letterarie e iconografiche, cit., p. 49.

<sup>151</sup> Per tutte, cfr. *ivi*, pp. 49-58 (§ *Un «lieu de plaisance» della Napoli aragonese: la villa di Poggio Reale*). Ma, nello specifico, per l'opera di Agostino Landolfo cfr. T.R. TOSCANO, *Carlo V nelle delizie aragonesi di Poggio Reale. Un'"Accademia" poetica di nobili napoletani in un raro opuscolo a stampa del 1536*, in IDEM, *Letterati Corti Accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 245-263.

<sup>152</sup> R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, cit., p. 46.

gusto periglioso» della storia, un «luogo del rimpianto».<sup>153</sup> All'altezza della stesura delle *Stanze* era, infatti, ancora aperta la ferita inferta ai giardini aragonesi dall'assediate esercito francese guidato da Odet de Foix, monsignore di Lautrec (1528) che, con una manovra tattica, aveva ordinato di danneggiare l'acquedotto della Bolla, allagandoli e danneggiando la zona, subito infestata dai germi della peste.<sup>154</sup>

Li chiari, freschi et lucidi roscelli  
ch'ognun per sé col mormorar suo vago,  
divise l'herbe da folti arboscelli,  
correa, come d'altrui sete presago,  
fra balaustri et marmi ornati et belli,  
formando un fonte, et poi si spandea in lago,  
dove con l'erte lor incolte chiome,  
piangean quell'acque l'aragoneo nome.

L'alto nome aragoneo mi pareva  
che si piangesse non solo in quell'acque,  
ma nel palagio anchor, che si doleva  
del già spento decoro ond'egli nacque.  
Pianger in ogni loco ivi intendeva,  
dovunque in fausto et gloria un tempo giacque  
fra tanti regi il Re di spirti chiari,  
con sua corona, 'l scettro, il genio e i lari.

(I. 29-30, cc. E1r-v)

Se si pensa al fatto che Lorenzo de' Medici fu ispiratore e modellista della villa,<sup>155</sup> Poggioreale nacque allora sulla linea delle ville medicee (Careggi, Poggio a Caiano) che ebbero in Lorenzo un *genius loci*, come Poggioreale ebbe in Alfonso d'Aragona un «re di spirti chiari», glossa Philologo, di cui ora non resta che piangere però «l'aragoneo nome». A differenza dei giardini creati da Lorenzo, luoghi sacri, preservati e idealizzati nei versi degli stessi poeti medicei, sedi elette per neo-platonici dialoghi d'amore,<sup>156</sup> «barbariche» mani si sono posate invece sulle delizie di Poggioreale, un «infinito esercito di Galli» (c. E1v) vi ha posto assedio, portando la storia nell'*eden* artificiale creato dall'uomo e dalla Natura, contaminando e rovesciando ogni suo elemento. Se il giardino nasce, infatti, secondo la lezione boccaccesca, perché l'ingegno umano possa rispondere con l'ordine e la simmetria dove la realtà umana è

---

<sup>153</sup> G. TOSCANO, «*Il bel sito di Napoli: fonti letterarie e iconografiche*», cit., p. 54.

<sup>154</sup> Cfr. A. COLOMBO, *Il palazzo ed il giardino di Poggio Reale*, art. cit., p. 312. In generale sull'assedio del Lautrec si veda l'erudito L. SANTORO, *Dei successi del Sacco di Roma e guerra del Regno di Napoli sotto Lotrech* (per cura di S. Volpicella), Napoli, 1858.

<sup>155</sup> R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, p. 38.

<sup>156</sup> Cfr. G. VENTURI, «*Picta pōesis*», cit., p. 689.

sconvolta da eventi naturali e/o storici,<sup>157</sup> non v'è rimedio per chi non vi erige intorno difensive mura, siano esse reali o affidate all'idealizzazione poetica, e vi consente l'ingresso a coloro che devono restarne fuori, la storia, il tempo, le vicende umane. Non l'imprevedente artefice umano ha infatti cercato o potuto più difendere l'assediato giardino di Poggioreale, ma la Natura stessa: «...non aspetti tu che ti difenda / colpi di ferro, over botte di foco» (I.32, c. E1v), riscontra Philologo, tributando paradossalmente onore alle acque dei freschi ruscelli che ora scorrono come fiumi di lacrime per piangere lo spento decoro aragonese, ma che seppero montare in iperboliche onde per abbassare a terra «con colpi fieri» la superbia gallica, per seppellire le «barbariche ossa» dell'esercito spento e afflitto del generale Lautrec, mediante la pestilenza generatasi nelle paludi create con la violenza:

Piangean anchora, ché ove per l'herbette  
tenere et fresche et per leggiadri fiori,  
dove per strade signorili elette,  
di frondi ornate et floridi colori,  
correr solevan, hora per neglette  
paludi vanno, con quei mesti humori  
che dier a terra le soperbe spalli  
de l'infinito essercito di Galli.

(I. 31, c. E1v)

È questo l'unico segmento narrativo delle *Stanze* in cui Fuscano permetta alla storia di entrare con prepotenza nel suo poemetto allegorico, un atteggiamento alquanto significativo che potrà più avanti dare il senso dell'operazione compiuta dall'autore con la sua opera.

Il rimpianto per il declino di Poggioreale non è, infatti, comune fra i 'descrittori', dal momento che, alla rapida menzione del Di Falco («tale Regal Poggio senza alcun dubbio si può numerare tra li meravigliosi de gli antichi») che rimanda sommariamente per esso al «libro [del Serlio] dove stanno depinti gli edificii di Roma e d'altri luoghi dell'Europa»,<sup>158</sup> si può far seguire la «descrittione» offertane in versi dal Del Tufo che, all'altezza del 1588, nonostante il declino certamente incipiente già testimoniato dal Fuscano, continua a tratteggiare la villa come luogo di delizie, come un «bel podere [che] dà, donne gentili ogni piacere», in cui cavalieri, donne e donzelle si recano per i loro «spassi».<sup>159</sup> Altrettanto rapida la menzione del Tarcagnota che, nel trattare la zona della Bolla, ricorda Poggioreale ove «solevano gia per loro diporto gli Re passati

<sup>157</sup> Cfr. in generale G. VENTURI, «*Picta pōesis*», cit. e G. BARBERI SQUAROTTI, *Le figure dell'Eden*, cit.

<sup>158</sup> B. DI FALCO, *Descrittione*, ed. cit., p. 138 (c. C6v).

<sup>159</sup> G.B. DEL TUFO, *Ritratto..*, ed.cit., pp. 27-28.

andare spesso, et massimamente la estate per godere di quelle acque, che copiosamente vi sono; & à questo effetto vi furono fatti vaghissimi giardini con alcune comode stanze». <sup>160</sup> Bisognerà attendere le *Notizie* del Celano (1692) per prendere atto dell'ormai loro avanzato stato di degrado. <sup>161</sup>

Lasciatosi alle spalle il «grato loco / del cui è meglio tacer che dirne poco», il Philologo prosegue il suo solitario itinerario dirigendosi in una nuova rigogliosa cornice, il «bel grembo aprico» del fiume Sebeto (cc. E2<sup>v</sup> sgg.), ove ha finalmente modo di imbattersi in una presenza umana, l'amico «Alpitio» che gli farà da guida, accompagnatore ed interlocutore.

Non è facile, nel caso di Alpitio come degli altri personaggi del poemetto (Pirenio, Eurytio, Attilio, Herminio), dare ragione di chi si celi dietro queste creazioni letterarie del Fuscano, che dà vita ad associazioni etimologiche non facilmente recuperabili se non spiegate da lui stesso. <sup>162</sup> È possibile per Alpitio avanzare solo una cauta ipotesi, basata sul fatto che sarebbe ben strano per il Fuscano aver inserito nelle *Stanze*, come personaggio dialogante, il dedicatario Antonio Cicinello-Herminio ed aver omesso Ioan Francesco Alois, colui che del resto lo ha «spinto a poner' in opra il più volte tra noi ragionato pensiero di parlar di questo bel sito di Napoli» (c. C1<sup>v</sup>). L'idea che Philologo-Fuscano compia il proprio itinerario partenopeo in compagnia e con la guida del giovane Alpitio-Alois potrebbe essere in parte sostenuta anche da un altro elemento. Nel corso del II canto fa la sua comparsa, tra i vari cantori in onore della corifea ninfa, tale «Carduin» (II. 109-115, cc. Q1<sup>r</sup>-Q2<sup>r</sup>) che il Philologo così elogia, rivolgendosi ad Alpitio:

[...] Con gli bei detti suoi  
questi m'ha fatto d'ogni pensier scemo.  
Costui fu primo qual tu fusti poi  
meo in honore et come in amor semo,  
né coppia mai vidi arrivar al segno  
del sempre desto vostro unico ingegno.

(II. 115, c. Q2<sup>v</sup>)

Il «Carduin» che fa «coppia» con Alpitio dovrebbe con ogni probabilità essere quel Cesare Carduino (o Carduino), letterato, che si

---

<sup>160</sup> G. TARCAGNOTA, *La città di Napoli dopo la rivoluzione urbanistica*, ed. cit, p. 18<sup>v</sup>.

<sup>161</sup> Cfr. C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, a cura di G.B. Chiarini, [1860], Napoli, Ed. dell'Anticaglia, 2000, vol.V. to.II (giornata ottava), pp. 462 sgg. («voglio descriverla come da me fu osservata quarantacinque anni sono, non essendo oggi quel di prima, per le tante sciagure accadute nella nostra città, e per la poca cura dei custodi»).

<sup>162</sup> Si ricordi il caso di «Herminio», nome scelto dal Fuscano per il dedicatario Antonio Cicinello, in ragione del suo candore morale da associare al colore del manto invernale dell'ermellino (cfr. cc. A4<sup>r-v</sup>).

sarebbe in seguito trovato a gravitare proprio nelle cerchie ‘valdesiane’ di Alois, Mario Galeota e del Barone di Bernaudo<sup>163</sup> e che potrebbe dunque avvalorare, a suo modo, l’ipotesi della identificazione Alpitio-Alois.

Il tassello narrativo dell’incontro con Alpitio lascia intravedere, in ogni caso, nuovi riecheggiamenti danteschi ancora mutuati da *Purgatorio* XXVIII, che continuano a corroborare l’immagine del sito napoletano dalle caratteristiche più edeniche che reali.

«Trasportato m’havean gli lenti passi /sovra il lavor de le folte herbe...» (I.37, c. E2r), riferisce Philologo citando chiaramente ancora il Dante *viator* che si approssima, sulla soglia del Paradiso terrestre, all’incontro presso un «rio» (*Purgatorio*, XXVIII, vv. 22sgg.) con l’enigmatica Matelda, impegnata a scegliere «fior da fior», «trattando più color con le sue mani», a tessere una ghirlanda insomma come sta facendo Alpitio sulle rigogliose sponde del fiume napoletano («a l’altra banda / del rio tessea sua florida ghirlanda»: I. 38, c. E3r).

Il fondo del Sebeto,<sup>164</sup> petrarchescamente indicato in precedenza come un «chiar, fresco [...] rivo»,<sup>165</sup> aggiunge un’ampia dose di letterarietà alla descrizione di Philologo. Piacevolmente ombroso («vago cerchio d’ombre») e punteggiato anch’esso di narcisi, acanti e viole, sul cui tappeto i due compagni decidono di riposare (secondo il *topos* del riposo bucolico), il «loco splende» e al contempo «da se [stesso] s’estolle»; in suo onore si verseggia dunque (cfr. la canzone *Sacro, intatto, almo fiume*, cc. F2r-F4r), al fine di non «acquistar nome d’ingrato», ma non rivolgendosi semplicemente ad un «napolitano Tevere» – come già il Sannazaro (cfr. *Arcadia*, prosa XI, 2) – bensì ad una nuova Sorgue, cantando con lo schema di RVF 126.<sup>166</sup>

Il «verde seno» di «eterno Aprile», dimora di Fauni, Amadriadi e «alme ninfe ignude», è accarezzato dallo spirare di Zefiro che vi diffonde un’aura dolce et serena», mentre Flora e Pomona intessono le loro ghirlande.

Ben si colloca in questo contesto, pertanto, la componente ‘pontaniana’ che emerge dalla canzone intonata dallo stesso Philologo, in quelle «assai pregiate et belle [...] membra» del Sebeto, «ch’in forma

<sup>163</sup> Cfr. L. AMABILE, *Il Santo Ufficio della Inquisizione a Napoli*, [Città di Castello, Lapi, 1892], Soveria (Cz), Rubbettino, 1987, con Introduzione di P. De Leo, p. 143 e, più in generale, *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant’Ufficio*, Napoli, Fiorentino, 1976.

<sup>164</sup> Oltre a G. MANCINI, *Sepeithos. Misterioso fiume*, Napoli, [editore] 1949, si veda la più recente pubblicazione: B. BRILLANTE, *Sebeto. Storia e mito di un fiume*, Napoli, Massa, 2000.

<sup>165</sup> È da segnalare che anche il Di Falco nella ‘dedica’ *A Partenope* indica il Sebeto ricordandone «le sue chiare, fresche e dolci acque» (c. B1r), oltre a fornirne più avanti, nel corso dell’opera, la spiegazione etimologica del nome.

<sup>166</sup> Per l’analisi di questa canzone in lode del Sebeto si rimanda anche alla *Nota metrica*. «Ne l’humil stilo d’ottava rima». *Ottave, canzoni, madrigali*.

umana fûr un tempo vive» (vv. 41-43), che stabiliscono un immediato collegamento con i carmi *Ad Musam, de conversione Sebethi in fluvium (Parthenopeus sive amores, II, XIV)* e *De Sebetho (Eridanus, II, XXIII)*.<sup>167</sup>

Sposo di Partenope (cfr. in generale *Lepidina*, ove si narra di queste nozze mitologiche), Sebeto è protagonista nei carmi pontaniani anche dell'infelice e pernicioso amore per la ninfa Doride, figlia di Teti ed Oceano. Per colpa di una ciarliera Nereide, che «sedula» corse a riferire a Nereo degli amplessi di Sebeto e Doride tra i vigneti del Vesuvio, Sebeto finì con l'essere precipitato in un mortale sonno profondo:

Ille [Nereo] autem irato properans ad litora curru  
coerula coeruleis per vada currit equis;  
cuius ob adventum resonant Tritones in antris  
candidaque in scopulis laesa remugit aqua.  
Excita nympa latet, te somnus perdit inertem  
Coerulaque in membris fuscina iacta tuis.

(Pontano, *De conversione Sebethi*, vv. 33-38)<sup>168</sup>

Solo il dolore e la rabbia del mostruoso Vesuvio, che balzò dalle sue spelonche ed eruttò le fiamme dal suo petto, distruggendo le campagne e minacciando il mare e lo stesso Nereo, poterono far sì che Sebeto fosse almeno trasformato in divinità fluviale:

Multos hunc perhibent crudeli funere menses  
confectum specubus delituisse suis;  
at postquam in rabiem dolor hic se vertit acerbam,  
vindex ex antris prosilit ipse cavis  
eructansque vomit fumantis pectoris ignes  
ignibus et latos undique vastat agros ;

[...]

cum subito ex alto vox reddita : - Numen aquarum  
Sebethos, fonti est nomen honosque suo -  
Nec mora : qua iacuit, vitrei fluxere liquores  
In laticemque abeunt membra soluta novum;  
e puero liquidus fit fons, fit numen et idem  
ex homine ; hinc subitis in mare currit aquis.

(Pontano, *De conversione Sebethi*, vv. 45-58)<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Cfr. G.G. PONTANO, *Poesie latine*, a cura di Liliana Monti Sabia con introduzione di F. Arnaldi, Torino, Einaudi, 1977 [I ed. 1964, Napoli, Ricciardi], pp.128-133 e pp. 432-434.

<sup>168</sup> Trad: «Quello [Nereo] precipitandosi furente verso la spiaggia sopra il suo cocchio, corre per l'onde azzurre coi suoi azzurri cavalli: per il suo arrivo i Tritoni dan fiato alle trombe negli antri e muggia l'acqua spumeggiante, sbattendo contro gli scogli. La ninfa, ridestatasi, si nasconde, tu, rimasto lì immobile, fosti vittima del sonno e dell'azzurro tridente scagliato nelle tue membra» (ivi, p. 131).

<sup>169</sup> Trad: «Dicono che egli (Vesuvio), affranto dalla tua tragica morte, per molti mesi sia rimasto nascosto in fondo alle sue spelonche; ma quando poi questo dolore si mutò in acerba

A questa prima e più diretta fonte di Fuscano per la canzone al Sebeto va aggiunto anche il secondo carme dedicato dal Pontano al fiume, il *De Sebetho* (*Eridanus*, II, XXIII). Come il Filologo accenna, rivolgendosi direttamente al Sebeto (riecheggiando blandamente il Petrarca), «scherzando, Amore / teco del regno suo parla a tutt'hore» (vv. 64-65), riferendosi all'amore di Sebeto per Doride ma anche per la ninfa Labulla, personificazione dell'acquedotto della Bolla:

Cantabat vacuus curis Sebethus ad amnem,  
si vacuum sineret perfidiosus Amor.

(Pontano, *De Sebetho*, vv. 1-2)<sup>170</sup>

Dal carme inserito nell'*Eridanus*, Fuscano preleva la bella immagine delle Ninfe che danzano sulle sponde del fiume («ballando scherzan l'alme nymphe ignude, v.19), tra la non insolita vegetazione di salici («mezzo a l'opaco suo bel saliceto», v.39):

Ipsa veni ad salices, et opacae umbracula vitis,  
ipsa veni ad nostros, culta Labulla, modos;  
en hic coeruleae saliunt per litora nymphae,  
ludit et ad fontes picta Napaea meos.

(Pontano, *De Sebetho*, vv. 3-5).<sup>171</sup>

Concluso il canto in lode del Sebeto, spetta, dunque, al deuteragonista Alpitio 'presentare' ufficialmente a Filologo (ed al lettore) la città di Napoli, lasciandola emergere nella sua concretezza urbana dalle proprie parole. Ribadendo in parte («bastar ti deven le sofferte pene [...] / tu sei pur giunto dove l'alme Camene / ti daran forse alcun degno ricetto», I.45, c. E4r) quanto lo stesso protagonista aveva esclamato incamminandosi nei reali giardini aragonesi, e che sembra riecheggiare quanto si legge in *Aradia* («Ben credo, figliuol mio, che gli Dii de' quali tu sei divoto ti abbiano oggi qui guidato per farti a' tuoi affanni trovar

---

collera, egli balzò, vendicatore, dal cavo delle sue grotte ed eruttò, vomitandole tra il fumo, le fiamme del suo petto, e con le fiamme distrusse tutt'intorno le vaste campagne; [...] quando ad un tratto, echeggiò dall'alto una voce: – Un dio delle acque è Sebeto, e la sua fonte ha un nome ed un culto – E subito là, dove egli giacque, scorsero linfe cristalline e le sue membra, dissolvendosi, si trasformano in liquido nuovo; da giovane che era, egli diventa una limpida fonte, diventa nume da uomo e con subitanee acque corre verso il mare». (ivi, p. 133).

<sup>170</sup> Trad.: «Cantava Sebeto senza pensieri in riva al suo fiume, se mai senza pensieri lo lasciava il perfido Amore» (ivi, p. 433).

<sup>171</sup> Trad.: «Vieni tu pure tra i salici e all'ombra della vite frondosa, vieni tu pure, gentile Labulla, ad ascoltare le mie canzoni: qui danzano su per le sponde le Ninfe azzurrine e scherza presso le mie sorgenti una Napea tutta truccata» (*ibidem*).

rimedio», prosa IX, 13), Alpitio dà il benvenuto al Philologo, che può cessare il suo dantesco peregrinare tra sterili arene e albergare ove le sante Camene lo ospiteranno tra «sommi studi et ingegni» (c. F1r).<sup>172</sup>

L'approdo è tutto letterario e il viaggio sempre meno reale:

«Philologo mio car, hoggi è arrivata  
la pietà forse al ciel di tuoi sospiri,  
et con la guida d'ottima giornata  
sei giunto ove si pascon gli desiri,  
secondo 'l cibbo che agli boni agrata,  
tra sommi studi e ingegni ovunque miri,  
et dove a nullo cagion di duol resta  
si a vaneggiar' il tempo suo non presta.

Si testimonio chiar te ne fa 'l loco,  
dove la terra, il cielo et lo mar ride,  
u' fiammeggiando l'apollineo foco  
qual in suo propio albergo par s'annide,  
dove animali e augelli stanno in gioco,  
fra frondi et frutti in queste piagge fide,  
tu 'l vedi, et quel ch'ogni bellezza eccelle  
è che 'l terren fiorisce anchor di stelle.

Com'in sua più vaga arte hor può Natura  
dir che sol qui si specchia et si diletta,  
perché vi pose ogni sua estrema cura  
a non far cosa inutile o negletta,  
questa frondosa et florida verdura  
a brum' argente mai non fu soggetta,  
et la città, che qui soperb' appare,  
più nobil è che mai bagnass' il mare».

(I. 49-51, cc. F1r-v)

Come non bastasse quanto già descritto da Philologo, Alpitio ribadisce l'amenità naturale del sito («fiammeggiando l'apollineo foco / qual in suo proprio albergo par s'annide»; «Natura [...] sol qui si specchia e si diletta»; «frondosa e florida verdura / a brum'argente mai non fu soggetta» *etc.*, c. F1r), ma ne fa un luogo reale, Napoli, «inclita città», fondata da gente di Calcidia («Calcidici fûr qui che la fondaro») nel

---

<sup>172</sup> Un analogo riferimento al *locus amoenus* come rifugio del poeta e sede delle Camene è in Petrarca, *Epystole metriche III, Ad Guillelmum Veronensem*, vv. 34-37: «hic longo exilio sparsas revocare Camenas; / hic gratios latiosque simul conferre poetas / dulce fuit veterumque sacra memorare labores / nostrorum immemores» (trad.:«qui fu dolce richiamare le disperse Camene dal lungo esilio e insieme confrontare i poeti latini e greci e ricordare immemori delle nostre le sacre fatiche degli antichi»). Cfr., per questa ed altre osservazioni, G. VENTURI, «*Picta pöesis*», cit., pp. 684-685.



leggendaro lido delle sirene presso il sepolcro di Partenope, l'«antica autrice», giovinetta e sirena ad un tempo:<sup>173</sup>

Più volte haver porai tu fors'udito  
la nobiltade et la celebre fama  
de 'st'inclya città posta nel lito  
de le syrene. Et Napoli hor si chiama.  
A questo lieto et fortunato sito  
la giovenetta, ch'anchor via più s'ama,  
sepolta giace et come antica autrice  
la sirena Parthenope si dice.

(I.52, c. F1v)

Sostato per poco sulle sponde del Sebeto, giusto il tempo di cantare in sua lode, per Alpitio non resta che incamminarsi allora verso la città, l'«alma sirena», mentre, tra dissertazioni di poetica e di amore, continuerà a tratteggiarne il particolare ritratto.

Napoli è città di poeti, patria di «Sincero» Sannazaro (I.63-64, c. G1r) e di un «Musettola»<sup>174</sup> (I. 65, c. G1v), e, pertanto, obiettivo di Alpitio sarà quello di dirigersi verso il sannazariano nuovo Parnaso partenopeo, collocato nei pressi della spiaggia e della sovrastante collinetta di Posillipo, non prima di aver accennato sinteticamente alla urgente realtà urbana in sole tre ottave:

«Non basta», disse Alpitio, «un giorno solo  
a veder la cittade et gli palagi,

---

<sup>173</sup> In ottava 52 Alpitio menziona la «giovenetta [che] sepolta giace», ricordando al contempo che «la Sirena Parthenope si dice». Sembra che vengano qui fuse (e forse confuse) la più nota versione omerica che lega l'antico nome di Napoli a quello della sirena Partenope, precipitatosi in mare insieme alle sue compagne, e quanto invece emerge dalla già citata *Cronaca di Partenope*, ove è esplicitamente menzionata la «giovenetta non maritata e vergine chiamata Partenope, di una eccellente e grandissima bellezza, figliuola del Re di Sicilia, la quale, venendo con gran moltitudine di navi a Baia, casualmente in quel medesimo luogo infermò e morio. E là fo sepellita, per la qual sepoltura lo fo fatto lo templo e consequentemente la città» (*Cronaca di Partenope*, cit., pp. 60-61). Per la collocazione del sepolcro di Partenope cfr. B. CAPASSO, *Napoli greco-romana*, [1905], con Premessa di U. Pannutti, Napoli, Berisio, 1978, pp. 92-93.

<sup>174</sup> Potrebbe trattarsi di Giovan Antonio o di suo fratello Giovan Francesco (cfr. C. MINIERI RICCIO, *Biografie degli Accademici Alfonsini*, cit., pp. 139-140), della famiglia del Seggio di Montagna come il dedicatario Cicinello, entrambi frequentatori del cenacolo ischitano di Costanza d'Avalos e Vittoria Colonna (cfr. A. GIORDANO, *La dimora di Vittoria Colonna a Napoli*, Napoli, Melfi & Gioele, 1906). Giovan Antonio è fra gli interlocutori del *Dialogus de viris illustribus* di P. Giovio; Giovan Francesco, cui B. Rota indirizzò l'elegia *Ad Phoebum de Ioanne Francisco Musettula* (*Carmina*, Napoli, Cacchii, 1572, libro III, IV), è menzionato anche nel dialogo *Il Rota ovvero dell'imprese* (Napoli, Scotto, 1562) di S. Ammirato. Un «Musetta» è citato nell'orazione di B. Rota *Ad Serenos Academicos* recentemente edita in T.R. TOSCANO, *Un'orazione inedita di Berardino Rota "principe" dell'Accademia dei Sereni di Napoli*, in IDEM, *Letterati Corti Accademie*, cit., pp. 299-325.

a veder le castella et l'amplo molo,  
gli templi, i monasteri et gli bell'agi,  
et a cercare l'ammirando stuolo  
d'arti et vertuti vi vuol'a disagi  
un mese, a spatio di giorni maggiori,  
per veder duchi, principi et signori.

Et si la nobiltà di cose nostre,  
si le faustose pompe et le bellezze,  
si gli lavori vorai che ti mostre,  
con gli ornati costumi et gentilezze,  
il valor d'arme, di cavalli et giostre,  
et l'harmonia che avanzan le dolcezze  
di cimbali, de voci, organi et lyre,  
più materia che tempo havrai da dire.

Chi bei giardin poi vede et le fontane,  
l'aurate loggie et ricche architetture,  
drappi, richami, et foggie altiere et strane,  
gran seggi, piazze, statue et pitture,  
per meraviglia fuor di sé rimane,  
et donne 'l cui mirar par che ti fure  
il sentimento, l'alma et mille vite,  
induceno a bramar fiamm' et ferite».

(I.95-97, cc. H3r-v)

I «palagi», le «castella», l'«amplo molo», «gli templi, i monasteri», i «bei giardini [...] et le fontane, / l'aurate loggie et ricche architetture», «gran seggi, piazze, statue et pitture» formano e abbelliscono la città, visitare la quale impegnerebbe «un mese a spatio di giorni maggiori», dichiara Alpitio con un rapido calcolo che casualmente va a coincidere con la durata degli itinerari proposti dalle guide ottocentesche (valga per tutti la *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze in XXX giornate* – meglio nota come il *Mese a Napoli* – di R. D'Ambra e A. De Lauzieres, su iniziativa editoriale del Nobile, 1855-57).

Napoli è città di «duchi, principi et signori», «di ornati costumi et gentilezze», idealmente pacificata e serena, città dell'*otium*<sup>175</sup> in cui non v'è traccia del *negotium*, come lascia intendere un'ottava di sapore boccaccesco:

«Offre la terra e 'l mar mille bei modi

---

<sup>175</sup> Da intendersi solo in parte (stante il riferimento al Sannazaro e quello di poco successivo ad alcuni accademici pontaniani) nell'accezione di «Napoli dotta», come il Di Falco nella *Descrizione*: «Questa dolce città, signora e donna delle altre, fatta e nata a gli onesti ocii delli nobilissimi studii, con dolce sguardo e con grate accoglienze un tempo accoglieva nel suo otioso e grande albergo tutti quelli che per lunghi studi aveano acquistata chiarissima fama, laonde fu detta Napoli dotta, dicendo Ovidio: *Et in otia natam Parthenopen*. Cioè: “nell'otio letterario e studioso”» (ed.cit., pp. 169-170, c. H3v).

d'invescar l'alme in più grati piaceri,  
chi prende augei, chi pesci ai tesi nodi  
de l'ample reti, et chi gir can leggieri  
lasci' a gli lepri, et perché l'occhio godi,  
altri con sagri et pellegrin guerrieri  
fa c'hor la grue, hor'il fagian si lagna  
l'una per l'aria et l'altr'in la campagna». <sup>176</sup>

(I. 98, c. H37)

Gli elementi della realtà urbana, come si intuisce facilmente, vengono elencati per mezzo di un'accumulazione, al fine di lasciarseli alle spalle come uno sfondo e dirigere i passi verso l'altrove, verso l'immaginario e il fantastico che ha sede a Posillipo, l'aprica spiaggia eletta per diporto dalle ninfe napoletane. Alpitio sembra incarnare la volontà del Fuscano di evasione dalla concretezza cittadina che, pur delineata con caratteristiche di gentilezza e nobiltà, si agita nel convulso della storia (come già Poggioreale ha tragicamente testimoniato), e si lascia guidare da questo suo alter ego, staccandosi dal contingente.

L'alternativo itinerario di Alpitio non prevede, infatti, una meta reale, ma una enigmatica e non ben definita «foresta» piena d'alberi, posta nei pressi della «minuta et ricc'arena» 'lavata' dal mar Tirreno presso «il tempio de la sacra Mergellina» (c. H47). Ivi albergano «vaghe» ninfe «in gioia et in festa», che si accingono ad un tripudio e a ricever le ghirlande offerte dagli amanti.

«si pur'al mio pregar tua voglia applaude,  
ti astringo a venir meco a quell'aprica  
piaggia vicin, che Pausilyppo è detta,  
sol per diporto de le nymphe eletta.

Iv'è quella minuta et ricc'arena  
ch'in vago giro il mar Thireno lava,  
ivi sovente s'ode la sirena  
in qualche scoglio, o in qualche grotta cava,  
*ivi sta mia foresta* tutta piena  
d'arbor, ch'Apollo et Citherea ne ornava  
il tempio de la sacra Mergellina,  
c'hor gode al tremolar de la marina.

[...]

---

<sup>176</sup> Cfr. G. BOCCACCIO, *Filocolo*, libro V, 5: «Talvolta nei sani liquori gli affannati corpi rinfrescano, e alcune con picciola navicella solcano le salate acque, e con maestrevole rete pigliano i non paurosi pesci; e spesse volte agli uccelli dell'aere paurosi, con più potenti di loro danno dilettevoli incalciamenti a' riguardanti. E alcun giorno li tiene ne' ramosi boschi con leggeri cani e con armi seguitando le timide bestie» (edizione a cura di A.E. Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1967).

et vaghe nymphe, accolte in gioia et festa,  
ballando van per dentro la foresta».

(I. 100-102, c. H4r)

Alpito alletta Philologo mediante anaforiche promesse, sempre giocate sul primato della vista («vedrai... vedrai...»), e prosegue nel suo tratteggiare una realtà cittadina sempre più inconsistente ed irreal. Philologo avrà modo di godere del mare tranquillo di «fin'argento», popolato inverosimilmente di delfini e di sirene oltre che di pesci «vaghi et lascivi», e frattanto i luoghi circostanti inizieranno a dare segno di pontianiane metamorfosi:

«Vedrai nel mar tranquillo pavimento,  
senza di Protheo et di mostri marini,  
e 'l liquid'ondeggiar di fin'argento,  
hor sotto, hor sopra a veloci delphini,  
serrato et quieto al carcer suo ogni vento,  
et la dolce aura andar tra faggi et pini,  
contenta a l'harmonia de le sirene,  
scacciate l'orche, phoche et le balene.

Et col piangevol suon de le rotte onde  
guizzand'i pesci andran vaghi et lascivi,  
Nisida, ornata intorno a treccie bionde  
d'imperlate ostre et di coralli vivi,  
la svegliat'Eccho udrà che gli risponde  
a suspir suoi non di dolcezza privi,  
et ambo chiamaran la non lontana,  
celebrata in più versi Antiniana».

(I. 105-106, cc. H4v-I1r)

Il «colle ameno» di Posillipo, 'serrato' dalla spiaggia e terrazzato a policrome «fascie verdi, rosse et gialle / vermiglie et bianche» (c. I1v) attende dunque i due compagni, che non dovranno ingaggiare dantesche 'guerre del cammino' per ascendere le dolci pendici verso la «mantoana» tomba, o meglio, verso il 'dantesco' significativo «fonte» poetico:<sup>177</sup>

«Dal mezzo cerchio de le curve spalle  
del colle ameno, che la piaggia serra,  
spiegansi fascie, verdi, rosse et gialle,  
vermiglie et bianche, per ornar la terra,  
nulla pendice, over molt'erto calle,  
a vetare il camin' ivi fa guerra,  
et la famosa mantoana tromba,

---

<sup>177</sup> Quasi superfluo qui ricordare il celebre verso dantesco: «Or se' tu Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume?» (*Inferno*, I, vv. 79-80).

ivi si honora in la sua sacra tomba».

(I. 108, c. II<sup>o</sup>)

Numerosi poeti siedono su questo nuovo Parnaso partenopeo all'ombra del locale *numen* tutelare e che il Philologo potrebbe avere modo di udire, come Alpitio sembra (ma invano) promettere, dando luogo – come faceva notare il Croce – ad un ‘trionfo di poeti’.<sup>178</sup>

Si tratta di accademici pontaniani e varî noti letterati del tempo, quali Girolamo Borgia<sup>179</sup> e Pietro Gravina<sup>180</sup> che, ispirati dalla Musa latina, riversano «copiosa et ricca [...] dottrina»; un Caracciolo dal «vivo ingegno»;<sup>181</sup> Bernardino Rota<sup>182</sup> (il «Rotilio»), Marcantonio Epicuro<sup>183</sup> e

---

<sup>178</sup> Cfr. B. CROCE, *Napoli nelle descrizioni di poeti. Le «Stanze» del Fuscano*, cit., p. 47 che rimandava a F. FLAMINI, *Viaggi fantastici e trionfi di poeti*, in *Nozze Cian-Sappa Flandrinet*, Bergamo, 1894, pp. 279-299.

<sup>179</sup> Girolamo Borgia (1475?-1550), accademico pontaniano, fu legato alla corte romana dei Farnese e di Paolo III e, a Napoli, alla corte dei Toledo. Nella sua vasta produzione in lingua latina di epigrammi ed elegie fanno spicco una *Vita di Lucrezio* e l'erudita *Historia de bellis Italicis*. Cfr. la ricca voce G. BALLISTRERI, *Borgia Girolamo*, in DBI, vol.12, 1970, pp. 721-724; DE NICHELO M., *Un coetaneo dei Gaurico: Girolamo Borgia*, in *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*. Atti del Convegno di studi Montecorvino-Rovella, 10-12 aprile 1988, a cura di A. Granese, S. Martelli, E. Spinelli, Centro Studi sull'Umanesimo meridionale, Salerno, 1992, pp. 373-404.

<sup>180</sup> Pietro Gravina (Palermo 1452 o 1454 – Napoli 1528?), si stabilì a Napoli intorno al 1524 entrando subito in contatto con la cerchia pontaniana. Il suo protettore, il viceré Consalvo de Cordova, gli procurò la nomina a canonico del duomo di Napoli ed a lui il Gravina avrebbe voluto dedicare il poema eroico *Consalvia*, rimasto però incompleto. Dopo il 1507 si legò a Prospero Colonna ed in seguito a Giovan Francesco di Capua non mancando di compiere, tuttavia, frequenti viaggi lontano da Napoli, verso Gennazzaro, Sorrento e soprattutto Roma. Dedito ai classici e alla poesia, del Gravina restano solo opere in latino. Tra esse i *Neapolitani poematum libri* (Sultzbach, 1532) indirizzati a Giovan Francesco di Capua e un ricco *Epistolario*. Cfr. M. CERRONI, *Gravina Pietro*, in DBI, vol. 58, 2002, pp. 770-772.

<sup>181</sup> Potrebbe trattarsi di uno dei due avi dell'Alois, Ioan Francesco (sulla linea di *Arcadia*, egloga X, v.7) o Pietro Antonio, personaggi cui si è già accennato in Capitolo I. Diversa l'ipotesi di G. Parenti che vi identifica invece il meno noto Giulio Cesare Caracciolo. Cfr. G. PARENTI, *Caracciolo Giulio Cesare*, in DBI, vol. 19, 1976, pp. 394-397.

<sup>182</sup> Bernardino Rota (Napoli, 1508-1575) di nobile famiglia, fu autore delle *Silvae*, di epigrammi in latino, oltre che di due introvabili opere teatrali (*Gli Strabalzi* e *Lo Scilinguato*). Più note le sue 14 sannaziarie *Egloghe Pescatorie* (1560, *princeps*, attualmente edite Torino, Res, 1990), nonché il canzoniere petrarchesco scritto in morte della moglie Porzia Capece (Napoli, Cancer, 1560). Cfr. C. FENIZIA, *Bernardino Rota poeta napoletano*, Napoli, Nappa, 1933; frequenti menzioni in T.R. TOSCANO, *Letterati Corti Accademie*, cit.; soprattutto B. ROTA, *Rime*, a cura di L. Milite, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda ed., 2000 (*Nota biografica*, pp.XXIII-XXXIX).

<sup>183</sup> Marcantonio Epicuro, di origini abruzzesi (1472-1555) fu autore delle due commedie *Cecaria* (1525) e *Mirzja* (anni '40 circa), nonché di varie “imprese” come Scipione Ammirato ricorda ne *Il Rota* (1562). Discepolo del Gravina, fu a sua volta precettore in casa Rota e certamente fu vicino alla cerchia pontaniana. Cfr. S. FOÀ, *Epicuro Marcantonio*, in DBI, vol. 43, 1993, pp. 19-22.

un Silvano, probabilmente il commentatore petrarchista da Venafro,<sup>184</sup> entrambi degni «di nome immortal», Scipione Pescicelli,<sup>185</sup> un enigmatico «Eurytio»:

«Udrai», poi disse, «il dir alto et soave,  
che tra le Muse, la Musa latina,  
con rare leggiadrie et col suon grave,  
dal petto prende di Borgia et Gravina,  
vedrai 'l candore tra più gemme c'have  
la copiosa et ricca lor dottrina,  
il cui lepore ti farà vedere  
ai marmi orecchi et l'intelletto a fere.

[...]

Vedrai Caracciol poi, tra singolari  
spirti, coi raggi del suo vivo ingegno,  
Rotilio anchor, che di soavi et rari  
frutti fa l'altrui gusto e 'l suo stil pregno,  
l'Epicuro e 'l Silvan' ambo sì chiari,  
che di nome immortal ciascun è degno,  
a le cui trombe più che a la mia bocca,  
dolcemente lor fama spander tocca».

Mostrommi poi dicendo: «Ecco 'l ricetta  
di sacri ingegni et d'alme pellegrine,  
raro nel mondo et per rare opre eletto  
fra l'anime di cieli cittadine,  
corpo mortal di nobil'intelletto,  
di cortese alma, fra l'opre divine  
trovar si puote a par del Pescicello,  
in far degni atti Scipion novello.

[...]

«Eurytio», disse, «de cui nobil dote  
a l'alt'ingegno suo fanno splendore  
nel risonar di sue celesti note,

---

<sup>184</sup> Il Fuscano menziona assai laconicamente questo «Silvan» che si ritiene possa essere il Silvano da Venafro commentatore petrarchista (Napoli, Canzer, 1533). Cfr. G. FERRONI – A. QUONDAM, *La locuzione artificiosa*, cit., pp. 37 sgg e P. SABBATINO, *L'idioma volgare. Il dibattito sulla lingua volgare nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 53. Da segnalare anche l'altrettanto oscuro 'Silvan', amico di Giovanni Aloisio, di cui fornisce scarse notizie M. SANTAGATA, *Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, cit., p. 393.

<sup>185</sup> Probabilmente si tratta dello stesso Scipione Pescicelli, generale al servizio di Carlo V, cui il Filocalo dedicò la *Canzone all'Italia*. Cfr. A. DELLA ROCCA, *L'Umanesimo napoletano del primo Cinquecento e il poeta Giovanni Filocalo*, Napoli, Liguori, 1988, p. 81. Un «Piscicellus» è anche menzionato nella citata orazione *Ad Serenos Academicos* del Rota (cfr. T.R. TOSCANO, *Letterari Corti Accademie*, cit., p. 319).

sì che l'adorna 'l fiorir del suo fiore,  
assai più vagamente che no 'l pote  
depinger lingua, né ombreggiar colore,  
e ad ogni gratia 'l suo bel dir somiglio,  
qual latte al latte, et vermiglio al vermiglio».

(I. 110, 112-113, 118, cc. I1v-I3v)

La caratterizzazione di Posillipo come nuovo Parnaso si richiama e risponde in pieno agli intenti del Sannazaro che elesse, notoriamente, questo luogo donatogli da Federico d'Aragona come propria dimora terrena ed eterna, edificandovi la chiesetta di S. Maria del Parto in cui è sepolto, e considerandolo un nuovo Elicona (cfr. *Ad villam Mergillinam*). Nonostante l'irriverente metamorfosi in paradiso asinesco rintracciabile nel *Ragionamento sopra de l'asino* dell'antipedante e antiaccademico Giovan Battista Pino,<sup>186</sup> va rilevato che tra i 'descrittori' anche il Del Tufo si sofferma sulla analoga montagna di San Martino «somigliata al Monte Parnaso»,<sup>187</sup> ove siedono tuttavia non specifici poeti, ma esclusivamente le «castalie nove» con «altiera fronte».

Ritornando alle *Stanze* del Fuscano, non resta dunque per il protagonista Philologo che proseguire il cammino verso la allettante meta proposta da Alpitio, dove i due compagni subito si ritrovano ad apertura del secondo canto, il «colle sacrato», il «seren poggio», il «venerando loco adorno et sacro» che Alpitio ha esplicitamente definito Posillipo e che Philologo chiama con l'alternativo nome di «Sant'Ermo» (II. 1-10, cc. I4v-K2r).<sup>188</sup>

Non v'è ormai più traccia della realtà cittadina, che Philologo e Alpitio si sono definitivamente lasciati alle spalle, e non casualmente, infatti, la collina non reca segno del Belforte che al tempo della scrittura delle *Stanze* era, come Poggioreale, uno dei luoghi cittadini protagonisti durante l'assedio francese del 1528:

In questo monte [Santo Ermo] Re Carlo secondo edificò un castello, il qual difendesse Napoli da ogni banda, non avuto in istima da gli altri Re, e alla nostra etade Napoli, assegiata dall'Otrecco con uno potentissimo essercito francese, parve

---

<sup>186</sup> Cfr. G.B. PINO, *Ragionamento sopra de l'asino*, a cura di O. Casale, Roma, Salerno ed. 1982, p. 131. Cfr. P. SABBATINO, *La lingua «secondo natura» in Pino e la satira del Bembo e Sannazaro*, in IDEM, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 163-171.

<sup>187</sup> G.B. DEL TUFO, *Ritratto o modello...*, ed. cit., p. 350.

<sup>188</sup> «Questo monte chiamato Posillipo circonda tutta la città di Napoli, ricevendo altri nomi in altri luoghi: il primo nome acquistò da Santo Erasmo, chiamandosi il monte di Santo Ermo, poi Antoniano, come scrive il Pontano» (B. DI FALCO, *Descrittione*, ed.cit., pp. 128-129, cc. B4r-v); «Questo monte di Santo Ermo, dove noi siamo, dalla parte che riguarda verso Posillipo...» (G. TARCAGNOTA, *La città di Napoli dopo la rivoluzione urbanistica*, cit., p. 32r).

al consiglio porvi li miglior soldati del campo, tenendo per certo che da quel loco eminente sarebbe stato offeso il Castel Nuovo e Napoli presa.<sup>189</sup>

si può salire a vedere il castello oggi detto S. Erasmo e dal volgo S. Ermo, e prende questo nome, come si disse, da una chiesa che ad onor di questo santo vi fu edificata. Il monte anticamente veniva detto monte di Posillipo, perché da qui cominciava, e dai Francesi chiamato Leciambres, in questo vi fu edificata una gagliarda torre che nominata veniva Belforte. Carlo Secondo, conoscendo esser questo luogo necessario alla difesa della città, vi fece edificare un castello [...]. Di questo castello poco conto se ne fece dagli Aragonesi; nell'anno 1528 essendo stata assediata Napoli da Monzù Lautrec il quale si accampò verso Poggioreale, Don Ugo de Moncada luogotenente del Regno per la morte di Don Carlo della Noia, pensando che se quel luogo fusse stato preso dai nemici poteva essere di gran conseguenza, perché da quello si poteva abbattere tutta la città, lo fortificò al meglio che si poté e lo presidiò con tre compagnie di buoni soldati.<sup>190</sup>

Il «colle sacrato» (sannazariano sia nella caratterizzazione che nel sintagma con cui è designato, cfr. *Arcadia*, egloga XI, v.4) è, naturalmente, un nuovo luogo idilliaco, un nuovo *locus amoenus*, un «florido chiostro», irreale albergo di «tutti animali et fere», ricco di frondi e di arbusti che producono piacevoli ombre «opache et fosche», fiori che punteggiano la terra come le stelle il cielo («spontan stelle tanti») e che appartengono al catalogo che Fuscano ha scelto in apertura: narcisi, ligustri, gigli con l'aggiunta di calta, giacinti e ancora sannazariani amaranti. La brezza («l'aura soave») «vagheggia» i fiori diffondendo tra le foglie piacevoli odori – nuovamente «scherzando» come nell'esordio – e non mancano tradizionali schiere di pargoletti Amori che «volan per l'aria dolcemente lassi».

È qui, dunque, che Philologo può finalmente addentrarsi con Alpitio nella menzionata «foresta», o meglio, come ora dichiara, nel «giardin secreto», ricco «di pomi d'oro, di fiori e di gemme», in cui pare «accolto [...] ogni diletto» (II.12, c. K2r). Non si tratta semplicemente di un nuovo *locus amoenus*, ma anche di un *hortus conclusus*, nel quale dimorano schiere di Ninfe e tra loro una donna particolare, la corifea, colei che tutti i vari personaggi delle *Stanze* desiderano fermamente vedere e alla quale rivolgono il loro amore.

Philologo, ed il Fuscano per lui, di fatto stenta persino a trovare una giusta ed adeguata definizione per questo luogo magico, ora «giardin secreto», ora «giardin eterno», ora nuovamente «gentil foresta», ma che comunque viene «descritto» con le peculiarità sempre più specifiche e circostanziate del *locus amoenus*, dapprima in uno sguardo da lontano poi sempre più ravvicinato.

---

<sup>189</sup> B. DI FALCO, *Descrittione...*, ed.cit., p. 137 (c. C6r)

<sup>190</sup> C. CELANO, *Notizie...*, cit., vol. V, tomo I (giornata sesta), p. 734.



Se entrare in un giardino edenico equivale (come insegna la tradizione legata al mito del Paradiso terrestre) a superare determinate prove o attraversare pericolosi passaggi,<sup>191</sup> anche Philologo non si sottrae al transito obbligato lungo il misterioso e fantastico «passo di Medusa», colei che pietrifica con lo sguardo chiunque si accinga ad entrare nella foresta con cuore impuro:

[...] Alpitio mi fe' cenno  
che gissemmo nel loco celebrato  
[...]  
dove restò la mente mia confusa  
trovando ch'era il passo di Medusa.

(II. 23, c. L1v)

Si ritrovano in questo segmento narrativo (cc. L1v-L2r e L4v-M1r) non solo nuovi vaghi riecheggiamenti danteschi, ma soprattutto del *Comento* di Cristoforo Landino alla *Commedia*.

Il Philologo, dantescamente «pensoso», esitante e tinto dal «color [...] di timida viltà» (cfr. *Inferno*, IX, v.1) si blocca alle soglie del pericolo passo:

Pensoso io mi fermai, e 'l color tinto  
di timida viltà m'apparve al volto,  
et porgendo pur gli occhi al circondinto  
loco di rami et d'alberi assai folto,  
spronato dal desio, dal timor vinto,  
dissi: «Poiché 'l passar quinci n'è tolto,  
non voglio porm'in periglioso assalto,  
ch'assai mal fa chi d'huom diventa smalto».

(II. 24, c. L1v)

Come Dante si avvale sempre delle rassicuranti ed esaustive parole di Virgilio, anche Philologo ha dalla sua la guida Alpitio, che lo esorta a mettere da parte ogni timore, improvvisando la spiegazione di un particolare contrappasso che ha alle spalle quanto evidentemente il Fuscano poteva leggere nel puntuale commento del Landino al passaggio di *Inferno*, IX, vv. 52-54.

Alpitio, che nell'indicare oltre Medusa le «due altre sorelle» Gorgoni (Euriale e Steno) incappa nel medesimo 'errore' landiniano di lasciarle condividere l'uso di un solo occhio, quale era invece delle Graie («hanno un occhio sol fra tre persone»: ott. 25, c. L2r),<sup>192</sup> avverte e rassicura

---

<sup>191</sup> Cfr. A. GRAF, *op.cit.*, pp.73 sgg.

<sup>192</sup> Cfr. C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia, Inferno*, IX, 52-54: «di Phorco dio marino et Ceto figliuola del mare et della terra nacquano secondo Hesiodo tre figliuole, Stheno, Euriale, et Medusa. Queste per comune vocabolo si chiamavano Gorgone, et le prime due

Philologo: solo colui che «dissoluto et importuno» soddisfa il «suo appetito» sensuale, come Medusa e Nettuno,<sup>193</sup> deve temere il pericoloso passaggio. Al contrario, l'«huom saggio», che procede «con misura» tra i beni mondani, potrà attraversare il passo come un nuovo Perseo, armato di un riflettente scudo di cristallo:<sup>194</sup>

«De tutte loro deve haver paura  
colui che, dissoluto et importuno,  
solo adempire 'l suo appetito ha cura,  
sì come con Medusa fe' Nettuno,  
ma quel huom saggio, che va con misura  
fra questi beni, non ha dubbio alcuno  
di passar quinci et di tornarsi adietro  
col scudo di cristallo et non di vetro.

Di quanti hor vedi qui la maggior parte,  
col non dar freno a le sfrenate voglie,  
et lor prudentia poco et la manco arte,  
da la sua forma vera ognun si toglie.  
Entrar non ponno qui da nulla parte  
si non si spoglian di lor vane spoglie,  
et chi s'arrisca incauto in questo passo,  
tosto diventa esanimato sasso».

(ott. 26-27, c. L2r)

La spiegazione di Alpitio, per quanto più concisa, è del tutto costruita in margine al diffuso commento di Landino, che scorge nelle Gorgoni l'allegoria dei beni «terreni et momentanei», la cui «troppa et disordinata cupidità [...] cieglì fa parer sì belli» da esser mutati in sassi da Medusa, diventati ormai «stupefacti [...], ciechi, sordi, et quasi insensati». Allo stesso modo, Perseo, armato della spada di Mercurio e dello scudo di Minerva, «si pone per l'huom savio», armato dell'«eloquente dottrina», di ragione e sapienza:

---

furono immortali, et Medusa fu mortale. *Non haveano se non un occhio fra tutte et tre*, et quello usavano a vicenda hor questa hor quella» (per questa e le successive citazioni è utilizzata la già menzionata edizione a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno ed., 2001).

<sup>193</sup> Cfr. P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, ed.cit., libro IV, vv. 794-801, ma soprattutto quanto commenta Landino: «Di Medusa arse Neptunno, et chon lei già si congiunse nel tempio di Pallade [Minerva], la quale incontinentia concepè tanto odio verso di Pallade, essendo epsa idia della castità et della sapientia, che per vendecta e capelli di Medusa, e quali bellissimi haveano maxime commosso Neptunno all'amore, convertì in serpicella; et dieglì che qualunche guardassi diventassi saxo» (*Comento sopra la Comedia, Inferno*, IX, 52-54).

<sup>194</sup> «Dicono Medusa essere stata uccisa da Perseo con la spada di Mercurio et con lo scudo di Minerva, el quale perché era cristallino potea per quello vedere Medusa et non esser veduto da llei» (*ibidem*).

Per queste [tre Gorgoni] intendono e poeti e beni terreni et momentanei, e quali se si desiderano, o per la propria necessità, o per usare honesta liberalità sono virtù, et questo dimostrano le due immortali [Euriale e Steno]; ma se si disiderano per adempiere el disordinato apeto è sommo vitio, et questa è mortale [Medusa]. [...] Muta Medusa gl'huomini in saxi, perché la troppa et disordinata cupidità de' falsi beni cieghi fa parere sì begli che in quegli diventiamo stupefacti, et ad ogni altra chosa siamo ciechi, et sordi, et quasi insensati. [...] Perseo si pone per l'huomo savio, el quale con la spada di Mercurio, cioè con l'eloquente doctrina, uccide Medusa, perché conosce et fa conoscere ad altri che le riccheze, et signorie, et dignità, et potentie, et simili chose, le quali lo ignorante vulgo et tutti gli stolti stimono essere sommo bene, sono caduche, presto manchano, et sempre generano scandolo, et perturbationi, et miseria nella vita humana. Et quando l'uccide si nasconde dietro lo scudo di Minerva, perché oppone la ragione et la sapientia tra sè et questi falsi beni, la quale lo difende in forma che non gli possono nuocere né tirargli ad amargli.

(Landino, *Comento, Inferno, IX, 49-54*)

Curiosa, tuttavia, è dopo la 'landiniana' spiegazione di Alpitio, la sbrigativa esortazione rivolta al Philologo che, pur non avendo «cosa che [l]'offenda», farà meglio in ogni caso ad affrettarsi perché, in quel preciso momento, «Medusa ha l'occhio in sua vicenda». Del resto anche Virgilio, nel sesto cerchio infernale, al cospetto di Medusa, lì al servizio delle terribili Furie, ben consapevole dell'impossibilità di sfuggire al pietrificante sguardo della Gorgone, fa voltare Dante, esortandolo a chiudere gli occhi e coprendoglieli con le sue stesse mani (*Inferno, IX, vv. 58-60*: «ed elli stessi / mi volse, e non si tenne a le mie mani, / che con le sue ancor non mi chiudessi»).

Il Philologo-Fuscano sembra, insomma, aver costruito *ad hoc* un inferno in miniatura, o meglio un passaggio dalle caratteristiche infernali che rendesse con un giusto *climax* più arduo l'ingresso nella divina foresta e creasse un contrasto d'effetto con la serenità edenica cui introduce.

La scenografia è puntualmente descritta dal Philologo che si addentra lungo il passo, osservando in un misto di stupore, compassione e orrore, l'opera dell'anguicrinata Medusa, ovvero il «numero infinito / di varî petti trasformat'in sassi», i vari busti «esangui et miserandi» e, aggiungendo anche il sonoro, ascolta sospiri folti e bassi di dantesca memoria, lamenti e lacrime di quanti patiscono il loro folle appetito, la mordacità, le lusinghe, il «parlar'audace» che li caratterizza e che non concede loro di addentrarsi nella foresta, dove non esiterebbero ad assaltare le vergini Ninfe lì dimoranti:

Tacer non posso et convien ch'io men passi  
sobrio nel dire 'l numero infinito  
di varî petti trasformat'in sassi,  
chi humor stillando qual da fiume uscito,  
et chi col suon di sospir folti et bassi,

piangendo stava 'l suo folle apeto,  
ma più ch'ogni altra havev'aspra passione  
la figlia di malvagia opinione.

Sentiva strider' i pensier' otiosi,  
con la mordacità' empia et mendace,  
fitti sembianti, sotto larve ascosi,  
hor con lusinghe, hor col parlar' audace,  
nel falso imaginar volti pensosi  
con l'odio acceso nei segni di pace,  
udiva et rimembrav' entro quei marmi,  
ch' un sogno quasi a raccontarlo parmi.

(II. 39-40, c. L4v)

La componente dantesco-landiniana sottesa a questo passaggio delle *Stanze*, che potrebbe naturalmente anche riecheggiare la galleria di *dramatis personae* del Petrarca a sua volta 'cultore' di Dante nei *Trionfi*, diventa in parte anche più esplicita nel momento in cui Fuscano non resiste alla tentazione di dare parola ad uno di quei busti miseramente semi-pietrificati da Medusa, il quale si rivolge al Philologo con parole che già Dante aveva ascoltato:

Quand' un tosto mi disse: «Hor tu ne fai  
tanto meravigliar che, si son giusti  
gli prieghi miei, pur dimmi da qual lato,  
intrepido et illeso, tu sei intrato»  
(II. 41, c. M1r)

e disse l'uno: "O anima che fitta  
nel corpo ancora inver' lo ciel ten vai,  
per carità ne consola e ne ditta  
onde vieni e chi se'; ché tu ne fai  
tanto meravigliar de la tua grazia,  
quanto vuol cosa che non fu più mai"  
(*Purgatorio*, XIV, vv. 10-15)

Il «grembo gentile» della foresta, cui il «passo di Medusa» immette, è dunque dimora di Ninfe che vi soggiornano in capanne di «ramoscelli teneri intricate», di Driadi intente a tessere frondi di rose, a sparger gemme fiorite, a costruire arboree «seggie»:

Le nymphe erano anchor per le capanne  
di ramoscelli teneri intricate,  
et mezzo un giro d' infinite spanne  
vedev' io star più driade affannate,  
chi molli strati, chi tessendo vanne  
floride seggie et chi frondi rosate  
spargendo, et altre gemme che a vederle  
eran hyacinthi, rubini, oro et perle.

(II.35, c. L3v)

La città, il contesto urbano, non è ormai più percepibile sullo sfondo, essendosi Philologo inoltrato definitivamente nel *locus amoenus* per

eccellenza: i rami intrecciano le loro foglie a creare «frondose logge» («un ramo le fronde a l'altro presta/ per fare una selvaggia architettura»: I. 30, c. L2v), gli alberi porgono gradevoli ombre («ogni albero ti fa dolce richiesta / che godi a l'ombreggiar di sua verdura», *ibidem*), il terreno è dipinto di erbe fiorite (tutto 'l terreno [...] / il dipingeva ogni erba che fioriva»: I. 31, c. L3r), tutt'intorno si collocano ulteriori generiche «cose ammirande» che nemmeno «tutta l'Arabia» può produrre (I. 32, c. L3r), ed il tempo – come prescrive il *topos* – non scandisce le stagioni («qui [...] mai non secchin l'erbe»: I. 34, c. L3v).

È nel giro di una sola ottava che Philologo consegna al lettore l'esautiva 'descrizione' della parte più interna e segreta della «foresta», ove gli alberi, disposti in cerchio, creano un piccolo teatro con al centro una topica fontana:

Era 'l gran spatio d'arbori aggirato,  
 le cui cime alte andavan quasi al cielo,  
 muscose chiome tra lavor trecciato  
 di foglie a mille tronchi facean velo  
 d'ombra et di sole il terren lavorato  
 scacciava'l caldo et non sentia di gielo,  
 spandeasi al centro poi un fonte in quatro  
 per far goderne 'l ciel dentr'un theatro.

(I. 37, c. L4r)

Tanto basta per creare un adeguato palcoscenico, una giusta scenografia 'ninfale', con tanto sonoro, se è vero che ora Philologo, in luogo delle infernali strida del passo della Gorgone, ha modo di ascoltare il suono di «silvestri istromenti», di «fistule, pive [...] che fean risonar le valli» (I. 38, c. L4r).

Le ninfe «legere et disciolte» possono entrare in scena, «in varie veste avolte, / cerulee, aurate, candide et vermiglie», guidate da una corifea («una/ avolta in velo candido et aurato/ a chi Natura 'l Cielo et la Fortuna / tutte lor grazie et beni havean già dato»), ma non qui e non ora svolgeranno il preannunciato tripudio (I. 44-45, c. M1v).

Anche le ninfe hanno, infatti, un loro itinerario da seguire e sui loro passi si muovono Philologo e i compagni, come chiaramente indicano i deitici disseminati nelle ottave: «entrammo in quel sentiero / per donde avean le nymphe da passare» (c. M4r); «eran le nymphe giunte a un picciol piano» (c. N4v); «io che seguivo sempre lor orme» (ivi); «di seguirle a tutti parve senno» (c. P1v); «vidi salir le nymphe sopra due poggetti» (c. O4r); «entravan ne la foresta le nymphe » (c. S1v), etc.

Gli spostamenti 'ninfali' e dei protagonisti sono chiari: dal «theatro» arboreo, donde gli spettatori sono opportunamente usciti «per venirce il nymphal coro», ci si sposta in un «sentiero» lungo il quale le stesse ninfe

transitano per giungere di lì a poco a un «picciol piano», in una «valletta fra duo poggi bassi», un luogo «solingo» pieno di ligustri, viole e con un'«alta pino annosa», intorno al quale le ninfe, disposte in due cori, si accingono a compiere un rito «con cerimonie et con norme», per onorare un «phano che mostr'antiquità», ovvero il tempio da cui scorre un «fonte» particolare, il fonte poetico (cc. N4v-O1r).

Ci si trova, come promesso da Alpitio nel primo canto, sulla tomba di Virgilio.

È la città che riemerge ancora una volta, in tal caso con la sua tradizione più remota: Posillipo, il nuovo Parnaso napoletano – come Alpitio ha già in precedenza lasciato intendere – ha un suo *numen*, quel Virgilio che dantescamente è 'fonte', che fondò il *locus amoenus* e ne elesse uno per sua dimora eterna, Napoli stessa. Gli elementi naturali, gli empedoclei Acqua, Aria, Terra e Fuoco, discendono in forma di nebbie («over numi») sulla sua «urna», grazie al rito ninfale, e intonano a turno in suo onore ciascuno due stanze di canzone (rispettivamente: la Terra, *Da che 'l mio aspetto*, cc. O2r-v; l'Acqua, *Si meco sempre son*, cc. O2v-O3r; l'Aria, *Fra 'l ciel sereno*, cc. O3v-O4r; il Fuoco, *Honorate l'altissimo poeta*, cc. O4v-P1r).

Sembra opportuno menzionare quanto il già citato Parenti<sup>195</sup> sostiene circa questo episodio delle nebbie, avvalorando la sua discutibile ipotesi che i protagonisti siano giunti sul sepolcro di Dante, col far notare che a parlare siano i quattro elementi, donde un riferimento alla *Commedia* come opera cui posero mano cielo e terra.

Nello specifico Parenti rintraccia nelle parole del Fuoco un esplicito riferimento al viaggio oltramondano di Dante:

L'alta virtù che s'accese al suo petto  
quando la trasse dal mio vivo lume,  
gli die' da volar piume  
giù ne l'abisso et gir di cielo in cielo.

(c. P1r)

Se da un lato la collocazione della tomba di Dante a Napoli stravolgerebbe la topografia cittadina, più di quanto non avvenga già nel fantasioso itinerario dei protagonisti, dall'altro ulteriori elementi sembrano escludere, o meglio ostacolare, l'ipotesi del Parenti.

Si è già avuto modo di accennare al fatto che Alpitio ha chiarito nel primo canto le varie tappe del viaggio che il Philologo ha intrapreso, promettendogli di condurlo a Posillipo, sulla cui collina la «famosa mantoana t[r]ombra / [...] si honora in la sua sacra tomba» (I.108, c. I1v). Nonostante le promesse di Alpitio non sempre vengano esaudite lungo

---

<sup>195</sup> Cfr. G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca...*, cit., p. 132.

l'itinerario (il Philologo, ad esempio, non incontrerà i poeti che risiedono su Posillipo-Parnaso), l'ipotesi che i due pellegrini giungano effettivamente sulla tomba virgiliana si sostanzia di alcuni elementi probanti. Non sarà certo un caso che la dantesca immagine del «fonte» utilizzata da Philologo stesso al sentir nominare Virgilio («*fonte* il qual si piace et piacque, / che non si può cantar senza sue acque», I. 109, c. I1v), torni applicata al misterioso personaggio del sepolcro nelle parole delle ninfe durante il rituale («hor posa in pace, o *fonte* pregno, / dove ognun beve e sua sete non satia, / ché sol tu havesti di quell'acque gratia», c. O1r) e che vi torni anche il sintagma «famosa tomba» (cfr. I. 108 e *Fra 'l ciel sereno...*).

Inoltre, se indubbiamente le parole del Fuoco sembrano alludere a Dante e al suo *itinerarium* giù nell'abisso infernale e in alto nei cieli del Paradiso, ciò che a turno gli altri tre elementi intonano, riferendosi probabilmente ad opere del misterioso defunto, non richiama alla mente il profilo di Dante.

Le parole della Terra, che omaggia l'illustre personaggio per il «misurato stile» con cui ha saputo elogiare il suo «fertile seno», potrebbero celare un riferimento alla 'misura' dei versi latini e, per la intuitiva affinità tematica che se ne può ricavare, un'allusione alle *Bucoliche* e alle *Georgiche*:

Tua spoglia, a cui dar gloria mi conviene,  
sempre adornando il fertile mio seno  
col divin parto del suo vivo ingegno,  
tanta bellezza ne ritrasse a pieno  
che mostrarlo più ameno  
lingua no 'l seppe mai, onde altrettanto  
che tu di me cantasti, hor di te canto.

Fra gli frondosi et floridi arboscelli  
pendenti pomi in più vaghi colori,  
e in tanti varî fiori  
adorni campi et d'accenti novelli,  
fra piagge et rive, risonar d'augelli,  
col misurato stil di somm'inchiostri  
non altrimenti 'l mostri [...]

(cc. O2r – v)

Alle parole della Terra seguono quelle dell'Acqua, che riferisce di «acque profonde / gonfiate d'alcun spirto di procelle»:

Ciò che de vista paventosa rende  
il fremer alto di mie tumid'onde,  
ciò ch'in l'acque profonde,

gonfiate d'alcun spirto di procelle,  
di stupend'ira et di rabbia s'asconde  
con la tempesta di percosse horrende,  
non men si vede e intende  
al suon di tue già liquide favelle [...].

(c. O3r)

Seppure con uno sforzo interpretativo abbastanza arduo, si potrebbe ipotizzare qui un riferimento al primo canto dell'*Eneide* e, in particolare, ai versi dedicati al racconto del naufragio di Enea (cfr. *Eneide*, I, vv.81-123).

L'Aria, dal canto suo, accenna allo stile «candido et piano», ma anche «heroico», dell'enigmatico personaggio dalla tomba «famosa», stile eroico che non caratterizza alcuna delle opere di Dante e che meglio si addice, forse, ancora una volta all'*Eneide* :

Fra 'l ciel sereno e 'l stabil' elemento  
mai qualità perfetta  
non presi per servirne un corpo humano,  
come al dolce spirar d'ogni tuo accento  
voce soave et netta  
risonai sempre in stil candido et piano,  
et sì diffuso hor vò di mano in mano  
dentro a l'heroico tuo mellifluo stile  
d'un sentir nuovo, che quando rimbomba  
de l'opra tua gentile  
il suon celeste, ogni altro suon fia roco,  
e 'l mondo saria poco  
per celebrarti in la famosa tomba,  
senza la voce de tu' altiera tromba.

(cc. O3v-O4r)

Tuttavia, è con ogni probabilità proprio il Fuoco ad aiutare nella interpretazione di quello che con tutta evidenza è forse destinato a rimanere il passaggio narrativo delle *Stanze* più oscuro, quello dove davvero il Fuscano è riuscito nel suo intento di chiudere tutto in una dura 'noce'.

L'*incipit* delle due stanze di canzone intonate dal Fuoco, «Honorate l'altissimo poeta, / qual sommo duce a cui honor gli fanno / li spirti che più sanno», richiama, indubbiamente, Dante, ma un Dante che a sua volta parla del poeta mantovano. È, infatti, il medesimo verso che gli 'spirti magni' del Limbo («di spirti che più sanno», appunto) intonano al rivedere finalmente chi faceva parte della loro schiera, Virgilio, allontanatosi per svolgere il suo ruolo di guida.

Onorate l'altissimo poeta;  
l'ombra sua torna, ch'era dipartita.

(*Inferno*, IV, vv. 80-81)



Non sembra, inoltre, fuori luogo sottolineare il particolare parallelismo che verrebbe così a crearsi tra i ‘quattro’ elementi empedoclei in forma di nebbie delle *Stanze* e le «quattro grand’ombre» (*Inferno*, IV, v. 83) che costituiscono la «bella scola» antica: Omero, Orazio, Ovidio e Lucano.

I versi riportati dal Parenti alludono in effetti al viaggio oltremondano di Dante, ma perché non ricordare, allora, che anche Virgilio compie con lui l’itinerario nell’oltretomba e ipotizzare, a questo punto, una ‘svista’ del Fuscano «letterato di mezza tacca»<sup>196</sup> nell’aggiungere, alla discesa nell’«abisso», la salita «di cielo in cielo»?

La città, che Fuscano ha ormai sempre più trasfigurato, è dunque presente nelle *Stanze*, sia con questi elementi della realtà urbana, che per il loro significato culturale e simbolico meglio si prestano alle finalità mitologico-allegoriche del poemetto, sia con il suo festante popolo, quel «gran numero di genti» in compagnia del quale Philologo e i suoi compagni si accingono ormai a godere del tripudio ninfale.

«Barche [...] di donne et di donzelle carche» (II. 16, c. K3r) hanno solcato il mare per approdare alla spiaggia di Mergellina, «genti hor a passo, hor trotto hor di galoppo» Philologo vede «moltiplicar» intorno alle ninfe (II. 94, c. P2r), tanto che «tutte le piagge de genti eran sparte», mentre un «numer de genti nobil et giocondo» esce da una «grotta cava» scavata «per magica arte» (II.106, c. P4r). Si tratta dell’ultimo elemento della realtà urbana, una «grotta di perpetua sera», che suscita la curiosità di Philologo («chi fe’ cavarla sì mirabilmente?»): II. 107, c. Q1r) e la altrettanto dubbiosa e non esaustiva risposta di Alpitio: «No ’l seppe dir mai nullo/si Cocceio non fu, non fu Lucullo» (ivi). Considerato che i personaggi delle *Stanze* si trovano nella zona di Posillipo non dovrebbe essere azzardato ritenere che si tratti della grotta di Lucullo, come più chiaramente si intende recuperando le indicative precisazioni del Di Falco a proposito delle due diverse grotte cittadine:

è un corto camino che ti conduce a Pezzuolo, dove il monte è cavato ad una gran grotta, la quale edificò Cocceio architetto, quando li Calcidesi [...] edificarono Cuma, come scrive Strabone. Ma la commune openione del vulgo ignorante è che questa grotte l’avesse fatta Virgilio per arte magica [...]. L’altra grotte che fe’ Lucullo fu al capo di Posillipo dove è Nisida.<sup>197</sup>

Il tripudio è ormai imminente: «veloci e snelle» le ninfe ascendono dalla valletta verso i due poggi che la circondano, ma tutt’intorno la

---

<sup>196</sup> G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco...*, cit., p. 134.

<sup>197</sup> B. DI FALCO, *Descrittione*, ed. cit., cc. B8r e C1v. Ancora più specifica e aneddotica la spiegazione di G. TARCAGNOTA, *La città di Napoli dopo la rivoluzione urbanistica*, cit., p. 31.

trasfigurazione mitologica e ‘pontaniana’ della città e delle sue bellezze, che era stata solo accennata in precedenza con Nisida «ornata [di] trecce bionde» ed Antiniana, si è definitivamente compiuta.

Philologo volge lo sguardo verso i «duo fioriti gioghi» dell’«assai colto et nobile Vesevo» che in sé gode per la sua figliola, una adorna Ninfa, Resina, che le altre compagne chiamano a gran voce insieme a Nisida, Mergellina ed Antiniana, mentre il colle Posillipo, venerando amante di tutte loro («cortese assai, da vecchio ad amar dato»), porge rose e viole:

Su l’amplo lembo di quella marina,  
col pie’ ne l’onde et l’altro ne l’arene,  
venea gran copia, et era a noi vicina.  
Triton sonava al canto di Sirene.  
«Ecco l’adorna nympha, ecco Resyna»,  
gridavan tutte, et fra le piagge amene  
l’uscir incontra, come a lor germana,  
Nisida, Mergellina e Antiniana.

Pausilipo, d’amor tutt’infiammato,  
con sue liete accoglienze come sole,  
cortese assai, da vecchio ad amar dato,  
le non selvatic’h’ombre contra ’l sole  
offriva in suoi giardini et molto ornato  
a chi porgeva rose e a chi viole,  
e ’l gran Vesevo, che ’l gioir vedeva  
di sua figliola, in sé tutto godeva.

(II. 125-126, cc. Q4r-v)

Il richiamo in queste ottave alla tradizione del Pontano, alla sua *Lepidina* in particolare, a quel «gigantesco e fantasioso “presepio” a cui partecipano allo stato naturale o personificate tutte le bellezze del mare, della costa e del retroterra di Napoli»,<sup>198</sup> è più che evidente. Ma lo è anche quello del Sannazaro e delle *Ecloghe Pescatorie*, dove si ritrova nella IV ecloga quell’immagine di Posillipo amante di Nisida qui riproposta dal Fuscano (e in seguito anche dal Rota e dal Tansillo)<sup>199</sup> che non coincide con la metamorfosi pontaniana della «coerula [...] Pausilype» (*Lepidina, Pompa secunda*, vv.3 sgg.).

In attesa dell’inizio del tripudio, Philologo e i suoi compagni continuano il loro soggiorno nella foresta, verseggiando in onore di colei che fa da corifea e ‘illustra’ col suo splendore ciò che la circonda.

La danza delle ninfali schiere ha in breve inizio:

---

<sup>198</sup> F. ARNALDI, *Introduzione a G.G. PONTANO, Poesie latine*, cit., p. 528.

<sup>199</sup> Cfr. M. CICALA, *Napoli e dintorni nella letteratura degli umanisti*, in *Miscellanea di studi in onore di Raffaele Sirri*, a cura di M. Palumbo e V. Placella, Napoli, Federico & Ardia, 1995, pp. 129-155.

Più tarda o più veloce una de l'altra  
non si moveva da l'ordita danza,  
et al gir quest'al loco di quell'altra,  
la prima in la seconda fea mutanza,  
la seconda in la terza, et così scaltra,  
di grado in grado, a l'ordin e a l'usanza,  
ciascuna giva ad un giro et d'un modo,  
che sol de la memoria anchor mi godo.

(II. 167, c. S4r)

Il giorno ormai volge al termine («poco da caminar havev' il sole», c. T1r) e, ascoltato il canto delle ninfe in lode di Venere, dea della bellezza loro donata, e di Diana, dea dei boschi loro dimore, come promesso dal Fuscano nella dedica («chiudendo il dir mio con l'inchiudersi loro a ballare in quella verde foresta»; c. C2v), ha termine (per il momento) anche il suo poema.

## 5) «PAREAMI UDIR [...] “QUI SEMPRE VIVE AMOR”»: LA COMPONENTE IDILLICA.

La descrizione *sui generis* del sito napoletano, connotato come *locus amoenus*, si arricchisce nel corso della narrazione di un importante e per tanti versi significativo motivo parallelo, quello amoroso.

È da rilevare, infatti, che nelle *Stanze*, Napoli, luogo ameno, sito edenico, città-giardino che dir si voglia, diviene in realtà una cornice puramente ‘idillica’ in cui ben si inserisce l’avvicinarsi di personaggi che, insieme a Philologo ed Alpitio, discutono nel corso del poemetto esclusivamente in materia d’amore, palesando le modalità della loro passione per colei che fa da corifea alle schiere ninfali in tripudio.

È forse opportuno ricordare, in margine ad Avalle, che fu il commentatore virgiliano Servio a collegare, secondo i canoni dell’interpretazione etimologica, *amoena* ad *amor* commentando lo specifico passaggio dell’*Eneide* ove ricorre la descrizione dei Campi Elisi:

His demum exactis, perfecto munere divae,  
devenere locos laetos et *amoena virecta*  
fortunatorum nemorum sedisque beatas.<sup>200</sup>

(*Eneide*, VI, vv. 637-639)

A proposito di «*amoena virecta*», le ridenti verdure, Servio non esitò ad annotare: «*amoena*, autem quae solum amorem praestat», una derivazione etimologica che Avalle ricorda attribuita, in verità, da Isidoro da Siviglia a Varrone e per la quale Servio fu forse influenzato da un analogo passaggio del *Satyricon* (CXXXI) di Petronio ove una squarcio di natura primaverile è appunto definito «*dignus amore locus*».<sup>201</sup>

D’altro canto, per il motivo amoroso così esplicitamente collegato nelle *Stanze* all’‘ameno’ sito napoletano e, si direbbe, quasi preponderante rispetto alla stessa tipologia descrittiva, è altrettanto importante accennare che il Fuscano poteva rintracciare nella solida ed articolata tradizione dei *loci amoeni* e dei giardini in letteratura quella componente idillica che li rende adatti per le conversazioni e il lamento d’amore.

Bàrberi Squarotti, che ha sondato la presenza dell’allegoria negli *eden* letterari, dal Paradiso dantesco ai giardini boccacceschi a quelli polizianeschi fino ad Ariosto, Tasso e Marino, ha rilevato come in alcune opere l’allegoria, pur conservando una parte considerevole, lasci spazio al

---

<sup>200</sup> VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di Luca Canali, commento di Ettore Paratore, Milano, Mondadori, [1978], 1985, pp. 230-231 (trad.: «Infine, compiuto ciò, fatta l’offerta alla dea, giunsero tra i luoghi ridenti e tra l’amena verzura dei boschi delle anime felici, e nelle sedi beate»).

<sup>201</sup> Cfr. S. D’ARCO AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, 1977, pp.105-106 (cfr. § *Hortus deliciarum*, pp. 105-129).

consolidamento del «canone idillico», qual è il caso del «boschetto» del *Teseida* di Boccaccio:

[il boschetto] è luogo significativo poiché stabilisce il canone idillico, cioè determina i caratteri naturalistici dello spazio deputato alla fruizione della natura negli aspetti più dolci e gradevoli e, altresì, specifica uno degli aspetti tipici dell'idillio, di essere idillio amoroso, quindi di costituire con fronde, acque, ruscelli, miti animali, lo scenario adeguato per l'espressione dei sentimenti amorosi, per il lamento o il piacere d'amore.<sup>202</sup>

La Natura, nel *Teseida* boccaccesco, è esclusivamente «in funzione del ricreamento del personaggio che la frequenta» e non serba «altro significato» che quello di essere una 'cornice'.<sup>203</sup> Allo stesso modo, una «pura indicazione idillica» dello spazio naturale, declinato nella tipologia del giardino, è quella scelta dal Bembo per gli *Asolani*:

[nel giardino] il discorso sulla natura d'amore vi si svolge come nel luogo deputato, in quello che unico gli si confà adeguatamente per purezza e per elezione di forme, ma è anche vero che Bembo non va al di là della pura indicazione idillica dello spazio, cioè, dove la natura più appare adeguata all'elevatezza delle discussioni e al grado dei personaggi che le terranno.<sup>204</sup>

Il Fuscano, che ha in mente un progetto vagamente allegorico con quel suo riferirsi «non senza misterio» alle ninfe e alla loro corifea in particolare, intreccia dunque nelle *Stanze* la materia amorosa alla tipologia descrittiva, applicata al sito napoletano inteso come *locus amoenus* o «giardin celeste», che nasconde al suo interno una «foresta». Sarà sufficiente per il momento anticipare che il desiderio di elogiare Napoli non viene per questo messo da parte, ma al contrario trova una diversa modalità espressiva, come solo le pagine in prosa seguenti le ottave svelano, proseguendo con una nuova *descriptio*, la *descriptio foeminae*, finalizzata a render nota sia l'identità della donna delle *Stanze* che il senso dell'operazione messa in atto dal Fuscano.

Nonostante sia il deuteragonista Alpitio ad introdurre nell'opera il motivo amoroso, palesando sin da subito il sentimento che lo spinge a voler raggiungere, insieme al Filologo, la desiderata «foresta», va rilevato che Amore è in realtà una presenza latente già nella descrizione soggettiva del protagonista. Sin dal *debut printanier*, infatti, Philologo sente che tutt'intorno

spandeva Amor sue reti, lacci et hami

---

<sup>202</sup> G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Le figure dell'Eden*, in IDEM, *Fine dell'idillio*, cit., pp. 263-340 (part. p. 269).

<sup>203</sup> Ivi, p. 270.

<sup>204</sup> Ivi, p. 313.

per prender fere, augelli et pesc'in l'onde.

(I. 4, c. C4v)

Il luogo in cui si è ridestato gli sembra essere stato eletto «per trastull'anchor d'Amore» (I. 7, c. D1r) e vi si potrebbero contemplare «gli amorosi balli» di Venere e Adone (I. 13, c. D2r). Poco più avanti, sulle rive del Sebeto, è ancora Amore a 'sciogliere' ed ispirare il «sospiroso accento ardente et caldo» di Alpitio (I. 38, c. E3r), colui che gli darà il benvenuto nella città di Partenope, la «giovenetta che via più s'*ama*» (I. 52, c. F1v). Il connubio etimologico *amoenus-amor*, l'invito avanzato dal creato ad amare,<sup>205</sup> è sin dalle prime battute, insomma, alquanto esplicito.

La fenomenologia d'Amore, che interessa Alpitio come tutti gli altri personaggi che via via i due incontreranno (Pirenio, Attilio, Herminio), è caratterizzata in senso tradizionale: Petrarca, le più abusate immagini e corrispondenze lessicali provenienti dai *Rerum Vulgarium Fragmenta* sono riversati a piene mani nelle ottave del Fuscano e, mediati o meno dal Petrarca stesso, ad essi si accostano la tradizione lirica amorosa cortese, stilnovista e dantesca.

Alpitio, manifestando sin dalle primissime battute quanto il sentimento amoroso si traduca per lui in costante sofferenza, interrompe il dissertare di Philologo in materia di poesia (cc. G2v-G4r)<sup>206</sup> dichiarando:

«Con altre note, homai, con altre corde,  
accordar nostra voce ne bisogna,  
c'hor semo presso dove Amor mi morde»,  
Alpitio disse, et non so si vergogna  
o duol'il tinsè, et par che mi ricorde,  
s'il ver non fu coverto di menzogna,  
che voce d'un sospir lo strinse in «hui,  
lasso ch'io vò dove non son chi fui.

Già s'apparecchia l'ora che m'invita  
a trar accenti degni di pietade,  
et dove sta colei c'have irretita  
l'alma entro i lacci di sua gran beltade,  
dove è vita maggior perder la vita,  
et l'esser preso c'haver libertade  
et dove non è duol che più mi tocchi  
si non d'haver al suo splendor du' occhi».

(I. 80-81, cc. G4r-v)

---

<sup>205</sup> Cfr. N. SCARANO, *Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca*, in IDEM, *Francesco Petrarca*, Campobasso, Ed. Scarano, 1971, pp. 165-268 (part. p. 189).

<sup>206</sup> Si tratta delle ottave in cui vengono riprese le riflessioni in materia di poesia sulla linea della 'landiniana' dedica a Ioan Francesco Alois.

Queste ottave, con cui il motivo amoroso, finora latente nella descrizione ‘sogettiva’ del Philologo, si innesta nell’opera col dialogo dei personaggi, sembrano rendere in qualche modo già chiare le diverse fonti tradizionali che il Fuscano riecheggia e intreccia variamente nel corso dei due canti, proponendo al lettore un insieme di consolidati *topoi* facilmente individuabili, ma dando talvolta anche l’impressione, come è stato da altri sottolineato, di mettere in campo una cultura «più orecchiata che posseduta».<sup>207</sup>

«Amor mi morde», lamenta Alpitio: l’immagine del morso al cuore, che ricorre anche in Petrarca (cfr. RVF, 29, v. 17: «fin che mi sani ’l cor colei che ’l morse»)<sup>208</sup> è di matrice classica (Ovidio, *Heroides*, XIII, 30: «momordit amor»)<sup>209</sup> ma nello specifico anche dantesca (cfr. *Così nel mio parlar vogli’esser aspro*, v. 32: «co li denti d’Amor già mi manduca»)<sup>210</sup>. Il Fuscano, che pure avrà come costante riferimento il Petrarca, rielabora – in questo ed in altri casi – attingendo anche alla tradizione dantesca riversata nelle *Rime* e nella *Commedia*. L’accostamento rimico «altre corde : amor ... morde» induce, infatti, a sancire una derivazione dalla terzina di *Paradiso*, XXVI, vv. 49-51 («Ma di ancor se tu senti altre corde / tirarti verso lui, sì che tu suone / con quanti denti questo amor ti morde»), guardando dunque alla *Commedia* donde è chiaramente prelevato anche il noto «Alto sospir, che duolo strinse in ’hui!» (*Purgatorio*, XVI, v. 64). Dante e Petrarca, con la tradizione cortese e duecentesca che li precede, si intrecciano nello spazio della stessa ottava: il verso di chiusura («lasso ch’io vò dove non son chi fui») guarda infatti ad alcuni luoghi del *Canzoniere* che hanno alle spalle a loro volta un *topos* di solida tradizione classica e duecentesca:

Lasso, che son! Che fui! (RVF, 23, v. 30)

In tal paura e ’n sì perpetua guerra  
vivo ch’i’ non son più quel che già fui...<sup>211</sup> (RVF, 252, vv. 12-13)

<sup>207</sup> G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca...*, cit., p. 126.

<sup>208</sup> Cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori I meridiani, 1996 (d’ora in poi indicato come SANTAGATA 1996) e IDEM, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005 (d’ora in poi indicato come BETTARINI 2005); N. SCARANO, *Fonti provenzali e italiane*, cit., p. 186.

<sup>209</sup> Per le citazioni da Ovidio, cfr. P. OVIDIO NASONE, *Opere*, a cura di A. Della Casa, Torino, Utet, 1982.

<sup>210</sup> Per le citazioni dalle *Rime* di Dante, cfr. D. Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini (1939), con un saggio di M. Perugi, Torino, Einaudi, 1995.

<sup>211</sup> Cfr. CECCO D’ASCOLI, *Acerba*, v. 2044 («ch’io non son chi fui»), ma soprattutto ORAZIO, *Carmina* lb.IV, 1, v.3 («non sum qualis eram»); PROPERZIO, lb.I, 12, v.11 («non sum ego qui fueram») *etc.* Cfr. SANTAGATA 1996, pp.106 e 1013 e BETTARINI 2005, p.112 (I) e p.1135 (II).

Il personaggio Alpitio prosegue in queste prime manifestazioni dei suoi tormenti amorosi, predisponendosi – come si legge nella seconda ottava sopra citata – ad un canto ‘pietoso’ («accenti degni di pietade») che recupera l’immagine cortese-stilnovista del poeta che invoca pietà in Amore o in Madonna e che sfocia nel «spero trovar pietà» di RVF, 1, v.8, per fare solo un esempio assai noto.<sup>212</sup> È infatti tempo, rileva Alpitio, di dirigersi verso il luogo ove dimora la sua amata, «colei c’have irretita / l’alma entro i lacci di sua gran beltade», un’immagine, quella dei ‘lacci’ («una delle parole tematiche dei *Fragmenta*»)<sup>213</sup> con cui Amore o la donna avvingono l’amante, marcatamente petrarchesca. Costei rende, com’è consuetudine, desiderabili il morire («perder la vita») e l’esser catturato a dispetto della libertà<sup>214</sup> e, dinanzi al suo altrettanto tradizionale «splendore», non resta che rammaricarsi di avere solo «du’ occhi».

Quest’ultimo passaggio, in particolare, favorisce anche la sottolineatura di un peculiare atteggiamento del verseggiare amoroso del Fuscano, ovvero da un lato il recupero e la riproposizione a distanza di concetti e figure già utilizzate, dall’altro l’insistenza di una marcata ridondanza lessicale. È questo il caso del distico di chiusura («[...] non è duol che più mi tocchi / si non d’haver al suo splendor du’ occhi») che sarà variamente ripreso nel secondo canto («vorìa che nel mirar / fuss’io tutt’occhi» e «pochi son du’occhi a tanta luce», cfr. il madrigale *Di mirarvi si pasce*, c. P3r) e dell’ottava I. 82 (c. G4v), giocata sulle voci del verbo ‘sentire’ e sulle parole chiave pianto-acqua, cuore-calore-fuoco, che ricorrono insistentemente nel vocabolario amoroso del Fuscano.

*Sento* il mio pianto giunto a l’ultime hore,  
né altro aman gli occhi, che l’usato pianto,  
*sentomi* ogn’hor mancar nanzi al mi’ **ardore**,  
né il cor br’am’altro ch’**arder** d’ogni canto,  
cos’io *sentesse* l’acqua col **calore**  
accordarsi a disfarmi fin in tanto  
ch’in me la vita non trovasse loco,  
et fusse un corpo sol d’acqua et di **foco**.<sup>215</sup>

(I. 82, c. G4v)

<sup>212</sup> Per SANTAGATA 1996 (p. 10) la richiesta di pietà e compresione, nonché perdono, da parte dell’amante fa parte, infatti, non solo della topica dell’*exordium* ma deriva da un’ampia serie di testi di area provenzale e duecentesca. Si veda anche E. SAVONA, *Repertorio tematico del dolce stil nuovo*, Bari, Adriatica, 1973, pp. 410-417.

<sup>213</sup> BETTARINI 2005, p. 28 (I).

<sup>214</sup> Cfr. la ciniana *Per una merla*, v. 11 («che sol voler mia libertà non oso»), ma si ricordi anche il concetto di «libertà negativa dell’amante sciolto dalla potestà d’Amore» (BETTARINI 2005, p.1602 [II]) sotteso a RVF, 270, v. 94 e v. 108 e RVF, 363, v. 11.

<sup>215</sup> Si noti il motivo degli occhi amanti del pianto che si ritrova in RVF, 37, v. 63 («gli occhi che di pianger sempre vaghi») e RVF, 100, v. 14 («le luci mie di pianger vaghe») e nei loro



Alpitio propone, dunque, al compagno Philologo di seguirlo nel suo cammino cittadino verso Posillipo-Parnaso ed accompagnarlo ad onorare con una ghirlanda di significativo ‘alloro’ una «serena fronte» di petrarchesca memoria ove, come nel volto di Laura, Amore tiene «l’arme sue pronte» (cfr. RVF, 140, v. 3 «talor armato ne la fronte vène» e prima ancora RVF, 13, v. 2 «Amor vien nel bel viso di costei»):

«Et pur già vedi quant’io lieto vonne  
per passar la città da l’altra banda,  
dove beltà fede ampla ivi far ponne  
di sua maggior ricchezza et ammiranda.  
Ivi, qual pregio di leggiadre donne,  
offerta tu vedrai questa ghirlanda,  
per honorar quella serena fronte  
dove più trov’Amor l’arme sue pronte».

(I. 83, c. G4r)

Ad Alpitio che, lungo il corso dei due canti, incarna il ruolo dell’amante infelice e preda delle sofferenze amorose, si contrappone tuttavia, già a partire dall’ottava 84 (c. H1r), la diversa caratterizzazione del personaggio Philologo, che esordisce in materia d’amore rimproverando l’amico di esser sottilmente appagato dagli «amorosi morsi»:

Dopo che, Alpitio, tesser io ti scorsi  
la bella ghirlandetta, «hor ti m’accuso»,  
pensai, «ché dentro gli amorosi morsi,  
ti fusse ’l pianger sempre un soave uso».

È abbastanza evidente che Philologo rivolge al compagno un’accusa che è frutto della *contaminatio* di due diversi luoghi del *Canzoniere* relativi ai «sovertimenti del regno di Amore»: <sup>216</sup>

Amor di sua man m’avinse in modo  
che l’amar mi fe’ dolce, e ’l *pianger* gioco (RVF, 175, vv. 3-4)

questo crudel ch’i’ accuso  
ch’amaro viver m’à volto in *dolce uso* (RVF, 360, vv. 44-45)

È significativo, inoltre, che nel corso del I canto la tipologia descrittivo-elogiativa nei confronti del sito napoletano lasci spazio non

---

immediati antecedenti, il sonetto dantesco *Se vedi li occhi miei di pianger vaghi* e *Inferno*, XXIX, vv.2-3 («de luci mie [...] che de lo stare a piangere erano vaghe»).

<sup>216</sup> BETTARINI 2005, p. 815 (I).

solo al discreto numero di ottave dedicate a recuperare concetti di poetica desunti dalla dedica all'Alois, ma al gruppo 84 – 92 (cc. H1r-H2r), costituente una breve teoria d'amore esposta da Philologo-Fuscano, che assomma e mescola più motivi tradizionali, ma soprattutto stilnovisti e neoplatonici ad un tempo.

Il distico di chiusura dell'ottava 84 consegna, infatti, una prima usuale dichiarazione:

[...] non mi è chiuso  
che sempre Amor in loco si ricetta  
dove far può famosa sua vendetta.

(I. 84, c. H1r)

La vendetta di Amore (un lemma 'petroso', cfr. *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, v. 83) è rivolta, come insegna Petrarca nel celeberrimo *incipit* di RVF, 2 («Per fare una leggiadra sua vendetta»), nei confronti dell'amante, per le «mille offese» ricevute, ma anche verso la donna amata che «sprezza» il suo regno (cfr RVF, 121, v. 9 «fa' di te et di me, signor, vendetta»).

È con la successiva ottava 85 che Fuscano-Philologo inizia a svolgere la sua teoria e lo fa, appunto, nel segno della commistione fra le diverse tradizioni:

[...] chi non pensa  
ch'in cor gentile Amor ratto s'appiglia,  
ma qual difforme cosa l'huom mai prezza,  
si amor è desiderio di bellezza.

(I. 85, *ibidem*)

«In cor gentil amor ratto s'appiglia», afferma il protagonista delle *Stanze* con evidente parziale ripresa di *Inferno*, V, v.100 («Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende»), per aggiungere subito appresso «difforme cosa l'uom mai prezza / si amor è desiderio di bellezza», innestando motivi di derivazione platonico-ficiniana. Il concetto di Amore inteso come 'desiderio di bellezza' è sviluppato, sulla scorta del *Simposio* platonico (204 c-d), da Marsilio Ficino nel *Commentarium* prima e ne *El libro dell'amore* poi («Quando noi diciamo amore, intendete desiderio di bellezza», I, IV),<sup>217</sup> ma il Fuscano consegna in verità qui al lettore non solo un fugace accenno relativo al concetto di 'bellezza', celato nel laconico «difforme» (che verrà più ampiamente sviluppato alla fine del II canto e nelle pagine in prosa concludenti le *Stanze*) ma ancora una prova del suo dialogo intertestuale col *Comento* del Landino:

---

<sup>217</sup> M. FICINO, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987, p.15.

*Amor ch'al cor gentil tosto s'apprende*: è vera sententia che l'animo generoso et elegante, cioè acuto in eleggere, facilmente ama le chose belle; imperocché amore non è altro che desiderio di bellezza. [L'animo gentile] si dilecta di chose belle et ben composte, et ha in orrore ogni crudeltà et efferità [...].

(Landino, *Comento, Inferno*, v, 100-102)

Philologo-Fuscano prosegue la sua dissertazione con l'ottava 86, strutturata su due periodi ipotetici: la protasi del primo distico («si homo alcuno mai saria *nato* / senza l'oprar de l'amoroso affetto») si correla per affinità tematica a quella del terzo distico («si l'alma natura have *creato* / ogni animale a quest'amor soggetto»), mentre la prima apodosi («come pensar si può che sia privato / d'amor un *fresco* et generoso *petto*») alla seconda, costituente il distico finale («la vaga *gioventù* priva d'amore / sarebbe senza odor dissutil fiore») che, a sua volta, secondo meccanismi tipici del verseggiare in ottave, troverà sviluppo nella stanza successiva.

Amore inteso con forza generativa per gli animali come per l'uomo appartiene ancora a fondamentali snodi della teoria platonica che si ritrovano rielaborati, ad esempio, negli *Asolani* di Bembo.

Nel *Simposio* di Platone Amore è esplicitamente considerato appannaggio di tutti gli esseri viventi:

che esso non risieda soltanto nelle anime degli uomini [...] ma anche a molte altre cose e risieda anche altrove, e cioè nei corpi di tutti gli animali e in tutti in vegetali e insomma in tutte le sostanze viventi, questa è una verità .... (186 a)

per quanto riguarda la procreazione di tutti gli esseri viventi, chi può negare che la sapienza d'Amore è la causa per cui tutti questi esseri nascono e crescono ? (197 a)<sup>218</sup>

Allo stesso modo negli *Asolani* del Bembo il personaggio Gismondo nel II libro assegna ad Amore la naturale virtù procreativa per tutte le specie viventi e per l'uomo:

Niuna ce ne nasce tra tante, la quale d'Amor non abbia, sì come da primo e santissimo padre, suo principio e nascimento. Perciò che se Amore due separati corpi non congiugnesse, atti a generar lor simili, non ci se ne genererebbe né ce ne nascerebbe mai alcuna. Che quantunque per viva forza comporre insieme si potessero e collegar due viventi, potenti alla generazione, pure se Amore non vi si mescola e gli animi d'amendue a uno stesso volere non dispone, eglino potrebbero così starsi mill'anni, che essi non genererebbono giamai. [...] Certo se i nostri genitori amati tra lor non si fossero, noi non saremmo ora qui né pure altrove [...].

(libro II, XIX)<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> Le citazioni (traduzioni) sono tratte da PLATONE, *Simposio*, Introduzione di V. di Benedetto, Premessa, introduzione e note di F. Ferrari, Milano, Bur, 1985.

Non è, tuttavia, da sottovalutare, nel particolare caso del Fuscano, quanto lo stesso Dante in *Purgatorio*, XVII, vv. 91-92 scriveva («“Né creator né creatura mai”, / cominciò el, “figliuol, fu senza amore [...]”») e quanto Landino commentava:

*Né creatore né creatura mai è sanza amore* [...] questo si può intendere generalmente d’ogni creatura, non solamente rationale, ma irrationale, né solamente animata, ma inanimata, perché tutte le creature hanno amore, cioè una inclinazione alla conservazione di se medesimo.

(Landino, *Comento, Purgatorio*, XVII, 91-93)

Il connubio Amore-gioventù, richiamato nella chiusa dell’ottava 86, trova ulteriore sviluppo nella successiva stanza, in particolare nella sua prima coppia di distici, ove viene ribadito che è sconveniente per l’uomo fuggire la gioventù, essendole «amico» Amore:

A ciascun huomo il corso naturale  
di gioventù fuggir gli disconviene,  
Amor di gioventude amico è tale  
che finché stanno insieme è vivo ’l bene [...]

(I. 87, c. H1v)

Ripreso più avanti nel corso delle *Stanze*, nella canzone intonata dal personaggio Pirenio (*S’io havessi un dolce stile*, cc. K3v-L1r), che si configura come un chiaro panegirico di Amore ed in cui si incastrano tasselli petrarcheschi e trissiniani ad un tempo («A te porge ’l suo fianco / la vaga gioventù più volentieri / che ’l pel canuto et bianco»),<sup>220</sup> il binomio Amore-gioventù è anch’esso di stampo tradizionale, platonico e ficiniano.

Con queste parole nel *Simposio* Agatone si rivolge a Fedro:

in primo luogo, o Fedro, [Amore] è il più giovane degli dei, e prova insigne ne offre egli stesso, in quanto fugge di corsa la vecchiaia, per quanto questa sia notoriamente veloce [...]. Ma Amore per sua natura ha in odio la vecchiaia e ne sta sempre alla larga. Si accompagna sempre ai giovani, giovane qual è. (195b)

Puntuale giunge il commento del Ficino:

Ma perché egli [Agatone] lo chiamò giovane? Perché non solamente per beneficio della natura, ma etiandio dell’età la detta temperanza si possiede. [...] Dipignesi

---

<sup>219</sup> Tutte le citazioni sono tratte da P. BEMBO, *Asolani*, in IDEM, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, [1960], Torino, Utet, 1992 (rist.).

<sup>220</sup> Per questa canzone, si vedano qui le pp. 143 sgg.

l'Amore giovane perché comunemente e giovani s'innamorano, e gl'innamorati appetiscono l'età giovanile.

(*El libro dell'Amore*, V, VII)<sup>221</sup>

Non manca, nella medesima ottava, in quel «cagion è Amor di tutte cose bone», ancora un richiamo agli *Asolani*:

È adunque, donne, sì come voi vedete, cagion di tutte le cose Amore; il che essendo egli, di necessità bisogna dire che egli sia altresì di tutti i beni, che per tutte le cose si fanno, cagione.

(*Asolani*, libro II, xx)

Inoltre, per Philologo, che si è detto rappresenta grosso modo il prototipo dell'amante sereno e cui gli altri protagonisti confessano i loro tormenti amorosi, Amore «non nasce [...] di pena o martire», dal momento che - come ancora Platone insegnava - «non fa e non riceve torti», «non soffre per violenza, seppur mai soffre qualcosa, ché violenza non tange Amore, né con violenza agisce» (*Simposio*, 196b) e, come Ficino commentava, «può conservare la generatione humana in tranquilla pace» (*El libro dell'amore*, V-VIII), poiché sempre in lui «Venere doma Marte» (*ibidem*).

Piuttosto Amore 'inclina' «al vero ben conosciuto» (I. 88, c. H1v), dal momento che «è necessario [...] che nato da bene, si ritorni in bene», ovvero a Dio, «in quanto Iddio è acto di tutte le cose e quelle aumenta, si chiama bene» (*El libro dell'amore*, II-II)

Come il Perottino degli *Asolani*, anche Philologo nega sinteticamente il paronomastico binomio amore-amaro («altri 'l chiami empio et amaro», c.H2r) e ne ribadisce l'elitarietà («stassi ovunqu'è uno spirto degno et chiaro», *ibidem*), più di quanto non abbia già fatto con la citazione di marca stilnovista-dantesca posta all'esordio della sua breve teoria amorosa.

Non manca, infine, il tradizionale concetto di Amore come virtù unitiva:

Com'in un tronco un ramoscel s'inesta  
et poi nutrito dal terrestre humore  
l'un dentro l'altro in un'arbore si resta,  
rendendo frutto d'un igual sapore,  
così, quando Amor vuol che si rivesta  
di due voglie conformi un gentile core,  
l'una de l'altra natura assume,  
et di due alme fassi un sol volume.

(I. 91, c. H2r)

---

<sup>221</sup> M. FICINO, *El libro dell'amore*, cit., pp. 94-95.

Philologo-Fusciano sembra qui abbastanza abile nel mettere assieme la bella immagine ovidiana del mito di Ermafrodito con quella di ascendenza platonica degli uomini divisi a metà (*Simposio* 189d e sgg.), commentata con ammirazione dal Ficino («O inestimabile guadagno quando due in tal modo uno divengono!», *El libro dell'amore*, II, VIII), nonché – come si è detto – il diffuso concetto di amore come virtù unitiva, di ascendenza ciceroniana (*De amicitia*, XXI, 81), rintracciabile nello stesso Petrarca:

[...] velut, siquis conduca cortice, ramos  
crescendo iungi pariterque adolescere cernit.  
Sic, ubi complexu coierunt membra tenaci,  
nec duo sunt sed forma duplex [...]

(Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 375-77)<sup>222</sup>

Amor, tu che' pensier' nostri dispense  
al qual un'alma in duo corpi s'appoggia [...]

(RVF, 48, vv. 5-6)

[...] so in qual guisa  
l'amante in l'amato si trasforme.

(*Triumphus Cupidinis* III, vv. 161-62)

Conclusa l'indubbiamente 'eclettica' teoria amorosa di Philologo, Alpitio torna dunque a palesare l'obiettivo di guidare l'amico lungo l'amenissimo sito napoletano, per dirigersi verso la spiaggia di Posillipo (I.100, c. H4<sup>r</sup>), eletta per diporto dalle ninfe, ed addentrarsi nel «giardin'eterno», «secreto», nella «gentil foresta». Ciò che conta, per il motivo idillico ed amoroso che sembra dunque caratterizzare così profondamente le *Stanze*, sono anzitutto le peculiarità con cui Philologo tratteggia questo luogo eletto nei pressi di Posillipo:

Pareami udir per dentro quelle foglie  
de la foresta, over giardin eterno:  
«*Qui sempre vive Amor*, qui si raccoglie,  
qui senza spada regge 'l suo governo,  
qui adopra 'l foco, i strali, lega et scioglie [...]

(II. 14, c. K2<sup>v</sup>)

La foresta, ove soggiornano «caldi amanti» e «copia amorosa / d'homini et donne», è luogo eletto da Amore e sarà, nella più vasta

---

<sup>222</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Mazzolla, ed.cit., p. 151 (trad.: «Come quando si rivestono due rami con un pezzo di corteccia, col tempo li vedi saldarsi e crescere insieme, allo stesso modo una volta unitesi le membra in un intreccio tenace non son più due ma una forma duplice»).

cornice dell'amenno sito napoletano, «lo scenario adeguato per l'espressione dei sentimenti amorosi»,<sup>223</sup> li rivolti direttamente a colei che ne è la motrice. «Qui sempre vive Amor», sembra al Filologo di udire sulla sua soglia proprio come a Petrarca sulle rive della Sorgue («Qui regna Amore»: RVF, 126, v. 52); quell'Amore che «senza spada regge 'l suo governo», ovvero con dolcezza, senza ferire, come ancora Petrarca insegna («Amor regge suo imperio senza spada»: RVF, 105, v. 11), eppure adopera fuoco e strali con cui «lega e scioglie» (cfr. RVF. 275, v. 13).

In quella che si configura, allora, come una 'foresta d'Amore' non si possono che intonare «dolci et amorosi versi», come quelli di un nuovo personaggio, Pirenio, che, sapendo «come Amor coce», dantescamente «farà cantando 'namorar la gente» (c.K3v e cfr. Dante, *Vita Nova*, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, v. 8: «farei parlando innamorar la gente»).

La canzone intonata da Pirenio, *S'io havessi un dolce stile* (cc. K3v-L1r, 6 stanze di 10 versi con congedo: aBaB / bCdDCc, aBB)<sup>224</sup> sembra trarre ispirazione da RVF 360 (*Quel'antiquo mio dolce empio signore*).<sup>225</sup> Se la canzone petrarchesca inscena il processo intentato ad Amore dall'amante infelice dinanzi al tribunale della Ragione,<sup>226</sup> si potrebbe dire che il Pirenio delle *Stanze* (sorta di novello 'bembiano' Gismondo) vi rivesta il ruolo di testimone chiave o anche di avvocato difensore, perorando la causa e costruendo la sua arringa con le parole stesse del Petrarca-Amante, ma inserite in un contesto di gioiosa esaltazione di Amore.

Pirenio non si fa scrupoli ad attaccare il pubblico accusatore di Amore che esordiva dicendo:

[...] Madonna, il manco piede  
giovenetto pos'io nel costui REGNO,  
ond'altro ch'IRA E SDEGNO  
non ebbi mai [...].

(RVF, 360, vv. 9-13)

<sup>223</sup> G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Le figure dell'Eden*, cit., p. 269.

<sup>224</sup> Cfr. la *Nota metrica*. «Ne l'humil stilo d'ottava rima». *Ottave, canzoni, madrigali*.

<sup>225</sup> Si rimanda per questa canzone alla ricca bibliografia indicata in BETTARINI 2005, p. 1579.

<sup>226</sup> «Questa canzone è [...] un dibattito tra l'Amante poeta e Amore in presenza di una regina *super partes* e al di là delle parti in posizione di giudice, identificata con Ragione in base ad una definizione platonico-ciceroniana che la pone nella rocca del pensiero [...]: il che indica fin dal primo piede della prima stanza (vv.1-4) che il testo è immaginato come un *débat* all'interno di se stesso. L'Amante sdoppiato che cita Amore "dinanzi a la reina" espone il caso in una perorazione lunga e grave di quasi cinque stanze [...], accusando l'avversario di crudeltà, di tirannia e d'ingratitude verso tanta giovanile devozione; il dio Amore risponde a tono per altre cinque stanze quasi intere (vv. 76-147), rovesciando punto per punto, secondo i canoni retorici dell'oratoria classica, le argomentazioni della controparte amareggiata e tremante. La regina del torneo, la Ragione giudicante, "sorridente" lascia pendente la "lite" e rimette la sentenza con un *non liquet* (congedo)» (ivi, p. 1577).

Ed ecco replicare Pirenio contro chi biasima Amore:

S'io havessi un dolce stile  
[...]  
farei dolce 'l veleno  
di tante lingue mosse D'IRA ET SDEGNO,  
et d'un empio costume,  
biasmand'Amor, et mal fa chi presume  
ir contra un tal signor et tanto degno  
dentr'al suo proprio REGNO.

L'arringa di Pirenio è basata sul mettere in scena la propria gioiosa esperienza: al Petrarca che si rammarica del tempo trascorso invano a «*servir* questo lusinghier crudele» (v. 19), foriero di «falsa dolcezza» (v. 26), Pirenio oppone

[...] la GRAN DOLCEZZA et lo diletto  
ch'io prendo in ogni parte  
dove mi trovo tuo SERVVO et soggetto.

Al «*giogo* aspro et fero» (v. 38) rispetto al quale Petrarca spera trovar riposo, corrisponde il «*giogo* soave» di Pirenio che, per altro, fornisce una personale risposta alla domanda di RVF, 360, vv. 39-40 («a che quel chiaro INGEGNO altero / et altre doti a me date dal cielo?») nella celebrazione stessa di Amore: «quant'INGEGNI a celebrarti inchini / sol tu gli fai divini». Ed ancora, a fronte dell'Amante-Petrarca che lamentava i «tanti et sì diversi tormenti» sofferti ed esclamava «e 'n odio ebbi la vita» (vv. 12-15), il cantore delle *Stanze* replica:

TORMENTO non sofferarsi  
già mai ch'io lo tenesse per tormento,  
degli stratî diversi  
che per te mi procaccio io son contento,  
et sol quando non sento  
del foco, o qualche punta del tuo strale,  
vengo IN ODIO a me stesso [...]

A Pirenio non resta, ora, che ribadire con forza la testimonianza di Amore stesso al banco della Ragione (vv. 76 sgg.), estrapolandone la capacità di nobilitare l'uomo che frequenterà la sua scuola. «Or saria forse un roco / mormorador di corti, un huom del vulgo: / i' l'exalto et divulgò / per quel ch'elli 'mparò ne la mia scola», dice a sua discolpa



Amore in RVF 360 vv. 115-19, esortando a ricordare «lei ch'alto vestigio / li 'mpresse al core», e così Pirenio ripete:

Da te sol riconosco  
L'ALTO VESTIGIO, C'HAGGIO IMPRESSO AL CORE,  
tu d'HUOM quasi di bosco  
fai venir saggio et schivo d'ogni errore,  
tu sol mai tratto fore  
dal VOLGO et d'ogni pensier basso et rio,  
talché venir più chiaro  
haggio più speme ogn'hor per quel ch'imparo  
NE LA TUA SCOLA dove 'l studio mio  
è sol d'honor desio.

È certo altrettanto significativo che, nelle ultime due stanze di chiusura della canzone, ricorrono sintagmi prelevati dal coro dell'atto II della *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino, opera edita nel 1524 presso il Degli Arrighi, cementando le basi del sostanzioso dialogo che il Fuscano ha instaurato con le opere del Trissino, dalla *Epistola ai Ritratti*, dialogo cui trarrà ispirazione per la *descriptio foeminae* delle pagine in prosa:

A te porge 'l suo FIANCO  
la vaga gioventu più VOLENTIERI,  
che 'l PEL CANUTO ET BIANCO,  
et L'ARROGANZA ABASSI de PIÙ FIERI  
indomiti pensieri,  
et ciò ch'è al mondo senza te non vive,  
ET PIANTE ET ANIMALI  
già crescon sotto l'ombra di tue ali,  
[...].  
Non fan l'incolte genti  
co l'adoprar di sciocchi lor COSTUMI  
gli strali tuoi lucenti,  
nè colui che per te par si CONSUMI  
di volger gl'occh'in fiumi,  
[...].

Amor, che nei leggiadri alti pensieri  
sovente alberghi e reggi quella parte,  
da cui non ti diparte  
rugosa fronte, o PEL CANUTO E BIANCO;  
poi sì dolci lacciuoi, con sì bell'arte  
poni d'intorno a quei che son PIÙ FIERI  
che porgon VOLENTIERI  
a le feroci tue saette il FIANCO.  
[...]  
e L'ARROGANZA ABASSI  
de' maggiori dèi con i dorati strali  
E PIANTE, E ANIMALI,  
e ciò che vive, cede a la tua forza  
[...] ond'or ne trae diletto,  
or lacrime, or sospetto,  
secondo il variar d'altrui COSTUMI.  
Ben par che si CONSUMI....<sup>227</sup>

Lasciatisi alle spalle le «note angelich(e)» di Pirenio, è tempo per Philologo ed Alpitio di addentrarsi nel «loco celebrato», non prima di aver attraversato il già citato e pericoloso «passo di Medusa», che non

---

<sup>227</sup> G. G. TRISSINO, *Sofonisba*, in *La tragedia classica dalle Origini al Maffei*, a cura di G. Gasparini, Torino, Utet, 1968 (I ed. 1963), pp. 31-154 (Atto terzo, Scena seconda, coro, pp. 103-105).

consente l'ingresso nella foresta a chi non sappia dar freno alle «sfrenate voglie» sensuali della passione amorosa (c. L2r).

Nella foresta le ninfe avanzano «leggere et disciolte», ma soprattutto:

Fra tutto 'l nymphal stuolo era sol una,  
avolta in velo candido et aurato,  
a chi Natura 'l Cielo et la Fortuna,  
tutte lor gratie et beni havean già dato.  
Bellezza gli dié 'l latt'entro sua cuna,  
per far sovra mortal modo beato  
il porger gli occhi al liquefatto fiume  
del dolcemente suo vorace lume.

(II. 45, c. M1v)

Il Philologo, ovvero il Fuscano, getta qui le basi di una *descriptio foeminae* che avrà più ampio sviluppo nelle pagine in prosa aggiunte alle ottave ove, ripreso il filo narrativo, il protagonista delle *Stanze* rivivrà in sogno la visione ninfale giungendo allo svelamento dell'allegorismo sotteso al suo viaggio. Tuttavia, se nella sezione in prosa, come si avrà modo di dimostrare, il Fuscano incastra, all'interno di un canone lungo, tessere boccaccesche e trissiniane, nelle ottave la materia amorosa lo vincola a camminare sulla strada della predominante tradizione cortese-stilnovista e petrarchesca e a descrivere questa donna non tanto per le sue caratteristiche fisiche, ma per le qualità e il potere fascinatore che la caratterizzano.

Vestita di un «velo candido et aurato», costei ha ricevuto doni di grazia dalla Natura e dal Cielo, dalla Fortuna e dalla Bellezza, così com'è tipico della madonna cortese e come nei «be' lumi» o nella «bella man» di Laura collocano ogni virtù e «tutti lor studi» Dio, Natura e il Cielo:

poi che Dio et Natura et Amore volse  
locar compitamente ogni virtute  
in quei be' lumi [...]

(RVF, 73, vv. 37-39)

O bella man, che mi destringi 'l core,  
e 'n poco spatio la mia vita chiudi;  
man ov'ogni arte e tutti lor studi  
poser Natura e 'l Ciel per farsi honore.

(RVF, 199, vv. 1-4)

Chi vuol veder quantunque pò Natura  
e'l Ciel tra noi, venga a mirar costei

(RVF, 248, vv. 1-2)

Philologo è ‘rapito’, catturato topicamente «qual pesce tratto da chi pesca/che se divora l’hamo entro de l’esca» (II. 46, c. M2r),<sup>228</sup> dalla dolcezza di questa particolare ninfa che rende la vita dell’amante equivalente al morire, secondo un tipico tema cortese (*viven morir*) che va ad intrecciarsi con una citazione di matrice ficiniana (cfr. *El libro dell’amore*, II, VIII: «quello amatore è uno animo nel proprio corpo morto, nel corpo d’altri vivo»):

[...] in quel diletto ch’ella mi rapiva,  
gustai la vita che vivendo more.  
Io ero vita morta in una vita viva,  
et luce spenta in soverchio splendore,  
et fui qual pesce tratto da chi pesca,  
che se divora l’hamo entro de l’esca.

(I. 46, cc. M1v-M2r)

La donna misteriosa serba «il sole in sua figura» e, al contempo, «arde et consuma» (I. 47, c.M2r) con la sua virtù ‘ardente’ (e con una pseudo *figura etymologica* e una dittologia di ascendenza ciniana). Si tratta di un ennesimo tratto tradizionale,<sup>229</sup> che affonda le radici nella tradizione cortese provenzale e si riversa ad esempio nel materiale stilnovista:

Ben si pò tener alta quanto vòle,  
ché la plu bella donna è che si trove,  
ed *infra l’altre par lucente sole*  
e falle disparer a tutte prove. (Guinizzelli, *Tegno de folle ’mpres’ a lo ver dire*, 21-24)<sup>230</sup>

*risplende più che sol* vostra figura,  
chi vo’ non vede, ma’ non pò valere. (Cavalcanti, *Avete ’n vo’ li fior’*, 1-4)<sup>231</sup>

Tant’è la sua vertute e la valenza,  
ched *ella fa meravigliar lo sole* (Cino, *L’alta speranza che mi reca Amore*, 31-32)<sup>232</sup>

<sup>228</sup> Si tratta di un *topos* assai diffuso tra le comparazioni con gli animali (cfr. *Il mare amoroso*, a cura di E. Vuolo, Roma, 1962, pp. 100-102; N. SCARANO, *Fonti provenzali e italiane*, cit., p. 243). BETTARINI 2005 (p. 1149 [II]) la correla al *Liber Ecclesiastes*, IX, 12: «sicut pisces capiuntur hamo...».

<sup>229</sup> Cfr. N. SCARANO, *Fonti provenzali e italiane*, cit., p. 202; F. CATENAZZI, *L’influsso dei Provenzali su temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Brescia, 1977, p. 129; E. SAVONA, *Repertorio del dolce stil nuovo*, cit., pp. 153-154.

<sup>230</sup> Per le citazioni cfr. G. GUINIZZELLI, *Poesie*, a cura di E. Sanguineti, Milano, Mondadori, 1986; si veda, inoltre, F. BRUGNOLO, *Parabola di un sonetto di Guido Guinizzelli. “Vedut’bo la lucente stella diana”*, in *Per Guido Guinizzelli (1276-1976)*, Padova, Antenore, 1980, pp. 53-105.

<sup>231</sup> Per le citazioni cfr. G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

<sup>232</sup> Per le citazioni: *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1999.

E nello stesso Petrarca, naturalmente, per il quale Laura «è tra le donne un sole» (RVF, 9, v.10),<sup>233</sup> «è fra le stelle un sole» (*Triumphus Cupidinis* III, v. 133).

Si è già riferito della consuetudine autoriale di riproporre motivi e lemmi nel corso dell'opera. Il paragone della donna al sole o, più in generale, il connubio donna-luce rientra a pieno in questo atteggiamento, tornando a più riprese, nel corso del secondo canto, nelle ottave, nelle canzoni e nei madrigali ad esse inframmezzati. La ricorrenza del collegato lemma 'splendore' sarà quindi abbastanza frequente e implicherà l'altrettanto tradizionale motivo dell'accecaimento, dell'insostenibilità per la vista dell'eccessivo fulgore della donna, di largo utilizzo, fra gli altri, nella poesia stilnovista:

[...] 'l tuo colpo, che nel cor si vede,  
fu tratto d'occhi di troppo valore,  
che dentro vi lasciaro uno splendore  
ch'ï nol posso mirare.

(Cavalcanti, *Era in penser d'amor*, vv. 23-26)

Soffrir non posson li occhi lo splendore,  
nè 'l cor pò stare in loco, sì li abella.

(Cino, *Sta nel piacer de la mia donna...*, vv. 5-6)

amo colei ch'è di beltà lumera;  
ché già non oso sguardar la sua cera,  
dalla quale esce un ardente splendore  
che tolle a li occhi miei tutto valore.

(Cino, *Lasso, ch'amando la mia vita...*, vv. 6-10)

Nella canzone *Quand'in leggiadro stile* (cc. M4v-N2r) l'amante Alpizio sente che costei «a sè [...] ritira come fà 'l sol roggiada» e non può che paragonarsi allora al fiore del girasole («A gli fulgenti rai / di suoi dolci occhi, io son quel vago fiore / che gira a tutte l'hore / col solar giro», c. N1v). Nel madrigale *Come chi dal chiar sole*, il personaggio Attilio, riproponendo la topica del «sole [che] abbaglia chi ben fiso 'l guarda» (RVF, 48, v.11), dichiara rivolgendosi alla donna amata: «[...] al vostro splendore / chiunque ha gli occhi, donna, et poi gli move / rivolgendosi altrove, / ciò che riguarda gli par cosa oscura» (c. N3r). Allo stesso modo il motivo dell'ostinato «mirare» l'accecaante donna-luce torna nei madrigali di Herminio-Cicinello, il quale desidera essere «tutt'occhi, et ogni occhio infinita / virtù di penetrar vostro splendore» (*Di mirarvi si pasce*, c. P3r) e sente di essere ormai non più se stesso ma «colui che mostra/ l'ombra del suo mentre gli gira intorno / il suo bel sole adorno»

---

<sup>233</sup> Ma, prima ancora, RVF, 4, v. 11 («picciol borgo un sol n'è dato») ed ulteriori riferimenti in BETTARINI 2005, p.993 (II). Cfr. F. CHIAPPELLI, *Le thème de la 'defectio solis' dans le Canzoniere*, [1978], in *Il legame musaico*, a cura di P.M. Forni, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984, pp.165-179.

(*Pria ch'altri mie favelle*, c. P4r). Questi gli effetti di Madonna (cfr. *Tanta luce si trova*), «che sta col sole a prova» e che induce a domandare «di mirarvi chi soffrir può il pondo», se anche il sole stesso potrebbe essere dotato di più valore («è più») se solo le somigliasse («sol se vi somiglia»). L'immagine della donna paragonata al sole torna ancora con ridondanza nelle *Stanze*, dal momento che a più riprese Alpitio continua a sottolineare la 'solare' virtù abbagliante della donna, il suo petrarchesco «dume altiero» (cfr. RVF, 28, v.109), nei cui confronti l'occhio «vien meno» e «non [lo] sostiene», la vista si rende «inferma». La donna-luce irradia la foresta illuminandola col suo splendore: «lo vivo splendor che da lei usciva / la foresta illustrò di riva in riva» (II. 162, c. S3r) e lo stesso Philologo osserva:

«Non può soffrirse - io dissi - la sua luce,  
s'ogni occhio da sua man non ha 'l coverchio»,  
et mi pareva un sole che riluce  
quando a noi pare 'l suo calor soverchio.

(II. 163, c. S3r)

Al Philologo, che palesa oggettivamente il proprio sentimento d'amore nei confronti di 'madonna', vissuto in un misto di stupore e di serenità, si contrappongono le diverse caratterizzazioni degli altri personaggi che a lui si accompagnano, *in primis*, dunque, la sua guida Alpitio, che veste i panni dell'amante infelice e le cui peculiarità si palesano a più riprese nel secondo canto, nonché nella canzone *Quand'in leggiadro stile* (cc. M4v-N2r) da lui stesso intonata.

Per Alpitio la vergine ninfa di cui è innamorato, tradizionalmente «alma dea da tutte nymphe eletta» (II.54, c. M3v),<sup>234</sup> «svelle» l'anima dal corpo,<sup>235</sup> in ragione di un sentimento amoroso vissuto come «pena», «estremo incendio», fonte di «chiusi tormenti»:

«Tentato ho spesso col mio pianto al foco  
dar qualche freno, et sento 'l foco acceso  
con maggior forza consumar quel loco  
per donde il corso lagrimoso è sceso.  
Poco a fars'acqua e a farsi polve poco,  
resta di quel che a me par grave peso,

<sup>234</sup> Come la 'dea-donna' di Guittone d'Arezzo, *Lasso, pensando*, vv. 17-18 (...lei, che 'n terra è dea / de beltade e d'onore) e di Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, vv. 27-28 («Fra lor le donne dea / vi chiaman, come sète»)

<sup>235</sup> Cfr. RVF, 17, vv. 11-14: «Largata alfin co l'amorose chiavi / l'anima esce del cor per seguir voi; / et con molto pensiero indi si svelle». L'anima che si svelle, abbandonando il corpo e, nello specifico, il cuore dell'amante, è ancora un *topos* assai consolidato nella tradizione lirica amorosa per il quale si vedano: N. SCARANO, *Fonti provenzali e italiane*, cit., p. 220; F. CATENAZZI, *L'influsso dei provenzali...*, cit., p. 223.

et si spirito di vita in me pur sento,  
tra fiamme et onde si converte in vento.

[...]

Strana passion d'amor, novo tormento,  
che l'invisibil foco ov'io mi sfaccio  
non solo dal mio pianto ha nutrimento,  
ma nasce d'un polito et fredo ghiaccio.  
S'acqua, over foco, o sospirato vento,  
son io no 'l so, né chi mi dà più impaccio,  
che acqua io non so', si sorge acqua dal foco,  
né foco è in me, si neve ho dal suo loco».

(II. 59 e 61, cc.M4r-v)

Dalle parole di Alpitio emergono le contrastanti e tradizionali coppie acqua-foco, l'acqua delle lacrime, il «corso lagrimoso», l'«umore» che sgorga dal cuore e che non esita a trasformarsi iperbolicamente in «onde», ma che non riesce a spegnere il fuoco amoroso alimentato dal vento dei sospiri («sospirato vento»)<sup>236</sup> «Invisibil foco» (cfr. RVF, 270, v.77), in particolare, che non può che nascere – secondo un'ossimorica immagine tradizionale – «d'un polito et fredo ghiaccio» (cfr. RVF, 202, vv.1-2).<sup>237</sup> Ed inoltre, nella canzone intonata dallo stesso Alpitio, continuano a ritornare espressioni consolidate e variamente petrarchesche: dal «focile» d'Amore,<sup>238</sup> di cui l'amante-esca alimenta le «faville», alla «dolce rapina» cui «il ciel destina» (RVF, 167, vv. 4-8), dal «penar mi è gioco» alle chiome «bionde et cresse» ove sono nascosti i «lacciuoli» d'amore.<sup>239</sup>

Alla canzone di Alpitio segue, dopo sole cinque ottave, la prima serie madrigalesca (cc. N3r-v) intonata da un nuovo personaggio, Attilio, «bramoso d'amorose some».

I quattro madrigali, dalla probabile disposizione a corona, sono accomunati dal motivo del «mirare» e del «pensare» Madonna. Se anche nelle parole di questo innamorato ricorre l'abusata immagine della donna paragonata al sole, mirando il quale la vista si abbaglia come fissando l'amata, Attilio non si allinea al precedente canto di Alpitio, poiché la sua passione per la donna della foresta collocata a Posillipo è vissuta serenamente. Costei consente alla Natura «tra sue bell'opere, gloriarsi», come l'«excellentia» di Laura è «gloria [...] / grande a Natura» (RVF, 260, vv.12-13) e, utilizzando un paragone 'ornitologico' tipico del canto

---

<sup>236</sup> Cfr. RVF 17, v.2 («un vento angoscioso di sospiri»)

<sup>237</sup> «D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio / move la fiamma che m'incende et strugge».

<sup>238</sup> Cfr. RVF, 185, vv. 6-7 («l' tacito focile / d'Amor»).

<sup>239</sup> Cfr. RVF, 270, vv. 56-57 («i tuoi lacci nascondi / fra i capei cressi et biondi»).

madrigalesco,<sup>240</sup> Attilio paragona al volo di uno stormo di uccelli, la «schiera» dei sospiri (cfr. RVF, 37, v.68) che il cuore «sgombra» all'allontanarsi di Madonna (*Come al mirar in aria assai lontana*), la cui bellezza è specchio dei suoi tempi («quest'etade si specchia tutt'in vostr'alma beltade»: cfr. RVF, 29 vv. 26-27 «quella in cui l'etade/ nostra si mira»). Non solo nel 'mirare' l'aspetto dell'amata l'amante «trova ogni dolcezza, ogni piacere», bensì anche nel «pensar et ragionar di lei»: la bella persona di Madonna può palesarsi, infatti, attraverso il pensiero e la voce che fanno loro oggetto i suoi «pregi alteri», per cui non resta all'amante Attilio che desiderare serenamente di «tutt'esser voce e tutt'esser pensiero» (cfr. *Donna, si questa etade*, c. N3v).

Il motivo amoroso, che davvero informa di sé in modo sostanziale il secondo canto, torna a palesarsi ancora con l'entrata in scena del personaggio di Herminio-Antonio Cicinello, che si unisce ad Alpitio nel formare un'ideale coppia di amanti infelici.

Amore lo mantiene «via più che fiamma acceso» - constata Alpitio - e Philologo, dal suo canto, osserva che «non gli si può torre / che non alberghi Amor dentro 'l suo petto» (II. 97-98, c. P2v). Il nuovo canto a madrigali di Herminio, che si relaziona e si collega per lemmi e motivi a quello precedente di Attilio, è introdotto da Alpitio, il quale esorta il nuovo compagno ad esprimere le sue (dantesche) «leggiadre rime», ascritto come sembra (con sottile omaggio da parte del Fuscano verso Cicinello) alla rimeria di scuola toscana, «fra degni fabri de la lingua etrusca» (si ricordi, in *Purgatorio*, XXVI, v.117, Guinizzelli «miglior fabbro del parlar materno»).

Come nei madrigali di Attilio, anche nei cinque di Herminio (cc.P3r-P4r) tornano il connubio donna-sole, il motivo del 'mirare' e del 'pensare' l'amata, che qui di nuovo provocano un «incendio» che «strugge» e rende «tormentata» la vita, ed ancora la metafora 'ornitologica', ovvero il paragone tra lo sguardo dell'amata e la rapida discesa del falcone che induce gli stormi di uccelli (l'anima e il cuore dell'amante) a fuggire i suoi assalti.<sup>241</sup>

Come gli altri personaggi, anche Herminio mette in scena gli effetti di Amore e dell'amata su di lui per constatare e rendere palese ai compagni in ascolto una topica perdita della propria identità:<sup>242</sup> «là dove mi cerco,

<sup>240</sup> Cfr. C. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico' dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III, 1982, pp. 159-252 (part. p. 189).

<sup>241</sup> Il riferimento alla discesa rapida del falco è alquanto consueto nella tradizione: cfr. ad esempio, *Inferno* XVII, v.127 («Come 'l falcon ch'è stato assai su l'ali»), *Purgatorio* XIX, v.64 («Quale 'l falcon che prima a piè si mira»); Petrarca, *Trium. Temp.* vv. 32-33 («più veloce assai / che falcon d'alto») o più avanti Ariosto, *Furioso*, II, 38 («Come falcon che per ferir discende»).

<sup>242</sup> F. CATENAZZI, *L'influsso dei Provenzali...*, cit., p. 228: «(Gli amanti) attestano la loro fede dicendo di appartenere non a se stessi, ma alle loro donne»

io non mi trovo», «stando meco, senza me rimanga», Herminio spiega; «oblio son dentro all'esser mio», postilla richiamandosi al Petrarca (cfr. RVF, 23, v.19: «mi face obliar me stesso a forza»),<sup>243</sup> che gli ricorda tra l'altro di chiedersi come «in duo corpi un'alma si comparte» (cfr. RVF, 48, v.6: «un'alma in due corpi s'appoggia»).

Tra il seguire le ninfe «per gli floridi sentieri» e l'assistere alla pontaniana metamorfosi dei circostanti luoghi partenopei, il lungo *leit motiv* amoroso continua con insistenza ad essere sviluppato dai protagonisti che, ancora a turno, confessano l'un l'altro, e a Philologo in particolare, il proprio «stato amoroso».

Alpitio, al fine di continuare a «sfogar qualche pena col cantare» (II. 58, c.M4r),<sup>244</sup> prosegue nel rendere, dunque, ben esplicito ai compagni di viaggio in ascolto quello che è ormai chiaro essere il suo mal d'amore. Come nella migliore tradizione stilnovista, l'amante rivela nuovamente che è «fuggita» via la sua anima<sup>245</sup> e continua a ricamare variamente sull'abusato connubio amore-morte («intrar in amore è uscir di vita»; «lo stato amoroso [...] chiamar non si può vita né morte», II. 121, c.Q3v). Né manca l'immagine di Amore come fonte di elevazione che, porgendo le sue ali, innalza l'amante verso «secrete cime», verso «intelligentie prime» lontane dalle «sensibil cose», come Petrarca e la tradizione insegnano:

«Ma si con l'ali et col volo soblime,  
ch'al cor mi venne Amor, e a sè mi trasse,  
posso arrivar a le secrete cime  
dove arrivar non ponno menti basse» (II. 122, c. Q3v)

Amor, ch'a' suoi le piante e i cori impenna  
per fargli al terzo ciel volando ir vivi. (RVF, 177, vv. 3-4)

da volar sopra'l ciel li avea dat'ali  
per le cose mortali,  
che son scala al Fattor. (RVF, 360, vv. 136-37)

Non basta, inoltre, quanto i compagni di viaggio hanno finora dettagliato circa la propria passione amorosa, dal momento che Philologo rivolge loro un nuovo esplicito appello:

<sup>243</sup> Ma si veda anche RVF, 129, v. 35 («obliar me stesso»). Per la topicità di tali espressioni e la loro presenza nel *Canzoniere* come nella tradizione cortese e duecentesca, si vedano SANTAGATA 1996, p.105 e BETTARINI 2005, p.111.

<sup>244</sup> Ancora un tema tradizionale di base classica e poi naturalmente petrarchesca: cfr. ORAZIO, *Carmina*, lb.IV, 11, vv.35-36: «minuentur atrae carmine curae»; RVF, 23, v.4: «cantando il cuor si disacerba»; RVF, 50, v.57: «un poco nel parlar mi sfogo» *etc.*

<sup>245</sup> Cfr. G. CAVALCANTI, *L'anima mia vilment'è sbigottita*, v. 7 («L'anima mia [...] / chi vedesse com'ella è fuggita»).



«mentre che 'l termin di ballar s'accosta,  
dicami quanto Amor caro gli costa».

(II. 134, c. R2r)

A rispondere prontamente è Attilio che, se nei madrigali prima esaminati era parso godere la «dolcezza» e il «piacere» dispensati dal mirare e pensare Madonna, si allinea ora al registro degli altri compagni, esordendo con una eloquente e 'petrosa' espressione («Amor mi rode», c.R2r).<sup>246</sup> Nelle quattro ottave poste in bocca a questo personaggio emerge ancora un marcato stile petrarchesco che si esplicita non solo in quei «giorni lagrimosi» (RVF, 46, v.5) trascorsi da Attilio, ma in quei «contrarî misti» che ricordano il trittico RVF 132-133-134 in cui Petrarca, guardando all'occitanico *vers de dreyt nien* (Guglielmo IX d'Aquitania), si prova nella struttura per enigmi e nei versi *de oppositis*. Così Attilio non può che ossimoricamente 'parlare tacendo' o assaporare come 'dolce' lo «strano», seguire ciò che «non giova», sentire «tarda» ogni velocità. Inframmezzata da una serie di *adynata*, che solo in parte riecheggiano frammenti petrarcheschi,<sup>247</sup> segue un'ottava che assomma in sè più prelievi da RVF 132:

Vien dal mio foco un sì *dolce tormento*,  
ch'a mia *vogli'ardo* et de l'ardor *mi doglio*,  
talhor son io et talhor io non *sento*  
ciò che mi sia, et son quello che soglio,  
schiv'ogni pena et di penar *consento*,  
et cerco et bramo ogn'hor quel che *non voglio*,  
et sì lontano da me stesso io vivo  
che dove intero io son mai non arrivo».

(II. 139, cc. R2v-R3r)

S'amor non è, che dunque è quel ch'io *sento*?  
Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?  
Se bona, onde l'effecto aspro mortale?  
Se ria, onde sì *dolce ogni tormento*?  
S'a mia *voglia ardo*, onde'l pianto e lamento?  
S'a mio mal grado, il lamentar che vale?  
O viva morte, o dilectoso male,  
come puoi tanto in me, s'io nol *consento*?  
Et s'io 'l *consento*, a gran torto *mi doglio*.

<sup>246</sup> Cfr. DANTE, *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, vv. 22-25: ««Ahi angosciosa e dispietata lima [...] perché non ritemi / sì di *rodermi* il core a scorza a scorza».

<sup>247</sup> «L'aria senz'aura e 'l mar senza sue onde, / senza herbe Aprile et senz'augell'i boschi, / l'allori et mirti saran senza fronde, / le notti senza lor silenti foschi, / le stelle et tigri senza i crudi toshi, / prima che l'alma sia senza 'l desio / che di se stessa l'ha posta in oblio» (c.R2v): cfr. RVF, 57, v.6 («'l mar senz'onda, et per l'alpe ogni pesce»); RVF, 195, v.4 («Senz'acqua il mare et senza stelle il cielo»); RVF, 237, v.16 («Ben fia, prima ch'io posi, il mar senz'onde»).

Fra sì contrari venti in frale barca  
mi trovo in alto mar senza governo,  
sì lieve di saver, d'error sì carca  
ch' *i medesimo non so quel ch'io mi voglio*,  
e tremo a mezza state, ardendo il verno.

(RVF 132)

Ad Attilio fa di nuovo eco Herminio che, dantescamente, «aspettar più tacendo non sofferse» (ott. 149, c.R2)<sup>248</sup> e, dopo la lunga serie madrigalesca, non si risparmia dal dichiararsi ancora «uso a trar sospiri e guai» (cfr. Cino, *Omo smarruto*, v. 4: «traendo ne' sospiri spesso guai»), tornando come il compagno Attilio a infarcire le ottave di chiare riprese petrarchesche e aggiungendovi una consistente e confusionaria dose di consuete coppie acqua-foco, lagrime-fiamme, ghiaccio-foco, che riprende per altro molto da vicino quanto del resto già costruito nelle precedenti ottave:

*La chiusa fiamma* onde ardo et tacito arsi,  
tanto è più ardente et via più tanto cresce  
quanto gli è forza alhor di più celarsi,  
quando favilla o fumo da quella esce.  
Tutti remedi al mio penar son scarsi,  
si de mia vita a pietà non rincesce,  
oprandosi con morte come sole  
quando è benigna a chi la vita dole.

(II. 142, c. R3v)

*Chiusa fiamma è più ardente*; et se pur cresce,  
in alcun modo più non pò celarsi:  
Amor, i'l so, che'l provo a le tue mani.  
Vedesti ben quando sì tacito arsi,  
onde de' miei gridi a me medesimo incresce [...]

(RVF, 207, vv. 66-70)

Il lungo e ininterrotto *fil rouge* del motivo amoroso svolto nel secondo canto prosegue ancora variamente nelle circa trenta ottave che concludono il poemetto, dal momento che Amore muove e promana dalla danza delle ninfe e dal loro canto in onore di Venere e Diana.

Sarà allora compito di Philologo e Alpitio proporre alcuni ultimi riecheggiamenti stilnovisti.

Et io: «Per chiunque d'amor preso visse,  
over per chi arde, questo non s'intende,  
però che, si *un dentro arde*, sovente usa  
tener *la porta al suo soccorso chiusa*».

(II. 146, c. R4r)

---

<sup>248</sup> Cfr. *Paradiso*, XX, v.81: «tempo aspettar tacendo non patio».

chi gli occhi, quand'amanz'ha dentro chiusa  
riguardando non usa,  
fa come quei che *dentro arde e la porta*  
*contra'l soccorso chiude*

(Cino, *Quando pur veggio che si volta il sole*, vv. 32-35)

«S'io non ardisco intrare in quel pensiero  
che di mia donna reca splendor pieno,  
come sguardar porà suo lume altiero  
L'occhio che tosto a un guardo suo vien meno?  
Non ha piacer, non ha diletto intero  
l'inferma vista ne l'aer sereno.  
Questo sovente al mirar me interviene  
quella ch'occhio mortal non la sostiene».<sup>249</sup>

(II. 147, cc. R4r-v)

Un'ultima osservazione va fatta, per il momento, per ciò che riguarda l'identità di questa corifea ninfa, prima di affrontare l'analisi della prosa conclusiva che sembra svelarne un diverso volto.

Si tratta di un'ipotesi 'datata', che porta la firma di Amalia Giordano, la quale ritiene di poter scorgere nelle *Stanze* «un'evidente allusione al soggiorno di Pietralba, albergo delle Muse»,<sup>250</sup> notoriamente residenza di Vittoria Colonna a Napoli sul declivio della collina di Sant'Elmo, ove in effetti i protagonisti del poemetto si recano per inoltrarsi nella foresta. I riscontri che la Giordano porta a sostegno della sua tesi sono in verità ben pochi.<sup>251</sup> Allusivo del nome di Vittoria nei due canti sarebbe in tutto solo un passaggio, quale il riferimento all'«arbor dedicato a l'honor vero» su cui Alpitio fissa la sua ghirlanda, «c'hor pende / dinanzi al pie' de l'alta tua *colonna*» (II. 56, cc. M3r-v), ovvero – secondo Giordano – la palma *senhal*, «simbolo di *vittoria*».<sup>252</sup> La sua tesi solo in parte si sostanzia ricordando l'elogio lungo le *Stanze* di un Muscettola (per lei Giovan Francesco), della famiglia del Seggio di Montagna legata d'amicizia ai D'Avalos, tra i quali Giovan Antonio scambiò lettere con Vittoria.<sup>253</sup> Del tutto azzardata sembra, invece, l'identificazione (per altro non sostanziata da alcun riscontro) di Alpitio col poeta Bernardo Tasso, affezionato ammiratore della Colonna, in ragione di quel nome letterario «che adombra un'origine settentrionale».<sup>254</sup>

---

<sup>249</sup> Cfr. G. CAVALCANTI, *Io non pensava che lo cor giammai*, v. 32 e v. 5 («i' non ardisco di star nel pensiero» e «mente di qua giù non la sostiene»).

<sup>250</sup> Cfr. A. GIORDANO, *La dimora di Vittoria Colonna a Napoli*, Napoli, Melfi & Gioele, 1906, p. 76.

<sup>251</sup> Ivi, pp. 76-77.

<sup>252</sup> Ma si ricordi che si tratti di un alloro, come Philologo specifica nell'ottava successiva: «Non fornir sue parole Alpitio valse, / che ragionava *col suo amato alloro...*» (c. M3v).

<sup>253</sup> Ivi, pp. 74-75.

<sup>254</sup> Ivi, p.79.

La lettura che Giordano fa delle *Stanze* come opera, tra le altre, scritte in onore di Vittoria durante il suo soggiorno napoletano è certo suggestiva, specialmente se relazionata alla *Paraphrasi nel quinquagesimo psalmo*, che, nel 1532, Fuscano indirizza alla cerchia di Costanza d'Avalos e in essa alla «Signora Marchesa di Pescara, spirto [...] ammirando», e al madrigale *Di mirarvi si pasce* dedicato a Vittoria Colonna<sup>255</sup> e reinserito nelle *Stanze* in lode della corifea ninfale.

Si tratta di un'ipotesi che si vuol qui lasciare aperta, per giustapporvi quella che ora si avvanzerà sulla scorta della lettura delle pagine in prosa che concludono le *Stanze*.

---

<sup>255</sup> Cfr. *Codice Rossi 263 45 D 9*, cc. 41v-42r (Biblioteca Corsiniana, Accademia dei Lincei) e T.R. TOSCANO, *Letterati corti accademie*, cit., pp. 64-65.

## 6) «QUELLA DONNA [...] CHE TUTTE L'ALTRE DI TANTO AVANZAVA». BOCCACCIO, TRISSINO, FUSCANO E LE «VAGHE MEMBRA» DI PARTENOPE

Nonostante il Fuscano dichiararsi esplicitamente, nella dedica all'Alois, di porre fine al suo «dir» con «l'inchiudersi [delle ninfe] a ballar in quella verde foresta» (c. C2v), le *Stanze* presentano – si è detto – una ulteriore sezione, sprovvista di una qualsiasi intitolazione, consistente di un nutrito gruppo di pagine in prosa (cc. V1v-Z2r), che con tutta probabilità si potrebbe definire un 'epilogo' dell'opera, in cui sembra venga offerto al lettore quel frutto della metaforica «noce» il cui duro guscio il Fuscano aveva inizialmente deciso di lasciar rompere al lettore.

Come fosse una sorta di terzo canto, steso in prosa, ideato dunque, ma non 'verseggiato', questo 'epilogo' si riaggancia ai versi, pur opportunamente conclusi dal Fuscano,<sup>256</sup> di cui riprende chiaramente il filo narrativo. «Poco da camminare haveva 'l sole» (II. 172, c.T1r) aveva constatato Philologo a conclusione del tripudio ninfale, sottolineando l'imminente tramonto («spariva il nostro giorno»: II. 179, c.T2v) e il volgersi a conclusione del proprio itinerario. «Già si apparecchiava a restar senza sole il giorno» (c. V1v) recita l'*incipit* della sezione prosastica di cui Philologo è ancora protagonista ed io narrante, in compagnia dei due amici Alpitio e Attilio.

Dolendosi della «sopraggiunta notte», ma al contempo «pascendo loro memoria degli veduti piaceri», sì da far sembrare «senza noia il ritorno», i due amici si dirigono alle «loro magioni» e, tra essi («ognun di loro hebbe l'amorevole diligentia di volermi la notte seco albergare»: cc.V1v-V2r), tocca ad Alpitio ospitare Philologo.

Rifacendosi all'altrettanto consolidato *topos* del sogno, della visione onirica, che Fuscano trovava applicato, oltre che nella tradizione classica e medievale, nei 'suoi' autori, da Dante al Petrarca dei *Trionfi*, dal Boccaccio della *Amorosa visione* al «celebrato» Sannazaro (*Arcadia*, prosa XII),<sup>257</sup> il «sonnachioso» Philologo si abbandona all'«amico riposo» e, riecheggiando alcuni passaggi del sannazariano sogno di Sincero,<sup>258</sup> così ricorda:

---

<sup>256</sup> Eloquentemente l'ottava finale (II. 194, c. V1r): «Et perché sola fusti et sei la guida / di trarti presso, la mia debil penna, / hor che seguirti più non si confida, / quant'ella dolcemente può m'accenna / che con tua gratia da te la divida, / acciò che non con Icaro s'impenna, / onde a tue belle membra pellegrine / che mi diero 'l principio *io lascio 'l fino*».

<sup>257</sup> Erspamer, nel suo commento all'*Arcadia* (Milano, Mursia, 1990), invita a ricordare che anche il Pontano, nell'*Actius*, affida proprio al Sannazaro la difesa della teoria del sogno premonitore. Cfr. G. PONTANO, *I dialoghi*, a cura di C. Previtiera, Firenze, 1943, pp. 130-135.

<sup>258</sup> Sembra suggestionato dall'*Arcadia* del Sannazaro anche l'avvio di questa sezione in prosa, con i tre compagni che ritornano alle loro case ricordando la piacevole giornata trascorsa,

Non mi sovien si dormendo o veghiando ivi mi posi, né si tosto al dormire  
volontier mi diedi, [...] non so si la fantasia de le vedute feste serbatrice, o s'altra  
cagion fusse, che mi rappresentò un loco sovra natural modo ameno

(c. V2v)

non sapendo io stesso discernere s'io pur veghiasse o veramente ancor dormisse [...].

(*Arcadia*, prosa XII, 13)

Non so se per le cose vedute il giorno o che che se ne fusse cagione.

(ivi, 14).

Sannazaro sembra veicolare, dunque, al Fuscano la formula *videor* + infinitiva («mi pareva trovarmi»; «mi parve veder»), tipica dei *somnia* classici, l'importanza della memoria («delle vedute feste serbatrice») come «produttrice dell'immaginario», l'«incoscienza dell'assopimento».<sup>259</sup> Il sogno, che qui nelle *Stanze* non ha un suo proprio contenuto allegorico, ma è al contrario funzionale allo scioglimento dell'allegoria del poemetto, non può che essere mattutino per risultare veritiero («mi parve di veder la sollicita aurora tra nebbie di purpura vestite biancheggiare»: c.V2v) secondo uno stereotipo tradizionale.<sup>260</sup> Va, inoltre, osservato che Fuscano non sposa la consuetudine del sogno generato dal travaglio dell'innamoramento,<sup>261</sup> ma al contrario la memoria, latrice delle immagini oniriche, fatta dai «veduti piaceri» (c.V1v), e «de le vedute feste serbatrice» (c.V2v), genera la visione di un parallelo «loco [...] ameno» (ivi), popolato delle medesime significative presenze femminili incontrate lungo il viaggio («mi parve veder una sollaccievole brigata di leggiadre giovenette»: c.V3v) e, di nuovo, di una «donna» in particolare, di cui Fuscano è ora intenzionato a svelare l'identità con un incastro di tasselli letterari. Il frutto della noce, insomma.

---

placano i morsi della fame con una frugale cena e si abbandonano al riposo. Cfr. *Arcadia*, prosa III, 4 e 6 («ciascuno ringraziava li benigni dii, che a tanto diletto ne aveano sì impensatamente guidati. [...] ne riconducemmo a le nostre capanne; ove con rustiche vivande avendo prima cacciata la fame, ne ponemmo sovra l'usata paglia a dormire»); prosa V, 3 e 8 («parendo a ciascuno tempo di dovere omai ritornare verso la nostra villa, con passo lentissimo, molto degli veduti piaceri ragionando, in camino ne mettemmo. [...] a la lieta cena n'aspettavano [...] concedemmo alle exercitate membra riposo»).

<sup>259</sup> Si tratta di elementi tipici messi in rilievo da M. ARIANI nella sua *Introduzione ai Trionfi* del Petrarca (Milano, Mursia, 1988, rist. 2003), pp. 23-24.

<sup>260</sup> Cfr. *Inferno*, XXVI, v.7 («presso al mattin del ver si sogna»); *Purgatorio*, IX, vv.14 sgg («... a la mattina / [...] la mente nostra, peregrina / più da la carne e men da' pensier presa, / a le sue vision quasi è divina»); F. PETRARCA, *Triumphus Mortis* II, vv. 5-6 («la bianca amica di Titone / suol da' sogni confusi torre il velo»). Per i riferimenti classici, cfr. OMERO, *Odissea*, IV, v. 841 («sì chiaro il sogno le apparve prima dell'alba»); ORAZIO, *Satire*, I, 10, v.33 («post mediam noctem [...] cum somnia vera»); OVIDIO, *Heroides*, XIX, vv. 195-196.

<sup>261</sup> Cfr. M. ARIANI, *Introduzione*, cit., p.22.

Come già nei versi, ove si è avuto modo di sondare l'applicazione del *topos* del *locus amoenus*, anche qui nelle pagine in prosa Philologo procede allora nella breve 'descrizione' di un «loco sovra natural modo ameno [...] tanto dilettevole a riguardare» (c. V2v), traslato onirico delle bellezze vedute lungo il viaggio diurno. Al pari della «foresta» (cfr. I. 37), ove si è svolto il tripudio ninfale, anche il luogo del sogno è *conclusus* («da maggior quantità di cert'arbori una selvetta a guisa di teatro aggirava»: c.V3r) ed è popolato di presenze femminili. Come «fra tutto 'l nymphal stuol» «sol una» (II. 45, c.M1v), la corifea, catturava magneticamente i protagonisti, inclini a verseggiare dell'amore per lei, anche ora Philologo 'risguarda' in sogno «quella donna [...] che tutte l'altre avanzava» (ivi)<sup>262</sup> e la 'descrive' inserendosi nello specifico filone rinascimentale della *descriptio foeminae*.

Nel corso del Cinquecento la descrizione della bellezza femminile si struttura in due schemi contrapposti, che Pozzi ha definito «canone lungo», di marca boccaccesca, e «canone breve», di ascendenza petrarchesca:

un canone lungo permette il dettagliamento di tutto il corpo, un canone breve si ferma al viso, aggiuntovi a scelta un dettaglio, per così dire adiacente (la mano, il collo, il seno). Tuttavia il criterio selettivo non si limita alla misura del volto, ma impone lì dentro una selezione, escludendo il naso, le orecchie, il mento e altri dettagli minori che compaiono nel canone lungo. Restano in positivo i capelli, la fronte, le guance, la bocca, diversificata spesso nelle due unità delle labbra e dei denti. [...] Il canone lungo per conto suo persegue il dettagliamento di tutti i membri del corpo ordinandoli a configurare una continuità descrittiva; di conseguenza punta sulla forma dei singoli dettagli e sulla proporzionalità della distribuzione. [...] Si può definire canone breve quello che si attiene alla motivazione del colore e canone lungo quello che la combina con la motivazione della forma-proporzione. I due tipi di canone breve e canone lungo appaiono quasi in sede propria l'uno nella pratica della poesia lirica, l'altro in opere di impostazione narrativa o che presentano un aspetto non dichiaratamente lirico.<sup>263</sup>

Se il Petrarca fu il legislatore del canone breve, gran regista del canone lungo fu il Boccaccio, quando realizzò nei sei ritratti sparsi nella *Commedia delle ninfe* la più spettacolosa rassegna che mai sia stata tentata.<sup>264</sup>

Il Philologo, nel realizzare il ritratto della «mirabile donna», fornisce anzitutto una visione d'insieme della sua 'persona', «non di molta, ma di mediocre statura», vestita d'un candido drappo finemente ricamato in

<sup>262</sup> Si ricordi che anche Sincero in *Arcadia*, prosa XII, 11, risvegliatosi tuttavia dal sogno, si imbatte in una «giovene doncella» di cui offre una descrizione.

<sup>263</sup> G. POZZI, *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura Italiana*, dir. A. Asor Rosa, vol. III. *Le forme del testo*, Torino, Einaudi, 1984, Tomo I, pp. 391-436 (in part. pp. 400-401).

<sup>264</sup> IDEM, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere Italiane», XXXI, (1979), n.1, pp. 3-30. (part. p.7).

oro<sup>265</sup> e recante in una mano un «vasello di liquidi odori» e nell'altra, come una dea dell'abbondanza, una cornucopia («un corno de divitie»). Proceede poi nel dettagliamento delle «eccellenti parti» del corpo, aggiungendo, progressivamente dall'alto verso il basso, le «bellissime fattezze» della donna, dai «biondi et ben composti» capelli ai singoli particolari del viso, alla gola al seno (e con inversione) alle spalle, per arrivare alla delicata morbidezza delle braccia e delle mani:

Costei senza dubbio era bellissima, ma con l'arte s'accresceva maggior bellezza. Era sua persona non di molta ma di mediocre statura d'un candidissimo drappo vestita, il quale di fino oro così novellamente ricamato pareva, che non so si natura, o vero altra maestra mano, per ornare sì bel corpo avesse agli artifici mostrato il lavoro. Questa, nel loco dove gli verdi prati gli fiori per farne a lei un molle strato tenevano, ne la sinistra mano donnescamente un bel corno de divitie portava, et ne la destra un vasello di liquidi odori gratiosamente pendeva, dal cui sovente tanta odorosa refragantia ne usciva, quanta la cortese primavera al diletto Maggio ne donò già mai. Et tali mi parvero le sue bellissime fattezze, che difficile sarebbe con le mal colorate mie parole poterle designare, pur' il desio che mi spinge di rappresentarle a la avida vista mi dona da considerare le più eccellenti parti che di lei ne la memoria mi reco. Et cominciando primieramente dagli oltramodo biondi et ben composti capelli, raccolti da una rete con intessuto artificio di fiori lavorata gli vedevo, gli quali, quando da le soavi aure erano ventilati, tutti quelli che fra la bella rete uscivano così scintillando andavano che raggi da matutino oriente alhor nati parevano. Et la serena fronte, da le annodate gemme non occupata, sotto il misurato spatio di duo vaghi archi, di dolce colore di du'orientali saphyri teneva, et quelli lucidi, allegri et senza macchia di ghiaccio lunghetti, insegnavano per la strada di honestà ogni desir vano fuggire, dagli cui confini il naso poi sottilmente profilato nasceva et, di altezza dicevole, sovra il canaletto de la picciola bocca con tal proportionione posava che non solo occhio mortale ma Natura istessa di mirar così delicato profilo invaghita restava. Le tenere, bianche, vermiglie et tumidette guancie, fino a quella parte che con l'increspate chiome confinava<n>, due falde, che di perle orientali et d'infocati rubini fussino conperse, somigliavano. La soave et picciola bocca, di due rosate et di mediocre relevo labra ornata, col bel formato et in picciola concavità sottoposto mento, eran di tanta misurata gratia in ogni parte correspondenti che da loro si diffondeva quanto di maestà poteva haver bellezza. A la trasparente gola, non d'altro colore che di caldo latte toccata, al venusto et igualmente ben posto collo, al quadro et non isconciamente relevato petto, a le ben situate spalli col collo attissimamente congiunte, niente più di bella proportionione che quella che haveano vi si poteva per alcun fino giuditio bramare. Et drizzandosi gli occhi a le morbide et quanto 'l dever chiede distese braccia, et a le mani di fora candidissime et di soavemente pienette, et lunghe dita composte, et quindi da la ben fatta persona et da le scoperte a la dolcezza de le covertate parti discendendo, senza dubbio via più la mente che l'occhio, et più la lingua che 'l pensiero, bisognaria disporre a saper dire, ché leggiadria né beltade simil non l'ebbe il mondo a suoi di mai. Insomma di tant'adornezza mi parve questa mirabile donna che, come stupefatto, per lungo spatio mirando et remirando il novo habito, le nobilissime manere et l'innate sue bellezze, esser l'istimavo tale quale si

---

<sup>265</sup> Cfr II. 45, c. M1r: «Fra tutto 'l nymphal stuol era sol una / avolta in *velo candido et aurato*».



fusse chiunque dea, a chi tutte le gratie, tutti gli ornamenti et gli celest'amori l'andassino d'intorno lietamente scherzando, et si le parti che di lei so tacere, per non saperle ben dire, lodar'io potesse, ciascun sapria che non potrebbe esser cosa bella si a lei non somigliasse.

(cc. V3v-V4r)

Optando (giustamente in sede non lirica, ma narrativa) per il canone lungo, Fuscano mostra esplicitamente di ispirarsi alla *Comedia delle ninfe fiorentine*<sup>266</sup> e ai sei ritratti 'ninfali' che Boccaccio vi realizza, da cui preleva a più riprese diversi particolari.

La *descriptio* si apre sin dal suo *incipit* all'insegna del Boccaccio, nel rapido accenno al connubio arte-bellezza che caratterizza il fascino della donna:

Costei senza dubbio era bellissima,  
ma con l'arte s'accresceva maggior  
bellezza. (c. V3v)

Ella era bellissima, e l'arte avea  
cresciuta la sua bellezza.  
(*Comedia*, cap. XXVI, 83)

La scelta del canone lungo autorizza il Fuscano a soffermarsi, tra gli altri particolari del viso, sulle delicate proporzioni del naso, bandito invece dal canone breve perché mai descritto dal Petrarca:<sup>267</sup>

il naso poi sottilmente *profilato* nasceva  
et, *di altezza dicevole*, sopra il canaletto  
de la picciola bocca con tal  
proportione posava. (c.V4r)

E intra le candide e ritonde guance di  
convenevole marte conperse, di  
misurata lunghezza e *d'altezza decevole*,  
vede *affilato* surgere l'odorante naso.  
(*Comedia*, cap. IX, 15)

Parimenti, derivata da più luoghi della *Comedia*, è l'attenzione posta nell'osservare la perfetta proporzionalità tra la bocca e il mento:

La soave et *picciola bocca*, di due rosate  
et di mediocre relevo labra ornata, col  
bel formato et in picciola concavità  
*sottoposto mento*, eran di tanta misurata  
gratia in ogni parte corrispondenti

la *picciola bocca*, vermiglia e nel suo atto  
ridente, col *sottoposto mento* compreso  
in piccol cerchio hanno forza di farsi  
lodare al riguardante.  
(*Comedia*, cap. XV, 2)

<sup>266</sup> Tutti i passi sono tratti da: G. BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di E. Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. II, Milano, Mondadori, 1964.

<sup>267</sup> A. QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991, p. 291: «Perché Petrarca non parla mai del naso di Laura? Sembrerebbe una *boutade*, ma nella più volte replicata *descriptio* della sua persona [...] non c'è posto per il naso (come pure per le orecchie), neanche in termini accessori o marginali rispetto alla centralità (figurativa ed evocativa) del sistema primario *occhi/capelli*. Dalle concordanze dei *Rerum vulgarium fragmenta* risultano, infatti, occorrenze zero per questi due lemmi».

che da loro si diffondeva quanto di maestà poteva haver bellezza. (c.V4r)

la bella bocca, di picciolo spazio contenta, con non tumorose labra di naturale vermiglio micanti, [...] al mento bellissimo, in sè picciola concavità sostenente, soprastante non troppo appena gli occhi d'Ameto lascia discendere. (*Comedia*, cap. IX, 15-16)

Ancora di marca boccacesca è la descrizione delle braccia, morbide e distese quanto conviene, e delle mani candide e con dita affusolate:

Et drizzandosi gli occhi a le morbide et quanto 'l dever chiede *distese braccia*, et a le mani di fora candidissime, et di soavemente pienette, et *lunghe dita* composte [...]. (cc.V4r – v)

Da questa parte gli salta l'occhio alle *distese braccia*, le quali di debita grossezza, strette nel bel vestire, rendono più piena mano; le quali, dilicate con *lunghe dita* e sottili ornate vede di cari anelli. (*Comedia*, cap. IX, 19)

E le braccia, lunghe non più che 'l dovere né meno, li piacciono e le candide mani, articolate di distese dita [...]. (*Comedia*, cap. IX, 29)

Ricalcato dal Boccaccio è, inoltre, un tema abbastanza ricorrente nella *Comedia*: dopo aver osservato con l'occhio fisico le parti «scoperte» della donna, sarà necessario disporre l'occhio della mente, l'intelletto, ad immaginare quelle «coperte».

da le scoperte a la dolcezza de le coverte parti discendendo, senza dubbio via più la mente che l'occhio, et più la lingua che 'l pensiero bisognaria disporre a saper dire. (c.V4v)

E poi ch'egli con sottili avedimenti ha le scoperte parti guardate, alle coperte più lo 'ntelletto che l'occhio dispone. (*Comedia*, cap. XII, 27-28)

Come l'*incipit* del ritratto, anche la conclusione è svolta sotto il segno di Boccaccio:

Insomma di tant'adornezza mi parve questa mirabile donna, che, *come stupefatto, per lungo spatio* mirando et *remirando il novo habito, le nobilissime manere et l'innate sue bellezze*, esser

E quinci all'altra salta con lo 'ntelletto e lei, *come stupefatto, per lungo spatio rimira, lodando l'abito, le maniere e la bellezza* di quella, simile a qualunque dea; e se quivi la sua Lia non vedesse,

l'istimavo tale quale si fusse chiunque  
dea. (c.V4v)

quasi essa essere estimarebbe.  
(*Comedia*, cap. XII, 17)

La *descriptio* della donna dalle fattezze divine prosegue e, come se dipingesse il ritratto su una tela, Fuscano aggiunge al canone lungo un canone breve, che sembra fungere da «tavolozza» per i particolari del viso, sfociando in un insolito ed originale accostamento che Quondam<sup>268</sup> individua ne *I ritratti* di Giangiorgio Trissino.<sup>269</sup> Si tratta dell'altra fonte cui Fuscano si ispira per creare il ritratto della donna, mutuando da essa non soltanto particolari fisici della figura femminile lì ammirata, Isabella d'Este, ma soprattutto lo schema attraverso il quale il ritratto trissiniano viene dettagliato. Editi a Roma nel 1524 presso Ludovico degli Arrighi, *I ritratti* cementano definitivamente il rapporto intertestuale tra il Fuscano e le opere del Trissino, lette nella bottega del comune editore nel 1524 durante la stampa della *Deploratoria* e della *Testura*.

*I ritratti* sono un veloce dialogo diegetico, ambientato a Milano, tra Pietro Bembo e Vicenzio Macro, «che produce un dettagliato ritratto di Isabella d'Este».<sup>270</sup>

Come precisa Quondam:

Il procedimento descrittivo è dunque suddiviso in tre segmenti [...]. Il primo ritratto concerne le bellezze fisiche, ed è realizzato attraverso la tecnica combinatoria del *topos* di Zeusi [...]. La sapiente combinatoria di Macro mette però in gioco dettagliatamente gli attributi propri del canone lungo della *descriptio* [...]. Il ritratto non è completo: alla delineazione delle parti mancano ancora i colori, perché possa diventare, da disegno, compiutamente ritratto. [...] Ma Trissino ci dice qualcosa di più: il ritratto di questa donna di divina bellezza (e qualsiasi altro analogo ritratto) non può esaurirsi nell'elencazione del canone delle sue parti belle, più o meno lungo che sia. Parte costitutiva delle procedure di *descriptio* (anch'essa stereotipa) è quella che riguarda la dinamica di comportamento di queste parti belle (sempre in senso fisico), il suo *abito* [...]. A questo punto si dispiega il terzo, più ampio ritratto: l'elogio cortigiano delle virtù di Isabella.<sup>271</sup>

La *descriptio* trissiniana di Isabella d'Este è costruita attraverso tre tasselli successivi (o anche tre 'ritratti', donde il titolo dell'opera), quali bellezze fisiche, *habitus* e bellezze morali, che tuttavia sembrano corrispondere, in pratica, al canone dettato da Boccaccio nella *Comedia* e già in precedenza proposto per il calco esatto realizzatone dal Fuscano:

---

<sup>268</sup> Cfr. A. QUONDAM, *Il naso di Laura*, cit., p. 318.

<sup>269</sup> Per *I Ritratti* si cita da: *Tutte le opere di Gian Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte*, Verona, presso Iacopo Vallarsi, 1729, tomo II, pp. 268-277.

<sup>270</sup> A. QUONDAM, *Il naso di Laura*, cit., p. 316.

<sup>271</sup> Ivi, pp. 316-19.

E quindi all'altra salta con lo 'ntelletto e lei, come stupefatto, per lungo spazio rimira, lodando *l'abito, le maniere e la bellezza* di quella, simile a qualunque dea...

(*Comedia*, cap. XII, 17)

Il ritratto del Fuscano, pertanto, dopo aver riconosciuto l'*auctoritas* dell'illustre modello, Boccaccio, ripropone, anche se non del tutto fedelmente, lo schema messo in pratica dal Trissino, antepoendo la descrizione dell'*habitus* e degli oggetti tra le mani della donna al catalogo delle bellezze fisiche e collocando l'elogio delle virtù morali femminili lì dove il ritratto è iniziato, ovvero nei versi (cc. M1v e sgg). Ancora, se in Trissino, come osservato da Quondam, il canone è lungo, ma non troppo, perché «manca infatti tutta la parte bassa del corpo, comprese gambe e piedi»,<sup>272</sup> anche Fuscano non scende al di sotto del seno.

Come già verso Boccaccio, non pochi sono i debiti che Fuscano mostra di avere nei confronti de *I ritratti* e che completano i vuoti lasciati dai calchi della *Comedia*.

Perfettamente coincidente è la descrizione dell'acconciatura della donna:

Et cominciando primieramente dagli oltramodo biondi et ben composti capelli, *raccolti da una rete con intessuto artificio* di fiori *lavorata* gli vedevo, gli quali, quando da le soavi aure erano ventilati, tutti quelli che fra la bella rete uscivano così *scintillando* andavano, che *raggi* da matutino oriente alhor nati parevano. (c. V3v)

Ella, disse Macro, aveva i capegli in capo diffusi, in guisa, che sopra i candidi, e dilitati umeri ricadeano; e questi tutti erano *raccolti da una rete* di seta color tanè, *con maestrevole artificio lavorata*, i groppi de la quale mi pareano essere di finissimo oro; e fra mezzo le maglie di questa rete, le quali erano alquanto larghette, vi si vedeano *scintillare* i capegli, i quali, quali *raggi* del Sole, che uscisseno, risplendevano d'ogni torno.

(*I ritratti*, pp. 272-273)

Pari è l'attenzione posta nell'osservare la tenerezza delle guance incorniciate dai capelli e la perfetta giuntura delle spalle col collo:

*Le tenere, bianche, vermiglie et tumidette guancie, fino a quella parte che con l'increspate chiome confinava*<n>, due falde, che di perle orientali et d'infocati rubini fussino consperse, somigliavano. (c.V4r)

Le gote poi e quella parte che confina con le chiome [...].

(*I ritratti*, p. 271)

al venusto et igualmente bello ben posto collo, al quadro et non

Il petto poi, dove fa mestieri, temperatissimamente *rilevato*, e la

---

<sup>272</sup> Ivi, p. 317.

isconciamente *relevato* petto, a le ben situate spalli *col collo attissimamente congiunte*, niente più di bella proportione che quella che havevano vi si poteva per alcun fino giuditio bramare. (c.V4r)

quadratura de le spalle, e la larghezza loro, un poco ascendendo agli umeri, fino a la posatura del collo, e *con quello attissimamente congiunti*, da quella de' Pacci si piglierà. (*I ritratti*, p. 272)

Con maestria, infine, nel commento alla bellezza della donna posto a conclusione del canone lungo, Fuscano riesce a giustapporre Boccaccio e Trissino:

Insomma di tant'adornezza mi parve questa mirabile donna che, *come stupefatto, per lungo spatio mirando et remirando il novo habito, le nobilissime manere* et l'innate sue bellezze, esser l'istimavo tale quale si fusse *chiunque dea*, a chi tutte le gratie, tutti gli ornamenti et gli celest'amori l'andassino d'intorno lietamente scherzando. (c.V4r)

E quinci all'altra salta con lo 'ntelletto e lei, *come stupefatto, per lungo spatio rimira, lodando l'abito, le maniere e la bellezza* di quella, simile a *qualunque dea*; e se quivi la sua Lia non vedesse, quasi essa essere estimarebbe. (*Comedia*, cap. XII, 17)

Ma quello che sopra avanza, e fiorisce in tutta questa figura, è la grazia, che l'accompagna; anzi tutte le Grazie, e tutti gli Amori le vanno ballando e scherzando sempre d'intorno. (*I ritratti*, p. 272)

Ne *I ritratti* al canone lungo si giustappone un canone breve che funge da vera e propria «tavolozza» per i particolari del viso:

Veramente, disse il Bembo, molto bello e ricco è riuscito questo vostro ritratto. Ma più bello vi parerà, disse Macro, quando sarà perfettamente compiuto. Adunque, disse il Bembo, voi non l'avete perfettamente compiuto? [...] Molto vi manca, disse Macro, [...] i colori....

(*I ritratti*, p. 272)

Si tratta di una gamma cromatica scelta sul «nobilissimo di tutti e' Pittori, Messer Francesco Petrarca», i cui versi vengono puntualmente esposti in corrispondenza delle varie parti del volto, con l'aggiunta di un particolare adiacente, la mano, come prescritto dal canone breve.<sup>273</sup>

Anche Fuscano, dunque, perseguendo la medesima finalità del Trissino, ripropone l'insolito accostamento tra i due canoni, se pure personalizzando la gamma dei colori scelti per la sua donna:

---

<sup>273</sup> Cfr. G. POZZI, *Temi, topoi, stereotipi*, cit., p. 400.

Chi dubita, dunque, che tutte queste vaghe et dolci fattezze, de le chiome che più al forbito oro che ad altra cosa somigliano, de la fronte in vago spatio riposta, degli occhi sovra il sol sereni, del volto che con la calda neve et matutine rose contende, de la pretiosa bocca dal gratioso relevo di rubicondi coralli adornata, degli eburnei denti da castigato ordine misurati, de la gola a la chiara alba sorella, del formoso petto da due acerbette mammelle guardato, et de tutte l'altre venustissime parti le quali, benché coverte fussino, il cortese vestimento consenteva che 'l curioso occhio a passar per dentro lui si disponesse et a comprendere la loro dolcezza se dilettaesse, non mi havessino così inebbriato come si li poculi di Circe avesse io bevuti.

(cc.V4v-X1r)

Come precisa Pozzi:

Due sono i modi linguistici usati per la rappresentazione dell'aspetto fisico: la semplice denominazione (capelli, occhi, mano) o l'uso della metafora (oro, sole, avorio). Nel discorso per metafora gli elementi strutturanti sono due: o le motivazioni della metafora (colore, splendore ecc.) o i figuranti (oro o ambra per i capelli, corallo per le labbra e così via).<sup>274</sup>

Fuscano, in realtà, non si serve di metafore, né utilizza figuranti, bensì, come Trissino del resto, accosta semplicemente il particolare del viso al suo corrispondente cromatico, ora utilizzato per la motivazione dello splendore, ora del colore. Ma, a differenza del Trissino che, nella scelta della tavolozza per Isabella d'Este, rimane sempre fedele al canone fissato dal Petrarca, Fuscano non solo aggiunge alle fattezze del viso non uno, ma due particolari 'adiacenti', la gola e il seno (per il quale, però, non sceglie alcun corrispondente), ma opta in qualche caso per coppie di figuranti-figurati che non compaiono nei *Rerum vulgarium fragmenta*.

Retaggi petrarcheschi sono indubbiamente le chiome «che più al forbito oro che ad altra cosa somigliano» (c.V4v):

Qual fior cadea sul lembo  
qual su le treccie bionde  
ch'oro forbito e perle  
eran quel dì a vederle

(RVF, 126, vv. 46-49)

La fronte spaziosa ospita gli occhi «sovra 'l sol sereni», altrove, nel canone lungo, definiti anche «du'orientali saphiri», nel pieno rispetto del Petrarca:

Spirto felice che sì dolcemente  
volgei quelli occhi, più chiari che 'l sole

(RVF, 352, vv. 1-2)

Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro

---

<sup>274</sup> G.POZZI, *Il ritratto della donna*, cit., p. 6.

d'avorio uscio, et *fenestre di zaffiro*

(RVF, 325, vv. 16-17)

Il volto della donna descritta dal Fuscano «con la calda neve et matutine rose contende»,<sup>275</sup> colorandosi, come prescritto dal canone, del binomio oppositivo bianco-rosso. Sia l'ossimorica calda neve che la coppia neve-rose, utilizzata per designare sia il colorito che la morbidezza del volto («un registro tattile si accompagna al registro visivo»),<sup>276</sup> si ritrovano dunque in Petrarca:

et le rose vermiglie infra la neve

(RVF, 131, v. 9)

La testa or fino, et calda neve il volto

(RVF, 157, v. 9)

o fiamma, o rose sparse in dolce falda  
di viva neve [...].

(RVF, 146, vv. 5-6)

Con i denti, definiti sommariamente «eburnei» dal Fuscano, come dettato dal canone che solitamente li fissa d'avorio, terminano i figuranti petrarcheschi per la donna delle *Stanze*. I «rubicondi coralli», che Fuscano sceglie per la bocca, la «chiara alba», il cui splendore si riflette sulla gola, e le guance che, prima nel canone lungo, Fuscano ha immaginato cosparse di perle orientali e infuocati rubini, non compaiono nei *Rerum vulgarium fragmenta* come metafore o figuranti legate al volto di Laura. Se per la gola, in precedenza, Fuscano utilizza un figurante petrarchesco definendola «non d'altro colore che di caldo latte toccata», a simiglianza del collo di Laura «ov'ogni lacte perderia sua prova» (RVF, 127, v.78), il corallo, secondo Pozzi, «compare se non tardi, non prima del Quattrocento ed in sede esclusivamente lirica»,<sup>277</sup> così come il rubino «è se non instaurato, certo propagato dal Boccaccio (poiché il “perle, robini et oro” di RVF 263,10 non può essere riportato al canone)»<sup>278</sup>. Ancor più problematica è la scelta di accostare, per le guance, al rosso dei rubini il bianco della perla, solitamente usata da Petrarca come figurante dei denti:

Il caso di perla è veramente significativo perché tocca i due estremi della specializzazione più stretta (quand'è volta a designare i denti) o del ridursi a zero del

---

<sup>275</sup> L'originale 'tenzone' tra un particolare del viso e le «matutine rose» si ritrova anche in Bembo e in Sannazaro, sebbene riferita nel primo alle guance e nel secondo alle labbra: «de morbide guance [...] contendono con la colorita freschezza delle mattutine rose» (*Asolani*, Libro II, 22); «Le labra erano tali che le matutine rose avanzavano» (*Aradia*, Prosa IV, 6).

<sup>276</sup> G. POZZI, *Temî, topoi, stereotipi*, cit., p. 403.

<sup>277</sup> G. POZZI, *Il ritratto della donna*, cit., p. 11. Il corallo ricorre ad esempio nella *Nencia* di Lorenzo de' Medici, ottava 4 («de labra rosse paion di corallo»).

<sup>278</sup> *Ibidem*

suo valore figurativo [...]. Fra questi due poli, perla è un figurante neutro che indica una generica bianchezza, come già in Dante.<sup>279</sup>

Concluso anche il canone breve dei colori, come ne *I ritratti*, è possibile l'agnizione della donna finora ammirata e descritta dal Philologo, proprio perché, come precisa Quondam a proposito del dialogo trissiniano, «è stata descritta l'immagine secondo le procedure proprie di un pittore».<sup>280</sup> Se ne *I ritratti* il riconoscimento è affidato a Pietro Bembo, ai cui occhi Vicenzio Macro ha minuziosamente dipinto il ritratto affinché potesse aiutarlo ad individuare la donna di «divina bellezza» da lui ammirata, nelle *Stanze* più che di agnizione si dovrebbe parlare di svelamento. Il Philologo, «sospinto dal desio di sapere chi questa dea fusse», si accosta al luogo ove costei siede insieme ad altre ninfe, quando d'improvviso:

vidi che due di quelle in piè levatesi con maestà di novelle spose a passo a passo,  
verso me si facevano.<sup>281</sup> (c. X17)

A costoro Philologo rivolge un esplicito appello:

vi piaccia non vetarmi che da voi stesse chi tutte voi siete saper mi sia concesso,  
perché gli fiori negli campi, l'odor negli fiori, la chiarezza ne l'acque, la soavità ne  
l'aura, la serenità ne l'aere et lo verdeggiar ne l'herbe, mostrano segni di havervi como  
dee ricevute et, si così è, penso ch'in compagnia de la bella Ciprigna siate discese per  
honorare gli casti fochi di suoi sacri altari, né credo che dal suo caro Adone non fu  
mai vista sì bella come fra voi questa hora si mostra. (c. X17)

Ritorna in questo passaggio ancora il ricordo di Boccaccio. Anche nella *Comedia delle ninfe* il protagonista, Ameto, si chiede se una delle ninfe da lui ammirata possa essere Venere, nonostante, a differenza di Philologo, si convinca subito del contrario proprio perché gli elementi della Natura non gli sembrano dare segnali della presenza di una Dea:

Or potrebbe elli essere che costei fosse Venere, discesa ad onorar li suoi templi? Io  
non so; ma io non credo che più bella, né tanto mai si mostrasse ad Adone. [...] E  
come verrebbe qui dea che la terra non desse altri segnali? I prati tengono i fiori che  
si sogliono e l'acque quella chiarezza; alcuno odore più che l'usato non corre per lo  
caldo aere e l'erbe, per lo sole passe, non levano liete le sommità loro; nè s'è mossa la  
terra, nè queste donne l'hanno come dee ricevute, non meno belle di loro.

(*Comedia*, cap. XV, 9-12)

---

<sup>279</sup> G. POZZI, *Temi, topoi, stereotipi*, cit., pp. 415-416. Cfr. Dante, *Donne ch'avete intelletto...*, v. 47 («color di perle ha quasi») e *Paradiso*, III, v. 14 («perla in bianca fronte»).

<sup>280</sup> A. QUONDAM, *Il naso di Laura*, cit., p. 319.

<sup>281</sup> Ennesimo retaggio del Boccaccio: «le quali [ninfe] vegnenti con non altra andatura che soglia fare *novella isposa*, s'approssimano alla fonte» (*Comedia*, cap. XV, 4).



La risposta delle ninfe a Philologo-Fuscano è veloce ed esauriente. Tratteggiando la storia della leggendaria fondazione di Napoli, costoro svelano al protagonista che la donna di cui si «mostra ammirato», e che è con tutta evidenza il *double* onirico della corifea ninfa protagonista delle *Stanze*, è Partenope:

Ma quella del cui splendore tu, più che de l'altre, ti mostri ammirato, è la nostra Parthenope, vergine bellissima, prima di tutte noi qui regalmente sepolta. Et quando lo sdegno di Giunone costrinse gli populi Calcidici di abandonare le proprie loro case, qui fu da loro trovata, dove, examinata la conditione del nobilissimo sito, il quale sotto picciola fatica, segni di fertile utilità non solo dimostrava, et la gratiosa conditione del cielo, che a loro complessioni ben disposta si trovava, ma il loco dotato di aprichi et fruttiferi colli, et ancho il dilettevole lito da piacevoli onde bagnato, furono potissima cagione di fare vicino le salse acque, che tra il gratioso Pausilipo e il gran Vesevo vicendevolmente ondeggiando, sopra l'incinerate membra de la sepolta vergine le novelle mura fondare. Et pigliandon lor felice augurio de la virginal tomba, alzati già gli fondamenti et a quelli mura fortissime sovrageunte, in breve tempo d'ornati palagi, di sacri templi, d'ampli theatri et d'altre ricche architetture la città fornirono et quella, per eterno nome de la sepolta vergine, Parthenope chiamarono, la quale, come già si vede, via più con felice miglioramento moltiplicata, negli presenti secoli qual più bella di sito, di patrii più nobil et di popoli più ornata, a tutto il mondo famosa et notabile è pervenuta, hor questo mi disse ti basta.

(cc. X1r – v)

Il racconto della leggendaria storia di Napoli mostra in filigrana che, ancora una volta, la fonte utilizzata, o meglio in tal caso 'sintetizzata', dal Fuscano è Boccaccio che, nella *Comedia delle ninfe fiorentine*, affida a Fiammetta una delle più lunghe e circostanziate narrazioni della fondazione di Napoli (cap. xxxv, 2-22).<sup>282</sup>

I fondatori calcidici, abbandonata l'isola di Eubea, stabilitesi a Caprea (Capri) e «molto moltiplicati», colonizzarono le isole Pitecuse (Ischia e Procida), che pure «per cresciuta prole (l')abbandonarono», fondando Cuma, vicino al lago d'Averno. Vari sono i tasselli che il Fuscano acquista dal racconto boccaccesco. La «nobilissima e popolata» cittadina di Cuma ebbe «cagione di mancamento» a causa di «*Giunone invidiosa*»<sup>283</sup> che costrinse «*molti d'abandonare le proprie case*». Saliti sopra Falerno (Posillipo), i popoli fondatori, osservando ammirati la ricchezza del territorio sottostante, «*videro quello con breve fatica utile a' loro divisi. Essi primieramente essaminata la conditione del cielo, umile e accostante alle loro compressioni la trovarono, e il luogo, sollevato con picciolo colle dal mare, videro*

---

<sup>282</sup> «Il grafico delle fonti della leggendaria fondazione di Napoli, qui raccontata da Boccaccio, è assai confuso e sfumato. [...] Pare dunque che il Boccaccio si sia giovato di tradizioni indigene orali che presentavano la leggenda in una versione diversa da quella rispecchiata dalla *Cronaca di Partenope*» Cfr. G. BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe*, cit., pp. 949-950, nota 4.

<sup>283</sup> Si riportano per comodità in corsivo i passaggi chiaramente riecheggiati dal Fuscano.

*fruttifero e abbondante». Così «vicini alle poche onde che tra Falerno e Veseo stanche mettono in mare, neli eminenti luoghi fondarono nuove mura».*

Boccaccio prosegue a lungo nella narrazione, attribuendo ancora una volta all'ira di Giunone la causa dell'ennesimo trasferimento dei popoli da quella che fu chiamata Partenope (*Palepolis*), in ricordo di una «nobile sepoltura» lì trovata, recante l'iscrizione «Qui Parthenopes vergine sicula morta giace»,<sup>284</sup> e da loro inizialmente considerata presagio di future disgrazie. Tuttavia, continuando la persecuzione della dea Giunone, i «mobili popoli», dando migliore interpretazione all'antico avello, deliberarono di ritornare «sopra le sepulte membra partenopee» e «*la parte maggiore i cominciati fondamenti altra volta rinnova nelle piagge alte e a quelli aggiugne mura fortissime [...]. E in picciolo tempo di teatri, di templi e d'alti abituri bellissima si poté riguardare; e ciascuno giorno moltiplicando di bene in meglio, poté essere dalle circostanti città menomanti invidiata; e ne' presenti secoli più bella che mai e di popolo ornatissima piena si vede e in tanto ampliata che, l'una con l'altra delle antiche terre congiunta, sono una città divenute, notabile a tutto il mondo».*

Il ricordo del Trissino e di Boccaccio, inoltre, non è esplicito solo in queste pagine in prosa, dal momento che il Fuscano, abile sarto, non getta via i residui del suo taglia-e-cuci, ma li inserisce come 'toppe' d'autore in luoghi alquanto significativi (e ben evidenti) delle *Stanze*.

È il caso della conclusione della dedica ad Alois, chiaramente suggestionata dai *Ritratti* trissiniani:

i concetti miei [...] quando li veri loro sensi saran gustati, *poran forse dilettere a quelli che son hora et a quelli che dopo lor verranno*. Et a questa città saranno per avventura *tanto più grati, quanto vedrà sue belle membra, non in marmo intagliate, non in tavole dipinte, ma, fra quelle colorate parole che le Muse m'han concesse*, dal vivo ritratte [...]. (cc. C2v - C3r)

quelli che sono ora, e quelli, che dopo noi verranno, si potranno e dilettere e meravigliare; e forse a questa donna divina, se mai a le sue mani pervenirà, tanto sarà più grato, quanto che nè di metalli, nè di marmi, nè di colori il vederà; ma fatto di parole, e di sentenzie da le Muse dettate. (*I Ritratti*, p. 277)

Ed è il caso anche della ottava finale delle *Stanze*, con il paragone tra la «debil penna» dell'autore e le «penne d'Icaro», che riecheggia la chiusa della *Comedia delle ninfe*:

---

<sup>284</sup> Cfr. *Cronaca di Partenope*, a cura di A. Altamura, cit., pp. 60-61: «tal nome pigliò da una giovenetta non maritata e vergene chiamata Partenope, di una eccellente e grandissima bellezza, figliuola del Re di Sicilia la quale, venendo con gran moltitudine di navi a Baia, casualmente in quel medesimo luogo infermò e morì. E là fo sepolita [...] e consequentemente la città, la quale meritao essee chiamata Partenope».

Et perché sola fusti et sei la guida  
di trarti presso, la mia debil penna,  
hor che seguirti più non si confida,  
quant'ella dolcemente può m'accenna  
che con tua gratia da te la divida,  
*acciò che non con Icaro s'impenna,*  
onde a tue belle membra pellegrine  
Che mi diero 'l principio io lascio 'l fine.  
(II.194, c.V1r)

e così l'opera mia, guidata per gli  
umili piani, temente d'Icaro li miseri  
casi, è alla sua fine presente.  
(*Comedia*, cap. I, 2)

Rivelata verosimilmente l'identità della donna, reale protagonista delle *Stanze*, il lettore è ormai vicino a gustare il frutto della noce.

Se per Giglio la Vergine Partenope potrebbe essere un'«allegoria dell'Accademia pontaniana»,<sup>285</sup> più semplicemente si intuisce che l'amore dimostrato da Alpitio, Attilio, Herminio e da Philologo stesso, motore del viaggio, foriero di sofferenze e narrato attraverso moduli duecenteschi e petrarcheschi, è allegoria dell'amore per Partenope, per la stessa città di Napoli.

Le personificazioni del Sebeto, di Posillipo, Mergellina, Nisida, Antiniana, del Vesuvio, inducono a ritenere che, indubbiamente muovendosi nel solco della tradizione pontaniana, il Fuscano ha voluto creare l'immagine 'vivente' di Napoli, l'attraente «blanda» sua personificazione, Partenope che, come Lepidina rivela all'amato Macrone:

[*Lepidina*]

Magnetem gerit illa oculis *stellamque supremam*.  
venerit ad litus, trahit ad sua lumina pisces;  
iverit in silvas, trahit ad spectacula cervos,  
ilicet indomiti surgunt ad proelia tauri;  
verterit illa oculos in quem iuvenemve senemve,  
ille perit: miseris haec crescit amantibus error.

[*Macron*]

Me miserum, ne oculos in me quoque vertat et ipse  
avellar procul his, procul ah, Lepidina, lacertis.

---

<sup>285</sup> Cfr. R. GIGLIO, *Appunti per Giovanni Berardino Fuscano*, cit., p.684: «la Vergine Partenope è allegoria dell'Accademia pontaniana, che viene esaltata attraverso il tripudio delle Ninfe che esprimono la bellezza della Natura che si manifesta attraverso i prodotti della poesia e dell'eloquenza. Partenope, ovvero Napoli, non è bella solo per quanto l'uomo abbia saputo costruire, ma anche perché la bellezza della Natura si riversa nelle anime di quanti poi riusciranno a trasfondere la bellezza dei celesti raggi nei canti e nelle opere».

[*Lepidina*]

[...] neu limis, mea lux, dominam spectaris ocellis,  
praesertim si blanda pedem nudarit...<sup>286</sup>

---

<sup>286</sup> Trad: «[*Lepidina*] (la dea Partenope) ha negli occhi una calamita e lo *splendore del sole*: se viene sul lido, attrae verso i suoi occhi i pesci, se va nelle selve, attrae i cervi a guardarla e subito si levano a combattere, indomiti, i tori. Su chiunque ella posi i suoi occhi, giovane o vecchio, non c'è più scampo per lui: questa fanciulla cresce per fare impazzire poveri innamorati. [*Macrone*] Ahimè! Ch'ella non volga anche su di me le sue pupille, che non mi strappi via, ahì, via, da queste tue braccia adorate, o *Lepidina*. [*Lepidina*] [...] Ma tu amore non guardare di sottocchi quella maliarda, soprattutto se, tentatrice, mostrerà il suo piede nudo». (G.G. PONTANO, *Poesie latine*, a cura di L. Monti Sabia, cit., tomo I, pp. 4-5).

## 7) «ROMPA LA NOCE CHI VOLE GUSTAR SUO FRUTTO»

La ‘noce’ è stata intaccata, il suo frutto è in parte gustato dal lettore<sup>287</sup> come dalle curiose presenze femminili che popolano il sogno di Philologo e che giustificano la loro apparizione con una chiara richiesta che fa eco alla precedente del protagonista:

in questo loco ameno, dove in la forma che vedi apparsi te semo, ne ha condutte la cagione di poter da te intendere come, nel dipingere le vaghe membra del sito de la bella Parthenope, hai solamente la bellezza de le piagge, rivi, liti, colli, poggi, scogli et giardini decantata, et la proprietà loro in similitudine di vaghe nymphe hai trasformata, né de la viva venustà di tante bellissime donne et leggiadre donzelle che vi sono fare mentione particolare ti ha piaciuto.

(c. X3r).

La risposta di Philologo, che ormai smette i panni del personaggio e cala la maschera della finzione letteraria per lasciar intravedere il volto dell'autore Fuscano, è lunga ed articolata nel suo giustificare l'esaltazione esclusiva della bellezza naturale del sito partenopeo.

La scelta di trasformare «le piagge, rivi, liti, colli, poggi, scogli et giardini» in «vaghe nymphe» è stata anzitutto dettata dal desiderio di esser amico della «odiata verità» e nemico delle «velenose adulationi» (c. X3v), necessarie «si ad ornare parimente la copia di belle donne, che l'inclita Parthenope possede, postomi fusse» (ivi), inizia a spiegare Philologo.

Il Fuscano sembra voler prendere le distanze dallo specifico filone della lode delle dame partenopee, che avrà una sua fortuna nello stesso torno di anni col Capanio, il Beldando e il Di Leo<sup>288</sup> e pur risaliva all'amato Boccaccio e alla sua *Caccia di Diana*. Un'opera, quest'ultima, del

---

<sup>287</sup> Il motto che Fuscano ‘sembra’ coniare, segnando la blanda allegoria sottesa al suo poema è, a sua volta, retaggio dantesco. Guardando alla tradizione dei commentatori danteschi, è già di per sé significativo che, non a caso, se ne serva il Landino, se pure in altro contesto. Commentando *Inferno*, XXIX, vv. 133-139 e, nello specifico, l'incontro di Dante nella decima bolgia con l'alchimista Capocchio, Landino traduce Benevenuto da Imola: «[Capocchio] disegnò nelle sue unghie tutto il progresso della passione di Christo; et sopra giugnendo Danthe con la lingua la cancellò. Il che fu molesto a Danthe, perché gli pareva più mirabile opera di colui che scripse sì sottilmente la Iliade d'Homero che la mettea *in uno guscio di noce*». In particolare, uno dei riferimenti al guscio della noce proprio come simbolo di allegoria è in Pietro Alighieri (commento a *Purgatorio*, VIII, vv. 19-36): «Nam, homo scribens aliqua moraliter non debet hoc facere subtilibus transumptionibus et figurationibus, sed grossis, ut egit Esopus in suis fabulis ostendes hoc dum dixit: “Et nucleum celat arida testa bonum”, accipiendo nucleo pro vero integumento incluso in sua grossa allegoria, ut *in testa nucis*».

<sup>288</sup> Cfr. *Lodi di dame napoletane del secolo decimosesto dall'«Amor prigioniero di Mario Di Leo, con notizie ed estratti di altri poemetti sincroni di simile argomento*, a cura di G. Ceci e B. Croce, Napoli, 1894. L'elogio delle donne illustri napoletane ricorre talvolta anche nelle successive ‘descrizioni’ di Napoli. Si veda, ad esempio, il citato *Ritratto* di G.B. Del Tufo, Ragionamento IV.

periodo napoletano dalla quale è probabile che il Fuscano, per certi versi, tragga ispirazione, se si guarda a quel coro di «donne leggiadre», devote a Diana, calate nel contesto di un *locus amoenus* (I, vv. 1 sgg), tra le quali una «donna, il cui nome si tace» emerge tra le altre (I, v. 46 e IV, v. 1).

Il Boccaccio sembra, in verità, una latente presenza in queste pagine conclusive, dove Philologo-Fuscano non solo tratteggia l'*imago* di Partenope in margine alla *Comedia* e ai trissiniani *Ritratti*, non solo narra la storia della mitica fondazione di Napoli 'sintetizzando' il racconto di Fiammetta, ma – inserendosi nel filone della letteratura misogina che vede tra le sue punte più avanzate proprio il *Corbaccio* – si lancia in un duro biasimo della 'artificiosa' bellezza femminile. Si tratta di un'aspra requisitoria che certamente non poco deve alla probabile condizione religiosa e forse 'teatina' del Fuscano, alla sua frequentazione col rigoroso Carafa e al suo essere 'familiare' nel monastero femminile di rigida chiusura della Sapienza. Una virata 'reazionaria' che non stupisce, insomma, in un autore che l'anno successivo, nel 1532 a Napoli presso il Canzer, da alle stampe quel testo diametralmente opposto alle *Stanze* che è la penitente *Paraphrasi nel quinquagesimo psalmo*.

Riagganciandosi alle ottave conclusive del poemetto (II. 185 e sgg.), con cui Philologo si congedava dal «sito gentil» di Napoli lodato quale esempio della bellezza intesa come «splendor del sommo bene», Fuscano si improvvisa nelle pagine in prosa 'estetica' e, incalzato dalle richieste delle giovanette, l'artificio della preterizione lo fa incamminare proprio verso le «odiose dispute» tra la «sensibile et intellegibile adornezza», che pur dichiara di voler evitare (c. X3v).

Nell'ottava 188 Philologo, rivolgendosi direttamente alla bellezza, ha osservato: «più splendi quanto più pudica / e più onesta ti mantieni», riproponendo l'accostamento pudicizia – onestà che ricorre anche nel primo canto, ove platonicamente si afferma che «amor è desiderio di bellezza» e che «si fiamma impudica un core accende / dishonestade e non amor l'offende». La suggestione platonico-ficiniana, che pur è ben evidente nelle pagine in prosa, è accostata dal Fuscano al ricordo della tradizionale misoginia, esplicita nel *Corbaccio* (come nel *De mulieribus* e nel *De casibus*), in margine al quale chiarisce le peculiarità di questa «sensibile», artificiale e perciò disonesta bellezza, che fa «difforme l'anima dal corpo»<sup>289</sup> (c. X4r), diventando «biasimevole» e «detestabile».

Nel *Corbaccio* Boccaccio prende a biasimare, tra l'altro, l'uso dei cosmetici con i quali le donne «alla libertà degli uomini tendono i lacciuoli»:

---

<sup>289</sup> È ancora in sintonia con quanto scritto nelle ottave sull'amore: «... *difforme* cosa l'huom mai prezza, / si amor è desiderio di bellezza» (I. 85, c. H1r).

E primieramente alla libertà degli uomini tendono i lacciuoli, sé, oltre a quello che la natura ha loro di bellezza o d'apparenza prestato, con mille unguenti e colori dipignendo, e or con solfo e quando con acque lavorate e spessissimamente co' raggi del sole i capelli, neri dalla cotenna prodotti, simiglianti a fila d'oro fanno le più divenire.

(*Corbaccio*, 137)<sup>290</sup>

Nate «serve», le donne si industriano dunque ad accalappiare ricchi mariti «ed incontanente prendono speranza e aguzano i desideri alla signoria»:

e, faccendosi umili, obbedienti e blande, le corone, le cinture, i drappi ad oro, i vai, i molti vestimenti e gli altri ornamenti varii, de' quali tutto di si vegon splendenti, dai miseri mariti impetrano.

(*Corbaccio*, 139)

La condanna per gli eccessivi ornamenti, che rendono le donne «somiglianti le pioviche meretrici», giunge allora ferma nel *Corbaccio*:

E primieramente alle fogge nuove, alle leggiadrie non usate, anzi lascivie, e alle disdicevoli pompe si danno; e a niuna pare essere bella né raguardevole, se non tanto quanto ella ne' modi, nelle smancerie e ne' portamenti somigliano le pioviche meretrici; le quali tanti nuovi abiti né disonesti possono nella città arrecare, che loro tolti non sieno da quelle che gli stolti mariti credono esser pudiche.

(*Corbaccio*, 142)

L'eco della tradizionale e boccacesca misoginia si trasforma in biasimo della «pestifera affettazione» nelle pagine del Cortegiano di Baldassarre Castiglione, che punta il dito contro il «troppo desiderio» delle donne di sembrar belle:

Gran desiderio universalmente tengon tutte le donne di essere, e quando esser non possono, almen di parer belle; però, dove la natura in qualche parte in questo è mancata, esse si sforzano di supplir con l'artificio. Quindi nasce l'acconciarsi la faccia con tanto studio e talora pena, pelarsi le ciglia e la fronte, ed usare tutti quei modi e patire que' fastidi che voi altre donne credete che agli omini siano molto secreti, eppure tutti sanno. [...] questi vostri difetti di che io parlo vi levano la grazia, perché d'altro non nascono che da affettazione, per la qual fate conoscere ad ognuno scopertamente il troppo desiderio vostro d'essere belle.

(B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, XI)<sup>291</sup>

Il Fuscano, inserendosi in un solco ben delineato, condanna parimenti le donnesche arti adulatorie («gli maghi lor giochi, gli venefici

---

<sup>290</sup> G. BOCCACCIO, *Corbaccio*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. V (II), Milano, Mondadori, 1994.

<sup>291</sup> Tutte le citazioni sono tratte da: B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano con una scelta delle Opere minori*, a cura di B. Maier, Torino, Utet, 1955, 1964<sup>2</sup> (riveduta e aggiornata nel 1981).

risi, gli lascivi lepori, le molli delitie, le vane lusinghe, le tumide ambitioni, le ambiziose superbie et le soperbe pompe», c. X4r), constata il tramonto della «professione di nobili costumi, di verecunda modestia, di vera honestà et di semplice humanità» (c. X4v) e l'ascesa della smania per il «vestir vario d'ornamenti, et di pompe [...] che non meno è commune a le meretrici, che a quelle che chiamar si vogliono honeste» (ivi) e per «le nove foggie, le varie frappe, gli sottili ricami, gli sfacciati lavori et le industrie arti solo a lascivia incitative». Come nel *Corbaccio* (e nel *Cortegiano*)<sup>292</sup> anche nelle *Stanze* giunge il topico biasimo dei cosmetici con cui le donne credono di poter supplire alla Natura che, in realtà, non rende mai carente la bellezza da essa stessa creata:

Ponnose anchora lodare le bellezze a le quali, anchor che la natura a nulla parte sia mancata, non cessano d'usare quelli artificij negli quali si gli capelli vivi agli morti capelli sapessino parlare, si le pelate ciglia potessino gridare, si a l'impiastrata carne fusse concesso di scovirsi, tante querele et tante frodi s'udiriano che l'orecchi d'ascoltarle, la lingua poi de dirle et gli occhi di esserno ingannati temeriano? Che dirò degli unguenti, de le acque et de l'ogli, che a sapergli fare si stancano le arti [...]<sup>293</sup>

(cc. X4v-Y1r)

Nonostante la lieve contraddizione avvertibile confrontando queste affermazioni e un rapido passaggio della 'descrizione' di Partenope («Costei senza dubbio era bellissima, ma *con l'arte* s'accresceva maggior bellezza»), pienamente giustificabile nell'ottica del *collage* realizzato dal Fuscano, le dure parole e le tinte fosche usate per tratteggiare in negativo le peculiarità della artificiosa bellezza «sensibile», sono ovviamente funzionali al risalto e all'elogio della bellezza ficinianamente intesa, caratterizzata e identificata dal Fuscano con quella terrestre e naturale in cui 'splende' il segno divino:

<sup>292</sup> B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, ed. Maier, cit, libro I, XL: «Non vi accorgete voi, quanto più di grazia tenga una donna, la qual, se pur si acconcia, lo fa così parcamente e così poco, che chi la vede sta in dubbio s'ella è concia o no, che un'altra empiestrata tanto, che paia aversi posto alla faccia una maschera, e non osi ridere per non farsela crepare [...]».

<sup>293</sup> Si legga anche il seguente ulteriore passaggio dell' 'epilogo': «Et istimando per molto sciocca quella bellezza che dagli ornamenti de l'anima non è fatta bella, non ho voluto pormi a lodare le fattezze di ricchi portamenti, non le vaghezze adulterate, non biancheggiamenti di fastidiosi liquori, non liniamenti di mescolati colori, non hami di parole, non esche di voci, non figure di adornar conviti, danze et giochi, dove le semplici anime se incavestrano, imperò che da niuna bell'anima procede che 'l viso di biacca né d'altri falsi colori se imbellisca, et de le parti nascose tacendo, non vole che 'l corpo di gemme, d'oro et di ricchissimi drappi si carga, perciò che simili ornamenti et affettationi non da Natura, né da lei s'imparano, ma da le intagliate pietre et da figure sovra drappi lavorate si essemplano» (c.Y3r).



Ciascuna cosa, che dal temperamento di varie cose ben composta viene, porge decoro et quello decoro et proportionata compositione che da lei risulta si chiama bellezza, dunque tutte le cose temperatamente composte si ponno dire belle, et da loro può nascere amore, o vero diletatione, si come in mirare la vaghezza di colori, in odorare la soavità d'odori, in gustare la dolcezza di sapori et in ascoltare la concinnità di voci.

(c. Y1r)

V'è in questo passaggio un recupero, e una semplificazione, dell'ideale ficiniano ricorrente nella cultura cinquecentesca:

Quando noi diciamo amore, intendete desiderio di bellezza [...] e la bellezza è una certa grazia la qual maximamente el più delle volte nasce dalla conrispondentia di più cose; la qual conrispondentia è di tre ragioni. Il perché la gratia che è negli animi è per la conrispondentia di più virtù; quella che è nei corpi nasce per la concordia di più colori e linee. Ancora gratia grandissima ne' suoni per la consonantia di più voci apparisce. Adunque di tre ragioni è la bellezza: cioè degli animi, de' corpi e delle voci. Quella dell'animo solo con la mente si conosce; quella de' corpi con gli occhi; quella delle voci non altro che con gli orecchi si comprende. [...] e la bellezza del corpo umano in una certa conrispondentia consiste, e la conrispondentia è certa temperantia...

(M. FICINO, *El libro dell'amore*, I, iv, 9 e sgg.)<sup>294</sup>

Questo tipo di bellezza, caratterizzato da proporzione, temperamento,<sup>295</sup> decoro, ha degli evidenti referenti, per Fuscano, nella «vaga Primavera», in un «intessuto giardino», in un «bel palagio con misurate proportioni edificato», e conserva il fondamentale attributo oraziano della sintesi tra utilità e diletto («tutte queste cose, et altre simili si ponno lodare non solo per belle, ma per utili, et dilettevoli», c. Y1r).

È necessario, però, per Fuscano rendere ancor più esplicito chi detiene il primato della bellezza «intellegibile», ovvero «la fruttifera terra produttrice non solo degli nutrimenti di nostra vita, ma degli ornamenti di nostre personi studiosa, degli piaceri di nostri sensi serbatrice et di moltiplicare il morto in lei seme solertissima curatrice» (ivi). Terra che

---

<sup>294</sup> Cfr. M. FICINO, *El libro dell'amore*, ed. cit., pp. 15-16. Si veda anche P. BEMBO, *Asolani*, ed. cit., p. 467: «(la bellezza) non è altro che una grazia che di proporzione e di convenenza nasce e d'armonia nelle cose, la qual tanto è più perfetta ne' suoi soggetti, tanto più amabili essere ce gli fa e più vaghi [...]. Perciò si come è bello quel corpo, le cui membra tengono proporzione tra loro, così è bello quello animo, le cui virtù fanno tra sé armonia; e tanto più sono di bellezza partecipi e l'uno e l'altro quanto in loro è quella grazia, che io dico, delle loro parti e della loro convenenza, più compiuta e più piena» (libro III, vi).

<sup>295</sup> Cfr. B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, ed. cit., IV, LI-LII: «adunque si po desiderare la bellezza; il nome universal della quale si conviene a tutte le cose o naturali o artificiali che son composte con bona proporzione e debito temperamento, quanto comporta la loro natura. Ma parlando della bellezza che noi intendemo, che è quella solamente che appar nei corpi e massimamente nei volti umani, e muove questo ardente desiderio che noi chiamiamo amore, diremo che è un flusso della bontà divina».

Fuscano elogia per le sue virtù di mansuetudine e liberalità, muovendosi vagamente ancora in margine ai trissiniani *Ritratti*, ove si ritrova un concetto di bellezza che può parimenti aver suggestionato queste pagine in prosa:

la mansuetudine, la magnanimità, la temperanza, la erudizione, e le altre virtù assai più lodo [...]; quella giudico essere solamente perfetta bellezza, ove in un medesimo subietto la virtù de l'anima e la formosità del corpo concorreno. [...] E però la bellezza da per sé non vale, s'ella non è da i debiti ornamenti accompagnata, non dico né da gemme, né da oro, né da preziosissime veste; ma essere vuole da temperanza, da mansuetudine, e da le altre virtù, e da i lodevoli costumi, che da queste ne nascono, adornata.

(*I ritratti*, pp. 273-274)

«Immenso elemento», prima fra i quattro empedoclei, la terra non si adorna, come le più impudiche donne, di «cose adulterine, non fuchi, non succhi, non untioni, non empiastri, non bastardi colori» (c. Y2r), ma «simplicemente in sua natura il suo parto mantiene» (ivi) e soprattutto, come accennato nell'ottava 185, testimonia che la bellezza è «splendor del sommo bene», un concetto chiaramente ficiniano,<sup>296</sup> che in Fuscano va a coincidere forse con la formazione religiosa e col più genuino dettato cristiano:

la mente presa non senza stupore si move a contemplare il fattor di quella et a rendergli gratie, ché sotto l'amplissimo velo di questa sua machina ne mostra di poter conoscere per sue creature esso creatore, et fruire la somma sua potentia, la sola sapientia et l'infinita benignitate, con le quali produce, regge et con modo ineffabile governa la grandezza de le cose create.

(cc. Y1v-Y2r)

Al Fuscano non resta, allora, che affermare con forza che «deve la maestra terra di sue *colorate bellezze dipinta* esser in sommo pregio» (c. Y3v), e lasciar intuire come insieme ai panni dell'esteta abbia vestito nelle *Stanze* anche quelli del 'pittore',<sup>297</sup> servendosi, a tal proposito, di «parole colorate»:

---

<sup>296</sup> Si pensi, sfogliando il *Libro dell'amore*, al solo titolo del libro II.III, «Come la bellezza è splendore della bontà divina».

<sup>297</sup> B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, ed. cit., I, XLIX: «E veramente chi non estima questa arte [la pittura] parmi che molto sia dalla ragione alieno; ché la machina del mondo, che noi veggiamo con l'amplo cielo di chiare stelle tanto splendido e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, valli e fiumi variata e di sì diversi alberi e vaghi fiori e di erbe ornata, dir si po che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta; la qual chi po imitare parmi esser di gran laude degno; né a questo pervenir si po senza la cognizione di molte cose, come ben sa chi lo prova».

Li concetti miei [...] a questa città saranno per aventura tanto più grati, quanto vedrà sue belle membra non in marmo intagliate, né in tavole dipinte, ma, fra quelle colorate parole che le Muse m'han concesse, dal vivo ritratte da coltissimi spiriti vagheggiare.

(cc. C2<sup>v</sup>-C3<sup>r</sup>)

Sembra giusto, pertanto, ripercorrere alcuni passaggi del poemetto in cui Philologo non casualmente osserva la «vaga pittura» dei luoghi circostanti e ne constata l'ineffabilità:

A chi dir pensa con ricche parole  
del loco adorno *la vaga pittura*,  
saria possibil pria dar lume al sole  
et insegnar bell'opre a la Natura [...].

(I. 10, c. D1<sup>v</sup>)

Altrove dichiara, secondo il *topos modestiae*, che non gli è stato concesso di bere al sacro fonte della poesia che insegna a «dipinger» con parole colorate:

[...] non mi è concesso  
bever a l'acque di quel sacro fonte,  
che *con parole colorate avezza*  
*dipinger* com' in l'alma è una dolcezza.

(I. 43, c. E4<sup>r</sup>)

Anche nel breve scambio di battute con Alpitio su temi di poetica, ripresi dalla dedica-trattatello, Philologo sancisce la capacità del «dotto stil» del poeta-pittore di eternare le gesta umane attraverso «vivi color»:

Non saria in voce la pietà di Enea,  
né s'udriano gli errori hoggi d'Ulysse,  
non le lagrime anchor di Citherea,  
non l'odio ch'al suo petto Iunon fisse,  
non il rumor di bona fama et rea,  
*s'il dotto stil de chi altamente scrisse*  
*non dimostrasse, in più belli volumi,*  
*vivi color*, che son polve, ombre et fumi.

(I. 73, c. G3<sup>r</sup>)

Infine, nell'invocazione alla «diva prole» con cui si apre il secondo canto, prega affinché possa «ritrarre» fedelmente ciò che vedrà:

vaglian miei prieghi, o sacra et diva prole,  
che sei et fusti sempre 'l mio sostegno,  
ch'io *ritrar* possa sotto 'l tuo favore

ciò che qui parla, puote et vede Amore.

(II. 1, c. I4r)

Osservando il sito napoletano come un pittore, ma con occhi da letterato, servendosi delle «colorate parole» che le Muse gli hanno concesso, quali strumenti atti a ritrarre le «colorate bellezze» del sito, Fuscano è riuscito nel suo intento di realizzare quella «immagine dipinta» di Napoli, che nelle ultime battute dell'epilogo pur dichiara con modestia di non aver saputo 'cavare' dal suo intelletto:

Ché si havesse io potuto dal mio intelletto cavar così bene la tua *immagine dipinta*, come teco la tieni, senza dubio a la quantità che 'l tuo merto mi obliga, con la tua istessa ricchezza havrei, più che non ho pienamente, potuto soddisfare.

(c. Z1v)

La «dolce visione» – così come finalmente il Fuscano, non più con «velata faccia», definisce il viaggio del suo *alter ego* Philologo (c. Z1r) – dell'«adorno giardino», coincidente col «vago, gratioso, ameno et gentil sito napoli[ta]no», gli ha mostrato un «incomparabil esempio» dell'«universale bellezza», ove splende la «deità del [...] fattore» (cc. Z1r-v).

Le *Stanze* non sono propriamente una 'descrizione' da offrire come 'guida' al lettore per additargli luoghi celebri cittadini, bensì un'elogio di Partenope, che ispira amore in quanto «vivo esempio di bellezze eterne» (II.49, c. M2v), e al tempo stesso *descriptio* di un dipinto che, riallacciandosi all'*utile dulci*, dia «non picciola diletatione et desio» (c. Z1v) di vedere e conoscere il sito napoletano.

*Descriptio* di un dipinto, perché proprio come se lavorasse su una tela (le «tavole dipinte») o scolpisse un bassorilievo (le «membra [...] in marmo intagliate»), Fuscano sembra realizzare, nel primo canto, uno sfondo ideale della città, cogliendo i luoghi più idonei a creare un secondo piano: il Vesuvio e il Monte Somma da un lato, con le verdi sponde del Sebeto e la villa di Poggioreale alle pendici, la collina di Sant'Elmo dall'altra. Quindi, nel secondo canto, tratteggia il primo piano di questa pittura letteraria, zoomando su un luogo particolare, la collina di Posillipo, trasformata nel Parnaso napoletano, dove, all'ombra della tomba di Virgilio e nella cornice della misteriosa foresta, delinea i profili delle ninfe, le bellezze napoletane, còlte mentre danzano e cantano in tripudio, attorniate dalle personificazioni dei circostanti luoghi partenopei. E nel coro delle ninfe colloca «colei, c'have irretita / l'alma entro i lacci di sua gran beltade» (I. 81, c. G4v), Partenope, ovvero Napoli stessa che dallo sfondo idealmente avanza sino a trasfigurarsi, personificandosi, nel primissimo piano della tela. Partenope, di cui Fuscano non a caso ha voluto «*dipingere* le vaghe membra» e cui offre

allora l'opera, da intendersi come «il tesoro di [sua] bellezza» naturale e culturale.

Le *Stanze*, come sinteticamente sottolinea il Parenti, 'descrivono' «il paesaggio astratto e ideale della finzione letteraria»<sup>298</sup> e il Fuscano le offre probabilmente al lettore contemporaneo come un'opera 'risarcitoria', sul piano letterario, della critica fase di transizione che la città e il Regno di Napoli vivevano al tempo della scrittura, dalla conquista ad opera del Gran Capitano don Consalvo de Cordova alla politica di Ferdinando il Cattolico, dalla reggenza del Moncada all'assedio francese (1528). L'opera lascia avvertire solo qualche segnale della complessa situazione socio-politica nello spazio della prima dedica, ad esempio, con quegli «impeti di fame, di peste, di guerre e di assedi» in cui lo stesso Galeazzo Cicinello ha preferito lasciare la vita piuttosto che abbandonare la «cara patria», con chiaro riferimento all'imperversare della carestia e della pestilenza, che affliggevano il Regno sin dal 1522, e all'assedio del Lautrec del 1528.

Philologo-Fuscano vi ha compiuto un viaggio ideale, alla ricerca di «alcun bel sito amen(o)», per trovare il quale il suo itinerario ha dovuto deviare dal contingente, dove urge la violenza della storia, e lasciarsi guidare dal fidato amico Alpitio nei campi dell'immaginario.

La realtà urbana non è al momento 'descrivibile' e volgerle lo sguardo equivale a riaprire gli occhi, trasformando la «dolce visione» in «vista horrenda». È quanto accade cedendo alle lusinghe di quel luogo di delizie che era Poggioreale, il cui «palagio» e i cui «giardin'et loggie d'ogni canto / mi spinser che 'l mirassi», si giustifica Philologo, rispondendo all'invito inoltrato dalla Natura stessa, che non mostra più in questo luogo la sua intellegibile e divina bellezza, ma il frutto della violenza umana, e sollecita al rimpianto dei tempi in cui era rispettata e valorizzata. A Poggioreale si piange, infatti, l'«Aragoneo nome» e lo spento decoro del «re di spirti chiari», Alfonso il Magnanimo, si prende atto dell'onta arrecata ai giardini come a tutta la città di Napoli dall'assediate «infinito essercito di Galli», cui i nuovi politici hanno aperto le porte e cui solo le forze della Natura hanno fortunatamente concesso «poco [...] governo».

L'incontro con Alpitio sulle sponde del Sebeto non può che avvenire dopo questo breve ma lacerante risveglio sulla realtà urbana, perché nonostante l'io narrante dichiari di essersi ridestato all'alba in un indistinto *locus amoenus*, è da questo momento che il suo itinerario cittadino si presenta davvero come visione di sogno e Napoli diviene, nelle parole di Alpitio, la «giovenetta» Partenope. La realtà onirica ospita, allora, luoghi particolari come la collina di Sant'Elmo, il «colle sacrato» su

---

<sup>298</sup> G. PARENTI, *Un culture cinquecentesco...*, cit., p.128.

cui Philologo cancella di prepotenza il castello allora assediato, la tomba del *numen tutelare* Virgilio, la sannazariana collina di Posillipo-Parnaso ove ha sede la Pontaniana e, appunto, i ‘pontaniani’ dintorni (Nisida, Mergellina, Antiniana), luoghi cui si accede solcando le onde di un «mar tranquillo» o traversando grotte scavate per «magica arte».

Le *Stanze* offrono il ritratto di una Napoli ideale e consegnata al passato, ‘gentile’ e non ancora capitale,<sup>299</sup> sede di una ‘corte’ che, con un riecheggiamento certo significativo ed inserito proprio tra le ottave finali del poema, il Fuscano pone accanto alla corte urbinata descritta dal Castiglione, secondo il quale «tra le maggior felicità che se le possono attribuire, questa credo sia la principale: che da gran tempo in qua sempre è stata dominata da ottimi Signori» (*Il libro del Cortegiano*, I, II):

Tra le felicità sue maggiori,  
che teco si godea questo bel loco,  
fu quella che, mentre ottimi signori  
l’hebbber’ in mano, sempre in festa et gioco,  
in pompe, in giostre, in studi, in ampli honori,  
stava [...].

(II. 192, c. T4v)

---

<sup>299</sup> Il riferimento, alquanto esplicito, va naturalmente al saggio di G. GALASSO, *Da “Napoli gentile” a “Napoli fedelissima”*, in IDEM, *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche. 1266-1860*, Napoli, Electa, 1998, pp. 61-110.

NOTA METRICA  
«NE L'HUMIL STILO D'OTTAVA RIMA»  
OTTAVE, CANZONI E MADRIGALI

quella dolce maestà, che dalla natura viene, [...] ha invitato a ragionare del suo bellissimo sito ne *l'humil stilo d'ottava rima*, hoggi da eccellenti scrittori più che per adietro frequentato, tra' quali dalla candidezza del raro spirto di misser Ludovico Ariosto hoggi meravigliosamente si vede illustrato.

(cc. C2r-v)

«Forma elettiva del narrare lungo in versi»,<sup>1</sup> l'ottava rima<sup>2</sup> non vanta una solida tradizione nel contesto letterario del Cinquecento napoletano quando le *Stanze* sembrano costituire «l'unico poema in ottave [...] di qualche respiro, e di impegno narrativo e perfino dottrinale anche troppo esibito, che a Napoli si fosse prodotto».<sup>3</sup> Nel corso del Quattrocento l'ottava era stata utilizzata per un poemetto 'giullaresco', la *Storia di Ottinello e Giulia* (1456),<sup>4</sup> per volgarizzamenti, quali la *Batracomiomachia* di Aurelio de' Jacobucci, e per il poemetto mitologico *Clepsimoginon* di Pietro Jacopo de Jennaro. Accanto alle *Stanze* si collocano, invece, di poco precedente, *L'opera nuova nomata tempio de amore* di Iacopo Campanile (o Capanio)<sup>5</sup> e, poco più avanti, *Lo specchio de le bellissime donne napoletane*

---

<sup>1</sup> G. GORNI, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, in IDEM, *Metrica ed analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp.153-170 (part. p. 103).

<sup>2</sup> Sull'ottava rima cfr. A. LIMENTANI, *Struttura e storia dell'ottava rima*, in «Lettere Italiane», XIII, 1961, pp. 20-77; A. RONCAGLIA, *Per la storia dell'ottava rima*, in «Cultura neolatina», XXV, 1965, 1, pp. 5-14; C. DIONISOTTI, *La questione dell'ottava rima*, in *La metrica*, a cura di R. Cremante e M. Pazzaglia, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 329-338; A. BALDUINO, *Le misteriose origini dell'ottava rima*, in *I cantari. Struttura e tradizione. Atti del Convegno internazionale di Montreal 19-20 marzo 1981*, a cura di M. Picone, M.L. Bandinelli, Firenze, Olschki, 1984, pp. 25-47; IDEM, «*Pater semper incertus*». Ancora sulle origini dell'ottava rima, in IDEM, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 93-140; G. GORNI, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, cit., pp.153-170; IDEM, *Postilla sull'ottava e sulla terza rima*, in *ivi*, pp. 295-310; F. CALITTI, *L'ottava rima: stile pedestre, umile, moderno*, in «Anticomoderno», 1996, pp. 219-230; L. BARTOLI, *Considerazioni attorno ad una questione metricologica. Il Boccaccio e le origini dell'ottava rima*, in «Quaderns d'Italia», 1999-2000, pp. 91-99.

<sup>3</sup> G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca: Ioan Berardino Fusciano*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di F. MAGNANI, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 124-148 (part. p.132).

<sup>4</sup> Cfr. B. CROCE, *Poesia volgare a Napoli nella prima metà del Quattrocento*, in IDEM, *Aneddoti di varia letteratura*, I, Bari, Laterza, 1953, p. 46, L'opera fu composta per le nozze di Giulio Acquaviva e Caterina Orsini De Balzo ed ebbe una certa fortuna nella tradizione orale fino all'Ottocento. Cfr. *Le stampe popolari della Raccolta Imbriani* (con *Bibliografia* di P. Bianchi e R. Franzese), Napoli, 1986.

<sup>5</sup> Su Iacopo Campanile (Capanio) si veda la voce di G. PARENTI in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi DBI), vol. 17, Roma, 1974, pp. 411-412. Il poemetto, inserito nel ms. XIII G 42 (miscellaneo; Biblioteca Nazionale di Napoli), risalirebbe secondo il Croce agli anni Venti ma fu edito solo nel 1536 ad Alife nella stamperia del reverendo Acilio. Dedicata

dell'imolese Iacomo Beldando (Napoli, Sultzbach, 1536), *L'amor prigioniero* di Mario Di Leo,<sup>6</sup> anch'esso edito dal Sultzbach nel 1538 e il pruriginoso *Vendemmiatore* (1532-1534) del Tansillo. Nessuna di esse, come si noterà, lascia presagire dal titolo la scelta dell'ottava rima, un programmatico – e chissà fino a che punto voluto – 'ostracismo' del metro che anche il Fuscano aveva, come si è detto altrove, messo in atto:

Et perché osservan li eruditi scrittori di presupporre il nome della cosa di che si tratta nel principio d'ogni lor trattato, havend'io da ragionar di cose liete, dilettevoli, floride et gioconde, m'ha parso da l'ombra della bellezza poetica toglier qualche ornato velo et, sotto quello, dar nome a questa mia cosetta Tripudio di NYMPHE NAPOLITANE [...].

(c. C2v)

Al Di Leo che apre il suo *Amor prigioniero* nel segno del Poliziano e dell'Ariosto («Le gloriose pompe, i gran trofei / gli audaci assalti e le vittorie nove, / l'imprese canto [...]»), non ritenendo opportuno, come anche Beldando e Tansillo, all'altezza degli anni Trenta, affidare alla dedicatoria alcuna dichiarazione programmatica sulla scelta del metro, si contrappongono invece il Capanio prima e il Fuscano poi, accomunati in qualche modo dall'esigenza di 'giustificare' al contrario l'uso dell'ottava rima.

Nella dedica ad Altobello d'Ischia Iacopo Campanile alza un'egida riparatoria contro il probabile rimprovero del dedicatario, chiamando in causa l'*auctoritas* del lombardo Carlo Agnello e di altri dotti autori che in quella regione adoperano l'ottava rima:

---

dall'autore ad Altobello d'Ischia e da quest'ultimo a Costanza d'Avalos, l'opera prende spunto dalla descrizione del tempio del dio Amore per proporsi come elogio delle trenta colonne che lo sorreggono, le trenta più belle dame napoletane del tempo, inaugurando un filone encomiastico che sarà di lì a poco sostanziato in area napoletana dallo *Specchio* di Iacomo Beldando e dall'*Amor prigioniero* del Di Leo. Cfr. *Lodi di dame napoletane del secolo decimosesto dall'«Amor prigioniero» di Mario Di Leo, con notizie ed estratti di altri poemetti sincroni di simile argomento*, a cura di G. Ceci e B. Croce, Napoli, 1894, pp. XXV-XXIX e pp. 55-61; C. DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLX, 1963, p. 200 (nota).

<sup>6</sup> Su Mario Di Leo si veda la voce di A. FRETTONI, in DBI, vol. 40, 1991, pp. 62-63. *L'amor prigioniero*, edito nel 1538, risale secondo G. Ceci e B. Croce al 1536. Ripubblicata in area veneziana nel 1550 (presso Valvassori) e nel 1551 (presso Bindoni), l'opera venne inserita nella *Seconda parte delle Stanze*, raccolta curata da Ludovico Dolce ed edita dal Giolito nel 1563, e nelle sue successive edizioni, riapparendo in tempi più recenti grazie al Croce nelle *Lodi di dame napoletane*, cit., e al Parente che la ripubblicò integralmente ne *I drammi e le poesie italiane e latine* di Marc'Antonio Epicuro (Bari, Laterza, 1942). Il Dio Amore, che cerca invano di conquistare la terra di Napoli, viene imprigionato da uno stuolo ninfale guidato Diana e Bellona. Lo spunto per la rassegna delle dame napoletane è offerto dal poeta stesso che, catturato anch'egli durante lo scontro, chiede ad un cavaliere chi siano coloro che hanno preso parte alla battaglia con Amore.



escuseraime ancora del stile de scriverlo in stanze [...] che a questo me ha spronato la autorità del nostro candido Messer Carlo Agnello e de molti dottissimi scrittori che volentiero in Lombardia usano questo stile.<sup>7</sup>

All'altezza degli anni Venti del Cinquecento, evidentemente, scrivere in ottave è avvertito come un «esotismo metrico settentrionale»,<sup>8</sup> un prodotto di 'importazione' lombarda che il Capanio, nello specifico, 'acquista' da Fregoso e da Galeotto del Carretto.<sup>9</sup> È interessante rilevare, in margine a Calitti, che della fortuna (e sfortuna) dell'ottava rima si è occupata più diffusamente, come proprio nella dedica *Al candido lettore*, premessa da Pallan Bellon Decio alla *Cerva bianca* (1510) del Fregoso, si legga:

Molti saranno forse, ai quali parerà inconveniente che lo Autore abbia composto questa presente opera in stanze, per essere *stile pedestre e umile*.<sup>10</sup>

«Stile pedestre e umile», biasima il Decio; «humil stilo», conferma ancora, a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, Fuscano. Qualcosa, tuttavia, è cambiato. Se il Campanile non ha di meglio che appellarsi al modello lombardo e questo modello, a sua volta, trovava legittimazione nella speranza «di dare reputazione a questa ottava rima», inserendosi di forza in un 'canone' composto da Lorenzo e Poliziano, Fuscano ha dalla sua ben altro autorevole modello cui guardare.

Il nostro, infatti, se da un lato avverte ancora come doveroso giustificare la scelta metrica, non ha bisogno di chiamare però in causa alcun letterato lombardo né di fissare un canone, come altri fanno,<sup>11</sup> limitandosi laconicamente a rilevare che l'ottava è «hoggi più che per adietro frequentata». Nell'«adietro» splende certo luminoso il *pater incertus*, Boccaccio, ma è il presente che risolve la più atteggiata che perplessa scelta stilistica del Fuscano, con il «raro spirto» dell'Ariosto. Le prime due redazioni del *Furioso* consegnano ormai al silenzio l'eco sempre più

---

<sup>7</sup> Ms. XIII G 42 (Biblioteca Nazionale di Napoli), c. 231 r.

<sup>8</sup> G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco*., cit., p. 131.

<sup>9</sup> C. DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, cit., p.200 (nota).

<sup>10</sup> La citazione è desunta da F. CALITTI, *L'ottava rima: stile pedestre, umile, moderno*, art. cit., p. 226 (cfr. A. F. FREGOSO, *Cerva bianca*, in IDEM, *Opere*, a cura di G. Dilemmi, Bologna, 1976). Il corsivo è mio.

<sup>11</sup> Si vedano, ad esempio, il canone stabilito da Geronimo Claricio nella *Apologia [...] contro i detrattori della poesia di messer Giovanni Boccaccio*, premessa all'edizione della *Amorosa visione* del 1521, composto da Lorenzo de' Medici, Poliziano, i due Pulci, Ambrogio Visconti, Vincenzo Calmeta, l'Aretino ecc. Più snello, ma coincidente, quello stabilito invece dallo stesso Calmeta in una *Vita* di Serafino Aquilano, che annovera Lorenzo, Poliziano, Girolamo Benivieni, Luigi Pulci. Cfr. F. CALITTI, *L'ottava rima: stile pedestre, umile, moderno*, art. cit., pp. 225-227.

lontana dei detrattori dell'ottava boccacesca e non andrà certo sottovalutato il fondamentale rilancio dell'ottava rima attuato dalle *Stanze* del Bembo,<sup>12</sup> preso atto al contempo della presenza del modello bembiano sulla cultura napoletana del Cinquecento.<sup>13</sup> Come rileva Calitti, «da quel momento in poi il genere delle stanze in ottava rima, dei poemetti d'amore, avrà grande fortuna editoriale»,<sup>14</sup> come ben testimoniano i volgarizzamenti e le raccolte di *Stanze* curate da Ludovico Dolce.

Il Fuscano appare allo sguardo del 'caustico' Parenti come un verseggiatore modesto che maneggia l'ottava con «incertezza di sintassi» e servendosi di un «lessico rappezzato e casuale».<sup>15</sup> Le sue poche esperienze precedenti erano state, effettivamente, in terza rima, un capitolo funebre la *Deploratoria*, uno scherzo metrico in margine ad una canzone-frottola (RVF 105) la *Testura*, opere il cui valore risiede più nelle testimonianze che offrono sul loro autore che non nello stile. Ad esse vanno aggiunti quattro sonetti, *L'alma serena, ch'hor già i cieli honora* (ABBA ABBA CDC DCD), posto a conclusione della *Deploratoria*; *Quest'alma tinta dalla macchia antica* (ABBA ABBA CDC DCD) e *Tu che dal cielo il mio bisogno vedi* (ABBA ABBA CDE EDC), ad apertura e chiusura della *Paraphrasi* ed, infine, *In abito leggiadra in atti onesta* (ABBA ABBA CDC DCD) indirizzato a Vittoria Colonna.

Cimentarsi con l'ottava rima in una narrazione lunga rappresentò certo una esperienza nuova per il Fuscano, un voler «inestar su la quercia il pero» (c. C2v), come lui stesso sottolineava, un'audacia che necessitava di un autorevole modello, l'Ariosto appunto, la cui ottava aveva fuso «la sintassi narrativa di tipo boccacesco con la "proporzione" lirica petrarchesca».<sup>16</sup>

L'autore, tenendo dietro al tradizionale *topos modestiae*, nelle due dediche non esita a definire, con una larga dose di obiettività, il proprio

---

<sup>12</sup> Indirizzate ad Elisabetta Gonzaga ed Emilia Pio, le *Stanze* del Bembo nascono in ambiente urbinato in occasione del carnevale del 1507. Cfr. C. DIONISOTTI in P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura dello stesso, Torino, Utet, 1966, p. 651: «la fortuna delle *Stanze* è principalmente dovuta alla risoluzione, che in esse si inaugura, dell'ottava narrativa e descrittiva cara al Quattrocento, nei termini discorsivi e lirici petrarcheschi della poetica di un'età nuova. È una risoluzione distinta, se non diversa, da quella delle *Rime* del Bembo, genere letterario più obbligato e prezioso. Nei 400 versi delle *Stanze* una cinquantina di parole mancano del sigillo petrarchesco, e bastano a provare un dominio altrettanto sicuro della parallela e contrapposta tradizione di lingua e di stile che dalla Commedia discende al Boccaccio». Per le *Stanze* del Bembo si veda la recente edizione a cura di A. Gnocchi, Firenze, Soc. editrice fiorentina, 2003.

<sup>13</sup> Cfr. P. SABBATINO, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986.

<sup>14</sup> F. CALITTI, *L'ottava rima: stile pedestre, umile, moderno*, art. cit., p. 229.

<sup>15</sup> G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco...*, cit., p. 132.

<sup>16</sup> L. BLASUCCI, *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 82.

stile «asciutto» (c. A4r) e, con eccessiva autocritica, a paragonarlo ad un «roco strepito» (c. A4r), ad un «poco adorno vaso» (c.Z2r) in cui offrire indegnamente al lettore e alla città di Napoli il «thesoro» delle bellezze partenopee. La sua ottava, in linea generale fruibile, di lettura piana, abbastanza fluida e schematizzabile, non raggiunge naturalmente mai il livello stilistico delle ‘spaziose architetture’ ariostesche, quel «microcosmo armonico, nel cui giro si consuma un intero movimento narrativo».<sup>17</sup>

La metrica ariostesca ha offerto la possibilità di studiare le basilari impostazioni ritmiche dell’ottava,<sup>18</sup> in margine alle quali si può provare ad analizzare alcune peculiarità delle stanze create dal Fuscano.

Ricorrono numerose ottave di tipo polizianesco, che De Robertis definiva «in forma di concertato»,<sup>19</sup> in cui si intravede una struttura quadrimembre (2+2+2+2) e che in linea generale si offrono come uno «strumento metrico di descrizione o di contemplazione [...] più che di narrazione».<sup>20</sup> Il Fuscano sembra trovarsi a proprio agio con questa impostazione melodica che utilizza per lo più in veste descrittiva o celebrativa:

Spiegava in giro ogni arbor suoi bei rami  
 carchi di fiori et di gemmate fronde,  
 mostrava Flora i ricchi suoi richami  
 al biancho Thoro in più vaghezze bionde,  
 spandeva Amor sue reti, lacci et hami  
 per prender fere, augelli et pesc’in l’onde,  
 e al dolce matutin di Philomena  
 l’aria già fosca si facea serena.

(I. 4, c. C4r)

Da l’altro aspetto maiestà dimora  
 che signoreggia ’l bel paese intorno,

<sup>17</sup> Ivi, p. 79.

<sup>18</sup> Ivi, p. 86.

<sup>19</sup> Cfr. A LIMENTANI, *Struttura e storia dell’ottava rima*, cit., pp. 20-22 e G. DE ROBERTIS, *Le “Stanze” o dell’ottava concertante*, in IDEM, *Studi*, Firenze, Le Monnier, 1953 (I ed. 1944), pp. 62-75: «Qui siamo nel regno fatato della musica. [...] Non è l’ottava di Ariosto, l’armoniosa ottava, che smorza in sé e dora i suoni e le impressioni, obbediente sempre a un’idea nettissima, a un’onda il cui disegno è sempre uno e vario, un mutevole giro vaghissimamente chiuso. [...] È l’ottava in forma di concertato. Piccoli strumenti, ciascuno col loro timbro nettissimo, anzi poco agro, un sottile sapore di terra e d’ingegno [...] si pensa a certe esecuzioni sinfoniche, dove il maestro badi a conservare la distinzione delle diverse zone e parti, fin nelle minime pieghe e ombre, non a fondere quelle zone e parti e a farne, come dicono, uno strumento solo» (p. 66).

<sup>20</sup> L. BLASUCCI, *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*, cit., p. 75. Blasucci sottolinea, inoltre, come l’Ariosto si serva di questo schema polizianesco per lo più nelle descrizioni, nelle effusioni liriche dei personaggi o in certi momenti rapidi ed incalzanti della narrazione (cfr. p.87).

indi dal grembo suo la vaga Flora  
gitt a'l lavor che fa 'l terreno adorno,  
ivi di gemme 'l bel Thaurò si honora,  
ch'a rubin, perle e smiraldi, fan scorno,  
indi al partirs' il sol già vieta il cielo  
che copra quel terren d'humido velo

(I. 18, c. D3r)

Vedrai Caracciol poi tra singolari  
spirti coi raggi del suo vivo ingegno,  
Rotilio anchor, che di soavi et rari  
frutti, fa l'altrui gusto e 'l suo stil pregno,  
l'Epicuro e 'l Silvan'ambo si chiari,  
che di nome immortal ciascun è degno,  
a le cui trombe, più che a mia bocca,  
dolcemente lor fama spander tocca

(I. 112, c. I2r)

Se è più difficile incontrare ottave tipicamente 'ariostesche', monadiche, con «tesi ed arsi scattante» (6 + 2),<sup>21</sup> è possibile rilevare statisticamente che le *Stanze* lasciano registrare, accanto alle suddette ottave quadrimembri, una frequente ricorrenza di ottave bipartite (4 + 4) in cui talvolta un'ulteriore lievissima pausa si sente dopo il terzo distico (4 + 2 + 2).<sup>22</sup>

Questo, ad esempio, un caso di ottava con pausa al quarto verso:

Spiega 'l bel monte le sue falde vive  
d'ogni suo lato così facilmente  
che senza affanno alcun par che s'arrive  
su l'una et l'altra fronte alt'igualmente,  
da l'una fronte le gemmate rive  
vanno a bagnarsi al mar dove fûr spente  
l'audaci lingue de le fiamme antiche  
anchora impresse in quelle piagge apriche.

(I. 16, c. D2r)

---

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, p. 76.

<sup>22</sup> Si veda, ad esempio, la seguente:  
Dal mezzo cerchio de le curve spalle  
del colle ameno, che la spiaggia serra,  
spiegansi fascie, verdi, rosse et gialle,  
vermiglie et bianche, per ornare la terra,  
nulla pendice, over molt'erto calle,  
a vetare il camin'ivi fa guerra,  
et la famosa mantoana tomba  
ivi si honora in la sua sacra tomba (I. 108, c. I1v).

La stanza bipartita ben si presta, per lo più, alla comparazione:<sup>23</sup>

*Com' il saper' human spesso risplende  
nel volto di colui che lo possede,  
sì ch' in vederlo sol tosto t' accende  
un buon voler d'amarlo et dargli fede,  
così l'aspetto di quel loco rende  
un sacro aër felice, et a ch' il vede  
ch' ivi fûr mostra di genti latine,  
anime sempre eccelse et pellegrine*

(I. 23, c. D4r)

*Come diversi numeri sovra uno  
numero primo posano lor peso,  
et arrivat' al numer' oportuno  
non sai qual primo al numerar fu preso,  
così le muse posan' in quest' uno  
tutto lor studio di virtute acceso,  
et sì perfetta ognuna in lui si stima  
che dir non san fra loro qual sia la prima.*

(I. 117, c. I3r)

*Come dal tiro, over dal crocodillo,  
o d'altre fere pessime et nocive,  
remedio si cava sì tranquillo  
che tutte forze di velen fà prive,  
così mi par, si pur' io non vaccillo,  
che da gli altri vitî humani si derive  
il saper et seguir qualche virtute,  
per che Medusa in sasso ogn' huom non mute.*

(II. 29, c. L2v)

Se per l'Ariosto si è da più parti parlato di «fenomeni di espansione della struttura sintattica oltre i confini della stanza»,<sup>24</sup> di 'tentacoli' lanciati da un'ottava all'altra o anche di *enjambement* interstrofici,<sup>25</sup> Fuscano non manca di cimentarsi anche in questa ardita esperienza. Blasucci, che ha analizzato le «sospensioni sintattiche» del *Furioso*, rileva come, oltre ai casi in cui ad essere metricamente divisi in due membri sono per lo più i paragoni, l'Ariosto sia abile nel servirsi di questo accorgimento ritmico per introdurre motivi encomiastici, come nel caso di Alfonso ed Ippolito d'Este (*Furioso*, III, 48-50) e di Giulia Gonzaga (ivi, XVII, 7-8).<sup>26</sup> Il cauto Fuscano sembra effettuare qualcosa di simile, diluendo l'entrata in scena del compagno e guida Alpitio in due ottave, con una sospensione del

<sup>23</sup> Cfr. L. BLASUCCI, *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*, cit., p. 109.

<sup>24</sup> C. CABANI, *Le riprese interstrofiche nella metrica del Furioso*, in «Annali Scuola Normale di Pisa», s.III, vol. XI, 1981, 2, pp. 471-521 (part. p. 474).

<sup>25</sup> A. LIMENTANI, *Struttura e storia dell'ottava rima*, cit., pp.73sgg.

<sup>26</sup> L. BLASUCCI, *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*, cit., p. 110.

giro sintattico, avviato dall'avversativa nella seconda parte di I. 38 (4 + 4), che va a concludersi nei primi due versi di I.39 (quadripartita), ove il procedere dei distici accompagna l'approssimarsi del protagonista all'amico Alpitio:<sup>27</sup>

[...]  
ma havend'Amor in quel punto disciolto,  
un sospirato accento ardente et caldo  
dal petto d'un che, solo, a l'altra banda  
del rio tessea sua florida ghirlanda,

mi volsi tutto a quel grato sospiro,  
non meno a me, ch'al sfogato dolore,  
et volgendomi alhor quasi d'un giro,  
mi raffrontai con quello a farli honore,  
et salutato l'un l'altro io remiro,  
et corsemi sua guisa entro del core,  
talché così lontan feci giuditio  
ch'era il più amico tra gli amici, Alpitio

(I. 38-39, c. E3r)

Ulteriore peculiarità del verseggiare in ottave del Fuscano è la presenza di tenui riprese interstrofiche che, come rilevato da Cabani a proposito dell'Ariosto, sono volte ad assicurare fluidità e continuità al susseguirsi delle stanze. Le riprese del Fuscano, riguardanti solitamente emistichi o l'intero verso, si iscrivono per lo più nella figura dell'anafora e dell'anadiplosi e valgono a recuperare nella nuova ottava il già detto, per ampliare e sviluppare ulteriormente il concetto. Non basta, ad esempio, il già iperbolico, ma forse troppo laconico, paragone tra il canto del protagonista Philologo e quello di Mercurio, soporifero per Argo; Alpitio si sente in dovere di riprendere anaforicamente il primo emistichio e cucire intorno ad esso un più ampio elogio di altri quattro versi:

«Et io, bench'a lodarti non son largo,  
IL CANTO INTESO HO pur, ch'adormiv'Argo.

IL CANT'HO INTESO, ch'amorose vespi  
svegliand'è gito dentro al miser core»,  
diceva Alpitio, «et che fra questi cespi  
veder m'ha fatto fiammeggiando Amore» [...]

(I. 60-61, c. F4r)

<sup>27</sup> Qualcosa di simile accade anche per le ottave I.70-71 dove, con più scarsi risultati sul versante sintattico, specie nella seconda ottava, e come se all'autore sfuggisse piuttosto di mano la misura della stanza, il protagonista insiste sull'elogio del «nome immortale» del Sannazaro e introduce quello dell'umanista palermitano Giano Vitale.

Allo stesso modo una blanda ripresa consente al Filologo di ampliare la descrizione della bellezza della vergine Partenope, «abyssò di *lume*» che rende – ed ecco un'altra ripresa – ogni altra cosa «vano / *lume* ombreggiato di varî difetti»:

Cessin di far piu Venere et Vulcano,  
con gli altri d'Amor fabri et architetti,  
dardi, catene et strali in lor focina,  
ché NEL SUO VOLTO Amor tutti l'affina.

NEL SUO BEL VOLTO la piu chiara et pura  
luce fra l'altre luci hor si discerne,  
che mai qui giù mostrasse la Natura  
per vivo essemplio di bellezze eterne

(II. 48-49, c. M2r)

Oppure, con rapida incursione nel settore delle «iterazioni di termini diversamente collocati all'interno dei loro specifici contesti»,<sup>28</sup> Fuscano fornisce un equivalente aggettivo latineggiante per la città di Napoli (*nobil* > *inclyta*), ribadendone in diverso modo la «nobiltade» e preparando la sua precisa identificazione («Napoli hor si chiama»):

Et LA CITTÀ, che qui soperb'appare,  
più NOBIL è che mai bagnass'il mare.

Piu volte haver porai tu fors'udito  
LA NOBILTADE et la celebre fama  
DE ST'INCLYTA CITTÀ [...]

(I. 51-52. c. F1r)

Cade sempre a proposito della città di Napoli un'ulteriore ripresa sviluppata a cavallo di uno scambio di battute tra il Filologo ed Alpitio, che 'riprende', appunto, e rettifica ridimensionandolo l'obiettivo del compagno a visitare «tutta» la città:

«[...] ti priego Alpitio, che ti piaccia  
finger la fiamma d'amor in te morta,  
mentre che PER MIRAR LA CITTÀ tutta  
habbia di sua beltà la mente istrutta».

«Non basta», disse Alpitio, «un giorno solo  
A VEDER LA CITTADE [...]»

(I. 94-95, c. H3r)

---

<sup>28</sup> C. CABANI, *Le riprese interstrofiche nella metrica del Furioso*, cit., p. 481.

Ed ancora, la ripresa, anadiplosica e sviluppata nel solo primo verso della stanza successiva o diluita anche nel secondo, può andare nella direzione di una maggiore analiticità o in quella opposta di una negazione, nello specificare, ad esempio, con un anaforico «ogni», il catalogo degli elementi naturali che invitano il protagonista a sostare presso di loro, o nell'allargare il compianto sul declino di Poggioreale, delizia aragonese:

Una campagna florida et gioconda,  
tutt'irrigata dal favor celeste,  
agli occhi miei s'offerse alhor sì adorna  
che MI DICEA ridendo: «HOR QUI SOGGIORNA».

«SOGGIORNA QUI», mi pareva che DICESSE  
ogni pianta et ogni herba et ogni fiore [...]

(I. 6-7, c. D1r)

Dove con l'erte lor incolte chiome  
PIANGEAN QUELL'ACQUE L'ARAGONEO NOME.

L'ALTO NOME ARAGONEO mi pareva  
che SI PIANGESSE non solo in QUELL'ACQUE,  
ma nel Palagio anchor [...]

(I. 29-30, c. E1r)

Interessanti risultano due casi in cui la ripresa coinvolge un nome proprio, che, «posto in posizione di rilievo, in avvio del nuovo movimento ritmico [...] apre un segmento celebrativo»,<sup>29</sup> dedicato nel caso del Fuscano al Sannazaro e all'enigmatico Eurytio:

Andiamo verso quell'alma SIRENA  
a chi serve Natura et gli elementi,  
ch'ivi cantar odrai la Philomena,  
che degni spirti desiosi e intenti  
rende al suo canto dolcemente altiero,  
e'l nome e'l stilo igualmente ha SYNCERO.

SYNCERO udrai la cui famosa tromba  
invita a rallegrar gli giorni nostri,  
et si altamente'l suono suo rimbomba,  
che vieta che null'altro seco giostri,  
rallegrati SIRENA entro tua tomba,  
ch'in l'attica sua musa hoggi ti mostri

(I. 62-63, c. G1r)

[...] andava

---

<sup>29</sup> C. CABANI, *Le riprese interstrofiche nella metrica del Furioso*, cit., p. 472.



più adornamente ognhor lodando Alpitio  
il dolcissimo stil del sacro EURYTIO.

«EURYTIO» disse [...]

(I. 118-119, c. I3v)

Singolo, a fronte delle numerose riprese riguardanti l'uso del tempo in Ariosto,<sup>30</sup> il caso offerto nelle *Stanze* tra l'imperativa esortazione di Alpitio a percorrere velocemente il «passo di Medusa» (c. L1v) e l'altrettanto solerte risposta del Filologo – che l'io narrante traduce al perfetto - al cui movimento fisico segue un nuovo movimento narrativo, la descrizione della foresta cui il passaggio stesso immette:

«ENTRA hor, che non hai cosa che t'offenda,  
perché Medusa ha l'occhio in sua vicenda».

SUBITO ENTRA, et tanto era maggiore  
il mio piacer quand'oltre più si giva.

(II. 30-31, c. L3r)

In un ultimo caso<sup>31</sup> l'iterazione sembra coinvolgere in generale un'intera stanza, il cui contenuto viene replicato con ridondanza in quella successiva, riuscendo in tal caso il Fuscano a camuffare il riutilizzo lessicale e rimico (cfr. la rima *degno : indegno*) dietro la maschera della cordiale opera di convincimento portata avanti da Alpitio, che blandisce il protagonista a cantare in lode del Sebeto:

«IL LOCO splende tanto ch'a mirarlo  
ved' il foco d'amor ch'ivi ognhor bolle,  
com'io potrei in mille anni LODARLO,  
TANTO, quanto da sè 'l LOCO s'estolle,  
onde a così bel grembo haggi huom piu *degno*  
che l'adorni col parto del suo *ingegno*».

---

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, pp. 497-501.

<sup>31</sup> Sono da segnalare pochi altri casi di blande 'ripresе' interstrofiche, cfr.: I.47-48, c. E4r: «DIMMI TI PRIEGO si celesti numi,/ Over mortali, albergano qui dentro,/ Che non ha il mondo'l piu leggiadro centro» - «DILMI TI PRIEGO, & lascia star da banda,/ Ogn'infortunio mio, ogni ria sorte»; I.76-77, c. G3r: «il poet'anco in le sue rime ha cura / [...] Con syllabe, con piedi, & col suon grave/ CONCINNAR l'alma col bel dir soave» - «Questa mirabil harmonia, & CONCENTO...»; II.55-56, c. M3r: «Intrecciarò al tuo nome piu GHIRLANDE, / Che non son foglie fra le quercie, o ghiande» - «TRA LE GHIRLANDE questa mia [...] serba ti priego»; II.58-59, c. M4r: «[...] cominciò allargare, / Lo stretto FRENO a suoi chiusi tormenti, / Col suon di questi inusitati accenti» - «Tentato hò spesso col mio pianto al foco / Dar qualche FRENO»; II.73-74, c. N4r: «Et L'ALLEGREZZA c' hora in me non cape,/ Formarla in voce l'arte mia non sape» - «Molto di la di quel ch'io ti dimostro / Passa 'l DILETTO, ch'a vederti sentò»; II.106-107, c. P4r: «Volea tentando già saperne'l vero, / Ma trovai L'AER TENEBROSO, & NERO» - «Gir oltre non mi fè piu L'ARIA NERA».

«Assai mi par che sia 'L LOCO honorato  
da tanta humanità c' hora in te regna  
che si tacendo L' HAI TANTO LODATO,  
che fia' l tuo stile quando a dir *s'ingegna*,  
però non t'acquistar nome d'ingrato  
dove hai trovata una accoglienza *degn*»

(I. 57-58, c. F2r)

Se, allora, nella maggior parte dell'opera Fuscano riesce ad assicurare una discreta fluidità al susseguirsi delle ottave, non mancano però passaggi, e stanze particolari, dove il suo verseggiare appare indubbiamente alquanto 'claudicante'. La generale incertezza constatata da Parenti, che parla di un «lessico rappezzato e casuale»,<sup>32</sup> è in effetti abbastanza evidente in ottave come la seguente, ove l'anacoluto sembra regnare incontrastato:

Folti arboscelli sotto curvi fasci  
d'intrecciati lor rami usanza inchina  
chi verso 'l monte par che gir se lasci  
a guisa di fuggir da la marina,  
al gir carponi vuol che gli occhi pasci  
la pallidetta oliva et verde elcina,  
il vago mirto e 'l bel lentisco in fretta  
giran lor corso al mont' e 'l mont'aspetta.

(I.17, c. D3r)

In altri casi è il verso di chiusura a creare qualche perplessità, andando ad inficiare del tutto il senso dell'ottava, lì dove non sia coinvolta, in questa scarsa versatilità di Fuscano, tutta la seconda parte della stanza:

Vedev'io farsi Alpitio, a poco a poco,  
nel viso d'allegrezza tutt'adorno,  
pareva un ferro che sfavilla foco  
il riso ch'a sua bocca havea dintorno.  
«Di questo tuo piacer mercé del loco»,  
mi disse, «et di così bello soggiorno  
che quinci hor prendi, ma tal vist'aspetti,  
ch'ombre son queste et quei saran dilette».

(I. 68, c. G2r)

Et hor disposto a quel felice foco  
gir mi convien, ch'al strugger mi rinova,  
et prender lietamente in gioia et gioco  
il saper et veder ardermi a prova

---

<sup>32</sup> G. PARENTI, *Un culture cinquecentesco...*, cit., p. 132.

con la phenice, anchor che mi par poco  
morir di morte, ché vita si trova  
'nanzi a colei con chi cangiaria 'l sole,  
se stess'o ver Caliope le parole.

(I.104, c. H4v)

Non mancano, infine, situazioni in cui la terna rimica già impostata, perché tradizionale, crea qualche disagio sul piano sintattico e/o contenutistico:

«Quivi pens'io che mai non secchin l'herbe,  
né ch'arbore, né pianta mai s'invicchi,  
né che si trovin cose amare o acerbe,  
che la Natura o 'l tempo l'apparecchi».  
Con questo dir'entrai ne le soperbe  
frondose loggie, ch'erano parecchi[o]  
fresche, pompose, adorne, et vo' che sappi  
ch'avanzan la beltà di tutti drappi.

(II.34, c. L3v)

Come anche più avanti si ipotizzerà, tali incertezze nel verseggiare testimoniano indubbiamente una saltuaria scarsa maturità del poemetto, forse non sottoposto da Fuscano ad un conclusivo *labor limae*.

La tavola metrica delle *Stanze* si arricchisce, inoltre, di ulteriori strutture (canzoni e madrigali) che l'autore frappone alle ottave, andando ad interromperne la continuità narrativa.<sup>33</sup> È importante rilevare che si tratta di inserzioni mai brusche, che avvengono nel momento in cui uno dei personaggi dialoganti (Philologo, Alpitio, Attilio, Pirenio ed Herminio) è benevolmente spronato al canto dal suo diretto interlocutore o decide di mitigare, cantando, le pene amorose, invitando così naturalmente il lettore ad unirsi all'ascolto.

La prima 'sospensione'<sup>34</sup> del regolare fluire delle ottave avviene esattamente a metà del primo canto con la canzone in lode del fiume Sebeto *Sacro, intatto, almo fiume* (cc. F2v-F4r), che inserisce contenuti di

---

<sup>33</sup> Parenti ravvisa in questa alternanza ottave-canzoni un probabile influsso sannazariano: «un'altra traccia dell'influenza sannazariana si può ravvisare nel modo in cui nelle *Stanze* si alternano alla base narrativa costituita dalla serie delle ottave, i momenti lirici rappresentati dalle canzoni o stanze di canzone, che ad essa si trovano frammezzate; alternanza che viene a creare una sorta di prosimetro *sui generis*» (G. PARENTI, *Un culture cinquecentesco...*, cit., p. 131).

<sup>34</sup> Ben tre sono le ottave con cui i due protagonisti, Philologo ed Alpitio, preparano ed introducono con un breve scambio di battute la canzone. Alpitio invita ad esaudire la preghiera dei rami che li offrono piacevole ombra ad essere elogiati; un «vivo ingegno» è necessario per dipingere le bellezze del «rio», risponde Philologo, temendo una dantesca «impresa folle», ma all'ulteriore sprone di Alpitio a non acquistarsi «nome d'ingrato / dove hai trovata un'accoglienza degna», il Philologo dispone la sua «roca Musa» al canto in lode del fiume Sebeto ove stanno sostando.

derivazione pontaniana (la metamorfosi di Sebeto in fiume)<sup>35</sup> su una struttura marcatamente petrarchesca, 6 stanze di 13 versi ciascuna, con congedo, che riprendono lo schema di RVF 126 (*Chiare, fresche et dolci acque*), abC abC / cdeeDfF (AbB). Si tratta, in realtà, dell'unico caso, sui tre di canzone presenti lungo le *Stanze*, in cui Fuscano ricalchi fedelmente uno schema del *Canzoniere*, tra i più imitati e di più larga fortuna. È curioso ricordare che, pur dichiarando altrove Fuscano la volontà di celebrare, nel suo «incolto stile», «l'odore» delle opere del Sannazaro (c. Y4v), di fatto non sostanzia poi questa sua dichiarazione con richiami puntuali al modello cui vorrebbe ispirarsi, né tantomeno tiene dietro alla sua «assoluta e scrupolosissima» fedeltà agli schemi petrarcheschi.<sup>36</sup> Era però in *Arcadia* che Fuscano sentiva risuonare: «O liquidissimo fiume, o re del mio paese, o piacevole e grazioso Sebeto, che con le tue *chiare e freddissime acque* irrighi la mia bella patria, Dio ti exalte!» (prosa XII, 40). Che il Fuscano sia stato stimolato (più del monito ugualmente sannazariano, ribaditogli da Alpitio, di «non usare officio di uomo ingrato a chi [...] di tanto onore mi reputò degno»)<sup>37</sup> da quel «chiare e freddissime», indirizzandosi verso le «chiare, fresche [...] acque» di petrarchesca memoria? Sannazaro, dal canto suo, non aveva esitato a servirsi, nella stessa *Arcadia*, dello schema di RVF 126 per l'egloga V (*Ergasto sopra la sepultura*)<sup>38</sup> e si potrebbe cautamente osservare che in qualche modo le tre canzoni oggetto della nostra attenzione trovino un labile, è vero, punto di incontro nel motivo dell'assenza: assenza della sacralizzante presenza di Laura, assenza di Androgeo, assenza di Sebeto, mutatosi in fiume secondo la mitologia pontaniana.

La 'canzone al Sebeto', più della dolente ripresa sannazariana, stabilisce un immediato ed intuitivo legame con RVF 126 di cui conserva subito al primo verso la serie ternaria (*Chiare, fresche e dolci / Sacro, intatto, almo*), ed in cui, certo più per caso che per una precisa volontà autoriale, il v.31 («l'aura dolce et serena»), che la stampa propone come «Laura dolce et serena», sembra celare un *senhal* che causa nel lettore una associazione al *Canzoniere* e, in quello forse più ingenuo, alla sua canzone più celebre. I riecheggiamenti di RVF 126 non risultano, in verità, numerosi, distanti come sono, del resto, le disposizioni d'animo sottese al canto. La «dulcedo stilnovistica e paradisiaca», verso cui si realizza in

<sup>35</sup> Cfr. G. PONTANO, *De conversione Sebethi in fluvium* (in *Parthenopeus sive amores*, II, XIV) e *De Sebetho* (in *Eridanus*, II, XXIII). Si veda quanto è già stato osservato in Cap. II, § *Napoli, locus amoenus*.

<sup>36</sup> G. GORNI, *Ragioni metriche della canzone*, in IDEM, *Metrica ed analisi letteraria*, cit., pp. 212-213.

<sup>37</sup> Cfr. I. SANNAZARO, *Arcadia*, prosa VI, 15 («per non usare officio di uomo ingrato a chi [...] di tanto onore mi reputò degno»).

<sup>38</sup> Nonché in *Valli riposte e sole*. Cfr. I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 177-179.

*Chiare, fresche et dolci acque* il «salto tonale da una tessitura programmaticamente “aspra e petrosa”»<sup>39</sup> è presente solo in parte nella ‘canzone al Sebeto’, che sovrappone alla *descriptio* dell’aprico grempo (caratterizzato in modo tradizionale) la ‘virata’ in direzione pontaniana. La prima stanza riecheggia in parte la solennità delle quattro invocazioni della prima stanza di RVF 126 (alle «dolci acque», al «gentil ramo», all’«herba et fior(i)», all’«aere sacro, sereno»), mediante le quali il poeta chiede «udienza» per le sue «dolenti parole extreme». Il modesto Filologo si contenta di rivolgersi al soggetto stesso della canzone, il «sacro, intatto, almo fiume» Sebeto, affinché disponga, in quanto divinità fluviale, il suo stile alla celebrazione del primaverile seno, e porta ad un massimo di tre le invocazioni con l’ausilio della seconda stanza. Il «priego» del v.12, replicato al v.22, è rivolto, infatti, ai Fauni, che popolano in «gioiosi chori» i luoghi circostanti, e alle Ninfe, tutti chiamati a raccolta non più, però, per fornirgli ispirazione (perché solo una divinità può farlo) ma per ascoltare il suo canto. Al di là della laconica ripresa dell’ «ove» al v.4 (cfr. RVF 126, v. 2), del sintagma «Voi ch(e)» ad apertura della seconda stanza, della consueta ed abusata rima *membra : rimembra* nella quarta (cfr. RVF 126, vv. 2 : 5), non si possono che aggiungere alla mappa dei riecheggiamenti petrarcheschi il «poste fra perle et oro» (v.56), da relazionare a «oro forbito et perle» (RVF 126, v.48) e, nella medesima stanza, il riferimento conclusivo al regno di Amore: «Dove scherzando Amore / teco del regno suo parla a tutt’hore» (cfr. «Qui regna Amore», RVF 126, v. 51).

Con la seconda canzone, *S’io havessi un dolce stile* (cc.K3v-L1r), inserita<sup>40</sup> dal Fuscano nel secondo canto delle *Stanze* e intonata dal personaggio Pirenio, il retaggio petrarchesco si fa sentire nei contenuti piuttosto che nella forma, sostenuta com’è questa canzone da una struttura di 6 stanze di 10 versi, con congedo, aBaB / bCdDCc (aBB), che replica di fatto lo schema della bembiana *Né le dolci aure estive* (aBaB / bCdDCc), «dieta e vaghetta canzone», o piuttosto stanza di gusto madrigalesco, inserita in *Asolani*, II, VI.<sup>41</sup> L’operazione compiuta dal Fuscano nel guardare ai

<sup>39</sup> M. SANTAGATA in F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura dello stesso, Milano, Mondadori “I Meridiani”, 1996, p. 585.

<sup>40</sup> Anche questa canzone è opportunamente introdotta dall’io narrante, il Filologo, che, presentato assai laconicamente il cantore Pirenio, «primo inventor del mio benigno genio», si prepara (e prepara) all’ascolto dicendo: «si fe’ sentir cantando in questa voce».

<sup>41</sup> Gorni rileva in questa canzonetta, ed in quella cantata da Perottino *Voi mi poneste in foco*, «un ritmo nuovo nella poesia amorosa illustre» (G. GORNI, *La canzone*, in IDEM, *Metrica e analisi letteraria*, cit., p. 54). Per Dionisotti si tratta di una «stanza di canzone, onde alla fine di essa l’attesa delle ascoltanti donne, persuase che più oltre avesse ad andare la canzone. Ma qui la stanza è usata come madrigale e ne ha il tocco leggero e preciso: l’ultimo verso breve e sospeso, è veramente *chiave* di uno scrigno lavorato con maestria» (C. DIONISOTTI, in P.

contenuti di RVF 360 (*Quel'antiquo mio dolce empio signore*) e nel rendere il cantore Pirenio una sorta di 'avvocato difensore' nel processo intentato dall'Amante ad Amore, è abbastanza interessante e si è già avuto modo di rilevarla.<sup>42</sup>

Ugualmente caratterizzata da retaggi petrarcheschi è anche la terza ed ultima canzone inframezzata alle ottave,<sup>43</sup> *Quand'in leggiadro stile* (cc. M4v-N2r), in sei stanze di 9 versi con congedo, con schema aBbA / accDd (abB), che potrebbe configurarsi come variante di più moduli petrarcheschi. Parenti avvicina questa struttura a quella di RVF 206 (*S'i 'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella*, schema: ABBA AcccA), canzone *unissonans* costituita da sei stanze *doblas* che, in pratica, «non ha seguito nella tradizione lirica italiana», ad eccezione della variante bembiana *Gioia m'abonda al cor..* (ABBA ACcDD), a sua volta ripresa dall'Ariosto, dal Trissino in *Deserte piagge...*<sup>44</sup> e, si potrebbe cautamente aggiungere, dal nostro Fuscano, ove non si voglia accostare questa canzone a RVF 359, *Quando il soave mio fido conforto*, a schema ABBA ACcDdEE, di cui però non conserverebbe la *combinatio*.

Anche a livello contenutistico i petrarchismi non mancano: dai tipici «soavi accenti» del v.2 (cfr. RVF 283, v.6) al «focile» d'amore del v.5 (cfr. «l tacito focile d'Amor»: RVF 185, v.6) allo sbiadito ricordo di RVF 167, vv.5-8 di cui rimane qualche brandello:

quel odor sì m'aggrada  
sempre o beata, S'IL CIEL MI DESTINA,  
a sì DOLCE RAPINA  
(vv. 25-27)

sento far del mio cor DOLCE RAPINA,  
et sì dentro cangiar pensieri e voglie,  
ch'i dico: Or fien di me l'ultime  
spoglie, SE'L CIEL sì honesta morte MI  
DESTINA. (RVF, 167, vv. 5-8)

Ed ancora, dal «penar mi è gioco», che ricorda il «pianger gioco» di RVF 175, v.4, alle chiome tipicamente bionde e crespe di Madonna che Amore scioglie o in cui si nascondono i suoi lacci (cfr. RVF 59, vv.4-5; 227, v.1 e 270, vv.55-56), fino al congedo alla rozza canzone («Qual

---

BEMBO, *Prose e Rime*, a cura dello stesso, Torino, Utet 1960, rist.1992, pp.389-390 nota 5. I corsivi sono nell'originale).

<sup>42</sup> Cfr. qui Cap. II, § *Pareami udir* [...] "*Qui sempre vive Amor*".

<sup>43</sup> A differenza delle prime due, questa canzone, intonata da Alpitio, si inserisce fra le stanze come fosse una naturale prosecuzione delle tre ottave in cui – come Philologo dice – il suo interlocutore allarga «lo stretto freno a' suoi chiusi tormenti / col suon di questi inusitati accenti».

<sup>44</sup> Cfr. G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, cit., p. 51. GABRIELLA MILAN, nella sua *Nota metrica* all'edizione G.G. TRISSINO, *Rime (1529)*, a cura di Amedeo Quondam, Vicenza, Neri, 1981, fa notare come *Deserte piagge* (AB BA / ACcDD) rappresenti per Trissino una eccezione nell'«adeguamento sostanziale agli schemi petrarcheschi» specie per quanto riguarda le fronti, qui divisa, a differenza delle altre trissiniane, in due piedi di coppie (p.48).

rozza et poco scaltra / [...] canzon: cfr. RVF 125, v.79, «O poverella mia, come se' rozzal»).

Canzoni prive di congedo o, piuttosto, stanze di canzone potrebbero invece essere considerate le ulteriori strutture che, da c. O2r a c. P1r, interrompono ancora una volta il regolare andamento narrativo delle ottave per dare voce questa volta ai quattro elementi empedoclei discesi a rendere omaggio ad un monumento sepolcrale, presumibilmente quello di Virgilio.<sup>45</sup> Se per le due stanze di canzone intonate rispettivamente dalla Terra e dall'Aria non ci si può che limitare a prendere atto delle loro più 'anonime' strutture (*Da che 'l mi' aspetto sovra liquide onde*: ABbA / ACcDEDFEFGG; *Fra'l ciel sereno e 'l stabil'elemento*: AbC AbC / CDEdFfEE), il canto dell'Acqua (*Si meco sempre son dovunque io sono*: ABbCBAAc / cDEeDdFF) riprende ancora una volta schemi petrarcheschi, operando una *contaminatio* tra la fronte di RVF 264 (*I' vo pensando, et nel penser m'assale* la cui fronte è appunto strutturata ABbCBAAc) e la sirma di RVF 53 (*Spirto gentil, che quelle membra reggi*, la cui sirma è CDEEDdFF), cui sostituisce il settenario all'endecasillabo-chiave e uno degli endecasillabi EE > Ee. Interessanti, infine, le due stanze di canzone intonate dall'elemento Fuoco *Honorate l'altissimo poeta* (schema: ABbC ABbC / CDdECFfEGG), che se da un lato sembrano configurarsi come una ripresa-ampliamento di un ennesimo schema petrarchesco, nello specifico RVF 119 (*Una donna più bella assai che 'l sole*: ABbC ABbC / CDdEFeF), dall'altro potrebbero anche essere relazionate a *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (ABbC ABbC / CDdEE),<sup>46</sup> un particolare non del tutto insignificante se si pensa a quell'*incipit* di dantesca memoria.

Il panorama metrico delle *Stanze* si arricchisce, infine, di un nutrito numero di madrigali<sup>47</sup> che, raggruppati in quelle che si potrebbero

---

<sup>45</sup> Cfr. Cap. II, § *Napoli, locus amoenus*.

<sup>46</sup> « ABbC ABbC CDdEE di *Così nel mio parlar voglio esser aspro* [...] è la forma più imitata della nostra tradizione lirica, con un indice di gradimento che non è raggiunto neppure dalla petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque*» (G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, cit., p. 45). L'accostamento a RVF 119 risulta in qualche modo comunque 'dantesco', dal momento che si tratta di «una delle canzoni petrarchesche che con più coerenza adottano il modulo tetrastico (XYZ) tipico di quelle dantesche [...] : in particolare, molto vicino è lo schema della 'dottrinale' *Amor, che movi tua vertù*» (M. SANTAGATA, nota di commento a F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 547).

<sup>47</sup> Cfr. sul madrigale E. LI GOTTI, *Il madrigale nel Trecento*, in *La metrica*, a cura di R. Cremante e M. Pazzaglia, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 319-328; M. ARIANI, G.B. Strozzi, *il Manierismo e il Madrigale del Cinquecento: strutture ideologiche e strutture formali*, in G.B. STROZZI, *Madrigali inediti*, a cura di M. Ariani, Urbino, Argalia, 1978, pp. VII-CXLVIII; A. MARTINI, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, «Lettere Italiane», XXXIII, 1981, 4, pp. 529-548; C. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico' dal ms Vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III, 1982, pp. 159-252; A. DANIELE, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento*,

cautamente considerare ‘corone’ (caratterizzate come sono da una evidente ripresa di parole-chiave e rispondenze interne), costituiscono dei canti d’amore in lode della «donna», la vergine Partenope, che «avanza» tutte le altre ninfe napoletane in tripudio. Il primo gruppo di quattro madrigali (cc.N3r-v), intonati dal personaggio Attilio, si inserisce fra le stanze poco dopo la canzone *Quand’in leggiadro stile* di Alpitio, cui il canto di Attilio sembra voler rispondere («vi s’udiva chi al risponder tosto / la stessa voce rende»), creando però nel lettore una nuova sospensione di quel ritmo che solo cinque ottave erano riuscite appena ad assicurare.

Con il primo madrigale *Come chi dal chiar sole entra ne l’ombra* (c.N3r), a schema AABbCcDdEE, il Fuscano, modesto verseggiatore, opta per la rima baciata, confezionando un tipo di madrigale a distici che aveva fatto la sua prima apparizione con Ariosto *Quel foco ch’io pensai che fosse estinto* (ABBCCddeEFF) «un esemplare [...] di rara semplicità ed efficacia struttiva». <sup>48</sup> Si tratta, come Daniele rileva, di una di quelle «tendenze formali in larga misura affermate intorno alla metà del secolo» <sup>49</sup> di cui, ad esempio, i *Diporti* di Girolamo Parabosco offrono una discreta esemplificazione «a significare la preminenza e utilità musicale della rima baciata». <sup>50</sup> Simile l’andamento ritmico del terzo madrigale intonato da Attilio, *Donna si quest’etade* (c. N3r-v) a schema aABBcCDEDEFFfGG, caratterizzato da una tradizionale preminenza degli endecasillabi (12) sui settenari (3). Più ardua, invece, è la definizione di *Come al mirar in aria assai lontana* con cui Fuscano recupera di fatto lo schema dell’ottava toscana (ABABABABCC) e con esso la già usata impostazione ritmica 4+4 che gli consente di distribuire in modo equilibrato i due membri della comparazione. È quantomeno insolito che l’autore ritorni ad adoperare l’ottava, inserendola di forza in un canto a madrigali che non si è in realtà interrotto (è sempre Attilio, infatti, a mantenere la parola). L’ipotesi, che qui si avanza, è di trovarsi di fronte ad uno strambotto, la

---

in IDEM, *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Rovito, Marra, 1994, pp. 159-245; S. RITROVATO, *Forme e stili del madrigale cinquecentesco*, «Studi e problemi di critica testuale», 2001, pp. 131-154.

<sup>48</sup> A. DANIELE, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento*, cit., p. 172.

<sup>49</sup> Ivi, p. 180. Per quanto riguarda il contesto napoletano, cfr. M. SANTAGATA, *La lirica aragonese*, cit., pp. 264-267, il quale ravvisa anzitutto nelle *Rime* del Sannazaro «i prodromi di quella moda madrigalistica che di lì a poco scoppierà a Napoli e vivrà a lungo nel Cinquecento», sottolineando inoltre che «il madrigale, proprio per la sua maggiore semplicità strutturale, non rischiava [...] di apparentarsi con tradizioni estranee al filone aulico-amoroso».

<sup>50</sup> *Ibidem*. Va notato che il madrigale del Fuscano non possiede tuttavia una delle caratteristiche principali di questo madrigale a distici, la frequente presenza del primo verso irrelato, sia esso settenario o endecasillabo. È per questo che se ne offre qui anche una diversa strutturazione più “trecentesca” AAB bCC Dd EE.



cui consentaneità al madrigale non è sfuggita alla riflessione in sede teorica:

non sarà del tutto illecito assimilare [...] lo strambotto al madrigale. E non solo [...] per la simile chiusa in distico delle due forme, quanto piuttosto per la semplicità strutturale (quasi ingenuità) dello strambotto che, anche se di origine colta, poteva bene rispecchiare certa semplicità espositiva e gnomica popolare relativa alla casistica amorosa (direzione in cui poi si mosse il madrigale, acquistando con la semplificazione delle strutture una sempre maggiore pregnanza aforistica).<sup>51</sup>

Non resta che *Madonna, quel pensiero* (c. N3v), a schema aBBAccDdEE, con cui Attilio conclude la propria esibizione di «novo stile». Se da un lato si potrebbe intravedervi un ritorno alla struttura a distici di cui si è detto, dall'altro vi è stato chi ha considerato questo componimento una semplice stanza di canzone,<sup>52</sup> ispirata a RVF 359 (*Quando il soave mio fido conforto*, ABBA ACCDdEE), priva osserveremo della rima chiave A. Tuttavia, nel tentativo di far rientrare anche quest'ultima struttura sotto la 'comoda' (ma non sempre) etichetta del madrigale e schematizzandola in aBB Acc Dd EE potrebbe essere ravvisabile un suo timido accostamento al sannazariano *Se per colpa del vostro* (AbB AcC Dd EE), che si inserisce fra quelle «riesumazioni piuttosto variate»<sup>53</sup> di schemi petrarcheschi di cui conserva i terzetti.

La seconda serie madrigalesca (cc. P3r-Q1r), che vede salire a cinque il numero dei componimenti intonati questa volta dal personaggio Herminio, si caratterizza non solo per un nuovo inserimento di quello che si è definito uno strambotto-madrigale (*Com' il falcon, che d'alto aer volando*: ABABABABCC) secondo un meccanismo ormai collaudato, ma anche per un ritorno del madrigale a distici (cfr. *S'io già son tutt'intero*, aABBCcdDEEFFGG ; *Tanta luce si trova* aAbBCCDDEEFF<sup>54</sup>) e per il riutilizzo dello stesso schema per due componimenti (*Di mirarvi si pasce* e *Pria ch'altri mi' favelle*: aABbCDdCEeFF).

L'idea, appena accennata poco prima, che queste due serie madrigalesche possano costituire delle 'corone' nasce essenzialmente dalla constatazione del ricorrere di corrispondenze lessicali all'interno di uno stesso gruppo o tra i due gruppi.

Il primo insieme dei quattro madrigali cantati da Attilio sembra offrire, ad esempio, la possibilità di accomunare a due a due i

---

<sup>51</sup> Ivi, p.176. Per lo strambotto cfr. il classico A.M. CIRESE, *Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romanze, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione orale moderna*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CXLIV, 1967, fasc.445, pp.1-54; fasc.448, pp. 491-565.

<sup>52</sup> G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca*, cit., p. 131.

<sup>53</sup> C. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale*, cit., p. 179.

<sup>54</sup> Stesso schema risulta utilizzato anche per *Madonna l'esser bella* (c.Q1r).

componenti: i primi all'insegna della medesima apertura con una comparativa («Come chi dal chiar sol...» / «Come al mirar...»)<sup>55</sup> e del ricorrere del «mirare», degli «occhi» e del loro 'allontanarsi' (cfr. «rivolgendosi altrove» / «allontana») dallo «splendore» femminile, paragonabile tipicamente al sole; i secondi ancora all'insegna di una comune apertura in questo caso evocativa («Donna» / «Madonna») nonché da quel particolare insistere sul motivo del 'pensiero' della donna amata. In *Donna si quest'etade*, costei è bella «nel pensier che la pensa»; nel «pensar [...] di lei» si gode «ciò che in ciel goden i Dei» e ci si augura di «tutt'esser pensieri». Allo stesso modo, nell'ultimo madrigale della serie (*Madonna, quel pensiero*), ad Attilio è caro «quel pensiero» che gli consente di paragonare il sole, la luna e le stelle (attraverso cui «si contempla 'l paradiso», corrispondente a «ciò ch'in Ciel goden i Dei» di *Donna si quest'etade*) al viso di madonna, in cui si raccoglie «ogni ben dolce, ogni piacere» (e nel precedente madrigale si leggeva: «in vostr'alma beltade [...] si trova ogni dolcezza, ogni piacere»).

Le corrispondenze sembrano palesarsi anche a distanza fra i due gruppi di madrigali di Attilio da un lato ed Herminio dall'altro. In *Di mirarvi si pasce* torna, evidentemente, il motivo del 'mirare' lo splendore della donna amata (quel «vostro splendore» che ritorna dal primo madrigale di Attilio e che ricomparirà nell'ultimo madrigale di questo gruppo, quasi a chiudere il cerchio) che induce l'innamorato Herminio a desiderare di poter essere tutto occhi («voria che nel mirar fuss'io tutt'occhi»), proprio come Attilio desiderava essere tutto voce e pensieri (vorei [...] tutt'esser voce & tutt'esser pensieri). Il secondo madrigale è chiaramente relazionato al secondo intonato da Attilio, di cui non solo conserva la medesima essenza di strambotto ma anche un simile paragone «ornitologico».<sup>56</sup> In *S'io già son tutt'intero* torna, nella dichiarazione che l'amante fa della propria perdita d'identità a fronte dell'amata e che informa di sè anche *Pria ch'altri mi' favelle*, quell'insistenza sul 'pensiero' di cui si è già detto, ed ancora l'immagine della donna paragonabile al sole e da considerarsi «miracol [...] in quest'etade nostra» (liddove in precedenza si trovava: «quest'etade si specchia tutt'in vostr'alma

<sup>55</sup> Si tratta di uno di quei «clichés sintattici» in sede di capoverso che – come rileva il CAPOVILLA (*Materiali per la morfologia e la storia del madrigale*, cit., pp.193 sgg)– consente di arguire spesso l'assetto dell'intero testo strutturato in modo da distribuire il *comparandum* nel primo terzetto e il *comparatum* nel secondo. Questa ed ulteriori osservazioni offerte dal Capovilla per il madrigale trecentesco si inseriscono in quella «serialità di fattura [...] che distingue la produzione madrigalistica del secolo XIV: tanto che, in seguito, a distanza di secoli, sarà anche la stessa ricorrente e felice coesistenza di tratti tematici, logici e formali [...] a favorire determinati riflessi di elementi tipici di questo particolare filone della poesia trecentesca» (ivi, p.192)

<sup>56</sup> La presenza di «allegorie ornitologiche» è un'altra delle peculiarità individuate dal Capovilla (*art.cit.*, p.189),

beltade»). Ed è significativo che *Tanta luce si trova* sembri quasi chiudere il cerchio di questo gruppo di madrigali e in generale di entrambi i gruppi, aprendosi anadiplosicamente con quel «tanta luce» che era posto a chiusura del primo *Di mirarvi si pasce* e continuando ad offrire l'ormai abusato motivo del “mirare”, dello “splendore”, del sole, della carenza di parole e occhi a fronte della bellezza della donna («a saper dirlo non tien alma ingegno»; «tanto non tien'occhi il mondo»).

## DESCRIZIONE LINGUISTICA

### 1) Grafie

#### *u / v*<sup>1</sup>

Quattro i grafemi che la stampa presenta: *u*, *v*, *V* e *U*. Rilevato che tutti i quattro segni valgono, a seconda dei casi, sia *u* che *v*, si precisa che solitamente il segno [*u*] è utilizzato sia come minuscola interna che ad inizio di parola (*u*isse, *ciu*ile, *eu*itare); il segno [*v*] compare, invece, esclusivamente come minuscola iniziale (*ve*neratione, *vi*sse, *vi*ta, *vi*tile), come del resto anche il corrispondente segno maiuscolo [*V*] (*Vi*ole, *Ve*nerè). Unica eccezione all'uso di *V* è nel carattere maiuscolo del frontespizio (FVSCANO, SOVRA). La [*U*], ugualmente utilizzata sempre ad inizio di parola, è impiegata – si è detto – sia per *u* che per *v* (*U*ero, *U*illa, *U*sare) e sia come minuscola che come maiuscola (*U*iole, *U*eseuo). Nella trascrizione del testo delle *Stanze*, dunque, si distingue *u* da *v* in ragione dei diversi grafemi e optando per il segno minuscolo, ovvero maiuscolo, a seconda dei casi.

#### *y*<sup>2</sup>

Abbastanza frequente la presenza di *y* sia come grafia colta (*aby*ssu M2v, *Cy*gno G4r, *Ery*cina T1v, *ly*mphe E1r-v, F3r, *ly*ra I2v, C1v, N2v, *ly*re D1v, H3r, K3v, *my*rrhe Y2r, *Ny*mpha - *Ny*mphe - *Ny*mphale (in numerose occorrenze), *Oly*mpo G2v, *Saty*ri L2v, *sy*llabe C1r, G3v; *Thy*rsi D2v), che ipercolta (*Chy*tia C4v, *Cy*meria P4v, *Eury*tio I3v ma *Eur*itio Y4v, *Pausily*ppo H4r ma *Pausily*po R1v, *Resy*na Q4r, *Saphy*ri Y4r, *Sy*ncero G1r, Y4v, *Uly*se G3r, e non esente da oscillazioni: *aby*ssu M2v - *abis*so P1r, *Cy*gno G4r - *Cy*gno A4r-v, Z1v, *in*chyta F1v, H3v - *in*clita X3v, *Sy*rene D3v - *Sy*rene F1v, I1r - *Sy*rena F1v, G1r, G2v, H4r. Assai incerta la grafia di 'giacinti' che ricorre in tre forme diverse: *Hy*acinthi L3v, *Hi*acynti K1r, *Hi*acinti V3r.

---

<sup>1</sup> Cfr. B. MIGLIORINI, *Note sulla grafia italiana del Rinascimento*, in «Studi di filologia italiana», XIII, 1955, pp. 259-296 (part. pp. 265-266).

<sup>2</sup> La *y*, etimologica o pseudoetimologica, ricorre assai spesso in testi nel Cinquecento in parole di origine greca o ritenute tali. Il Fortunio sottolineava la necessità di abolirla del tutto: «Che la forma del *y* greco non sia più bisognevole nella lingua nostra che si sia quella dell'omega, non credo che sia alcun che dubiti» (cfr G. F. FORTUNIO, *Regole grammaticali della volgar lingua*, a cura di B. Richardson, Padova, Antenore, 2001, libro II, 66. Tutte le successive citazioni verranno effettuate da questa edizione con la sola indicazione del libro e del paragrafo).

## x

Ricorre solo in due casi (*exprime* B3v, *examinata* X3r), essendo resi i vari *ex-* con *ess-*.

## h<sup>3</sup>

Compare costantemente in tutte le voci del verbo *avere* nonché, sempre con funzione etimologica, in *hora-e* (un solo caso di *ora*, P2r) e suoi composti (*ancho*, *anchora*, *alhora*, *ognhor*, *talbor*), *herba-e* (e derivati: *herbetta-e*, *herboso-i-a-e*), *habito* (A3r, V4v), *habiti* (L2v, X4r, Y2r, Y4v), *honore-i* e voci del verbo *onorare*; *huom-homo-huomini-homini*, *humano-a-i-e*, *humanita* (F2v, X4r) e *inhumanita* (Y1v), *humanissimi* (Y4v), *hoggi* (G4r, H4v, I3r, K2r, O3r, O4v, Q1r), *homicidij* (A2r), *heroi* (E4v), *heroico* (O3v) ed *heroica* (A3r), *historia* (A3v), *historico* (F1v), *harmonia* (B3v, C4v, F4v, G3v, H3r etc.), *harmonie* (H3r, K3v), *Hiberi* (E2r), *Hebrei* (B4r), *Homero* (B3r), *horridi* (B2v), *horror* (B2v), *humeri* (B1v), *hamo* (I3r, Q4r) ed *hami* (C4v, Y4r), *Hirundine* (Y3r), *onestà* (S4v, T4r, X4r) (e simili: *onestissima* A3r, *onesto* S1r, *onesti* C1r, Y3r, L2r, *oneste* E3v, X4r, *dishonestade* H2v), *humile* (C3r, I2r, N1v, Y2r, X1r), *Hecate* (Q3r), *hedera* (K1r), *Hiade* (K1r), *hospiti* (T1v), *humido* (D3r) ed *humida* (I4v), *humide* (T3r), *Hugo* (A3v), *Herminio* (A4r, P2r-v, P3r, R3r), *horror* (P1v), *horridi* (B2v), *horrenda* (E1v), *horrende* (O3r), *Hermo* (K1r), *hermi* (C4v), *hetrusca* (G1r, P2v), *humore* (H2r, M4v, Z1r), *humor* (L4v).

All'interno di parola sia in posizione intervocalica (*prohibire* A2r, *trahe* N4v, T3v) che post-consonantica (*myrrhe* Y2v, *anhele* K2v, *abhomini* X4v, *dishonestade* H2v, *inhumanita* Y1v).

---

<sup>3</sup> Come sottolinea Migliorini, «l'attaccamento a questa ortografia è così forte che ad essa obbediscono quasi tutti gli scrittori più insigni» (*art.cit.*, p. 268), nonostante la maggior parte dei grammatici fosse già consapevole della sua inutilità a meno che non si trattasse di un segno distintivo. Frequenti, nell'ambito delle revisioni editoriali, la sua restaurazione con valore etimologico o, viceversa, la sua eliminazione (cfr. in generale P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterati italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991). L'influenza del Bembo, che nell'aldina fece un uso rigorosamente etimologico della *b* sia iniziale che interna, dovette essere quindi più forte della sua stessa osservazione in sede teorica: «La *H*, perciò che non è lettera, per sé medesima niente si può; ma giugne solamente pienezza e quasi polpa alla lettera, a cui ella in guisa di servente sta accanto» (*Prose*, libro II, X). Come ricorda Maraschio, infatti, «l'h etimologica [...] aveva continuato ad essere usata all'inizio di parola non solo per la forza della tradizione, ma anche perché le era stata riconosciuta in molti casi una funzione distintiva» (N. MARASCHIO, *Grafia ed ortografia: evoluzione e codificazione*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, vol.I, *I luoghi della codificazione*, pp. 139-227, part. p.180). Vasta la trattazione riservata dal Fortunio alla *b* (*Regole*, II, 62-79), di cui prescrive l'uso solo ad inizio di parola sembrandogli «ch'ella di soverchio vi si ponga, nel mezzo» (63). Interessante l'osservazione dell'uso di *b* con *c* e *g* seguite da *i* ed *e* ad indicare la velarità delle due consonanti.

### **ch, th, ph**

Come sottolinea Spongano «il caso di *ch* e *gh* dinanzi ad *a*, *o*, *u* [...] non ha niente a che fare col latino e risente se mai delle incertezze tutte proprie del volgare». <sup>4</sup> Vari, nelle *Stanze*, ove non compaiono mai *gha-gho*, i casi di *ch* dinanzi ad *a* (*Achanto* C4r, *Achanti* F2r, *richami* C4v, H3r, ma *ricami* D1v, I3r, *Charite* D3v, *manchati* B1v, ma *mancare* e simili; *charità* B2r, *scioccha* Y4r, *faticha* Z1r ma *fatica* E4v, *escha* M2r ma *esca* A2v, N1r, *frescha* V3v ma *fresca* K3r e *rinfriscando* N2v) ed *o* (*biancho* A4r ma *bianco* F3v, K4v; *ancho*, *anchor*, *anchora*, *Baccho* D2v, D3r, *Eccho* I1r, *choro* D3v, K3v, M4r, N1r, R1v, S4v, *chori* F3r, O1r, T1v; *toccho* T4r, *techo* E4v ma *teco* F4v, R4v, T4r, Z1v), non esenti da oscillazioni. Dinanzi a consonante in *Christiana* A2r, *christallo* O1v, *christallin* O3v, T2v ma *cristalli* D2r, V2v; *sepolchro* O4r e *simulachro* C1v ma *simulacro* K2r, *simulachri* T1r, X2r.

Per il nesso *th* (etimologico in qualche caso): *Thoro* C4v, F3v, *Thalia* D2r, *Panthera* D2r, *Thyrsi* D2v, *Thauro* D3r, *Sebetho* D3v, E3v, F3v, *Parthenope* F1v, *Theatro-i*, *thesoro* F4r, P1r, R1v, Z2r, *thesori* B1r, V3r, *Thebbe* G2v, *Thebane* B4v, *Citherea* G3r, H4r, *Lethe* G3r, *Cethra* G3v, *Thireno* H4r, *Protheo* H4v, *Caltha* K1r, *Stheno* L2v, *Hyacinthi* K1r, *Amaranthi* T1r, *Theologi* B4r, *Citthare* K3v.

Il nesso *ph* compare in *Philomena* (C4v, G1r, N1r) *Nympha* e suoi derivati (*Nymphale*) in numerose attestazioni, *lymphe* (E1r-v, F3r) *Trophei* (E2r, G2v) *Philologo* F1r, L2r, Q3v, *Delphino* F1v, *Delphini* I2r, *Zephiro* F3r, *Amphion* B4v, *Phenice* C1v, H4v, O1r-v, *Phoche* I1r, *Triumphal* M3r, *Phano* N4v, *Amphitrite* O3r, *Philosophi* B4v, *Triumph* B2r, *Propheta* B4v, *Orptheo* B4v, *Saphyri* V4r ma *Zaffiro* O1r. Manca in *spere* (*sfere*) S3v.

### **ci, gi**

Quanto alla *i* dopo *c* e *g* (palatali), si segnalano i plurali *treccie* D3r, E2v, I1r *fascie* I1v, *quercie* M3v, *guancie* D3r, V4r, *loggie* L3v, *saggie* F4v, *foggie* H3r, X4r, *seggie* L3v, *piaggie* L4r (ma è maggioritario *piagge*) e *malvagie* X4v, nonché *sollaccievole* V3r e la serie *leggiero-a-i-e*. Fanno riflettere i casi di *cielo* : *gielo* in rima con *celo* D1r (prima persona presente del verbo *celare*), *velo* D3r e *pelo* P1r e, per il nesso *sc*, di *cresce* : *escie* : *pesce* Q3r, ove la rima lascia intendere che la *i* non fosse dunque avvertita come suono distinto.

### **j- / -ij**

L'uscita *-ij* è utilizzata per il plurale dei sostantivi in *-io* (*homicidij* A2r, *proprij* A2v, *assedij* A2v, *vitij* A3v, *varij* B1r, B3v, *studij* B1r, B2r, *diluvij* B1v, *Dij* B2r, X2r, *esercitij* B2r, *dominij* B2r, *infortunij* B2r, *esilij* B2r, *vitij* B2v, *elisij* X2r, *artificij* X4r - *artifitij* Y2r, *edifitij* Y1r, *vestigij* Z1r, ma si vedano anche i

<sup>4</sup> R. SPONGANO, *Spoglio linguistico*, in F. GUICCIARDINI, *Ricordi*, a cura dello stesso, Firenze, Sansoni, 1951, pp. LXXV-CXLI (part. p. XCIV).

vari *remedii* Y2v, *Topatii* V3r, *servitii* X4v, *Patritii* X2v, *varii* V1v, V3r, Y2r, Y3v) e ricorre esclusivamente nelle parti in prosa, presentandosi nei versi l'esito *-i'*.

In un unico caso *-ij* è un'uscita verbale (*sij* Z1v). Da segnalare anche la particella pronominale *vj* e, in qualche caso, i pronomi *noj* C1v, *voj* A4v, C1r, C1v, C2v (ma *voi* X1r-v). Infine i greci *Pijtīs*, *Pijn* (B4r).

Quanto alla *j* consonante (*gi-*), il cui equivalente grafico è nella stampa la *I* maiuscola, essa ricorre in rari casi (*Ioan* A4v, B1r, C1v, *Iunon* G3r, *Iunco* Y2v, *Iano* G2v)

### ***-ti / -tti + vocale***

Per la resa della  $\xi$  (affricata dentale) va ricordato che «con l'ondata umanistica la grafia *-ti-* aveva ripreso un predominio quasi assoluto, e nella scrittura e nella stampa conserverà per tutto il Cinquecento e buona parte del Seicento una larga prevalenza: solo in Toscana inizia a farsi largo la scrizione con  $\xi$ ».<sup>5</sup> Nel testo delle *Stanze* sono da segnalare, nella costante resa della affricata dentale con *-ti + vocale*, il caso di *artificio* A3r - *artifitio* C2v, V3v e di *indicio* C1r dove si evince la scelta alternativa di *ci + vocale*. Forse ipercorretto *commertio* A2r (da *commercium*). Resi invece, come si dirà più avanti, con *tti + vocale* i nessi latini *ct* e *pt*.

### ***-antia / -entia***

Circa la «questioncella» delle uscite in *-antia / -entia*, in merito alla quale diverse e contrastanti sono le posizioni assunte dai critici (distinzione degli esiti derivanti dal francese da quelli derivanti dal latino; loro conservazione o ammodernamento in *-anza / -enza* in quanto relitti etimologici e via dicendo),<sup>6</sup> se ne segnalano nel testo delle *Stanze* un discreto numero naturalmente di origine etimologica latina: *prudencia* A2r, L2r, *benivolencia* A3r, *diligencia* A3r, B4r, R3v, V2r, *reverencia* A3v, B4r, C3r, *esperencia* A4v, *elegantia* B1v, *abondancia* C2r, *eloquentia* B1r, B2r-v, B4r-v, G1r; *inclementia* B1v, *eccellentia* B3r, *eccellentie* C2r, *providencia* B3v, *sostantia* G1v, *absentia* E3r, *sententia* L4r, *sententie* B3v, C1r; *potentia* M2r, Q3r, Q4r, S2v, T1v, Y2v; *refragrantia* V3v; *clementia* V3r; *malivolencia* V3v; *convenentia* X4r; *sapientia* Y2v, *frequentia* Y2v, *presentia* Z2r, *consonantie* B4r, *intelligentie* Q3v.

Come fa osservare Spongano, è molto probabile che questi termini «sebbene scritti alla latina, venivano di fatto pronunciati alla maniera

<sup>5</sup> B. MIGLIORINI, *Note sulla grafia*, cit., p. 274. Anche Maraschio (*Grafia e ortografia*, cit., p.180) rileva la prevalenza delle scrizioni *ti + vocale / tt + vocale* a fronte dei tipi  $\xi / \xi\xi$ . Risulterà allora interessante a fine secolo O. LOMBARDELLI, *La difesa del zeta*, Firenze, Marescotti, 1586.

<sup>6</sup> Cfr. F. BRAMBILLA AGENO, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984 (II ed.), pp. 136-137.

volgare»<sup>7</sup> e, nelle *Stanze*, ciò sembra in qualche modo confermato dal ricorrere di *sembianza* (: *danza*) N2v, *speranza* S2v, *arroganza* K4v, *partenza* V2r, *accogl(i)enza-e* nonché, ancor meglio, dalla coppia *esperientia* A4v - *esperienza* S1r.

### Sistema delle maiuscole

La stampa delle *Stanze* fa registrare un frequente uso delle maiuscole, utilizzate per i nomi propri di persona, di luogo (*Napoli*, *Thebbe*), di popolo (*Romani*, *Calcidici*, *Hebrei*, *Hiberi*, *Itali*), per i gradi nobiliari (*Re*, *Principi*, *Cavalieri*, *Duchi*, *Nobiltà*), per le istituzioni politiche (*Repubblica*) e per il termine *Popolo*, per le divinità ed i personaggi mitologici, per le personificazioni allegoriche (*Bellezza*, *Amore*, *Fortuna*). Segnalate con la maiuscola anche le professioni o, comunque, determinate categorie (*Fabri*, *Architetti*, *Poeti*, *Scrittori*, *Philosophi*, *Propheti*, *Theologi*, *Adulatori*, *Buffoni*). Reverenziali devono considerarsi sicuramente *Padre*, *Madre* e *Parenti*, riferiti ai genitori del dedicatario Cicinello. Ed ancora, con l'iniziale maiuscola il termine *Natura* e (tranne qualche eccezione) tutto ciò che fa parte dell'ambito naturale, ovvero i nomi di animali (*Grue*, *Fagian*, *Delphino*, *Serpente*, *Aspidi*, *Tigri*, *Cervo*, *Merlo*, *Cicogna*, *Colombe*, *Farfalla*, etc.), di fiori e piante (*Amaranto*, *Rose*, *Viole*, *Gigli*, *Ligustro*, *Vite*, *Uve*, *Mirto*, *Lentisco* etc.) e di pietre preziose (*Rubini*, *Oro*, *Perle*, *Smiraldi*, *Coralli*), nonché *Luna*, *Sole* (che oscilla vistosamente ingenerando confusione tra sostantivo e aggettivo), *Stelle*, *Pianeti*, *Piagge*, *Foreste*, *Hermi*, *Roscelli*, *Mare*, *Aer*, *Acque*, *Terra* e via dicendo. Con la maiuscola anche i mesi (*Aprile*, *Maggio*), le stagioni (*Autunno*, *Primavera*) e gli strumenti musicali (*Pive*, *Fistule*, *Cimbali*, *Zampogne*, *Flauto*, *Lyra*, etc.). Scritto con la maiuscola anche tutto ciò che, in generale, riguarda o viene menzionato a proposito della città di Napoli: *Palagio* (Poggioreale), *Colle* (Sant'Elmo), *Templi*, *Porta*, *Monasteri*, *Castella*, *Molo*, *Marina*, *Giardini*, *Fontane*, *Seggi*, *Piazzze* etc. Presentano l'iniziale maiuscola anche alcuni aggettivi derivati da sostantivi scritti con la maiuscola: *Rosa* – *Rosati*, *Nympha* – *Nymphale*, *Thebbe* – *Thebane*, *Apollo* – *Apollineo*, nonché, sempre per derivazione, *Mantoano*, *Ciceroniano*, *Aragoneo*, *Barbariche*.

Si segnalano, inoltre, vari casi in cui, certo con valore enfatico, alcuni termini sono interamente stampati in carattere maiuscolo: ITALIA, IACOBO (Sannazaro), REAL POGGIO (Poggioreale), GALLI, NYMPHE NAPOLITANE (accompagnato da «Tripudio di» per definire il titolo dell'opera). Com'è consuetudine sono sempre maiuscoli tutti i capoversi.

## 2) Consonantismo

<sup>7</sup> R. SPONGANO, *Spoglio linguistico*, cit., p. XCII.



## Geminazioni e scempiamenti

Il settore della geminazione - scempiamento delle consonanti intervocaliche è, come di consueto, quello che «offre la casistica più ricca [...] tipicamente a mezzo fra grafia e pronuncia» ed in cui «le motivazioni etimologiche si sommano con quelle fonetiche».<sup>8</sup> Come sottolinea Maraschio:

È ben noto, peraltro, che le consonanti doppie e scempie intervocaliche rappresentano per l'editore e per lo storico della lingua italiana un problema particolarmente arduo, in cui si intrecciano ragioni di fonetica locale, tradizioni scritte diversamente consistenti, oltre che influenze etimologiche più o meno consapevolmente subite da parte di autori e stampatori.<sup>9</sup>

A ciò si aggiunge la riflessione sull'eventualità di oscillazioni all'interno di uno stesso esemplare a stampa, che potranno essere attribuite non solo e non tanto alla volontà autoriale (nel nostro caso non verificabile), ma anche alla responsabilità dei compositori che, perseguendo la giustezza della pagina, trovavano nel settore delle consonanti doppie e scempie un «margine di manovra per così dire istituzionale, data l'accettabilità di molti doppietti del tipo dotto / popolare».<sup>10</sup> Non mancavano, inoltre, i condizionamenti della riflessione grammaticale, ormai avviata, che tendeva a distinguere tra prosa e versi:

Et tal geminatione nella prosa si usa, non negli versi, perché più dolcemente corrano; perché la geminatione de consonanti non è senza alcuna durezza, et spetialmente nell'amorose rime è da doversi schifare.<sup>11</sup>

Nel testo delle *Stanze*, in prosa e in versi, che tuttavia non sembra tener conto del prezioso suggerimento del Fortunio (e del Bembo poco dopo), si registrano raddoppiamenti e scempiamenti consonantici da considerare latinismi, pseudolatinismi, assimilazioni, probabili dialettalismi nonché casi dettati da esigenze rimiche.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> N. MARASCHIO, *Grafia ed ortografia: evoluzione e codificazione*, cit., p. 183.

<sup>9</sup> EADEM (a cura di), *Trattati di fonetica del Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1992, pp. 71-72.

<sup>10</sup> EADEM, *Grafia ed ortografia: evoluzione e codificazione*, cit., p. 192. Quanto alle 'responsabilità' editoriali non si può che rimandare in generale a P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, cit.

<sup>11</sup> G. F. FORTUNIO, *Regole grammaticali della volgar lingua*, cit., p.160 (libro II, 83). Cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, Roma, Carocci, 2001, p.73: «è verosimile che la forma scempia sia stata avvertita [...] come una soluzione culta, più confacente al codice poetico».

<sup>12</sup> Si vedano a tale proposito le tre diverse possibilità di ricorrenza delle consonanti doppie / scempie offerte da R. SPONGANO, *Spoglio linguistico*, cit., pp.CII-CIII. e B. MIGLIORINI, *Note sulla grafia italiana del Rinascimento*, cit., pp. 285-289. Ed ancora L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, cit., pp. 69-76.

Per gli scempiamenti nel settore dei latinismi (in parte coincidenti con probabili reazioni ipercorrettistiche al raddoppiamento dialettale di *b, g, m*): *abondantia* C2r, *abondevolmente* C2r, *abondano* X4r, *abondante* Y2r, *sovrabondante* Y2v, *abondo* E4v, ma anche *abbondava* V2r, *abundantissime* Y2r, *pubblico* A2r, *immagine* B3v, X2r, Z1v, *imagin* C4v, G3v, H2r, *imaginar* G4r, L4v, *imaginat[a]* H2r, *imago* T3v, *maritime* C1v, *febre* Y2v, *machina* Y2v, *fabri* M2r, P2v, *Thireno* H4r, *obligo* Y1r, *obliga* Z1v, *obligata* S2v, *coruscando* B1v, ma *corrusca* G1r, P2v, *oportuno* I3r.

Rientrano nel tradizionale scempiamento delle labiali con *a*<sup>-13</sup> ed in particolare della fricativa labio-dentale *v*, i seguenti: *averse* A3r, *avilupparmi* B2r, *avenga* B4r, *avventura* C1r, C2v, Y3v; *avolto* E2v, *avolta* K1r, M1v, *avolte* M1v, *avoltesi* V3r, *avezza* E4r, *avampi* G1v, *aventa* Q2r, *avivato* Q2r, *avien* R4r, *avede* S1r, *aveduti* V2r, *aveveni* Y3r, *avenenata* Y2v.

La mancata resa del grado intenso dopo *a*– è confermata anche da *aghiacciate* B1v, *aghiacciato* G4r, *aghiaccia* R3v, *abassi* K4v, *adormiva* F4v, *agrada* L3r, *apetito* L4v.

Ancora, per quanto riguarda gli scempiamenti, forme ipercorrette o più probabilmente ‘pseudo-latinismi’ sono le seguenti attestazioni: *imortal* C1r, ma a fronte delle corrispondenti preponderanti forme geminate; *inesta* H2r, *inestar* C2v, *pululava* B1v, *ridure* C1r, *finocchio* Y2v, *machiate* X3v, ma *macchia* V4r, *macchie* X3v e *macchiato* X3v; *dubio* B1r, Z1v e *dubi* E3v, ma è certo preferito *dubbio* E3r, L2r, R2r, V3v, V4v; *pocagine* Z2r, *ralegro* Z1r, *ralegrar* C4r, *ralegravan* S4r, *soviene*<sup>14</sup> V2v, *suchi* Y2v, *veghiando* V2v, *raguaglio* E3v, R1r, *ramenta* L1r, *ramentaima* G2v, *ramentasti* I4r, *ramentaima* G2v, *rinova* H4v, *fredezza* Q2r, *frede* M4v,<sup>15</sup> ma *freddo* Q2r, *camino* B2v, F2r, H2r, I1v, I4r (petrarchesco), *caminar(e)* L1v, T1r.

Per i composti con *sovra*–: *sovraggiunta* V1v, e *sovraggiunte* X2v.

Sempre scempia la *r* all’indicativo futuro e al condizionale presente.

Per le geminazioni, nel settore dei latinismi, sono da registrare: *commodo* A2v, A3r, *commodi* A2v, ma *accomodate* A3v, C1r, L1v, *commun* S3r, *commune* A2v, B1r, X4r; *communicare* Y1v, *communicarla* B1r, *communmente* L2r, *Narcisso* C4r e *Narcissi* F2r, K1r, *sollenne* T2r.

<sup>13</sup> B. MIGLIORINI, *Note sulla grafia italiana*, cit., p. 286.

<sup>14</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, cit., p. 73: «L’abitudine del tipo *sovenire* nella tradizione manoscritta avrà favorito insomma il perpetuarsi di questa, e di poche altre forme consimili, nella poesia a stampa, per effetto d’una ben nota vocazione tradizionalistica e conservatrice: non più come semplice istituto grafico, ma come forma foneticamente reale».

<sup>15</sup> Di natura dialettale, secondo M. SANTAGATA (*La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, p.129) assieme a *matutino* (V3v), *matutine* (V4v), *matutin* (C4v). Cfr. anche M. CORTI (a cura di), P. J. DE JENARO, *Rime e lettere*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956, pp.LXV-CLXXVII (*La lingua*), part. p.CXXXVII.

Esclusi gli unici due casi in tutta l'opera di residuo di *x* (*exprime* B3v, *examinata* X2r) sembra valere la regola fissata da Fortunio prima e confermata dal Bembo poi:

Et geminasi [la s] nelle voci del latino geminantisi, o dove *x* vi sia .

(Fortunio, *Regole*, II, 129)

Questa lettera [x], connumerata tra le semivocali, nella volgar lingua è poco necessaria, perché in loco di lei *s* geminato tra due vocali si pone; altrimenti in molte rime nascerebbe mala concordantia, come in concordar *passo* e *saxo*, *fixo*, *Narvisso* et altri simili

(ivi, II, 139)

in vece della *X* usa di porre la *S* raddoppiata, quando ella non sia in principio delle voci, dove non possono, come s'è detto, due consonanti d'una qualità aver luogo, o ancor quando nel mezzo la compagnia d'altra lettera non vocale non gliele vieti, ne' quali due luoghi la *S* semplice sodisfa

(Bembo, *Prose*, II, X)<sup>16</sup>

Questi i casi presenti nelle *Stanze*: *esemplar* A2r, *essaltava* A3r, *essercitandovi* A3v, *essalta* B3r, *essamination* B4v, *esempio* C1r, M2v, N3v, Q1v, V1r, Y4v, Z1r, ma un unico caso di *esempio* O2v; *essercitio* C1r - *essertitio* C1v, *essercito* E1v, E2r, *essecrabile* Y2r, *essaminare* Y3v, *esemplano* Y4r, *essaltato* Y4v.

Seguendo una scelta che non è comunemente umanistica ma piuttosto bembiana («il Bembo [...] si attenne alla grafia umanistica del Quattrocento –ma- in un altro punto importante se ne scostò: con chiara coscienza dell'autonomia del toscano rispetto al latino, rappresentò decisamente nella grafia l'assimilazione dei gruppi consonantici») <sup>17</sup> si ha la resa dei gruppi consonantici *ct*, *pt* ecc. con assimilazione: *affettione* A3v, C1v, C2r, Z2r, *auttore* A4r, *auttrici* X4v, ma *autrice* F1v, *auttorita* A3r-v, *auttoritate* Y1r, *description* B4v, *protection* B4v, *attioni* Y1v, Y3v, *destruttioni* Y3r, oltre ai vari *detto* e derivati; *ottime* A3r, *diletto* e derivati, *frutto* e simili con un solo caso di *frutifera* H4r, *inette* A4r e *inettissimi* B3v, *intelletto-i*, *scrittori*, *atti*, *invitti* B2r, *aspetto-i* ma *aspeto* E3r, e via dicendo, ad eccezione di *spetacol* E1v.

Probabili dialettalismi sono da considerarsi: *reggioni* C1v, *cibbo* F1r, *nubbe* (che attrae in rima *tubbe* I4v o viceversa), *inebbriato* X1r, *incomminciò* S3r, *roggiada* N1r, O4r, ma anche *roggiada* C4r-v, *roggiadosa* V3r, *roggiadoso* T3v, ma anche *roggiadose* D2r.

<sup>16</sup> P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in IDEM, *Prose e Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1966, pp.71-309. Tutte le citazioni verranno effettuate sempre da questa edizione con l'indicazione del libro e del paragrafo.

<sup>17</sup> B. MIGLIORINI, *Note sulla grafia italiana del Rinascimento*, cit., p.261. Anche il Fortunio prescriveva: «queste lettere *b*, *c*, *d*, *p*, ove alcuna nel latino è precedente a questa lettera *t*, nel volgare in altro *t* si tramuta, perché ancho la volgar pronontia lo richiede» (*Regole*, II, 4).

Segnalata anche in De Jennaro e Sannazaro la forma *Eccho* (per *Eco*) I1r.<sup>18</sup>

Da rilevare alcune oscillazioni: *apparecchi* K3v, L3v, *apparecchia* G4r, V3v, *apparecchiata* V2v - *apparechiava* V1v, *apparichiava* K2r, *apparichiato* K3v; *sonnacchioso* V2v - *sonnacchiosa* X1r. Al contrario, si opta decisamente per la forma *abandonare* A2v, X2r, Z1r, e derivati, forse proprio per reazione al raddoppiamento dialettale della *b* intervocalica.<sup>19</sup>

Non mancano, infine, scempiamenti e geminazioni dovuti ad esigenze di rima:

*deto* : *secreto* : *lieto* K2r;

*quatro* : *theatro* L4r;

*Thebbe* : *hebbe* G2v.

### Sorde e sonore

Ricorrono nel testo delle *Stanze* casi di conservazione della sorda latina o di opzione per la sonora, in ogni caso massicciamente attestati nella tradizione poetica.<sup>20</sup>

Nel settore delle consonanti sorde : *loco* – *lochi* (assai ricorrenti nel testo), *lito* D1r, F1v, H4r, X2v e *liti* X3r, *satisfare* C2v, S3r, X3r, Z1v, *satisfarsi* C2r, *satisfarme* S1v; *macro* K2r, *secreto* F4r, K2r, S3r, *secreti* B1r e *secrete* Q3v.

Per le sonorizzazioni si segnala anzitutto la tradizionale (e petrarchesca) serie *lagrime* (A3r, G3r, R3v, Y3v, Z1r), *lagrimoso* M4r, *lagrimosi* R2v e *lagrimando* S1r. Nel settore delle labiali spirantizzate: *sorra* (in numerose occorrenze), *coverto* G4r, *coverte* V1v, X1r, X3v, *scoverte* V4v, *discoverta* Y4v, *scoverirsi* X4r, *coverchio* K2v, S3r (da accostare, tuttavia, alle forme *copra* D3r, *copron* F4r e *copre* N2v), *soverchio* K2v, M1v, S3v.

In discreto numero i casi con suffisso *-ade* / *-ude* : *nobiltade* F1v, Z1r (ma *nobiltà*, H2v, H3r, Y4v); *etade* G3r, H1v, H3v, N3r, V4v (ma *età*, A3r, I2v, Y1v); *pietade* G4v (ma assai frequente *pietà*); *beltade* G4v, N3r (ma *beltà* F4v, G4v, H3v etc.); *libertade* G4v, Y1r (ma *libertà*, K1v, Y3r); *dishonestade* H2v; *cittade* H3r-v (ma frequente *città*); *quantitade* H3v (ma *quantità*, V3r, Z1v); *qualitade* K3r, Y4r (ma anche *qualità*); *soavitade* S1v (ma *soavità*, H4r etc.); *utilitade* Y1v (ma *utilità*, X2r); *benignitade* Y2v, *gioventude* H1v (ma *gioventù*); *virtude* K3r (ma assai frequente *virtù*).

Dialettale la sonorizzazione di *sblendor* I4r, P1r, V3r (ma anche *splendore*).

---

<sup>18</sup> M. CORTI, *op.cit.*, p.CXXXVIII.

<sup>19</sup> Netta ed opposta la scelta del Fortunio che preferiva la forma geminata spingendosi nel considerare “errori di stampa” le forme scempie in Petrarca. (*Regole*, II, 21-22).

<sup>20</sup> Cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, cit., pp. 76-82.

### Palatalizzazioni

Oltre a forme consuete nella tradizione, è da segnalare in questo settore il napoletano *brusciata* Y2r.<sup>21</sup>

### Altri fenomeni

Nell'ambito del consonantismo: *imperio* (B1v, B2v) e *misterio* (B3v, B4r, C2v), come cultismi da *-erius*, e *martiro* (S1r).

## 3) Vocalismo

### Dittonghi e monottonghi

Per quanto concerne il dittongamento di *e* ed *o* aperte in sillaba libera, sia esso spontaneo o metafonetico, «è ben noto “che in poesia si muoia e ci si muova di preferenza senza dittongo”».<sup>22</sup>

Nel testo delle *Stanze*, come per altri aspetti linguistici, sembra aleggiare una latente ed umanistica volontà di rimanere fedeli all'originale veste latina della parola nella diffusa tendenza etimologica del tempo, cosa che induce quindi ad evitare dittongamenti, raramente presenti nell'opera.

Presentano, pertanto, dittongamento spontaneo di tipo toscano alcune voci verbali:

*vuol(e)*: D3r, E4v, I4v, H1v, H2r, H3r, I2v, I4v, L4r, P3v, R3v (ma ricorre anche *vol(e)* B4r, K2r, P2r, T2v, Y4r);

*suole*: P3r, Z2r; *suol*: Q1v, R1v, T2r (ma ben 11 le occorrenze di *sole*, di cui molte utilizzate in rima equivoca);

*vien(e)* e forme composte quali *convien(e)*, *disconviene* etc., a fronte dell'unico *convene* H1v;

*tien* M2r, P2v, P4r, Q1v, Q3r, S1r, T4r e *tiene* M2v, Y2r; *tieni* Z1v (con *mantiene* T3v, Y2r, Y4v e *sostiene* R4v, S1r) a fronte di *tene* L3r, Q3v;

*vieta* D3r, G1r, I1v, L2r, S4v, ma – in sede atona – *vetare* I1r, *vetato* I2v, M4r, *vetate* M1r, *vetarmi* X1v.

*puote* C2r, E1r, I2v, I3r, I4r, K2r, L3r, Q2r, R3r-v, S1r, S2v, ma anche *pote* B1v, I3v, Q2v.

---

<sup>21</sup> Cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-69, vol.1, *Fonetica*, p. 403 (§ 286). A proposito della 'pronuncia' di *c* come *sc* Orazio Lombardelli nel *Della pronunzia toscana* (1568) farà notare che : «Facciasi di maniera che nella pronunzia il *c* non paia d'havere innanzi l'*r* [...]; perché sarebbe ristuchevol pronunzia e via più del dover femminile il proferir *bascio* e *basciare* [...] » (O. LOMBARDELLI, *Della pronunzia toscana*, in *Trattati di fonetica del Cinquecento*, cit., p.45). Cfr. M. CORTI, *op. cit.*, pp.CXXV-CXXVI.

<sup>22</sup> Cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, cit., p.51.

Dittongate (a differenza della forma monotonga napoletana) le uscite *–iero / –iera*, e relativi plurali, ad eccezione dell’oscillante *manere* I4v, V4v / *maniere* Y3r, e a proposito delle quali si segnala anche la serie *altiero* D3v, G1r, N1v, R4r, *altiera* O4r, *altiere* E2r, H3r, R1r, *altieri* N3v, *altieramente* G3r.<sup>23</sup>

Abbastanza netta l’opzione per le cosiddette «forme di blasone petrarchesco»: <sup>24</sup> *fuor* A4r, E2v, E4v, F3v, H3v, I2r, M1r, M4r, O1v, *fuora* G1v, O4r, Q3v, Z1r; *fuori* M3v, O1v, T2r, *fuore* O2v, O4v, P3v rispetto ai meno frequenti *fora* C4v, V4v e *fore* K4v, per le quali non viene tuttavia seguito il consiglio ‘bembiano’: «Leggesi *Fuor* e *Fore* e *Fora* e *Fuori*, le quali tutte sono del verso, ma la prima e l’ultima sono ancora delle prose» (*Prose*, III, LXVIII).

Alquanto indecisa la scelta tra *homo* B3r, C1r, H1r, T3r, X4v, Y3r, *buom(o)* D4r, H1r, I3r, I4v, K4v, L1r-v, L2r-v, N3v, O1v, R4r, T2r, *buomo* H1v, L2r e per il plurale – ove è possibile ravvisare condizioni metafonetiche – *homini* B1r, T1v, T3r, X1v, X4v, ed *buomini* B2v, B3v.

Metafonetici i dittonghi di *lacciuoli*<sup>25</sup> N1v e *venticciuol(o)* T2r.

Da considerare probabilmente arcaici toscanismi le forme *brieve* X2v, *priego* E4v, F3r, H2v, M3v; *priega* F2r (in rima con *niega*), *prieghi* I4r, M1r, Q1v.<sup>26</sup>

‘Letteraria’ e latineggiante è la conservazione del dittongo *–au–* sia in sede tonica in *laude* (A4r, E2r, G2r, H4r, Y4r) e *laudi* (B1v, B4r, C2r, X3r) a fronte però dei non meno frequenti *lode-i*, *fraude* H4r, *lauri* K1v, *Thauro* D3r (ma anche *Thoro* C4v e F3v), *fausto* E1v, che in sede protonica in *laudatissima* A3v, *laudati* A4r, *laudabil* H3v, *aurate* H3r, M1v, *aurati* F1v, T4r, *faustose* H3r, *Pausylippo* H4r / *Pausilipo* R1v. Assai frequente anche la ricorrenza di *aura* in cui –come segnala Serianni– «non si ha opposizione stilistica con l’allotropo monotongato».<sup>27</sup> Derivata dall’occitano *auzel*,<sup>28</sup> invece la serie *angel-angelo-augelli-angelletti*.

<sup>23</sup> Cfr. le osservazioni su *altero-altiero* in G. PATOTA, *Lingua e linguistica in Leon Battista Alberti*, Roma, Bulzoni, 1999, p.107.

<sup>24</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, cit., p.172.

<sup>25</sup> Anche in Petrarca. Cfr. inoltre M. CORTI, *op.cit.*, p.LXXXVI.

<sup>26</sup> Cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., vol.1, *Fonetica*, p.102 (§ 84).

<sup>27</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, cit., p.50.

<sup>28</sup> G. ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., vol.1, *Fonetica*, p.64 (§ 41).

Per quanti riguarda i monottonghi si segnalano tutte forme consuete nella tradizione poetica rinascimentale:<sup>29</sup>

*move* C4r, M2v, M4v, N3r, T2r, Y2v; *rimove* B2v (ed in sede atona: *movendo* D3v, *moveva* S3r); *noce* H2v; *more* H3v, M1v, M2v, P2v, Q1v; *coce* K3v; il tipo *bono* (A2v, A4r, G2v) – *boni* (A2v, F1r) – *bona* (A2r, G3r, H2v, H3v) – *bone* (C1r, H1v), a fronte di un unico metafonetico *buono* B4r, e *novo* (D1v, I2v, K3r, P3r, Q4v) – *novi* (Q1v, Y3v) – *nova* (G3v, K3r, Q1v, R2v, S2r) – *nove* (I4r, M2v) anch'essa con due sole attestazioni metafonetiche in *nuovo* M1r, O3v. Seguono ancora *core* (in numerose attestazioni a fronte di un unico *cuori* M2r), *loco* C2v, C4r, D1r-v, D4r, E1r-v, E3v, F1r, F2v etc., *lochi* D1v, *foco* B1v, C4r, E1v, H2v, H4v etc., *fochi* X1v, Y3v accompagnate dalle forme atone derivate *infocati* V4r, *infochi* Y3r, *pede* Q1v (ma al plurale *piedi* B3v, G3v), *rote* C4r, F4v; *fera* D2v, *fere* C4v, V1v (ma *fiere* B4v), *scola* K4v; il frequente *inseme*, *possede* D4r, X3v; *tene* L3r, Q3v.

Alle forme dittongate *suono* e *duolo* corrispondono in sede atona monottonghi: *sonar(e)* N2v, *sonava* Q4r, *risona* C1v, F4r, G1r, *risonar(e)* D3v, I3v, L4r, M3v, O2r, *risoni* I4v, *risonò* O2v, *risonai* O3v.

### e / o toniche

Nel testo delle *Stanze* non ricorrono casi di chiusure dettate da metaforia dialettale. Le e / o toniche chiuse sono conservazioni delle i ed u latine.<sup>30</sup> Si vedano, allora, i seguenti: il participio *indutto* A4r (non in rima), *umeri* B1v, *participa* B3r, *fulguri* P1r e in sede atona *fulgurar(e)* M2v, *turture* S1v, il poetismo *licito* V2r, Y1r, Y3r e *sollicita* V2v, *simplice* X4r, *simplici* Y4r, *semplicemente* Y2r, *purpura* V2v.

Non presentano chiusura, ancora perché fedeli all'originale veste latina: il participio *colto* A3v (da *colere*); *comparere* A2v, *apparere(e)* C4r; *occolti* B1r, *occolta* B1r, *occolte*<sup>31</sup> D3v, N3v, Y1r, *istromenti* L4r (ma *istrumenti*, K3v).

Residui etimologici, pertanto, più che consapevoli chiusure metafonetiche, saranno da considerarsi *digno* X3v, *digna* M2v, cui accostare, fuori dalle condizioni metafonetiche, *dignissime* A2v – (ma sempre *degno-a-i-e* e *degnamente*). Per le altre uscite in *-issimo*: *aminissimo* B4v (ma sempre *ameno-i-e*), *dignissimo* X3v.<sup>32</sup>

Isolata occorrenza di *ditta* A2r a fronte di *detto-a-i-e*.

Dettate, infine, da esigenze di rima *bullo* (: *nulla*) L1r e *sviglia* (: *ciglia*) O1v.

<sup>29</sup> Cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, cit., pp. 51-57.

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, pp.43 sgg.

<sup>31</sup> *Occolto-a* anche in Sannazaro, De Jennaro, Cariteo, Aloisio: cfr. M. SANTAGATA, *La lirica aragonese*, cit., p.111; M. CORTI, *op.cit.*, p.XCII.

<sup>32</sup> Cfr. V. FORMENTIN (a cura di), LOISE DE ROSA, *Ricordi*, Roma, Salerno ed., 1998, vol.I (*Commento linguistico*), pp. 121-122.

## Vocali atone

La conservazione della *e* in protonia tende a far coincidere l'esito dialettale con il latinismo. Abbastanza frequenti, in tale direzione, i prefissi *re-* che non subiscono il regolare passaggio toscano a *ri-* :

*remediare* A2v, *remedio* L2v, R2v, R3v, Y3r, *remedii* R3v, Y2v, *reverentia* A3v, B4r, C2r, *reverirla* X1r, *relever* V1v, *receptor* A4r, *receptor* A4r, *recede* B2v, X2v, X4v, Y1v, *revedi* Z2r, *recedono* Y1v, Y3r (ma anche *riceve* B2r, I1r, O4v, *ricevo* G1v, *ricevute* X1v); *rechiasta* K3r, L2v (ma *richieste* Q3v, *richiede* R3r); *relevo* V4r, V4v e *relevato* V4r, *remiro* E3r e *remirando* V4v, *retirar(e)* O1r (ma *ritira* N1r); *revolution(e)* B1v; *reuscir* A3v; *resposta* X3r (ma sempre *rispondere* e derivati).

Più rara la conservazione di *de-* che ricorre solo in *demesso* Q4v, *delettare* X1v (cui è preferito sempre *dilettare* e sue forme, *diletto-i*) e *depingeno* Y1r (ma sempre *dipingere* e suoi derivati con esito anafonetico).

Etimologica la *e* in luogo della *i* in *meglior(e)* D4v, O2v, R1r, *meglioramento* X2v, *megliori* Z1v;<sup>33</sup> *secur* E3v, L2v, Q1v, *securamente* I2r (dialettali e latineggianti insieme) e, viceversa, la *i* in luogo della *e* in *igual(e)* D1r, E1r, H2r, I3r, Y4v; *intrar(e)* L2v, O1r, R2v, Q3v, *intrato* M1r (ma *entrai* L3r, *entrammo* M4r, *entra* N2v, T3r); *smiraldi* D3r, V3r (ma anche *smeraldi* P1r); *firmare* G3v, *firmate* T1r, *firmamente* X3v (ma *fermo* A4v, K1r, *fermai* L1v, *fermar* S2v); *fissura* O1v, *mità* X3r.

Hanno «rispondenza nel dialetto» *apparichiava* K2r, *apparichiato* K3v (a fronte delle preponderanti forme *apparec-*).<sup>34</sup>

Per *a/e* vanno rilevati *armellino* A4r<sup>35</sup> e le forme in *-ar-* del futuro e del condizionale presente (indicate dopo).

Nel settore di *o/u* atone<sup>36</sup> da segnalare anzitutto alcuni casi di conservazione etimologica della *u* latina, non esenti da oscillazioni: *suavi* Y1v e *suavissimo* Y2r a fronte delle costanti forme *soave-i* e simili (*soavissima*, *soavità*); *Populi* A3r (ma anche *popoli* X2v); *argomento* A3r (ma *argomento* R1r); *calcular(e)* B1r, *facultà* B3r, C2r (ma *facoltà* B1r, C1r); *suggetto* C2v (ma *soggetto* H1v, K4r, P2v, *soggetta* F1r, *soggetti* D1v); *suspir(i)* I1r (ma

<sup>33</sup> Per M. SANTAGATA, *La lirica aragonese*, cit., pp. 117-118, si tratta di forme con un «marcato colore dialettale».

<sup>34</sup> Ivi, p. 119.

<sup>35</sup> In Aloisio, De Jennaro (cfr. ivi p.115 e M. CORTI, *op.cit.*, p.XCVI).

<sup>36</sup> «Due sono i fenomeni più diffusi nel sistema fonetico napoletano, tra loro strettamente omogenei: la tendenza a rendere la *o* latina con *u* e quella a conservare la *u* latina, creando in tal modo numerose coincidenze tra forme dialettali e latinismi dotti» (M. SANTAGATA, *La lirica aragonese*, cit., p.119).



sempre *sospirare* e derivati); *singolari* I2r (ma *singularissima* C2r); *virgule* O2r; *verecunda* X4r; *suspettosa* X4v.

Per la conservazione invece di *o* latina: *polite* D3r, *polito* M4v; *focile* M4v; *focina* M2r.

All'opposto si opta per la *o* protonica (in sillaba iniziale),<sup>37</sup> nonostante l'etimologica *u*, nei seguenti casi:<sup>38</sup> *soblime* G3r, Q3v, S3r, Z2r, *soblimi* B2r; *soperba* F1v, *soperbe* E1v, F1v, F3v, L3v, X4r (ma *superbe* E4r), *soperbia* H2v (ma *superbie* X4r); *soperne* Q3r; *soprema* C1r, G3v; *sopplir(e)* Z1v; *notrito* C1r; *notrimento* R1v (a fronte però della serie: *nutrita* C2r, *nutrito* E4v, H2r, *nutrimento* M4v, *nutrimenti* Y1r, *nutre* P1v, *nutrice* P1v, *nutriva* P1v); *rogia* C4r-v, *rogiadose* D2r, *roggiada* N1r, *roggiadoso* T3v; *roscello* D3v, *roscelli* E1r, *roscel* F4r.

Da segnalare infine la ricorrenza di *u'* (F1r, Q1v), caso di chiusura protonica di *ove* apocopato in *o'* che «entra con Dante nella lingua poetica [...] e vi si mantiene assai a lungo».<sup>39</sup>

### Ulteriori fenomeni

Va rilevata la modesta ricorrenza della *i* prostetica: *iscuserallo* A4r; *iscusino* I4r; *historia* A3v (ma da far rientrare più probabilmente fra i latinismi), *historico* F1v; *istimasse* B3r; *istimavo* V4v; *istimando* Y4v; *Idio* B3v, B4r, V2r, (*tu*) *istesso-a*, *isvelli* K1v; *istrumenti* K3v (ed *istromenti* L4r), *iscusa* T4r.

Tra le aferesi, più interessanti sembrano quelle sillabiche e meridionali: *'sta* (F1v, P4v), *'sto* (L1r) e *'st(i)* (M1r); *'namorare* (K3v).

Per le sincopi vocaliche basterà qui rilevare che esse coincidono con le «forme canoniche» registrabili nella tradizione poetica (tipo *opra*, *carco*, *dritto*, *merto*, *spirto*, *tosco*, *soffrire*, *biasmo*, *medesimo* etc.).<sup>40</sup>

Tra le sincopi va anche registrato il caso dell'infinito *torre* P2v e *tormi* S1v.<sup>41</sup>

Nell'ambito dei pronomi atoni clitici, sembra opportuno qui segnalare, nella generale uscita in *-i* (del tipo *andarmi*, *ingannarmi*, *farmi*, *lodarti*,

<sup>37</sup> Cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., vol. I. *Fonetica*, p.165.

<sup>38</sup> «Il napoletano conosce anche il passaggio di *u* latino, conservato in toscano, ad *o*: vi concorrono tendenze propriamente dialettali accanto a fattori di reazione» (M. SANTAGATA, *La lirica aragonese*, cit., p. 120 e casi riportati).

<sup>39</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, cit., p. 67.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 97-103

<sup>41</sup> Cfr. C. AGOSTINELLI, *Sull'origine degli infiniti sincopati 'corre', 'scerre', 'sciorre', 'sverre', 'torre'*, in «Studi Linguistici Italiani», XXII, 1996, pp.65-73.

*trovarti, farsi, bagnarsi* etc.), le forme *satisfarme* (S1v), *celebrarte* (K4r, ma *celebrarti* I4v); *sfamme* (: *fiamme*, R3v), *liquefamme* (: *fiamme*, N1r), *soviemme* (: *femme*, K2r); *soffrirse* (c.S3r). Ed ancora il frequente *stassi* (talora in rima), *fassi* (H2r, I2r, S4r: *dassi*), *udrassi* (I2r) *vassi* (: *stassi*, K1r), *crollossi* (O2v). Per rimanere nell'ambito dei clitici, e del loro ordine in particolare (accusativo e dativo), si segnala anche *dilmi* (E4v).

#### 4) Coniugazione verbale

##### Indicativo presente:

Per la 1° pers. plurale, ricorrono le uscite *-amo* ed *-emo* rispettivamente per la I e per la II - III coniugazione, entrambe non toscane<sup>42</sup> e per altro rifiutate dal Bembo: «Nella prima voce del numero del più, è da vedere che sempre vi s'aggiunga la *I*, quando ella da sé non vi sta. Ché non *Amamo Valemo Leggemo*, ma *Amiamo Valiamo Leggiamo* si dee dire» (*Prose*, libro III, XXVI). Diversa, invece, la 'regola' stabilita dal Fortunio che, anzitutto, distingue due sole «congiungationi» (coniugazioni) verbali, quella in cui la terza persona singolare dell'indicativo presente termina in *-a* e quella in cui compare la terminazione *-e* (cfr. *Regole*, I, 133). Nei paradigmi dei due verbi scelti dal Fortunio in funzione esemplificativa (*amare* e *scrivere*), troviamo per la prima persona plurale del presente indicativo «noi amiamo, o ver amemo» (*Regole*, I, 136) e «noi scrivemo, ovvero scriviamo» (ivi, 141). Poco avanti Fortunio ne chiarisce la formazione, testimoniando la pari convivenza nella tradizione letteraria sia dell'uscita «soggiuntiva» (coniuntiva, in *-iamo*) che dell'uscita in *-emo* costruita sulla terza persona singolare mediante la metamorfosi di *a* in *e* e l'aggiunta di *-mo*:

*amiamo*, voce del soggiuntivo, nello indicativo si trova, et in più frequente uso, come Dante [...]. Et regolarmente le prime persone del maggior numero dello indicativo si formano dalle terze singular persone, mutando *a* in *e* et giungendovi *mo*, come *cantemo, parlemo, amemo*. Ma la voce predetta in ambe le congiungationi più sovente in vece dell'altra si pone .

(*Regole*, I, 149-150)

Queste, dunque, le forme ricorrenti nelle *Stanze*: *trovamo* B1v, *portamo* L2v, *desideramo* X2r, *vedemo* N4r, *apparemo* X2v, *sapemo* X3r, Y1r.

<sup>42</sup> Ma si veda a tale proposito G. ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., vol.II, *Morfologia*, pp. 249-250: «In Toscana già la più antica lingua letteraria mostra forte predominio della desinenza *-iamo*, in luogo di *-amo* e *-imo*; quella *-emo* è ancora ben rappresentata nei testi del Trecento [fra cui la *Vita Nuova*].»

Per le forme di ‘avere’ ed ‘essere’: *havemo* R3v e *semo* (per *siamo*, che non ricorre mai nelle *Stanze*; cfr. G4r, H2v, N4r, Q2v, X2r, X3r, Y1r). Quest’ultima è per Rohlfs un’alternativa, nell’antica lingua letteraria, a *siemo* e *siamo*<sup>43</sup> e, per quanto ricorra in Petrarca, non è accettata come toscana dal Bembo («*Semo* e *Averno*, che disse il Petrarca, non sono della lingua: *Prose*, libro III, XXVII) probabilmente, come annota Carlo Dionisotti, «per il largo uso che se ne faceva ai suoi tempi fuor di Toscana e perché voci del volgare umanistico». Diversamente il Fortunio (*Regole*, I, 151), che la registra in Dante accanto a *siamo*.

La 3° pers. plurale è sempre realizzata mediante l’aggiunta della desinenza *-no* alla 3° pers. sing. Le uscite in *-eno*, dunque sia per la II che per la III coniugazione, per quanto lontane dalle teorizzazioni bembiane («la terza [voce del numero del più], la quale serba la *A* nella penultima sillaba ne’ verbi della prima maniera e la *O* in quegli dell’altre e ha sempre somiglianza con la prima voce del numero del meno»: *Prose*, libro III, XXIX) ricorrono, come sottolinea Rohlfs, nel Trissino essendo forme «caratteristiche della lingua cortigiana».<sup>44</sup>

Queste le forme delle *Stanze*: *procedeno* B3v, *veneno* B3v, *apreno* C4r, X4v, Y1v, Y3v, *pendeno* G3v, *presumeno* G4r, *induceno* H3v, *vesteno* I4v, *godeno* N3v, *ascondeno* P1r, *senten(o)* P3v, *apparen(o)* Q1v, *depingeno* Y1r, Y1r, *receveno* Y2v, *converteno* Y3v, *scriveno* X3v, *prendeno* Z1v.

Si segnalano inoltre *veggo* (B3r) *veggio* (A3r, H1r, K1r, N1r, Q1v) e *veggono* (Y3r) ed il meridionale *haggio* (K4v, T2r) - cui è di gran lunga preferita la forma *ho* - attestato però anche in toscano e accettato dal Bembo («Non è così rifiutata *Aggio*, che ne viene men drittamente, sì come voce non così rozza e salvatica, e per questo detta dal Petrarca nelle sue canzoni, tolta nondimeno da’ più antichi, che la usarono senza risguardo»: *Prose*, libro III, L, pp.263-264) e dal Fortunio (*Regole*, II, 179) che la segnala in Petrarca.

Per il verbo ‘dovere’ (sempre in forme rizoatone): *devemo* B1v, *deveno* E4r, X4v, Y1v. Merita attenzione la forma «io non debbio» (c.Y3v) ricorrente in Fortunio (*Regole*, II, 30) e a proposito della quale Richardson osserva: «Fortunio respinge l’interpretazione corretta dell’aldina “debb’io”. L’apostrofo non esisteva come segno d’interpunzione prima dell’aldina e quindi negli incunaboli [...] si leggeva *debbio*, che Fortunio ha preso per una forma del verbo».<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Ivi, p. 268.

<sup>44</sup> Ivi, p. 255.

<sup>45</sup> B. RICHARDSON, nota a G.F. FORTUNIO, *Regole*, cit., p. 139.

Quanto al verbo ‘potere’, vanno registrata, oltre all’alternanza tra *può* e *puote*, le seguenti forme: *potemo* B1v, *possemo* B4v. Infine la voce «straniera»<sup>46</sup> *ponno* L2r, Q3v, X4r, Y1r.

È infine presente la forma *tragge* (P2r).

### **Indicativo imperfetto:**

Per la 1° pers. sing., accanto ad un uso abbastanza frequente di terminazioni in *-o* per tutte le tre coniugazioni (si vedano ad esempio i vari *recavo*, *istimavo*, *havevo*, *porgevo*, *vedevo*, *tenevo*, *miravo*, *seguivo* etc.) ricorre, esclusivamente nella parte in versi, l’uscita in *-a* per di più con tradizionale e consueta caduta della fricativa *v* (caratteristica anche della 3° pers. singolare e plurale). Come osserva Rohlf, «nel toscano, sul modello del presente, *-o* divenne poi il contrassegno della prima persona (*io cantavo*), a distinguerla dalla terza. Quest’*-o* manca nella lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio».<sup>47</sup> Non è un caso allora che il Fortunio, pur ammettendo la maggior frequenza dell’uscita in *-o*, esprima riserve in merito non trovandone attestazioni nelle tre corone.<sup>48</sup> Il Bembo, invece, accoglie l’uscita in *-a* sancendo l’identità tra 1° e 3° pers.sing.: «Seguita, appresso queste, la prima voce del numero del meno, di quelle che pendentemente si dicono, *Amava Leggeva Sentiva*, che medesimamente si dice nella terza» (*Prose*, libro III, XXX). Parimenti lascia aperta la possibilità di caduta della *v* nelle terze persone singolare e plurale: «s’è usato di lasciare spesse volte adietro la *V* [...]. Il quale uso non è stato dato alle voci del numero del più, se non in parte; con ciò sia cosa che bene si lascia indifferentemente, per chi vuole, adietro la *V* nella terza voce» (*ibidem*).

Queste le forme della prima persona singolare con uscita in *-a* :

(io) *era* G2r ; *rivolgea* E2v, *mi accorgea* E3v, *vedea* P2r, *sapea* P2r, *stea* P2r, *volea* P4v; *porgea* S2r, *sentiva* L4v, O1v, *udiva* L4v, *girava* D1v, *risg[u]ardava* D1v, *andava* I3r,

---

<sup>46</sup> «*Ponno*, che in vece di *Possono* disse alcuna volta il Petrarca, non è nostra voce, ma straniera» (BEMBO, *Prose*, libro III, XXXIX)

<sup>47</sup> G. ROHLF, *Grammatica storica*, cit., vol.II, *Morfologia*, p. 286

<sup>48</sup> «Sono alcuni che in sua favella la prima persona de l’imperfetto tempo dello indicativo di tutti li verbi finiscono in o, come *andavo*, *cantavo*, *amavo*, *parlavo* [...]. Ma questo non trovo io osservato da alcuno de’ buoni scrittori, dalle cui orme a me partir non lece» (FORTUNIO, *Regole*, I, 152)

La 3° pers. sia singolare che plurale presenta le regolari uscite *-ava / -avano*, *-eva / -evano*, *-iva / -ivano*, con una certa preferenza nella parte in versi per le forme con caduta della *v*.

Da segnalare per la 1° pers. plur. del verbo ‘essere’ i due casi di *eramo* (K2r, K3r), forma toscana ma anche meridionale.<sup>49</sup>

Per le forme del verbo ‘andare’ si registrano: *givo* F4v, I2v, I3v; *giva* C4v, E3v, L3r, S4r, T3r, V2v; *givamo* L1v, T3r; *givano* L1v, S2r, S3v, V1v, per lo più nella parte in versi come del resto suggerito dal Bembo: «Gire e Già e Gìo e Girei e Gito e simili sono voci del verso, quantunque Dante sparse l’abbia per le sue prose» (*Prose*, libro III, 1).

Infine per il verbo ‘fare’: *fea* G2r, S3v, S4r; *fean* G3v, L4r.

### Passato remoto

Sono da segnalare le uscite di 3° pers. plur. in *-aro*, *-ero*, *-iro* dell’antico toscano e di uso letterario ma anche meridionali<sup>50</sup> che sia il Fortunio («appresso li poeti si trova rimossa sempre quasi l’ultima sillaba»: *Regole*, I, 154) che il Bembo («alle volte ancora si gitta tutta intera l’ultima sillaba, *Andaro Passaro Accordaro e Partiro Sentiro e Assaliro*»: *Prose*, libro III, XXXV) accettano accanto alle forme non apocopate.

Nelle *Stanze* tali forme ricorrono nella parte in versi (nelle parti in prosa sono utilizzate le uscite *-arono*, *-erono*, *-irono*, cfr. *intesero* B4v, *restaron(o)* V3r, *chiamarono* X2v, *pervennero* V3r, *fornirono* X2v; uniche forme presenti nella parte in versi sono *andaron(o)* O1r e *defraudaron(o)* S1v) e sembrano scelte per evitare ipermetria o per esigenze di rima. Questi i casi: *mostrar(o)* E2r, *partiro*, P1v, *fondaro* (in rima con *raro*) F1v; *andaro* T1r, *consecraro* (in rima con *caro* : *chiaro*) T1v; *usciro* (in rima con *martiro* : *sospiro*) S1r, *ornaro* S3v.

Insolita la 1° pers. plur. *posemo* (V2r).

Per il perfetto forte: *dissero* B4v, *intesero* B4v, *videro* V2r, Z1r, *cinsero* O1r, *mossero* T1r, *posero(o)* E2r, S2r, S3v; *pervennero* V3r.

Queste le forme del passato remoto del verbo ‘essere’: *fui* (G2r, G4r, L1v, M2r, M3r, O1r, V2v); *fusti* (E4v, I4r, K4r, M1r, Q2v, V1r, X3r, Y4v); *fosti* (O2v, O3v); *fu* (numerosi casi nei versi e V1v, X1v, X3r-v, X4v, Y4v), *fummo* (G1v), *furon* (A2v, E2r, E4r), *furono* (X2r). La forma *fur* (D2v, D4r, F1v, F3v, K4v, O1v, R3r) è ancora una volta preferita nella parte in versi

<sup>49</sup> G. ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., vol. II, *Morfologia*, p. 293.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 309-310.

per esigenze di metro (e del resto Bembo aveva osservato: «Né mancò poi che eziandio due sillabe non si siano via tolte di queste voci, non solo nel verso, che usa *Fur* invece di *Furono*, ma ancora nelle prose», *Prose*, libro III, XXXV).

Per il verbo ‘avere’ è da segnalare: (io) *hebbe* (E2v), accanto ad *hebbi* (G2r, H1v).

Per il verbo ‘dare’: *dier* E1v, E2r / *diero* V1r, *denno* L1v, P1v.

Per il verbo ‘fare’: *fenno* P1v.

Per il verbo ‘volere’: *volsi* H1r, K3r, M1r, X3v, *volesti* X2v.

### Indicativo futuro

Pur non essendovi forme in *-aggio* né raddoppiamenti dialettali della *-r-*, non viene tuttavia effettuato il passaggio di *-ar-* ad *-er-* per i verbi di I coniugazione ed in tutte le persone del tempo, una consuetudine che Bembo ritiene sorpassata dall’uso moderno («Era di necessità eziandio che, in tutti i verbi della prima maniera, la *A* si ponesse nella penultima sillaba [...]. Ma l’usanza della lingua ha portato che vi si pone la *E* in quella vece, e dicesi *Amerò Porterò*»: cfr. *Prose*, libro III, XXXVII), passaggio fonetico che già il Fortunio del resto aveva inserito tra le sue *Regole* («di verbi li quali questa vocale *a* hanno per finimento delle terze singolari persone dello dimostrativo modo, che sono della congiungation prima, [...] *a* mutasi in *e* nel futuro tempo; et dicesi *io amerò, tu amerai, quelli ameranno*», *Regole*, II, 18).

Si esibisce di seguito un prospetto delle diverse forme interessate dal fenomeno:

1° person. sing : *m’affaticarò* B4v, *intrecciarò* M3v, *serbarò* Q1v.

2° person. sing : *trovarai* Y4v, *mostrarai* G2r.

3° person. sing : *confessarà* A3r, *toccarà* A3r, *amarà* A4v, *trovarà* A4v, *restarà* G1v.

1° person.pl. : *trovaremo* Y3v.

2° person.pl. : *perseverarete* C1r, *acquistarete* C1r.

3° person.pl. : *compareranno* A4r, *chiamaran* I1r, *tardaranno* S3r.

Per il verbo ‘potere’ da segnalare le forme con dileguo della *t*: *porà* Y1r, *porete* A3r, C1r, *poran* A3v/ *poranno* X4r, *poranne* A4v.

### Congiuntivo presente

Oltre ai casi di 1° pers. plur. con valore esortativo in *-iamo* (*godiamo* F2r, *andiamo* G1r, L2v, *possiamo* R4r), sono da rilevare per la I coniugazione, i casi di 3° pers. sing con terminazione in *-e* (in luogo della

–i) utilizzate per esigenze di rima (*derive : nocive : prive* L2v; *mute : virtute* L2v; *smalte : assalte : alte* L3v; *scompagne : campagne : compagne* L4r; *s'invesche : fresche : riesche* D2r; *arrive : rive* D2v; *consume : piume* P1r; *somiglie : vermiglie : ciglie* M1v; *appaghe : vaghe* N1v; *trove : altrove : Giove* S3v; *palpe : Alpe : talpe* G4r; *mostre : nostre : giostre* H3r) cui accostare gli unici tre casi presenti nelle parti in prosa (*trove* Y1v, *pense* A3v e *s'impute* Z2r). Se il Trissino considera forme cortigiane le uscite in –e, pur utilizzandole nella *Sofonisba* quando vi è costretto dalla rima,<sup>51</sup> il Fortunio si limita a segnalare questa oscillazione,<sup>52</sup> indicata poi dal Bembo nelle opere in versi.<sup>53</sup>

Allo stesso modo anche la «forma antiquata»<sup>54</sup> *m'ascolte* (2° pers. sing), attestata anche in Dante, è dovuta alla rima con *folte* (F3r).

Da segnalare il caso isolato di uscita in –a alla 1° pers. sing (*mi dilunga*).

Quanto al verbo ‘avere’, si vedano i casi di 3° pers. sing (abbia) *haggi* (F2v, F3v) e *haggia* (K1r), dell’antico toscano (cfr. Bembo: «Non è così rifiutata *Aggio* [...] tolta nondimeno da’ più antichi, che la usarono senza riguardo; dalla quale si formò *Aggia* e *Aggiate*, che il medesimo poeta [Petrarca] nelle medesime canzoni disse più d’una volta», *Prose*, libro III, L) ma anche meridionali, che si alternano con il frequente *habbia*.

Per il verbo ‘dovere’ da segnalare la forme «arcaiche» *debbia* X4v e *debbian(o)* C1v,<sup>55</sup> accolte dal Bembo, che dà una sua giustificazione ‘fonetica’ al raddoppiamento della consonante: «pare che venga per rispetto della I, che alle dette consonanti [P, B e C] si pon dietro, la quale abbia di raddoppiarnele virtù e forza» (*Prose*, libro III, XLVI).<sup>56</sup>

### Congiuntivo imperfetto

Per la 1° pers. sing., sia per la II che per la III coniugazione, si registra l’uscita in –esse (in luogo di –essz): (io) *sapesse* A2v, *potesse* A2v, R2r, S4r, X1v, V4v; *devesse* V2r, *credesse* X3v, *sentesse* G4v, *havesse* Y3v, X1r, Z1v (ma anche *havessi* K3v); *tenesse* K4r, *preponesse* C1v.

Per la 3° pers. sing. regolari le poche uscite in –asse per i verbi di I coniugazione ed in –esse per la II coniugazione.

<sup>51</sup> Ivi, p. 297.

<sup>52</sup> «tutti della prima coniugazione le tre persone di singular numero del soggiuntivo [congiuntivo] modo finiscono in *i* et in *o*» (*Regole*, I, 167).

<sup>53</sup> «tutti i verbi della prima maniera queste tre voci nelle prose così terminano, come s’è detto, nella *I*, ma nel verso e nella *I* e nella *E* elle escono e finiscono parimente» (*Prose*, libro I, XLV).

<sup>54</sup> G. ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., vol. II, *Morfologia*, p. 296.

<sup>55</sup> Ivi, p. 297.

<sup>56</sup> Il Bembo si muove qui chiaramente sulla scia delle *Regole* del Fortunio in cui le suddette forme sono non a caso inserite nella trattazione del raddoppiamento consonantico (*Regole*, II, 23).

Infine, alla 3° pers. plur. si riscontrano sempre uscite in *-no*, meridionali ma anche toscane<sup>57</sup> e considerate dal Bembo, che pure le registra in Petrarca, del tutto «fuori della toscana usanza», da rigettare (*Prose*, libro III, XLIV).

Questi i casi : *sforzassin* R3r, *havessino* B2r, X1r, *mostrassino* B4v, *lasciassino* B4v, *ordinassino* B4v, *potessino* X1v, X4r, *sapessino* X4r, Y2v, *ponessino* Y2v, *vedessino* Y4v, *gustassino* V1v, *andassino* V4v, *porgessin* F2r, *risolvessino* Z1r.

Per il verbo ‘essere’, si segnalano le forme: (io) *fusse* G2r, K2r, V3r, X3v, (tu) *fussi* P3r, *fusse* / *fosse* A2v, T2r (di cui il secondo rima con *mosse* : *velosse*), *fussino*/*fussin* (B2r, K3r, G3r, L4r, V4r, X1r, X3v).

### Condizionale presente

A differenza della 1° pers.sing. per la quale viene utilizzata l’uscita in *-ei*, per la 3° pers.sing è presente l’uscita in *-ia* diffusa in varie aree dialettali,<sup>58</sup> uscita per altro accolta sia dal Fortunio<sup>59</sup> che dal Bembo.<sup>60</sup>

Questi i casi per la 1° pers. singolare: *havrei* V3v, X3v, Z1r-v / *harei* B4v, E3v, *sarei* V2r, X3r-v, Y3v, *farei* K3v, *vorei* E2r, M4v, N3v, R1v, *pensarei* L1r, S4r, *potrei* F2v.

Per la 3° pers.singolare: *trovaria* A2v, *poteria* A3v, *saria* A4r, D1v, F2v, G3r, H1r, H2v, M2r, O4r, X2r-v, *meritaria* B3r, *haveria* B4r / *havria* G3r, X2v, *devria* F4v, *devriavi* C1v, *conveneria* C2r, *bisognaria* V4v, X2v, X3v, *mandaria* Y2v, *impararia* Y2v, *vedriasi* I2v, *sapria* V4v, *cangiaria* H4v M3r, *vorria* P3r, *faria* R2r.

Ricorrente anche qualche caso di formazione della 3° pers.sing. col perfetto di avere (*-ebbe*): *sarebbe* B1v, B4v, V3v, X1r, V2r, H1v, N4r, *potrebbe* V4v, Y2v, *devrebbe* C1v.

Per la 3° pers.plurale, ad eccezione del caso di *sentirebben* V3v, costruito apparentemente con l’aggiunta di *-no* alla 3° pers.sing (sul modello del presente indicativo), è ugualmente utilizzata l’uscita in *-ia*: *udiriano* X4v, *temeriano* X4v, *poriano* A3r, O1v, X1v, *darian* D1v, *udriano* G3r, X4r, *sariano* R3r.

## 5) Nomi

<sup>57</sup> G. ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., vol. II, *Morfologia*, pp. 305-306.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 339-341.

<sup>59</sup> «da prima singular persona del preterito imperfetto tempo del modo soggiuntivo, sì della prima come della seconda coniugatione, finisce in *ei*, come *amerei*, *leggerei*; [...] la terza in *ia* ovvero in *ebbe* è terminata sempre, come *quello ameria* o *amerebbe*, *leggeria* o *leggerebbe*» (Regole, I, 160).

<sup>60</sup> Il Bembo accetta le uscite in *-ia*, per lo più prescrivendole per il verso, ma esprime riserve sul considerarle propriamente toscane: «ella termina eziandio così, *Ameria*, *Vorria*, ma non toscanamente e solo nel verso» (*Prose*, libro III, XLIII)



Si segnalano in questo settore anzitutto alcuni «poetismi» da considerarsi relitti del nominativo e frequentissimi nella tradizione:<sup>61</sup> *imago* (T3v), *polve* (G3r, M4r, R4v), *pondo* (I3v, P4r), *homo*. Per quanto riguarda la declinazione ricorre nelle *Stanze* il caso di *ala* e *arma* (I decl.) rispettivamente in *ali* C1v, K4v, Q3v, Z1r / *ale* S1v e *arme* A3v, H1r, H3r, T4v, da accostare alla forma singolare *loda* Q1r / *lode* O4v, Y1v, Y3r (con plurale *lodi* B2r, G2r, I4r-v, T1r etc.),<sup>62</sup> come forme accettate dalla norma bembiana:

se in questa voce *Fronda*, il numero del più ora la E e quando la I aver si vede per fine, è perciò che ella, in quello del meno, i due fini dettivi della A e della E ha medesimamente [...]. E a tal condizione sono alcune altre voci, *Ala Arma Loda Froda*, perciò che e *Ale* e *Arme* e *Lode* e *Frode* si sono eziandio nel numero del meno dette. (*Prose*, III, v)

Oscillano: *carti* B2r, G1r, G3r, Z1r / *carte* B2r, C1r, O3r, X3v; *spalli* E1v, P2r, V4r / *spalle* F4r, I1v (in entrambi i casi in rima con *gialle*); *personi* Y1r / *persone* L2r, T1v, X4r, cui aggiungere anche *facci* Y2r.

Incerta anche la scelta fra i plurali *dote* B2r, I3v / *doti* Y4v (III decl.), mentre più netta appare la preferenza per *orecchi* (B3v, B4v, G1v, G3v, I2r, K2r, K3v, M3r, N2r, O1v, T4v, X4r) a fronte di *orecchie* B2r, forma che del resto anche al singolare crea incertezza fra *orecchio* N2r / *orecchia* O4r. Infine il metaplasmo *stilo* B2r, C1v, C2r, G1r da accostare all'altrettanto frequente *stile* A4r, F2v, I2r, I3r-v, K3v, M4v, N4r, O3v, Y4v.

## 6) Articoli

Quanto agli articoli, fatta eccezione per i femminili singolare (*la*) e plurale (*le*), utilizzati regolarmente, e per il maschile *il* sempre davanti a consonante, più vario risulta l'uso di *lo*, *gli* e *li*.

*Lo* è utilizzato dinanzi alla cosiddetta *s* 'impura' e ricorre il caso in cui, come ricorda Rohlfs (*op.cit.*, II, p.100), a prescindere dalla consonante iniziale della parola che accompagna, sia usato dopo una *r* (di solito si tratta di *per*). *Lo* è inoltre preferito per accompagnare *cui* (*lo cui*) e gli infiniti (*lo viver*, *lo fornire*, *lo ragionare*, *lo verdeggiar* etc.). Nella parte in versi accade spesso che la sua scelta sia dettata da esigenze di versificazione lì dove *il* avrebbe dato luogo a versi ipometri. Si segnalano, a parte, casi come *lo tumor* A2v, *lo utile* A2v, *lo suo* A3r, *lo mondo* B3v, *lo colto* B3v, *lo viver* C2r etc.

<sup>61</sup> Cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, cit., pp. 138-139.

<sup>62</sup> R.M. RUGGIERI, *Sul tipo 'arme' per 'arma', 'ale' per 'ala' e simili*, in «Lingua nostra», XX, 1959, pp. 8-14.

Non sembra esservi, al contrario, una norma che regoli la scelta fra *gli* e *li*. Preso atto della larga preferenza per *gli*, entrambi questi articoli ricorrono dinanzi e dopo qualsiasi consonante e/o vocale.

Raro, ma comunque presente anche *el* (B1*v*, D4*v*, Y3*r*).

È opportuno segnalare, per ciò che attiene le preposizioni articolate, la particolare consuetudine del testo a forme del tipo: *nel cui*, *dal cui*, *al cui* (ove il ‘cui’ è avvertibile come ‘quale’).

## 7) Punteggiatura

Il sistema interpuntivo delle *Stanze* consiste di soli tre segni, la virgola [,] il punto [.] e il punto interrogativo [?]. Scritto e stampato ben prima che iniziassero ad apparire i trattati specificamente finalizzati alla ricerca e alla fissazione di una norma anche per la punteggiatura oltre che per la lingua,<sup>63</sup> il testo delle *Stanze* – come la maggior parte dei testi a stampa cinquecenteschi – dovrà probabilmente il suo sistema interpuntivo al binomio autore – stampatore, nello specifico Antonio Blado e collaboratori, editore *à la page*, fornito di caratteri corsivi e le cui opere erano solitamente corrette e ‘puntate’ a dovere.<sup>64</sup>

L’adesione del Fuscano a punteggiature ‘editoriali’, e nel caso specifico ‘d’autore’, aveva già avuto modo di palesarsi nel 1524 quando, nella bottega dello stampatore-calligrafo Ludovico degli Arrighi, aveva scelto di accogliere nella stampa delle sue operine prime, la *Testvra* e la *Deploratoria*, la riforma ortografica trissiniana, sperimentando «con la goffaggine di un malaccorto pedante» il perfetto e già moderno sistema interpuntivo del Trissino e «praticandolo con zelo scriteriato e seminando virgole e parentesi a piene mani, incurante della sintassi e della prosodia, quasi per un maniacale *horror vacui*».<sup>65</sup> Poco o nulla, insomma, il Fuscano apprese della punteggiatura trissiniana.

---

<sup>63</sup> A tale proposito si veda, in generale, *Storia e teoria dell’interpunzione. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze 19-21 maggio 1988*, a cura di E. Cresti, N. Maraschio, L. Toschi, Roma, Bulzoni, 1992. Nello specifico, per una panoramica sulla trattatistica inerente la punteggiatura tutta collocata nella seconda metà del Cinquecento (Corso, Dolce, Giambullari, Lombardelli, Salviati) si vada al saggio di A. CHIANTERA, *Le regole interpuntive nella trattatistica cinquecentesca*, pp.191-203. Massimo ‘teorico’ dell’interpunzione fu in ogni caso ORAZIO LOMBARDELLI con due trattati sull’argomento: *De’ punti e degli accenti, che a i nostri tempi sono in uso*, Firenze, Giunti, 1566 e *L’Arte del puntar gli scritti*, Siena, Bonetti, 1585. Su di lui cfr. N. MARASCHIO, *Appunti per uno studio sulla punteggiatura*, in *Studi di linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, a cura degli allievi, Firenze, 1981, pp.185-209 e EADEM, *L’Arte del puntar gli scritti di O.L.*, in *Storia e teoria*, cit., pp. 205-230.

<sup>64</sup> Il ruolo svolto dagli stampatori nel ‘puntare’ i testi a stampa fu lodevolmente sottolineato dal Lombardelli. nell’*Arte del puntar gli scritti*. Sull’argomento cfr. P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, cit., 192-193 e IDEM, *Serie di caratteri, formato e sistemi di interpunzione nella stampa dei testi in volgare (1501-1550)*, in *Storia e teoria*, cit., pp. 89-110.

<sup>65</sup> D. ROMEI, *La punteggiatura nell’uso editoriale cinquecentesco: Ludovico degli Arrighi e la disputa ortografica del 1524-1525*, in *Storia e teoria*, cit., pp. 111-189, part. p.125.

La virgola è il segno in assoluto più frequente nel testo delle *Stanze*. Utilizzata anzitutto nelle enumerazioni, sia semplici che complesse, precede con una certa costanza *et* / *et* / *e*, *o*, *che* congiunzione e *che* relativo (sia con funzione determinativa che appositiva),<sup>66</sup> *ma* (seppure con un discreto numero di eccezioni), isola solitamente la pròtasi del periodo ipotetico e le subordinate (comparative, finali, causali *etc.*), talvolta precede il gerundio. Nelle parti in prosa (dediche e pagine conclusive) non mancano casi in cui la virgola sia seguita da lettera maiuscola, svolgendo nella maggior parte di essi la funzione di punto, posta com'è a conclusione di periodi che risulterebbero, altrimenti, lunghi oltre misura. È quanto accade a cc. A2r-v, A3r-v, A4v, V2v, V3v, X3r-v, X4r-v, Y2r, Y4r. Nei due canti del poemetto la presenza della virgola diventa naturalmente sovrabbondante, ricorrendo nei casi sopra citati nella pur sempre angusta misura dell'ottava finendo così, assai spesso, ad essere posta a conclusione di ogni singolo verso.

Il punto – quando non è sostituito, dunque, dalla virgola – è solitamente utilizzato in modo appropriato, ma non sono infrequenti i casi in cui sembra interrompere bruscamente il periodo (cc. A2r, A4r, C2r). Se più scarsa è la sua presenza nella prima dedica (soli cinque punti fermi appropriati su un totale di sei pagine), nella seconda dedica lo stile argomentativo suggerisce un uso del punto fermo più oculato e frequente, che sembra produrre un periodare più asciutto e lineare. Nella parte in versi il punto è per lo più utilizzato a conclusione di ogni ottava. Non vi sono note di rilievo per l'uso del punto nelle pagine in prosa conclusive dell'opera.

Il punto interrogativo, ricorrente esclusivamente nella prima dedica e nella sezione finale, oscilla tra presenza e latitanza, ora utilizzato in modo appropriato (cc. A3r, X1r, X4v, Y3v), ora mancando lì dove occorrerebbe (cfr. cc. A3r, X4r, Y1v, Y4r) ovvero quando, snodandosi il periodo con una maggiore complessità, l'autore sembra perderne di vista il tono interrogativo. In un solo caso si presenta del tutto inappropriato (c. X3r). Si segnalano infine l'uso delle parentesi per brevi incidentali (cc. A2v, A4r, B4r, D2v, K1v, R3v, X1r, Z2r).

---

<sup>66</sup> Cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp.74-91.

## NOTA FILOLOGICA LE STANZEE LA BIBLIOGRAFIA TESTUALE

*Le Stanze del Fuscano sopra la bellezza di Napoli* sono tradite dalla stampa bladiana (Roma, Antonio Blado de Asola, 1531).

Sul versante delle testimonianze manoscritte non emergono elementi rilevanti per la discussione filologica, trattandosi di lacerti di testo ricopiati dalla stessa stampa. È il caso dei già segnalati brani antologizzati da Agostino Gervasio (ms. XXVIII 4 41 pp.113-123, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli) e della dedica-trattato all'Alois ricopiata da Giacomo Martorelli, discendente dell'omonimo grecista, su 4 fogli sciolti del ms. XIII B 37 (b13) (Biblioteca Nazionale di Napoli).<sup>1</sup> Qualche interesse suscitano, invece, i citati sonetto e madrigale del cod. 263 45 D 9 (Biblioteca Corsiniana, Accademia dei Lincei, Roma),<sup>2</sup> dei quali il secondo (*Di mirarvi si pasciè*) verrà inserito nelle *Stanze* e indirizzato a Partenope.

L'indagine filologica va pertanto concentrata sull'edizione bladiana, nella piena consapevolezza che «all'epoca della stampa manuale la presenza di varianti fra le copie appartenenti a una stessa edizione costituisce la norma non l'eccezione».<sup>3</sup> Il testo delle *Stanze* va cioè analizzato alla luce della 'bibliografia testuale' (*textual bibliography*).<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Si tratta di una cartella miscellanea contenente, tra l'altro, un lacerto della *Esposizione sopra l'Orazione domenicale* (1504) del Galateo, trascrizioni dal *De Maiestate* del Maio, dal Tansillo, dalla *Grammatica* dell'Ateneo, dal *Vocabulario* del Luna e dal *Rimario* del Di Falco, ma anche lettere del Galiani, del Tiraboschi e di Gian Vincenzo Gravina. Per una sua puntuale descrizione, cfr. A. IURILLI, *L'opera di Galateo nella tradizione manoscritta. Catalogo*, Napoli, Istituto Nazionale Studi sul Rinascimento meridionale, 1990, p. 133. Ringrazio la dott.ssa Rascaglia della Biblioteca Nazionale di Napoli, che mi ha consentito di visionare il materiale durante il lavoro di restauro e digitalizzazione che ha interessato tutto il Fondo G.V. Gravina.

<sup>2</sup> Cfr. A. PETRUCCI, *Catalogo sommario dei manoscritti del Fondo Rossi. Sezione Corsiniana*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1997, p. 132; T.R. TOSCANO, *Letterati Corti Accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 61-63.

<sup>3</sup> P. STOPPELLI, *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, il Mulino, 1987, p.12 (*Introduzione*).

<sup>4</sup> Nata e cresciuta nei paesi di lingua inglese per la spinta esercitata dal nodo critico della tradizione delle opere shakespeariane, la *textual bibliography* viene 'fondata' con la pubblicazione, nel lontano 1914, dei due articoli di Walter Wilson Greg (*What is Bibliography?*, «Transaction of the Bibliographical Society», XII, 1914, pp. 39-53) e Ronald Brunlees McKerrow (*Notes on Bibliographical Evidence for Literary Students and Editors*, ivi, pp. 217-318). Annoverando tra i suoi più acuti esponenti Thomas Tanselle (cfr., tra gli altri suoi saggi, il fondamentale *The Concept of Ideal Copy*, «Studies in Bibliography», XXXIII, 1980, pp.18-53, presente in traduzione in P. STOPPELLI, *Filologia dei testi a stampa*, cit., pp. 73-105), Fredson Bowers, Philip Gaskell e lo stesso McKerrow (autori dei tre 'manuali' canonici sulla disciplina: R.B. MCKERROW, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, [1927] Oxford, Clarendon press, 1994, F. BOWERS, *Principles of Bibliographical Description*, [1949], Princeton

Tenendo dietro alle indicazioni manualistiche di Bowers, si fornisce anzitutto una descrizione bibliografica delle *Stanze*:

♣ STANZE DEL FVSCANO SO- | VRA LA BELLEZZA DI | NAPOLI ♣

*Colophon:*

Stampato in Roma per Antonio Blado de Asola | Nel Anno del Signore .M.D.XXX.I.  
| A di .xx. Aprile

*Formula collazionale:*

4° A-Y<sup>4</sup>, Z<sup>2</sup>. 90 carte non numerate (è presente la sola segnatura – A, Aij – sul *recto* delle prime due carte di ogni fascicolo).

*Impronta:*

it,& sice irro lodi

*Forme:*

forma esterna: 1r, 2v, 3r, 4v

forma interna: 1v, 2r, 3v, 4r

*Contenuto :*

c. Ar: frontespizio;

c. Av: bianca;

c. Aijr: (dedica) 'AL ECCELLENTE .S. ANTONIO | CICINELLO DA | NAPOLI.'

c. Bir: (dedica) 'AL .S. IOAN FRANCESCO | ALOIS DA NAPOLI DE LA | ORATORIA, ET  
POE- | TICA FACOLTA.' | ♣

c. Cijr: un tondo con un cigno.

c. Cijv: ♣ STANZE DEL FVSCANO SO- | VRA LA BELLEZZA DI | NAPOLI ♣

c. Cijr (canto primo) '[q]Vuando Natura in piu Vaghi colori?'

c. Fijv l.17 'Sacro, intatto, almo Fiume' (canzone).

---

University Press, 1994 (with Introduction by G.T. Tanselle); P. GASKELL, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1972), la bibliografia testuale, o filologia dei testi a stampa, approda in Italia grazie alle sollecitazioni di Conor Fahy negli anni Ottanta (cfr. C. FAHY, *The View from Another Planet: Textual Bibliography and the Editing of Sixteenth-century Italian Texts*, «Italian Studies», XXXIV, 1979, pp. 71-92; IDEM, *Introduzione alla 'bibliografia testuale'*, «La Bibliofilia», LXXXI, 1980, pp. 151-81. Entrambi sono poi stati ripubblicati, il primo in traduzione italiana, nel prezioso volume dello stesso Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988. È impossibile qui citare la ricca produzione di questo studioso sull'argomento; si rimanda pertanto alla sua bibliografia inserita nel volume *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future. Convegno di studi in onore di Conor Fahy*. Udine, 24-26 febbraio 1997, a cura di Neil Harris, Udine, Forum, 1999, pp.311 sgg. Doveroso, tuttavia, è almeno segnalarne il fondamentale L'«Orlando furioso» del 1532. *Profilo di una edizione*, Milano, Vita e pensiero, 1989). Tra i primi ad accogliere i suoi spunti P. STOPPELLI con la già segnalata 'antologia' di saggi *Filologia dei testi a stampa*; A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *La letteratura italiana*, dir A. Asor Rosa, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp.555-686; P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991; ANTONIO SORELLA (a cura di) *Dalla textual bibliography alla filologia dei testi italiani a stampa*, Pescara, Libreria dell'Università, 1998.

c.Iiijr l.14 'CANTO SECONDO'.  
 c.Kiijv l.17 'CANZONE' e l.18 'S'io havessi un dolce stile'.  
 c.Miiijv l.17 'Quand'in leggiadro stile' (canzone).  
 c.Niijr l.1 'Come chi dal chiar sol'entra ne l'ombra' (inizio della prima serie madrigalesca).  
 c.Oiijr l.3 'Da che 'l mi'aspetto sovra liquide onde'.  
 c.Oiijv l.20 'Si meco sempre son dovunque io sono'.  
 c.Oiijv l.14 'Fra 'l ciel sereno, e 'l stabil' elemento'.  
 c.Oiiijv, l.4 'Honorate l'altissimo poeta'.  
 c.Piijr l.11 'Di mirarvi si pasce' (inizio della seconda serie madrigalesca)  
 c.Vv 'Già si apparecchiava a restar senza sole il giorno, et le' (inizio delle pp. in prosa).  
 c.Ziijr (stemma dello stampatore Antonio Blado).  
 c.Ziijv (*imprimatur*) 'CLEMES PP. VII'; (*colophon*).

*Copie:*

- [NAP.] Biblioteca Nazionale di Napoli «Vittorio Emanuele III» (SQ XXV K 59);
- [DORIA] Biblioteca Nazionale di Napoli «Vittorio Emanuele III» (*Fondo Doria* VIII 44);
- [CROCE] Biblioteca di Casa Benedetto Croce, Napoli;
- [VATIC.] Biblioteca Apostolica Vaticana (Ferrajoli IV 4699);
- [VALENT.] Biblioteca Comunale «Valentiniana» di Camerino (S3 c.B203);
- [LONDRA] British Library di Londra (Ms Harl. 6455);<sup>5</sup>
- [MONACO] Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (Res/4 P.o.it.164);
- [HOUGHTON] Houghton Library della Harvard University (IC5. Sa585R. 1530b).

*Ulteriori note*: Nella copia vaticana (Ferrajoli IV 4699) è stata reperita una cordiale missiva (Napoli, 23 aprile 1884) indirizzata al marchese Gaetano Ferrajoli <sup>6</sup> dal bibliofilo Francesco Casella.<sup>7</sup> Si tratta di una stima delle *Stanze* sul mercato librario, già da altri definite «rarissimo volume»,<sup>8</sup> la quale accompagnava sulla strada del ritorno a Roma l'«opuscolo» che il Marchese aveva probabilmente prestato al Casella sperando di ottenerne (come poi avvenne) un giudizio di valore. Per quest'ultimo, il libretto «garbato e ricco di piacevole erudizione», «raro», poteva valere sul mercato ottocentesco dei bibliofili «da 15 a 20 lire», anche se «un esemplare bello veramente salirebbe a molto maggior prezzo». Il Casella informava, infine, Ferrajoli che nel mese appena trascorso (quindi nel marzo 1884) «se ne son venduti in Napoli due [esemplari], uno dal libraio Bianchi e uno dal Cioffi figlio, quest'ultimo incompleto ed entrambi mediocrissimi», copie che tuttavia non coincidono con quelle rintracciate, ad eccezione della copia londinese lacunosa e di quella camerinese, il cui cattivo stato di conservazione è però da imputare forse alle vicende della stessa biblioteca.

<sup>5</sup> Copia lacunosa: mancano i fascicoli A, I e K.

<sup>6</sup> G. FAGIOLI VERCELLONE, *Ferrajoli Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI), vol. 56, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 425-427.

<sup>7</sup> G. GIORNETTI, *Casella Francesco Antonio*, in DBI, vol. 21, cit., 1978, pp. 305-306.

<sup>8</sup> D. BERNONI, *Dei Torresani, Blado e Ragazzoni. Celebri stampatori a Venezia e Roma nel XV e XVI secolo. Cogli elenchi annotati delle rispettive edizioni*, Milano, Hoepli, 1890, p. 338.

È necessario chiarire le modalità di reperimento delle copie. Gli indubbi vantaggi assicurati dalla rete telematica consegnano (in parte) al passato remoto alcune delle constatazioni che Conor Fahy esprimeva nei suoi primi saggi, nonché nel suo studio sull'edizione 1532 del *Furioso*.<sup>9</sup>

Il *Censimento delle edizioni italiane del XVI secolo*,<sup>10</sup> disponibile all'agevole consultazione *on line* (<http://edit16.iccu.sbn.it>), ha consentito di individuare alcune delle copie delle *Stanze* sul territorio italiano, 'alcune' poiché il sistema non è purtroppo privo di difetti. La ricerca produce come «titoli collegati» all'«autore» Fuscano quattro riferimenti (le opere già in precedenza indicate) e, per quanto riguarda le *Stanze*, quattro copie (Biblioteca Apostolica Vaticana, Biblioteca Nazionale di Napoli, Biblioteca Civica Queriniana di Brescia, Biblioteca comunale di Camerino). Già Fahy rilevava nel *Censimento* una menda non priva di conseguenze per il filologo testuale: la mancata segnalazione in una stessa biblioteca di più esemplari. È quanto accade per le *Stanze*: la Biblioteca Nazionale di Napoli possiede, infatti, non una ma due copie dell'opera del Fuscano (SQ XXV K 59 e Fondo Doria VIII 44).<sup>11</sup> Non sempre, inoltre, le biblioteche segnalate custodiscono effettivamente copia dell'opera: a dispetto di quanto emergente dai risultati della ricerca sul catalogo *on line*, presso la Biblioteca civica Queriniana di Brescia non v'è traccia di opere del Fuscano, né è stato possibile sanare finora questo errore di catalogazione, che pure è stato da tempo segnalato. Del resto il «livello identificativo» che contraddistingue lo stato di verifica delle notizie relative alle *Stanze* fornite dal *Censimento* nella scheda *on line* è eloquentemente «minimo», corrispondente cioè a «notizie non localizzate o parzialmente localizzate e non controllate [...] di varia provenienza (schede di biblioteche, fonti repertoriali, cataloghi a stampa ecc.) che necessitano di verifiche». Non tutte le biblioteche italiane, inoltre, rientrano nel *Censimento*: è il caso della Biblioteca dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici «Benedetto Croce» di Napoli. La copia suindicata delle *Stanze* è stata individuata *in loco*, per lo spunto proveniente dal breve saggio pubblicato dal Croce su «Napoli nobilissima», cosa che poteva far presupporre che lo studioso possedesse un esemplare dell'opera.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Cfr. C. FAHY, *Sguardo da un altro pianeta. Bibliografia testuale ed edizione dei testi italiani del XVI secolo*, in P. STOPPELLI (a cura di), *Filologia dei testi a stampa*, cit., pp.191 sgg (poi in C.FAHY, *Saggi di bibliografia testuale*, cit., pp.1 sgg.); IDEM, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, cit., pp. 145-146.

<sup>10</sup> Il Catalogo Unico ha edito solo le lettere A B C; la F risulta attualmente ancora in fase di revisione.

<sup>11</sup> Va detto che la copia Doria VIII 44 risulta erroneamente nel catalogo cartaceo come la collocazione di una seconda copia della *Paraphrasi nel quinquagesimo psalmo*.

<sup>12</sup> Nello specifico, la copia è conservata non nella Biblioteca dell'Istituto per gli Studi Storici, ma nella annessa Biblioteca privata di Casa Croce. Ringrazio la sig.ra Croce che mi ha permesso di consultare e digitalizzare l'opera.

Quanto al problema dell'individuazione delle copie conservate in biblioteche europee ed extraeuropee, anch'esso è oggi in parte risolvibile mediante i mezzi telematici. Se già l'obsoleto meccanismo della 'lettera circolare' può essere facilmente velocizzato grazie alla posta elettronica, d'altro canto va segnalata l'importanza di versatili META-OPAC disponibili in rete.

I dati un tempo riscontrabili mediante il fondamentale catalogo cartaceo della londinese British Library possono essere rapidamente verificati mediante la consultazione del relativo catalogo informatico.<sup>13</sup>

D'altro canto, anche l'ultimo ostacolo costituito dal dover consultare, a questo punto, tutti i cataloghi delle principali biblioteche europee disponibili in rete, viene attualmente rimosso da un potente META-OPAC come il «KVK» (*Karlsruhe Virtual Katalogue*: [www.ubka.uni-karlsruhe.de/hylib/en/kvk.html](http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/hylib/en/kvk.html)) che, nel nostro caso, ha consentito la rapida individuazione della copia presso la Biblioteca Statale di Monaco di Baviera.

Quanto alle biblioteche nord-americane, il dato emergente dal cartaceo NUC<sup>14</sup> è stato anche verificato al catalogo digitale della *Library of Congress* ([www.loc.gov](http://www.loc.gov)) e, di qui, nel versatile catalogo della *Houghton Library (Hollis Catalogue)*.

La collazione fra le copie così reperite<sup>15</sup> e alcune osservazioni su altri elementi interni al testo, lasciano emergere risultati che inducono a riflettere sulla stampa delle *Stanzæ* nella bottega romana dell'asolano Antonio Blado nell'arco di un mese circa (l'*imprimatur* data 17 marzo 1531 e il *colophon* 20 aprile 1531).

Nell'espore i risultati della collazione multipla si è indicato il foglio e la forma considerata, la carta con il riferimento della linea di caratteri ove risulta la 'variante'.

A forma interna

3v, lin. 6 e lin. 20

*fugendo* [Nap, Doria, Croce, Vatic., Valent., Monaco, Houghton]

*fug[g]endo*

*orechi* [Nap, Doria, Croce, Vatic., Valent., Monaco, Houghton]

*ore[c]chi*

B forma esterna

1r, lin. 7

<sup>13</sup> Per ciò che attiene le *Stanzæ* del Fuscano, cfr. *The British Library General Catalogue of Printed Book to 1975*, vol. 118, London-Munchen-NewYork-Paris, 1982, p.54.

<sup>14</sup> *The National Union Catalog (NUC) Pre-1956 Imprints*, vol. 726 (*Supplement*), Mansell, 1981, p. 544.

<sup>15</sup> Per le due copie napoletane (Biblioteca Nazionale), è stato possibile confrontarle direttamente nella medesima biblioteca, trasportando, col permesso del responsabile di turno, una delle due copie da una sezione all'altra. Negli altri casi si è ricorso alla sovrapposizione di fotocopie trasparenti e foto digitali.



*Frnncesco*: [Nap, Doria, Croce, Vatic., Valent., Londra, Monaco, Houghton] *Francesco*

C forma esterna

1r, lin. 23

*assi*

[Doria, Vatic., Londra, Monaco]

*ass[a]i*

[Nap., Croce, Valent., Houghton]

C forma interna

4r, lin. 11

*Il candido Ligustro el' giallo Croco*

[Vatic., Valent.]

*Il candido Ligustro e'l giallo Croco*

[Nap., Doria, Croce, Londra, Monaco, Houghton]

D forma interna

1v, lin. 3

*risgardava*

[Doria, Vatic., Londra, Monaco]

*risg[u]ardava*

[Nap., Croce, Valent., Houghton]

D forma esterna

3r, lin. 21

*proccia*

[Vatic.]

*pro[ca]ccia*

[Nap., Doria, Croce, Valent. Vatic., Monaco, Houghton]

4v, lin. 21

*Et mel mirar*

[Doria, Vatic., Londra, Monaco]

*Et nel mirar*

[Nap., Croce, Valent., Houghton]

G forma esterna

2v, lin. 3

*Di farmi verder*

[Doria, Vatic., Londra, Monaco]

*Di farmi ve der*

[Nap., Croce, Valent., Houghton]

I forma interna

1v, lin. 7

*Tomba*

[Doria, Vatic., Monaco]

*T[r]omba*

[Nap., Croce, Valent., Houghton]

4r, lin. 22

*parle*

[Doria, Vatic., Monaco]

*parla*

[Nap., Croce, Valent., Houghton]

L forma interna

2r, lin. 20

*spglie*

[Doria, Vatic., Londra, Monaco]

*sp[o]glie*

[Nap., Croce, Valent., Houghton]

3v, lin. 12

*ardorne*

[Doria, Vatic., Londra, Monaco]

*adorne*

[Nap., Croce, Valent., Houghton]

M forma interna

2r, lin. 14-15

*Lume om breggiato di vari' difetti*

*Cessin di far piu Vener, & Vulcan*

[Valent.]

*Lume ombreggiato di vari' difetti*

*Cessin di far piu Vener, & Vulcano*

[Doria, Nap., Croce, Vatic., Londra, Monaco, Houghton]

N forma interna

4r, lin. 6

*Ch'ello* conobbe me...

[Nap., Doria, Vatic., Londra, Monaco]

*Ch'egli* conobbe me...

[Croce, Valent., Houghton]

S forma esterna

1r, lin. 21

*ritadarme*

[Doria, Vatic., Londra, Monaco]

*rita[r]darme*

[Nap., Croce, Valent., Houghton]

T forma interna

4r, lin. 18

*tocho* [Nap, Doria, Croce, Vatic., Valent., Londra, Monaco, Houghton]

*to[c]cho*

V forma interna

1v, lin. 17

[il primo carattere 'g' appare rovesciato nelle seguenti copie: Nap., Doria, Londra, Croce, Valent., Houghton. È nel giusto verso in Vatic., Monaco].

X forma interna

2r, lin. 3

vagezzā [Nap, Doria, Croce, Vatic., Valent., Londra, Monaco, Houghton] vag[h]ezzā

È dunque il caso di provare a commentare le ‘varianti’ rilevate mediante la collazione multipla e capire se possano, o meno, essere considerate ‘varianti di stato’, dove ‘stato’ «può essere definito come una forma tipografica con una determinata composizione tipografica e anche, e più normalmente, come tutti i fogli stampati da una forma tipografica in uno stato determinato».<sup>16</sup>

A prescindere dal caso della forma esterna del foglio *I* (sopra non segnalato), dove non si può parlare di ‘varianti di stato’ delle restanti copie rispetto alla Vaticana e alla Valentiniana, bensì di un semplice riallineamento delle linee di composizione che erano visibilmente rientranti verso destra rispetto al margine, nell’esaminare i risultati della collazione tra le otto copie è necessario tenere conto anzitutto di un elemento. Si dà il caso che la maggior parte di esse siano frutto di ‘correzioni a penna’, ora apportate sulla totalità delle copie ora su parte di esse, ora frutto di una semplice aggiunta interlineare della lettera mancante, ora di evidente raschiatura del carattere errato e riscrittura di quello corretto.

Fahy tiene conto di questa eventualità nel definire il concetto di ‘stato’ e, se da un lato fa osservare che si tratta di interventi sul foglio stampato e non sulla forma già distribuita, quindi da non considerarsi nuovi stati, dall’altro lascia alquanto aperta la questione:

Comunque, purché lo studioso si sia convinto attraverso la collazione multipla che la correzione a penna si sia originata in tipografia, egli le può dare lo stesso valore di una correzione in piombo e quindi in certi casi di un nuovo stato.<sup>17</sup>

Per Fahy è, inoltre, altrettanto rilevante che l’eventuale correzione a penna sia, in ogni caso, presente su tutte le copie esaminate, come per le *Stanze* accade per le forme interne dei fogli A (*fug[g]endo, orec[c]hì*),<sup>18</sup> B (*Francesco* > *Francesco*), T (*toc[c]ho*) e X (*vag[h]ezzā*) e per la forma esterna di D (*pro[ca]ccia*).<sup>19</sup> Il fatto che la correzione sia presente sulla totalità delle

---

<sup>16</sup> C. FAHY, *Saggi di bibliografia testuale*, cit., p.82 (cap. III. *Edizione, Impressione, Emissione, Stato*). Cfr. soprattutto il fondante F. BOWERS, *Principles of Bibliographical Description*, cit., pp. 371 sgg. (Cap.11. *Publication, Edition, Impression, Issue and State*).

<sup>17</sup> C. FAHY, *Saggi di bibliografia testuale*, cit., p. 84.

<sup>18</sup> Ad eccezione della copia londinese cui manca tutto A.

<sup>19</sup> In questo caso la correzione a penna è effettuata sulla maggior parte delle copie, sette su otto, ad eccezione della copia londinese.

copie sembra poter autorizzare a ritenerle delle varianti di stato, apportate in tipografia.

Più incerta è la definizione delle altre correzioni a penna che appaiono costantemente solo su una parte delle copie esaminate, il gruppo compatto costituito da due degli esemplari presenti a Napoli (SQ XXV K 59 e il crociano) e da quelli di Camerino ed Harvard. Si noterà che il gruppo costituisce esattamente il 50% delle copie individuate.

Nello specifico, per quanto riguarda le forme esterne di *C* (*ass[a]i*) ed *S* (*rita[r]darme*) e quelle interne di *D* (*risg[u]ardava*), *I* (*T[r]omba*) ed *L* (*sp[o]glie*) si tratta, come nel caso sopra rilevato, di aggiunte interlineari; per la forma interna di *I* (*parle* > *parla*) la correzione è una sovrascrittura dell'*a* sull'*e*; per la forma esterna di *D* (*Et mel mirar* > *Et nel mirar*) e di *G* (*farmi veder* > *farmi veder*) è evidente la raschiatura del carattere (tanto che, di fatto, *veder* si presenta come *ve der*); per la forma esterna di *L* (*ardorne* > *adorne*) i due tipi di correzione si sommano, essendo la sillaba *ar* raschiata e su di essa scritta a penna l'*a*.

In un solo caso, la forma interna del foglio *N* (*ello* > *egli*), la correzione, effettuata mediante raschiatura e penna, investe un fatto morfologico, sostituendo il pronome «ello», proprio degli antichi secondo la norma bembiana,<sup>20</sup> con «egli».

Siano o meno da considerare 'varianti di stato', effettuate come sono queste correzioni sul foglio stampato e non su tutte le copie (ma certamente in tipografia), è un fatto che esse, per la maggioranza, non coinvolgono fenomeni linguistici, ma sono da ascrivere piuttosto, come le precedenti già riferite, alla tipologia degli *errata*. Tali li considera, infatti, Trovato,<sup>21</sup> citando a proposito il *colophon* delle *Lettere di tredici buomini illustri* (Roma, Dorico, 1554), che dà ragione di tali emendamenti 'postumi' rispetto alla tiratura:

Gli errori della stampa importanti fieno *corretti con la penna*: gli altri si rimettono a la discretion del lettore.<sup>22</sup>

Rilevante appare, dunque, a Trovato la presenza in molte stampe cinquecentesche di liste di *errata* da tenere a mente (suggerendole implicitamente al successivo editore) e da indicare al lettore stesso,

---

<sup>20</sup> Cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, Roma, Bulzoni, 2002, p.157; P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1992 (rist.), pp.209-210 (Libro III, XVI)

<sup>21</sup> P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, cit., p.86: «Nella tipografia antica gli errori insinuatisi durante la tiratura venivano o meglio potevano essere corretti a penna nell'officina».

<sup>22</sup> *Ibidem*.

lasciandogli la possibilità di correggerli «con la penna et col coltellino, radendo et aggiungendo o mutando dove ne bisogna».<sup>23</sup>

La lista di *errata corrige* ‘virtuale’ che Blado avrebbe dovuto apporre in calce alla sua stampa è in realtà ben più lunga di quella che i riscontri derivanti dalla collazione formano. Molti altri ‘refusi’ sono evidentemente sfuggiti ai correttori, alcuni dei quali per altro sulle stesse forme che presentano gli emendamenti a penna sopra riportati:

- c. A3r, l. 12: sara 'l > fara 'l
- c. A4v, l. 1: cha > che
- c. B1r, l. 12: decreti > secreti
- c. B2r, l. 11: con > son
- c. B3r, l. 17: hmana > humana
- c. B4r, l. 8: similitndine > similitudine<sup>24</sup>
- c. B4v, l. 7: ingengni > ingegni
- c. C1v, l. 1: essertitio > essercitio
- c. C2r, l. 5: satiffarsi > satisfarsi<sup>25</sup>
- ivi, l. 13: gode > goden<sup>26</sup>
- c. C4v, l. 18: Quad'io > Quand'io
- c. E1r, l. 15: Balausti > Balaustri
- c. E2r, l. 20: l'Autrech > Lautrech
- c. E4r, l. 16: ricettto > ricetta
- c. F2v, l. 14: accoglenza > accoglienza
- c. G1v, l. 22: ascrittto > ascritto
- c. G4v, l. 12: br'am > bram'
- c. H3v, l. 13: latr' > l'altr'
- c. I4v, l. 20: somgliar > somigliar
- c. P2v, l. 4: accoglenza > accoglienza
- c. P4r, l. 16: fati > fate
- c. S3r, l. 15: inconmnciò > incommnciò
- c. S4r, l. 21: l'atra > l'altra
- c. S4v, l. 15: ognnn > ognun<sup>27</sup>
- c. V1r, l. 8: parangon > paragon
- c. V2v, l. 19: liquali > liquidi<sup>28</sup>
- c. Y2v, l. 1: comtemplare > contemplare
- c. Z2r, l. 7: inortato > inornato

---

<sup>23</sup> *Ibidem*. La citazione è prelevata anch'essa da Trovato e deriva da una stampa del *Decameron* corretto dal Ruscelli, stampata da Giovanni Griffio nel 1552.

<sup>24</sup> Assai probabile qui il capovolgimento del carattere di stampa.

<sup>25</sup> Nello specifico il nesso «sf» è reso con i due caratteri lunghi («f»).

<sup>26</sup> Plausibile, per questo e per il successivo refuso, il mancato inserimento (o la caduta) del *titulus*.

<sup>27</sup> Come già in precedenza, probabile capovolgimento del carattere di stampa.

<sup>28</sup> Probabile sostituzione del carattere mancante (*d*) – forse perché già utilizzato più volte nella forma – con due che lo potessero imitare graficamente (*a*).

Resta da chiedersi perché, nel caso delle *Stanze*, alla serie di correzioni a penna effettuate su tutte le copie, si affianchi quella delle correzioni presenti solo in un gruppo di esse. Si tratta di una domanda che è stata già formulata, trovando una intrigante risposta, dal Bühler, il quale ha sondato il caso delle correzioni a penna apportate con una certa frequenza nell'officina Manuzio (Aldo e Paolo).<sup>29</sup> Le correzioni a penna che, ad esempio, Bühler individua nella sua indagine sull'*Antiquitatum Romanarum Liber de Legibus* edito da Paolo Manuzio (1557) non sono presenti su tutte le copie da lui prese in considerazione. Ritenendo che fosse lo stesso Paolo Manuzio ad effettuare le correzioni con l'ausilio della penna e dell'inchiostro, Bühler non esita ad osservare acutamente: «Therefore, a copy with but few emendations is probably one that was sold relatively soon after printing» e ad ipotizzare persino che alcune «manuscript correction may have been washed out by the rebinder», suggerendo l'eventualità di dover analizzare preventivamente le copie persino ai raggi ultravioletti.<sup>30</sup>

Vere e proprie 'varianti di stato' possono invece essere considerate quella sulla forma interna di *C* (*el' > e 'l*), una correzione effettuata a piombo direttamente sulla forma, una volta preso atto, abbastanza presto durante la tiratura, della errata posizione dell'apostrofo, e quella sulla forma interna di *M* (*om breggiato > ombreggiato; Vulcan > Vulcano*). In quest'ultimo caso, nello specifico, è interessante avanzare l'ipotesi che la copia Valentiniana conservi per questo foglio direttamente la bozza, indicate come sono a penna, sulla forma interna di *M*, le correzioni da effettuare e poi realmente apportate sugli altri fogli delle restanti copie. Sulla stessa forma (alla carta 4r) sono indicate anche alcune lettere mancanti, evidentemente frutto di una frettolosa inchiostatura per il foglio di bozza.<sup>31</sup>

Il caso della forma interna del foglio *V*, ove appare una 'g' capovolta in sei delle nostre copie, poi riposizionata nelle restanti due, è da commentare con sicurezza alla luce dell'analogo caso riscontrato da Fahy nella collazione effettuata sulle copie del *Furioso* del 1532 (Francesco

---

<sup>29</sup> Cfr. C.F. BUHLER, *Stop-press and Manuscript Corrections in the Aldine Edition of Benedetti's Diaria de bello Carolino*, «Papers of the Bibliographical Society of America», XLIII, 1949, pp.365-373; IDEM, *Manuscript Corrections in the Aldine Edition of Bembo's De Aetna*, ivi, XLV, 1951, pp.136-142; IDEM, *Pen Corrections in the First Edition of Paolo Manuzio's Antiquitatum Romanarum Liber de Legibus*, «Italia Medioevale e Umanistica», V, 1962, pp.165-170. Cfr. anche IDEM, *Early Books and Manuscripts. Forty Years of Research*, New York, 1973.

<sup>30</sup> C.F. BUHLER, *Pen Corrections*, art.cit., p. 169.

<sup>31</sup> Sulla rarità delle bozze di stampa, cfr. G. BERTOLI, *Una bozza di stampa del Cinquecento: problemi e ipotesi*, in «La Bibliofilia», LXXXVIII, 1986, n.1, pp. 279-295.

Rosso, Ferrara).<sup>32</sup> Sulla forma esterna del foglio *S* esterno Fahy segnala una ‘m’ rovesciata, poi riallineata in due delle copie del suo insieme, e prende spunto da tale constatazione per rilevare come non ci sia modo in casi come questo «di sapere se essa sia un errore compositoriale corretto assai presto (e in tal caso si avrebbe una variante conscia) oppure il risultato della ricollocazione erronea di una lettera caduta verso la fine della stampa della forma» (variante inconscia).<sup>33</sup> È ancora Fahy ad illuminare, infatti, anche sulla genesi di tali errori e relative varianti interne, richiamando un’originale testimonianza reperita in un’edizione del 1559 dei tipografi veneziani G. Battista e Melchiorre Sessa:

alcuni [errori] ancora ne sono accaduti nel lavorarsi, che i mazzi dell’inchiostro tiran fuori alle volte delle lettere. Perciò che i lavoranti se ne avvegono, le rassettano ai luoghi loro. Benché molte volte per la fretta le mettono *o reverse*, o in luoghi ne’ quali non hanno a stare.<sup>34</sup>

È difficile ipotizzare quanto la stampa delle *Stanze* del Fuscano stesse a cuore all’editore Blado. Come si è detto, oltre alle correzioni che potrebbero sembrare in verità anche un po’ frettolosamente effettuate a penna a tiratura avvenuta, ed oltre ai restanti refusi che pure sono abbastanza evidenti durante la lettura, si ricordi che va probabilmente attribuita alla volontà (o meglio autorità) editoriale la scelta di modificare il titolo dell’opera (*Tripudio di nymphe napolitane*). Un ulteriore elemento che può essere interessante sottolineare è il mancato lavoro di correzione che, nello stesso torno di anni, si effettuava nell’officina bladiana, dando sistematicamente ‘caccia ai latinismi’.

Si tratta di una serie di interventi su cui ha posto l’accento Trovato,<sup>35</sup> relativamente alle stampe bladiane dell’*Arcadia* del Sannazaro (1530), della *Vita di Castruccio Castracani* del Machiavelli (1531-32) e dei *Dialoghi d’amore* di Leone Ebreo (1535). Nel caso del Machiavelli, i correttori bladiani eliminano, rispetto ai manoscritti, «gli arcaismi grafici e i tratti locali o eccessivamente latineggianti» (ad esempio: *gratia* > *piacere*; *conflicto* > *conflitto*).<sup>36</sup> Ancor più significativi e massicci appaiono gli interventi sui *Dialoghi* di Leone Ebreo, per i quali Dionisotti, operando un confronto tra la stampa e il Ms. Harleiano 5423 (British Museum), constata che sempre «un latinismo proprio del linguaggio filosofico» presente nel

---

<sup>32</sup> Oltre a *L’Orlando furioso del 1532. Profilo di una edizione*, cit., si veda anche C. FAHY, *Forme tipografiche e varianti interne: appunti bibliografici e filologici*, in *Dalla textual bibliography alla filologia dei testi italiani a stampa*, a cura di A. Sorella, cit., pp. 37-65.

<sup>33</sup> Ivi, p. 43.

<sup>34</sup> La citazione è prelevata da C. FAHY, *Saggi di bibliografia testuale*, cit., p. 49.

<sup>35</sup> P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, cit., pp. 191-196.

<sup>36</sup> Ivi, p. 192. Cfr. N. MACHIAVELLI, *La vita di Castruccio Castracani*, Edizione critica a cura di R. Brakee, Introduzione e Commento di P. Trovato, Napoli, Liguori, 1986.

manoscritto si trasforma, nella stampa, nella «forma italiana normale» (ad esempio: *percipere* > *comprendere*; *pulchro* > *bello*; *turpe* > *brutto*, etc.).<sup>37</sup> Trovato, continuando da parte sua il sondaggio, segnala significativi interventi anche nel settore fonetico (*admiratione* > *ammirazione*; *audire* > *odire*) e morfologico ([io] *trapassava* > *trapassavo*).<sup>38</sup>

Si è già avuto modo di sondare nella *Descrizione linguistica* i tratti latineggianti (non privi di qualche oscillazione) emergenti dall'analisi delle grafie e della fonetica (consonantismo e vocalismo), da accostare, allora, alla discreta serie di latinismi lessicali che il testo conserva, del tutto 'sfuggiti' alla correzione bladiana:

*pugna* (c.B1v), *copia* (c.B1v, B3r, C1v; M2v, N3r, Q4r, T3r, V2v, X3r), *inopia* (B3r), *preclara* (C1v), *cinnamomi* (Y2r), *mustela* (Y3r), *lati* (G1v, Y1v), *poculi* (X1r), *cithara* (B4v), *lunge* (V2r), *almo* (D4v, F2v, T1v, V1r), *alma* (G1r, H1v, M3v, N3r, T1r), *alme* (E4r, F3r, I4r, M3v etc), *cuna* (D4v, M1v), *celidonia* (Y3r), *reliquie* (D2r), *estolle* (B2v, F2v), *inchyta* (F1v, H3v), *prisco* (F1v, G1r, I2r), *prischi* (G3v), *absentia* (E3r), *absente* (T1r), *nullo* (F1r, G1r, Q1r, R3r etc), *nulla* (I1r, L2r, N2r, S3r), *pondo* (I3v, P4r), *sagetta* (E3v), *concinnare* (G3v), *concinnità* (Y1r), *tumor(e)* (A2v), *diuturni* (B1v), *potissima* (Z1r), *dittamo* (Y2v), *coruscando* (B1v), *corrusca* (G1r, P2v), *diserte* (B2r), *commendare* (B2v), *commendata* (Y1v), *amplo* (B3r, D3v, H3r, Q4r), *ampli* (T4v, X2v), *ampla* (G4v), *ample* (G2r, H3v), *amplissimo* (C2r, Y2v), *amplitudine* (C2r), *opime* (E2r), *fide* (F1r), *imago* (T3v), *polve* (G3r, M4v, R4v).

La questione è destinata a rimanere aperta. Non è facile prendere posizione tra due opposte interpretazioni di tali atteggiamenti (frettolose correzioni a penna, refusi lasciati in bella mostra, autoritario cambio di titolo; mancata correzione, a fronte della pratica bladiana, della patina latineggiante). Da un lato si potrebbe infatti pensare ad un testo sorvegliato dall'autore (ma non si spiegherebbero i refusi e soprattutto il cambio di titolo), dall'altro ad una stampa alquanto frettolosa (un mese circa) per un'opera che riceveva l'*imprimatur* da Blosius, Blosio Palladio, dell'*entourage* vaticano e carafesco in particolare, e che, chissà fino a che punto, poteva forse essere un rapido «modo di denari» per Fuscano, sempre pronto a correre tra Napoli, Roma e Venezia.

<sup>37</sup> C. DIONISOTTI, *Appunti su Leone Ebreo*, «Italia medioevale e umanistica», II, 1959, pp.409-428.

<sup>38</sup> P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, cit., p. 195.



*Appendice fotografica:*

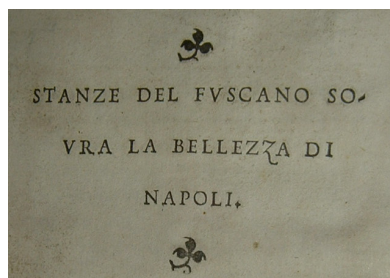


Fig. 1: Frontespizio, c.Ar.



Fig. 2: Tondo a c. C3r.



Fig. 3: Stemma di Antonio Blado de Asola, c.Z2r.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Cfr. G. ZAPPELLA, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, Milano, Editrice bibliografica, 1986, vol.1, tavola 129 e vol. 2, p. 66.

## Bibliografia

### Opere di Ioan Berardino Fuscano:

- *Testura sopra Mai non vo' piu cantar come i soleva*, Roma, Lodovico Vicentino et Lautitio Perusino, 1524;
- *Deploratoria in la morte, de la Illustriss. S. Donna elvira de' Cordova Duchessa di Sessa*, Roma, Lodovico Vicentino et Lautitio Perusino, 1524;
- *Stanze del Fuscano sopra la bellezza di Napoli*, Roma, Antonio Blado de Asola, 1531;
- *Paraphrasi nel quinquagesimo psalmo*, Napoli, Matheo Canzer, 1532.

### • Bibliografia di riferimento sul Fuscano e le opere:

- B. CHIOCCARELLO, *De illustribus scriptoribus qui in civitate et Regno Neapolis ab orbe condito ad annum usque MDCXXXVI floruerunt*, Napoli, Ursini, 1780 (part. p. 320);
- B. CROCE, *Napoli nelle descrizioni dei poeti (Le Stanze del Fuscano)*, in «Napoli nobilissima», III, 1894, fasc. X, pp. 159-160 e fasc. XII, pp. 189-90; IV, 1895, fasc. III, pp. 47-48;
- G. MONGELLI, *Abbazia di Montevergine-Regesto delle pergamene*, vol. V (secc. XV-XVI), Roma, Ministero dell'Interno-Pubblicazione Archivi di Stato, 1957 (part. p. 246);
- B. WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970 (part. vol. I, pp. 187-195 e p. 602);
- G. FERRONI – A. QUONDAM, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, (part. p. 305);
- P. A. DE LISIO, *Gli anni della svolta. Tradizione umanistica e Vicereame nel primo Cinquecento napoletano*, Società editrice salernitana, 1976 (part. pp. 125-133);
- B. RICHARDSON (a cura di), *Trattati sull'ortografia del volgare 1524-1526*, Exeter, 1984 (part. p. XLIII);
- N. DE BLASI – A. VARVARO, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura Italiana*, dir. A. Asor Rosa, *Storia e Geografia*, vol. II. *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, tomo I, pp. 235-325 (part. p. 305);
- D. ROMEI, *La punteggiatura nell'uso editoriale cinquecentesco: Ludovico degli Arrighi e la disputa ortografica del 1524-1525*, in *Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze 19-21 maggio 1988*, a cura di E. Cresti, N. Maraschio, L. Toschi, Roma, Bulzoni, 1992, pp.111-189 (part. p. 125);
- P. SABBATINO, *L'idioma volgare. Il dibattito sulla lingua letteraria nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1995 (part. pp.49-51);
- G. PARENTI, *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca: Ioan Berardino Fuscano*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di F. Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, pp.125-148;
- R. DE VIVO, *La biblioteca di Costanza d'Avalos*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale – Sezione Romanza», XXXVIII (luglio 1996), n.2, pp. 287-302 (part. p. 291);
- P. VECCHI GALLI, *Petrarca nel Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, vol. XI. *La critica letteraria dal Due al Novecento*, coordinato da P. Orvieto,

[Roma, Salerno ed. 2003], Milano, ed. speciale per Il Sole 24 ore, 2005, parte I. *Dal Duecento al primo Ottocento*, pp. 325-351 (part. p. 343).

R. GIGLIO, *Appunti per Giovanni Berardino Fuscano*, in *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. de Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, Roma nel Rinascimento, 2003, pp. 677-687.

• Sull'editoria relativa alle opere del Fuscano:

L. GIUSTINIANI, *Saggio storico-critico sulla tipografia nel Regno di Napoli*, [1793], Bologna, Forni, 1985;

D. BERNONI, *Dei Torresani, Blado e Ragazzoni. Celebri stampatori a Venezia e Roma nel XV e XVI secolo*, Milano, Hoepli, 1890;

G. FUMAGALLI - G. BELLÌ - E.S. VACCARO, *Catalogo delle edizioni romane di Antonio Blado ed eredi (1516-1593)*, 4 fascicoli, Roma, 1891-1961;

G. FUMAGALLI, *Antonio Blado, tipografo romano del secolo XVI. Memoria storico-bibliografica*, Milano, Hoepli, 1893;

A. PRATESI, *Degli Arrighi Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi DBI), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 4, 1962, pp. 310-313;

E. CASAMASSIMA, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino*, in «La Bibliofilia», LXIV, 1962, 2, pp. 116-162;

IDEM, *I disegni e i caratteri di Ludovico degli Arrighi Vicentino*, in «Gutenberg Jahrbuch», 1963, pp. 24-36;

IDEM, *Ancora su Ludovico degli Arrighi. Risultati di una recognitio*, in «Gutenberg Jahrbuch», 1965, pp. 35-42;

F. BARBERI, *Blado Antonio*, in DBI, vol. 10, 1968, pp. 753-757;

P. MANZI, *La tipografia napoletana nel Cinquecento. Annali di Mattia Canzger ed eredi (1529-1595)*, Firenze, Olschki, 1971;

A. CIONI, *Canzger Matteo*, in DBI, vol. 17, 1974, pp. 745-747;

G. ZAPPELLA, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, Milano, Editrice bibliografica, 1986;

T.R. TOSCANO, *Contributo alla storia della tipografia a Napoli nella prima metà del Cinquecento (1503-1553)*, Napoli, E.Di.S.U., 1992;

F.M. BERTOLO, *Arrighi Ludovico*, in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. Menato, E. Sandal, G. Zappella, Milano, Bibliografica, 1997, pp. 41-45;

M. MENATO, *Blado Antonio*, *ivi*, pp. 147-149;

G. MONACO, *Canzger Mattia*, *ivi*, pp. 242-245.

• Su Gian Pietro Carafa, Suor Maria Carafa e i loro rapporti col Fuscano:

A. CARACCIOLO, *De vita Pauli Quarti Pont. Max. Collectanea Historica*, Colonia, ex officina Joannis Kinckii, 1612;

G.B. CASTALDO, *Vita del Santissimo Pontefice Paolo IV*, Roma, Mascardi, 1615;

F.M. MAGGIO, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa napoletana sorella del santiss. Pontefice Paolo IV e fondatrice del sacro monisterio di s. Maria della Sapienza...*, Napoli, Novello de Bonis, 1670;

B. ALDIMARI, *Historia genealogica della famiglia Carafa*, Napoli, Bulifon, 1691;

C. BROMATO (B. Carrara), *Storia di Paolo IV pontefice romano*, 2 voll., Ravenna, Landi, 1748;

A. COLOMBO, *Il Monastero e la Chiesa di S. Maria della Sapienza*, in «Napoli Nobilissima», X, 1901, pp. 145-48, 167-70, 183-88; XI, 1902, pp. 59-63, 67-73.

L. VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, vol. VI. *Storia dei Papi nel periodo della Riforma e Restaurazione Cattolica. Giulio III, Marcello II e Paolo IV*, Roma, Desclee & C. editori pontifici, 1944 (rist.), pp. 340-591;

G.M. MONTI, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa*, Benevento, Coop. Tipogr. S. Sofia, 1923;

P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa e le origini dei chierici regolari teatini*, Roma, Scuola tipografica Pio X, 1926;

G.P. LAUGENI, *Una vita per la Chiesa. Gian Pietro Carafa – Paolo IV. Il pontefice della Riforma cattolica*, ed. Curia provinciale dei Chierici regolari teatini, 1995.

• Sull'ordine teatino e Gaetano Thiene:

G.B. DEL TUFO, *Historia della Religione de' Padri Chierici Regolari*, Roma, appresso G. Facciotto e S. Paolini, 1609;

G.B. CASTALDO, *Vita del beato Gaetano da Thiene*, Modena, G. Cassiani, 1612 (poi Vicenza, Grossi, 1627);

G.B. DEL TUFO, *Supplimento alla Historia della Religione de' Padri Chierici Regolari*, Roma, Mascardi, 1619;

J. SILOS, *Historiarum Clericorum Regularium...*, 3 voll., Roma-Palermo, Mascardi-Corbelletti-Pietro dell'Isola, 1650-1666;

G. MAGENIS, *Vita di S. Gaetano Tiene fondatore de' chierici regolari e patriarca di tutto il regolare chiericato*, Napoli, Festa, 1845 (II ed.);

C. PADIGLIONE, *La Biblioteca del Museo Nazionale nella Certosa di S. Martino di Napoli*, Napoli, Giannini, 1876 (part. pp. 417-573);

R. DE MAULDE – G. SALVADORI, *San Gaetano da Thiene e la Riforma cattolica italiana*, Roma, Desclée, 1911;

P. PASCHINI, *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa e le origini dei chierici regolari teatini*, Roma, Scuola tipografica Pio X, 1926;

F. ANDREU (a cura di), *Lettere inedite di S. Gaetano Thiene*, in «Regnum Dei», II, 1946, n.8, pp. 5-94 ;

P. CHIMINELLI, *San Gaetano Thiene. Cuore della riforma cattolica*, Vicenza, s.e., 1948;

F. ANDREU (a cura di), *Le lettere di San Gaetano da Thiene*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, 1954;

IDEM, *I teatini dal 1524 al 1974*, in «Regnum Dei», XXX, 1974, n.100, pp. 8-54;

M. CAMPANELLI (a cura di), *L'Inchiesta di Innocenzo X sui regolari d'Italia. I Teatini*, con introduzione di G. Galasso, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987;

G.B. MATTONI, *San Gaetano Thiene*, Roma, Peretti, 1997;

V. COSENZA (a cura di), *Lettere di San Gaetano Thiene*, revisione e note a cura di P. Di Pietro, Padova, 1998.

• Su Montefusco:

E. DANZA, *Tractatus de pugna doctorum, et victoria aduocatorum*, 3 voll., Montifuscoli, typis Laurentij Valerij, 1636-1642;

IDEM, *Tractatus de privilegiis baronum in specie de privilegiis Terrae Montis fuscoli*, Napoli, Fr. di Tomasi, 1651;  
 F. SCANDONE, *Documenti dei comuni dell'Irpinia*, vol. II, *Montefusco e la sua montagna*, a cura dell'Amministrazione Provinciale di Avellino, 1964;  
 P. SAVOIA, *Montefusco già capoluogo del Principato Ultra*, [1962], a cura dell'Amministrazione Provinciale di Avellino, 1972;  
 G. CASTAGNETTI, *Storia del capoluogo del Principato Ultra: Montefusco e casali*, Napoli, Laurenziana, 1978.

• Sulla Compagnia dei Bianchi della Giustizia di Napoli:

S. DI GIACOMO, *I Bianchi della Giustizia*, in *Luci ed ombre napoletane*, Napoli, Perrella, 1914, pp. 223-228;  
 A. SALADINO, *Una fonte di storia napoletana: l'Archivio dei Bianchi della Giustizia*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n.s., VII, 1959, pp. 217-229;  
 G. MASCIA, *La Confraternita dei Bianchi della Giustizia di Napoli "S. Maria succurre miseris"*, Napoli, s.e., 1972;  
 E. PONTIERI, *Sulle origini della Compagnia dei Bianchi della Giustizia in Napoli e sui suoi Statuti del 1525*, in «Campania Sacra», III, 1972, pp. 1-26;  
 G. ROMEO, *Aspettando il boia. Condannati a morte, confortatori e inquisitori nella Napoli della Controriforma*, Firenze, Sansoni, 1993 (part. pp. 105-130);  
 F. NOTARI, *La Compagnia dei Bianchi della Giustizia: l'assistenza dei condannati a morte nella Napoli moderna*, in *Chiesa, assistenza e società nel Mezzogiorno moderno*, a cura di C. Russo, Galatina, Congedo, 1994, pp. 281-371.

• Su Ioan Francesco Alois:

E. D'AFFLITTO, *Memorie degli scrittori del Regno di Napoli*, tomo I, Napoli, stamperia Simoniana, 1782, pp. 235-239;  
 G. CAPPELLETTI, *Gianfrancesco Alois e l'agitazione napoletana dell'anno 1564 contro la S. Inquisizione. Studio con documenti inediti*, Urbino, Tip. Arduini, 1913;  
 A. BORZELLI, *Giovan Francesco Alois fatto morire in Piazza Mercato*, Napoli, Libreria Ruggeri, 1940;  
 P. LOPEZ, *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant'Uffizio*, Napoli, Fiorentino, 1976 (part. pp. 87 sgg);  
 M. ROSA, *Alois Giovan Francesco*, in DBI, vol. 2, 1960, pp. 515-516;  
 R. GIRARDI, *Incipitario della lirica meridionale e repertorio generale degli autori di lirica nati nel Mezzogiorno d'Italia (sec.XVI)*, Firenze, Olschki, 1996 (s. v.).

• Sulla famiglia Cicinello:

L. CONTARINO, *La nobiltà di Napoli in dialogo*, Napoli, appresso G. Cacchii, 1569, p. 142;  
 B. ALDIMARI, *Memorie di famiglie nobili*, Napoli, Raillard, 1691, pp. 70-71;  
 B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle Province meridionali d'Italia* [Napoli, 1875], vol. V, Bologna, Forni, 1965, pp. 67-71;  
 Archivio di Stato di Napoli, *Fondo Serra di Gerace*, vol. V, p. 1658.  
 G.B. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, vol. I, Pisa, Giornale Araldico, 1886, p. 292;

C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli Sacra del d'Engenio*, a cura di F. Aceto, Napoli, Fiorentino, 1977 (part. vol. I, pp. 366-367).

• Sulla cerchia pontaniana e la cultura napoletana tra Umanesimo e Rinascimento:

P. GIOVIO, *De viris litteris illustribus*, [1527], in *Opera*, IX. *Dialogi et descriptiones*, a cura di E. Travi e M. Penco, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1984, pp. 167 sgg.

P. GRAVINA, *Neapolitani poematum Libri Ad illustrem Ioannem Franciscum De Capua Palenensium comitem. Epigrammatum liber, Silvarum et elegiarum liber. Carmen epicum*, Napoli, Sultzbach, 1532;

C. ANICIO, *Poemata*, Napoli, Sultzbach, 1533;

A. DI GENNARO, *Carmen sacrum*, Napoli, Sultzbach, 1533;

G. FILOCALO, *Carmen nuptiale in Fabritii Maramaurii...*, Napoli, Sultzbach, 1533;

G. ANICIO, *Varia poemata et satyrae*, Napoli, Sultzbach, 1533;

IDEM, *Variorum poematum libri duo*, Napoli, Sultzbach, 1536;

G. GIRALDI, *Dialogi duo de poetis nostrorum temporis*, Firenze, Torrentino, 1551;

S. AMMIRATO, *Il Rota overo delle imprese*, Firenze, Giunti, 1598;

R. DE SARNO, *Joannis Joviani Pontani vita*, Neapoli, fratres Simonii, 1761;

P. NAPOLI-SIGNORELLI, *Vicende della coltura delle due Sicilie*, Napoli, Flauto, 1784-1786 (in partic. vol. III, cap. *Letterati fuori dell'Accademia del Pontano*);

C. MINIERI RICCIO, *Cenno storico delle accademie fiorite nella città di Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», IV, pp. 163-78, 379-394 e 519-536;

IDEM, *Biografie degli Accademici Alfonsini*, [Napoli, Furcheim, 1881], Bologna, Forni, 1969;

C.M. TALLARIGO, *G. Pontano e i suoi tempi*, Napoli, Morano, 1874;

G. CECI – B. CROCE (a cura di), *Lodi di dame napoletane del secolo decimosesto dall'«Amor prigioniero di Mario Di Leo, con notizie ed estratti di altri poemetti sincroni di simile argomento*, Napoli, 1894;

E. GOTHEIN, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, [1886] trad., note ed indici a cura di T. Persico, con una introduzione di F. Cardini, Firenze, Le lettere, 1985;

A. GIORDANO, *La dimora di Vittoria Colonna a Napoli*, Napoli, Melfi & Joele, 1906;

C. FENIZIA, *Bernardino Rota poeta napoletano*, Napoli, Nappa, 1933;

G. PONTANO, *I dialoghi*, a cura di C. Previtera, Firenze, Sansoni, 1943;

C. DE FREDE, *I lettori di umanità nello Studio di Napoli durante il Rinascimento*, Napoli, 1960;

I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961;

C. TUTINI, *Avalos Costanza*, in DBI, vol. 4, 1962, pp. 621-622;

C. DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLX, 1963, pp. 161-211;

M. SANTORO, *La cultura umanistica*, in *Storia di Napoli*, vol. IV, Napoli, Soc. editrice Storia di Napoli, tomo II, pp. 315-498;

A. ALTAMURA, *La letteratura volgare*, in *ivi*, pp. 499-572;

G. PETROCCHI, *La letteratura del pieno e del tardo Rinascimento*, in *Storia di Napoli*, cit., vol. V, tomo I, pp. 279-336;

N. BADALONI, *Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal 1500 alla metà del 600*, in *ivi*, pp. 641-689;

S. THERAULT, *Un cenacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*, Firenze-Paris, M. Didier, 1968;

- G. BALLISTRERI, *Borgia Girolamo*, in DBI, vol. 12, 1970, pp. 721-724;
- F. TATEO, *Cultura e poesia nel Mezzogiorno dal Pontano al Marullo* e *La letteratura volgare da Masuccio Salernitano al Chariteo*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, dir. C. Muscetta, vol. III, *Il Quattrocento*, Bari, Laterza, 1970, tomo II, pp. 471-542; 543-608;
- M. FUIANO, *Insegnamento e cultura a Napoli nel Rinascimento*, Napoli, Libreria Scientifica ed., 1971;
- P.A. DE LISIO, *Studi sull'Umanesimo meridionale*, Napoli, Conte, 1973;
- G. FERRONI – A. QUONDAM, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973;
- G. PARENTI, *Campanile Iacopo*, in DBI, vol. 17, 1974, pp. 411-412.
- M. SANTAGATA, *Caracciolo Giovan Francesco*, in DBI, vol. 19, 1976, pp. 375-377;
- P. A. DE LISIO, *Gli anni della svolta. Tradizione umanistica e Vicereame nel primo Cinquecento napoletano*, Salerno, Società editrice salernitana, 1976;
- G. PARENTI, *Caracciolo Pietro Antonio*, in DBI, vol. 19, 1976, pp. 442-443;
- IDEM, *Caracciolo Giulio Cesare*, in DBI, vol. 19, 1976, pp. 394-397;
- G.G. PONTANO, *Poesie latine*, a cura di L. Monti Sabia con introduzione di F. Arnaldi, [Napoli, Ricciardi, 1964], Torino, Einaudi, 1977;
- M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979;
- F. TATEO, *L'umanesimo meridionale*, Bari, Laterza, 1981 (II ed.);
- G.B. PINO, *Ragionamento sovra de l'asino*, a cura di O. Casale, Roma, Salerno ed., 1982;
- P. SABBATINO, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986;
- Rinascimento meridionale e altri studi (in onore di Mario Santoro)*, a cura di M.C. Cafisse et alii, Napoli, SEN, 1987;
- N. DE BLASI – A. VARVARO, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura Italiana*, dir. A. Asor Rosa, *Storia e Geografia*, vol. II. *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, tomo I, pp. 235-325;
- A. DELLA ROCCA, *L'umanesimo napoletano del primo Cinquecento e il poeta Giovanni Filocalo*, Napoli, Liguori, 1988;
- A. FRETTONI, *Di Leo Mario*, in DBI, vol. 40, 1991, pp. 62-63;
- I Gaurico e il Rinascimento meridionale. Atti del Convegno di Studi (Montecorvino Rovella, 10-12 aprile 1988)*, a cura di A. Granese, S. Martelli, E. Spinelli, Salerno, Centro Studi sull'Umanesimo meridionale, 1992;
- L. AMMIRATI, *Giano Anisio. Noterelle per una monografia*, Nola, Scala, 1992;
- M. DE NICHELO, *Un coetaneo dei Gaurico: Girolamo Borgia*, in *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, cit., pp. 373-404;
- S. FOÀ, *Epicuro Marcantonio*, in DBI, vol. 43, 1993, pp. 19-22;
- E. RAIMONDI, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 267-306;
- M. CICALA, *Napoli e dintorni nella letteratura degli umanisti*, in *Miscellanea di studi in onore di Raffaele Sirri*, a cura di M. Palumbo e V. Placella, Napoli, Federico & Ardia, 1995, pp. 129-155;
- B. ROTA, *Rime*, a cura di L. Milite, Parma, Fondazione P. Bembo, Guanda ed., 2000;
- T. R. TOSCANO, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000;
- M. CERRONI, *Gravina Pietro*, in DBI, vol. 58, 2002, pp. 770-772;
- T.R. TOSCANO, *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2004.

• Su Juan de Valdes e il movimento valdesiano:

- L. AMABILE, *Il Santo Ufficio della Inquisizione a Napoli*, [Città di Castello, Lapi, 1892], con Introduzione di P. De Leo, Soveria (Cz), Rubbettino, 1987;
- C. OSSOLA, *Tradizione e traduzione dell'Evangelio di S. Matteo di Juan de Valdes*, Firenze, Sansoni, 1974;
- P. LOPEZ, *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant'Ufficio*, Napoli, Fiorentino, 1976;
- M. FIRPO, *Tra alumbados e spirituali. Studi su Juan de Valdes e il valdesianesimo nella crisi religiosa del Cinquecento italiano*, Firenze, Olschki, 1990;
- IDEM, *Juan de Valdes fra "alumbados" e Lutero: note su un bilancio critico*, Firenze, Olschki, 1994;
- IDEM (a cura di), JUAN DE VALDES, *Alfabeto cristiano; Domande e risposte; Della predestinazione; Catechismo*, Torino, Einaudi, 1994;
- IDEM, *Dal sacco di Roma all'Inquisizione. Studi su Juan de Valdes e la Riforma italiana*, Alessandria, Dell'Orso, 1998.

• Sulla città di Napoli :

A) DESCRIZIONI E GUIDE DELLA CITTÀ (SECC. XVIII-XX)<sup>1</sup>

- A. PARRINO, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima [...]*, Napoli, nella Nuova Stampa del Parrino, 1700;
- G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e dei suoi borghi*, Napoli, Terres, 1788-1789;
- G. GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, [Napoli, presso li Socj del Gabinetto Letterario, 1792], a cura di M. R Pellizzari, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 2000;
- J. MAZZINGHI, *Guida alle antichità e alle curiosità nella città di Napoli e nelle sue vicinanze*, Napoli, Nobile, 1817;
- F. MARZULLO, *Guida del forestiere per le cose più rimarchevoli della città*, Napoli, Giordano, 1823;
- L. D'AFFLITTO, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli, Chianese, 1834;
- Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze in XXX giornate [Mese a Napoli]*, a cura di R. D'Ambra e A. De Lauzieres, Napoli, Nobile, 1855-1857;
- G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli* [Napoli, Fibreno, 1872] a cura di N. Spinosa, Napoli, Soc. editrice napoletana, 1985.

---

<sup>1</sup> Si indicano solo i testi citati nel presente lavoro, rimandando per una più compiuta bibliografia al volume, appresso ugualmente menzionato, *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, a cura di F. Amirante et alii, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.



B) STORIA DELLA CITTÀ:

- M. A. TERMINIO, *Apologia di Tre Seggi illustri di Napoli* [Napoli, Scoriggio, 1633], a cura di F. Pignata, Colliano, Grafica & Grafica, 2003;
- L. SANTORO, *Dei successi del Sacco di Roma e guerra del Regno di Napoli sotto Lotrech* (per cura di S. Volpicella), Napoli, 1858;
- G. FILANGIERI, *Chiesa e convento di San Lorenzo Maggiore in Napoli: descrizione storica ed artistica*, Napoli, Tipografia dell'Accademia reale delle scienze, 1883;
- A. COLOMBO, *Il palazzo ed il giardino di Poggio Reale*, in «Archivio storico per le province napoletane», X, 1885, pp. 186-210; 309-342;
- E. COCCHIA, *La tomba di Virgilio*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XIII, 1888, fasc. 3, pp. 511-568 e fasc. 4, pp. 631-726;
- L. DE LA VILLE SUR YLLON, *Il ponte della Maddalena*, in «Napoli nobilissima», VIII, 1898, fasc. X, pp. 153-155;
- IDEM, *Il Sebeto*, in «Napoli nobilissima», XI, 1902, fasc. VIII, pp. 113-116;
- B. CAPASSO, *Napoli greco-romana*, [1905], con Premessa di U. Pannutti, Napoli, Berisio, 1978,
- F. FERRAJOLI, *San Lorenzo Maggiore in Napoli*, Napoli, Laurenziana, 1965;
- G. D'AGOSTINO, *Il governo spagnolo nell'Italia meridionale (Napoli dal 1503 al 1580)*, in *Storia di Napoli*, vol.V, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1967, tomo I, pp. 3-159;
- G. CONIGLIO, *I Viceré spagnoli di Napoli*, Napoli, Fiorentino, 1967;
- C. DE SETA, *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli, 1969;
- G. PORCARO, *Le porte di Napoli*, Napoli, edizioni Delfino, 1970;
- C. DE SETA, *Napoli*, [1973], Bari, Laterza, 1981;
- Cronaca di Partenope*, a cura di A. Altamura, Napoli, Soc. editrice napoletana, 1974;
- R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, Ed. Comunità, 1975;
- L. FINO, *Arte e storia di Napoli in San Lorenzo Maggiore*, Napoli, Laurenziana, 1987;
- G. PANE – V. VALERIO (a cura di), *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute dal XV al XIX secolo*, Napoli, Grimaldi & C., 1987;
- G. MANCINI, *Sepeithos. Misterioso fiume*, Napoli, 1989;
- All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli, Electa, 1990;
- G. TOSCANO, «*Il bel sito di Napoli*»: fonti letterarie e iconografiche dal regno aragonese al Vicereame spagnolo, in B. DI FALCO, *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, [Napoli, Sukanappo, 1549], coordinamento e introduzione a cura di T. R. Toscano, Napoli, CUEN, 1992, pp. 33-63;
- G. GALASSO, *Alla periferia dell'Impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Torino, Einaudi, 1994;
- G. GALASSO, *Da "Napoli gentile" a "Napoli fedelissima"*, in IDEM, *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Napoli, Electa, 1998, pp. 61-110;
- B. BRILLANTE, *Sebeto. Storia e mito di un fiume*, Napoli, Massa, 2000

• Sulle ‘descrizioni’ di Napoli del XVI e XVII secolo:

- G. SCOPPA, *Partenopeus in varios auctores collectanea*, Napoli, Mayr, 1507;  
 Z. ACCIAIOLI, *Oratio in laudem civitatis napoletanae*, Napoli, Mayr, 1515;  
 B. TASSO, *Lettera al Sig. G.B. Peres* [1543 ca.], a cura di F. Nicolini, in «Napoli nobilissima», XIII, 1904, pp. 172-174;  
 P. DE STEFANO, *Descrizione de i luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli, R. Amato, 1560;  
 A. SANFELICE, *Campania*, Napoli, M. Cancer, 1562;  
 G. TARCAGNOTA, *Del sito, et lodi della città di Napoli con una breve historia de gli re suoi*, Napoli, Gio. Maria Scotto, 1566;  
 L. CONTARINO, *La nobiltà di Napoli in dialogo*, Napoli, G. Cacchii, 1569;  
 U. FOGLIETTA, *Brumanus sive de laudibus urbis Neapolis*, Roma, Zannaetto, 1579;  
 S. MAZZELLA, *Descrizione del Regno di Napoli*, Napoli, Gio. Battista Cappelli, 1586;  
 IDEM, *Sito, et antichità della città di Pozzuolo e del suo amenissimo distretto*, Napoli, T. Longo, 1606;  
 G.C. CAPACCIO, *Historiae neapolitanae*, Napoli, Carlino, 1607;  
 C. D’ENGENIO CARACCILOLO, *Napoli sacra*, Napoli, O. Beltrano, 1623;  
 G.C. CAPACCIO, *Il Forastiero*, Napoli, D. Roncagliolo, 1630 (corretto in 1634);  
 F. DE MAGISTRIS, *Status rerum memorabilium, tam ecclesiasticarum quam politicarum ac etiam edificiorum civitatis neapolitanae*, Napoli, Fusco, 1641;  
 A. CARACCILOLO, *De sacris Ecclesiae neapolitanae monumentis*, Napoli, Beltrano, 1645;  
 P.G. CANTELIO, *Metropolitanarum urbium historia*, Parigi, Michallet, 1684;  
 P. SARNELLI, *Guida de’ forestieri curiosi di vedere, e d’intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli...*, Napoli, G. Roselli, 1685;  
 E. ALBERI, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, V, Firenze, Clio, 1841, pp. 265-311 (part. relazione del sen. G. Lippomano);  
 B. CROCE, *Napoli nelle descrizioni dei poeti (Cino da Pistoia-Pulci)*, in «Napoli nobilissima», II, 1893, fasc. XI, pp. 175-76; (*Miguel de Cervantes*), ivi, III, 1894, fasc. II, pp. 29-30; (*Jeronimo de Urrea-Miguel de Cervantes*), ivi, III, 1894, fasc. V, p. 78; (*Le Stanze del Fuscano*) ivi, III, 1894, fasc. X, pp. 159-160 e fasc. XII, pp.189-190; IV, 1895, fasc. III, pp.47-48;  
 IDEM, *Un innamorato di Napoli. Carlo Celano*, in «Napoli nobilissima», II, 1893, pp. 65-70;  
 S. VOLPICELLA, *Giovan Battista del Tufo illustratore di Napoli del secolo XVI*, in «Atti dell’Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», X, 1881, pp. 37-335;  
 G.F. NOTAIO, *Numeratione fatta nella città di Napoli l’anno 1591 e 1593 e nel 1595 divisa in ventinove ottine con il numero distinto di fuochi e numero di persone si nota particolarmente tutti li monasterij e luoghi pii di essa città [...]*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXII, 1897, pp. 255-311;  
 CHARLES VIII, *Letters*, a cura di E. Pelicier, Paris, Lauren, 1898-1905 (part. vol. IV, p. 188);  
 B. CROCE, *Il primo descrittore di Napoli. Benedetto Di Falco*, in «Napoli nobilissima», II s., 1920, pp. 49-51 e 80-83 (poi in IDEM, *Aneddoti di varia letteratura*, I, Bari, Laterza, 1953, pp. 274-292);  
 F. NICOLINI, *L’arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, Ricciardi, 1925;  
 P. DE VIGNEULLES, *Chronique*, a cura di C. Bruneau, Metz, Société d’histoire et d’archeologie de Lorraine, 1932;

- C. TAGLIARENI, *Opera manoscritta del Marchese G.B. Del Tufo poeta napoletano del Cinquecento (Usi e costumi, spassi, giuochi e feste in Napoli)*, Napoli, Pironti, 1954;
- G.B. DEL TUFO, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli* [1588], a cura di C. Tagliareni, Napoli, Agar, 1959;
- C. DE SETA, *La città in una descrizione del 1444: il perimetro urbano, le fortezze e le porte. Le destinazioni urbanistiche*, in IDEM, *Napoli*, [1973] Bari, Laterza, 1981, pp. 71-74;
- T. PEDÌO, *Storia della storiografia del Regno di Napoli*, Chiaravalle, Frama, 1973;
- C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli Sacra del d'Engenio*, a cura di F. Aceto, Napoli, Fiorentino, 1977;
- A. DE LA VIGNE, *Le voyage de Naples*, edition critic avec introduction, notes et glossaire de Anna Slerca, Milano, Vita & Pensiero, 1981;
- L. DI MAURO, «Cosa più diletta veder non si può in terra». *Cinque secoli di guide e descrizioni di Napoli*, in G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Napoli, Soc.editrice napoletana, 1985, pp. XXXIX-LIV;
- G. TARCAGNOTA, *La città di Napoli dopo la rivoluzione urbanistica di Pedro di Toledo*, con un saggio introduttivo di F. Strazzullo, Napoli, Benincasa, 1988 (rist. anastatica dell'edizione *Del sito, et lodi della città di Napoli...*, Napoli, Scotto, 1566);
- G.C. CAPACCIO, *Il Forastiero*, [Napoli, G. Roncagliolo, 1630, ma 1634], a cura di L. Torre, Napoli, Torre, 1989;
- R. MANFREDI, *Le «descrittioni» di Napoli (1452-1692). Appunti per una ricerca bibliografica*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», LXIII, 1991-1992, pp. 63-108;
- P. SABBATINO, *Le descrizioni di Napoli nel Cinquecento*, in «Misure critiche», XXI, 1990, pp. 80-81 e pp. 117-120;
- F. DIVENUTO, *Napoli sacra del XVI secolo. Repertorio delle fabbriche religiose napoletane nella Cronaca del Gesuita Giovan Francesco Araldo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990;
- B. DI FALCO, *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, [Napoli, Suganappo, 1549], coordinamento e introduzione a cura di T. R. Toscano, con un saggio di G. Toscano, testo critico a cura di M. Grippo, Napoli, CUEN, 1992;
- O.S. CASALE, *Poesie per / del gioco nell'opera di Giovan Battista Del Tufo*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Roma, Salerno ed., 1993, pp. 739-767
- Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, a cura di F. Amirante et alii, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995;
- F. BOLOGNA, *Qualche osservazione sulla lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, in *Libri per vedere*, cit., pp. 181-193;
- C. CELANO, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli* [Napoli, Raillard, 1692], a cura di G.B. Chiarini [1856], Introduzione di P. Macry, Napoli, Edizioni dell'Anticaglia, 2000;
- R. MANFREDI, «La più amena e dilettevole parte che abbia il mondo». *Napoli nei ritratti di città del Cinquecento*, in «Studi Rinascimentali», 3, 2005, pp. 153-169.

- Sulle “descrizioni” cittadine nel XVI secolo e le *laudes civitatum*.

*La declaratione de l'origine delle più nobili città di tutta la Italia*, Venezia, Leonardo il Furlano, 1545;

*La declaratione de le città famose de Italia, & de molte altre più notabili del mondo*, Claudio Varico de Lorena, 1546;

- L. ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna, A. Giaccarelli, 1550;
- T. PORCACCHI, *La nobiltà della città di Como*, Venezia, Giolito, 1568 e 1569 (rist. anastatica, Bologna, Forni, 1996);
- Breve descrizione del sito de la città di Verona [...]*, Verona, Bastian delle donne, 1575;
- B. PASCHETTI, *Le bellezze di Genova dialogo [...] nel quale si ragiona del sito della città, degli huomini illustri antichi e moderni, et delle donne similmente [...]*, Genova, 1583;
- A. VALERINI, *Le bellezze di Verona, nuovo ragionamento nel quale con breuità si tratta di tutte le cose notabili della città*, Verona, Discepoli, 1586;
- Descrittione delle dilettevoli usanze del ricco e bel paese di Cuccagna dove chi più dorme più guadagna*, Cesena, 1588;
- G. C. DE SOLIS, *Descrittione di molte isole famosissime nella quale brevemente si narrano le cose principali di quelle. Con l'origine di molte città del mondo et particolarmente di quelle d'Italia, col nome de' fondatori di esse insieme col dominio, potenza, cerimonie, & legge de' turchi*, Padova, per Il Pasquato, 1596;
- O. LANDO, *Commentario delle più notabili & mostruose cose d'Italia...*, [1554], a cura di G. e P. Salvatori, Bologna, Pendragon, 2002;
- F. SANSOVINO, *Ritratto delle più notabili et famose città d'Italia*, Venezia, Sansovino, 1575;
- I. PICO FONTICULANO, *Breve descrittioni di sette città illustri d'Italia*, [L'Aquila, Daganano e Compagni, 1582] a cura di M. Centofanti, L'Aquila, Textus, 1996;
- F. ALBERTINI, *Memoriale di molte statue e pitture che sono nell'inclita città di Florentia*, Firenze, Tubini, 1510;
- IDEM, *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae*, Roma, I. Mazochium, 1510;
- IDEM, *Septem mirabilia orbis et urbis Romae et Florentiae civitatis*, Roma, I. Mazochium, 1510;
- A. LEONE, *De Nola*, Venezia, 1514;
- P. LAMO, *Graticola di Bologna* [1560], a cura di M. Pigozzi, Bologna, Clueb, 1996;
- F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove a pieno di pittura, scultura, di sacri tempj, di palazzj, i più notabili artifizij et più preziosi si contengono*, Firenze, Semartelli, 1591;
- P. MORIGIA, *La Nobiltà di Milano divisa in sei libri. Nel primo si narra di tutti i santi, e beati, di patria milanesi, co'l numero e nome de' corpi santi e reliquie notabili, chiese, monasterij [...]*, Milano, Pontio, 1595;
- J. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singular descritta in 14 libri* (Venezia, Sansovino, 1581), Bologna, Leading, 2002
- J. SANSOVINO, *Le cose meravigliose dell'inclita città di Venetia...*, (Venezia, Imberti, 1603), rist. anast. Napoli, Liguori-Tesaurus, 2003;
- J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* [1924, *Die Kunstliteratur*], Milano, La Nuova Italia, 2000;
- A.L. REDIGONDA, *Alberti Leandro*, in DBI, vol. 1, 1960, p. 701;
- J.K. HYDE, *Medieval descriptions of cities*, in «Bulletin of the John Rylands Library», 48, Spring 1966, n.2, pp. 308-340;
- G. FASOLI, *La coscienza civica nelle «laudes civitatum»*, in *Scritti di storia medievale*, a cura di F. Bocchi, A. Carile, A.L. Pini, Bologna, Fotocromo Emiliana, 1974, pp. 293-318;
- G. COCCHIARA, *Il paese di Cuccagna e altri studi di folclore*, con *Presentazione* di L. Sciascia, Torino, Boringhieri, 1980;
- E. OCCHIPINTI, *Immagini di città. Le laudes civitatum e la rappresentazione dei centri urbani nell'Italia settentrionale*, in «Società e storia», XIV, n.51, gennaio-marzo 1991, pp. 23-52;
- G. PETRELLA, *L'officina del geografo. La «Descrittione di tutta Italia» di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.

• Su Cristoforo Landino, commentatore:

- S. BATTAGLIA, *Teoria del poeta teologo e Dante e la teoria del poeta teologo nei secoli XIV–XV (Salutati, Bruni, Ficino, Landino)*, in IDEM, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1964-1974 (rispettivamente: *Parte prima*, pp. 271-301 e *Parte seconda*, pp. 9-58);
- A. VALLONE, *L'interpretazione di Dante nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1969;
- P. GIANNANTONIO, *Cristoforo Landino e l'umanesimo volgare*, Napoli, Liguori, 1971;
- R. CARDINI, *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973;
- C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, Roma, Bulzoni, 1974;
- A. VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, I, Milano, Vallardi, 1981, pp.231-268;
- P. PROCACCIOLI, *Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento. L'Inferno nel "Comento sopra la Commedia" di Cristoforo Landino*, Firenze, Olschki, 1989;
- R. CARDINI, *Landino e Dante*, in «Rinascimento», II serie, XXX, 1990, pp.175-190;
- R. FUBINI, *Cristoforo Landino e le Disputationes Camaldulenses...*, in *Studi in onore di Arnaldo D'Addario*, a cura di Borgia, De Luca, Viti, Zaccaria, vol. 2, Lecce, Conte, 1995, pp.535-557;
- C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno ed., 2001 (e relativi aggiornati rif. bibliografici).

• Riferimenti bibliografici per la *Nota metrica*:

- G. DE ROBERTIS, *Le "Stanze" o dell'ottava concertante*, in IDEM, *Studi*, [1944] Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 62-75;
- A. LIMENTANI, *Struttura e storia dell'ottava rima*, in «Lettere Italiane», XIII, 1961, pp. 20-77;
- A. RONCAGLIA, *Per la storia dell'ottava rima*, in «Cultura neolatina», XXV, 1965, 1, pp. 5-14;
- A.M. CIRESE, *Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romanze, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione orale moderna*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CXLIV, 1967, fasc. 445, pp. 1-54; fasc. 448, pp. 491-565;
- E. BIGI, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso*, in IDEM, *La cultura del Poliziano e altri studi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 164-186;
- L. BLASUCCI, *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*, in IDEM, *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 73-112;
- C. DIONISOTTI, *La questione dell'ottava rima*, in *La metrica*, a cura di R. Cremante e M. Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 329-38;
- E. LI GOTTI, *Il madrigale nel Trecento*, in *La metrica*, cit., pp. 319-328;
- R. SPONGANO, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Patron, 1974;
- C. DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976;
- M. ARIANI, *G.B. Strozzi, il Manierismo e il Madrigale del Cinquecento: strutture ideologiche e strutture formali*, in G.B. STROZZI, *Madrigali inediti*, a cura di M. Ariani, Urbino, Argalia, 1978, pp. VII-CXLVIII;
- C. CABANI, *Le riprese interstrofiche nella metrica del Furioso*, in «Annali Scuola Normale di Pisa», s.III, vol. XI, 1981, 2 pp. 471-521;
- A. MARTINI, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, in «Lettere Italiane», XXXIII, 1981, 4, pp. 529-548;

C. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico' dal ms Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in «Metrica», III, 1982, pp. 159-252;

A. BALDUINO, *Le misteriose origini dell'ottava rima*, in *I cantari. Struttura e tradizione. Atti del Convegno internazionale di Montreal 19-20 marzo 1981*, a cura di M. Picone – M.L. Bendinelli Pedrelli, Firenze, Olschki, 1984, pp. 25-47;

IDEM, «*Pater semper incertus*». *Ancora sulle origini dell'ottava rima*, in IDEM, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 93-140;

P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, [1991], Bologna, il Mulino, 1994;

F. BAUSI – M. MARTELLI, *La metrica italiana*, Firenze, Le lettere, 1993;

G. GORNI, *Metrica ed analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993;

A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993;

A. DANIELE, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento*, in IDEM, *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Rovito, Marra, 1994, pp. 159-245;

F. CALITTI, *L'ottava rima: stile pedestre, umile, moderno*, in «Anticomoderno», 1996, pp. 219-230;

L. BARTOLI, *Considerazioni attorno ad una questione metricologica. Il Boccaccio e le origini dell'ottava rima*, in «Quaderns d'Italia», 1999-2000, pp. 91-99.

S. RITROVATO, *Forme e stili del madrigale cinquecentesco*, in «Studi e problemi di critica testuale», 2001, pp. 131-154.

• *Riferimenti bibliografici per la Descrizione linguistica:*

P. BEMBO, *Prose della volgar lingua* [1525], in IDEM, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966 (rist. 1992);

O. LOMBARDELLI, *La difesa del zeta*, Firenze, Marescotti, 1586;

R. SPONGANO, *Spoglio Linguistico*, in F. GUICCIARDINI, *Ricordi*, a cura dello stesso, Firenze, Sansoni, 1951, pp. LXXV-CXLI;

B. MIGLIORINI, *Note sulla grafia italiana nel Rinascimento*, in «Studi di filologia italiana», XIII, 1955, pp. 259-296 (poi in *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 197-225);

M. CORTI (a cura di), P.J. DE JENARO, *Rime e lettere*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959 (part. pp. LXV-CLXXVII: *La lingua*);

R.M. RUGGIERI, *Sul tipo 'arme' per 'arma', 'ale' per 'ala' e simili*, in «Lingua nostra», XX, 1959, pp. 8-14;

G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* (trad.it. di S. Persichino), 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-69;

A. CASTELLANI, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, 3 tomi, Roma, Salerno ed., 1980 (in part. tomo I, cap. *Sulla formazione del tipo fonetico italiano*, pp. 73-122);

F. BRAMBILLA AGENO, *L'edizione critica dei testi volgari*, [1975], Padova, Antenore, 1984;

B. RICHARDSON (a cura di), *Trattati sull'ortografia del volgare 1524-26*, Exeter, 1984;

A. CASTELLANI, *Problemi di lingua, di grafia, di interpunzione nell'allestimento dell'edizione critica*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Roma, Salerno editrice, 1985, pp. 229-254;

P. SABBATINO, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986;

G.G. TRISSINO, *Scritti linguistici*, a cura di A. Castelvechi, Roma, Salerno ed., 1986;

M. POZZI (a cura di), *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, Utet, 1988;

- G. NENCIONI, *Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal sec. XIII al XVI*, in IDEM, *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989, pp. 11-188;
- G. PATOTA, *Sintassi e storia della lingua italiana: tipologia delle frasi interrogative*, Roma, Bulzoni, 1990;
- P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991;
- N. MARASCHIO, (a cura di), *Trattati di fonetica del Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1992;
- M. GRIPPO, *Nota al testo*, in B. DI FALCO, *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, a cura di T.R. Toscano, Napoli, Cuen, 1992;
- Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze 19-21 maggio 1988)*, a cura di E. Cresti, N. Maraschio, L. Toschi, Roma, Bulzoni, 1992;
- L. SERIANNI - P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1993-1994;
- N. MARASCHIO, *Grafie e ortografia: evoluzione e codificazione*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, vol. I, *I luoghi della codificazione*, cit., pp. 139-227;
- P. TROVATO, *Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 1994;
- A. CASTELLANI, *Sulla formazione del sistema paragrafematico moderno*, in «Studi linguistici italiani» XXI (n.s. XIV), 1995, 1, pp. 3-47;
- P. SABBATINO, *L'idioma volgare. Il dibattito sulla lingua volgare nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1995;
- C. AGOSTINELLI, *Sull'origine degli infiniti sincopati 'corre', 'scerre', 'sciorre', 'sverre', 'torre'*, in «Studi Linguistici Italiani», XXII, 1996, pp. 65-73;
- M. MONTANILE, *Le parole e la norma. Studi sul lessico e grammatica a Napoli tra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996;
- V. FORMENTIN, *Commento linguistico*, in LOISE DE ROSA, *Ricordi*, a cura dello stesso, vol. I, Roma, Salerno ed., 1998;
- N. DE BLASI – L. IMPERATORE, *Il napoletano parlato e scritto con note di grammatica storica* [1998], Napoli, Dante & Descartes, 2000;
- G. PATOTA, *Lingua e linguistica in Leon Battista Alberti*, Roma, Bulzoni, 1999;
- A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. I. *Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000;
- G. F. FORTUNIO, *Regole grammaticali della volgar lingua*, a cura di B. Richardson, Padova, Antenore, 2001;
- L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001;
- R. COLUCCIA, «*Scripta mane(n)t*». *Studi sulla grafia dell'italiano*, Galatina, Congedo, 2002;
- B. MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

• Sulla Bibliografia testuale:

- W.W. GREG, *What is Bibliography?*, in «Transaction of the Bibliographical Society», XII, 1914, pp. 39-53;
- R.B. MCKERROW, *Notes on Bibliographical Evidence for Literary Students and Editors*, in *ivi*, pp. 217-318;
- IDEM, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, [1927] Oxford, Clarendon press, 1994;
- F. BOWERS, *Principles of Bibliographical Description*, with the Introduction by G.T. Tanselle, [1949], Princeton University Press, 1994;

- L. FEBVRE – H.J. MARTIN, *L'apparition du livre* [1958], trad. it. *La nascita del libro*, a cura di A. Petrucci, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1977;
- C.F. BÜLHER, *Pen corrections in the first edition of Paolo Manuzio's «Antiquitatum Romanarum Liber de Legibus»*, in «Italia Medioevale e Umanistica», V, 1962, pp. 165-170;
- W.W. GREG, *Collected Papers*, ed. by J.C. Maxwell, Oxford, 1966;
- P. GASKELL, *A New Introduction to Bibliography*, [1972], Oxford, Clarendon Press, 1985;
- C.F. BÜLHER, *Early Books and Manuscripts. Forty Years of Research*, New York, 1973;
- IDEM, *The lay of case*, in «Study in Bibliography», XXVIII, 1975, pp. 125-142;
- F. BOWERS, *Essays in Bibliography, Text and Editing*, Charlottesville, 1975;
- A. PETRUCCI (a cura di), *Libri editori e pubblico nell'Europa moderna: guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1977;
- R.A. SAYCE, *Compositorial Practices*, Oxford, 1979;
- G.T. TANSELLE, *The concept of Ideal Copy*, in «Studies in Bibliography», XXXIII, 1980, pp.18-53 (riedito e tradotto in P. STOPPELLI, a cura di, *Filologia dei testi a stampa*);
- L. BALDACCHINI, *Il libro antico*, [1982], Roma, Carocci, 2001;
- M. MIGLIO, *Dalla pagina manoscritta alla forma a stampa*, in «La Bibliofilia», LXXXV, 1983, pp. 249-256;
- A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, II. *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686;
- C. CRAPULLI, *Trasmissione dei testi a stampa nel periodo moderno. I seminario internazionale*, Roma 23-26 marzo 1983, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1985;
- C. FAHY, *Descrizioni cinquecentesche della fabbricazione dei caratteri e del processo tipografico*, in «La Bibliofilia», 88, 1986, pp. 47-86;
- G. BERTOLI, *Una bozza di stampa del Cinquecento: problemi e ipotesi*, in «La Bibliofilia», LXXXVIII, 1986, pp. 279-295;
- P. STOPPELLI (a cura di), *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, il Mulino, 1987;
- D. COQ – E. ORNATO, *Les sequences de composition du texte dans la typographie de XV siècle. Une méthode quantitative d'identification*, in «Histoire et mesure», 1987, pp. 87-136;
- C. CRAPULLI, *Trasmissione dei testi a stampa nel periodo moderno. II seminario internazionale*, Roma-Viterbo 27-29 giugno 1985, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1987;
- C. FAHY, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988;
- IDEM, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989;
- G. BERTOLI, *I segni del compositore in alcune copie di tipografia di edizioni fiorentine del XVI secolo. Un po' di casistica*, in «La Bibliofilia», XCI, 1989, pp. 307-324;
- M. SANTAGATA – A. QUONDAM (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Modena, Panini, 1989;
- C. FAHY, *Tecniche di stampa cinquecentesche*, in «Esperienze Letterarie», XV, 1990, 1, pp. 3-16;
- C. FAHY, *Bibliografia testuale*, voce in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, 1979-1992, Roma, 1991, p. 356;
- P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991;
- R. MCLEOD, *Il collazionatore portatile McLeod: una veloce «collatio» dei testi a stampa come figure*, in *La stampa in Italia nel Cinquecento. Atti del convegno (Roma 17-21 ottobre 1989)*, a cura di M. Santoro, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 325-354;
- G. BERTOLI, *Organizzazione del lavoro tipografico, lettura in piombo e correzione nei preliminari del contratto tra Scipione Ammirato e Filippo Giunti per la stampa delle «Istorie fiorentine»*, in «La Bibliofilia», XCVII, 1995, 2, pp. 163-186;



- N. CANNATA, *Il libro, oggetto materiale*, in EAD., *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto, 1996, pp. 143-206;
- A. ORLANDI, *Studi sulla bibliografia testuale*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», LXIV, 1996, pp.39-46;
- A. SORELLA (a cura di), *Dalla textual bibliography alla filologia dei testi a stampa*, Pescara, Libreria dell'Università, 1998;
- N. HARRIS (a cura di), *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future. Convegno di studi in onore di Conor Fahy (Udine 24-26 febbraio 1999)*, Udine, Forum, 1999;
- G. MONTECCHI – A. SORELLA, *I nuovi modi della tradizione. La stampa fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, Vol. X. *La tradizione dei testi*, Roma, Salerno ed., pp. 633-73;
- A. SORELLA, *La "textual bibliography" e la filologia italiana*, in *La lotta con Proteo: metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI congresso A.I.S.L.L.I., University of California Los Angeles, 6-9-ottobre 1997, a cura di Luigi Ballerini *et alii*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2000;
- M. SANTORO, *L'apporto della bibliografia testuale all'indagine filologica*, «Esperienze letterarie», 2000, n.1, pp. 3-32.

• Ulteriori riferimenti:

a) Repertori, dizionari, enciclopedie, supporti informatici, siti:

- L. FERRARI, *Onomasticon. Repertorio bio-bibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al 1850*, Milano, Hoepli, 1947<sup>2</sup>;
- Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI), fondato da S. Battaglia, dir. G. Bàrberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2001;
- Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978;
- Incipitario Unificato della Poesia Italiana* (IUPI), a cura di M. Santagata, 3 voll., Modena, Panini, 1988-1990;
- Poesis*, a cura di P. Mastrandrea e L. Tessarolo, Bologna, Zanichelli, 1995;
- R. GIRARDI, *Incipitario della lirica meridionale e repertorio generale degli autori di lirica nati nel Mezzogiorno d'Italia (sec.XVI)*, Firenze, Olschki, 1996;
- I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, a cura di P. Procaccioli, Archivio Italiano, Strumenti per la ricerca storica, filologica e letteraria, Roma, Lexis progetti editoriali, 1999;
- LIZ 4.0. Letteratura Italiana Zanichelli. Cd-Rom dei testi della letteratura italiana*, a cura di P. Stoppelli e E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001;
- <http://www.sbn.it> (*Servizio Bibliotecario Nazionale*);
- <http://edit16.iccu.sbn.it> (*Censimento delle edizioni italiane del XVI secolo*);
- <http://www.italinemo.it> (*Riviste di Italianistica nel Mondo*);
- <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/hylib/en/kvk.html> (*Karlsruhe Virtual Catalogue*);
- <http://www.loc.gov> (*Library of Congress*);
- <http://www.cibit.humnet.unipi.it> (*Biblioteca Italiana Telematica*);
- <http://www.bivionline.it> (*Biblioteca Virtuale Online*).

b) Testi di critica e saggistica:

- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Le figure dell'Eden*, in IDEM, *Fine dell'idillio*, Genova, Il Melangolo, 1978, pp. 263-340;
- G. BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992;
- P.A. BELLUCCI, *Notizia sintetica dei manoscritti archeologici e letterari di Agostino Gervasio conservati nella Biblioteca dei Girolamini*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XIV, 1964-65, pp. 101-105;
- S. BORSARI (a cura di) *L'opera di Benedetto Croce. Bibliografia*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici "B. Croce", 1964;
- F. BRUGNOLO, *Parabola di un sonetto di Guido Guinizzelli. "Vedut'ho la lucente stella diana"*, in *Per Guido Guinizzelli (1276-1976)*, Padova, Antenore, 1980;
- TH.C. BURGESS, *Epideictic Literature*, in IDEM, *Studies in Classical Philology 3*, Chicago, University Press, 1902 (reprinted New York, Garland, 1987), pp. 89-248;
- F. CATENAZZI, *L'influsso dei Provenzali su temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Brescia, 1977,
- F. CHIAPPELLI, *Le thème de la 'defectio solis' dans le Canzoniere*, [1978], in *Il legame musaico*, a cura di P.M. Forni, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984, pp. 165-179.
- M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976;
- B. CROCE, *Estetica*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990;
- E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio evo latino* (ed.orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Verlag, 1948), trad. di A. Luzzatto e M. Candela, citazioni e indici a cura di C. Bologna, con prefazione di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992;
- S. D'ARCO AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, 1977;
- C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del «Grand Tour»*, in *Storia d'Italia. Annali 5. Il Paesaggio*, a cura dello stesso, Torino, Einaudi, 1982;
- IDEM, *Grand Tour: viaggi narrati e dipinti*, Napoli, Electa, 2001;
- IDEM, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 2001<sup>3</sup>;
- F. FABRIS, *La genealogia della famiglia Caracciolo*, riveduta ed aggiornata da A. Caracciolo, Napoli, 1966;
- F. FLAMINI, *Viaggi fantastici e trionfi di poeti*, in *Nozze Cian-Sappa Flandrinet*, Bergamo, 1894, pp. 279-299;
- M. FUBINI, *Critica e poesia* [1956], Roma, Bonacci, 1973;
- G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, [Seuils] a cura di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989;
- R. GIGLIO, *L'epistolario inedito di Agostino Gervasio con l'indice alfabetico dei corrispondenti*, in «Critica letteraria», XII, 1984, 2, pp. 285-353 (poi in *Frammenti inediti. Studi di letteratura meridionale*, Napoli, Loffredo, 1984, pp. 131-199);
- A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del Medio evo*, [Torino, 1892-93], Milano, Mondadori, 1990;
- C.J. HERMANDO SANCHEZ, *Nobleza y diplomacia en la Italia de Carlos V: el II duque de Sessa, embajador en Roma*, in *Carlo V. Europeismo y Universalidad. Los escenarios del Impero*, a cura di J.L. Castellano, F. Sanchez-Montes, vol. III, Madrid, 2001, pp. 205-297;
- H. LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, [1949], Munchen, Verlag, 1967;
- A. MONGITORE, *Bibliotheca sicula sive De scriptoribus siculis...*, Palermo, Ex Typographia Didaci Bua, 1707;

- F. NICOLINI, *Il don Gonzalo dei "Promessi Sposi" e la sua discendenza dal Gran Capitano. Schizzo storico d'una famiglia ispano-italiana nel Cinquecento*, Napoli, Ricciardi, 1934;
- G. POZZI, *Temî, topoi, stereotipi* in *Letteratura Italiana*, dir. A. Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, tomo I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436;
- IDEM, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere Italiane», XXXI, 1979, n.1, pp. 3-30;
- A. QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991;
- P. SABBATINO, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1996;
- E. SAVONA, *Repertorio tematico del dolce stil nuovo*, Bari, Adriatica, 1973;
- N. SCARANO, *Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca*, in IDEM, *Francesco Petrarca*, Campobasso, Ed. Scarano, 1971, pp. 165-268;
- D. SCHELUDKO, *Zur Geschichte des Natureinganges ben dei Trobadors*, in «Zeitschrift f. franz. Sprache und Lit.», LX, 1937, pp. 257-334;
- J.E. SPINGARN, *A history of literary criticism* [New York, 1899], trad. it. *La critica letteraria nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1905;
- F. TATEO, «Retorica» e «Poetica» fra Medioevo e Rinascimento, Bari, Adriatica, 1960;
- E.N. TIGERSTEDT, *The poet as a creator*, in «Comparative Literature Studies», XX, 1970, pp. 455-488;
- F. S. TOPPI, *Maria Lorenza Longo donna della Napoli del Cinquecento*, Pompei, Santuario, 1997;
- C. TRABALZA, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Milano, Vallardi, 1915;
- G. VENTURI, «Picta pöesis»: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento, in *Storia d'Italia, Annali 5. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi, 1982, pp. 663-749.

c) Classici:<sup>2</sup>

- D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi [1966-67], Ed. Nazion. a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 1994;
- IDEM, *Rime*, a cura di G. Contini (1939), con un saggio di M. Perugi, Torino, Einaudi, 1995;
- P. BEMBO, *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987;
- IDEM, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, [1960], Torino, Utet, 1992 (rist.);
- IDEM, *Stanze*, a cura di A. Gnocchi, Firenze, Soc. Editrice Fiorentina, 2003;
- G. BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di A.E. Quaglio, in *Tutte le opere di G.B.*, vol. II, Milano, Mondadori, 1964;
- IDEM, *Decameron*, a cura di V. Branca [1960], in *Tutte le opere di G.B.*, Vol. IV, 1985;
- IDEM, *Corbaccio*, a cura di G. Padoan, ivi, vol.V, tomo II, Milano, Mondadori, 1994;
- B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di B. Maier, Torino, Utet, 1955, 1964<sup>2</sup> (riveduta e aggiornata nel 1981);
- G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986;
- CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, ridotta a miglior lezione...dal prof. A. Crespi, Ascoli Piceno, Cesari, 1927;
- M. FICINO, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987;

---

<sup>2</sup> Per i testi di scrittori napoletani del sec. XVI si veda il raggruppamento «Sulla cerchia pontaniana...».

A. F. FREGOSO, *Cerva bianca*, in IDEM, *Opere*, a cura di G. Dilemmi, Bologna, 1976;  
*Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969;  
 G. GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di E. Sanguineti, Milano, Mondadori, 1986;  
 OMERO, *Odissea*, a cura e con traduzione di E. Cetrangolo, Milano, Rizzoli, 1997;  
 Q. ORAZIO FLACCO, *Opere*, a cura di T. Colamarimo e D. Bo, [1969], Torino, Utet, 1996;  
 P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di I. Calvino, [1979] Torino, Einaudi, 1994;  
 IDEM, *Opere*, a cura di A. Della Casa, Torino, Utet, 1982;  
 F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori "I Meridiani", 2001<sup>5</sup>;  
 IDEM, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005;  
 IDEM, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988;  
 P. PAPIPIO STAZIO, *Opere*, a cura di A. Traglia e G. Aricò, Torino, Utet, 1980;  
 PLATONE, *Simposio*, Introduzione di V. di Benedetto, Premessa, introduzione e note di F. Ferrari, Milano, Bur, 1985;  
 A. POLIZIANO, *Stanze per la giostra*, a cura di S. Carrai, Milano, Mursia, 1988;  
 S. PROPERZIO, *Elegie*, introduzione di P. Fedeli, traduzione di L. Canali, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1994;  
 S. SERLIO, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio, nel quale si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venezia, Marcolino da Forlì, 1540;  
 G. G. TRISSINO, *Sofonisba*, in *La tragedia classica dalle Origini al Maffei*, a cura di G. Gasparini, [1963] Torino, Utet, 1968, pp. 31-154;  
 IDEM, *Tutte le opere di Gian Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte*, Verona, presso Iacopo Vallarsi, 1729;  
 IDEM, *Rime (1529)*, a cura di A. Quondam, Vicenza, Neri, 1981;  
 P. VIRGILIO MARONE, *Opera omnia*, versione, introduzione e note di E. Cetrangolo, con un saggio di A. La Penna, Firenze, Sansoni, 1970<sup>3</sup>;  
 IDEM, *Eneide*, traduzione di Luca Canali, commento di Ettore Paratore, Milano, Mondadori, [1978], 1985.

• Opere manoscritte consultate:

*Biblioteca Apostolica Vaticana*

Cod. Barber. lat. 5697

Cod. Vat. lat. 8192

Cod. Vat. lat. 10652

*Biblioteca Corsiniana (Accademia dei Lincei, Roma)*

Codice Rossi 263 45 D 9

*Biblioteca Nazionale di Napoli*

Ms. X A 34 (Sulla famiglia Cossa)

Ms. X A 41 (*Dell'Arme dei Cavalieri Napolitani nobili...*)

Ms. X A 45 (*Arme di diverse Famiglie...*)

Ms. X A 12 (C. DE LELLIS, *Famiglie nobili di Napoli*)

Ms. XIII AA 74 (copia di parte del cod. Barber. lat. 5697)

Ms. XIII AA 76 (*Lettere di buomini illustri*)

Ms. XIII D 88 (*Cronica di Ruggiero Pappanzogna*)  
Ms. XIV G 16 (Inventario dei beni di Costanza d'Avalos)  
Ms. XV E 5 (*Regole della Compagnia de' Bianchi*)  
Ms. San Martino 526 (A. CARACCILO, *Vita e gesti di Paolo Quarto*)  
Ms. San Martino 593 (J. SILOS, *Delle Historie della religione de' Chierici Regolari [...] composta dal rev. P. Giuseppe Silos [...] da lui stesso trasportata in lingua italiana*)  
Ms. San Martino 675 (*Catalogus Clericorum Regularium totius religionis annorum centuria prima*)

*Archivio di Stato di Napoli*  
(Fondo March.se Serra di Gerace)

*Archivio dei Bianchi della Giustizia di Napoli (Archivio diocesano)*  
Ms. 1 (*Libro de' nomi de' fratelli, delle loro tasse, de elemosine*)

*Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*  
(Fondo Agostino Gervasio)  
ms. XXVIII 4 41  
ms. XXVIII 5 48

## PARTE SECONDA



**STANZE DEL FVSCANO SO-  
VRA LA BELLEZZA DI  
NAPOLI**



[riproduzione del frontespizio originale]

## SOMMARI

- A l'eccellente Signor Antonio Cicinello da Napoli (cc. A2r – A4r)
- Al Signor Ioan Francesco Alois da Napoli  
*De la oratoria et poetica facultà* (cc. B1r – C3r)
- [Canto primo] (cc. C4r – I4r)
- ott. 1-5 *Exordium* primaverile. L'io narrante si risveglia all'alba.
- ott. 5-14 Descrizione generica del sito napoletano.
- ott. 15-21 Descrizione del profilo del Vesuvio e del Monte Somma col fiume Sebeto.
- ott. 22-26 Proposito dell'io narrante di soggiornare nel bel grembo (il sito napoletano) in cui si è ridestato.
- ott. 27-36 Descrizione dei giardini aragonesi di Poggioreale, deturpati dal recente assedio francese del Lautrec (1528).
- ott. 37-46 L'io narrante incontra, presso le sponde del Sebeto, il personaggio-guida «Alpitio».
- ott. 47-53 Alpitio presenta la città di Napoli all'io narrante, che chiama «Philologo».
- ott. 54-58 Alpitio invita Philologo al riposo bucolico e al canto in onore del fiume Sebeto.
- 59 Canzone intonata da Philologo: *Sacro, intatto, almo fiume*.
- ott. 60-61 Elogio di Alpitio alla canzone di Philologo.
- ott. 62-65 Alpitio esorta Philologo ad incamminarsi lungo la città di Napoli e gli promette di poter forse ascoltare il canto di Sincero (Sannazaro) e di un Muscettola.
- ott. 66-69 Philologo ammira il Vesuvio e promette di lasciar memoria dell'itinerario che si accinge a compiere, mentre Alpitio invita ad avviarsi verso più graditi dilette.
- ott. 70-71 Ricordo ed elogio di Giano Vitale.
- ott. 72-79 Dissertazione di Philologo in materia di poesia eternatrice e di furore poetico ispirato dalla divinità.
- ott. 80-83 Alpitio rivela di essere quasi prossimo al luogo ove soggiorna una misteriosa donna, del cui amore sente le tragiche sofferenze.
- ott. 84-94 Dissertazione di Philologo in materia d'amore, fino al raggiungimento di una delle porte cittadine.
- ott. 95-99 Alpitio avverte sull'impossibilità di visitare in un sol giorno le tante bellezze naturali ed urbanistiche della città di Napoli, che sommariamente passa in rapida rassegna.
- ott. 100-107 Alpitio propone a Philologo di seguirlo verso Posillipo e Mergellina ove, in una misteriosa foresta, soggiornano le ninfe napoletane, pronte a compiere un tripudio nel «sacro giorno» loro dedicato. Tra esse «avanza» colei cui è rivolto l'amore di Alpitio.
- ott. 108-109 Alpitio accenna alla tomba di Virgilio collocata a Posillipo, suscitando l'esultanza di Philologo per potersene recare.



- ott. 110-114 Trionfo di poeti e personaggi napoletani (G. Borgia, P. Gravina, un Caracciolo, B. Rota, M. Epicuro, un Silvano, S. Pescicello).  
 ott. 115-119 Elogio del misterioso «Eurytio».  
 ott. 120-122 Philologo ed Alpitio si accingono a dirigersi verso la foresta ed il colle di Posillipo. Rammarico del Philologo di aver omesso la tradizionale invocazione d'apertura alle sante Camene.

Canto secondo

(cc. I4r – V1r)

- ott. 1 Apostrofe alla «diva prole».  
 ott. 2-10 Descrizione elogiativa della collina di Sant'Ermo.  
 ott. 11-15 Philologo sente di essere prossimo alla foresta («giardin secreto») vagheggiata da Alpitio, ove gli sembra che Amore regni incontrastato.  
 ott. 16-19 Barche cariche di donne e caldi amanti si approssimano, via mare, alla spiaggia di Posillipo-Mergellina e, tra essi, i due compagni scorgono «Pirenio», che si accinge ad un canto d'amore.  
 20 Canzone intonata da Pirenio: *S'io havessi un dolce stile*.  
 ott. 21-30 Alpitio e Philologo si accingono ad attraversare il pericoloso «passo di Medusa», che consente l'ingresso nella foresta solo agli animi puri dalle «sfrenate voglie» sensuali.  
 ott. 31-38 Descrizione della foresta (*locus amoenus*) ove soggiornano le ninfe.  
 ott. 39-42 Philologo osserva gli animi impuri pietrificati da Medusa ed uno di loro gli rivolge parola.  
 ott. 43-51 Dallo stuolo ninfale emerge colei cui Natura, il Cielo e la Fortuna sembrano aver elargito ogni grazia e bellezza. Philologo ne tratteggia un ritratto e dichiara gli effetti della visione di costei sul suo animo.  
 ott. 52-56 Alpitio, parimenti, continua ad esprimere gli effetti della bellezza della ninfa misteriosa e offre in suo onore una ghirlanda di fiori su un albero di alloro.  
 ott. 57-61 Philologo e Alpitio si accingono a seguire le ninfe lungo un sentiero, mentre Alpitio inizia a parlare del suo amore tormentato, predisponendosi al canto.  
 62 Canzone intonata da Alpitio: *Quand'in leggiadro stile*.  
 ott. 63-67 Mentre le ninfe stesse mostrano di aver apprezzato la canzone di Alpitio, un altro personaggio («Attilio», cfr. ott. 72) intona un canto a madrigali.  
 68-71 Corona madrigalesca di Attilio: *Come chi dal chiar sol entra ne l'ombra; Com'al mirar in aria assai lontana; Donna, si questa etade; Madonna, quel pensiero*.  
 ott. 72-75 Philologo riconosce «Attilio»: scambio di convenevoli.  
 ott. 76-82 Le ninfe giungono in una valletta, in prossimità di un antico tempietto ove sorge un antico pino. Disposte in coro, inneggiano al sepolcro di Virgilio, sul quale, insieme alla fenice, calano i quattro elementi empedoclei in forma di nube, ognuno dei quali intona due stanze di canzone.  
 83-89 Stanze di canzone della Terra (*Da che 'l mi'aspetto sovra liquide onde*), dell'Acqua (*Si meco sempre son dovunque io sono*), dell'Aria (*Fra 'l ciel sereno e 'l stabil'elemento*), del Fuoco (*Honorate l'altissimo poeta*).  
 ott. 90-99 Concluso il cerimoniale sul sepolcro di Virgilio, Philologo vede moltiplicarsi a Mergellina-Posillipo un gran numero di genti e, tra esse,

- scorge «Herminio» (Antonio Cicinello), che mette in versi il suo stato amoroso.
- 100-104 Corona madrigalesca di Herminio: *Di mirarvi si pasce; Come 'l falcon che d'alto aer volando; S'io già son tutt'intero; Pria ch'altri mi favelle; Tanta luce si trova.*
- ott. 105-107 Philologo vede uscire molte genti da una «grotta cava», la grotta di Lucullo.
- ott. 108-114 Ulteriori lodi del sito napoletano e canto d'amore del «Carduin» (Cesare Cardoio), in cui si incastona un madrigale (*Madonna, l'esser bella*).
- ott. 115-123 Elogio di Cardoio e della bellezza ninfale. Alpitio prosegue con la descrizione dei suoi tormenti amorosi.
- ott. 124-126 'Pontaniane' metamorfosi dei luoghi circostanti.
- ott. 127-134 Sfoghi d'amore di Alpitio e replica di Philologo, che invita lui ed Attilio ancora al canto amoroso.
- ott. 135-139 Sfoghi d'amore di Attilio.
- ott. 140-143 Sfoghi d'amore di Herminio.
- ott. 144-150 Philologo esorta a seguire le ninfe, mentre Alpitio avverte sugli effetti della visione di colei che fa loro da corifea.
- ott. 151-161 Philologo segue le ninfe nel cuore della foresta, di cui offre la descrizione.
- ott. 162-171 Tripudio delle ninfe.
- ott. 172-176 Canto ninfale in onore di Venere e Diana.
- ott. 177-184 Il calare di una nebbia cristallina pone fine al tripudio, mentre il giorno volge al termine e le genti nella foresta si diradano.
- ott. 185-193 Dissertazione di Philologo sulla bellezza.
- ott. 194 Ottava di commiato.

[Epilogo]

(cc. V1v – Z2r)

## TAVOLA METRICA

### 1) *Canzoni*

#### **Philologo** [I. 59]:

*Sacro, intatto, almo fiume*

(cc. F2<sup>v</sup>-F4<sup>r</sup>)

6 stanze di 13 versi + congedo

abC abC / cdeeDff (AbB)

Schema di RVF 126 *Chiare, fresche et dolci acque*

#### **Pirenio** [II. 20]:

*S'io havessi un dolce stile*

(cc. K3<sup>v</sup>-L1<sup>r</sup>)

6 stanze di 10 versi + congedo

aBaB / bCdDCc (aBB)

(Cfr. P. Bembo, *Asolani*, libro II, VI: *Né le dolci aure estive*)

#### **Alpitio** [II. 62]:

*Quand'in leggiadro stile*

(cc. M4<sup>v</sup>-N2<sup>r</sup>)

6 stanze di 9 versi + congedo

aBbA / accDd (abB)

Cfr. RVF 206 (*S'i'l dissi mai ò, ch'i' vegna in odio a quella*: ABBA Accca); RVF 359 (*Quando il soave mio fido conforto*: ABBA AccDdEE, di cui però non conserverebbe nemmeno la *combinatio* di chiusura) e P. Bembo, *Rime*, LXXII *Gioia m'abonda al cor tanta e sì pura* (ABBA AccDD).

### 2) *Stanze di canzone*

#### **Terra** [II. 83]:

*Da che 'l mi'aspetto sovra liquide onde*

(cc. O2<sup>r-v</sup>)

2 stanze di canzone di 16 versi di cui 3 settenari. Manca il congedo

ABbA / ACcDEDFEFfGG

#### **Acqua** [II. 85]:

*Si meco sempre son dovunque io sono*

(cc. O2<sup>v</sup>-O3<sup>v</sup>)

2 stanze di canzone di 16 versi di cui 5 settenari. Manca il congedo

ABbCBAaC / cDEeDdFF

Cfr. fronte di RVF 264 (*I' vo pensando, et nel penser m'assale*: ABbCBAaC) e sirma di RVF 53 (*Spirto gentil, che quelle membra reggi*: CDEEDdFF).

#### **Aria** [II. 87]:

*Fra'l ciel sereno, e'l stabil'elemento*

(cc. O3<sup>v</sup>-O4<sup>r</sup>)

2 stanze di canzone di 14 versi di cui 4 settenari. Manca il congedo

AbC AbC / CDEdFfEE

#### **Fuoco** [II. 89]:

*Honorate l'altissimo poeta*

(cc. O4<sup>v</sup>-P1<sup>r</sup>)

2 stanze di canzone di 18 versi di cui 4 settenari. Manca il congedo.

ABbC ABbC / CDdECFfEGG

Cfr. RVF 119 (*Una donna più bella assai che'l sole*: ABbC ABbC CDdEFef) e *Così nel mio parlar voglio essere aspro*, ABbC ABbC CDdEE.

### 3) *Madrigali*

Attilio [II. 68-71]:

*Come chi dal chiar sole entra ne l'ombra*

(c. N3r)

AABbCcDdEE

*Com'al mirar in aria assai lontana*

(Ivi)

ABABABCC

*Donna si quest'etade*

(Ivi – c. N3r)

aABBcCDEDEFFfGG

*Madonna quel pensiero*

(c. N3r)

aBBAccDdEE

Cfr. RVF 359 (*Quando il soave mio fido conforto*, ABBA ACcDdEE) e Sannazaro, *Se, per colpa del vostro* (AbB Acc Dd EE).

Herminio-Cicinello [II. 100-104]:

*Di mirarvi si pasce*

(c. P3r)

aABbCDdCEeFF

*Com'il falcon, che d'alto aer volando*

(c. P3r)

ABABABCC

*S'io già son tutt'intero*

(Ivi)

aABBCcdDEEFFGG

*Pria ch'altri mi favelle*

(c. P4r)

aABbCDdCEeFF

Cfr. precedente *Di mirarvi si pasce*

*Tanta luce si trova*

(Ivi)

aAbBCCDDEEFF

C. Carduino (II. 110):

*Madonna l'esser bella*

(c. Q1r)

aABBCCDDEEFF

Cfr. precedente *Tanta luce si trova*

## VOCI BIBLIOGRAFICHE

Opere citate compendiosamente nelle note, edizioni critiche di riferimento, ulteriori supporti \*

a) Opere citate compendiosamente nelle note (col solo cognome) :

- [ALDIMARI], ALDIMARI B., *Memorie di famiglie nobili*, Napoli, Raillard, 1691;
- [BALLISTRERI], BALLISTRERI G., *Borgia Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi DBI), vol. 12, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 721-724;
- [BETTARINI], F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005;
- [BORZELLI], BORZELLI A., *Giovan Francesco Alois fatto morire in Piazza Mercato*, Napoli, Libreria Ruggeri, 1940;
- [BRILLANTE], BRILLANTE B., *Sebeto. Storia e mito di un fiume*, Napoli, Massa, 2000;
- [CABANI], CABANI C., *Le riprese interstrofiche nella metrica del Furioso*, in «Annali Scuola Normale di Pisa», s.III, 1981, pp. 429-521.
- [CANDIDA GONZAGA], CANDIDA GONZAGA B., *Memorie delle famiglie nobili delle Province meridionali d'Italia*, [Napoli, 1875], Bologna Forni, 1965;
- [CAPOVILLA], CAPOVILLA C., *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico' dal ms Vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III, 1982, pp.159-252;
- [CAPPELLETTI], CAPPELLETTI G., *Gianfrancesco Alois e l'agitazione napoletana dell'anno 1564 contro la S. Inquisizione. Studio con documenti inediti*, Urbino, Tip. Arduini, 1913;
- [CATENAZZI] CATENAZZI F., *L'influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Brescia, Morcelliana, 1977;
- [CERRONI], CERRONI M., *Gravina Pietro*, in DBI, vol. 58, 2002, pp. 770-772;
- [CICALA], CICALA M., *Napoli e dintorni nella letteratura degli umanisti*, in *Miscellanea di studi in onore di Raffaele Sirri*, a cura di M. Palumbo e V. Placella, Napoli, Federico & Ardia, 1995, pp. 129-155;
- [COCCHIA], COCCHIA E., *La tomba di Virgilio*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XIII, 1888, fasc. 3, pp. 511-568 e fasc.4, pp. 631-726;
- [COLOMBO], COLOMBO A., *Il palazzo ed il giardino di Poggio Reale*, in «Archivio storico per le province napoletane», X, 1885, pp. 186-210; 309-342;
- [CONIGLIO], CONIGLIO G., *I Viceré spagnoli di Napoli*, Napoli, Fiorentino, 1967;
- [CONTARINO], CONTARINO L., *La nobiltà di Napoli in dialogo*, Napoli, appresso G. Cacchi, 1569;
- [CURTIUS], CURTIUS E.R., *Letteratura europea e Medio evo latino* (ed. orig. *Europaische Literatur und lateinisches Mittelatur*, Bern, Verlag, 1948), trad. di A. Luzzatto e M. Candela, citazioni e indici a cura di C. Bologna, con prefazione di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992;
- [D'AFFLITTO], D'AFFLITTO E., *Memorie degli scrittori del Regno di Napoli*, Napoli, stamperia Simoniana, 1782;
- [D'AGOSTINO], D'AGOSTINO G., *Il governo spagnolo nell'Italia meridionale (1503-1580)*, in *Storia di Napoli*, vol.V, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1967, tomo I, pp. 3-159;
- [D'ARCO AVALLE], D'ARCO AVALLE S., *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, 1977;

---

\* Le voci sono riportate in ordine alfabetico.

- [DANIELE], DANIELE A., *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento*, in *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Rovito, Marra, 1994, pp.159-245;
- [DE LA VILLE], DE LA VILLE SUR YLLON L., *Il ponte della Maddalena*, in «Napoli nobilissima», VIII, 1898, fasc. X, pp. 153-155;
- [DE LELLIS], DE LELLIS C., *Famiglie nobili di Napoli*, ms. X A 12 (Biblioteca Nazionale di Napoli);
- [DE LELLIS 1977], DE LELLIS C., *Aggiunta alla Napoli Sacra del d'Engenio*, a cura di F. Aceto, Napoli, Fiorentino, 1977;
- [DE NICHELO], DE NICHELO M., *Un coetaneo dei Gaurico: Girolamo Borgia*, in *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*. Atti del Convegno di studi Montecorvino-Rovella, 10-12 aprile 1988, a cura di A. Granese, S. Martelli, E. Spinelli, Centro Studi sull'Umanesimo meridionale, Salerno, 1992, pp. 373-404;
- [DELLA ROCCA], DELLA ROCCA A., *L'umanesimo napoletano del primo Cinquecento e il poeta Giovanni Filocalo*, Napoli, Liguori, 1988;
- [DI CROLLALANZA], DI CROLLALANZA G.B., *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa, Giornale Araldico, 1886;
- [FABRIS], FABRIS F., *La genealogia della famiglia Caracciolo*, riveduta ed aggiornata da A. Caracciolo, Napoli, 1966;
- [FENIZIA ], FENIZIA C., *Bernardino Rota poeta napoletano*, Napoli, Nappa, 1933;
- [FERRAJOLI], FERRAJOLI F., *San Lorenzo Maggiore in Napoli*, Napoli, Laurenziana, 1965;
- [FILANGIERI], FILANGIERI G., *Chiesa e convento di San Lorenzo Maggiore in Napoli: descrizione storica ed artistica*, Napoli, Tipografia dell'Accademia reale delle scienze, 1883;
- [FINO], FINO L., *Arte e storia di Napoli in San Lorenzo Maggiore*, Napoli, Laurenziana, 1987;
- [FOÀ], FOÀ S., *Epicuro Marcantonio*, in DBI, vol. 43, 1993, pp. 19-22;
- [GRAF], GRAF A., *Il mito del Paradiso terrestre*, in IDEM, *Miti, leggende e superstizioni del Medio evo*, [Torino, 1892-93], Milano, Mondadori, 1990;
- [LIMENTANI], LIMENTANI A., *Struttura e storia dell'ottava rima*, in «Lettere Italiane», XIII, 1961, pp.20-77;
- [LOPEZ], LOPEZ P., *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant'Uffizio*, Napoli, Fiorentino, 1976;
- [MANCINI], MANCINI G., *Sepeithos. Misterioso fiume*, Napoli, 1989;
- [MAURO], MAURO A., *Il nome accademico di Iacopo Sannazaro*, in «Giornale italiano di Filologia», VIII, 1955, 3, pp. 219-242;
- [MILITE], MILITE L. (a cura di), B. ROTA, *Rime*, Parma, Fondazione P. Bembo, Guanda ed., 2000;
- [MINIERI RICCIO], MINIERI RICCIO C., *Biografie degli Accademici Alfonsini*, [Napoli, Furcheim, 1881], Bologna, Forni, 1969;
- [MONGITORE], MONGITORE A., *Bibliotheca sicula sive De scriptoribus siculis...*, Palermo, Ex Tipographia Didaci Bua, 1707, tomo I, pp. 305-306 (s.v. *Vitale Ianus*);
- [PANE], PANE R., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. II, Milano, Ed. Comunità, 1975, pp. 37-57;
- [PARENTI 1976], PARENTI G., *Caracciolo Giulio Cesare e Caracciolo Pietro Antonio*, voci in DBI, vol. 19, 1976, pp. 394-397 e pp.442-443;
- [PARENTI 1995], PARENTI G., *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca: Ioan Berardino Fuscano in Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di F. Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 125-148;
- [PERCOPO], PERCOPO E., *Marcantonio Epicuro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XII, 1888, pp.1-76;
- [PORCARO], PORCARO G., *Le porte di Napoli*, Napoli, edizioni Delfino, 1970;

[POZZI 1979], POZZI G., Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione, in «Lettere Italiane», XXXI, 1979, n.1, pp.3-30;

[POZZI 1984], POZZI G., *Temî, topoim stereotipi*, in *Letteratura Italiana*, dir. A. Asor Rosa, vol. III. *Le forme del testo*, tomo I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436;

[QUONDAM], QUONDAM A., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991;

[ROSA], ROSA M., *Alois Giovan Francesco*, in DBI, vol. 2, 1960, pp. 515-516;

[SANTAGATA 1976], SANTAGATA M., *Caracciolo Giovan Francesco*, in DBI, vol. 19, 1976, pp. 375-377;

[SANTAGATA 1979], SANTAGATA M., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979;

[SANTAGATA 1996], F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori I Meridiani, 1996;

[SANTORO], SANTORO S., *Dei successi del Sacco di Roma e guerra del Regno di Napoli sotto Lotrech* (per cura di S. Volpicella), Napoli, 1858;

[SAVONA], SAVONA E., *Repertorio tematico del dolce stil nuovo*, Bari, Adriatica, 1973;

[SCARANO], SCARANO N., *Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca*, in IDEM, *Francesco Petrarca*, Campobasso, Ed. Scarano, 1971, pp. 165-268;

[SCHELUDKO], SCHELUDKO D., *Zur Geschichte des Natureinganges bei den Trobadors*, in «Zeitschrift f. franz. Sprache und Lit.», LX, 1937, pp. 257-334;

[TOSCANO] TOSCANO G., *Un «lieu de plaisance» della Napoli aragonese : la villa di Poggio Reale*, in Idem, «*Il bel sito di Napoli: fonti letterarie e iconografiche dal regno aragonese al Vicereame spagnolo*», in B. DI FALCO, *Descrizione*, (ed. appresso citata), pp. 49-58;

[VENTURI], VENTURI G., «*Picta pöesis*»: *ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento*, in *Storia d'Italia, Annali 5. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi, 1982, pp. 663-749.

#### **b) Edizioni di riferimento :**

ALIGHIERI DANTE

*La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi [1966-1967], Ed. Nazion. a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 1994;

*Rime*, a cura di G. Contini (1939), con un saggio di M. Perugi, Torino, Einaudi, 1995;

*Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, in *Opere minori*, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995.

*Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Ed. Nazion. a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 1995.

ARIOSTO LUDOVICO

*Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, con Presentazione di I. Calvino, 2 voll., Torino, Einaudi, 1992 (I ed. 1966).

BEMBO PIETRO

*Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, [1960, 1966], Torino, Utet, 1992 (ristampa);

*Stanze*, edizione critica a cura di A. Gnocchi, Firenze, Soc. editrice fiorentina, 2003;

BOCCACCIO GIOVANNI

*Amorosa visione*, a cura di V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. III, Milano, Mondadori, 1974;

*Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di A.E. Quaglio, ivi, vol. II, Milano, Mondadori, 1964;

*Corbaccio*, a cura di G. Padoan, ivi, vol. V, to. II, Milano, Mondadori, 1994;  
*Decameron*, a cura di V. Branca, ivi, vol. IV, Milano, Mondadori, 1985;  
*Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di G. Padoan, ivi, Milano, Mondadori, 1994;  
*Filocolo*, a cura di A.E. Quaglio, ivi, vol. I, Milano, Mondadori, 1967;  
*Rime*, a cura di V. Branca, ivi, vol. V. to. I, Milano, Mondadori, 1992.

BOIARDO MATTEO MARIA

*Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Istituto Nazionale Studi sul Rinascimento, 2002.

CAPPELLANO ANDREA, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980.

CASTIGLIONE BALDASSARRE

*Il libro del Cortegiano con una scelta delle Opere minori*, a cura di B. Maier, Torino, Utet, 1955, 1964<sup>2</sup> (riveduta e aggiornata nel 1981).

CAVALCANTI GUIDO

*Rime*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

CELANO CARLO

*Notizie del bello dell'antico e del curioso della Città di Napoli raccolte dal Can.<sup>o</sup> Carlo Celano [...] con aggiunzioni [...] del Cav. Giovanni Battista Chiarini* [Napoli, 1860], 5 voll., Napoli, Edizioni dell'Anticaglia, 2000.

*Cronaca di Partenope*, a cura di A. Altamura, Napoli, Soc. ed. napoletana, 1974.

DEL TUFO GIOVAN BATTISTA

*Ritratto o modello delle grandezze, delitie e meraviglie della nobilissima Città di Napoli*, [1588 ca.], a cura di C. Tagliareni, Napoli, Agar, 1959.

DI FALCO BENEDETTO

*Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, [1549], coordinamento e introduzione a cura di T. R. Toscano, con un saggio di G. Toscano, testo critico a cura di M. Grippo, Napoli, Cuen, 1992.

FICINO MARSILIO

*El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.

A. GELLIO

*Le notti attiche*, a cura di Giorgio Bernardi-Perini, Torino, Utet, 1992.

LANDINO CRISTOFORO

*Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno ed., 2001.

P. PAPINIO STAZIO

*Opere*, a cura di A. Traglia e G. Aricò, Torino, Utet, 1980.



PETRARCA FRANCESCO<sup>1</sup>

*Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1996;

*Canzoniere. Rerum vulgariū fragmenta*, a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005;

*Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988;

*Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzati*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori I Meridiani, 1996.

PLINIO IL VECCHIO

*Storia naturale*, prefazione di I. Calvino, introduzione di G.B. Conte, nota bibliografica di A. Ranucci, Torino, Einaudi, 1982-1988.

*Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

*Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.

POLIZIANO ANGELO

*Stanze per la giostra*, a cura di S. Carrai, Milano, Mursia, 1988.

PONTANO GIOVANNI GIOVIANO

*Poesie latine*, a cura di L. Monti Sabia, con Introduzione di F. Arnaldi, Torino, Einaudi, 1977 (I ed. Napoli, Ricciardi, 1964).

PUBLIO OVIDIO NASONE

*Opere*, a cura di A. Della Casa, Torino, Utet, 1982, 2 voll.;

*Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di I. Calvino, Torino, Einaudi, 2002<sup>9</sup>.

PUBLIO VIRGILIO MARONE

*Opera omnia*, versione, introduzione e note di E. Cetrangolo, con un saggio di A. La Penna, Firenze, Sansoni, 1970<sup>3</sup>;

*Eneide*, traduzione di Luca Canali, commento di Ettore Paratore, Milano, Mondadori, [1978], 1985.

QUINTO ORAZIO FLACCO

*Opere*, a cura di T. Colamarino e D. Bo, [1969], Torino, Utet, 1996.

SANNAZARO IACOPO

*Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961;

*Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990.

TARCAGNOTA GIOVANNI

*La città di Napoli dopo la rivoluzione urbanistica di Pedro di Toledo*, con un saggio introduttivo di F. Strazzullo [ristampa anastatica di *Del sito et lodi della città di Napoli*, Napoli, Gio.Maria Scotto, 1566], Napoli, Benincasa, 1988.

---

<sup>1</sup> Il *Canzoniere* è sempre indicato nelle note con RVF.

TRISSINO GIAN GIORGIO

*Tutte le opere ... non più raccolte*, 2 tomi, Verona, Iacopo Vallarsi, 1729;

*Sofonisba*, in *La tragedia classica dalle Origini al Maffei*, a cura di G. Gasparini, [1963], Torino, Utet, 1968, pp. 31-154.

**c) Ulteriori supporti e strumenti di ricerca :**

*Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI), fondato da S. Battaglia, dir. G. Bàrberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2001;

*Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978;

A. FERRARI, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, Utet, 2002 (I ed. 1999);

L. BIONDETTI, *Dizionario di mitologia classica*, Milano, Baldini & Castoldi, 1999<sup>2</sup>;

B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, [1989], Milano, Bompiani, 1997;

A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993;

*LIZ 4.0. Letteratura Italiana Zanichelli. Cd-Rom dei testi della letteratura italiana*, a cura di P. Stoppelli e E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001;

*I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, a cura di P. Procaccioli, Archivio Italiano, Strumenti per la ricerca storica, filologica e letteraria, Roma, Lexis progetti editoriali, 1999;

*Poesis*, a cura di P. Mastrandrea e L. Tessarolo, Bologna, Zanichelli, 1995;

<http://www.cibit.humnet.unipi.it> (*Biblioteca Italiana Telematica*);

<http://www.bivionline.it> (*Biblioteca Virtuale Online*).

## CRITERI DI TRASCRIZIONE

Nella trascrizione del testo delle *Stanze* si è scelto di adottare criteri conservativi, badando, tuttavia, almeno a:

- distinguere *u* da *v* ;
- sostituire *et̃* con *et* ;
- normalizzare l'uso degli accenti (eliminandoli, dunque, da *ò, à, hò, hà, sò, sà, dà, và, fà, stò, stà, fù, sù, etc.*, e ripristinandoli sulle ossitone eventualmente sprovviste, su *più, già, né, sé, così, benché, finché* e via dicendo) e degli apostrofi;
- rendere *j* con *i* nella consapevolezza che si tratti di varianti grafiche (i vari *proprij, assedij, vitij* e simili sono stati resi con l'uscita *-î*).

Non sono stati effettuati interventi su *h, y, x* (per lo più di natura etimologica), sulle uscite in *-ti /-tti* (più vocale) ed in *-antia / -entia*, così come sono state conservate eventuali oscillazioni. Non si è intervenuto sul sistema delle consonanti doppie-scempie, ove pure sono state registrate forme oscillanti.

Per le preposizioni articolate, si è provveduto ad unire le forme che sono in uso e a separare quelle che si presentano nel testo prive di raddoppiamento consonantico (*a gli > agli, dela > de la, del' + vocale > de l' ; nel' + vocale > ne l' ; etc.*).

Quanto alle congiunzioni, sono state unite (ed eventualmente accentate) *invece* (nel testo: *in vece*), *talché, poiché, perché* (ma non quando ha il significato di 'per la qual cosa'), *alhor* (nel testo: *alhor* e *al'hor*), *allborché, ognhor* (nel testo *ognhor* e *ogn'hor*, tranne quando è *ogni hor*), *dopo* (che ricorre nelle forme *dopo, do po* e *do pò*), *inseme* (nel testo *inseme* e *in seme*). Sono state invece trascritte analiticamente *però che* (ricorrente nel testo nelle forme *peroché, però che* e *peroché*), *imperò che, ciò che, perciò che* (ricorrente nelle forme *per cioche, percioche, perciòche* e *per ciòche*), *a ciò che* (a meno che non presenti geminazione: *acciò che*), *via più, più tosto*.

Sono state sciolte le rarissime abbreviazioni (*S. > Signor, Repub. > Repubblica*).

È stato regolarizzato l'uso frequente delle maiuscole, conservandole per i nomi propri di persona, di città (*Napoli*), di popolo (*Hebrei, Greci, Romani*), per le personificazioni allegoriche (*Amore, Bellezza, Fortuna, etc.*), per le divinità e i personaggi mitologici, per il termine *Repubblica* e per *Poggioreale* (che è stato unito rispetto alla forma analitica presente nella stampa), per i mesi (*Aprile, Maggio*). Si è provveduto, inoltre, a regolarizzare, a seconda

delle esigenze della punteggiatura, la costante presenza della maiuscola ad ogni capoverso.

Per quanto riguarda gli interventi sul sistema interpuntivo si è cercato di reintegrare, nelle loro rispettive funzioni, la virgola (ove nel testo era sostituita dal punto, creando dei periodi sospesi), il punto (ove era a sua volta sostituito dalla virgola – in qualche caso seguita da maiuscola – creando un periodare lungo oltre misura), il punto interrogativo (nei pochi casi in cui non si trovi regolarmente a conclusione di una proposizione interrogativa diretta). Distinguendo tra parti in prosa ed in versi, se per la seconda dedica-trattato, indirizzata all'Alois, lo stile argomentativo e il costante prelievo dalle pagine del *Proemio al Comento sopra la Comedia* del Landino sembrano aver favorito un periodare abbastanza asciutto e tutto sommato lineare, che ha reso necessario pochi interventi sull'interpunzione, nella prima dedica e nelle pagine in prosa conclusive, invece, si è cercato di arginare anzitutto il costante uso della virgola. Questa è stata eliminata tutte le volte che precede *et* / *et*, a meno che non conservi – come suggerisce Mortara Garavelli<sup>2</sup> – una «funzione disambiguante», che la congiunzione *et* non abbia valore avversativo, o che non sia resa necessaria dal «peso del costituente sintattico, cioè dalla sua lunghezza e dalla complessità strutturale». Allo stesso modo, quanto alla costante sua presenza prima del *che* (sia esso congiunzione o relativo) sono state eliminate (tranne qualche eccezione) le virgole che precedono il *che* congiunzione, distinguendo per il *che* relativo tra sua funzione determinativa o appositiva. Criterio generale è stato, insomma, quello di economizzare l'uso di questo segno d'interpunzione cercando di assicurare, specialmente alla parte in versi (ove si registra un uso pressoché costante della virgola, spesso posta anche a conclusione della singola ottava al posto del punto), una maggiore leggibilità al testo. La virgola è stata tuttavia conservata, oltre che per i casi di cui si è già detto nella *Descrizione linguistica* (prima del *ma*, del gerundio, ecc.), per le espressioni parentetiche e per segnalare gli incisi del discorso diretto (*diss'io*; *Alpitio disse* e simili), onde evitare di dover aggiungere nel testo i trattini.

Si è scelto, infatti, di non ampliare eccessivamente il sistema interpuntivo dell'autore che, per esempio, non fa mai uso del punto e virgola [ ; ], un segno che non è stato perciò mai inserito nel testo, nel tentativo di creare delle pause col solo uso della virgola o del punto fermo. Ciò nonostante si è reso necessario, per la parte in versi caratterizzata da un continuo scambio di battute tra i protagonisti, inserire almeno i due punti [ : ] per introdurre il

---

<sup>2</sup> B. MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp.13sgg.

discorso diretto e, conseguentemente, le virgolette di apertura e chiusura [« ... »].

Oltre a questi criteri di trascrizione, si fa presente che nel trattare le varianti / *errata*, di cui si è discusso nel paragrafo relativo alla ‘bibliografia testuale’, e nel fissare il testo delle *Stanze*, sono stati naturalmente emendati tutti gli *errata* già lì indicati; ove possibile, sono segnalati i casi delle integrazioni a penna mediante l’uso delle parentesi quadre (esempio: c. A3v: *fu[g]endo*), mentre per gli altri interventi editoriali (raschiatura e sovrascrittura) si rimanda al relativo paragrafo dove sono tutti riportati in elenco. Non v’è stato dubbio nella scelta per *ello* corretto in *egli* sulla forma interna di *N* solo in tre copie, essendo questo secondo pronome l’unico utilizzato in tutta l’opera.

Nonostante nella parte in versi sia riscontrabile qualche caso di concordanza tra il verbo al singolare e i soggetti plurali (esempio: I.32, c. E1v; I. 98, c.H3v) non si è intervenuto su di essi per ragioni rimiche o per evitare ipermetria. Solo nella parte in prosa, invece, si è ritenuto opportuno segnalare eventuali integrazioni in questo senso servendosi delle <...>. Questi i casi: c. B2r (*rappresenta<te>*); c. V4r (*confinava<n>*); c. Z1r (*Napoli<ta>no*)

Il testo presenta, in corrispondenza di un segno convenzionale [||], la numerazione originale delle carte. Per dare maggior chiarezza alla struttura dell’opera sono stati aggiunti i titoli «Canto primo» ed «Epilogo», che non figurano nel testo a stampa. Conservata la divisione in due canti, le ottave sono state numerate progressivamente, includendo nel novero anche le canzoni e i madrigali.

## A l'eccezionale Signor Antonio Cicinello<sup>1</sup> da Napoli.

Si la regola del viver bene et lo studio de l'opre virtuose non solo secondo molti de l'antichi philosophi commuta il mortal nome in nome d'immortal gloria, ma secondo la nostra religione christiana dispone il camino a la eterna beatitudine, quanto deve, Signor mio, essere in somma veneratione quello che, dato al ben vivere, non solamente di sé porge odore di ottima fama, ma dopo sé al commertio humano lascia memoria di essemplar vita. Et quanta gloria adunque donar si deve a quella bona anima del Signor Galeazzo Cicinello vostro padre,<sup>2</sup> il quale, mentre in questa vita visse, visse la vita<sup>3</sup> del ben publico in questa città di Napoli, visse 'l discorso, la prudentia, la forma et l'ordine civile di prohibire il mal fare, di rasettare l'animi malvagi, di evitare gli homicidî et rapine, et con belli modi a ben'ordinare et componere ditta città [c. A2r] d'ogni tempo si dava. Onde, s'io sapesse trovare quelle parole per le quali potesse dare a considerare la degna memoria del detto Signore, con maggior consideratione di quella che hoggi si considera,<sup>4</sup> o di che utile governo questa città si trovaria privata, et si da le molte opinioni nasce la verità di molte cose, in opinion di tutti boni

---

<sup>1</sup> Sulla famiglia Cicinello, che godette nobiltà nel Seggio di Montagna, cfr.: CONTARINO, p. 142; ALDIMARI, pp. 70-71; CANDIDA GONZAGA, vol. V, pp. 67-71; Archivio di Stato di Napoli, *Fondo Serra di Gerace*, vol. V, p. 1658. Notizie rilevanti per i nostri fini si trovano, tuttavia, in C. DE LELLIS, *Famiglie nobili di Napoli*, ms. X A 12 (Biblioteca Nazionale di Napoli), pp. 18r-32v.

Antonio Cicinello, figlio di Galeazzo, ereditò le funzioni e l'impegno civile del padre nel Seggio di Montagna, succedendo a lui ed al nonno Gio. Battista nelle terre di Carpinone, della Trechina, del Castelluccio e di Pettorano. Come ambasciatore del seggio si recò in Spagna presso Carlo V che seppe apprezzarne le virtù civili conferendogli una medaglia. Per le sue relazioni con Fuscano si rimanda al Cap. I, § *Tra Bianchi della Giustizia e Accademici pontaniani*.

<sup>2</sup> *Galeazzo Cicinello*: signore di Pettorano, Galeazzo Cicinello, riuscì a conquistare – come ricorda lo stesso Fuscano e come conferma il succitato C. DE LELLIS (ms. X A 12) – il favore popolare, nonché il rispetto dei magistrati reali, evidentemente in forza delle proprie capacità politiche. Morì nel 1528 durante l'assedio del Lautrec.

<sup>3</sup> *in questa vita visse, visse la vita*: chiasmo piccolo (o semplice).

<sup>4</sup> *considerare... con maggior consideratione di quella che hoggi si considera*: figura etimologica.

io trovo che 'l detto Signore sia stato sempre ardentissimo et vero amatore di sua patria, come pronto a mantenerla in concordia, principale ad haver le cose divine in somma pietà, studioso a remediare la bisognosa povertà, inventore di pie operationi, benigno a comparere per amici, familiari et forestieri, costante a posporre li commodi proprî per li universali, et ultimamente (come gia si è visto) ne l'impeti di fame, di peste, di guerre et di assedi ha voluto nanzi esponere la propria vita ne li evidenti pericoli dove la lasciò, che abandonare la sua cara patria, la cui morte la<sup>5</sup> deve hoggi piangere il non mediocre danno del commune ben vivere. Et si tutte queste, et altre dignissime opere, non per lo tumor di vanagloria, ma solo per lo utile et commune commodo furon da tanto gentile spirito adoperate, chi potrà negare che 'l suo animo non fosse forte, continente, bono, savio, || [c. A2r] giusto, prudente, modesto et temprato? Chi non confesserà che solamente a lo studio del commodo publico egli si era dato, crescendo in l'auttorità di nobili costumi, et con la virtù heroica, che sovra 'l corso humano lo essaltava, la benivolentia di populi via più conservandosi? Onde hora io prendo grandissimo argomento che a voi Signore toccherà così bella successione, devutali non solo da un tanto padre, ma da la virtù ancho di sua honorata già et honestissima madre,<sup>6</sup> le cui ottime parti, anchor che siano assai note, lascio di narrarle perché non si poriano senza lagrime toccare. Dico adunque che, si la gloria del padre farà 'l figliolo savio, il vostro animo ne mostra segno in saper bene usare la sua fortuna ne le prospere cagioni et nelle averse moderatamente governarsi, et veggio che, per lo suo habito ben disciplinato, non cessa di cercare tutti li honori che a generosi parenti da pietoso figlio darsi convengano, et quelli largamente a

---

<sup>5</sup> Pleonasma.

<sup>6</sup> Galeazzo Cicinello sposò Ippolita Terrella dalla quale ebbe cinque figli: Antonio, Fabio, Gio. Battista, Giulia e Virginia (cfr. C. DE LELLIS, *Famiglie nobili di Napoli*, ms. X A 12, p. 24r).

loro immortalità li<sup>7</sup> attribuisce, hora con belle memorie nelle marmoree tombe scolpite et hora per essere a Dio et agli homini grato. Edificare altari di meraviglioso artificio, di sacre statue et d'intagliati marmi con ogni diligentia in così giovenile età sommamente vi dilettrate,<sup>8</sup> talché col nome de la religione potrete, for || se [c. A3r] perseverando, così a la opinion di vostra patria pervenire come Numa<sup>9</sup> apresso di Romani pervenne. Né cosa mai vi poterà far tenere in tanta reverentia come quella che sentir sempre ottimamente del religioso colto vi facesse, amando la verità, seguendo le virtù, fu[g]gendo li vitî et conversando con li honorati et valorosi cavalieri, hora in lettere et hora in l'arme essercitandovi, sì come al tempo di bisogni in compagnia di Don Hugo di Moncada<sup>10</sup> darvi dimostraste. Et parendomi già per le dette ragioni che V.S. prometta di sé ogni giorno maggior speranza di reuscir più chiaro et di non mancar mai a l'utile et diligente amore di sua patria,<sup>11</sup> cosa certo laudatissima et degna di molta gloria, non

---

<sup>7</sup> Pleonasma.

<sup>8</sup> Nel 1528 Antonio ottenne dai frati del convento di San Lorenzo Maggiore (sede del Seggio di Montagna) la concessione per la costruzione di un altare marmoreo in ricordo della sua famiglia, trovandosi lì le loro tombe. Il lavoro fu affidato a Giovanni Merliano da Nola che realizzò gli scomparti a bassorilievo e le figure di San Lorenzo, Sant'Antonio e San Francesco. Fu in seguito Gio. Battista Cicinello ad impegnarsi in un rifacimento ulteriore di questo altare, avendo cura di farvi apporre una lapide (attualmente nel chiostro) che ricordasse l'opera del suo avo Antonio. Cfr. FILANGIERI, FERRAJOLI, FINO, DE LELLIS 1977, vol. I, pp. 366-367; IDEM, *Famiglie nobili*, cit., pp. 18-19.

<sup>9</sup> Secondo re di Roma, la figura di Numa Pompilio è avvolta da un'aura di leggenda. Istitutore dei sodalizi religiosi, riformatore del calendario romano e promotore di vari culti sabini, si narra che Numa ricevesse direttamente consiglio dalla ninfa Egeria, con la quale si incontrava in una grotta nascosta tra i boschi sulla via Appia.

<sup>10</sup> Ugo di Moncada subentrò nel 1527 al Lannoy nella carica di Viceré, ereditando un Regno sconvolto dall'epidemia di peste, minato dalla faziosità di baroni, funzionari e amministratori e dalla mancanza di denaro, nonché ormai prossimo a subire l'attacco francese. Nel 1528, infatti, il generale Lautrec pose l'assedio sotto le mura di Napoli, occupando punti strategici ed alture cittadine. Fu in quest'occasione che lo stesso Moncada morì durante un'azione navale contro la flotta del Doria. Cfr. D'AGOSTINO, p. 42, CONIGLIO, pp. 32-33.

<sup>11</sup> Si è già detto che Antonio ereditò le funzioni civili del padre Galeazzo nel Seggio di Montagna. È probabilmente lui quell'Antonio Cicinello che prese parte nel 1536, come rappresentante del suo Seggio assieme a Paolo Poderico, ad una assemblea straordinaria



dubito che quella farà compitamente con degni fatti quanto altri sapesse  
divisarli con accomodate parole, et sforzandosi di non mancare a tutte  
quelle nobilissime conditioni, che li poran recar auttorità et honore, guardisi  
di non aprire l'ore[c]chi a le parole adulatrici, però che spesso guastano li  
belli pensieri de l'anima, et pense lasciar di sé più tosto historia di honorata  
fama, che nome di accumulate ricchezze. Et si da la molto mia affettione et  
dal suo merito son spinto a dever dedicarli questi || [c. A3v] miei frutti da  
troppo inquietudine fuor d'ogni otio nati, sia contenta in segno de  
l'affettion ch'io come servitor<sup>12</sup> li<sup>13</sup> tengo prenderli, et con l'amore che a sua  
nobilissima patria porta (però che in laude di sua bellezza<sup>14</sup> compareranno)  
al giuditio di molti gusti per tutto mandar li voglia, a talché con la voce  
soavissima del suo cigno<sup>15</sup> se gusti di lor quella dolcezza senza la quale, co'  
l'asciutto mio stile, non saría altro che roco strepito. Sarete forse ancho  
autore di accendere li animi ad acquistar quelle parti et imitar quelli  
costumi che in altrui laudati et pregiati si trovano, et s'il dono non si confà  
con la grandezza del suo recevitore, iscuserallo quel suo desiderio, che non  
solo più d'altri haverlo caro ha dimostrato, ma con benigne et liberalissime  
accoglienze lo have ricevuto. Et si pur alcun sapor bono in lui si trovasse,  
non a me già, ma al sommo donatore di tutti i beni gratie si rendano et le  
cose inette a me solo se imputino. Et a tale che V.S. anchora fra le vaghe

---

riunitasi per fare fronte ad una ennesima iperbolica richiesta di denaro al Regno da parte dell'imperatore Carlo V.

<sup>12</sup> Non vi sono elementi per stabilire se il Fuscano, oltre a 'servire' ed essere 'creato' di Fernandez de Cordova, II duca di Sessa, e Gian Pietro Carafa, sia stato legato anche al Cicinello. Certamente condivise con lui la frequentazione della Compagnia dei Bianchi della Giustizia (cfr. Cap. I, § *Tra Bianchi della Giustizia...*).

<sup>13</sup> Pleonasma.

<sup>14</sup> Si tratta di una dichiarazione importante, considerata la fondamentale finalità elogiativa nei confronti del sito napoletano e della sua bellezza naturale che, di fatto, informa le *Stanze*.

<sup>15</sup> Cfr. l'arma della famiglia Cicinello (visibile nella napoletana chiesa di San Lorenzo Maggiore), un cigno d'argento su sfondo rosso. Cfr. DI CROLLALANZA, Vol. 1, p. 292; mss. X A 41 (*Dell'Arme dei Cavalieri Napolitani nobili...*) e X A 45 (*Arme di diverse Famiglie...*) della Biblioteca Nazionale di Napoli.

nymphè napolitane l'ardente amor suo disfoghi, l'ho indutto a cantare certe stanze sotto nome di Herminio, alludendo al candido armellino, la cui natura è farsi nanzi preda di morte che a suo bianco pelo mai consentir macchia alcuna. Tenen||do [c. A4v] per fermo che tal natura a voi, oltre la bianchezza del suo cigno,<sup>16</sup> convenga, sì come la esperientia, palesatrice de la verità, far poranne alcun tempo certezza. Penso che, sì come un amante spesso si diletta di haver nanzi gli occhi alcuna cosa che da sua donna amata caramente egli tenga, et quella con ardentissimo desio mira, remira et contempla, così forse con l'amor che ama<sup>17</sup> sua nobilissima patria, egli amarà di veder spesso queste mie fatiche, dove la bellezza de le napolitane nymphè troverà decantata et, sotto 'l suo prestante nome, a delectare gli gentili spirti in luce mandata.

Io.Berardino Fuscano. [c. A4v]

---

<sup>16</sup> Ancora un riferimento all'arma della famiglia Cicinello (nota 11).

<sup>17</sup> *amor che ama*: figura etimologica.

**Al Signor Ioan Francesco Alois<sup>1</sup> da Napoli.  
De la oratoria et poetica facultà<sup>2</sup>**

Non picciolo biasmo mi par che sia de l'humano ingegno, Ioan Francesco dolcissimo, ch'essendo il parlar commune a tutti gl'homini, pochi siano quelli che dal sempre verde et ameno prato d'eloquentia notabilmente adornati riescano.<sup>3</sup> Et si fra li varî studî, che ad investigar le diverse nature d'animali, a calcular l'occolti secreti di celesti corpi et a dipinger la bellezza de la ingegnosa terra et di suoi fecondi parti ogn'hor se frequentano, alcun vi ne fusse d'eloquentia sì acceso che, tra li secreti thesori dove questa ch'io dico mirabil reina<sup>4</sup> di mortali occolta<sup>5</sup> giace, trovasse et a degni intelletti comunicarla s'ingegnasse, senza dubio il mortale vivere || [c. B1r] sovra mortal modo ornato et bello sarebbe. Atteso che questa è quella che con sua non meno elegante copia, che copiosa elegantia, le aghiacciate voglie ad espugnar qualunque honorata et difficil pugna pote infiammare, et le fiamme degl'infuriati animi<sup>6</sup> nel più acceso loro incendio in tenera dolcezza liquefare.<sup>7</sup> Et perché la moltitudine di sue laudi è d'altri humeri peso che di

---

<sup>1</sup> Sull'Alois cfr. D'AFFLITTO, pp. 235-39; CAPPELLETTI; BORZELLI; LOPEZ, pp. 87 sgg; ROSA. Per le relazioni di questo personaggio con Fuscano si rimanda al Cap. I § *Tra Bianchi della Giustizia e Accademici pontaniani*.

<sup>2</sup> Come si è più diffusamente analizzato nel paragrafo relativo alle questioni di oratoria e di poetica (cfr. Cap. II § *La dedica a Ioan Francesco Alois: questioni di oratoria e poetica*), la dedica-trattato è costruita mediante un continuo rimando al *Proemio al Comento sopra la Comedia* di Cristoforo Landino.

<sup>3</sup> Cfr. Landino, *Proemio al Comento sopra la Comedia*, IV. 4-5 («Maraviglia certamente stupenda, che essendo l'oratione comune a tutti gl'huomini, rarissimi sieno quegli che in epsa divenghino eccellenti»).

<sup>4</sup> Cfr. *ibidem* («È la eloquentia regina de gl'huomini»).

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, IV. 30 («eloquentia, non solo morta, ma per tanti secoli sepulta »)

<sup>6</sup> PARENTI 1995, p. 127: «lo stile di Fuscano si fregia di paragoni iperbolici [...] o è intessuto di chiasmi che altro non sono che giochi di parole, di antitesi, di ricercate figure etimologiche».

<sup>7</sup> Cfr. Landino, *Proemio al Comento sopra la Comedia*, IV. 7-9 («Vero questa può infiammare e pigri ad ogni honorifico pericolo et restinguere gl'animi infuriati, et da tumulto et seditione ridurgli a tranquillità»).

miei,<sup>8</sup> invece di commemorarla mi resto a piangere la calamità di nostri tempi, tanto diversi da quel felice secolo nel cui, al crescer de l'imperio latino, scoprendo costei le sue troppe bellezze et coruscando coi raggi del suo splendore, solo nel mantoano et ciceroniano petto pervenne leggiadramente al colmo del suo pregio.<sup>9</sup> Di quel secolo, il quale di meravigliosi spirti pululava et che di questo tra le humane cose quinto elemento<sup>10</sup> si adornava, devemo tanto ricordarne quanto di questo, dove hor ne troviamo, potemo dolerne. Però che, manchati quelli spirti a li quali non revolution di tempi, non inclementia del cielo, non impeti di ferro, non combustion di foco mai leder poteva, la infelice Italia con questo lungamente vessato Regno di Napoli sono sempre stati sommersi negli diuturni diluvî di varie barbariche nationi,<sup>11</sup> el che è stata cagion potissima d'haverne posti in gran bisogno || [c. B17] di quelli soblimi ingegni che con la somma loro eloquentia, col prudente governo, con la grandezza d'animo et con ardentissima charità s'havessino in defension di loro Republica adoperti.<sup>12</sup> Et perché non intendo avilupparmi in simil materia, sol mi doglio che la penuria d'eruditi scrittori conduca a morte li atti immortali et che da qui proceda che, si da uno incolto et rozzo stilo li virtuosi pregi de l'invitti animi sono divulgati, le castigate orecchi da rochi strepiti et le diserte lingue da le spinose carti velocemente fuggir son costrette. Però, quando alcuna spetie di saporoso inchiostro si trova a perpetuar le degne

---

<sup>8</sup> Cfr. RVF, 5, v. 8 : «è d'altri humeri soma che di tuoi».

<sup>9</sup> Cfr. Landino, *Proemio al Comento sopra la Comedia*, IV. 11-14 («Crebbono queste due spetie di scriptori [il poeta e l'oratore] crescendo lo 'mperio latino, et vennono al suo colmo in Virgilio et Cicerone. Dipoi, diminuendo quello anchora, epse declinorono»).

<sup>10</sup> Cfr. ivi, IV. 119-120 («La qual chosa fu in tanta admiratione al sommo pontefice, che [...] affermò e' Fiorentini essere nelle chose humane el quinto elemento»).

<sup>11</sup> Cfr. ivi, II. 258-259 («tutta Italia con perpetuo et diuturno diluvio da varie et barbariche nationi submersa»).

<sup>12</sup> Cfr. ivi, II. 86-88 («vedremo in ogni età quanto sia stata grande la copia di quegli, e quali et per somma prudentia et acume d'ingegno, hanno saputo, et con grandezza d'animo, con vera libertà hanno potuto, et con ardente carità hanno voluto bene consigliare e amministrare la rep.[ublica]»).

memorie di mortali disposto, se li deve continue gratie et infinite lodi rendere, come a quello da chi l'humana posterità tanto honor ne riceve che fra li Dii la fa connumerare. Questa eccellente norma d'eloquentia et di ben scrivere è di tanta felicità che dentro le morte carte li divini studî et honorati gesti di spirti illustri resuscita, li virtuosi loro esercitî, li degni dominî, le prosperità, l'infortunî, li esilî, le dote del corpo, le virtù de l'animo, le morti, le guerre, le vittorie, li triumphî, le spoglie et insomma tutte le gloriose memorie di tempi passati, non altrimenti che si nanzi gli occhi ce fussino rappresenta<te>, talché impossibil mi pare di potersi || [c. B2r] tanto la eloquentia commendare quant'ella merita, o quanto da se stessa s'estolle, et lo splendor suo è sì chiaro che niente lascia di confusione o di tenebre nella mente di chi la receve.<sup>13</sup> Et con tanto propria similitudine le cose a noi incognite depinge che 'l senso interiore fa capace di quello che mai l'esteriore non vide.<sup>14</sup> Questa è quella altissima reina,<sup>15</sup> il cui parto ne fa padre di bellissima prole, il cui stato è maggior d'ogni imperio, il cui honore avanza ogni dignità, la cui vita vive più del mondo et la cui gloria risplende più che 'l sole. Questa da varie generationi di pene cava dolcissimi dilette et nel gusto di humani dilette trova acerbissimi tormenti. Questa conduce a la vision di cose celesti per camino tanto soave, et apre la voracità de l'inferno per lochi tanto spaventevoli, che non manco horror dona quando per li horridi viaggi fa strada, che porge diletto quando per lochi ameni ella ne guida.<sup>16</sup> Né mai veloce cavallo al cenno de lo sprone, o del freno, così tosto si mosse, come ad ogni suo arbitrio questa li giocondi affetti et le meste

---

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, XII. 145-147 («Le sue [di Dante] descriptoni sono tali che niente ti lasciano oscuro o confuso nella mente»).

<sup>14</sup> Cfr. *ibidem* («come picture a gl'occhi rappresentano in forma che el senso interiore vede quello che mai non vide l'esteriore»).

<sup>15</sup> Cfr. nota n.4.

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, XII. 149-150 («et [Dante] guida el lectore pe' luoghi spaventevoli non senza pavento, pe gl'ameni non senza diletto»).

passioni da nostri animi remove.<sup>17</sup> Questa fa seccare et rinverdire negl'huomini il volere, come la primavera di fiori et l'autunno delle caduche foglie suol fare. Questa schivando li vitû mortali acramente le<sup>18</sup> fulmina et con|| fonde [c. B2v] et, seguendo la religion di virtuose opre, nel mondo senza fine le premia et al cielo gloriosamente l'essalta. Et perché da l'innnumerabil sua copia il parlar mio inopia non rechi, dico che questa mi par quell'amplo oceano, che di Homero gli greci han scritto, dal quale tutti fiumi han esito et tutti in lui ritornano.<sup>19</sup> Et tanto più meravigliosamente di pretiose gemme ella s'adorna quanto più per farsi bella de le facultà poetiche si serve, le quali dal fonte de la divinità<sup>20</sup> da primi secoli hebber'origine, sì come manifestamente negli eccellenti poeti alhora si vede quando, dal furor divino presi, cose tanto stupende cantano che, dal furor poi cessati, sì stupefatti restano come si non da loro stessi, ma Dio per bocca loro havesse cantato.<sup>21</sup> Vedesi anchora che la poesia è tanto più divina di tutte le liberali discipline,<sup>22</sup> quanto il divin furore donde ella nasce è più eccellente d'ogni eccellentia humana.<sup>23</sup> Et chiunque istimasse quest'arte esser humana et non divina, meritaria solo de la sensitiva sua parte esser partecipe.<sup>24</sup> Et mi pare che sì come l'anno et no 'l campo produce il frutto, così 'l furor divino et non l'homo produca il poema. Et

<sup>17</sup> Cfr. ivi, XII.151 («Et è maraviglioso nel muovere gl' affecti et le passioni della mente»).

<sup>18</sup> Avrebbe dovuto essere 'li', riferito com'è a «vitû»

<sup>19</sup> Cfr. Landino, *Proemio al Comento sopra la Comedia*, XII. 201-04 («E chome dicono e Greci d'Homero, si può affermare lui [Dante] esser simile all'oceano. Imperoché come tutti e fiumi nascono dall'oceano, et nell'oceano ritornano, chosì tutte le scientie da chostui s'attingono, et in lui redondano»).

<sup>20</sup> Cfr. ivi, X. 19 («chose excelse et dal fonte della divinità attincte»).

<sup>21</sup> Cfr. ivi, X. 33-35 («[e veri poeti] infuriati, molte chose stupende cantano, le quali dipoi, cessato el furore, appena epsi medesimi le 'ntendono; chome se non loro l'habbino pronuntiato, ma Idio per bocca loro»).

<sup>22</sup> Cfr. ivi, X. 13 («[la poesia] è una certa chosa molto più divina che le liberali discipline»).

<sup>23</sup> Cfr. ivi, X. 26-27 («el divino furore onde ha origine la poesia è più eccellente che la eccellentia humana onde hanno origine le arti»).

<sup>24</sup> Cfr. ivi, X. 23-25 («La quale arte, qualunque stimerà essere humana, et non divina, chostui merita da' docti assai meno che huomo essere stimato»).

questo si verifica per ciascun di quelli che, quantunque dotti et eruditi siano, diventar poeti non ponno, si prima dal furor divino concitati non sono.<sup>25</sup> Veggio ancho che la poesia || [c. B3r] è quella che, abbracciando tutte l'arti con diffiniti numeri, con misurati piedi et con gravi sententie quanto l'homini han fatto, quanto han mai detto et conosciuto, sotto meravigliosi velamenti da chiari lumi illustrati et di varî fiori parimente ornati, non senza dilettrar l'orecchi et giovar l'animo, mirabilmente exprime.<sup>26</sup> Sovente anchora la divina providentia questa divinità spira et alle menti di rustici, incolti et inettissimi huomini l'infonde per significarci che li sacri poemi da suoi doni et non da le humane dottrine procedeno.<sup>27</sup> El che non senza divino misterio se pò credere, atteso che l'altissimo Idio è sommo poeta et lo mondo con tutte le cose create è il suo poema.<sup>28</sup> Onde, fra tutte le creature rationali, principalmente il poeta deve conoscer che ha seco quella sempiterna et a Idio istesso simile imagine, il donator de la quale, come a suo et universal creatore, deve con ogni suo intento adorare, timere et reverire et, temprando sue voci con l'harmonia di tutti corporali sensi, darli ogn'hor gratie in versi e cantici. Et tutti doni, che da sua larga bontà li veneno, deve per lo colto di sua gloria et per l'honore di sua maestà usarli, spenderli et consumarli, però che tutto quel tempo che a non pensar di lui fia speso, indubitamente se può tener perduto, et assai beato || [c. B3v] è

---

<sup>25</sup> Cfr. ivi, X. 42-44 («Praeterea afferma [Platone] nel Phedro che nessuno benché diligentissimo, benché ancora eruditissimo sia, diviene poeta se non è concitato dal divino furore»).

<sup>26</sup> Cfr. ivi, X. 13-17 («La quale [poesia] quelle [liberali discipline] tutte abbracciando, conlegata con diffiniti numeri, et circumscripita con distincti piedi, et di varii lumi et fiori ornata, quantunque mai gl'huomini hanno facto, quantunque hanno conosciuto, quantunque hanno contemplato, con maravigliosi figmenti adorna, et in altre spetie traduce»).

<sup>27</sup> Cfr. ivi, X. 38-41 («E aggiugne tanto philosopho [Platone nello *Ione*] che le Muse alchuna volta ispirano questo divino spirto a huomini ineptissimi, perché vuole la divina providentia dimostrarci che e preclari poemi non sono inventione di philosophi, ma sono doni di Dio»).

<sup>28</sup> Cfr. ivi, X. 60 («Et è Idio sommo poeta, et è el mondo suo poema»).

colui che 'l corso di sua vita il mena tale quale deve presentarlo nanzi a Idio. Et acciò che da la dignità poetica non mi dilunga, dico che nel principio d'ogni poema, quel che non usano gl'altri scrittori, li poeti invocano il favor divino per dinotare che 'l poema sia divino et non humano documento.<sup>29</sup> Et si con diligentia pur s'investigasse la qualità del poeta et del propheta, non poca similitudine tra l'uno et l'altro si troverebbe, et questa somiglianza forse indusse Aristotile a chiamar theologi i poeti, il nome di quali da latini è detto vate, che vol dire indovinatore, o ver presago. Né senza misterio li Greci lo chiamano Piitis, atteso che Piin significa un mezzo tra creare, componere, o ver fare. Et perché il poeta quasi da niente, per via ad altri investigabile, crea, compone et fa suoi misurati concetti et dopo li rappresenta con tanta bellezza che fura li animi, pare che l'opre sue non altramente che da lui create, composte et fatte si possono chiamare.<sup>30</sup> Et se intendessimo noi le dolci<sup>31</sup> consonantie che li Hebrei nelle divine laudi cantano, haveria da noi la poesia maggior reverentia di quella che a questi tempi se li sole prestare. Hora havete (per le già narrate ragioni avenga che infinite altre per brevità lascio) in gran parte inteso li sommi pregi de la eloquentia et la divinità de la poesia, || [c. B47] a la quale possemo lunghissima vetustà attribuire, et non senza cagione li

---

<sup>29</sup> Cfr. ivi, X. 45-47 («e poeti soli contro alla consuetudine de gl'altri scriptori invocono l'aiuto divino, perché intendono el poema essere divino, et non humano, et da divino furore procedente»).

<sup>30</sup> Cfr. ivi, X. 51-57 («Il che chome poco avanti dixi, induxe credo Aristotele a chiamare e poeti theologi. Ma se con diligentia la natura dell'uno et dell'altro investigheremo, non piccola similitudine troveremo essere tra 'l poeta et el profeta. Il perché e Latini vollero che «vates», decto «a vi mentis», i[dest] da vementia et concitatione di mente, fussi comune nome all'uno et all'altro. Et e Greci dixono poeta da questo verbo «poiein», el quale è in mezo tra 'creare', che è proprio di Dio quando di niente produce in essere alcuna chosa, et 'fare', che è degl'huomini in ciaschuna arte quando di materia et di forma componono»).

<sup>31</sup> Dal dolce suono (dal latino *dulcisonus*).



antichi dissero che Apollo et nove Muse hanno la protection di poeti.<sup>32</sup> Sarebbe anchor cosa assai degna d'esser intesa il narrare quel che li dottissimi philosophi argutamente del furor poetico intesero,<sup>33</sup> ma per non esser troppo lungo alla essamination di più avidi et curiosi ingegni lo ripongo, alli quali anchor lascio l'interpetrare come alli dolci canti d'Orptheo li fiumi et le pietre d'haver orecchi mostrassino et l'indomite fiere la lor selvatichezza lasciassino, et come la sovave cithara d'Aphione constrinse che in edificare le thebane mura le stesse pietre se ordinassino.<sup>34</sup> Né m'affaticarò, fra le diverse opinioni che ho raccolte, nominare il primo inventor di versi, perché tra 'l variar di secoli e le varietà di lingue son varie tentioni.<sup>35</sup> Molte altre cose che harei da dire anchora lascio per esser laconico. Né queste parolette che mi sono occorse havrei già dette, perché non era mia intentione ragionar d'eloquentia, né di poesia, ma di fare breve prefazione a la description che come sapete ho fatta de l'aminissimo sito napolitano. Pure la cagion che a questa lunga digressione mi ha spinto, sperando che non sia disdicevole, è che per vedervi ne' vostri giovenili anni coltissimo giovane, || [c. B4v] mi par che siate et de l'una e de l'altra facultà così avido che la elegante industria, che usate nel ridurre le amorse inventioni con ornate et candide parole ad ordine di terminati numeri, di

<sup>32</sup> Cfr. Landino, *Proemio al Comento sopra la Comedia*, X. 65-66 («non senza cagione dixonò gl'antichi Apolline et nove Muse havere la tutela de' poeti»).

<sup>33</sup> Cfr. ivi, XI, 1-2 («Né giudicai da pretermettere quello che del divino furore de' poeti intesono gl'antichi philosophi»).

<sup>34</sup> Cfr. ivi, XII, 5-12 («Orptheo, el quale per nessuna altra cagione dicono havere con la cytara potuto fermare e fiumi, muovere e saxi, mitigare le fiere, se non perché con la suavità de' suoi versi potè reprimere l'empito et el furore di molti [...]. Costrinse Amphione col suave suono della cithera le pietre che insieme s'ordinassino, et le mura di Thebe facessino»). Il Fuscano tornerà ad occuparsi di questi temi, applicati alla poesia, nel corso del primo canto ove, tra l'altro allude nuovamente ai miti di Orfeo e di Anfione: «mi par la cethra con che i prischi Numi / movean gli sassi, & fean firmar gli fiumi» (I. 78, c. G3v).

<sup>35</sup> Cfr. ivi, XII, 19-23 («Né m'affaticherò al presente investigare quello che vaggiamo da Plutarco con diligentia essere cerco nel suo libro *De musica*, chi primo fussi appresso de' Greci inventore di versi, et in quale età e lyrici, in quale gl'heroici, in quale gl'elegi fussino trovati, perché è difficile in tanta varietà d'opinioni pronunziare el vero»).

misurate syllabe<sup>36</sup> et de accomodate sententie, dona indicio che non senza il favor del celeste influxo<sup>37</sup> a questo siete nato. Et si da così fatta bellezza mai non vi dipartite, né cosa più vaga, né gemma più ricca, né vita più viva per l'imortal vivere trovar porete. Oltre di questo, dopo nostra amicizia, ho visto fiorir in voi uno ingegno nobilissimo notrito dalla già fruttifera dottrina di misser Pietro Summontio,<sup>38</sup> homo dottissimo et d'ogni parte di virtuosi et honesti costumi così ornato che a giorni nostri è stata persona di raro essemplio. Da tutte queste et altre bone parti che in voi conosco, ho preso ottima coniettura che s'a così dolce studio, a così bello essercitio, a così riposata fatica et a così magnanima impresa, accompagnato da virtuose operationi, perseverarete, acquistarete quella sopra ricchezza che con voi crescerà et con voi viverà sempre et dopo questo stato alla eterna beatitudine vi sarà duce. Et benché io pensi che tutte queste cose che v'ho dette, et per aventura ass[a]i più, siano da voi fra le dotte carte non solo state viste et considerate, ma poste in es||sercicio,<sup>39</sup> [c. C17] niente di meno le degne memorie et li chiari nomi di quelli tra quali il signor Ioan Francesco Caracciolo,<sup>40</sup> vostro materno avo, immortalmente vive, et qual ottima lyra degli amorosi poemi dal venerando simulachro di Muse, messer Iacobo

---

<sup>36</sup> Cfr. ivi, XII, 2-5 («ne' primi uomini ne' quali s'excitò et destò alchuna religione, *statim* nelle laudi di Dio, et nelle loro prece ponessino lo 'ngegno, et usassino industria di fabricare oratione più elegante, et ridurre le parole in certo ordine, et collegarle con terminati numeri et piedi»).

<sup>37</sup> Cfr. ivi, IX, 246 («sanza dubio da celeste influxo gli procede ogni spetie di poesia»).

<sup>38</sup> Fuscano è l'unico a testimoniare sull'Alois come discepolo di Pietro Summonte, lasciando così intendere anche il suo presunto gravitare nell'orbita pontaniana (cfr. Cap.I, § *Tra Bianchi della Giustizia...*)

<sup>39</sup> Cfr., per l'intero periodo, Trissino, *Epistola de la vita, che dee tenere una donna vedova* (Roma, Degli Arrighi, 1524): «E quantunque mi persuada, che molte di quelle cose, le quali ora vi scrivo, e per aventura tutte, siano state prima per voi non solamente considerate, ma ancora esercitate». Si ricordino i quattro sonetti pervenuti dell'Alois (cfr. GIRARDI, *sub voce*, e Cap. I, *Appendice*).

<sup>40</sup> Giovan Francesco Caracciolo era il padre di Ippolita Caracciolo, madre dell'Alois, e di Pietro Antonio, suo zio (Cfr. FABRIS, tavola VIII). Su di lui si veda SANTAGATA 1976, ma soprattutto il ricco capitolo in SANTAGATA 1979, pp. 24-87.

Sannazaro, non poco celebrato risona,<sup>41</sup> devrebbe esser fiamma ardentissima d'accendervi ad ogni preclara impresa.<sup>42</sup> Et si mai pietoso ricordo vi punge di quella viva phenice del signor Pier'Antonio Caracciolo<sup>43</sup> vostro zio, lo cui bel stilo la sua morte fa viva, devriavi accendere a donar di voi maggior spettatione di quella che da lui si sperava. Queste mie parole se a pò voi havranno qualche peso, ho giudicato che al virtuoso vostro animo debbian'essere grate et a mia cordial affetione convenienti,<sup>44</sup> et pensando d'haver'acceso chi arde et d'haver giunte ali a chi vola, lascio di voi l'assunto alla vostra natural virtù che seco vi tira.<sup>45</sup> Et poiché mi havete spinto a poner' in opra il più volte tra noi ragionato pensiero di parlar di questo bel sito di Napoli, la cui amenità ne la sua copia mi ha sommerso, et con la mia forza dispare al suo peso, mi son posto a scriver di lui qualche cosetta. Dico che tal sito tra le reggioni marittime è bellissimo et d'ogni parte tanto ben dalla natura ornato che, s'il preponesse a tutti quelli || [c. C1v] che nel settentrione, ne l'occidente et nel mezzo giorno ho visti, non senza suo dignissimo merito li conveneria. Atteso che di vaghezza è amplissimo, d'abondantia ha tutte quelle cose delle quali l'humano appetito puote satisfarsi. Anzi di tutte le cose che qui abondevolmente si trovano, in l'altre

---

<sup>41</sup> Il riferimento è al celeberrimo passo di Sannazaro, *Arcadia*, egloga X, vv. 40-42 («Ma a guisa d'un bel sol fra tutti radia / Caracciol, che 'n sonar sampogne o cetere / non troverebbe il pari in tutta Arcadia»). E più avanti, prosa XI, 7 («le merite lode del mio virtuosissimo Caracciolo, non picciola gloria de le volgari Muse»).

<sup>42</sup> Cfr. Landino, *Proemio al Comento sopra la Comedia*, VIII. 114-116 («E chi non sa che la fama et la gloria di quegli che già morti sempre vivono è ardentissima fiamma, la quale sempre accende e pecti humani ad ogni preclara virtù et doctrina?»).

<sup>43</sup> Cfr. la voce di PARENTI 1976.

<sup>44</sup> Cfr., per l'intero periodo, Trissino, *Epistola de la vita, che dee tenere una donna vedova* (Roma, Degli Arrighi, 1524): «Oltre di questo avendo compreso d'allora in qua [...] che le mie parole apo voi hanno sempre avuto qualche minimo peso, ho giudicato dever essere et al vostro ca(n)didissimo animo grato, et a la mia vera, e semplice benivolenzia convenevole».

<sup>45</sup> Cfr. Landino, *Proemio al Comento sopra la Comedia*, VIII. 120-123 («Ma perché conosco essere al tutto superfluo o accendere chi arde, o incitare chi per se stesso corre, non m'affaticherò con più lunga oratione, illustrissimi signori nostri, in persuadervi quello ad che la benigna vostra natura sempre vi tira»).

parti a pena qualcuna di esse si trova. Et quasi non si pò bramar cosa alcuna per lo viver humano che la terra qui non produca. Et perdonimi ogni città che, così ben servita dal mare, così ben nutrita da la terra et così da clemente aere sempre conservata, di gran lunga non si pò tenere. Lascio di narrare le infinite eccellentie della città, che si goden di tal sito, perché la irradiatione del suo splendore, la eternità di sua fama et la gloria di sua generosa nobiltade merita degnamente tutto il cumulo et l'amplitudine de l'oratoria et della poetica facultà in sue laudi adunare.<sup>46</sup> Et si quella dolce maestà, che dalla natura viene, invita ogni animo gentile a portarli singularissima affetione, a me, con la debita reverentia che l'ho sempre portata et porto, così rozzo et mal colto come mi trovo, ha invitato a ragionar del suo bellissimo sito ne l'humil stilo d'ottava rima, hoggi da eccellenti scrittori più che per adietro frequentato, tra' quali dalla candidezza del raro spir||to [c. C2r] di misser Ludovico Ariosto hoggi meravigliosamente si vede illustrato. Et benché il soggetto sia tale, che quanto più di quello si parla tanto più resta di poterne dire, non ho possuto a l'amoroso stimolo di vostre persuasioni negar di satisfare. Onde, quanto conosco il dir mio dissimile alla bellezza del loco, tanto voi sarete inescusabile d'haver voluto inestar su la quercia il pero. Et perché osservan li eruditi scrittori di presupporre il nome della cosa di che si tratta nel principio d'ogni lor trattato, havend'io da ragionar di cose liete, dilettevoli, floride et gioconde, m'ha parso da l'ombra della bellezza poetica toglier qualche ornato velo et, sotto quello, dar nome a questa mia cosetta Tripudio di NYMPHE NAPOLITANE, et con quelle andarmi giocando per le gioconde et amene parti del sito già detto, chiudendo il dir mio con

---

<sup>46</sup> Lo spunto potrebbe essere sannazariano. Cfr. *Arcadia*, prosa XI, 7 («E sopra tutto mi piacque udirla comendare [la città di Napoli] de' studi de la eloquenza e de la divina altezza de la poesia»).

l'inchiodersi<sup>47</sup> loro a ballare in quella verde foresta, de la quale non senza poetico artificio si ragiona, né meno a le nymphe senza misterio s'allude, ma convien che rompa la noce chi vole gustar suo frutto. Li concetti miei son castamente ombreggiati et cautamente tessuti, et quando li veri loro sensi saran gustati, poran forse dilettere a quelli che son' hora et a quelli che dopo lor verranno. Et a questa città saranno per aventu || ra [c. C2r] tanto più grati, quanto vedrà sue belle membra non in marmo intagliate, né in tavole dipinte, ma, fra quelle colorate parole che le Muse m'han concesse, dal vivo ritratte da coltissimi spirti vagheggiare.

IO. BERARDINO

FUSCANO



[c. C3r]

---

<sup>47</sup> Si noti le allitterazioni «giocando per le gioconde...» e «chiudendo... con l'inchiodersi»

## Canto Primo

- 1 Quando Natura in più vaghi colori  
con l'apparer de l'alba s'accompagna  
e a rider move il variar di fiori,  
mentre l'herbette di rogiada bagna,  
l'aura scherzando tra rosati odori  
fa di puro aër piena ogni campagna,  
e al dolce suon di più soavi note  
s'apren del cielo l'infiammate rote.
  
- 2 Spiran poi tal'odor di loco in loco,  
il bel narcisso col frondoso achanto,  
il candido ligustro e 'l giallo croco,

---

1. Le prime cinque ottave si inseriscono nel filone dell'esordio primaverile (cfr. SCHELUDKO, CATENAZZI p. 85), come lasciano intendere il richiamo a Flora e al «bianco Thoro» (cfr. ott. 4). L'io narrante e protagonista, che nel corso del poemetto verrà chiamato «Philologo» (cfr. ott. 49), si risveglia all'alba nel contesto di un tipico *locus amoenus* (cfr. CURTIUS pp. 219-23) che verrà variamente dettagliato nel corso dei due canti e che coincide col sito napoletano (cfr. qui Cap. II, § *Napoli, locus amoenus*).

Va notata la quadripartizione di questa ottava proemiale (come di molte altre), alquanto polizianesca e 'concertata', più che adatta alle esigenze descrittive di questo segmento narrativo. Paronomastica la rima *accompagna : campagna*.

3. *rider*: è il primo di una serie notevole di riferimenti alla Natura 'ridente' ed ai suoi elementi; *variar di fiori*: la varietà cromatica dei fiori (cfr. ott.3: «variar di canti»).

4. *di rogiada bagna*: cfr. Poliziano, *Stanze per la giostra*, I, 77 («Zefiro il prato di rugiada bagna»).

5. *l'aura scherzando*: cfr. Poliziano, *Stanze per la giostra*, I, 70 («u' scherzando tra' fior' lascive aurette»); *rosati odori*: sinestesia, profumi di rose;

5-6. *l'aura ... aere*: cfr. RVF, 113, vv. 10-11 («l'aura dolce e pura / ch'acqueta l'aere»).

7. *soavi note*: cfr. RVF, 239, v. 7 («soavi note»).

8. *l'infiammate rote*: cfr. RVF, 50, v. 15 («come 'l sol volge le 'nfiammate rote» da intendersi, per SANTAGATA 1996, p. 257, con «de ruote fiammeggianti» del carro del Sole). Il verso indica, mediante una perifrasi, il sorgere del sole.

2. Al primo verso che accenna al diffondersi («Spiran») dei profumi dei fiori, segue un loro catalogo cromatico (da ricondurre al «variar di fiori» dell'ott. 1). Al senso dell'olfatto è affiancato, dunque, quello della vista. Equivoca contraffatta la rima *a canto : achanto*.

1. *Spiran* : si diffondono.

2. *bel narcisso*: l'aggettivo allude probabilmente al mito del giovane Narciso narrato in Ovidio, *Metamorfosi*, III, vv. 339-510; *frondoso achanto*: cfr. Virgilio, *Georgiche*, II, v. 119 («frondentis achanti»).

3. *candido ligustro*: il candore del ligustro deriva da Virgilio, *Bucoliche*, I, v. 18 («alba ligustra»), permeando buona parte della tradizione letteraria. Si veda, in area trecentesca

l'adorno giglio col vago amaranto,  
 le rose a guisa d'un vermiglio foco  
 et le viole pallidette a canto,  
 ché l'alma intent'al riso et a l'odore  
 gode in se stessa et pende d'ogni fiore.

- 3 Il sottil dolce variar di canti  
 ch'in vaghe piume li dipinti augelli  
 fanno alternando ralegrar gli amanti,  
 fra l'acque fresche et floridi arboscelli,  
 dan voce a tutte valli risonanti,  
 ch'a sua dolcezza ogn'alma par che appelli, || c. C4r  
 talché quell'harmonia tanto inudita  
 dico ch'è imagin di celeste vita.
- 4 Spiegava in giro ogni arbor suoi bei rami  
 carichi di fiori et di gemmate fronde,

---

ad esempio, il solo Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XXVI, 4 («bianchi ligustri») e, più avanti, Ariosto, *Orlando Furioso*, X, 96 («candidi ligustri»).

4. *amaranto*: il rubicondo fiore che non appassisce, simbolo di incorruttibilità (cfr. Sannazaro, *Arcadia*, prosa X, 55: «de rubiconde spighe de l'immortale amaranto»).

6. *viole pallidette*: il pallore delle viole è un *topos* letterario assai diffuso. Tra le fonti classiche, cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, XXI, 14 («violeae albae»), e Virgilio, *Bucoliche*, II, v. 47 («pallentis violas»). Per quanto il «pallidette» potrebbe qui ricordare per assonanza RVF, 162, v. 6 («amorosette et pallide viole»), più probabilmente cfr. Sannazaro, *In quel ben nato avventuroso giorno*, v. 7 («pallidette e candide viole»).

7. *che*: con valore consecutivo, riprende il «ta» del v. 1; *riso*: cfr. il «rider» dell' ott. 1.

3. Al piacere dato ai sensi della vista (dai fiori) e all'olfatto (dai loro profumi) si unisce ora quello dell'udito. Anacoluto vv.1-3

1. *variar di canti*: crea una sorta di *pendant* col «variar di fiori» di ott. 1.

2. *dipinti augelli*: cfr. Virgilio, *Georgiche*, III, v. 243 («pictaeque volucres») e Poliziano, *Stanze*, I, 90, («Li augelletti dipinti»). Un celebre catalogo di questo colori 'ornitologici' è in Ariosto, *Orlando Furioso*, XXXIV, 50 («gli augelletti vaghi / azzurri e bianchi e verdi e rossi e gialli»).

4. *acque fresche*: cfr. RVF, 126, v. 1 e 323, v. 28.

5. *ch(e)*: con valore consecutivo (tanto che sembra...).

8. *imagin di celeste vita*: si palesa, sin da queste prima ottave, la connotazione del sito napoletano come luogo ameno, ma anche come giardino edenico (cfr. ott. 11: «giardin celest(e); ott. 24: «giardin d'Adamo»).

4. Inclusive le rime *richami* : *hami* e *bionde* : *onde*.

mostrava Flora i ricchi suoi richami  
 al bianco Thoro in più vaghezze bionde,  
 spandeva Amor sue reti, lacci et hami  
 per prender fere, augelli et pesc'in l'onde,  
 e al dolce matutin di Philomena  
 l'aria già fosca si faceva serena.

- 5 La bella Clytia tutto di rogiada  
 bagnando giva 'l suo leggiadro aspetto,  
 et che 'l girasse a chi facevan strada  
 le tenebre et le stelle in l'alto tetto,  
 via più mostrava sua vaghezza rada  
 al biond'Apollo, nel sorger dal letto,  
 la lucida, serena et lieta aurora,

---

3. *Flora*: dea italica dei fiori, dei giardini e della Primavera, sposa del vento dell'ovest Zefiro. In suo onore si celebravano, dal 28 aprile al 3 maggio, le feste dette 'Floralia' (cfr. Ovidio, *Fasti*, 5, 239); *richami*: cfr. ott. 10 («di ricami di rose et di viole»).

4. *bianco Thoro*: cfr. Virgilio, *Georgiche*, I, vv. 217-18 («candidus Taurus»), da riferirsi alla costellazione primaverile del Toro (21 aprile – 21 maggio). Il riferimento è in linea con l'esordio primaverile e con le topiche caratteristiche del *locus amoenus*; *vaghezze bionde*: cfr. ott.5 («vaghezza rada»).

5-6. *reti, lacci et hami*: come osserva SANTAGATA 1996, p. 796 a proposito di RVF, 62, v. 7 («le reti indarno tese»), 181, v. 1 («una leggiadra rete») e 263, v. 7 («d'Amor visco [...], o lacci o reti») si tratta dell'immagine di Amore come «uccellatore» e, nel nostro caso per l'aggiunta degli ami, come pescatore (per cui cfr. ulteriormente Cappellano, *De Amore, Unde dicatur amor*: «Come il pescadore che con sua esca e con suo amo s'ingegna di prendere i pesci, e così è quelli ch'è preso d'amore»). La serie ternaria *reti – lacci – hami* corrisponde specularmente alle 'prede' *ferè – augelli – pesci* del v.6.

7. *Philomena*: metonimia per usignolo, con richiamo al mito ovidiano di Progne e Filomena (cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 424-674).

8. *aria...fosca*: Cfr. RVF, 223, v. 12 («Vien poi l'aurora et l'aura fosca inalba»); *già*: con valore temporale e per esprimere continuità ('fino a quel momento').

## 5. Iperbato vv.1-2.

1. *Clytia...rogiada*: metonimia per il girasole, il fiore in cui si trasformò Clizia, dopo aver diffamato la sua rivale in amore per il Sole, Leucotoe. Apollo da allora non rivolse più il suo sguardo su Clizia che, disperata, cominciò a deperire, nutrendosi solo di lacrime e di *rujiada*, fissando tutto il giorno il volto del dio di cui seguiva il giro. Le sue membra finirono con l'aderire alla terra e il suo corpo si mutò in un fiore (cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 206-70).

3. Si tratta di uno dei casi in cui il verseggiare di Fuscano si fa più incerto, creando disagi anche per la parafrasi: colui al quale lasciavano strada le tenebre e le stelle, ovvero Apollo (il sole).

4. *alto tetto*: metafora per cielo.



quand'io dal notturn'uscio ero già fora.

- 6 Vago sol di cercar di sponda in sponda  
deserte piagge, incolti hermi et foreste,  
dovunque un cerchio di monti circonda || c. C4v  
alcun bel sito amen' o vero agreste,  
una campagna florida et gioconda,  
tutt'irrigata dal favor celeste,  
agli occhi miei s'offerse alhor sì adorna  
che mi dicea ridendo: «hor qui soggiorna».
- 7 «Soggiorna qui», mi pareva che dicesse  
ogni pianta et ogni herba et ogni fiore,  
«ché questo loco per suo proprio elesse  
Bellezza, et per trastull'anchor d'Amore,  
né mai Natura di sua man' impresse  
opra maggior, di vaghezza maggiore,  
per dar tanto piacer quanto conviensi

---

6. L'itinerario dell'io narrante lungo l'amenò sito partenopeo è allusivamente letterario e, in vari luoghi, guarda più o meno esplicitamente al percorso di Dante *viator* verso il Paradiso terrestre, come ben si intende sin da queste ottave proemiali (Cfr. Cap.I, § *Napoli, locus amoenus*). Ricca la rima *foreste : agreste* e *circonda : gioconda*.

1-2. *Vago sol di cercar...foreste*: cfr. *Purgatorio*, XXVIII, vv. 1-2 («Vago già di cercar dentro e dintorno /la divina foresta spessa e viva»).

2. *deserte piagge*: cfr. *Inferno*, I, v. 29 («piaggia diserta») ma piuttosto, al plurale, Sannazaro, *Arcadia*, Prologo, 4 («deserte piagge»); *hermi*: luoghi solitari, si veda anche RVF, 304, v. 4 («cercai per poggi solitarii et hermi»).

3. *amen'o vero agreste*: incolto, rustico e dunque ameno, piacevole, per chi è in cerca di solitudine.

5. *campagna*: cfr. *Purgatorio*, XXVIII, v.5 («prendendo la *campagna* lento lento»).

8. *ridendo*: torna il tema del sorriso della Natura, cfr. ott. 1 e 2; *hor qui soggiorna*: potrebbe ricordare Boccaccio, *Amorosa visione*, 48, vv. 58-59 («Or qui alquanto per questa fiorita /campagna dolcemente ti riposa»).

7. Si segnala la ripresa capfinida (anadiplosi) con l'ottava precedente; anafora v.2; epifora v.6.

2. *ogni...ogni*: il ricorso all'anafora consente al poeta di coinvolgere, scandendoli, diversi elementi della Natura, ognuno dei quali sembra rivolgere all'io narrante un esplicito appello a sostare presso di loro.

4. *trastull[o]...d'Amore*: il tema del "trastullo" di Amore è in RVF, 72, v. 51 riferito agli occhi di Laura («il lume in cui Amor si trastulla»). Il verbo è di origine dantesca (*Purgatorio*, XVI, v. 90).

6. *maggior...maggiore*: come al v. 2, qui l'autore si serve al contrario dell'epifora, figura dell'insistenza, per amplificare la bellezza del sito in cui il protagonista si sta aggirando.

a tutte voglie human' e a tutti sensi».

- 8 «Come tu sai», anchor parlava il sito,  
«sotto clement' et più temprato cielo  
tu non vedest'igual piaggia né lito  
al mio difeso al caldo et ancho al gielo,  
ogn'animo gentil resta irretito  
da la vaghezza ch'al mio grembo io celo,  
vieni a veder s'ovunque gl'occhi giri  
trovar poi porto a tutti tuoi desiri». || c. D1r
- 9 Io che 'l gran giogo d'un colle girava,  
dando fatica a l'affannate membra,  
dovunque il vago spatio risg[u]ardava,  
la cui bellezza ogni piacer rimembra,  
un novo giorno agli occhi miei temprava  
la dolce vista ch'a null'altr'assembra,  
e 'l contemplar del suo florido riso  
fa anchor giocond'ovunque porgo il viso.
- 10 A chi dir pensa con ricche parole  
del loco adorno la vaga pittura,

---

8. Anastrofe vv. 3-4. La rima (*gli occhi giri* : *desiri*) è tipicamente petrarchesca (cfr. RVF, 17, vv. 3-6 e RVF 159, vv. 1-4).

2. *sotto...temprato cielo*: cfr. Bembo, *Stanze*, 1 («dà sotto 'l puro e temperato cielo» : *caldo né gielo*).

5. *animo...irretito*: preso alla rete, cfr. ott. 81.

9. Ricche le rime *membra* : *rimembra* (cfr. I. 59) e *girava* : *temprava*.

1. *gran giogo d'un colle*: più che sulla sommità di un colle, il protagonista sta piuttosto girando intorno alle sue pendici (per un analogo significato di “giogo”, cfr. Poliziano, *Stanze per la giostra*, I, 70: «Nel giogo un verde colle alza la fronte»). Per *gran giogo*, cfr. *Purgatorio*, V, v. 116. Come si vedrà tra breve, l'io narrante sta alludendo alle falde delle due cime vesuviane (cfr. ott. 15 sgg.)

5. *un novo giorno...temprava*: cfr. *Purgatorio*, XXVIII, v. 3 («ch'a li occhi temprava il novo giorno»).

6. *dolce vista*: sintagma assai frequente in RVF e nella tradizione letteraria, di ascendenza ciniana, tradizionalmente riferito alla donna amata. Cfr. però, nello specifico, RVF, 188, v.13 («la dolce vista del beato loco»).

7. *riso*: torna ancora il motivo delle ottave 1, 2 e 5.

10. Iperbato vv. 1-2. Da notare gli *adynata* dei vv. 3-4 mediante i quali l'io narrante rende l'ineffabilità del luogo che sta descrivendo. Ricca la rima *pittura* : *Natura*.

saria possibil pria dar lume al sole  
et insegnar bell'opre a la Natura,  
li ricami di rose et di viole,  
tra gelsomin' et lor viva verdura,  
forse a Thalia et a tutt'altre lyre  
darian da contemplar più che da dire.

- 11 Cred'io che lo più bel Natura scelse  
di tutti lochi et ameni paesi,  
et dal più car suo parco arbori svelse,  
non soggetti a stagion', a tempi o a mesi,  
et qual miracol de le cose eccelse  
dato in riposo degli humani pesi, || c. D1v  
per adornar ne venne di sua mano  
questo giardin celest' et non mondano.
- 12 Il tenero lavor di frondi et fiori  
entra negli occhi così vagamente  
che, cessato 'l veder dagli colori,

---

5. *ricami*: cfr. gli analoghi «richami» di Flora in ott. 4.

6. *gelsomin(i)*: fiore tradizionalmente boccaccesco (cfr. ad esempio *Comedia delle ninfe fiorentine*, cap. XXVI, 17; *Decameron*, giornata III, introduzione, 6). Cfr. anche Sannazaro, *Arcadia*, Prosa IV, 13 e Prosa X, 51.

7. *Thalia*: una delle nove Muse o una delle tre Grazie. Se è da interpretare come Musa, considerando anche il successivo uso metonimico di 'lyre', va forse fatto riferimento al suo essere protettrice sì della commedia e della poesia giocosa, ma anche di quella più propriamente 'idillica'.

8. Perifrasi per designare l'afasia delle stesse Muse a fronte della bellezza del luogo.

11. Paronomastiche le rime *scelse* : *svelse* (con *excelse* cfr. RVF, 318) e *pesi* : *paesi*.

2. *lochi et ameni paesi*: va notato l'implicito riferimento al *topos* del *locus amoenus*.

4. *non soggetti a stagion(i)...*: perifrasi per 'sempreverdi'. Il mancato scorrere del tempo è uno dei tratti caratterizzanti il *topos* suindicato.

8. *giardin celest(e)*: è significativo che il Fuscano accosti al *locus amoenus* il riferimento, ad esso del resto ricollegabile, al Paradiso terrestre (cfr. GRAF, AVALLE, CURTIUS pp. 189sgg.), una scelta che accresce esponenzialmente la caratterizzazione edenica del sito napoletano e sostanzia a suo modo la componente 'dantesca' del poemetto (cfr. Cap.I, § *Napoli, locus amoenus*).

12. Questa e la successiva ottava sembrano continuare a rielaborare il motivo, ormai ampiamente sviluppato nelle precedenti stanze, del piacere dato dalla Natura ai sensi della vista e dell'olfatto. Inclusiva la rima *vagamente* : *mente*.

resta lor stampa impressa nella mente,  
et le reliquie di soavi odori  
dentr' il ricordo stan sì che si sente  
su' odorifer' aura così intera  
che ovunque vai ti segue primavera.

13 Veder l'herbette rogiadose et fresche,  
poste tra gemme et liquidi cristalli,  
con l'aria viva qual mi par che riesche  
da più sanguigni fiori, bianch' et gialli,  
ogn'anima gentil convien s'invesche  
a contemplarvi gli amorosi balli  
che Vener vaga col suo bello Adone  
et altre Nymphes fan d'ogni stagione.

14 Credev'io forse star colà dov'era  
quel florido et bel prat'ove fu ratta

---

4. *stampa*: lemma dantesco, 'impronta, ricordo' (cfr. *Purgatorio*, VIII, v. 82 e *Paradiso*, XVII, v. 9)

5. *reliquie*: latinismo, 'ricordi'.

13. Iperbato vv. 1-5 (*Veder...convien*). Paronomastica *fresche: riesche*.

1. *herbette rogiadose et fresche*: ricoperte della fresca rugiada mattutina. Si veda, tra gli altri, Sannazaro, *Arcadia*, Prosa II, 5 («erbette rogiadose») Il sintagma «erbette fresche» è assai ricorrente nei testi boccacceschi (ma pure ancora in Sannazaro, *Arcadia*, egloga 2, v.97 e egloga 10, v.94).

2. *liquidi cristalli*: acque limpide, cfr. RVF, 219 v. 3 («'l mormorar de' liquidi cristalli»).

4. *sanguigni fiori*: fiori rosso sangue, cfr. Sannazaro, *Arcadia*, Prosa IV, 10-11 («fiori ... sanguigni»).

5. *s'invesche*: si invischi, si lasci adescare, sedurre, prendere col vischio. Cfr. ott. 98.

6. *amorosi balli*: cfr. RVF, 219, v. 7 («al suon delli amorosi balli»), da intendersi per BETTARINI, p.1022, come «il moto armonioso, i giri degli uccelli, il movimento ritmico delle acque [...], insomma quel tutto della natura che fedelmente parla d'amore»)

7. *Venere ... Adone*: per questa celebre coppia mitologica, cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, X, vv. 503-59 e vv. 705-39.

14. Il catalogo floreale, compilato in margine alla più consueta tradizione, nelle ott. 2 e 13, inducono l'io narrante ad aver l'impressione di aggirarsi in un «prato» di edenica bellezza (laddove anche il prato è elemento tipico del *locus amoenus*). Si tratta, tuttavia, di un prato particolare, che contribuisce non solo a sostanziare il *topos* indicato, ma il palese riecheggiamento dantesco di questo esordio, come il primo membro di questa ottava scopertamente mostra. Ricche le rime *era : panthera : fera*, inclusiva e poi ricca la serie *ratta : atta : tratta*, inclusiva *diviso : viso*.

Proserpina, et si come la panthera ||  
 tien la vaghezza alhor di sua pelle atta  
 ché vagheggiar li piace qualche fera  
 per pria l'uccider ch'a sé l'habbia tratta,  
 così da me mi parv'esser diviso  
 tosto che a tal bellezza io pors'il viso.

c. D2r

15 Stav'io mirando alquanto di lontano  
 quello tranquillo et ben riposto seno,  
 dove in duo corpi un monte in mezzo 'l piano  
 sorgeva tutto fertil' et ameno,  
 il quale fu 'n tempo albergo di Vulcano

---

1-3. *Credev'io [...] Proserpina*: cfr. *Purgatorio*, XXVIII, vv. 49-51 («Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera»). Cerere, madre di Proserpina rapita dal dio degli inferi Plutone, ottenne che sua figlia potesse ritornare da lei ogni anno per un breve periodo, coincidente con la primavera. Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, V, vv. 341-571, ma nello specifico i vv. 385-396 ove è appunto efficacemente descritto il prato-*locus amoenus* ove fu consumato il ratto («Silva coronat aqua cingens latus omne suisque / frondibus, ut velo, Phoebeos submovet ignes. / Frigora dant rami, varios humus umida flores: / perpetuum ver est. Quo dum Proserpina luco / ludit et aut violas aut candida lilia carpit [...]»).

3-6. *panthera*: in Plinio le pantere attirano le loro prede più che con la 'vaghezza' della pelle con l'odore del corpo, cfr. *Naturalis Historia*, VIII, 62 («Panthera et tigris macularum varietate prope solae bestiarum spectantur, ceteris unus ac suis cuique generi color est [...]. Pantheris in candido breves macularum oculi. Ferunt odore earum mire sollicitari quadrupes cunctas, sed capitis torvitate terreri; quam ob rem occultato eo reliqua dulcedine invitatas corripunt»). Il riferimento andrà piuttosto a Landino, *Comento, Inferno*, I, vv. 31-36 («Plinio afferma essere tanto bella, et di tanta gratia la sua pelle che ogni fiera la desidera»).

7. *da me mi parv'esser diviso*: cfr. RVF, 292, v. 3 («m'avean sì da me stesso diviso»). La rima *diviso : viso* è tipica dell'*amor de lonh*, ma non viene qui utilizzata in tale accezione. Cfr. piuttosto RVF, 323, vv. 25 sgg. («In un boschetto novo, i rami santi / fiorian d'un lauro giovenetto et schietto / ch'un delli arbor' pareva di paradiso / et di sua ombra uscian sì dolci canti / di vari augelli, et tant'altro diletto / che dal mondo m'avean tutto diviso»).

15. L'ottava è un'ampia perifrasi descrittiva del particolare profilo napoletano del Vesuvio e del Monte Somma («in due corpi un monte in mezzo 'l piano»), che verrà sviluppata nelle successive stanze. Per una 'descrizione' invero più minuziosa delle peculiarità naturalistiche delle due cime vesuviane si dovrà attendere il Celano (*Notizie*, Giornata X, pp.738 sgg.). Inclusiva la rima *sparse : arse*. Va segnalata la ambigua forma «nel cui» (v.7), che vale «nel quale», un uso della prep. articolata e del relativo sul quale Fuscano indulge spesso nel corso dei due canti.

4. *fertil' et ameno*: cfr. Boccaccio, *Scrivon alcun Partenopé, sirena*, v. 8 («questa terra fertile e amena»).

5. *albergo di Vulcano*: cfr. Virgilio, *Eneide*, VIII, v. 422 («Vulcani domus»).

com'hor di Baccho et di suoi thyrsi è pieno,  
nel cui quando Vulcan sue fiamme sparse  
lasciò (come hor si veden) le pietre arse.

- 16 Spiega 'l bel monte le sue falde vive  
d'ogni suo lato così facilmente  
che senza affanno alcun par che s'arrive  
su l'una et l'altra fronte alt'igualmente,  
da l'una fronte le gemmate rive  
vanno a bagnarsi al mar dove fûr spente  
l'audaci lingue de le fiamme antiche  
anchora impresse in quelle piagge apriche. || c. D2v
- 17 Folti arboscelli sotto curvi fasci  
d'intrecciati lor rami usanza inchina  
chi verso 'l monte par che gir se lasci  
a guisa di fuggir da la marina,

---

6. *Baccho...thyrsi*: il riferimento va alla falde del Vesuvio coltivate a vigneti. Si pensi solo alla 'rassegna' di vini campani che condurranno il Di Falco, *Descrittione*, cc. B1v-B2r («Or che dirai del giocondo e gentil paese di Somma, dove nasce il vin greco cotanto celebrato da Plinio? Or non eccede il fertile monte Vesuvio le lodate valli del monte Emo amato da Virgilio?») o il Del Tufo, *Ritratto*, pp. 51sgg; *thyrsi*: bastoni sormontati da tralci di vite e di edera, solitamente portati dai seguaci di Bacco durante le feste in suo onore.

7-8. Allude alle passate eruzioni del Vesuvio, qui mitologizzate grazie al riferimento a Vulcano. Simile accenno anche in Sannazaro, *Aradia*, Prosa X, 31 («con tempestose fiamme e con cenere coperse i circostanti paesi, sì come ancora *i sassi liquefatti e arsi* testimoniano chiaramente a chi li vede»).

**16.** Ricca *facilmente* : *igualmente*; inclusiva *arrive* : *rive*.

1. *bel monte*: cfr., per un simile riferimento al Vesuvio, Bembo, *Ben devria farvi onor*, v. 2 («Napoli vostra e 'n mezzo il suo bel monte»). Si ricordi in ogni caso il «bel monte» di *Inferno*, II, v. 120.

4. *alt'igualmente*: della stessa altitudine. Giova sottolineare che nel 'costume' partenopeo è invalsa (e irrisolta) la disputa sulla maggiore altezza del Vesuvio o del Somma.

5. *gemmate rive*: cfr. ott. 4 («gemmate fronde»).

7. *lingue de le fiamme*: i fiumi di lava delle passate eruzioni.

8. *piagge apriche*: (latinismo) le spiagge assolate, sintagma assai frequente propagato da RVF, 303, v.6 («piagge apriche»: antiche).

**17.** Si tratta di una delle stanze ove Fuscano sembra padroneggiare con minor sicurezza lo stile dell'ottava rima. L'anacoluto regna incontrastato, andando ad inficiare il contenuto.

al gir carponi vuol che gli occhi pasci  
la pallidetta oliva et verde elcina,  
il vago mirto e 'l bel lentisco in fretta  
giran lor corso al mont' e 'l mont'aspetta.

18 Da l'altro aspetto maiestà dimora,  
che signoreggia 'l bel paese intorno,  
indi dal grembo suo la vaga Flora  
gitta 'l lavor che fa 'l terreno adorno,  
ivi di gemme 'l bel Thauro si honora,  
ch'a rubin, perle e smiraldi fan scorno,  
indi al partirs' il sol già vieta il cielo  
che copra quel terren d'humido velo.

19 L'arbori ad ordin le ramosse braccia  
si porgon carche di pendenti vite,  
l'una folte uve in le sue chiome allaccia

---

5. *gli occhi pasci*: cfr. ott. 21 («pasce l'orecchi»); ott. 49 («si pascon gli desiri»); ott.67 («pascere gli occhi»); canto II, madrigale *Di mirarvi si pasce*.

6. *pallidetta oliva*: cfr. Virgilio, *Bucoliche*, V, v. 16 («pallenti...olivae»); *elcina*: albero mediterraneo, cfr. Sannazaro, *Arcadia*, prosa IV, 16 («altissima elcina») e Prosa V, 28 («fresche elcine»).

7. *lentisco*: albero mediterraneo e 'sannazariano'. Cfr. in più luoghi *Arcadia*, prose III, IX, X.

18. Da segnalare la assai debole 'ripresa' con l'ottava precedente («aspetta/aspetto»). Anaforica la ripetizione «indi...ivi...indi», che veicola la quadripartizione di questa ottava 'descrittiva' assai simile alla n.4.

1. *Da l'altro aspetto*: si ricollega a «da l'una fronte...» di ott. 16. È questa ora la descrizione del Monte Somma, cui sembra alludere il sostantivo «maiestà».

3-4. *Flora*: cfr. ott. 4. La dea italica getta dal grembo il suo «lavor», i «richiami» di fiori dell'ott. 4. Torna, infine, anche l'immagine del *Tauro*, prima «bianco Thor», ancora una volta da intendersi con la costellazione omonima.

6. *rubin, perle e smiraldi*: terna di gemme tradizionali; ricorrono così accomunati solo in Boiardo, *Orlando innamorato*, III, cant. 27, 38 («rubin, smeraldi e perle a meraviglia»)

7. *vieta il cielo*: il verbo *vietare* è qui reso con costrutto latineggiante (*vetare aliquem aliquid facere*).

19. 1. *L'arbori ad ordin*: è probabile il riferimento ai filari dei vigneti.

2. *si porgon carche*: concordanza latineggiante con «arbori»; il 'si' riflessivo appare alquanto superfluo e dettato da esigenze metriche; *pendenti vite*: cfr. Ovidio, *Amores*, I.10, v. 55 («pendentibus vitibus»).

et l'altra ride fra sue treccie ordite,  
tra frondi poi ciascun'uva pro[ca]ccia  
dinanzi al sol sue guancie far polite, || c. D3r  
ch'in negra vesta et ch'in bianca s'adorna  
per far gir Baccho altiero di sue corna.

20 Non lontan' indi nasce un fonte vivo,  
dal cui Natura sotto occolte vene  
manda un chiar, fresco et non molto ampio rivo,  
sempre ondeggiando fra sue piagge amene,

---

3-4. *l'una ... l'altra*: da riferirsi alle «pendenti vite»; *ride*: torna il motivo del ridere già altrove evidenziato (ottave 1, 2, 5, 9).

6-7. Cfr. Poliziano, *Stanze per la giostra*, 84 («Mostronsi adorne le vite novelle / d'abiti varie e con diversa faccia»). Si veda anche Boccaccio, *Comedia delle ninfe*, cap. XXVI («cariche d'uve dorate e purpuree»).

8. *Bacco... corna*: le corna rientrano tra i tradizionali attributi di Bacco-Dioniso. Cfr., ad esempio, Tibullo, *Elegie*, Lib.II, 1, vv. 3-4 («Bacche, veni, dulcisque tuis e cornibus uva / pendeat...»).

20. La zona in cui il protagonista si sta aggirando è certamente la parte orientale della città di Napoli, considerando che di qui a poco si ritroverà nei giardini di Poggioreale. Il «fonte vivo» dalle «occolte vene», cui si fa riferimento in questa ottava, non può che coincidere infatti con il Dogliolo o la Bolla, da cui peraltro si diceva ricevesse le acque il celebre fiume Sebeto menzionato a conclusione della stanza. Cfr. Di Falco, *Descrizione*, c. C7r: «E poi in uno amenissimo piano, dove le fresche acque scaturiscono è Poggio Regale. [...] In questa bella parte sono li acquedotti, quale acqua corre di lungi a Napoli sei miglia vicino ad una ricca e bella possessione delli monaci di San Severino, che ha nome la Pretiosa, dove appare un loco donde a goccia a goccia cade l'acqua, la quale di passo in passo cresce in tanta abbondanza, che, in un loco appresso il Salice, tal crescimento d'acque chiamasi lo Dogliuolo, dal Pontano *Doliolum*, come diresti una botte piena d'acqua, che da' Latini vien detta *Dolium*. E dalla gran copia d'acqua che per le spesso sue bulle par che bullendo faccia empito, quella stessa ampollosa acqua chiamano la Bolla». Il fiume Sebeto (cfr. MANCINI e BRILLANTE), che scaturiva appunto da queste sorgenti alle falde del Somma, attraversava la città dividendosi in due rami: l'uno sfociava nei pressi del ponticello della Maddalena, unico a scavalcarlo, l'altro nella zona attualmente corrispondente alla piazza Municipio ai piedi del Monte Echia.

3. *chiar fresco*: cfr. RVF, 126, v. 1 e, più avanti, l'ott. 29. Anche il Di Falco, nella sua *Descrizione*, ricorda «le [...] chiare, fresche e dolci acque» del Sebeto (c. B1r), ma prima di lui era stato il Sannazaro in *Arcadia* (prosa XII, 40) a invocare: «O liquidissimo fiume, o re del mio paese, o piacevole e grazioso Sebeto che con le tue chiare e freddissime acque irrighi la mia bella patria»; *non amplo*: anche nella successiva ottava l'io narrante definisce il fiume Sebeto un «roscello», ma la cosa non fa meraviglia considerata l'effettiva esiguità di questo corso d'acqua cittadino tutt'oggi scomparso. Cfr. del resto Sannazaro, *Arcadia*, eg.X, v.18 («il bel Sebeto accolto in picciol fluvio») e Prosa XI, 24 («il mio picciolo Sebeto»).



ivi scherzando insieme 'l choro divo  
stassi di Muse, Charite et Syrene  
in compagnia del mar tranquillo et lieto  
a l'incontrarsi col suo bel Sebetho.

21 Fra 'l vago monte e 'l nitido roscello  
godean la lingua, gli occhi e i pied'inseme,  
lodando hor questo et hor guardando a quello  
seno più adorno di bellezze estreme,  
pascea l'orecch'il cantar d'ogni augello  
per quelle rive fin dove 'l mar freme,  
e 'l risonar di loro note gioconde  
facea sonoro il mormorar de l'onde.

22 Movendo a tempo i passi et le parole,  
trovaimi dentr'un grembo assai gentile,  
dove si mira et sempre odorar sole || c. D3v  
un bel fiorito, vago et verde Aprile,  
dove anchor tutta la celeste prole  
viene a godere 'l suo divino stile,  
dove lor gratie tutte hanno diffuse

---

5-6. Probabile parafrasi: Ivi soggiorna, scherzando, il coro divino di Muse, Cariti (o Grazie) e Sirene, in compagnia del mare che si incontra col bel Sebetho alle sue foci.

7. *tranquillo et lieto*: coppia aggettivale forse prelevata (come altri passaggi) da Trissino, trissiniana *Sofonisba*, Atto V, sc. II, v. 107 («tranquilla e lieta»).

21. Ricca *estreme* : *freme*; inclusiva *gioconde* : *onde*.

2-5. Torna il motivo del piacere dei sensi già altrove sviluppato: la lingua gode «lodando» quelle bellezze che gli occhi osservano («guardando») lungo il percorso cittadino.

5. *pascea l'orecchi*: cfr. ott. 17

8. *il mormorar de l'onde*: cfr. RVF, 237, v. 27 («sfogando vo col mormorar de l'onde») e RVF, 279, v. 3 («roco mormorar di lucide onde»), variamente ripresi, tra gli altri, da Sannazaro, *Arcadia*, egloga II, vv. 6-7 («mentre il mio canto e 'l mormurar de l'onde / s'accorderanno...»).

22. L'uso anaforico del «dove» scandisce il ritmo dell'ottava resa, come già altre in precedenza, esplicitamente quadrimembre. Ricca *gentile* : *stile* (cfr. I.115, II.20 e II.87)

1. *i passi et le parole*: camminando ed esprimendo lodi allo stesso tempo.

4. *Aprile*: metonimia per Primavera, la stagione topica del *locus amoenus* già in precedenza indicata mediante il richiamo a Flora (cfr. ott. 4 e 18).

5. *celeste prole*: cfr. il «choro divo» di ott. 20.

le stelle, gli pianeti et l'alte Muse.

23 Com' il saper' human spesso risplende  
nel volto di colui che lo possede,  
sì ch'in vederlo sol tosto t'accende  
un buon voler d'amarlo et dargli fede,  
così l'aspetto di quel loco rende  
un sacro aër felice, et a ch'il vede  
ch'ivi fûr mostra di genti latine,  
anime sempre eccelse et pellegrine.

24 «Trovat'ho forse», io dissi, «quel che bramo  
per dar'a mie fatiche alcun riposo»,  
et come augel che vola al suo richiamo,  
mi posi a gir per quel bel grembo herboso,  
non so si grembo o ver giardin d'Adamo.  
Mi dica ove 'l suo gusto periglioso  
a tutti nocque, se qui nasce 'l frutto  
che fa l'huom tutto di sé privo in tutto. ||

c. D4r

25 «S'ognun'in te», diss'io, «così è beato

---

8. *alte Muse*: cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe*, XLIV, 5 («O alte Muse»).

23. Ottava bimembre con distribuzione del *comparandum* e del *comparatum*.

6. *sacro aër felice*: cfr. RVF, 126, v.10 («aere sacro») e 227, v. 12 («aer felice»).

24. È questa la prima ottava in cui il protagonista, finora io narrante, prende concretamente parola dando voce ai suoi pensieri. Polittoto al v. 8.

2. *per dare...riposo*: cfr. RVF, 320, v. 11 («riposo alcun de le fatiche tante»).

3. *come augel...al suo richiamo*: cfr. *Inferno*, III, v. 117 («come augel per suo richiamo»: Adamo).

5. *giardin d'Adamo*: dopo il riferimento al «giardin celeste» (ott. 11) ancora una volta il protagonista definisce l'amenissimo sito napoletano con una perifrasi che ne sottolinea il carattere edenico.

6. *gusto periglioso*: quello del frutto proibito del giardino dell'Eden.

25-26. Il lamento del protagonista, stanco del proprio essere ramingo e desideroso sin dalle prime ottave di trovare «alcun bel sito amen'ò vero agreste» al fine di «dare a [sue] fatiche alcun riposo», coincide certo con quello dello stesso autore, costretto ad un continuo e quasi dantesco girovagare «di terra in terra» e «di villa in villa» al servizio di Fernandez de Cordova prima, e Gian Pietro Carafa poi (cfr. in generale Cap. I).

25. Ricca la serie rimica *terreno* : *freno* : *sereno*; inclusiva *chiama* : *ama*.

come tu sei, felice almo terreno,  
 lieto sarò tanto io quanto so' stato  
 a le disgratie un caval senza freno,  
 a miglior tempo forse have serbato  
 il mio destino el viver mio sereno,  
 ché 'l ciel da noi talhor' avar si chiama,  
 di quel che si no 'l dona assai più ne ama.

26 Ogn'infortunio mio con qual fortuna  
 cangiar potrò miglior, né più tranquilla,  
 s'ognhor ramingo, tolto da la cuna,  
 di terra in terra andai, di villa in villa,  
 né mai mostromme 'l ciel'altro che bruna  
 sua faccia in far la vita mia intranquilla,  
 forse hor son giunto in quella parte dove  
 havrà 'l mio genio più 'l favor di Giove».

27 Stavomi accolto in atto assai giocondo,  
 porgendo gli occhi in più bellezze rare,  
 quand'un palagio a null'altro secondo  
 mi trasse tutto a dever lui mirare,  
 et nel mirar già mi pareva che 'l mondo  
 per suo diletto non havesse 'l pare, ||  
 et diegl'il nome a sua vaghezza iguale

c. D4v

---

2. *felice... terreno*: cfr. Sannazaro, *Valli riposte e sole*, v. 11 («Oh felice terreno»); *almo*: sacro.

7. *ciel...avar*: cfr. Canto II, madrigale *Madonna l'esser bella* (110), v. 4 («si non fusse stato 'l ciel si avaro»).

8. Come accennato nella *Nota metrica*, talvolta il verso di chiusura crea all'autore qualche difficoltà, con conseguenze sul piano contenutistico.

26. Derivativa la rima *tranquilla* : *intranquilla*.

1-4. Cfr. Boccaccio, *Amorosa visione*, XXXI, vv. 59-60: («Ognora nella faccia persa e bruna / [la Fortuna] mi si mostra crucciata e sempre a fondo / della sua rota mi trae dalla cuna») e Sannazaro, *Arcadia*, Prosa XII, 40 («Baste fin qui a la mia dura fortuna avermi per diversi casi menato»).

1. *Ogn'infortunio mio*: cfr. ott. 48 («lascia star da banda / ogn'infortunio mio»).

3. *cuna*: latinismo, 'culla' (cfr. II. 45 : *fortuna*).

5. *di villa in villa*: cfr. *Paradiso*, XX, v. 39 («di villa in villa»).

27. Ricca *giocondo* : *secondo* (cfr. I.121 e II. 105) e *rare* : *mirare*.

5-6. *'l mondo... non havesse 'l pare*: cfr. RVF, 218, v. 2 e RVF, 263, v. 12 («al mondo non à pare»).

colui che 'l fe' chiamar Poggioreale.

- 28 Mai non fu vista che piacesse tanto  
al riguardare come 'l palagio adorno,  
dov'i giardini et loggie d'ogni canto  
mi spinser che 'l mirassi a torno a torno.  
«Non puote 'l drago», io dissi, «dars' il vanto  
di guardar loco di più bel soggiorno»,  
e i mirti e i cedri, che ascondean le lymphe,  
son degni di chiamarsi ombre di nymphe.
- 29 Li chiari, freschi et lucidi roscelli  
ch'ognun per sé col mormorar suo vago,

---

8. *palagio...Poggio Reale*: il protagonista sta osservando, o più probabilmente si sta aggirando nella villa aragonese di Poggioreale, edificata da Alfonso II il Magnanimo nella zona orientale della città nei pressi dell'acquedotto della Bolla, che ne alimentava le fontane, e su una lieve altura collinare proprio di fronte al profilo del Vesuvio e del Monte Somma (cfr. COLOMBO, PANE, G. TOSCANO).

28. Da notare in questa, come nella precedente ottava, il ridondante uso del verbo 'mirare', una consuetudine lessicale delle *Stanze*, tutte improntate ad una descrizione 'soggettiva' del sito napoletano, e che tornerà con insistenza anche in altro luogo dell'opera, in occasione dei madrigali che, nel Canto II, verranno intonati all'indirizzo della corifea ninfa. Paronomastica *lymphe* : *nymphe* (cfr. *Canzone al Sebeto*).

3. *giardini et loggie*: il palazzo collocato nella villa aragonese di Poggioreale era probabilmente quadrato, a due piani, con quattro torrioni agli angoli uniti al pianterreno da un porticato e, al piano superiore, da un loggiato (cfr. PANE). Quanto alla ricchezza ubertosa dei giardini, con frutteti, vigneti, serre di fiori, vasche, fontane e giochi d'acqua, e alle sue descrizioni in ambito letterario cfr. G. TOSCANO.

5. *drago*: Fuscano non esita ad inserire anche un elemento favoloso a guardia dei quasi mitizzati giardini di Poggioreale.

6. *bel soggiorno*: cfr. RVF, 105, v. 3, RVF, 188, v.2 e qui ott. 68 («bel soggiorno»)

7. *mirti e i cedri*: indicativi della feconda ricchezza dei giardini della villa di Poggioreale. Per i *cedri* cfr. Boccaccio, *Decameron*, giornata III, introduzione, 8. Si ritrovano accostati in Ariosto, *Orlando Furioso*, XVIII, 138 («mirti e cedri»); *lymphe*: genericamente i piacevoli corsi d'acqua che contribuivano ad arricchire i giardini aragonesi.

8. *ombre di ninfe*: probabile riferimento alla ninfe Amadriadi, che vivevano nascoste nella corteccia degli alberi condividendone la vita e la morte, simboli della vita vegetativa.

29. Ricca *roscelli* : *arboscelli*.

1-2. *Li chiari freschi, et lucidi roscelli...mormorar*: cfr. ancora *incipit* di RVF, 126 come in ott. 20. Si veda anche RVF, 219, v. 4 («lucidi, freschi rivi») e Poliziano, *Stanze*, I, 71 («Sentesi un grato mormorio dell'onde, / che fan due freschi e lucidi roscelli»).

divise l'herbe da folti arboscelli,  
 correa, come d'altrui sete presago,  
 fra balaustri et marmi ornati et belli,  
 formando un fonte, et poi si spandea in lago,  
 dove con l'erte lor incolte chiome,  
 piangean quell'acque l'aragoneo nome.

30 L'alto nome aragoneo mi pareva  
 che si piangesse non solo in quell'acque,  
 ma nel palagio anchor, che si doleva || c. E1r  
 del già spento decoro ond'egli nacque.  
 Pianger in ogni loco ivi intendeva,  
 dovunque in fausto et gloria un tempo giacque  
 fra tanti regi il Re di spirti chiari,  
 con sua corona, 'l scettro, il genio e i lari.

31 Piangean anchora, ché ove per l'herbette

---

4. *d'altrui sete presago*: si allude qui all'assedio delle truppe francesi guidate dal Lautrec (1528, cfr. SANTORO, D'AGOSTINO), che segnò l'inizio del declino di Poggioreale, un motivo che verrà sviluppato nelle successive otto stanze.

5. *balaustri*: colonnine disposte a serie e ad intervalli regolari per formare, presumibilmente, le balaustre del palazzo.

7. *lor...chiome*: certamente riferite ai «folti arboscelli» del v. 3.

8. *l'aragoneo nome*: la gloria della casa Aragona, nello specifico Alfonso il Magnanimo, *genius loci* della villa.

30. La 'ripresa' capfinida (o in anadiplosi) con l'ottava precedente dà avvio ad un segmento celebrativo, cui è peraltro conferito immediato risalto mediante l'aggiunta dell'aggettivo («aragoneo nome / l'alto nome aragoneo»). Ricca la serie *acque : nacque : giacque*.

2. *piangesse*: il continuo uso del verbo *piangere*, sia in questa (*piangesse, pianger*) che nella precedente (*piangean*) e successiva ottava (*piangean*), sottolinea il rammarico per l'incipiente declino della villa aragonese, ma è anche indizio della ridondanza lessicale che spesso caratterizza le *Stanze*.

4. *già spento decoro*: decoro troppo presto finito.

6. *il Re di spirti chiari*: perifrasi per Alfonso d'Aragona.

8. *corona 'l scettro, il genio e i lari*: i simboli della regalità uniti alla divinità protettrice dell'individuo (genio) e della famiglia (lari).

31. Ricca *elette : neglette*.

1. *Piangean*: il soggetto sono le «acque» di ott. 29, a significare il collegamento seriale tra queste stanze.

tenere et fresche et per leggiadri fiori,  
dove per strade signorili elette,  
di frondi ornate et floridi colori,  
correr solevan, hora per neglette  
paludi vanno, con quei mesti humori  
che diêr a terra le soperbe spalli  
de l'infinito essercito di Galli.

32 O che spettacol fier, che vista horrenda,  
da che giocondo et dilettevol loco,  
recevean gli occhi. «Hor non sia chi t'offenda,  
real poggio gentil, molto né poco,  
ché non aspetti tu che ti difenda  
colpi di ferro, over botte di foco,

---

2. *tenere et fresche*: cfr. RVF, 220, v. 4 («tenere et fresche») e inoltre ott. 13 («herbette...fresche»)

6. *paludi...mesti umori*: il Fuscano fa qui riferimento all'evento che segnò drammaticamente il declino di Poggioreale, attualmente zona cittadina cimiteriale. Durante l'assedio (1528) delle truppe francesi accampatesi sulle principali alture collinari napoletane, a seguito di un assalto da parte di un drappello di spagnoli a danno dei paggi che quotidianamente si recavano al Sebeto e a Poggioreale per far abbeverare i cavalli, il generale Lautrec decise di danneggiare l'acquedotto della Bolla: «L'acqua così sviata e dispersa, allagò ogni cosa, s'ingorgò qua e là, imputridì l'aria. E sopraggiunti gli estivi calori, i germi della peste che i soldati si traevano appresso, rapidamente si sparsero, e in pochi giorni il campo francese divenne un cimitero. Perì Lautrec, perirono a migliaia i suoi, e furono sepolti ivi intorno, presso a Poggioreale, quasi a presagio che un tempo quei luoghi sarebbero divenuti la lugubre dimora dei morti» (COLOMBO, pp. 312-13 e in generale SANTORO). Suonano di gran lunga migliori le sole due ottave, a fronte delle sette qui proposte, che l'Ariosto invece dedica al ricordo del medesimo episodio (cfr. *Orlando Furioso*, XXXIII, 56-57); *mesti umori*: le acque meste, foriere di lutti per l'esercito francese.

8. *l'infinito essercito di Galli*: le assediati truppe francesi del generale Lautrec.

32. La vittoria sull'esercito nemico, che ha recato oltraggio alla edenica bellezza della villa aragonese, giardino di delizie nato sulla scia delle ville medicee (cfr. PANE, che documenta un coinvolgimento di Lorenzo il Magnifico nel progetto di Poggioreale), è da attribuire per Fuscano alla Natura stessa, che ha dovuto difendersi mediante le sue semplici ma efficaci armi.

Ricca *difenda* : *offenda* (si noti che il Fuscano per esigenze rimiche 'forza' la concordanza tra il soggetto «colpi di ferro» e il verbo «difenda<n>»).

5. *difenda*: considerati i soggetti al verso succ. avrebbe dovuto risultare 'difendan', ma con evidenti conseguenze sul piano della rima.

6. *colpi di ferro*: colpi di spada.

dove tue lymphe con braccia disciolte  
tante barbariche ossa hanno sepolte. ||

c. E1v

- 33 Dove tue onde con lor colpi fieri  
diêr la vittoria a le smarrite genti,  
che non contra nemici lor guerrieri,  
m'a sfar tua gran città furon possenti,  
d'Itali, dico, Elvetî et Hiberi,  
ch'ivi si poser come chiusi armenti,  
et dando in scudo Napoli et sue mura,  
mai di nemici non mostrâr paura.
- 34 Onde a tue acque 'l gran nome di laude,  
le spoglie opime tocca et gli trophèi  
di tal vittoria, et s'altri non applaude  
in farti honor, non men famoso sei,  
goder tu devi, ché ciascuno gaude  
di tuoi per te, quantunque io ti vorei  
veder nel primo tuo bel grembo adorno,  
ché d'ogni alma gentil fussi soggiorno».

---

7. *lymphe*: acque (cfr. ottava 28).

33. Ancora una ripresa, di tipo anaforico, tra le ottave (*dove...dove*). Ricca *guerrieri* : *fieri*. Anastrofe v.3.

1. *onde*: le acque, che invasero i giardini di Poggioreale a seguito dell'apertura degli acquedotti voluta dal Lautrec, si trasformano iperbolicamente nella fantasia poetica del Fuscano; *colpi fieri*: cfr. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIV, 109 («colpi fieri»),

2. *smarrite genti*: cfr. *Purgatorio*, VIII, v. 63 («gente smarrita»). Così il Fuscano sceglie di definire il popolo napoletano vittima dell'assedio straniero.

4. *Itali...Elvetî et Hiberi*: per le componenti nazionali degli eserciti in gioco durante l'assedio, cfr. SANTORO

6. *chiusi armenti*: cfr. Virgilio, *Georgiche*, III, v. 352 («clausa armenta»).

34. Derivativa *laude* : *applaude* (cfr. I. 69 e I. 100). Epifrasi v.2 («et gli trophèi»).

2. *spoglie opime*: cfr. Ariosto, *Orlando Furioso*, XXXVII, 74 («spoglie opime»); *tocca*: cfr. «difenda» in ott. 33.

- 35 Come di lor valore altiere vanno  
 l'acque 'l trovai in un marm'ove scritto  
 stava 'l tenore del vilpendio et danno  
 c'hebbe Lautrec con sue genti trafitto.  
 L'infinet'ossa, ch'ivi spase stanno,  
 de l'essercito suo spento et afflitto || c. E2r  
 facean del poco lor governo fede,  
 al cui si deve sol haver mercede.
- 36 In ogni parte ov'io rivolgea gli occhi,  
 doglia et pietà m'intenereva 'l core,  
 et penso c'hoggi non pensa che tocchi  
 simil ruina a lui qualche signore.  
 «Felici ingegni che, lontan da sciocchi,  
 viven fuor di molestia et di timore»,  
 partendo io dissi da quel grato loco,  
 del cui meglio è tacer che dirne poco.
- 37 Trasportato m'havean gli lenti passi

---

35. Per *trafitto* (che non è rimante petrarchesco) : *afflitto*, cfr. *Inferno* 27, v.12 sgg.

2. *un marmo*: l'io narrante si imbatte in un'epigrafe (non riscontrabile nelle fonti) lasciata a ricordo dello scempio perpetrato ai danni della villa aragonese e della sconfitta del Lautrec.

3. *vilpendio*: vergogna.

5. *spase*: termine regionale (stese, disseminate). Cfr anche ott. 38 e c.Z1v.

7. *facean...fede*: erano lì a testimonianza del breve loro assedio.

8. *mercede*: pietà

36. Ricca la serie *occhi* : *tocchi* : *sciocchi*

8. *del cui è meglio tacer che dirne poco*: cfr. *Purgatorio*, XXV, vv. 43-44 («è più bello / tacer che dire») e *Paradiso*, XVII, v. 45 («più è tacer che ragionar onesto»), ma soprattutto Petrarca, *Quel ch'è nostra natura in sé più degno* (*Extr.* 21), v. 80 («onde meglio è tacer che dirne poco»).

37. Il successivo tassello narrativo, l'incontro dell'io narrante e protagonista con l'amico che lo accompagnerà lungo il sito partenopeo, risente nuovamente di echi danteschi. Fuscano scrive qui in margine a *Purgatorio*, XXVIII, ricalcandone l'incontro di Dante *viator* presso un «rio» con Matelda, impegnata a cogliere fiori come il personaggio che il protagonista delle *Stanze* sta per incontrare sulle sponde del Sebeto. Va certo rilevata anche la più generica 'virgiliana' funzione di 'guida' che tale nuovo personaggio rivestirà nel corso del poemetto (cfr. Cap. I, § *Napoli, locus amoenus*).



sovra il lavor de le folte herbe et fiori,  
 fin dove 'l volto liquido ritrassi  
 del giovene converso in bei liquori,  
 tenuto poi da strepiti assai bassi  
 de le dolci acque, tra un nembo d'odori,  
 a l'andar tolsi et al posar donai  
 quel piacer quivi che non l'hebbe mai.

- 38 Era quel fondo del bel fiume avolto  
 tra spase treccie di vivo smiraldo,  
 la cui vaghezza a sé m'havea sì volto || c. E2v  
 ch'ivi mi stavo come un marmo saldo,  
 ma havend'Amor in quel punto disciolto  
 un sospiroso accento ardente et caldo  
 dal petto d'un che, solo, a l'altra banda  
 del rio tessea sua florida ghirlanda,
- 39 mi volsi tutto a quel grato sospiro,

---

1. *Trasportato m'havean gli lenti passi*: cfr. *Purgatorio*, XXVIII, v. 22 («Già m'avean trasportato i lenti passi»).

2. *lavor*: cfr. ott. 18 (il «lavor» di Flora)

3. *volto liquido*: da intendersi come evanescente in quanto riflesso nell'acqua (i «liquori»). Cfr. Stazio, *Silvae*, I, 5, v. 15 («liquidusque...vultus»).

5. *tenuto*: trattenuto

7. *a l'andar tolsi*: probabile ricordo ancora di *Purgatorio*, XXVIII, v. 25 («ed ecco più andar mi tolse un rio») o di *Inferno*, II, v. 120 («il corto andar ti tolse»).

38. Inclusiva *avolto* : *volto*.

1. *bel fiume*: il Sebeto; cfr. *Purgatorio*, XXVIII, v. 62 («bel fiume»).

2. *spase*: cfr. ott. 35 e c. Z1v; *vivo smiraldo*: mediante il solo significante, si indica qui genericamente il grembo erboso del fiume.

4. *marmo saldo*: come una statua, pietrificato dalla bellezza del luogo. Cfr. Poliziano, *Stanze per la giostra*, I, 56 («come un marmo fisso»).

6. *ardente et caldo*: dittologia alquanto frequente nella tradizione.

7. *banda*: lato, parte (cfr. *Inferno*, XVIII, v. 80 oppure *Purgatorio*, XIII, v. 70)

8. *tessea sua florida ghirlanda*: come si è già accennato, si sostanzia qui il dialogo intertestuale con *Purgatorio*, XXVIII, v. 41 (Matelda sosta sulle sponde del fiume «scegliendo fior da fiore») e v. 68 («trattando più color con le sue mani»).

39. Mediante un ardito *enjambement* interstrofico, un procedimento tipico del verseggiare in ottava rima (cfr. CABANI, LIMENTANI), Fuscano ritarda l'entrata in scena del nuovo personaggio in due ottave, mediante una sospensione ad effetto del giro sintattico.

non meno a me ch'al sfogato dolore,  
 et volgendomi alhor quasi d'un giro,  
 mi raffrontai con quello a farli honore,  
 et salutato l'un l'altro io remiro,  
 et corsemi sua guisa entro del core,  
 talché così lontan feci giuditio  
 ch'era il più amico tra gli amici, Alpitio.

- 40 Mentre lo sguardo mio tutto pendea  
 dal dubbio aspeto di quel grato amico,  
 sempre più chiaramente io m'accorgea  
 ch'era colui c'ho detto, et c'hora io dico,  
 et l'un de l'altro meraviglia havea  
 com'era giunto in quel bel grembo aprico,  
 et come a un tempo in sì bella giornata  
 la nostra absentia fusse ivi affrontata. || c. E3r
- 41 Mosso dal gran desio non d'ingannarmi,  
 con far raguaglio di dubi sembianti,  
 harei voluto de l'acque fidarmi,  
 per gir più tosto al suo cospetto avanti,  
 et lo spirto gentil prese a parlarmi :  
 «Drizza per lo rio giù gli passi erranti,

---

2. *sfogato dolore*: il rammarico espresso per l'onta arrecata ai giardini di Poggioreale.

6. *corsemi sua guisa*: lo riconobbi.

8. *il più amico tra gli amici*: cfr. Dante, *Vita Nuova*, 2.1 («primo de li miei amici») ma anche Ariosto, *Orlando Furioso*, XIII, 12 («fra tutti li fedeli amici eletto / s'avea [...] pel più amico»); *Alpitio*: si è accennato in Cap.I § *Napoli, locus amoenus*, potrebbe trattarsi del dedicatario Ioan Francesco Alois.

40. Allitterante il v.4.

2. *dubbio aspeto*: cfr. Trissino, *Sofonisba*, At.1, scena 5, v. 95 («dubbio aspetto») e ott. 41 («dubi sembianti»). Il protagonista, come accennato nella precedente ottava, si trova «lontan» e teme, come specificherà fra breve, di ingannarsi sull'identità della figura che intravede, accingendosi per questo a raggiungerlo.

6. *aprico*: assolato.

41. Anastrofe v.1. Ricca *arco* : *varco*.

2. *dubi sembianti*: cfr. il «dubbio aspetto» dell'ottava precedente. Per *sembianti* : *avanti*, cfr. *Purgatorio*, XXVIII, vv. 44 : 46.

3. *de l'acque fidarmi*: i due personaggi si trovano sulle sponde opposte del fiume Sebeto.

6. *Drizza...*: cfr. *Purgatorio*, XIX, vv. 133-134 («Drizza le gambe [...] non errar») e Boccaccio, *Amorosa visione*, II, v. 85 («dirizza i piedi alle scale»).

ché nanz' il corso di duo tratti d'arco  
vi posa il ponte et più sicuro varco».

42 Ognun di noi, come caval veloce  
che lo spron stimolando più l'affretta,  
per le sponde del rio verso la foce  
dove 'l chiaro Sebetho si ricetta,  
volando giva sì che da la noce  
quasi pareva spiegata sagetta,  
et vennemi al pensier correndo alhora,  
ch'egli di me si fusse accorto anchora.

43 Quel che di me si fusse poi che appresso  
mi vidi sopra 'l desiato ponte  
a salutare 'l mezzo di me stesso,  
con l'accoglienze honeste, liete et pronte,  
io no 'l so dir perché non mi è concesso  
bever a l'acque di quel sacro fonte, ||  
che con parole colorate avezza

c. E3 v

---

7. *tratti d'arco*: unità di misura equivalente alla distanza percorsa da una freccia scoccata da un arco.

8. *il ponte*: considerando che il protagonista si trova sulle sponde del Sebeto e volendo individuare, nel generale tono fantastico dei versi, un pur blando riferimento topografico, dovrebbe trattarsi del Ponte della Maddalena, nei pressi del quale il fiume sfociava (cfr. DE LA VILLE). Nella stanza successiva, non a caso, il protagonista, per raggiungere l'amico appena incontrato, si dirige verso «da foce, / dove 'l chiaro Sebeto si ricetta».

42. 5-6. *noce...sagetta*: probabile ricordo dell'*hysteron proteron* di *Paradiso*, II, vv. 23-24 («e forse in tanto in quanto un quadrel posa / e vola e da la noce si dischiava»: nel tempo in cui una freccia impiega a scoccare dall'arco, volare e centrare il bersaglio). La 'noce' è la parte della balestra (o dell'arco) in cui si incocca la freccia.

43. Blanda 'ripresa' tra le stanze («di me si fusse»). Paronomastica *ponte* : *pronte*.

2. *desiato*: perché su di esso sta per incontrare l'amico Alpitio.

3. *mezzo di me stesso*: è il tradizionale concetto di amicizia di derivazione classica, cfr. Orazio, *Carmina*, I, 3, v. 8 («animae dimidium meae»).

4. *con accoglienze honeste, liete...*: cfr. *Purgatorio*, VII, v. 1 («l'accoglienze oneste e liete»).

6. *sacro fonte*: la fonte di Ippocrene, ai piedi dell'Elicona, la cima del Parnaso sacra alle Muse, fatta sgorgare da un calcio del cavallo alato Pegaso. Le sue acque davano ai poeti l'ispirazione.

7. *parole colorate*: cfr. Boccaccio, *Filocolo*, libro IV, 130 («colorate parole», ma col significato spregiativo di 'sofismi').

dipinger com'in l'alma è una dolcezza.

- 44 «Hoggi, o Fortuna, io son pur presso al scopo  
de l'ultima felice mia quiete»,  
non senza gran piacer io dissi, et dopo  
che furon dette assai parole liete,  
Alpicio a me: «Non ti sarà forse uopo»,  
disse, «più gir tra le superbe mete,  
spendendo come hai fatto 'l tempo invano,  
spronando sotto a te 'l caval Seiano.
- 45 Non gir solcando più steril' arene,  
u' faticando hai posto ogni tuo affetto,  
basta ti deven le sofferte pene  
c'hai nel servire un corpo senza petto,  
tu sei pur giunto ove l'alme Camene  
ti daran forse alcun degno ricetto,  
ché questo è lo più ricco albergo et noto  
c'han per chiunque è lor servo et devoto.

---

44. 5. *parole liete*: cfr. Ariosto, *Orlando furioso*, LV, 9 («con viso e gesti e con *parole liete*»).

8. *caval Seiano*: si tratta di un'espressione proverbiale, allusiva ad un periodo sfortunato che si sta 'cavalcando' o che è finalmente concluso. Deriva da Gellio, *Notti attiche*, 3.9, ove si narra dell'*equus Seianus*, un cavallo foriero di perpetua sfortuna per tutti i suoi successivi proprietari, a cominciare da Gneo Seio che gli diede nome.

45. 4. *servire un corpo senza petto*: sineddoche, una persona senza cuore. Difficile stabilire a chi Alpicio si stia riferendo, se ad una donna maldisposta a corrispondere l'amore del protagonista o ad una 'servitù' dell'autore. In tal caso è da escludere certo il servizio svolto dal Fuscano accanto a Gian Pietro Carafa, futuro Papa Paolo IV, sempre generoso di epiteti affettuosi nelle sue lettere nei confronti del devoto 'familiare' (cfr. Cap.I § *Fuscano, il Vescovo teatino e Suor Maria Carafa*).

5. *Camene*: o *Casmenae*, corrispondono, nella cultura latina, alle Muse greche. Il loro nome deriva da *cano* e vuol dire vaticinatrici, cantanti. Fuscano tratteggia sempre più letterariamente il sito in cui il suo alter-ego protagonista si sta muovendo, quasi nuovo *refugium* valchiusano (VENTURI, pp. 684-685).

6-7. Sia qui che, più nello specifico, in ott. 49, probabile il ricordo di Sannazaro, *Arcadia*, Prosa IX, 13 («Ben credo, figliuol mio, che gli dii de' quali tu sei divoto ti abbiano oggi qui guidato per farti a' tuoi affanni trovar rimedio»).

7. *ricco albergo*: cfr. RVF, 331, v. 39 («ricco albergo»). Si noti in ott. 46 «chi t'alberga» e in ott. 47 «albergano qui».

8. *servo et devoto*: endiadi.

- 46 Quant'esser può da tenebre oscurato  
 un nome, tant'ogni virtù s'oscura,  
 quando conversa in uno animo ingrato, || c. E4r  
 il cui gran stroppio dona sol Natura,  
 a chiunque vuol che sia sempre dannato,  
 o ingratitudin, mostro fuor misura,  
 perdas' il nome tuo, perdas' il seme,  
 dovunque posi et chi t'alberga in seme».
- 47 «S'io meritai da te spirto giocondo,  
 spirto nutrito di heroi costumi,  
 mentre mi fusti et sarai caro al mondo,  
 d'ottiner gratia», io dissi, «che m'allumi  
 il desir ceco del cui tutto abondo,  
 dimmi, ti priego, si celesti numi,  
 over mortali, albergano qui dentro,  
 ché non ha il mondo 'l più leggiadro centro.
- 48 Dilmi, ti priego, et lascia star da banda  
 ogn'infortunio mio, ogni ria sorte».  
 Et egli: «satisfar a tua dimanda  
 assai più facil mi sarà che forte,  
 et mentre ho da fornir questa ghirlanda,  
 tessendo andremo per più strade corte,  
 ché techo 'l ragionar, senza che 'l dica,  
 sai ben che m'è piacer' et non fatica. || c. E4v
- 49 Philologo mio car, hoggi è arrivata  
 la pietà forse al ciel di tuoi sospiri,

47. 1. *S'io meritai*: formula dantesca, cfr. *Inferno*, XXVI, vv. 80-81 («S'io meritai...»).

4. *m'allumi*: fai luce, rischiari, soddisfacendo il «cieco» desiderio del v. 5 (cfr. anche II. 47).

48. Da segnalare una nuova tenue 'ripresa' nella formula «Dilmi ti priego...». Anafora v. 2 (ogni...ogni)

1. *banda*: lascia a parte (cfr. ott. 38 anche lì in rima con *ghirlanda*).

2. *ogn'infortunio mio*: cfr. ott. 26 («ogn'infortunio mio»).

4. *forte*: latinismo, 'difficile'.

5. *ghirlanda*: cfr. ott. 38 («tessea sua florida ghirlanda»).

49. Ricca *resta* : *presta*. Anastrofe v. 2.

1. *Philologo*: è la prima occasione che il lettore ha di scoprire lo pseudonimo del protagonista, sotto il quale si cela certamente l'autore stesso. Si ricordi inoltre il già segnalato riferimento ad *Arcadia*, prosa IX, 3 alla nota dell'ott. 45.

et con la guida d'ottima giornata  
 sei giunto ove si pascon gli desiri,  
 secondo 'l cibbo che agli boni agrata,  
 tra sommi studi e ingegni ovunque miri,  
 et dove a nullo cagion di duol resta  
 si a vaneggiar' il tempo suo non presta.

50 Si testimonio chiar te ne fa 'l loco,  
 dove la terra, il cielo et lo mar ride,  
 u' fiammeggiando l'apollineo foco  
 qual in suo propio albergo par s'annide,  
 dove animali e augelli stanno in gioco,  
 fra frondi et frutti in queste piagge fide,  
 tu 'l vedi, et quel ch'ogni bellezza eccelle  
 è che 'l terren fiorisce anchor di stelle.

51 Com'in sua più vaga arte hor può Natura  
 dir che sol qui si specchia et si diletta,  
 perché vi pose ogni sua estrema cura  
 a non far cosa inutile o negletta,  
 questa frondosa et florida verdura  
 a brum' algente mai non fu soggetta, ||

c. F1r

---

4. *pascon*: si nutrono, vengono soddisfatti. Cfr. ott. 17.

7. *nullo*: latinismo, 'nessuno'.

50. 2. *ride*: torna il motivo, già altrove evidenziato, del 'ridere' della Natura (cfr. ottave 1, 2, 5, 9). Si osservi la concordanza del verbo al singolare per un triplice soggetto (terra, cielo, mare).

3. *apollineo foco*: metonimia per il 'sole';

4. *s'annide*: per l'immagine dell'annidarsi del sole cfr. *Purgatorio*, VII, v. 85 («prima che 'l poco sole omai s'annidi»).

5. *animali...gioco*: cfr. in parte Boccaccio, *Amorosa visione*, XXXIX, v. 54 («Rallegrasi ogni animale e gioco / vi fa»).

6. *fide*: latinismo, 'sicure'.

8. *'l terreno fiorisce...di stelle*: cfr. Boccaccio, *Elegia di M. Fiammetta*, cap. 7, 1 («da terra, di vari fiori e di rose quasi stellata») e Sannazaro, *Arcadia*, prosa X, 54 («da terra si poteva vedere coverta di fiori, anzi di terrene stelle»).

51. Ricca *diletta*: *negletta*.

1-4. Rielaborazione di RVF, 154, vv. 1-4 («Le stelle, il cielo et gli elementi a prova / tutte lor arti et ogni *extrema cura* / poser nel vivo lume, in cui *Natura* / *si specchia*, e 'l sol ch'altrove par non trova»).

6. *brum'algente*: cfr. RVF, 185, v. 8 («algente bruma», gelido inverno).

et la città, che qui soperb'appare,  
più nobil è che mai bagnass' il mare.

52 Più volte haver porai tu fors'udito  
la nobiltade et la celebre fama  
de 'st'inclita città posta nel lito  
de le syrene. Et Napoli hor si chiama.  
A questo lieto et fortunato sito  
la giovenetta, ch'anchor via più s'ama,  
sepolta giace et come antica autrice  
la sirena Parthenope si dice.

53 Di lochi più fruttiferi et eletti  
la dignità pens'io che questa eccede,  
come disposta agl'humani diletti,  
quanto a virtù conviene e 'l dever chiede,  
quivi templi, palagi, aurati tetti,  
soperbe loggie et cose alte ognun vede,  
di stima degne e di giuditio raro.  
Calcidici fûr quei che la fondaro.

---

7. *la città*: Napoli, come subito Alpitio precisa nell'ottava successiva.

52. Va rilevata la particolare 'ripresa' di questa ottava, in cui il primo membro recupera alcuni lemmi della precedente (*città, nobil*) come per creare un giusto avvio alla presentazione della città di Napoli. Inclusiva *chiama : ama*.

3. *inclita*: latinismo, 'illustre'.

6-8: si crea qui una strana *contaminatio* tra il noto mito di Partenope – sirena, di derivazione omerica, e di Partenope – giovenetta, nobile e vergine figliola del Re di Sicilia che, giunta via mare a Baia, infermò e morì su quelle spiagge. Il suo sepolcro venne ritrovato dai popoli di Calcidia e di Eubea che, trasferitisi in quelle zone dalla vicina Cuma, decisero di edificare una nuova città che prese così il suo nome. (cfr. *Cronaca di Partenope*, pp. 57-63).

53. Ricca *eletti : diletti*. Iperbato vv. 1-2.

7. *giuditio raro*: cfr. II. 96.

8. *Calcidici*: si fa qui solo un vago cenno alla fondazione di Palepoli / Partenope ad opera del popolo di Calcidia, di cui verrà ampiamente data spiegazione, con tessere boccacesche, nelle pagine in prosa poste a conclusione delle ottave (cfr. qui cc. X1r-v e Boccaccio, *Comedia delle ninfe*, XXXV, 2-22).

- 54 Mi par ch'io mostri natere al delphino  
 nel dirti cose d'alcun tempo prisco,  
 ché seguir greco historico o latino || c. F1»  
 con tua memoria salda io non ardisco,  
 ma per posar l'affanno del camino,  
 invece di theatro et d'obelisco,  
 godiamo assisi a queste verdi sponde  
 il tremolo spiegar de le dolci onde».
- 55 Nel vago cerchio d'ombre più rinchiuse  
 che ne porgess' in scudo 'nanz' il sole,  
 di riposarsi ognun di noi conchiuse,  
 sovra narcissi, achanti et fra viole,  
 et ragionando Alpitio di muse  
 a dir mi cominciò queste parole:  
 «Si di bei rami l'offert'ombra hor priega  
 d'esser cantata, chi sarà che 'l niega».
- 56 «S'ognun de l'opre sue prende piacere,  
 et s'ogni cosa a se stessa par bella,  
 quanto deve un artefice godere  
 si da sè sola l'opra sua favella,

---

54. Già a partire da questa ottava, Alpitio, presentata a Philologo la città di Napoli, palesa uno dei suoi principali obiettivi, rimandare la visita cittadina e godere delle bellezze naturali del sito, al momento rappresentate dal fondo del Sebeto. Inclusiva *sponde* : *onde*. Per *ardisco* : *prisco* cfr. RVF, 40 (assai rara la parola rima *obelisco* che rima con *prisco* anche in ott. 63).

2. *prisco* : latinismo, 'antico'.

4. *memoria salda*: cfr. RVF, 175, v. 13 («la memoria... fresca et salda»).

8. *tremolo spiegar*: cfr. ott. 101 («tremolar de la marina») e relativo riferimento.

55. Ricca *rinchiuse* : *conchiuse* e *priega* : *niega*. Anastrofe v. 7.

1. *cerchio d'ombre*: ricorda certo, se pure in un contesto e con un significato diverso, Dante, *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*. Qui si intende il cerchio d'ombra creato, evidentemente, dagli alberi circostanti.

3. *riposarsi*: è il tipico motivo del «riposo bucolico» (cfr. CURTIUS, p. 215).

4. *narcisi*...: torna il catalogo floristico stabilito nelle prime ottave.

7. Si avvia con questo distico di chiusura una seria di ipotetiche che permea le successive due ottave.

56. Ottava quadrimembre scandita dall'andamento anaforico delle ipotetiche (*si...si*) che prosegue, creando una vaga ripresa interstrofica dalla precedente ottava per proseguire anche nella successiva.



qual vivo ingegno, o qual ricco sapere»,  
diss'io, «sarà che questa parte, o quella,  
del rio dipinga et di sue adorne cose,  
si da la bocca sua non parla rose. ||

c. F2r

57 S'humana opra non è questa ch'io parlo,  
d'humano ingegno saria impresa folle  
s'il loco splende tanto ch'a mirarlo  
ved'il foco d'amor ch'ivi ognhor bolle,  
com'io potrei in mille anni lodarlo,  
tanto quanto da sé 'l loco s'estolle,  
onde a così bel grembo haggi huom più degno  
che l'adorni col parto del suo ingegno».

58 «Assai mi par che sia 'l loco honorato  
da tanta humanità c'horà in te regna  
che, si tacendo l'hai tanto lodato,  
che fia 'l tuo stile quando a dir s'ingegna,  
però non t'acquistar nome d'ingrato  
dove hai trovata una accoglienza degna»,  
disse 'l mio Alpitio, e alhor senz'altra scusa  
così prese a cantar mia roca Musa:

59 «Sacro, intatto, almo fiume,  
sciolto in più bei viaggi  
ch'acqua solcasse mai 'n vago terreno,

---

8. *non parla rose*: cfr. Ovidio, *Fasti*, 5, v. 194 («efflat ab ore rosas»).

57. 2. *folle*: aggettivo tipicamente dantesco

6. *estolle*: latinismo, si 'esalta'.

58. Ricca *ingrato* : *honorato*.

5-6. Cfr. Sannazaro, *Arcadia*, prosa VI, 15 («per non usare officio di uomo ingrato a chi [...] di tanto onore mi reputò degno»).

59. Canzone: abCabC cdeeDff (AbB). Cfr. RVF 126 (a creare un suggestivo parallelismo tra il fiume napoletano e la letteraria Sorgue). Per l'analisi di questa canzone e le sue componenti pontoniane si rimanda a Cap. I § *Napoli, locus amoenus*.

Paronomastiche le rime *lymphe* : *nymphhe* (cfr. I. 28) e *paese* : *palese*; ricche *spira* : *sospira*, *herbe* : *soperbe*, *membra* : *rimembra* (cfr. I.9), *onde* : *sponde*, *rime* : *prime* (cfr. I.64) inclusive *selvaggi* : *haggi*, *piacque* : *acque*, *Thoro* : *oro*; *amore* : *hore*; equivoca *vive* : *vive* (cfr. II. 55).

1. *Sacro, intatto, almo*: è conservata la serie ternaria dell'*incipit* di RVF 126 (*Chiare, fresche et dolci*)

dove 'l sole ha costume  
 con l'aprir di suoi raggi 5  
 tra varî fiori aprir tuo verde seno, || c. F2v  
 e al suo bel volto pieno  
 la chiara amica luna  
 tutte amadriade et nymphe  
 a tue gelide lymphe 10  
 da l'ombrose foreste ivi raguna,  
 volgi priego 'l mio stile  
 a celebrar tuo vivo eterno Aprile.

Voi che 'l gentil paese  
 in più gioiosi chori, 15  
 fauni, habitate et per l'erte palude,  
 hor' ascose, hor palese,  
 sopra l'herbette et fiori,  
 ballando scherzan l'alme nymphe ignude,  
 s'alcun hora si chiude 20  
 di voi forse qui intorno,  
 priego, che da me ascolte  
 sotto quest'ombre folte  
 li sommi pregi del bel fiume adorno,  
 con la stessa dolcezza 25  
 che 'l mio dir prende da sua gran vaghezza.

Ciò che ridendo spira  
 Zephiro et seco mena  
 rivestendo di frondi l'herbe e i faggi,  
 ciò che di odor sospira || 30 c. F3r  
 l' aura dolce et serena

---

3. *acqua solcasse...*: cfr. Pontano, *Ad Musam, de conversione Sebethi*, v. 10 («Sebethos candidus arva rigat»).

13. *eterno Aprile*: cfr. ott. 22. Anche il fondo del Sebeto è caratterizzato come primaverile *locus amoenus* in cui il tempo non trascorre.

14. *Voi ch'...*: ancora un celebre attacco petrarchesco (RVF, 1, v.1)

19. *ballando...nymphe*: cfr. Pontano, *De Sebetho*, v. 5 («en hic coeruleae saliant per litora nymphae»).

23. *ombre folte*: cfr. Pontano, *De Sebetho*, v. 3 («umbracula»)

27. *ridendo*: torna immancabile, appena se ne presenta l'occasione, il motivo del 'ridere' già altrove sottolineato.

28. *Zefiro*: vento dell'ovest, tradizionalmente associato alla primavera. Cfr. Pontano, *Ad Musam, de conversione Sebethi*, v. 26 («spirabat Zephiro»).

per li bei campi ameni et per selvaggi,  
 da te mi par che l'haggi,  
 et da le ben nate herbe  
 de le cui sua corona 35  
 tesse Flora et Pomona,  
 et dentro lor'haver ricche et soperbe  
 gridan «viva 'l Sebetho»  
 mezzo a l'opaco suo bel saliceto.

Le assai pregiate et belle 40  
 delicate tue membra,  
 ch'in forma umana fûr un tempo vive,  
 hor in acqua son quelle  
 che s'alcun le rimembra,  
 vede ciò che per lor, fuor di lor, vive, 45  
 et queste verdi rive  
 dove albergar ti piacque,  
 a chi ti gusta et vede  
 fan testimonio et fede  
 che simil non è tanto l'acqua a l'acque, 50  
 quanto simil tu sei  
 al soave liquor degli alti dei.

Non trasse 'l bianco Thoro  
 per fare adorne et liete || c. F3v  
 le piagge, le campagne et le foreste, 55  
 poste fra perle et oro,  
 gemme a noi sì secrete  
 già mai del suo thesor, come son queste  
 ch'in più fiorite veste

---

35-36. Parafrasi: con le quali Flora e Pomona tessono le loro corone. Torna l'immagine dei «richami» di Flora (ott. 2).

36. *Pomona*: amadiade, dea degli alberi da frutta, sposa dell'etrusco Vertumno, dio della vegetazione, cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, XIV, vv. 623 sgg.

39. *bel saliceto*: cfr. Pontano, *De Sebetho*, v. 3 («veni ad salices»).

40-41. *belle... membra*: cfr. RVF, 126, v. 2.

41-42. *membra...un tempo vive*: cfr. Pontano, *Ad Musam, de conversione Sebethi*, v. 16 («Nunc amnis, certe candidus ante puer»).

51-52. *simil... alti dei*: cfr. Pontano, *Ad Musam, de conversione Sebethi*, vv. 53-54 («Numen aquarum / Sebethos, fonti est nomen honosque suo»).

53. *bianco Thoro*: cfr. ott. 4.

56. *perle et oro*: cfr. RVF 126, v. 48 («oro forbito et perle»).

bianche, vermiglie et gialle, 60  
fra fronde, fiori et l'onde,  
copron ambe le sponde  
de le lubriche tue gradite spalle,  
dove, scherzando, Amore  
teco del regno suo parla a tutt'hore. 65

Si non son le mie rime  
così vaghe et leggiadre  
come d'ogni roscel tu sei più degno,  
o si non son le prime  
tra quelle saggie squadre 70  
che toccan di tue lodi 'l più alto segno,  
scusimi 'l basso ingegno,  
e tu resta contento  
che ti vaglia 'l favore  
del tuo stesso valore 75  
più che no 'l suon di mie parole al vento,  
ch'assai più honor si dona  
il nome che da se stesso risona. || c. F4r

Accender ti devria sommo desio,  
canzon, di restar muta, 80  
perché al silentio error non mai non s'imputa».

60 «Dolce harmonia de le più grate note  
gira hor per l'aria, et mentre hai tu cantato,  
tutte queste acque tacite et immote  
per ascoltar' il corso han affrenato,

---

63. *lubriche...spalle*: gli argini scivolosi del fiume.

64-65. *Amore... parla a tutt'hore*: cfr. Pontano, *De Sebetho*, vv. 1-2 («Cantabat Sebethus [...] / si vacuum sineret perfidiosus Amor»).

81. *nome che da se stesso risona*: cfr. Sannazaro, *Aradia*, egloga XI, v. 96 («il nome che da se stesso rimbomba»).

60. Ricca la rima *cantato*: *ascoltato*; inclusiva *largo*: *Argo*.

1. *Dolce harmonia*: cfr. *Paradiso*, VI, v. 126 («dolce armonia»).

3. *tacite et immote*: coppia aggettivale per cui cfr. *Paradiso*, XXV, v. 111 («tacita e immota»).

3-4. *queste acque...il corso han affrenato*: cfr. Virgilio, *Bucoliche*, VII, v.4 («mutata suos requierunt flumina cursus»).

gli augelli anchor per le frondose rote  
degli boschetti t'han sempre ascoltato,  
et io, bench'a lodarti non son largo,  
il canto inteso ho pur ch'adormiv'Argo.

61 Il cant' ho inteso, ch'amorose vespi  
svegliand'è gito dentro al miser core»,  
diceva Alpitio, «et che fra questi cespi  
veder m'ha fatto fiammeggiando Amore,  
con gli capelli suoi dorati et crespi,  
per cui giv'io tessendo d'ogni fiore  
questo bel cerchio a coronar le chiome  
di quella che a beltà dà vita et nome.

62 Dunque lasciando questa spiaggia piena  
degli celesti tuoi soavi accenti, || c. F4v  
andiamo verso quell'alma sirena  
a chi serve Natura et gli elementi,

---

5. *frondose rote*: i rami

8. *il canto...ch'adormiv'Argo*: Alpitio non esita a paragonare il canto di Philologo a quello di Mercurio che, intonando al suono della cetra la storia di Pan e Siringa, riuscì ad addormentare il mitologico Argo, mostro dai cento occhi posto da Giove a guardia di Io, tramutata in giovenca (cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, I, vv. 624-636 e vv. 668-723).

61. Si noti la ripresa anaforica con la precedente ottava («Il cant'ho inteso»). Paronomastica la rima *cespi* : *crespi* (cfr. RVF 227, *crespe* : *vespe* : *'ncespe*)

2. *amorose vespi*: cfr. RVF, 227, vv. 5-6 («tu stai nelli occhi ond'amorose vespe / mi pungon»): la fonte è Cino da Pistoia, *Disio pur di vederla*, 7-8: «ché sì come vespi / mi pungon»). Si intendono «amorosi aculei» (SANTAGATA 1996, p. 942), «trafitture amorose» (BETTARINI, p. 1051)

3. *cespi*: cespugli.

4. *fiammeggiando*: cfr. ott. 50.

5. *dorati et crespi*: tradizionali, cfr. i capelli di Laura in RVF, 160, v. 14 («l'oro terso e crespo») e 270 v. 57 («i capei crespi et biondi»).

6. *cerchio*: sta per 'ghirlanda', cfr. RVF, 160, v. 14 («un cerchio a l'oro terso et crespo» : *cespo*).

8. *quella*: solo una allusione al reale scopo del percorso intrapreso da Alpitio e che tra poco verrà palesato, dirigersi verso la collina di Posillipo per assistere ad un tripudio ninfale e godere della visione della corifea.

62. 2. *soavi accenti*: cfr. RVF, 283, v. 6 («post'ai silenzio ai più soavi accenti»).

3. *alma sirena*: metonimia per la città di Napoli, secondo quanto Alpitio ha detto in ott. 52.

ch'ivi cantar odrai la Philomena,  
che degni spirti desiosi e intenti  
rende al suo canto dolcemente altiero,  
e 'l nome e 'l stilo igualmente ha sincero.

63 Syncero udrai la cui famosa tromba  
invita a rallegrar gli giorni nostri,  
et sì altamente 'l suono suo rimbomba,  
che vieta che null'altro seco giostri,  
rallegrati sirena entro tua tomba,  
ch'in l'attica sua musa hoggi ti mostri,  
fulgida sì che nullo tempo prisco,  
come hor tu sei, fu degno d'obelisco.

64 Quand'il lepore di sua lingua hetrusca  
risona al suono di leggiadre rime,  
ne l'arbor sacra su' Apollo corrusca,  
et goden di Parnaso ambo le cime,

---

5. *Philomena*: sta per usignolo (cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 424-674) e, ancor più nello specifico, indica probabilmente il canto del Sannazaro, il «Syncero», indicato in questa ottava con *senbal* al v. 8.

6. *desiosi e intenti*: cfr. RVF, 257, v. 2 («desiosi e 'ntensi») e *Tr. Aetenitatis*, v. 60 («desiosi e 'ntenti»).

8. *canto...altiero*: cfr. Sannazaro, *Amor tu voi ch'io dica*, vv. 57-58: («con più altero canto / ti sforza d'acquistare eterna fama»).

63. Ancora una ripresa che coinvolge qui un nome proprio, posto in posizione di rilievo per avviare un segmento celebrativo in onore del Sannazaro. La serie rimica *tromba : tomba : rimbomba* (paronomastica *tromba : tomba*) è frequente in testi classici del Rinascimento, esemplata su *Inferno*, VI, vv. 94-99 e propagata da Petrarca in RVF, 187.

1. *Syncero*: il Sannazaro, indicato col suo nome accademico (cfr. MAURO) cui sono dedicate questa e la successiva ottava.

6. *attica*: probabile riferimento al *praenomen* accademico di Sannazaro, *Actius*, cui è intitolato anche il celebre dialogo pontaniano.

7. *prisco*: latinismo, 'antico'. Cfr ott. 54 (*prisco : obelisco*).

64. Ricche le rime *hetrusca : corrusca* (cfr II. 97) e *rime : prime* (cfr. I.59)

1. *lepore*: piacevolezza dello stile, grazia, garbo; *lingua hetrusca*: il toscano.

2. *leggiadre rime*: cfr. II. 97.

3. *arbor sacra*: l'alloro sacro ad Apollo; *corrusca*: latinismo, 'risplende'.

4. *di Parnaso ambo le cime*: Elicona, ove risiedevano le Muse, e Cirra, ove risiedeva Apollo.

e 'l vago prato d'eloquentia tusca  
fiorisce in lui come fiorir le prime  
carti già scritte al fin di loro tuono  
“voi che ascoltat'in rime sparse 'l suono”. || c. G1r

65 Il Musettola, honor del sacro nome  
di muse et lume del suo natìo loco,  
fra rare fronti c'han cinte le chiome  
di fronde ond'hebbe Apollo et fama et foco,  
vedrai dentro sua gloria gir sì come  
va 'l sol tra raggi, al cui desio par poco  
sua gran virtute, et la virtù non cessa  
mostrar ch'egli sia specchio di se stessa».

66 Mentre che fuora per gli herbosi greppi  
al tutto fummo degli lati campi,  
mai non trovando pruni, stecchi o ceppi,  
o vecchio tronco nel cui l'huom' inciampi,  
rispondere parola mai non seppi  
stando come un che col desir avampi  
donare agli occhi et a l'orecchi accese

---

5. *prato d'eloquenza*: torna un'immagine della dedica a Ioan Francesco Alois, il «sempre verde et ameno prato d'eloquenza» (c. B1r).

8. celebre *incipit* di RVF, 1. Cfr. PARENTI 1995, p. 129: «Il campione della letteratura napoletana è naturalmente Sannazaro, che viene presentato come l'erede di Petrarca».

65. 1. *Musettola*: il personaggio che Fuscano considera (*nomen-omen*) sotto la protezione delle Muse, potrebbe essere Giovan Antonio o suo fratello Giovan Francesco (cfr. MINIERI RICCIO, pp. 139-140), della famiglia del Seggio di Montagna come il dedicatario Cicinello, entrambi frequentatori del cenacolo ischitano di Costanza d'Avalos e Vittoria Colonna. Giovan Antonio è fra gli interlocutori del *Dialogus de viris illustribus* di P. Giovio; Giovan Francesco, cui Bernardino Rota indirizzò l'epelia *Ad Phoebum de Ioanne Francisco Musettula* (*Carmina*, Napoli, Cacchi, 1572, libro III, IV), è menzionato anche nel dialogo *Il Rota ovvero dell'impresa* (Napoli, Scotto, 1562) di Scipione Ammirato.

66. Iperbato vv. 1-2. La rima *ceppi* : *seppi* ricorre in RVF 89. Infrequente è la parola rima *greppi*, utilizzata dal solo Pulci, *Morgante*, XXIX, 16.

1. *greppi* : poggi scoscesi e dirupati (vd. *Inferno*, XXX, v. 95), ma anche argini di un corso d'acqua.

2. *lati*: latinismo, 'ampi'.

3. *non trovando pruni, stecchi*: diversamente in Sannazaro, *Arcadia*, egloga I, vv. 35-36 («né truovo erbe o fioretti che mi gioveno / ma solo pruni e stecchi che 'l cor ledono»). Per *stecchi* cfr. anche *Inferno*, XIII, v. 6 (rami spinosi).

frutto et sostantia de le cose intese.

- 67 «Al senza fin felice et bel Vesevo,  
florido hor più che pria non fu combusto»,  
dicendo a passo a passo io mi volgevo  
con pascer gli occhi al suo melliflugo gusto,  
«questo bel giorno, che da te ricevo,  
restarà ascritto in marmo sì robusto, || c. G1»  
ch'a l'ample lodi tue mostrerai come  
pria manca 'l tempo ch'un lodato nome».
- 68 Vedev'io farsi Alpitio, a poco a poco,  
nel viso d'allegrezza tutt'adorno,  
pareva un ferro che sfavilla foco  
il riso ch'a sua bocca havea dintorno.  
«Di questo tuo piacer mercé del loco»,  
mi disse, «et di così bello soggiorno  
che quinci hor prendi, ma tal vist'aspetti,  
ch'ombre son queste et quei saran dilette».
- 69 Non meno io fui, dopo che l'hebbi inteso,  
di meraviglia pien che di desio,

---

67. Anastrofe v. 1. Ricca *combusto* : *robusto*.

1. *Vesevo*: forma latina per 'Vesuvio', utilizzata anche dal Sannazaro in *Arcadia*, Prosa XII, 30 e, prima ancora, dal Pontano.

4. *pascer gli occhi*: cfr. ott. 17.

6. *marmo*: dopo quello già inventato a ricordo dello scempio perpetrato dalle truppe francesi ai giardini di Poggioreale (cfr. ott. 35), un altro 'marmo' Fuscano, e per lui il protagonista Philologo, immagina possa restare a memoria del suo fantasioso viaggio napoletano.

68. Questa ottava ben rappresenta uno dei casi (cfr. la *Nota metrica*) in cui lo stile del Fuscano si fa più incerto. L'ottava non risulta fluida e leggibile come di consueto e soprattutto il secondo membro sembra inficiato da quel «lessico rappezzato e casuale» sottolineato da PARENTI 1995, p. 132.

1-3. *Vedev'io ... intorno* : cfr. *Paradiso*, I, vv. 58-60 («Io nol sofferse molto, né sì poco, / ch'io nol vedessi sfavillar dintorno / com' ferro che bogliente esce del foco») e *Paradiso*, XXVIII, vv. 88-90 («E poi che le parole sue restaro, / non altrimenti ferro disfavilla / che bolle, come i cerchi sfavillaro»).

6. *bello soggiorno*: cfr. ott. 28 («bel soggiorno»).

69. Inclusiva *desio* : *io*. Derivativa *applaude* : *laude* (cfr. I. 34 e I. 100). Polittoto vv. 2-3 (*meraviglia*)



la meraviglia mi fea star sospeso  
ché assai difficil mi pareva ch'io  
d'altra vaghezza fusse così preso,  
magica et piena de l'acque d'oblio,  
com'era là dove ogni gratia applaude  
et ogni fronda ha un titolo di laude.

- 70 Pareami duro anchor lasciare 'l certo  
per quel ch'io non sapevo ciò che fusse,  
questo 'l faceva ch'io non era esperto || c. G2r  
d'altro che de disgratie et di percosse,  
ma perch'Alpitio m'havea pur offerto  
di farmi veder cose dal ciel mosse,  
et sentir quello che l'honor sempre hebbe  
da suo bel stil, qual Amphion da Thebbe,
- 71 diss'io ch'inteso di lungo intervallo,  
non havea come quel nome immortale,  
et che più voglia havevo senza fallo  
di provar tosto come sa di sale  
sua gran virtù già degna di metallo,  
et ramentaime 'l bon Iano Vitale,  
a chi, quando 'l furor divino tocca,

---

2. *di meraviglia pien*: cfr. RVF, 160, v. 1 («pien di meraviglia»).

3. *sospeso*: cfr. in parte *Purgatorio* XXIX, vv. 32-33 («...io m'andava tra tante primizie / [...] tutto sospeso»).

70. Irrelata la rima *fusse*; ricca *hebbe* : *Thebbe*.

7. *sentir quello*: il riferimento andrà certo al Sannazaro a proposito del quale Alpitio ha promesso: «Syncero udrai...».

8. *Amphion*: sposo di Niobe e re di Tebe, eresse le mura della città col suono della sua cetra.

71. Come già in precedenza (ott. 38-39) si verifica qui un nuovo *enjambement* interstrofico che, tuttavia, sembra creare un'ellissi nel primo-secondo distico. Ricca *immortale* : *Vitale*.

4. *come sa di sale*: cfr. *Paradiso*, XVII, v. 58.

6. *Iano Vitale*: teologo e poeta di origini palermitane, visse a lungo a Napoli, Bologna e soprattutto a Roma presso la corte papale leonina. Fu autore di numerose opere rigorosamente in latino. A lui il Fuscano aveva già dedicato nel 1521 la *Testura sopra Mai non vo' più cantar come i' solera*, edita presso il Degli Arrighi nel 1524 (cfr. Cap. I). Sul Vitale cfr. MONGITORE (pp. 305-06).

la sirena del ciel s'ode 'n sua bocca.

- 72 «Spirto non è che 'l volo al ciel tant'alza  
per bere a l'acque del divino fonte,  
come colui a chi 'l furor rincalza,  
ch'infonde Apollo da l'Olympto monte,  
quest'è lo spirto che col dir suo inalza,  
d'anime eccelse valorose et pronte,  
gli degni nomi, li trophei, gli pregi,  
né viver può virtù senza suoi fregi. || c. G2v
- 73 Non sarìa in voce la pietà di Enea,  
né s'udriano gli errori hoggi d'Ulysse,  
non le lagrime anchor di Citherea,  
non l'odio ch'al suo petto Iunon fisse,  
non il rumor di bona fama et rea,  
s'il dotto stil de chi altamente scrisse  
non dimostrasse in più belli volumi,

---

8. *sirena del ciel*: cfr. RVE, 167, v. 14 («questa sola fra noi del ciel sirena»).

**72-79.** Le successive otto stanze (come del resto già preannuncia l'acceso nella precedente ottava al «furor divino») riprendono e rielaborano alcuni dei temi affrontati dal Fuscano nella seconda dedica intitolata *De l'oratoria et poetica facultà* che, in forma di trattatello, indirizza a Ioan Francesco Alois ed in cui, come si è visto, assai fitto è il dialogo intertestuale con il *Proemio al Comento sopra la Comedia* di Cristoforo Landino (cfr. Capitolo II, § *La dedica a Ioan Francesco Alois: questioni di oratoria e poetica*). Anche in questi versi l'autore non esita a riutilizzarne alcuni passaggi.

**72.** Derivativa la serie *alza* : *rincalza* : *inalza*.

4. *infonde Apollo*: Fuscano, dopo avere nella dedica attribuito alla «divina providentia» la fonte del furore poetico, 'ripaganizza' qui il suo ragionamento alludendo ad Apollo, ma in forza dell'autorizzazione landiniana. Cfr. Landino, *Proemio al Comento sopra la Comedia*, X. 66-69 («non senza cagione dixono gl'antichi Apolline et nove muse havere la tutela de' poeti. Né altro intendono per Apolline se non el sommo Dio, el quale è unico et senza pluralità, chome in greco dinota questo nome Apollo»).

**73.** Inclusiva *Citherea* : *rea*. Ottava dall'andamento scopertamente anaforico.

L'ottava ripropone integralmente il passaggio del *Proemio* in cui Landino accenna ad Omero e Virgilio, vertici della poesia classica, che si intendono superati da Dante e che qui Fuscano richiama come *exempla* di stile poetico. Cfr. Landino, *Proemio al Comento sopra la Comedia*, XII. 165-169 («Ma con tale eloquentia [Dante] non gl'errori d'Ulisse; non le battaglie troiane scripse; non la venuta d'Enea in Italia; non lo 'mperio de' Latini; non le lachryme di Venere; non lo immortale odio di Iunone; non le ferite di Marte riferisce, nelle quali cose veggiamo Homero et Virgilio essersi tanto affatichati»).

vivi color, che son polve, ombre et fumi.

- 74 Quanti secoli a dietro et quante parti  
famose han tinto lor nome d'oblio,  
et quanti spirti con fatich' et arti  
finito hanno con gloria lor desio,  
ché si non fussin vivi entro le carti,  
Lethe l'havria sommersi entro il suo rio,  
et pur si spirti hor son di vita chiara,  
rari han notizia di lor gloria rara.
- 75 Però s'un spirto sì sovrano et degno  
a quest'etade altieramente vola,  
pregiar si de' qual sol ch'in lieto segno  
sempr'egli stassi, o qual cosa alta et sola,  
et perché, Alpitio mio, don' il tuo ingegno  
in cosa che già mai morte l'invola, || c. G3r  
sappi che penden nostre humane cose  
da le più alte, degne et gloriose.
- 76 Et si con peso, numero et misura  
composte ha tutte cose il sommo Giove,  
et con tal' ordin finché 'l mondo dura  
va risplendendo più et meno altrove,

---

8. *ombre et fumi*: cfr. RVF, 156, v. 4 («sogni, ombre, et fumi»).

74. Inclusiva *parti*: *arti*.

2. *oblio*: ancora riecheggiamenti di tasselli (e comunque di concetti) prelevati dal *Proemio* landiniano, II. 98-99 («e quali si non fussino stati celebrati dagli scriptori sarebbero summersi nelle medesime tenebre che e nostri»); II. 291-293 («Et se e facti militari di que' secoli avessino trovato copia di buoni scriptori, certo anchora noi haremo alchuno non molto dissimile a Camillo»); II. 296-297 («*etiam* negli excellentissimi non so per che fato può, mancando gli scriptori, obscurarsi la fama di molti»).

6. *Lethe*: insieme all'Eunoè, è uno dei fiumi del Paradiso terrestre, definito anche da Dante «rio», le cui acque davano oblio dei ricordi terreni.

76. Cfr. per l'intera ottava ancora Landino, *Proemio al Comento sopra la Comedia*, X. 61-65 («Et chome Idio dispone la creatura, i[dest] el visibile ed invisibile mondo che è sua opera, in numero, misura et peso, onde el profeta: «Deus omnia facit numero, mensura et pondere»; chosì e poeti chol numero de' piedi, con la misura delle syllabe brevi et lunghe, et col pondo delle sententie et de gl'affetti costituiscono el lor poema»).

4. *va risplendendo...*: cfr. *Paradiso*, I, vv. 1-3 («La gloria di colui che tutto move / per l'universo penetra, e risplende / in una parte più e meno altrove»).

il poet'ancho in le sue rime ha cura,  
quand'il furor divino entro lui piove,  
con syllabe, con piedi et col suon grave  
concinnar l'alma col bel dir soave.

77 Questa mirabil harmonia et concerto,  
che rappresent'a noi un bel poema,  
mi par che sia imagin' et strumento  
de l'harmonia angelica et sopra,  
mostrar col verso et misurato accento  
com'un piacer diletta, o un dolor prema,  
mi par la cethra con che i prischi numi  
movean gli sassi et fean firmar gli fiumi.

78 Taccio quanta ne' secoli passati  
degn memoria et ricordo si trova  
degl'ingegni poetici elevati,  
ché a dotte orecchi non è cosa nova, || c. G3v  
ma quelli c' hora son poco pregiati  
di quei son che presumen star' a prova  
col falso imaginar, che troppo agrada  
al vago cygno, et restan qual cicada.

---

77. Ricca *concerto* : *accento*; inclusiva *soprema* : *prema*; paranomastica *poema* : *prema* (cfr. II.3).

1. *harmonia et concerto*: dittologia.

4. *harmonia angelica et sopra*: per il rapporto tra l'armonia umana e quella divina e celeste, cfr. Landino, *Proemio al Comento sopra la Comedia*, XI. 21-22 («da musica de' nostri instrumenti è imagine della divina harmonia»).

7-8. *prischi numi ... fiumi* : richiamo ai miti di Orfeo e di Anfione come in RVF, 156, v. 8 («parole / che farian gire i monti et stare i fiumi»). Del medesimo sonetto ricorrono in questa ottava, oltre che la coppia 'ombre et fumi' dell'ott. 72, anche i lemmi 'concerto' e 'armonia' (nell'unica attestazione di tutto il *Canzoniere* petrarchesco). Orfeo e Anfione ricorrevano, in ogni caso, nella seconda dedica da cui tutte queste ottave, come si è dimostrato, dipendono: «lascio l'interpretare come alli dolci canti d'Orfeo li fiume e le pietre d'haver orecchi mostrassino, e l'indomite fiere la lor selvatichezza lasciassino, e come la soave cithara d'Anfione costrinse che in edificare le Tebane mura le stesse pietre se ordinassino» (c. B4v).

78. Ricca *trova* : *prova*.

2. *memoria et ricordo*: dittologia

7. *falso imaginar*: cfr. II. 40.

- 79 Questo furor da noi detto divino,  
 del cui par c'hoggi gran turba si palpe,  
 dal ciel qui giù veniva, et per camino  
 restò aghiacciato su le gelide Alpe,  
 dove una donna poi di là vicino  
 l'accols'in grembo, et ne fe' nove talpe,  
 da le quai nascon quelle menti ottuse,  
 date per sogno al sonno de le Muse».
- 80 «Con altre note, homai, con altre corde,  
 accordar nostra voce ne bisogna,  
 c'hor semo presso dove Amor mi morde»,  
 Alpitio disse, et non so si vergogna  
 o duol'il tinse, et par che mi ricorde,  
 s'il ver non fu coverto di menzogna,  
 che voce d'un sospir lo strinse in «hui,  
 lasso ch'io vò dove non son chi fui.
- 81 Già s'apparecchia l'ora che m'invita || c. G4r  
 a trar accenti degni di pietade,  
 et dove sta colei c'have irretita

---

**80.** Ricca corde : ricorde. Per bisogna : vergogna : menzogna, cfr. RVF 49. Figura etimologica v. 2 (con...corde accordar).

3. *Amor mi morde*: l'immagine del 'morso al cuore' da parte di Amore è di derivazione classica (Ovidio, *Heroides*, XIII, 30: «momordit [...] amor») e dantesca (*Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, v. 32: «co li denti d'Amor già mi manduca»). Per questo passaggio cfr. però *Paradiso*, XXVI, vv. 49-51: («Ma di ancor se tu senti altre corde / tirarti verso lui sì che tu suone / con quanti denti questo amor ti morde»).

7. *voce d'un sospir lo strinse in hui* : cfr. *Purgatorio*, XVI, v. 64 («Alto sospir, che duolo strinse in "uhil"»).

8. *lasso ... chi fui* : rielaborazione di vari luoghi, cfr. RVF, 23, v. 30 («Lasso, che son! che fui!»); RFV, 252, v. 13 («vivo ch'ì non son più quel che già fui») ed, ancora precedenti, Cecco d'Ascoli, *Acerba...*, («ch'io non son chi fui») e Cavalcanti, *Gli occhi di quella gentil foresetta*, v. 16 («' non so là v'i mi sia»).

**81.** Ricca pietade : beltade; inclusive invita : vita e tocchi : occhi. Polittoto v. 5. Anaforico l'andamento di questa ottava (*dove...dove...dove*).

2. *accenti...di pietade*: la richiesta di pietà e comprensione da parte dell'amante è topica e deriva per SANTAGATA 1996, p. 10 (a proposito di RVF 1) da un'ampia serie di testi di area provenzale e duecentesca. Cfr. anche SAVONA, pp. 410-417.

3. *irretita*: presa alla rete, con i 'lacci' della bellezza femminile. Cfr. ott. 8.

l'alma entro i lacci di sua gran beltade,  
dove è vita maggior perder la vita,  
et l'esser preso c'haver libertade  
et dove non è duol che più mi tocchi  
si non d'haver al suo splendor du' occhi.

82 Sento il mio pianto giunto a l'ultime hore,  
né altro aman gli occhi che l'usato pianto,  
sentomi ognhor mancar 'nanzi al mi' ardore,  
né il cor bram' altro ch'arder d'ogni canto,  
cos'io sentesse l'acqua col calore  
accordarsi a disfarmi fin in tanto  
ch'in me la vita non trovasse loco,  
et fusse un corpo sol d'acqua et di foco.

83 Et pur già vedi quant'io lieto vonne

---

4. Il motivo dei 'lacci' con cui Amore o la donna avvingono il cuore e l'anima dell'amante è più che tradizionale. Cfr. per il solo Petrarca: RVF, 59, vv. 4-5; 96, v. 4; 196, v. 13 *etc.*

6. *preso...libertade*: cfr. la «libertà negativa dell'amante sciolto dalla potestà d'Amore» (BETTARINI, p. 1602 [II]) sotteso a RVF, 270, v. 94 e v. 108 e RVF, 363 v. 11.

7-8. *duol... d'haver...du'occhi*: il paradossale ramarico di avere solo un paio d'occhi per poter ammirare lo splendore della donna amata (la corifea ninfa che soggiorna a Posillipo) ricorre variamente nelle *Stanze*: cfr. nel Canto II il madrigale *Di mirarvi si pasce* (n.100), vv. 12-13 («Cagion'è questa, ch'a penar me induce, / che pochi son du' occhi a tanta luce»).

82. Si noti l'uso anaforico del verbo 'sentire' (segnale di una certa ridondanza lessicale insieme ai lemmi pianto, ardore / arder, acqua), che veicola la struttura vagamente quadripartita dell'ottava. Ricca *hore* : *ardore* : *calore*. Polittoto vv. 1-2 (*pianto*).

2. *usato pianto*: cfr. *Purgatorio*, XX, v. 144 («usato pianto»). Per il motivo degli occhi desiderosi e quasi amanti del pianto, cfr. RVF, 37, v. 63 («gli occhi che di pianger sempre vaghi») e RVF, 100, v. 14 («de luci mie di pianger vaghe»).

4. *d'ogni canto*: d'ogni lato.

5. *sentesse*: congiuntivo esortativo (così potessi io sentire...); *l'acqua col calore*: il pianto e insieme la passione d'amore.

7-8. *la vita...loco*: parafrasi: 'al punto di poterne morire ed essere un corpo animato dal pianto e dalla passione insieme'.

83. Ricca *fronte* : *pronte*.

per passar la città da l'altra banda,  
dove beltà fede ampla ivi far ponne  
di sua maggior ricchezza et ammiranda.  
Ivi qual pregio di leggiadre donne  
offerta tu vedrai questa ghirlanda,  
per honorar quella serena fronte ||  
dove più trov'Amor l'arme sue pronte».

c. G4v

84 Dopo che, Alpitio, tesser io ti scorsi  
la bella ghirlandetta, «hor ti m'accuso»,  
pensai, «ché dentro gli amorosi morsi,  
ti fusse 'l pianger sempre un soave uso,  
come hora 'l veggio». Subito m'accorsi,  
ma dir no 'l volsi, perché non mi è chiuso  
che sempre Amor in loco si ricetta  
dove far può famosa sua vendetta.

85 «Che sia d'una bellezza così immensa,

---

2. *da l'altra banda*: cfr. ott. 38 e 48 (dall'altra parte della città, rispetto a quella orientale dove i due compagni ora si trovano).

6. *questa ghirlanda*: quella che Alpitio sta tessendo sin dall'ott. 38 con i fiori raccolti sulle sponde del Sebeto.

7. *serena fronte*: cfr. RVF, 220, v. 8 («quella fronte più che 'l ciel serena»).

8. *Amor...arme*: cfr. RVF, 140, v. 3 («talor armato ne la fronte vene»).

84. Inclusiva poi ricca *accuso* : *uso* : *scuso*. Ricca *scorsi* : *accorsi*.

2. *ghirlandetta* : un vezzeggiativo ricorrente perlopiù in Boccaccio.

3. *amorosi morsi*: si ricollega alla locuzione «Amor mi morde» dell'ott. 80.

4. *'l pianger un soave uso*: l'accusa che Philologo rivolge affettuosamente ad Alpitio ricalca i «sovertimenti del regno d'Amore» (BETTARINI, p. 815) di RVF, 175 vv. 3-4 («Amor di sua man m'avinse in modo / che l'amar mi fe' dolce e 'l pianger gioco») e RVF, 360, vv. 44-45 («questo crudel ch'i accuso, / ch'amaro viver m'à volto in dolce uso»).

7. *non mi è chiuso*: litote: mi è chiaro, noto.

8. *Amor...vendetta*: cfr. RVF, 2, v. 1 («Per fare una leggiadra sua vendetta»), RVF, 121, v. 9 («fa' di te et di me, signor, vendetta») e, tra gli altri, Poliziano, *Stanze per la giostra*, 33 («Ivi a consiglio sua fera vendetta / prese Amor») e 68 («Ma fatta Amor la sua bella vendetta»).

85. Inizia con quest'ottava una lunga perorazione di Amore, che il Philologo porta avanti intessendo retaggi genericamente stilnovistici e neoplatonici. Amore è connotato in queste stanze in termini positivi a dispetto della posizione del compagno Alpitio che, nel corso dell'opera, rappresenta invece l'amante infelice, preda delle pene amorose. Il

così honorata et di gran meraviglia,  
 quella, che senza te, di te dispensa,  
 il bon veder de le tu'accorte ciglia  
 me ne fan testimonio, et chi non pensa  
 ch'in cor gentile Amor ratto s'appiglia,  
 ma qual difforme cosa l'huom mai prezza,  
 si amor è desiderio di bellezza.

86 Et si homo alcuno mai non sarìa nato  
 senza l'oprar de l'amoroso affetto,

---

poemetto è infatti latentemente percorso da questa continua contrapposizione tra i personaggi (Philologo, Pirenio, Attilio..), tra chi gode le gioie amorose e chi al contrario ne subisce le ferite. Cfr. Cap. II, § «*Pareami udìr [...] "Qui sempre vive Amor": la componente idillica*»)

Inclusiva *dispensa* : *pensa*.

6. *in cor gentil...*: parziale ripresa delle celeberrime parole di Francesca in *Inferno*, V, v. 100 («Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende»).

7-8. Il concetto di amore inteso come desiderio di bellezza è notoriamente di derivazione platonica (cfr. *Simposio* 197b, «amore di bellezza», e 204b sgg., «amore del bello») e dunque, in area rinascimentale, ficiniana (cfr. Ficino, *El libro dell'amore*, I-IV: «quando noi diciamo amore, intendete desiderio di bellezza»). Ricorre naturalmente anche in Bembo, *Asolani*, libro III, VI («È adunque il buono amore disiderio di bellezza»). Quanto al disprezzo della deformità cui Amore induce (v. 7), cfr. ancora Ficino, *El libro dell'amore*, I-iv («amore appetisce le cose belle, sempre le laudabili e magnifiche desidera; e chi ha in odio le deforme, necessario è che le disoneste e spurche sempre fugga»). Si badi, in ogni caso, che nel *Comento* di Landino al passo di *Inferno* V, v.100 sopra citato, così si trova annotato: «*Amor ch'al cor gentil tosto s'apprende*: è vera sententia che l'animo generoso et elegante, cioè acuto in eleggere, facilmente ama le chose belle; imperocché amore non è altro che desiderio di bellezza. [L'animo gentile] si dilecta di chose belle et ben composte, et ha in orrore ogni crudeltà et efferità».

86. La stanza sembra percorsa da quella particolare idea amore 'naturale' che il personaggio Gismondo sviluppa in *Asolani*, libro II, 19 («Niuna ce ne nasce tra tante [cose], la quale d'Amor non abbia, si come da primo e santissimo padre, suo principio e nascimento»), alla cui base vi è comunque una forte ispirazione platonica (cfr. *Simposio* 186a: «che esso non risieda soltanto nella anime degli uomini [...] ma anche a molte altre cose e risieda anche altrove, e cioè nei corpi degli animali e in tutti i vegetali e insomma in tutte le sostanze viventi»; 197a: «per quanto riguarda la procreazione di tutti gli esseri, chi può negare che la sapienza d'Amore è la causa per cui tutti questi esseri nascono e crescono?»). Ancora una volta va rilevato che già in Dante Fuscano poteva leggere *Purgatorio*, XVII, vv. 91-92 («Né creator né creatura mai», / cominciò el, "figliuol, fu senza amore [...]») e quindi il relativo *Comento* del Landino: «questo si può intendere generalmente d'ogni creatura, non solamente rationale, ma irrationale, né solamente animata, ma inanimata, perché tutte le creature hanno amore, cioè una inclinatione alla conservatione di se medesimo».



come pensar si può che sia privato  
d'amor un fresco et generoso petto, || c. H1r  
et si l'alma Natura have creato  
ogni animale a quest'amor soggetto,  
la vaga gioventù, priva d'amore,  
sarebbe, senza odor, dissutil fiore.

87 A ciascun huomo il corso naturale  
di gioventù fuggir gli disconviene,  
Amor di gioventude amico è tale  
che finché stanno insieme è vivo 'l bene,  
have ogni etade a sé il costume iguale  
e a chi no 'l sente huom dir non gli conviene,  
ma regolato poi da la ragione  
cagion è Amor di tutte cose bone.

88 Amor non nasce mai da mal pensiero,

---

87. Come accennato nel distico di chiusura dell'ott. 86, si stabilisce qui il connubio tra Amore e gioventù, su cui si insisterà anche nella canzone intonata da Pirenio nel Canto II (*S'io havessi un dolce stile* vv. 41-43: «A te porge 'l suo fianco/ la vaga gioventù più volentieri/ che 'l pel canuto et bianco»). Ancora una volta si tratta di un retaggio platonico (cfr. *Simposio* 195b: «[Amore] è il più giovane degli dei, e prova insigne ne offre egli stesso, in quanto fugge di corsa la vecchiaia [...]. Amore per sua natura ha in odio la vecchiaia e ne sta sempre alla larga. Si accompagna sempre ai giovani, giovane qual è»). Naturalmente cfr. Ficino, *El libro dell'amore*, V-VII («Dipignesi l'amore giovane, perché comunemente e giovani s'innamorano, e gl'innamorati appetiscono l'età giovanile»). Va notato che l'affermazione nei primi versi è come rettificata al v. 5 («have ogni etade a sé il costume iguale»). La chiusa è affidata ad un concetto che si ritrova in modo più esplicito, fra gli altri, in Bembo, *Asolani*, libro II, 20 (Amore è cagione di tutte le cose [...] e che per questo ne segna che egli sia di tutti i beni, che per tutte le cose si fanno, cagione»).

Derivativa *disconviene* : *conviene*.

88-89. La definizione di cosa sia Amore avviene anzitutto per negazione («non nasce...»), dunque per affermazione («nasce»). Platonicamente Amore (di cui anche Pirenio nel Canto II canterà lo «stato sereno», «da dolcezza et lo diletto») è inteso come colui che «non fa e non riceve torti», che «non soffre per violenza, seppur mai soffre qualcosa, ché violenza non tange Amore, né con violenza agisce» (*Simposio*, 196b). Amore, che tende al vero bene («è necessario [...] che nato da bene, si ritorni in bene», liddove per 'bene' si intenderà Dio stesso «in quanto Iddio è acto di tutte le cose e quelle aumenta, si chiama *bene*», cfr. Ficino, *El libro dell'amore*, II-II) non può avere carattere bellicoso («può conservare la generatione humana in tranquilla pace», ivi, V-VIII) poiché sempre in lui «Venere doma Marte» (*ibidem*). Si nega allora il paronomastico binomio 'amore-amaro' (portato avanti, ad esempio, da Perottino nel libro I di *Asolani*), come in Ficino, *El libro dell'amore*, II-VIII, e si ribadisce l'elitarietà di Amore come già si era fatto

né credo mai di pena o di martire,  
nasce il suo nome da inclinarsi al vero  
ben conosciuto, che infiamma 'l desire,  
dal falso fugge, et chi vuol star sincero  
con lui, distingua s'il vorà seguire,  
da lui la passion che lo tormenta,  
che qual' è 'l studio suo, tal ei diventa.

89 Non hebbi mai già mala opinione  
d'Amor, perch'altri 'l chiami empio et amaro, || c. H1v  
Amor non posa ov'è qualche tentione,  
et perciò non l'intende il volgo ignaro,  
Amor nasce di pace et d'unione,  
et stassi ovunque un spirito degno et chiaro,  
et quelli sciocchi ch'a lui dan difetto  
non san la colpa di lor mal concetto.

90 Quello pensiero è mal che si distrugge  
nel pensamento d'una imagin bella  
et ne la imaginat'ombra s'adhugge,  
essendo quella in lui et egli in quella,  
da qui vien, quando tosto l'alma fugge  
tratta dal van pensier ch'a sè l'appella,  
et per questo camino apre le porte  
il cieco amante a l'amorosa morte.

91 Com'in un tronco un ramoscel s'inesta

---

con richiamo stilnovistico in ott. 85. Ancora una volta, a proposito del riferimento conclusivo agli «sciocchi», che nutrono un «mal concetto» di Amore, sembrano anticipate in queste ottave le parole della canzone di Pirenio (cfr. Canto II, *S'io havessi un dolce stile*, vv. 51-52: «l'incolte genti/ con l'adoprar di lor sciocchi costumi»).

Per la serie *pensiero : vero : sincero*, cfr. II. 54

90. Per la serie rimica *distrugge : adbugge : fugge*, cfr. RVF 56.

1. *pensiero... che si distrugge*: probabile memoria di RVF, 56 (da cui la serie rimica), v. 1 (il «cieco desir che 'l cor distrugge»).

3. *adbugge*: verbo dantesco (*Purgatorio*, XX, v. 44), 'soffoca nell'ombra'. Vi si potrebbe ravvisare anche un vago riecheggiamento anche di RVF, 264, vv. 73-74 («Ma quell'altro voler [Amore] di ch'i' son pieno/ quanti press'a lui nascon par ch'adugge...»).

91. Ottava bimembre in cui, come in altre di questa tipologia, v'è una esatta distribuzione del *comparandum* e del *comparatum*.

Il concetto espresso (amore come virtù unitiva) è di fatto tradizionale. Basti pensare ai versi petrarcheschi «un'alma in duo corpi s'appoggia» (RVF, 48, v. 6) e «l'amato ne

et poi nutrito dal terrestre humore  
l'un dentro l'altro in un'arbor si resta,  
rendendo frutto d'un igual sapore,  
così, quando Amor vuol che si rivesta  
di due voglie conformi un gentile core,  
l'una de l'altra la natura assume,  
et di due alme fassi un sol volume. ||

c. H2r

92 Non dica alcun ch'ogn' hor vario si trova  
Amor per dentro gli amorosi affetti,  
per sentir c'hor gli noce et hor gli giova,  
ch'opra secondo stan disposti i petti,  
vedi che 'l foco per aperta prova  
arde secondo l'esca dove 'l metti,  
et si fiamma impudica un cor' accende,  
dishonestade et non Amor l'offende.

93 Qual è sì bona et sì laudabil cosa  
che spesso in uso mal non si converta,  
quando in poter di sciocchi ella si posa,  
la cui vita sensual viver non merta,  
si l'importabil salma lor gravosa  
dal miser mondo non fusse sofferta,  
non sarìa mai di mal principio 'l bene,  
né mai piacer sarìa cagion di pene.

94 Dirti più bramo, ma convien ch'io taccia,

---

l'amante si trasformo» (*Triumphus cupidinis* III, v. 162). Inteso platonicamente è intuitivo pensare al racconto degli uomini originari divisi a metà offerto in *Simposio* 189d sgg. e alle riflessioni ficiniane «O inestimabile guadagno quando due in tal modo uno divengono!» (*El libro dell'amore*, II. VIII). Per l'immagine dell'innesto dei rami, cfr. il mito di Ermafrodito in Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 375-79 («velut, siquis conducatur cortice, ramos / crescendo iungi pariterque adolescere cernit. / Sic, ubi complexu coierunt membra tenaci / nec duo sunt sed forma duplex...»); trad: «Come quando si rivestono due rami con un pezzo di corteccia, col tempo li vedi saldarsi e crescere insieme, allo stesso modo, una volta unitesi le membra in un intreccio tenace, non sono più due, ma una forma duplice...»).

92. Ricca trova : prova.

8. dishonestade: per il connubio amore-onestà cfr. Ficino, *El libro dell'amore*, V, VIII («fugge sempre e gesti che non sono honesti»; «egli doma le cupidità dishoneste»)

94. 2 marmorea Porta : ancora una volta, come si è tentato in precedenza a proposito del Ponte della Maddalena sul Sebeto, volendo individuare un riferimento cittadino

poi semo già ne la marmorea porta  
 la cui soperbia par ch'a l'intrar faccia  
 di sua gran nobiltà la gente accorta,  
 però, ti priego Alpitio, che ti piaccia  
 finger la fiamma d'amor in te morta, || c. H2v  
 mentre che per mirar la città tutta  
 habbia di sua beltà la mente istrutta».

95 «Non basta», disse Alpitio, «un giorno solo  
 a veder la cittade et gli palagi,  
 a veder le castella et l'amplo molo,  
 gli templi, i monasteri et gli bell'agi,  
 et a cercare l'ammirando stuolo  
 d'arti et vertuti, vi vuol'a disagi  
 un mese a spatio di giorni maggiori,  
 per veder duchi, principi et signori.

---

concreto nel fantasioso itinerario dei protagonisti, Philologo e Alpitio interrompono il loro dissertare in materia di poesia prima, e d'amore poi, essendo giunti in prossimità di quella che potrebbe essere Porta Capuana. Il riferimento alla «gran nobiltà» (v. 4) potrebbe far pensare alla Porta Reale, ma questa non fu fatta costruire che in epoca successiva a seguito della nuova murazione voluta da Pedro da Toledo e facendo spostare una precedente Porta Reale vecchia, sulla cui collocazione però non vi è alcuna certezza. L'idea che possa trattarsi di Porta Capuana, che Ferrante d'Aragona fece inserire tra i due torrioni preesistenti detti 'Onore' e 'Virtù', commissionandola a Giuliano da Maiano, nasce dall'immaginare che il tragitto di Philologo e Alpitio – lasciati i giardini di Poggioreale e il Sebeto – proseguiva grosso modo in linea retta verso le mura cittadine lungo quella zona detta Campovecchio a conclusione della quale la porta si trovava (e si trova tutt'oggi), immettendo in città (cfr. PORCARO).

6. *finger*: dissimulare; *fiamma d'amor*: cfr. RVF, 127, v. 25 («fiamma d'amor»).

8. *mente istrutta*: disposta, preparata a godere delle bellezze cittadine.

95. Inclusiva (poi ricca) *palagi : agi : disagi*. Anafora vv. 2-3.

2-3: *veder...veder*: l'anafora aiuta l'autore a scandire il 'catalogo' delle bellezze napoletane che, insieme alle successive due ottave, ricorda vagamente quello di *Arcadia*, Prosa XI, 6 («de alte torri, i ricchi templi, i superbi palazzi, i grandi e onorati seggi de' nostri patrizi, e le strade piene di donne bellissime e di leggiadri e ragguardevoli gioveni. Che dirò io de' giochi, de le feste, del sovente armeggiare, di tante arti, di tanti studî, di tanti laudevoli exercizi?»). Va, inoltre, sottolineato il procedimento accumulativo con cui è creato tale catalogo (cfr. Cap. I, § *Napoli, locus amoenus*).

6. *a disagi*: a fatica, a stento.

7. *un mese*: curiosamente, il rapido calcolo che il personaggio Alpitio fa nel prevedere un mese per visitare tutta la città, va a coincidere con la tempistica delle guide ottocentesche, tra le quali si ricordi, ad esempio, il celebre *Mese a Napoli*, di A. De Lauzieres e R. D'Ambra (Napoli, Nobile, 1855-57).

- 96 Et si la nobiltà di cose nostre,  
 si le faustose pompe et le bellezze,  
 si gli lavori vorai che ti mostre,  
 con gli ornati costumi et gentilezze,  
 il valor d'arme, di cavalli et giostre,  
 et l'harmonia che avanzan le dolcezze  
 di cimbali, de voci, organi et lyre,  
 più materia che tempo havrai da dire.
- 97 Chi bei giardin poi vede et le fontane,  
 l'aurate loggie et ricche architetture,  
 drappi, richami, et foggie altiere et strane, || c. H3r  
 gran seggi, piazze, statue et pitture,  
 per meraviglia fuor di sé rimane,  
 et donne, 'l cui mirar par che ti fure  
 il sentimento, l'alma et mille vite,  
 induceno a bramar fiamm' et ferite.
- 98 Offre la terra e 'l mar mille bei modi  
 d'invascar l'alme in più grati piaceri,  
 chi prende augei, chi pesci ai tesi nodi  
 de l'ample reti, et chi gir can leggieri

---

8. *duchi, principi et signori*: cfr. c. Z1r («di meravigliosi spirti di Regi, Principi, Signori [...] dignissimo albergo»).

96. Ricca *bellezze* : *gentilezze*.

6. *avanzan*: al plurare, ma riferito, come sembra, ad «harmonia».

7. *cimbali*: tamburelli con sonagli.

97. Ricca *architetture* : *pitture*. Epifrasi v.1 (*et le fontane*)

2. *ricche architetture*: cfr. c. X2v («ricche architetture»).

6. *ti fure*: ti rubi.

98. Ricca *guerrieri* : *leggieri*

1. *Offre*: meglio sarebbe stato 'offren' considerati i due soggetti (*la terra e 'l mar*).

2. *invascar*: cfr. ott. 13.

3-4: cfr. *Filocolo*, libro V, 5 («Tal volta [...] con maestrevole rete pigliano i non paurosi pesci; e spesse volte agli uccelli dell'aere paurosi, con più potenti di loro danno dilettevoli incalciami a' riguardanti. E alcun giorno li tiene ne' ramosi boschi, con leggeri cani e con armi seguitando le timide bestie, poi alli loro ostieri tornando, dove in canti con dolci suoni di diversi strumenti spendono il tempo»). Simile anche Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 32 («or per l'ombrose valli e lieti colli / vanno cacciando le paurose

lasci' agli lepri, et perché l'occhio godi  
altri con sagri et pellegrin guerrieri  
fa c'hor la grue, hor'il fagian si lagna  
l'una per l'aria et l'altr'in la campagna.

99 Tutti suoi giorni son di bella etade,  
tutta sua vita vive sempre in fiore  
ch'in questa grande et inclyta cittade,  
mena sua vita, et quel ch'ivi poi more,  
finito ha 'l termin suo, sua quantitate,  
et da la bona a vita va migliore,  
ond'io dirò com'in tuo stato fusse,  
o felice pensier ch'ivi t'indusse. ||

c. H3v

100 Et perché mi convien ch'io non de fraude  
mia fe' promessa a chi, senza che 'l dica,  
sovra le cose rare ha maggior laude  
di quante han più bellezza hor per amica,  
si pur'al mio pregar tua voglia applaude,  
ti astringo a venir meco a quell'aprica  
piaggia vicin, che Pausilyppo è detta,  
sol per diporto de le nymphe eletta.

101 Iv'è quella minuta et ricc'arena  
ch'in vago giro il mar Thireno lava,  
ivi sovente s'ode la sirena

---

lepri; / or con sagaci cani i fagian folli / con strepito uscir fan di stoppie e vepri / [...] or  
con ami inescati et or con reti / rubano ai pesci i grati lor segreti»).

7. *gru...si lagna*: cfr. *Inferno*, V, v. 46 («E come i gru van cantando lor lai»).

99. Ricca la serie *etade* : *cittade* : *quantitate*. Fig. etimologica v. 2 («sua vita vive»).

3. *inclyta cittade*: cfr. ott. 52 («inclyta città»).

100. Dopo aver descritto, o meglio elencato in modo sintetico ed esaustivo, le peculiari ricchezze urbanistiche della città di Napoli, accumulandole quasi per lasciarsele alle spalle, Alpitio propone (ma autoritariamente, cfr. «Ti astringo») a Philologo un particolare itinerario, che li condurrà verso la spiaggia e la soprastante collina di Posillipo, trasfiguratasi sin d'ora in ameno diporto ninfale. Derivativa la rima *laude* : *applaude* (cfr. I. 34 e I. 69).

6. *aprica piaggia*: cfr. ott. 16 («piagge apriche»).

101. L'anaforico 'ivi' scandisce il ritmo dell'ottava e sembra diventare uno strumento retorico di cui Alpitio si serve per convincere il suo compagno a deviare il loro percorso alla volta di Posillipo. Ricca *arena* : *sirena*.

in qualche scoglio, o in qualche grotta cava,  
ivi sta mia foresta tutta piena  
d'arbor, ch'Apollo et Citherea ne ornava  
il tempio de la sacra Mergellina,  
c'hor gode al tremolar de la marina.

- 102 Nel dolce spatio al cui fanno corona  
lo salso lito et un dolce poggetto,  
alberga la frutifera Pomona,  
qual tanta soavità sparge dal petto,  
ch'ammaga ogni alma, allaccia ogni persona,  
col gusto d'ogni suo frutto diletto, || c. H4r  
et vaghe nymphe, accolte in gioia et festa,  
ballando van per dentro la foresta.
- 103 Il sacro giorno hoggi è che si dimanda  
tripudio et festa d'ogni nympha bella,  
et ciascun degli amanti una ghirlanda  
presentar deve a sua fulgente stella,  
io porto questa mia non già di ghianda,

---

3. *sirena*: il riferimento andrà naturalmente a Partenope.

4. *grotta cava*: cfr. II. 106.

5. *foresta*: si tratta della reale mèta che Alpitio intende raggiungere e nella quale i protagonisti si addenteranno nel corso del Canto II. In questo luogo sta per avere inizio, come Alpitio tra poco spiegherà, il tripudio delle ninfe napoletane.

6. *Citherea*: Venere.

7. *sacra Mergellina*: per la personificazione di Mergellina non si può che rimandare a Pontano, *Eclogae, Lepidina*, secondo corteo, vv. 13-26. Cfr. anche II. 125.

8. *tremolar de la marina*: cfr. *Purgatorio*, I, v. 117 («conobbi il tremolar de la marina»).

102. 2. Il *salso lito* sarà la spiaggia di Mergellina; il *dolce poggetto*, la soprastante collina di Posillipo.

3. *Pomona*: cfr. *Canzone al Sebeto*, v. 36.

4. *sparge dal petto*: simile l'immagine di Flora in ott. 18 («dal grembo suo la vaga Flora / gitta 'l lavor...»).

5. *ammaga*: ammalia; *allaccia*: cfr. ott. 81.

7. *gioia et festa*: cfr. Boccaccio, *Filocolo*, libro III, 34 e *Amorosa visione*, 41, v. 61 («gioia e festa»).

103. Ricca *mortella* : *stella*.

2. *trypudio et festa*: dittologia.

ma tra frondi d'alloro et di mortella  
ho posto fior con fior, cima per cima,  
per chi fra le più belle hoggi è la prima.

104 Et hor disposto a quel felice foco  
gir mi convien, ch'al strugger mi rinova,  
et prender lietamente in gioia et gioco  
il saper et veder ardermi a prova  
con la phenice, anchor che mi par poco  
morir di morte, ché vita si trova  
'nanzi a colei con chi cangiaria 'l sole,  
se stess'o ver Caliope le parole.

105 Vedrai nel mar tranquillo pavimento,  
senza di Protheo et di mostri marini,  
e 'l liquid'ondeggiar di fin'argento, ||  
hor sotto, hor sopra a veloci delphini,  
serrato et queto al carcer suo ogni vento  
et la dolce aura andar tra faggi et pini,  
contenta a l'harmonia de le sirene,  
scacciate l'orche, phoche et le balene.

c. H4v

---

5-6. *non già di ghianda ma... di mortella*: la ghirlanda sarà d'alloro o di mirto («mortella»), piante sacre ad Apollo e a Venere, ma certo non di ghiande, simbolo sì di semplicità primitiva (in quanto cibo degli uomini durante la mitica età dell'oro), ma anche di estrema povertà.

7. *fior con fior*: memoria di *Purgatorio*, XXVIII, v. 41 («scegliendo fior da fiore»).

104. Anche in questa, come in qualche ottava precedentemente indicata, il verso di chiusura crea qualche difficoltà a Fuscano, andando a rendere alquanto ardua l'interpretazione del senso sotteso alle sue parole. Ricca la rima *prova* : *trova*. Fig. etimologica v. 6 (*morir di morte*).

4-5. *a prova...fenice* : cfr RVF, 135, v. 15 («et vive poi con la fenice a prova»). Per l'immagine della fenice in relazione all'amante, cfr. ad esempio il solo SAVONA, p. 364.

105. 2. *Protheo*: dio marino, dotato di potere metamorfico, cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, VIII, vv. 728-737.

3. *liquid'ondeggiar*: il tranquillo movimento delle onde del mare.

8. *orche, phoche, balene*: intesi come mostri marini. Cfr., ad esempio, Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 36 («orche e balene / escon dal mar con monstuose schiene»); VIII, 54 («Proteo marin, che pasce il fiero armeno / di Nettunno [...] / a mandare in terra non è lento / l'orche e le foche...»).



106 Et col piangevol suon de le rotte onde  
guizzand'i pesci andran vaghi et lascivi,  
Nisida, ornata intorno a trecchie bionde  
d'imperate ostre et di coralli vivi,  
la svegliat'Eccho udrà che gli risponde  
a suspir suoi non di dolcezza privi,  
et ambo chiamaran la non lontana  
celebrata in più versi Antiniana.

107 Invece poi di rivi freschi et belli,  
che dal gran pender lubrico di sassi,  
giù per le trecchie di muscosi velli,  
piangendo l'acqua stanca al cader fassi,  
vedrai più font'in bei marmi novelli  
dove si nympha vagheggiando stassi,  
et a lei l'acqua o l'acqua ella pur beve,  
senza bagnarla il fondo la riceve. ||

c. 11r

108 Dal mezzo cerchio de le curve spalle  
del colle ameno, che la spiaggia serra,  
spiegansi fascie, verdi, rosse et gialle,  
vermiglie et bianche, per ornar la terra,  
nulla pendice, over molt'erto calle,  
a vetare il camin' ivi fa guerra,

---

106. Ricca *onde* : *bionde* : *risponde*.

1. *rotte onde*: immagine simile in Boccaccio, *Filoloco*, 5. 86 («rotte onde del mare») ma anche RVF, 67, v. 2 («rotte dal vento piangon l'onde»).

3. *Nisida*: qui, come in II. 125-126, Fuscano riprende il tema delle personificazioni di luoghi napoletani operata dal Pontano. Nello specifico, Nisida, sposa di Giove e madre di Antiniana, è la personificazione dell'omonima isoletta vulcanica di fronte alla punta di Posillipo: cfr. Pontano, *Eclogae, Lepidina*, sesto corteo, v. 19 («Macronis [...] Neside creati») e *Lyra*, III (*Ad Antinianam nympham, Iovis et Nesidis filiam*).

8. *celebrata...Antiniana*: ancora un riferimento alle opere del Pontano (cfr. *Eclogae, Lepidina*, sesto e settimo corteo e *Lyra*, III, IV, VI), ove Antiniana, ninfa figlia di Nisida, è la personificazione della villa che il poeta latino possedeva ad Antignano, sulla collina del Vomero. Il verso ricalca con tutta evidenza Sannazaro, *Arcadia*, Prosa XI, 5 («da bella Antiniana, celebratissima ninfa del mio gran Pontano»).

108. Paronomastica *tromba* : *tomba* (cfr. ott. 63). Per la serie *serra* : *guerra* : *terra* cfr. II.101.

1-2. *spalle del colle*: cfr. *Inferno*, I, vv. 13-16; *colle ameno*, cfr. *Orlando Furioso*, XVIII, 138 («il colle ameno»).

3-4. *fascie verdi...bianche*: cfr. Petrarca, *Triumphus Cupidinis* IV, vv. 122-123 («eran le sue rive / bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle»).

et la famosa mantöana t[r]omba,  
ivi si honora in la sua sacra tomba».

- 109 Volea più Alpitio dir, ma l'interroppi  
al nominar l'altissimo poeta,  
e diss'io: «vo' lasciar tutt'altri intoppi  
di veder qual se voglia cosa lieta,  
et di volar si havesse i piedi zoppi  
a venerar tal tomba chi mi vieta,  
ch'ivi sta 'l fonte il quale si piace et piacque,  
ché non si può cantar senza sue acque».
- 110 «Udrai», poi disse, «il dir alto et soave,  
che tra le Muse, la Musa latina,  
con rare leggiadrie et col suon grave,  
dal petto prende di Borgia et Gravina,

---

6. *camin...guerra*: memoria di *Inferno*, II, vv. 4-5 («da guerra ... del cammino»).

7-8. *la mantoana...tomba*: la tomba di Virgilio sulla collina di Posillipo (cfr. COCCHIA). Su di essa, nel Canto II, le ninfe compiranno un particolare rituale, assistendo alla discesa su di essa di quattro «numi» in forma di nebbia, i quattro elementi empedoclei, ognuno dei quali intonerà due stanze di canzone come elogio.

109. Inclusiva *piacque* : *acque*.

1. *l'altissimo poeta*: l'epiteto, di chiara derivazione dantesca (cfr. *Inferno*, IV, v. 80 «Onorate l'altissimo poeta») tornerà più avanti nelle *Stanze*, secondo canto, come *incipit* di due delle otto stanze di canzone che gli elementi empedoclei intoneranno a turno sul sepolcro di Virgilio.

3. *intoppi*: a fronte della possibilità di onorare il sepolcro virgiliano, anche il vedere «cosa lieta» appare di intoppo al protagonista Philologo.

7. *fonte*: ancora una derivazione dantesca, cfr. *Inferno*, I, vv. 79-80: («Or se' tu quel Virgilio e quella *fonte* / che spandi di parlar sì largo fiume?»).

110. Alpitio non coglie l'entusiasmo del Philologo che, desideroso di visitare il sepolcro virgiliano, si è già lasciato allettare dal nuovo itinerario della sua guida. Piuttosto Alpitio continua nella sua personale perorazione, che si trasforma in un trionfo di alcuni poeti napoletani assisi in un ideale Parnaso partenopeo coincidente con lo stesso Posillipo (cfr. Cap. I § *Napoli, locus amoenus*).

4. *Borgia*: Girolamo Borgia (1475-1550?), accademico pontaniano. Non è un caso che Fuscano ne esalti la «Musa latina», essendo il Borgia autore di una vasta produzione in lingua latina di epigrammi ed elegie, tra cui fanno spicco la *Vita di Lucrezio* e l'erudita *Historia de bellis Italicis* (cfr. BALLISTRERI e DE NICHELO).

4. *Gravina*: ancora un pontaniano, Pietro Gravina (Palermo 1452-54 – Napoli 1528?). Di origini palermitane, il Gravina si stabilì a Napoli intorno al 1494 stringendo nella cerchia pontaniana solidi rapporti col Pontano, il Capece, il Cariteo, il Carbone e non

vedrai 'l candore tra più gemme c'have  
la copiosa et ricca lor dottrina, || c. 11v  
il cui lepore ti farà vedere  
ai marmi orecchi et l'intelletto a fere.

111 Lor' alto nome ha sì spiegato il volo  
securamente, onde altri vola a risco  
che va lontano et fuor d'ogn'altro stuolo,  
qual giunto al pregio del bel stile prisco,  
di clima in clima gir, di polo in polo  
udrassi lor gran fama, et dir ardisco  
che basta di far grande ogni humil vena,  
l'altezza che 'l dir lor candido mena.

112 Vedrai Caracciol poi, tra singolari  
spirti, coi raggi del suo vivo ingegno,

---

ultimo il Sannazaro. Il suo protettore, il viceré Consalvo de Cordova, gli procurò la nomina a canonico del duomo di Napoli ed a lui il Gravina avrebbe voluto dedicare il poema eroico *Consalvia*, rimasto però incompleto. Dopo il 1507 si legò a Prospero Colonna ed in seguito a Giovan Francesco di Capua non mancando di compiere, tuttavia, frequenti viaggi lontano da Napoli, verso Gennazzaro, Sorrento e soprattutto Roma. Dedito ai classici e alla poesia, del Gravina restano solo opere in latino. Tra esse i *Neapolitani poematum libri* (Sultzbach, 1532), in cui si ritrova un epigramma indirizzato al Fuscano (cfr. Cap. I § *Tra Bianchi della Giustizia e Accademici pontaniani*) e un ricco *Epistolario*. (Cfr. CERRONI).

7. *lepore*: cfr. ott. 63.

8. *marmi...fere*. possibili *adynata* da intendersi: 'la piacevolezza del loro stile è tale da dare orecchie alle pietre e intelletto alle bestie'.

111. Ricca *risco* : *prisco*. Epanalessi v. 5.

6. *dir ardisco*: cfr. RVF, 40, v. 7 («a dir lo ardisco» : sermon *prisco*).

112. 1. *Caracciol*: il ricordo di questo personaggio col solo cognome, lascia spazio a ipotesi disparate. Potrebbe infatti trattarsi di uno dei due antenati dell'Alois, già menzionati nella dedica, Ioan Francesco (sulla linea di Sannazaro, *Aradia*, egloga X, vv. 40-41: «Ma a guisa d'un bel sol fra tutti radia / Caracciol...») o Pietro Antonio. Parenti vi identifica il meno noto Giulio Cesare Caracciolo la cui varia produzione poetica (per lo più sonetti dedicati a vari personaggi e distribuiti in numerose raccolte) egli stesso colloca tuttavia dal 1546 al 1572, ben oltre, dunque, il ricordo del Fuscano che esalta di questo personaggio il «vivo ingegno». (Cfr. PARENTI 1976).

Rotilio anchor, che di soavi et rari  
frutti fa l'altrui gusto e 'l suo stil pregno,  
l'Epicuro e 'l Silvan' ambo sì chiari,  
che di nome immortal ciascun è degno,  
a le cui trombe più che a la mia bocca,  
dolcemente lor fama spander tocca».

- 113 Mostrommi poi dicendo: «Ecco 'l ricetta  
di sacri ingegni et d'alme pellegrine,  
raro nel mondo et per rare opre eletto || c. 12r  
fra l'anime di cieli cittadine,  
corpo mortal di nobil'intelletto,  
di cortese alma, fra l'opre divine  
trovar si puote a par del Pescicello,  
in far degni atti Scipion novello.
- 114 Al cui spirto gentil si l'empia, antica,  
temeraria, malvagia, iniqua et cruda

---

3. *Rotilio*: indicato col suo nome accademico, si tratta del celebre Bernardino Rota (Napoli 1508 - ivi 1575), allievo di Marcantonio Epicuro. Autore delle *Silvae*, di epigrammi in latino, oltre che di due introvabili opere teatrali (*Gli Strabalzi* e *Lo Scilinguato*), del Rota sono più note le sannazariane *Egloghe Pescatorie* (1560), nonché il canzoniere petrarchesco scritto in morte della moglie Porzia Capece (Napoli, Canzer, 1560). A lui Scipione Ammirato intitolò il suo celebre dialogo sulle imprese. (Cfr. FENIZIA e MILITE).

3. *soavi et rari*: cfr. Petrarca, *Triumphus Cupidinis IV*, v. 27 («stil soave et raro»).

5. *Epicuro*: certamente l'abruzzese Marcantonio Epicuro (1472-1555), autore delle due commedie *Cecaria* (1525) e *Mirzia* (anni '40), probabilmente di numerose 'imprese' secondo quanto ricorda l'Ammirato ne *Il Rota* e di poche altre composizioni poetiche. Forse discepolo di Pietro Gravina, fu a sua volta precettore e 'familiare' di casa Rota, in particolare del più noto Bernardino, appena citato. Lo ricordano nelle loro opere Giano e Cosimo Anicio, Giovanni Filocalo, Alfonso De Gennaro, Scipione Ammirato, Paolo Giovio. Fu certamente vicino (se non vi prese del tutto parte) alla cerchia pontaniana nonché al cenacolo culturale di Vittoria Colonna e, dal 1546, fu uno dei promotori dell'Accademia dei Sereni. (Cfr. l'ormai 'classico' PÈRCOPO e FOÀ, con sue voci bibliografiche).

*Silvan*: potrebbe trattarsi di Silvano da Venafro, autore del celebre *Il Petrarca col commento* (Napoli, Canzer, 1533). Ma si veda anche l'ignoto «Silvanus», della cerchia di Giovanni Aloisio, di cui dà notizia SANTAGATA 1979, p. 393.

113. Ricca eletto : intelletto.

7-8. *Pescicello...Scipion*: è probabile che il riferimento vada a quel Scipione Pescicelli (o Pescicello) cui il Filocalo dedicò la *Canzone all'Italia*, valoroso generale al servizio di Carlo V, distintosi nella campagna ungherese contro i Turchi (cfr. DELLA ROCCA).

Fortuna si mostrasse alquanto amica,  
gir virtù alcuna mai vedriasi ignuda,  
ma perché de virtut'ella è nemica,  
vuol che dal poter suo sol si conchiuda  
venir gli beni et le ricchezze rare,  
però è vetato al Pescicel suo mare».

115 Giv' io per mezzo la città gentile,  
allhorché ciò dicea mia cara guida,  
dov'era quell'età vaga et virile,  
nel cui valor mi par Marte si assida,  
et giunto al loco dove in novo stile  
l'arte con la natura si disfida,  
un altro vide Alpitio, et disse: «Mira,  
ecco a chi ha invidia l'apolinea lyra. || c. 12<sup>v</sup>

116 Questi è, ch'udendo, udirlo via più bramo,  
et c'hoggi ferve tra più spirti illustri,  
d'ogni parola sua pende un dolce hamo,  
candido in stile assai più che ligustri,  
trovar non puote 'l ricco suo ricamo  
lavoro igual a sé di tempi et lustri,  
fonte mi par che mai sorger non cessa,  
et sempre ha sete di sua acqua stessa.

117 Come diversi numeri sovra uno  
numero primo posano lor peso,  
et arrivat' al numer'opportuno  
non sai qual primo al numerar fu preso,  
così le muse posan'in quest'uno  
tutto lor studio di virtute acceso,  
et sì perfetta ognuna in lui si stima,  
che dir non san fra lor qual sia la prima».

118 Tacit'io stav'al suon de le parole,  
sguardand'il cavaliere che lodava

---

115. Ricca *gentile* : *stile* (cfr. I.22, II.20 e II.87)

1. *città gentile*: su Napoli 'città gentile' si soffermerà il Di Falco, *Descrittione*, p. 173.

116. Inclusiva *bramo* : *hamo*; derivativa *illustri* : *lustri*.

2. *ferve tra più spirti...*: cfr. RVF 360, v.113 («tra' caldi ingegni ferve»).

4. *ligustri*: cfr. ott. 2 e Sannazaro, *Arcadia*, egl. II, v. 100 («più che ligustri bianca»).

Alpitio alhor, et qual huom che pur vole  
prender diletto e altro pensier l'aggrava :  
«Mercé del tempo che turbar mi sole  
quel che più mi diletta», io dissi, e andava || c. I3r  
più adornamente ognhor lodando Alpitio  
il dolcissimo stil del sacro Eurytio.

119 «Eurytio», disse, «le cui nobil dote  
a l'alt'ingegno suo fanno splendore  
nel risonar di sue celesti note,  
sì che l'adorna 'l fiorir del suo fiore,  
assai più vagamente che no 'l pote  
depinger lingua, né ombreggiar colore,  
e ad ogni gratia 'l suo bel dir somiglio,  
qual latte al latte, et vermiglio al vermiglio».

120 Alpitio al dir' io dat' er' a l'andare,  
per tost'approssimarm'a sua foresta,  
frenav'io gli occhi al dolce vagheggiare  
che mi porgeva hor quella cosa, hor questa,  
seguia lo stile d'un che va a cacciare,  
che a ciò che odora 'l can fede non presta,  
né che mord'ogni fera li consente  
per tutt'oprarl' ove ha tutta la mente.

121 Mentre ch'io givo dentro me giocondo  
de l'immenso piacer che havev'io preso,  
mancar sentia la voce al novo pondo || c. I3v  
che a cantar lodi nove diamo peso,  
scovert'il loco a null'altro secondo,  
del cui sbendor' io restai tanto acceso,  
che fiammeggiando Amor nel colle adorno,  
mi parve che aggiungesse giorno al giorno.

122 «Dove vai lingua», io dissi, «hor quanto errasti  
a prender senza guida un tal viaggio,  
degn di ferza non ti ramentasti  
di aver propitio l'apollineo raggio,  
fermati qui pregando si pur basti

---

121. Ricca *giocondo* : *secondo* (cfr. I.27 e II.105); per la serie *preso* : *peso* : *acceso*, cfr. I. 117.

7-8. *Amor.giorno*: cfr. *Paradiso*, I, vv. 61-62 («e di subito parve giorno a giorno/essere aggiunto...»).

l'alme Camene, che 'l troppo coraggio  
che senza lor hai preso in lor camino,  
l'iscusino da ignoto peregrino».

## CANTO SECONDO

- 1 Si mai da voce humana uscir parole  
con suono d'appagar' ogni alto sdegno,  
o si merta perdon un che si dole  
d'haver fallito a pie' d'un spirto degno,  
vaglian miei prieghi, o sacra et diva prole,  
che sei et fusti sempre 'l mio sostegno,  
ch'io ritrar possa sotto 'l tuo favore,  
ciò che qui parle, puote et vede Amore. || c. I4r
- 2 Si qual tu sei nel mio dir non ti mostro,  
colle sacrato, convien mi perdoni,  
ché biancheggiar le perle con l'inchostro  
a chi di te vuol dir materia doni,  
ben m'accorgo io ch'in tuo florido chiostro  
vago di te medesimo sì risoni  
ch'a celebrarti col desir mi pungi,

---

1. Ottava (quadripartita) proemiale che stabilisce un immediato legame con il canto appena concluso. Se, infatti, l'ott. 122 del Canto I era portavoce della consapevolezza autoriale di aver intrapreso il «viaggio» della scrittura poetica «senza guida», ovvero senza la tradizionale invocazione alle Muse o ad Apollo, essendosi aperta l'opera con un altrettanto tradizionale *debut printanier*, tocca ora alla prima ottava del secondo canto sopperire a tale mancanza con un' esplicita apostrofe alla «sacra et diva prole».

Paronomastica *parole* : *prole*; derivativa *sdegno* : *dego* (cfr. II. 20).

3. *un che si dole*: cfr. Dante, *O dolci rime che parlando andate*, v. 13 («è per raccomandarvi un che si dole»).

3-4: *perdon...fallito*: cfr. Trissino, *Sofonisba*, Atto II, scena 3, vv. 142-144 («Quand'un s'accorge del commesso errore / e seco stesso del fallir si pente / questi merta perdono...»).

7-8: *ciò che ... vede Amore*: cfr. Dante, *Convivio*, *Amor che nella mente mi ragiona*, vv. 16-18: («di ciò si biasmi il debole intelletto/ e 'l parlar nostro, che non ha valore/ di ritrar tutto ciò che dice Amore»).

2. Come promesso da Alpitio I. 100-108, il cammino dei due compagni volge verso la spiaggia di Posillipo e Mergellina, ovvero verso il «colle ameno» dal quale dovranno poi discendere verso la marina. Ulteriore aggancio con il canto precedente, nella cui penultima ottava Philologo preannunciava di essere giunto al «colle adorno» in cui Amore «fiammeggia», l'io narrante prosegue, subito ad apertura del nuovo canto, con la 'descrizione', tutta letteraria naturalmente, di questo luogo.

Inclusiva la rima *inchostro* : *chiostro* e *perdoni* : *doni*. Per *punji* : *aggiungi*, cfr. RVF, 264, vv. 121-122.

2. *colle sacrato*: cfr. Sannazaro, *Arcadia*, egloga XI, v.4 («colle sacrato»).

5. *chiostro*: dal latino *claustrum*, sta qui come sinonimo di 'giardino'.



ma non poss'io salir dove tu aggiungi.

- 3 A te toccan le lodi, a te gli honori,  
a te lo studio d'ogn'altro poema,  
ché 'nvece di parole, frutti et fiori  
porgi a chi coltivarti par gli prema,  
scaccia da te buffoni e adulatori,  
di quai signori et donne han preso tema,  
per far che sue memorie entro lor tubbe  
si struggan come al vento humida nubbe.
- 4 Raccogl'in te tutti animali et fere,  
dopo di simie et di cameleonti,  
che di colore altrui, d'altrui manere,

---

5-8: topica dichiarazione dell'ineffabilità del luogo (*topos* dell'inesprimibile). Ne segue una seconda a poca distanza in ott. 10.

3. Evidente, essendo tipica delle invocazioni, la struttura anaforica (*a te... a te... da te...*) di quest'ottava che, insieme alla precedente e alle successive, vede Philologo rivolgersi esplicitamente al colle di Sant'Elmo per tesserne l'*elogium*. Difficile invece capire a cosa stia alludendo con la particolare esortazione ad allontanare «buffoni e adulatori», ai quali sembra in qualche modo riferirsi anche l'ottava successiva con la citazione di matrice pliniana di scimmie e camaleonti.

Paronomastica la rima *poema : prema* (cfr.I.77). Per *tubbe : nubbe*, cfr. *Purgatorio*, XVII, vv. 11 sgg.

5. *adulatori*: il consiglio ad evitare gli adulatori è anche in Machiavelli, *Il principe*, cap.XXIII (*Quomodo adultores sint fugiendi*), nonché in Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, libro IV, v-VI

7. *tubbe*: trombe.

4. La collina soprastante la spiaggia di Posillipo è luogo fantasiosamente tratteggiato, le cui caratteristiche edeniche inducono Philologo ad immaginare che possano qui soggiornarvi «tutti animali et fere», ad eccezione di scimmie e camaleonti simboli della discrepanza tra essere ed apparire per le loro capacità mimetiche e sotto i quali forse è da scorgere una ulteriore allusione agli enigmatici «buffoni» dell'ottava precedente. È necessario accennare che il Fuscano condurrà, nelle pagine in prosa addizionate alle ottave (epilogo), una dura requisitoria contro la bellezza artificiale che qui sembra adombrata in quelle «ombre che non fan mai vere/ le somiglianze d'huom».

Inclusiva *fermo : hermo*.

1. *in te*: continua a suo modo la serie anaforica iniziata nell'ott. 3.

2-3. Il contenuto dei versi, per il rapporto tra «simie e camaleonti» e «altrui colori... altrui manere» rivela una struttura a chiasmo. Se sono abbastanza note le capacità mimetiche del camaleonte, per quanto viene detto della scimmia è necessario rileggere

di somigliar'altri si vesten pronti.  
Queste son l'ombre che non fan mai vere  
le somiglianze d'huom per valli o monti ||  
et negli effetti tuoi mostrati fermo,  
come conviene al nome di Sant'Hermo.

c. I4<sup>v</sup>

- 5 Rider le frond'in te veggio et l'arbusti,  
rider gli raggi a l'ombre opache et fosche,  
l'hedera ride sopra i non robusti  
suoi rami avolta in rustiche lambrosche,  
ridendo i fior'a l'api dan lor gusti,  
et da te fuggon le cicade et mosche,

---

Plinio, *Naturalis Historia*, lib.VIII, 80: «Mira sollertia visco inungui laquisque calciari imitatione venantium tradunt» (trad: «Si dice che con grande zelo si spalmano di vischio e si mettono i calzari per imitare i cacciatori»). Era noto che i cacciatori sfruttassero l'istinto mimetico delle scimmie per catturarle, facendosi da esse vedere mentre si lavavano il viso con acqua (poi sostituita col vischio) e infilavano delle calzature (che avrebbero impedito alle scimmie di fuggire via).

8. *Sant'Hermo*: la zona collinare intorno Posillipo era (ed è) variamente denominata. Di Falco, tra gli altri descrittori, precisava infatti che: «Questo monte chiamato Posillipo circonda tutta la città di Napoli, ricevendo altri nomi in altri luoghi: il primo nome acquistò da Santo Erasmo, chiamandosi il luogo il monte di Sant'Ermo» (*Descrittione*, c.B4<sup>v</sup>). Ancor più preciso Celano, *Notizie*, vol.V, to.I, giornata sesta («si può salire a vedere il castello oggi detto S. Erasmo e dal volgo S. Ermo, e prende questo nome, come si disse, da una chiesa che ad onor di questo santo vi fu edificata. Il monte anticamente veniva detto monte di Posillipo, perché da qui cominciava, e dai Francesi chiamato Leciambres, in questo vi fu edificata una gagliarda torre che nominata veniva Belforte»). Si rilevi che Fuscano nella sua esclusiva esaltazione della bellezza naturale del sito non fa menzione del castello-fortezza che, per altro, era uno dei luoghi protagonisti durante l'assedio francese.

5. Ha inizio la celebrazione della bellezza naturale ed edenica del colle di Sant'Ermo caratterizzata, come Philologo-Fuscano ha già fatto in generale per il sito napoletano, e in particolare per il Vesuvio e il Somma nel Canto I, mediante l'anaforico e ridondante uso del verbo 'ridere' e suoi derivati. La ripetizione «in te» e «da te» (vv. 1 e 6) continua a sostanziare l'andamento anaforico proveniente dall'ott. 3 con cui Philologo ha instaurato il dialogo diretto con il colle napoletano. Ricca *arbusti* : *robusti*.

1. *et l'arbusti*: epifrasi.

2. *ombre opache*: cfr. Sannazaro, *Arcadia*, prosa X, 24 («opache ombre di giovani alberi»). La coppia aggettivale 'opaco-fosco' è in ogni caso di matrice sannazariana, derivando probabilmente da quello stesso verso 4 di egloga XI donde è prelevato il già segnalato «colle sacrato» («Piangi, colle sacrato, opaco e fosco»).

4. *rustiche lambrosche*: viti selvatiche, attorno alle quali si avvolge l'edera.

6. *cicade et mosche*: simboli del fastidio, assente nella riposante cornice naturalistica tratteggiata per il colle.

né so, né veggio, dentr' il tuo bel seno,  
né pianta, né animal c'haggia veleno.

6 L'adorna terra in più belli sembianti  
vagheggia'l cielo, et al tornar del giorno  
d'un splendor vivo spontan stelle tanti,  
che ad Arturo et a l'Hiade fan scorno.  
Narcissi, caltha, hiacynti, amaranti,  
ligustri et gigli escon di torno in torno,  
tutt'in leggiadra et giovenil figura,  
cogliend'odor dal rider di Natura.

7 L'aura soave a lo sfrondar di fiori  
pomposamente vagheggiando vassi,  
et sospese le frondi dagli odori, || c. K1r  
l'odor scherzando con le frondi stassi,

---

6. 1. *belli sembianti*: con le sue bellezze naturali. Cfr. Boccaccio, *Teseida*, IX, 28 («quali i fioretti [...] / 'l prato fanno con più *be' sembianti* / rider»).

3. *spontan stelle*: cfr. I. 50 («'l terren fiorisce ancor di stelle») e relativo riecheggiamento sannazariano, *Arcadia*, prosa X, 50 («tutta la terra si potea vedere coperta di fiori, anzi di terrene stelle»).

4. *Arturo... Hiade*: Arturo è la stella di eccezionale luminosità della costellazione di Boote; le Iadi formano a loro volta una costellazione, solitamente visibile al sorgere del sole. (cfr. «tornar del giorno»).

6. *Narcissi... gigli*: catalogo floristico di stampo tradizionale, coincidente con quello già stabilito a più riprese nel Canto I. Vi si trovano tuttavia aggiunti i «*caltha*», fior d'arancio, un latinismo che non ricorre in Petrarca, né in Boccaccio. Cfr. Virgilio, *Bucoliche*, II, v. 50 («*vaccinia calthæ*»).

7. *di torno in torno*: epanalessi.

8. *rider di Natura*: ancora una ridondante occorrenza dell'abusato verbo 'ridere' associato agli elementi naturali.

7. L'ottava si collega tematicamente a quella precedente mediante l'«odor» dei fiori esibiti in catalogo in ott. 6 che qui si diffonde nell'aria e fra le frondi. Anadiplosi vv. 3-4. La stanza sembra attraversata da una blanda omofonia (si vedano: *sfrondar... frondi*; *vagheggiando... scherzando*; *pomposamente... dolcemente*; *pargoletti... amorosette*; *scherzando... schiera... fresche*).

1. *L'aura soave*: sintagma marcatamente petrarchesco e ricorrente nella tradizione quasi sempre ad inizio verso sull'esempio di RVF 80.

3. *vagheggiando*: cfr. ottava precedente v.2. La terra 'vagheggia' il cielo come ora l'aria il profumo dei fiori.

4. *l'odor scherzando*: cfr. I. 1 («l'aura scherzando»).

in schiera poi gli pargoletti Amori  
volan per l'aria dolcemente lassi,  
et per le fresche amorosette rive  
imparan l'alma come in ciel se vive.

8 Mi mostr'Amor che non sol'ai pensieri  
leggiadri et alti di mortali alberga,  
poich'io lo sento per questi sentieri  
dentr'ogni fior, dentr'ogni pianta et verga,  
ogni animal, ogni augel volentieri  
dal trastullo amoroso par che s'erga,  
al correr l'un l'altr'a spiegare 'l volo  
tra 'l seren poggio e 'l fortunato polo.

9 Non facilmente io credo che s'isveli  
dal tuo nobil terren frutto né pianta,  
et qual d'usata gabbia escon l'augelli,  
che s'alcun non vi torna mai non canta,

---

5. *pargoletti Amori*: cfr. Poliziano, *Stanze per la giostra*, II, 1 («Eron già tutti alla risposta intenti / i pargoletti»), ma soprattutto Sannazaro, *Aradia*, egloga III, vv. 43-45 («di vaghi Amori/ [...] scherzando insieme pargoletti ignudi»).

6. *lassi*: cfr. Poliziano, *Stanze per la giostra*, I, 92 («Quivi Cupido e' suoi pennuti fratri / lassi già di ferir uomini e dei / prendon diporto...»).

7. *amorosette*: aggettivo tipicamente petrarchesco, cfr. RVF, 162 v. 6 («amorosette...viole») ricorrente anche in Sannazaro, *I begli occhi ch'al sole invidia fanno*, v. 2 («vaghezze amorosette»).

8. *imparan l'alma*: uso transitivo di stampo regionale.

8. L'insistente ripetizione ai vv.4-5 di «dentr'ogni... dentr'ogni» vale certo a sottolineare che il colle di Sant'Ermio è permeato in ogni suo aspetto da Amore che, come si vedrà appresso, informa di sé anche la foresta verso la quale i due compagni si stanno dirigendo. Alquanto allitterante quel «sento...sentieri». Ricca la rima *volentieri* : *sentieri* ; inclusiva la serie *alberga* : *verga* : *erga* (cfr. RVF 39).

1-2: *Amor...alberga*: chiara ripresa di Trissino, *Sofonisba*, Atto II, Coro, vv. 179-180 («Amor che nei leggiadri e alti pensieri/ sovente alberghi»).

5. *trastullo amoroso*: cfr. I.7 («trastull[o] ... d'Amore»). Si noterà che in queste prime ottave proemiali Fuscano sta variamente riutilizzando immagini e lemmi della corrispondente parte proemiale del Canto I.

9. 3-4. Qualcosa di simile in Ariosto, *Satire*, IV, v.17 («come augel che muta gabbia / che molti giorni resta che non canta»).

6. *avanta*: di cui ognuno si vanta.

così (amica prigion) fai tu rubelli  
di libertà, che tant' ognun' avanta,  
et lieti in carcer serb'i chiari spirti  
come sta sempre'l verde in lauri et mirti. || c. K1v

10 Né più giocondo o più bel simulacro  
scorgon nostr'occhi al ciel del vivo sole,  
né venerando loco adorno et sacro  
in terra hoggi veder puote chi vole  
di questo, che 'l mio dir lo fa più macro  
quant'in lodarlo spende più parole,  
et tant'è lo splendor che seco aduce,  
che penna gir non può dietro a sua luce.

11 Più vols'io dir del poggio pellegrino,  
m'Alpitio col tacer già mi parlava  
ch'in la foresta 'l tempo era vicino  
dov' il tripudio già s'apparichiava.  
Eramo al scender del picciol pendino,

---

8. *in carcer... chiari spirti*: memoria di Petrarca, *Triumphus Cupidinis IV*, v. 164 («tanti spirti e sì chiari in carcer tetro»).

8. Cfr. RVF, 270, vv. 66-67 («più che lauro o mirto / tenea in me verde l'amorosa voglia»). Alberi sempreverdi, sacri a Venere, gli allori, in particolare, e i mirti sono qui indicati a creare un significativo parallelismo con i «chiari spirti» degni di soggiornare per «sempre» sulla collina di S. Ermo.

10. Ricorre in questa ottava una seconda dichiarazione di ineffabilità dopo quella già intonata in apertura di canto (ott. 2). Anaforico l'andamento dei primi due membri (*né... né*). La rima in *-acro* non ricorre mai in Petrarca; è occasionalmente solo in Boccaccio, *Comedia delle Ninfe*, XXXIX (*lavacro* : *sacro* : *acro*), nonché in Dante, *Paradiso*, XXV, vv. 1-3. Cfr. *simulacri* : *sacri* a II. 173.

2. *vivo sole*: stilema tipicamente petrarchesco. Cfr. ad esempio RVF, 90, v. 12 oppure 135, v. 58 *etc.*

8. *penna gir non può...*: cfr. RVF, 23, v. 91 («da penna [...] non pò gir presso»).

11. Conclusa la serie di ottave elogiative del colle di Sant'Ermo, Philologo percepisce dall'atteggiamento di Alpitio di essere ormai prossimo alla misteriosa 'foresta' ove sta per avere inizio il tripudio delle ninfe. È tempo dunque di affrettarsi a discendere dalle pendici del colle e dirigersi verso la marina di Mergellina.

Allitteranti «poggio pellegrino» e «picciol pendino». Inclusiva la rima *nacque* : *acque*.

2. *col tacer...parlava*: tipico atteggiamento della guida 'dantesca' intesa. Cfr. *Purgatorio*, XXI, v. 104 («Virgilio [...] tacendo disse»). *Parlava* è qui usato con valore transitivo nel senso di 'mi diceva che...; mi faceva notare che...' (cfr. *Inferno*, IV, v. 104: «parlando cose che 'l tacere è bello»).

che 'l placid'ondeggiar n'appresentava,  
quando un tumulto a l'orecchi mi nacque  
come un confuso suon d'infinite acque.

- 12    Alpitio a me si volse, et col suo deto  
fe' accorti gli occhi sì che veder femme  
il bel adorno suo giardin secreto  
di pomi d'oro, di fiori et di gemme,  
il cui veder a me tanto fu lieto  
che quale io fusse allora non soviemme, ||        c. K2r  
però che a l'aria sola del su' aspetto  
m'apparse accolto in seme ogni diletto.
- 13    Mai non vid'io ch'in sì fulgido cerchio  
se dimostrass'in ciel la vaga luna,  
quand'il suo lume cede a lo soverchio

---

5. *al scender*: sostantivato, eravamo sulla discesa del piccolo colle.

8. *confuso suon*: cfr. *Inferno*, XXVIII, v. 6 («confuso suon»); *infinite acque*: cfr. Boccaccio, *Filocolo*, libro III, 72 («infinite acque»).

12. È da sottolineare che la misteriosa foresta, verso la quale Alpitio e Philologo si stanno dirigendo, venga definita, qui come altrove, 'giardino', inducendo a richiamare alla mente la solida tradizione del giardino in letteratura ampiamente analizzata (VENTURI). Interessante l'abbinamento con l'aggettivo «secreto», che fa pensare al motivo dell'*hortus conclusus* (si guardi anche ai successivi «pomi d'oro») indagato da D'ARCO AVALLE. Non sarà privo di significato, infatti, che più avanti i protagonisti godano nella foresta della visione delle ninfe e di una donna in particolare.

Si noti lo scempiamento di *deto* per esigenze di rima. Anastrofe vv. 3-4.

2. *fe' accorti gli occhi*: rivolse la mia attenzione.

3. C'è un accumulo di aggettivi (*bel, adorno, secreto...*) di cui è 'adorno' a reggere il compl. di specificazione del verso successivo.

4. *di pomi d'oro*: cfr. Boccaccio, *Amorosa visione*, XXVI, 50 («pomi d'oro») e Poliziano, *Stanze per la giostra*, I, 94 («pomi d'oro»). Componenti tipici del giardino favoloso, sulla linea del mitico Orto delle Esperidi.

13. L'ottava è alquanto contorta nel suo contenuto. La «vaga luna» cede alla soverchiante luce solare al mattino e non certo alla «sera bruna». È probabile che qui il riferimento vada ad una eclissi, sulla scorta di quel «coverchio che sotto sé luce infinit'aduna». Si noti l'insistenza lessicale del lemma «dume» e in generale l'allitterazione della L in tutta l'ottava. Ricca la rima *soverchio: coverchio* (in serie con *cerchio* anche in II. 163)

1-2: *cerchio...luna*: nonostante sia immediato il ricordo del petrarchesco «cerchio de la luna» (RVF, 237, v. 2) qui si intende non tanto il cielo della luna, ma più semplicemente il disco lunare.

lume del sole anzi la sera bruna,  
ch'alhora ivi traspare qual coverchio,  
che sotto sé luce infint'aduna,  
come apparea per sovra ogn'arboscello,  
l'ascoso lume che 'l faceva sí bello.

14 Pareami udir per dentro quelle foglie  
de la foresta, over giardin eterno:  
«Qui sempre vive Amor, qui si raccoglie,  
qui senza spada regge 'l suo governo,  
qui adopra 'l foco, i strali, lega et scioglie,  
né d'altro che di pianto appar qui verno,  
e i naviganti gonfian qui lor vele  
de l'altrui voci sospirose e anhele».

15 «Dammi saper a dir come conviene  
a tua dolcezza Amor, poic' hora io provo

---

3-4: *soverchio lume*: per quanto sia qui diviso da un *enjambement*, cfr. RVF, 248, v. 13 («soverchio lume», con riferimento a Laura-sole).

8. *l'ascoso lume*: considerato quanto i personaggi accenneranno tra poco, a proposito della corifea che emerge più delle altre dallo stuolo ninfale, la cui bellezza è sempre tradizionalmente paragonata al sole, si potrebbe qui scorgere un allusivo riferimento a costei, il cui splendore illumina la foresta (cfr. ott. 46: «soverchio splendore» e ott. 162: «lo vivo splendor che da lei usciva / la foresta illustrò...»).

14. Riprendendo quanto già accennato in ott. 8 («amor [...] io lo sento per questi sentieri / dentr'ogni fior...»), Philologo continua a far intendere che la mèta verso cui si sta dirigendo è una 'foresta d'amore', il cui dettagliamento avviene per tasselli petrarcheschi. Se prima si è parlato di un «giardin secreto», ora si accenna ad un «giardin eterno», definizione che ben si sposa con le caratteristiche edeniche che ne vengono tratteggiate. Per il Paradiso terrestre cfr. GRAF. Chiaramente anaforici i vari «qui» ricorrenti nell'ottava. Inclusiva la rima *governo : verno* (in RVF).

2. *giardin eterno*: cfr. Poliziano, *Stanze per la giostra*, I, 72 («giardin eterno»).

3. *Qui sempre vive Amor*: cfr. RVF, 126, v. 52 («Qui regna Amore»).

4. *qui senza spada...*: cfr. RVF, 105, v. 11 («Amor regge suo imperio senza spada»).

5. *lega et scioglie*: cfr. RVF, 275, v. 13 («lega et scioglie»).

8. *anhele*: affannose, ansanti.

15. Dopo la tradizionale invocazione alle Muse ad apertura di canto per poter «ritrar [...] / ciò che qui parla, puote et vede Amore», segue una seconda invocazione indirizzata ad Amore stesso, affinché con la sua virtù possa procurare «novo desio» di ascoltare il canto del protagonista.

1. Alquanto faticoso il verso di apertura (Concedimi, Amore, uno stile conveniente alla tua dolcezza).

il bel seren de le tue piagge amene, || c. K2v  
né so se in nebbia o in sogno ivi mi trovo.  
Porta 'l mio stil per quelle dolci vene,  
che col novo veder dan' il dir novo,  
a ciò ch' in tua virtude 'l parlar mio  
produca d' ascoltar novo desio».

16 Noi eramo dal colle ambo discesi,  
et vicin quasi a la gentil foresta,  
là dove giovenetti a schiera presi  
l'un l'altro per la man facevan festa.  
Che fussin caldi amanti alhor compresi,  
né volsi farne ad Alpitio rechiesta,  
et per il mar tranquillo eran più barche  
tutte di donne et di donzelle carche.

17 Tra quelli che la fresca et verde etade  
faceva di sé gir più vago et vivo,  
et che d'ingegno nova qualitate  
era in lui chiara non men che acqua in rivo,  
oltra le parti sue gentili et rade,  
di virtù ornato et d'ogni vitio schivo,

---

3. *bel seren*: sintagma petrarchesco assai frequente nella tradizione.

16. L'io narrante sta creando un *climax* per l'ingresso nella foresta d'amore (ott. 11: «in la foresta il tempo era vicino»; ott. 12: «veder femme / il bel adorno suo giardin secreto») che avviene in modo assai lento così come lenta è la discesa dalla collina di Sant'Ermo. Se con l'ott. 14 era infatti parso che il Philologo si fosse già addentrato nel giardino, qui si ha modo di capire che la stava ancora osservando da lontano durante la discesa. Ora i due sono «vicin quasi a la gentil foresta». Ricca la rima *presi* : *compresi*.

3-5. La foresta è luogo d'amore per cui è logico che vi soggiornino «caldi amanti».

7. *mar tranquillo*: cfr. RVF, 323, v. 16 («'l mar tranquillo»), ma anche Boccaccio, *Guidommi Amor, ardendo ancora il sole*, v. 3 («il mar tranquillo e 'l ciel quieto») e *Il mar tranquillo producer la terra*.

8. *donne et donzelle*: una delle dittologie più frequenti nella tradizione a partire da Dante, *Donne ch'avete*, v. 13 («donne e donzelle amorose») e RVF, 176, v. 8 («donne et donzelle»).

17. Un nuovo personaggio emerge dalla schiera di giovani amanti, tale misterioso Pirenio, con cui Philologo-Fusciano sembra aver intessuto una qualche *liaison* culturale. Ricca *etade* : *qualitate*.

1. *fresca et verde etade*: la giovinezza, come suggerisce l'evidente petrarchismo (RVF, 315, v. 1 «fiorita et verde etade»). Per *fresca etade* cfr. Petrarca, *Triumphus Famae* II, v. 109 («età fiorita et fresca»).



era 'l vivace spirto di Pirenio,  
primo inventor del mio benigno genio. || c. K3r

- 18 Io che con gli occhi opravo ancho l'orecchi,  
né bastav'ad veder gli atti diversi,  
non so qual voce intesi: «hor s'apparecchi  
a cantar dolci et amorosi versi,  
ognun che sape qui gli modi vecchi  
di consolarsi poco e assai dolersi,  
quel sarà in pregio che più dolcemente  
farà cantando 'namorar la gente».
- 19 A pena tacque, ch'uscir d'ogni lato  
vid'istrumenti d'harmonie perfette,  
ch'il cimbalo col flauto apparichiato,  
chi cithare assai dolci et lyre elette,  
l'human'accento col suono accordato  
facendo choro alhor'in quell'herbette,  
Pirenio, che sapea come amor coce,  
si fe' sentir cantando in questa voce:

---

7. *Pirenio*: non è stato possibile 'smascherare' questo, come del resto gli altri personaggi delle *Stanze* che accompagnano Philologo lungo il viaggio, per i quali il Fuscano conia con tutta evidenza nomi letterari che non trovano corrispondenza in alcun caso con nomi accademici (e pontaniani in particolare). Pirenio richiama etimologicamente Pirene, la fonte di Corinto sacra alla Muse e che ben si adatta ad un personaggio che si accinge al canto poetico.

18. Una misteriosa voce, come fosse la foresta stessa a parlare, esorta al canto d'amore. Si noti che la canzone di Pirenio non corrisponderà affatto a quel «consolarsi poco e assai dolersi», configurandosi di fatto come il canto di un amante gioioso. Ricca *orecchi* : *apparecchi*; inclusiva *diversi* : *versi*. Al v. 2 risulta poco elegante «ad veder».

1. *con gli occhi...l'orecchi*: espressione abbastanza frequente ad indicare che si sta osservando ed ascoltando insieme.

8. *farà...'namorar la gente*: cfr. Dante, *Vita nova*, *Donne ch'avete*, v.8 («farei parlando innamorar la gente»).

19. 1. *uscir*: è usato come transitivo (chi vidi metter fuori strumenti dalle perfette armonie, chi il cimbalo e il flauto...).

7. *Amor...coce*: è una delle 'azioni' di Amore largamente presenti nella tradizione. La si ritrova inizialmente in Giacomo da Lentini, *Chi non avesse mai veduto foco*, v. 8 («quello [foco] d'Amor...molto me coce»).

20 S'io havessi un dolce stile,  
 un dir sì adorno, sì leggiadro et pieno,  
 come al nome gentile  
 d'amor convien' e al suo stato sereno,  
 farei dolce 'l veleno 5  
 di tante lingue, mosse d'ira et sdegno || c. K3v  
 et d'un'empio costume,  
 biasmand'amor, et mal fa chi presume  
 ir contra un tal signor et tanto degno  
 dentr'al suo proprio regno. 10

Vorei poter in parte  
 narrar la gran dolcezza et lo diletto  
 ch'io prendo in ogni parte  
 dove mi trovo tuo servo et soggetto,  
 sempre tu fusti eletto 15  
 signor di spirti eccelsi et pellegrini,  
 e al tuo giogo soave

---

20. Canzone: aBaB / bCdDCc (aBB). Cfr. per la struttura rimica P. Bembo, *Né le dolci aure estive*, *Asolani*, II, VI. Ricche le rime: *stile* : *gentile* (cfr. I.22, I.115, II.87); *diletto* : *eletto*; derivativa *sdegno* : *degno* (cfr. II.1); identica *parte* : *parte* (cfr. II. 27 e II. 64); inclusive *animali* : *ali*; *scarse* : *arse*.

Come si è più diffusamente altrove affrontato (cfr. Cap.II § «*Parciami udir [...] "Qui sempre vive Amor"*»: la componente idillica e la Nota metrica), questa canzone stabilisce un immediato legame con RVF 360 (*Quel'antico mio dolce empio signore*): il personaggio Pirenio, quasi fosse un novello Gismondo preso in prestito - come la struttura rimica - dai bembiani *Asolani*, è il prototipo dell'amante felice e sembra qui vestire i panni di testimone-chiave, o anche di avvocato difensore, nel processo intentato ad Amore in RVF 360 dinanzi al tribunale della Ragione, utilizzando le parole stesse del Petrarca ma cambiate di segno. Assai significativi i riecheggiamenti, che verranno appresso indicati, dalla *Sofonisba* (1524) del Trissino che avvalorano il dialogo intertestuale delle *Stanze* con le opere del vicentino edite presso il Degli Arrighi.

1. *dolce stile*: cfr. RVF, 332, v. 3 (in clausola: «dolce stile»).

2. *dir...leggiadro*: cfr. Sannazaro, *Arcadia*, egloga II, v. 17 («un dir sì leggiadro»).

3. *nome gentile*: tradizionalmente è quello della donna amata, cfr. RVF, 297, v. 13 (in clausola: «nome gentile» [di Laura]).

5. *veleno*: inizia il riecheggiamento, ma capovolto di segno, di RVF 360. Cfr. v. 24 («O poco mèl, o molto aloé con fele!»).

6-10. *ira et sdegno...regno*: cfr. RVF, 360, vv. 9-11 («...il manco piede / giovenetto pos'io nel costui regno / ond'altro ch'ira et sdegno / non ebbi mai...»).

14. *tuo servo*: è l'esatto opposto di quanto invece Petrarca lamenta in RVF, 360, v. 19 («servir questo lusinghier crudele»).

17. *giogo soave*: cfr., al contrario, RVF, 360, v. 39 («giogo aspro et fero»).

molesta non mi fu mai cosa o grave,  
et quant'ingegni a celebrarte inchini  
sol tu gli fai divini. 20

Tormento non sofferesi  
già mai ch'io lo tenesse per tormento,  
degli stratî diversi  
che per te mi procaccio io son contento,  
et sol quando non sento 25  
del foco, o qualche punta del tuo strale,  
vengo in odio a me stesso,  
però di darti gratie ognhor non cesso  
de l'arder mio felice verso 'l quale  
nessun piacer fia tale. || 30 c. K4r

Da te sol riconosco  
l'alto vestigio c'haggio impresso al core,  
tu d'huom quasi di bosco  
fai venir saggio et schivo d'ogni errore,  
tu sol m'hai tratto fore 35  
dal volgo et d'ogni pensier basso et rio,  
talché venir più chiaro  
haggio più speme ognhor per quel ch'imparo  
ne la tua scola, dove 'l studio mio

---

18. *grave*: cfr. RVF, 360, v. 103 (: soave).

19. *ingegni a celebrarte*: sembra che venga data in qualche modo risposta alla domanda posta in RVF, 360, vv. 39-40 («Miserò, a che quel chiaro ingegno altero, / et l'altre doti a me date dal cielo?»).

20. *gli fai divini*: cfr. il rammarico di Petrarca in RVF, 360, v. 29 («[io era] disposto a sollevarmi alto da terra»).

27. *vengo in odio a me stesso*: cfr. RVF, 134, v. 11 («et ò in odio me stesso...»).

29. *arder mio felice*: cfr. Petrarca, *Triumphus Cupidinis* III, v. 138 («...i' son d'arder contento»).

32. *alto vestigio...*: cfr. RVF, 360, vv. 127-128 («...lei [Laura] ch'alto vestigio / li 'mpresse al core»).

33. *huom...di bosco*: cfr. RVF, 214, v. 33 («m'àn fatto habitador d'ombroso bosco»).

35-36. *m'hai tratto fore dal volgo*: è esattamente quanto Amore stesso afferma di aver compiuto nei confronti dell'Amante-Petrarca dinanzi al tribunale della Ragione. Cfr. RVF 360, vv. 116-17 («.or saria forse un roco / mormorador di corti, un huom del vulgo»).

36. *pensier basso et rio*: cfr. RVF, 360, v. 103 («penser basso et grave»).

39. *la tua scola*: cfr. RVF, 360, vv. 119-120 («i' l'exalto et divulgò, / per quel ch'elli 'mparò ne la mia scola»).

è sol d'honor desio. 40

A te porge 'l suo fianco  
la vaga gioventù più volentieri  
che 'l pel canuto et bianco,  
et l'arroganza abassi de' più fieri  
indomiti pensieri, 45  
et ciò ch'è al mondo senza te non vive,  
et piante et animali  
già crescon sotto l'ombra di tue ali,  
et le tue fiamme ardenti, intempestive,  
non fûr né mai nocive. 50

Non fan l'incolte genti  
co l'adoprar di sciocchi lor costumi  
gli strali tuoi lucenti,  
né colui che per te par si consumi || c. K4v  
di volger gl'occh'in fiumi, 55  
ma quell'alma gentil, che d'infiammarse  
dentro quel foco ha cura,  
dove più eterna la sua fiamma dura,  
tutte parole al suo desio son scarse,  
per dir come arde et arse. 60

Amor, quella mercede  
che ti dimandan tutti miei sospiri,  
è ch'io sia sempre ovunque gli occhi giri».

---

41. Inizia da questa stanza, per proseguire anche nella successiva, il riecheggiamento di Trissino, Sofonisba, Atto II, Coro. Si tratta di lemmi o di brevi sintagmi, evidentemente rimasti nella memoria del Fuscano. Si preferisce qui riportare per intero il passaggio dell'opera trissiniana, evidenziando quanto riproposto nella succitata canzone: « Amor, che nei leggiadri alti pensieri /sovente alberghi e reggi quella parte, /da cui non ti diparte /rugosa fronte, o PEL CANUTO E BIANCO; /poi sì dolci lacciuoli, con sì bell'arte/ poni d'intorno a quei che son PIÙ FIERI/che porgon VOLENTIERI /a le feroci tue saette il FIANCO. /Ogni valore al tuo contrasto è manco; /né solamente agli omini mortali /ti fai sentir, ma su nel ciel trapassi, /e L'ARROGANZA ABASSI /de' maggiori dèi con i dorati strali /E PIANTE, E ANIMALI, /e ciò che vive, cede a la tua forza /che ne la resistenza si rinforza. /[...] / così la gente presa si conforta, /e spera ogni suo ben da quei be' lumi /che l'enfiammaro; ond'or ne trae diletto,/or lacrime, or sospetto,/secondo il variar d'altrui COSTUMI. /Ben par che si CONSUMI, / se poi gli è tolto quel che la distrugge» (vv. 179 sgg.).

61. Per il congedo, cfr. Cino, *Madonna, la pietate*, vv. 1-3 («Madonna, la pietate / che v'addimandan tutti miei sospiri /è sol che vi degnate ch'io vi miri).

- 21 «Tutto quel che diletta insieme insieme  
nel mond'io pensarei che fusse nulla,  
verso le note angelich' et sopreme  
poste in lo dolce suon che mi trastulla»,  
diss'io ad Alpitio, «et con ragion si geme  
quando l'huom si ramenta che sia bulla.  
Poi vedi al canto de 'sto spirto degno,  
ch'alberi et sassi di piacer dan segno».
- 22 Mentre colui cantava ogni donzella  
di barca uscìa correndo a la fresch'ombra,  
parev'ognun'al terzo ciel sorella  
quando di chiara luce più s'ingombra.  
«Taccia pur chiunque di beltà favella, || c. L1r  
se 'l suo dir pria di lor beltà no' adombra,  
et chi dentro lor guardi 'l stil no' impingua,  
parrà senz'occhi et voce senza lingua».
- 23 Così dicendo Alpitio mi fe' cenno

---

21. 1. *inseme inseme*: epanalessi.

3. *verso*: in confronto alle.

4. *lo dolce suon*: il canto di Pirenio appena terminato.

22. Derivativa e paraetimologica la serie *ombra* : *ingombra* : *adombra*. Per *impingua* : *lingua*, cfr. *Paradiso* 11, 24 sgg. Diafora vv. 5-6 (*beltà...lor beltà*).

1-2. *ogni donzella di barca uscìa*: cfr. ott. 16 («per il mar tranquillo eran più barche / tutte di donne et di donzelle carche»)

3. *terzo ciel*: il Cielo di Venere. Ognuna delle donne che Philologo vede approdare alla spiaggia di Mergellina è dotata di una bellezza pari a quella di Venere.

4. *quando...ingombra*: secondo quanto spiega Dante in *Convivio* II, II - III, la lucentissima stella (pianeta) di Venere, fissa nel terzo cielo, è visibile solo all'alba e al tramonto (mattutina o serotina).

5. *Taccia*: costruito imperativo che ricorre in *Inferno*, XXV, v. 94 e Petrarca, *Triumphus Pudicitiae*, v. 157.

7. *impingua*: si arricchisce (lett. si ingrassa). Celebre verbo dantesco (*Paradiso*, X, v. 96), ma utilizzato anche in Petrarca (*Triumphus Cupidinis* IV, v. 60 e *Triumphus Famae* III, v. 57).

8. Cieco per non aver saputo cogliere quella bellezza e muto per non saperla descrivere.

23. L'ingresso in un giardino dalle caratteristiche edeniche non può che avvenire superando degli ostacoli (Cfr. GRAF). Creando pertanto un senso di attesa, Fuscano fa sì che i due protagonisti Philologo ed Alpitio debbano percorrere un pericolo passaggio per addentrarsi con cuore puro nella foresta e godere della visione ninfale. Si tratta del passo di Medusa che, come Alpitio spiega nelle successive ottave, pietrifica con lo

che gissemo nel loco celebrato,  
dove le nymphe givano, che 'l fenno  
a lor memoria et nome dedicato.  
Tosto gli piedi a caminar si denno,  
tanto che a l'un de lati io fui arrivato,  
dove restò la mente mia confusa  
trovando ch'era il passo di Medusa.

24 Pensoso io mi fermai, e 'l color tinto  
di timida viltà m'apparve al volto,  
et porgendo pur gli occhi al circonciato  
loco di rami et d'alberi assai folto,  
spronato dal desio, dal timor vinto,  
dissi: «Poiché 'l passar quinci n'è tolto,  
non voglio porm'in periglioso assalto,  
ch'assai mal fa chi d'huom diventa smalto».

25 Quasi ridendo Alpitio mi rispose

---

sguardo i dissoluti e gli importuni che non esiterebbero, al pari di Satiri e Fauni, ad assaltare le vergini ninfe dimoranti nel giardino segreto. Per la spiegazione di questo particolare 'contrappasso' Fuscano si ispira al *Comento* di Landino al passaggio di *Inferno* IX, vv. 52-54 (cfr. – considerata l'eccessiva lunghezza del brano landiniano – Cap. II, § *Napoli, locus amoenus*). Si noti la ripresa pseudo-anaforica del *dove* vv. 3-7. La rima *confusa: Medusa* è alquanto frequente e ricorre oltre che in Poliziano, *Stanze*, II, 42, in Sannazaro, *Mirate, donne mie, l'alma dolcezza* vv. 2-3.

3. *mente...confusa*: abbinamento ricorrente nelle opere del Poliziano e del Sannazaro (*Mirate, donne mie, l'alma dolcezza*, vv. 3-4: «è sì confusa / la mente mia») appena citate, in corrispondenza della figura mitologica di Medusa.

24. La reazione del Filologo è all'insegna di una dantesca e sana viltà. Pur desideroso di addentrarsi nella foresta, ad avere in lui il sopravvento è al momento il timore di essere pietrificato dallo sguardo di Medusa. Al v. 5 si intravede una struttura a chiasmo nella posizione degli attributi e dei relativi complementi. La rima petrarchesca *assalto : smalto* che ricorre in RVF (23 e 125) è da ascrivere per il SANTAGATA 1996 tra quelle di 'astrazione petrosa'.

1. *Pensoso*: atteggiamento tipicamente petrarchesco, ma forse è qui da vedervi un più spiccato riecheggiamento dantesco (*Purgatorio*, XX, v. 151: «timido e pensoso»).

1-2. *color...viltà*: cfr. *Inferno*, IX, v.1 («quel color che viltà di fuor mi pinse»).

7. *periglioso assalto*: una prova pericolosa.

8. *smalto*: pietra (lemma petrarchesco di ascendenza petrosa assai diffuso nella tradizione).

25. In questa e nelle successive quattro ottave Alpitio, sorridendo dell'ingenuo timore di Filologo, assolve al suo dovere di guida fornendo spiegazioni sul passo di Medusa e di

con sue parole accomodate et belle: || c. L1<sup>o</sup>  
«Philologo, l'usar di humane cose,  
che da bei modi honesti l'huomo svelle,  
si vieta qui, però vi stann'ascose  
oltre Medusa due altre sorelle,  
che communmente son dette Gorgone,  
et han'un occhio sol fra tre persone.

26 De tutte loro deve haver paura  
colui che, dissoluto et importuno,  
solo adempire 'l suo appetito ha cura,  
sì come con Medusa fe' Nettuno,  
ma quel huom saggio, che va con misura  
fra questi beni, non ha dubbio alcuno  
di passar quinci et di tornarsi adietro  
col scudo di cristallo et non di vetro.

27 Di quanti hor vedi qui la maggior parte,

---

come sia possibile attraversarlo, riecheggiando – si è detto – il *Comento* di Landino a *Inferno*, IX, vv. 52-54.

2. *accomodate*: adatte, convenienti.

6-8. Fusciano incorre qui in un macroscopico errore, sulla linea del Landino che appunto postillava: «Non haveano se non un occhio fra tutte et tre, et quello usavano a vicenda hor questa hor quella» (*Comento, Inferno*, IX, vv. 52-54). Medusa e le sue due sorelle Eurialo e Steno erano le mitologiche Gorgoni, ma non condividevano l'uso di un solo occhio. Questa peculiarità era piuttosto delle Graie, anch'esse figlie di Forco, il cui unico occhio Perseo riuscì a rubare per individuare dove fosse l'antra di Medusa e decapitarla (cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 772 sgg).

26. Ricca *importuno* : *Nettuno*.

3. *adempire*: soddisfare.

4. *Medusa-Nettuno*: si allude all'episodio narrato in Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 794-801. Medusa, fanciulla di meravigliosa bellezza e dalla chioma particolarmente splendida, fu violentata da Nettuno in un tempio di Minerva incorrendo nella tremenda vendetta della dea che trasformò Medusa in un orrendo mostro e i suoi capelli in serpenti.

8. *scudo di cristallo...vetro*: l'«huom saggio» che attraversa incolume il passaggio di Medusa, non cedendo alla tentazione dei beni terreni è tratteggiato, sulla linea del Landino, come un nuovo Perseo, colui che armato di un riflettente scudo cristallino donatogli da Minerva decapitò la Gorgone (cfr. Cap. I, § *Napoli, locus amoenus*).

27. Identica la rima *parte* : *parte* (cfr. II. 20 e II. 64), inclusiva con *arte*. Figura etimologica (oltre quella adombrata al v. 2, *freno...sfrenate*) al v. 6 (*spoglian...spoglie*).

col non dar freno a le sfrenate voglie,  
et lor prudentia poco et la manco arte,  
da la sua forma vera ognun si toglie.  
Entrar non ponno qui da nulla parte  
si non si spoglian di lor vane sp[o]glie,  
et chi s'arrisca incauto in questo passo,  
tosto diventa esanimato sasso. ||

c. L2r

28 Hor poni dunque al tuo timor 'l freno,  
et ne l'intrarvi dentro non far schermo,  
et dove ha il passo Euriale con Stheno  
ivi ne andiamo, ché sicuro et fermo,  
aperto 'l trova ogni animo sereno,  
et chiuso ogni pensier cieco et infermo,  
già non portamo noi l'habiti strani  
d'alpestri fauni, satyri et silvani.

29 Come dal tiro, over dal crocodillo,  
o d'altre fere pessime et nocive,  
remedio si cava sì tranquillo  
che tutte forze di velen fa prive,  
così mi par, si pur'io non vaccillo,  
che dagli vitî humani si derive  
il saper et seguir qualche virtute,

---

2. *freno...sfrenate*: un simile accostamento in Boccaccio, *Amorosa visione*, XXXV, 80-81 («posto li fosse / nella sfrenata bocca un cotal freno»); *sfrenate voglie*: cfr. RVF 29, v. 11 («sfrenata voglia»).

28. Se gli spiriti dissoluti e importuni devono cercare di domare le proprie «sfrenate voglie» per percorrere il passo di Medusa e addentrarsi nella foresta ninfale, Philologo per Alpitio deve frenare unicamente il timore, essendo il suo un 'animo sereno'.

Derivativa la rima *fermo : infermo*.

3. *Euriale con Stheno*: le altre due Gorgoni, sorelle di Medusa.

7-8. *l'abiti strani...fauni et silvani*: cfr. Sannazaro, *Arcadia*, eglòga III, vv. 48-49 («e con abiti strani / salten Fauni e Silvani»).

29. Come altre in precedenza, si nota la bipartizione di quest'ottava con esatta distribuzione del *comparandum* e del *comparatum*. Ricca la rima *prive : derive*

1. *Come dal tiro...dal crocodillo*: nella *Naturalis Historia* di Plinio sono numerosi gli animali che offrono antidoti ai veleni. Per quanto attiene al tiro, ovvero alla porpora, in *Nat.Hist.*, XXXII, 66 (22) si legge: «purpurae quoque contra venenum prosunt» (trad: «Anche i molluschi della porpora sono utili contro i veleni»). Svatiati, invece, i rimedi offerti dal coccodrillo, per cui si veda ivi, XXVIII, 107-111.



per che Medusa in sasso ogn'huom non mute.

- 30 Ved'il grembo gentil de la foresta,  
ben coltivato sol da la Natura,  
et ch'un ramo le foglie a l'altro presta  
per far una selvaggia architettura.  
Ogni arbore ti fa dolce rechiesta  
che godi a l'ombreggiar di sua verdura. || c. L2v  
Entra hor, che non hai cosa che t'offenda,  
perché Medusa ha l'occhio in sua vicenda».
- 31 Subito entrai, et tanto era maggiore  
il mio piacer quand'oltre più si giva.  
Tutto 'l terreno di vario colore  
il dipingeva ogni herba che fioriva.  
O assai leggiadro natural vigore,

---

**30.** Ricche le rime *foresta : presta e natura : architettura*.

3-4. Qualcosa di simile in Orazio, *Carmina*, II, 3, vv. 9-10 («... pinus ingens albaque populus / umbram hospitem consociare amant / ramis»).

5. *fa dolce rechiesta*: invita.

6. *ombreggiar*: fare ombra; il verbo ricorre in RVF, 308, v. 11 ma con altro significato («pur ardisco ombreggiare»). Più simile la ricorrenza in *Comedia delle Ninfe*, XXXI, 6 («gli ombreggianti albori») e in *Arcadia*, egloga IX, v. 91 («il bosco ombreggia»).

7-8. Nonostante le proprie premurose e rassicuranti spiegazioni, è curioso constatare come Alpitio sproni Philologo ad affrettarsi lungo il passaggio, profittando della momentanea distrazione di Medusa. Si ricordi che anche Virgilio, in *Inferno* IX, vv. 58-60 non aveva esitato a spronare Dante *viator* a voltarsi e a chiudere gli occhi, mettendovi su le sue stesse mani. Possibile inoltre il riecheggiamento di *Purgatorio*, XXVII, v. 32 («Entra sicuro!»).

**31.** Si noti la 'ripresa' interstrofica capfinida con l'ott. 30 («entra hor...» / «Subito entrai»). A partire da questa, e per le successive otto ottave, Philologo offre la descrizione di quello che può essere ragionevolmente considerato un *locus amoenus* (vd. CURTIUS, pp. 219-23) collocato in quel più vasto *locus* che è di fatto il sito napoletano dettagliato sin dal Canto I. Ne offrirà una efficace sintesi soprattutto l'ott. 37.

3-4 *'l terreno...il dipingeva*: l'immagine della terra 'dipinta' dai fiori e dalle erbe ritornerà nelle *Stanze* nelle pagine in prosa conclusive, cfr. c. V2v («pervenni dove l'erbetta da la varietà di fiori più dipinta in un piacevol senso l'occhio più lusingava»). Pur ricorrendo in *Arcadia*, prosa X, 54 («tutta la terra si potea vedere coperta di fiori, anzi di terrene stelle, e di tanti colori dipinta») è frequente soprattutto in Boccaccio (si vedano ad esempio: *Comedia*, XXV, «di tanti colori è dipinto il luogo»; XXXII «di bellissima erba pieno e dipinto di molti fiori»; *Decameron*, giornata III, introduzione, 8 («un prato di minutissima erba [...] dipinto tutto forse di mille varietà di fiori»). Si veda anche l'antecedente dantesco (*Purgatorio*, VII, v.79: «Non avea pur natura ivi dipinto»).

quant'è tua opra più d'ogni arte viva,  
a frondi, a fiori, a frutti, a boschi, a selve,  
a sassi, a fere, augelli, a tutte belve.

32 Altra terra, altro verde et altre piante,  
altr'aere, altr'aura, altr'ombra et altra luce,  
altro soave odore il circostante  
colle a sé intorno mena et seco aduce,  
che non tutta l'Arabia, et son già tante  
cose ammirande che da sé produce,  
che l'occupata penna dal desire  
dietro non puote a la memoria gire.

33 Tanto più agrada 'l terren, c'ha prodotti  
l'arbor' incolte, spatiose et alte,  
di quel che tene in pavimenti asciutti || c. L3r  
piante, che l'arte le lavori e smalte,  
ché nanzi voglion qui l'alberghi tutti,  
le nympe, né han timor ch'altri l'assalte,

---

7-8. evidente il provvedimento dell'accumulazione per indicare tutto ciò in cui si manifesta il lavoro della Natura.

32. Ricche *aduce* : *produce* e *circostante* : *tante*. Per la serie *luce* : *aduce* : *produce*, cfr. II.119.

1-3. Ancora un procedimento accumulativo che ricorda in tal caso sia il congedo di RVF, 142 («Altr'amor, altre frondi et altro lume / altro salir al ciel per altri poggi / [...] et altri rami») che Sannazaro, *Arcadia*, egloga V, vv. 14-15 («altri monti, altri piani / altri boschetti e rivi / [...] altri fauni e silvani»).

4. *colle*: il riferimento è sempre la collina di Sant'Ermo dalla quale i due compagni sono discesi nella zona di Posillipo-Mergellina.

5. *l'Arabia*: il richiamo va alla mitica e feconda *Arabia felix*.

6. *cose...che da sè produce*: cfr. *Purgatorio*, XXVII, v. 135 («qui la terra sol da sè produce»).

8. *dietro...gire*: cfr. in parte *Paradiso*, I, vv. 9-10 («nostro intelletto si profonda tanto / che dietro la memoria non può ire»).

33. Ricca la serie *alte* : *smalte* : *assalte*.

1-4. Il primo membro dell'ottava sembra riecheggiare il celebre *incipit* dell'*Arcadia* sannazariana (*Prologo*, 1): «Sogliono il più delle volte gli alti e spaziosi alberi negli orridi monti da la natura prodotti, più che le coltivate piante da dotte mani expurgate negli adorni giardini, a' riguardanti aggradare».

2. *incolte, spatiose et alte*: gli aggettivi sono evidentemente concordati alla latina con *arbor(i)*.

3. *pavimenti asciutti*: le serre, i giardini artificialmente creati dagli uomini.

4. *smalte*: lucidi.

ché non satiar gli desiderî pravi,  
dove s'ingannan mille guardie et chiavi.

34 «Quivi pens'io che mai non secchin l'herbe,  
né ch'arbore, né pianta mai s'invocchi,  
né che si trovin cose amare o acerbe,  
che la Natura o 'l tempo l'apparecchi».  
Con questo dir'entrai ne le soperbe  
frondose loggie, ch'erano parecchi  
fresche, pompose, adorne, et vo' che sappi  
ch'avanzan la beltà di tutti drappi.

35 Le nymphe erano anchor per le capanne  
di ramoscelli teneri intricate,  
et mezzo un giro d'infinite spanne  
vedev'io star più driade affannate,  
chi molli strati, chi tessendo vanne  
floride seggie et chi frondi rosate  
spargendo, et altre gemme che a vederle  
eran hyacinthi, rubini, oro et perle. ||

c. L3v

---

34. Ricca *erbe* : *acerbe* : *soperbe*. Si noti la rima 'forzata' (e inclusiva) al v. 6: *apparecchi* : *parecchi(o)*. Anaforico il *né* dei vv. 2-3. Vagamente allitteranti i vv. 6-7 (*frondose ... fresche*).

1-4. Continua il dettagliamento della foresta come *locus amoenus*, di cui una delle caratteristiche sarà, come è noto, il mancato scorrere del tempo: «mai non secchin l'erbe [...] pianta mai s'invocchi». Cfr. il passaggio assai simile in Bembo, *Asolani*, III, 20 («né seccano le erbe, né invecchiano le piante»).

5-6. *soperbe loggie*: cfr. I. 53 (qui anche «frondose» perché create dall'intreccio dei rami degli alberi).

8. *avanzan... tutti drappi*: cfr. Boccaccio, *Comedia*, XXVI, 20 («di tanti colori è dipinto il luogo che appena ne tengono tanti le tele di Minerva o i turchi *drappi*») che a sua volta riprende, se pur in un diverso contesto, *Inferno*, XVII, vv. 16-18.

35. Ricca la rima *capanne*: *spanne*. Anastrofe vv. 1-2.

1. *nymphe...capanne*: per questa immagine delle Ninfe che albergano in capanne si veda quella affine in Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, 29 («ognuna a sua capanna si tornoe»).

2. *intricate*: di rami intrecciati.

4. *driade*: ninfe dei boschi, ognuna intenta nella visione di Philologo a compiere una gentile azione 'boschereccia' (intrecciare una sedia con le frondi, spargere intorno fiori e gemme). Si noti quel 'molli strati' che non è retto da alcun verbo, se non forse lo stesso 'tessere' che si correla alle 'floride seggie'.

8. *rubini, oro et perle*: oltre ai fiori (genericamente i giacinti), le driadi gettano intorno -ad abbellire la scenografia naturale in cui Philologo le coglie- anche gemme preziose secondo una terna tipicamente petrarchesca (RVF, 263, v. 10 «perle, robini et oro»).

- 36 Pareami di veder giocond' et belle,  
 quelle stellate piagge, over campagne,  
 che al sorgere del sole escon anch'elle  
 come a suoi raggi fussino compagne,  
 ma si la notte vuol mostrar le stelle,  
 dal sol convien che il giorno si scompagne,  
 pur delle due qual sia più gran vicenda  
 Apollo vuol che la sententia penda.
- 37 Era 'l gran spatio d'arbori aggirato,  
 le cui cime alte andavan quasi al cielo,  
 muscose chiome tra lavor trecciato  
 di foglie a mille tronchi facean velo,  
 d'ombra et di sole il terren lavorato  
 scacciava'l caldo et non sentia di gielo,  
 spandeasi al centro poi un fonte in quatro  
 per far goderne 'l ciel dentr'un teatro.
- 38 Né così lieti mai, né sì contenti  
 si tenner gli occhi miei come quel giorno,  
 a mirar volti nitidi et fulgenti,

---

36. Inclusiva *belle* : *elle*; paronomastica *campagne* : *compagne* derivativa con *scompagne*.

2. *stellate piagge*: cfr I. 50 («'l terreno fiorisce anchor di stelle») e, in questo canto, ott. 6 («spontan stelle tanti»).

37. L'ottava contiene *in nuce* la descrizione del giardino-foresta in cui i protagonisti si sono ormai addentrati. Alcuni elementi topici, quali gli alberi, il gioco di ombra e sole, la frescura, la fontana, insieme alle peculiarità fin qui annotate da Philologo, ne fanno un valido esempio di *locus amoenus*.

Ricca la rima *aggirato*: *lavorato*. Chiaramente dettato dall'esigenza rimica lo scempiamento di *quatro* (: *teatro*). Anastrofe al v. 1.

1. La vasta zona era circondata di alberi.

4. *facean velo*: le folte chiome degli alberi fanno ombra con il loro vario intrecciarsi ai sottostanti fusti.

5-6. *caldo...gielo*: il terreno, su cui le chiome degli alberi creano un piacevole gioco di ombre e di sole, è piacevolmente fresco, né caldo, né freddo.

38. Ricca *oprava* : *mirava*.

1-2. *lieti...si tenner gli occhi miei*: cfr. RVF, 320, vv. 2-4 («'l bel lume nacque / che tenne gli occhi miei [...] bramosi et lieti») ed anche Boccaccio, *Comedia* VII, vv. 44-45 («gli occhi miei / lieti rifà col tuo giocondo aspetto»).

3. *volti nitidi...*: certamente si riferisce alle ninfe e a coloro (caldi amanti, donne e donzelle) che in precedenza Philologo ha visto approdare alla spiaggia di Mergellina.

ch'a l'aurora et al sol facevan scorno.

Fistule, pive et silvestri istromenti  
fean risonar le valli d'ogni torno, ||

c. L4r

et l'anguifera chioma ogni hor s'oprava  
mutar in sasso ognun che la mirava.

- 39 Tacer non posso et convien ch'io men passi  
sobrio nel dire 'l numero infinito  
di varî petti trasformat'in sassi,  
chi humor stillando qual da fiume uscito,  
et chi col suon di sospir folti et bassi,  
piangendo stava 'l suo folle apeto,  
ma più ch'ogni altra havev'aspra passione  
la figlia di malvagia opinione.

- 40 Sentiva strider'i pensier'otiosi,

---

4. *facean scorno*: cfr. I. 18 («fan scorno») e qui ott. 6 ove ricorre la stessa serie rimica *giorno* : *scorno* : *torno*.

6. *fistule, pive...*: sono appunto «silvestri istromenti» come lo stesso verso sembra specificare col secondo emistichio che serve in realtà ad indicarne genericamente altri. È il secondo riferimento a strumenti musicali dopo quello di ott. 19.

7. *l'anguifera chioma*: metonimia per Medusa.

39. Ancora una volta, come già è capitato lungo la discesa dalla collina di S. Ermo, il Filologo, nonostante abbia dato l'impressione con l'ott. 37 di essersi addentrato nella foresta delle Ninfe, fa però qui intendere che sta in parte ancora transitando lungo il passo di Medusa.

1. *Tacer non posso*: identito attacco di RVF, 325, v. 1 («Tacer non posso»), che BETTARINI considera citazione della *Dissuasio Valerii ad Rurbinum medicum* nonché di *Familiares* XXXIII, 1.

3-4: *humor stillando...*: ancora un vago riecheggiamento petrarchesco, cfr. RVF, 366, vv. 111-112 («Medusa et l'error mio m'ân fatto un sasso / d'umor vano stillante») a proposito del quale BETTARINI richiama l'immagine «della pietra simbolica dell'animo gemente» (p.1628) da relazionare a *Psal. Penit. II*, 10.

7. *aspra passione*: dura punizione.

40. Ricca la rima *mendace: audace*.

1. Abbastanza curiosa l'immagine dei pensieri che 'stridono', si lamentano (sinestesia). Per i *pensier'oziosi*: cfr. Boccaccio, *Elegia Fiammetta*, VI, 15 («gli oziosi pensieri di questo amare»).

con la mordacità'empia et mendace,  
 fitti sembianti, sotto larve ascosi,  
 hor con lusinghe, hor col parlar'audace,  
 nel falso imaginar volti pensosi  
 con l'odio acceso nei segni di pace,  
 udiva et rimembrav'entro quei marmi,  
 ch'un sogno quasi a raccontarlo parmi.

41 Io stav'intento al suon di tanti guai  
 di quelli esangui et miserandi busti,  
 et qual di cosa non più vista mai  
 pietà mi mosser lor corpi combusti, || c. L4v  
 quand'un tosto mi disse: «hor tu ne fai  
 tanto meravigliar che, si son giusti  
 gli prieghi miei, pur dimmi da qual lato,  
 intrepido et illeso, tu se' intrato.

42 Chè 'st'arbori con l'ombre lor silvestre

---

2. *mordacità(e)*: inclinazione malvagia e maliziosa a esercitare critiche spietate, a usare toni sarcastici, mettendo in rilievo colpe e difetti altrui, a divulgare false notizie, malignità, maliziosità.

3. *larve*: da intendersi probabilmente come maschere, con allusione alla falsità, alla discrepanza tra essere ed apparire. Cfr. *Paradiso*, XXX, v. 91 («come gente stata sotto larve»).

5. *falso imaginar*: cfr. *Paradiso*, I, v. 89 («ti fai grosso / col falso imaginar») nonché Boccaccio, *Amorosa visione*, III, vv. 77-78 («Tu t'abbagli / col falso imaginar»). Si veda I. 78 («presumen star a prova / col *falso imaginar*»).

41. Ricca la rima *busti: combusti*.

4. *corpi combusti*: sembra trattarsi di una incongruenza. «Combusti» vale inequivocabilmente 'bruciati', quando finora Philolgo ha descritto corpi pietrificati dallo sguardo di Medusa.

6-8. Creato un passaggio dalle caratteristiche pseudo-infernali, Philologo-Fusciano non resiste alla tentazione di dare voce ad uno degli «esangui et miserandi busti» lì dimoranti, ponendogli in bocca naturalmente versi danteschi. Cfr. *Purgatorio*, XIV, vv. 10-15 («O anima che fitta / nel corpo ancor inver' lo ciel ten vai/ per carità ne consola e ne ditto/ onde vieni e chi se'; ché tu ne fai/ tanto meravigliar de la tua grazia,/ quanto vuol cosa che non fu più mai»);

7. *giusti preghi*: cfr. *Paradiso*, XV, v. 7 («giusti preghi»).

42. Ricca la rima *campestre: alpestre* (non si tratta di rimanti diffusi: solo in Boccaccio, *Amorosa visione* XV, 34 ricorre *alpestra: silvestra*). Inclusiva *meraviglioso: oso*.

a noi, sì come vedi, son vetate,  
com'al serpente il frassino campestre,  
ch'anzi al morir che a l'ombra sua gir pate.  
Frassin per noi son tutte queste alpestre  
nymphe a fuggire 'l nostro amor usate,  
et quel che più mi fa meraviglioso  
è come nel passar fusti troppo oso».

- 43 Risponder volsi alhor tosto ch'ei tacque,  
et ecco fuor di natural costume,  
ch'in l'arbor, in le foglie, a fiori e 'n l'acque,  
et negli augelli et ne l'oprar lor piume,  
un dolce canto, una letitia nacque,  
ch'occupar mio pensier dentro tal lume  
che gli occhi, vaghi al nuovo aër sereno,  
fra lor virtù vivace venner meno. || c. M1r

---

3. *serpente...frassino*: cfr. Plinio, *Nat. Hist.*, libro XVI, 24 («Contra serpentes vero suco expresso ad potum et imposita ulceri ferita, ac nihil aequae, reperiuntur, tantaque est vis, ut ne matutinas quidem occidentesve imbras, cum sunt longissime, serpens arboris eius attingat, adeo ipsam procul fugiat»); trad.: «Invece si trova riportato che contro i serpenti [le foglie del frassino] costituiscono un medicamento senza eguali, sia con il succo da esse spremuto per farne una pozione, sia applicando le foglie stesse alla ferita provocata dal morso di quelli: hanno un tale potere che i serpenti non ne sfiorano l'ombra, neppure al mattino o al tramonto, quando essa è più lunga, e fuggono lontano dalla pianta»).

4. si costruisca: [il serpente] piuttosto che accostarsi all'ombra del frassino, soffre (*pate*, latinismo) e muore.

7. *fa meraviglioso*: lascia meravigliato. Cfr. Trissino, *Sofonisba*, atto IV, scena 2, v. 82 («quel che più mi par meraviglioso»).

8. *troppo oso*: assai audace. Cfr. *Purgatorio*, XI, v. 126 («troppo oso»).

43. A differenza di Dante che in *Purgatorio* XIV dà risposta alla legittima domanda dell'anima che gli ha rivolto parola (Guido Del Duca), Philologo è invece distratto dall'imminente apparizione delle ninfe.

Inclusiva *nacque* : *acque*.

2. *et*: vale come avversativa (ma ecco...); *natural costume*: cfr. *Paradiso*, XXI, v. 34 («come natural costume»).

3-4: ancora un procedimento per accumulazione al fine di far intender che tutti gli elementi della Natura sono coinvolti dalla gioia provocata dall'apparire delle ninfe.

6. *tal lume*: si riferisce allo splendore cui si è accennato in precedenza, quello delle ninfe che stanno per atteggiarsi in tripudio e, in particolare, di colei che avanza tutte le altre per bellezza.

- 44 Per dentro i fiori, in varie veste avvolte,  
cerulee, aurate, candide et vermiglie,  
venian le nymphe, in più bei stuoli accolte.  
Beltà qui giù non è che lor somiglie.  
Verso 'l theatro leggiere et disciolte,  
coi pie' accordando andavano le ciglie,  
et tutte lingue al dipinger son scarse  
l'ondeggiar di lor chiome a l'aura sparse.
- 45 Fra tutto 'l nymphal stuolo era sol una,  
avolta in velo candido et aurato,  
a chi Natura 'l Cielo et la Fortuna  
tutte lor gratie et beni havean già dato.  
Bellezza gli dié 'l latt'entro sua cuna,

---

44. Ricca la rima *vermiglie: somiglie*.

1. *per dentro i fior*: potrebbe ricordare RVF, 323 vv. 61-62 («Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba / pensosa ir s'è leggiadra et bella donna»).

2. *cerulee*: azzurre

3. *nymphe, in più bei stuoli*: se ne ritrovano naturalmente in Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, 50 e 184.

5. *theatro*: lo spazio circolare formato dagli alberi con al centro una fontana, di cui si è detto in ott. 37; *disciolte*: coi capelli sciolti, ma anche col senso di licenziose, gaudenti.

6. *accordando*: le ninfe volgono i passi e gli sguardi al tempo stesso. È un'immagine che in parte ritorna altrove: cfr. ott. 50 («viene accordando le parole et il riso»), 163 («col suono accordando ognuna 'l piede») e che potrebbe in parte riecheggiare RVF 165, vv. 9-10 («Et co l'andare et col soave sguardo / s'accordan le dolcissime parole»).

7. *tutte lingue...scarse*: cfr. RVF 325, v. 97 («Tutte lingue son mute»), nonché *Triumphus Cupidinis* III, v. 144 («ove tutte le lingue sarien mute») e prima ancora Dante, *Tanto gentile...*, v. 3 («ogne lingua deven tremando muta»).

8. *chiome a l'aura sparse*: cfr. RVF, 143, v. 9 («Le chiome a l'aura sparse»).

45. Sin da I. 83 Alpitio aveva palesato al Filologo il desiderio di recarsi verso la misteriosa foresta nei pressi di Posillipo ove avrebbe avuto modo di onorare una «serena fronte», aggiungendo in ott. 103 di interessere la sua ghirlanda «per chi fra le più belle oggi è la prima». Costei finalmente appare, caratterizzandosi alla maniera cortese-stilnovista, emergendo dallo stuolo ninfale, come fiore di bellezza e virtù, vestita di un velo bianco, simbolo di castità. Ricca *una : Fortuna : cuna* (cfr. I.26)

2. *velo candido et aurato*: Filologo sembra farne un segno distintivo, ma anche le altre ninfe sono fasciate da vesti «aurate, candide». Piuttosto saranno da intendersi come colori allusivi alla virtù della castità.

3. *Natura e 'l Cielo*: cfr. RVF, 199, vv. 3-4 («...tutti loro studi / poser Natura e 'l Ciel...»).

4. *cuna*: latinismo, culla. Cfr. in I. 26 il diverso destino di Filologo («ogn'hor ramingo / tolto da la cuna...»).



per far sovra mortal modo beato  
il porger gli occhi al liquefatto fiume  
del dolcemente suo vorace lume.

- 46 Con l'aura del su' aère veniva  
tal'intima dolcezza entro 'l mio core,  
che in quel diletto, ch'ella mi rapiva,  
gustai la vita che vivendo more.  
Io ero vita morta in vita viva,  
et luce spenta in soverchio splendore, || c. M1v  
et fui qual pesce tratto da chi pesca,  
che se divora l'hamo entro de l'escha.
- 47 Sì come 'l sol da sua propia natura  
calor non porge, et per potentia accolta

---

46. Philologo è 'rapito' dall'apparizione della ninfa che sopravanza le altre per bellezza. Inizia da questa ottava la descrizione degli effetti di costei non solo sull'animo del protagonista, ma su tutti i compagni che via via si incontreranno nel II canto, ciascuno preso dal suo amore, ora vissuto serenamente ora più dolentemente, e in onore della quale si intoneranno canzoni e madrigali. Inclusiva *pesca* : *escha*.

1. *aura...aère*: l'accostamento tra questi due lemmi, in parte sinonimi, era già avvenuto in I. 1 («l'aura [...] fa di puro aër piena ogni campagna»). Per il gioco *aura-aere* e per i correlati effetti 'pacificanti', cfr. RVF, 113, vv. 10-11 («l'aura dolce et pura / ch'acqueta l'aere») o anche RVF, 107, v. 4 e RVF 109, v. 11.

2. *intima*: profonda dolcezza.

4. *vivendo more*: tipico tema tradizionale di ascendenza cortese (*viven morir*: CATENAZZI, p. 25). Cfr. anche ott. 112 («si sempre vive quel che amando more») e relativi riferimenti.

5. *vita morta...vita viva*: riecheggiamento ficiniano, cfr. *El libro dell'amore*, II, VIII («quello amatore è uno animo nel proprio corpo morto, nel corpo d'altri vivo»).

7-8. *pesce-esca-amo*: immagini tradizionali, *topoi* diffusissimi e di derivazione romanza. Si veda comunque RVF, 212, v. 14 («presi l'esca e l'amo»), RVF, 257, v. 5 («preso ivi come pesce a l'amo») o anche per l'immagine degli ami innescati RVF, 195, v. 2 («i dolci inescati hami»), a loro volta già presenti in *Familiare* XII, 16.20 «hamos...inescatos», cfr. BETTARINI, p. 904).

47. Come tutte le amate della tradizione, anche la donna tratteggiata nelle *Stanze* ha «'l sole in sua figura», un'abusata immagine topica che affonda le radici nella tradizione cortese provenzale, si riversa nel materiale stilnovista e ricorre naturalmente in Petrarca. È da segnalare che il binomio donna-sole, lo splendore della sua bellezza paragonato a quello solare, ricorrerà con insistenza nel corso di questo Canto II.

Ricca la rima *natura* : *creatura*. Paronomastica *accolta* : *occolta*. Dantesca (e accolta nella tradizione petrarchesca) la rima *consuma*: *alluma* (*Paradiso* XX, vv. 1-3; RVF, 185, vv. 4-5). Si noti la distanziata figura etimologica 'virtù ardente...arde' e la ridondanza del lemma 'sole'.

la terra scalda et ogni creatura,  
 quando la notte da nostr'occhi ha tolta,  
 così quella, c'ha 'l sole in sua figura,  
 tien tanta virtù ardente seco occolta,  
 ch'ella no 'l sente, et altri arde et consuma,  
 qual sole il mondo et questo i cuori alluma.

- 48 Tanto splendore in tutto 'l stato humano,  
 accolto pienamente in mille aspetti,  
 verso quel ch'io miravo sarìa vano  
 lume ombreggiato di varî difetti.  
 «Cessin di far più Venere et Vulcano,  
 con gli altri d'Amor fabri et architetti,  
 dardi, catene et strali in lor focina,  
 ché nel suo volto Amor tutti l'affina.

---

5. *ha 'l sole in sua figura*: per il *topos* della donna-sole, si vedano – per citare solo qualche esempio – Guinizzelli, *Tegno de folle 'mpres'*, v. 23 («infra l'altre par lucente sole») Cavalcanti, *Avete 'n voi li fior*, v. 3 («risplende più che'l sol vostra figura»); Cino, *L'alta speranza che mi reca Amore*, v. 32 («ella fa meravigliar lo sole»); RVF, 9, v. 10 («costei, ch'è tra le donne un sole»). Cfr. in generale SCARANO, pp. 289-291, CATENAZZI, p. 129, SAVONA, pp. 153-154.

7. *arde e consuma*: Cfr. Cino da Pistoia, *A vano sguardo e a falsi sembianti*, v.11 («arde e consuma»).

8. il sole arde ed illumina il mondo, come costei i cuori degli amanti. Si badi a *questo*, che sottintende forse 'amore', o più probabilmente è da intendersi come un errore (*questa*), considerando che il paragone è tutto tra la donna e lo splendore solare. Cfr. *Paradiso*, XX, v. 1 («Quando colui che tutto 'l mondo alluma»: consuma).

48. L'uso del tempo presente al v. 5 induce a ritenere che da questo punto Philologo riprenda esplicitamente parola. Iperbato v. 6.

1. *splendore*: si tratta di uno degli altri lemmi maggiormente ricorrenti nelle *Stanze*, per lo più correlato alla donna.

5-7. *Venere et Vulcano*: nella mitologia sono coniugi. Celebre l'episodio della rivelazione da parte del Sole dell'adulterio di Venere con relativa vendetta di Vulcano. Qui si trovano riuniti in quanto Venere sovrintende ad Amore, suo figlio, mentre il richiamo a Vulcano e alla sua fucina potrebbe giustificarsi alla luce di RVF, 42, vv. 3-4 ([all'apparire delle bellezze di Laura] «le braccia a la fucina indarno move / l'antiquissimo fabro ciciliano»).

8. *Amor...affina*: cfr. RVF, 151, vv. 7-8 («bel dolce soave bianco et nero / in che i suoi strali Amore dora et affina»). 'Affinare' vale nel testo petrarchesco 'rendere pungenti', riferito agli strali; qui appare alquanto improprio relazionarlo anche alle 'catene'.

- 49 Nel suo bel volto la più chiara et pura  
 luce fra l'altre luci hor si discerne,  
 che mai qui giù mostrasse la Natura || c. M2r  
 per vivo essempro di bellezze eterne.  
 Tu vedi con quant'ordine et misura»,  
 dissi ad Alpitio, «da le part'interne  
 un abysso di lume si trasfonde  
 nel fulgurar di sue stelle gioconde.
- 50 Ch'il caldo Amor, la chiara vista mira,  
 et la dolce arte con che adorna 'l viso,  
 tanta bellezza seco l'occhio tira,  
 che ovunque sguarda stampa 'l Paradiso,  
 et si col moto et gratia che si gira,  
 viene accordando le parole e 'l riso,  
 et alcun more al suon de l'harmonia,  
 far non può morte che più digna sia.
- 51 Da ciascun dolce passo, ch'ella move,

---

49. Si noti la ripresa tra questa ottava e la precedente («nel suo volto» / «nel suo *bel* volto»). Ricca e paronomastica la rima *eterne: interne*.

2. *luce si discerne*: cfr. *Paradiso*, VIII, vv. 17-19 («come voce in voce si discerne / [...] / vid'io in essa luce altre lucerne»)

4. *essempro di bellezze eterne*: cfr. *Filocolo*, libro III, 58 («nel mondo si vegga costei per mirabile essempro delle celestiali bellezze»); per «bellezze eterne» cfr. *Purgatorio*, XIV, v. 149.

5. *ordine et misura*: cfr. in parte I. 76 («peso, numero et misura»).

8. *stelle gioconde*: significante per gli occhi (si pensi al solo RVF, 157, v. 10, «gli occhi eran due stelle»). Cfr. in parte *Paradiso*, XVIII, vv. 55-56 («luci...gioconde»).

50. La serie rimica *viso : riso : Paradiso* ricorre in RVF 123 ma è notoriamente di derivazione dantesca (*Convivio*, *Amor che nella mente...*, vv. 55-57, «cose appariscon ne lo suo aspetto / che mostra de' piacer di Paradiso / dico ne gli occhi e nel suo dolce riso»). Calzante sembra qui il richiamo a RVF, 292, vv. 5-7 («de cresse chiome.../ e'l lampeggiar de l'angelico riso/ che solean fare in terra un paradiso»). Per la serie *mira : tira : gira*, cfr. II.116 e II. 129)

1. *Ch'il caldo Amor...*: riecheggiamento di *Paradiso*, XIII, v. 79 («se 'l caldo amor la chiara vista...»)

6. *accordando le parole e'l riso*: cfr. ott. 44 e RVF 165, vv. 9-10 («et co l'andar e col soave sguardo / s'accordan le dolcissime parole»).

51. Continui gli *enjambements* in questa ottava giocata tutta su un *climax*. Inclusiva la rima *forma : orma*.

nasce una gratia, et da la gratia viene  
copia di luce, et da la luce piove  
nembo di stelle, et ogni stella tiene  
forma d'amore, et in più forme nove  
di vaghe nymphe restan l'orme piene,  
et ogni nympha in sua più vaga forma  
rider fa 'l giorno, il loco, l'aria et l'orma». || c. M2v

52 «Si dir si può che sia nel secol nostro  
un sommo lume tra le donne belle,  
simil' a l'occhio del celeste chiostro,  
tanto del giorno come de le stelle»,  
Alpitio disse, «non pur'io lo mostro,  
ma fede te ne fa quella che svelle  
con la virtù de la sua luce impressa,  
dal corpo l'alma et l'alma da se stessa.

53 S'alcun intese, o si pur vide mai,  
in forma humana andar fra selve 'l sole,  
o s'oltre modo in leggiadri atti et gai  
tra donne, nymphe o dee apparer sole,  
veda questa ch'io dico entro suoi rai,  
et porga orecchi a sue dolci parole,

---

1. *Da ciascun dolce passo...: l'incipit* di questa ottava sembra ricordare RVF 129, vv. 17-18 («A ciascun passo nasce un pensier novo de la mia donna»).

52. 1-2. *nel secol nostro / un sommo lume*: è tipico della tradizione cortese-stilnovista che la donna amata emerga tra le altre donne belle (un motivo che si riversa in Dante e nella successiva lirica petrarchesca) e si distingua nel secolo in cui vive. Si veda a tal proposito RVF, 251, vv. 10-11 («la dolce vista del bel viso adorno/ che [...] 'l secol nostro honora») e RVF, 344, v. 5 («quella che fu del secol nostro honore»).

3. *celestre chiostro*: è il Paradiso (chiostro con tale significato in *Purgatorio*, XXVI, vv. 128-129, «chiostro / nel quale è Cristo abate del collegio»). Per *occhio del chiostro* si dovrebbe intendere il sole, da cui ancora un riferimento alla donna-sole (in Ovidio, *Metamorfosi*, IV, v. 228 *oculus mundi* è il sole, come del resto in Landino, *Comento a Paradiso*, X, vv. 28-36, «El sole è l'occhio del mondo»).

6. *quella che svelle*: la donna, com'è tradizione, rapisce l'anima del poeta che 'si svelle' dal corpo. Per questa immagine cfr. i più noti RVF, 17, vv. 13-14 («l'anima [...] indi si svelle») e RVF, 206, v. 35 («finché si svella / da me l'alma»), derivate in ogni caso da *Inferno*, XII, v. 74 («qual anima si svelle»). Cfr. SCARANO, p. 220; CATENAZZI, p. 223.

53. Equivoca la rima *sole: sole*, che risulta tra le più abusate dal Fuscano.

3. *leggiadri... et gai*: per questa coppia aggettivale cfr. Boccaccio *Filostrato*, V, 62 («sospir leggiadri e gai»), ma soprattutto Sannazaro, *Due peregrine...*, v. 11 («detti si leggiadri e gai»).

che tal nov'oriente è quel ch'io parlo,  
che nascer si devria sol per mirarlo.

- 54 Sforzat'io fui cessar d'ogni human atto,  
d'ogni altro voler mio, d'ogni pensiero,  
da quel giorno felice ch'io fui tratto  
dal bel seren del volto suo sincero.  
Et hor lasciar conviemm'il pregio fatto  
su l'arbor dedicato a l'honor vero || c. M3r  
del nome triumphal che da me aspetta,  
come alma dea da tutte nymphe eletta.
- 55 S'il mio caldo desir, ch'ardendo vive  
nel vago aspetto di tue sacre frondi,  
arbor, corona di sacre alme dive,  
trovar può la dolcezza che tu ascondi  
nel risonar di quelle voci vive,

---

7. *nov'oriente*: sta ad indicare il punto dove sorge il sole, quindi di maggior luminosità, come si addice alla donna amata.

54. Nelle tre ott. 54-56, Alpitio si rivolge direttamente all'albero di alloro, onore dei poeti, cui affida la ghirlanda che onorerà le chiome di colei che avanza per bellezza tutte le altre ninfe.

Ricca *atto*: *tratto*: *fatto*. Per la serie *pensiero* : *vero* : *sincero*, cfr. I. 88. Anastrofe v.1.

4. *bel seren*: cfr. RVF, 160. v. 5 («bel seren de le tranquille ciglia»).

5. *'l pregio fatto*: è la ghirlanda che Alpitio sta tessendo sin dal Canto I (cfr. I. 48, 83 e 103) «per chi fra le più belle oggi è la prima».

6. *arbor*: si tratta di un significativo alloro come si apprende dalla successiva ottava («Alpitio [...] ragionava col suo amato alloro»).

7. *triumphal*: per questo aggettivo riferito all'alloro, celebre il passaggio di RVF, 263, vv. 1-2 («Arbor victoriosa triumphale») da cui si comprende anche quale sia l'«honor vero» cui si accenna al v. 6, «honor d'imperadori e di poeti».

8. *alma dea*: Ancora un motivo tradizionale legato alla esaltazione della donna che spicca o è eletta quale dea dalle altre donne. Cfr. Guittone d'Arezzo, *Lasso, pensando*, vv. 17-18 (...lei, che 'n terra è dea / de beltade e d'onore) e Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, v. 27 («fra le donne dea vi chiaman»). Per *alma dea*, cfr. Sannazaro, *Lasso me...*, v. 2. (*l'alma mia dea*).

55. Equivoca *vive*: *vive* (cfr. I.59). Dittologia: *sacre, alme*.

1. *caldo desir*: abbastanza frequente nella tradizione a cominciare da Dante, *Paradiso*, XXI, v. 51 («caldo disio»), RVF, 236, v. 5 («caldo desire»), Boccaccio, *Filostrato*, I, 49 («caldo disire»), ecc.; *ardendo vive*: ancora un accostamento consueto: si veda per maggiore simiglianza, Boccaccio, *Amor che con sua forza*, v. 2 («ardendo sempre vive»).

4. *dolcezza*: per la 'dolcezza' dell'alloro si ricordi il correlato aggettivo petrarchesco (RVF 30, v. 16, «dolce lauro» e altre occorrenze).

con le quai rade volte tu rispondi,  
intrecciarò al tuo nome più ghirlande,  
che non son foglie fra le quercie o ghiande.

56 Tra le ghirlande questa mia, c'hor pende  
dinanzi al pie' de l'alta tua colonna,  
per honorar le chiome de chi prende  
piacer de l'ombra tua, come a tua donna,  
serba ti priego, et finch'ella discende  
per venir qui con l'altre in treccia e 'n gonna,  
piacciati rinverdir sue frondi et fiori  
con l'aura dolce che da te vien fuori».

57 Non fornir sue parole Alpitio valse,  
che ragionava col suo amato alloro,  
ch'uscir fuori del theatro a ciaschun calse || c. M3v  
vetato, per venirce 'l nymphal choro.  
Quant'arse 'l mio desir, tanto alhor alse  
qual privo di non star' al concistoro

---

5-6. *quelle vive voci... tu rispondi*: oltre all'immagine dell'alloro con cui Petrarca dialoga, probabile vi si celi un sottile riferimento al mito di Dafne. Ovidio, *Metamorfosi*. I, vv. 566-567 («... Factis modo laurea ramis / adnuit, utque caput visa est agitasse cacumen», trad.: «l'alloro annui con i rami appena formati, e agitò la cima, quasi assentisse col capo»).

8. *ghiande*: già in I. 103 Alpitio aveva osservato con orgoglio: «io porto questa mia (ghirlanda) non già di ghianda...».

56. Vaga ripresa all'insegna del lemma 'ghirlanda' con l'ottava precedente. Tipicamente petrarchesca la rima *colonna: donna: gonna* (cfr. RVF 126); paronomastica *pende : prende*.

2. *colonna*: tronco dell'albero.

6. *in treccia e 'n gonna*: cfr. RVF, 121, v. 4 («...ella in treccie e'n gonna / si siede», ove ha il significato di 'disarmata', cfr. BETTARINI, p. 566).

8. *aura dolce*: abusato sintagma petrarchesco.

57. Inclusiva *valse : calse: alse*.

3. *calse*: parve opportuno. Cfr. RVF, 69, v. 6 (: *valse*).

4. *nymphal choro*: cfr. ott. 133 e 170.

5. *arse...alse*: cfr. RVF, 335, v. 7 («l'alma ch'arse per lei sì spesso et alse»); *Triumphus Mortis*, I, v. 127 («...questa arse et alse»). Col senso di: bruciò ed agghiacciò allo stesso tempo, in ragione di un consueto accostamento ossimorico.

di quelle dive, o quanto di lontano  
trovai dal mio desire 'l sperar vano.

- 58 Fuor del theatro entrammo in quel sentiero  
per donde havean le nymphe da passare.  
Quivi fe' Alpitio subito pensiero  
di sfogar qualche pena col cantare  
et, posto in loco ove 'l suo nume altiero  
potea ascoltarlo, cominciò allargare  
lo stretto freno a' suoi chiusi tormenti,  
col suon di questi inusitati accenti:
- 59 «Tentato ho spesso col mio pianto al foco  
dar qualche freno, et sento 'l foco acceso  
con maggior forza consumar quel loco  
per donde il corso lagrimoso è sceso.  
Poco a fars'acqua e a farsi polve poco,  
resta di quel che a me par grave peso,  
et si spirto di vita in me pur sento,

---

7. *concistoro*: lemma in Boccaccio, *Decameron* giornata VI, introduzione, 4.

7-8. Parafrasi: trovandomi lontano, constatai la vana speranza di appagare il desiderio di avvicinare le ninfe.

58. Ricca la serie *sentiero: pensiero: altiero*. Si direbbe una ripresa 'a tentacolo' quel «Fuor del theatro» del v.1 rispetto al v. 3 dell'ottava precedente.

4-7. *sfogar...col cantare; allargare...freno*: varie derivazioni e riecheggiamenti del motivo, di derivazione classica (Orazio, *Carmina*, lib.IV, 11, vv. 35-36: «minuentur atrae / carmine curae») assai frequente in RVF, ove è consueto che il Petrarca dichiari di 'sfogare' col canto e con le parole le sofferenze amorose (RVF, 23, v. 4 «cantando 'l duol si disacerba»; RVF, 50, v. 57: «nel parlar mi sfogo», ecc.). Cfr. inoltre RVF, 23, v. 113 («a le lagrime tristi allargai 'l freno) costruito sul precedente dantesco «allarga il freno» di *Purgatorio*, XXII, v. 20.

8. *inusitati accenti*: cfr. Sannazaro, *Arcadia*, egloga V, v. 26 («col suon dei nuovi inusitati accenti»).

59. Ancora una pseudo-ripresa ('freno'). Epanadiplosi v. 6. Ricorrono in questa e nelle successive due ottave le immagini topiche dell'acqua (delle lacrime) e del fuoco (della passione amorosa), che si tramutano in onde e fiamme, fiumi ed incendi. Ricca la rima *acceso : sceso*.

1-3. *col mio pianto al fuoco / dar... freno*: il fiume delle lacrime non riesce a spegnere il fuoco della passione. Qualcosa di simile in RVF, 241, vv. 12-13 («né per duo fonti sol una favilla / rallenta de l'incendio che m'infiamma»). Si noti che «et», al v. 2, ha valore avversativo.

tra fiamme et onde si converte in vento. ||

c. M4r

60 Tanto è l'humore che dal cor mi sorge,  
che a pena gli occhi stanno in la lor sede,  
et quand'io più 'l ricuso, egli più 'l porge,  
e alhor che lo vorei non me 'l concede.  
Sol dal mio pianto, et ei non se ne accorge,  
l'estremo incendio suo tutto procede,  
perché, fuggendo il foco dal mio lutto,  
tanto più corre a lui, quanto è più asciutto.

61 Strana passion d'amor, novo tormento,  
che l'invisibil foco ov'io mi sfaccio  
non solo dal mio pianto ha nutrimento,  
ma nasce d'un polito et fredo ghiaccio.  
S'acqua, over foco, o sospiroso vento,  
son io no 'l so, né chi mi dà più impaccio,  
che acqua io non so', si sorge acqua dal foco,  
né foco è in me, si neve ho dal suo loco.

---

8. *vento*: quello di sospiri cui accenna in ott. 61 («sospiroso vento»)

60. Ricca *concede* : *procede*.

1. *humore*: il pianto, il «corso lagrimoso» di ott. 59.

61. Ricca *tormento*: *nutrimento*.

2. *invisibil foco*: cfr. RVF, 270, v. 77 («saette uscivan d'invisibil foco»). Si veda anche Sannazaro, *Mandate o Dive*, v. 11 («il mio ardente et invisibil fuoco»); *mi sfaccio*: cfr. Boccaccio, *Degli occhi dei qual nacque el foco*, v. 14 («nutrendo el foco per cui or mi sfaccio»).

3. Sta in parte ampliando, ma con le medesime parole, quanto già detto nella precedente ottava («sol dal mio pianto [...] l'estremo incendio...procede»).

4. *polito et fredo ghiaccio*: cfr. RVF, 202, vv. 1-2 («D'un bel chiaro, polito et vivo ghiaccio / move la fiamma che m'incende et strugge»). Sta ad indicare «quel ghiaccio in carne e ossa, trasparente, levigato che è la donna» (BETTARINI, p. 934)

5. *sospiroso vento* : cfr. RVF, 17, v. 2 («vento angoscioso di sospiri»).

7-8. Una probabile parafrasi di questi versi un po' 'claudicanti' potrebbe essere: io non so se sono acqua (delle lacrime), fuoco (della passione) o vento (dei sospiri), né so cosa mi arrechi più dolore, dal momento che non posso essere acqua, non potendo sorgere acqua dal fuoco, ma neanche fuoco, poiché quello che sento mi provoca il freddo della neve.



62      Quand'in leggiadro stile  
 Madonna move i bei soavi accenti,  
 anima di, che senti  
 un diletto Maggio o un lieto Aprile?  
 "D'Amor sento il focile 5  
 sovente, et le faville || c. M4v  
 che mand'a mille a mille  
 a me come fral'esca, et liquefamme  
 tutta in liquor di fiamme.

Poi liquefatt'ascolto 10  
 quando su l'alba lietamente piagne,  
 per le selve e campagne,  
 la dotta Philomena, et veggio accolto  
 d'intorno al suo chiar volto

un bel celeste choro, 15  
 et fioccar gemme et oro,  
 con rose, gigli et pallide viole,  
 da sue dolci parole.

Et s'al cantar sospira,

**62.** Canzone: aBbA / accDd (congedo abB). PARENTI 1995 (p. 31) vede nello schema di questa canzone un retaggio di RVF 206 (ABBA AccCA). Non sembra da trascurare, tuttavia, anche l'accostamento a RVF 359 (ABBA ACCDdEE) di cui non conserverebbe però la *combinatio*. Cfr. la *Nota metrica*.

Vari gli *enjambements*. Ricca *ascolto* : *accolto*. Inclusive *choro* : *oro*; *fiore* : *hore*; *bionde* : *onde*; per *roggiada* : *agrada* cfr. II. 87. Paronomastici i vv. 9-10 («liquefamme / ... in liquor di fiamme»).

È una canzone dell'anima, cui l'amante chiede di esprimere cosa provi ad ascoltare i soavi accenti di Madonna.

2. *soavi accenti*: cfr. RVF, 283, v. 6 (frequenti occorrenze nella trad. petrarchista).

3. *diletto Maggio*: cfr. Sannazaro, *Arcadia*, egloga III, v. 19 («diletto Maggio»); *lieto Aprile*: cfr. RVF, 67, v. 14 («cortese Aprile»).

5. *focile*: cfr. RVF, 185, vv. 6-7 («l tacito focile / d'Amor»: «la scintilla (emessa dalla pietra focaia quando è percossa dall'acciarino», cfr. BETTARINI, p. 853).

6. *faville*: cfr. *Paradiso*, IV, v.139 («faville d'amor»).

7. *a mille a mille*: assai frequente in RVF e nella tradizione, questa *iunctura* deriva da *Inferno*, XII, v. 73. La rima *faville: mille a mille* ricorre in Boccaccio, *Quell'amorosa luce*, e *Filostrato*, IV, 51, ed anche in RVF 55.

8. *esca*: il materiale infiammabile che consentiva di accendere il fucile, l'acciarino.

11-13. *Philomena*: cfr. I.4 e relativo richiamo ad Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 424-674. Si intende, per metonimia, l'usignolo.

15. *celeste choro*: Cfr Boccaccio, *Amorosa visione*, 43, 72 e Poliziano, *Stanze*, I, 107.

porge un odor quel sospirar beato, 20  
 che più giocondo stato  
 goder non può chi l'ode o chi la mira,  
 poscia a sè mi ritira  
 come fa 'l sol roggiada,  
 quel odor sì m'aggrada 25  
 sempre, o beata, s'il ciel mi destina  
 a sì dolce rapina.

A gli fulgenti rai  
 di suoi dolci occhi, io son quel vago fiore  
 che gira a tutte l'hore || 30 c. N1r  
 col solar giro, et non mi parto mai  
 dagli fioriti et gai  
 celesti alti sembianti,  
 che fan lieti miei pianti,  
 dolci le pene et mansueti il foco 35  
 dove 'l penar mi è gioco.

Si le sue cresse et bionde  
 chiome, che son lacciuoli per me tesi,  
 Amor fra i raggi accesi  
 del sol prende a disfarle ad onde ad onde, 40  
 ogni raggio s'asconde  
 di sdegno et d'ira tinto  
 per non vedersi vinto  
 dal lume nel cui appar quanto splendore  
 qui rende 'l ciel d'amore. 45

---

26-27. *il ciel mi destina / a sì dolce rapina*: frammenti di RVF, 167, vv. 5-8 («sento del mio cor far dolce rapina / [...] / se 'l ciel sì honesta morte mi destina»).

29-31. *quel vago fiore...*: il riferimento è al sole del girasole e al mito ovidiano di Clizia, cfr. I. 5.

36. *'l penar mi è gioco*: cfr. RVF 175, v. 4 («l'amar mi fe' dolce, e 'l pianger gioco»).

37-39. *cresse et bionde / chiome... lacciuoli*: chiome tipicamente tradizionali e petrarchesche. Cfr. RVF, 227, v. 1 («quelle chiome bionde et cresse») e 270, vv. 56-57 («i tuoi lacci nascondi / fra i capei crespi et biondi»). Si ritrova in quest'ultimo passaggio del *Canzoniere* anche il riferimento ai 'lacci' che Amore nasconde fra le chiome di Laura, a proposito dei quali si veda anche RVF, 59, vv. 4-5 («Tra le chiome de l'or nascose il laccio / al qual mi strinse, Amor»). In Canto I (ott. 4 e 81), vi sono già stati riferimenti ai lacci di Amore e ai lacci «di gran beltade» che avvingono il cuore dell'amante.

42. *sdegno et... ira*: per questa coppia si veda RVF, 44, v. 14; 340, v. 8, 360, v. 11.

45. *qui*: latinismo, *che*.

Si mai lingua o pensiero  
 per dir de le sue gratie una sol gratia,  
 crede restarne satia,  
 venga a vedere 'l viso humile altiero,  
 del cui non io già spero 50  
 poter dir cose vaghe  
 sì che 'l mio stil s'appaghe  
 che gli somiglie, onde mi par che cessa  
 ch'ella si loda stessa. || c. N1v

Qual rozza et poco scaltra, 55  
 da ricchezza infinita,  
 canzon, povertà rechi non più udità».

63 Scendea la voce sua sì dolcemente  
 per le pendici de l'orecchi al core,  
 che, liquefatta di dolcior la mente,  
 godea qual ape dentro 'l suo liquore.  
 L'ingegno, l'uso et l'arte de la gente  
 così restano vinti dal lepore  
 de le temprate sue dolci parole,  
 come occhio human si rende vinto al sole.

64 Vidi le nymphe alhor vaghe et sospese  
 porger lo aspetto lor in quella parte

---

49. *humile altiero*: evidente ossimoro che ricorda il «dolce superba» di RVF, 190, v. 5, ma ancor più RVF, 37, v. 101 («i dolci sdegni alteramente humili»).

55. *rozza...canzon*: cfr. RVF, 125, v. 79 («O poverella mia, come se' rozza»).

63. Inclusiva *dolcemente: mente*.

3. *liquefatta*: come 'riprendendo' le prime due stanze della canzone, torna la strana ed inconsueta immagine della 'liquefazione', come effetto della passione amorosa.

5. *l'ingegno, l'uso...*: cfr. *Paradiso*, X, v. 43 («lo 'ngegno e l'arte e l'uso»).

6. *lepore*: Cfr. I. 64 e 110.

8. *occhio... vinto dal sole*: la metafora dell'accecamento provocato dallo splendore del sole torna – con altre modalità – poco avanti, nei madrigali intonati in onore della ninfa cui è rivolto l'amore dei protagonisti.

64. Equivoca *parte: parte* (cfr. II. 20 e II. 27), inclusiva di *arte*. Inclusiva *guardo: ardo*. Anastrofe vv. 5-6.

1. *sospese*: in attesa, o anche attente ad ascoltare la canzone di Alpitio.

donde le note d'amor tutte accese  
 lor gran dolcezza distinguian da l'arte.  
 Nulla dal suon de le parole intese  
 né pie', né orecchio, né occhio mai non parte,  
 et l'una a l'altra si porgeva 'l guardo,  
 nel cui dolce ricordo anchor tutt'ardo.

- 65 Tanto diversa d'ogni humana usanza,  
 finché 'l cantar s'udia, vidi infinita || c. N2r  
 gioia infiammarsi in ogni lor sembianza,  
 quant'è l'ombra del viver a la vita,  
 et qual donna che fugge et entra in danza,  
 mostrando desiar ch'altri l'invita,  
 tale in lor vesta si vedea l'effetto  
 che del cantare havean dolce diletto.
- 66 Così al cantar Alpitio era disposto,  
 come al sonar sta l'accordata lyra,  
 et vi s'udiva chi al risponder tosto  
 la stessa voce rende che a sé tira:  
 «Simil bel loco a sospirar riposto  
 non copre 'l sole ovunque egli si gira.  
 Per far lui ricco basta udirne questo:  
 Natura ha impoverito tutto 'l resto».

---

3. *note d'amor*: i versi d'amore. Cfr. RVF, 73, v. 23 («amorose note») e RVF, 239, v. 39 («d'Amor...note»).

4. Si intende: note ispirate dalla dolcezza amorosa, non artificialmente frutto della sola arte poetica.

5. *nulla*: latinismo, nessuna (delle ninfe).

8. *tutt'ardo*: Cfr. RVF, 72, v. 66 («tutt'ardo»), brucio interamente, cfr. BETTARINI, p. 372).

65. Ricca *vita: invita*. Iperbato vv. 1-3 (il «tanto diversa» del v. 1 è da relazionarsi a «gioia» del v. 3). Dantesca (*Paradiso* XIII, vv.20-22) la rima *usanza : danza* (cfr. anche II. 162 e II. 167)

1-4. Sembra esservi vaga memoria di *Paradiso*, XIII, vv. 20-22 in questo inizio della 'danza' ninfale che il Philologo considera lontana da «ogni umana usanza» («...l'ombra de la vera / costellazione e della doppia danza/ [...] / ch'è tanto di là da nostra usanza»).

7-8. Si intenda: nel muoversi delle loro vesti, ovvero nel loro atteggiarsi, si percepiva che ognuna delle ninfe riceveva diletto dal canto di Alpitio.

66. Ricca *disposto : riposto*. Al canto di Alpitio sta per fare eco quello di un nuovo personaggio.

- 67 Finito 'l canto havea di nota in nota  
 Alpitio, rinfrescando ogni sua piaga,  
 et posto con la vista attenta e immota  
 di nympha in nympha venir vaga vaga  
 vedea per l'orma d'altre genti nota.  
 Et finché del veder l'occhio s'appaga,  
 cantando un altro, vidi quasi 'l sole  
 fermarsi al suon di queste sue parole: || c. N2v
- 68 «Come chi dal chiar sol' entra ne l'ombra,  
 tenebr'ha seco che sua vista ingombra,  
 sì che al mirar suo falle ogni colore,  
 così al vostro splendore  
 chiunque ha gli occhi, donna, et poi gli move 5  
 rivolgendosi altrove,

67. Equivoca *nota: nota*. Anastrofe vv. 1-2. Epanalessi v. 4. Iperbole (separata dall'*enjambement*) ai vv. 7-8.

2. *rinfrescando*: esacerbare una piaga metaforica; *piaga*: la ferita amorosa, cfr RVF, 100, v. 11 («mi rinfresca ... l'antiche piaghe»).

7. *un altro*: un terzo compagno si unisce da questo momento alla coppia dei protagonisti. Come Philologo subito chiarirà, a conclusione dell'imminente canto a madrigali, si tratta di un nuovo innamorato, Attilio, anch'egli preso dalla passione per la ninfa che avanza per bellezza tutte le altre nella foresta ed in onore della quale incomincia subito a cantare.

68. *Madrigale*. Schema: AABbCcDdEE. L'autore opta per un tipo di madrigale a distici che aveva visto il suo primo apparire con Ariosto, *Quel foco ch'io pensai* (ABBCCdDEEFF), «di rara semplicità ed efficacia struttiva» (DANIELE, p. 172). Questo ed i successivi madrigali sembrano costituire, per i vaghi rimandi interni che li caratterizzano, una pseudo-corona, e palesano dei collegamenti anche con la seconda serie madrigalesca che ricorrerà poco avanti nelle *Stanze*. Cfr., per questo e per i successivi madrigali, la *Nota Metrica*.

Ricca la rima *ombra : ingombra* (cfr. II.22). Anastrofe vv. 4-5.

1. *Come...*: Si tratta di uno dei «cliches sintattici» in sede di capoverso che – come rileva il CAPOVILLA – consentono di arguire la struttura del componimento in cui il *comparandum* e il *comparatum* si dispongono nel primo e nel secondo terzetto. Si tratta, in generale, di una serialità di fattura che anche a distanza di secoli, rispetto alle peculiarità del madrigale trecentesco, favorisce il ricorrere di tratti tematici e formali. Si noti inoltre il particolare collegamento con il successivo strambotto che conserva il medesimo attacco.

1-2: Per la topica del sole abbagliante la vista dell'amante (ovvero dello splendore della donna, di cui al v. 4), cfr il celebre RVF, 48, v. 11 («'l sole abbaglia chi ben fiso'l guarda») e alcuni punti fermi della precedente tradizione appresso menzionati.

3. *falle*: sbaglia nel riconoscere i colori.

ciò che riguarda gli par cosa oscura,  
onde ben può Natura  
tra sue bell'opre gloriarsi sola,  
ch'a mostrar voi non può arrivar parola.      10

69      Com'al mirar in aria assai lontana  
copia di storni tutta in giro accolta,  
c'hor poggia dritto, hor cala, hor si fa vana,  
hor torna in sé qual nebbia obliqua et folta,  
così, quando dagli occhi s'allontana  
lor luce, il mio cor sgombra in schiera sciolta  
tanti sospiri, ch'in lor tumid'onde  
l'aër s'annebbia et quas'il sol s'asconde.

70      Donna, si questa etade

---

4-7. *vostrò splendore...donna*: ancora immagini tradizionali. Si veda ad esempio, Cino, *Sta nel piacer de la mia donna...*, v. 5 («Soffrir non posson li occhi lo splendore»); Idem, *Lasso! ch'amando la mia vita more*, vv. 9-10 («da sua cera / dalla quale esce uno splendore / che tolle a li occhi miei tutto valore»); Cavalcanti, *Era in penser d'amore*, vv.25-26 («uno splendore / ch'i' nol posso mirare»).

8-9. *può Natura...gloriarsi*: cfr. RVF, 260, vv. 12-13 («Questa excellentia [di Laura] è gloria [...] grande a Natura»)

69. *Ottava-Strambotto*. Essendo insolito che l'autore torni allo schema dell'ottava rima, reinserendolo di forza in un canto a madrigali che non si è interrotto, ma prosegue con altri due esemplari, è possibile avanzare cautamente l'ipotesi che si tratti di uno strambotto, la cui consentaneità al madrigale è stata rilevata dalla critica (DANIELE, CIRESE). L'ottava-strambotto è qui perfettamente bimembre e ben vi si adagiano infatti il *comparandum* e il *comparatum*. Derivativa la rima *lontana: allontanata*. Ricca *onde: asconde*.

1. *Com(e)*: si noti lo stesso attacco del madrigale precedente e l'insistere sul motivo del 'mirare' la donna amata.

1-4. *copia di storni*: la presenza di elementi 'ornitologici' è una costante madrigalesca (cfr. CAPOVILLA). Lo stormo di uccelli è paragonato alla folta schiera dei sospiri dell'amante che allontana il suo sguardo dall'amata.

6-7. *schiera...sospiri*: cfr. RVF, 37, v. 68 («folta schiera di sospiri»).

70. *Madrigale*. Schema aABBcCDEDEFFfGG. Ancora uno schema a distici, la cui serialità è solo in parte interrotta. Vi si nota una tradizionale preminenza degli endecasillabi sui settenari. Ricca *beltade: etade* e *pensa: dispensa*; figura etimologica v. 8 (*pensier che la pensa*). È più che evidente, in questi due ultimi madrigali, giocati sul motivo del *pensare* la donna amata e sulle considerazioni che dall'amante ne scaturiscono, la ridondanza lessicale di *pensiero, pensare*.

1. *Donna*: si noti che anche il seguente madrigale si avvia con *Madonna*, a testimoniare la presenza di concordanze lessicali, che avallano in qualche modo l'ipotesi della 'corona' di madrigali.

si specchia tutt'in vostr'alma beltade,  
 et s'al potervi udir o sol vedere  
 si trova ogni dolcezza e ogni piacere, || c. N3r  
 il vostro aspetto è quello 5  
 ch'avanza ciò ch'il ciel mostr'haver bello,  
 né sol par bella in voi vostra persona,  
 ma è bella sì nel pensier che la pensa  
 et ne la voce che di lei ragiona,  
 e in tanti modi a sua beltà dispensa, 10  
 che nel pensar et ragionar di lei,  
 si gode ciò ch'in ciel goden i dei,  
 ond'altr'io non vorei  
 ch'al dire et al pensare suoi pregi altieri,  
 tutt'esser voce et tutt'esser pensieri. 15

71 Madonna, quel pensiero  
 che più d'ogn'altro mio pensier mi è caro,  
 è quel che più mi reca esempio chiaro  
 che, com' in ciel fan testimonio vero  
 de le occolte opre belle 5

---

2. *si specchia*: cfr. RVF, 29, vv. 26-27 («quella in cui l'etade/ nostra si mira») nonché RVF, 154, vv. 3-4 («[il] vivo lume, in cui Natura si specchia»). Si tratta del «motivo della donna come specchio di costumi (variante morale dello specchio di bellezza trobadorico e siciliano)» (BETTARINI, p. 160).

4. *ogni dolcezza, ogni piacere*: vi si avverte una corrispondenza con «ogni ben dolce, ogni piacere», del succ. madrigale (v. 9).

5-6. *il vostro aspetto ... avanza*: il concetto sembra in parte non solo riprendere ancora il motivo dello splendore della donna paragonato a quello del sole, ma viene ulteriormente sviluppato nel succ. madrigale (vv. 4-8). Cfr. RVF, 127, vv. 74-75 («il viso di colei / ch'avanza tutte l'altre meraviglie»).

15. *tutt'esser voci*: cfr. più avanti *Di mirarvi si pasce*, v. 8 (*fuss'io tutt'occhi*).

71. *Madrigale*. Schema: aBBAccDdEE. PARENTI 1995 (p. 131) intravede in questa struttura più che un madrigale, una stanza di canzone ispirata a RVF 349, ma – come si nota – qui manca la *concatenatio*. Come per lo strambotto, è più logico ritenere che si tratti ancora di un madrigale. Schematizzandolo aBB Acc Dd EE, si potrebbe ravvisare un suo timido accostamento al sannazariano *Se per colpa del vostro* (aBB Acc Dd EE), «riesumazione variata» (Cfr. CAPOVILLA) di schemi petrarcheschi. Cfr. la *Nota metrica*.

1. *Donna...*: si noti il simile attacco (*Madonna*) del madrigale precedente ed il lemma *pensiero* che ne riprende l'ultimo verso.

il sol, la luna et stelle,  
 et per lor si contempla 'l Paradiso,  
 così fa 'l vostro viso  
 fede ch'ogni ben dolce, ogni piacere,  
 è tutto in voi, ma non si può vedere». || 10 c. N3»

72 Tosto che tutto ad ascoltar mi porsi  
 il novo stile e 'l non più usato canto,  
 con gli occhi verso 'l caro aspetto corsi,  
 di chi ha di me, quanto ha di sè altrettanto.  
 Colui cantava, et poscia ch'io m'accorsi  
 ch'ello conobbe me da l'altro canto:  
 «Ben sia d'Attilio a me si caro nome,  
 tanto bramoso d'amorose some.

73 Tanto m'è caro, dove hor ne vedemo,  
 haverti ritrovato, che 'l piacere  
 mi fa di voce e di parole scemo,  
 et l'ascoltari' insieme col vedere  
 mi ha mostro 'l giardin quasi ove hora semo  
 adorno et pieno di più amiche schiere,  
 et l'allegrezza c'ora in me non cape

---

4. *in ciel fan testimonio*: cfr. v.6 di *Donna, si questa etade* («ciò ch'il ciel mostr'aver bello»).

9. *ogni ben dolce...*: cfr. v. 4 di *Donna, si questa etade* («ogni dolcezza, ogni piacere»).

72. Equivoca *canto* : *canto*. Ricca *corsi*: *accorsi* (in serie con *porsi*, cfr. II.153)

2. *novo stile...*: è ambigua questa ossimorica (*novo* / *non più usato*) definizione del canto a madrigali appena terminato, di cui viene sancita la 'novità', ma al tempo stesso anche l'obsolescenza.

4. *chi ha di me...*: cfr. Boccaccio, *Filocolo*, libro IV, 23 («io trovai altrettanto di me quanto io di lui essere innamorato»).

6. *da l'altro canto*: dall'altro lato.

8. *bramoso*: desideroso; *amorose some*: pene amorose. cfr. Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, 32 e 317 («some d'Amor»).

73. Pseudo-ripresa con il «tanto» del v.1 (*Tanto bramoso* / *Tanto m'è caro*). Iperbato vv.1-2.

1-2. Parafraresi: mi è così caro averti incontrato qui, dove ora ci vediamo, che...

6. *amiche schiere*: quelle formate dalle ninfe e dai caldi amanti che soggiornano nella foresta giardino. Cfr. RVF, 139, v. 2 («schiera amica»).

7. *non cape*: cfr. RVF, 182, v. 11 («né 'n pensier cape») e RVF, 302, v. 9 («mio ben non cape»), col significato di 'non è contenibile'.



formarla in voce l'arte mia non sape».

- 74 «Molto di là di quel ch'io ti dimostro  
passa 'l diletto ch'a vederti sento»,  
Attilio disse, «et a solcar co' inchiostro  
il mio piacer, sarebbe ogni stil lento,  
al suono che convien' a l'amor nostro  
assai basso mi par'ogni mio accento, || c. N4r  
ma 'l gaudio, che mia vista mostrar deve,  
ti porgo per sopplir al parlar breve».
- 75 L'un porger si godeva a l'altro sguardo,  
et l'un saper de l'altro havea desire,  
ma l'houra scarsa e 'l tempo ch'era tardo  
fece vacar materia al nostro dire,  
ché non pur io havevo sol riguardo  
al posar de le nymphe et al venire,  
ma tutto 'l resto de la turba queta  
stava sol per mirar sospesa et lieta.
- 76 Eran le nymphe giunte a un picciol piano,

---

74. Iperbato vv.5-6.

1-2. Insiste in parte sul medesimo concetto del precedente distico di chiusura (*allegrezza / diletto*)

3. *solcar*: nel senso di 'descrivere', vergando le pagine.

4. *stil*: stilo, penna, strumento di scrittura.

5-6. Parafrasi: ogni mia parola mi sembra assai bassa, umile, rispetto allo stile conveniente a descrivere il nostro reciproco affetto.

75. Ancora una blanda ripresa con il precedente verso di chiusura (*porgo / porger*). Ricca sguardo: *riguardo*. Anastrofe v. 6.

1. Abbastanza mal costruito questo verso. Probabile parafrasi: l'uno godeva nel porger lo sguardo all'altro.

4. *vacar*: mancare

5. *non pur io...riguardo*: non solo io prestavo attenzione.

7. *turba quieta*: quella formata dalle donne e donzelle e dai caldi amanti che sono giunti alla spiaggia di Mergellina e si trovano insieme ai protagonisti nel giardino.

8. *sospesa et lieta*: questa 'sospensione' come sinonimo di attesa è abbastanza frequente nelle *Stanze* (cfr. I. 69: «la meraviglia mi fea star sospeso»; e qui ott. 64: «le nymphe [...] vaghe et sospese»).

76. Si ricordi che in I. 108-109 Alpitio e Philologo hanno fatto riferimento alla spiaggia di Mergellina e al sovrastante colle, ove «la famosa mantoana tromba / ivi si honora in la

ch'a due a due venian con lenti passi,  
dov'era un spatio, più c'huom trahe con mano,  
d'una valletta fra duo poggi bassi.  
Ivi un vestigio, come d'alcun phano  
che mostr'antiquità, solingo stassi,  
d'arbori cinto et sempre esposto al sole,  
pien tutto di ligustri et di viole.

77 In mezzo v'era un'alta pino annosa,  
la qual sorgea per dentr' un sasso rotto,

---

sua sacra tomba». Philologo si era dimostrato entusiasta della possibilità di recarsi a questo 'dantesco' fonte («fonte il qual si piace e piacque / che non si può cantar senza sue acque»). I protagonisti sono finalmente giunti dinanzi all'antico sepolcro di Virgilio, il 'vestigio' di un fano (tempietto) cui si fa riferimento in questa ottava. Per il sepolcro di Virgilio si veda il sempre valido COCCHIA.

1. *picciol piano*: ricorda la collocazione del sepolcro di Massilia, in forma di piramide, in Sannazaro, *Arcadia*, prosa X, 50 («era la bella piramide in *picciolo piano* [...] posta»).

2. *a due a due*: il procedere delle ninfe quasi sempre in coppia sembra essere un fatto abbastanza costante nelle tradizioni, se si pensa al solo Boccaccio, *Comedia*, IX («verso di sé conobbe venire due bellissime ninfe») o anche al Sannazaro, *Arcadia*, prosa XII, 41 («da quella mesta schiera due ninfe si mosson»); *lenti passi*: la velocità, nonostante il poco tempo a disposizione, non caratterizza certo i protagonisti delle *Stanze*. Si ricordino i danteschi «denti passi» (I. 37) dello stesso Philologo.

3. *spatio...mano*: cfr. *Purgatorio*, III, v. 69 («quanto un buon gittator trarria con mano»).

4. *una valletta*: una valle circondata da basse collinette. Ricorda vagamente la collocazione della casa del Sonno in Arabia in *Furioso*, XIV, 92 («Giace in Arabia una valletta amena / [...] / ch'all'ombra di due monti è tutta piena / d'antiqui abeti e di robusti faggi»).

5. *vestigio...d'alcun phano*: le rovine di un tempietto.

8. *ligustri et viole*: si noti che anche intorno al sepolcro di Massilia in *Arcadia*, tra la varia florida vegetazione, figurano secondo la tradizione «quivi gigli, quivi ligustri, quivi viole tinte di amorosa pallidezza» (prosa X, 55).

77. Inclusiva *annosa: osa* ricca con *posa*.

1. *alta...annosa*: chiaramente concordati alla latina gli aggettivi riferiti al pino. Probabile ricordo di *Arcadia*, X, 12, cui si è già fatto riferimento per la precedente ottava («dinanzi alla spelonca porgeva ombra un pino altissimo»). Va ricordato un curioso particolare anedddotico che forse era noto al Fuscano: la tomba di Virgilio, un colombario romano, riceveva perennemente ombra da un albero sempreverde, che riprendeva vigore nonostante i danni subiti, ma si trattava di un eloquente alloro. Cfr. COCCHIA.

2. *sasso rotto*: Cfr. *Purgatorio*, IV, v. 31 («sasso rotto»). Una caverna o più probabilmente una fessura nella pietra.

entrar là dentro alcun già mai non osa, || c. N4v  
si non è spirto assai ben colto et dotto.  
Ivi le nymphe andaron senza posa,  
tutte devote et senza mai far motto,  
et fatt'intorno a l'arbore due chori,  
ognuna 'l grembo aperse a sparger fiori.

78 Io che seguivo sempre le lor orme,  
fin'a quel passo ov'intrar non fui degno,  
vidi con cerimonie et con norme  
girar quell'urna, et con acceso legno  
ognuna in mano, et con voce conforme  
diceva: «Hor posa in pace, o fonte pregno,  
dove ognun beve et sua sete non satia,  
ché sol tu havesti di quell'acque gratia».

79 Così dicean girando, e al terzo giro  
che cinsero di fior l'arbor col sasso,  
in manco tempo d'un trar di sospiro,  
o d'allungar o retirar d'un passo,  
non so se in color d'oro o di zaffiro,  
over purpureo, calar vidi a basso  
la sempre viva et unica phenice  
su l'arbor d'odorifera radice. || c. O1r

---

4. *colto et dotto*: endiadi.

8. *a sparger fiori*: cfr. ott. 35 («frondi rosate / spargendo»).

78. Ha inizio un particolare cerimoniale compiuto dalle ninfe intorno al sepolcro di Virgilio. Ricca *orme: norme: conforme*.

4. *girar quell'urna*: le ninfe compiono alcuni giri intorno alla tomba (*urna*) di Virgilio; *acceso legno*: Cfr. RVF ,80, v.35 («acceso legno»), una fiaccola.

6. *o fonte*: richiama I. 37 e certo il medesimo rimando a *Inferno*, I, vv.79-80.

79. 6. *calar vidi*: cfr. *Purgatorio*, XXXII, v. 112 («vidi calar l'uccel di Giove»).

7. *phenice*: per la fenice, che risorgeva dalle proprie ceneri, e per i suoi colori (oro, celeste, rosso) si ricordi Plinio, *Naturalis Historia* X, 3 («auri fulgore circa collo, cetero purpureus, caeruleam rosis caudam pinnis distinguentibus»). Anche RVF, 185, v. 1 («questa fenice da l'aurate penne») e RVF 321, vv.1-2 («la mia fenice / mise l'aurate et le purpuree penne»). Per «viva... phenice», cfr. Dedicà ad Alois, c. C1v.

8. *l'arbor d'odorifera radice*: perifrasi, è il pino dell'ott. 77.

- 80 Io ch'ero già invaghito dagli fiori  
che vi facean mirabile pittura,  
et chiuso dentro la nebbia di odori  
ch'uscia da la marmorea fissura,  
mi sentiv'occupar dentro et di fuori,  
et stavomi qual'huom fuor d'ogni cura,  
per non saper che la phenice sole,  
battendo l'ali, trar foco dal sole.
- 81 Passa ogni termin la gran meraviglia  
d'un altro anchor prodigio che vi apparse,  
cosa ch'ogni alto intendimento sviglia,  
et le parole a dirlo anchor son scarse,  
quest'in giù cala et quell'alza le ciglia,  
di chiunque al spettacolo comparse,  
ma qual'orecchi ne porian far fede  
si chi lo ha visto a pena anchor lo crede.
- 82 Alzando gli occhi al ciel, vidi repente  
quattro nebbie apparer sopra quel loco,  
la prima qual christallo trasparente,

---

80. Equivoca *sole: sole*. Paromastica *fiori: fuori*.

2. *mirabile pittura*: cfr. Poliziano, *Stanze*, I, 98 («mirabil pittura»).

4. *marmorea fissura*: cfr. il «sasso rotto» dell' ott. 77.

81. Ricche *meraviglia: sviglia e apparse: comparse*.

82. 2. *quattro nebbie*: si tratta dei quattro elementi empedoclei («overo numi», recita l'ott. 91) che, a turno, intonano due stanze di canzone in onore di Virgilio. I colori indicati in questa stanza non sembrano corrispondere, però, all'ordine che gli elementi manterranno nel cantare. Il colore cristallino dovrebbe infatti corrispondere all'Acqua, quindi la Terra, il Fuoco e l'Aria. Si tratta di un segmento narrativo abbastanza fantasioso, forse tra i più oscuri del poemetto. PARENTI 1995 ritiene che i personaggi siano qui giunti sul sepolcro di Dante, stanti le parole del Fuoco («L'altà virtù che s'accese al suo petto/ [...] gli die' da volar piume/ giù ne l'abisso e gir di cielo in cielo»). Più opportunamente, trovandosi del resto Philologo a Napoli e ricordando – come si è già detto – quanto promesso dall'amico Alpitio nel Canto I, sembra giusto pensare che il cerimoniale delle ninfe e la discesa delle nebbie-elementi empedoclei avvenga sulla tomba virgiliana a Posillipo. L'*incipit* del Fuoco («Honorate l'altissimo poeta») sembra del resto essere alquanto eloquente, riprendendo chiaramente *Inferno*, IV, vv. 80-81 («Onorate l'altissimo poeta / l'ombra sua torna, che era dipartita»). Non sarà forse casuale, ancora nelle parole del Fuoco, il riferimento implicito agli 'spiriti magni' («li spirti che più sanno») del Limbo e il numero di quattro delle nebbie che corrisponde ai quattro della «bella scola» antica: Omero, Orazio, Ovidio e Lucano. Cfr. Cap. I § *Napoli, locus amoenus*.

l'altr'era verde et la terza qual foco,  
 l'ultima in color d'aria fulgente,  
 et calate che fur a poco a poco, || c. O1v  
 l'una da l'altra separata giacque,  
 et da la prima questa voce nacque:

83 «Da che 'l mi' aspetto sovra liquide onde  
 sospeso porse al ciel suo vago riso,  
 e 'n più cose diviso,  
 fra l'herbe, fiori, frutti, arbori et fronde  
 spiegò il bel manto, e 'n più forme gioconde 5  
 dipinse al mondo 'l suo ricc'ornamento,  
 dal mio grave elemento  
 non prese corpo human membra terrene  
 che sia de l'amor mio come 'l tuo degno.  
 Tua spoglia, a cui dar gloria mi conviene, 10  
 sempre adornando il fertile mio seno  
 col divin parto del suo vivo ingegno,  
 tanta bellezza ne ritrasse a pieno  
 che mostrarlo più ameno  
 lingua no 'l seppe mai, onde altrettanto 15  
 che tu di me cantasti, hor di te canto.

Fra gli frondosi et floridi arboscelli  
 pendenti pomi in più vaghi colori,  
 e in tanti varî fiori  
 adorni campi et d'accenti novelli, 20  
 fra piagge et rive, risonar d'augelli, || c. O2r  
 col misurato stil di somm'inchiostrî  
 non altrimenti 'l mostri,  
 ch'al vivo esempio di Natura io stampo,  
 ciò ch'appar sovra et ciò ch'entro lui serra 25  
 lo smisurato cerchio del mio campo,

---

83. Stanze di canzone ABbA ACcDEDFEFfGG. Ricche *onde* : *fronde* : *gioconde*; *ornamento* : *elemento*. La prima nebbia (o nume) a prendere parola per elogiare Virgilio è la Terra, con allusione probabilmente alle *Bucoliche* e alle *Georgiche*.

1. *liquide onde*: cfr. Boccaccio, *Filocolo*, V, 37 («liquide onde»), ma soprattutto Virgilio, *Eneide*, V, v. 859

5. *bel manto*: cfr. RVF, 313, v. 8 («bel manto»).

15. *lingua no 'l seppe*: cfr. in parte RVF, 72, vv. 10-11 («né già mai lingua humana / contar poria»).

17. *floridi arboscelli*: cfr. I.3.

no 'l risonò già mai organ migliore  
 di questo tuo c'hor lo ricopre terra,  
 che nel mio grembo è piu degna d'honore.  
 O d'ogni oblio già fuore, 30  
 io sto a pensarti in l'occupato volto,  
 chi fosti vivo, s'hor vivi sepolto».

84 Al terminar de l'ultimo suo verso  
 la nebbia si squarciò da tutte bande  
 et di color vermiglio, giallo et perso  
 la tomba ornò di fiori et di ghirlande.  
 Crollossi quel terren tutto consperso  
 in virgule di fumi d'odor grande,  
 e alhor ch'ognun di noi smarrito tacque,  
 in questa voce udisse 'l suon de l'acque:

85 «Si meco sempre son, dovunque io sono,  
 l'onde, gli fiumi, i laghi, i rivi e i fonti  
 et quella che dai monti || c. O2v  
 nanzi al sol fugge del color suo ignuda,  
 venganmi dietro lietamente pronti 5  
 hor alternando l'uno, hor l'altro il suono,  
 che liquefatto dono  
 quand'entro me son dolcemente cruda,  
 né nympa hoggi si chiuda  
 dentro et d'intorno a tutto 'l mio volume, 10  
 ch'al venir di Nettuno et d'Amphitrite,  
 non vengan tutte unite  
 a celebrar con gli altri dei tuo nume  
 dal cui fu mio costume  
 ritratto a pien con sì mirabil'arte 15  
 ch'io mi sent'ondeggiar dentr'a tue carte.

---

84. Inclusiva *tacque* : *acque*; ricca la rima *perso* : *conperso*. La rima in *-erso* non è propriamente petrarchesca, ricorrendo una sola volta in tutto il *Canzoniere* (RVF 344).

85. Stanze di canzone ABbCBAaC cDEeDdFF (cfr. fronte di RVF 264 e sirma di RVF 53). Ricche *arte* : *carte*; *onde* : *profonde* : *asconde*; *rende* : *horrende*. Come annunciato dalla precedente ottava, tocca ora all'Acqua intonare versi in lode di Virgilio. Con un arduo sforzo interpretativo vi si potrebbe scorgere un blando richiamo alla descrizione del naufragio di Enea.

15. *mirabil'arte*. in clausola in RVF, 107, v. 13 e in Boccaccio, *Mentre virtù de' bei vostr'occhi*, v.9

Ciò che de vista paventosa rende  
 il fremer alto di mie tumid'onde,  
 ciò ch'in l'acque profonde,  
 gonfiate d'alcun spirto di procelle,                   20  
 di stupend'ira et di rabbia s'asconde  
 con la tempesta di percosse horrende,  
 non men si vede e intende  
 al suon di tue già liquide favelle,  
 che fia propio a vedelle                                       25  
 turbar nel petto mio, et qual devota  
 del cantar tuo, di lucidi christalli, ||                   c. O3r  
 di perle et di coralli,  
 la tua memoria, d'ogni altra remota,  
 honoro, a ciò sia nota                                       30  
 che ne la fama d'opre gloriose  
 per un tu fusti troppo in tutte cose».

86 Tra 'l poner fine al suo ragionamento  
 et liquefars' in candido colore,  
 il nembo christallin fu in un momento,  
 donde assai perle et coralli uscir fore  
 per adornarne'l ricco monumento,  
 et quand'io stavo pieno di stupore  
 a sentir cosa da le cose varia  
 questa seguente vose uscì da l'aria:

87 «Fra 'l ciel sereno e 'l stabil' elemento  
 mai qualità perfetta  
 non presi per servirne un corpo humano,  
 come al dolce spirar d'ogni tuo accento.  
 Voce soave et netta,                                       5  
 risonai sempre in stil candido et piano,  
 et sì diffuso hor vò di mano in mano  
 dentro a l'heroico tuo mellifluo stile  
 d'un sentir nuovo, che quando rimbomba

---

18. *tumid'onde*: cfr. Virgilio, *Eneide*, I, v. 141.

86. Ricca *ragionamento* : *momento* : *monumento*; inclusiva *varia* : *aria*. Si noti la ripresa della coppia «perle et coralli» al v.4 con la stanza di canzone precedente.

87. Stanze di canzone AbC AbC CDEdFfEE. Ricche *stile* : *gentile* (cfr. I.20); *strada* : *aggrada*. Per la serie *rimbomba* : *tomba* : *tromba* cfr. I.63; per *roggiada* : *aggrada* cfr. II. 62.

de l'opra tua gentile || 10 c. O3v  
il suon celeste, ogni altro suon fia roco,  
e 'l mondo saria poco  
per celebrarti in la famosa tomba,  
senza la voce de tu' altiera tromba.

Si dolce temprà han sempre tue parole 15  
nel dimostrar mio volto  
sincer'ò fosco, o pien d'aura et roggiada,  
ch'oscur più o chiaro non può farlo il sole,  
et quand'il freno hai sciolto  
a quel bel dire a cui ciascun fa strada, 20  
correr fra versi tuoi tanto mi aggrada  
che ratta dietro lor ogni alma tiro,  
né chiuso petto mai da sè veloce  
mandò fuori sospiro,  
come uscir s'ode da tuoi sacri inchiostri, 25  
dove un che proprio mostri,  
c'hor canta, hor ride, hor piange, hor alge, hor coce,  
et ogni orecchia è poco a tanta voce».

- 88 Era la voce d'ogni parte queta  
de la dolce aria, quando a spanna a spanna  
piover vedevo da sua folta meta  
sovr'al sepolcro ambrosia, o ver manna.  
«Honorate l'altissimo poeta», || c. O4r  
intesi poi, et s'il ver non me inganna,  
la voce uscì da quel medesimo loco  
dove la nebbia era in color di foco:
- 89 «Honorate l'altissimo poeta,  
qual sommo duce a cui honor gli fanno  
li spirti che più sanno,

---

28. Il verso ha il medesimo andamento di «pochi son du'occhi a tanta luce» (*Di mirarvi si pasce*, v.12).

88. Anastrofe v.1. Epanalessi v. 2

1. *Era la voce d'ogni parte questa*. cfr. *Purgatorio*, XIV, v. 142 («Già era l'aura d'ogne parte queta»: *meta*).

89. Stanze di canzone ABbC ABbC CDdECFfEGG (cfr. RVF 119 e Dante, *Così nel mio parlar...*). Ricca *orma* : *dorma* : *norma*; inclusiva *lode* : *ode*; paronomastica *famme* : *fiamme*. Cfr. quanto segnalato a II. 82.



ch'ogni bel dir da lui riceve forma  
 dal serpeggiar de la mia fiamma lieta.           5  
 Accese lingue ad obedirlo stanno,  
 che tanto più alte vanno  
 quanto più d'arrivarle alcun segue orma.  
 Ciò che hoggi di saper si trova norma,  
 ciò che s'intende di virtù et di lode,           10  
 da tua bell'opra s'ode,  
 qual sovra mortal suon tanto risona  
 ch'ogni altra dopo lei mi par che dorma,  
 et hor da voce di sdegno, hor d'amore,  
 fa parer ch'escan fuore           15  
 le sue parole, et tant'arte a lor dona,  
 et d'ogni cosa ha sì ritratto il volto  
 come havesse a natura il saper tolto.

L'alta virtù che s'accese al suo petto  
 quando la trasse dal mio vivo lume, ||       20       c. O4<sup>v</sup>  
 gli diè da volar piume  
 giù ne l'abisso et gir di cielo in cielo,  
 et la vampa che mosse il suo intelletto,  
 senza che manchi, o ver che si consume,  
 mi par ch'ognhor allume           25  
 mille sepolt'ingegni entro d'un gielo,  
 et così fan mutar costumi et pelo,  
 le gemme, gli smeraldi, perle et oro,  
 che trovansi al thesoro  
 degli suo' immortali et ricchi fogli.           30  
 Com'io dal ferro tolgo il rozzo velo,  
 et come'l mio sbendor fia tenebroso,  
 sotto cener ascoso,  
 così al suo dir s'asconden mille scogli,  
 et ho stupor che spesso trovar famme       35  
 fiamma tra nevi et neve tra mie fiamme».

90   Tosto che tacque de le quattro voci  
 quella che nel parlar ultima intesi,

21. *da volar piume*: cfr. RVF, 163, v. 11 («...non ò come tu da volar piume»).

27. *mutar costumi e pelo*: cfr., tra le numerose occorrenze di questa espressione, RVF, 362, v. 8 («i costumi variati, e 'l pelo»).

90. Anastrofe v.4.

da sè mandò sì fulguri veloci,  
di stelle in lor distinte tutti accesi,  
che 'l mondo arder pareva da tutte foci,  
et gli raggi del sol v'erano offesi ||  
da tante fiamme in lor divise et rotte,  
che al mezzo di parean come di notte.

c. P1r

- 91 Quel ch'io potei veder fra tanti lumi,  
fra tante cose che piacer mi denno,  
fra tanti odori et tanti varî fumi,  
le nymphe tutte co' inchinevol cenno,  
partîr da quelle nebbie, overo numi,  
et di seguirle a tutti parve senno,  
ch'altra vista è veder dolci figure  
che non l'horror di morti et sepulture.
- 92 Come fanciul ch'ogni altro petto schiva,  
dopo quel dove 'l nutre sua nutrice,  
ivi s'appiglia et s'alcun poi ne 'l priva,  
con alcun segno, over col pianto, il dice,  
così quel di ciascuno si nutriva  
d'aër di nymphe, et lor beltà felice  
tanto fu cara, ch'in suo dolce foco  
quel più godea ch'haver potea più loco.

---

3-4. Parafrasi: folgori sì veloci e accesi di stelle distinte.

5. *foci*: stanno ad indicare i diversi punti dell'orizzonte come in *Paradiso*, I, v. 37 («Surge ai mortali per diverse *foci* / la lucerna del mondo»).

8. *mezzo dì*: un riferimento temporale. I protagonisti hanno già trascorso metà del tempo a loro disposizione, fissato in precedenza in un «giorno solo».

91. Anaforico il *fra* ai vv. 1-3.

1-3. *lumi*, *odori*, *fumi* : corrispondono a quanto detto nelle ottave precedenti inframmezzate alle canzoni. Sul sepolcro sono caduti fiori e ghirlande, perle e coralli, ambrosia e manna e, infine, folgori di stelle.

4. *inchinevol cenno*: le Ninfe con riverente inchino si congedano dal sepolcro e riprendono il loro cammino, seguite dai protagonisti e da quanti popolano la foresta per ammirarle.

6. *parve senno*: cfr. RVE, 105, vv. 35-36 («a me pur pare / senno»).

92. Va segnalata la struttura bimembre di questa ottava (come già di altre), ove si nota un esatto bilanciamento tra *comparandum* e *comparatum*. Figura etimologica v.2 (*nutre...nutrice*).

- 93 Venir gli augelli si vedean dal cielo,  
 venir le fere intorno a quelle piagge,  
 quell'in bei canti et queste in vago pelo, || c. P17  
 lasciate già l'usanze lor selvagge,  
 mostravan guisa d'amoroso zelo,  
 come Amor vole quando ad amar tragge  
 quei per gli rami et questi per gli calli,  
 al gir di nymphe non volgean le spalli.
- 94 Vedeà gir quiete nel mar tutte l'onde,  
 senza dar l'un'a l'altra alcun intoppo,  
 vedeà uscir pesci da tutte sue sponde,  
 che sovra l'acque pur mi parean troppo,  
 vedeà moltiplicar, né sapea donde,  
 genti hor a passo, hor trotto, hor di galoppo,  
 verso le nymphe con le aperte ciglia,  
 et queste et quelle mi eran meraviglia.

---

7-8. Parafrasi: più godeva della sua dolce passione per le ninfe, colui che si trovava loro più vicino.

93. Non solo donne, donzelle e caldi amanti sono approdati alla spiaggia di Mergellina e si sono inoltrati nella foresta per assistere al tripudio delle ninfe. Anche gli animali docilmente si avvicinano al luogo preposto all'imminente danza ninfale. Anaforico *venir* vv.1-2. Allitterante e vagamente etimologico «Amor...ad amar tragge». La serie *piagge* : *selvagge* : *tragge* ricorre in RVF 310.

3-4. Gli uccelli e le fiere, non più 'selvagge' come solitamente indica la tradizione, si avvicinano docili al luogo, intonando canti e facendo mostra del loro bel pelo.

4-7. Anche gli animali sono preda degli effetti di Amore. Si ricordi che in I. 86, Philologo ha precisato che «l'alma natura have creato / *ogni animal* a questo amor soggetto». Il «questi» del v. 7 è impropriamente riferito alle «fere».

8. *volger le spalle* : *calle*: cfr. RVF, 25 vv. 10 : 12.

94. Anafora 'vedea...vedea...vedea?'. Ricca la rima *onde*: *sponde*: *donde*. La serie in *-oppo* è tipicamente dantesca (*Purgatorio*, XXIV, vv. 96 sgg.) e passa anche in RVF 88.

1-2. *quiete...l'onde*: la serenità del mare di Mergellina non tradisce le promesse fatte da Alpitio in I. 105 («vedrai nel mar tranquillo pavimento...»).

3-4. *vedea uscir pesci...*: ancora una conferma di quanto preannunciato da Alpitio in I.106 («guizzando i pesci andran vaghi e lascivi...»).

6. Oltre a coloro che sono giunti alla spiaggia con le barche, sembra che qui Philologo veda avvicinarsi al luogo ove soggiornano le ninfe anche persone a cavallo.

7. *aperte ciglia*: si direbbe, con gli occhi spalancati per lo stupore.

- 95 Crescean le genti et le dolcezze anchora,  
 con le lor feste andavano crescendo  
 gli prati, campi, selve et piagge alhora,  
 le valli e i poggi stavansi ridendo,  
 con la terra, col mar, con la dolce ora,  
 et io con loro anchor mi stea godendo,  
 quando, fra quello stuol tutto amoroso,  
 Herminio vedea gir saldo et pensoso. || c. P2r
- 96 Mentre che verso noi la nobil schiera

95. Inclusiva *anchora: albora: bora*. Ricca *ridendo: godendo*. Vagamente anaforica la ripetizione del verbo ‘crescere’ (vv. 1-2). Blanda la ripresa con l’ottava precedente all’insegna del lemma ‘genti’. La stanza è percorsa da un procedimento di enumerazione volto a coinvolgere, più di quanto non abbiano già fatto le ottave precedenti, anche altri elementi naturali nell’atmosfera pervasa dall’amore che le ninfe creano tutt’intorno col loro semplice apparire. Un nuovo personaggio si unisce frattanto a Philologo, Alpitio ed Attilio, l’identificabile Herminio (*alias* Antonio Cicinello, cfr. c. A4r).

4. *ridendo*: si ricordi la ‘predilezione’ del Fuscano per l’uso di questo verbo relativo alla Natura (in generale, Canto I).

8. *Herminio*: si tratta del dedicatario Antonio Cicinello, stando a ciò che il Fuscano stesso gli riferisce nella dedica, avvertendolo di averlo inserito fra i personaggi del poemetto: «Et a tale che V.S. anchora fra le vaghe nymphe napolitane l’ardente amor suo disfoghi, l’ho indutto a cantare certe stanze sotto nome di Herminio, alludendo al candido armellino, la cui è farsi nanzi preda di morte, ch’a suo bianco pelo mai consentir macchia alcuna» (c. A4r).

96-99. Può forse esser frutto di coincidenza, ma queste quattro ottave introduttive del personaggio di Herminio, presentato come «degnò spirto d’accoglienza amica», sembrano sottilmente suggestionate da *Purgatorio* XXVI, da cui è chiaramente prelevato il sintagma «accoglienza amica» (v. 36). Si tratta di labili (è vero) appigli consistenti per lo più in probabili sbiaditi ricordi del canto dantesco che, riecheggiando nella memoria del Fuscano, lasciano traccia di sé. È certo impensabile che l’autore abbia voluto stabilire un parallelo tra il dedicatario-personaggio Herminio e i protagonisti del canto dantesco (Guinizzelli e Arnaut Daniel), a meno di non voler postulare un sottile allusivo omaggio nei suoi confronti. Oltre al verso citato, è un fatto che altri frammenti del canto ritornino a punteggiare queste quattro ottave: l’*incipit* dell’ottava e del canto dantesco (*Mentre che...*); la «schiera» qui «nobil» e in Dante «bruna» (*Purgatorio*, XXVI, v.34) perché composta di lussuriosi (ma l’ott.95 non parla forse di uno «stuol tutto amoroso?»); l’«accoglienza amica» di cui si è detto; quel «ciel v’alberghi / ch’è pien d’amore» (*Purgatorio*, XXVI, vv. 62-63), che potrebbe aver suggestionato l’immagine di Amore che alberga fissamente nel cuore di Herminio; la rima *scemo: stremo* (*Purgatorio*, XXVI, vv. 89-93) qui al femminile (*estrema: scema*); le «rime... leggiadre» del Guinizzelli (*Purgatorio*, XXVI, v. 99) prestate ad Herminio insieme alla correlata «dolcezza»; l’aggettivo «pensoso» (*Purgatorio*, XXVI, v. 100); quel menzionare i «degni fabri de la lingua

veniva allegra per la spiaggia aprica,  
Alpitio corse subito dov'era  
quel degno spirto d'accoglienza amica:  
«Non ti dà questo aspetto opinion vera  
del suo gran pregio senza ch'altr' il dica»,  
mi disse, «et sappi che 'l suo nome chiaro  
è d'alto ingegno et di giuditio raro.

97 Herminio ha nome, et al suo aspetto nota  
Amor, che 'l tien via più che fiamma acceso,  
a ciò che 'l suon d'ogni sua dolce nota  
in più leggiadre rime ogni hor sia inteso.  
La sua dolcezza, d'ogni altra remota,  
presso al suo gusto tira ciascun preso.  
Fiammeggia l'amor suo, vibra et corrusca,  
fra degni fabri de la lingua hetrusca».

98 «La melodia che dolcemente corre  
per l'aër illustrato dal suo aspetto,

---

hetrusca», che ricorda il celebre «miglior fabbro del parlar materno» (*Purgatorio*, XXVI, v.117).

96. Inclusiva *schiera* : *era*.

1. *nobil schiera*: ancora l'insieme delle donne e degli amanti che sono giunti a Mergellina, lo «stuol amoroso» dell'ottava precedente.

4. *accoglienza amica*: Cfr. *Purgatorio*, XXVI, v. 37 («accoglienza amica»).

8. *alto ingegno*: diffusissimo nella tradizione a partire da *Inferno*, II, v. 7 a RVF, 130, v. 11; *giuditio raro*: cfr. I. 53 («di stima degne et di giuditio raro»).

97. Equivoca *nota*: *nota*. Ricca *corrusca*: *hetrusca*.

1-2. Amore segna (nota) l'aspetto di Herminio, mantenendo acceso in lui il suo fuoco.

4. *leggiadre rime*: cfr. *Purgatorio*, XXVI, v.99, nonché RVF 125, v.27 («dolci rime leggiadre»)

5. *remota*: lontana.

7-8. *corrusca* : *lingua hetrusca*: cfr. I. 64. Il senso è che Herminio, cantando quanto il suo amore, la sua passione amorosa, fiammeggi, utilizza lo stile della rimeria toscana, la linea stilnovista-petrarchesca.

8. *degni fabri*: se è valida l'ipotesi della suggestione da *Purgatorio*, XXVI, se ne ricordi il v. 117 («miglior fabbro del parlar materno»).

98. Ricca *corre*: *occorre* ; inclusiva *aspetto*: *petto*.

1-2. *La melodia che dolcemente corre...*: cfr. *Purgatorio*, XXIX, vv. 22-23 («una melodia dolce correva / per l'aere luminoso»).

accompagna ogni lingua a quant'occorre  
 dir sovra un tanto nobile soggetto»,  
 io dissi, «et so che non gli si può tôrre  
 che non alberghi Amor dentro 'l suo petto». || c. P2v  
 Et con le voci di sua pena estrema,  
 intese tosto l'altrui doglie scema.

99 «Cagion mi sprona ch'assai più mi chiami  
 vostro, ché mio, si pur son tutto mio,  
 poi co' l'amor, Alpitio, che tu m'ami,  
 mi mostri a pieno assai più che son io».  
 Et ei: «Herminio, sotto questi rami,  
 il vostro dir soave udir desìo,  
 no 'l mi negate». Et col piacer ch'ei suole,  
 cantando porse queste sue parole:

100 «Di mirarvi si pasce

---

5. *non gli si può torre*: cfr. RVF, 98, v. 5 («a lui non si pò torre»)

6. *alberghi Amor dentro il suo petto*: Amore alberga nel cuore (metonimicamente indicato con 'petto') dell'amante, secondo uno stereotipo tradizionale che risale a Guinizzelli (*Al cor gentil rempaira sempre Amore*). In tal caso si è già proposto per questo passaggio la memoria di *Purgatorio* XXVI, vv. 62-63 («ciel v'alberghi / ch'è pien d'amore»). Ma si vedano, inoltre, ancora Dante, *Per quella via che la bellezza corre*, v. 13 («ove Amore alberga»), sonetto nel quale per altro ricorre la rima *corre : torre*; Cino, *S'io mi riputo di niente alquanto*, v. 4 («[Amore] dentro dal mio core alberga e sede»); RVF, 84, vv. 6-7 («...Amor / [...] come in suo albergo vènè»).

99. Inclusive le rime *chiami: ami* e *mio: io*. Figura etimologica v.3 («co l'amor ...che tu m'ami»).

1. *Cagion mi sprona*: cfr. *Purgatorio*, XXIX, v. 39 («Cagion mi sprona ch'io mercé vi chiami»).

1-4. Il fraseggio di Herminio è alquanto contorto e si inserisce subito nello stile di uno dei successivi madrigali da lui intonati (*S'io già son tutt'intero*). Possibile parafrasi: una giusta ragione mi spinge a considerarmi tutto tuo, Alpitio, perché, se pure io appartenessi solo a me stesso, col tuo amore riesci a descrivermi, a lodarmi, più di quanto io stesso non possa fare.

100. Madrigale. Schema: aABbCDdCEeFF. Inizia qui la seconda serie madrigalesca dopo quella intonata poco prima dal personaggio Attilio. Continuano ad essere prediletti gli agili schemi a distici e si noterà che sembrano esservi dei sottili richiami tra le due 'corone'. Questo primo madrigale riprende, infatti, il tradizionale motivo del 'mirare' Madonna, che ricorreva in *Come chi dal chiar sol* e in *Com'al mirar*. Se il madrigale 68 era costruito sul tema dello 'splendore' abbagliante della donna amata, paragonabile a quello del sole, anche qui si ritrova l'immagine degli occhi che fissano lo splendore della donna, provocando nell'amante non solo un accecamento, ma un incendio per l'eccessivo

mio viver, donna, et dal mirarvi nasce  
 l'incendio che mi strugge ogni hor sì forte  
 che non manco di morte  
 mi fa parer la tormentata vita, 5  
 ma quel piacer, ch'appaga 'l mio penare,  
 voria che nel mirare  
 fuss'io tutt'occhi, et ogni occhio infinita  
 virtù di penetrar vostro splendore,  
 però che la maggiore 10  
 cagion'è questa ch'a penar me induce,  
 che pochi son du' occhi a tanta luce. || c. P3r

101 Com'il falcon che d'alto aër volando  
 qual fulmin cala a por l'augell' in guerra,  
 e al suo calar l'augelli, anchor calando,  
 l'un par che dica a l'altro "serra, serra",  
 così Madonna fa col guardo quando  
 vuol ogni mia speranza dar' a terra,  
 ch'al fuggir l'alma e 'l cor suo fiero assalto,  
 più senten duol, quanto più calan d'alto.

---

calore della passione amorosa. Si tratta però di un doloroso piacere, che induce l'amante a sperare di poter essere «tutt'occhi» e, al tempo stesso, ad addolorarsi di possedere solo due occhi di fronte alla «tanta luce» dell'amata.

1-3. *Di mirarvi... mi strugge*: cfr. il simile effetto su Petrarca che si volge verso Laura in RVF, 18, vv. 1-4 («Quand'io son tutto volto in quella parte / ove 'l bel viso di madonna luce / et m'è rimasa nel pensier la luce / che m'arde et strugge...»). Cfr anche RVF, 202, v. 2 («m'incende et strugge»).

8. *fuss'io tutt'occhi*: cfr. *Donna si quest'etade* v. 15 («[vorrei] tutt'esser voce...»).

12. *tanta luce*: cfr. l'incipit del conclusivo madrigale 104.

**101.** Ottava – Strambotto. Si ripete l'alternanza madrigale-ottava della serie precedente che induce anche qui a ritenere, per analogia, di trovarsi di fronte a uno strambotto. Si noterà che la struttura è ancora perfettamente bimembre con *comparandum* e *comparatum* e che vi ricorre non casualmente, come in *Com'al mirar*, un nuovo paragone 'ornitologico'. Si abusa in questa ottava strambotto del verbo 'calare'. Il falco che scende in picchiata sugli stormi di uccelli (quasi un richiamo interno alla «copia di storni» del parallelo strambotto) costringendoli a serrarsi fra loro per difendersi dall'attacco, è paragonato allo sguardo di Madonna che avvilisce la speranza dell'amante e induce l'anima e il cuore a difendersi dai suoi assalti. Il riferimento alla discesa rapida del falco è alquanto consueto nella tradizione: cfr. ad esempio, *Inferno* XVII, v. 127 («Come 'l falcon ch'è stato assai su l'ali»), *Purgatorio*, XIX, v. 64 («Quale 'l falcon che prima a piè si mirà»); Petrarca, *Triumphus Temporis* vv. 32-33 («più veloce assai / che falcon d'alto») o più avanti Ariosto, *Orlando Furioso*, II, 38 («Come falcon che per ferir discende»). Ricca *volando : calando*; inclusiva *assalto : alto*. Per la serie *guerra : serra : terra* cfr. I.108.

- 102 S'io già son tutt'intero,  
 come cercand' hor vommi col pensiero,  
 et s'io tutto non so', perché là dove  
 mi cerco io non mi trovo, et non so' altrove,  
 s'io sto 'nanzi a me sempre, come oblio 5  
 son dentro a l'esser mio,  
 ragion è ben ch'io pianga,  
 ché stando meco senza me rimanga,  
 et s'io pensar non so l'ammirand'arte 10  
 com'in duo corpi un'alma si comparte,  
 dirò che quand' agli occhi miei vien fuore  
 lor luce viva, alhor mia vita more,  
 alhor senza me son et, d'amor mosso,  
 mi tolgo donde toglier non mi posso. || c. P3v
- 103 Pria ch'altri mi favelle,

102. Madrigale. Schema: aABBCcdDEEFFGG. Seguendo lo schema metrico, il periodare sembra ben adagiarsi nei distici, scanditi dall'insistente anafora (*S'io*). Herminio sviluppa qui e nel successivo madrigale, all'insegna dell'amore per Madonna e recuperando quanto già accennato in ott. 99, uno degli effetti di costei sull'amante, la tradizionale perdita della propria identità. Per quanto riguarda il collegamento con l'altra serie madrigalesca, si noti che ricorre anche qui il motivo (e i correlati lemmi) del 'pensare' Madonna, che in Attilio provocava piacere al punto di fargli desiderare di essere «tutto pensiero» (cfr. anche «più d'ogni altro pensier mi è caro»), in Herminio spaesamento, oblio di se stesso. Sembra giusto il riferimento a RVF, 23, v. 19 («mi face obliar me stesso a forza»), a proposito del quale Santagata osserva: «l'amante identificandosi totalmente con l'oggetto amato, perde coscienza di sé. [...] Le espressioni 'obliare se stesso' o 'porre me stesso in oblio' sono topiche» (SANTAGATA 1996, p. 105). Dal suo canto BETTARINI vi identifica il «tema della dimenticanza di sé come stato di estrema, quasi violenta (a forza), concentrazione di chi si lascia tutto dietro di sé» di ascendenza, non tanto classica, ma paolina ed agostiniana (BETTARINI, pp. 110-111). Lo stesso personaggio di Attilio tornerà a richiamarsi a questo concetto più avanti (ott. 138: «l'alma sia senza il desio/ che di se stessa l'ha posta *in oblio*»). Per Herminio la perdita di sé consiste non solo nello smembramento, ma anche nella divisione dell'io, secondo un concetto di ascendenza platonico-ciceroniana («in duo corpi un'alma si comparte») che si ritrova anche in RVF, 48, v. 6 («un'alma in duo corpi s'appoggia») e che in parte è già ricorso in I. 91 («l'un de l'altra natura assume / et di due alme fassi un sol volume»).

7. *ragion è ben*: cfr. RVF, 70, v. 11 («ragion è ben ch'alcuna volta io canti»)

10. *in due corpi...si comparte*: cfr. RVF, 48, v. 6 («un'alma in duo corpi s'appoggia»).

103. Madrigale. Schema: aABbCDdCEeFF. Herminio continua ad insistere sulla perdita di se stesso («io non son io, ma son colui che mostra / l'ombra del suo»), ma recuperando ancora il motivo della donna-sole, della donna-miracolo che ritornerà nell'ultima 'incursione madrigalesca' con *Madonna l'esser bella* (110).



sappiami dir, si sa di me novelle,  
 di me dico io, et non di quel ch'appare  
 sol per mi somigliare,  
 ch'io non son io, ma son colui che mostra 5  
 l'ombra del suo mentre gli gira intorno  
 il suo bel sole adorno,  
 miracol novo in questa etade nostra,  
 ch'essend'in me non sappia quel ch'io sia.  
 Cotanto si disvia 10  
 mio spirto ogni hor'appresso a duo bei rai,  
 che chi no 'l prova no 'l può intender mai.

104 Tanta luce si trova,  
 Madonna, in voi, che sta col sole a prova,  
 si quel fa de le stelle  
 ciò che voi fate de le cose belle,  
 et tant'oltra beltà passate 'l segno, 5  
 che a saper dirlo non tien'alma ingegno,  
 et di mirarvi chi soffrir può il pondo,  
 s'a veder tanto non tien occh'il mondo.  
 Dunque 'l seren vostro leggiadro velo  
 vaghezza è sol di vagheggiarla 'l cielo, 10  
 poi tanto sbendor vien da vostre ciglia,  
 che 'l sole è più che sol se vi somiglia». || c. P4r

8. *miracol novo*: cfr., tra gli altri, RVF, 309, vv. 1-2 («L'alto e novo miracol ch'ai sì nostri / apparve al mondo»).

10. *si disvia*: cfr. Dante, *Amor che ne la mente...*, v. 4 («do 'ntelletto sovr'esse si disvia»).

12. *chi no 'l prova no 'l può intender mai*: chiaro riecheggiamento di Dante, *Tanto gentile...*, («che 'ntender no-lla può chi no-lla prova»). Si badi che torna anche l'immagine della donna «venuta [...] a miracol mostrare».

104. Madrigale. Schema: aAbBCCDDDEEFF. Come a chiudere la corona, l'*incipit* di questo madrigale recupera l'*explicit* del primo («tanta luce»). Ormai stancamente si ritorna ancora sugli stessi concetti dello splendore della donna paragonato a quello del sole; torna il 'mirare' l'amata, peso insostenibile per l'amante. Figura etimologica v.10 («vaghezza... di vagheggiarla»).

3-4. *stelle : cose belle*. cfr. RVF, 70, vv. 36-37.

7. *soffrir può il pondo*: cfr. Petrarca, *Triumphus Pudicitiae*, v. 93 («de la vista e' non sofferse il pondo»).

8. *non tien'occhi il mondo*: cfr. in parte RVF, 248, vv. 3-4 («[costei] ch'è sola un sol, non pur a li occhi miei / ma al mondo cieco...»).

9. *leggiadro velo*: cfr. RVF, 319, v. 14.

- 105 Com' accolt' acqua in sè tranquilla et pura  
 chiud' assai pesci per l'herboso fondo,  
 e, a sparger sovra lor qualche pastura,  
 tutti escon dietr'al primo et al secondo,  
 così vedevo uscir per la verdura  
 numer de genti nobile et giocondo,  
 mercé del canto et di quel vivo lume  
 ch'al pigro corso lor vestia le piume.
- 106 Di qua et di là venir verso la parte  
 dov'erano le nymphe ognun cercava,  
 tutte le piagge de genti eran sparte,  
 molte n'uscivan d'una grotta cava,  
 la qual, pensando che per magica arte

**105.** Ricca *secondo*: *giocondo* (cfr. I.27 e I.121). Ancora un'ottava bipartita per distribuire una comparazione.

1-4. Cfr. *Paradiso*, V, vv. 100-102 («Come 'n peschiera ch'è tranquilla e pura/ traggonsi i pesci a ciò che vien di fori / per modo che lo stimin lor pastura»).

2. *herboso fondo*: cfr. RVE, 303, v.10 («voi [pesci] che'l fresco herboso fondo [...] alberga et pasce»), a sua volta riecheggiamento di Virgilio, *Georgiche*, II, vv. 199-200 («herboso flumine»)

7. *vivo lume*: cfr. *Paradiso*, XXXIII, v.110 («vivo lume»).

8. *vestia le piume*: cfr. *Paradiso*, XV, v. 54 («mercé di colei / ch'a l'alto volo ti vestì le piume»).

**106-107.** Considerando che i protagonisti si trovano a Mergellina, è molto probabile che la «grotta cava» cui Philologo accenna in questa ottava, presumendo possa essere frutto di arte magica e a proposito della quale nella ottava successiva chiede curiosamente alla guida Alpitio se sia stava scavata da Cocceio o Lucullo, sia la grotta di Lucullo come chiaramente si intende recuperando le indicative precisazioni che ne darà il Di Falco nella *Descrittione*: «è un corto camino che ti conduce a Pezzuolo, dove il monte è cavato ad una grotta la quale edificò Cocceio architetto, quando li Calcidesi [...] edificarono Cuma, come scrive Strabone. Ma la commune openione del vulgo ignorante è che questa grotte l'avesse fatta Virgilio per *arte magica* [...]. L'altra grotte che fe' Lucullo fu al capo di Posillipo dove è Nisida» (cc. B8r e C1v). Ancora più specifico sarà il Tarcagnota nel *Del sito et lodi*: «Vogliono, che fosse Nisida una cosa istessa con terra ferma; & che Lucullo, per che si fugisse la lunga navigatione, che si faceva girando Nisida, cavasse qui, dove è hora il mare fra l'Isola & terra ferma, & vi facesse una ampia & maravigliosa grotta» (c. 31r); «Da questa parte è cavato il monte per commodità di chi viene di Cuma, ò di Puzzoli in Napoli, & si tiene, che fosse opera di Cocceio, cittadino romano» (c. 31v).

**106.** Ricca *parte*: *sparte*, inclusiva di *arte*; inclusiva anche *cercava*: *cava*

4. *grotta cava*: nell'ottava successiva si fa riferimento al mitico popolo dei Cimмери, menzionati da Ovidio, *Metamorfosi* XI, vv. 591-593, abitanti in un «mons cavus».

o sol per vision s'appresentava,  
volea tentando già saperne 'l vero,  
ma trovai l'aër tenebroso et nero.

- 107 Gir oltre non mi fe' più l'aria nera,  
ch'io non venevo da Cymeria gente,  
ma ritornando dove la luce era,  
dissi ad Alpitio alhor ch'era presente:  
«'Sta lunga grotta di perpetua sera,  
chi fe' cavarla sì mirabilmente?» || c. P4v  
Et egli a me: «No 'l seppe dir mai nullo,  
si Cocceio non fu, non fu Lucullo.
- 108 Che val per che ti fusse detto 'l tutto  
di ciò c'hor vedi», Alpitio anchor mi disse,  
«senza cacciar come hai fatto 'l costrutto  
del più bel sito ch'al mondo mai fisse  
Natura, et dove die' d'ogni suo frutto  
il molto e 'l meglio, et tosto benedisce  
il loco e 'l tempo et qualunque si fusse

---

8. *aër tenebroso*: Cfr. *Inferno*, VI, v.11 («l'aere tenebroso»); *aer nero*: cfr. *Inferno*, IX, v.6 («aere nero»).

107. Inclusiva *sera: era*. Si noti la vaga 'ripresa' *aer...nero / aria nera*.

2. *Cymeria gente*: mitico popolo che viveva immerso in una perpetua oscurità. Nel seguente passo da Ovidio, *Metamorfosi*, XI, vv. 590 sgg, si badi al riferimento anche alla 'grotta cava' della precedente ottava: «Est prope Cimmerios longo spelunca recessu / *mons cavus*, ignavi domus et penetralia Somni: quo numquam radiis oriens mediusve cadensve / Phoebus adore potest...» (trad: «C'è verso il paese dei Cimmerii una spelunca dai profondi recessi, una montagna cava, dimora occulta del Sonno pigro, dove mai il Sole può penetrare coi suoi raggi, o sorga, o sia alto o tramonti»).

8. *Cocceio...Lucullo*: si veda nota all'ottava precedente.

108. Ricca *costrutto: frutto*.

1. *ti fusse detto 'l tutto*: riagganciandosi all'ottava precedente, in cui ha esitato a dare risposta alla curiosità di Philologo circa la grotta cava di Cocceio o di Lucullo, Alpitio sembra voler ulteriormente precisare che, per godere della bellezza del sito napoletano, non servirà conoscerne esattamente 'il tutto', ma apprezzarne essenzialmente i doni di Natura.

3. *cacciar il costrutto*: esprimere verbalmente, definire (termine dantesco indicate una 'frase che comunica un'idea', cfr. *Purgatorio* XXVIII, v.147; *Paradiso* XIII, v. 67 etc.).

6-7. *benedisce / il loco...*: cfr. RVF, 13, v. 5 («I benedico il loco e'l tempo et l'ora»). Il motivo delle benedizioni è assai frequente e dunque topico della tradizione.

pensier' amico ch'ivi mi condusse».

109 «Se stesso con sua voce già si canta»,  
diss'io, «questo sì ameno et dolce loco,  
et a lui dar non posso loda tanta,  
ch'al colmo del suo merto non sia poco,  
ma perché amor qui cresce ogni sua pianta,  
saper desio se 'l suo vivace foco  
le sue faville anchor tien quinci ascose»,  
e 'l mio dolce Carduin così rispose:

110 «Madonna, l'esser bella  
nel volto, agli atti, al riso et in favella,  
come voi siete, hoggi è miracol raro, || c. Q1r  
et si non fusse stato il ciel sì avaro  
a darvi quel che far già vi potea 5  
dolce et pietosa, voi sareste dea,

---

8. *pensier'amico*: cfr RVF, 178, v. 9 («un amico penser»).

109. 8. *Carduin*: dovrebbe trattarsi di tale Cesare Carduino (o Cardoino), letterato, che sarà coinvolto nei processi ai valdesiani di Napoli (cfr. AMABILE pp. 121 sgg., LOPEZ). Gravitava nelle cerchie di Ioan Francesco Alois, Mario Galeota e del Barone di Bernardo (o Bernaudo) assieme al quale fu anche tradotto a Roma nel 1552, salvandosi assai probabilmente con l'abiura. Risulta menzionato più volte negli atti processuali del Galeota e in una deposizione di Giusto Seriato da Brescia, il quale, nel 1548, testimoniava che il Carduino aveva l'anno precedente preso contatti col Vescovo di Termine per ottenere una 'absolucione' da Roma, essendo stato accusato di ospitare eretici. In seguito, forse su denuncia, fu arrestato e, pertanto, nel 1567 decise di rifugiarsi definitivamente a Ginevra con la sua famiglia.

110-111. Madrigale (aABBCCDDEEFF) ed ottava-strambotto. L'ipotesi che al madrigale intonato dal Cardoino segua un'ottava strambotto è avvalorata dalla continuità che sembra esservi stata nelle precedenti serie madrigalesche di Attilio e Herminio, i quali esordivano al canto con un simile binomio, in cui per altro lo strambotto era sempre caratterizzato dalla presenza di una similitudine 'ornitologica' come in questo caso.

110. 2. *agli atti...in favella*: cfr. RVF, 206, v. 18 («in atto od in favella»): il vostro essere bella nell'aspetto, nel sorriso, nelle movenze e nelle parole...

3. *miracol*: attributo tipico della tradizione stilnovista-petrarchesca. Già nel madrigale *Pria ch'altri...* Herminio aveva sottolineato che la donna amata è «miracol novo in questa etade nostra».

6. *pietosa*: qui e nel verso conclusivo si delinea la topica immagine della donna spietata, sorda alle preghiere dell'amante, sdegnosa del suo amore; *sareste Dea*: già in precedenza

ma pur chi di sua gloria haver suol cura  
adopra l'arte u' manca la natura,  
così convien a voi, si l'empio core  
vostro volete accender mai d'amore,      10  
perché vi è biasmo ch'esser dea vi neghi  
il farvi sorda agli amorosi prieghi.

111 Mirabil cosa memoranda et nova,  
esempio a chiunque usar deve mercede,  
che fra rapaci un grato augel si trova  
che tien di notte un vivo augell'in pede,  
e 'l dì, per non offender a chi 'l giova,  
lo lascia illeso et secur d'altrui prede,  
tutto 'l contrario a mia donna far veggio,  
che, preso et sciolto, ognhor mi tratta peggio.

112 Si sempre vive quel ch'amando more,  
morte amorosa serbarò per vita,  
e si è diletto l'affanno d'amore,  
a novi affanni 'l mio desir me invita,  
s'al volto apparen le piaghe del core, ||      c. Q1<sup>v</sup>  
nel volto Amor me imprime ogni ferita,  
et si per segno alcun fede s'acquista,  
qual vita io passo tal m'appare in vista.

113 Si l'aria si converte in vivo foco,  
quando tra 'l ferro e 'l marmo ella è percossa,  
et s'in la doppia lor freddezza ha loco

---

Alpito ha esplicitamente appellato la misteriosa donna della foresta: «alma dea fra tutte Nympe eletta» (ott. 54).

12. *amorosi prieghi*: cfr. RVF, 28, v. 16 («amorosi preghi»).

**112.** Ottava quadrimembre a struttura anaforica (*si..si..*). Ricche *more* : *amore* e *vita* : *invita*.

1. La situazione amorosa vissuta da Cardoio è tradizionalmente ossimorica oscillando dialetticamente tra vita e morte amorosa, diletto ed affanno. Già in ott. 56 Alpito ha riferito che, osservando l'amata Ninfa nella foresta, «gustai la vita che vivendo more / io ero vita morta in una vita viva». In questo caso sembra chiaro il riecheggiamento di RVF, 140, v.14 («...chi ben amando more»), a proposito del quale SANTAGATA 1996 ricorda che il sintagma 'morire amando' è tra i più diffusi nella poesia romanza e nella lirica italiana.

2. *morte amorosa*: Cfr. I. 90 («amorosa morte») e *Triumphus Cupidinis II*, v.113 («amorosa morte»).

d'uscirne a guisa di favilla scossa,  
come tra un freddo core et dur non poco,  
et fra gli sdegni in lui convers'in ossa,  
l'aria di mie parole ognhor si scuote,  
né trar favilla, né scaldar lo puote.

114 Per trar un colpo due volte nocivo  
chi d'alcun sdegno vendicar s'aspetta  
et far con doppio duol di vita privo,  
di velen tinta aventa sua saetta,  
così, avivato nel foco assai vivo  
di duo begli occhi, Amor suo stral' affretta,  
per dar d'un colpo sol doppia ferita,  
et fra due morti far perir mia vita».

115 Poco allungate s'erano da noi  
le nymphes, quando Alpitio: «Hor che faremo?» || c. Q2r  
mi disse, et io: «Con gli bei detti suoi  
questi m'ha fatto d'ogni pensier scemo.  
Costui fu primo qual tu fusti poi  
meco in honore et come in amor semo,  
né coppia mai vidi arrivar al segno  
del sempre desto vostro unico ingegno».

---

114. Vaga 'ripresa' con l'ott. precedente fra *sdegni* / *sdegno*. Alquanto allitterante la serie: *vendicar, aventa, avivato, vivo, vita*.

1-8. L'immagine di Amore come arciere dotato di frecce o saette avvelenate, con cui si vendica dello sdegno umano, è di ascendenza classica e percorre notoriamente tutta la tradizione. Già in precedenza nelle *Stanze* si è accennato alla 'vendetta' di Amore (cfr. I. 84 «Amor sempre in loco si ricetta / dove far può famosa sua vendetta»). Altrettanto tipico è che Amore 'saetti' dagli occhi di Madonna, ove risiede ed affina i suoi strali (RVF, 151, v. 8: «in che i suoi strali Amor dora et affina»). La duplicità del suo colpo mortale (cfr. Cino, *Amor, che viene armato a doppio dardo*), potrebbe risalire alle due frecce di cui Eros è mitologicamente dotato, l'una causa amore (nell'amante) l'altra disamore (nella donna).

115. 1. *Poco allungate*: simile l'attacco di *Purgatorio*, VII, v. 64 («Poco allungati c'eravam...»). Della stessa terzina dantesca ricorre anche la parola-rima 'scemo'.

7-8. *coppia [...] del sempre desto vostro unico ingegno*: questa affermazione di Philologo potrebbe avallare in qualche modo l'ipotesi che dietro la maschera di Alpitio si celi il dedicatario Alois, colui che del resto ha spronato il Fuscano a scrivere del sito napoletano (cfr. c. C1v) e che sarebbe strano non trovare nello *Stanze* come protagonista, al pari di Cicinello-Herminio. La menzione del Carduino (o Cardoino), questo suo fare «coppia» con Alpitio ed il suo essere legato alla cerchia culturale del

- 116 «Posto m'hai nanzi colui che no 'l pote  
mirare senza amarlo chi lo mira,  
ché l'arte, l'uso e 'l modo di sue note  
ogni alma dietro a sua dolcezza tira,  
tutte mie voglie gli saran devote  
finché mia luce sovra me si gira»,  
Alpitio disse et meco poi sorrise,  
et dietro l'amate orme a gir si mise.
- 117 Fra tanti visi cari, ornati et belli  
rideva il cielo, et cantavan d'intorno  
a rivi et prati gli svegliati augelli,  
et l'aura mormorar di corno in corno  
fra le frondi s'udìa degli arboscelli,  
il sol non fiammeggiò mai più del giorno,  
et s'il ciel have in sè star sì giocondo  
perché qui giù dimora tanto 'l mondo? || c. Q2<sup>v</sup>

---

“Caserta”-Alois, sembrerebbe rappresentare un puntello per l'identificazione del co-protagonista delle *Stanze*.

116. Per la serie *mira : tira : gira*, cfr. II.50 e II. 129. Fig. etimologica v. 2 («mirare... chi lo mira»).

3. *l'arte, l'uso...*: cfr. ott. 63 («l'ingegno, l'uso et l'arte») e relativo riferimento a *Paradiso* X, v.43.

6. *mia luce*: mia vita, finché sarò in vita.

8. Non più solo Alpitio fa da guida a Philologo, ma entrambi i compagni si lasciano guidare dal sopraggiunto Carduino, che li introduce verso il luogo dell'imminente tripudio.

117. Iperbato vv.4-5. Epanalessi v. 4.

2. *rideva*: torna il verbo 'ridere', che l'autore con ridondanza utilizza sin dal primo canto quando descrive la fiorente natura che lo circonda. Questa ottava, in verità, dà il sentore di essere alquanto fuori posto: si leggano gli «svegliati augelli», così insoliti se si pensa che il percorso dei due protagonisti è finora stato abbastanza lungo, tanto da indurre Philologo a riscontrare «l'ora scarsa», il tempo «tardo» (ott. 75). L'alba, insomma, è trascorsa da un pezzo. Sembra, allora, che venga qui inserita una stanza di pausa, che ha la funzione di rifocalizzare l'attenzione del lettore sul paesaggio circostante dopo i lunghi canti d'amore dei personaggi.

4. *l'aura mormorar*: cfr. RVF, 196, v. 2 («l'aura ... mormorando»)

4-5. *di corno in corno*: cfr. *Paradiso*, XIV, v. 109 («di corno in corno»).

6. *sol...fiammeggiò*: cfr. *Purgatorio*, III, v. 16 («do sol che dietro fiammeggiava»).

- 118 Et come dentro al suo bel occhio pieno  
 Hecate ride fra nymphe soperne,  
 et va illustrando 'l ciel di seno in seno,  
 sì ch'ogni stella per lei si discerne,  
 così, da lo maggior lume sereno  
 di quelle Nymphe, uscir pareva vederne  
 uno vibrante riso di fiammelle,  
 tra cui le donne assai parean più belle.
- 119 Chi tien la mente et tutti gli suoi sensi  
 girati a la vaghezza c'hor si luce,  
 ovunque'ella è convien che veder pensi  
 tutte potentie che 'l sol seco aduce.  
 Questa qual mar d'ogni bellezza tiensi,  
 et tante gratie ognhor da sé produce,  
 ch'ogni atto dolce, ogni vista gentile,  
 a canto al suo valor par cosa vile.
- 120 Qual per le piagge l'herba tenerella  
 con le sue foglie et fiori a l'aura cresce,  
 et via più 'nanzi al sol divien più bella  
 finché 'l dì lungo dal suo bel corso escie,

---

118. Ottava bipartita con esatta distribuzione dei due termini della comparazione.

1-4. Cfr. *Paradiso* XXIII, vv. 25-27 («Quale ne' plenilunii sereni / Trivia ride tra le ninfe eterne / che dipingon lo ciel per tutti i seni / vid'?' sopra migliaia di lucerne...»).

7. *riso di fiammelle*: qualcosa di simile in Dante, *Amor che ne la mente...*, v. 63 («sua beltà piove fiammelle di foco»).

119. Ricca la rima *aduce*: *produce* (*luce* : *aduce* : *produce*, cfr. II. 32).

4. *potentie che 'l sol seco aduce*: lo splendore della bellezza ninfale richiama ancora una volta l'ormai abusato topico paragone col sole.

8. *a canto al suo valor...*: considerazione di stampo stilnovistico. Il valore, la 'valenza' della donna è superiore a tutto ciò che la circonda e che viene per l'appunto da essa nobilitata o rimane, al confronto, cosa vile. Si pensi ai più celebri versi del solo Cavalcanti: «ciò passa la beltate e la valenza / de la mia donna e 'l su' gentil coraggio; / sì che *rasebra vile* a chi ciò guarda» (*Biltà di donna e di saccente core*, vv. 9-11).

120. Ancora un esempio di ottava esattamente bipartita, la cui struttura è utilizzata per distribuire i due membri della comparazione. Iperbato vv. 6-7. Inclusiva *cresce* : *escie* e *affanno* : *fanno*.

4. *dì lungo*: cfr. RVF, 145, v. 7 («al dì lungo ed al breve»): sta per estate.



così agli raggi di sua viva stella  
vedev'Alpitio, o come in l'onde 'l pesce, || c. Q3r  
goder ardendo, et dentr'al dolce affanno  
fiamme d'amor così parlare 'l fanno:

121 «Philologo mio, sappi ch'è fuggita  
da me la parte che mi tene intero,  
et dove hor mi ritrovo il duol me invita  
ch'io di me pensi, et vienmi nel pensiero  
che l'intrar in amor è uscir di vita  
per morte che non sa del morir vero,  
onde 'l stato amoroso è di tal sorte  
che chiamar non si può vita né morte.

122 Ma si con l'ali et col volo sublime,  
ch'al cor mi venne Amor e a sè mi trasse,  
posso arrivar a le secrete cime  
dove arrivar non ponno menti basse,

---

5. *viva stella*: indica qui genericamente la ninfa vagheggiata da Alpitio e dagli altri protagonisti (si ricordi, ad esempio, che Laura è «stella in terra», RVF, 29, v. 46). Si trova in clausola (pur in un diverso significato) in *Paradiso* XXIII, v. 92.

7. *goder ardendo*: cfr. RVF, 175, v. 7 («acceso dentro sì ch'ardendo godo»); *dolce affanno*: cfr. RVF, 61, v. 5 e 205, v. 2 («dolce affanno»).

121. Inclusiva *invita*: *vita*.

2. *parte che mi tene intero*: la parte che «tene intero» l'amante (per cui cfr. il madrigale *S'io già son tutt'intero*) potrebbe essere la donna amata, secondo il presupposto già esposto in precedenza che «di due alme fassi un sol volume», ed il cui solo apparire provoca dolorose sensazioni di morte o perdite d'identità («così da me mi parv'esser diviso»). Più semplicemente la parte che «tiene intero» potrebbe essere l'anima stessa che, fuggendo via, provoca la morte per amore (cfr. i più tradizionali Cavalcanti, *L'anima mia vilment'è sbigottita*, vv. 1 e 7-8: «L'anima mia vilment'è sbigottita [...] / e chi vedesse com'ell'è fuggita / diria per certo «Questi non ha vita»»; Cino, *Signori, i'son colui che vidi Amore*, v.11 «l'anima ne va di fuor fuggendo»).

5-6. *uscir di vita...morte*: si torna ancora su concetti già espressi, quale il topico connubio amore-morte.

7. *stato amoroso*: cfr. RVF 183, v.13 («amoroso stato»).

122. 1. *l'ali*: Alpitio si richiama in questo passaggio al concetto di Amore come fonte di elevazione, ben solido nella tradizione come nel *Canzoniere* petrarchesco (cfr. RVF, 360, vv. 137-139: «da volar sopra 'l ciel li avea dat'ali / per le cose mortali / che son scala al Fattor»; o il precedente RVF, 177, vv. 3-4; «Amor [...] i cori impenna / per fargli al terzo ciel volando ir vivi»).

et ratto su l'intelligentie prime  
sensibil cose da me farle casse,  
sarò dal camin cieco, onde hor mi scorge  
fuora, si le richieste ali mi porge.

- 123 L'alta bellezza d'una diva ignuda,  
ad ogni altra dispare, io veder bramo,  
a ciò che questa incauta vista io chiuda || c. Q3v  
ne l'esca vil ch'asconde un tenace hamo,  
et da mia pianta mal colta s'escluda  
il produr vano d'ogni inutil ramo,  
perché 'l saper ch'in lei si raffigura  
porge quel ben, che no 'l può dar Natura».
- 124 Mentre occupato stava in sue favelle  
Alpitio, vidi sovra due poggetti  
salir le nymphe assai veloci e snelle.  
Come chi mira ciò che par ch'aspetti,  
noi ne volgemma col volger di quelle  
verso gli duo fioriti gioghi eretti

---

5. *intelligentie prime*: sulla scia del discorso di Amore come fonte di elevazione a Dio, si ricordi che in *Convivio*, II, II, le intelligenze sono gli angeli («Intelligenze, o vero per più usato modo volemo dire Angeli»). Tuttavia, potrebbero qui più genericamente indicare le 'cose divine'.

**123.** Inclusiva *bramo* : *hamo*.

1-3. La «diva ignuda», l'«incauta vista» sembrano blandamente alludere al celebre mito di Atteone (Ovidio, *Metamorfosi*, III, vv.138-252), per quanto manchino qui altri tradizionali riferimenti (Atteone non 'brama' di vedere Diana nuda, ma incorre casualmente nella visione della Dea; non si parla della reale metamorfosi in cervo ecc.).

4. *esca...amo*: immagine tradizionale già utilizzata. Cfr. II. 46 («fui qual pesce tratto da chi pesca / che se divora l'amo entro de l'esca»).

5. *pianta mal colta*: cfr. (in altro contesto) Petrarca, *Triumphus Famae*, III, vv. 34-35 («d'util pianta... mal colta»).

**124.** Paronomastica *Vesevo* : *vedevo*. Anastrofe v.1. La stanza è abbastanza allitterante e, nello specifico si vedano i vv.7-8 («*Vesevo* / la cui figlia *ver'* noi *venir vedevo*»).

2. *due poggetti*: cfr. ott. 76 (le ninfe si trovano in «una valletta fra *duo poggi* bassi»).

3. *veloci e snelle*: coppia aggettivale presente in Poliziano, *Stanze*, II, 22 («...o ninfa graziosa [...] / veloce e snella»)

6. *duo...gioghi*: le due cime vesuviane, ovvero il Vesuvio stesso e il Monte Somma, sulla cui ubertosità il Philologo si è già ampiamente soffermato ad apertura del I canto (ott. 15-19).

de l'assai colto et nobile Vesevo,  
la cui figlia ver' noi venir vedevo.

125 Su l'amplo lembo di quella marina,  
col pie' ne l'onde et l'altro ne l'arene,  
venea gran copia, et era a noi vicina.  
Triton sonava al canto di Sirene.  
«Ecco l'adorna nympha, ecco Resyna»,  
gridavan tutte, et fra le piagge amene  
l'uscir incontra, come a lor germana,  
Nisida, Mergellina e Antiniana. ||

c. Q4r

---

7-8. *Vesevo / la cui figlia...*: inizia qui, per proseguire nelle due successive ottave, una 'pontaniana' metamorfosi dei luoghi circostanti i quali, non più descritti per la loro floridezza naturale, si offrono ora mitologicamente personificati allo sguardo dei personaggi che stanno per assistere al tripudio. Nello specifico la ninfa 'figlia' di Vesuvio, come precisa l'ottava successiva, è il paesino di Resina.

125. La spiaggia di Mergellina non è più solo affollata di genti accorse da ogni parte, via terra e via mare, per godere del tripudio ninfale, ma avanza fantasticamente tra le onde e l'arenile la «gran copia» delle personificazioni dei vicini luoghi partenopei.

Ricca la rima *arene: sirene*.

4-5: *Triton...Resina*: compare, dopo il vago cenno dell'ottava precedente, Resina, la prima 'pontaniana' personificazione (di un paesino vesuviano), ninfa che qui si immagina figlia di Vesuvio e che avanza al canto delle sirene e di Tritone. Il riferimento è pienamente pontaniano, sia per la discendenza 'vesuviana' sia per il riferimento al Tritone che, si narra, la baciò con la forza. Cfr. Pontano, *Lepidina, Pompa secunda*, vv.45sgg («Ecce venit Resina [...] / tristior illa quidem patris de clade Vesevi. / [...] at litore solo / maerentem casus exustaque regna parentis / Tritonis cupidam vix effugisse rapinam. / ter sese dea surripuit, tria fervidus heros / oscula compressis liquit signata labellis. Nunc quoque livor adest; at sunt sine labe papillae / quis superat nymphas») (trad.: «Ecco che viene Resina [...] assai triste per il disastro di suo padre Vesuvio. [...] Ma un giorno, mentre se ne stava in un angolo deserto del lido a piangere le sciagure del padre ed il suo regno devastato dal fuoco, a mala pena riuscì a sfuggire all'avida stretta di un Tritone. Tre volte la dea si divincolò dalle sue braccia, tre baci il focoso eroe le lasciò impressi sulle labbra serrate. Ancora ne porta i lividi, ma è senza macchia il suo seno, per cui vince tutte le Ninfe»).

8. *Nisida, Mergellina e Antiniana*: ancora pontaniane personificazioni di tre celebri luoghi di delizie partenopei, quali l'isolotto di Nisida, la spiaggia stessa di Mergellina (cantata anche dal Sannazaro che vi fissò la sua dimora terrena ed eterna nella Chiesa di S. Maria del Parto) e la soprastante zona collinare di Antignano-Posillipo. Cfr. pertanto il cenno di Pontano, *Lepidina, Pompa sexta*, v.19 («Macronis [...] Neside creati»); *Pompa secunda*, vv.16 sgg. («ea Mergilline»); *Pompa sexta*, vv.55 sgg: («Ecce venit [...] Antiniana»). Per Antiniana si veda anche la celebre *Ad Antinianam Nympham* nella *Lyra*, III.

126 Pausilipo, d'amor tutt'infiammato,  
 con sue liete accoglienze come sole,  
 cortese assai, da vecchio ad amar dato,  
 le non selvatic'h'ombre contra 'l sole  
 offriva in suoi giardini et molto ornato  
 a chi porgeva rose e a chi vïole,  
 e 'l gran Vesevo, che 'l gioir vedeva  
 di sua figliola, in sè tutto godeva.

127 Mentre che 'l mio veder tutto pendea  
 da la novella et assai lieta festa,  
 che l'una nympha con l'altra facea,  
 andandon verso lor vaga foresta,  
 novo accidente d'amor si scovrea  
 a far la fiamma d'Alpitio più desta,  
 et si come in suo stato amor è vario,  
 di ciò che detto havea, disse 'l contrario.

---

126. Equivoca la frequente rima *sole : sole*. Ricca *vedeva: godeva*

1. *Pausilipo*: pur proseguendo sulla linea pontaniana, qui Philologo-Fusciano se ne discosta dal momento che Posillipo nella *Lepidina* è una Ninfa (*Pompa secunda*, vv. 3 sgg), non un innamorato. Il riferimento è piuttosto sannazariano ed è indirizzato alle *Egloghe Piscatorie* ove Posillipo è «captum Nesidos amore» (II, v.31). Nella tradizione napoletana successiva si veda anche il Rota (cfr. l'egloga *Ad Salvatorem Rotam fratrem*: «Pausilypus pictis ostrea tegminibus») che canta l'amore di Posillipo per Nisida nelle *Egloghe Piscatorie*, XI, *Tritone* (Cfr. CICALA); *d'amor tutt'infiammato*: cfr. Boccaccio, *Tant'è 'l soverchio*, v. 34 («d'amor infiammato»).

2. *liete accoglienze*: cfr. I. 43 («accoglienze oneste e liete»).

4. *selvatic'h'ombre*: cfr. *Purgatorio*, XXIX, v. 5 («le salvatiche ombre»).

7. *gran Vesevo*: la rassegna delle personificazioni pontaniane, apertasi con Vesuvio, si chiude con questo stesso simbolico personaggio. Nella *Lepidina* Pontano lo tratteggia mentre scende dalla sua montagna carico di doni e offre una descrizione del suo terribile aspetto (*Pompa Quinta*, vv.231 sgg). Cfr. anche Sannazaro, *Arcadia*, egloga X («gran Vesevo») e prosa XII («gran Vesuvio»).

127. 1. *'l mio veder...pendea*: cfr. I. 40 («Mentre lo sguardo mio tutto pendea»).

5. *accidente d'Amor*: accidente, nel senso di avvenimento causato d'amore. Se pure con diverso significato cfr. Cavalcanti, *Donna me prega*, vv. 2-3 («un accidente [...] ch'è chiamato Amore»).

6. *fiamma...desta*: cfr. Boiardo, *Amorum libri*, («ho dentro al cor fiamma sì desta»).

7. *Amor è vario*: proprio Philologo in I. 92 ha sostenuto: «non dica ognun ch'ognor vario si trova / Amor».

- 128 Io per me non so ben s'era in se stesso,  
o qual da sè potentia l'havea tolto,  
ché in un momento pallido et demesso,  
da vivace et giocondo, fu il suo volto,  
et s'a ciascun amante è pur permesso  
d'esser d'humane qualitadi sciolto, || c. Q4v  
io vidi nel suo volto il suo travaglio  
et del suo stato femmi tal raguaglio:
- 129 «Non altrimente ch'una face spenta  
un'altra fiamm'a sè col fumo tira,  
et come prima acces' era diventa,  
rendendo 'l lume solito a chi 'l mira,  
poiché mi ha spento Amor, mi par che senta  
virtù tirars'il core in quel che gira  
gli occhi Madonna di luce infinita,  
che mi dà miglior stato et maggior vita.
- 130 S'il viver manca, e a vita senza fine  
per gloriosa morte sol s'arriva,  
per varie morti altiere et pellegrine,  
mia spenta vita è degna d'esser viva.

---

8. *disse'l contrario*: di fatto Alpitio continua sulla linea, finora seguita, di amante infelice preda delle pene d'amore; non nega né contraddice quanto affermato in precedenza, anzi riprende quanto detto nelle ott.121-122.

**128.** Ricca *demesso*: *permesso*.

3. *vivace et giocondo*: dittologia; *demesso*: cfr. RVF, 349, v. 4 («et sono in molt'anni sì dimesso»), col senso di 'prostatò' dall'Amore.

4. *d'humane qualitadi sciolto*...: cfr. RVF, 15, vv. 12-14 («...Non ti rimembra/ che questo è privilegio degli amanti/ sciolti da tutte qualitati humane?»).

**130.** A dispetto di quanto affermato in ott. 127 da Philologo, che scorge un ripensamento nelle posizioni dell'amante Alpitio («di ciò che detto havea, disse 'l contrario»), quest'ultimo sembra invece proseguire sempre sulla stessa linea, riprendendo anzi con una buona dose di ridondanza quanto detto in ott. 121-122. Il compagno-guida ha già accennato al connubio Amore-morte (ott. 121) che qui piuttosto sviluppa parlando di «gloriosa morte» per Amore, così come già ha fatto riferimento ad Amore come fonte di elevazione ricorrendo all'immagine delle «ali» (ott. 122).

Vaga ripresa fra le ottave all'insegna del lemma 'vita'. Ricca *riva* : *arriva*.

1. *vita senza fine*. l'ottava è alquanto ciclica nell'aprirsi e chiudersi con una stessa immagine (v.8: *vita immortal*).

L'ali che vanno a le parti divine,  
 seguir io vo' via più di riva in riva,  
 ch'in tal viaggio 'l morir, che par forte,  
 vita immortal si chiama et non già morte.

- 131 Né cosi dest'a salutar l'aurora  
 con dolci note mai si mosse Progne,  
 né in lieti campi la gemmata Flora || c. R1r  
 fu vaga al suon di rustiche zampogne,  
 né acceso amante aspettò mai quell'ora  
 ch'in letto suol portar grate menzogne,  
 come ne l'aria ov'io scorgo mia vita  
 gli occhi cercan trovar la lor ferita».
- 132 Feci d'Alpitio subito argomento  
 ch'Amor d'amare 'l faceva ognhor capace,  
 cosa che sol produce quel tormento  
 ch'è più molesto quanto più si tace.  
 Sotto dolc'esca amaro nutrimento,  
 et mortal guerra sott'ombra di pace,  
 egli sapeva, amando, ch'Amor serba,

---

131. Si noti l'andamento anaforico (*né...né...né*) che vale a scandire la quadripartizione dell'ottava percorsa da vari *enjambements*. Inclusiva *aurora : Flora : hora*.

1. *a salutar l'aurora*: emistichio petrarchesco. Cfr. RVF, 219, v. 9 («così mi sveglio a salutar l'aurora»).

2. *Progne*: metonimia per rondine. Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 421-674.

3. *lieti campi*: cfr. in clausola Sannazaro, *Arcadia*, egloga IV, v.74 ed egloga V, v.29 («lieti campi»)

4. *rustiche zampogne*: cfr. Sannazaro, *Arcadia*, *A la sampogna*, 1, («O rustica e boschereccia sampogna»).

6. *grate menzogne*: i sogni.

8. *occhi cercan*.: si ricordino gli occhi, «di sempre pianger vaghi», che «cercan» chi appaghi la «fera dolcezza» in RVF, 37, vv. 63-64.

132. Ricca *argomento: tormento: nutrimento*. Inclusiva *capace : pace e serba : herba*. Iperbato vv.5-7.

2. *Amor d'amare*: cfr. qualcosa di simile in Cavalcanti, *Quando di morte mi conven trar vita*, v.4 («do spirito d'Amor d'amar m'invita»).

3. *molesto quanto più si tace*: si tratta un concetto che verrà sviluppato, in margine al Petrarca, nella successiva ott. 142.

5. *dolc'esca*: Poliziano, *Stanze*, I, 16 e II, 18. Ritorna un'immagine già abbastanza abusata, insieme a quella altrettanto tradizionale del connubio pace-guerra (v. 6).

et ch'ogni suo lavor si mete in herba.

- 133 Pur quel desio, che mi havea aperte l'ale  
a seguir l'honorato nymphal choro,  
pose l'affetto mio verso lor tale  
qual mai lo strinse d'un sommo thesoro.  
«Poco ascoltar null'altro atto mi cale,  
di quello dove tutt'hor'io dimoro»,  
io dissi, «et quel pensier che mi molesta,  
è ch'io vorrei trovarm'in la foresta». || c. R1v
- 134 La dolce coppia, con Alpitio in seme,  
affrettando lor passo a venir meco  
si pose, et io: «A chi di voi più preme  
senza se stesso intero andare hor seco,  
et sa come si spera brama et teme,  
seguendo l'orme d'un fanciullo cieco,  
mentre che 'l termin di ballar s'accosta,  
dicami quanto Amor caro gli costa».

---

6-7. Parafrasi: egli sapeva, amando, che Amore nasconde un'esca amara sotto un dolce amo e una guerra mortale sotto le apparenze della pace.

8. *mete in herba*: corrisponde al virgiliano «depascit in herba» (*Georgiche*, I, v.113).

**133.** Ricca *ale : tale : cale*.

1-4. Torna ancora, in un diverso contesto, l'immagine delle ali, nello specifico qui simboli del desiderio, che spingono sempre più Philologo a seguire le ninfe inoltratesi nella foresta. Un desiderio tale da non essere eguagliabile a quello di alcun altro tesoro. Qualcosa di simile, almeno a livello lessicale, in RVF, 362, vv.1-3 (Volo con *l'ali* de' pensieri al cielo / sì spesse volte che quasi un di loro / esser mi par ch'àn ivi il suo *thesoro*).

5. *mi cale*: di null'altro mi interessa.

6. *dimoro*: indugio.

**134.** Inclusiva la rima *accosta : costa*.

1. *dolce coppia con Alpitio*: certo quella formata da Attilio ed Herminio-Cicinello che a turno, nelle successive ottave, riprendono a versaggiare in materia d'amore su sprone dello stesso Philologo. Del tutto svanito, una volta guidati gli amici nella foresta, sembra essere infatti il personaggio di Carduino.

4. *senza se stesso intero*: torna, secondo l'ormai consolidata abitudine autoriale alla ripetizione a distanza, quanto già detto nel madrigale intonato da Herminio (*S'io già son tutt'intero*) e in ott.121.

6. *fanciullo cieco*: ovviamente è Amore, che nella tradizione classica e medievale (nonché moderna) è spesso descritto (nonché dipinto) come un arciere-fanciullo bendato.

135 Qual augellin ch'in aëre cantando  
 col volar et cantar tutt'in sé gode,  
 et finchè in suoi concenti va girando  
 tosto a sé tira ch'il suo cantar ode,  
 si mosse Attilio alhor'et sospirando:  
 «Se io dir potesse come Amor mi rode,  
 senz'alcun dubbio», disse, «il pianger mio  
 temer farà il desir d'esser desio.

136 Non per esser già mio mi par che nacqui,  
 s'usar me stesso per me stesso è vano,  
 molto a l'affanno, al posar poco giacqui,  
 quando arrivar sperai u' son lontano,  
 parlai tacendo un tempo e al parlar tacqui,  
 et mi fu dolce quel c'hor mi par strano, ||  
 fra questi et altri assai contrarî misti,  
 passo miei giorni lagrimosi et tristi.

c. R2r

---

8. *quanto...caro costa*: cfr. (in un diverso contesto), *Paradiso*, XX, v.46 («or conosce quanto caro costa»: *accosta*).

135. Ricca *girando*: *sospirando*. Inclusiva *gode*: *ode*, ricca con *rode*.

6. *Amor mi rode*: già in precedenza era stata utilizzata da Alpitio (I. 80) l'espressione affine «Amor mi morde». *Amor mi rode* è certamente un riecheggiamento del dantesco «Ahi angosciosa e dispietata lima [...] perché non ritemi / sì di *rodermi* il core a scorza a scorza» (*Così nel mio parlar...*, vv. 22-25).

136-138. La serie di ottave contenenti l'ennesimo sfogo d'amore di Attilio può essere considerata come un tutt'uno costruito dall'autore in margine a diversi luoghi petrarcheschi. Nello specifico Attilio riecheggia, incrociandolo con RVF, 57 e 173, lo stile del tritico RVF 132-133-134 (del *driet nyen*), che Petrarca costruisce tenendo dietro all'occitano 'devinalh' con giustapposizione di enigmi e di contrari. Attilio (Fuscano) vi aggiunge nell'ott. 138, una serie di pertinenti *adynata*, iperboli paradossali, che restituiscono il senso dell'impossibilità per l'anima amante di liberarsi dall'amore e dall'oblio di se stessa che questo provoca.

136. 1-3. Ritorna il già detto: la perdita di se stessi, l'oblio che connota l'amante destinato ad annullarsi nell'amata caratterizza questa serie di ottave, ma era già stata al centro di uno dei madrigali di Herminio (*S'io già son tutt'intero*) nonché delle riflessioni di Alpitio.

5-8. Serie di accostamenti di contrari (*parlai tacendo*; *dolce-amaro*) che è tipica del *devinalh*, ma che qui lascia intravedere anche il riecheggiamento di RVF, 173 v.5 («trovandol di dolce e d'amar pieno») e v. 9 («per questi extremi duo contrari misti»).

8. *giorni lagrimosi*: cfr. RVF, 46, v. 5 («i di miei fien lagrimosi»).



- 137 S'un segue sempre quel che non gli giova,  
 ma 'l seguir può quel ch'util a lui sia,  
 si ogni velocità quantunque nova,  
 par tard'assai a l'alma che desìa,  
 saggio è ben quel ch'al fallir d'altrui trova  
 per sè remedio a non errar la via,  
 poiché a l'intrar de l'human viver cieco,  
 ogni capello va con l'ombra seco.
- 138 L'aria senz'aura e 'l mar senza sue onde,  
 senza herbe Aprile et senz'augell'i boschi,  
 l'allori et mirti saran senza fronde,  
 le notti senza lor silenti foschi,  
 le stelle senza lor luci gioconde,  
 l'aspidi et tigri senza i crudi toshi,  
 prima che l'alma sia senza 'l desio  
 che di se stessa l'ha posta in oblio.
- 139 Vien dal mio foco un sì dolce tormento,

---

137. La tecnica dei contrari si fa qui più blanda, ma continua ad esser comunque presente (un chiaro ossimoro è la *velocità tarda*; seguire ciò che non giova ecc.). Gli accostamenti valgono qui piuttosto a far risaltare l'atteggiamento del saggio che non si perde in inutili ricerche e non si fa preda degli appetiti sensuali, ma trae insegnamenti per il suo cammino dagli errori altrui. Per la serie *giova : trova : nova* cfr. II. 111.

138. A dare ancor meglio il senso della impossibilità per l'anima amante di liberarsi dal desiderio amoroso che le fa obliare se stessa, Attilio ricorre – come si è detto – all'iperbole paradossale accostando in serie alcuni *adynata* sulla linea di RVF, 57, v.6 («'l mar senz'onda, et per l'alpe ogni pesce»); RVF, 195, v.4 («Senz'acqua il mare et senza stelle il cielo»); RVF, 237, v.16 («Ben fia, prima ch'io posi, il mar senz'onde»). Ricca *onde: fronde: gioconde*. Per *boschi : toshi : foschi*, cfr. RVF 259.

8. *se stessa .... in oblio*: ancora una riproposta del concetto esposto nel madrigale *S'io già son tutt'intero*, vv.5-6 («oblio / son dentro a l'esser mio»). Si ricordino Cino, *Ora che rise*, vv. 7-8 («com'om ch'è fore / tutto del senno, e se stesso ha 'n oblio») e naturalmente RVF, 23, v. 19 («mi face obliar me stesso a forza»).

139. In questa ottava è abbastanza chiaro il riecheggiamento di lemmi, parole-rima, emistichi di RVF 132. Ricca *sento : consento*.

S'amor non è, che dunque è quel ch'io *sento*?  
 Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?  
 Se bona, onde l'effecto aspro mortale?  
 Se ria, onde sì *dolce* ogni *tormento*?  
 S'a mia *voglia ardo*, onde'l pianto e lamento?  
 S'a mio mal grado, il lamentar che vale?

ch'a mia vogli' ardo et de l'ardor mi doglio,  
 talhor son io et talhor io non sento ||  
 ciò che mi sia, et son quello che soglio,  
 schiv'ogni pena et di penar consento,  
 et cerco et bramo ogn'hor quel che non voglio,  
 et sì lontano da me stesso io vivo  
 che dove intero io son mai non arrivo».

c. R2v

- 140 Aspettar più tacendo non sofferse  
 Herminio alhor, ma subito rispose:  
 «Se dir'a pieno mie pene diverse  
 si sforzassin gli versi et tutte prose,  
 sarian fatiche vane, perch'immerse  
 mio core Amor a quelle fiamme ascose  
 che ad altri sol ch'a me non fûr mai note,  
 et quel che puote in me con nessun puote.
- 141 Io son tant'uso a trar sospiri et guai  
 et a soffrire Amor dovunque lede,  
 che nullo duol mi parrà grave mai,  
 nullo tormento a chi la vita cede,  
 quanto mi par d'esser'offeso assai,  
 ch'io non sia inteso dove si richiede.

---

O viva morte, o dilectoso male,  
 come puoi tanto in me, s'io nol *consento*?  
 Et s'io 'l consento, a gran torto *mi doglio*.  
 Fra sì contrari venti in frale barca  
 mi trovo in alto mar senza governo,  
 sì lieve di saver, d'error sì carica  
 ch'*i medesimo non so quel ch'io mi voglio*,  
 e tremo a mezza state, ardendo il verno.

140. Iperbati vv. 1-2 e 3-4.

1. *Aspettar...tacendo*: cfr. *Paradiso* XX, v. 81 («tempo aspettar tacendo non patio»).

4. *versi... prose*: si tratta di un accostamento abbastanza consueto ad indicare l'impossibilità per l'amante-poeta di mettere per iscritto gli effetti di Amore. Cfr RVF, 239, vv. 19-20 («Homini e dei solea vincer per forza / Amor, come si legge in prosa e 'n versi»); *Triumphus Cupidinis*, IV, vv. 70-71 («nè 'n rima / poria nè 'n prosa ornar assai nè 'n versi»); *Triumphus Mortis*, v.75 («comprender no'l pò prosa né verso»).

6. *fiamme ascose*: cfr. in generale ott. 142.

141. 1. *trar sospiri...*: cfr. Cino, *Omo smarruto...*, v.4 («traendo ne' sospiri spesso guai»).

O nova condition di pena atroce,  
che 'l martir cresce et mancami la voce! ||

c. R3r

- 142 La chiusa fiamma onde ardo et tacito arsi,  
tanto è più ardente et via più tanto cresce  
quanto gli è forza alhor di più celarsi,  
quando favilla o fumo da quella esce.  
Tutti remedî al mio penar son scarsi,  
si de mia vita a pietà non rinresce,  
oprandosi con morte come sole  
quando è benigna a chi la vita dole.
- 143 Spengete 'l foco, o lagrime, che sfamme,  
over tu bevi, o foco, le mie acque,  
perch'al correr d'un fiume con le fiamme  
per una vena mai non pace nacque.  
S'un vuol che aghiaccia et l'altro vuol che infiamme,  
segno è che 'l penar mio sempre vi piacque,  
onde un remedio in me trovar può loco,  
che 'l foco l'acqua, o l'acqua beva 'l foco».

---

142. Ricca *arsi* : *celarsi* : *scarsi*, inclusiva *cresce* : *esce* e derivativa con *rinresce*. Per quest'ottava si rilegga RVF, 207, vv. 66-70:

*Chiusa fiamma è più ardente, et se pur cresce*  
in alcun modo più non pò *celarsi*:  
Amor, i 'l so, che 'l provo a le tue mani.  
Vedesti ben, quando s' *tacito arsi*;  
or de' miei gridi a me medesimo *inresce* .

5. *remedi...scarsi*: si noti che nell'ottava successiva Herminio in parte rettifica questa affermazione dicendo: «un remedio in me trovar può loco».

143. Torna il ridondante meccanismo della ripetizione a distanza, dell'insistenza su immagini ed affermazioni tradizionale della lirica amorosa (fuoco, fiamme, fiumi di lacrime, ghiaccio). Nello specifico sembra che qui Herminio torni a ribadire quanto già Alpitio nelle ott. 59-61 aveva affermato. Ricca *acque* : *nacque* : *piacque*. Derivativa *fiamme* : *infiamme*.

1-3. *foco...lagrime...fiume*: cfr. ott.59 («Tentato ho spesso col mio pianto al foco / dar qualche freno [...] / il corso lagrimoso è sceso»).

5. *aghiaccia...infiamme*: cfr. ott. 61 («l'invisibil foco [...] / nasce d'un polito e fredo ghiaccio»).

8. abbastanza simile (anche solo nei rimanti) al 'confuso' distico di chiusura di I.61, «che acqua io non so', si sorge acqua dal foco / né foco è in me, si neve ho dal suo loco».

- 144 Dopo queste parole io presi a dire  
 ch'Amor puote più assai di quel che mostra,  
 «Ma per c'havem le nymphe da seguire,  
 romper conviene la materia nostra.  
 Già le vedete giunte ove han da gire,  
 fate (come io) la diligentia vostra || c. R3v  
 pria ch'entrano a lor ballo d'arrivarle,  
 acciò goder possiamo di mirarle.
- 145 Perché 'l mirar d'alcuna cosa bella  
 porge diletto più quant'è più presso,  
 et però a l'occhio, lontan da la stella,  
 giudicar sua beltà non è concesso,  
 ma chi ha visto anzi quel dì che favella,  
 con la bellezz'altrui s'adorna spesso,  
 et così avien ch'una leggiadra luce  
 a salir sovra 'l ciel l'alma conduce».
- 146 «Qual scudo havrai», Alpitio alhor mi disse,  
 «di riparare al colpo che t'offende,  
 ché s'have l'huom al sol sue luci fisse,  
 tanto men vede quanto quel più splende».  
 Et io: «Per chiunque d'amor preso visse,  
 over per chi arde, questo non s'intende,  
 però che, si un dentro arde, sovente usa

---

145. Interessante la vaga memoria di Dante, *Amor che movi tua virtù da cielo*, vv. 16-23:

Feremi ne lo cor sempre tua luce,  
 come raggio in *la stella*,  
 poi che *l'anima* mia fu fatta ancella  
 de la tua podestà primeramente ;  
 onde ha vita un disio che mi *conduce*  
 con sua dolce *favella*  
*in rimirar ciascuna cosa bella*  
*con più diletto quanto è più piacente.*

7-8. *una leggiadra luce / a salir sovra 'l ciel...*: torna il concetto di Amore come fonte di elevazione (cfr. qui ott. 122 e 130)

146. Ricca *usa* : *chiusa*.

1. *scudo*: per l'immagine dello scudo cfr. RVF, 95, v. 6 («quel colpo ove non valse elmo né scudo») e prima ancora Dante, *Così nel mio parlar...*, v. 14 («Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi»).

3. *al sol sue luci fisse*: ancora il motivo della bellezza femminile paragonata allo splendore accecante del sole.

tener la porta al suo soccorso chiusa».

- 147 «S'io non ardisco intrare in quel pensiero  
che di mia donna reca splendor pieno,  
come sguardar porà suo lume altiero || c. R4r  
l'occhio che tosto a un guardo suo vien meno?  
Non ha piacer, non ha diletto intero  
l'inferma vista ne l'aër sereno.  
Questo sovente al mirar me interviene  
quella ch'occhio mortal non la sostiene».
- 148 Dov'era poi sua nympha si rivolse,  
et come non toccasse altro che a lui  
il pensar di se stesso, in lui s'accolse  
Alpitio et disse: «O felice colui  
c'haver perduto sè mai non si dolse!  
Miser chi vive in potestà d'altrui»,  
et non senza sospir, ch'esca di doglia,  
così parlando con Amor si svoglia.
- 149 Quanto ti giova Amor trovarti hor cieco,

---

5-8. *chi arde...chiusa*: Cfr. Cino, *Quando pur veggio che si volta il sole*, vv. 32-35 («chi gli occhi, quand' amanz' ha dentro chiusa / riguardando non usa, / fa come quei che dentro arde e la porta / contra 'l soccorso chiude...»).

147. La successiva ottava lascia intendere che qui sia Alpitio a riprendere parola. Per la serie *pensiero : altiero: intero* cfr. II. 161.

1. *S'io non ardisco...*: cfr. Cavalcanti, *Io non pensava che lo cor giàmmai*, v.32 («' non ardisco di star nel pensiero»).

6. *inferma vista*: cfr. RVF, 70, vv. 46-47 («l'occhio non pò star fermo / così l'ha fatto infermo»).

8. *occhio mortal non la sostiene*: cfr. Cavalcanti, *Io non pensava che lo cor giàmmai*, v. 5 («mente di qua giù non la sostiene»).

148. Il distico finale sembra far rientrare questa ottava tra quelle in parte segnalate nella Nota metrica, ed in cui talvolta Fuscano sembra meno abile nel verseggiare.

4. *O felice colui*: celebre esclamazione dantesca (*Inferno*, I, v. 129 «O felice colui cu'ivi elegge) che ricorre tuttavia anche in Petrarca, *Triumphus Eternitatis*, v. 45.

6. *miser...viver in potestà d'altrui*: è la condizione tipica dell'amante cortese-stilnovista. Si veda anche ciò che dice Boiardo, *Amorum libri*, 159, vv. 7-8 («Miser chi signoria de altri sostiene, / ma più chi serve altrui servendo Amore!»)

149. *Amor... cieco*: Cfr. ott. 134 («fanciullo ceco»).

per non mirar lo sguardo di costei  
da chi tu prendi quanto ben hai teco,  
et del suo vivo lume un raggio sei.  
Da lei gli vien ciò che tua gloria ha seco,  
ciò che ha bellezza et ciò che appar con lei,  
ma si vedessi come gli occhi volve,  
nel foco ove ardi altrui saresti polve. ||

c. R4v

**150** Si tu vedessi l'atto honesto e accorto  
con che dal corpo l'alma ella divide,  
col stral ch'uccidi altrui saresti morto,  
sì dolcemente a un volger d'occhio uccide,  
né mille vite vaglion quel conforto  
che porge quando parla o quando ride,  
ma tu per esser stral et non ferita,  
donasti gli occhi a chi ti die' la vita».

**151** La vita che sostiene un ch'arde amando,  
si vita dir si puote un fier martiro,  
vid'in Alpitio a quello punto quando,  
a guisa di pietà, le voci usciro  
da lui drizzate ad Amor lagrimando,  
sì ch'ultimo pareva ogni sospiro,  
talché languir con lui mi prese voglia,  
non men per la pietà, che per la doglia.

---

4. *del suo vivo lume...*: ricorda, se pure in un diverso contesto, *Paradiso*, XXVI, v. 33 («altro non è che un lume di suo raggio»).

**150.** Ripresa (*si tu vedessi*) con l'ottava precedente.

1. *honesto e accorto*: coppia aggettivale petrarchesca, cfr. RVF, 170, v. 4 («con parole honeste e accorte»).

3-6. Si sentono in questo passaggio echi di RVF, 183, vv.1-8:

*Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide,*  
et le soavi parolette *accorte*,  
et s'Amor sopra me la fa sì forte,  
sol *quando parla, over quando sorride*,  
lasso, che fia, se forse *ella divide*,  
o per mia colpa o per malvagia sorte,  
*gli occhi* suoi da Mercé, sì che di *morte*,  
là dove or m'assicura, allor mi sfide?

**151.** Richiamo capfinido con la precedente ottava (*la vita... la vita*). Ricca *amando* : *lagrimando*.

- 152 Mentre 'l mirar che piace ad un che vede  
 cosa che a sè la mente habbia raccolta,  
 vassen' il tempo et quel non se ne avede,  
 ché ad un sol atto tien l'anima volta,  
 quest'esperienza a rita[r]darme 'l piede  
 fu cagion quando ne la selva folta || c. S1r  
 vidi le nymphe, ond'io stupido et stanco,  
 sotto 'l dolor divenni quasi manco.
- 153 Poco havevo d'andar, quando m'accorsi  
 che i corti passi et le lunghe parole  
 mi defraudaron del pensier ch'io porsi  
 di ritrovarmi quand'entravan sole  
 ne la foresta le nymphe, ond'io corsi,  
 anzi apersi ale come augel far sole,  
 et tosto per la selva da traverso  
 già ritrovai di satisfarme 'l verso.
- 154 Giunt'era per gli floridi sentieri  
 nel loco dove non potean le genti,  
 con folle usanza di moti leggieri,  
 tôrmi 'l veder degli atti et movimenti  
 di quelle nymphe, et tutti miei pensieri  
 si stavan quasi taciti et contenti  
 al garrir dolce fra verdi arboscelli

---

152. Derivativa la rima *vede* : *avede*.

1-4. Cfr. *Purgatorio*, IV, vv. 7-11 («E però, quando s'ode cosa o vede / che tegna forte a sé l'anima volta, / vassene 'l tempo e l'uom non se n'avvede; / ch'altra potenza è quella che l'ascolta, / e altra è quella c'ha l'anima intera...»).

153. Equivoca e più volte già utilizzata la rima *sole*: *sole*; derivativa *occorsi* : *corsi* (in serie con *porsi*, cfr. II.72); inclusiva *traverso* : *verso*.

6. *apersi ale*: è un'immagine abbastanza consueta che potrebbe derivare per suggestione dal medesimo *Purgatorio*, IV – già riecheggiato nella precedente ottava – vv. 27-28 («...qui convien ch'om voli / dico con l'ale snelle e con le piume») o da vari celebri luoghi petrarcheschi (cfr. RVF 335, vv.7-8 «L'alma [...] / aperse ambedue l'ale», *etc.*).

7. *da traverso*: cioè, attraversando la foresta.

154. Iperbato vv. 2-4.

2-4. Parafrasi: (ero giunto) nel luogo dove nessuno poteva ormai più impedirmi di vedere le ninfe.

7. *garrir*: in generale, indica il cinguettare degli uccelli.

di turture, colombi et d'altri augelli.

- 155 Tant'era 'l colmo de la gran bellezza  
de l'aspetto nymphale et di quel loco,  
ch'ogni soavitade, ogni dolcezza, || c. S1v  
ogni letitia, piacer, festa et gioco,  
ogni gratia, splendor, ogni vaghezza,  
ogni diletto d'amoroso foco,  
era presente ovunqu'io porgea gli occhi,  
né tanto ben cred'io che più mi tocchi.
- 156 Quella mirabil'aura indi spirava  
che sole uscir d'Arabia, io posso dirti,  
l'odor soave che seco recava,  
di nova vita faceva vivi i spirti,  
et lo spirar che 'l grat'odor mandava,  
di rose, gigli et di fioriti mirti,  
col girar che faceva di foglia in foglia,  
contentav'ogni senso et ogni voglia.
- 157 Scherzando givan le schiere d'Amori,  
tra l'alme nympe com'a loro madri,  
et le ghirlande di novelli fiori  
si poser tutte in più modi leggiadri,  
mille desir, mille arti et mille ardori

---

8. *turture...colombi*: cfr. *Arcadia*, prosa VIII, 25 («de le turture, de le colombe [...] e degli altri ucelli vi dico»).

155. Più che evidente il procedimento anaforico (*ogni...ogni*), già altrove utilizzato, per scandire e coinvolgere diversi elementi nella visione ninfale e nella bellezza che da essa promana. Ricca la rima *occhi : tocchi*.

4. *festa e gioco*: dittologia tipicamente boccacesca che ritornerà più avanti in ott. 192.

7. *porgea gli occhi*: cfr. ott. 24 e 45.

156. 2. *Arabia*: cfr. ott. 32 ove ricorre anche «soave odor» (v.3). *io posso dirti*: sembra essere questa l'unica occasione, in tutto il poemetto, che il Filologo-Fusciano coglie per rivolgersi direttamente al lettore.

7. *di foglia in foglia*: cfr. *Filostrato*, IV, 138 («di foglia in foglia», in clausola).

157. 1. *Scherzando ... Amori*: cfr. ott. 7 e relativo riferimento ad *Arcadia*, egloga III, vv. 44-45 («li vaghi Amori... /scherzando insieme»).

5. *mille... mille*: anafora.



pendean quel giorno da lor'occhi ladri,  
la cui bellezza tant'era infinita  
ch'ogni dolce atto lor costa la vita. ||

c. S2r

158 La moltitudin ch'ivi era adunata  
di tutte fere, augelli et animali,  
stava come a servir fusse obligata,  
queste a fermar gli piedi et quelle l'ali.  
O potentia d'Amor, quanto sei grata,  
con fiamme, con le reti et con gli strali,  
che ciò che nasce al mondo et ciò che nacque  
ad ogni voler tuo sempre compiacque.

159 «Voglia amorosa duol non sente, o pena,  
né ardor di fiamma, né piaga di strale,  
quando 'l suo amor correndo va per vena  
che assai ben può recargli del suo male,  
anzi vivendo di speranza piena,  
tra varí affanni star già non gli cale»,  
Alpitio disse et io così risposi  
al dolce suon di suoi detti amorosi:

160 «Com'amor puote mai dentro al tuo petto

---

6. *occhi ladri*: cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe*, XII («occhi vaghi e ladri»).

158. Inclusiva e poi ricca la serie *animali* : *ali* : *strali*

4. *quelle*: piuttosto 'quelli' se, come si intende, va riferito ad 'uccelli'.

5-6. Riecheggia in parte quanto già detto in I. 4 e vi si nota la medesima ricorrenza dell'immagine di Amore-cacciatore e della coppia *ferre-augelli*.

7-8. Ancora vaghe riprese del Canto I, in particolare di quanto affermato a proposito della potenza creativa di Amore nella serie di ott. 85 sgg (part. ott. 86).

159. Paronomastica *pena* : *piena*.

1. *voglia amorosa*: il sintagma in cui solitamente precede l'aggettivo (*amorosa voglia*) è assai diffuso nella lirica amorosa dal Duecento in poi.

5. *vivendo di speranza*: è tipico dell'amante. Si ricordino solo Cino, *Ora che rise*, v. 14 («io pur di speranza mi nutrico») ed il più celebre RVF, 265, v. 9 («Vivo sol di speranza»).

8. *detti amorosi*: cfr. gli «amorosi detti» di RVF, 26, v. 10.

160. Ricca *petto* : *aspetto*.

1-3. Si noti che il petto, metonimia per il cuore, è considerato non solo sede dei sentimenti, ma del senno e dell'intelletto. Vago riecheggiamento di *Purgatorio*, XXII, vv. 22-24 («come potè trovar dentro al tuo seno / loco avarizia, tra cotanto senno / di

loco haver vano si sta tutto pieno  
 di senno, di ragion' et d'intelletto,  
 et a tuoi sensi hai posto un duro freno?  
 Tua virtù accesa vien da quello aspetto,  
 et quell'amor riscalda hora 'l tuo seno || c. S2v  
 ch' a pochi è noto, et quello fa più lieto  
 che più spesso 'l contempla in suo secreto.

161 Spiegate hai l'ale al più sublime volo  
 che mai volar potesse human pensiero,  
 come a suo segno l'uno et l'altro polo,  
 ha tocco 'l strale del tuo trar altiero,  
 in avanzar tua gloria esser sai solo,  
 dove 'l nome immortal sta ogn'hor più intero,  
 et perch'eterno al mondo ognun ti chiami,  
 nulla cosa è mortal di ciò che brami.

162 Dimm'hora, dunque, tu che sai l'usanza  
 di queste nymphe, tardaranno assai  
 a soddisfare la commune speranza  
 di haver diletto non più havuto mai?».  
 Dicendo io questo incominciò la danza  
 quella che m'occupava con suoi rai,  
 et lo vivo splendor che da lei usciva  
 la foresta illustrò di riva in riva.

---

quanto per tua cura fosti pieno?»). Nel medesimo passaggio ricorre anche il rimante 'freno'.

4. *freno*: è un lemma ricorrente sempre col personaggio di Alpitio. Cfr. qui ott. 68 («[Alpitio] cominciò allargare lo stretto freno») e ott. 54 («Tentato ho spesso col mio pianto al foco / dar qualche freno»).

161. Per la serie *pensiero* : *altiero*: *intero* cfr. II. 147. Fig. etimologica «volo...volar». Allitterante il v.4.

1. *ale...volo*: Philologo riprende, ormai quasi stancamente, quanto lo stesso compagno e guida Alpitio ha già detto in ott. 122 («...con l'ali e col volo sublime / ch'al cor mi venne Amor...»).

3. *l'uno e l'altro polo*: cfr. RVF, 287, v. 5 («l'un et l'altro polo»), entrambi gli emisferi.

162. Per la rima *usanza*: *danza* cfr. II. 65 e II. 167.

7-8. *la foresta illustrò*: cfr. *Purgatorio*, XXIX, vv. 16-17 («un lustro subito trascorse / da tutte parti per la gran foresta»), incrociato con la clausola «di riva in riva» di RVF, 30, v. 29.

- 163 «Non può soffrirse», io dissi, «da sua luce,  
s'ogni occhio da sua man non ha 'l coverchio»,  
et mi pareva un sole che riluce || c. S3r  
quando a noi pare 'l suo calor soverchio.  
Mossa colei che nel danzar fu duce,  
si poser l'altre alhor di cerchio in cerchio,  
et col suono accordando ognuna 'l piede,  
dolce principio a la sua danza diede.
- 164 Tanto gioiosa ognuna et tanto presta,  
di giro in giro si prendea per mano,  
ch'in gli atti e 'n gli pensier mostravan festa  
lor volti, ch'avanzavan modo humano.  
Hor quella in vista assai dolce et hor questa  
mi fea diventar esca di Vulcano,  
et lo ricordo di lor dolci sguardi  
mi segue sì che dentro lui par che ardi.
- 165 Non maggior festa, al nascere d'Amore,  
fece Dione col suo amato Giove.  
Giocondità, piacer, pompa et honore  
maggior di quella non par che si trove.  
Il ciel, la terra e 'l mar di bel colore  
come quel dì mai non s'ornaro altrove,

---

163. Derivativa *luce* : *riluce*. Ricca *coverchio* : *soverchio* (in serie con *cerchio* anche in II.13). I rimanti *luce*: *duce*, *duce*: *riluce* sono danteschi (*Purgatorio* XXVII).

3. *sole che riluce*: cfr. *Purgatorio*, XXVII, v.133 («do sol che 'n fronte ti riluce»). Torna ancora la stra-abusata immagine della donna-sole.

4. *calor soverchio*: perifrasi per indicare la stagione estiva.

6. *di cerchio in cerchio*: cfr. RVF, 70, v. 33 in clausola, di giro in giro (vedi ott. successiva).

164. Per la rima *presta*: *festa* cfr. *Purgatorio*, XXVI vv. 31-33. Ricca *mano* : *humano*. Inclusiva *sguardi* : *ardi*.

2. *di giro in giro*: corrisponde al 'di cerchio in cerchio' dell'ottava precedente.

7. *dolci sguardi*: in clausola in RVF, 273, v. 5 («Le soavi parole e i dolci sguardi»).

165. Ricca *trove* : *altrove*.

2. *Dione...Giove*: si tratta di un'impresione da parte dell'autore. Secondo una versione mitologica Dione e Giove si congiunsero generando non Amore/Eros, ma Venere, detta per l'appunto 'dionea'.

5. *il ciel... e 'l mar*: cfr. I. 50 («da terra, il cielo et lo mar»).

e al suono anchor de le celesti spere  
givan danzando le nymphali schiere. ||

c. S3v

- 166 Se qui potesse mostrarv'io ritratti  
lor misurati a tempo dolci passi,  
et come in vista ralegravan gli atti,  
con moti hor spessi, hor radi, hor alti, hor bassi,  
con l'alternar di giri a un modo fatti,  
che non veloci né parevan lassi,  
io pensarei poter parlando darvi  
ciò che potesse al mondo dilettrarvi.
- 167 Più tarda o più veloce una de l'altra  
non si moveva da l'ordita danza,  
et al gir quest'al loco di quell'altra,  
la prima in la seconda fea mutanza,  
la seconda in la terza, et così scaltra,  
di grado in grado, a l'ordin e a l'usanza,  
ciascuna giva ad un giro et d'un modo,  
che sol de la memoria anchor mi godo.
- 168 Sotto 'l bel moto d'accordati passi,  
tutto 'l piacer che può infiammare un core,  
ogni vago atto, ogni arte che sol fassi  
per prender occhi a la pania di amore,

---

166. Come già si è notato in precedenza, spesso sembrano affiorare nei versi di Fuscano vaghi e sbiaditi ricordi di luoghi petrarcheschi e danteschi. In questa ottava vanno rilevati alcuni sparsi frammenti di *Paradiso* XIV, v. 21 («rallegrano gli atti»), v. 60 («tutto ciò che potrà dilettarne»). In realtà il canto sembra lasciare tracce di sé anche nelle precedenti e successive ottave (*cerchio, festa, ardor, raggio, veloci, tarde*). Inclusiva e poi ricca la serie *ritratti : atti : fatti*. Anastrofe v. 6.

167. Identica la rima *altra: altra* (ricca con *scaltra*). Torna la rima *danzza: usanza* (cfr. II. 65 e II. 162).

1. *tarda...veloce*: riprende il precedente «non veloci né... lassi» nonché, come si è accennato, il dantesco *Paradiso*, XIV, v. 113 («veloci e tarde»).

4. *mutanza*: cambiamento di posizione, specialmente in un passo di danza.

8. *sol de la memoria...*: cfr. ott. 164 («lo ricordo [...] / mi segue sì che dentro lui par che ardi»).

168. Iperbato vv. 2-5.

1. *accordati passi*: in ott. 166 Philologo li ha anche definiti «misurati» e ha specificato in ott.a 167 che le ninfe compiono la loro danza «ad un giro e ad un modo».

tender vedev' et l'un'a l'altra dassi  
la man'a tempo, et a tempo era fore ||  
l'una da l'altra in girata misura,  
sì che 'n godevan il cielo et la natura.

c. S4r

- 169 Seguiva loro un fulgido splendore,  
a lo splendor seguivano gli raggi,  
dagli raggi ne usciva un grato ardore,  
da l'ardore amorosi et dolci assaggi,  
dagli assagi un fervente et vivo amore,  
da l'amor poche gratie et mille oltraggi,  
dagli oltraggi ne uscivan poi saette  
di velenose et pessime vendette.
- 170 Col vis'ognuna d'honestà dipinto,  
quando tirava a sè et quando tirata,  
d'ordin et tempo et d'amor sì era tinto  
il guardo et l'atto lor quella fiata,  
ch'ognun dal voler suo tost'era spinto  
morir in sè per viver ne l'amata,  
et potea far tornar quel nymphal choro,  
Nettuno in fiume et Giove in pioggia d'oro.
- 171 Così occupato io stav'entro la meta  
de l'allegrezza ch'in me alhor cresceva,

---

4. *pania*: lusinga amorosa, seduzione.

169. Sulla scia dei vaghi ricordi danteschi cui si accennava, sembra, in questo generarsi dei periodi e dei fenomeni gli uni dagli altri, conservarsi memoria del passaggio di *Paradiso*, XIV, vv. 40-41 («La sua chiarezza sèguita l'ardore / l'ardore la visione...»). Ricche le rime *splendore* : *ardore* e *raggi* : *oltraggi*.

170. Ricca la rima *dipinto* : *spinto*. Inclusiva *choro* : *oro*.

8. *Nettuno... Giove*: Nettuno si trasformò nel tessalo fiume Enìpeo e si congiunse a Tiro, figlia di Salmoneo, generando Pelia e Neleo (cfr. Omero, *Odissea*, XI, vv. 135 sgg.). Giove si mutò in pioggia d'oro per sedurre Danae, rinchiusa in una torre dal padre Acrisio re di Argo, e generò Perseo (cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 697-698 e V, vv. 11-12).

171. Ricca *vieta* : *lieta*.

1. *entro la meta*: dentro i confini.

2. *allegrezza...cresceva*: cfr. Boccaccio, *Filocolo*, libro IV, 113 («tanta era l'allegrezza che nel cuore mi crescea»).

come farfalla in l'opra sua sì vieta, || c. S4v  
talch'ero absente a ciascun che vedeva,  
et si mentre durò la danza lieta,  
ogni atto et moto, ch'alhor si faceva,  
lascio di raccontar, cagion m'iscusa  
che non fu sempre meco la mia musa.

172 Poco da caminare haveva 'l sole,  
per gire a le pendici d'occidente,  
quando le nymphe tra lor sole sole,  
danzando andaro al fonte lor sorgente,  
dove firmate in più dolci parole,  
si mossero a cantar soavemente  
in questa voce fuor d'usanza humana,  
rendendon gratie a Venere e a Diana:

173 «O veneranda luce alma, celeste,  
in più bei lochi et casti boschi et santi,  
cantata da mortali in lodi et feste,  
di rose, ornata, gigli et d'amaranthi,  
nei campi, selve, piagge e in le foreste,  
ogni animal e augello par te canti,  
e 'l tuo chiar nome in più bei simulachri  
s'osserva e honora dagli spirti sacri. || c. T1r

---

172. Equivoca *sole* : *sole*. Epanalessi (*sole sole*).

1. *Poco da caminare haveva 'l sole*: un ultimo riferimento temporale segna ormai il volgere del giorno e la imminente conclusione del viaggio di Filologo.

4. *fonte*: è quello che Filologo ha indicato nell'ott. 37. Il disporsi delle Ninfe intorno ad una fontana è motivo tradizionale boccaccesco. Cfr. Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 19-20.

7. *usanza humana*: cfr. ott. 65 («humana usanza»).

8. *Venere ... Diana*: il ringraziamento delle ninfe, il canto del loro tripudio, non può che essere indirizzato alla dea della bellezza (loro donata) e alla dea dei boschi (la loro dimora).

173. *Simulachri* : *sacri*, cfr. *simulacro* : *sacro* a II. 10.

1. *O veneranda luce...*: La prima invocazione è rivolta a Diana, come lascia intendere il riferimento ai «casti boschi».

2. *casti boschi*: quelli abitati dalle vergini ancelle che consacravano la propria esistenza e la propria castità alla dea Diana.

4. *gigli et d'amaranthi*: cfr. I. 2 per questa accoppiata floreale.

- 174 Tu in terra e in mare et ne' celesti chiostri  
 la tua bellezza e 'l vago tuo candore  
 in più leggiadre forme a noi dimostri  
 et sei albergo d'ogni casto core.  
 Prendi tu cura degli hospiti nostri,  
 con quello studio et quello acceso amore  
 che havesti, più ch'a tutte altre persone,  
 verso 'l tuo caro et bello Endimione.
- 175 Sacra Erycina nel mar generata,  
 tu hai soggiogato 'l mondo et a te cede  
 ogni potentia, et tu sei celebrata  
 da homini et dei, et dal tuo amor procede  
 diversamente ogni cosa creata.  
 Tu origin d'ogni gratia et mercede,  
 o madre universal, col cor t'invoco  
 ché sei propitia a quest'almo tuo loco.
- 176 Et s'il viver degli homini ti è caro,  
 tra risi, giochi et tra festivi chori,

---

174. 1. *celesti chiostri*: cfr. ott. 53 («celestre chiostro»).

8. *Endimione*: giovane pastore, figlio di Giove e Calice, fu amante di Selene, la Luna, impropriamente identificata con Diana.

175. Ricca la serie *cede* : *procede* : *mercede* e *generata* : *celebrata*.

1. *Sacra Erycina*: è Venere, qui menzionata con l'appellativo derivante da Erice, monte della Sicilia ove i Fenici introdussero il culto di Venere; *nel mar generata*: il richiamo è alla nascita di Venere dalla spuma del mare (così come è raffigurata dal Botticelli) fecondata dallo sperma di Urano (il Cielo) dopo la castrazione subita dal figlio Crono (il Tempo). Cfr. Esiodo, *Teogonia*, vv. 190 sgg.

4-5. *dal tuo amor procede... creata*: nonostante in apertura d'ottava le ninfe abbiano invocato Venere celeste, generata da Celio, sembra di poter scorgere in questo passaggio anche un'allusione alla seconda Venere, quella terrestre, secondo il mito platonico delle due Veneri, ripreso nella filosofia ficiniana. Il riferimento dovrebbe qui essere infatti alla Venere 'vulgare' secondo quanto si legge in Ficino (cfr. Platone, *Simposio* 180d-e), *El libro dell'amore*, II, VII, 9-11: «Venere è di dua ragioni: una è quella intelligentia la quale nella mente angelica ponemmo; l'altra è la forza del generare all'anima del mondo attribuita»).

7. *madre universal*: se pure in un diverso contesto, cfr. Sannazaro, *Arcadia*, egloga VII, v.13 («O madre universal»).

176. 4. *casti amori*: è certo una suggestione del «casto core» e dei «casti boschi» menzionati nelle precedenti ottave di invocazione a Diana, dal momento che la castità non è propriamente una delle virtù attribuibili alla dea Venere.

questo tripudio, che a te consecraro  
 le nymphe, accogli ne' tuoi casti amori,  
 acciò che questo dì famoso et chiaro,  
 per le tue tante glorie et tanti honori, ||  
 di tempo in tempo riesca più solenne  
 a tua posterità sacra et perenne».

c. T1v

- 177 Finito il canto nissuna si mosse  
 d'intorno al fonte, et subito dal cielo  
 vidi calar, né so come si fosse,  
 cosa ch'agli occhi nostri fece un velo,  
 da chi 'l theatro lor così velosse  
 come per nebbia a la stagion del gielo,  
 et io rimasi come un huom che move  
 gli occhi dal sole et gli par notte altrove.
- 178 Quel fresco venticciuol, ch'anzi 'l viaggio,  
 che l'alba spirar suol pieno di odori,  
 alhora quando più 'l grembo di Maggio  
 gravido et colmo sta d'herbe et di fiori,  
 da quella nebbia uscia, talchè non haggio,  
 né poi, né prima, né dentro, né fuori,  
 intes'odor ch'induca mai l'ingegno  
 a notar s'altro è più di quello degno.

179 S'alcun può mai ridurse ne la mente

---

177. 3. *vidi calar*: cfr. ott. 79 («calar vidi a basso») ed il suo riferimento a *Purgatorio* XXXII, v.112. Si noti che torna nuovamente il meccanismo di una 'nebbia' che cala su un 'fonte', come nell'episodio dei quattro elementi empedoclei sul sepolcro di Virgilio, il fonte poetico.

8. *dal sole... notte altrove*: torna per l'ennesima volta il motivo del sole che «abbaglia chi ben fiso'l guarda» (RVF, 48, v. 11). Se pure in un diverso contesto, cfr. la simile clausola in Sannazaro, *I begli occhi ch'al sole invidia fanno*, v. 7 («notte altrove»).

178. Inclusiva *viaggio : maggio : haggio*. Paronomastica *fuori : fiori*.

1-2. Si ricordino le prime ottave delle *Stanze* («l'aura scherzando tra rosati odori / fa di puro aer piena ogni campagna»; «spiran poi tal odor di loco in loco»). In ogni caso vi è qui un riecheggiamento di *Purgatorio* XXIV, vv. 145-147 («E quale, annunziatrice de li albori, / l'aura di maggio movesi e olezza, / tutta impregnata da l'erba e da' fiori»).

8. *odor*: la nebbiolina che vela la visione del tripudio ninfale è portatrice di profumi di fiori, come già sul sepolcro di Virgilio: «la nebbia si squarciò / [...] ornò di fiori e di ghirlandi / [...] in virgule di fumi d'odor grande» (ott. 84).

179. Equivoca (e già abbastanza 'abusata') la rima *sole: sole*. Polittoto v.8.



d'haver veduto 'l bel corpo del sole  
calar fra nebbie a l'ultim'occidente, ||  
come fregarle intorno al lembo sole  
d'infiamat'oro, vago et sì lucente,  
che trar da l'occhio la pupilla vole,  
così la nebbia rilucea d'intorno,  
e al giorno suo spariva 'l nostro giorno.

c. T2r

180 Dopo vid'io di non lucida et chiara  
la nebbia farsi qual christallin vetro,  
si per virtù di quella luce rara  
ch'era in le nymphe, o d'altra io no 'l penetro,  
divenne un corpo ch'a veder'impara  
senza esser visto a chiunque sta dietro,  
et si pria ognuna col veder n'accese,  
ne arser poi tosto con lor voci intese.

181 Fummi alhor chiaro che mai cos'alcuna  
non dura molto, se diletto rende,  
et però vitrea è detta la Fortuna,  
ch'alhor se frange più quando più splende.  
O mente, al fin d'ogni piacer digiuna,  
quanto have'l mal via più del ben vicende,  
po 'l corso del piacer è frale et breve,  
e 'l mal più dura dove manco deve. ||

c. T2v

---

1. *ridurse nella mente*: cfr. simili espressioni in Boccaccio (esempio in *Filostrato*, VIII, 3 «a mente riducendo»), ricordare.

4. *fregarle*: riferito alle nebbie, che il sole, al tramonto, circonda di un riflesso dorato.

5. *oro lucente*: solo in Boccaccio (*Teseida*, XI, 90; *Comedia delle Ninfe*, XII e sgg.).

180. 1. *lucida e chiara*: se pure non in clausola, è coppia aggettivale ricorrente in Boccaccio, *Comedia delle Ninfe*, XLV, v. 8 («stella / lucida e chiara...»). Al plurale anche in Sannazaro, *Arcadia*, egloga III, v.2 («chiare e lucide onde»).

2. *christallin*: nel senso di trasparente.

5. *impara*: ancora un uso transitivo e regionale di questo verbo, come in ott. 7 («imparan l'alma»).

7. *ognuna*: delle ninfe.

181. 2-3. la Fortuna è vitrea, cioè fragile (*frale*) come il vetro più sottile e splendente.

5. *O mente... digiuna*: cfr Petrarca, *Triumphus Eternitatis*, v. 61 («O mente vaga, al fin sempre digiuna»)

7. *frale e breve*: cfr. RVF, 191, v. 4 («breve e fraile viver mio»).

- 182 Come sovente human occhio in l'aurora  
da l'humid'onde de l'oceano attende  
che 'l fulgid'oriente esca pur fora,  
et più l'abbaglia quant'in lui più intende,  
così a ciascun di noi avvenne alhora,  
per mirar cosa da la cui dipende  
ch'incautamente l'homo entra in desire  
e in suo poter non è poterne uscire.
- 183 Tosto al partir la copia amorosa  
d'homini et donne senz'alcun tumulto,  
con dolce festa, placida et gioiosa,  
empiendo giva quel boschetto folto,  
di voci liete, et la meravigliosa  
gioia, ch'ognun già dimostrav'al volto,  
l'accompagnava come 'l sole al raggio,  
et io con loro anchor pres' il viaggio.
- 184 Nel dolce aspetto d'una bella schiera  
di donne, Alpitio et io et altri anchora  
givamo contemplando ciò che n'era  
tolto da quelle nymphe alhora alhora,  
ma quant'al giorno è dispari la sera,  
et disconvien la notte con l'aurora, || c. T3r  
tanto pareva dispar'et ineguale

---

182. Ricca *attende* : *intende*. Allitteranti *human-humid(e)*; *poter-poterne*.

1-4. Ancora un paragone che richiama lo splendore abbagliante del sole, qui aurorale rispetto a quello crepuscolare della vicina ott. 179. Per la contiguità aurora-oceano, si potrebbe ravvisare un riecheggiamento di Petrarca, *Triumphus Mortis* II, vv. 178 sgg. («Vedi l'Aurora [...] / e 'l sole / già fuor de l'oceano fino al petto»).

183. 1. *copia*: cfr. ott. 125 («venea gran copia»).

4. *boschetto folto*: il sintagma 'bosco folto' è tra i più frequenti. Cfr. Boccaccio, *Teseida*, V, 78 («folto boschetto»).

7. *come 'l sole al raggio*: cfr. Cino, *Sta nel piacer de la mia Donna...*, v. 2 («come nel sol lo raggio»).

184. Inclusiva *schiera* : *era*. Epanalessi v.4.

1. *bella schiera*: cfr. Petrarca, *Triumphus Mortis*, I, v. 62 («bella schiera»).

la lor beltà con la beltà nymphale.

185 «O bellezza, splendor del sommo bene,  
nemica natural di corpi oscuri,  
si col bello apparer che da te viene,  
dal stesso poter lor gli animi furi,  
quanto è felice chi sol ti mantiene»,  
io dissi, «dove in te più bella duri,  
cosa difforme in te mai non s'appiglia,  
et tutto è bello quel che ti somiglia.

186 Altro non sei beltà ch'un giardin vago,  
il cui fiorir di gioveni et freschi anni  
dagli occhi altrui un roggiadoso lago  
et dal cor trahe sospir, fiamme et affanni,  
et l'alma dietro a tua sì dolce imago  
penando pur consente agli suoi danni,  
et tanto val tuo desiato frutto  
che 'l cor, la vita et l'alma costa in tutto.

187 Sovr'ogni cosa agli occhi tu sei grata  
quando a ringiovenir l'anno ritorni,

---

7. *la lor beltà*: quelle delle donne comuni che hanno assistito al tripudio. Va sottolineato che nelle pagine in prose addizionate al secondo canto, Philologo-Fuscano tornerà a parlare della bellezza femminile in termini di confronto con quella naturale.

185. 1. *bellezza, splendor...*: si tratta di un concetto di evidente derivazione neoplatonico-ficiniana. Si veda almeno Ficino, *El libro dell'amore*, II, III. *Come la bellezza è splendore della bontà divina*.

4. *furi*: rubi.

7. *cosa difforme*: cfr. I. 85 («ma qual difforme cosa l'huom mai prezza / si amor è desiderio di bellezza»).

8. *...quel che ti somiglia*: vaga memoria di Dante, *Amor che ne la mente...*, v.50 («e bello è tanto quanto lei simiglia»).

186. *Ricca anni : affanni : danni*.

3. *occhi...lago*: cfr. RVF, 242, v. 4 («or vorria trar de li occhi nostri un lago»).

6. *consente agli suoi danni*: cfr. *Paradiso*, IV, v. 109 («consente al danno»).

187. Anaforico il «sovra» che contribuisce alla quadripartizione dell'ottava.

2. *a ringiovanir l'anno*: il riferimento è alla Primavera. A tal proposito, anche nella pagine in prosa poste a conclusione, nell'esaltare la bellezza naturale, Philologo-Fuscano

sovr'ogni ricco haver tu sei stimata ||  
quando altamente con virtù soggiorni,  
sovr'ogni altra harmonia sei tu ascoltata  
quando 'l parlar cortesemente adorni,  
et sovra ogni altra dignità sei degna  
s'in bei costumi gratia teo regna.

c. T3v

188 Tu da la guerra d'elementi antica  
ne rechi pace et gloriosa fama,  
et da lor grande nimicitia amica  
gratissima bellezza ognun ti chiama,  
tanto più splendi quanto più pudica  
et più honesta ti mostri a chi ti brama,  
tu dai vit'al morir et de la morte  
il viver'amoroso fai consorte.

189 Tu sei quel fior che mentre non è colto  
l'aria con l'alba et l'aura anchor l'arride,  
l'odor de frondi et lo color del volto  
lo tien'in pregio e 'l pregio a l'occhio ride,  
ma poi che to[c]cho, o d'altrui man fia tolto,  
da sè ogni gratia tosto si divide,  
vaghezza il fugge et secca seco resta  
l'ombra di sua beltà languida et mesta. ||

c. T4r

190 Non sol tu gli occhi et l'orecchi dilette,  
nei dolci visi et voci di mortali,  
negli soavi canti d'augelletti  
et nel vago apparer d'altri animali,  
ma negli templi et negli aurati tetti,  
negli theatri et palagi reali,  
in studi, in arme, in arti et discipline,

---

sottolinea: «che mirabile diletatione a' nostri occhi [rappresenta] la vaga Primavera» (c.Y1r).

**189.** Derivativa *arride* : *ride*.

1. *Tu sei quel fior..*: il concetto di bellezza come fiore caduco è frequente in Boccaccio, *Filocolo*, libro IV, 130 («O bellezza, fiore caduco»); *Comedia delle ninfe*, XXIV, 2 («O bellezza, bene caduco»), *Elegia di M. Fiammetta* («Manifesta cosa è l'umana bellezza essere fiore caduco»).

**190.** Ricca *dilette* : *augelletti*.

5-6. Cfr., per questo catalogo 'urbanistico', I. 53.

ovunque appari fai dolci rapine.

- 191 Nullo desio mai nasce ne la mente  
che tosto di quiete l'alma prive,  
null'altra voglia, null'altro accidente  
di cose a farne vaneggiar nocive,  
com'al vederti ognhor più dolcemente,  
o bellezza, ove amor si gode et vive  
et vi sta per poterti alcun servire,  
pon'in tu' arbitrio il viver'e 'l morire.
- 192 Tra le felicitadi sue maggiori,  
che teco si godea questo bel loco,  
fu quella che, mentre ottimi signori  
l'hegger'in mano, sempre in festa et gioco,  
in pompe, in giostre, in studi, in ampli honori,  
stava, si come hor già, che ne cal poco || c. T4v  
a la fortuna, e al tempo gli conviene  
dirsi di mal'albergo, esca di pene.
- 193 Questo sito gentil dove Natura  
sovr'ogni cosa ti formò sì bella,  
conserva lieto, poiché sua verdura  
la voce adorna che di lei favella,  
et perché appari finché 'l mondo dura,  
qual sole al paragon d'ogni altra stella,  
opra 'l tuo essempro a far bell'ognun dentro,  
come tu sei in questo almo tuo centro.

---

8. *dolci rapine*: cfr. canzone *Quand'in leggiadro stile*, v. 27 («dolce rapina»).

191. Ricca mente : *dolcemente*.

6. *si gode et vive*: cfr. Paradiso, XXIII, v. 133 («Quivi si vive e gode...»).

192. 1-3. Cfr. Castiglione, *Il libro del Cortigiano*, libro I, II («tra le maggior felicità che se le possono attribuire, questa credo sia la principale: che da gran tempo in qua sempre è stata dominata da ottimi Signori»).

4. *festa et gioco*: dittologia sinonimica, cfr. Poliziano, *Stanze per la giostra*, I, 89 («festa e gioco»).

193. Inclusiva *verdura* : *dura*.

5. Iperbole, cfr. Dante, *Inferno*, II, v. 60 («durerà quanto 'l mondo lontana»).

194 Et perché sola fusti et sei la guida  
di trarti presso, la mia debil penna,  
hor che seguirti più non si confida,  
quant'ella dolcemente può m'accenna  
che con tua gratia da te la dividea,  
acciò che non con Icaro s'impenna,  
onde a tue belle membra pellegrine  
che mi diero 'l principio io lascio 'l fine». || c.V1r

---

194. Derivativa *penna* : *impenna*.

1-8. Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe*, L, 2 («e così l'opera mia, guidata per umili piani, temente d'Icaro li miseri casi, è alla sua fine presente»).

## EPILOGO

Già si apparecchiava a restar senza sole il giorno et le folte selve<sup>1</sup> l'usate schiere di varî augelli recever cominciavano. Le fere anchor vagabonde, con gli pasciuti animaletti fra le foglie de l'incolte herbe correndo, a le solite caverne<sup>2</sup> si ritornavano, quando Alpitio et Attilio, che novellamente conosciuti si erano, dopo di haverno assai lodata la non più vista bellezza di vaghe nymphe,<sup>3</sup> de la tosto sovraggiunta notte si dolevano. Et come quelli che forse givano pascendo loro memoria degli veduti piaceri con più dolce gusto che gli altri non gustassino,<sup>4</sup> mi faceano parere che, fra gli soavi lor'accenti, sì chiaramente rilucesse ogni leggiadro atto, ogni ricch'ornamento et ogni sereno sguardo degli bellissimi visi da loro già visti,<sup>5</sup> che tutte le fosche ombre<sup>6</sup> dinanzi agli occhi miei, col fiammeggiar di loro parole, così scacciavano che mi pareva d'andar sotto luce d'un più chiar sole di quello che bagnarsi a l'oceano havev'io lasciato. Quanto piacer fusse 'l mio di veder da lor bocche uscire quelle vive luci, che poco anzi da trasparenti nebbie havev'io lasciate coverte, non è da potersi dire. Quanto anchor fusse 'l diletto di veder le copiose brigate,<sup>7</sup> parte per le fiorite piagge<sup>8</sup> col fresco spirare d'odori andar sospirando et parte sul molle grembo de le consentevoli arene col ritornare et fuggire de l'onde gire scherzando, lasciolo ad altri consi || derare [c.V1v]. Perché ognuno per sé di

---

<sup>1</sup> *folte selve*: cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe...*, V, 10 («con graziosa compagnia cercherò le folte selve»).

<sup>2</sup> *solite caverne*: cfr. diversamente Sannazaro, *Arcadia, A la Sampogna*, 11 («Le fere similmente abandonano le usate caverne»).

<sup>3</sup> *vaghe nymphe*: Cfr. I. 102, II. 51 («vaghe nymphe») e II. 64 («vidi le nymphe alhor vaghe et sospese»).

<sup>4</sup> *gusto... gustassino*: figura etimologica.

<sup>5</sup> Anafora: («ogni...ogni...ogni»)

<sup>6</sup> *ombre fosche*: cfr. II. 5 («ombre opache et fosche»).

<sup>7</sup> *copiose brigate*: quelle formate dalle «donne et donzelle» giunte alla spiaggia di Mergellina su barche, le schiere di giovinetti e caldi amanti che hanno assistito al tripudio delle ninfe (II 16, 95 *etc.*).

<sup>8</sup> *fiorite piagge*: cfr. Sannazaro, *Arcadia*, egloga VII, v. 22 («de fiorite piagge»).

questi piaceri fu piacevole guida a farmi parere senza noia il ritorno, et a soffrir con manco dolore gli lasciati piaceri, dentro lo cui ricordo così mi pareva che io fusse internamente rimasto, che niente meco di me stesso recavo. Et ognun di noi tanto da sé medesimo stava lunge, che né Alpitio né Attilio di loro magioni s'erano aveduti, quando nanzi agli occhi si le videro appresentate. Dove, usata ch'ognun di loro hebbe l'amorevole diligentia di volermi la notte seco albergare, a me rimase l'arbitrio di restare con chi più licito mi fusse. Et io, che havevo gran desiderio d'ambo doi parimente contentare, in assai confuso pensiero mi sarei trovato sì, a farmi restare con Alpitio, non porgevo quella cagione che la guidatrice Fortuna<sup>9</sup> hoggi mi pose in havermi prima con lui che con altro affrontato. El che inteso che hebbe Attilio, senz'altra replica, da noi cortesemente partisse con dirci che, si al benigno Idio avesse piaciuto, il dì seguente a ritrovarci sarebbe tornato. Dopo la cui partenza menatomi a sua casa Alpitio, ne posemo a soddisfare l'importuna fame con la cena, che di saporose et delicate vivande, non senza copia di quelli frutti degli quali l'apportatrice stagione alhora abbondava, era apparecchiata. La quale sommamente piaciutami parse, ch'io dovesse ringratiare la clementia di cieli che, dopo || [c. V2] l'infinite mie disgratie,<sup>10</sup> avesse a tutti miei sensi concessa una senza stroppio diletta giornata. Et per che tra lo fornire de la lunga cena et lo ragionare degli brevi piaceri veduti, la notte mancandosi giva et lo giorno rincalzando ne veniva, tutto sonnacchioso<sup>11</sup> in la ben ordinata camera d'Alpitio fui menato,<sup>12</sup> dove un molle et candido letto così l'amico riposo

---

<sup>9</sup> *guidatrice Fortuna*: cfr. Boccaccio, *Decameron*, giorn. IX, nov. 5, 3 («fortuna guidatrice»).

<sup>10</sup> *mie disgrazie*: cfr. I. 25 («so' stato / a le disgratie un caval senza freno») e I. 70 («io non era esperto / d'altro che de disgratie et di percosse»).

<sup>11</sup> *sonnacchioso*: assonnato (vedi oltre, «sonnacchiosa vista»).

<sup>12</sup> *camera menato*: cfr. Boccaccio, *Decameron*, giorn. VIII, nov. 1, 14 («nella sua camera menato»).



mi offerse, che non mi sovieni si dormendo o veghiando ivi mi posi,<sup>13</sup> né sì tosto al dormire volontier mi diedi che mi parve di veder la sollicita aurora tra nebbie di purpura vestite biancheggiare,<sup>14</sup> né quasi a separare le tenebre dal giorno quella giunse, che, non so si la fantasia de le vedute feste serbatrice o s'altra cagion fusse,<sup>15</sup> mi rappresentò un loco sovra natural modo ameno,<sup>16</sup> di bella varietà di piante, d'arbori, di herbe et di fiori tutto pieno, nel cui vago spatio<sup>17</sup> alcune vive acque da natural vena uscite<sup>18</sup> et di minute herbette<sup>19</sup> adornate apparivano, la cui chiarezza tumidamente<sup>20</sup> fra l'herbe ondeggiando a guisa di liquidi cristalli<sup>21</sup> mi si mostrava. Et meravigliandom'io de la bellezza di quel loco tanto dilettevole a riguardare et degl'intatti unicorni che vi frequentavano, et hora in questa, hora in quella parte gli occhi volgendo, pervenni dove l'herbetta da la varietà di

---

<sup>13</sup> Abbastanza marcato in questo e nel successivo passaggio il ricordo della sannazariana *Arcadia* e del sogno di Sincero: cfr. *Arcadia*, prosa XII, 13 («non sapendo io stesso discernere s'io pur veghiasse o veramente ancora dormisse»)

<sup>14</sup> Il sogno, per essere veritiero, non può che avvenire all'alba secondo la tradizione. Cfr. *Inferno* XXVI, v. 7 («presso al mattin del ver si sogna»); *Purgatorio*, IX, vv. 14 sgg («... a la mattina / [...] la mente nostra, peregrina / più da la carne e men da' pensier presa, / a le sue vision quasi è divina»); Petrarca, *Triumphus Mortis II*, vv. 5-6 («la bianca amica di Titone / suol da' sogni confusi torre il velo»). Per i riferimenti classici, cfr. Omero, *Odissea*, IV, v. 841; Orazio, *Satire*, I, 10, v.33; Ovidio, *Heroides*, XIX, vv. 195-196. Tuttavia per questo specifico passaggio, cfr. ancora Sannazaro, *Arcadia*, prosa XII, 11 («la aurora già incominciava a rosseggiare nel cielo»).

<sup>15</sup> Cfr. Sannazaro, *Arcadia*, prosa XII, 4 («non so se per le cose vedute il giorno o che che se ne fusse cagione»)

<sup>16</sup> Ancora un implicito ma ben evidente riferimento al *topos* del *locus amoenus*. Cfr. II. 109 («questo sì ameno et dolce loco»). È alquanto chiaro che il protagonista Philologo sta per rivivere, in un sogno che sarà significativamente rivelatore, quanto vissuto durante la giornata.

<sup>17</sup> *vago spatio*: cfr. I. 9 («vago spatio»).

<sup>18</sup> *acque da natural vena...*: Boccaccio, *Decameron*, Giorn. III, Introduzione, 9 («non so se da natural vena o da artificiosa [...] gittava tanta acqua»).

<sup>19</sup> *minute herbette*: cfr. Boccaccio, *Decameron*, Giorn. III, Introduzione, 8 («un prato di minutissima erba»), ma anche Sannazaro, *Arcadia*, prosa I, 1 («minuta e verdissima erbetta»).

<sup>20</sup> *tumidamente*: riccamente, in modo abbondante.

<sup>21</sup> *liquidi cristalli*: cfr. I. 13 (liquidi cristalli»).

fiori più dipinta<sup>22</sup> in un piacevol seno l'occhio più lusingava, d'intorno al qua || le [c. V2v] le candide braccia de le dolci acque avoltesi un cerchio dal solar calor difeso facevano, il quale di rubini, diamanti, smiraldi, topatî, perle et hiacinti con distint'ordine tessuto pareva, la cui ricchissima et vaga testura a le soavi aur'esposta, col disusato lavor d'ombra et di sole che 'l resto del seno dipingeva, quasi testimonio et segno ch'alcuna dea venuta vi fusse mi dava. Però che la terra nel cacciare anchor dagli occolti suoi thesori pretiosi ornamenti, nel porger di più soavi odori, nel ben colorar suoi prati, nel verdeggiar de l'herbe et nel render'assai chiare l'onde, più che l'usato avida mi pareva. Et multiplicandose in me la meraviglia de le mai non più viste adornezze, al volgermi dove la maggior quantità di cert'arbori una selvetta a guisa di teatro<sup>23</sup> aggirava, veder mi parve<sup>24</sup> una sollaccievole brigata di leggiadre giovenette, di varî fiori così coronate che non si poteva occorre cosa che lor bellezza guastasse. Da la cui dolce vista gli sitibondi miei occhi quella fresca vaghezza beveano,<sup>25</sup> che 'l novello giorno da la roggiadosa aurora beber sovente apparecchia, né prima gli occhi di gustare tanta dolcezza restaron contenti che, da più meraviglioso sbblendore mossi, a risguardare quella donna<sup>26</sup> pervennero, che tutte l'altre di tanto avanzava, quanto le vermiglie rose ne la || [c.V3r] bell'alba et di colore et di odore ogni altro fioretto sogliono avanzare. Costei senza dubbio era bellissima,

---

<sup>22</sup> Cfr. Boccaccio, *Decameron*, Giorn. III, Introduzione, 8 («[un prato] dipinto tutto forse di mille varietà di fiori»).

<sup>23</sup> Per tutto questo passaggio, cfr. II. 37.

<sup>24</sup> La formula *videor* + infinito/ infinitica è tipica dei *somnia* classici.

<sup>25</sup> *occhi...beveano*: cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe...*, V, 2 («bevendo con gli occhi»),

<sup>26</sup> Inizia qui il lungo tassello della *descriptio foeminae* che, come si vedrà, Fuscano realizza addizionando retaggi boccacceschi (*Comedia delle ninfe fiorentine*) e trissiniani (*I ritratti*, 1524), all'interno di un canone 'lungo' (cfr. qui relativo Cap. II, § "Quella donna...che tutte l'altre di tanto avanzava", e relativi riferimenti bibliografici: POZZI, QUONDAM). Verosimilmente, considerato che il protagonista Philologo sta rivivendo in sogno quanto visto durante il giorno, sta qui per essere svelata l'identità della corifea ninfale in onore e per amore della quale i personaggi hanno verseggiato durante tutto il Canto II.

ma con l'arte s'accresceva maggior bellezza.<sup>27</sup> Era sua persona non di molta ma di mediocre statura, d'un candidissimo drappo vestita, il quale di fino oro così novellamente ricamato pareva, che non so si natura, o vero altra maestra mano, per ornare sì bel corpo havesse agli artifici mostrato il lavoro.<sup>28</sup> Questa, nel loco dove gli verdi prati gli fiori per farne a lei un molle strato tenevano, ne la sinistra mano donnescamente<sup>29</sup> un bel corno de divitie<sup>30</sup> portava, et ne la destra un vasello di liquidi odori<sup>31</sup> gratosamente pendeva, dal cui sovente tanta odorosa refragantia ne usciva, quanta la cortese primavera al diletto Maggio ne donò già mai. Et tali mi parvero le sue bellissime fattezze, che difficile sarebbe con le mal colorate mie parole<sup>32</sup> poterle designare, pur' il desio che mi spinge di rappresentarle a la avida vista mi dona da considerare le più eccellenti parti che di lei ne la memoria mi reco. Et cominciando primieramente dagli oltramodo biondi et ben composti capelli, raccolti da una rete con intessuto artificio di fiori lavorata gli vedevo, gli quali, quando da le soavi aure erano ventilati, tutti quelli che fra la bella rete uscivano così scintillando andavano, che raggi da matutino oriente alhor nati parevano.<sup>33</sup> Et || [c.V3v] la serena fronte,<sup>34</sup> da le annodate gemme non occupata, sotto il

---

<sup>27</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, xxvi, 83 («Ella era bellissima, e l'arte avea cresciuta la sua bellezza»).

<sup>28</sup> Cfr. ivi, xv, 7 («lei tutta vestita di bianchissimi vestimenti conosce, ne' quali appena sa discernere i lavorii tessuti in quelli con maestra mano»).

<sup>29</sup> Avverbio tipicamente boccaccesco. Ricorre, tra l'altro, *ibidem*.

<sup>30</sup> Una cornucopia, simbolo della Dea dell'Abbondanza.

<sup>31</sup> Un vasetto di profumi. Cfr. Sannazaro, *Arcadia*, Prosa XII, 13 («in mano un vassel di marmo»).

<sup>32</sup> *colorate parole*: cfr. I. 43 («parole colorate»).

<sup>33</sup> Per la descrizione dell'acconciatura, cfr. Trissino, *I ritratti*, pp. 272-273 («Ella, disse Macro, aveva i capegli in capo diffusi, in guisa, che sopra i candidi, e dilicati umeri ricadeano; e questi tutti erano *raccolti da una rete* di seta color tanè, *con* maestrevole *artificio lavorata*, [...]; e fra mezo le maglie di questa rete, le quali erano alquanto larghette, vi si vedeano *scintillare* i capegli, i quali, quali *raggi* del Sole, che uscisseno, risplendevano d'ogni torno»)

<sup>34</sup> *serena fronte*: tipicamente petrarchesca. Cfr. RVF, 220, v. 8 («quella fronte più che 'l ciel serena») e I.83 («quella serena fronte»).

misurato spatio di duo vaghi archi,<sup>35</sup> di dolce colore di du'orientali saphyri<sup>36</sup> teneva, et quelli lucidi, allegri et senza macchia di ghiaccio lunghetti, insegnavano per la strada di honestà ogni desir vano fuggire, dagli cui confini il naso poi sottilmente profilato nasceva et, di altezza dicevole,<sup>37</sup> sovra il canaletto de la picciola bocca<sup>38</sup> con tal proportione posava, che non solo occhio mortale, ma Natura istessa di mirar così delicato profilo invaghita restava. Le tenere, bianche, vermiglie et tumidette guancie, fino a quella parte che con l'increspate chiome<sup>39</sup> confinava<n>,<sup>40</sup> due falde, che di perle orientali et d'infocati rubini fussino consperse, somigliavano. La soave et picciola bocca, di due rosate et di mediocre relevo labra ornata, col bel formato et in picciola concavità sottoposto mento,<sup>41</sup> eran di tanta misurata gratia in ogni parte corrispondenti che da loro si diffondeva quanto di maestà poteva haver bellezza. A la trasparente gola, non d'altro colore che di caldo latte toccata,<sup>42</sup> al venusto et igualmente ben posto collo, al quadro et non isconciamente relevato petto, a le ben situate spalli col collo attissimamente congiunte,<sup>43</sup> niente più di bella proportione, che quella che haveano, vi si poteva per alcun fino giuditio bramare. Et drizzandosi gli

<sup>35</sup> *duo vaghi archi*: si tratta delle sopracciglia. Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, IX, 14 («ciglia, in forma d'arco»).

<sup>36</sup> *dolce colore di du'orientali saphyri*: scoperta citazione dantesca: cfr. *Purgatorio*, I, v. 13 («Dolce color d'oriental zaffiro»). Il colore è naturalmente petrarchesco: cfr. RVF, 325, v. 17 («fenestre di zaffiro»).

<sup>37</sup> Il canone lungo autorizza il Fuscano alla descrizione del 'naso' della donna, un particolare fisionomico notoriamente assente nella tradizione petrarchesca (cfr. QUONDAM). Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, IX, 15 («di misurata lunghezza e d'altezza decevole, vede affilato surgere l'odorante naso»).

<sup>38</sup> *picciola bocca*: cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XV, 25 («la picciola bocca»).

<sup>39</sup> *increspate chiome*: cfr. RVF, 227 v.1 («chiome bionde et cresp») e RVF 292 v.5 («crespe chiome»).

<sup>40</sup> Cfr. Trissino, *I ritratti*, p. 271 («Le gote poi e quella parte che confina con le chiome»).

<sup>41</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XV, 25 («la picciola bocca vermiglia e nel suo atto ridente, col sottoposto mento, compreso in piccol cerchio [...]»).

<sup>42</sup> *di caldo latte toccata*: cfr. RVF, 127, v.78 («[il collo] ov'ogni lacte perderia sua prova»).

<sup>43</sup> Cfr. Trissino, *I ritratti*, p. 272 («Il petto poi, dove fa mestieri, temperatissimamente rilevato, e la quadratura de le spalle, e la larghezza loro, un poco ascendendo agli umeri, fino a la posatura del collo, e con quello attissimamente congiunti [...]»).

occhi a le morbi || de [c.V4r] et quanto 'l dever chiede distese braccia, et a le mani di fora candidissime et di soavemente pienette, et lunghe dita composte,<sup>44</sup> et quindi da la ben fatta persona et da le scoperte a la dolcezza de le covertate parti discendendo, senza dubbio via più la mente che l'occhio, et più la lingua che 'l pensiero, bisognarìa disporre<sup>45</sup> a saper dire, ché leggiadria né beltade simil non l'hebbe il mondo a suoi dì mai.<sup>46</sup> Insomma di tant'adornezza mi parve questa mirabile donna che, come stupefatto, per lungo spatio mirando et remirando il novo habito, le nobilissime manere et l'innate sue bellezze, esser l'istimavo tale quale si fusse chiunque dea,<sup>47</sup> a chi tutte le gratie, tutti gli ornamenti et gli celest'amori l'andassino d'intorno lietamente scherzando,<sup>48</sup> et si le parti che di lei so tacere, per non saperle ben dire, lodar'io potesse, ciascun saprìa che non potrebbe esser cosa bella si a lei non somigliasse. Chi dubita, dunque, che tutte queste vaghe et dolci fattezze, de le chiome che più al forbito oro<sup>49</sup> che ad altra cosa somigliano, de la fronte in vago spatio riposta, degli occhi sopra il sol sereni,<sup>50</sup> del volto

---

<sup>44</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, IX, 19 («gli salta l'occhio alle *distese braccia*, le quali di debita grossezza, strette nel bel vestire, rendono più piena mano; le quali, delicate con *lunghe dita* e sottili ornate vede di cari anelli»), ma anche ivi, 29 («de braccia, lunghe *non più che 'l dovere* né meno, li piacciono e le *candide mani*, articolate di distese dita»)

<sup>45</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XII, 27-28 («E poi ch'egli con sottili avedimenti ha le scoperte parti guardate, alle coperte più lo 'ntelletto che l'occhio dispone»).

<sup>46</sup> Cfr. RVF, 325, vv. 93-94 («leggiadria né beltade / tanta non vide 'l sol, credo, già mai»).

<sup>47</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XII, 17 («E quinci all'altra salta con lo 'ntelletto e lei, *come stupefatto, per lungo spazio rimira, lodando l'abito, le maniere e la bellezza* di quella, simile a qualunque dea»).

<sup>48</sup> Cfr. Trissino, *I ritratti*, p. 272 («Ma quello che sopra avanza, e fiorisce in tutta questa figura, è la grazia, che l'accompagna; anzi tutte le Grazie, e tutti gli Amori le vanno ballando e scherzando sempre d'intorno»).

<sup>49</sup> Cfr. RVF, 126, vv. 47-49 («...le trecce bionde / ch'oro forbito et perle / eran quel dì, a vederle»).

<sup>50</sup> Dopo aver definito il colore degli occhi (azzurri) con una citazione dantesca, ora ne viene indicata la particolare luminosità ma nel segno del Petrarca: cfr. RVF, 352, v. 2 («occhi, più chiari che 'l sole»).

che con la calda neve et matutine rose contende,<sup>51</sup> de la pretiosa bocca dal gratioso relevo<sup>52</sup> di rubicondi coralli<sup>53</sup> adornata, degli eburnei denti da castigato ordine misurati,<sup>54</sup> de la gola a la chiara alba sorella,<sup>55</sup> del formoso petto da due acerbette mammelle || [c. V4v] guardato, et de tutte l'altre venustissime parti le quali, benché coverte fussino, il cortese vestimento consenteva che 'l curioso occhio a passar per dentro lui si disponesse et a comprendere la loro dolcezza se dilettaesse, non mi havessino così inebbrato come si li poculi di Circe avesse io bevuti? O mirabil forza di dolce visione! Or, si con la sonnacchiosa vista l'anima pensava a l'ultimo grado di sua beatitudine esser arrivata,<sup>56</sup> quanto dev'esser maggiore la dolcezza che per gli aperti occhi si fa strada al core? Come cara mi fusse la gratiosa visione non posso con parole assequire di mostrarlo, ma sospinto dal desio di sapere chi questa dea fusse<sup>57</sup> da tanta nymphe accompagnata, di andare a reverirla mi disposi, et accostatomi al florido theatro, al grembo de le cui fresche ombre le nymphe sedevano et, deposte le belle ghirlande vicino una chiara fonte, col serpeggiar de l'onde scherzavano, vidi che due

---

<sup>51</sup> Per la 'contesa' tra le rose mattutine e un particolare del volto femminile si ricordino Sannazaro, *Arcadia*, prosa IV, 6 («Le labra erano tali che le matutine rose avanzavano») o anche Bembo, *Asolani*, II, 22 («de morbide guance [...] contendono con la colorita freschezza delle mattutine rose»). Il binomio oppositivo bianco-rosso e relativi figuranti neve-rose è tradizionale ed è qui utilizzato per descrivere al contempo sia il colorito che la morbidezza del volto femminile (cfr. POZZI 1984, p. 403: «un registro tattile si accompagna al registro visivo»). Per l'ossimorica *calda neve*, cfr. RVF, 157, v. 9. Per la coppia neve-rose cfr. *in primis* ancora RVF, 131, v. 9 («et le rose vermiglie infra la neve») e RVF, 146, vv. 5-6 («o rose sparsa in dolce falda / di viva neve»).

<sup>52</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, xv, 16 («da vermiglia bocca, con grazioso rilievo»).

<sup>53</sup> Per il figurante-corallo, che ricorre non prima del Quattrocento in sede lirica (Lorenzo de' Medici, *Nencia da Barberino*, 4: «de labra rosse paion di corallo») cfr. POZZI 1979, p.11.

<sup>54</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, IX, 16 («di eburnei denti, piccioli, in ordine grazioso disposti»).

<sup>55</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, IX, 24 («all'aurora sorelle», riferito alla guance).

<sup>56</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, xv, 15 («gli pare gli ultimi termini della beatitudine somma toccare»).

<sup>57</sup> Cfr. Sannazaro, *Arcadia*, prosa IV, 3 («desideroso di sapere chi questa Amaranta si fusse»).

di quelle in pie' levatesi con maestà di novelle spose,<sup>58</sup> a passo a passo verso me si facevano, et io già similmente verso lor fattomi, et quelle con humil sembiante salutate, così a parlar cominciai: «Si celesti o mondane dee voi siete, mi sarebbe sommamente grato di poterlo sapere, ma, chiunque ciascuna di voi sia, la sua elegante venustà mi fa capace che 'l mondo non s'adornò mai di tanta leggiadria ch'a la vostra si potesse agua || gliare, [c.X1] de la quale ciò ch'io dire potesse sarebbe nulla s'a voi non piacesse di insegnarlomi, però che tutti gli piaceri che potessino a tutti gli homini per tutta loro vita delectare, penso che non poriano arrivare al diletto che nel mirarvi ho preso. Del cui troppo invaghito mi, son costretto di pregarvi, per quella prestante virtù che negli generosi petti sole albergare (si la dimanda mia non vi fa noia) che vi piaccia non vetarmi che da voi stesse chi tutte voi siete saper mi sia concesso, perché gli fiori negli campi, l'odor negli fiori, la chiarezza ne l'acque, la soavità ne l'aura, la serenità ne l'aere et lo verdeggiar ne l'herbe, mostrano segni di havervi como dee ricevute<sup>59</sup> et, si così è, penso ch'in compagnia de la bella Ciprigna<sup>60</sup> siate discese per honorare gli casti fochi di suoi sacri altari, né credo che dal suo caro Adone non fu mai vista sì bella come fra voi questa hora si mostra». <sup>61</sup> Non fu quasi 'l mio parlare finito, ch'una de le due compagne, dagli cui sguardi amor scherzand'usciva et nel cui riso il ciel ridend'ardeva, con atto assai

---

<sup>58</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XV, 4 («vegneti con non altra andatura che soglia fare novella isposa»).

<sup>59</sup> Cfr. il passaggio di segno opposto in Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XV, 12 («Come verrebbe qui dea che la terra non desse altri segnali? I prati tengono i fiori che si sogliono e l'acque quella chiarezza; alcuno odore più che l'usato non corre per lo caldo aere, e l'erbe, per lo sole passe, non lievano liete le sommità loro; né s'è mossa la terra, né queste donne l'hanno come dee ricevute...»).

<sup>60</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XII, 31 («la bella Ciprigna»). Ma anche in *Paradiso*, VIII, v. 2.

<sup>61</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XV, 9 («Or potrebbe essere che costei fosse Venere, discesa ad onorar li suoi templi? Io non so; ma io non credo che più bella, né tanto, mai si mostrasse ad Adone»).

piacevole et cortese,<sup>62</sup> così come 'l dir segue, mi rispose: «Grandissimo diletto et somma letitia, o giovene, quella degli occhi sensibili vi par che sia, quando a mirare la bella compositione d'humane membra fissamente son posti. Ma si quelli havessino di ciò che negli corpi mortali è lucido et di ciò ch'è oscuro || [c. X1] vera cognitione, non lo fosco al chiaro, non l'acerbo al maturo, non le frondi agli frutti, non l'ombra a l'immagine et non la vag[h]ezza dipinta a la viva saria già mai da loro prepostasi. Et hora, perché in la bellezza che questa virginal schiera t'appare non resti deluso, sappi che noi semo tutte vergini compagne et sorelle, et al tempo che le genti invecchiate ne l'antiquo errore<sup>63</sup> di varî simolachri loro falsa religione seguivano, ciascuna di noi nel suo più bel fiorire in grembo de l'antica madre a dormire ineccecitabilmente<sup>64</sup> fu posta. Et la virginal dignità, ch'appresso gli dii è sommamente cara, fu felice guida di condur'agli campi elisî, così fulgide come già vedi, le nostre alme. Ma quella del cui splendore tu, più che de l'altre, ti mostri ammirato, è la nostra Parthenope, vergine bellissima, prima di tutte noi qui regalmente sepolta. Et quando lo sdegno di Giunone costrinse gli populi Calcidici di abandonare le proprie loro case,<sup>65</sup> qui fu da loro trovata,<sup>66</sup> dove, examinata la conditione del nobilissimo sito, il quale sotto picciola fatica segni di fertile utilità non solo dimostrava, et la gratiosa conditione del cielo che a loro complessioni ben

---

<sup>62</sup> Coppia aggettivale boccacesca: cfr. *Amorosa visione*, XXIX, 83.

<sup>63</sup> Cfr. *Paradiso*, VIII, v. 6 («le genti antiche ne l'antico errore»).

<sup>64</sup> Senza la possibilità di essere risvegliata.

<sup>65</sup> Inizia qui la narrazione della fondazione di Partenope, ovvero dell'antica città di Napoli, ad opera delle genti di Calcidia cui solo si era accennato in I. 53 («Calcidici fûr quei che la fondaro»). Continuano ad essere evidenti i riecheggiamenti da Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XXXV, dal quale tutto questo segmento narrativo dipende. Cfr. xxxv, 7 («Giunone invidiosa, diede cagione di mancamento [ai Calcidesi che avevano già fondato Cuma], [...] fu cagione miserabile a molti d'abandonare le proprie case»).

<sup>66</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XXXV, 15 («Essi nel primo fondare, di candido marmo una nobile sepoltura, della terra nel ventre trovarono, il titolo della quale, di lettera appena nota, tra loro leggendolo, trovarono che dicea: Qui Parthenopes vergine sicula morta giace»). Per il riferimento a Partenope, vergine siciliana, si veda *Cronaca di Partenope*, pp. 57-63.



disposta si trovava, ma il loco dotato di aprichi et fruttiferi colli, et ancho il dilettevole lito da piacevoli onde bagnato, furono potissima cagione di fare vicino le salse acque, [c.X27] che tra il gratioso Pausilipo e il gran Vesevo vicendevolmente ondeggiano, sopra l'incinerate membra de la sepolta vergine le novelle mura fondare.<sup>67</sup> Et pigliandon loro felice augurio de la virginal tomba, alzati già gli fondamenti et a quelli mura fortissime sovraggiunte,<sup>68</sup> in breve tempo d'ornati palagi, di sacri templi, d'ampli theatri et d'altre ricche architetture<sup>69</sup> la città fornirono et quella, per eterno nome de la sepolta vergine, Parthenope chiamarono, la quale, come già si vede, via più con felice miglioramento moltiplicata, negli presenti secoli qual più bella di sito, di patriti più nobile et di popoli più ornata, a tutto il mondo famosa et notabile, è pervenuta.<sup>70</sup> Hor questo – mi disse – ti basta. Ma se di nostra conditione tu volesti più nanzi sapere, ti bisognarà più gli occhi de la mente che quelli del corpo aguzzare, però che, si la cagione che a noi serenità induce potesse agli occhi corporali essere così nota, come la ben colorata bellezza d'un corpo a loro induce diletto, incredibile sarìa il piacere che al mondo si havria. Gli corpi con gli quali in guisa humana t'apparemo son tutti di ombra aerea assunti et non di nostre membra

---

<sup>67</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XXXV, 11-13 («levando gli occhi, gli stesero al piano, fermando il passo; e quello con estimazione sottilissima riguardando, videro quello con breve fatica utile a' loro divisi. Essi primieramente esaminata la conditione del cielo, umile e accostante alle loro compressioni la trovarono, e il luogo, sollevato con picciolo colle dal mare, videro fruttifero e abbondante»; «vicini alle poche onde che tra Falerno e Veseo stanche mettono in mare, nelli eminenti luoghi fondarono nuove mura»). Si noti che il costante riecheggiamento dal Boccaccio e la tecnica del 'collage' di frasi prelevate dalla *Comedia*, produce in questo lungo periodo vari anacoluti.

<sup>68</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XXXV, 20 («i cominciati fondamenti altra volta rinnova nelle piagge alte e a quelli aggiugne mura fortissime»).

<sup>69</sup> Cfr. I. 97 («ricche architetture»).

<sup>70</sup> Cfr. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, XXXV, 21-22 («E in picciolo tempo di teatri, di templi e d'alti abituri bellissima si potè riguardare; e ciascuno giorno moltiplicando di bene in meglio, potè essere dalle circostanti città menomanti invidiata; e ne' presenti secoli più bella che mai e di popolo ornatissima piena si vede e in tanto ampliata che, l'una con l'altra delle antiche terre congiunta, sono una città divenute, notabile a tutto il mondo»).

organizzati, et sì come la folta nebbia,<sup>71</sup> che al saettare di raggi solari sovente s'opponne et lo suo diffuso splendore in sé tosto receve, così da lo splendore di nostre anime son queste assunte || [c.X2v] ombre illuminate. Et perché non ti conviene di noi altro sapere, saprai solo che in questo loco ameno, dove in la forma che vedi apparse te semo, ne ha condutte la cagione di poter da te intendere come, nel dipingere le vaghe membra del sito de la bella Parthenope, hai solamente la bellezza de le piagge, rivi, liti, colli, poggi, scogli et giardini decantata, et la proprietà loro in similitudine di vaghe nymphe hai trasformata, né de la viva venustà di tante bellissime donne et leggiadre donzelle,<sup>72</sup> che vi sono, fare mentione particolare ti ha piaciuto. Cosa che tanto più di tale silentio ne fa meravigliare, quanto sapemo che la loro bellezza è di tanto valore dotata che tutti humani sensi a sé così irreparabilmente tira, che ciascuno amante in la cosa amata inopinatamente trasforma.<sup>73</sup> Et devi sapere che chiunque amore accende, non d'altrui ma da la mità di se stesso 'namorato diventa. Intender dunque da te desideramo si d'arbori o di piante fusti parto, o si ti dier l'herbette loro mammelle, poiché più tosto a l'ornamento loro che a la viva bellezza d'humani aspetti donare tante laudi ti ha piaciuto». Tacque la dolce nympha, et lo resto de l'altre che, mentre il nostro ragionar fu in opra, haveva le fresche ombre godutosi, mi dimandava risposta. Quando con le sequenti parole a satisfare lor dimanda mi diedi: «Immor || tal [c.X3r] dea et sacre vergini seguaci, io non sarei digno di perdono si credesse che l'opre di quelli che scriveno fussino da ogni parte così perfette che niente d'inchiostro vi se avesse a desiderare, ma ciò ch'io firmamente credo di questo è che scrittore niuno, per antico, illustre o moderno che sia, passò

---

<sup>71</sup> Cfr. II. 69 («nebbia...folta»).

<sup>72</sup> Cfr. II. 16 («donne et ... donzelle»)

<sup>73</sup> Cfr. la breve 'teoria amorosa' svolta nel I. 85 sgg., e qui, nello specifico, Petrarca, *Triumphus Cupidinis* III, v. 162 («d'amante ne l'amato si transforme»).

già mai da la malvagia Nemese non leso et dal livido colore di tassatori non macchiato, et si da loro empio colore la maggior parte di mortali tinta iniquamente si trova, gran peso d'invidia malivolentia sovra me stesso havrei accumulatami si ad ornare parimente la copia di belle donne, che l'inclita Parthenope possede, postomi fusse. Atteso che, si da le velenose adulationi io volesse, come voglio et sempre volsi, trovarmi alieno, mi bisognaria de la odiata verità esser amico, et così più di quelle che di bellezza son stimate ricche si sentirebben da me forse lese, che non de l'altre a le quali non l'ombra di beltà, ma la vera bellezza fu sempre cara. Onde, per non lasciare tra la sensibile et intellegibile adornezza odiose dispute, non ho voluto<sup>74</sup> che la mia penna per ogni volume discorra, perché alcuni di essi a quei libri gli assomiglio, le cui coverte et gli cui margini di ricco oro<sup>75</sup> son lavorati et fregiati, ma dentro le machiate carte cose poi tanto molli et impudiche si trovano, che le sommerse in simili macchie non vive, ma d'in || fame [c.X3v] morte chiamar si ponno famose.<sup>76</sup> Con queste tali non ponno havere convenientia le degne lodi, né si deve dare studio ad esser lor caro, perché la bellezza<sup>77</sup> che fa difforme<sup>78</sup> l'anima è non solo

---

<sup>74</sup> Si tratta di una chiara preterizione, dal momento che proprio su questo argomento vertono le successive parole del Philologo.

<sup>75</sup> Vi si potrebbe scorgere un riferimento al simile, ma assai più sintetico cenno proemiale del Sannazaro in *Arcadia, Prologo*, 2 («dilettino non meno [...] che li colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri»).

<sup>76</sup> Un paragone ugualmente basato sulla difformità tra contenitore e contenuto e relazionato sempre al concetto di bellezza è anche ne *I ritratti* del Trissino, p. 273 («mi pajono simili ai tempj anticamente di Egitto, l'edifizio de i quali era bello, e grande, e di preziosissime pietre composto, e di splendidissimo oro riguardevole, et ornato, ma chi il Dio di quelle dentro ricercava, o simia, o bove, o gatta, o cosa simile v'avrebbe trovato»).

<sup>77</sup> Inizia qui, a dispetto di quanto l'io narrante ha poc'anzi affermato, una particolare dissertazione sulla differenza tra la bellezza artificiale femminile e la superiore e divina bellezza della Natura. Già in II. 185 sgg. il Philologo si è esplicitamente rivolto alla bellezza, definendone alcune caratteristiche.

<sup>78</sup> Cfr. II. 185 ([rivolgendosi alla bellezza]: «cosa difforme in te mai non s'appiglia»). Ma soprattutto cfr. I. 85 ove si affronta il concetto di 'amore' in termini platonico-ficiniani («...difforme cosa l'huom mai prezza / si amor è desiderio di bellezza»).

biasmevole ma detestabile. Restinse dunque senza bisogno d'esser lodate, perché gli maghi lor giochi, gli venefici risi, gli lascivi lepori, le molli delitie, le vane lusinghe, le tumide ambitioni, le ambiziose superbie et le soperbe pompe son appresso loro di maggior pregio a questi tempi che non è la professione di nobili costumi, di verecunda modestia, di vera honestà et di semplice humanità. Si vede ancho che 'l vestir vario d'ornamenti et di pompe è venuto in tanta consuetudine che non meno è commune a le meretrici, che a quelle che chiamar si vogliono honeste, et si gli habiti hanno da esser convenienti, et quelli fanno le personi di maggior veneratione degni che solo di monditia son ornati, come si poranno lodare, le nove foggie, le varie frappe, gli sottili ricami, gli sfacciati lavori et le industrie arti solo a lascivia incitative?<sup>79</sup> Ponnose anchora lodare le bellezze a le quali, anchor che la natura a nulla parte sia mancata, non cessano d'usare quelli artificî negli quali, si gli capelli vivi agli morti capelli sapessino parlare, si le pelate ciglia potessino gridare, si a l'impiastrata carne fusse concesso di scovrirsi, tante querele || [c.X4r] et tante frodi s'udiriano che l'orecchi d'ascoltarle, la lingua poi de dirle et gli occhi di esserno ingannati temeriano? Che dirò degli unguenti,<sup>80</sup> de le acque et de l'ogli, che a sapergli fare si stancano le arti, né mai le tante altre loro immonditie mi vengono al pensiero ch'io non abhomini me stesso perché fra quelle mi consideri nato? Et le malvagiose lor'opre son hoggi in tanta nausea che non vorrei occhi sol per non vederle, et penso che, così come lor prim'origine fu

---

<sup>79</sup> Il Fuscano, biasimando duramente i disdicevoli costumi femminili sulla scorta dell'integrismo che certo caratterizzava l'ambiente clericale in cui si muoveva e del noto rigore di Gian Pietro Carafa, sembra tuttavia muoversi in questo lungo passaggio anche in margine al boccaccesco *Corbaccio*, 142 («E primieramente alle *fogge nuove*, alle leggiadrie non usate, anzi lascivie, e alle disdicevoli pompe si danno; e a niuna pare essere bella nè raguardevole, se non tanto quanto ella ne' modi, nelle smancerie e ne' portamenti somigliano le piuvice meretrici; le quali tanti nuovi abiti né dionesti possono nella città arrecare, che loro tolti non sieno da quelle che gli stolti mariti credono esser pudiche.»).

<sup>80</sup> Il biasimo dei cosmetici femminili è alquanto frequente e tradizionale specialmente nella letteratura misogina. Cfr. Boccaccio, *Corbaccio*, 137.

senza madre, così lor vita sia senza freno, dannosa, instabile, leggiera, de l'altrui libertade occupatrice, degli servitî altrui tiranna, de le fatiche usurpatrice, degli devuti premi ingrata, sospettosa, crudele, altiera, insatiabile et di costumi nobili al tutto ignuda. Onde, si la causa ch'induce gli homini ad amare, lodare et honorare quelle cose da le quali utile, piacere, beneficio et sussidio si receve, de le cose che son di dolore et ruina auttrici non si deve esser cauto nemico? Hor qual'homo deve tant'odiar se stesso, che donar si debbia a chi del dono renda ingratitudine? Et chi deve spender' il tempo in lodar cosa che de le lodi sue se insuperbisca? Quale spirito gentile deve affaticarsi a far memoria de chi non serva pieta né fede? Quelle cose, io dico, che si deveno amare et lodare che verso noi si trovano utili et benigne. Confesso veramente ch'a le cose insensibili [c.X4v] di niente semo tenuti et a le irrationali non havem'obbligo alcuno, ma considerato che ciascuna cosa, che dal temperamento di varie cose ben composta viene, porge decoro et quello decoro et proportionata compositione che da lei risulta si chiama bellezza, dunque tutte le cose temperatamente composte si ponno dire belle, et da loro può nascere amore, o vero diletatione, sì come in mirare la vaghezza di colori, in odorare la soavità d'odori, in gustare la dolcezza di sapori et in ascoltare la concinnità di voci. Donde non se mi può negare che mirabile diletatione a' nostri occhi non rappresenti la vaga Primavera, quando da le occolte sue bellezze caccia gli diversi colori che depingeno il mondo in giovenil figura<sup>81</sup> et gli vesteno il manto di gemmati fiori. Diletta anchor sommamente de mirar la bellezza de uno con arte intessuto giardino, et di rustiche fontane che naturali acque versino, il simile dico di alcun bel palagio con misurate proportioni edificato et di quelli edifitî che atte et disposte con ragione di debite misure loro membra dimostrano. Onde si tutte queste cose, et altre

---

<sup>81</sup> Cfr. RVF, 127, vv. 19-20 («...veggio in giovenil figura / incominciarsi il mondo a vestir d'erba»).

simili, si ponno lodare non solo per belle, ma per utili et dilettevoli, chi porà dire che non sia licito a niuno di poter dare cognitione, autoritate et ornamento a la fruttifera terra, produttrice non solo degli nutrimenti di nostra vita, [c.Y1r] ma degli ornamenti di nostre personi studiosa, degli piaceri di nostri sensi serbatrice et di moltiplicare il morto in lei seme solertissima curatrice? Et chi dubita che ogni cumulo di gratitudine negli arbori, ne le piante et ne l'herbe, via più che ne le humane attioni, non si trove, perciò che, si nel coltivare l'incolta terra, s'in governare le tenere piante, s'in troncane l'elevate cime o s'ad inestare gli rustici tronchi d'un delicato ramoscello alcuno s'adopra, sarà certo di non restar vacuo di sua fatica, ma si al servizio di fraudolenti animi c'hoggi abbondano, et di quelli duri petti dal cui gielo un vento de ingratitudine spira, alcuno si pone et l'età sua tutta vi consuma, altro che dolore et pentimento eterno per premio de la spesa in ben servir vita non receive. Et si l'esser assai belli da Natura prodotti, a nostra opra né a nostra laude imputar mai si deve, non è somma ingratitudine et inumanità quella che dagli humani a la Natura si usa, che non vogliono comunicare con altrui così gratiosamente suoi doni come da lei gratiosamente gli receive? Et perciò dico che si deveno amare più gli lati<sup>82</sup> campi, che suavi cose a nostro uso producono, che non l'ambitiosa bellezza che nulla utilidade in sé comprende. Et si fra le alte virtù<sup>83</sup> la liberalità deve essere commendata, qual cosa è più degna di lode che la prodiga [c.Y1v] terra, il cui grembo per l'universal beneficio di mortali sempre abbondante et aperto si trova? Si la mansuetudine fra gli virtuosi habiti tiene il maggior loco, tacerò io le lodi de la humile terra la quale, da rustichi aratri et acuti vomeri solcata, da faticose zappe et

---

<sup>82</sup> Latinismi per 'ampi'.

<sup>83</sup> Va rilevato che, nonostante il Fuscano, ormai riappropriatosi del suo ruolo di autore, stia esplicitamente tessendo un elogio delle due principali virtù della Natura, la generosità e la mansuetudine, sembra ancora muoversi in margine al Trissino che realizza anche il 'ritratto' delle virtù morali di Isabella d'Este (*I Ritratti*, pp. 275sgg.).

durissimi rastri percossa, d'ardenti fiamme bruciata et da continui stimoli vessata, nulla querela, nullo strepito et nullo attristamento da lei già mai se intese, ma invece di suoi tormenti, ricamati drappi, tessuti veli et tappeti di varî colori ingegnosamente concatenati volentier ne rende? Lascio di narrare<sup>84</sup> gli pretiosi liquori, gli balsami, cinnamomi, incensi, myrrhe et altre gomme di odore suavissimo, nel cui l'anima si fa gioconda et l'irato cielo sovente verso noi si placa, non dirò le varie spetie di fulgenti gemme orientali. Taccio le vene del forbit'oro, del pallido argento et d'altri metalli nobili abundantissime, la cui essecrabile cupidità tirannicamente le voglie humane signoreggia, ma dico che 'l vago aspetto di questo immenso elemento non cose adulterine, non fuchi, non succhi, non untioni, non empiastri, non bastardi colori l'adornano, sì come le mortali bellezze con simili artifizî gli occhi lusingano et di due facci si servono, ma questo semplicemente in sua natura il suo parto mantiene, de la cui meravigliosa bellezza la mente presa non senza stu||pore [c.Y27] si move a contemplare il fattor di quella et a rendergli gratie, ché sotto l'amplissimo velo di questa sua machina ne mostra di poter conoscere per sue creature esso creatore, et fruire la somma sua potentia, la sola sapientia et l'infinita benignitade, con le quali produce, regge et con modo ineffabile governa la grandezza de le cose create. El che non senza beber un abysso di foco si potrebbe fare, quando gli occhi a risguardare una vaga forma d'un bel corpo et l'harmonia di ben proportionate membra et la frequentia di dolci atti si ponessino, per donde l'acceso ardore de l'animo mandaria più tosto agli sensi un sovrabondante calore d'amorosa febre che desiderio di accompagnare la mente a le delitie de le cose invisibili. Oltra ciò, la vegetabile bellezza di frondosi corpi se può dire amabile, perché da lei nulla offensione ma salutiferi remedî per gli corpi humani si receveno, et si così naturalmente

---

<sup>84</sup> Esplicita preterizione (si veda anche il successivo «Taccio...»).

sapessino gli mortali con la virtù de l'herbe le radici di loro mali cavare, come il percosso cervo col pasciuto dittamo svellere da sue percosse gli acuti ferri conosce,<sup>85</sup> ciascuno s'impararia con la virtù di suchi de l'amorose piaghe guarire. Ma s'affretta volando il garrulo merlo a le foglie di alloro, prende la cauta grue il iunco palustre,<sup>86</sup> usa il veloce angue il gioven finocchio,<sup>87</sup> morde la ruta l'avene || nata [c.Y2] mustela, pasce l'origano la pietosa cicogna et gusta la celidonia la querula hirundine,<sup>88</sup> quando da morbi occupare si veggono, et solo a l'homo non è dato di poter sapere certo remedio al suo male usare. Et si dal vivo esser de le verdi piante non dipende che altri s'impari di viver senza vita, né che s'infochi di fiamme troppo ardenti o che perda il suo tempo appresso un guardo, né ch'infonda per gli occhi la morte a l'anima, né che perdendo l'amata liberta aveleni 'l corpo et l'anima d'isfrenata lascivia, faccinme testimonio tutte l'herbe et tutte piante, ne le campagne et monti uscite, che si licito è di poter lodarle d'utile bellezza, che più a loro viva, che a la caduca mortal bellezza dar lode si deve. Parlando però di quelle bellezze, che da leggiadri costumi di honesti atti et di dolci maniere non sono accompagnate, che tutte l'altre benchè a loro fiori gli occhi tirano et speranza di frutti gratissimi porgano

---

<sup>85</sup> Cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, liber VIII, 97 («Dictamnium herbam estrahendis sagittis cervis monstravere percussi eo telo pastuque herbae eius eiecto», trad: «Che la pianta del dittamo serve ad estrarre le frecce lo fanno i cervi che, colpiti da un dardo, mangiando quest'erba se ne sono liberati»).

<sup>86</sup> Cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, liber VIII, 101 («merulae [...] lauri folio anuum fastidium purgant [...] grues et similes iunco palustri», trad: «i merli [...] si purgano ogni anno con le foglie di alloro [...] le gru e i loro simili con il giunco palustre»). Per la «cauta grue» cfr. Sannazaro, *Arcadia*, prosa VIII, 23 («cauta grue»)

<sup>87</sup> Cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, liber VIII, 99 («Anguis, hiberno situ membrana corporis obducta, feniculi suco inpedimentum illud exuit nitidusque vernat», trad: «Il serpente, poiché durante il letargo invernale gli si è formata una membrana intorno al corpo, di spoglia di quell'impiccio grazie all'umore del finocchio»).

<sup>88</sup> Cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, liber VIII, 98 («Chelidonium visui saluberrimam hirundines monstravere [...], mustela ruta in murium venatu cum iis dimicatione conserta. Ciconia origano [...] in morbis sibi medentur», trad: «Le rondini ci hanno mostrato che la celidonia è salutare per la vista [...] la donnola si irrobustisce per la caccia ai topi con la ruta. La cicogna si cura con l'origano»).



nel produr poi son loro stagioni sì pigre et d'immaturi costumi così acerbe et nel porger di frutti tanto perigliose, ch'io non dubito di chiamarle sola esca di tutti mali et causa di varie morti, inimicitie, ruine et destruttioni,<sup>89</sup> el che non si può dire degli bellissimoi parti de la terra prodotti, perché si quelli alcun sentimento d'amore con qualche dolcezza mostrano, di stagione in stagione poi fiori et frutti soa ||vissimi [c.Y3r] a noi porgendo vengono et al piacevole nostro uso gli converteno. Et deve la maestra terra di sue colorate bellezze dipinta esser in sommo pregio, perciò che non solo con la varietà di colori il veder diletta et con la soavità di odori l'odorato conforta, ma con efficacissime virtuti a varî morbi giova, et nelle sue opre lascia più a la mente di contemplare che agli occhi di vedere. Onde si le cose giovevoli deveno esser lodate et le nocive senza mentione lasciate, io non debbio, o intatte dee, restar appresso di voi accusabile, si donare opra mi ha parso a quelle lodi ne le quali 'l mio pensiero via più diventi lieto et sereno, che non dove ardendo s'affligga et inquieti. Ma si pure l'attioni ch'appresso l'humana beltà si spendeno esaminare volessimo, qual cosa digna di laude in quelle noi troveremo? La effusion forse di continue lagrime, l'inventioni di novi tormenti, l'accrescimento di sempre accesi fochi, la privation di vita libera et quieta, il mandar di se stesso a sua perditione o veramente l'indur di nostra voglia ad cruciarsi con ostinato affanno? Cose non solo detestabili, ma da schivarnosi come a prime et ultime di nostra ruina. Hor non credete già ch'io gusti l'amaro per dolce, atteso che, si per aventura trovato havesse bellezza a guisa de la vostra d'honestà fregiata, di cortesia piena, di saper et d'in ||gegno [c.Y3r] dotata et de l'altre gratie che da l'anima risplender sogliono leggiadramente fornita, mi sarei posto a celebrare non quello che la forma sensibile ne dimostra, però che assai cosa mendace et

---

<sup>89</sup> Qualcosa di simile in Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, libro IV, LVI («spesso le bellezze di donne son causa che al mondo intervengan infiniti mali, inimicizie, guerre, morti e destruzioni»)

vana mi pare, ma quello che in lei stabile et eterno si trova, dal cui vivo essere queste nostre ombre hanno qualitate et stato. Et istimando per molto scioccha quella bellezza che dagli ornamenti de l'anima non è fatta bella, non ho voluto pormi a lodare le fattezze di ricchi portamenti, non le vaghezze adulterate, non biancheggiamenti di fastidiosi liquori, non liniamenti di mescolati colori, non hami di parole, non esche di voci, non figure di adornar conviti, danze et giochi, dove le semplici anime se incavestrano, imperò che da niuna bell'anima procede che 'l viso di biacca né d'altri falsi colori se imbellisca et, de le parti nascose tacendo, non vole che 'l corpo di gemme, d'oro et di ricchissimi drappi si carga, perciò che simili ornamenti et affettationi non da Natura, né da lei s'imparano, ma da le intagliate pietre et da figure sovra drappi lavorate si esemplano. Et chi non sa che di gran lunga gli ornamenti, che da l'anima risultano, la caduca beltà del corpo avanzano? Onde quella bellezza che si carga de lo splendore di quei raggi che l'anima trasfonde, quella più de tutte l'altre io dico eccellente, et a quella || [c.Y47] ogni cumulo di laude attribuir tanto più si deve quanto più schietta si mantiene, concludendo che, si con velata faccia io son passato fra cose che nominar si potevano per altro che vera bellezza, l'ho scoperta poi là dove constantissimi habiti di virtuosi animi ho trovati, tra' quali, o felicissima Parthenope, è quel Syncero, vaso d'eterna primavera pieno, et ne l'odorifero tuo grembo nobilmente nato, l'odor de le cui opere da l'incolto mio stile celebrato et in cielo con la sua serena anima essaltato trovarai. Et oltre gli altri rari spirti d'eterna fama degni, trovarai anchor laudata quella novellamente svelta, oimé, coltissima et ben nata pianta, la quale per maggior iattura di suo giardino vi fu per breve spatio allevata, et quando alzava i rami al cielo, nel cielo fu tosto riposta. O Euritio, pianta veramente felice et, per tue prestantissime virtù et nobiltà, degna di perpetua memoria. Quando sarà che Natura furi l'esempio di tue

rarissime doti per adornarne un altro ingegno, ch'al tuo ammirando diventasse iguale, acciò che le Muse da le tenebre dove le hai lasciate si vedessino pur fora, et la per te dogliosa Patria, a la cui carissimo fusti et nel tuo cadere presagio d'infinita perdita donasti, potesse il suo dolore diminuire». Volev'io più dire degli humanissimi costumi et de l'altre generose parti di così || [c.Y4r] raro spirto, et di tante mature virtù ch'erano fruttifere ne la imatura etade dond'egli fu tolto, quando gli occhi de la serenissima Parthenope et de le circostanti sue nymphes in humore di continue lagrime mi pareva che si risolvessino. Nel cui pianto gli occhi miei, che dati al riposo anchora stavano, fuora de le fosche ali del sonno et di tanta dolce visione si videro, cagion potissima ch'io tronchi gli passi che per seguire il sentiero dove la visione mi tirava tenevo disposti. Ma per non abandonar gli vestigî de l'orme che mi guidano, et per placare la forse irata contra di me vergine greca, chiudas' il dir mio con tornar gli tuoi frutti a te, d'ogni tempo di novelli fiori adorno giardino, a te sovra natural modo vago, gratioso, ameno et gentil sito Napoli<ta>no, de la universale bellezza che la fertile terra produr sole non meno incomparabil' essemplio, che di meravigliosi spirti di regi, principi, signori per la tua gran nobiltade dignissimo albergo, a te lasciare questa mia fatica, come a cagion che tu stato ne sei, oltre modo mi ralegro. Havrei sommamente amato di poter arrivare con parole al colmo di tue lodi, ma parmi ch'a volere con inchiostro la diversità di tuoi vaghi colori ne le carti spiegare sia non altrimenti ch'a te lasciar gli rami gravidi di frutti et fiori, et l'ombre di loro foglie a riguardan || ti [c.Z1r] mostare. A la cui disaguaglianza non altro che tu istesso, dilettaudo gli circostanti occhi, hora sopra le coltissime tue verdure, hor sopra le spase chiome di tenere herbette, hor ne la liquida campagna di tue salse acque et hor a le varie forme di tua vaghezza sopplir già potrai. Ché si havesse io potuto dal mio intelletto cavar così bene la tua

imagine dipinta, come teco la tieni, senza dubio a la quantità che 'l tuo merto mi obliga, con la tua istessa ricchezza havrei, più che non ho pienamente, potuto soddisfare. Ma si di me non hai cosa che tanto di pregio ti rechi, quanto a tua dignità si conviene, haver potrai piacere che, senza partirti da te, darai del tuo nome col suono di queste mie rime non picciola diletatione et desio di vederti a quelli che di tua dolce vista non hanno cognitione, et quelli che da le tue fresche ombre, più che da le ornate loro camere, piacer prendeno, raddoppiata dolcezza sentiranno, si col vederti lieto fra tue frondi et fiori udranno con piacevoli note in più versi dal dolcissimo cigno del tuo caro Herminio<sup>90</sup> celebrar tue lodi. Sia dunque sovra di te il cielo di maggior clementia sempre ripieno, sian gli tuoi frutti sempre migliori et agl'humani gusti salutiferi, dolci et saporosi, sii tu da tuoi successori ognhor più coltamente honorato et da rapacissime et violenti mani illesamente serbato, et sotto || [c.Z1v] l'amate tue ombre la deità del tuo fattore non sia mai offesa. Et per memoria durabile de l'amor ch'io ti porto, recevi da me il thesoro di tua bellezza, con quelle gemme che 'l tuo ricco grembo mi ha donate. Et si quelle in poco adorno vaso ti reco, pur che a te sia grato, non curo che da altri a pocagine mi s'impute che di così lavoro inornato avanti la Maiestà di tua presentia habbia tal dono riposto, perciò che da ogni altezza (come la tua soblime) si suole a la più sincera affetione del donatore, ch'a la qualità del dono, benignamente riguardare. [c.Z2r]

---

<sup>90</sup> Si ricordi che si tratta del dedicatario Antonio Cicinello, già protagonista delle stesse *Stanze*. Cfr. c. A4r («l'ho indutto a cantare certe stanze sotto nome di Herminio, alludendo al candido armellino la cui natura è farsi nanzi preda di morte che a suo bianco pelo mai consentir macchia alcuna. Tenendo per fermo che tal natura a voi oltre la bianchezza del suo cigno convenga, sì come la esperientia palesatrice de la verità far poranne alcun tempo certezza»).