

I *TRIUMPHI* DI PETRARCA E LA LORO (S)FORTUNA CINQUECENTESCA



A cura di
Jacopo Galavotti e Bernhard Huss



Franco Cesati Editore

QUADERNI DELLA RASSEGNA

259.

**I *TRIUMPHI* DI PETRARCA
E LA LORO (S)FORTUNA CINQUECENTESCA**

**A cura di
Jacopo Galavotti e Bernhard Huss**



Franco Cesati Editore

Il volume è stato pubblicato con il contributo della Alexander von Humboldt Stiftung e realizzato in cooperazione con l'Italienzentrum della Freie Universität Berlin.



italien|zentrum

Freie Universität



Berlin

ISBN 979-12-5496-303-6

© 2025 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: Collaboratore di Jean Pichore, *Dal trionfo della Pudicizia al trionfo della Morte* (foll. 138v-139r), Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 594, 1503 ca, dettaglio.

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

www.francocesatieditore.com - email: info@francocesatieditore.com

INDICE

Jacopo Galavotti, Bernhard Huss, <i>Prefazione</i>	p. 9
Sabrina Stroppa, Paolina Catapano, <i>Fortuna e sfortuna di una lettura erudita dei Triumphhi, da Vellutello ad Alunno</i>	» 15
Federica Pich, <i>Il Triompho d'Amore secondo Gesualdo e Daniello</i>	» 41
Andrea Torre, <i>(S)fortuna dell'interpretazione visiva dei Triumphhi tra Quattro e Cinquecento</i>	» 59
Jacopo Galavotti, <i>Spigolature trionfali nei libri di poesia del Cinquecento</i>	» 81
Giacomo Morbiato, <i>I Trionfi del "Nuovo Petrarca": strategie e modalità della riscrittura petrarchesca in Lodovico Paterno (1560-1564)</i>	» 101
Ester Pietrobon, <i>Le varie (s)fortune sacre del Petrarca trionfale nel Cinquecento, con una lettura del Triompho di Vittoria Colonna</i>	» 123
Selene Maria Vatteroni, <i>I berneschi davanti a Petrarca: la fortuna dei Trionfi nei capitoli di modalità epistolare</i>	» 143
Uberto Motta, <i>Come si legge. Tessere trionfali nei Dialoghi di Tasso</i>	» 161
Indice dei nomi	» 179

GIACOMO MORBIATO

I TRIONFI DEL “NUOVO PETRARCA”:
STRATEGIE E MODALITÀ DELLA RISCrittURA PETRARCHESCA
IN LODOVICO PATERNO (1560-1564)

1. Nel 1560, prima del 10 agosto, sotto l'insegna di Giovanni Andrea Valvasori detto il Guadagnino, in una tiratura che non supera le 1500 copie stampata da Niccolò Bevilacqua e curata-corretta da Remigio Nannini, è messo in commercio a Venezia un voluminoso libro di rime dell'esordiente Lodovico Paterno¹. Quantomeno in un primo gruppo di esemplari, la raccolta circola col roboante titolo di *Nuovo Petrarca*, volto a richiamare agonisticamente quello ormai più diffuso del Petrarca volgare commentato (*in primis* da Vellutello) e non, *Il Petrarca*². Tuttavia, già dopo il 1° ottobre, esso risulta sostituito dal più innocuo *Rime*, nel tentativo di arginare polemiche che, stando all'avviso *Ai lettori* firmato da Mario degli Andini, dovevano essere già attese a pubblicazione non ancora ultimata³. Il discorso

¹ Ho consultato la versione digitalizzata dell'esemplare conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, segnatura P.o.it.759. [CNCE 47272, Edit 16]. Un'accurata descrizione bibliografica della stampa è nella tesi magistrale, inedita, di VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560): paratesti, struttura e storia editoriale*, Università degli Studi di Torino, 2020, pp. 29-33. Si veda poi anche (indipendente dal lavoro appena citato) FABIO NELLI DELLA VILLA, *Lodovico Paterno*, Piedimonte Matese, Ass. Storica del Medio Volturno, 2022, pp. 37-42.

² Lo nota, con riferimento specifico al Petrarca-Vellutello a partire dalla seconda edizione (1528), VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., p. 56; ma che l'intitolazione *Il Petrarca* per le edizioni con commento completo si stabilizzi dopo il 1525 – tenendo a mente l'*imprinting* dato dall'Aldina del 1514 – è asserito con buoni argomenti da SABRINA STROPPA, *Come veniva letto il Vellutello nel Cinquecento. Fortuna e fruizione dei commenti al Petrarca volgare*, in *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond. Materiality, Paratexts and Interpretative Strategies*, edited by GUYDA ARMSTRONG, SIMON A. GILSON and FEDERICA PICH, Cambridge, Legenda, 2023, pp. 41-58, alle pp. 43-45.

³ La lettera prefatoria di Mario degli Andini segue la dedica a Filippo II dell'altrettanto sconosciuto Lelio Fortunato: per un'analisi dettagliata del contenuto e della struttura argomentativa

introduttivo dell'Andini si organizza infatti nella sua seconda parte come difesa del giovane autore, provvisto di «maggior modestia», dalla malevolenza dei critici invidiosi⁴, rei di non aver riconosciuto un valore letterario la cui sostanza è essenzialmente quantitativa: l'*enfant prodige* Paterno è superiore o quantomeno pari o prossimo a Petrarca in quanto in minor tempo è stato in grado di comporre un più alto numero di versi, oltretutto dotati di maggiore varietà di *res* e *verba*, intorno a un soggetto analogo. A ogni modo, la precipitosa sostituzione del titolo non riesce a ricucire lo strappo col pubblico, come sembrano testimoniare anche le successive vicende delle *Rime*, riedite accresciute e ampiamente modificate nella struttura a Napoli nel 1564 col più felice titolo di *Mirzia*, cui seguirà nel 1568 a Palermo l'aggiunta di una *terza parte* della *Mirzia* comprensiva di uno scambio epistolare tra autore ed editore (in persona del fratello Luigi Valvassori) risalente al 24 agosto - 1° ottobre 1560 – ma verosimilmente confezionato *ad hoc* in seguito – introdotto da una nota dell'Andini e dichiaratamente volto a dimostrare «la innocenza del Paterno nostro intorno a quel titolo *Nuovo Petrarca*»⁵. Sebbene le missive in questione tentino, a giochi ormai conclusi, di attribuire interamente il titolo *Nuovo Petrarca* a una mossa di *marketing* mal calcolata dell'editore, la critica moderna, cui si accoda chi scrive, è concorde – con l'eccezione di Nelli della Villa – nel ritenere l'autore solidale con tale scelta e, soprattutto, l'opera (completa di rime dei corrispondenti e paratesto) del tutto congruente con la sua prima intitolazione battagliera e innovativa, «soprattutto perché quel testo resta storicamente definito nelle sue proporzioni reali di dimostrazione d'una possibilità “moderna” di esercizio petrarchistico»⁶.

2. In entrambe le emissioni, il frontespizio dell'ed. 1560 dichiara dopo il titolo la struttura interna dell'opera: una distinzione «IN QVATTRO PARTI. | La prima & seconda, in vita & in morte | di M. Mirtia. | La terza de' varij soggetti, & la

dei due pezzi paratestuali rimando ancora a VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., pp. 33-54.

⁴ Tra l'altro, riutilizzando immagini e argomenti della dedica del *Cortegiano* a Miguel de Silva, come mostrato da ROSARIO LANCELLOTTI, *I 'Nuovi Trionfi' di Lodovico Paterno*, in «Napoli nobilissima», LXXVIII (2021), 1, pp. 32-43, a p. 33.

⁵ Per la storia editoriale della *Mirzia*, cfr. VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., pp. 79-91. Le missive incluse nella *Mirzia III* sono state di recente ristampate a cura di FABIO NELLI DELLA VILLA, *La polemica intorno al titolo Nuovo Petrarca vista attraverso lo scambio epistolare tra Luigi Valvassori e Lodovico Paterno*, Piedimonte Matese, Ass. Storica del Medio Volturno, 2022.

⁶ Così Amedeo Quondam in *La locuzione artificiosa. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, a cura di GIULIO FERRONI e AMEDEO QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1973, p. 340. E cfr. ora VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., pp. 48-49 e 54, dove si fa notare «come il titolo scelto per la raccolta del nostro autore non derivi solamente da una semplice strategia editoriale, ma dalla sua stessa articolazione e composizione».

quarta | de' Trionfi» nella quale non è difficile riconoscere l'impronta del Petrarca volgare riordinato da Vellutello⁷ (tenuto a riferimento anche in alcune scelte d'ordinamento, come quella di aprire la terza parte con una canzone politica di cui *incipit*, schema ed estensione sono modellati esattamente su *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*)⁸.

Le rime in vita di Mirzia contano 350 testi, quelle in morte 170 (portando a 520 i componimenti organici alla narrazione lirico-biografica, l'opera vera e propria per Vellutello), quelle dei vari soggetti 273 testi, raggiungendo le 793 poesie per la parte canzonieristica⁹. A fronte di un intero capace di raddoppiare per eccesso e senza sforzo il canzoniere-modello, va notata l'aderenza delle prime due parti di Paterno alle corrispettive petrarchesche secondo l'articolazione data da Vellutello (229+100+37). Anche nel *Nuovo Petrarca* le rime in vita sono poco più doppio di quelle in morte (350+170), e la somiglianza risulta accresciuta dalla consistenza assai prossima delle forme metriche¹⁰. Tuttavia, altrettanto evidente risulta la crescita abnorme della terza sezione (37 vs. 273), incurante delle proporzioni dell'insieme petrarchesco e corrispondente al rafforzarsi, ben cinquecentesco, della componente occasionale-encomiastica, che tradisce la richiesta di riconoscimento e promozione socioculturale sottesa al libro d'esordio di Paterno.

Tale istanza, *in primis* rivolta agli ambienti letterari napoletani, emerge con forza dalle rime dei corrispondenti date in appendice al *Nuovo Petrarca* – oltretutto, ennesima traccia lasciata dalla forma-Vellutello – e distinte tipograficamente in due gruppi. Il primo include 16 sonetti di proposta, tutti inviati da illustri sconosciuti o

⁷ L'impianto vellutelliano della raccolta è stato riconosciuto anzitutto da Luca Milite, il quale lo ha rinvenuto anche nell'ed. 1560 dei *Sonetti et canzoni. Con l'egloghe pescatorie* di Berardino Rota (cfr. BERARDINO ROTA, *Rime*, a cura di LUCA MILITE, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2000, pp. 678-679). ROSARIO LANCELLOTTI, *I 'Nuovi Trionfi' di Lodovico Paterno*, cit., p. 33, ha poi osservato che «la *mise en page* infatti riproduce scrupolosamente quella riservata di solito all'ipotesto [...], con la riproposizione di tutta una serie di elementi paratestuali» comprese le vignette xilografiche (da ricondurre a Nicolò Bevilacqua) che «chiaramente si ispirano ai legni giolitini che accompagnano i numerosi *in-quarto* petrarcheschi impressi nel corso degli anni Cinquanta» e che saranno poi singolarmente reimpiegate nel *Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Vellutello* stampato da Valgrisi, 1560.

⁸ Lo nota anche VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., pp. 68-69.

⁹ Ivi, pp. 89-113 *et passim* per la consistenza esatta delle tre parti e il relativo incipitario, meritevole di dissipare gli equivoci sorti dai dati inclusi in *La locuzione artificiosa*, cit., relativi in realtà alla *Mirzia* 1564-1568.

¹⁰ «Le percentuali complessive delle sezioni "In vita" e "In morte" sono molto simili (sonetti 86,5%, canzoni 5,8%, sestine 2,3%, madrigali 3,5%, ballate 1,1%, ottave liriche o strambotti 0,8%), con un numero leggermente minore per quanto riguarda le canzoni, compensato da quello dei madrigali, a quelle del Canzoniere petrarchesco (sonetti 86,6%, canzoni 7,9%, sestine 2,4%, madrigali 1,1%, ballate 1,9%)» (VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., p. 60).

quasi con la sola eccezione dei due di Laura Terracina. Ben diversa la composizione del secondo gruppo, che conta 13 sonetti di risposta e due ulteriori di Antonio Carafa e Angelo Di Costanzo che, pur non essendo in sé proposte, provocano la replica paterniana qui acclusa, e comprende i più rinomati tra i “signori napoletani” che avevano affollato le antologie veneziane del 1552-1558 (Di Costanzo, Rota, Carafa, Tansillo, Belprato, Terminio). Lo squilibrio di valore fra le due schiere si coglie facilmente, e pare il segno della marginalità di Paterno rispetto all’ambiente poetico partenopeo – senza, peraltro, che la menzione lusinghiera che di lui fa l’ormai quasi settantenne B. Tasso in *Amadigi* C 43, 7-8 (1560) sia sufficiente a provare il contrario; un ambiente capeggiato dalla generazione precedente la sua, cui egli si affida in cerca di legittimazione¹¹.

La struttura vellutellianamente quadripartita del *liber* esordiale di Paterno e le sue dimensioni gargantuesche ci pongono di fronte a un caso pressoché unico nella lirica del Cinquecento di imitazione integrale e massimalista del Petrarca volgare¹²: una declinazione quantitativa dell’*aemulatio* che, a partire dall’equivalenza posta tra copiosità e valore, punta al superamento in ampiezza del testo petrarchesco, di cui sono ripresi e volentieri moltiplicati gli elementi formali più esposti, e a cui ci si accosta preferenzialmente tramite la riscrittura di singoli testi o serie testuali¹³. Si tratta, com’è evidente anche dai risultati poetici, di una strada del tutto antitetica, nel suo binomio di «mirabile artificio e celeste soavità» (ancora l’Andini), esito estremo e ipertrofico, in una parola manieristico, della *dulcedo* di bembiana memoria, a quella percorsa dalla linea più alta e aristocratica del petrarchismo quattro-

¹¹ Tuttavia, né lo sforzo autoaccreditante profuso nel *Nuovo Petrarca*, né la pubblicazione delle *Nuove fiamme* (Venezia, Valvassori, 1561, ora riedite come LODOVICO PATERNO, *Nuove fiamme*, a cura di FABIO NELLI DELLA VILLA, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2023), né la partecipazione ad alcune antologie d’occasione a stampa nel 1561-1565 (di cui dà conto analiticamente VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., pp. 10-16), sembrano aver conferito a Paterno la centralità nel parnaso poetico contemporaneo da lui auspicata; come provano per converso tanto le rime dei corrispondenti della *Mirzia* 1564, accresciute di 13 nomi ma per la maggior parte di scarso peso e perciostesso privi di qualsivoglia potere legittimante, quanto il tentativo di rilancio costituito dalle *Satire di cinque poeti illustri* (Venezia, Valvassori, 1565), dove con l’avallo del solito Andini Paterno colloca sé stesso al vertice della linea Ariosto-Sansovino-Bentivoglio-Alamanni in qualità di poeta satirico esemplare. Al contrario, FABIO NELLI DELLA VITA, *Lodovico Paterno*, cit., p. 35, dà notizia di un passaggio degli *Ecatommitti* di Giraldi Cinzio (a stampa nel 1565) che potrebbe alludere all’astio tributato a Paterno dall’ambiente poetico napoletano: «Seco ha il Paterno, cui tal grazia inspira / Febo, che, piena d’astio e d’aspri sdegni, / la sirena di Napol se ne adira».

¹² L’unico accostamento lecito appare quello con il *Petrarca spirituale* (1552) di Malipiero, su cui cfr. AMEDEO QUONDAM, *Il Petrarca spirituale di Girolamo Malipiero*, in ID., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, Panini, 1991, pp. 203-262.

¹³ Esempio il caso dei metri lunghi e nello specifico delle canzoni, sulla cui tecnica riscrittoria si è soffermata RAFFAELLA CASTAGNOLA, *Metamorfosi di metamorfosi. Rielaborazioni petrarchesche nel canzoniere di Lodovico Paterno*, «Nuova secondaria», XIV (1997), pp. 44-49, con particolare attenzione a I-51, ricalcato fin dall’*incipit* su *Nel dolce tempo della prima etade* (Rvf 23).

cinquecentesco, culminata appena due anni prima nell'esigua e selezionatissima *princeps* veneziana delle *Rime* di Monsignor Della Casa¹⁴.

3. Quanto visto sin qui con l'occhio soprattutto alle prime tre parti del libro d'esordio di Paterno trova ulteriore conferma nella partitura dei *Trionfi*. Se per un verso Paterno articola il proprio sintagma poematico, almeno nelle sue grandi articolazioni, parallelamente a quello petrarchesco, per l'altro non si perita di spezzare la curva originaria di attacco e contrattacco, insieme sinusoidale e ascendente¹⁵, a fini accrescitivi, incuneando tra Castità e Morte la nuova coppia, tuttavia non antitetica, composta da Speranza e Fortuna. Ne risulta una scansione in 8 trionfi e 16 capitoli (3 Amore + 2 Castità + 1 Speranza + 4 Fortuna + 1 Morte + 3 Fama + 1 Tempo + 1 Divinità), accresciuta rispetto a quella del Petrarca-Vellutello e poi delle edizioni moderne, di cui per giunta disarticola la divisione in capitoli dei primi tre trionfi¹⁶.

L'innovazione macroscopica dei due trionfi aggiunti si accompagna all'interferenza di altri modelli¹⁷: per il trionfo di Fortuna, le *Satire* di Ariosto (III, 208-231) possono aver fornito a Paterno l'immagine della montagna come *analogon* della ruota della Fortuna, mentre la canzone 325 dei *Fragmenta* può avere ispirato l'idea di far dialogare l'*agens* con la Fortuna personificata; e si dovrà inoltre tenere conto quantomeno della suggestione fornita dai capp. XXXI-XXXVII dell'*Amorosa*

¹⁴ La categoria di manierismo rinvia immediatamente alla fondamentale interpretazione del *Nuovo Petrarca* data da AMEDEO QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 65-75, oltre all'antologia già citata con Ferroni), che ne ha per primo riconosciuto i tratti retorici qualificanti, al contempo vedendovi uno dei segnali d'avvio di una nuova fase della letteratura napoletana. Circa tale disegno storiografico si tengano però presenti le riserve espresse da GIOVANNI PARENTI, *Vicende napoletane del sonetto tra manierismo e marinismo. (In margine a una recente antologia)*, in «Metrica», I (1978), pp. 225-239, dubbioso se Paterno fosse stato caricato «del peso davvero eccessivo di rappresentare un'intera situazione storico-letteraria».

¹⁵ Così descritta da SIMONE RAFFAELLO PENGUE, *La struttura: attacco e contrattacco, l'armonico duello dei Triumphi*, in *I Trionfi di Petrarca. Indagini e ricognizioni*, a cura di MARIA ANTONIETTA TERZOLI e MURIEL MARIA STELLA BARBERO, Roma, Carocci, 2020, pp. 92-98. Rispettosa della concatenazione petrarchesca è invece l'imitazione giovanile di Thomas More *Nyne pageauntes*, cui accenna ANTONIO CORSARO, *Fortuna e imitazione nel Cinquecento*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 1-4 ottobre 1998), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 429-485, a p. 433.

¹⁶ Il numero di versi di ciascun capitolo presenta poche corrispondenze tra Paterno e Petrarca: 130 versi in entrambi ha *TF I*, 145 *TT* (e, in Petrarca, *TE*, con rinvio allusivo a *Par. XXXIII*, ma il corrispettivo paterniano ne conta 151); mentre i 124 versi del petrarchesco *TF III* sono molto vicini ai 121 di Paterno. Dei *Triumphs* considero la lezione recata tra le altre stampe da *Il Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Vellutello di nouo ristampato con le figure a i Triomphi, et con piu cose utili in varii luoghi aggiunte*, In Venezia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1552 [CNCE 27036, Edit16]. Ho consultato la versione digitalizzata dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

¹⁷ Seguo qui da vicino ROSARIO LANCELLOTTI, *I 'Nuovi Trionfi' di Lodovico Paterno*, cit., pp. 37-39, eccetto che per il riferimento a Boccaccio.

visione boccacciana, presentata esplicitamente dai frontespizi delle stampe cinquecentesche come opera trionfale¹⁸. Tanto per *Tr. Fort.* quanto per *Tr. Sper.* Paterno si mostra poi debitore in misura cospicua di Remigio Nannini, attivo come collaboratore editoriale nella stampa del *Nuovo Petrarca* ma soprattutto traduttore del petrarchesco *De remediis utriusque fortunae* (1549), con alcuni passaggi della cui versione i due trionfi nuovi mostrano di avere chiari punti di contatto.

4. Se, abbandonando la macrostruttura dei *Trionfi* 1560, spostiamo lo sguardo sulla loro narrazione, aiutano a precisare le intenzioni del “Nuovo Petrarca” due punti strutturalmente importanti del racconto dove il motivo del conseguimento della gloria letteraria da parte dell’io narrante compare insieme alla figura di Petrarca. Il *Trionfo d’Amore* prende le mosse dall’apparizione *ex abrupto* di un’«ombra toska», incaricata di attivare immediatamente il palinsesto petrarchesco (corsivi miei)¹⁹:

Quell’ombra toska, ch’al <i>gran tosko amico</i>	
già trionfar mostrò di tanti Amore	
dapoi ch’ascesi furo in luogo aprico,	3
mi disse: «O tu, che nel comune errore	
segui la schiera, e per quant’io conosco	
bramoso sei di ver’eterno onore,	6
se vuoi levarti da quest’aer fosco	
<i>et volar per le bocche de’ mortali</i>	
ti farò qual mai feci al mio buon tosko.	9
Ed altra gente da più duri strali	
ti mostrerò ferita, o morta, o presa,	
col mondo carco d’infiniti mali.	12
Questa, com’io ne stimo, altera impresa	
segui; che né per guida, o per ingegno,	
o pur per arte t’è la via contesa.	15

Si tratta chiaramente dell’anonima guida toscana del *Triumphus Cupidinis* (per Vellutello da identificare in Cino da Pistoia), che senza preamboli si rivolge all’io narrante, non prima però che al v. 1 abbia fatto capolino Petrarca, designato con una trasparente perifrasi. Nella sua battuta d’apertura, la guida attribuisce al narratore – e all’autore dietro di lui – alcuni tratti: è anch’esso uno del seguito d’Amo-

¹⁸ Dati EDIT16 alla mano, alla *princeps* milanese del 1521 seguono le edizioni veneziane di Zoppino 1531 e Giolito 1549, poi 1558, tutte presentanti il poema come successione dei trionfi di Sapienza, Gloria, Ricchezza, Amore e Fortuna.

¹⁹ Per gli estratti dalle cinquecentine, si distingue secondo l’uso moderno tra *u* e *v*, si normalizza l’uso di accenti e apostrofi, si abolisce l’*h* grafica (sia all’inizio che all’interno di parola e nel verbo *avere* dove non necessaria), si normalizza dove necessario alla comprensione la punteggiatura, si sciolgono le abbreviazioni tachigrafiche; mentre sono conservate le oscillazioni nell’uso di scempie e doppie.

re, ma al contempo è ricco di «ingegno» e «arte», nonché animato da una brama di «ver'eterno onore», cioè dal desiderio di gloria letteraria²⁰. Petrarca ricompare al v. 9 in quanto modello reso superabile dall'aiuto della stessa guida, subito concretizzato nella sua decisione di mostrare al protagonista altre, nuove schiere di vinti amorosi, espressa ai vv. 10-12 con trasparente variazione su *TC I*, 28-30²¹. Come poi precisato dalla stessa guida ai vv. 64-66, il primo capitolo passerà in rassegna coloro «che fè non volse, onor, sangue o pietate, / da la lor non concessa e torta via, / né ragion di natura e d'onestate»: in ordine, i responsabili di amori contro la propria fede, incestuosi, con animali, con vegetali, con esseri inanimati, omosessuali.

Petrarca, additato come *exemplum* insigne (insieme a «l'altro, al cui gran nome / par che 'l gran Pado reverente assorga», forse un'allusione a Dante), ricompare ai vv. 100-101 di *Tr. Sper.*, la cui seconda sequenza (dal v. 60) è occupata da una meditazione dell'*agens* dapprima sul proprio passato amoroso e poetico, interamente sotto il dominio di Mirzia, poi (dal v. 91) sul proprio futuro, che gli appare dominato dal medesimo connubio di dedizione all'amata scomparsa e conseguimento della gloria poetica:

Et già sarei di questo carcer fuora, se non sperassi di tenerla viva qua giù mill'anni e altrettanti ancora.	93
Spento e fuor di desir forz'è ch'i' viva sol di speranza, e chieggia, e tenti, e brami giunger contento in non molt'anni a riva.	96
Poi cinto il capo de gli amati rami in strana guisa e meraviglia i' sorga di novo al mondo, e pianga, e canti, e ami.	99
Tal già l'abitator de l'umil Sorga <i>fra noi si mira</i> , e l'altro, al cui gran nome par che 'l gran Pado reverente assorga.	102
Vomer di penna, che bel viso e chiome di mano in mano adorni: o quanti furo felici lasserà le costui some.	105
Et poco mi parrà noioso e duro l'ultimo passo, di che 'l mondo geme, sendo di mortal vita allor sicuro.	108

²⁰ Che la posta in gioco sia questa è confermato dal ricomparire dell'espressione del v. 8 in *Tr. Fam.* III 1-6, là dove entrano in scena le schiere dei letterati illustri: «A pena eran passati i chiari spirti / che s'acquistar con l'arme onore eterno / quand'altri cinti di bei lauri e mirti / vidi le tempie; e aver morte a scherno / *volando per le bocche de' mortali* / autunno, state, primavera e verno».

²¹ La guida petrarchesca esaurirà in realtà la sua funzione con *Tr. Am.*, per poi essere sostituita da altre figure o voci funzionalmente analoghe, secondo una valorizzazione della componente pedagogica dei *Triumphs* su cui ha ragionato ROSARIO LANCELOTTI, *I 'Nuovi Trionfi' di Lodovico Paterno*, cit., pp. 34-36.

Un'allusione alla poesia petrarchesca, anche qui posta da Paterno in ideale continuità con la propria, torna poco dopo, al v. 109, dove il narratore comincia a svolgere il *topos* di lunga tradizione dei nomi degli amanti incisi, qui nella cortecia del mirto in tutti i *loci amoeni* definiti proprio dal soffiare di una petrarchesca «l'aura». È il preludio ai versi finali, dove l'ambizione e l'anelito di fama letteraria, per quanto coperti dal desiderio di eternare Mirzia defunta, sono espressi a chiare lettere da una voce qui coincidente, quasi senza filtri, con quella dell'*actor*:

Ovunque l'aura spira e l'onda freme scolpit[i] in leggiadretto e verde mirto, che di gelo o di nube ira non teme,	111
leggeransi i duo nomi, e vago spirto intorno mostrerà com'altri possa de la gloria trovare il camin'irto.	114
Ciò non è fatto ancor, ma pria ch'in fossa tempo mi snervi, di compirlo i' cerco per altamente illuminar quest'ossa,	117
se pur con prezzo il mio sperar non merco.	

5. Quanto ai mezzi coi quali conseguire tale gloria, si è già detto di come Paterno punti tutto su un'imitazione integrale del Petrarca volgare, retoricamente votata all'amplificazione e al mutamento per *adiectio*. A questo fine mira ovviamente l'addizione dei trionfi di Speranza e Fortuna, più in piccolo l'allungamento di singole pericopi tratte dal testo-modello. Per osservare da vicino un caso esemplare di questa seconda modalità, prendiamo in considerazione la redazione 1564 dei *Trionfi* (su cui cfr. §10), nella quale Paterno include l'equivalente di TC IV, assente nel testo del 1560²². Per darvi forma egli cuce un vero e proprio *patchwork* di pezzi dell'originale: le terzine 1-2 presentano l'attacco narrativo, riempiendo due lacune della prima redazione relative rispettivamente all'innamoramento del protagonista e al suo arrivo, insieme al corteo amoroso, nel regno di Venere; le tt. 3-14 recano un'aggiunta al catalogo dei poeti amorosi moderni di *Tr. Am.* III 64-102 [1560], su cui cfr. §6; le tt. 15-19 mutano porzione ipotestuale di riferimento, rifacendo la descrizione dell'enigmatico arco trionfale d'Amore di TC IV, 139-153; infine, dopo una terzina di transizione (la n. 20), i vv. 61-130 assumono a propria base la lunga catena anaforica di TC III, 151-184:

Da indi in qua so quai gravose pene sente chi per amar sol nacque al mondo et com'egli sperando è fuor di spene.	63
--	----

²² Di questa edizione (identificativo CNCE 31433, Edit16) ho consultato l'esemplare conservato presso la Biblioteca del Seminario vescovile e della Facoltà teologica del Triveneto (Padova) con segnatura 500.FORC.I.6.-13.1 e 13.2.

I Trionfi del "Nuovo Petrarca"

Et so quanto è terribile e profondo quest'amaro d'amor fallace mare, dove non spira mai fiato secondo.	66
So come vien ch'altri a sue spese impare far guerra, e pace, e tregua in un momento, et pelo, abito, e ciel poscia cangiare.	69
So come del suo male altri è contento [...]	
Com'è gradito il fuoco, e caro il gelo, e 'l fel com'è soave; e perché sempre a torto od a ragione io mi querelo.	117
Come spesso un desio caldo si tempre col suo contrario, e 'l suo contrario come spesso da quel desio caldo si stempre.	120
[...]	
In somma so quel che non è creduto se non da chi per manifesta prova l'abbia con gli occhi suoi, com'io, veduto: et mal per uom, ch'in forza altrui si trova.	129

Secondo la lezione del Petrarca-Vellutello (edizione Giolito 1552), l'anafora di «[hor/a] so» occupa le ultime 13 terzine del capitolo e presenta «so» in attacco alle prime 9, «[e] come» nelle due successive, infine «in somma so» e di nuovo «e so» nelle due conclusive. Nell'imitazione a volo radente di Paterno, la serie anaforica riempie le tt. 21-43 e presenta «so» in attacco alle prime 18 terzine (con qualche eccezione), «come» nelle quattro successive e «in somma so» nella terzina conclusiva: la figura è replicata perfettamente nella sua articolazione e quasi raddoppiata nell'estensione.

Riprendendo in mano la prima redazione, un ulteriore procedimento amplificante consiste nell'ingigantimento, con annessa rifunzionalizzazione, di un dettaglio minimo del sintagma petrarchesco. Tale ingrandimento, affine alla *descriptio*, colpisce esemplarmente le figure di Orfeo e Pindaro, incluse da Petrarca nella prima parte del proprio catalogo di poeti d'amore (TC IV, 13-18), che Paterno recupera e disloca per farne l'equivalente dei personaggi parlanti di Massinissa e Seleuco in TC II. Tuttavia, il contesto di *Tr. Am. II* è tematicamente nuovo: i due lirici si staccano dalle schiere dei dediti all'amore pederastico (in continuità con gli amori omosessuali che chiudevano il cap. I), dopo che un breve elenco di letterati greci e latini si è interrotto sulla triade illustrissima di Socrate, Platone e Virgilio, che l'*agens* scorge «più chiari assai che l'oro, / con dritto e moderato affetto amare» (vv. 22-23). Solo allora la visione isola la figura di Pindaro e del giovinetto che lo accompagna (vv. 25-39), Teossenno, di cui il grande lirico, dopo essere stato chiamato per due volte dal protagonista, chiarirà l'identità a uso suo e dei lettori. Dopo la sua battuta (vv. 40-54) e la replica tra sé e sé dell'*agens* (vv. 55-57), il campo

visivo di quest'ultimo è presto ingombrato dalla figura di Orfeo che, dopo essersi presentato (vv. 61-63), racconta distesamente la catena delle proprie sofferenze amorose (vv. 67-102). Il dettaglio degli amori pederastici seguiti alla seconda perdita di Euridice (vv. 91-96) trova un preciso riscontro in *Metam.* X, 83-85, palesando come qui Paterno stia seguendo la versione ovidiana del mito:

Ma visto non poter più ritornarla su l'aria nostra, né volendo insieme con morte volontaria seguirla,	93
d'altro amor, d'altro laccio, e d'altra speme ingombrai l'alma, e per le tracie valli in ciò durai fin a le notti estreme.	96
Poi le madri ciconie, in caldi balli la testa mi troncar, ch'in giù tingendo de l'Ebro i torti andò freddi cristalli.	99
Così fra questa turba ognior piangendo vo mie sventure, e de' dogliosi accenti le selve, i fiumi e i campi ognior empiendo.	102

6. Dopo quella, prioritaria e multiforme, dell'amplificazione, una seconda importante modalità di riscrittura del palinsesto petrarchesco è costituita dall'aggiornamento delle rassegne esemplari²³. Un capitolo interessato dal fenomeno in misura consistente è *Tr. Cast.* II, dove tra l'altro Paterno si serve per la propria *mise à jour* delle donne probe di una fonte precisa: il *Libro di m. Gio. Boccaccio delle donne illustri, tradotto per messer Giuseppe Betussi*, il volgarizzamento del *De mulieribus claris* stampato più volte a partire dal 1545 e comprensivo di una serie di *addizioni* betussiane²⁴, dalle quali sono prelevate ben tredici delle ventidue figure femminili elencate in *Tr. Cast.* II, 7-54 e tutte e dodici quelle menzionate ai vv. 79-106.

Ancor più interessante per chi si sia messo sulla traccia delle ragioni che guidano l'operazione del "Nuovo Petrarca" è però l'aggiornamento cui Paterno sottopone il catalogo dei poeti amorosi moderni (*TC* IV, 28-69) in *Tr. Am.* III, 64-102. La menzione iniziale di Dante apre alla definizione di Petrarca e Boccaccio quali «quegli eterni / duo lumi, anzi occhi de la toska lingua» (vv. 67-68), e la metafora luminosa è subito ripresa a proposito di Bembo, la portata del cui magistero letterario risulta però diminuita dalla scelta di una sintassi limitante, giacché ai raggi

²³ Su cui già si insiste in ROSARIO LANCELLOTTI, *I 'Nuovi Trionfi' di Lodovico Paterno*, cit., p. 33.

²⁴ Cfr. LUCIA NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Roma-Padova, Antenore, 1992, pp. 36-43 e 47-54, e il più recente bilancio di VINCENZO CAPUTO, *Una galleria di donne illustri. Il De mulieribus claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, in «Cahiers d'études italiennes», VIII (2008), pp. 131-148.

dei due lumi «non solo er'a scaldarsi il padre Bembo / ma quanti inanzi, o poscia i' ne mirai» (vv. 77-78). Ecco allora comparire due gruppi di poeti, il trapasso fra i quali è segnalato dal possessivo «nostri» come in *TC IV*, 59:

De più moderni ancora un folto nembo, chi ferita la testa, e chi le spalle, chi tronchi avere i piè, chi foco il grembo.	81
Non tanti in Canne il perfido Anniballe ferì, né tanti occhio mai Filisteo di Terebinto vide entro la valle,	84
fra quai scorgeasi 'l Sasso, e 'l Tebaldeo più glorioso, e poscia il Serafino, e 'l Cariteo con loro, e 'l Caviceo.	87
Olimpo andava a quei molto vicino, ch'onorò col suo dir Sassoferrato et amò come volse il suo destino.	90
Boscano infra gli Ispani il più lodato vidi; e Francesi, e Greci, e Alemanni cantar con altra lingua e altro fiato.	93
I nostri riconobbi al volto, a i panni smarrita aver la strada, e di lontano mover le forze al ver'onore, e i vanni,	96
l'Arcipoeta, e Siculo, e Silvano, Filocalo, e Anisio; e chi del sole Geloso scrisse; e vidi Angeriano.	99
L'abbate di Gaeta ancor si dole de l'Elefante e di sé stesso al fine, che senza testa coronar si vuole.	102

Il primo gruppo ritagliato all'interno del vastissimo insieme dei cantori d'amore «più moderni» è piccolo ma di ampia portata: include in maggioranza italiani, esponenti della lirica cortigiana e popolare fra tardo Quattro e primo Cinquecento (ivi incluso un prosatore quale Caviceo), e in ultima posizione, come solo straniero, lo spagnolo "italianato" Juan Boscán. Degni di nota la relativa arretratezza cronologica del gruppo, che esclude la generazione di Paterno e quella precedente, e l'orientamento pre- e antibembiano dei nomi italiani, anche solo stando alla censura che su quella stagione letteraria avevano esercitato le *Prose*. Paterno sembra insomma esplicitare la propria consentaneità a una linea poetica diversa e avversa a quella aristocratica bembiana, facente capo alla copiosità e facilità di vena, alle acutezze, al ludismo verbale della lirica centro-settentrionale a cavaliere del 1500. Caratteri in parte simili presenta il drappello dei napoletani (vv. 94-102), comprensivo di Britonio («chi del sole / Geloso scrisse») e incorniciato da due poeti-giullari riconducibili all'ambiente di Leone X, Camillo Querno l'Arcipoeta e l'abate di Gaeta, sulla cui poesia Paterno formula però un giudizio negativo a prima vista

non facile da motivare. Diventa più semplice intenderlo quando lo si svela come giudizio riportato, dato che esso coincide quasi perfettamente, per sei degli otto nomi, con una diagnosi di Sannazaro ricordata da Paolo Giovio in una sua lettera a Girolamo Scannapieco stampata nelle *Lettere vulgari* a cura di Lodovico Domenichi (ed. princeps 1555):

Io non vi dico quello che [Sannazaro] diceva dello abate Anisio, dello Angiriano, del Brittonio, del Filocalo, del Silvano e dello Archipoeta, perché questi tali non fanno al proposito nostro; perché esso gli metteva in un'altra bossola di poeti e non nella prima, nella quale meritatamente pareva che volesse star solo, come volle stare il Pontano nella sepoltura²⁵.

Al pari di Sannazaro, stranamente o meglio tendenziosamente escluso dal catalogo del 1560 insieme ai migliori lirici napoletani attivi negli anni Venti-Cinquanta del Cinquecento (gli stessi che però sono destinatari di testi di corrispondenza)²⁶, Paterno sembra insomma volersi implicitamente collocare nel *pantheon* napoletano a lui coevo in uno splendido isolamento. Più in generale, il catalogo dei poeti incluso nella prima redazione risponde a una strategia insieme polemica e autopromozionale dalla quale traspaiono chiaramente le rivendicazioni e le ambizioni non da poco del “Nuovo Petrarca”. Proprio in virtù di ciò, risulta rivelatrice l'aggiunta al catalogo dei «moderni scrittor» collocata da Paterno nel ripristinato cap. IV del *Trionfo d'Amore* [1564], vv. 7-36:

<i>Di moderni scrittor</i> fiamme leggiadre scorgeva a cento, a mille: o di che clima uscian sì folti in ben composte squadre?	9
De' quai dirò qualch'uno: io vidi in prima preso menar fra gli altri il gran Pontano, di cui fè sempre Amor cotanta stima.	12
Marullo sen' già seco a mano a mano; presso era d'ogni laude, Accolti, degno, poi l'uom cui nome diè Montepulciano.	15
Né lunge da costor l'altero ingegno Pico, insieme col Pio; Giacopo ancora Sannazar apparea di gloria pregno.	18
Et Bembo, ch'è più chiaro e vivo ogniora, sorgea con un Trifon, novo Anfione, et con Gravina, e Molza, e Cotta in fuora.	21

²⁵ *Pauli Iovii Opera*, cura et studio Societatis historicae Novocomensis denuo edita, I. *Lettere*: (1514-1544), a cura di GIUSEPPE GUIDO FERRERO, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello stato-Libreria dello stato, 1956, p. 177.

²⁶ Cfr. §2.

I Trionfi del "Nuovo Petrarca"

Miraivi 'l Mozzarello, il Castiglione, Vida, Marco Cavallo, e fra costoro Giulio Camillo, il Torre, il Guidiccione.	24
Navaier novi rai giungeva al coro, et pareva che strettezza avesse interna col veramente dotto Fracastoro.	27
Eranvi ancor là ver la parte inferna quei ch'ebbero in suo' dir più basso stile: il Sanga, il Mauro, l'Ardelingo, il Berna.	30
Volgendo gli occhi in qua, vidi 'l gentile, vario, vago poeta, e pieno, e grave, che negli erranti amor nullo ha simile,	33
Lodovico Ariosto: o che soave, o che sonora tuba; ei vada, o stia, a piè, a cavallo, in soda terra o in nave.	36

La seconda rassegna poetica risulta più cospicua (25 autori), più avanzata cronologicamente (con ampio spazio dato alla lirica della prima metà del Cinquecento) e più capiente e varia (si veda l'inclusione dei neolatini Vida, Navagero, Fracastoro e dei berneschi), ma soprattutto la sua logica interna – a cominciare dalla collocazione *dulcis in fundo* dell'altro Ludovico, Ariosto – ne tradisce la stretta dipendenza dal catalogo di *Orl. Fur.* XLVI 12-17, da cui Paterno preleva ben 13 nomi, ivi comprese le due coppie Gianfrancesco Pico della Mirandola-Alberto Pio da Carpi e Giovanni Battista Sanga-Francesco Berni²⁷. La filigrana ariostesca si intreccia con la volontà di ristabilire alcuni valori condivisi abbassati in precedenza (Bembo) oppure addirittura espunti dal quadro (Sannazaro): segno di un parziale ritorno all'ordine, dunque, che però non impedisce a Paterno di perpetuare la surrettizia esclusione della maggiore lirica partenopea a lui coeva.

7. Il gesto della riscrittura comporta l'ideale sovrapposizione dei due sintagmi poematichi, che possono quindi procedere in parallelo oppure divergere uno dall'altro. Il rapporto così creatosi è solido – e in una certa misura più vincolante di quello che lega le due parti canzonieristiche, giusta la loro natura di *fragmenta* – e al contempo assai libero, mai costrittivo, tanto nel grande, come mostrano l'interpolazione dei due trionfi aggiunti e la caduta di capitoli petrarcheschi o al contrario l'innesto di capitoli nuovi, quanto nel piccolo, dove le sequenze di versi e terzine e le singole tessere narrative e catalogiche possono sì dialogare direttamen-

²⁷ *Orl. Fur.* XLVI 12, v. 8 «Marco Antonio Flaminio, il Sanga, il Berna» e 17, v. 2 «di sangue e d'amor giunti, il Pico e il Pio». Oltre a questi, sono prelevati dall'elenco ariostesco Bernardo Accolti, Trifon Gabriele, Molza, Navagero, Fracastoro, Giulio Camillo Delminio, Girolamo Vida, e soprattutto Bembo e Sannazaro, disgiunti nel poema ariostesco (rispettivamente a 15, vv. 1-4 e a 17, vv. 5-8), disposti a specchio e congiunti in Paterno.

te con i loro corrispettivi nell'ipotesto per somiglianza, opposizione, variazione, aggiornamento, ecc., ma anche risultare dislocate in altri punti del sintagma e spesso fuse con altre sequenze e tessere originariamente non contigue (così le figure di Pindaro e Orfeo, così il *collage* costituito da *Tr. Am.* IV [1564])²⁸. Ciò detto, la costruzione parallelistica di una pericope risulta capace di sollecitare fortemente il lettore cinquecentesco come quello odierno:

Da poi che *Morte* trionfò nel volto
 che di me spesso trionfar solea,
 e fu del nostro mondo il suo sol tolto, 3
 partissi quella dispietata e rea,
 pallida in vista, orribile e superba,
 che 'l lume di beltate spento avea; 6
 quando, mirando intorno *su per l'erba*,
 vidi da l'altra parte giunger *quella*
che trae *l'uom* del sepolcro e 'n vita il serba. 9
 Qual in sul giorno l'amorosa stella
 suol venir d'oriente inanzi al *sole*,
 che s'accompagna volentier con ella, 12
 cotal *veniva*. E or di quali scuole
 verrà il maestro che descriva a pieno
 quel ch'io vo' dir in semplici parole? 15
 Era d'intorno il ciel tanto sereno
 che per tutto 'l desio ch'ardea nel *core*
 l'*occhio* mio non potea non venir meno. 18
 Scolpito per le fronti era 'l valore
 de l'onorata *gente*, dov'io scorsi
 molti di quei che legar vidi Amore. 21

(Petrarca-Vellutello, *TF* I, 1-18, ed. Giolito
 1552, cc. 191r-v)

Correa *Morte* a i lasciati orridi sassi,
che quella, che fa *l'uom* vivo per fama
 le tenea dietro a gloriosi passi. 3
 Non altramente suol dogliosa o grama
 fuggir l'ombra notturna inanzi a Clori,
 che dal sonno e da l'acque il *sol* richiama. 6
 Ell'ardita *venia* d'imperatori
 cinta e eroi passati, e di presenti,
 in bella schiera *su per l'erba* e i fiori. 9
 Non vide *occhio* mortal tante mai *genti*
 raccolte insieme; e non vedrà mai forse,
 finché sian tutti in guerra gli elementi. 12
 Qual meraviglia allor presta mi corse
 nel *cor*, che trionfar vidi quell'alme
 per secoli cotanti in là trascorse, 15

(Paterno, *Nuovo Petrarca*, *Tr. Fam.* I, 1-15)

Come rivelano già a uno sguardo rapido le numerose riprese lessicali (in corsivo), l'*incipit* paterniano di *Tr. Fam.* I, 1-15 si sviluppa chiaramente sulla falsariga del corrispettivo petrarchesco (*TF* I, 1-21), contraendolo. Rinunciando a fornire l'antefatto che in Petrarca occupava la prima terzina (Laura-Pudicizia vinta da Morte), Paterno compatta ai vv. 1-3 i vv. 4-9 petrarcheschi, senza però accontentarsi di conservare la simultaneità tra allontanamento di Morte e avvicinamento di Fama, bensì unendo le due azioni in quella della rincorsa. La sua t. 2 ospita poi una similitudine celeste che varia quella dei vv. 10-13 di Petrarca, per di più sanando l'inarcatura che faceva debordare la figura e il periodo oltre il limite della quarta

²⁸ Su cui cfr. §5.

terzina. La t. 3 di Paterno fa spazio al colpo d'occhio sul corteo di Fama, anticipato rispetto al testo petrarchesco (t. 7). Nella t. 4 l'*agens* rimarca l'eccezionalità dello spettacolo, in corrispondenza con la t. 5 di Petrarca ma senza tuttavia (e *pour cause*?) dare spazio al motivo dell'inadeguatezza dei mezzi stilistici a disposizione, così come lo *stupor* che riempie il cuore dell'io (t. 5) è diverso dall'ardente desiderio di guardare che deve cedere all'eccessivo splendore del cielo, fino al collassare dello sguardo, presente nel testo petrarchesco (t. 6).

La scrittura in parallelo può altresì comportare un capovolgimento semantico non privo di risvolti polemicì e auto-affermativi:

Pien d'infinita e nobil meraviglia
presi a *mirar* il buon popol di Marte:
ch'*al mondo* non fu mai simil famiglia.
Giungea la vista con l'antiche *carte*;
ove son gli alti nomi, e i sommi pregi;
e sentia nel mio dir mancar gran *parte*.

(Petrarca-Vellutello, *TF* II, 1-6, ed. Giolito
1552, c. 196r)

Tutto a *mirar* gli antichi spirti attento
che s'acquistar con l'arme onore *al mondo*
er'io, quand'una voce in aria sento:
«Giungi la vista col moderno pondo
de le più fresche *carte*: è del passato
spesso il presente in *parte* più giocondo».

(Paterno, *Nuovo Petrarca*, *Tr. Fam.* II, 1-6)

Le riprese lessicali in posizione identica o spostata rendono palese la sovrapposizione dei due esordi – anche se l'intervento della voce anonima che interrompe lo stato assorto dell'io deriva a Paterno dall'*incipit* del contiguo *TF* III, 1-3 – qui però risolta in contrapposizione. Dalla contemplazione delle glorie romane, i due *agentes* traggono infatti conseguenze divergenti: se l'io narrante petrarchesco coglieva l'insufficienza del proprio dire rispetto ai resoconti antichi delle biografie illustri, l'io paterniano invece è invitato a rivolgere l'attenzione alle glorie presenti, spesso più alte delle passate, in un vero e proprio capovolgimento modernista dell'ideologia classicista attiva nel testo-modello, che oltretutto consuona con gli argomenti difensivi dell'avviso dell'Andini ed è congruente con l'aggiornamento delle rassegne esemplari.

8. Un confronto più sistematico tra gli *incipit* di capitolo dei *Trionfi* 1560 e quelli dei *Triumph* può illuminare meglio il funzionamento della testualità paterniana sia in sé che nei suoi rapporti privilegiati ma non esclusivi col modello petrarchesco. Nel dare forma ai propri esordi, Petrarca si confronta con il campionario di mosse iniziali offerto dalla *Commedia* e sceglie di restringerlo in maniera significativa ai soli *incipit* narrativi²⁹. Una simile restrizione, che certo dipende in

²⁹ Per la tecnica incipitaria dantesca mi rifaccio alla sintesi di LUCA SERIANNI, *Gli incipit della Commedia*, in «Rivista di studi danteschi», XIX (2019), 1, pp. 21-39, il quale, sulla scorta

prima istanza dalla forte disparità di dimensioni tra le due opere (fatto che tra l'altro impone di procedere con estrema cautela alla loro comparazione su ogni livello), va però forse anche ricondotta alla necessità di compensare il minor grado di narratività che caratterizza i *Triumphs*, dove è essenziale deputare l'inizio (così come la fine) di ciascun capitolo alla ripresa e continuazione del racconto. All'interno della famiglia degli esordi narrativi, poi, Petrarca opera un'ulteriore restrizione, limitando in sostanza il proprio catalogo a pochi tipi ricorrenti. Il più frequente, con cinque occorrenze, è quello con *cum inversum* (TC I e II, TM II, TF I e III), seguito (tre occorrenze) dal tipo con periodo ascendente aperto da una subordinata temporale in rapporto di anteriorità con la principale (TC IV, TP, TE), cui è possibile riportare anche TF II, dove la subordinata recante l'azione trapassata espande un sintagma aggettivale anteposto (vv. 1-3, con principale al v. 4). L'omogeneità è ancora maggiore se si pensa che le due strutture, sintatticamente rovesciate, condividono la medesima scansione informativa: la prima frase ospita l'evento secondario (e sovente già noto) situato sullo sfondo, la seconda l'evento saliente posto in primo piano che fa scattare in avanti la narrazione³⁰.

Altre somiglianze contribuiscono poi ad avvicinare tra loro gli esordi petrarcheschi: in sei casi, il recupero dell'evento secondario dal capitolo precedente con effetto di allacciamento narrativo tra capitoli contigui; in tre casi, il carattere "discorsivo" del primo evento saliente, che coincide con un inserto di discorso diretto introdotto da un *verbum videndi* o *audiendi* (ma vi sono anche due casi di processi visivi – non omogenei tra loro – introdotti da *verbum videndi*); la presenza di parallelismi formali e ripetizioni lessicali tra *incipit* sia contigui (TC II-III, TF I-II) sia distanti (TC III-TF II). Il periodo incipitario risulta normalmente distribuito su due terzine³¹, con conseguente collocazione della forma verbale che reca il primo evento saliente nella seconda terzina, seppure con una certa varietà nei posizionamenti³².

di precedenti contributi di Luigi Blasucci (in partic. cfr. LUIGI BLASUCCI, *Per una tipologia degli esordi nei canti danteschi*, in «La Parola del Testo», IV (2000), pp. 17-45), organizza la propria tipologia attorno all'opposizione tra esordi di canto narrativi e non narrativi. Sull'inizio del poema petrarchesco in modo più approfondito, cfr. MARINA RICCUCCI, *L'esordio dei Triumphs: tra Eneide e Commedia*, in «Rivista di letteratura italiana», XII (1994), pp. 313-349.

³⁰ Sul *cum inversum* cfr. la messa a punto di FRANCESCO BIANCO, *Il cum inversum fra italiano antico e moderno*, in *Actes del 26é Congrès de Lingüística i Filologia Romàniques* (València, 6-11 de setembre de 2010), editado por EMILI CASANOVA HERRERO, CESÁREO CALVO RIGUAL, Berlin, de Gruyter, 2013, pp. 3213-3224. Unicamente TM I presenta una scansione semantico-informativa opposta, anteposando l'evento saliente che aziona la macchina narrativa (Laura-Pudicizia che torna dalla guerra) all'evento secondario, qui già avvenuto (Laura che ha trionfato su Amore) e per questo confinato entro una subordinata temporale-causale retta dal gerundio passato «avendo avuto».

³¹ Fa eccezione l'occorrenza di TM II, dove esso risulta ritardato alle tt. 3-4 per la presenza, nelle tt. 1-2, di una perifrasi cronologica designante le ultime ore della notte successiva alla morte di Laura, adottando un modulo incipitario caro a Dante come già fatto per l'esordio del poema (tt. 1-2).

³² A fronte di otto occorrenze di verbo situato nella seconda terzina, per tre volte esso è collocato in attacco al quarto verso, per due volte in attacco al quinto verso, per tre volte a mezzo il

9. Nella sequenza allungata dei *Trionfi* 1560 di Paterno, la presenza di ben 13 esordi narrativi su 16 depone a favore di una stretta aderenza alle indicazioni dell'ipotesto. Più precisamente, ai suoi tratti "medi" e dunque più esposti, come risulta chiaro dal fatto che di questi 13, 8 presentano *cum inversum*, fra i quali spicca *Tr. Mort.*, dove, con mosca ritardante analoga a quella di *TM II*, la comparsa del «quando» è posticipata all'inizio della quinta terzina (v. 13) dalla descrizione del *locus amoenus* che fa da teatro al riposo dell'io (t. 1) e dalla sua allocuzione patetica all'amata scomparsa (tt. 2-4). Logicamente assimilabile al *cum inversum* risulta inoltre l'esordio di *Tr. Div.*, dove un periodo disteso su quattro terzine allinea una principale e una coordinata alla principale entrambe con verbo all'imperfetto, seguite da una terza coordinata (alla quale è interposta una gerundiale) recante l'evento saliente al passato remoto. In quello che potrebbe essere letto come un gesto di semplificazione e riorientamento banalizzante dell'ipotesto, il primato accordato al *cum inversum* va insieme alla rinuncia a investire sul secondo modulo privilegiato da Petrarca, l'esordio con subordinata temporale anteposta. Ne rinvengo solo un'occorrenza in *Tr. Cast. I*, 1-6, in cui l'evento secondario anteriore introdotto da «poi che» coincide altresì con una delle due attestazioni di perifrasi cronologica incipitaria (due come nei *Triumphs*, e come lì incentrate sul passaggio notte-giorno): «Poi che del novo dì la bionda Aurora / in ciel mostrossi co' bei crini adorni / de' fior, che desti avean Favonio e Flora, / com'in pittura, u' l'occhio indietro torni / et vada inanzi 'l piè, gran donna vidi»³³.

Non riconducibili ai tipi maggiori appaiono tre casi: l'esordio dell'opera; l'incipit di *Tr. Am. III*, con «benché» concessivo in attacco e verbo della principale all'inizio del v. 4 («io stava»), secondo una scansione identica all'esordio di *Purg. III* (v. 1 «avvegna che», v. 4 «i' mi ristrinsi»); l'esordio di *Tr. Temp.*, che nelle tt. 1-2 dispone senza preparazione l'evento saliente, costruendolo sintatticamente come incatenatura di principale e consecutiva forte. Ma in entrambi questi ultimi casi si ripresenta una costante incipitaria già vista in Petrarca e che Paterno mostra di aver tesaurizzato: la coincidenza del primo evento saliente con un evento discorsivo risultante in un inserto di discorso diretto. Sempre sul fronte delle costanti trasversali, Paterno fa poi sua la tendenza ad aprire il capitolo con un periodo disteso su due terzine, la scansione bipartita che dall'evento di sfondo conduce a quello in primo piano, la presenza di un gancio narrativo gettato indietro al capitolo precedente

quinto verso. A essere piuttosto varia è però soprattutto la semantica dei verbi (*scaldare, trarre, dire, domesticare, prendere, tornare, giungere*, ecc.), fra i quali si conta una sola occorrenza di *verbum videndi* (*TT*, 5), con il sole che si guarda intorno. Un secondo *verbum videndi* che identifica la prima azione saliente è in *TF I*, 8, dove l'*agens* vede la personificazione della Fama.

³³ L'aurora qui menzionata direttamente da Paterno era designata tramite perifrasi mitologica da Petrarca come «fanciulla di Titone» (*TC I*, 4-6) e «la bianca amica di Titone» (*TM II*, 1-6). Si noti poi la contaminazione dei vv. 5-6 con l'*explicit* del capitolo subito precedente nella sequenza petrarchesca (*TC IV*, 165-166).

(per sette volte). Una somiglianza formale tra *incipit* contigui è poi coglibile almeno in un caso: *Tr. Fam.* II, 1-3 «Tutto a mirar gli antichi spirti attento / che s'acquistar con l'arme onore al mondo / er'io, quand'una voce in aria sento»; *Tr. Fam.* III, 1-4 «A pena eran passati i chiari spirti / che s'acquistar con l'arme onore eterno, / quand'altri cinti di bei lauri e mirti / vidi le tempie, e aver morte a scherno».

Un rapido sguardo alla collocazione della forma verbale coincidente sul piano semantico-informativo col primo evento saliente del capitolo ci mostra un Paterno ricorsivo al limite del formulare, ben oltre l'esempio petrarchesco, come se la mano meno salda si traducesse in un controllo più forzato dei materiali linguistici: per dieci volte il verbo compare nella seconda terzina, per sette volte in attacco al v. 4 e in sei casi si tratta di un *verbum videndi* (quasi esclusivamente *vedere* e *mirare*). In due di essi l'oggetto della visione è l'entità trionfante personificata, mentre negli altri quattro consiste nella nuova serie di *exempla* (inquadrata dal colpo d'occhio che la coglie in generale, senza ulteriori distinzioni) o nella figura che per prima emerge da essa. Se nel complesso Paterno si dimostra ben attento a cogliere le movenze semantiche e sintattiche degli esordi petrarcheschi, imitati molto da vicino in diversi loro tratti qualificanti, d'altro canto trapela già dagli *incipit* l'ulteriore contrazione cui Paterno sottopone la componente narrativa dei *Triumph*i, sacrificandola alla visione allegorica e alla catalogazione erudita – seppure con eccezioni di rilievo, per esempio i dialoghi con Pindaro e Orfeo.

Resta però da dire qualcosa dei tre esordi non narrativi dei *Trionfi* 1560, due dei quali almeno paiono situarsi sotto l'influsso della *Commedia* – come già l'attacco concessivo di *Tr. Am.* III³⁴. Mi riferisco a *Tr. Sper.* 1-3 (apostrofe ai «fallaci pensieri», corrispondente al terzo tipo di esordio non narrativo individuato da Serianni)³⁵ e a *Tr. Fort.* IV, 1-6 (appello dell'autore al lettore, quarto tipo)³⁶, che forse non casualmente delimitano le soglie dell'unica parte non petrarchesca del poema paterniano: proprio là dove diverge dal modello primario, esso può trovare riparo sotto l'egida del protomodello dantesco – ma la presenza di Dante è certo più capillare e andrebbe indagata a fondo.

10. La portata massimalista, radicale e innovativa dell'emulazione petrarchesca attuata con i *Trionfi* del 1560 si coglie ancor meglio se confrontata con la seconda

³⁴ Non però quella sorta di commento a margine che apre *Tr. Fort.* III, 1-5: «Non viene a fine ancora la nobil calca / de' miserandi spirti, e la sì spessa / nebbia del rimirar nulla diffalca / quando udi 'l tempo di notar s'appressa / l'altre miserie; [...]».

³⁵ Cfr. LUCA SERIANNI, *Gli incipit della Commedia*, cit., pp. 28-30. *Tr. Sper.* 1-3 «O fallaci pensieri, o nebbie vane, / o dubbiosi guadagni, o cieche imprese / a che guidate le fatiche umane?», con ripresa di *TM I*, 129.

³⁶ *Tr. Fort.* IV, 1-6: «L'ardir di questa or puoi mirar, s'è grande / ch'ì superbi dal ciel n'abbassa in terra, / gli umili alzando al ciel poi da le ghiande. // Onde ben disse alcun: "Febbre, né guerra / temo, né morte: sol di questa fera / i colpi, con che tanti e tanti atterra"».

redazione a stampa della *Mirzia* 1564, t. II, a cui si è già fatto riferimento³⁷. Limitandoci alle macrostrutture del poema e alle sue parti di raccordo, e assecondando l'ordine di lettura, un primo intervento concerne l'esordio dell'opera (*Tr. Am.* I, 1-4)³⁸. Nella prima redazione esso risulta monco di ogni coordinata spaziale e temporale come di ogni antefatto – di ogni verisimiglianza e plausibilità narrativa – e viceversa tutto giocato sull'attivare la memoria dell'ipotesto, richiamando in soli tre versi l'intero schema del *Triumphus Cupidinis* (la guida, l'*agens*, la visione del trionfo d'Amore preceduta dall'ascensione «in luogo aprico», con chiaro rimando a *TC* I, 41 «e così n'assidemmo in loco aprico»). Viceversa, nella redazione 1564 sono premesse due ulteriori terzine atte a fornire il tempo dell'azione, come in Petrarca l'alba di un giorno primaverile³⁹:

Mostrava al mondo la risorta luce	
il figliuol di Latona, e via girando	
rivolgeva i destrier come buon duce.	3
Tinta e di vario fior metteva in bando	
i venti la stagione, e 'l suo nemico	
a piagner gli occhi condannava, quando	6
quell'ombra tosca [...]	
(<i>Tr. Am.</i> I [1564], 1-7)	

Dopo la già vista aggiunta del quarto capitolo mancante al *Trionfo d'Amore*, un'altra modifica di rilievo è costituita dallo spostamento dell'*explicit* di *Tr. Cast.* I al termine di *Tr. Cast.* II (vv. 109-118), cosicché l'arrivo del corteo di Pudicizia (non più presso il tempio romano della Pudicizia Patrizia ma, con studiata variazione e prossimità geografica, nei luoghi sacri a Diana in prossimità del lago Regillo ed entro il cosiddetto Algido, quella parte dei colli Albani che si stende da Velletri al Tuscolo) viene a coincidere con la conclusione del trionfo a lei dedicato come in *TP*, 163-193 – con però la differenza che in Paterno il movimento del corteo è visualizzato come già avvenuto e confinato in un'ellissi narrativa⁴⁰. Segue l'intervento di maggior peso, ossia la cassatura dei trionfi di Speranza e di Fortuna, che

³⁷ Cfr. §§5-6.

³⁸ Cfr. §4.

³⁹ Nel canzoniere del *Nuovo Petrarca* (cfr. I-257, vv. 12-14), la data dell'innamoramento è fissata al 6 aprile 1543 con perfetto ricalco della vicenda amorosa originaria.

⁴⁰ Questo il passo spostato, *Tr. Cast.* I [1560], 130-139: «Era 'l trionfo dov'ì freddi intensi / manda il laco Regillo, e dove i fuochi / fuor su gli altari a Cintia un tempo accensi. // Così d'Algido giunti a i sacri luochi / si riposò la cacciatrice, e volse / che di quei seco rimanesser pochi. // In compagnia dei quai vi si raccolse / Xenocrate, di duro e sordo smalto, / che de la notte a Frine il premio tolse, / nulla curando del lascivo assalto»; dove il v. 130 ricalca *TP*, 163 «Era 'l trionfo dove l'onde salse», ma mentre in Petrarca l'indicazione di luogo designa una tappa dello spostamento per acqua e per terra del corteo lì tutt'ora in corso, in Paterno essa si riferisce alla meta finale già raggiunta.

Paterno sposta nella *Mirzia I* facendone due capitoli a sé stanti⁴¹. Il ripristino della sequenza originaria induce il ritocco dell'*incipit* di *Tr. Mort.*, cui si provvede con tecnica analoga a quella messa in opera in *Tr. Am.* I, premettendo al già scritto tre ulteriori terzine che al contempo recuperano l'antefatto e colmano la lacuna narrativa grave della morte di Mirzia, data per accaduta nella redazione 1560⁴². Un ultimo recupero riguarda il secondo capitolo del *Trionfo della Morte*, come in Petrarca ora deputato al dialogo tra l'*agens* e lo spirito di Mirzia nella cornice di un sogno (nel sogno) a occhi aperti cagionato dall'inebetimento dovuto all'estremo dolore per l'appresa morte di lei.

Gli interventi maggiori di Paterno puntano dunque, con ritrovata ortodossia petrarchista, ad avvicinare ulteriormente l'ipertesto all'ipotesto, sanando le discrepanze maggiori e mirando a un'aderenza perfetta quantomeno nelle grandi strutture (con la sola variante dello sdoppiamento di *Tr. Cast.*). Il rientro nei ranghi rende per converso ancora più palese la spinta innovativa e agonistica dei *Trionfi* 1560 e più in generale del *Nuovo Petrarca*, frutto di una scommessa che solo pochi anni dopo doveva apparire al suo autore, passato nel frattempo attraverso l'esperienza compositiva delle *Nuove fiamme*, bisognosa di un profondo ripensamento⁴³. Tuttavia, dalla nostra specola, il Paterno più notevole resta l'esordiente spericolato del 1560, spregiudicatamente impegnato a gareggiare con Petrarca sul suo stesso terreno, degno di nota anche in quanto testimone *sui generis* della ricezione cinquecentesca dei *Triumphs*: da un lato, amplificatore del poema sul doppio versante di *res* e *verba* e continuatore modernista delle rassegne erudite, affascinato dalle «serie incalzanti di *exempla* [...] quasi non intervallati da zone narrative» del *Triumphus Fame*, ma poi anche sensibile al tratto metapoetico e metaesistenziale dell'opera⁴⁴; dall'altro, poco preoccupato di manomettere la sequenza trionfale e di indebolirne la componente narrativa. Significativo in tal senso, anche per la per-

⁴¹ Cfr. la descrizione particolareggiata della struttura interna della *Mirzia* 1564 fornita da VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno* (1560), cit., pp. 86-87.

⁴² I vv. 1-4 di *Tr. Mort.* [1560] «Sotto la verde e odorata fronda / d'un vago mirto, a piè d'un picciol rivo / che d'or l'arena avea, d'argento l'onda, // mi riposava [...]» diventano, con qualche variante, i vv. 10-13 di *Tr. Mort.* I [1564], dove sono preceduti da quanto segue: «Quella da cui fu catenato Amore / et che poc'anzi in così stretti nodi / co' leggiadr'occhi mi distrinse il core, // standosi tutta intenta a vive lodi / - Ahi morte acerba, ahi ben fugace e manco! - / semplice colta fu tra l'altrui frodi. // Seppi quest'io, mentre per l'erba stanco, / a soave spirar d'aura feconda, / col destro chino e col sinistro fianco» (vv. 1-9). Il participio *catenato* al v. 1 (cfr. *TC* I, 160: «vèn catenato Giove innanzi al carro») aggancia il nuovo esordio all'altrettanto nuovo finale di *Tr. Cast.* I, 130-133: «Essa [Giulia Gonzaga] e Camilla [Pallavicina] quivi eran le prime / con la mia donna, ch'avean catenato / sì stretto Amor che non bastavan lime / né forze umane a più riporlo in stato».

⁴³ Cfr. a riguardo le considerazioni di VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno* (1560), cit., pp. 4-5, 18-19.

⁴⁴ CLAUDIA BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, in *I Trionfi di Francesco Petrarca*, cit., pp. 175-218, in particolare alle pp. 209-210.

dita di compattezza macrotestuale che induce, è l'assottigliamento del filo laurano dei *Triumphs*, intuizione costruttiva fondamentale che aveva portato Petrarca a distribuire coerentemente la presenza dell'amata lungo l'intero poema. Paterno recepisce debolmente questa indicazione strutturale, mostrandosi particolarmente inibito o disinteressato nei confronti di episodi-chiave – anche sotto il profilo stilistico – quali lo scontro con Amore di *TP*, «palestra di un inedito stile dal tono epico», ridotto a un rapidissimo sommario in *Tr. Cast.* 5-6 («[...] gran donna vidi / alzarsi contr'Amor, ch'ei se ne scorni») e la scena del trapasso, «innegabilmente la più lirica dei Trionfi»⁴⁵.

⁴⁵ Ivi, pp. 202-203, 206.