

## Primi sondaggi sul canzoniere di Ascanio de' Mori

Sergio Russo

1. In occasione della ristampa del 1580, presso l'editore Ruffinello, del *Giuoco piacevole*, Ascanio de' Mori, letterato al servizio del duca Vincenzo Gonzaga<sup>1</sup>, pubblica in appendice due suoi nuovi lavori: il *Ragionamento in lode delle donne* e una raccolta di componimenti lirici, intitolata *Alcune rime*. L'intenzione dell'autore è probabilmente quella di offrire a questa «giunta» la possibilità di condividere la stessa fortuna del *Giuoco* che, uscito cinque anni prima, aveva riscosso nei lettori del tempo un certo favore. Le cose, però, vanno diversamente: mentre l'opera dell'esordio continua a destare interesse nel pubblico, i due scritti sembrano rimanere in secondo piano. Mai più ristampati negli anni a venire, di essi non si trova alcuna traccia se non in un'erronea menzione nel frontespizio della terza edizione del *Giuoco*

---

<sup>1</sup> Per la biografia di de' Mori (Medole, 1533 - Mantova, 1591), U. Ceni, *Ricordi storici di Medole. Col profilo storico-letterario di Ascanio de' Mori da Ceno, scrittore mantovano del Cinquecento*, Edizioni Pinci, Roma, 1936; E. Faccioli, *La vita e gli scritti di Ascanio de' Mori*, in «Bollettino Storico Mantovano», 1957, 5-6, pp. 67-140, poi rifluito in parte, privo dell'appendice con lettere inedite dello scrittore e con alcune modifiche, in *Autunno del Rinascimento mantovano*, in *Mantova. Le lettere*, a cura di E. Faccioli, Ist. C. D'Arco per la storia di Mantova, Mantova, 1962, vol. II, pp. 421-623. Fondamentale è il saggio di M. G. Sanjust, *Ascanio de' Mori da Ceno: il miraggio della corte mantovana*, in «Italianistica», 1987, 1, pp. 51-79.

*piacevole*, che de' Mori dà alle stampe nel 1590<sup>2</sup>. Sia le *Rime* che il *Ragionamento* appaiono indissolubilmente legati alle esperienze dei testi piú fortunati, prodotti di un unico laboratorio aperto alla sperimentazione piú o meno simultanea di tutte le principali forme che nella seconda metà del Cinquecento compaiono sull'orizzonte della produzione letteraria: dal dialogo alla novella, dalla raccolta lirica al libro di lettere, alla trattatistica sulla donna. Tuttavia, i versi pubblicati nel 1580 costituiscono solo una parte dell'intero *corpus* poetico demoriano, come del resto spiega già il titolo della raccolta – *Alcune rime* – che allude esplicitamente all'esistenza di una produzione piú ampia, rintracciabile nei componimenti inseriti nel *Giuoco* – trentasette

---

2 Si fa riferimento a *Giuoco / piacevole / del signor Ascanio / de' Mori da Ceno. / Stampato la terza volta / piú corretto, et migliorato da lui; / con la giunta d'alcune sue rime / d'un suo ragionamento in lode delle donne, / et d'alcune sue lettere. / In Mantova, / per Francesco Osanna stampator ducale. 1590 //*. In tutti gli esemplari consultati, contrariamente a quanto si legge nel frontespizio, si rileva l'assenza della «giunta». Un fatto che appare, almeno allo stato attuale delle ricerche, ancora inspiegabile. A tal proposito, l'allusione ad «alcune lettere» invalida diverse ipotesi. La presenza di tale segmento, infatti, è utile per dimostrare innanzitutto che l'errore non può certamente essere imputabile ad una riproduzione meccanica, da parte dello stampatore (il quale, per altro, non è piú lo stesso di dieci anni prima), del frontespizio del 1580, poiché quest'ultimo ne è privo. In secondo luogo, all'altezza del 1590, l'inserimento in appendice delle lettere non pare conciliabile con la quasi contemporanea pubblicazione, avvenuta solo pochi mesi prima e presso la medesima tipografia (Osanna, Mantova, 1589), dell'epistolario demoriano, anche se si volesse supporre un cambiamento di progetto avvenuto all'ultimo istante, quando una prima parte del testo, compreso il frontespizio, è già stata impressa. Che si tratti semplicemente di una ingannevole operazione commerciale? L'incongruenza tra frontespizio e contenuto effettivo della stampa del 1590 è solo riportata come dato, senza alcun tentativo di spiegazione, da M.G. Sanjust nella *Nota al testo*, in A. de' Mori, *Giuoco piacevole*, a cura di M.G. Sanjust, Bulzoni, Roma, 1988, p. 42.

in tutto, tra sonetti, ballate, ottave, terzine e madrigali – e in quelli che accompagnano le lettere di dedica premesse ad ognuna delle quindici novelle del novelliere<sup>3</sup>. A questi, inoltre, vanno aggiunti tre sonetti che l'autore scrive in risposta a quelli che Torquato Tasso gli invia nel 1585 per la perdita di uno dei suoi figli<sup>4</sup>. La rilettura e la riscoperta delle opere “minori”, così, risulta indispensabile per comprendere le dinamiche e le diverse fasi attraverso cui prende corpo e matura l'esperienza di Ascanio de' Mori. In tal senso, non sarà forse infruttuoso partire da una prima esplorazione della raccolta lirica, alla quale vorrei dedicare questo intervento.

2. La raccolta del 1580 presenta quarantasette componimenti incastonati all'interno di una struttura complessa, una sorta di «macrotesto»<sup>5</sup>, grazie al quale tutti i pezzi risultano legati tra loro in un'unica serie lirica che riassume la storia dell'amore giovanile tra il poeta e una ragazza di nome Clori. Un canzoniere autobiografico, che sembra saldamente radicato nell'ambito di un petrarchismo ortodosso. Del resto, ad una primissima ricognizione, il dato parrebbe confermato

---

3 A. de' Mori, *Prima parte delle novelle*, Mantova, 1585.

4 Di questi sonetti e di quelli tassiani dà notizia, pubblicandoli, U. Ceni, *Ricordi storici*, pp. 94-98. Tali componimenti sono attualmente conservati tra le carte dell'Archivio privato della famiglia Ceni di Brescia.

5 Prendo qui in prestito un termine usato da M. Santagata a proposito del canzoniere di Petrarca, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova, 1979, in particolare pp. 50-54.

dal fatto che l'inizio del libro è ispirato, sul piano del contenuto, a quello del canzoniere petrarchesco. Ad aprire la raccolta è, infatti, un madrigale in cui l'autore, descrivendo la propria condizione di amante infelice, si rivolge a quei lettori che vivono un'esperienza simile alla sua e che, perciò, potranno comprendere il suo stato:

Dove mi sprona Amore  
convien ch'io volga, ahi lasso,  
ora il pensier e il passo.  
Non più ragion, né legge  
m'affrena, o mi corregge.  
Chi, per prova conosce il suo furore,  
avrà pietà di tanta mia sciagura.  
E se fia ancor chi ne l'età futura  
comprenda ogni mio ardore,  
sarammi ancor d'un sol sospir cortese,  
ove schiva madonna ogni or sen rese.<sup>6</sup>

La corrispondenza tematica del primo dei testi demoriani con il Canzoniere è resa ancora più evidente dal prelievo di interi sintagmi dal tessuto petrarchesco, come nel caso del «chi per prova», ripreso ovviamente dal v. 7 del sonetto proemiale, dall'*incipit* «Dove mi sprona amore» che ricalca il v. 12 del sonetto 97 – «Amor in altra parte non mi sprona» – e, infine, dalla rima «passo/lasso» già presente in Petrarca,

---

6 A. de' Mori, *Alcune rime*, per Francesco Osanna. Stampator ducale, Mantova, 1580, c. 3r. Nel citare i versi demoriani, si apportano alcuni cauti ammodernamenti grafici. In particolare: si distingue, secondo l'uso moderno, tra *u* e *v*; si sciogliono le abbreviazioni; si inseriscono accenti e apostrofi; si elimina la *h* etimologica e pseudoetimologica; si trascrive *et* con *e*; si ammodernizza la grafia latineggiante *-ti-*seguita da vocale, rendendola sempre con *-zi-*; si normalizza l'uso delle maiuscole e delle minuscole e, infine, si interviene sulla punteggiatura solo nei casi in cui l'intervento appare indispensabile per rendere più agevole l'intelligenza del testo.

nel quindicesimo componimento dei *Fragments*<sup>7</sup>. Si tratta di segnali che sembrano, da questo punto di vista, inscrivere l'esperienza di de' Mori all'interno della linea poetica ampiamente consolidatasi da Bembo in poi. Tuttavia, colpisce che ad aprire la raccolta sia un madrigale e non un sonetto. La scelta di un genere metrico diverso da quello del modello, in una zona così cruciale come la soglia del libro, appare di fatto un dato non trascurabile. Ad uno sguardo d'insieme, si rileva che, rispetto al canone, le rime demoriane sembrano effettuare un doppio movimento: di osservanza e di infrazione al tempo stesso. È una dinamica che ritorna puntualmente in ogni parte della raccolta e che, partendo da una base sostanzialmente petrarchistica, alimenta nuovi impulsi, nuove spinte verso altri modelli, con la creazione di insoliti accostamenti tra materiali diversi e già ampiamente diffusi in tutta la tradizione italiana. In questo modo, quello che Quondam definisce «sistema linguistico della ripetizione»<sup>8</sup> si apre al confronto con altre esperienze, includendo tra queste anche quelle che Bembo aveva escluso dall'orizzonte poetico: in primo luogo la poesia dantesca. Accanto all'impiego insistito delle antitesi, delle figure di ripetizione<sup>9</sup>, accanto alla frequente configurazione di versi plurimembri, ottenuta

---

7 «Io mi rivolgo indietro a ciascun passo / [...] che 'l fa gir oltra dicendo: Oimè lasso!» (F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano, 2004, p. 65).

8 *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Panini, Modena, 1991, p. 193.

9 Sull'uso di queste figure retoriche nella poesia petrarchista, G. Ferroni, *Introduzione*, in *Poesia italiana del Cinquecento*, a cura di G. Ferroni, Garzanti, Milano, 1978, pp. VII-XXXV.

mediante quella tecnica delle pluralità studiata da Alonso<sup>10</sup>, accanto insomma al rispetto di tutte le principali regole della grammatica petrarchistica si registrano diversi scarti a partire proprio dalle scelte metriche. A tal proposito, va infatti sottolineato che, oltre ai sonetti, ai madrigali e a due canzoni, nel libro si incontrano anche una sestina non petrarchesca, un capitolo in terza rima, due serie di stanze d'ottave toscane e un rispetto continuato<sup>11</sup>. In particolare, colpisce la presenza di quest'ultima forma, assai rara, per la verità, nei canzonieri petrarchisti. A conferma di una sperimentazione formale, non si può certo ignorare la tendenza di de' Mori a recuperare il modello dantesco. D'altronde, per questo fenomeno, non è da escludere che sullo scrittore possa aver giocato una certa influenza da un lato la tradizione poetica lombarda, la quale, tranne che per le esperienze di Muzio e Contile, sembra stringere un legame debole con il petrarchismo<sup>12</sup>, dall'altro la "confinante" produzione lirica veneta, che, proprio in quegli anni, pare tornare con maggiore insistenza sui poeti del «dolce stil novo» senza mai abbandonare definitivamente Petrarca: si pensi, ad esempio, soprattutto ad autori come Domenico Venier, Celio Magno, Luigi Groto<sup>13</sup>. A questa

---

10 D. Alonso, *La poesia del Petrarca e il petrarchismo (Mondo estetico della pluralità)*, in *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Il Mulino, Bologna, 1965, pp. 305-389.

11 Adotto qui la definizione di P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna, 1991, p. 333: «serie continuata di ottave liriche, contenenti per lo più invocazioni amorose, dette anche stanze per strambotti».

12 A tal proposito cfr. S. Albonico, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Franco Angeli, Milano, 1990, pp. 192-272.

13 P. Zaja, *Petrarchismo veneto dopo il Bembo*, in *Lirici europei del Cinquecento*.

inclinazione demoriana sono senz'altro ascrivibili i diversi ed inequivocabili dantismi che si rilevano nella raccolta. In questa sede mi limiterò a citare solo due tra gli esempi piú significativi:

Incauto io già con la mia navicella,  
solcando un mar d'onor, senza pensiero  
era a mezo il camin di questa vita.  
Né traviar teme del bel sentiero  
né smarrir unqua la mia fida stella [...]<sup>14</sup>

Piú avanti, nel congedo di una canzone si evocano lo Stige, il Cocito, il Flegetonte «e tutto insomma il regno de l'Inferno»<sup>15</sup>. In entrambi i casi, la matrice dantesca di alcuni elementi – i fiumi infernali, la «navicella», il «sentiero», l'uso del verbo «smarrire», il sintagma «fida stella» che sembra rievocare la «fida compagna» di *Purgatorio*, III, 4, oltre, ovviamente, al «mezo il camin di questa vita» – è talmente evidente da rendere davvero superflua qualsiasi riflessione.

3. Dante non costituisce, però, l'unico polo d'attrazione della scrittura demoriana. Un altro poeta, piú vicino all'autore, si impone, infatti, nella raccolta con forza ed evidenza: Torquato Tasso. È forse proprio l'influenza di quest'ultimo, infatti, ad imprimere alle *Rime* di de' Mori una certa amplificazione in chiave sensuale di quel canone “breve” che, alcuni anni fa,

---

*Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Rizzoli, Milano, 2004, p. 647.

14 A. de' Mori, *Alcune Rime*, c. 4r.

15 A. de' Mori, *Alcune Rime*, c. 5v.

è stato individuato come costante della *descriptio foeminae* petrarchistica<sup>16</sup>. Così, nella scena topica del primo incontro con l'amata, a cui segue, istantaneo, l'innamoramento del poeta, la donna appare all'improvviso, immersa nel *locus amoenus* di un giardino bellissimo, in «abito succinto»<sup>17</sup>; di lei si descrivono, come di consueto, gli occhi, il viso angelico e le «chiome bionde», ma anche «gli acerbetti pomi entro il bel seno, / che parean colti allora in Paradiso»<sup>18</sup>. La presenza di Tasso nel canzoniere demoriano affiora, inoltre, da una serie di componimenti in cui l'autore, cantando l'infelicità degli amanti non corrisposti, si identifica in un pastore di nome Tirsi, nella cui fisionomia non è difficile riconoscere i tratti del ben noto personaggio dell'*Aminta*. Sul piano strettamente formale, inoltre, la lirica tassiana, probabilmente assieme a quella di Luigi Groto – anch'egli, così come il poeta sorrentino, corrispondente di de' Mori<sup>19</sup> – può avere favorito l'uso del madrigale, genere metrico che nella raccolta conosce una frequenza pari a quella dei sonetti e ricopre quasi la metà del numero complessivo dei componimenti.

---

16 G. Pozzi, *Il ritratto di donna nella prima metà del Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», 1979, 1, pp. 1-30; A. Quondam, *Il naso di Laura*, pp. 292-328.

17 A. de' Mori, *Alcune rime*, c. 6v.

18 A. de' Mori, *Alcune rime*, c. 7r.

19 La corrispondenza tra i due scrittori è attestata da quanto si legge in una lettera che de' Mori invia a Groto il 5 settembre del 1575, cfr. A. de' Mori, *Lettere*, pp. 19-20. Sul Groto poeta A. Duranti, *Sulle «Rime» di Luigi Groto*, in «Filologia e Critica», 1977, 3, pp. 337-388; G. Gatti, «*Alcune cosette a stampa*». *Il canzoniere di Luigi Groto Cieco d'Adria*, in «Rivista di letteratura italiana», 1995, 3, pp. 377-412.

4. Ma è soprattutto al livello del macrotesto che si registrano gli scarti più evidenti rispetto al canone. Nel complesso, l'esperienza amorosa descritta dalla serie di rime si propone come il chiaro segno di un percorso originale, che tende ad allontanarsi dal modello ormai consolidato nella tradizione.

Dopo tanto tempo consumato nel corteggiamento dell'amata e nel dolore per un amore non ricambiato, a cui corrisponde una prima parte della raccolta, il poeta decide di porre fine alla sua disperazione e di dimenticare Clori, la quale, però, solo da questo momento inizia ad amarlo. L'autore, allora, ne approfitta per vendicarsi e rifiuta la donna:

S'Amor me 'l comandasse, o donna ingrata,  
certo non v'amerei.  
Non pensate più, dunque, a' fatti miei:  
il vostro duro orgoglio ha finalmente,  
dopo un lungo martire  
che mi facea languire,  
mie vive fiamme spente,  
sí che ove Amor regnava  
sol vi regna odio e crudel voglia e prava  
di far a voi gustare, or che m'amate,  
i frutti de la vostra crudeltate.<sup>20</sup>

La poesia diventa, allora, un'arma sottile nelle mani del poeta, il quale ora tende a toni aspri, pungenti, facendo largo uso degli *enjambement*, delle rime consonantiche, delle interrogative:

---

20 A. de' Mori, *Alcune rime*, c. 17r.

Cessate di pregarmi, ch'io non voglio  
amar più voi; non posso, io ve l'ho detto.  
Mi fate onta e dispetto,  
e d'avervi già amata, anzi, mi doglio.  
Se languite per me, tornivi a mente  
ch'io piansi e sospirai,  
soffersi affanni e guai  
per voi, se ben indarno e lungamente.  
Non vedete ch'Amor, per far vendetta  
di tanti oltraggi, ha mutato or saetta?  
L'avete offeso assai,  
e s'or ei si risente  
date la colpa al vostro voler fello,  
ch'a lui fu tanto e a mercè rubello.<sup>21</sup>

Ma proprio quando la frattura sembra ormai insanabile, lo scrittore ritorna sui suoi passi. Allora, dalle pagine che seguono affiorano i segnali di una definitiva riconciliazione tra i due amanti, a cui corrisponde un ritorno a toni più distesi, con versi interamente giocati su figure di ripetizione:

Madonna, io ben vaneggio  
e del mio gran fallir perdon vi cheggio.  
Così m'amaste voi,  
come v'am'io e come ogni or v'amai.  
Amor, dal dì che da begli occhi suoi  
mi saettasti, s'io l'ho amata il sai.  
E se la penna mia scrisse altramente,  
vinta dal duol, non v'assenti la mente.<sup>22</sup>

Se si concludesse qui, il canzoniere demoriano narrerebbe una storia a lieto fine, che tende a tagliare i ponti con la tradizione. Ma un ulteriore

---

21 *Alcune rime*, cc. 17r-v.

22 *Alcune rime*, c. 18r.

cambio di scena, un nuovo passaggio nella trama pare riequilibrare, almeno in parte, la situazione. La felicità del poeta, infatti, dura ben poco, poiché Clori, come ogni donna nella storia della lirica romanza<sup>23</sup>, è destinata a morire prematuramente. A questo punto, lo scrittore sprofonda in una nuova disperazione, da cui potrà uscire solo invocando l'aiuto della Vergine:

Vergine di Dio, figlia, sposa e madre,  
i cui santi pensier, la cui bontade  
piena d'alta umiltade  
ti fer sí grazia al nostro Eterno Padre;  
Vergine, sopra ogni altra gloriosa  
degn; del ciel reina  
cui divota s'inchina  
ogni alma e, stanca, in te sol si riposa;  
Vergine, pura e chiara piú che 'l sole,  
la cui beata Prole  
d'error ci trasse, omai síami sicura  
scorta ad uscir di questa valle oscura.<sup>24</sup>

Chiudendo il libro con una preghiera alla Vergine, de' Mori sembra recuperare l'esperienza petrarchesca e in qualche modo ricucire i rapporti con la tradizione. Eppure, proprio in questo recupero, nel quale certo risalta come indizio principale la ripresa anaforica del vocativo «Vergine», immediatamente riconducibile all'ultimo tassello del canzoniere di Petrarca, non si può non avvertire, allo stesso tempo,

---

23 R. Antonelli, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea (1290-1990)*, «Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 10-14 dicembre 1990», a cura di M. Picchio Simonelli, Edizioni Cadmo, Firenze, 1994, pp. 35-56.

24 *Alcune rime*, c. 22r.

l'eco del finale di un altro libro, di un'altra preghiera alla Vergine: quella di San Bernardo nello scorcio estremo della *Commedia* di Dante<sup>25</sup>. Analogamente, non si può ignorare che a porre fine all'ultimo madrigale, e dunque a tutta la raccolta, sia lo stilema dantesco della «valle oscura». Siamo all'ultimo atto della storia: sul piano del macrotesto il cerchio sembra chiudersi come se nulla fosse mutato. Tuttavia, perché questo avvenga, è necessaria un'ultima manovra, che ripropone, ancora una volta, un ritorno al modello e un'immediata diserzione, seguendo quella dinamica del doppio movimento che abbiamo notato all'inizio del nostro percorso. D'altra parte, siamo nel 1580 e la linea serpentina del manierismo immaginata da Panofsky si avvia a raggiungere il suo punto massimo di torsione<sup>26</sup>.

---

25 Si confronti soprattutto con l'*incipit* della preghiera: «Vergine madre, figlia del tuo figlio, / umile e alta più che creatura [...]» (D. Alighieri, *Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze, 1955, vol. III (*Paradiso*), p. 416).

26 E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La Nuova Italia, Firenze, 1952. Su questa immagine metaforica, ormai ampiamente utilizzata per il manierismo, si veda anche un altro studio, anch'esso ormai classico: A. Hauser, *Il manierismo. La crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, 1975. Per una lettura, invece, del rapporto tra petrarchismo e manierismo, cfr. A. Quondam, *Il naso d Laura*, pp. 181-199.