

VERA RIBAUDO

*Struttura, natura e paesaggio nelle Rime di Giovan Battista Schiafenato (1534)*

In

*Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VERA RIBAUDO

*Struttura, natura e paesaggio nelle Rime di Giovan Battista Schiafenato (1534)*

Tràdite da un unico testimone, la *princeps* del 1534 uscita a Venezia presso Giovann'Antonio de Nicolini da Sabio, le *Rime di Giovan Battista Schiafenato* (1480/90-post 1537) costituiscono un'eccezione nella cultura milanese degli anni Trenta, di per sé eccentrica al modello di Bembo. Esse aderiscono infatti a un petrarchismo più ortodosso, sia nel tema, quasi esclusivamente amoroso, che nelle scelte metriche; e sotto l'egida di Bembo tentano l'inserimento nei circoli del petrarchismo che conta, a partire dalla scelta dello stesso editore che nel 1530 aveva pubblicato le *Rime bembiane*. Tuttavia, sulla presenza della Natura e del paesaggio agiscono altri apporti provenienti da generi letterari diversi con cui Schiafenato costruisce quadretti classicheggianti di sapore umanistico che non paiono semplice declinazione alternativa del petrarchismo bembiano, quanto piuttosto marcatori tematico-strutturali con funzione metapoetica. Lo si evince non solo dalle fitte connessioni interne, ma anche dai testi appendice di libro usati come estensione della vicenda amorosa, con tanto di costituzione di un 'micro-canzoniere' pastorale nel (timido) tentativo di innovare la 'forma libro di rime'.

Le *Rime* di Giovan Battista Schiafenato (1480/90-post 1537) costituiscono un'eccezione nella Milano degli anni Trenta, di per sé eccentrica al modello di Pietro Bembo. Diversamente dall'amico Renato Trivulzio, che sperimenta la fusione della tradizione volgare con quella classica di matrice oraziana, Schiafenato infatti concilia con le forme del classicismo lombardo un petrarchismo più ortodosso nel tema, quasi esclusivamente amoroso, nelle scelte metriche<sup>1</sup> e nell'adozione di un titolo, *Rime*, di sapore bembiano. Tuttavia, come si vedrà di seguito, anch'egli nel suo canzoniere tenta la definizione di un margine, seppur debole, di autonomia dal modello imperante.

Le *Rime* del Nostro sono tràdite, a oggi, da un unico testimone, la *princeps* del 1534 uscita a Venezia presso Giovann'Antonio de Nicolini da Sabio. Si tratta dello stesso editore presso il quale erano uscite le *Rime* del Bembo (1530), le *Opere toscane* dell'Alamanni (1533, dopo la lionese e la giuntina del 1532) e gli *Amori* del Tasso (1531, 1534). Schiafenato, grazie all'intermediazione di Bembo presso i Da Sabio,<sup>2</sup> si inserisce dunque nel gotha del petrarchismo contemporaneo.

Quanto alla consistenza del testimoniale, alle tre copie censite in *Edit16*, conservate alla Biblioteca del seminario vescovile di Padova, alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, si deve aggiungere un esemplare custodito alla British Library di Londra, che porta il totale a quattro testimoni. Tutte le copie contengono correzioni a penna, a emendare un testo in più punti scorretto. Le postille, vergate in italica, si traducono in micro-interventi sulla grafia e sulle singole lezioni; in qualche caso diventano piccole integrazioni a testo. La presente analisi è stata condotta sulla copia romana.<sup>3</sup>

Il macrotesto lirico [a2r-h4r] consta di 136 componimenti (126 sonetti, 7 canzoni, 1 sestina e 2 ballate). Limitandosi a uno sguardo dall'alto, si notano, nell'impianto petrarchesco-bembiano di un

<sup>1</sup> S. ALBONICO, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1990, 91-96; ID., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, 35-36, 73-94. In generale, per il canzoniere di Schiafenato si veda anche M. P. MUSSINI SACCHI, *Giovanni Battista Schiaffenato, un amico milanese di Matteo Bandello*, in *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, II Convegno nazionale di studi, Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scivina, 8-11 novembre 1984, a cura di U. Rozzo, Centro studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, Tortona, 1985, 61-70.

<sup>2</sup> M. DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Libraire Droz S.A., Genève, 2005, 218.

<sup>3</sup> *Rime di M. Giovan Battista Schiafenato. Stampate in Vinegia per Giovann'Antonio de Nicolini da Sabio. Nel MDXXIV*, c. 88, a-1<sup>8</sup>, bianca la c. 18 (d'ora in poi SCHIAFENATO, *Rime*). A un primo sguardo, che ci si riserva di approfondire in altra sede, gli emendamenti sui quattro esemplari coincidono, anche se non sempre procedono di pari passo, potendosi trovare luoghi postillati in uno o più esemplari e non in altri. Per la trascrizione dei testi, si è adottato un criterio conservativo, rispettando la grafia della stampa (grafie dotte e pseudo-etimologiche, con *b*, *i* diagrammi *ch*, *ph*, *th*, e così l'uso dei nessi *-ti-* per l'affricata alveolare). Si è invece normalizzato secondo l'uso moderno nei seguenti casi: distinzione *-u/-v-*, trascrizione di *-ij* in *-ii*, adeguamento della punteggiatura, normalizzazione delle maiuscole e della divisione delle preposizioni articolate, risolte a testo in forma sintetica.

punto alfa con rima *anni*: *affanni* (I, *Se tra voŕà forse, e sia 'l piŕ più 'sperto, amanti*) e di un testo funebre dopo il punto omega (CXXXVI, *Padre celeste, homai di quei sospiri*), una sezione gioiosa (II-XX), pur con qualche momento buio (IX-X-XI), una dolorosa, conseguente alla rottura, fatta di brevi riavvicinamenti (XXI-CXXVIII), e una sezione spirituale (CXXIX-CXXXVI), tutte inframmezzate da una serie di 'sequenze intermedie' rintracciabili nei tre sonetti pastorali a Filli (XVII, XLV, CXXIV) che marcano i tre momenti chiave del canzoniere, «l'amore gioioso, quello doloroso, la prefigurazione della morte della donna».<sup>5</sup>

L'esile trama della vicenda principale è riproposta dai 'testi in appendice di libro', categoria rispondente agli usi librari del XVI sec. Ed è qui che Schiafenato si gioca la sua modernità, visto l'interessante impiego di tale sezione del libro come estensione della vicenda amorosa.<sup>6</sup> Si tratta di 9 testi che portano di fatto il totale a 145: un capitolo in morte di un poeta a oggi non identificato, tal Cesare [h4r-h6r], 7 ecloghe [h6r-k8r] e la riscrittura di un passo dalle *Metamorfosi* di Ovidio, la *Favola di Mirra* (*Met.* X, 300-511) [k8r-17v].

Le ecloghe ripropongono, sotto il velo pastorale, le altalenanti fasi della seconda sezione del canzoniere, a voler fissare il ricordo di una vicenda d'amore non turbata dalla separazione definitiva, ossia dalla morte. Ecco allora riproporsi l'allontanamento dell'amata nel monologo sofferto a una Filli fuggitiva (ecloga prima, testo CXXXVIII), come nel sonetto XLV, il turbamento della gelosia (ecloga terza, testo CXL), già trattato nella canzone CI, e l'esito lieto dell'ecloga settima (CXLIV) che richiama il breve riavvicinamento dei sonetti CXXV-CXXVII, ma nei modi del Virgilio teocriteo dell'ecloga VIII, da cui sono mutuati tema (incantamento) e forma (versi intercalari). Preludio di tale gioia è l'ecloga sesta (CXLIII), celebrante la restaurazione di Francesco II Sforza che, novello Ottaviano, inaugura un nuovo *secol d'oro* (v. 96) e dunque restituisce la serenità necessaria al poeta-pastore per comporre i suoi versi. Si tratta insomma di un 'micro-canzoniere' pastorale<sup>7</sup> che, al netto degli equilibri geometrici tassiani, consente di ricostruire il cuore della vicenda principale grazie alle numerose 'connessioni intertestuali' lungo tutte le rime del *corpus*. In tale ottica, il ruolo della natura e del paesaggio appaiono oltremodo significativi.

È da premettere che con lo scenario naturale l' 'io lirico' instaura, in tutto il canzoniere, ecloghe comprese, un vero e proprio colloquio interiore all'insegna della convenzionalità, sia frantumando in

<sup>4</sup> ALBONICO, *Il ruginoso stile...*, 91, n. 178, corregge così il *noi* della stampa.

<sup>5</sup> G. FERRONI, *Dulces lusus: lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, 198. I primi due momenti coincidono con quelli che Matteo Maria Boiardo affida ai primi due libri degli *Amores*, cfr. T. ZANATO, *Boiardo*, Roma, Salerno Editrice, 2015, 237 e 253.

<sup>6</sup> Alcune raccolte, non solo quella di Schiafenato, sfruttano questa sezione del libro di rime per reclamare la propria modernità. Spesso sconfinanti in generi extralirici – come la poesia pastorale, non di rado, come in Schiafenato, già integrata nel *corpus* delle rime, e le riscritture di Ovidio – tali testi costituiscono il terreno su cui esperire vie nuove. Basti pensare ai secondi *Amori* di Bernardo Tasso, usciti anch'essi per i Nicolini da Sabio nello stesso anno delle *Rime del Nostro* (1534): la dedicatoria al principe Ferrante Sanseverino (cc. Aiii-vi) esalta, a proposito della *Favola di Piramo e Tisbe*, la distanza dall'ipotesto e insiste sulle novità apportate sia in campo metrico che nella stessa operazione di riscrittura, cfr. M. COLELLA, *Riscrivere il mito ovidiano. Piramo e Tisbe nella letteratura italiana*, Roma, Aracne Editrice 2021, 179.

<sup>7</sup> Anche Boiardo inserisce nel suo canzoniere una sezione bucolica – più precisamente, bucolico-elegiaca – optando però per una serie compatta di dieci testi all'interno della raccolta, in questo caso il secondo libro, cfr. M. M. BOIARDO, *Amorum libri tres*, II, 39-48, t. II, a cura di T. Zanato, Centro Studi Matteo Maria Boiardo, Novara, Interlinea Editrice, 553-615. Il poeta «si dipinge, o si finge, in abiti pastorali», ispirandosi dunque in chiave bucolica – e questi di seguito sono solo alcuni dei suoi modelli –, al Petrarca di *Solo et pensoso li più deserti campi* e al Giusto de' Conti di *Odite, monti alpestri, gli mei versil*, nei quali confluisce la malinconica condizione del Properzio del *monobiblos*, cfr. ZANATO, *Boiardo...*, 261-264, in part. 261. Boiardo attiva cioè il codice pastorale-elegiaco su base lirica. Schiafenato nel suo 'micro-canzoniere' attua invece un'operazione inversa: resta scopertamente aderente al genere bucolico, che usa come velame della vicenda amorosa narrata dalle rime, e vi innesta, come si vedrà, l'elegia.

più situazioni la condizione del Petrarca di *Solo et pensoso* (*Rvf* XXXV), sia riutilizzando il lessico con cui nei *fragmenta* petrarcheschi è reso il paesaggio. Così *monti et piagge / et fiumi et selve* (vv. 9-10) diventano, insieme ai soliti *boschi, campi, colli, poggi, sassi, valli* disseminati nel *Canzoniere*, gli interlocutori della sofferenza di Schiafenato che ne fa addirittura una sorta di catalogo nel sonetto LXXXI, *O dolci, vaghe, amorosette piagge*, in un'estesa allocuzione che occupa l'intera prima quartina. Sempre convenzionale, ma declinato nella «maniera che potremmo chiamare 'stagionale' cara al Trivulzio e ai lombardi»,<sup>8</sup> il rapporto, per opposizione, tra paesaggio e animo del poeta che «in primavera non si rasserena» (LXX), «in estate non miete» (LXXI), tra l'autunno e la primavera perde le speranze come gli alberi le foglie, ma con la bella stagione «non si riveste di *nova frondes*» (LXXII), e «in inverno, quando tutto è gelato, arde» (LXXIV).<sup>9</sup> Anche l'aggettivazione spesso rimarca la solitudine e la sofferenza del poeta, sia per contrasto, quando la natura è amena e dunque i *campi* sono *lieti* e i *colli*, in dittologia, *fioriti et verdi* (XI, 1), sia per affinità, quando tra gli *alpestri lidi* il poeta non ode altro che i suoi *dogliosi gridi* (XXXI, 32-33). È tuttavia nel procedimento inventivo sotteso alla realizzazione del macrotesto lirico che l'utilizzo di questo repertorio si fa interessante, divenendo parte di un vero e proprio gioco combinatorio applicato anche ai 'testi in appendice di libro'.<sup>10</sup> Ne è prova l'impiego, a mo' di 'formula fissa', di un bozzetto arcadico (fronde ristoratrici, erbe, fiori, e soprattutto ghirlanda intrecciata dalla donna) con cui sono espresse, lungo i 145 testi, le gioie d'amore, vissute sia nel presente sia nella memoria dello 'io lirico'; un bozzetto che, pur riproponendo i tipici elementi decorativi di una poesia pastorale in chiave petrarchesca, finisce però, come si vedrà, per svolgere un'interessante funzione metapoetica.

Nel sonetto pastorale XVII, *Nel più bel prato, al verdeggiante maggio*, collocato nella sezione gioiosa del canzoniere, l' 'io lirico' dichiara che porterà sempre impressi nell'anima il *bel loco*, che ha fatto da scenario all'idilliaco momento (il *prato*), il *mese* (maggio), la *Nimpha bella* (l'amata Filli), la *nota* (il canto di lei), la *pianta* (il faggio), sotto cui Filli sta cantando mentre tesse dei fiori, la *luce* (la luminosità degli occhi di lei), nonché il *detto*, cioè la dichiarazione d'amore della donna – *'l cor ti dono* – contestuale al *dono*, ossia la ghirlanda realizzata con i fiori intrecciati poco prima e ora posta, a mo' di corona, sul capo di lui.<sup>11</sup> Qualche carta più in là, nel sonetto pastorale LXVII, *Caro faggio, ben tu crescendo vai* [d7r], la situazione muta in negativo: all'ombra dello stesso faggio del sonetto XVII, l' 'io lirico' si limita a lamentare la lontananza dell'amata (restano solo i nomi di entrambi incisi sulla corteccia). Parallelamente alla trasfigurazione bucolica dove, oltre al canto di lei, è venuta meno la scena dell'incoronazione, nella vicenda amorosa narrata dalle rime tace quello di lui, perché ora *spiace*

<sup>8</sup> ALBONICO, *Il ruginoso stile...*, 92-93 e nn. 180-181.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Giova ricordare come le ecloghe risentano dell'apporto non solo di Virgilio, ma anche dei bucolici minori, in *primis* di Calpurnio Siculo, cui si devono il numero complessivo di testi (7) e il taglio didascalico da Virgilio georgico proprio dell'ecloga V, ossia il testo CXLII, cfr. *Poeti del Cinquecento*, vol. I, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Napoli, Ricciardi, 2001: 444-446; S. ALBONICO, *Schiafenato Giovan Battista*, in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706): catalogo della Mostra*, Pavia, Cardano, 2002: 55. Da valutare mi pare anche l'influsso non solo di Calpurnio, ma anche di Nemesiano, cfr. *infra*, nn. 22, 24. Quanto alla struttura, le ecloghe amoroze risultano strutturate in un'introduzione, che inserisce la vicenda in una natura di sapore convenzionalmente arcadico, un'esposizione dei fatti, che recupera i motivi tipici della materia bucolica (celebrazione della semplicità della vita agreste, ritrosia e crudeltà dell'amata), e una conclusione che riprende l'ambientazione di apertura spostata però – tranne che nell'ecloga CXL, dove peraltro non vi è indicazione temporale – sul far della sera, a segnare la fine del canto dolente del pastore.

<sup>11</sup> SCHIAFENATO, *Rime*, XVII, 9-14 [a7r-a7v]: «Al fin la ghirlandetta sua novella / intorno ai crin m'avolve e “l cor ti dono”», / disse, “e i più cari fior che mai cogliessi”. / O bel loco, o bel mese, o Nimpha bella, / o nota, o pianta, o luce, o detto, o dono, / voi mi serete ogn'hor ne l'alma impressi». Si veda anche FERRONI, *Dulces lus...*, 195, per l'interpretazione della ghirlanda e dei fiori come simbolo della profferta d'amore.

all'amata: a rilevarlo è il sonetto precedente, *Arsi et ardo, ma mentre che 'l mio ardore* (LXVI, 5).<sup>12</sup> Il medesimo meccanismo sotteso al cambio di prospettiva – ossia la sottrazione alla scena degli elementi chiave – viene applicato ai sonetti XLIV (*Se 'l minor segno in voi pur di pietate*), e XLV (*Ove fuggi, ove fuggi, o sciocca Philli?*), che già Giovanni Ferroni ha, giustamente, letto congiunti: il suono della poesia è *humile* perché l'*alta donna* è sprezzante (XLIV, 11); solo se l'amata fosse pietosa esso diverrebbe *gentile* (XLIV, 13) e dunque piacevole, analogamente al canto d'amore cui *Progne*, l'usignolo, instilla *dolcezza* nel sonetto XLV (vv. 3-6).<sup>13</sup> Il sonetto XLV, ad ambientazione pastorale, è un invito all'amata a tornare alle semplici gioie della vita agreste e al canto dell' 'usignolo-poeta', nel segno del più tradizionale simbolismo zoologico della lirica petrarchista. Un canto che, se diventa *grave et noioso* (LIV, 11), non lascia all' 'io lirico' che un'unica alternativa, ossia un *duro essillio* (LIV, 22), così da non risultare molesto alla donna.

La nota di interesse non consiste tuttavia nella modulazione del canto in funzione dell'atteggiamento dell'amata, visto che il Cinquecento conosce Petrarca come poeta del *vario stile* (*Rif* I, 5) quale conseguenza dei moti dell'anima (basterà ricordare quanto scrive Giulio Camillo Delminio: la «varietà de l'animo de l'amante nasce dal variare dello aspetto della cosa amata, et dalla varietà de l'animo nasce la varietà dello stile»).<sup>14</sup> L'interesse, credo, emerge in rapporto ad altri testi chiave del *corpus*, in cui Schiafenato manifesta la sua consapevolezza autoriale e l'aspirazione alla gloria poetica, che vorrebbe conferita non solo dai lettori o dai posteri, ma anche dalla donna. Indicativo in tal senso è, innanzitutto, il sonetto proemiale dove, con un'aspirazione mondana non dissimile da quella che vent'anni dopo sarà di Gaspara Stampa, chi avrà ammirato la bellezza della donna, *non scusa, non perdon, ma degna et molta / renderà agli error loda; non pietade, / ma giusta haverà invidia degli affanni* (I, 12-14). Ma soprattutto il sonetto IV, dove *doppia lode* verrà conferita a rime ispirate da un desiderio letteralmente raddoppiato per effetto del sentimento di lui e della castità di lei che tale desiderio alimenta (vv. 11-14); il XIV, dove l'autore instaura, con un procedimento per assurdo, il confronto tra la sua poesia e quella di Petrarca, riconoscendo a sé stesso un primato rispetto all'illustre modello, ossia il desiderio maggiore di lodare l'amata;<sup>15</sup> il XXXII, in cui la visione della donna renderebbe il *bel canto* dell'amante superiore a quello di *Progne* e *Philomela* (vv. 13-14); e tutta una serie di testi, come ad esempio i sonetti XXI e XXIII, dunque di poco successivi al XVII, in cui il poeta lamenta la sua incapacità di lodare l'amata con il conseguente disappunto e fastidio di lei. Allorquando vi è disforia tra sentimento e vissuto o la gioia è turbata, si perde sistematicamente, nella trasfigurazione pastorale, il motivo dell'incoronazione: viene meno cioè il segno di apprezzamento da parte di lei nei confronti non solo dell'amante, che vede così corrisposti i suoi sentimenti, ma anche del poeta d'amore, capace di esprimere una lode adeguata del sentimento amoroso e soprattutto di colei che lo ispira. Si tratta insomma di una rivisitazione in chiave pastorale della cerimonia di conferimento del lauro poetico che Schiafenato,

<sup>12</sup> Ivi, LXVI [d6v]. L'*incipit* è modellato sul bembiano *Arsi, Bernardo, in foco chiaro e lento*, sonetto inviato a Bernardo Cappello e già edito nella *princeps* delle *Rime* del 1530. Per l'identità del faggio nei sonetti XVII e LXVII, e il venir meno, nel sonetto LXVII, degli elementi del XVII, si veda FERRONI, *Dulces lusus...*, 194, che però non individua il legame ghirlanda-poesia e dunque la connessione con il sonetto LXVI.

<sup>13</sup> FERRONI, *Dulces lusus...*, 197.

<sup>14</sup> GIULIO CAMILLO, *Chiose al Petrarca*, a cura di P. ZAJA, Padova, Antenore, 2009, 5.

<sup>15</sup> SCHIAFENATO, *Rime*, XIV [a6r-a6v]: «Se tanto amiche a me fosser le Muse / quanto Natura a voi, d'invidia quella, / che fè 'l toscio gentil più ch'altra bella, / forse arderia con mille d'arder use; / et le rime, ove 'l suo favor infuse / sì largo Apollo per benigna stella, / che se ne van prime in questa età novella, / andrian seconde et dal loro loco escluse. / Ma s'al nome di Laura il vostro cede, / colpa et mercé del basso et alto scrittore, / vostra beltà col ver pur la sua eccede. / Et se l'arte et l'ingegno assai minore / di quel che 'n altrui splende, in me si vede / d'honorarvi il disio almen maggiore».

come si è visto, desidera ardentemente per sé. A suggerire tale interpretazione interviene anche un dato extra testuale, ossia un epigramma di Marcantonio Flaminio, che in un paesaggio arcadico fa coesistere amore – i primi baci di Filli – e gloria derivante dal canto d’amore, sancita proprio dall’incoronazione:<sup>16</sup>

Irrigui fontes, et fontibus addita vallis,  
Cinctaque piniferis silva cacuminibus,  
Phyllis ubi formosa dedit mihi basia prima,  
Primaque cantando parta corona mihi,  
Vivite felices, nec vobis aut gravis aestas,  
Aut noceat saevo frigore tristis hiems.  
Nec lympham quadrupes, nec silvam dura bipennis,  
Nec violet teneras hic lupus acer oves:  
Et nymphae lactis celebrent loca sancta choreis,  
Et Pan Arcadiae praeferat illa suae.

Allo stato attuale delle ricerche, appare più prudente supporre un’affinità di natura poligenetica: per quanto il *lusus* risalgia all’inverno 1525 e il 1526, durante il soggiorno del Flaminio nella natia Serravalle, esso infatti è andato a stampa solo nel 1548, nell’edizione veneziana per i tipi di Vincenzo Valgrisi.<sup>17</sup> Il dato è tuttavia indicativo di un certo gusto classico-umanistico con cui Schiafenato ammantava la sua lirica in volgare e che gli consente di far coincidere la misura di un sonetto o di una stanza di canzone con eleganti bozzetti, quasi fossero novelli epigrammi.<sup>18</sup>

Tornando al canzoniere di Schiafenato, lo spostamento dal piano del sintagma a quello del paradigma produce dunque effetti significativi nell’interpretazione della vicenda amorosa: prova ne siano i sonetti CXXIV, *Qual per le verdi et dilette piagge* [g6v-g7r], ad ambientazione pastorale, e CXXV, *S’al lamentarsi la mia lingua avezza* [g7r]. Nel primo Filli, che invita le altre pastorelle a cogliere i fiori prima che arrivi il verno (vv. 10-11), viene rimproverata dall’ ‘io lirico’ in quanto non applica a sé tale esortazione. Fuor di metafora, l’appello, come nota Ferroni, è a vivere l’amore prima che sopraggiunga la morte, che in effetti poi, sul piano della narrazione, coglierà la donna quattro testi dopo, nel sonetto CXXVIII.<sup>19</sup> Nel secondo sonetto – e non sarà pertanto casuale – la ghirlanda, con cui la donna incoronava l’amato, è frantumata nei suoi costituenti, i fiori, destinati inesorabilmente ad appassire: non c’è più speranza né d’amore né di gloria. Ed è qui che il poeta (senza corona) si rammarica per la mancata efficacia delle rime di lode, non all’altezza del compito tanto quanto lo erano state invece quelle di rimprovero e biasimo dell’*aspra durezza* di lei (CXXV, 3-4).

La correttezza dell’analisi è dimostrata dalla canzone CI [f4v-f6v], la canzone della gelosia. Tramite l’attivazione del codice pastorale, il testo rievoca, nella terza stanza, il ricordo struggente della felicità perduta con la stessa dinamica del sonetto XVII, *Nel più bel prato, al verdeggianti maggio*: torna dunque il

<sup>16</sup> M. FLAMINIO, *Carmina*, III, 20, a cura di M. Scorsone, Edizioni RES, 1993, 111. Per i legami con il Flaminio e, più in generale, la poesia neolatina, si rinvia ad ALBONICO, *Il ruginoso stile...*, 92-93 e nn. 180-181.

<sup>17</sup> *Carmina quinque illustrium poetarum, quorum nomina in sequenti charta continentur, Venetiis, ex Officina Erasmiana Vincentii Valgrisi*, MDXLVIII, 203. Per la rassegna delle stampe flaminiane si veda *Nota bibliografica* in Ivi, 319-322; per la datazione e le fasi compositive degli epigrammi, in particolare di quelli del terzo libro, si rinvia a C. MADDISON, *Marcantonio Flaminio. Poet, Humanist and Reformer*, London, Routledge and Kegan Paul, 1965, 28-33, 49-50.

<sup>18</sup> Si tratta però di una ripresa meramente limitata al contenuto: come notato da ALBONICO, *Il ruginoso stile...*, 94, la lirica volgare di Schiafenato, a differenza di quella dell’amico Trivulzio, è «poco incline alla mimesi del latino».

<sup>19</sup> FERRONI, *Dulces lusos...*, 198.

motivo dell'incoronazione con ghirlanda, che per bocca di lei – *Io t'incorono di miei amori* (v. 43) – diventa una vera e propria investitura:

Ah quante volte lieta,  
mentre sedea tra le fresche ombre vostre,  
n'addolci col bel canto, che si move  
da l'angeliche chiostre?  
Et cantando la vista mansueta  
ver me volgea, tal che di fiamme nove  
d'amor, d'invidia, arder potrebbe Giove!  
Ah quante volte in mezo l'herba e i fiori,  
mentre a l'aura spargea s'un verde cespo  
i capei d'or fin crespo,  
con le sue mani di mille bei colori,  
ghirlande ai crin m'avolse  
dicendo: «Io t'incorono di miei amori»?

Che si tratti però di una felicità recuperabile, seppur in maniera precaria, nel presente della narrazione, lo dimostra la collocazione della poesia, posta tra un primo e fugace riavvicinamento della donna, celebrato da una natura in festa in una sorta di trionfo primaverile (XCVI), e un secondo, che risulterà l'ultimo (CXXV-CXXVII), frustrato di lì a poco dalla morte di lei (CXXVIII). In mezzo, le graduali e timide tappe della riconciliazione: dapprima l'augurio che l'anima dell' 'io lirico' possa resistere davanti agli occhi di lei (CVII), aprendo dunque implicitamente alla possibilità di un cedimento, poi la richiesta accorata che la durezza di lei si scemi (CX), e infine l'auspicio che la donna non rifiuti le rime, rivolto direttamente alla *canzone* in chiusura di testo (CXIV).<sup>20</sup> All' 'io lirico' della canzone CI non è ancora dunque precluso il diritto all'amore e alla gloria.

Il 'micro-canzoniere' in appendice di libro segue lo stesso percorso, ma compendiandolo: si inizia con l'ecloga CXXXVIII [h6r-i1r], una struggente *suasoria* del pastore Montano rivolta a una Filli che ha disprezzato e rifiutato il *gregge* (v. 86), le *caprette* (v. 89), le *lane* (v. 91), il *latte* (v. 92) e il *soave giardino* (v. 94), verdeggianti e fresco; ma pure il canto del poeta che, ora convertito in *doloroso pianto* (v. 117), potrebbe di nuovo risuonare in forma di lode se l'amata, mossa da pietà, ponesse fine alla separazione (v. 120).<sup>21</sup> È la medesima situazione del sonetto XLV: un rifiuto della dimensione bucolica, che Montano ricorda all'amata essere gradita perfino ai *sommi dèi* (v. 45), come Apollo, cui piaceva portare al pascolo i *bianchi tori d'Ameto* (v. 47), e soprattutto Venere e Adone i quali, felici, «tra l'herbe e fior tessean sovente / vaghe ghirlande, / che ai bei crin intorno / l'uno a l'altro avvolgea poi dolcemente» (vv. 73-75). Il bozzetto non è dunque applicato alla coppia Montano-Filli, ma a quella divina, in un tentativo persuasivo che è anche struggente ricordo di esperienze probabilmente vissute da entrambi.

<sup>20</sup> SCHIAFENATO, *Rime*, CXIV, 73-76 [g3r-g4v].

<sup>21</sup> Da aggiungere che sia l'ecloga CXXXVIII che il sonetto XLV si configurano come una *suasoria* dai modi tipicamente elegiaci nella reiterazione dei sintagmi verbali e nominali e nella successione di interrogative patetiche slegati in rilievo anaforico: così, mentre nell'ecloga CXXXVIII l'appello sospirato della prima parte – *Deb quando, o Philli mia, quando fia mai / ch'una sol volta almeno, anzi ch'io mora, / fermar ti veggia agli angosciosi lai?* (vv. 34-36) – diventa implorazione accorata nella sezione conclusiva: *O vana speme, oimè, [...] o Philli mia, [...] / Deb torna, o Philli, [...] / dammi Philli ch'io viva o mora almeno* (vv. 125-128), nel sonetto allo sfogo iniziale – *Ove fuggi, ove fuggi, o sciocca Filli?* – fanno seguito due disperati appelli all'amata in interrogativa negativa che risuonano nell'ambiente naturale: *Non vedi la natura ridente (herbe, fiori, fiumi) che ti chiama* (XLV, 2) e *Non odi il canto cui Progne, l'usignolo, instilla dolcezza* (XLV, 5-6).

L'ecloga CXXXIX [1r-i3r], con il lamento in responsione di Tirsi e Aminta per l'amore, rispettivamente, di Leuce e Glauca,<sup>22</sup> corrisponde al blocco di testi XXI-C, contrassegnati dal dolore dell'amante. Manca il breve riavvicinamento del sonetto XCVI, ma torna il tema della canzone CI: nell'ecloga CXL il pastore Selvaggio, roso dalla gelosia – la sua Amarillide è fuggita con un altro, Fronino – si rivolge all'amata nello struggente ricordo di un tempo felice, tra le semplici gioie della vita agreste (vv. 40-48):

Ah quante volte meco a la radice  
di questo ombroso faggio riposasti  
mentre ch'io vissi vita più felice?  
Ah quante accompagnar degnasti  
col tuo bel canto la mia vil sampogna  
e 'l ciel di sua dolcezza innamorasti?  
Quanti fior, lasso me, c'hor n'hai vergogna,  
mi tessesti cantando in questo prato,  
se la mia mente non vaneggia o sogna?

Le 'connessioni intertestuali' tra canzone ed ecloga sono fittissime, registrandosi non solo a livello di macrotesto, visto il tema della gelosia, ma anche di microtesto, stante la reiterazione in anafora del sintagma *Ah quante volte* (CI, 31, 39; CXL, 40, 42) a enfatizzare, con toni elegiaci, il rimpianto per una felicità perduta, fatta di semplici consuetudini condivise.<sup>23</sup> E anche in questo caso il reimpiego del bozzetto è preludio di gioia; una gioia evidentemente precaria, come quella dei sonetti CXXV-CXXVII, vista l'assenza del motivo dell'incoronazione: dopo un intermezzo che è uno spaccato bucolico e georgico insieme, rispettivamente con l'inno a Bacco che instilla il *lascivo et gran disiro* nei *silvestri dei* (CXLI, 69-70) e con i consigli tecnici sull'allevamento delle pecore scanditi per stagioni, forniti da un anziano pastore a uno giovane (CXLI),<sup>24</sup> nell'ecloga CXLIII [k3r-k5v] una natura tipicamente arcadica diventa trasfigurazione, nemmeno troppo velata, della pace ottenuta grazie a Francesco II, che aveva posto (momentaneamente) fine alla guerra franco-spagnola. Ora riprendono a danzare le Ninfe, Driadi e Napee; ora Satiri e Fauni escono dagli antri in cui si erano nascosti per sfuggire al fragore

<sup>22</sup> L'ecloga richiama la seconda di Calpurnio, più vicina però alla settima virgiliana sia per il motivo del *certamen* sia per l'incontro casuale di Ida e Astaco che si contendono l'amore della stessa ragazza, Crocale; ma pure la seconda di Nemesiano che, nella vicenda dei due pastori, Ida e Alcone, innamorati dolenti di Donace, guarda alla vicenda infelice di Licida per l'infedele Fillide della terza ecloga di Calpurnio, nonché ai lamenti di Corindone per Alessi nella seconda bucolica di Virgilio. Si veda MUSSINI SACCHI, *Giovanni Battista Schiaffinato ...*, 69-70, n. 17. Per Calpurnio Siculo si rinvia a M. A. VINCHESI, *La terza ecloga di Calpurnio Siculo tra tradizione bucolica ed elegiaca*, «Prometheus», XVII (1991) fasc. 3: 259-276; A. LUCERI, *Tra bucolica ed encomio: le ecloghe di Calpurnio Siculo*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. VI. *I testi*, 1. *La poesia*, Roma, Salerno, 2009: 620-633. Per Nemesiano si veda ID., *L'ultima ripresa del genere bucolico: le ecloghe di Nemesiano*, in *Lo spazio letterario di Roma antica ...*, 634-643.

<sup>23</sup> SCHIAFFENATO, *Rime*, CXL, 40-48 [i3r-i5r]. Non è escluso che l'Amarillide di Schiaffinato risenta della Fillide della terza ecloga calpurniana, solita, dice il pastore Licida, *meas ad sidera ferre Camenas* (v. 42) – un po' come Cinzia leggeva e apprezzava i versi di Properzio (ad esempio in II 13, 7; II 24, 21) –, nonché accompagnare nel canto Mopso (v. 27) e Licida stesso (v. 55). Per i modelli femminili in Calpurnio e, più in generale, per i legami tra gli elegiaci e il bucolico di età neroniana si vedano CALPURNIO SICULO, *Ecloghe*, Milano, a cura di M. A. Vinchesi, BUR Rizzoli, 1996: 38 e n. 61; VINCHESI, *La terza ecloga di Calpurnio Siculo ...*, 259-276.

<sup>24</sup> Modello dell'ecloga CXLI [i5v-i7v] è la terza di Nemesiano. La situazione è la medesima del bucolico latino: Pan innalza un inno a Bacco dopo che due pastori, qui Batto e Tirreno, gli rubano la zampogna mentre è addormentato (in Nemesiano però i pastori sono tre, Nittilo, Micone e Aminta). Si veda anche MUSSINI SACCHI, *Giovanni Battista Schiaffinato ...*, 69-70, n. 17, che però non distingue tra Calpurnio e Nemesiano. Per Nemesiano si rinvia a LUCERI, *L'ultima ripresa del genere bucolico ...*, 634-643; M. OLIVA, *La IV ecloga di Nemesiano: il superamento del modello elegiaco nel rito magico nemesiano*, in «Quaderni borromaici», IV (2017), 17-25. Per l'ecloga CXLII [i7v-k3r], cfr. *infra*, n. 10.

delle armi; ora i pastori riprendono le loro attività quotidiane. E il tripudio di un (convenzionalissimo) paesaggio ameno conferisce felicità alle rime del pastore-poeta (i *lieti versi* del v. 4). È il preludio dell'ecloga successiva, la CXLIV [k5v-k8r], settimo e ultimo testo pastorale dove i *maghi versi* hanno finalmente vinto *Amarilli* (v. 102), in un tempo che la trasfigurazione pastorale lascia eternamente sospeso, in bilico tra vita e morte.

All'atmosfera elegante e rarefatta delle ecloghe segue quella cupa e torbida della *Favola di Mirra*, che, a una prima lettura, si fatica a comprendere anche in rapporto ai 136 testi delle rime. Tuttavia, la stridente dissonanza di un testo narrativamente a sé, che dunque sfugge a corrispondenze rivelatrici di una struttura superiore, si ridimensiona in prospettiva tematica: la riscrittura ovidiana diventa infatti contraltare mitico della vicenda personale, anche se in una dimensione decisamente antifrastica.

Le analogie si giocano tutte nella declinazione del dolore da parte dei due soggetti lirici: in un' *empia aspra fiamma* brucia l' 'io lirico' (LXIV, 5), così come Mirra è avvolta da *aspre fiamme et scelerate*.<sup>25</sup> Entrambi condividono un inferno interiore: l'eroina del mito è posseduta dalle Furie, l'*infernal Thisiphone o Megera*, che proiettano il suo destino in una dimensione tragica;<sup>26</sup> la voce narrante del canzoniere esprime la sua sofferenza tramite immagini desunte dall'Ade classico, di cui si renderà ragione più avanti (LIII, CXIX). Entrambi chiedono perdono per la loro passione. Ed è qui che le strade divergono in modo evidente: mentre l'eroina infatti invoca, pentita, il meritato castigo degli dèi, nel punto omega (CXXXVI, 9-14) Schiafenato dichiaratamente non si pente, rimettendo alla pietà di Dio la sua fragilità di uomo [h4r]:

Ma s'egli è tal, che perch'al fin mi porte  
il fier disio, di lui pur non mi pento,  
pongali il fren l'antica tua pietade;  
troppo io son fral, fammi, Signor, tu forte;  
già mortal vana m'arse et quasi ha spento,  
hor m'arda e avivi vera alma beltade.

È un richiamo implicito a un'esistenza destabilizzata dall'impatto con Amore, che nel sonetto CIII [f7r-f7v] il poeta ha reso con la tradizionale metafora della navigazione, sulla scorta di *Rvf LXXX*. Il dato paesaggistico è dunque linguaggio figurato per rendere la condizione interiore:

Come talor da l'onde tempestose,  
spinto a riva il nocchier, c'ha rotto il legno,  
indi le mira più di gioia pregno,  
quanto più horribil furo et perigliose,  
così dal porto, ch'a me già s'ascose  
di libertade, hor lieto a mirar vegno  
l'empia procella ove l'altrui disdegno  
la barca fral de la mia vita pose.  
Né quinci aria sì chiara, o sì soave  
vento, perché m'arrida, fia giamai  
che fra tai scogli più mi riconduca.  
Ma poiché 'l ciel di me pietà non have,  
prenderassi la via che mostra homai

<sup>25</sup> SCHIAFENATO, *Rime, Favola di Mirra*, VI, 1-4 [15r]: «O sommo Giove, o sancta castitate, / deh, spegnete, vi priego, per mercede, / nel mio cor l'aspre fiamme et scelerate, / se scelerate son» a riproporre OVIDIO, *Met.* X, 321-323: «di, precor, et pietas sacrataque iura parentum, / hoc prohibete nefas scelerique resistite nostro, / si tamen hoc scelus est».

<sup>26</sup> Ivi, v, 7 [15r]; G. DIMAGGIO, *Eros colpevole: le figure di Biblide e Mirra nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Noster dilectat error. L'errore tra filologia e letteratura*, a cura di E. Migliore, M. Oliva, C. Vergara, Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Firenze, sez. Antichità e Filologia/2, 2024, 137-154: 146.

il bel lume, ch'a pochi par che luca.

Petrarca si fa sentire, ovviamente, non solo a livello tematico, ma anche nelle scelte lessicali: la *barca fral* (v. 8) ricorda il *fraile legno* di Rvf LXXX, 28 e la *frale barca* di Rvf CXXXII, 10; la ritrattazione dell'esperienza amorosa dei vv. 9-11 riusa, compendiandoli, i versi con cui l'autore del *Canzoniere* ricorda lo sviamento verso *più di mille scogli* (Rvf LXXX, 7-10, anche se l'*aura soave* è diventata qui *aria sì chiara o sì soave / vento*, perdendo così la forza del *senhal*). Ma nel testo si innesta anche Rvf CLI che sfrutta la medesima immagine, legandola agli occhi di Laura: il *nocchiero* (la ragione) è scampato all'*atra et tempestosa onda marina* (Rvf CLI, 1), ma non ad Amore, che si mostra (e sempre si mostrerà) negli occhi di lei, svelando così a Petrarca *quel ch'a molti cela* (Rvf CLI, 12). Nel sonetto CIII, Schiafenato riformula il medesimo concetto per via d'opposizione: ai *molti*, cui è celata la visione d'Amore, sostituisce i *pochi* ai quali tale visione risplende grazie al *bel lume*, la luce degli occhi della donna che gli indica la *via*, purtroppo obbligata, ossia quella dell'esperienza d'amore dolorosa.

In chiusura il poeta riutilizza anche Rvf CCLXXII sia sul piano lessicale – il *bel lume* corrisponde ai *lumi bei* di Rvf CCLXXII, 14 – che tematico: al netto della dimensione temporale propria di Rvf CCLXXII, dove la riflessione si applica alla vecchiaia, l'esistenza in entrambi i testi si annuncia tempestosa per via di una nave tanto *fral* (CIII, 8). E non caso *fral* è anche l' 'io lirico' del punto omega (CXXXVI, 12).

Il dantismo *luca* (v. 14) – in rima con *riconduca* sulla scorta di *Inf.* XVI, 64-66 e *Purg.* V, 4-6, dove la rima è *conduca : luca* –, disvela la presenza di un altro ipotesto, ossia la *Commedia* dantesca, che agisce tanto sulla forma quanto sulla sostanza del sonetto di Schiafenato. La similitudine del naufrago scampato al pericolo che guarda, sollevato, quanto *horribili e perigliose* (v. 4) siano state le acque che lo avevano travolto, ricorda infatti, anche lessicalmente, quella di *Inf.* I, 22-27 (si veda *l'acqua perigliosa* del v. 24):<sup>27</sup>

E come quei che con lena affannata,  
uscito fuor del pelago a la riva,  
si volge a l'acqua perigliosa e guata,  
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,  
si volse a retro a rimirar lo passo  
che non lasciò già mai persona viva.

Il richiamo all'esperienza di Dante *viator*, prossimo alla perdizione, oltre a preparare la svolta spirituale del punto omega (CXXXVI), colora di tinte infernali la sofferenza dell' 'io lirico', incupendo ulteriormente i toni elegiaci di tutto il canzoniere. Schiafenato vive un *amoroso inferno* (LIII, 5), inflitto sempre dagli occhi di lei, che causano *d'atra Stige ogni aspra pena et dura* (CXVI, 8); preso dal desiderio si *snerva e spolpa* (XIX, 12), dunque soffre a tal punto da essere quasi privato della carne (e *spolpare* è in *Purg.* XXIV, 80). Nell'*empia procella* che ha travolto la sua *barca fral* (vv. 7-8), ovvero la sua esistenza, è finito a causa dell'*altrui disdegno*, ovvero il disprezzo della donna. Alla deresponsabilizzazione individuale, che allontana Schiafenato sia da Dante che dal Petrarca di Rvf LXXX, 12, si aggiunge una nota di autocommiserazione nel rilevare la mancata pietà del Cielo (v. 12) che lo condanna a ricadere vittima di Amore. Non è pertanto abusata cristallizzazione mitologica l'impiego delle immagini desunte dall'Ade classico cui si accennava sopra: l'*abisso eterno* in cui sconta la sua pena Tizio (LIII, 1)<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Dantesco è anche il sistema rimico con cui è tessuto il testo: la concatenazione *legno : vegno : disdegno* è in *Inf.* X, 61-63 (*vegno : disdegno*) e *Par.* XXVI, 113-115 (*disdegno : legno*). In Petrarca si ha *sdegno : legno* a Rvf LX, 2, 6.

<sup>28</sup> SCHIAFENATO, *Rime*, LIII [c7r-c7v]: «Sì come ne l'oscuro abisso eterno, / il famelico augel senza fin pasce / l'afflittito Titio col suo cor interno, / et mille volte more et mille nasce, / così col mio ne l'amoroso inferno, /

o il *cavo monte*, l'Etna, da cui fuoriesce l'*horribil fuoco* di Encelado (CXIX, 1),<sup>29</sup> reali solo in apparenza, diventano elementi costitutivi del paesaggio dell'anima. La voce narrante del canzoniere condivide sia lo stesso tormento di Tizio, essendo afflitto dalla donna-uccello (LIII), sia quello di Encelado, ardendo di *vivaci fiamme* nel cuore (CXIX), ma non la legittimità della punizione di entrambi, vista la devozione e l'umiltà nei confronti dell'amata (dimostrata, si potrebbe aggiungere, anche con il dono delle rime di lode).

In Schiafenato, dunque, la diligente applicazione della retorica della Natura, pienamente in accordo con il petrarchismo cinquecentesco, non cade nella stereotipizzazione quando le immagini suggerite da generi extralirici agiscono sulla strutturazione della raccolta o assolvono una funzione metapoetica. In tal senso, valido repertorio si sono rivelati anche i 'testi in appendice di libro', troppo spesso trascurati in analisi di carattere filologico-letterario. Essi, come del resto gli altri paratesti che via via saranno presenti nelle stampe cinquecentesche (prefatorie, dediche, epistole ai lettori, rubriche, didascalie, prose esegetiche, indici), fanno parte del sistema-libro, progettato dagli autori e materialmente prodotto da tipografi e stampatori per i lettori. Non essendo possibile scindere la sostanza di un testo dalla sua forma fisica, si evince che anche l'apparato paratestuale fa parte del macrotesto lirico; e che dunque una ricerca che coniughi filologia, letteratura e *Textual Bibliography*, aiuterebbe a anche a comprendere non solo le scelte tematiche delle raccolte, ma anche la nuova concezione di unità, quale solida consapevolezza strutturale, a esse sottese; una concezione che inizia a manifestarsi una volta dissolto il cosiddetto 'canzoniere unitario' di matrice bembiana.

---

ove dannommi il ciel de l'atre fasce, / pasco l'ingorda donna, che né 'l verno / né la state il cibo empio par che lasce; / ma quei, che per sé stesso fu sì ardito, / se di lui vero è ciò che fra noi s'ode, / degno del suo fallir porta tormento; / io, che da' duo begl'occhi fui tradito, / oh fallace humiltà, de l'altrui frode / notte et di pena troppo ingiusta sento». La messa in discussione della veridicità del mito e, più in generale, delle favole dei poeti, si deve a OVIDIO, *Amores*, III 12, 19-40, dove sono citati, tra gli altri, gli esempi di Tizio ed Encelado.

<sup>29</sup> SCHIAFENATO, *Rime*, CXIX [g6r]: «Encelado, che per lo cavo monte / dal petto ardente horribil fuoco mandi, / et d'atro fumno empia nube spandi, / tal che infino a le stelle ei par che (*corr. su cha*) monte, / se ti fosser le fiamme in parte conte, / che dal mio cor escon vivaci et grandi, / ben diresti tu dunque: "Oh ciel, commandi / che de le mie sien più cocenti et pronte? / Ma perché? Me, dappoi che 'l sommo Giove / e i suoi possenti folgori sprezzai, / veramente a martir giusto condanni; / questi, d'alta humiltade uniche prove, / che la sua donna et de' begli occhi i rai/ sempre adorò, che pene merta o danni?"».