

Girolamo Molin

Rime

Edizione critica e commento
a cura di Martina Dal Cengio

TOMO II



BIT&S

BIT&S
Testi e Studi

BIT&S

Testi e Studi

La collana presenta edizioni di testi e monografie di impronta saggistica relative ad autori ed opere della tradizione letteraria italiana dal Duecento all'Ottocento. Le edizioni critiche e i saggi sono resi disponibili attraverso due diversi canali: l'edizione cartacea, pubblicata da BIT&S, e quella in formato digitale, liberamente consultabile nel sito www.bitesonline.it.

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*.

Comitato Scientifico

Giancarlo Alfano, Marco Berisso, Maurizio Campanelli, Andrea Canova,
Roberta Cella, Francesca Ferrario, Maurizio Fiorilla, Giorgio Forni, Paola Italia,
Giulia Raboni, Raffaele Ruggiero, Emilio Russo, Franco Tomasi,
Andrea Torre, Massimiliano Tortora.

Girolamo Molin

Rime

Edizione critica e commento

a cura di

Martina Dal Cengio

BIT&S



La pubblicazione è stata finanziata dal Fondo di ateneo per libri
e contributi in volume ad accesso aperto
della Scuola Normale Superiore

In copertina:

Tiziano Vecellio, *Venere con suonatore di liuto*, ca. 1565-70, particolare
New York, Metropolitan Museum of Art

© CCO 1.0

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia

Copyright © 2023

BIT&S

via Boselli 10 - 20136 Milano

redazione@bitesonline.it

www.bitesonline.it

ISBN 97-12-80391-10-0 (brossura)

ISBN 979-12-80391-11-7 (PDF)

Indice

	Introduzione
	Girolamo Molin e la lirica veneziana del Cinquecento
3	1. <i>Girolamo Molin e Venezia: amici, cenacoli e accademie</i>
25	2. <i>Le rime</i>
35	3. <i>La forma del canzoniere</i>
48	4. <i>Girolamo Molin, «gentilhuomo amator de i virtuosi»</i>
63	Per la biografia: uno studio documentario
	Appendici
77	1. <i>Il testamento</i>
81	2. <i>Licenze di stampa</i>
82	3. <i>Decimo costituito di Endimio Calandra</i>
	Nota al testo
	Descrizione dei testimoni
87	1. <i>Testimonianza completa</i>
91	2. <i>Testimonianze parziali</i>
	Criteri della presente edizione
129	1. <i>Il testo di riferimento</i>
131	2. <i>La numerazione dei componimenti e la strutturazione del commento</i>
131	3. <i>Possibili varianti d'autore</i>
135	4. <i>Problemi attributivi</i>
138	5. <i>Assetto formale</i>
	Girolamo Molin
	<i>Rime</i>
143	Dedica
147	Vita
	RIME AMOROSE
157	Sonetti amorosi
306	Canzoni amorose
372	Canzonette amorose

429	Stanza amorosa
431	Capitoli amorosi
	RIME MORALI
443	Sonetti morali
465	Canzoni morali
	RIME IN MATERIA DI STATO
485	Sonetti in materia di stato
502	Canzoni in materia di stato
	RIME IN MORTE
533	Sonetti in morte
585	Canzoni in morte
595	Madrigale in morte
	RIME SPIRITUALI
599	Sonetti spirituali
632	Canzoni spirituali
647	Sestina spirituale
	RIME IN VARI SOGGETTI
653	Sonetti in vari soggetti
743	Canzoni in vari soggetti
753	Madrigali in vari soggetti
	CORRISPONDENZA
759	Sonetti di diversi ai quali M. Girolamo Molino risponde
766	Sonetti di diversi in risposta di altri di M. Girolamo Molino
	APPENDICE EPICEDICA
773	Rime in morte di M. Girolamo Molino
	Bibliografia
803	1. <i>Testi</i>
819	2. <i>Studi</i>
	Indici
849	Tavola metrica
853	Indice alfabetico dei capoversi
861	Indice dei nomi

Introduzione

Girolamo Molin e la lirica veneziana del Cinquecento

1. *Girolamo Molin e Venezia: amici, cenacoli e accademie*

Il nome di Girolamo Molin (Venezia 1500 – 1569) è stato a lungo trascurato.¹ Assente dalle principali antologie otto-novecentesche dedicate alla lirica del sedicesimo secolo e considerato solo di recente dalla critica,² sul poeta veneziano grava un ingombrante anonimato che non trova ragion d'essere né a fronte della qualità della sua scrittura – capace se non altro di distinguersi all'interno della rimeria cinquecentesca – né della reputazione di cui godette in vita. Riconosciuto da Carlo Dionisotti come l'esponente più brillante della stagione lirica veneziana,³ Molin incarna un'importante figura di transizione tra la sensibilità poetica di primo e secondo Cinquecento in quanto, allievo di Bembo e Trissino, venne a sua volta assunto a modello, per temi e gusti metrici, dai massimi autori veneziani di fine secolo.⁴ Schivo e appartato, evitò puntualmente di partecipare alle molte iniziative editoriali promosse da amici e sodali, non preoccupandosi di dare ai torchi le proprie *Rime*, licenziate solo postume, nel 1573, per le cure di Domenico Venier, Gian Mario Verdizzotti e Celio Magno, che ne firmò la prefatoria e scelse di dedicare l'opera a Giulio Contarini, il più caro amico di Molin.⁵ Prima della messa a stampa, i suoi testi circolavano

1. Per una ricostruzione biografica su base documentaria si veda *infra* pp. 63-76 (cap. *Per la biografia: uno studio documentario*).

2. Per alcuni affondi su Molin e una ricostruzione di contesto rimangono importanti TADDEO 1974, ERSPAMER 1983, TOMASI 2011, DI IASIO 2016 e GALAVOTTI 2021.

3. DIONISOTTI 2017, p. 216. Per la lirica veneziana del XVI secolo segnalo alcuni utili spunti bibliografici: LAZZARINI 1960, BRANCA 1967, TADDEO 1974, PADOAN 1976 e ID. 1978, VIANELLO 1988, BRANCA – OSSOLA 1991 e ZAJA 2004.

4. Inoltre in relazione alla composizione delle *Rime de gli Accademici eterei* (1567), meritevoli di dare alle stampe i giovanili risultati lirici di Gian Battista Guarini, Scipione Gonzaga e Torquato Tasso, afferma Antonio Daniele che «qualche debito di derivazione lirica deve essere segnalato anche nei confronti di Domenico Venier e di Girolamo Molino [...] e quindi all'ambito di petrarchismo raffinato che ha nei poeti dell'Accademia veneziana i suoi maggiori campioni» (A. DANIELE, *Introduzione* in *Rime de gli Accademici eterei*, pp. 3-38: 20).

5. Riccardo Brusca individua proprio nelle *Rime* di Molin il punto di partenza per un'indagine sulla lirica di fine secolo: «Importanti non solo in sé, ma per l'operazione edi-

in forma manoscritta e venivano declamati nei salotti di case private, così come l'occasione compositiva era generalmente condivisa fra gli amici, i primi veri destinatari degli sforzi creativi: sono proprio queste le coordinate in cui si deve collocare l'attività intellettuale di Molin, alla cui fama hanno contribuito non tanto i mezzi tipografici bensì la circolazione locale dei suoi scritti e la sua piena partecipazione nella vita culturale della Venezia cinquecentesca. In effetti, in contrasto con la scarsa notorietà di oggi, Molin conseguì invece moltissimi riconoscimenti, stringendo rapporti con pressoché tutti i massimi interpreti dello scenario lagunare.

È Gian Mario Verdizzotti a fornirci qualche notizia preziosa sulla formazione letteraria del giovane Molin, individuando in Pietro Bembo, Trifon Gabriele e Giangiorgio Trissino i suoi primi modelli di riferimento.⁶ Per un poeta di inizio secolo, in fondo, l'inclusione di Bembo pare quasi scontata.⁷ Il cardinale, che diede alle stampe le proprie *Rime* nel 1530, rappresenta infatti un maestro imprescindibile per tutti gli esponenti veneti di metà Cinquecento e non è superfluo ricordare che due tra i più intimi amici di Molin, Domenico Venier e Bernardo Cappello, se ne dichiararono seguaci. La cerchia di cantori raccolti intorno agli insegnamenti di Bembo è ben tratteggiata sia dalle parole di Pietro Aretino, nella famosa lettera a Gian Iacopo Lionardi del 6 dicembre 1537, sia di Nicolò Franco, nell'altrettanto celebre epistola della Lucerna, datata 1538.⁸ Entrambi non si dimenticarono di annoverare anche Molin fra i più assidui adepti del cardinale, ragion per cui la presenza di 'bembismi', intenzionali o meno, permea senza sorpresa la sua scrittura, tanto nei *topoi* quanto nell'impianto linguistico-lessicale.⁹ Se il *modus scribendi* di Molin tradisce perciò un'eviden-

toriale che vede riuniti Celio Magno (come curatore e prefatore), Giovan Mario Verdizzotti (come estensore di una Vita del Molino premezza alle rime), e Domenico Venier (a fianco del Magno, e autore del sonetto di congedo): vale a dire, l'aristocrazia dell'intellettualità veneziana, impegnata nella cura di un testo esemplare della propria tradizione poetica» (BRUSCAGLI 2007, p. 1561n).

6. *Vita (infra*, pp. 147-153). Per Gian Mario Verdizzotti (Venezia 1537 ca. - 1607) si rimanda a VENTURINI 1970 e ID. 1970b.

7. La conoscenza diretta tra Molin e Pietro Bembo non ha certo bisogno di essere argomentata, tanto più che il nostro fu molto amico del poeta Pietro Gradenigo (Venezia 1517 - 1580), genero del cardinale. Di quest'ultimo è decisamente meritevole di attenzione l'epistolario manoscritto, conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia con segnatura ms. Marc. It. X, 23 (= 6526). Molte missive menzionano Molin, ma nessuna è indirizzata direttamente a lui.

8. Aretino *Lettere*, vol. I, n. 280, pp. 383-390: 387-388 (per un commento cfr. CAIRNS 1985, pp. 231-249) e Franco *Pistole vulgari*, n. CCXXXVII, cc. 186r-202v: c. 195r.

9. Senza negare l'importanza del modello bembiano, va precisato che nelle *Rime* di Molin non si profila una vera e propria "mitizzazione" del cardinale, come invece è ben

te mediazione bembiana nell'assimilazione petrarchesca, è anche vero che il nostro ha saputo spingersi ben oltre i dettami del maestro, non solo contaminandone l'eredità con influenze di altri autori contemporanei (come Trissino e Sannazaro), ma anche recuperando non di rado spunti lirici di epoca pre-petrarchesca e, con guizzi di discreta originalità, divertendosi a variare il canone metrico imposto dai *Fragmenta*. In realtà, simili alterazioni non costituiscono affatto un caso isolato, in quanto l'intera produzione poetica successiva a Bembo è connotata proprio dall'affermarsi di molteplici tendenze innovatrici, ben avvertibili nelle *Rime* moliniane.¹⁰

I rapporti con Trissino, da cui Molin assimila una qualche affinità di ordine metrico-letterario, devono essere stati particolarmente stretti, come lascia intendere la scelta del vicentino di indicare proprio Molin quale esecutore testamentario e usufruttuario di ogni sua proprietà nel caso il figlio Ciro fosse morto senza eredi maschi.¹¹ Il nome di Trissino è strettamente connesso al cosiddetto circolo di Murano, isola prediletta da gran parte della nobiltà veneziana e, fin dai primi decenni del sedicesimo secolo, elevata a luogo di ritiro culturale. Non è un caso che l'isola fu scelta come sfondo per l'ambientazione delle *Piacevoli notti* (1550) di Giovanni Francesco Straparola, volume di novelle che incontrò un enorme successo di pubblico. Trissino si stanziò sull'isola dal 1540 e il suo salotto divenne presto sede di incontri per personalità come Marcantonio da Mula, Gian Maria Memmo e Diego Hurtado de Mendoza. Sempre a Murano, lo stesso Trissino animò pure le iniziative intellettuali proposte da Trifon Gabriele, anch'egli alla ricerca di un isolamento esistenziale sull'isola. Qui il filosofo – anche noto come “il Socrate veneziano” per la sua abitudine di non lasciare nulla per iscritto – promosse un cenacolo culturale dove era prassi discutere di autori coevi e greco-latini, ma anche di scienza e filosofia. Tra i principali allievi di Gabriele, si annoverano poeti come Antonio Brocardo, Jacopo Zane, Bernardo Tasso e Girolamo Molin, il quale si distinse come uno dei frequen-

largamente avvertibile nel repertorio poetico di autori coevi. Gli unici appelli espliciti a Bembo coincidono con i due sonetti epicedici in suo onore, i nn. 155-156, redatti su insistita esortazione dell'amico Venier e mai pubblicati in vita.

10. «Non che nella prima metà del secolo fossero mancati esperimenti eterodossi [...] (si ricordi, ad esempio, la famosa polemica con Antonio Brocardo); ma è dopo gli anni Cinquanta che le diverse istanze innovatrici riuscirono a farsi largo e a proporre alternative alla *vulgata* bembiana [...]. E che Torquato Tasso sia stato fortemente influenzato nelle sue prime prove liriche dall'ambiente veneto è di per sé indizio della qualità di quei dibattiti e di quella esperienza lirica» (ZAJA 2004, pp. 646-647).

11. Il testamento, redatto da Trissino in data 11 ottobre 1543 e conservato presso l'Archivio dei Frari di Venezia, è trascritto da MORSOLIN 1894, doc. LXXIV, pp. 430-437: 433.

tatori più assidui.¹² Per quanto sia fuori discussione la capacità di Gabriele di attirare attorno a sé gran parte degli intelletti veneziani, si deve rilevare ancora una certa lacuna critica intorno al suo pensiero, mancanza che rende arduo circoscrivere con esattezza il suo ruolo nella cultura volgare veneta e, conseguentemente, comprendere il peso della sua influenza sul pensiero di Molin. Proprio a Gabriele si rivolge Giulio Camillo nella dedica del suo *Discorso in materia del suo teatro* (1552), dove oltre a citare Bembo e a evocare momenti di letture collettive, accenna anche a conversazioni avute personalmente con Girolamo Molin.¹³ Tra coloro che più recepirono il pensiero di Camillo vi furono senz'altro Giorgio Gradenigo¹⁴ e Gian Mario Verdizzotti, poeta coinvolto in pressoché tutte le esperienze culturali veneziane della metà del secolo, modello di riferimento epico per il giovane Torquato Tasso e, tra le varie cose, autore anche della biografia di Girolamo Molin posta in apertura delle sue *Rime* (1573).¹⁵

Nella cornice lagunare di metà Cinquecento, un posto d'eccezione spetta anche a Pietro Aretino, meritevole di aver animato una vivace cerchia intellettuale dagli spiccati interessi artistico-figurativi.¹⁶ Attivo a Venezia dal 1527, il poligrafo manifestò una sincera ammirazione per Molin: non trascurò di tesserne ripetutamente le lodi, lo scelse come confidente in occasione di alcune polemiche letterarie¹⁷ e volle sottomettergli alcuni propri scritti perché fossero corretti prima della pubblicazione.¹⁸ In termini generali, una simile richiesta,

12. CICOGNA 1824-1853, vol. III, p. 210. Per Trifon Gabriele (Venezia 1470 - 1549) vd. FORTINI 1998.

13. «Imperocché (si come già pochi giorni io dissi al molto Magn. et dottiss. Morosini, giovane di tanta speranza di quanto sia alcun altro suo pari a nostri giorni; et sì come più fiate ho mostro al molto Magnifico et giudicioso Signor mio M. Hieronimo Molino) io non veggio le mie cose per la via delle Idee di Hermogene» (Camillo *Discorso in materia del suo teatro* in Id. *Tutte le opere*, pp. 29-30). Per uno studio vd. BOLZONI 1984. Si ricordi che nel 1533 Molin si espresse a favore della licenza di stampa del commento di Camillo alle *Rime* di Petrarca (cfr. App. 2).

14. Come dichiarato da Lodovico Dolce nella dedicatoria dell'*Opera omnia* di Camillo, datata 1 aprile 1552 (Camillo *Tutte le opere*, c. 5r). Inoltre, secondo la testimonianza di Dolce, fu proprio Giorgio Gradenigo a fornirgli il materiale letterario di Camillo da consegnare alla stampa (Camillo *Tutte le opere*, c. 58r). Per Giorgio Gradenigo (Venezia 1522 - 1600) vd. SIKIERA 2002 e i rinvii proposti in G. Gradenigo *Rime*.

15. Proprio Verdizzotti, come si ripeterà più avanti, promosse la riedizione nel 1560 della *Topica* di Camillo, testo che il curatore sostenne di aver ricevuto direttamente dall'autore.

16. Per la schiera di artisti intorno ad Aretino vd. CAIRNS 1985.

17. Come nel caso di un conflitto contro Bernardo Tasso, di cui si dà conto in un'epistola dell'ottobre 1549 (Aretino *Lettere*, vol. V, n. 346, pp. 270-271).

18. È il caso, per esempio, di un sonetto in lode del Casa, *Casa Sagrario de l'eroiche scole*, sottoposto a Molin nel 1552. Nella lettera, Aretino auspica che «sì che non per amor

per lo più costituita da una missiva d'encomio a cui si allega un corpus testuale, vanta almeno tre livelli di interesse. In primo luogo, è spesso attestazione preziosa di un tracciato variantistico d'autore, utile nell'eventuale ricostruzione della storia dei singoli componimenti. In alternativa, può rappresentare anche l'unica testimonianza di testi che non videro mai la luce, per ragioni da valutare di volta in volta. Da ultimo, costituisce una prova indiretta, ma eloquente, dell'*auctoritas* poetica riconosciuta all'interlocutore destinatario. Scorrendo l'epistolario di Aretino, i primi rapporti con Molin risalgono al 1537,¹⁹ ma è a partire dagli anni Quaranta che andarono intensificandosi, dando sempre più spazio a scambi che, con slancio encomiastico, dimostrano la spiccata familiarità del poligrafo con gli scritti del nostro.²⁰ Non stupisce dunque che il nome di Molin figurì anche negli elenchi, stilati sempre da Aretino, delle migliori personalità letterarie attive in laguna, come nel caso del famoso panegirico di Venezia e dei suoi artisti incluso nella seconda versione della *Cortigiana* (1534), soggetta a una vera e propria riscrittura dopo la sua prima edizione del 1525. Qui, dopo aver indugiato su Beaziano, Cappello, Gabriele e Girolamo Querini, figura anche il nome di «Girolamo Molino favorito da le Muse».²¹ I rapporti stretti con Aretino devono aver dato a Molin la *chance* per avvicinarsi agli esponenti del coevo scenario artistico-figurativo, primi fra tutti Tiziano, Jacopo Sansovino, Alessandro Vittoria e Simone Bianco. Nelle *Rime* di Molin, infatti, non mancano testi dedicati ad alcuni di loro ed è eloquente che a scrivere la biografia commemorativa del poeta, in apertura della *princeps*, sia stato proprio il già citato Verdizzotti. Quest'ultimo si cimentò anche con le arti figurative e fu sensibilmente vicino al pittore Federico Zuccari e a Tiziano, per il quale svolse mansioni di segreteria dopo la morte di Aretino. Forse sempre per il tramite del poligrafo, Molin strinse amicizia anche con Nicolò Franco, giunto in laguna nel 1536 e accolto inizialmente presso la dimora di Aretino. Fin da subito, Franco manifestò una sincera stima per il nostro, al quale diresse una lettera, decisamente elogiativa, in cui sottopose alla sua revisione un paio di sonetti, privi di fortuna editoriale: *Assiso al tronco di sua verde pena* e *Stella, ch'infondi i più maligni guai*.²² Oltre a ribadire quanto detto in precedenza, la missiva di Franco ha il merito di informarci che, all'epoca della datazione della lettera, il 1538, Molin godeva, almeno a Venezia, di un largo consenso fra i letterati locali, popolarità

di chi l'ha composto, ma per rispetto de l'uomo per cui è stato fatto in laude, caro vi sia» (Aretino *Lettere*, vol. VI, n. 89, p. 97).

19. Aretino *Lettere*, vol. I, nn. 200 (pp. 287-288) e 294 (pp. 405-406).

20. Ad esempio, vd. Aretino *Lettere*, vol. IV, n. 18, pp. 31-32.

21. *La Cortigiana* (1534) in Id. *Teatro comico*, pp. 487-768: 627 (Atto Terzo, scena VII).

22. Franco *Le pistole vulgari*, n. CLXIII, c. 124r-v. La lettera è datata Venezia, 13 febbraio 1538.

ascrivibile evidentemente a una diffusione manoscritta delle proprie liriche dal momento che, a quell'altezza, nessuno dei suoi testi era stato ancora pubblicato. In effetti, la condivisione manoscritta delle proprie rime, alla continua ricerca di consigli e pareri, era parte essenziale della fruizione lirica dell'ambiente culturale veneziano, di cui Molin stesso non fece eccezione. A ulteriore conferma del meccanismo di scambio, è di qualche interesse rammentare una lettera di Bernardo Tasso, tra i più stretti amici del nostro, in cui si ringrazia Molin per il riscontro positivo dato al proprio epitalamio, probabilmente da identificare in *Lascia le rive che co suoi cristalli* (*Rime* I 101), componimento in endecasillabi rimati redatto per le nozze del Duca Federico II Gonzaga con Margherita Paleologo, edito nell'edizione 1534 degli *Amori*, alle cc. 96r-99v. Tasso lo prega di tenere il testo con sé, nel caso volesse continuare a meditarci, e aggiunge:²³

Il medesimo farei io de i colti et leggiadri sonetti che m'havete mandati, se quel bisogno n'havessero, che ha l'epithalamio mio et s'io fussi di tal giudicio che potessi loro dar luce et ornamento. Io non posso se non lodargli et, in questa parte, senza vergogna dirò io d'haver buon giudicio, ma non già facondia di lodarli quanto sarebbe il merito loro e 'l debito e 'l desiderio mio.

Di Ferrara, etc.

Pur non essendo datata, è probabile che la missiva risalga al periodo compreso tra la fine del 1531 e i primi mesi del 1532, momento in cui Bernardo Tasso fu a servizio della corte ferrarese. Risulta difficile invece stabilire quali e quanti sonetti Molin avrebbe sottoposto al Tasso, di cui si rileva almeno il loro apprezzamento e la loro circolazione nei primi anni Trenta.

In ogni caso, fra tutti, il nome di Girolamo Molin merita di essere associato soprattutto a quello del veneziano Domenico Venier, di cui fu tra i più intimi

23. B. Tasso *Lettere*, vol. I, n. XLVII (Tasso sottopose l'epitalamio alla revisione anche di Girolamo Fracastoro, Marco Corner e Giovan Francesco Valier). Non sfugga che nel settembre del 1534 Molin firmò una licenza di stampa a favore della pubblicazione di un volume di rime di Bernardo Tasso, con tutta probabilità da identificare proprio negli *Amori*; per il documento d'archivio cfr. App. 2. L'intero epistolario tassiano conserva, a partire dal 1529 circa, una fitta corrispondenza epistolare con Girolamo Molin, che testimonia uno stretto legame di amicizia e di reciproca stima intellettuale. In effetti, il nome di Molin risuona come uno dei destinatari più ricorrenti; cfr. B. Tasso *Lettere*, vol. I, nn. xxvi [1531 ca.]; xxxiii [1529-1532]; xxxiv [1529-1532]; liii [1533-1537]; lviii [1533-1537]; lxxxiii [febbraio - agosto 1543]; lxxxv [post febbraio 1543]; xc [post febbraio 1543]; cxlv [settembre - dicembre 1544]; clxxxvi [post 1545]; cxci [10.6.1547]; cxcviii [1547]; ccviii [1547-1548]. Si coglie l'occasione per segnalare l'imminente pubblicazione dell'edizione critica e commentata del primo libro delle *Lettere* di Bernardo Tasso a cura di Valentina Leone, rielaborazione della sua tesi dottorale, discussa a Pisa nel 2020.

amici.²⁴ Nelle testimonianze dell'epoca i loro nomi si accompagnano quasi sempre e la loro vicinanza trova esplicita conferma pure nelle parole di Verdizzotti:

Ma di tutte queste onorate conversazioni niuna egli più frequentava che quella del Clar. M. Domenico Veniero gentil'uomo di valor singolare, la casa del quale nella città di Venezia è un continuo ridotto di persone virtuose

Il biografo si riferisce al cosiddetto circolo Ca' Venier, attivo presso la dimora del patrizio in Campo Santa Maria Formosa, epicentro nevralgico per il *milieu* culturale veneziano di metà Cinquecento. Esponente di una delle famiglie nobiliari più illustri dell'epoca, Domenico condivise i propri interessi poetici con il fratello maggiore, Lorenzo, molto amico dell'Aretino e autore di poemetti di materia oscena. Quest'ultimo fu il padre di Maffio Venier, il più raffinato interprete della lirica in dialetto veneziano di quegli anni, noto anche per la tenzone con Veronica Franco (cortigiana attiva proprio in Campo Santa Maria Formosa nonché *habitué* dell'*entourage* veniero a partire dagli anni Settanta).²⁵ Domenico Venier, rimasto paralizzato all'età di trent'anni forse a causa della gotta, compensò la propria infermità radunando attorno a sé le principali menti dell'epoca. A partire dagli anni Quaranta, il suo salotto si trasformò rapidamente in un animato ridotto culturale, luogo di vivaci incontri mondani, letture poetiche e discussioni filosofiche.²⁶ È all'interno di cerchie come queste che prese forma la maggior parte della lirica veneziana del periodo, profondamente connessa all'idea di gruppo letterario. In particolare, Venier si spinse ben oltre l'ortodossia bembiana, nonostante se ne dichiarasse discepolo, elaborando una scrittura lirica di spiccato geometrismo metrico-stilistico, connotata da non pochi recuperi "archeologici" di forme duecentesche e, al contempo, da artifici manieristici. Di tutto questo fermento culturale sono un'ottima testimonianza gran parte delle pubblicazioni antologiche di area veneziana che, ad uno sguardo ravvicinato, ben restituiscono le voci del dibattito lirico di

24. Per il poeta e politico Domenico Venier (Venezia 1517 - 1582) rimando alla recente scheda biografica, firmata da COMIATI 2020, e all'edizione delle sue *Rime*, per le cure di Monica Bianco. L'affettuosa stima di Venier per Molin affiora, oltre che dal suo impegno di commemorazione epicedica (Venier *Rime* 215-216), anche dalla scrittura di vari componimenti in sua lode, che tendono a presentare Molin come saggio titolare di una rara grandezza morale e intellettuale (Venier *Rime* 2-4 e 73).

25. Utile per una contestualizzazione ZORZI 1986, pp. 59-165.

26. Affidandosi alle parole di Valerio Marcellino: «Et quivi discorrendosi di diverse degne cose, hora si scuoprono le più secrete bellezze che sieno nella poesia; hor si rivelano i più occulti artifici, che habbia l'arte del dire; alcuna volta vi si parla della natura, et proprietà delle lingue, specialmente della Toscana; altra volta vi si disputano alte, et profonde questioni; secondo che l'occasione da materia di ragionare» (Marcellino *Diamerone*, p. 3).

Campo Santa Maria Formosa, vale a dire offrono un'attenta mappatura dei suoi principali esponenti e delle iniziative occasionali che funsero da catalizzatore.²⁷

Un efficace ritratto del sodalizio veniero è proposto dall'avvocato e poeta Valerio Marcellino nel suo *Diamerone* (1565), trattato filosofico di impianto dialogico, valido per ricostruire le dinamiche culturali e letterarie intrinseche al *milieu* lagunare.²⁸ In apertura dell'opera, l'autore dichiara di riferire i discorsi tenutisi in due giornate presso Ca' Venier, al cui dibattito presero parte, tra gli altri, Mons. Giuliano, Girolamo Molino, Giorgio Gradenigo, Bernardo Tasso, Dionigi Atanagi, Sperone Speroni, Celio Magno, Pietro Badoer e Girolamo Fenarolo. A partire dalla pubblica lettura di alcuni sonetti di Cappello in morte di Irene di Spilimbergo (m. 1559),²⁹ arrivati per posta al presente Gradenigo, ha inizio una riflessione intorno alla percezione della morte e alla necessità, o meno, di averne timore. Non ci si soffermerà, in questa sede, sulle posizioni dei singoli interlocutori né tanto meno sui riferimenti filosofici e poetici, capaci di rivelare un'indiscutibile familiarità con la cultura classica. Tuttavia, vale forse la pena dare risalto alla caratterizzazione bonaria associata al personaggio di Molin, che assume una postura categoricamente antifilosofica, quasi canzonatoria, nei confronti degli enunciati speroniani, e contrappone alla serietà rigorosa dell'amico il ricorso alla battuta e alla risata. Di fronte a impegnate disquisizioni in materia funebre, il nostro preferisce abbandonare l'incontro, dichiarando di non gradire discorsi funesti: esortato da Speroni a non prediligere il «senso», filosoficamente da intendere come sensibilità, e a respingere il timore di un trapasso necessario in quanto esseri mortali, Molin viene richiamato anche da Venier, che lo invita a riaccomodarsi. A quel punto, il poeta esplicita una rigida presa di distanza dai «rigorosi filosofanti» e insinua il dubbio che simili discorsi sulla morte, per quanto possano garbare ai più

27. Per esempio, Franco Tomasi definisce il *Libro terzo delle rime* (1555) una sorta di «quaderno di gruppo», al cui vertice faceva riferimento Venier, e lo ritiene emblematico per un nuovo modo di intendere la poesia, intenzionata ad innovare la lezione bembiana alla luce di nuovi moduli espressivi e tematici. Lo studioso, inoltre, propone un parallelismo tra l'ordine dei testi stampati nel *Libro terzo delle rime* e quello in cui vengono letti e commentati gli stessi componimenti durante la terza giornata dei *Diparti*. Si vedano le riflessioni di TOMASI 2001 (soprattutto le pp. 86-87).

28. Il libro è dedicato a Pietro Zane, committente del volume e fratello del defunto Jacopo (m. 1560), quest'ultimo molto amico di Molin e tra i principali protagonisti della *koiné* veniera. In un certo qual modo, dunque, l'opera è leggibile in memoria dell'amico scomparso qualche anno prima. Per Marcellino (Venezia 1536 - 1602) rimando alla voce biografica CARPANÉ 2007.

29. Probabilmente Cappello *Rime* 332-334; per il poeta Bernardo Cappello (Venezia 1498 - Roma 1565) si rinvia ai riferimenti bibliografici suggeriti nell'edizione delle sue *Rime*, a cura di Irene Tani.

vecchi, risultino invece incomprensibili e ridicoli agli occhi dei più giovani, che a tutto pensano fuorché a morire.³⁰ Ovviamente non si dovrà commettere l'errore di fraintendere le parole di Marcellino come fedele rappresentazione della personalità di Molin. Dietro a un simile atteggiamento si riconosce soprattutto una soluzione drammaturgica messa in atto dall'autore, funzionale a spezzare un'elaborata argomentazione e permettere così al lettore di riprendere il fiato, secondo un *escamotage* retorico – molto efficace anche per passare da un interlocutore ad un altro – che a partire da modelli classici vanta una consolidata tradizione nei trattati dialogici cinquecenteschi. Analogamente, la costante opposizione di Molin a Speroni, tratteggiata da Marcellino, non deve essere confusa con un'inimicizia sul piano della realtà. All'opposto, i due erano in ottimi rapporti, al punto che Molin fu prescelto dal patavino come proprio esecutore testamentario³¹ e venne menzionato in chiusura del suo celebre *Dialogo d'amore* (1542),³² ambientato tra il 1534-1537 nella residenza veneziana di Tullia d'Aragona. Inoltre, Girolamo Molin ebbe probabilmente modo di frequentare attivamente il contesto culturale patavino,³³ di cui Speroni fu tra i principali in-

30. Marcellino *Diamerone*, *Giornata Prima*, pp. 7-8.

31. Archivio Notarile di Padova, *Abbreviature del notaio Jo: Jacobus de Terentiis*, HI, 63, n. 3573, cc. 441-448; l'intero documento, datato 1569, è trascritto in FANO 1909, nell'appendice doc. IX, pp. 165-170. A titolo di completezza si precisa che Speroni redasse un ultimo testamento nel 1580, depositato presso il notaio Cesare Ziliol (il medesimo di Molin), che annullò i precedenti (vd. Speroni *Opere*, vol. V, p. 582).

32. Speroni *Dialogo d'amore* in POZZI 1978, pp. 511-563, rispettivamente pp. 555 e 563. Protagonisti del dialogo sono Bernardo Tasso, Tullia d'Aragona e Nicolò Grazia. A conferma della loro reale frequentazione, è di qualche interesse ricordare l'attacco di una lettera spedita da Tasso a Molin, durante il suo soggiorno napoletano, tra il 1534 e il 1537: «Uno de' maggiori incommodi et dispiaceri, Magnifico Signor mio, ch'io trovo in questa mia servitù è il non poter vivere con voi, con Messer Sperone, con il Gratia et con gli altri amici miei» (B. Tasso *Lettere*, vol. I, n. LVIII).

33. In questa direzione, merita di essere segnalato il componimento *Quel gran Speron, che se po' dir che 'l sia* di Giovanni Battista Maganza, esponente protagonista della lirica in lingua rustica padovana, membro dell'Accademia degli Infiammati e poi coinvolto nell'esperienza dell'Accademia Olimpica, diretto «Al Cralissimo Signor Marco Gradenigo daspò che la so Magnificintia heva mandò a donare la Magagnò i bie Sonagitti, e le belle Canzon del Cralissimo Molin» (Maganza *Quarta parte delle Rime*, c. 43r-v). I riferimenti ad un poeta veneziano di nome Molin, vicino a Speroni e del quale esisteva un volume di *Rime*, lasciano poco spazio a dubbi di identificazione. In effetti, i versi di Maganza, editi nel 1583, costituiscono un'interessante testimonianza della circolazione dell'opera moliniana nel contesto rustico cinquecentesco, fortemente intrecciato al coevo cenacolo Ca' Venier. Sullo sfondo andranno almeno ricordati i sonetti dedicati a Domenico Venier (*Se ben te t'arecuor* di Maganza e *Dover'huom, che n'ha pa, no* di Agostino Rava, noto come Menon, in Maganza *Prima parte delle Rime*, cc. B1r-B3v e F8r-G1v), a Ippolito Tromboncino (*Orbentena a son pur tutto schiaro* di Marco Thiene in Maganza, *Prima parte delle Rime*, c.

terpreti, entrando poi in contatto, per esempio, anche con Diomede Borghesi, che non si trattene dal tesserne le lodi in un sonetto.³⁴ Non ci sono documenti che comprovino un'adesione da parte di Molin alle attività patavine degli Infiammati, ascrivibili agli anni 1540-1550 e animate da stretti sodali del nostro, come Sperone Speroni, Francesco Sansovino, Pietro Bembo, Pietro Aretino, Lodovico Dolce. È inverosimile che Molin non conoscesse le iniziative dell'Accademia, se non in prima persona almeno tramite i suoi prodotti editoriali. Tanto più che nella cornice patavina dagli anni Trenta è lo stesso Bernardino Daniello ad offrirci testimonianza di un contatto tra l'attività intellettuale di Molin e quella di Benedetto Varchi, il quale nei primi anni Quaranta partecipò attivamente all'ambiente degli Infiammati. Infatti, in una lettera indirizzata a quest'ultimo, dopo averlo ringraziato per gli incoraggiamenti a elaborare un commento anche ai *Trionfi* petrarcheschi sulla scia di quanto proposto per i *Fragmenta*, Daniello attesta l'interesse di Molin nel rinvenire antichi manoscritti petrarcheschi utili ad un ipotetico apparato variantistico.³⁵

La brigata di Campo Santa Maria Formosa funge da sfondo anche per *I Diporti* (1550) di Girolamo Parabosco, letterato e musicista attivo presso le *soirées* organizzate da Venier.³⁶ Parabosco scrisse una raccolta di novelle la cui cornice narrativa coinvolge un gruppo di patrizi veneziani intenti a pescare nel mezzo della laguna. Disturbati dal maltempo, questi si intrattengono rac-

G7r-v), a Speroni in occasione della morte della figlia Diamante (*Sta bella pria ten chievelò appasà* di Maganza in Maganza *Terza parte delle Rime*, c. H3r). Per Maganza (Calaone 1513 - Vicenza 1586), poeta e pittore coinvolto attivamente nella realizzazione dei costumi per l'*Edipo Re* di Sofocle, messo in scena all'Olimpico di Vicenza, si rimanda a CARPANÉ - SERAFINI 2006.

34. Diomede Borghesi (Siena 1540-1598), trasferitosi a Padova nel corso degli anni Sessanta, dedicò a Molin il sonetto *Molino, e non fu mai nel secol prisco* (Borghesi *Rime*, I, c. 13v).

35. «Quanto al testo, io non ho voluto in esso alcuna cosa alterare o rimuovere; ma bene modestamente, intorno a ciò, non tacer l'opinione mia. E perché potrebbe per avventura chi che sia di presentione accusarmi, per havere io a quel sonetto, che ne gli alti testi stampati comincia: *Non da l'hispano Ibero a l'Indo idaspe*, mutato principio, facendo del secondo verso, primo, e dicendo *Ricercando del mare ogni pendice*; tacendo le ragioni, ch'a ciò fare mi mossero, dico prima haverlo così in un antichissimo testo scritto a mano il quale è appresso il Magn. M. Girolamo Molino ritrovato» (*Sonetti, canzoni, e Triomphi di Messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Venezia, Nicolò da Sabio, 1541, c. 219r-v). Queste parole costituiscono un'importante testimonianza per la ricostruzione del profilo intellettuale e culturale di Girolamo Molin, che si ha dunque ragione di credere coltivate interessi bibliografici-antiquari. Non possediamo, tuttavia, sufficienti documenti per ricostruire la sua biblioteca personale, verosimilmente andata dispersa alla sua morte.

36. Per un inquadramento su Parabosco (Piacenza 1524 ca. - Venezia 1557) è d'aiuto COLIN SLIM 2002.

contandosi storie e ragionando di poesia. È facile scorgere nel ventaglio dei personaggi il profilo di Ca' Venier: Molin, Venier, Barbaro, Federico Badoer, Speroni, Spira, Aretino, Antonio Giacomo Corso e altri. Non è marginale notare che all'interno dell'adunanza manchi una qualunque forma gerarchica, per quanto «l'unica preminenza è quella accordata, all'unanimità, al Molin quando viene incaricato di proporre le quattro questioni che concludono il secondo giorno e di scegliere gli interlocutori». ³⁷ La vicinanza quotidiana con Parabosco, che scelse di sottoporre all'attenzione di Molin le proprie *Lettere amoroze* (1545), ³⁸ trova ampia conferma sfogliando le *Lettere familiari* (1551) del compositore, che in più occasioni testimonia la sua assidua frequentazione con Venier, Molin e il «resto della Accademia, i quali sono tutti quei spiriti pelegriani, et elevati». ³⁹ Quest'ultima dicitura, per quanto abbastanza diffusa nella letteratura del periodo, ⁴⁰ non si riferisce a un'istituzione strutturata; piuttosto, il palazzo di Venier divenne un informale punto di aggregazione, intellettuale e mondano, capace di raccogliere un ragguardevole prestigio al punto che, per esempio, nel maggio 1548 Aretino giunse a definirlo «un tempio non che un ginnasio». ⁴¹ Inoltre, il circolo lagunare fu animato con entusiasmo anche da

37. PIROVANO, *Nota introduttiva* in Parabosco *Diporti*, pp. 3-33: 15.

38. «Io mando a V. S. i due libri delle mie lettere amoroze, le quali tanto più volentier mandarei, quanto manco fossi rissoluto della sua benignità, et amorevolezza verso di me: perché queste per i molti errori che tengono, me ne potrebbero render certo, ricevendo da lei o correzione, o castigo conveniente: ma perché, con i molti essempli della sua virtuosa Natura, io son sicuro ch'ella m'ama: et se non come buono; almeno come quello ch'ella crede che possa divenire: io gli le mando con qualche vergogna essendo certo di scemarle in gran parte, quella speranza, ch'ella tutto di dice haver di me: la qual speranza non può esser oca, se nasce in V. S. da gli amorevoli, et saggi ricordi et avvertimenti ch'ella si degna darmi ogn' hora: i quali se io così diligentemente osservassi, come ella ottimamente me li dimostra, io arderei dire che ella da me d'ogni sua amorevolezza, et cortesia ricevesse guidardone: essendo così immenso il piacere ch'io [c. 4r] do ch'ella prende di veder viver al mondo, gli huomini chiari per lo splendore della virtù» (Parabosco *Lettere familiari*, cc. 3v-4r). Secondo Donato Pirovano, questa missiva è da intendere come una dedicatoria (PIROVANO *Introduzione* in Parabosco *Diporti*, p. 60, n. 3).

39. Parabosco *Lettere familiari*, c. 14r-v: 14v. La lettera, non datata, è indirizzata a messer Pandolfo da Salerno.

40. Ad esempio, simili sono le parole di Francesco Sansovino, in chiosa al sonetto di Pietro Massolo *Veniero, ond'è ch'il vitio ogni hor si prezza*: «essendo la casa tua [= di Venier] una Academia alla qual concorrono tutti i dottori, et letterati d'Italia, et d'Europa, levando, et innalzando al Cielo tutti coloro che ti credono, e ti compiacciono» (Massolo *Rime*, vol. I, c. 18v). Pietro Massolo (Venezia 1520 - 1590), figlio di Lorenzo Massolo ed Elisabetta Querini, dopo la morte della moglie si fece monaco cassinese prendendo il nome di Lorenzo; fu autore di rime morali, edite nel 1557 e 1583.

41. Aretino *Lettere*, vol. IV, n. 635, pp. 390-391.

poeti non veneziani, primi fra tutti i marchigiani Giacomo Antonio Corso ed Annibale Caro, che non persero occasione per esprimere la propria simpatia per il salotto veniero e i suoi componenti.⁴² Ad esempio, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, sono numerose le lettere in cui Caro chiede ai destinatari veneziani di porgere i propri saluti al Molin, per quanto non ci sia pervenuta nessuna missiva a lui esplicitamente destinata.⁴³ L'adesione al ridotto di Campo Santa Maria Formosa, per Molin, deve aver costituito una preziosa opportunità per entrare in stretto contatto pure con la coeva lirica napoletana di Luigi Tansillo,⁴⁴ Berardino Rota⁴⁵ e Lodovico Paterno,⁴⁶ i quali non mancarono di manifestare ripetutamente la propria fascinazione nei confronti della *koiné* veniera. Pur in mancanza di elementi documentari, è certo che vi fosse fra loro un intenso scambio culturale, inteso come un insieme di rapporti di influenza reciproca, mediato e favorito dall'amico Bernardo Tasso, dal 1532 al servizio del Principe di Salerno.⁴⁷ Parimenti, la schiera veniera fu tenuta in considera-

42. Per Corso, di cui non si conoscono le date di nascita e morte, è d'obbligo ricordare almeno il sonetto *L'Arso sentier, che le più chiare stelle*, in lode di Molin, e il capitolo *Signor Veniero io non credo che sia*, in lode della cerchia veniera (Corso *Rime*, cc. 5r e 47r-49r); per Caro (Civitanova Marche 1507 - Frascati 1566), è invece rilevante il sonetto, edito già fra le *Rime di diversi* 1565, I, a c. 7r, *Veniero, al dolce porto ove mi 'inviti* (Caro *Rime* 36), dove Molin viene definito un «faro» (v. 2) di riferimento. Per le *Rime* di Caro si segnalano i lavori in corso da parte di Francesco Venturi.

43. Es. Caro *Lettere familiari* 1581, vol. II, p. 216: «E pregandola a far riverenza da mia parte al Magnifico M. Jeronimo Molino, a lei con tutto il cuore mi raccomando» [lettera a Domenico Venier del 15 ottobre 1563]; oppure vol. II, pp. 229-230: «Quando sarete a Venetia, vi prego a far le mie raccomandazioni a' miei Signori, Veniero e Mollino. Et a V. S. bacio le mani» [lettera a Sperone Speroni del 30 settembre 1564].

44. A titolo esemplificativo, segnale di aver rinvenuto una lettera di Tansillo (Venosa 1510 - Teano 1568), diretta a Venier, e datata Napoli 15 ottobre 1563, con l'intenzione di introdurre il giovane Antonio Carafa alla «honoratissima conversatione di V. S. non senza mia grandissima invidia» (Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XIX 44 19, cc. nn).

45. Per esempio, nella dedicatoria dei *Carmina* di Rota (Venezia 1567), Dionigi Atanagi rivela che fu proprio Domenico Venier, ammiratore della sua poesia latina, a incoraggiarne la stampa. Infine, vale la pena considerare il sonetto *S'io fossi quel ch'io era, o s'io vivessi*, testo assai un poco conosciuto di Rota (Napoli 1509 - 1574), in lode proprio di Venier e Molin (Rota *Rime rifiutate* 73).

46. Lodovico Paterno (Caserta 1533 - post 1575), che strinse versi d'encomio per molti esponenti del circolo veniero (es. Paterno *Rime*, pp. 358, 438 e 448), dimostra la spiccata familiarità con l'ambiente lirico veneziano nel sonetto d'omaggio *Adria, ch'in mezo l'onde Italia honora* (Paterno *Rime*, p. 469).

47. In più occasioni Tasso raccomandò a Molin esponenti della scena napoletana, come Giulio Ruffolo (B. Tasso *Lettere*, vol. I, n. xxxiv) o un imprecisato staffiere del principe di Salerno (n. lIII), e intorno al 1543 non mancò di invitarlo ripetutamente a Sorrento, spazio adatto per condividere progetti e dibattiti letterari (n. lxxxiii e lxxxv). A Napoli,

zione anche da parte della coeva area lombarda, di cui si cita a rappresentanza almeno Giuliano Gosellini, attivo per lo più a Milano.⁴⁸ Infine, al sodalizio Ca' Venier presero parte anche note poetesse, come Gaspara Stampa prima e Veronica Franco poi, nonché poeti di generazioni più giovani quali Celio Magno, Orsatto Giustinian ed Erasmo di Valvasone, riconosciuti tra le massime punte liriche della seconda metà del secolo: per tutti loro, Girolamo rappresentò uno stimato interlocutore, più volte dedicatario di testi d'encomio.⁴⁹ Ma fra tutti, fu soprattutto Celio Magno ad assumerlo come guida poetica.⁵⁰ Inoltre, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, Venezia funse da sfondo pure per la formazione poetica del giovane Tasso, il cui esordio corrispose, come è noto, con la sua partecipazione alla raccolta epicedica in morte di Irene di Spilimbergo (Venezia 1561).⁵¹ Ed è in questo frangente che Torquato incominciò a stringere legami con Molin. Infatti, l'anno successivo, su consiglio del padre, il giovane scelse di sottoporre le bozze del proprio *Rinaldo* (1562), poema caval-

Tasso ebbe modo di tessere relazioni con il *milieu* ischitano di Vittoria Colonna e di scoprirne il fervido contesto intellettuale (vd. MORACE 2014 e rimandi bibliografici).

48. Per esempio, Giuliano Gosellini (Roma 1525 – Milano 1587) dedicò a Venier alcuni sonetti fortemente encomiastici, *Venier, tu che con chiara illustre tromba* e *Così nel real vostro, antico seggio* (Gosellini *Rime* 477 e 570a), al secondo dei quali il veneziano rispose con *S'io pur son caro a Febo, a voi ch'io deggio* (Venier *Rime* 265).

49. Una precisazione: il sonetto *Ite mie rime riverenti, umili* (Giustinian *Rime* 107), nella stampa del 1600, è indirizzato al poeta Ottavio Menini (Pordenone 1545 – Padova 1617); tuttavia, nel codice della Biblioteca Nazionale di Firenze N. A. 470 (c. 24v), autografo di Giustinian, lo stesso componimento – costellato di varianti redazionali – è invece dedicato esplicitamente a «Al Cla.^{mo} M. Gierolamo | Molino». La mancanza di espliciti rinvii onomastici nella filigrana del testo deve aver reso possibile, con una certa agilità, il cambio di destinatario, da imputare con tutta probabilità alla morte di Molin.

50. Oltre ad aver contribuito attivamente all'allestimento postumo delle sue *Rime*, Magno (Venezia 1536 – 1602) compose una canzone epicedica (Magno *Rime* 70) e altri due sonetti in lode di Molin (Magno *Rime* 11 e 188). Inoltre, Girolamo è forse da riconoscere nel destinatario di un'inedita epistola celiana, conservata in un suo manoscritto autografo (Ms. Marc. It. IX, 159 [= 6867], cc. 19r-22r). Nella missiva, databile all'autunno del 1556, Celio sottopone al proprio corrispondente la revisione di sei componimenti (*Ecco subito lampo, ecco disserra; Qual cantar di Sirena o serpe in herba* «Al Cl.mo ms. Hier.o Molino»; *Mai non torno a mirar quel viso amato; Seda Madonna et con diadema aurato; Cortese albergo amico; Quante, pria che da te faccia partita*), confluiti solo in parte nell'edizione delle sue *Rime* (1600) e, in quei casi, con una veste formale lievemente differente. L'idea che il destinatario si possa identificare in Molin dipende da CICOGNA 1824-1853, vol. V, p. 248, ipotesi poi riproposta (ma con molte perplessità) da Francesco Erspamer (in ERSPAMER 1983b, p. 59).

51. La raccolta, già studiata da CORSARO 1998 e FRAPOLLI 2004, è attualmente oggetto dell'attenzione critica di Franco Tomasi e Paolo Zaja, che ne stanno curando un'edizione di prossima pubblicazione.

leresco di forte ispirazione ariostesca, proprio a Venier e Molin, indicati come imprescindibili punti di riferimento nel panorama letterario del periodo.⁵²

Gli incontri presso Ca' Venier, mai strutturati in una veste di ufficialità, costituirono i prodromi per quella che fu una delle esperienze accademiche italiane più rilevanti e suggestive del sedicesimo secolo: l'Accademia della Fama, a cui aderirono circa un centinaio di intellettuali, scienziati e artisti, ma anche politici e mercanti.⁵³ Nel 1557, reduce da una missione diplomatica in Spagna, il patrizio Federico Badoer (1519 – 1593) prese l'iniziativa di fondare un'accademia, anche detta *veneziana*. L'intenzione era quella di dare inizio a un imponente progetto istituzionale, con ambizioni di divulgazione culturale, dotato di una propria marca tipografica affidata al celebre editore Paolo Manuzio (1512 – 1574), figlio di Aldo. Dapprincipio, le prime riunioni ebbero luogo presso la dimora del fondatore; ma già dal 1560, sede degli incontri divenne il vestibolo dell'attuale Biblioteca Marciana, progettata nel 1536 da Jacopo Sansovino, il cui ottagonone con la Sapienza era stato appena affrescato da Tiziano. Il passaggio da un palazzo privato nobiliare, in contrada san Canciano, a un edificio pubblico rappresentò un notevole salto a sostegno delle ambizioni statali dell'associazione. Badoer era, infatti, determinato a costituire l'ufficiale polo culturale di riferimento per l'intera comunità locale, affiancandosi (non a caso) ai vicini simboli del potere politico (Palazzo ducale) e religioso (Basilica di San Marco). Sul modello dell'Accademia fiorentina, di fatto organismo culturale del potere medico, quella Veneziana non voleva essere *una* ma *la* Accademia di Venezia. In questa direzione si caricano di senso anche il ricercato enciclopedismo, la complessa articolazione interna dell'istituzione e, ovviamente, il ripetuto tentativo da parte di Badoer di definire un legame ufficiale con la Serenissima. Tra le varie intenzioni, di fatto, vi era anche quella di formare i giovani patrizi, fornendo loro strumenti di conoscenza politica e culturale, in una precisa ottica universalistica. Facciamo un passo indietro. Uno dei primi aspetti che comprova il rapporto di filiazione tra Ca' Venier e l'istituzione è il fatto, non secondario, che il primo statuto dell'Accademia venne redatto proprio presso la dimora di Campo Santa Maria Formosa, come si legge nell'intestazione dell'*Instrumento*.⁵⁴ In più, la continuità tra le due esperienze trova supporto nei comuni

52. Tasso *Rinaldo*, pp. 46-48. Lo stesso Bernardo Tasso aveva già sottoposto alla lettura di Spira, Speroni e Molin il prospetto del suo *Amadigi* e il saggio del primo canto. Per l'impegno di Molin a favore della pubblicazione degli *Amori* (1534) cfr. App. 2 (*infra*, p. 81).

53. Per l'esperienza è imprescindibile il recente lavoro, con ricca appendice documentaria, di GUARNA 2018, a cui si rimanda per ulteriori rinvii bibliografici.

54. «Nella casa dell'infrascritto clarissimo m. Domenico Venier del confin di Santa Maria Formosa»: l'intestazione del doc. n. 2 non è riportata in ROSE 1969, pp. 216-221. Questa si può leggere però nell'esemplare conservato nella Biblioteca del museo Correr

motivi ispiratori alla base di entrambe: l'impressione che Badoer appoggiasse il medesimo orizzonte ideologico di Venier è comprovata da un passo della lettera dedicatoria di Paolo Manuzio, in apertura delle *Lettere volgari di diversi* (1546), dove l'editore informa il lettore della loro comune volontà di creare un'adunanza da un sentire condiviso.⁵⁵ Da ultimo, gli intellettuali che presero parte all'Accademia furono (quasi) i medesimi esponenti dell'*entourage* di Ca' Venier: Bernardo Tasso, nelle vesti di cancelliere ufficiale e annoverato tra i poeti; Giorgio Gradenigo, con mansioni amministrative; Jacopo Zane (il cui nome figura come Logico nella stanza dei Filosofi); Celio Magno in qualità di traduttore e suo fratello Alessandro di copista. A questi si aggiungano Luca Contile,⁵⁶ Girolamo Fenarolo, Marcantonio Silvio, Francesco Patrizi, Alvise Badoer, Bernardo Navagero, Valerio Marcellino, Girolamo Ruscelli, Bernardo Cappello, Daniele Barbaro, Dionigi Atanagi, Gioseffo Zarlino e Andrea Gabrieli.

Gli obiettivi di Badoer superarono il confine del sodalizio amicale nella direzione di un'elaborata speculazione scientifica, fondata su un'imprescindibile attività editoriale, parte essenziale del progetto. Inoltre, le alte ispirazioni di Badoer trovano riflesso nell'ambizioso impianto organizzativo alla base dell'Accademia, articolata in venti cattedre (visualizzate nella figura umana), a loro volta strutturate in quattro collegi detti *stanze*, in quanto ad ognuno di essi corrispondeva originariamente una diversa sala del palazzo Badoer. Nella volontà di ordinare l'intero scibile secondo le partizioni del corpo umano, concependolo come «proiezione reale dell'arca della memoria», è forte l'eco dell'*Idea del Teatro* (1550) di Camillo, nel cui pensiero la tensione a una conoscenza ecumenica si affianca a una sua realizzazione concreta e visualizzata in un teatro del sapere.⁵⁷ Sempre da Camillo, le cui opere furono riedite in quegli stessi anni per le cure di Verdizzotti e Patrizi, permea anche la convinzione che la

(segnatura: OP.PD.GR 00000 107). Bareggi descrive questo documento, datato 14 novembre 1557, come un «atto notarile dalla connotazione interamente economica» (BAREGGI 1988, p. 137).

55. *Lettere volgari di diversi* 1546, vol. I, c. A2v. La dedicatoria, non datata, è indirizzata proprio a Domenico Venier e Federico Badoer.

56. Può destare interesse ricordare la stima nutrita da Luca Contile per Domenico Venier in materia spirituale. Al poeta veneziano Contile dedicò un sonetto di argomento religioso, *Poi che simili a Dio creati siamo* (Contile *Rime*, c. 79v), e la scelta venne così argomentata dall'autore: «Ha voluto l'Autore nel presente sonetto mandar sì alta specolatione al Clariss. e dottissimo M. Domenico Veniero gentilhuomo di mirabile intelletto e di profonde scienze, sì come l'Autore stesso et ogniuno ampiamente ne parlano, accertandosi il detto Autore che tant'huomo, fra pochi, sia degno et atto a salire a gli stessi gradi della divina intelligenza» (Contile *Rime*, c. 92v). Per un'analisi del testo cfr. PIETROBON 2014, p. 223. Per la vicinanza di Contile all'Accademia della Fama cfr. RONCHINI 1872.

57. Vd. BOLZONI 1981, p. 141.

poesia – al pari della filosofia – sia portatrice di un sapere riposto, veicolato per il tramite di *escamotages* retorici. Non è forse un caso, dunque, che Verdizzotti esprima la propria ammirazione per l'Accademia della Fama nel sonetto d' encomio *Anime gloriose, altere e degne*, edito nel 1560, in calce alla già citata edizione della *Topica* di Camillo, a c. 80v.⁵⁸ In aggiunta a quanto detto, i membri dell'accademia organizzarono lezioni pubbliche e elaborarono un ambizioso progetto editoriale, coordinato da Paolo Manuzio, teso a licenziare testi antichi e moderni, nonché volgarizzamenti di opere letterarie, filosofiche e scientifiche così da garantirne la diffusione e l'accessibilità da parte dell'intera comunità.⁵⁹ In realtà, di questi solo un numero irrisorio vide la luce, divario che mette ben in evidenza la distanza tra ciò che l'accademia intendeva essere e ciò che riuscì invece a concretizzare. Altresì, l'istituzione ambiva a «rivolgersi anche ad un pubblico cosmopolita, praticando una specie di ecumenismo culturale all'insegna delle *humanae litterae* e della ragione»,⁶⁰ senza trovare però appoggio nella lacerata Europa del tempo, dominata da conflitti politici e religiosi.

I nomi di Domenico Venier e Girolamo Molin non figurano, per lo meno ufficialmente, tra i membri di questa accademia. Bisogna ammettere che è davvero difficile credere che due personalità così cruciali dell'ambiente Ca' Venier, quasi genesi della successiva Accademia della Fama, siano state escluse da un progetto tanto ambizioso. Ciononostante, rimangono ancora incerte le ragioni di una loro (eventuale) estromissione o, più probabilmente, alla base del loro rifiuto. Le ipotesi formulate finora sono tra le più varie: alcuni hanno sostenuto la loro piena adesione all'iniziativa accademica, motivando la mancata documentazione come una volontà di rimanere “dietro le quinte” del progetto,⁶¹ mentre altri ancora hanno suggerito una frattura ideologica tra i due e Badoer.⁶² In realtà, l'assenza di Molin colpisce ma non sorprende perché, di fatto, ne conferma il suo temperamento riservato e poco incline ad esporsi in iniziative

58. Oltre all'esplicito richiamo conclusivo alla marca tipografica della Fama (v. 13), dalla seconda quartina il poeta sembra alludere alle tensioni che incominciarono a incrinare l'esperienza. La tesi è già stata avanzata da Lina Bolzoni che intende il testo come di solidarietà nei confronti dell'imminente crisi (BOLZONI 1987, p. 96).

59. Il programma editoriale fu divulgato in due cataloghi, uno in volgare e uno in latino, e si tentarono contatti commerciali (e culturali) con la fiera di Francoforte. La *Somma delle opere* (1558) che l'Accademia intendeva dare alla stampa delinea una sorta di manifesto programmatico del modello unitario del sapere di Badoer, in quanto, scorrendo i 532 titoli, pare evidente il desiderio di dare in stampa l'universalità della conoscenza.

60. BOLZONI 1987, p. 95.

61. È questa l'opinione di BIANCO 2012b, p. 213; secondo Lina Bolzoni, invece, «è indubbio che essi [= Molin e Venier] misero a disposizione dell'impresa il loro aiuto diretto ed anche il peso del loro prestigio» (BOLZONI 1981, p. 120), forse distaccandosene in seguito.

62. Per esempio, si rinvia a FELDMAN 1995, p. 111.

pubbliche di ogni tipo; più oscure rimangono invece le motivazioni alla base del silenzio di Venier, personalità “centripeta” e tra le più attive del proprio secolo.

Pur in mancanza di un’adesione ufficiale, Molin conosceva perfettamente l’Accademia e le sue dinamiche; e a provarlo è una lunga lettera che il nostro, in data 22 gennaio 1558, spedì a Bernardo Tasso per esortarlo ad affidare l’*Amadigi* ai torchi di Paolo Manuzio. Questo carteggio, unica missiva firmata da Molin di cui siamo a conoscenza, offre uno dei migliori ritratti a noi pervenuti dell’accademia veneziana:⁶³ dal momento che Bernardo, dopo una lunga gestazione, pare pronto a congedare la propria impresa epica, Molin si fa portavoce di Venier e Badoer (dettaglio che pare scongiurare l’ipotesi di una rottura fra le parti)⁶⁴ per illustrare all’amico le caratteristiche e i pregi della tipografia dell’Accademia dalla Fama, fondata da appena qualche mese e per la quale lo stesso Tasso divenne, proprio nel 1558, cancelliere stipendiato. Molin manifesta un sincero entusiasmo per il valore culturale dell’impresa, lodandone le ambizioni divulgative e lo spessore intellettuale dei membri, così come non manca di soffermarsi addirittura sulla qualità della carta impiegata in stamperia. In realtà, in una prima risposta, datata 29 gennaio 1558, Tasso declina l’invito sostenendo di non ritenersi ancora abbastanza soddisfatto del proprio lavoro al punto da ritenerlo stampabile e, in chiusa, riferisce della volontà di Bernardo Cappello, con lui a Roma, di avere maggiori dettagli circa l’istituzione nascente. Ma è in una seconda lettera, diretta sempre a Molin e del 9 febbraio dello stesso anno, che Tasso, dopo essersi dilungato su osservazioni di poetica, esplicita il vero motivo della propria ricusa ossia la speranza di poter avere un beneficio economico dalla pubblicazione in proprio del poema.⁶⁵

L’accademia ebbe vita breve. A discapito di tutte le sue ambizioni, già nel 1561 l’istituzione cadde in rovina in seguito al crollo economico del suo fondatore, imprigionato per debiti. Per quanto possa essere stato vero che Badoer non fosse più in grado di soddisfare i costi particolarmente alti richiesti dalla fondazione, tutti a carico della sua famiglia, a fronte di un così repentino epilogo si dovrà ammettere una serie di concause. Infatti, nella sanzione di con-

63. Per la missiva in questione si veda B. Tasso *Lettere*, vol. II, n. CXL.

64. Non è raro che Molin, Venier e Badoer vengano menzionati insieme; a titolo esemplificativo si possono trascrivere le parole di Doni, in merito agli uomini che rendono grande Venezia: «messer Federigo Badoero, magnifico; un messer Geronimo Molino, mirabile; il divino spirito di un messer Domenico Venier» (Doni *I Marmi*, parte I ragionamento V, pp. 96-97).

65. Rispettivamente: B. Tasso *Lettere*, vol. II, nn. CXLI-CXLII. A marzo 1560 fu stipulato l’accordo per la stampa con Giolito. Domenico Venier e Girolamo Molin furono incaricati di produrre le fedeli di stampa da consegnare all’inquisitore. Per le vicende editoriali che hanno contraddistinto l’*Amadigi* (Venezia, Giolito, 1560) vd. CHEMELLO 1998.

danna pronunciata dal Senato veneto, il 19 agosto 1561, si impone il divieto che un privato, di lì in avanti, potesse avvalersi di un nome pubblico per perseguire i propri interessi. In altri termini, «l'utilità pubblica, che tanto era stata proclamata da Badoer, e il tentativo di costituirsi come parte integrante dello Stato veneziano, con la specifica funzione di istituzione culturale, venivano difatti condannati fermamente come pratica bandita per sempre. La Repubblica non accettava d'ora in poi che il proprio nome potesse essere impiegato in azioni di ispirazione così marcatamente personalistica, come aveva tentato di fare Federico con l'Accademia». ⁶⁶ Inoltre, alcune posizioni politico-religiose sostenute dall'Accademia dovevano incominciare a suonare imbarazzanti. Ad esempio, poteva apparire discutibile la scelta di accogliere testi con accenti vistosamente riformisti, come nel caso di un'orazione del cardinale Reginald Pole, ⁶⁷ stampata per conto dell'istituzione da Paolo Manuzio, a sua volta in contatto con figure scomode all'ambiente ortodosso quali Pietro Carnesecchi (m. 1567) e Giovanni Morone (m. 1580). In questa direzione, non è certo casuale il fatto che Federico Badoer sia stato arrestato una seconda volta, nel 1568, con l'accusa di aver avuto pericolose relazioni con potenze straniere. In questo orizzonte, l'interesse degli accademici nello stringere rapporti con il mondo tedesco deve aver fatto affiorare alcuni timori da parte della Serenissima più filopapale e ortodossa. ⁶⁸ In più, come osserva giustamente Valeria Guarna, al fallimento dell'impresa concorse anche l'imporsi dell'*Indice dei libri proibiti* (1559), di ostacolo alla libertà editoriale perseguita dall'Accademia stessa, tanto più considerando pure gli interessi teologici professati nella *Somma*. ⁶⁹ Al collasso dell'iniziativa, infine, contribuì anche il progressivo allontanamento da parte dei suoi membri più illustri, forse abili nell'aver intuito l'imminente fallimento: nel 1560 Patrizi, Contile e Manuzio lasciarono Venezia e con lei anche i propri incarichi istituzionali, così come Bernardo Tasso, quello stesso anno, si licenziò dalle proprie

66. GUARNA 2018, p. 59.

67. Si tratta del *Discorso intorno alle cose della guerra*, composto nel marzo del 1554 e rivolto all'imperatore Carlo V (*Somma* 11.2, per la quale cfr. GUARNA 2018, p. 234). La pubblicazione dell'orazione nel 1558 si data ad un'altezza cronologica in cui i sospetti di eresia su Pole erano già stati sollevati.

68. Ci si riferisce ai forti legami che l'istituzione stipulò con la Germania, come dimostrano i due cataloghi delle opere che l'Accademia aveva deciso di inviare alla fiera di Francoforte. Eloquenti in questa direzione è anche la *Risposta degli studiosi delle buone Arti, che sono in Germania, all'Accademia Venetiana* (impressa ad Augusta nel 1559), in passato interpretata come uno scritto di Pier Paolo Vergerio (vd. CICOGLIA 1824-1853, vol. VI, pp. 771-772). La *Risposta* conserva feroci critiche contro l'attività inquisitoriale e le censure promosse da coloro che vengono chiamati «maschere cappucciate» (in riferimento ai frati), così come il papato è accusato di spargere al volgo ogni tipo di falsità.

69. GUARNA 2018, p. 63.

mansioni e, parimenti, nel 1561 Agostino Valier scelse di seguire lo zio Bernardo Navagero a Roma.

In aggiunta a quanto delineato fin qui, per ripercorrere la risonanza di Molin fra i contemporanei, di qualche utilità si rivelano anche altri due punti di vista. Anzitutto, il suo inserimento nei trattati cinquecenteschi in qualità di interlocutore. Oltre che nelle menzionate opere di Parabosco e Marcellino, Girolamo fu incluso tra i protagonisti del *Dialogo politico* (1563) del veneziano Gian Maria Memmo, tra i più ragguardevoli trattati politici del secolo.⁷⁰ Memmo ragiona intorno a macro-temi quali la migliore educazione del principe, la corretta formazione dell'esercito e la mitizzazione di Venezia, il tutto filtrato da un'ideologia evidentemente filoimperiale. Nella cornice della Roma del 1556, l'opera, articolata in tre parti, è ambientata in tre eleganti palazzi di patrizi veneziani attivi presso la città santa: la dimora di Bernardo Navagero, ambasciatore marciano presso la Santa Sede;⁷¹ le vigne di Monte Cavallo del patriarca d'Aquileia, Giovanni Grimani; e, infine, la villa del cardinale Alvise Corner. Il raduno intellettuale a cui Memmo dà voce è costituito, oltre che dai tre ospiti, dal commendatore Federico Corner, dal vescovo Girolamo Foscarini, dal vescovo Zaccaria Dolfin, dal priore Bernardo Salviati, da Bernardino Hurtado de Mendoza (fratello del più noto Diego), da Pietro Giustinian e da Girolamo Molin. La scelta degli interlocutori non è casuale in quanto quasi tutti risultano membri di potenti famiglie patrizie e sono in qualche modo connessi al potere ecclesiastico. «Diverso è il discorso per Girolamo Molin, vero *alter ego* del Memmo, unico tra i protagonisti del *Dialogo* a rappresentare un esponente del

70. L'opera a stampa conosce due precedenti versioni del testo rimaste manoscritte. La prima, del 1548, è dedicata a Filippo d'Asburgo; la seconda, del 1554, a Francesco Venier; invece, la stampa del 1563 a Massimiliano d'Austria. Il quarto libro del *Dialogo*, indirizzato al cardinale Alessandro Farnese, rimase inedito, per ragioni sconosciute, ed è oggi conservato in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli (ms. XIII F 43). Per l'opera di Memmo si vedano l'edizione del *Dialogo*, a cura di Luigi Robuschi, lo studio di AMBROSINI 1984, le considerazioni di BONORA 2007, la quale pone l'accento sul fatto che, datando il testo al maggio 1556, «gli interlocutori del dialogo si trovano così a esaltare Carlo d'Asburgo come perfetto principe cristiano nel momento in cui lui e il figlio rappresentavano invece i peggiori nemici del papa» (pp. 72-73). Per il conflitto tra Paolo IV e gli Asburgo, definiti nell'estate del 1556 dal pontefice «marani figlioli del diavolo et della iniquità», si rimanda a FIRPO 2003, pp. 170-171.

71. La localizzazione del palazzo, da non confondere con l'attuale Palazzo Venezia, non è certa. La sua vicinanza alla Chiesa della Minerva, dove nel 1547 era stato sepolto Pietro Bembo, è suggerita da Memmo: «Passata la notte, in cui ciascuno havea preso il natural riposo, la mattina poi per tempo levatosi dal letto il clarissimo Ambasciator Navagero, e vestitosi, sì come era il suo costume, per far esercizio si avviò a piedi alla Chiesa della Minerva, per udire ivi la messa; et accompagnato dal suo segretario, M. Antonio Milledone, da M. Pietro Giustiniano et da M. Girolamo Molino» (Memmo *Dialogo politico*, p. 58).

patriziato medio che però, grazie alle non comuni doti letterarie, era stato in grado di acquisire una grande autorevolezza all'interno del panorama culturale veneziano». ⁷² Il poeta era assente dalle precedenti stesure del trattato di Memmo. La scelta invece di includerlo nella versione definitiva dell'opera riserva, per noi, almeno tre livelli di interesse: da un lato risponde, probabilmente, alla necessità dell'autore di inserire nel coro dialogante un prototipo dell'uomo colto, stimato dall'*intelligentia* lagunare, in cui rispecchiarsi; dall'altro va rilevato che le posizioni filoimperiali espresse dal Molin-agens nel trattato sono decisamente coerenti con l'ideologia politica che trapela pure dalle sue *Rime*; infine, questo inserimento conferma, indirettamente, anche la presenza di Girolamo a Roma proprio nell'anno 1556. ⁷³

Da ultimo, con il fine di sondare la percezione del valore letterario di un autore da parte dei contemporanei, si rivela altrettanto valido verificare l'inclusione, o meno, del suo nome entro un canone di riferimento. Nella tradizione epica cinquecentesca, forse sul modello di Ariosto (*Orl. Fur.* XLVI 12-18), non è raro imbattersi in *elencationes* encomiastiche nei confronti dei percepiti vertici della letteratura contemporanea, fra i quali ricorre spesso anche il nome di Molin. Rapidamente, si possono citare alcuni casi di nostro interesse: con fare elogiativo, Trissino appuntò il suo nome nell'*Italia liberata dai Goti* (1547); Dolce lo incluse tra i massimi del proprio tempo nelle sue *Trasformazioni* ovidiane (1558); Bernardo Tasso pronunciò lodi per il nucleo veniero e Molin nell'*Amadigi* (1560); così come Erasmo di Valvasone indicò «quel dispregiator severo | del mondo il gran Molino» tra i migliori poeti cinquecenteschi nel suo volgarizzamento della *Tebaide* (1570). ⁷⁴ Un analogo riscontro si ripropone anche nei coevi libri di *Poetica*, angolatura forse di ancora maggiore importanza ai fini del nostro discorso. Per esempio, la popolarità di Molin affiora chiaramente scorrendo le pagine della *Poetica* (1536) di Bernardino Daniello e delle *Osservazioni* (1550) di Lodovico Dolce, che non manca di includerlo in un repertorio di lirici esemplari per qualità di scrittura. ⁷⁵ Dello stesso parere è pure il patavino Bernardino Tomitano, autore dei *Quattro libri della lingua thoscana*, pubblicati

72. ROBUSCHI *Introduzione* in Memmo *Dialogo politico*, pp. 9-34: 16.

73. Per maggiori informazioni sul soggiorno romano di Molin, da datare alla primavera del 1556 e di cui sono testimonianza anche i sonn. 216-217 e 219-222, cfr. *infra* pp. 69-71.

74. Rispettivamente: Trissino *L'Italia liberata dai Goti*, canto XXIV, v. 1377; Dolce *Trasformazioni*, canto IV, p. 41; Tasso *Amadigi*, canto 100 ott. 22-23 e 34; Erasmo di Valvasone *Tebaide*, canto II, ott. 181-182, p. 22.

75. Daniello *Poetica*, vol. I, p. 7 e Dolce *Osservazioni*, p. 251. L'opinione dolciana si conferma, qualche anno dopo, anche nel *Dialogo dei Colori* (1565) dove Cornelio (*alter ego* di Dolce), interrogato sui massimi cantori dell'epoca, dà pressoché la medesima risposta (Dolce *Dialogo dei colori*, c. 64r).

a Padova nel 1570, in cui Venier e Molin vengono indicati come «ornamenti maggiori de l'età nostra, et della poesia, lumi chiarissimi», da assumere a modello poetico.⁷⁶ Con toni molti simili, e negli stessi anni, si espresse anche Francesco Sansovino nel trattato *Delle cose notabili in Venetia* (1565), in cui afferma che la buona reputazione di Molin è così indiscutibile da rendere superfluo ogni chiarimento,⁷⁷ mentre nella celebre *Venetia città nobilissima e singolare* (1581), encomio della città lagunare, si accenna al successo di pubblico delle «molto leggiadre» *Rime* di Molin, «cultissimo poeta».⁷⁸ Sempre Sansovino, autore del commento alle *Rime* di Pietro Massolo (1583), in chiosa al sonetto in lode *Girolamo, se 'l vostro alto Molino*, ci fornisce un ritratto morale e intellettuale del poeta – forse un po' condizionato dalle celebrative parole di Verdizotti accluse nella biografia della *princeps* moliniana – ma che merita di essere preso adeguatamente in considerazione poiché anche Sansovino lo conobbe di persona.⁷⁹ A inizio del diciassettesimo secolo, precisamente nel 1602, il nome di Molin è riconosciuto ancora esemplare dal veneziano Maurizio Moro,⁸⁰ così come desta interesse la testimonianza del ferrarese Agostino Superbi che, nel suo imponente *Trionfo glorioso d'heroi illustri dell'Inclita, et maravigliosa Città di Venetia* (1629), propone un elenco dei massimi esponenti poetici del secolo precedente, fra i quali non manca di accogliere anche il nostro.⁸¹ La testimonianza di Superbi delinea il profilo di un autore dedito non solo alla poesia in lingua volgare, ma fortemente interessato anche alla materia filosofica e impegnato nella scrittura di *carmina* in latino.⁸²

76. Tomitano *Quattro libri della lingua thoscana*, c. 388v.

77. Sansovino *Delle cose notabili in Venetia*, c. 33r.

78. Sansovino *Venetia città nobilissima e singolare*, c. 45r.

79. «[Pietro Massolo] Esorta M. Hieronimo Molino illustre Poeta del tempo nostro, come per le sue Rime si può vedere, et come si vide anco per la stima che fu fatta di lui mentre visse, percioche fu celebrato da tutti gli scrittori de tempi nostri, a darsi al governo della Rep.[ublica] percioche era questo huomo intento à suoi studi, né fuori di quelli, poteva sentire altro. Conciosia che per natura conversevole, et poco ambizioso, godeva per la maggior parte del tempo gli amici, et riducendosi quasi ogni giorno in casa di M. Domenico Veniero, dove era una honorata Academia de i piu illustri spiriti della città di Venetia, et de i forestieri che à Venetia venivano, viveva tranquilla, et felice vita. Ma percioche nella famiglia sua furono sempre huomini celebri, voleva il P.[oeta] ch'anco egli s'adoprasse nell'attioni, conciosia che l'eloquenza, et la sapienza dello huomo non giova nulla, quando non si impieghi a beneficio, et spetialmente della patria et degli amici. Intende perciò che lo huomo valoroso è obligato à spender la vita sua a giovamento del mondo» (Massolo *Rime*, IV, cc. 228v-229r).

80. Moro *Tre giardini*, pp. 14-15.

81. Superbi *Trionfo glorioso*, vol. III, p. 116.

82. Pur ammettendo la necessità generale di approfondire l'attività scrittorica in latino di gran parte dei poeti italiani cinquecenteschi, le ricerche condotte non hanno rinvenuto alcuna notizia di *carmina* ascrivibili a Molin; in questa prospettiva, è strumento ineludi-

Nonostante l'ammirazione dei contemporanei, con lo scorrere del tempo, il nome di Molin fu progressivamente dimenticato, salvo sporadici accenni, non di rado imprecisi, da parte di eruditi e colti bibliofili sette-ottocenteschi, quali Gio. Mario Crescimbeni,⁸³ Francesco Saverio Quadrio, Giusto Fontanini e Apostolo Zeno, Andrea Rubbi,⁸⁴ Girolamo Tiraboschi, Emmanuele Antonio Cicogna, Francesco Trucchi e Alessandro Zilioli.⁸⁵ Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Girolamo Molin incominciò invece a incontrare sempre più l'attenzione di studiosi italiani come Giovanni Crespan,⁸⁶ Elisa Greggio,⁸⁷ Antonio Pilot⁸⁸ e Alfonso Lanza,⁸⁹ e stranieri, come Alexis-François Rio che arrivò, un po' discutibilmente, a definirlo «le poete le plus pieux, le plus tendre et le plus humble de son temps. Jamais, depuis Dante et Petrarca, on n'avait composé, du moins en vers, des prières aussi belles que le siennes».⁹⁰

bile PARENTI - DANZI 2021. Per la presunta attività filosofica non si esclude un possibile errore di omonimia con Girolamo Molino (XV sec.) autore di un commentario al libro di Aristotele *De sensu et sensibilibus* e di un'orazione latina recitata in occasione del funerale di Gio. Mocenigo Doge (m. 1485).

83. Crescimbeni *Comentari*, vol. II, p. 218: «Ora Girolamo fu buon Poeta volgare, come si riconosce dalle sue Rime, le quali sono candide, pure, di buono stile, e felice; e sarebbero perfettissime, se fossero alquanto più abbondenevoli di sentimenti scelti, e pellegrini».

84. Rubbi riferisce che «dal Molino sappiamo l'istituzione della celebre compagnia della Calza, formata de' più valenti letterati» (Rubbi *Lirici veneziani*, p. 309). Non sono riuscita ad individuare la fonte di Rubbi, pertanto mi riservo di dubitare circa la veridicità della notizia. Dato l'argomento, però, segnalo di aver rinvenuto un sonetto di Verdizzotti, *Spiriti illustri, in cui si ardente foco*, dedicato alla Compagnia degli Accesi, conservato presso un codice della Biblioteca Correr di Venezia (cod. Cicogna 3278/4, c. 6r). Il testo è in lode del «teatro del mondo», fatto galleggiare dalla compagnia teatrale in laguna nell'anno 1564, e secondo Lina Bolzoni in debito con il *Teatro* di Camillo (BOLZONI 1987, p. 108). Per il fenomeno delle compagnie teatrali di patrizi veneziani, a cui parrebbero aver preso parte anche Ruzante e Aretino, rimando alle considerazioni MURARO 1981 e VENTURI 1983.

85. Rispettivamente: Crescimbeni *L'istoria della volgar poesia*, vol. IV, p. 275 e Crescimbeni *Comentari*, vol. II, pp. 218-219; Quadrio *Della storia e della ragione*, vol. II, pp. 250-251; Fontanini - Zeno *Biblioteca*, vol. II, p. 70; Rubbi *Lirici veneziani*, p. 309; TIRABOSCHI 1833, tomo VII, libro III, p. 1157; CICOGNA 1847, p. 456; TRUCCHI 1847, vol. III, pp. 314-315 e ZILIOLI 1848, pp. 17-19.

86. «Ben più solida lode si merita Girolamo Molino co' versi suoi. [...] Perocché non pure e' batte le orme del Petrarca e ne coglie colla frase i lumi poetici e l'orditura sì da superare per questo riguardo lo stesso Bembo; ma ancora pochi, pochissimi precedono con quell'andatura nobile, franca, dignitosa, spedita; pochi pochissimi ardono di quella fiamma poetica» (CRESPAN 1874, p. 211).

87. GREGGIO 1894.

88. PILOT 1909.

89. Secondo il quale Molin «nella comune assoluta mancanza di sentimento si distingue per una più frequente imitazione dei classici» (LANZA 1933, p. 41).

90. RIO 1870, p. 22. Inoltre, le *Rime* di Girolamo Molin sono state oggetto anche della

2. *Le rime*

Non è esagerato affermare che Girolamo Molin rappresenta una delle voci più rilevanti del panorama lirico della Venezia cinquecentesca, e non solo in virtù della sua popolarità o dell'impianto strutturale delle sue *Rime*, ripartite in blocchi d'argomento – amorose [130], morali [13], civili [11], funebri [26], spirituali [18], in vari soggetti [50] e di corrispondenza [3] –, ⁹¹ suddivisione decisamente fuori dal comune a quell'altezza cronologica e su cui torneremo adeguatamente nel prossimo capitolo. La sua poesia, il cui largo ventaglio tematico è permeato da un pacato ma diffuso sperimentalismo delle forme, è perfetta espressione di un vivo mosaico culturale, un frizzante insieme di accademie e sodalizi, in cui la pratica di condivisione dei propri testi si tradusse quasi sempre in una comunanza di motivi tematici, pretesti d'occasione e analoghi *escamotages* stilistici. In altri termini, la scrittura di Molin fotografa nitidamente un'intera fase della nostra storia letteraria, da Pietro Bembo a Torquato Tasso, faticosamente riducibile alla sola replicazione del canone petrarchesco, ma altresì intenzionata ad innovare in direzioni *altre*. In effetti, l'ambiente di Campo Santa Maria Formosa si contraddistinse per un intricato connubio tra fedeltà al modello petrarchesco, in continuità con la lezione bembiana, e propensione ad un audace manierismo formale.⁹² È opinione condivisa che il gusto concettistico del tempo vide i suoi migliori risultati nelle rime di Domenico Venier, Gabriele Fiamma e Luigi Groto; ma l'attenzione a virtuosismi retorici trova riscontro, seppur in toni più lievi e con esiti mai troppo arditi, anche nella penna di Molin che, per esempio, si servì ripetutamente del modulo correlativo, «cuore dello sperimentalismo veneziano»,⁹³ spesso congiunto a vertiginose tortuosità sintattiche, ricercate corrispondenze e esasperate *elencationes*. Eppure, Molin scelse di cimentarsi con quasi tutte le modulazioni più consuete alla lirica cinquecentesca e, all'interno della *koiné* veniera, dà l'impressione di essere stato colui che più di tutti si divertì a spaziare tra i metri, ricorrendo talvolta anche a soluzioni decisamente innovative, come nel caso della rimarchevole sestina tripla *S'arsi al tuo foco il mio felice stato* (n. 94), quasi un *unicum* nella storia della letteratura italiana.⁹⁴ Per il suo raffinato artificio metrico-poetico, merita un

tesi di laurea, discussa a Pavia nell'anno accademico 1988/1989, del dott. Rocco Bianchi, sotto la guida del prof. Cesare Bozzetti.

91. Tra parentesi quadre è indicato il numero di componimenti per ogni sezione. Per l'ulteriore ripartizione metrica che scandisce ogni blocco d'argomento cfr. n. 94.

92. Per uno studio sulla metrica nei lirici veneziani di metà sedicesimo secolo è d'obbligo il rimando al recente lavoro di GALAVOTTI 2021.

93. GALAVOTTI 2018, p. 416.

94. Per uno studio del virtuosismo metrico, e gli opportuni approfondimenti, si ri-

accenno pure la ballata *Cantiamo, Amor, quell'onorata danza* (n. 93) che, con perfetto allineamento tra forma e contenuto, ospita la descrizione di un ballo.⁹⁵ Più nel dettaglio, il componimento, servendosi di un profilo polistrofico perfettamente duecentesco, intona un motivo estraneo alla più comune scrittura petrarchista ovvero la descrizione del ricordo di una ragazza intenta a danzare in occasione di un ballo mondano. La ricostruzione della memoria coinvolge non solo la sfera del visivo ma investe anche quella uditiva, restituita al lettore per il tramite dell'inserimento, nella filigrana testuale, del brano musicato che funge da sfondo alla danza. Si tratta di un esercizio poetico capace di tenere insieme alcune delle istanze più distintive della scrittura moliniana: il gusto per un estro poetico, la propensione per soggetti lirici capaci di allontanarsi dai percorsi più inflazionati, la ricerca di una musicalità espressiva nonché il recupero di un *habitus* metrico di tradizione medievale, che non trova riscontro nel repertorio petrarchesco-bembiano. In effetti, uno degli aspetti più intriganti del fermento culturale lagunare di inizio secolo corrisponde proprio alla vivace attenzione nutrita nei riguardi della poesia delle origini, nei termini sia di una tradizione lirica anteriore a Petrarca sia di un'esperienza poetica occitanica. Sulla scia di Bembo, Mezzabarba, Trissino e Venier, pure Molin manifestò una simile inclinazione antiquaria, intesa come fascino per una testura arcaizzante, ossia un ricercato "neoduecentismo", che affiora, di tanto in tanto, nelle sue prove liriche. In effetti, prevale l'impressione che la sua attitudine per le origini emerga tramite spunti poco vistosi, per lo più lessicali e metrici, significativi solo se considerati nel loro insieme.⁹⁶

La poesia di Molin non si connota per esuberanti sperimentalismi, «ma piuttosto per una sapiente variazione interna del codice, in cui il dettato è quasi sempre adeguato alle esigenze del tema».⁹⁷ Si avverte l'influsso di un intricato intarsio di precedenti letterari, dai classici alla poesia neolatina, dal modello petrarchesco alle prove dei coevi. Nel pieno di un petrarchismo maturo, l'insegnamento bembiano, mai supino, si contamina con una considerevole paca-

manda a DAL CENGIO 2020. Nelle *Rime* di Molin si incontra un ventaglio metrico degno di nota: centoottant'otto sonetti, diciannove canzoni, diciassette ballate (delle quali otto polistrofiche), sedici madrigali, sei canzonette, due capitoli, due sestine, una stanza. Per i profili si rimanda alla Tavola metrica.

95. Tale corrispondenza si allinea alle coeve indicazioni teoriche sulla forma che, come comprovato dall'etimologia stessa, sarebbe legata alla danza fin dalle origini (es. Dolce *Osservazioni*, p. 523 e Ruscelli *Del modo di comporre*, p. CXXIII).

96. L'arcaismo lessicale di Molin è indagato in DAL CENGIO 2019. Per il contesto filo arcaizzante sono utili DEBENEDETTI 1995, PULSONI 2000, BIANCO 2008, DEBENEDETTI 2010, STOPPELLI 2016, VELA 2018 e DAL CENGIO 2021.

97. ZAJA 2004, p. 665.

tezza malinconica e con un'insolita *verve* espressiva, che trova pieno sfogo soprattutto nella sezione in materia di stato. Non a caso, in una lettera del marzo 1546, Pietro Aretino intende la sua scrittura esemplare per uno stile «tardo, maturo, e soave», essendo Girolamo il «polso, nervo, lena, membra, corpo, e fiato de la poesia, de lo stile, de la lingua, del concetto, de la invenzione, e de la avvertenza, che si richiede al volgare Idioma». ⁹⁸ L'entusiasmo del poligrafo, di cui colpisce il trasporto, è dovuto soprattutto all'abilità di Molin di soppesare le parole, senza ricadere mai in un'eccessiva lentezza o in una furiosa frenesia stilistica, secondo Aretino entrambe di ostacolo alla piacevolezza della lettura. Difatti, come ha osservato Roberto Gigliucci, nella sua poesia, «l'eleganza stilistica, la sostenutezza formale (non è sempre un poeta facile, il Molino) sono piuttosto aliene dall'artificio esasperato [...]. La sua composta serietà e la sua raffinata competenza sono indici di una personalità tutt'altro che schiacciata dall'anonimato petrarchista». ⁹⁹

Tra tutte le partizioni interne delle sue *Rime*, l'amorosa è quella che più si allinea ai dettami consueti all'orizzonte della rimeria cinquecentesca: non mancano sonetti di innamoramento, di lode, di *voluptas moriendi* e *dolendi*, di lontananza, di invettiva contro Cupido e di *lamentatio* per la propria ossimorica esperienza amorosa, che per Molin è soprattutto «fiamma, ardore che consuma, tormento». ¹⁰⁰ Tuttavia, non si riscontrano motivi tradizionali quali la malattia dell'amata né si accenna a un pentimento per i propri sentimenti giovanili. Molin rifugge la fedeltà ad una canonica e unica donna-musa, reale o fittizia: manca un'equivalente della Laura petrarchesca e scarseggiano anche i riferimenti, salvo pochissime eccezioni, a donne realmente esistite, difficilmente riconoscibili data la quasi totale assenza di indicatori onomastici o di criptici *senhal*. Di pari passo, ci si imbatte invece in nuovi filoni lontani dall'orizzonte mediano, a fronte soprattutto di un amore carnale e licenzioso che l'autore si riserva di perseguire anche durante la vecchiaia, senza alcun rincrescimento o biasimo. Già Franco Tomasi ha riconosciuto nel corpus amoroso di Molin la sporadica «incursione in territori di più spinto sensualismo», ¹⁰¹ sulla scorta dei poeti provenzali, della lirica latina e della poesia neolatina. ¹⁰² Un simile

98. Aretino *Lettere*, vol. IV, n. 18, pp. 31-32 (la missiva è diretta a Girolamo Molin).

99. GIGLIUCCI 2000, p. 539.

100. TADDEO 1974, p. 75.

101. TOMASI 2011, p. 362.

102. La poesia elegiaca latina deve essere stata ben nota a Molin grazie a un'importante edizione aldina di inizio Cinquecento (*Catullus, Tibullus, Propertius*, Venezia, Manuzio, 1515). A tal proposito, va ricordato il commento di Marco Ariani, secondo il quale le *Rime* di Molin «sulla base di un bagaglio lessicale (comunque aperto a immissioni *ex lege*) e logico-sintattico ancora complice della grammatica bembiana, rivelano un senso della

erotismo lirico – e quindi i baci, le notti d’amore, l’ammissibilità di un amore carnale – non trova spazio nei *Fragmenta* petrarcheschi, laddove la sensualità è per lo più bandita a favore di una sublimazione dell’amata, irraggiungibile e intangibile, ma è destinato a conoscere nel corso del Cinquecento, pure nelle sue sfumature più oscene, una ragguardevole fortuna letteraria.¹⁰³ Anche il *topos* della gelosia, tra i più ricorsivi delle rime amorose moliniane, è di fatto assente dal canzoniere petrarchesco, soprattutto per le sue implicazioni sessuali, ragion per cui è avvertito principalmente come una novità dei moderni.¹⁰⁴ Velenoso sgomento con effetti autodistruttivi, turbinio di passioni contrastanti in grado di stravolgere dolorosamente, e all’improvviso, la vita di chi ne è colpito: è questo il ritratto della gelosia che emerge dai versi di Molin, fortemente in debito con l’esperienza dell’elegia latina e con la successiva mediazione poetica napoletana e dellacasiana di inizio secolo.

Un’altra manifestazione della consistente permeabilità del modello classico nella scrittura di Molin si evince dalla costante esortazione a vivere l’attimo godendo appieno delle gioie presenti.¹⁰⁵ Nonostante l’impronta greco-latina sia innegabile, non si tratta di un semplice esercizio di riscrittura lirica di prodromi elegiaci, secondo un uso ampiamente attestato presso il cenacolo veniero.¹⁰⁶ Prevale piuttosto l’impressione che l’autore, sulla scorta di una contami-

costruzione-combinazione già finemente attento al *lusus* della pausa metrico-sintagmatica e alla plusvalenza dei timbri affettivi di un erotismo raffinato e memore (al limite del citazionale) della lirica latina» (ARIANI 2007, p. 980).

103. Per una panoramica, e suggerimenti bibliografici, cfr. TOMASI 2014b.

104. Ad esempio, Molin *Rime* 16, 23, 47, 110, 115, 122, 125-126 (al cui commento si rimanda per suggerimenti bibliografici sul tema della gelosia nella lirica del Rinascimento).

105. Nella seconda metà del secolo il motivo classico del *carpe diem*, in congiunzione con argomenti amorosi, venne affrontato, con esiti molto raffinati, per esempio anche da Magno *Rime* 67 e da Giustinian *Rime* 53. Ribadito ancora una volta il vivace interesse per la poesia oraziana di cui il cenacolo veniero diede ampia dimostrazione (vd. COMIATI 2015), non andrà comunque trascurata nemmeno una possibile mediazione umanistica nella ricezione di un motivo che, in effetti, aveva conosciuto una fortunatissima tradizione già nel corso del Quattrocento.

106. È il caso di Venier *Rime* 154, riscrittura di Orazio *O crudelis adhuc* (*Odi* IV 10), e di Venier *Rime* 193, rifacimento dell’epigramma catulliano *Constiteram exorientem auroram forte salutans*. Identiche operazioni letterarie furono condivise, negli stessi anni, anche da Jacopo Zane, che si confrontò con Catullo *Carm.* V nel sonetto 30 delle proprie rime stravaganti, operazione condotta in maniera analoga anche da Giustinian *Rime* 53. Pure Celio Magno tradusse un epigramma greco di Filippo di Tessalonica per mediazione della versione latina di Poliziano (Magno *Rime* 97), riscrittura per la quale mi permetto di rimandare a DAL CENGIO 2018, pp. 46-53. Inoltre, a partire dagli anni Sessanta, pure Erasmo di Valvasone si dedicò ripetutamente alla riscrittura di prodromi latini: Erasmo di Valvasone *Rime* 8 è imitazione di Orazio *Odi* III 10, mentre i madrigali *Rime* 45, 47-50

nazione umanistica, ne condivide sinceramente il contenuto, interiorizzato e assimilato in una poetica che non rifugge mai i piaceri della vita nella loro carnalità né intende sprecare la propria giovinezza. Inoltre, qualche elemento di originalità si avverte anche nello sporadico impiego di metafore alternative al bagaglio tradizionale. Per esempio, nella ballata *Amor, quanto in altrui scemar con gli anni* (n. 100), per descrivere le tradizionali vampe amorose si ricorre al più innovativo progresso tecnico del tempo: l'io si associa alla polvere da sparo per la comune capacità di infiammarsi molto rapidamente alla sola vista della donna. Oppure, sempre di un'estrosità pienamente cinquecentesca, è anche il sonetto *Raro esempio d'amor veder dipinto* (n. 65), di gusto spiccatamente efrastico. Nel testo, di atmosfera vagamente classicheggiante, il poeta descrive metaforicamente un'impresata opera d'arte che raffigura un uomo così impegnato nell'inseguimento della propria amata da rimanere per sempre prigioniero di un labirinto. Insomma, le rime amorose di Molin, di innegabile linguaggio petrarchesco, si connotano per alcuni scarti rispetto al canone predominante, in un fitto dialogo con i coevi slanci antiquari, con la moderna temperie elegiaca, ma anche con un concettismo erotico tipicamente di fine secolo.

Di alta levatura è la riflessione moraleggiante che permea gran parte delle poesie di Molin, uno dei principali interpreti del «filone austero e meditativo della lirica veneziana». ¹⁰⁷ In questa direzione, sono molti i componimenti, increspati da un'atmosfera disillusa e da una inquieta ansia esistenziale, in cui si ravvisa una certa impronta dell'acasiana, nei termini di una spiccata *gravitas* di matrice morale. ¹⁰⁸ L'andamento solenne e misurato dei versi, la malinconica

sono rispettivamente riscritture di epigrammi di Girolamo Amalteo, di incerto, di Catullo, di Editio e di Porcio Licinio (questi ultimi sono conservati nelle *Notti Attiche* di Aulo Gellio, edite ripetutamente a Venezia nel corso del Cinquecento). A margine segnalano anche un epigramma di Bernardino Baldi, redatto nel contesto patavino degli anni Settanta del XVI secolo, tradotto dal greco e ancora non considerato dagli studi: *Tu, che l'hore notturne al sonno involi* (Baldi *Lauro*, p. 44). Sul rapporto tra epigrammatica antica e lirica volgare tra Quattro e Cinquecento si veda FORNI 2001, pp. 51-91 e CASU 2004. Inoltre, in ambito veneziano era consuetudine cimentarsi anche con la traduzione dell'epica classica; a titolo rappresentativo si ricordino le proposte di Bernardino Daniello (*Georgiche* 1545), Erasmo di Valvasone (*Tebaide* 1570), Domenico Venier (*Metamorfosi*, datazione incerta), Luigi Grotto (*Iliade*, 1570), Lodovico Dolce che si sperimentò con tutti i poemi di età classica e invitò Giorgio Gradenigo a tradurre l'*Edipo Re* di Sofocle, traduzione dal greco portata a compimento poi da Orsatto Giustinian nel 1585. Da ultimo, vale la pena ricordare che Girolamo Ruscelli annunciò un volgarizzamento ovidiano in prosa da parte di Girolamo Fenarolo, oggi non identificato (*Tre discorsi di Girolamo Ruscelli, à M. Lodovico Dolce*, Venetia, [Plinio Pietrasanta], 1553, pp. 245 e 283).

107. ERSPAMER 1983, p. 220.

108. «Dall'influenza del Della Casa non andarono immuni i poeti della generazione più vecchia. Se Bernardo Tasso si limitò a qualche vistosa imitazione [...] senza peraltro

riflessione sul destino umano, i notturni carichi di angoscia, la volontà di evasione dalla corruzione del mondo a favore di un isolamento bucolico di memoria latina, il timore per il trascorrere troppo repentino del tempo e la resistenza umana ad accettare il proprio invecchiamento sono tutte componenti che concorrono, in Molin, a dare voce a una poesia dal timbro serio e raccolto, che vede ad esempio uno dei suoi esiti migliori nella canzone *Ahi, come pronta e leve* (n. 142). Quasi nella veste di un «intimo e meditato diario personale»,¹⁰⁹ l'autore trae un amaro bilancio della propria esistenza, si pronuncia sull'inconsolabilità del lutto e sull'inermità del dolore di fronte alla morte, sul senso di una vita che scorre troppo in fretta, incapace di appagare, fino in fondo, i propri desideri di conoscenza.

Pur prediligendo puntualmente l'*otium* letterario ad una carriera nella Serenissima, Molin non mancò di coltivare un sincero interesse per le questioni politico-religiose del proprio tempo, attenzione di cui la sezione in materia di stato è principale, ma non unica, espressione. Infatti, decisamente degni di nota sono gli undici componimenti che costituiscono il breve blocco di argomento politico,¹¹⁰ dove Molin si cimenta con temi ordinari alla lirica cinquecentesca, quali la neghittosa condizione italiana, la minaccia dei Turchi, i conflitti tra Francesco I di Francia e Carlo V, verso il quale l'autore dimostra una particolare inclinazione. L'impegno civile, che si può a tutti gli effetti intendere come una delle sfumature usuali di un petrarchismo lirico debitorio dei *Fragmenta* politici e della loro successiva ricezione, appartiene a gran parte dei canzonieri dell'epoca. Eppure, i testi di Molin si distinguono per un insolito vigore di linguaggio e intensità espressiva, la scrittura «si fa rapida e tagliente, si addensa negli aforismi, oppure si estende in perorazioni eloquenti»,¹¹¹ al punto che, per esempio, in una lettera dell'ottobre 1545 sempre Aretino ammirò la maturità degli scritti civili moliniani, ritenuti ben equilibrati tra solennità dei contenuti e *gravitas* formale.¹¹² Inoltre, le sue proposte politiche vanno prese in

riuscire a coglierne e utilizzarne le proposte più innovative, Girolamo Molin, soprattutto nell'arco estremo della sua esistenza, ne accolse, pur conservando al suo dettato una indiscutibile originalità, alcuni motivi tematici e formali» (ERSPAMER 1983, pp. 206-207). Per la *gravitas* nel Cinquecento, è fondamentale AFRIBO 2002.

109. TOMASI 2011, p. 362.

110. Risulta difficile stabilire se i sonetti della partizione costituiscano un ciclo unitario; è forse prudente ammettere la presenza di un accorto accostamento di testi redatti autonomamente nel corso di un decennio (1535-1544) e connotati da un registro linguistico affine, la cui conformità non riflette tanto un'intenzionalità organica ma piuttosto l'uso standardizzato di un codice d'espressione in materia civile.

111. TADDEO 1974, p. 85.

112. «La destrezza mista con il grave, terso, e prudente ordine di lingua, di stile, e di invenzione, de i cui sensi, de i cui nervi, e de i cui spiriti avete composta in soggetto de la

esame soprattutto in qualità di «testimonianza preziosa dell'atteggiamento veneziano di fronte al pericolo turco e alla guerra d'Oriente nel periodo centrale del secolo, quando quegli eventi, del 1570-71, venivano lentamente, inesorabilmente maturando»:¹¹³ fra i suoi versi risuonano, infatti, le battaglie di Carlo V a Tunisi (1535) e ad Algeri (1541), si allude alla formazione della Lega Santa (1538) e si spendono parole di entusiasmo per la vittoriosa resistenza di Malta contro gli Ottomani (1565). La sezione, dunque, è all'insegna di un'estrema attualità e non è forse un caso che, secondo Franco Tomasi, «è soprattutto la [sua] poesia civile e morale a esprimere forme e modi che allargano il discorso lirico oltre le misure più consuete del petrarchismo cinquecentesco».¹¹⁴ La scrittura politica di Molin, pur attingendo innegabilmente all'armamentario petrarchesco, è in forte dialogo pure con le coeve esperienze liriche di autori come Bernardo Cappello, con cui condivide innanzitutto l'orizzonte ideologico, e Agostino Beaziano, il poeta che più di tutti mostrò un'ammirazione incondizionata per Carlo V,¹¹⁵ così come non andranno taciute nemmeno le molte affinità con le rime di argomento ottomano proposte da amici quali Fenarolo, Gradenigo, Zane e Tasso, con cui non mancò di intrattenere uno scambio epistolare sulla preoccupante situazione italiana ed europea.¹¹⁶ Infine, destano interesse pure le poesie, intrise di un sincero amore patrio, che Molin riservò per Venezia, da lui concepita come l'ultimo baluardo della cristianità e l'unica custode possibile di una vita veramente libera. Un simile elogio si iscrive all'interno di un folto consesso che ha visto coinvolti quasi tutti gli interpreti dell'orbita lagunare, ben consapevoli di concorrere, tramite i loro versi, alla definizione di un condiviso mito veneziano, di cui loro stessi avrebbero fatto parte di riflesso.

ruina, ne la quale traboccava la Cristianitate misera, se la insolente gara di Francia e di Spagna perseverava in la illecita nemistade loro, procede con tanta modestia di parole, di sentenzie, e di tratti, ne la testura, de la canzone che in versi eroici, in rime sciolte, e in risonanza nuova, esprimete il bel concetto vostro ne la grandezza di sì sublime materia, che ci si vede quella magnificenzia, quella magnanimità, e quella magnitudine, che si richiede a la favella che pon la bocca de la propria penna ne i superbi affari di due sì alti e sì potenti Principi. E sopra tutto laudo l'avertenza de i vocaboli, che non si dimostrano in la pompa de la leggiadria che richieggono quanto la vaghezza amorosa gli abbellisce con i suoi ornamenti, ma seguitano oltra con l'altiero del tuono e del suono che si appartiene al fatto di che i loro inchiostri ragionano» (Aretino *Lettere*, vol. III, n. 412, pp. 358-359).

113. DIONISOTTI 2017, p. 216. Oltre allo studio dionisottiano, per la letteratura lepanitina si suggeriscono anche MAMMANA 2007, GIBELLINI 2008 e 2009, e NATOLI 2019; per un più generico inquadramento della lirica politica nel Rinascimento si vedano almeno FORNI 2018 e il recente volume di NATOLI 2021.

114. TOMASI 2011, p. 362.

115. Beaziano non mancò di testimoniare indirettamente l'impegno lirico-politico di Molin nel son. *Molin, mi par che solo Carlo intende* (Beaziano *Rime*, c. Bviiiir).

116. B. Tasso *Lettere*, vol. I, n. LXXXIII (la missiva è datata al 1543).

Indubbiamente la letteratura dell'epoca contribuì attivamente al processo di promozione e idealizzazione di Venezia, celebrata sempre positivamente dai suoi cantori con lo scopo di eternare la rappresentazione che la Serenissima ha voluto consegnare di sé, ossia un'immagine sublimata fondata essenzialmente sulla propria singolarità, eccezionalità e unicità.¹¹⁷

Sullo sfondo dell'aggravarsi delle tensioni religiose, la scrittura spirituale di Molin, confluita nell'omonima sezione e comprensiva di tredici componimenti, prende forma in uno dei contesti più stimolanti per la lirica sacra del tempo, potendo vantare interpreti veneziani di rilievo quali Girolamo Malipiero, Paolo Crivelli e Gabriele Fiamma.¹¹⁸ Nonostante l'imporsi degli *Indici dei libri proibiti* (il primo dei quali si data al 1559), e a dispetto dell'irrigidimento delle posizioni censorie e dell'affermarsi del Tribunale dell'Inquisizione,¹¹⁹ è soprattutto a partire dagli anni Cinquanta che si assiste ad una fioritura della lirica spirituale, sostenuta anche dal mondo dell'editoria che, nel corso del decennio successivo, fa dell'impressione di libri di argomento interamente religioso una componente significativa della propria produzione. Tale successo è riconducibile a due principali concause:¹²⁰ l'imporsi di una nuova sensibilità poetica 'grave', sulla scorta del paradigma dellacasiano; e l'affermarsi del modello poetico di Vittoria Colonna, le cui *Rime spirituali* (1546), alla base di numerose ristampe e imitazioni successive, sono ormai considerate dalla critica come il simbolico momento fondativo per la nascita di una lirica spirituale moderna,¹²¹ concepita come una generale tendenza a declinare la materia poetica a temi spirituali e devozionali, linea di scrittura che affonda innanzitutto (ma non solo) le sue radici nel modello petrarchesco e nell'esempio canonizzante di Bembo. In effetti, l'esperienza più diffusa (ma non l'unica) di poesia spirituale cinquecentesca si potrebbe spiegare come una forma di *imitatio* petrarchista nei confronti della produzione penitenziale dei *Fragmenta*, concentrata soprattutto nella sezione

117. Per la questione sono molto utili GAETA 1961, BENZONI 1991, CARACCILOLO ARICÒ 2001 e SCHREINER 2006.

118. Sulla lirica cinquecentesca di carattere religioso molto è già stato scritto; cfr. almeno DOGLIO - DELCORNO 2005 e 2007, QUONDAM 2005, ARDISSINO - SELMI 2009, LIBRANDI 2012 (in particolare i capitoli *Rime spirituali*, pp. 62-65 e *La lirica spirituale*, pp. 82-88), RIGA 2018, PIETROBON 2019 e GERI-PIETROBON 2020. Colgo l'occasione per segnalare che Jacopo Galavotti ha in corso d'opera l'edizione delle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma.

119. Per l'influenza degli *Indici* nella letteratura italiana del Cinquecento si tenga conto di ROZZO 2005; per le ricadute letterarie della Riforma cfr. FRAGNITO 2019 (e rimandi bibliografici).

120. Per la tesi vd. TOMASI, *Petrarchismo spirituale*, in ANSELMI 2004, p. 611.

121. Di questo parere è, per esempio, PRANDI 1998, p. 767. Probabilmente Molin non ebbe modo di incontrare personalmente la poetessa (della quale non c'è alcuna traccia nemmeno nelle sue *Rime*), ma ne conobbe sicuramente l'esperienza poetica.

in morte di Laura.¹²² L'esempio petrarchesco del poeta che, dopo aver trascorso un'intera esistenza perseguendo un amore terreno, ricerca cristianamente una salvezza divina rappresenta una delle costanti distintive della lirica religiosa del Cinquecento. Infatti, proprio per influenza dei *Rvf*, la prima metà del secolo presenta canzonieri in cui la componente penitenziale tende a collocarsi nella parte finale, quasi a voler rinnegare completamente gli amori precedenti. Invece, soprattutto a seguito dell'acuirsi delle tensioni controriformistiche, la poesia religiosa cinquecentesca assunse sempre più la fisionomia di un'espressione del tormento esistenziale che grava sull'io in quanto essere umano e non solo in qualità di amante pentito. Molin, anche cronologicamente, si colloca proprio a metà tra queste due fasi. Se è vero, come si è detto, che sarebbe senz'altro riduttivo limitare la rimeria religiosa al solo esercizio penitenziale di stampo petrarchista, si deve al contempo riconoscerne il carattere preponderante, pure nel corpus spirituale moliniano.¹²³ Il poeta assimila infatti motivi già molto canonizzati quali la supplica per un aiuto divino, lo sconforto per la propria natura peccatrice e l'auspicio di una morte imminente che ponga definitivamente fine a una vita peccaminosa. Altrettanto tradizionale è il profilo che propone di sé stesso: anima smarrita, bisognosa di ritrovare la retta via, dilaniata dal timore di non raggiungere alcuna salvezza, neanche nella forma di una pace interiore. Eppure, con netto tralignamento dai percorsi più scontati, spicca per intensità il ciclo di sonetti spirituali nn. 187-192, di cupa inquietudine e sfiducia verso il mondo: qui l'anziano poeta, immerso nella propria silenziosa solitudine, denuncia la vanità dell'esistenza umana, ricorrendo non di rado ad una sapiente tortuosità sintattica che ben restituisce lo stato agitato del soggetto lirico. L'amaro sconforto per le fatiche di una vita sofferta, la necessità di prendere le distanze dalla grettezza del mondo e la malinconia della vecchiaia sono tutte tessere che si avvertono, con pennellate molto simili, anche nella scrittura di Cappello, Della Casa e Magno. Sono tutti portavoce di una poesia sacra che non si delinea più come il solo rifiuto per i peccati terreni a favore di un avvicinamento a Dio, bensì come una riflessione tutta interiore sulla inutilità della breve esistenza umana e sulla delusione nei confronti di una vita che si risolve in una morte inevitabile, concepita spesso come vacuo annientamento. Da ultimo, a fronte del coinvolgimento di Molin nelle dinamiche politiche

122. Questa tesi non è unanime. A favore dell'opinione messa a testo si esprime, per esempio, Amedeo Quondam (in QUONDAM 1991, pp. 204-205 e 250-254). Lo stesso, altrove, sostiene che «nella memoria [...] l'architetto di Petrarca funziona come fattore genetico di gran parte (se non di tutte) le esperienze comunicative del conflitto interiore» (QUONDAM 2005, p. 192).

123. La bibliografia sul tema è vastissima; segnalo almeno i recenti affondi, di interesse veneziano, di MARINI 2017 e FADINI 2018.

contemporanee, è forse bene puntualizzare che egli preferì non esprimersi in materia riformistica, contrariamente a molti altri interpreti del sodalizio di Campo Santa Maria Formosa. Viceversa, delle sue *Rime* non passano inosservati gli scritti in lode di predicatori per strada (nn. 193-194), intenti a catturare l'attenzione dei fedeli con i loro discorsi, e di una monaca di clausura (n. 189), di cui si ammira invece il canto: entrambi soggetti poetici non riducibili alla più inflazionata rimeria religiosa, ma che evocano atmosfere quotidiane e fortemente ancorate ad un vissuto tutto veneziano.

Insieme al blocco funebre delle *Rime*, vera e propria galleria di ritratti epicedici in cui si susseguono poeti illustri, cortigiane e figli di amici scomparsi prematuramente, le sezioni in vari soggetti e di corrispondenza offrono moltissimi altri spunti utili per la ricostruzione della rete sociale di Molin. Infatti, sfogliando le rime di queste partizioni si ricava quasi un'istantanea di gruppo, capace di illuminare la vibrante polifonia letteraria della Venezia cinquecentesca, intesa soprattutto come l'orbita di frequentazioni attorno al circolo Ca' Venier. In quest'ottica andranno, dunque, interpretati i numerosi componimenti indirizzati, tra gli altri, a Domenico Venier, Gaspara Stampa, Tullia d'Aragona, Tiziano, Simone Bianco, Bernardo Tasso, Bernardo Cappello, Pasquale Caracciolo, Ippolito Tromboncino, Francesco Maria Molza e Sperone Speroni; destano pari interesse, anche, i componimenti rivolti a personalità politiche ed ecclesiastiche come Guidobaldo II Della Rovere, Carlo II d'Austria, Giovanni Francesco Bonomi e Pietro Antonio Di Capua. Alla base di molti di questi testi è individuabile un preciso pretesto scrittorio di tipo privato, ad esempio la guarigione di un amico, o pubblico, come nel caso delle imponenti iniziative editoriali miscellanee che hanno visto coinvolti gran parte dei letterati del tempo, molti dei quali sodali del nostro – basti pensare al *Tempio alla divina Signora donna Giovanna D'Aragona* (1554), allestito da Girolamo Ruscelli, oppure ai *Componimenti volgari et latini* (1564), in morte del cardinale Ercole Gonzaga. Eppure, nonostante il prestigio di queste operazioni e il coinvolgimento in prima persona di alcuni tra i suoi più intimi amici, Molin compose liriche che non andarono in stampa, se non raramente e con puntuale assegnazione «ad Incerto», da intendere come una probabile (e inconsueta) volontà di anonimato.¹²⁴

124. A tal proposito si devono ricordare le parole di Magno, che definisce gli scritti di Molin «bellissimi e leggiadrissimi componimenti li quali, quasi figliuoli della soverchia severità o modestia del padre tenuti chiusi in prigione dopo che nacquero senza lasciarli uscir se non rare volte» (*Dedica, infra* p. 145). Altrettanto significativa è anche un'indicazione di Dionigi Atanagi in relazione al sonetto *Qual Febo già ripien d'alto diletto* (Magno *Rime* 11) dedicato a Molin: «A M. Hieronimo Molino, valoroso, et honorato gentilhuomo Venetiano, et grande poeta toscano, se bene egli per troppa modestia non ne fa professione» (Tavola delle Rime in *Rime di diversi* 1565, II, c. 123r).

Dunque, le poesie di Molin si fanno testimoni di una precisa stagione della letteratura veneziana, nei confronti della quale, trattandosi di un'espressione lirica collettiva dalle inevitabili contaminazioni interne, occorrerà adottare una prospettiva esegetica plurale, ossia uno sguardo d'insieme, con lo scopo di cogliere il valore e la funzione di ogni singolo testo contestualizzandolo all'interno di una precisa dimensione sociale. Oltre a ciò, uno sguardo ravvicinato alle *Rime* di Girolamo Molin si rivela decisamente interessante anche ai fini di una più ampia indagine sulla lirica italiana di pieno Cinquecento, in virtù di due aspetti fondamentali che ne contrassegnano il volume e la tradizione ossia l'articolazione tematica del libro, capace di anticipare di qualche decennio una veste strutturale destinata a diventare preponderante con la fine del secolo, e l'alto numero di musicazioni dei testi moliniani, connubio dalle significative ricadute interpretative nonché ecdotico-testuali.

3. *La forma del canzoniere*

Negli ultimi anni la critica ha dato sempre più attenzione all'architettura del libro di rime nel Cinquecento, intendendo la macrostruttura non come un semplice contenitore di liriche ma come la forma attraverso cui definire ed esprimere un progetto di poesia e le modalità della sua fruizione.¹²⁵ La questione non è secondaria nemmeno nel caso delle *Rime* di Molin. In primo luogo, queste presentano una fisionomia atipica rispetto all'*habitus* compositivo delle sillogi di metà Cinquecento e assimilabile piuttosto a esiti di inizio Seicento. In secondo luogo, trattandosi di un'edizione postuma è quanto meno doveroso chiedersi se la paternità di una simile articolazione sia o meno autoriale e come tale questione influenzi l'operazione di restituzione filologica e di interpretazione critica della raccolta.

L'impalcatura delle *Rime* moliniane si articola in sette sezioni tematiche (amorose, morali, in materia di stato, in morte, spirituali, in vari soggetti, di corrispondenza), ognuna delle quali è scandita in ulteriori sotto ripartizioni metriche.¹²⁶ Il volume, corredato da una prefatoria firmata da Celio Magno, a

125. Per una bibliografia fondamentale sull'argomento: GORNI 1984 e 1989, SANTA-GATA - QUONDAM 1989, FEDI 1990, QUONDAM 1977 (utile per un inquadramento sul libro come fenomeno sociale e editoriale) e 1991, pp. 99-152, DANZI 1992, ALBONICO 2006, pp. 29-46, BIANCO - STRADA 2001, CARRAI 2006, TOMASI 2012, pp. 25-94 e 2015, e DI IASIO - TOMASI 2021.

126. L'opera è così costituita: un blocco di argomento amoroso, composto da cento-trenta testi (di cui ottantatré sonetti, nove canzoni, due ballate polistrofiche, una sestina tripla, cinque canzonette, tredici ballate monostrofiche, quattordici madrigali, una stanza, due capitoli lirici); un blocco di argomento morale, composto da tredici testi (di cui undici

cui segue la *Vita di Girolamo Molino* di Gian Mario Verdizzotti,¹²⁷ si compone di duecentocinquantuno componimenti e trova conclusione in una corposa appendice epicedica, contenente alcuni testi adespoti. Si tratta di un'articolazione che testimonia la «lacerazione evidente di ogni unità del romanzo lirico».¹²⁸ In realtà, una simile novità nell'allestimento, di cui è doveroso soppesare anche le ricadute ideologiche, si iscrive all'interno di una graduale evoluzione della forma del canzoniere di cui si incomincia ad avvertire traccia fin dai primi decenni del Cinquecento.¹²⁹ Semplificando molto, si potrebbe dire che, in merito all'organizzazione del volume di rime, l'intero sedicesimo secolo è connotato da un graduale divorzio dal calco petrarchesco, a favore di un innovativo allargamento di modelli e generi. Infatti, all'alba del Cinquecento, con la preziosa supervisione di Pietro Bembo e basandosi sull'originale ms. Vat. Lat. 3195, furono pubblicate per la prima volta le *Cose vulgari* di Francesco Petrarca (Venezia, Aldo Manuzio, 1501), destinate a costituire uno dei momenti editoriali nevralgici per tutta l'esperienza lirica rinascimentale successiva nonché un referente imprescindibile per la disposizione strutturale del materiale poetico. Il volume, in formato tascabile, è rigorosamente scandito in due sezioni, rimarcate da corrispettive indicazioni paratestuali: «Sonetti et canzoni | di messer | Francesco Petrarcha | in vita | di madonna Laura» (c. aiv) e «Sonetti et canzoni | di messer | Francesco Petrarcha | in morte | di madonna Laura» (c. [niiv]). La progressiva rinuncia a questo modello chiuso di canzoniere, compatto nella sua narrazione interna, fu favorita, negli anni a seguire, da un insieme di cause: l'affiorare di nuove interpretazioni dell'allestimento petrarchesco (*in primis* da parte di Alessandro Vellutello, a favore di un ordine tripartito);¹³⁰ l'imporsi di

sonetti e due canzoni); un blocco di argomento politico, composto da undici testi (di cui otto sonetti e tre canzoni); un blocco di argomento funebre, composto da ventisei testi (di cui ventitré sonetti, due canzoni e una ballata); un blocco di argomento sacro, composto da diciotto testi (di cui quattordici sonetti, due canzoni, una ballata e una sestina); un blocco di vario argomento, composto da cinquanta componimenti (di cui quarantasei sonetti, due canzoni, due madrigali); un blocco di corrispondenza, composto da soli tre sonetti.

127. La presenza di un simile paratesto contribuisce a presentare l'opera del poeta come quella di un classico moderno.

128. RUSSO 2008, p. 58 (in merito alla fisionomia delle *Rime* di Marino, scandite in *Amorose, Boscherecce, Marittime, Eroiche, Lugubri, Morali, Sacre, Varie*).

129. Per ragioni di brevità, si desiste dal discutere in questa sede la forma del canzoniere quattrocentesco e la sua pervasività nel secolo a seguire; per una panoramica è imprescindibile COMBONI - ZANATO 2017.

130. In sintesi, contestando l'autorialità dell'ordine presente nei manoscritti petrarcheschi, Vellutello opta per un'articolazione tripartita dei *Fragmenta*, da distinguere tra testi in vita di Laura, testi in morte di Laura e testi di vario argomento. Il commento di Vellutello godette di uno straordinario successo fra i contemporanei, al punto che è plausibile possa aver agito sull'articolazione delle raccolte liriche successive; per la questio-

modelli contemporanei alternativi (primi fra tutti quelli di Bembo, Trissino, Sannazaro e Bernardo Tasso); l'infusso dei libelli di poesia di età augustea, spesso tripartiti;¹³¹ ma anche l'affermarsi, a partire soprattutto dagli anni Quaranta, del più generico libro di rime in forma antologica, spiccatamente polifonico per autori coinvolti e materie trattate. In ogni caso, la deviazione dall'articolazione del canzoniere petrarchesco, inteso soprattutto come bipartito libro *speculum vitae*, si fa sempre più sostanziale.

All'interno di questa frastagliata evoluzione,¹³² la forma del libro moliniano compie un deciso passo in avanti rispetto agli esiti contemporanei, visto che la ripartizione per argomento risponde ad un gusto tipicamente ascrivibile al periodo a cavallo tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento, come magistralmente esemplificato dai canzonieri di Gabriello Chiabrera, Torquato Tasso e Gian Battista Marino, per citare solo gli epigoni più illustri. Lungi dal voler ipotizzare una discendenza in qualche modo diretta tra l'esemplare del nostro e i più vicini risultati di Chiabrera e Tasso,¹³³ sarà comunque necessario

ne rimando ad ALBONICO 2006 e STROPPIA 2020. A titolo rappresentativo, si ricordino il *Nuovo Petrarca* di Lodovico Paterno (Valvassori 1560), la cui intelaiatura è, di fatto, calco dell'ordine petrarchesco proposto da Vellutello (*In vita di madonna Miria, In morte di madonna Mirtia, In vari soggetti e Trionfi*); parimenti, i *Sonetti et Canzoni* di Berardino Rota (Giolito 1567), distinti tra la sezione «in vita» della moglie Porzia e quella «in morte» di lei, sono un esemplare ripresa del bipartito modello petrarchesco.

131. Del successo della scansione ternaria di marca classica nella stagione cinquecentesca sono esempio le *Rime* di Domenichi (1544), di Minturno (1559) e di Contile (1560). Inoltre, Minturno, nel quinto libro del *De poeta* (1559), dedicato alla 'forma' del libro di poesia, fonda sul precedente oraziano la liceità di una tripartizione del libro di rime: l'articolazione classica - scandita in esordio, parte narrativa e conclusione - è presentata quale legittima possibilità alternativa rispetto al bipartito modello petrarchesco di organizzazione del materiale poetico (su questo cfr. CARRAI 1989, pp. 225-226).

132. A proposito della moltiplicazione delle partizioni del libro nella seconda metà del Cinquecento è opportuno, forse, ricordare il pensiero di Guglielmo Gorni: «Il canzoniere tolemaico, geocentrico, riconducibile a un solo sistema egemone è soppiantato da un canzoniere per così dire copernicano, che rivoluziona i valori e le gerarchie consolidate nel genere lirico di matrice petrarchesca. [...] La geometria cambia. Ellissi, figure a più fuochi, più mondi sono i nuovi emblemi e il nuovo spazio del libro di poesia nel tardo Cinquecento e fino al Marino» (GORNI 1989, p. 42).

133. È certo, però, che Chiabrera trascorse un periodo a Venezia dopo il 1576, dove ebbe modo di frequentare Andrea Gabrieli, compositore coinvolto in prima persona nelle iniziative del cenacolo Ca' Venier e che si dedicò ampiamente alla messa in musica di testi di Molin. Invece la conoscenza, e soprattutto l'apprezzamento, del giovane Tasso per Molin è cosa nota. Inoltre, in una prospettiva di continuità, non andrà trascurato quanto segnalato «Al lettore» in apertura della seconda edizione delle *Rime* di Tasso, ad opera di Evangelista Deuchino (1621): «Lodovico Paterno, inventò la partitione delle Rime, et la riduzione sotto vari capi: lo seguì Gio. Marino [sic] Verdizzotti stampando quelle di Girolamo Molino, et

riconoscere all'opera di Molin il merito di aver anticipato una prassi successiva, confermando così la sua rilevanza come figura poetica di transizione tra la sensibilità lirica di primo e secondo Cinquecento.

La presenza di un'esplicita suddivisione metrica all'interno delle *Rime* di Molin marca lo sperimentalismo formale dell'autore ma, al contempo, non costituisce una vera e propria sorpresa;¹³⁴ a quest'altezza temporale, infatti, è ben attestato l'uso di accostare tipograficamente uguali forme metriche così da definire ordinati 'blocchi lirici', criterio organizzatore che trascende il modello petrarchesco e che deve essere associato anche all'imporsi sempre più frequente di indicazioni metriche a livello di paratesto o di tavola delle rime. Più interessante è invece indugiare sulla scomposizione tematica dell'opera. È ovviamente da respingere la rivendicazione di Gian Battista Marino, in contesa con Tommaso Stigliani, di aver inventato l'articolazione per blocchi tematici.¹³⁵ Infatti, in un'ipotetica storia delle forme editoriali, la proposta di Molin si allinea all'articolazione di altre due raccolte liriche, sempre di area veneziana:¹³⁶ le *Egloghe del Muzio Iustinopolitano* (Giolito 1550), scandite in

così fecero poscia il Murtola, il Marini, lo Stigliani, il Petracchi, il Bruni, et molti altri moderni perché realmente il Lettore con minor fatica, et più ammirazione v'è godendo quasi in ben disposto giardino bellissimi fiori poetici, che non marciscono mai in qual si voglia stagione per lo che non volendo traviar dagli altri» (*Rime del Signor Torquato Tasso*, Venezia, Evangelista Deuchino, 1621, c. 8r). La citazione compare già in MARTINI 2002, p. 223, al cui saggio si demanda anche per una panoramica sulle forme del canzoniere fra Cinque e Seicento.

134. Invece, risulta molto più interessante ragionare intorno all'effettiva possibilità di scorgere un criterio dietro l'ordine metrico-dispositivo dei metri (sonetti, canzoni, ballate, sestine, canzonette, madrigali, strambotti, capitoli ternari), la cui sequenza si attesta, più o meno identica, in altre stampe dell'epoca, ma è priva di riscontro nelle coeve riflessioni teoriche delle *Poetiche* del tempo (per esempio, non risponde all'ordine metrico adottato nella *Poetica* di Trissino, nelle *Osservazioni* di Dolce o nel *Modo di comporre* di Ruscelli). È impressione di chi scrive che, in filigrana alla successione dei metri nelle *Rime* di Molin, si debba ammettere quasi un compromesso, non rigoroso, tra la volontà di privilegiare i metri più canonici a cui seguono le meno scontate, seppur diffuse, forme brevi, e la necessità pragmatica di tenere conto di un aspetto quantitativo, antepoendo così le tipologie metriche più frequenti. In generale, per uno studio sulla struttura dei canzonieri d'autore da Petrarca a Sannazaro in rapporto alla metrica sono utili le considerazioni di BALDASSARI 2018.

135. Come osservato anche in RUSSO 2008, p. 58 n. 39.

136. Ovviamente deve essere ricordato pure il canzoniere manoscritto di Giovan Battista Nicolucci, meglio noto come il Pigna, trádito nel ms. 2136 della Biblioteca Corsiniana di Roma. La silloge è scandita in tre ripartizioni tematiche, intitolate *Rime pastorali*, *Eroiche* e *Divine*, come esplicitato pure dal sonetto di apertura: «Le rime che tra sé disgiunte sono | e varie, e sparse in lode ed in amori | di Dio, di cavalieri, e di pastori, | si cantan de la lira al dolce suono» (*Pigna Rime* 1, 1-4). Tuttavia, non è nota la circolazione del canzoniere, ascrivibile alla seconda metà degli anni Cinquanta, nella scena culturale di area veneta. Il precedente del Pigna è già segnalato in TOMASI 2015, pp. 25-26.

Amorose, Marchesane, Illustri, Lugubri, Varie; e le *Nuove Fiamme* di Lodovico Paterno (Valvassori 1561), articolate in cinque libri tematici, scanditi metricamente (con un'appendice di corrispondenza): *Di Sonetti, et Canzoni Pastorali* (I); *Di stanze* (II); *Di Elegie* (III); *Di Egloghe Marittime, Amorose, Lugubri, Illustri e Varie* (IV) e *Di Nenie, et Tumuli* (V). La popolarità degli editori e degli autori, entrambi connessi all'ambiente veniero, è già ragione sufficiente per ammettere una loro conoscenza da parte di Molin, sebbene non dimostrabile sulla base di materiali d'archivio. Pur tenendo a mente l'incisività dell'ordinamento petrarchesco di Vellutello fra i contemporanei, ad oggi il primato di una silloge ripartita tematicamente spetta dunque alle *Egloghe* del patavino Girolamo Muzio, nella cui dedicatoria, indirizzata al capitano genovese Antonio Doria, l'autore suggerisce che alla base della frantumazione per temi vi sarebbe la volontà di esplicitare la diversità di soggetto dei propri scritti, così da appagare pienamente il desiderio di *varietas* del lettore, venendo incontro alla pluralità degli stati d'animo e degli interessi umani.¹³⁷

Demandando però a un'altra occasione il compito di individuare un possibile archetipo alla base della rivoluzione compositiva di Muzio,¹³⁸ è opportuno provare a riflettere ancora un poco sulla portata di un simile cambiamento rispetto al modello petrarchesco laddove, evidentemente, una mutazione nella modalità di allestimento è indizio di uno spostamento di prospettiva teorica. La questione impone due ordini di ragionamento, fortemente interconnessi: quali fattori contestuali hanno concorso a un simile passaggio disgregativo? E quali sono le principali implicazioni teoriche nella percezione stessa dell'esercizio lirico? A fronte della complessità dello scenario cinquecentesco, costantemente in un delicato equilibrio tra imitazione e rinnovamento, è arduo offrire una risposta esaustiva e univoca, ma è evidente che sia in atto una mutazione nella percezione che il poeta ha di sé e nella sua modalità di rappresentarsi a partire dall'(apparente) inattualità del modello del romanzo lirico. Snellendo

137. Muzio *Egloghe*, c. 2v. Anche Lodovico Domenichi, nella dedica delle *Rime di diversi* 1545 a Hurtado de Mendoza, insiste sulla ricerca di *variatio* come cifra distintiva della propria operazione editoriale (*Rime di diversi* 1545, I, pp. 7-8).

138. In virtù del radicato classicismo cinquecentesco, che vede sovente nell'esperienza greco-latina un modello legittimante e alternativo a quello petrarchesco, sono persuasa che non si debba trascurare l'influsso dell'*Anthologia diaphoron epigrammaton*, oggi nota come *Antologia Planudea*, data alle stampe per la prima volta a Firenze nel 1494 per le cure di Giano Laskaris, di largo riscontro cinquecentesco anche nella sua traduzione in lingua latina (*Florilegium diuersorum epigrammatum in septem libros*). L'opera, ristampata in più occasioni a Venezia (presso Aldo Manuzio nel 1503 e presso gli eredi di Aldo nel 1521 e nel 1550), rappresenta un modello lirico franto in libri ripartiti per materia (epigrammi epidittici, satirici, funerari, efrastici, votivi e amorosi), privi di qualunque continuità narrativa trasversale alle sezioni.

un discorso che richiederebbe invece una trattazione ben più articolata, occorre mettere l'accento sul fatto che, sulla scorta di un fenomeno che affonda le radici già nel contesto quattrocentesco, nel corso del sedicesimo secolo l'esperienza lirica assume sempre più una connotazione comunitaria, giacché la presenza di un gruppo di sodali di riferimento costituisce una delle cifre distintive della pratica letteraria cinquecentesca, fortemente interessata alla creazione di una rete di contatti: che si tratti di una corte, un'accademia o un circolo privato, è ben radicata la prassi di condividere – attraverso letture e scambi manoscritti – i propri testi con gli esponenti della propria cerchia. A ben guardare, la composizione poetica diventa anche uno strumento utile ad autodefinire un nucleo intellettuale, interlocutore privilegiato (e implicito) al momento della propria scrittura.¹³⁹ Ne seguono almeno due implicazioni fondamentali. In *primis*, una poesia che affonda le proprie radici in una specifica comunità è portata a ricercare in essa i propri pretesti compositivi, prospettiva che giustifica agilmente il sensibile incremento della lirica d'occasione, dominante in ogni raccolta di rime cinquecentesca e di forte ostacolo ad un'eventuale linearità narrativa interna. Di tradizione già cortigiano-quattrocentesca, nel Cinquecento questo uso diventa strabordante, al punto da imporsi anche sul piano tipografico con la nascita di vere e proprie miscellanee tematico-occasionalì. In secondo luogo, si rileva un aumento esponenziale di sonetti di corrispondenza e di appendici epicediche, *loci* strategici per la tessitura di relazioni che si vogliono mettere in evidenza con un adeguato posizionamento all'interno dei libri di poesie (di solito in chiusura), destinato nel tempo ad assumere a tutti gli effetti lo statuto di sezione a sé stante, spesso anche voluminosa. D'altra parte, dietro ad un'organizzazione del libro per blocchi tematici, non si dovranno respingere a priori nemmeno ragioni di mera strategia editoriale. Di fronte ad un materiale poetico sempre più copioso (e tematicamente vario) e una concorrenza tipografica sempre più accanita, la ripartizione in blocchi tematici potrebbe anche rispondere ad un bisogno di ordine e chiarezza utile tanto all'autore (data la rinuncia ad una logica narrativa interna e il mai condiviso criterio cronologico) quanto al pubblico, laddove un simile impianto macro-strutturale ha il merito di rendere evidenti fin da subito i contenuti del volume.

Come si è già accennato, le *Rime* di Molin furono licenziate a distanza di

139. Il meccanismo è particolarmente evidente nella scrittura di argomento funebre (e per questo rimando a DAL CENGIO 2019b). Il processo di (auto)definizione di un sodalizio attraverso l'esercizio letterario va di pari passo con la promozione da parte delle Accademie di libri di poesia, i cui testi sono omologati non di rado alle indicazioni compositive richieste dal curatore. A titolo puramente esemplificativo: *Rime de gli Accademici affidati di Pauia* (Pavia 1565), le *Rime degli Accademici Eterei* (Venezia 1567) e le *Rime de gli Accademici Occulti con le loro imprese et discorsi* (Brescia 1568).

circa tre anni dalla morte dell'autore per volontà dell'amico Giulio Contarini, con il supporto economico dell'erede Antonio Molin e grazie alla curatela di Domenico Venier, Celio Magno e Gian Mario Verdizzotti. È bene chiarire che il caso moliniano non è assolutamente un'eccezione nell'ambiente veneto del tempo in quanto, pur all'interno di un secolo sovrabbondante in termini di prove liriche, molti dei poeti non predisposero per la stampa un proprio canzoniere. Solo in area veneziana, epicentro della tipografia europea, questo fenomeno interessa un alto numero di autori (come Domenico Venier, Lodovico Dolce o Giorgio Gradenigo),¹⁴⁰ le cui *Rime* spesso non furono mai pubblicate, se non (e solo per alcuni) a distanza di anni o, perfino, secoli. Lievemente diverso è il caso di coloro che godettero di edizioni postume, confezionate da amici o parenti, solitamente a distanza di qualche anno dalla morte, e che tendono a includere, oltre alle rime, una dedicatoria commemorativa, l'eventuale biografia¹⁴¹ e (con la fine del secolo) un'appendice epicedico-epidittica:¹⁴² per citare solo alcune occorrenze, si ricordino le *Rime* postume di Luigi da Porto (1539), Gaspara Stampa (1554), Giovanni Della Casa (1558), Jacopo Zane (1562), Girolamo Fenarolo (1574), Pietro Gradenigo (1580) e Luigi Groto (1610). Al di là di possibili tangenze nell'assetto complessivo, è d'obbligo chiedersi come si debba giustificare un così alto numero di mancate pubblicazioni, non riducibili alla sola scomparsa prematura degli autori. Ovviamente, è improprio tentare di fornire una risposta univoca valida per tutti. Nel caso specifico di Molin la morte lo colse nel giro di una settimana, quindi quasi improvvisamente. Ma va detto che l'autore, sempre restio a partecipare a ogni iniziativa editoriale, non manifestò l'intenzione di consegnare la propria opera in tipografia. In effetti, andrà soppesata pure l'eventualità che, per un autore dell'epoca, semplicemente non fosse percepito come prioritario il dare alle stampe i propri scritti lirici. Infatti, questa opzione potrebbe essere stata scoraggiata dal già avvenuto coinvolgimento nelle miscellanee del tempo, dalla concezione della poesia come esercizio letterario marginale rispetto a una più importante carriera parallela, dal-

140. Si coglie l'occasione per segnalare il cantiere filologico aperto di Paolo Marini dedicato alle *Rime* di Lodovico Dolce.

141. Particolarmente rilevante nel caso dei volumi postumi dell'*entourage* di Campo Santa Maria Formosa, in quanto «la biografia premissa all'edizione postuma delle rime è il luogo in cui continua e si inverte il dialogo tra amici; essa custodisce, per così dire, le rime, crea un filtro rispetto all'atto di pubblicazione; essa dota l'edizione di un'interpretazione autentica» (BIANCO 2012b, p. 231).

142. Nel circolo veneziano, in effetti, sono davvero numerose le iniziative editoriali nate con la precisa funzione di conferire la giusta memoria ad amici scomparsi; sulla scorta dei casi qui presi in esame, non si manchi di ricordare la raccolta di rime allestita da Veronica Franco per la morte di Estor Martinengo nel 1575.

la già esistente (e sorvegliata) circolazione manoscritta dei propri testi entro una precisa cerchia amicale, da una possibile modestia dell'autore e volontà di anonimato, ma anche dall'*usus* di una comunità di non dare ai torchi le proprie rime, come nel caso della cerchia Ca' Venier, i cui membri per lo più non videro pubblicate le proprie poesie, se non in forma postuma.¹⁴³ Tuttavia, a prescindere da ogni singola situazione meritevole di indagini specifiche, è opinione di chi scrive che un così alto numero di 'pubblicazioni mancate' comprovi l'avvenuto sgretolamento dell'idea di canzoniere petrarchesco a favore di una parcellizzazione: il modello dei *Fragmenta*, chiuso e strutturato, presenta un congedo ben riconoscibile, in quanto riflette un preciso e consapevole percorso dell'io; viceversa, la maggior parte delle sillogi cinquecentesche, rinunciando ad un filo narrativo, corrispondono a libri di rime sempre incrementabili, prive di un esatto punto di arrivo, aspetto che, anche indirettamente, potrebbe averne scoraggiato la definitiva pubblicazione.

In ogni caso, al di là delle ragioni che possono aver spinto un autore al silenzio editoriale, nel momento in cui si cura l'edizione di un canzoniere postumo, è doveroso chiedersi se la sua architettura rispecchi o meno un progetto d'autore. In mancanza di testimonianze documentarie in grado di ripercorrere, passo passo, la genesi dell'operazione, non si è nella condizione di stabilire con sicurezza il gradiente di autorialità dell'assemblaggio delle *Rime* di Molin, ma ciò non esime dall'avanzare comunque qualche considerazione. Innanzitutto, è improbabile ammettere un ruolo da parte dell'editore, Comin da Trino, giunto negli anni Settanta alla fine della sua carriera e del quale non si dà alcuna notizia all'interno del volume, nemmeno nel frontespizio. La sua plausibile estraneità trova supporto sfogliando anche il catalogo dei (pochissimi) canzonieri lirici da lui confezionati negli anni precedenti, nessuno dei quali presenta una fisionomia neanche lontanamente avvicinabile a quella delle *Rime* di Molin. Inoltre, alla metà del Cinquecento, la frequente eliminazione delle carte originali autografe nelle stamperie rende arduo stabilire se nell'uso tipografico predominante, al momento dell'impressione di un canzoniere *post mortem*, prevalesse la manipolazione dei testi o, con atteggiamento conservativo, la

143. Monica Bianco ha suggerito che ad un simile vuoto potrebbe aver contribuito la radicata attitudine filosofico-pitagorica del cenacolo veneziano: in questo ridotto la poesia si rivolgeva soprattutto ai propri sodali di riferimento e vedeva nel dibattito intorno ad essa (e alle sue possibili varianti) il proprio interesse principale, motivo per cui si era restii a congedarli in forma definitiva alla stampa. Infatti, «il manoscritto italiano IX 589 della Biblioteca Marciana di Venezia, autografo del Venier, con la sua mole vertiginosa di lezioni alterative, e gli zibaldoni di Celio Magno, nei quali si coglie al vivo la stretta collaborazione con gli amici sia in sede di composizione che di revisione, sono documenti importanti di questo modo di fare poesia» (BIANCO 2012b, p. 243).

fedeltà ai manoscritti originali. Effettivamente, la bibliografia critica, relativa ad alcuni celebri canzonieri postumi anteriori al caso moliniano, è incline ad attribuire soprattutto ai curatori la responsabilità dell'allestimento complessivo, riconoscendo spesso la «fisionomia di un'opera 'montata' a posteriori».¹⁴⁴ In molti casi si tratta infatti di licenziare un volume di rime «impostato, il cui montaggio era già progredito, ma non compiuto»,¹⁴⁵ intervenendo sull'ordinamento dei testi e integrando poesie altrimenti escluse.¹⁴⁶ Ciononostante, non si può fare a meno di notare che nessuno dei curatori delle *Rime* moliniane si impegnò per organizzare i propri esercizi lirici su base tematica: né Verdizotti né Venier pubblicarono un proprio canzoniere,¹⁴⁷ mentre nel 1600 Celio Magno allestì una silloge priva di ripartizioni d'argomento, sebbene al suo interno siano ben riconoscibili alcuni nuclei tematici.¹⁴⁸ Soprattutto, una simile scansione per temi non trova alcun riscontro nemmeno nelle altre due edizioni postume curate, più o meno negli stessi anni, sempre da Venier e Magno in memoria di altri due celebri esponenti dell'orbita di Campo Santa Maria Formosa ossia le *Rime* (1562) di Jacopo Zane¹⁴⁹ e le *Rime* (1574) di Girolamo Fenarolo, quest'ultime corredate da un folto apparato epicedico.¹⁵⁰ Insomma, insieme a

144. RABITTI 1989, p. 232, con riferimento alle *Rime* (1562) di Zane, alla cui pubblicazione contribuì, insieme a Venier e Magno, anche Dionigi Atanagi.

145. CARRAI 1996, p. 497, in relazione alle *Rime* (1558) di Giovanni Della Casa.

146. Come nel caso delle *Rime* di Gaspara Stampa (1554), per la cui confezione vd. FORNI 2006 e ANDREANI 2017.

147. Ma nemmeno nei numerosi manoscritti autografi di Venier conservati presso la Biblioteca Marciana di Venezia si avverte alcuna traccia di una scansione per argomento.

148. Ad un primo sguardo il canzoniere di Magno, in cui si avverte un'evoluzione penitenziale di stampo petrarchesco, pare tripartito: una prima sezione senza nome (pp. 1-133); [Rime] «Spirituali» (pp. 121-134) e «Proposte di diversi al Magno con le sue risposte» (pp. 135-163). Oltre alla consueta appendice di corrispondenza, è di qualche interesse la scelta di Magno di voler distinguere, attraverso un'indicazione paratestuale, la sezione spirituale delle proprie *Rime* dal resto dell'opera. Per uno studio della macrostruttura delle *Rime* celiiane cfr. CAMPANA 2014; per la parabola amorosa nel canzoniere celiiano cfr. COMIATI 2014.

149. Anzi: «è fin troppo evidente l'intenzione di dare vita ad una trama 'narrativa' che, pur nella diversità, non si allontanasse eccessivamente dagli archetipi della lirica petrarchista, se non altro nella fedeltà alla concezione dell'opera come *speculum vitae*, terminante, in mancanza di un'amata defunta, con un *planctus* d'occasione e dunque siglata in ogni modo da rintocchi mortuari» (RABITTI, *Introduzione* in Zane *Rime*, p. 34).

150. A conferma della percepita vicinanza tra le edizioni di Molin e quelle di Fenarolo, basti ricordare le parole di Marco Antonio Silvio in merito alle *Rime* di Fenarolo: «queste rime, non sono meno sue, che di Mons. Fenaruolo: poscia che per opra, et diligenza sua [di Venier] singolare, se ne vengono hora in luce quali esse sono: la qual buona sorte hebbero anco quelle del Chiariss. Sig. Molino: essendone stato V. Magn. et di quelle, et di queste un novo Esculapio: per gratitudine del reciproco amore ch'esi le portarono, con perpetua memoria del nome loro, et per diletto, et beneficio del mondo» (Fenarolo *Rime*, c. a3r). Di

quello di Muzio, il libro di Molin è l'unico della cerchia veneziana a presentare un'articolazione per blocchi tematici: se questa fosse completamente merito dei curatori, è quantomeno bizzarro che non se ne ritrovi alcuna traccia nei loro repertori o negli altri volumi di rime di cui hanno approntato la curatela. Eppure, Celio Magno, nella prefatoria di apertura, attribuisce a Gian Mario Verdizotti la responsabilità di aver raccolto, scelto e messo insieme le rime di Molin originariamente «confuse». Volendo dare credito alle sue parole, dovremmo supporre che i curatori abbiano organizzato interamente, e con cognizione, tutti gli sparsi scartafacci del poeta.

Prima di giungere a conclusioni affrettate sull'effettiva paternità dell'allestimento, è d'aiuto osservare da vicino le ripartizioni dell'opera moliniana,¹⁵¹ il cui ordinamento (*amorose – morali – politiche – in morte – spirituali – in vari soggetti – di corrispondenza*) suggerisce, in prima battuta, quasi una progressione di reminiscenza petrarchesca, agilmente attestata in molti libri di rime coeve: l'io, dopo aver vissuto un'esperienza d'amore, sembra conoscere una sorta di ripensamento morale che lo spinge, attraverso un più serio impegno civile e lugubre, a un avvicinamento a Dio siglato da rintocchi mortuari. Tuttavia, non solo questa ipotetica linearità logico-narrativa porterebbe discutibilmente a concepire le ultime due sezioni quasi come appendici secondarie, ma bisogna anche ammettere che una simile parabola penitenziale non trova alcun supporto nei testi di Molin, ad esempio ben lungi dal rinnegare i piaceri giovanili, così come la liceità di una lettura consequenziale secondo un ordine narrativo è fortemente compromessa da ragioni di *dispositio* formale, essendo ogni blocco del volume strutturato anche metricamente. Per esempio, l'ultimo componimento della sezione spirituale, maestosa sestina di appello a Dio, ha il merito di essere in ultima posizione non tanto per il suo contenuto bensì per la disposizione metrica che scandisce ogni partizione. Viceversa, se ci limitassimo ai sonetti, la sezione spirituale terminerebbe con l'encomio di un predicatore attivo a Venezia, soggetto lirico più che accettabile nell'orizzonte cinquecentesco ma assolutamente non rilevante all'interno di un ipotetico tracciato narrativo di marca petrarchesca. Infine, per quanto si tratti di per sé di una sequenza abbastanza canonica, in filigrana all'esemplare di Molin vale la pena suggerire il probabile archetipo delle *Egloghe* di Muzio, dalla pressoché identica successione strutturale: *Amorose*, *Marchesane* [rime di soggetto bucolico], *Illustri* [rime di soggetto politico], *Lugubri*, *Varie*.¹⁵²

qualche anno dopo, anche le *Rime* (1583) di Pietro Gradenigo, curate postume da Francesco Sansovino, non sono organizzate né per argomento né per metro.

151. Per la consistenza quantitativa delle sezioni cfr. n. 126.

152. Non sfugga "l'isometria" – si potrebbe quasi dire – tra le «Marchesane» e le «Moralì» di Molin, entrambi cicli agresti con considerazioni morali.

All'interno delle *Rime* di Molin, risulta particolarmente controversa la ripartizione in vari soggetti, contraddistinta da un effetto di scompiglio riconducibile per lo più alla presenza di un numero di sonetti (a prima vista) "fuori posto". Giusto qualche esempio: i nn. 207 e 228-229 sono testi di argomento politico che avrebbero potuto essere collocati ragionevolmente nella sezione in materia di stato; i sonn. 234 e 243, in lode di Cinzia Braccioduro, sono scissi dal ciclo per la medesima incluso nella sezione amorosa (nn. 75-79); il son. 244, in morte di Irene di Spilimbergo e rivolto a Giorgio Gradenigo, avrebbe potuto essere collocato nella sezione funebre (coerentemente con i nn. 164 e 173, di identico argomento); i nn. 212 e 238, sonetti di elogio verso una donna non identificabile e dai connotati angelici, sono coerenti con altri della sezione amorosa; il son. 206 è un invito a godere dei piaceri della giovinezza molto simile, per tema portante e declinazione, ad alcuni testi confluiti nella sezione amorosa delle *Rime* (nn. 64 e 99). Come si spiegano queste imprecisioni nell'ordinamento? La questione è, evidentemente, molto delicata perché ci riporta, ancora una volta, al sotteso problema dell'autorialità dell'allestimento ed è forse proprio l'analisi di questa sezione a fornire una plausibile risposta interpretativa. Le precedenti suddivisioni del volume presentano infatti un impianto tematico ordinato che tradisce una visione chiara e consapevole della materia: non si attestano rime fuori posto né sezioni irrisolte. Al contrario nei vari soggetti, oltre alle problematiche già descritte, ci si imbatte anche in casi di sonetti in disordine all'interno della sezione stessa. Nel dettaglio: rimane immotivata l'inclusione del son. 218, dedicato alla guarigione di Domenico Venier, all'interno di un compatto ciclo di sei sonetti in lode di Roma,¹⁵³ oppure destano problema i sonn. 205 e 230, che consistono in due diverse fasi redazionali del medesimo testo in lode di un poeta di nome Bernardo (probabilmente da identificare in Bernardo Cappello). Tutte queste anomalie portano a credere che la disorganizzazione del blocco sia difficilmente ascrivibile all'autore, ma solo e soltanto agli amici, responsabili di un montaggio troppo frettoloso. Eppure, le ragioni di una tale approssimazione non sono certe. Se da un lato è vero che l'opera fu pubblicata nel 1573, circa tre anni dopo la morte di Molin, non si dovrà dare per scontato che i lavori per l'effettivo assemblaggio delle sue *Rime* abbiano richiesto lo stesso lasso di tempo. Nonostante le dichiarazioni di meticolosità espresse da Celio Magno nella prefazione, uno sguardo alla cinquecentesca conferma invece la natura poco scrupolosa della stampa. La presenza di due *Errata corrigé* (la seconda delle quali molto più folta della prima) restituisce l'idea di una revisione sbrigativa; parimenti, l'inclusione di componimenti

153. Tale inserimento non trova giustificazioni cronologiche né connesse all'impaginazione del testo.

in corso di stampa (nn. 126-127 e 239-244), per il tramite dell'inserimento di nuovi fascicoli che alterano la corretta numerazione delle carte, concorre a delineare la presenza di un assemblaggio un po' precipitoso.¹⁵⁴ In effetti, proprio l'inclusione di due distinte integrazioni solleva un ulteriore interrogativo: perché optare per due supplementi di questo tipo, quando la sezione in vari soggetti presentava lo spazio tipografico necessario pure per l'integrazione dei madrigali amorosi nn. 126-127, tutto sommato accettabili, data la varietà di contenuti, nella sezione in vari soggetti?¹⁵⁵ Questa diversificazione pare restituire, abbastanza chiaramente, la consapevolezza da parte dei curatori di avere a che fare con sezioni ben distinte fra loro, e da tenere come tali. Tuttavia, pur ammettendo una possibile responsabilità degli amici nell'accorpamento della sezione in vari soggetti, non è affatto automatico attribuire loro anche le precedenti cinque. Infatti, in un'ottica di precisione compositiva, un così marcato contrasto tra l'equilibrio delle prime partizioni e il disordine della sesta non può non suscitare per lo meno il sospetto che le prime fossero state organizzate già dallo stesso Molin (e questo spiegherebbe il loro ordine interno), e che gli amici si siano limitati a mantenere una fisionomia originaria, aggiungendo una sezione nella quale far confluire ogni altro componimento respinto dall'autore per le ragioni più varie. In altri termini, i curatori, intenzionati a pubblicare la totalità degli scritti del defunto, avrebbero rimesso insieme tutti gli esclusi facendoli convergere in una nuova sezione, così da non alterare l'ordine autoriale stabilito in precedenza, in linea con un atteggiamento quasi filologico dimostrato anche in occasione della stampa delle *Rime* di Zane.¹⁵⁶ Nemmeno questa

154. In merito ai sonetti 239-244, la ripetuta numerazione delle carte 107 e 108 permette di riconoscere agilmente l'originaria impaginazione del volume che faceva terminare i sonetti al n. 238 e dava inizio alle canzoni con la n. 245. Si spiega così la mancanza di un secondo sonetto a c. 107v, secondo il consueto inserimento di due sonetti per facciata, e la presenza di una intera facciata bianca a c. 108v (rimasta tale perché esauriti i testi da includere in corso d'opera). È evidente che i curatori devono aver aggiunto un folio ripiegato (segnato 01r-01v e 02r-02v), contenente i sei sonetti mancanti ed inseriti ad impressione avviata. La stessa procedura si attesta anche alle cc. 54 e 54bis (segnato g1 tra le cc. G6 e G7), con inclusione in corso d'opera dei madrigali amorosi 126-127, entrambi attestati a c. 54bisr.

155. Ovviamente esistono possibili obiezioni: le due inclusioni potrebbero darsi in momenti separati, oppure si potrà soppesare la volontà di rispettare meticolosamente un preciso ordine metrico nella disposizione sequenziale dei testi, che ha sempre visto anteposte le canzoni alle forme metriche brevi (motivo per cui collocare i madrigali 126-127 subito dopo i sonetti in vari soggetti avrebbe infranto una coerenza metrica generale).

156. Nelle *Rime* di Zane, curate da Domenico Venier e Celio Magno, le poesie del defunto sono seguite dai «Fragments lasciati da lui» (comprensiva dei testi esclusi o incompiuti), i sonetti di corrispondenza e le rime respinte dall'autore.

teoria è, però, pienamente convincente. Non solo significherebbe attribuire ai curatori un rispetto per gli scartafacci d'autore forse eccessivo per la sensibilità dell'epoca, ma in più bisognerebbe capire perché i cinquanta testi della sezione in vari soggetti sarebbero stati respinti da Molin. A tal proposito, invero, non è affatto secondario osservare che quasi tutti i sonetti della partizione in esame rispondono in realtà a pretesti d'occasione, per lo più di carattere encomiastico (è il caso di almeno trentacinque liriche su cinquanta). Questo dettaglio, che conferisce coerenza e uniformità al blocco, non solo potrebbe agilmente spiegare l'esclusione di alcuni componimenti dalla prime cinque sezioni, inadatte a ospitare tutti i versi in lode di amici, poeti, scultori e pittori inclusi invece nel blocco in vari soggetti,¹⁵⁷ ma insinua pure alcuni dubbi esegetici riguardo a quei casi che apparentemente erano sembrati dislocati. Per esempio, il son. 212, in lode di una donna angelo, privo di indizi interni utili ad alcuna identificazione, potrebbe non limitarsi ad essere un generico sonetto amoroso impropriamente collocato nella sezione "sbagliata", bensì una variante storicizzata di un *topos* lirico, per il quale semplicemente si è persa la consapevolezza della circostanza alla base della composizione e della donna a cui si riferisce. Se così fosse, dunque, questa prospettiva muove a favore di una partizione consapevolmente *altra* rispetto alle precedenti, semplicemente non accuratamente ricontrollata. Del resto, nonostante il *fil rouge* dell'occasionalità, la sezione in vari soggetti mantiene un innegabile profilo problematico, le cui incoerenze rispetto al resto, unite alle molte sviste interne, sollevano perplessità non esenti da ricadute interpretative, che è ostico dipanare con sicurezza.

Infine, si dia spazio ancora ad un paio di osservazioni. Jacopo Galavotti, riconosciuta la destrezza metrica di Molin, ha interpretato la sporadica imprecisione metrico-terminologica interna al volume come un indizio della non autorialità della sua confezione.¹⁵⁸ Eppure, lo scarto tra accuratezza metrica e inesattezze nominalistiche ci dice semplicemente che le note paratestuali, con tutta probabilità, non sono d'autore, ma non esclude che lo possa essere invece la partizione per argomenti. Inoltre, non va assolutamente taciuto il fatto che le *Rime* di Molin presentano un sonetto incipitario di innegabile statuto proemiale,¹⁵⁹ probabile indizio di una qualche progettualità compositiva.¹⁶⁰ L'esistenza

157. D'altro canto, anche nelle precedenti cinque sezioni non mancano né componimenti d'occasione né di lode verso figure storicamente esistite.

158. GALAVOTTI 2018b, p. 366.

159. Alla presenza di un testo *alfa* non corrisponde alcun testo *omega*, aspetto che non desta problema in sé poiché è già stata rivendicata la liceità, per il Cinquecento, di parlare di libri di poesie «senza fondo» (GORNI 1989, p. 40).

160. «Lo scopo del sonetto proemiale non era suggerire una coerenza testuale. Esso era più che altro un espediente editoriale: doveva garantire che quel prodotto era stato

di questo componimento in apertura, che trascende la singola materia amorosa insistendo piuttosto sulla ben più generale speranza del poeta di poter godere di una memoria da parte dei posteri, non equivale a una prova certa dell'autorialità della silloge in tutte le sue parti, ma per lo meno autorizza a riconoscere la prova di una volontà di avvio di un volume da intendersi come un'opera aperta, probabilmente in crescita e priva di un'unità narrativa.

Dunque, provando a tirare le fila del discorso, riguardo l'architettura del volume moliniano si deve ammettere una sbiadita linea di confine tra l'opera d'autore e l'ibrido frutto di un regesto editoriale. Se per un verso bisogna ammettere che non è mai del tutto fugato il dubbio che le carte siano state disposte *ad hoc* dagli editori, per un altro è legittimo credere che Molin, per quanto sempre restio ad esporsi, avesse invece incominciato a mettere in ordine le proprie rime, magari per giungere lui stesso ad una pubblicazione (intenzione di cui però non abbiamo altra traccia oltre al sonetto d'avvio) oppure, in alternativa, non si può escludere che il poeta avesse semplicemente adottato l'abitudine di ordinare i propri scartafacci privati secondo un criterio tematico, ipotesi che pare quasi avvallata dal suo innegabile gusto per *corpora* lirici compatti. In tal caso, si può facilmente immaginare che i curatori, di fronte ad un materiale poetico in gran parte già articolato in blocchi, abbiano proceduto a riorganizzarlo con ulteriori sotto ripartizioni metriche e ad integrare un po' malamente, soprattutto la sezione in vari soggetti, con tutti gli altri testi di Molin che sono riusciti a reperire, così da spiegare la «confusione» lamentata da Magno e la dichiarata necessità «di far raccogliere e ordinare in questo volume i suoi bellissimi e leggiadri componimenti li quali, quasi figliuoli della soverchia severità o modestia del padre [furono] tenuti chiusi in prigione dopo che nacquero senza lasciarli uscir se non rare volte».¹⁶¹

4. *Girolamo Molin, «gentilhuomo amator de i virtuosi»*

È ormai acquisita la familiarità dell'ambiente poetico veneziano con lo scenario musicale coevo.¹⁶² Venezia rappresentò uno dei centri propulsori della cultura musicale italiana ed europea cinquecentesca, attraendo rinomate personalità sul piano nazionale e internazionale, come Annibale Padovano, Antonio

pensato [...] come completo, finito. [...] il componimento proemiale non apriva un canzoniere: lo chiudeva» (ERSPAMER 1987, p. 114).

161. *Dedica, infra* p. 145.

162. Rimando agli imprescindibili lavori di HAAR 1986, FELDMAN 1991 e 1995, BERNSTEIN 2002, LEWIS 2005 e SCHILTZ 2018. Per il periodo compreso tra il 1585-1615 a Venezia sono utili anche le riflessioni in BARONCINI 2015.

Molino, Baldassarre Donato, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli, Adrian Willaert, Antonino Barges, Cipriano de Rore, Perissone Cambio, Vincenzo Bell'Harvè e Gioseffo Zarlino, membro ufficiale dell'Accademia della Fama. Fulcro dell'editoria musicale,¹⁶³ Venezia era «una città pervasa di musica. [...] Non c'era quasi casa in cui non si suonasse»:¹⁶⁴ l'abitudine di organizzare *soirées* musicali, che vedevano coinvolti celebri compositori e note cantanti (come Virginia Vagnoli o Francesca Bellamano), era diffusissima. I salotti di Domenico Venier, Veronica Franco, Antonio Zantani e Marco Pasqualigo divennero presto sedi per eventi all'insegna di musica, danze e conversazioni letterarie, di cui fanno menzione molte personalità cruciali del panorama letterario, quali Anton Francesco Doni, Pietro Aretino, Nicolò Franco e la stessa Veronica Franco; Francesco Sansonvino, per esempio, non mancò di notare quanto a Venezia «concorrendo i virtuosi in questa professione, si fanno concerti singolari in ogni tempo, essendo chiarissima et vera cosa che la Musica ha la sua propria sede in questa città».¹⁶⁵ In questa cornice, perciò, diventa rilevante sottolineare che non furono nemmeno pochi i poeti – come Fenarolo, Groto, Molin e Venier – che si dedicarono a redigere sonetti in lode di affermati musicisti attivi nel Veneto di quegli anni. Si va così delineando un'intricata trama di intersezioni tra letterati e compositori, coinvolti in una proficua rete di relazioni e di influenza reciproca, senz'altro meritevole di approfondimenti in virtù delle molte ripercussioni su un piano culturale, ma anche ecdotico-testuale. È in questo quadro che si iscrive lo spiccato interesse musicale di Girolamo Molin, tanto più se si dà fiducia alle parole di Verdizzotti:¹⁶⁶

Tra le molte pratiche, che egli [= Molin] aveva nella maggior parte dell'età sua come ogni sorte di gentil'uomo virtuoso e onorato, e ogni artefice raro ed eccellente di qualche arte nobile, come di musica, della quale egli sommamente intendendosene si diletta, di pittura e di scoltura, e di persone di militare disciplina intendenti [...].

163. Oltre al monopolio tipografico in materia di stampa musicale, «non potrà sfuggire all'attenzione che metà degli strumenti a tastiera, di origine cinquecentesca ad oggi pervenuti, è proprio di produzione veneziana» (BRYANT - MORELL 1988, p. 42). Per la tipografia musicale in laguna si veda FENLON 1995.

164. COZZI 1987, p. 1.

165. Sansovino *Venetia città nobilissima et singolare*, libro VIII, p. 139.

166. *Vita*, *infra* p. 149. Il profilo si allinea a quello proposto per Giorgio Gradenigo nella dedicatoria firmata da Dolce all'edizione giolitina del *Cortigiano* del 1569: «V. S. [...] non meno è bello scrittore, che parlatore; e, che in pochi si suol vedere, riesce non. Meno in parole legate, che sciolte. Si diletta appresso di pittura, e di musica, e d'ogni arte nobile: nelle quali tutti dimostra a giudizio singolarissimo» (c. *iir).

Non soltanto il poeta è detto grande estimatore dell'arte musicale, ma l'espressione «intendendosene» suggerisce una padronanza che va al di là del semplice apprezzamento.¹⁶⁷ In effetti, rispetto all'affermazione del biografo, non è affatto marginale ricordare che, nel già menzionato *Dialogo politico* di Memmo, proprio a Molin, relativamente alla formazione del buon soldato, è affidato il compito di rimarcare l'importanza anche delle lettere, della filosofia e della disciplina musicale.¹⁶⁸ Soprattutto, Girolamo Molin era in stretti rapporti con alcuni dei più noti musicisti contemporanei. A quest'altezza del discorso, pare ormai superfluo ribadire la sua vicinanza a Girolamo Parabosco, che alla sua attività letteraria affiancò una brillante carriera di primo organista a San Marco e fu il principale organizzatore delle proposte musicali del ridotto Ca' Venier.¹⁶⁹ Meno scontato è, invece, il suo legame con Ippolito Tromboncino (m. 1565/1569 ca.),¹⁷⁰ anche lui attivo nell'orbita di Venier nonché dedicatario di ben tre sonetti moliniani, due dei quali epicedici (nn. 167-168, 236). Il suo nome ricorre più volte nell'epistolario di Aretino e, secondo Atanagi, egli fu anche maestro di musica di Irene di Spilimbergo (m. 1559), la cui morte raccolse l'impegno artistico dell'intero *milieu* veneziano.¹⁷¹ Inoltre, Molin ebbe modo di intrattenere scambi pure con il padre di Ippolito, Bartolomeo Tromboncino (1470 ca. – *post* 1535), a sua volta compositore attivo a Venezia nei primi decenni del secolo nonché il frottolista più conteso nelle corti primo-cinquecentesche.¹⁷² La loro collaborazione è comprovata da una lettera che, il 2 aprile 1535, Trom-

167. Questa potrebbe essere stata alimentata anche dai fitti rapporti di Molin con Trissino, il quale riconobbe nella teoria musicale una dottrina di grande interesse, di cui si ravvisano tracce nelle puntuali annotazioni di carattere musicale all'interno delle sue opere. Per la presenza e l'influenza della musica nell'attività letteraria di Trissino rimando a CATTIN 1980.

168. Memmo *Dialogo politico*, libro III, p. 256. Il discorso, fatto pronunciare da Molin, dimostra una precisa conoscenza del pensiero platonico a riguardo (con memoria che guardano a *Rep.* III, 398c).

169. Non passa inosservato che, proprio al nostro, Parabosco attribuisce anche l'unico riferimento vagamente musicale dell'opera ovvero un motto su un musicista (Parabosco *Diparti*, Giornata III, *Motti*, p. 268). Per un'indagine sulle poesie di Parabosco vd. ANDREANI 2014, a cui si demanda per ulteriori rinvii biobibliografici.

170. Per uno studio della sua attività musicale si rimanda a NUTTER 1989.

171. Per l'informazione si rinvia a *Spilimbergo* 1561, c. A6v. Utile l'approfondimento di CAVALLINI 2005.

172. Il compositore è oggi noto soprattutto per la messa in musica di una famosa stanza di Ariosto *Queste non son più lacrime, che fuore* (*Orl. Fur.* XXIII 126), data ai torchi nel 1516. Le attestate divergenze rispetto alla stampa ariostesca hanno portato alcuni studiosi ad ipotizzare una preziosa stratificazione variantistica d'autore, mentre altri si sono espressi a favore di una riscrittura per musica da parte dello stesso Tromboncino. Per la questione rimando a GENOVESE 2017, pp. 121-122.

boncino padre diresse a Giovanni Del Lago (m. 1544 ca.), teorico musicale e sacerdote presso la chiesa di Santa Sofia a Venezia a partire dal 1520, ma il cui vero destinatario sarà da riconoscere proprio nel nostro poeta:¹⁷³

No(n) potevi haver ricevuto il maggior piacer di quello che io hebbi giovedì sera, i(n) havervi sentito i(n) una v(ost)ra a me stata molto cara et certo mi allegro dogni v(ost)ro be(n) stare honoza(n)tissimo Ms Pre Ioan(n)e V. S. mi richiede la minuta de *Se la mia morte brami* et così molto volu(n)tier ve la mando, ad verte(n)dovi ch'io no(n) la feci se no(n) da ca(n)tar nel lauto cioè senza co(n)tr'alto. P(er) che chi ca(n)tar la volesse il co(n)tr'alto da lei saria offeso. Ma se presta [sic] no(n) haveste havuto, gli n'harei fatta una che se ca(n)ta ria a 4 senza i(m)pedir lu(n) latro et alla ritornata mia a Venetia che sera a pri(n)cipio de maggio se accadera gli nefaro una al modo sup(ra) dicto face(n)dovi i(n)terder [sic] ch'io fui et sempre sero minor v(ost)ro facendomi pero questo piacere racoma(n)darmi al mag^{co} et gentilissimo gentil huomo amator de i virtuosi ms Hyeronimo molino che Dio cent'e cent'anni in sua gratia lo conservi et a me pre bastano mi racoma(n)diare et a madon(n) a Paula che tutti 4 v'ho scolpiti i(n) core adu(n)que altro no(n) diro no(n) semp(re) a tuttu racoma(n)da(n)domi.

in Vicenza 2 aprile 1535

Quello c'ho ditto di sup(ra) Tromboncino

Innanzitutto, il passo testimonia definitivamente la connessione tra Molin e l'ambiente musicale lagunare dal momento in cui il congedo si rivolge «al mag(nifi)co et gentilissimo gentilhuomo amator de i virtuosi ms Hyeronimo molino», significativo poiché il termine 'virtuosi' all'epoca era comunemente riferito ai musicisti. In più, dall'epistola emerge come Molin avesse cercato di ottenere la composizione in musica, a quattro voci, di una propria frottola, *Se la mia morte brami*, della quale Tromboncino, per mancanza di tempo, propone una partitura senza contralto. La precisazione del musicista circa la natura tempestiva della richiesta insinua il sospetto che Molin chiedesse il lavoro per una specifica occasione, di natura privata o pubblica. A partire proprio da questa lettera, Martha Feldman ha ipotizzato che «Molino himself may have performed solo song», ipotesi che, secondo la studiosa, troverebbe sostegno

173. La lettera è conservata nel ms. Vat. Lat. 5318 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 188r. A c. 188v si legge l'indicazione del destinatario: «Alo Et.^{ti} Ms. Pre Ioanne da lago | honorat(n)dissimo mio i(n) cale a presso | Santa Sufia | in Venetia». La lettera è trascritta e commentata in BLACKBURN – LOWINSKY – MILLER 1991 alle pp. 201, 869, 897-907.

pure in alcuni versi di Venier e Stampa.¹⁷⁴ Il componimento in questione, che non figura né nelle *Rime* moliniane né nelle stampe di Tromboncino, deve essere stato destinato soprattutto ad una *performance* orale, motivo per cui andò perduto. Tuttavia, merita uno sguardo l'attestazione di un madrigale dall'identico *incipit*, incluso in una raccolta del famoso compositore napoletano Carlo Gesualdo (1566 – 1613):¹⁷⁵

Se la mia morte brami
 Crudel del Crudel lieto ne moro
 e dopo morte ancor te solo adoro
 ma se vuoi ch'io non t'ami
ch'io non t'ami.
 Ahi che a pensarlo solo
 il duol m'ancide e l'alma fugge e *l'alma fugge* a volo
a volo e l'alma fugge a volo l'alma fugge a volo!

Gesualdo soggiornò a Venezia intorno al 1593, dove ebbe modo di collaborare da vicino con Giovanni Gabrieli, nipote del celebre Andrea. Non è inverosimile immaginare che il compositore partenopeo possa essersi imbattuto in un manoscritto o in carte contenenti, fra gli altri, il testo di Molin e abbia provveduto a musicarlo a sua volta. Il fatto che il madrigale di Gesualdo non specifichi il nome dell'autore del testo poetico è, infatti, del tutto consono con l'uso prevalente negli stampati musicali cinquecenteschi di lasciare i profili verbali adespoti. In più, pare arduo credere che Gesualdo in persona possa essere stato pure l'autore delle parole in quanto, all'epoca, il musicista era solitamente responsabile solo della partizione in musica. Tutte queste considerazioni rendono almeno percorribile l'eventualità, seppur remota, di trovarsi di fronte a un testo da restituire con le dovute distanze al nostro poeta; eppure, è vero che non si può affatto respingere l'ipotesi, certo non improbabile, che si tratti più semplicemente di un componimento con attacco identico alla dispersa proposta moliniana.¹⁷⁶

174. Venier *Rime* 3, 6 «del suon de le tue note il ciel non empi» e Stampa *Rime* 261, 12-13 «Qui convien sol la tua cetra, e 'l tuo canto | chiaro signor; tu sol descriver puoi», sempre in lode di Molin. Per la tesi, forse un po' troppo ingenua nel valore letterale assegnato ai versi d'omaggio, vd. FELDMAN 1995, p. 115.

175. In Gesualdo *Madrigali*, cc. 187v-189r. Ho riportato in corsivo le ripetizioni testuali dovute alla messa in musica ma verosimilmente da espungere nella ricostruzione dell'archetipo letterario. Per informazioni sul compositore si rinvia a LANFRANCHI 2000.

176. Questo è proprio il caso della ballata *Amor quanta dolcezza* di Molin (n. 109), il cui attacco è identico a quello del madrigale *Amor quanta dolcezza* (Gero *Madrigali*, p. 20).

In ogni caso, nella già citata lettera del 1535, Bartolomeo Tromboncino chiede a Del Lago¹⁷⁷ il favore di essere introdotto presso il nostro poeta. È plausibile che Molin fosse, in qualche modo, il protettore di Giovanni Del Lago, tanto più che quest'ultimo gli dedicò un complesso trattato di teoria musicale, redatto tra il 1535 e il 1538, e di cui si possiede un solo esemplare manoscritto.¹⁷⁸ Di una certa importanza è la lettera dedicatoria posta in apertura dell'opera:¹⁷⁹

Al Mag.co Messer Girolamo Molino patriccio venetiano patrono honorandissimo

È istinto naturale mag.^{co} sig.^r desiderare quello che à se proprio si conosce simile, sendo adunque una signoria di virtù piena, et tra gli altri per ciò celebrata, merita non solamente la dedicazione delle presenti epistole, nelle quali si contingono diversi dubbi di Musica, ma esser esaltata ad ogni altro honore. Et certo si vede che pochi al dì d'hoggi si trovano (come voi) dottata non solamente di tale scienza, ma anchora di gentilezza, et costumi ornato. Onde per non trovare a chi meglio si possino tali dubbi rimettere ad esser giudicati, et per esser voi quello, il quale nell'arco di musica tiene il primo grado fra le altre virtù et anchora per mostrare alcuno segno de l'amore, et benivolentia ch'io vi porto per infinite obligationi, ivi ne fe' uno presente il quale anchora che sia picciol dono a vostra Signoria alla quale maggior più degni si conviano, non dimesso per vostra benigna cortesia vi piacerà

177. Per informazioni di carattere generale rimando a HARRÀN 1973. La connessione tra Molin e Del Lago è confermata anche da un'altra lettera, senza data, indirizzata al musicista: «The author of this letter is unknown. He is probably one of the members of the literary circle around Girolamo Molino. His knowledge of music is entirely non-technical and seems to have been gathered from various historical and poetical sources» (BLACKBURN - LOWINSKY - MILLER 1991, p. 925). L'epistola, conservata presso la Bibliothèque nationale de France a Parigi (*Fonds Italien* ms. 1110, cc. 5r-6v), è trascritta e commentata in BLACKBURN - LOWINSKY - MILLER 1991, pp. 915-926.

178. «Epistole composte in lingua volgare nelle quali si contine la resoluzione d'e molti reconditi dubbi della Musica: oscuramente trattati da antichi Musici, et non rettamente intesi da Moderni a comune utilità di tutti li studiosi di tale liberale arte novamente in luce mandate dal molto di ciò studioso Messer Gioanne del Lago diacono [sic] prete nella chiesa di Santa Sophia di Vinegia. Et scritte al Magnifico Messer Girolamo Molino patricio Venetiano» (Ms. Vat. Lat. 5318, c. 1r).

179. Ms. Vat. Lat. 5318, c. 1v. Nel pensiero teorico di Del Lago Bonnie J. Blackburn riconosce l'influenza delle teorie musicali greche; per questo, e per la frequentazione da parte del musicista dei codici greci della Marciana, vd. BLACKBURN - LOWINSKY - MILLER 1991, pp. 145-146. Martha Feldman, invece, evidenzia nel sistema teorico di Del Lago una concezione ciceroniana del rapporto tra poesia e musica (vd. FELDMAN 1989, pp. 219-223).

accettare questo picciolo dono et saravi grato venendo da uno suo fidelissimo servitore.

Pre. Giovanni del lago

La scelta di intestare un trattato di teoria musicale proprio a Molin, dotato «di tale scienza», ci restituisce la presenza di un poeta di spigliate conoscenze musicologiche,¹⁸⁰ che proiettano inevitabilmente una diversa luce interpretativa pure sulla liceità di scorgere nei suoi testi una qualche forma di musicabilità, su cui si tornerà più avanti.¹⁸¹ Il trattato non vide mai la stampa forse per la sopraggiunta morte del musico o, con tutta probabilità, per le scarse risorse economiche di Molin, che verosimilmente avrebbe dovuto provvedere a sostenerne le spese editoriali. Di qualche interesse è, peraltro, la storia del manoscritto, dal momento che sappiamo essere appartenuto a Paolo Manuzio, su plausibile concessione di Molin che a sua volta deve aver ereditato il testo dal musicista in persona.¹⁸²

Appoggiandosi su meri indizi numerici, fra i compositori di tardo Cinquecento, l'interesse destato dalla produzione poetica di Molin risulta indiscutibile. Uno spoglio degli *incipit* dei brani messi a stampa nell'editoria musicale, insieme al supporto di preziose banche dati, ha permesso invero di individuare oltre sessanta madrigali il cui testo, sempre adespoto, è di indiscussa paternità moliniana.¹⁸³ Del poeta sono messi in musica quasi trenta componimenti lirici, esclusivamente di registro medio e di argomento amoroso, in linea con le tendenze prevalenti, ma di ampio ventaglio metrico: tredici madrigali, cinque ballate minori, sei sonetti, due ballate grandi e due canzonette. Il numero com-

180. In questa direzione si muovono pure le «definitoni di musica difinite per il reverendo sacerdote Messer Giovanni del Lago venetiano, titolato in la Chiesa di Sancta Sophia di Vinegia, scritte al Magnifico Messer Girolamo Molino, patritio veneto, patrono suo honorandissimo» alle cc. 110r-115v del citato manoscritto vaticano. Queste costituiscono una sorta di dizionarietto di teoria musicale di matrice classica.

181. Non è irrilevante ricordare che Del Lago ha sostenuto la necessità di una congruenza tra la musica e le caratteristiche formali del testo intonato: «Primieramente è da notare, ogni volta che vorrete comporre un madrigale, o sonnetto, o barzelletta, o altra canzone, prima bisogna considerare nella mente, & in quella investigando ritrovare uno aire conveniente alle parole, ut canto consonet verbis» (Del Lago *Breve introduzione*, p. 39).

182. Per l'appartenenza del codice a Manuzio rimando a BLACKBURN - LOWINSKY - MILLER 1991, p. 33.

183. Di grande utilità si sono rivelati il RePIM, il *Repertorio della Poesia Italiana in Musica (1500-1700)* a cura di Angelo Pompilio (<http://repim.muspe.unibo.it>) e il *Nuovo Vogel*. Si precisa che il RePIM attribuisce erroneamente a Molin il componimento *La bella donna a cui donaste il cuore*, musicato ripetutamente da Philippe Verdelot e Alessandro Orologio, la cui paternità sarà invece da riportare a Trissino *Rime* 75.

plussivo di musicisti coinvolti è pari a diciannove, per lo più attivi in area veneta nell'arco temporale compreso tra gli anni Cinquanta e Novanta. Ovviamente simili cifre possono apparire poco incisive se messe a confronto con l'enorme successo musicale di autori canonici quali Petrarca, Ariosto, Guarini, Tasso e Marino.¹⁸⁴ Ma, al contrario, assumono indubbia importanza dal momento che Molin rimane tra gli autori più musicati dell'intero sodalizio veniero. In altre parole, per i musicisti veneti di pieno Cinquecento, le rime di Molin rappresentarono uno degli spunti prediletti da cui attingere, anticipando di poco lo smisurato successo dei madrigali tassiani.¹⁸⁵

Assodata dunque la florida risonanza musicale di alcune prove liriche di Molin, rimane da chiedersi, adottando una brillante distinzione introdotta da Claudio Vela, se esse siano riconducibili a una forma di 'poesia *per* musica' o a una di 'poesia *in* musica', intendendo la seconda «quella non espressamente composta per la musica ma scelta dai musicisti a posteriori».¹⁸⁶ La situazione è sfaccettata e merita di essere passata al vaglio nella sua poliedricità. Sin dall'inizio, è utile chiedersi da quali canali i musicisti ricavassero i testi da intonare. Le principali modalità si riducono a tre: da edizioni poetiche a stampa, spesso antologiche, di dominio pubblico; da manoscritti ottenuti direttamente dagli autori o di trasmissione autonoma; da precedenti stampati musicali. In effetti, i florilegi rappresentarono il punto di partenza per la gran parte delle musicazioni cinquecentesche, in virtù della popolarità degli autori nonché della facile accessibilità ai componimenti. A rigore, però, questo canale non interessò Molin: come si è già sottolineato, l'autore evitò sistematicamente di partecipare a simili iniziative e nessuno degli adattamenti musicali di cui abbiamo notizia figura in alcun volume di *Rime di diversi* o simili. Viceversa, le sue *Rime* (1573), subito dopo la pubblicazione, devono aver goduto di una certa notorietà nell'ambiente lagunare degli anni Settanta e funsero con tutta probabilità da archetipo per alcuni lavori licenziati in quel decennio da compositori di spicco, come: Girolamo Dalla Casa,¹⁸⁷ Andrea Gabrieli,¹⁸⁸

184. Per un inquadramento sulle scelte liriche dei madrigalisti del XVI secolo si rinvia a BIANCONI 1986.

185. Per il rapporto tra Torquato Tasso e la musica vd. BALSANO – WALKER 1988; per l'elenco completo dei suoi testi musicati si rimanda a VASSALLI 1988.

186. VELA 1989, p. 408.

187. Di origini friulane, Dalla Casa (m. 1601) fu attivo nella Venezia di metà secolo, collaborando con celebri compositori, come Andrea Gabrieli, e letterati, quali Andrea Calmo e gli Accademici Olimpici di Vicenza; per maggiori dettagli è d'aiuto COLUSSI 2009.

188. Tra i più notevoli compositori del secolo, Gabrieli (Venezia 1533–1586) fu coinvolto nella scrittura dei *Chori* per la celebre messa in scena dell'*Edipo Tiranno* al Teatro Olimpico di Vicenza nel 1585 (vd. PIRROTTA 1995); per approfondimenti si rimanda agli studi di DANIELE 1987, DEGRADA 1987, MORELL 1987, BRYANT – MORELL 1988 e DE SANTIS 2001.

Giovanni Dragoni,¹⁸⁹ Filippo di Monte,¹⁹⁰ Tiburzio Massaino¹⁹¹ e Marc'Antonio Pordenon.¹⁹² Uno studio di tutti i loro adattamenti in musica mostra, infatti, una pressoché totale aderenza al modello originario, salvo sporadiche corrottele. In realtà, le proposte liriche di Molin continuarono a destare l'interesse dei compositori anche negli anni Ottanta e Novanta, momento in cui oltre alle riedizioni di lavori precedenti si aggiungono pure nuove attenzioni da parte di Pietro Antonio Bianchi,¹⁹³ Lodovico Agostini,¹⁹⁴ Francesco Soriano,¹⁹⁵ Giovan Battista Mosto,¹⁹⁶ Giovanni Bassano,¹⁹⁷ Luca Marenzio,¹⁹⁸ Alessandro Orologio,¹⁹⁹ Lucrezio Ruffolo²⁰⁰ e Gioseffo Biffi.²⁰¹ L'impressione predominante, invero, è che per le musicazioni degli anni Novanta i musicisti

189. Dragoni (Forlì 1540 – Roma 1598) fu maestro di cappella presso la Basilica di San Giovanni Laterano a Roma; vd. la voce enciclopedica redatta da CRISPOLTI 1992.

190. Di Monte (Mechelen 1521 – Praga 1603) fu uno tra i più prolifici e apprezzati compositori del tempo; vd. LUZZI 2003.

191. Per un ritratto di Massaino (Cremona 1550 – Piacenza 1609), attivo tra l'Italia, l'Austria e Praga, si rimanda a GARAVAGLIA 2008.

192. A contatto con prestigiose esperienze culturali, come l'Accademia degli Elevati e gli Olimpici di Vicenza, Pordenon (Pordenone 1535 ca. – Venezia 1587) svolse un importante ruolo nella scena veneta di quegli anni; vd. COLUSSI 2016.

193. Bianchi (Venezia 1540 – Graz 1611) fu maestro di Cappella a Venezia, e poi presso la corte di Carlo II d'Austria; vd. la voce corrispondente in *DBI*, vol. 10 (1968), pp. 168-169, la cui autorialità è marcata da un asterisco, ad indicare una generica compilazione da parte della redazione del volume.

194. Molto vicino alla corte estense, Agostini (Ferrara 1534 – 1590) ebbe stretti rapporti con Tasso e Guarini; vd. NIELSEN 1960.

195. Soriano (Soriano 1549 – Roma 1621) fu attivo prevalentemente a Roma; vd. O' REGAN 2018.

196. Dopo una fase veneziana, Mosto (Udine 1550 – Alba Iulia 1596) divenne maestro di Cappella al Duomo di Padova, per poi trasferirsi in Transilvania a servizio del principe Z. Báthory; vd. COLUSSI 2012.

197. Tra i migliori strumentisti della Serenissima, Bassano (Venezia 1558 – 1617) collaborò con Andrea e Giovanni Gabrieli; vd. FANO 1970.

198. Tra i più acclamati madrigalisti del suo tempo, Marenzio (Coccaglio 1554 – Roma 1599) fu vicino all'Accademia dei Filarmonici di Verona e fece di Roma l'epicentro della propria attività culturale. Per la stretta relazione tra Marenzio e il giovane Tasso cfr. PIRROTTA, *Note su Marenzio e Tasso* in ID. 1987, pp. 63-79.

199. Dopo un lungo periodo di attività a Udine, Orologio (Pordenone 1555 – Vienna 1633) dal 1580 lavorò alla corte di Rodolfo II a Praga; per maggiori dettagli vd. COLUSSI 2008 e 2013.

200. Ruffolo (1550 ca. – 1612 ca.) visse prevalentemente a Guastalla, dal 1579 al servizio del duca Ferrante II, senza mai soggiornare a Venezia.

201. Biffi (m. 1606 ca.) operò tra Milano, la Polonia e la Germania, senza avere particolari contatti con il *milieu* veneziano.

non attingano più (o non solo) direttamente alla stampa del 1573, ma risentano pure di precedenti adattamenti musicali compiuti da altri. Infatti, sono sempre più numerosi i compositori per i quali non sono documentati soggiorni veneziani né contatti diretti con il *milieu* di Ca' Venier e che si dedicarono a una singola intonazione moliniana, puntualmente già attestata nell'editoria musicale precedente e tendenzialmente priva di varianti sostanziali.²⁰² In ultima istanza, rimane da vagliare l'ipotesi che il musicista possa aver attinto direttamente dai manoscritti del poeta. A questa ultima tipologia si devono ascrivere, senza dubbio alcuno, almeno un madrigale intonato dal padovano Francesco Portinaro²⁰³ e dal veneziano Antonio Molino detto il Burchiella,²⁰⁴ nonché un sonetto messo in musica dal patavino Antonio Padovano,²⁰⁵ tutti comparsi a stampa prima della *princeps*.²⁰⁶ Per quanto fra loro non siano documentati rapporti diretti, è ragionevole pensare che Molin li conoscesse personalmente, in ragione di una comune rete di relazioni. Inoltre, assunta la certa frequentazione di Girolamo dell'ambiente patavino, si dovrà quanto meno ammettere una circolazione locale dei suoi scritti, tanto più che Portinaro e Burchiella musi-

202. Ovviamente non si può escludere a priori che possano aver avuto fra le mani un esemplare delle *Rime* moliniane, ma si deve ammettere che si tratta di una congettura quantomeno non ovvia. Diverso è il caso del madrigale *Questi gigli novelli e queste rose* (n. 106), messo in musica da Soriano (1581), Ruffolo (1589) e Biffi (1598). L'adattamento di Ruffolo è molto vicino all'originale moliniano, mentre quelli di Soriano e Biffi differiscono completamente nei versi centrali, tanto nei contenuti quanto nell'andamento metrico di partenza. È probabile che Biffi avesse a mente il testo di Soriano poiché ne recupera le innovazioni principali; mentre più difficile risulta soddisfare il problema interpretativo circa l'autorialità delle alterazioni testuali proposte in Soriano. Sulla questione mi riprometto di tornare più distesamente in un articolo.

203. Portinaro (Padova 1520 - 1578) trascorse nella città natale gran parte della propria esistenza, dove giunse ad essere maestro di cappella del Duomo nel 1576. In contatto con Torquato Bembo ed Ercole e Scipione Gonzaga, Portinaro fu membro, in qualità di maestro di musica, dell'Accademia letteraria e musicale degli Elevati di Padova e dell'Accademia Filarmonica di Verona. Tra le sue composizioni abbondano le rime di Petrarca, Sannazaro, Bembo, Ariosto, ma anche Parabosco, Cassola, Speroni e Nannini. Per un inquadramento vd. COLUSSI 2016.

204. Figura poliedrica e poliglotta, Burchiella (1498 - 1571) si cimentò nel teatro, nella danza, nel canto e nella musica. Tra i protagonisti del cenacolo Ca' Venier, strinse rapporti con molti letterati del tempo quali Lodovico Dolce, Andrea Calmo, Angelo Beolco, così come riscosse l'apprezzamento di Francesco Straparola per le abilità polistrumentali (*Piacevoli Notti*, Venezia 1550). Per l'autore si rinvia a UBERTI 1990 e rimandi alla bibliografia ivi citata.

205. Padovano (1527 - 1575) fu organista di San Marco dal 1552; per una ricostruzione biografica vd. GARBELOTTO 1961.

206. Rispettivamente Molin *Rime* 127 e 229.

carono lo stesso identico madrigale, seppur con alcuni scarti testuali rispetto alla stampa delle *Rime* e sui quali grava almeno il sospetto di un tracciato variantistico d'autore.

Eppure, tra tutti coloro che si dedicarono ad una messa in musica dei testi di Molin, risalta soprattutto il nome del fiammingo Filippo di Monte, il compositore più prolifico nella storia del madrigale cinquecentesco e tra i più stimati su un piano internazionale. Innanzitutto, sfogliando la produzione di Filippo di Monte salta all'occhio, in netto contrasto con la tradizione musicale di primo Cinquecento, la pressoché scomparsa di Petrarca²⁰⁷ a favore invece dell'inserimento sempre più massiccio di autori contemporanei (come Bernardo Tasso, Gian Battista Giraldi e Girolamo Muzio), per lo più desunti dalle recenti antologie giolittine. Tuttavia, fra il 1580 e il 1585, tra le fonti poetiche privilegiate dal compositore fiammingo vi furono proprio le *Rime* di Molin, dalle quali Di Monte intonò ben venticinque componimenti, tutti conformi rispetto all'edizione del 1573, ragion per cui si può immaginare che ne possedesse una copia o ne avesse trascritto almeno una parte. Nel dettaglio, dalla sola sezione 'Canzonette e madrigali amorosi' delle *Rime*, Monte ricava diciannove composizioni, musicando pressoché tutti i madrigali presenti (ne esclude solo tre). Come ha osservato Cecilia Luzzi, la «modalità con cui Monte attinge alle rime del Molino documenta la sua propensione di questi anni per il genere del madrigale poetico, tutt'altro che abbondante nelle stampe letterarie disponibili in quest'epoca ad un musicista».²⁰⁸ Secondo la musicologa, il protagonismo esercitato dagli scritti di Molin si dovrebbe attribuire al fatto di aver composto un alto numero di forme liriche brevi, inclinazione che tradisce non solo «una sensibilità del poeta verso il madrigale poetico, ma anche verso una sua possibile, e consapevole, applicazione musicale», arrivando a suggerire un'eventuale influenza da parte del vicino Parabosco.²⁰⁹ D'altronde, per quanto Molin si sia cimentato con ben trentadue testi metricamente brevi, non fu certamente il solo. Per esempio, nella Venezia degli anni Settanta circolavano altrettanti madrigali di Girolamo Parabosco, Luigi Cassola, Girolamo Casoni, Luigi Groto e Girolamo Fenarolo, che però non godettero affatto di un simile riscontro musicale.²¹⁰

207. Per la preponderanza di Petrarca nella tradizione musicale si rinvia a BIANCONI 1986, p. 328.

208. LUZZI 2003, p. 64.

209. *Supra*, p. 63. Oltre all'edizione dei *Madrigali* di Parabosco, per le cure di Nicola Longo, è utile tenere in considerazione anche i *Madrigali* (1544) di Luigi Cassola, frequentissimo in ambiente musicale: per questo si rimanda a VELA 1984, pp. 29-65.

210. Per esempio, nelle *Rime* (1574) di Fenarolo sono attestati ventitré madrigali e ballate minori, nessuno dei quali fu intonato da Filippo Di Monte. Secondo REPIM solo due

Infine, è rilevante sottolineare che anche il veneziano Andrea Gabrieli, tra i più importanti musicisti del suo tempo, portò in musica alcuni componimenti di Molin, che probabilmente ebbe modo di conoscere di persona. Dalle indagini condotte finora non risulta che Gabrieli abbia mai intonato alcun testo di Molin prima del 1574, anno di pubblicazione dei suoi *Madrigali*, dove, oltre a tre testi moliniani, figurano pure componimenti di Magno e Giustinian, a quell'altezza non ancora andati a stampa. Effettivamente, «non si può escludere a priori che la cifra poetica dominante del primo libro a sei voci [1574], alieno da sperimentismi troppo esibiti e incline ad accogliere temi e movenze stilistiche tipiche del petrarchismo bembesco promosso dalla generazione di letterati che dominò la scena veneziana degli ultimi decenni del secolo, derivi, almeno in parte, da un contatto diretto fra Andrea e i poeti che gravitarono nell'orbita dei Venier e del loro cenacolo culturale». ²¹¹

Approfondire la tradizione in musica di un autore significa provare a tenere insieme più livelli del discorso, osservando dunque quando e chi abbia scelto di musicare i testi, angolatura che consente di ricostruire i contorni di una significativa geografia culturale. Ma non si può certo prescindere dal domandarsi pure le ragioni alla base della messa in musica delle singole poesie. Eppure, oltre alla facilità di accesso ai componimenti e alla popolarità dell'autore, aspetti di cui la fortuna musicale di Molin sembra essere prova indiretta, una larga ricezione in musica suggerisce che i suoi componimenti fossero perfettamente rispondenti alle condizioni necessarie per un'efficace intonazione musicale, nei termini di una ricercata musicabilità, del tipo: la regolarità dello schema metrico, l'articolazione bipartita del testo, la presenza di immagini astratte, la successione di distici e l'esistenza di strutture ritmiche ricorrenti. In altri termini, nel prodotto poetico il musicista ricercava, altresì, qualità come la leggiadria, la dolcezza, la limitata complessità sintattica e la presenza di rime semplici e piane, iterazioni e l'uso di parole chiave. ²¹² Demandando

madrigali di Fenarolo furono messi in musica: *Chi brama di veder beltà divina* (da Claudio Merulo nel 1566 e da Giovanni Contino nel 1569) e *Donna poi che volete* (da Claudio Merulo nel 1566), entrambi prima della messa a stampa della *princeps* nel 1574.

211. BORIN 2014, pp. 12-13. Per le scelte letterarie del compositore, che accoglie pressoché i massimi interpreti poetici del periodo (es. Tasso, Casoni, Cassola, Colonna, Guarini, Magno, Giustinian, Parabosco, Bembo, Tansillo, Sannazzaro), si rimanda all'edizione GABRIELI 2001, per le cure di Mila de Santis.

212. In questa prospettiva, è utile rammentare le parole di Muzio Manfredi che, nel rivolgersi al musico Claudio Merulo, il 24 marzo 1591 scrisse: «Prima ch'io mi partissi di Italia, avendo inteso che gli desideravate, vi mandai i miei cento madrigali stampati, ed alcune altre mie piccole poesie scritte a mano, di quelle a punto che voi altri musicisti cercate da far loro il canto, cioè brevi, e più di parole che di concetti, e più di parole delicate e quasi vane che nobili ed espressive. Non so se vi venissero, non ne avendo mai avuta ri-

a un'altra occasione il compito di esaminare adeguatamente il rapporto tra il testo poetico moliniano e la sua resa musicale, analizzandone le implicazioni ecdotiche e interpretative, ci si accontenti qui di accennare almeno ad un'ultima, ma sostanziale, perplessità. In effetti, è a dir poco curioso osservare che, al netto di quanto detto finora, negli stampati musicali di Parabosco, Del Lago, Bartolomeo e Ippolito Tromboncino, Cambio e Merulo, tutte frequentazioni abituali del circolo veniero, manchino completamente adattamenti in musica delle *Rime* di Girolamo Molin. Una simile assenza è senz'altro stridente rispetto alla successiva popolarità musicale dei suoi testi ed è decisamente dissonante rispetto alla sua forte connessione con la scena musicale. Dapprincipio, si potrebbe pensare che, salvo poche eccezioni, la sua fortuna, decollata a partire dal 1574, si giustifichi proprio (e solo) in conseguenza della pubblicazione delle *Rime* l'anno precedente. Il volume deve aver rappresentato una base lirica preziosa da cui attingere, in un felice connubio tra l'apprezzamento di cui godeva l'autore in laguna e la qualità dei testi, facilmente musicabili perché spesso brevi e attenti ai giochi fonici. Inoltre, non deve essere stato influente il fatto che Molin morì nel 1569, aspetto che concedeva piena libertà ai musicisti nella rielaborazione e appropriazione dei brani. Tuttavia, è da valutare almeno una seconda possibilità. Infatti, nella prospettiva dei poeti del tempo, era netta la distinzione tra componimenti destinati a una tradizione puramente letteraria e componimenti pensati fin dal principio per una messa in musica. L'idea che potessero esistere due distinti canali di scrittura a seconda del loro consumo proietta una luce diversa sulla paternità dei brani lirici, quasi sempre adespoti, attestati negli stampati musicali dei compositori attivi in Campo Santa Maria Formosa. E se alcuni di questi fossero stati scritti da Molin ma, semplicemente, se ne fossero perse le tracce? Il fatto che non siano stati poi inseriti nell'edizione delle *Rime* del 1573 sarebbe coerente con la convincente distinzione tra poesie pensate fin da subito per essere lette e poesie pensate per essere musicate. A supporto di questa tesi, in fondo, si colloca proprio il caso, testimoniato dalla lettera di Bartolomeo Tromboncino, relativo alla frottola di Molin *Se la mia morte brami*, dal momento che l'epistola è una chiara prova del fatto che il poeta collaborava con i musicisti del tempo, scrivendo componimenti 'per musica' non confluiti nella *princeps*. Lo studio del successo 'in musica' delle *Rime* di Molin, passo fondamentale per la ricostruzione della fortuna dell'autore, consente una mappatura della circolazione dei suoi scritti, ma attesta (quasi)

sposta» (Manfredi *Lettere brevissime*, p. 64). Il testo è trascritto, e commentato, già in BIANCONI 1986, p. 340, dove si spiega che la brevità a cui Manfredi si riferisce non corrisponde solo al numero dei versi totali, ma anche alla maggioranza o meno di settenari rispetto al complessivo numero di endecasillabi e al rapporto tra essi.

sempre una ricezione posteriore alla *princeps*. Più interessante sarebbe indagare invece la scrittura 'per musica' del poeta, sulla quale imperversa per lo più un ingombrante vuoto; e in mancanza di nuove fonti o documenti sarà difficile, se non improbabile, illuminare quest'ultima pista, fumosa e priva di appigli, ma ancora tutta da delineare.

Per la biografia: uno studio documentario

All'alba del sedicesimo secolo nacque a Venezia Girolamo Molin,¹ figlio primogenito di Pietro Molin (1474 – 1552) e Chiara Cappello (m. 1506?), nobili ben inseriti nello scenario politico-amministrativo veneziano del loro tempo.² Pietro, che si dedicò alla carriera politica senza raggiungere incarichi di grande rilievo,³ fu l'unico figlio maschio di Giacomo Molin (1458 – ante 1514), stimato dottore e senatore, e della veneziana Chiara Erizzo, della quale le informazioni biografiche sono pressoché nulle. Nel 1498, Pietro sposò la patrizia Chiara Cappello, esponente di una delle famiglie veneziane più prestigiose dell'epoca.⁴ Dalla loro unione matrimoniale nacquero almeno altri due figli, Nicolò (1501 circa – 1589) e Giacomo (1503 circa – 1536). Le date di nascita di questi ultimi

1. L'anno di nascita, il 1500, è ricavato dalla testimonianza di Gian Mario Verdizzotti (*Vita, infra* p. 148), autore della biografia posta in apertura delle *Rime*, ma non trova conferma in documenti ufficiali. Infatti, i registri contenenti gli atti di nascita dei Patrizi veneziani, i cosiddetti *Libri d'Oro*, furono stabiliti con decreto del Consiglio dei Dieci a partire dal 31 agosto 1506. Elementi documentari, tuttavia, suggeriscono di anticipare l'anno di nascita al 1499 (si vedano le note XX e XX).

2. Il profilo biografico, in assenza di carteggi e di documentazione privata, si fonda sostanzialmente su fonti storico-archivistiche e letterarie. Ho condotto una ricerca presso l'Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe) volta ad integrare, con nuove basi documentarie, la voce biografica di TOMASI 2011. Molte notizie sulla vita del poeta sono ricavabili dal suo testamento autografo, redatto tra il 28 e il 30 maggio 1567 e depositato presso il notaio Cesare Ziliol. Del documento si allega una trascrizione completa al termine del capitolo e da qui in avanti verrà indicato come *Testamento* (App. 1).

3. Nel dicembre 1525 fu eletto Provveditore sopra gli uffici e le cose del regno di Cipro, nel dicembre 1527 fu Provveditore sopra gli Uffici, mentre, dal 7 maggio 1531 al 9 maggio 1532, fu responsabile del Provveditorato alle pompe ovvero a capo della sorveglianza sull'applicazione delle leggi suntuarie; vd. rispettivamente Sanuto *I Diari*, vol. XL, col. 398 e *I Diari*, vol. XLVI, col. 341 e ASVe, *Segretario alle voci, Elezioni in Maggior Consiglio. Registri*, Pezzo 1, c. 28 [già 25].

4. Per la datazione del matrimonio vd. ASVe, *Avogaria di comun. Matrimoni patrizi per nome di donna*, 086/ter I, p. 102. Chiara Cappello fu figlia del generale patrizio Nicolò Cappello e Francesca Loredan, nonché sorella del noto Vincenzo Cappello (1469 – 1541), capitano generale della marina della Repubblica Veneta (per una ricostruzione biografica cfr. OLIVIERI 1975), e di Domenico Cappello (m. 1531), senatore veneziano.

non sono certe e si ricavano dalla loro candidatura *coram advocatoribus* della Repubblica, avanzata dal padre Pietro, in occasione del sorteggio previsto nel giorno di S. Barbara (4 dicembre), usanza che permetteva ai giovani nobili di accedere anticipatamente al Maggior Consiglio, acquistando così il diritto alle cariche pubbliche:⁵ Nicolò Molin, presentato in data 17 novembre 1521, è detto avere vent'anni, mentre la candidatura del fratello Giacomo (di cui però non si specifica l'età) è datata invece, poco dopo, al 24 dicembre 1521.⁶ Stranamente, non è attestata invece nessuna candidatura per Girolamo: elemento anomalo soprattutto in virtù della sua natura di primogenito. Le congetture circa la sua assenza sono varie. Non si può escludere un precoce conflitto con il padre o che il giovane poeta non desiderasse partecipare al sorteggio pubblico, per quanto prassi consueta fra gli aristocratici veneziani del tempo, che concepivano questa estrazione come un debutto ufficiale nella vita politica. In alternativa, è forse ragionevole pensare che non fosse a Venezia nel 1521. In ogni caso, non vi sono certezze. Elisa Greggio ipotizza, inoltre, l'esistenza anche di una sorella, che dice essere stata data in moglie al nobile veneziano Vincenzo Basadonna:⁷ l'idea non pare convincente perché se da un lato è effettivamente documentato un matrimonio tra l'omonimo patrizio e una certa Margherita Molin, q. di Pietro, bisognerà altresì precisare che questa unione è datata al 12 aprile 1589 e quindi troppo tarda per risultare accettabile.⁸ A Venezia sono tuttora presenti numerosi palazzi Molin, legati ai vari rami della famiglia nobiliare,⁹ ma l'abi-

5. L'ingresso al Maggior Consiglio, e quindi alla vita politica, poteva avvenire in due modalità: con il raggiungimento dei 25 anni o tramite estrazione entro il gruppo di trenta giovani aristocratici sorteggiati annualmente per accedere in consiglio anticipatamente, all'età di 20 anni.

6. Per entrambi vd. ASVe, *Avogaria di comun, Balla d'oro*, Reg. 165 IV, c. 166r [già c. 162r]. Inoltre, il 12 novembre 1521 è certificato il nome di «Sier Jacomo Molin di sier Pietro, q. sier Jacomo dotor» tra i nobili che versano 10 lire (= 10 ducati d'oro) per l'accesso al Consiglio dei Dieci (Sanuto *I Diari*, vol. XXXII, col. 129), così come il nome di Pietro Molin è di nuovo attestato nell'elenco, del dicembre 1521, di «tutti quelli gentihomeni che hanno depositado per soi fioi e per loro per venir a Gran Consejo, avendo anni 18 habbino la prova di 20» (Sanuto *I Diari*, vol. XXXII, col. 314).

7. GREGGIO 1894, I, p. 194.

8. ASVe, *Avogaria del comun, Matrimoni patrizi per nome di donna*, 086 / ter I, p. 61.

9. Per individuare il ramo familiare di Girolamo Molin: vd. ASVe, *Miscellanea codici I - Storia veneta* (già miscell. Codd. 894), b. 20; ASVe, M. BARBARO, *Arbori de' Patritii veneti*, vol. V, 23, p. 221 e G. A. CAPPELLARI, *Il campidoglio veneto*, cc. 102v-111v, in particolare c. 104r (ms. Marc. It. VII, 17 [= 8306]). Segnalo che il nome di Molin Girolamo, affiancato dalla data 1505, compare nel cod. Cic. 3434 (Biblioteca Correr) a c. 334r, elenco di esponenti delle famiglie patrizie del XVI secolo. Per uno studio generale sui palazzi della famiglia Molin vd. CANATO - PASQUALINI CANATO 2015.

tazione del poeta è detta trovarsi nella contrada della Maddalena,¹⁰ a Cannaregio, sicuramente nei pressi dell'omonima chiesa, oggi sconosciuta. A tal proposito, vale la pena ricordare la testimonianza di Pietro Aretino che, in una lettera dell'inverno 1537, non mancò di esprimere il proprio entusiasmo per l'eleganza del palazzo moliniano e per la bellezza della sua vista.¹¹ Queste indicazioni alimentano il sospetto, non supportato da materiale d'archivio, che la dimora nobiliare si affacciasse su Canal Grande, come riservato alle abitazioni patrizie di maggior prestigio.¹²

Secondo le aspettative familiari,¹³ Molin intraprese probabilmente studi di diritto finalizzati ad una carriera interna alla Serenissima. A partire dai ventiquattro anni, come ogni altro rampollo del patriato veneziano dell'epoca, Girolamo intraprese un *cursus honorum* che lo portò a svolgere svariati incarichi pubblici, per quanto sempre di secondaria importanza, forse indizio di uno scarso interesse: nel 1524 svolse il mandato di Ufficiale *tabulae introitus*,¹⁴ nel 1526 è riportato come «Uno V di la paxe, senza oblation»,¹⁵ nel 1527 diventa Ufficiale alla Tavola delle entrate,¹⁶ nel marzo 1528 è indicato come Pregado,¹⁷ poi come Ufficiale alle Beccherie nel 1530¹⁸ e infine come Ufficiale al Frumento

10. *Testamento*, c. 3v (qui a p. 80).

11. Aretino *Lettere*, vol. I, n. 294, pp. 405-406: 405. La lettera, diretta a Girolamo Molin, è datata Venezia, 16 dicembre 1537.

12. Per le proprietà familiari è possibile anche affidarsi alla reddecima del 1514 (redatta da Chiara Erizzo il 15 agosto 1514) in cui si dichiara «Una caxa da stacio posta in la contra' de la maddalena in ne la qual io abito estimada per ducati 40 val ducati 40» (ASVe, *Savi decime*, 1514, b. 46, S. Maria Maddalena, 23, c. 1r). Le condizioni di decima del 1537 e del 1566, nonostante le ricerche, non sono state rinvenute.

13. I fratelli si indirizzarono all'attività forense: per Nicolò il primo incarico attestato è del 7 novembre 1529 in qualità di *Advocatus per omnes Curias*, mentre Giacomo è menzionato nel settembre 1527 tra i dieci giudici di un caso giudiziario (vd. Sanuto *I Diarii*, vol. XLVI, p. 6.)

14. ASVe, *Segretario alle voci, Elezioni in Maggior Consiglio. Registri*, Pezzo 7, c. 62v, con nomina il 23 settembre 1524. Tuttavia, il fatto che Molin abbia svolto nel 1524 la prima carica politica suggerisce che avesse già conseguito venticinque anni, dato che porterebbe ad anticipare il suo anno di nascita al 1499.

15. Insieme a Lorenzo Tagliapietra q. Nicolò, Paolo Contarini q. Zuan Matio e Piero Contarini q. Matio (vd. Sanuto *I Diarii*, vol. XLIII, col. 217).

16. Sanuto *I Diarii*, vol. XLVI, col. 168.

17. La sua candidatura è accompagnata da quelle dei fratelli e del padre (vd. Sanuto *I Diarii*, vol. XLVII, coll. 55-56). I Pregadi erano i membri di un Senato consultivo, in materia politica, economica e militare, con la presidenza del Doge.

18. Responsabile dell'approvvigionamento di carne della città di Venezia. Fu in carica dal 16 settembre 1530 fino al 15 gennaio 1532 (ASVe, *Segretario alle voci, Elezioni in Maggior Consiglio. Registri*, Pezzo 1, c. 76 [già c. 73]).

a S. Marco nel 1535.¹⁹ Negli stessi anni fu chiamato a sostituire nei suoi compiti il capitano Giovanni Erizzo²⁰ e a esprimere pareri per la concessione dei diritti di stampa da parte della Repubblica (APP. 2): nel 1533, insieme a Bernardo Navagero, a favore del commento di Giulio Camillo alle *Rime* di Petrarca²¹ (poi non andato a stampa per motivi sconosciuti) e nel 1534 a favore del primo libro degli *Amori* di Bernardo Tasso.²²

Nel corso degli anni Cinquanta, Girolamo continuò a rivestire ruoli minori nell'ambito dell'amministrazione: nel 1553 fu Provveditore sul Cottimo di Alessandria²³ e nel 1556 sul Cottimo di Damasco.²⁴ La scelta del poeta di non impegnarsi attivamente nella politica veneziana non raccolse il favore di alcuni dei suoi amici, tra i quali Pietro Massolo che non mancò di esortarlo ripetutamente a una maggiore partecipazione alla vita pubblica, rimproverandolo altresì di non sfruttare adeguatamente la propria saggezza per un bene collettivo.²⁵ Forse proprio il rifiuto di Girolamo per la carriera politica contribuì a inasprire i rapporti con il padre e determinò una fragile condizione economi-

19. Responsabile dell'approvvigionamento, della conservazione e distribuzione dei cereali in città. Fu in carica dal 2 maggio 1535 fino al 2 settembre 1536 (ASVe, *Segretario alle voci, Elezioni in Maggior Consiglio. Registri*, Pezzo 1, c. 54 [già c. 51]).

20. Gennaio 1530: «Fu posto, per li Consilieri, dar licentia a sier Zuan Erizo capitano di Raspo, de poter venir in questa terra per zorni 15 a curar la egritudine sua, lassando in loco suo sier Hieronimo da Molin di sier Piero, un in parte. Fu presa.» (vd. Sanuto *I Diarii*, vol. LII, col. 493).

21. Inoltre, l'8 marzo il governo veneziano concesse un privilegio decennale per la stampa di un «Petrarca novo con l'artificio [di] Julio Camillo» (vd. Sanuto *I Diarii*, vol. LVIII, col. 115).

22. Da identificare, probabilmente, nel *Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso*, Venezia, per Giovanni Antonio da Sabbio, settembre 1534, con dedica al Principe di Salerno.

23. Magistratura istituita per controllare la gestione finanziaria dei consolati in Egitto, con riguardo nei confronti dei cottimi ovvero l'imposta applicata alle merci esportate dai mercanti veneziani e destinata a sostenere le spese consolari. Molin fu in carica, per 5 mesi al posto di 16, dal 9 novembre 1553 fino al 3 marzo 1554 (ASVe, *Segretario alle voci, Elezioni in Maggior Consiglio. Registri*, Pezzo 3, c. 31 [già 27]).

24. Come per il Provveditorato sul Cottimo di Alessandria (vd. n. 235), questa magistratura è relativa invece ai consolati in Siria. Molin fu in carica dal primo agosto 1556 fino al 7 novembre 1557 (ASVe, *Segretario alle voci, Elezioni in Maggior Consiglio. Registri*, Pezzo 3, c. 32 [già 28]).

25. In questa prospettiva, merita di essere ricordato il sonetto *Girolamo se 'l vostro alto Molino* di Pietro Massolo (in Massolo *Rime*, IV, cc. 228v-229r); sull'importanza di mettere a servizio della comunità il proprio ingegno ritorna anche Bernardo Tasso in una lettera al Molin del gennaio 1545 ca. (B. Tasso *Lettere*, vol. I, n. CLXXXVI), di cui si riporta un passo: «Forse vi sete partito da quella vostra tranquillità di vita et dal primo vostro proposito di non voler darvi alla amministrazione della Republica?».

ca, come dimostrano le notizie di debiti contratti con amici e sodali.²⁶ D'altra parte né Nicolò né Giacomo (morto troppo giovane) conseguirono posizioni di più alto prestigio politico; anzi, dalla documentazione d'archivio risulta, a ben guardare, che fu proprio Girolamo a rivestire il maggior numero di mansioni pubbliche. Dunque, un'ulteriore causa di tensione si potrebbe riconoscere, forse, anche nel rifiuto del primogenito di contrarre un matrimonio che avrebbe certamente garantito rilievo sociale e supporto economico alla famiglia. Questa, infatti, sembra essere la principale differenza che intercorre tra Girolamo e Nicolò, sposatosi invece con Marcella Marcello nel febbraio del 1540 (*more veneto*), dalla cui unione nacquero solo figlie femmine.²⁷

Il poeta fu coinvolto dal fratello Nicolò in un prolungato contenzioso giudiziario per la suddivisione dei beni e per la gestione del patrimonio della zia paterna, Elena, con la quale il nostro risiedeva. Nel proprio testamento Girolamo data l'inizio della contesa al 1543, ma è dopo la morte del padre, nel 1552, che i rapporti fra i fratelli si inasprirono sensibilmente.²⁸ Per sentenza arbitrata da

26. Segnalo che il nome di «Hieronomo Molin q. sier Piero» è detto risanare il proprio debito di 1000 ducati con il banchiere Mafio Bernardo nell'ottobre del 1532 (vd. Sanuto *I Diarii*, vol. LVII, col. 34).

27. L'unione, celebrata in San Biagio della Giudecca, fu notificata il 19 maggio 1541; vd. ASVe, *Avogaria di comun, Matrimoni patrizi per nome di donna*, vol. I, p. 41.

28. A margine segnalo di aver rinvenuto, presso la Biblioteca Correr di Venezia, un faldone contenente il «CONTO DE M. FRANCESCO DI PRIOLI | PRESENTATO CONTRA LA HE-|REDITA DEL Q. M. GIRO-|LAMO DA MOLIN, |ET LA COM-|MISSARIA DEL Q. MAG. M. PIETRO | DA MOLIN DEL M.D.L.V. | AL PETITION» (cod. MS P. D. 509 - c/1). Il faldone conserva un computo compilato da Francesco Priuli, datato all'11 dicembre 1555. Il fascicolo, di 31 pagine, ospita una trascrizione precisa di spese e conti sostenuti da Pietro e Girolamo Molin a partire dall'anno 1544 fino al 1546. Lo spoglio registra minuziosamente le attività commerciali della famiglia, sempre sotto il controllo dei «m.^{ci} ms. Ier.^{mo} e P.^{ro} da Molin». Negli elenchi si attestano frequenti contatti con Alessandria per il commercio di generiche «spezierie», tra cui zenzero, cannella, garofano e pepe, con Bassano per l'acquisto di preziosi «panni» e, senza indicare un luogo di provenienza, il ripetuto commercio di «ambra lavorada per conto del magn.^{co} Mafio Bernardo», non identificato. Sono riportati acquisti anche «da Cataro», commercio di «caffè st. p(er) portar in barcha», la compravendita di «cime di rocha» e «bande larghe». Sono trascritte le «spese di sementia» e di «mercanzia», commerci con ebrei di nome Abram Sanzo Hebreo e probabilmente, dati i nomi, Samuel Bonano, David Zamero, Jacob, Simon de Zuane, Gilaf Moro. Nell'ultima pagina, p. 31, si legge: «Li m.ci Ms. Ier.mo e P.ro da Molin dieno dar p(er) nostro de questo co(n) totrato da driedo con risservatio di ogni st. qualunque error». Alla dichiarazione segue, in grafia diversa, la postilla: «Hieronymus landriano (?) cum petitionum exemplavi et alio producto in offi.^o V. N. domini Francesco de Priulis sub die Xi xembris 1555». Dallo studio del testo, reso però difficoltoso da una grafia particolarmente ostica, pare che a Francesco Priuli, forse un notaio, sia stato dato il compito di conteggiare i resoconti finanziari della

Gian Battista Contaremo e Marino de Silvestri, la villa di Roncavolo (Arzerello, Piove di Sacco) e i campi annessi, fino al sopraggiungere della morte della zia, avrebbero dovuto mantenersi indivisi tra i due fratelli. Con la scomparsa della parente, in qualità di primogenito, Girolamo reclamò il pieno controllo dell'eredità, chiedendo la restituzione dei territori al fratello, che però si oppose. Il poeta, appellatosi ai Giudici del Proprio in data 14 ottobre 1554, ottenne la condanna di Nicolò.²⁹ Quest'ultimo si rifiutò comunque di ottemperare alla sentenza e i Giudici del Proprio ordinarono, con una lettera del 2 aprile 1555, che venissero eletti due (tre in caso di discordia) periti per confermare la decisione presa in precedenza. Il fratello si oppose nuovamente e il 14 novembre 1557 fece appello alla Quarantia Civil Vecchia chiedendo che fossero annullate le imposizioni precedenti. Dopo tre giorni, il ricorso venne definitivamente respinto. Un altro motivo di tensione è datato al 15 gennaio 1555, quando Girolamo presentò al Proprio un ulteriore ricorso perché fosse garantito l'adempimento della volontà materna. Quest'ultima aveva lasciato come esecutori testamentari il marito Pietro, la suocera Chiara Erizzo, i fratelli di lei e, nel caso tutti loro fossero morti, Filippo Bono, Antonio Cappello, Vittore Grimani e i loro successori procuratori di San Marco. Il ricorso di Girolamo lascia intendere il tentativo del fratello Nicolò di esercitare un controllo eccessivo pure sul lascito della madre.³⁰ Eppure una lettera del 22 gennaio 1558 all'amico Bernardo Tasso testimonia la soddisfazione di Girolamo per l'esito vittorioso dello scontro legale contro il fratello:³¹ in realtà, il conflitto sarebbe proseguito anche dopo la morte del poeta, interessando il successore di quest'ultimo, Antonio. Infatti, il 25 febbraio 1569 (more veneto), Nicolò si presentò ai Giudici del Proprio rivendicando il presunto ruolo di vero «haeredis et residuarie mag. Hieronimis»; mentre in data 16 marzo 1570 è testimoniata una supplica ai giudici da parte di Antonio, nominato erede da Girolamo in persona, che ha inizio con le seguenti parole:³²

famiglia, apparentemente solo per l'arco cronologico indicato, così da poter supportare o meno l'eredità di Girolamo Molin (il termine *contra* infatti, oltre al significato *facilior*, ammette anche il valore di 'in risposta a').

29. ASVe, *Giudici del Proprio, Sentenze a legge e giudice delegato, 1364 - 1797*, reg. 17 (orig. 50), cc. 93r-94v. I Giudici del proprio, prima Corte di Palazzo, consistevano in una magistratura con funzione giudiziaria, i cui poteri spaziavano dal diritto civile al diritto penale.

30. ASVe, *Giudici del Proprio, Sentenze a legge e giudice delegato, 1364 - 1797*, reg. 17 (orig. 50), cc. 145v-146r. Il testamento della madre è datato al 29 luglio 1506.

31. B. Tasso *Lettere*, vol. II, n. CXL, pp. 451-452.

32. Vd. ASVe, *Giudici del Proprio, Sentenze a legge e giudice delegato, 1364 - 1797*, reg. 25 (orig. 63), cc. 189r-192r. Per tutti i documenti ho optato per una trascrizione diplomatica. Sono sempre miei i corsivi, a testo e in nota, in assenza di indicazione contraria.

Fiero proponimento è quello del mag. M. Nicolò Molin e ingiustosissimo disegno perché senza ragione alcuna tenta ogni hora nove liti contro la tenue eredità del q. cl.mo m. Hier. suo fratello sperando, che si come la vita di quello con tal mezzo ha veduto finire, così medesimamente li pochi beni a me poverino Antonio Molino servitore di V.^{re} Sign.^{rie} Cl.^{me} Sig. Giudici Proprio siano o in palazzo consumati o a lui per disperazione lasciati, ma sia certo che sieno che ne l'uno ne l'altro gli riuscirà mediamente la buona giustitia.

La sentenza definitiva, emessa in data 27 maggio 1570, concesse a Nicolò Molin il pieno controllo sulla proprietà di Roncavolo (Arzerello, Piove di Sacco).

Secondo l'idealizzazione di Gian Mario Verdizzotti, Girolamo non si sposò per non distrarsi dallo studio, ma fu coinvolto in intrecci amorosi con donne veneziane per lo più non identificabili. Ebbe, molto probabilmente, un legame importante con l'aristocratica vicentina Taddea Revese, della quale non ci sono pervenute notizie, e che lo soccorse economicamente in più occasioni, come Molin puntualizza dettagliatamente nel testamento. Non ebbe figli, ma dal novembre del 1553 fu tutore di un giovane di nome Girolamo affidatogli dal capitano e amico Lombardino Tetrico da Zara (m. 1555).³³ Nel testamento Molin non manca di insistere sull'impegno economico richiesto per il mantenimento del giovane, dipinto come spesso indisciplinato e ingrato.

Con la seconda metà degli anni Cinquanta, il poeta intraprese un viaggio a Roma (probabilmente di piacere), finanziato dall'amico Giulio Contarini, procuratore di San Marco.³⁴ Della trasferta sono conservate tracce sia nel te-

33. Il capitano di ventura, figlio di Giovanni Detrico di Zara (condottiero a servizio per la Serenissima dal 1500 al 1521), incominciò il suo servizio militare per Venezia probabilmente dopo la morte del padre, nel 1521, come confermano i *Diarii* di Sanuto. È segnato a capo di 24 stradioti (soldati dalmati e albanesi) e al servizio dei Veneziani nel dicembre 1527 (vd. Sanuto *I Diarii*, vol. XLVI, col. 429), nel febbraio del 1528 (vd. Sanuto *I Diarii*, vol. XLVI, col. 624) e poi anche nel settembre 1528 (vd. Sanuto *I Diarii*, vol. XLVII, coll. 443 e 496).

34. Giulio Contarini (Venezia 1500 - 1580), il più stretto tra gli amici di Molin, divenne nel 1526 senatore della Serenissima e nel 1537 fu nominato procuratore di San Marco (vd. Manfredi *Dignità procuratoria*, p. 79), la più prestigiosa carica vitalizia della Repubblica, subito sotto al Doge. Secondo le parole di Celio Magno, collaborò con la Santa Inquisizione. Sposato dal 1524 con Arianna Minio, visse nel Palazzo Contarini, vicino a Santa Maria del Giglio; per una ricostruzione documentaria vd. M. BARBARO, *Genealogie Venete* (Bibl. Civ. Correr, Cod. Cicogna 2499), ii, c. 364v. Ben inserito nell'ambiente culturale veneziano dell'epoca, Contarini fu per esempio dedicatario del sonetto *Se Roma hebbe i Fabritii, e i Ciceroni* di Pietro Massolo, così chiosato da Francesco Sansovino: «Celebra l'integrità et la molta sufficientia di M. Giulio Contarini Procurator di san Marco, il quale essendo huomo eloquente, et di molto spirito, orava spesso nelle materie publiche et di stato, con

stamento sia in una serie di componimenti in vari soggetti traditi nelle *Rime* (nn. 216-217 e 219-222). Durante il soggiorno romano Girolamo fu ospite di Bernardo Navagero,³⁵ diplomatico veneziano presso la Santa Sede nel periodo compreso tra settembre 1555 e marzo 1558, lasso di tempo entro cui si deve collocare anche il viaggio del poeta, come si ricava dalla testimonianza offerta dal *Dialogo politico* di Gian Maria Memmo, ambientato nel maggio del 1556 a Roma.³⁶ Infatti, nell'introduzione dell'opera, l'autore racconta di aver preso parte alle conversazioni filosofico-politiche avvenute tra autorevoli protagonisti dell'ambiente culturale veneziano a Roma, tra cui Bernardo Navagero, i fratelli cardinali Luigi e Federico Corner, Monsignor Giovanni Grimani, Monsignor Girolamo Foscarelli Vescovo di Torcello, Bernardo Salviati priore di Roma, Monsignor Zaccaria Delfino Vescovo di Liesena. A questi, Memmo aggiunge anche i nomi di Girolamo Molin e dello storico veneziano Pietro Giustinian. Inoltre, il viaggio romano di Molin, nell'anno 1556, trova riscontro pure in una lettera indirizzata dall'amico veneziano Pietro Gradenigo al cognato Torquato Bembo (1525 - 1595), che aveva abbracciato da poco la carriera ecclesiastica, per esortarlo ad allontanarsi da Roma, «nuova Babilonia», premendo per un suo immediato ritorno in Veneto. Nella missiva si allude a un loro precedente scambio epistolare (oggi non pervenuto) in cui il giovane Torquato, figlio del celebre Pietro, si sarebbe impegnato a risalire in patria proprio insieme a Girolamo Molin. Invece, questi fece ritorno a Venezia da solo, con grande dispiacere di Gradenigo che non si trattenne dal manifestare il proprio disappunto.³⁷ Questa

grande utile della Repub. et somigliandolo il P.[oeta] à gli antichi Senatori di Roma et d'Athene, dice, che spende quei rari doni che ha avuti dalla natura, per servizio della patria sua. Onde verrà tempo, che potrà manifestamente mostrare con l'azione quello ch'esso teneva nel cuore, ciò è 'l desiderio di spenger il Turco, sì come esso veramente mostrò spesso in Senato con molta sua lode, nella occasione della guerra passata l'anno 1571» (Massolo *Rime*, III, c. 197r-v).

35. Per un inquadramento su Bernardo Navagero (1507 - 1565), ambasciatore veneziano presso Carlo V, Solimano, la Santa Sede e il Re di Francia, nonché cardinale a Roma dal 1561, si rimanda a SANTARELLI 2013.

36. L'opera è stata preceduta dai *Ragionamenti di cose di governo* - rimasti manoscritti e ambientati negli anni Quaranta nel palazzo veneziano di Giovanni Corner - tra il cardinale Niccolò Ridolfi, il vescovo Fiesole Baccio Martelli, Gian Giorgio Trissino, Hurtado de Mendoza, il patriarca d'Aquileia Giovanni Grimani, il vescovo di Torcello Gerolamo Foscarelli, l'abate Francesco Loredan, il cavaliere gerosolimitano Giustiniano Giustinian. Per il *Dialogo*, edito per i torchi veneziani di Giolito, si veda Memmo *Dialogo politico*, recentemente edito per le cure di Luigi Robuschi.

37. «Con sommo disiderio et infinita allegrezza era aspettata v^a.s^a. di qui, non pur da sua sorella [= Elena Bembo] et da me, ma da tutti gli altri parenti, et amici suoi parimente con ferma openione et credenza, ch'ella divesse venir col nostro ms. Girolamo Mulino sì come da lei et da altri costì per lettere s'intese. Ma risapendosi poi che la sua era mutata di

testimonianza epistolare, meritevole di restituire quasi uno spaccato di quotidianità e fornire informazioni in merito alle dinamiche interne a questa rete amicale, comprova l'effettiva permanenza di Molin a Roma per qualche mese, con tutta probabilità tra la primavera e l'estate del 1556, dato che il primo agosto di quello stesso anno Girolamo fu eletto Provveditore sul Cottimo di Damasco ed è pertanto plausibile che a quell'altezza fosse già rientrato a Venezia.

Nel corso degli anni Sessanta, Molin attirò l'attenzione della Sacra Inquisizione, in quanto fu coinvolto nel processo contro Endimio Calandra (1507 – 1583),³⁸ noto per i suoi contatti con uomini legati ai circoli del dissenso religioso, che all'epoca trovavano facilmente asilo in Veneto.³⁹ Infatti, in occasione di una fase del processo, svoltasi a Mantova il 24 agosto 1568, l'inquisitore Camillo Campeggi,⁴⁰ oltre a indagare i contatti tra l'imputato e alcuni patrizi veneziani accusati di eresia, come Andrea da Ponte e Giovanni Donà,⁴¹ rivolse a Calandra alcune domande a proposito anche dei suoi rapporti con il nostro

cotal suo buon volere et che più non veniva tanto era il disiderio nostro et la aspettatione che ci giovava di sperar ancora la venuta sua. Ma giunto poi che fu il Mulino di qui tutto solo cademmo di cotal speranza et ne restammo oltre ad ogni nostra stima ingannati et dolenti che se ci fosse avvenuto qualche gran disaventura. (Di Vinigia 1556)» (ms. Marc. It. X, 23 [= 6526], c. 56r).

38. Per un profilo biografico si veda PAGANO 2010, p. 244.

39. Venezia, in virtù soprattutto della sua vivacità tipografica, si affermò fin da subito quale "porta" per la diffusione dell'eresia in Italia (vd. STELLA 1984, FIRPO 2001, pp. 37-166 e ID. 2009, pp. 11-28). Per esempio, proprio qui si diede alle stampe il *Beneficio di Cristo* (Bindoni 1543), opera emblematica dell'indirizzo religioso degli ambienti riformisti italiani. Sempre in laguna trovò rifugio e fortuna editoriale Antonio Brucioli (Firenze 1487 – Roma 1566), accusato di eresia e costretto all'abiura; per un inquadramento sul riformatore fiorentino è utile DEL COL 1980. Salvatore Caponetto definì i lavori di Brucioli, per la loro capacità di rendere accessibile anche ai ceti subalterni il testo sacro, «uno dei più efficaci veicoli di divulgazione delle dottrine della Riforma» (CAPONETTO 1997, p. 41). Padova rappresentò a sua volta un vivace centro di posizioni eterodosse, complici i numerosi studenti tedeschi presenti presso la prestigiosa università; parimenti anche a Vicenza le famiglie più influenti aderirono spesso alle posizioni della Riforma (vd. OLIVIERI 1992).

40. Per Camillo Campeggi (Pavia, inizi del XVI sec. – Sutri 1569), frate domenicano e inquisitore a partire dal 1554 (a Mantova negli anni 1567-1568), si rinvia a MARCHETTI 1974 e PROSPERI 2010.

41. Per le dinamiche del processo Calandra, in rapporto a Molin, si rimanda a PAGANO 1991, p. 130. Andrea Da Ponte (Venezia 1508 – Ginevra 1585 ca.) costituì un caso clamoroso nella storia politica-religiosa della Venezia del tempo: fratello di Nicolò Da Ponte (doge dal 1578 al 1585), dopo aver aderito apertamente alla Riforma protestante fu costretto a fuggire a Ginevra e la sua famiglia venne condannata alla *damnatio memoriae* (cfr. AMBROSINI 1999, pp. 151-151). Per Giovanni Donà (Venezia 1509 – 1592), che «faceva professione particolare d'esser inimico delli preti» (PAGANO 1991, p. 257), è d'aiuto la voce biografica GULLINO 1991.

(APP. 3). Il fatto stesso che all'inquisito sia stato rivolto un interrogativo così diretto rende necessario chiedersi per quale motivo il poeta avesse attirato su di sé le attenzioni dell'Inquisizione romana, interessata a ricostruire la rete tra alcune figure tacciate di eresia. In risposta, Calandra puntualizzò dappprincipio che Molin fosse solito «praticare»⁴² la bottega del tipografo Michele Tramezzino, all'epoca sospettato di aver abbracciato posizioni eterodosse.⁴³ Per esempio, fu proprio Tramezzino lo stampatore delle *Lettere* di Pietro Lauro,⁴⁴ opera in due volumi edita a Venezia tra il 1553 e il 1560. Lauro fu oggetto di ripetute attenzioni inquisitoriali per i suoi presunti contatti con l'eresia settentrionale, aggravate dalle imputazioni di Ambrogio Cavalli, che lo accusò di simpatizzare per Lutero, e di Ettore Donati che in occasione di un processo dichiarò: «In Venetia ho sentito dire che messer Lauro era infetto».⁴⁵ Tra i destinatari delle sue epistole molti sono tedeschi, quasi a conferma di una vicinanza con l'ambiente protestante, ma non mancano nemmeno molte personalità di spicco dello scenario veneziano contemporaneo;⁴⁶ nel secondo libro, per esempio, una missiva si rivolge anche a Girolamo Molin, dettaglio che però di per sé non è affatto prova sufficiente per mettere in discussione la sua integrità religiosa.⁴⁷ Ma, sempre nei confini dell'editoria veneziana, andranno segnalate altre due cir-

42. La scelta lessicale lascia supporre che Molin ne fosse sia un cliente abituale (*GDLI*, vol. 14, p. 18, n. 10) sia che vi svolgesse un ruolo attivo (*GDLI*, vol. 14, p. 18, n. 8), forse nella veste di collaboratore. Eppure, il catalogo bibliografico di Tramezzino, molto vicino ai veneziani Paolo Manuzio e Domenico Venier, non attesta la presenza di Molin in questi termini (vd. TINTO 1968).

43. Per i sospetti inquisitoriali nei confronti di Tramezzino vd. GRENDLER 1977, p. 118; mentre per una panoramica sui tipografi coinvolti nei processi di eresia si rimanda a DE FREDE 1969. È di qualche interesse precisare che il nome di Tramezzino compare tra i testimoni presentati da Giovanni Morone (1509 - 1580) in occasione del proprio processo (vd. FIRPO - MARCATTO 2013, vol. II, p. 217).

44. Michele Tramezzino figura anche come uno dei destinatari delle *Lettere* di Lauro (vol. I, p. 231), che strinse con l'editore una forte collaborazione a partire dal 1543. Per Pietro Lauro, e i suoi rapporti culturali, si rimanda alla voce enciclopedica a cura di DINI 2005.

45. SEIDEL MENCHI 1987, p. 412 n. 18.

46. Ad esempio: Nicolò Da Ponte (1491 - 1585), Jacopo Zane (1529 - 1560), Giorgio Gradenigo (1522 - 1600), Sebastiano Erizzo (1525 - 1585), Luca Contile (1505 - 1574), Bernardin Loredan (1533 - 1611) e, soprattutto, il patrizio Domenico Venier, tra i più sospettati di simpatizzare per le correnti riformistiche. Il legame tra Venier e il dissenso religioso è esaminato in AMBROSINI 1999, pp. 208-211; è utile rammentare che anche il poeta Luigi Groto fu processato per eresia, per cui si veda MANTESE - NARDELLO 1974. Una panoramica sul radicamento delle posizioni eterodosse nel patriziato veneziano è offerta da AMBROSINI 1990, SEIDEL MENCHI 1990, AMBROSINI 1991 e CARGNONI - ZOVATTO 2002.

47. Inoltre, la missiva, riflessione sull'ingratitudine umana, non affronta contenuti di argomento eretico; per il testo si veda Lauro *Delle lettere*, cc. 13v-14v.

costanze. Nel *Dialogo politico* di Gian Maria Memmo, Molin è descritto mentre discute e si intrattiene a Roma alla fine degli anni Cinquanta con Giovanni Grimaldi (1506 - 1593), a sua volta accusato di aver aderito a posizioni luterane agli inizi degli anni Sessanta.⁴⁸ In più, non passa inosservato che l'edizione del *Diamerone* di Valerio Marcellino, dialogo ambientato presso la dimora del patrizio Domenico Venier e che vede tra gli interlocutori proprio Molin, fu stampata a Venezia presso Giolito nel 1565, con una dedicatoria firmata da Alessandro Citolini in data 10 luglio 1564. Ancora una volta il dettaglio non è indifferente in quanto Citolini (1500 - 1582) fu costretto a fuggire in Inghilterra nel 1565, quando fu mosso contro di lui un processo per eresia.⁴⁹ Inoltre, secondo gli studi di Federica Ambrosini, sarebbe pure riduttivo ricondurre la fine dell'esperienza veneziana dell'Accademia della Fama (1557-1561), alla quale Molin fu legato in maniera ufficiosa, a soli motivi economici, in quanto potrebbero aver concorso anche tensioni spirituali.⁵⁰

Nel corso dell'interrogatorio Campeggi chiese a Calandra anche informazioni circa i rapporti tra Girolamo Molin e quattro protagonisti dei più noti processi inquisitoriali della metà del Cinquecento: il religioso Guido da Fano (1500 ca. - 1569 post), il vescovo veneziano Vittore Soranzo (1500 - 1558), il fiorentino Pietro Carnesecchi (1508 - 1567) e l'ecclesiastico Pietro Gelido, detto Pero (1495 ca. - ...). In realtà, in nessuno dei processi mossi nei loro confronti compare il nome di Girolamo Molin: dunque, la ragione alla base della domanda di Campeggi non sarà da riconoscere in precedenti denunce o ammissioni emerse in quelle precise sedi inquisitoriali. Inoltre, non ci sono pervenuti documenti che comprovino una frequentazione tra Molin e i personaggi in questione, quasi tutti attivi a Venezia per almeno un periodo. Eppure, è forte la tentazione di intendere proprio la domanda dell'inquisitore come un indizio a supporto di questa idea; tanto più se si tiene in considerazione anche una let-

48. Le accuse mosse verso il patriarca, dovute probabilmente alla sua frequentazione con Bernardino Ochino e Pier Paolo Vergerio, si risolsero con l'assoluzione completa promossa da una commissione di prelati del concilio di Trento, presieduta dal cardinale Giovanni Morone nel settembre del 1563. Per una ricostruzione dei fatti, che non hanno coinvolto Molin, si demanda a BENZONI - BORTOLOTTI 2002; DEL COL 2008 e FIRPO 2010, pp. 119-171.

49. Allievo di Camillo e amico di Aretino, Trissino e Caro, Citolini è uno dei massimi grammatici del XVI secolo. Fu autore anche della *Tipocosmia* (1561) nella quale si riconosce un «atteggiamento profondamente critico verso le istituzioni e le idee cattoliche, esposte a tutti gli effetti ironici e corrosivi di un confronto col modello di una ideale chiesa primitiva» (PROSPERI 1969, p. 268). Protagonisti della *Tipocosmia* sono proprio Domenico Venier e Valerio Marcellino. Per un profilo dell'intellettuale vd. FIRPO 1982.

50. Vd. AMBROSINI 1999, p. 210 (ma prima ancora PAGAN 1974, pp. 366-373). La questione è discussa anche *ivi*; per la vicinanza di Molin all'Accademia cfr.

tera anonima diretta al cardinale Carlo Carafa (datata 29 dicembre 1556), che taccia Soranzo di posizioni protestanti:⁵¹

Da un suo familiare [= di Vittore Soranzo] ho inteso che scriveno di multo bellissimi leteri cum un misser Alovise Priuli⁵² a uno nobile de cha' Molin qual ultimamente era venuto a Roma,⁵³ et per li avisi che si hanno Sua Santità non vole lutherani come erano costui e il veschovo. [...] Parmi haver su-tratto che questo veschovo disse voler venir a fare reverentia a Sua Signoria reverendissima, ma ragionando o consigliando col ditto nobile Molino dissero: 'Il Caraffa è in Venetia come il Chiaus⁵⁴ del Turco che va in qua in là robando con consentimento et comissione di Sua Santità'. Se io volesse scrivere li lungissimi ragionamenti et tutte le male opere non mi fariano due giornate, ma di giorno in giorno darò nuove informazioni.

Nonostante la grave accusa di diffamazione e di luteranesimo, Molin non venne coinvolto nel processo contro Soranzo, forse in virtù della presunta vicinanza tra il poeta e papa Paolo IV, testimoniata dalle parole stesse di Endimio Calandra.⁵⁵ Né sfugge la relazione, ribadita anche da Verdizzotti, tra Molin e Alvise Priuli (1500 ca. – 1560), legato al cosiddetto circolo degli 'spirituali' e nominato legato apostolico in Inghilterra dal 1553, dove strinse rapporti con il cardinale Pole e Carnesecchi. In realtà, per quanto il suo nome risuoni in tutti i principali processi inquisitoriali di metà secolo, Priuli non venne mai condannato né imputato ufficialmente; e, allo stesso modo, neanche Molin, nonostante la sua certa frequentazione con personalità scomode all'ambiente ortodoso, risulta aver subito alcun processo.⁵⁶

51. Archivio Segreto Vaticano, *Instr. Misc.*, 8030, cc. 139r-140v.

52. Salvo omonimie, è forse da identificare in Alvise Priuli (Venezia 1500 ca. – Padova 1560), amico di Francesco Maria Molza, che gli dedicò una poesia, Pietro Bembo, Vittore Soranzo e Lazzaro Bonamico, questi ultimi due furono anche i suoi compagni di studio presso l'ateneo patavino. Allievo di Gabriele, Priuli fu stimato da Bernardo Tasso che manifestò apprezzamenti per le sue qualità poetiche in due liriche e testimoniò, con un altro sonetto, la sua amicizia con Antonio Brocardo. Per approfondimenti si domanda a SANTARELLI 2005, pp. 311-378 e ROMANO 2016.

53. Come si è detto, Molin effettivamente soggiornò a Roma nel corso del 1556.

54. Turcismo, spesso scritto 'çaus', per 'messaggero, mazziere' (inteso come subalterno di magistrature); per attestazioni vd. CORTELAZZO 2007, p. 1513 e, in un repertorio più sintetico, ROCCHI 2009, p. 69.

55. «Et al tempo di Paulo quarto fu a Roma et fu da detto Papa accharezzato, per quanto ellì stesso mi disse» (*Decimo costituito*, c. 53r; qui App. 3, p. 82).

56. Il tribunale dell'Inquisizione di Venezia condusse, soprattutto negli anni Sessanta, alcune inchieste, lasciate cadere per lo più per ragioni di interesse politico, condannando

Girolamo Molin morì a Venezia tra il 25 e il 26 dicembre 1569, come confermano i registri della sanità veneziana: «Il magnifico mess. Hier. da Molin fo del magn. M. Piero de anni 70 amalà da punta zorni 8 in S. M. Maddalena». ⁵⁷ Il decesso fu causato, probabilmente, dalle conseguenze di una violenta influenza. Nel veneziano antico 'punta' corrisponde infatti all'odierna 'pleurite' ⁵⁸ e lo stesso Verdizzotti ne descrive così il decorso: «Terminò per cagione d'un mal di catarro sopraggiuntogli per cagione d'un riscaldamento, che in capo di otto giorni lo suffocò» (*Vita*, qui a p. 152). Nel suo testamento, Molin nominò Giulio Contarini suo commissario, ordinò che fossero pagati i debiti con Taddea Revese e con lo stesso Contarini, condonati i crediti che aveva con i contadini della villa, e lasciati 400 ducati a Gerolamo Lombardino. Soprattutto indicò un certo Antonio, nipote della già menzionata Taddea Revese, proprio erede universale. Non espresse invece una preferenza riguardo al proprio luogo di sepoltura, limitandosi ad escludere categoricamente la chiesa di San Giobbe e rimettendosi a Contarini per la scelta. ⁵⁹ L'amico lo fece seppellire nella propria chiesa di riferimento familiare, Santa Maria del Giglio (San Marco), e ne commissionò il monumento funebre. Quest'ultimo, oggi collocato nella prima cappella a destra, ⁶⁰ è composto da un busto commemorativo in pietra viva, in origine dorato, ⁶¹ tradizionalmente assegnato ad Alessandro Vittoria, e da una lapide che reca un'iscrizione di mano di

prevalentemente esponenti del patriziato minore. Inoltre, un chiarimento: non è possibile riconoscere nei testi lirici di Molin riferimenti espliciti a favore, o contro, le posizioni riformistiche, ma andranno almeno sottolineati i sonetti rivolti ad un paio di personalità sospettate di eresia quali Pietro Antonio Di Capua ed Ercole Gonzaga (nn. 231 e 251), che l'autore conobbe probabilmente di persona.

57. ASVe, *Necrologio, Provveditori e Soprapproveditori alla sanità*, n. 804, 26 dicembre 1569, cc. n.n.

58. Per *punta* 'pleurite, polmonite' vd. CORTELAZZO 2007, p. 1031, voce 6°.

59. Non si conoscono le ragioni della sua determinazione a non voler essere sepolto nella chiesa di San Giobbe; si può tuttavia rammentare lo scandalo che colpì la chiesa nel 1561, quando alcuni frati furono accusati di aver sotterrato un frate vivo (si veda il documento n. 2 in CICOGLIA 1824-1853, vol. VI, pp. 724-725) oppure la significativa prossimità dell'edificio al ghetto.

60. Non è chiaro se l'attuale cappella Molin – la prima a destra e oggi ospite di prezioso materiale storico artistico (come la *Madonna col Bambino e san Giovannino*, unico dipinto di Rubens a Venezia) – sia stata a lui intitolata sempre dall'amico Contarini o si tratti di una nomina successiva, da ricondurre alla presenza del busto che si innalza sopra la porta di ingresso. Thomas Martin ipotizza che in origine effigie e iscrizione fossero collocati non sopra la porta, ma in una posizione di maggiore visibilità (per la questione vd. MARTIN 1988, pp. 259-262).

61. Tracce della doratura sono ancora visibili sul torso di Molin (vd. MARTIN 1998, p. 142).

Contarini.⁶² Nella pietra sepolcrale, posta a terra e quindi molto consunta, si legge: «HIC HIERONIMI MOLINI OSSA TEGVNTVR». In realtà, nella medesima circostanza, Contarini fece realizzare anche un monumento funebre per sé, oggi collocato nella parete sinistra del presbiterio della medesima chiesa, e costituito a sua volta da un busto marmoreo – anch’esso originariamente dorato e attribuito sempre a Vittoria – con epitaffio redatto di propria mano.⁶³ L’intera operazione commemorativa, di cui l’edizione delle *Rime* moliniane è equivalente letterario (non a caso, il volume è dedicato proprio a Contarini), è ricordata dalle parole di Verdizzotti, testimone dei fatti. Ma, pochi anni dopo, anche Francesco Sansovino nel celebre volume *Venetia città nobilissima et singolare* (1581) fece menzione del ritratto di Molin, senza però sbilanciarsi sull’attribuzione.⁶⁴ In effetti, se la maggior parte della critica è concorde circa l’autografia vittoriana dell’effigie di Contarini, Thomas Martin ha proposto invece di assegnare il ritratto moliniano alla sua bottega. Secondo lo studioso inglese, il procuratore di San Marco avrebbe commissionato contemporaneamente ad Alessandro Vittoria il proprio busto e quello dell’amico Molin, entrambi databili al biennio 1570-1572.⁶⁵ L’artista si sarebbe occupato, in realtà, solo dell’effigie di Contarini, l’effettivo committente pagante, come suggeriscono la maggiore qualità del risultato e l’impiego del più costoso marmo. Il ritratto del poeta sarebbe invece da assegnare alla scuola di Vittoria, come dimostrato dalla mediocrità della resa, dall’assenza della firma e dalla scelta di servirsi di semplice pietra viva.⁶⁶

62. «HIERONIMO MOLINO VERO | MVSARVM ALVMNO QVI HV-|MO CINERES IMAGINEM NOBIS | COELO ANIMAM DICAVIT | VII KAL. JAN. MDLXIX. | IVLIVS CONTARENVS DIVI | MARCI PROCVRATOR INSI-|GNI AMORE AC PIETATE HAEC | FIERI CVRAVIT». Per l’attività artistica di Alessandro Vittoria rimando al catalogo monografico BACCHI - CAMERLENGO - LEITHE-JASPER 1999.

63. Per il busto di Contarini (datato 1570-1572) vd. MARTIN 1998, pp. 97-99 (per le immagini cfr. nn. 70 e 72); per quello di Molin vd. MARTIN 1998, pp. 142-143 (per la riproduzione fotografica cfr. n. 74). A seguire l’epitaffio: «QUI SUPERNIS PATRIACQUE DEDIT SVA VOTA | PERENNIS | VIRGINEAS INTER TOLLITVR ECCE MANUS».

64. Sansovino *Venetia città nobilissima et singolare*, c. 44v (dove l’autore non manca di riferire l’originaria doratura del busto, descrivendola come «statua aurea»).

65. La datazione si desume dalla dedicatoria di Celio Magno alle *Rime* di Molin, dove non si manca di fare riferimento alla volontà di Giulio Contarini di avere la tomba dell’amico vicino alla propria. Le parole di Magno, se intese alla lettera, insinuano almeno il dubbio circa l’originaria collocazione dei busti funebri, oggi in posizione non proprio ravvicinata.

66. Per le argomentazioni rimando a MARTIN 1998, pp. 142-143. Va ricordato però che nel proprio testamento Molin espresse il desiderio di ottenere una lapide in marmo sopra quella di pietra viva: «et in terra in uno avello nero cassa di pietra viva posta in terra, et coperta sopra di pietra viva [sic] marmo» (*Testamento*, c. 1r; qui cfr. App. 1, pp. 77-78).

Appendici

1. *Il testamento*¹

[c. 1r] Questa è, et voglio che sia la ultima volonta et il testame(n)to di me Hiero(ni) mo da molino fu. di ms. Piero, fu. di ms. Jac(opo) il dottore. Cassando et annullando in tutto ogni altro testamento et codicilli per me fatti per il tempo passato.² Ricomando co(n) tutto quello affetto del cor mio ch'io posso la anima mia a Jesu Christo salvator nostro, pregando che per la misericordia sua mi salvi conoscendomi peccator indegno et dimandando misericordia di tutte le colpe mie. Co(m)missario di q(ue)sto mio testamento voglio che sia il Cl(arissimo) Giulio Contarini procuratore di S. Marco, il quale molto amo, et nel quale molto confido. Voglio che sia dato al Hospedal de la pietà³ per una volta solame(n)te ducati diece. Voglio ancora che siano dati ducati cinq(ue) per una volta alli figlioli et figliole che furono di Laura, fu nostra massara che solea vivendo stare appresso la casa del Cl(arissimo) ms. Marco Foscari a Santo Simion.⁴ Et voglio ancora che sieno dispensati ducati diece per una volta a poveri bisognosi et no(n) ad altra sorte di persone. Alle essequie mie no(n) voglio altro che quattro torli, et il capitolo de la contrada dove io mi trovavo habitare: et secondo il solito siano dati dieci messe: et co(m)metto che no(n) sia alterata in punto questa mia volonta: et voglio essir vestito di tela grossa; et che il corpo mio sia posto dove pareva al detto commessario: ma in Santo Iob,⁵ no(n) voglio esser sepolto. L'animo mio e di trovarmi uno loco dove io habbia ad essir sepolto; et in terra in uno avello nero cassa di pietra viva posta in terra, et coperta sopra di pietra

1. ASVe, *Notarile, Testamenti*, Notaio Cesare Ziliol, b. 1259, n. 508. Il documento rappresenta l'unica testimonianza autografa dell'autore, ragion per cui si è scelto di proporre una trascrizione integrale e diplomatica, provvedendo a sciogliere le abbreviazioni tra parentesi. Una copia del testamento – senza alcuna variante sostanziale – è conservata, di mano del notaio, in ASVe, *Notarile, Testamenti*, Notaio Cesare Ziliol, b. 1262, protocollo II, c. 87r.

2. Molin è autore di altri tre testamenti depositati presso il notaio Antonio Marsilio, attivo dal 1534 al 1566, rispettivamente datati al 18 settembre 1546 (restituito in data 20 gennaio 1555), al 20 giugno 1555 (restituito in data 30 maggio 1567) e al 12 agosto 1556 (restituito in data 30 maggio 1567); vd. ASVe, *Notarile, Testamenta virorum*, reg. 30. I registri del notaio Marsilio (ASVe, *Notarile, Testamenti*, b. 1217) non conservano traccia di questi i tre testamenti, probabilmente eliminati al momento della restituzione.

3. Il Pio Ospedale della Pietà, convento e orfanotrofio, aveva sede vicino alla Chiesa della Pietà nel sestiere di Castello.

4. Forse, l'attuale Palazzo Foscari-Contarini, vicina alla Chiesa di San Simeon Piccolo (Santa Croce).

5. La Chiesa di San Giobbe (Cannaregio).

viva⁶ marmo: ma no(n) havendo fia hora trovato questo loco rimetto questo carico in tutto come piacerà al detto mio co(m)missario etcitturando il loco di Santo Iob. Voglio che siano pagati li debiti che io al presente notaro sì piu nel tempo futuro ne havesse et prima. A madonna [c. 1v] Tadea di Revese da Vicenza che in molti bisogni miei ne le liti et persecutionj così crudel come io ho avuto già vinti quattro anni et piu et ancora travaglio co(n)tro Nicolo mio fratello a sì gran torto, come la giustizia ha sempre conosciuto et terminato a mio favore, son debitore ducati cinquecento, tenuto per mi memoria di quanto ho havuto da lei et speso del suo: li qual danari parti oltre le liti ho speso nel viver mio, essando stato in vita di mio padre molti anni privo de li alimenti no(n) havendo io industria alcuna: et havendo governata madonna Helena mia ameda⁷ in casa co(n) me dove e morta molti anni inferma et vecchia no(n) potendo haver il suo che era in mano di mio padre et di ms. Nicolo che lo governava come volea, voglio dico che essa mado(n)na Tadea che mi ha accomodato et di me si e fidata habbia li ~~dui~~ ducati cinquecento et sia pagata in tanti danari contadi, da esser tratti de la faculta mia, ovvero in tanti terreni dove a lei piacerà de li miei, et sempre per ducati vinti mando a lei in tutta la soma di quello che fossero stimati siano dati a tal conto de li suoi ducati cinquecento. Al Cl.^{mo} ms. Giulio Contarini mio Comessario son debitore di ducati ducento, questo appar per istrumento del Savina nodaro, alla sua procuratia, li qual danari spesi quasi tutti qua(n)do andai a roma et in vestirmi et in viaggi et altre spese: Con il s. Capitano Lombardino Tetrico da Zara,⁸ havendo io scosso molti anni li provision sue sì alla camera di Vicenza come in questa terra al offitio sopra le camere feci saldo con lui, come appar per istrume(n)to rogato p(er) mano di ms. Piero Rhinio nodaro fu di ms. Dimitrio, sotto di nns. di maggio 1554 al qual si habbia relatione: et da poi fatto tal saldo abbattuti le spese chi io ho fatto per lui mi trovo debitore di ducati cento quarantacinque per la [c. 2r] per la suma per me fatta. Voglio che a tal conto no(n) metta nessuna spesa fatta per conto di Hier(oni)mo suo o figliolo o no(n) figliolo, che mi diede in governo del 1553 il mese di nove(m)bre et fu quando lui venne in questa terra a medicarsi: del qu(a)l Hier(oni)mo havendoli fatto haver la provision de la Ser.(enissi)ma signoria ho scosso il danaro, come qui per memoria noto. Nel 1558 adì 12 marzo fu registrata in camera di Vicenza la littera di detta sua provision, a ducati otto al mese, a ragion di pagarsi otto al anno. Fino a qui cominciando vengo

6. Cancellato nel testo.

7. Elena Molin q. Giacomo, zia paterna del poeta, da non confondere con Elena Molin, q. Girolamo e ricordata nel testamento del bisnonno del poeta, Girolamo q. Girolamo Molin, in cui si accenna alla presenza di due figli: Giacomo ed Elena. Il testamento, datato 19 aprile 1478, è conservato in ASVe, *Notarile, Testamenti*, b. 1209, n. 520. Per *ameda* 'zia' vd. CORTELAZZO 2007, p. 55.

8. Capitano di ventura a servizio della Serenissima dal 1521 fino alla sua morte, avvenuta nel 1555.

haver scosso le provision di anni otto che sariano ducati cinquecento dodici tanto manca quanto si abbatte le regalie de la camera, li qual danari, con li ducati cento quarantacinque che io vo debitore del Cap.⁹ Lombardino sono ducati seicento cinquanta in circa. Hieronimo dal ditto tempo mi fu dato in governo fino al presente sono anni tredici et mezzo, ma li noto per anni dodeci che io metto di haverlo havuto in governo et tenuto in questa terra et fora di Vinitia ad imparare tra vestir spesi et salari de maestri certo no(n) mi costa manco di scudi quara(n)ta al anno: ma siano ducati correnti che saria in anni dodeci ducati quattrocento otta(n)ta⁴⁸⁰, oltra qualche spesa che io ho fatto et vo facendo per le liti sue, di sorti che lui no(n) verria a restar creditore de li ducati seicento cinqua(n)ta battutti questi quattrocento ottanta piu di duo centosettanta¹⁷⁰; Ma per la memoria che io porto del Cap(itan)o Lombardino voglio esser debitor in tutto di ducati quattro cento, con(don)andoli tutti le spesi che puo haver fatto in casa mia: et mi faccio creditore perche lui conosca il benefitio [c. 2v] da me et perche sua sorella no(n) li possa dimandare parte di quel che mi so(n) fatto creditore et voglio esser fatto creditore per li interessi corsi: et ancora che lui mi sia fuggito tre volte, et che io lo habbia ritrovato et fatto insino da Napoli con interessi et speso non ho voluto ne voglio abandonarlo, sperando che si habbia ad emendare: li qual ducati quattrocento voglio che li habbia uno anno da poi la morte mia: et passando lo anno no(n) li havendo havuti che habbia cinq(ue) per conto per uno altro anno chi sono ducati vinti: poi haria caro che li ricevesse ma sia poi in sua volonta libera ricoma(n)dandolo a Dio che lo governi. Et perché io so sopra le liti sue lo Costarano tenne memoria de le spese et di q(ue)llo che io scuotavo, et qua(n)to si trovava per me notato li sia fatto bono ad utile et a danno de li spesi che si farano per suo conto. Certo io lo amava come figliolo, ma lo ho scoperto tristarello et inobediente. Voglio che siano espedito le liti che mi restano tutte quelle che io ho sententiate, et che alla morte mia sara(n)no et si trovano sentitate, si ben fossero in appillatione, et siano espidite a spese prima de la mia co(m)missaria p(er) no(n) dar gravezza al mio herede. Al m(agnifi)co ms. Gasparo Irizo⁹ per segno di amore lasso duoc. dieci. Voglio ancora che al tempo de la mia morte siano difalcati et donati la meta di tutti li crediti che io haro co(n) li contadini di villa. Herede et residente mia in vita sua ta(n)to del tutto oltra quanto li ho lassato di sopra libero, per lobligo che io li ho, lasso madonna Tadea sopradetta [c. 3r] ricomandandoli frate Lucido fratello di Antonio¹⁰ mio creato, come figliolo, nepoti suoi, al qual frate Lucido no(n) potendo io per no(n) esser lui capace di tener ricevuta cosa per sua propria non posso dir altro et mi ne duole assai: ma voglio che per conto di elimosina habbia ducati vinti al anno fino che vivera, et che preghi Iddio per me: Li qu(ali) denari no(n) voglio che siano del monasterio ma che il mio herede per elimosina li

9. Probabilmente Gasparo Erizzo (Venezia 1529 - agosto 1567).

10. Di Antonio non ci sono pressoché pervenute notizie.

dispensi come esso frate Lucido ordinaria p(er) suoi bisogni et volonta et lo ricomando al qua(n)to io so et posso: et cosi a ciascuno dapoi antonio lo ricomando che succedessero ne la faculta mia. Poca faculta ho libera da poter disporre che io pur farsi segno di cortesia et amorevolezza ad alcuno: Alli servitori et servitrici di casa che si trovassero in casa alla morte mia oltra li loro salari voglio che li sea usata cortesia come pare a madonna Tadea overo ad antonio. Dapoi la morte di madonna Tadea lasso herede mio universale et libero ant(onio) suo nepote et mio creato: Con questa espressa condition et obligo e di sopra li miei beni no(n) possa far piezaria ad alcuno mai: ne tor datio di sorti alcuna si che li beni che io li lasso restino obligati per piezaria, et in tal caso lo privo di tutto il mio. In ogni altro caso io voglio che sia libero: et qu(esto) obligo et questo obligo¹¹ vada ne li suoi descendentis et heredi perpetuo, ma nel resto libero in tutto. Et prevedendo qu(an)to potesse occorrere, essendo quanto ho notato mia ferma volonta nel resto; se ante [c. 3v] se Antonio mancasse di vita et m(adonna) Tadea avanti di me, et che io no(n) facesse altra ordinatione Voglio in quel caso che la faculta mia vada al mag(infico) ms. Marco da molin genero del Cl(arissimo) ms. Giulio Contarini procuratore.¹² Idem voglio che se Antonio detto, ovvero ehi chi discendesse da lui et heredi suoi volessero allienar et vender il loco che io baratai co(n) il Vecchiato¹³ dove disegno di far una casa a pieve a L'arzarello¹⁴ sia obligato a dar notitia al m(agnifico) ms. Marco da molin sopra ditto overo a suoi heredi mascoli se ne haria et darli a lui quel loco co(n) li campi d'intorno et vicini alla casa p(er) ducati cento et cinquanta. Manco di quanto potessi haver da ogni altra persona: perche io desidero che quel loco resti in ca' molino in mascoli: et no(n) volendo il ditto ms. Marco il loco o suoi heredi mascoli come ho detto faccia antonio et li heredi suoi come li piacera liberame(n)te. Scritto in Vinitia in casa mia in co(n)tra de la maddalena il giorno ventiotto di maggio 1567.¹⁵

Io Hier(oni)mo da molino
sopraditto notai

11. Cancellato nel testo.

12. Marco, q. di Marco, il 28 novembre 1565 sposò Giulia Contarini q. di Giulio (ASVe, *Avogaria di comun. Matrimoni patrizi per nome di donna*, vol. I, p. 138 e Reg. I, p. 115); da non confondere, dunque, con Marco Molin, q. di Alvisè, che si unì in matrimonio invece con Isabella Contarini, q. di Taddeo, nel 1522 (ASVe, *Avogaria di comun. Matrimoni patrizi per nome di donna*, vol. I, p. 138).

13. Non identificato.

14. Molto probabilmente l'odierna Arzerello, vicino Piove di Sacco (Padova). La proprietà coincide con quella dichiarata da Chiara Erizzo, la nonna materna, nella reddecima del 1514: «Una possession posta sul piove di sacho» (ASVe, *Savi decime*, 1514, b. 46, S. Maria Maddalena, 23, c. 1r).

15. Nel foglio esterno è riportata la data del 30 maggio 1567.

qua(n)to di sopra di
mano mia propria et
co(n)fermo q(ue)sta per mia
ultima volonta

2. *Licenze di stampa*¹⁶

- ASVe, *Consiglio dei Capi, Notatorio*, reg. 10, c. 16r (con datazione 18 aprile 1533)
Li infrascripti Cl.^{mi} s.^{ri} Capi dello Ill.^{mo} consiglio di X. habuta fede dalli nobili homini Hieronimo da Molin et ms. Bernardo Navagero che l'opera da 122 stampati qui intitulati Li arteficii de m. Julio Camillo sopra le cose del Petrarca non contiene cosa alcuna contra la fede christiana, ne contra alcun principio, ne contra li buoni costumi han(n)o corasso mover a quello stampator che li prese di poter imprimere iesta opera.¹⁷
- ASVe, *Consiglio dei Capi, Notatorio*, reg. 10, c. 142r (con datazione 2 settembre 1534)
i Infrascripti Cl.^{mi} s.^{ri} capi del Ill.^{mo} cons. di X. havendo havuto ampla fede dal no. Homo ms. Hieronimo da Molin de ms. Piero come nel opera composta da homini, egloge, epichalami, fiaccole, et selve in lingua volgare per ms. Bernardo Tasso, eome in quella no vi esser cosa alcuna contra la fede, stesso ne contra li boni costumi, hanno dato licentia, che per caduno stampatore possi esser stampata, in cosa con volonta del ill. ms. Bernardo.¹⁸

16. Di queste licenze di stampa, fino ad ora inedite, si offre una trascrizione diplomatica. Rilasciate dal Consiglio dei Dieci, rappresentano una testimonianza preziosa del tessuto culturale veneziano della prima metà del Cinquecento. Per alcuni studi specifici sulle licenze e i privilegi di stampa a Venezia rimando a WITCOMBE 2004, pp. 59-69 e MINUZZI 2017.

17. Per uno studio sull'officina petrarchesca di Giulio Camillo si rinvia a ZAJA 1996, pp. 99-101 e ID. 2003; per l'opera, Camillo *Chiose*, si rimanda all'edizione a cura di Paolo Zaja.

18. Si ricordi che per l'*Amadigi* Bernardo Tasso ottenne le «fedi» di Sperone Speroni, Domenico Venier e Girolamo Molin. Il dato si desume da una lettera di Bernardo a Speroni del 12 marzo 1560: «La supplico che voglia far una fede che nel Poema non v'è cosa contra la religione, contra i buoni costumi, né contra Principi [...]. Il Magn. Veniero, e 'l Molino sottoscriveranno la fede; e con quella l'Inquisitore si contenta di far la fede: e con quella l'Inquisitore si contenta di far la fede; ch'altrimente vorrebbe tre mesi di tempo a leggerlo tutto» (B. Tasso *Lettere* 1733, n. 47, pp. 152-153; 153). Inoltre, sempre Tasso, a Speroni, nel 18 marzo del 1560 scrive: «Molto ecc. Sig. mio Oss. Ringrazio V. S. della fede che mi mandò, e del favore, che nella narrativa mi fa, chiamandolo [il poema] bellissimo» (B. Tasso *Lettere* 1733, n. 48, p. 153). A rigore, dichiaro di aver consultato tutte le Fedi di stampa redatte tra il

3. *Decimo costituito di Endimio Calandra*¹⁹

Mantova, 24 agosto 1568

[...]

[c. 53r] Interrogatus an Venetiis agnoverit dominum Hieronimum Molinum nobilem venetum, et an sciat ipsum esse haereticum sive de haeresi suspectum, respondit: «Signor sì, che l'ho conosciuto molto domesticamente perché praticava alla bothega del Tramezino libraro,²⁰ ove praticava anch'io, ma non l'ho mai conosciuto per heretico né per sospetto d'heresia, né mai uddi parola alcuna da lui la quale tocchasse di queste materie, ma più tosto elli faceva professione di sonetti, canzoni, lettere volgari et altre cose simili, et era dimandato *il philosopho*.²¹ Et al tempo di Paulo quarto fu a Roma et fu da detto Papa accharezzato, per quanto elli stesso mi disse». ²²

Et dicente domino an sciat dictum Molinum habuisse consuetudinem et fami-

1554-1578 conservate presso l'Archivio di Stato di Venezia, ma di non aver rinvenuto il documento in questione, che sarà da ritenersi forse perduto (vd. ASVe, *Riformatori dello Studio di Padova*, b. 284). Il Privilegio all'*Amadigi*, per concessione del Senato veneziano, risale al 23 aprile 1560 (vd. H. BROWN, *Privilegi veneziani per la stampa concessi dal 1527 al 1597, copiati da H. B.*, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, It., VII, 2501, p. 405). Per la ricostruzione delle vicende editoriali del poema tassiano vd. CHEMELLO 1998, pp. 109-141.

19. La trascrizione è tratta da PAGANO 1991, p. 360, a cui si demanda pure per la descrizione del testimone. Gli atti originali si conservano in una copia nell'Archivio del Sant'Ofizio romano nell'ambito di un volume miscellaneo della *Stanza storica*, segnato E-2-e.

20. Michele Tramezzino, uno dei più significativi tipografi e librai veneziani, attivo tra gli anni Trenta e Ottanta del Cinquecento. Insieme al fratello Francesco, avviò un'attività a Roma nel 1526, interrotta dopo il Sacco di Roma del 1527 che lo spinse a tornare a Venezia. Francesco morì nel 1576, Michele visse fino al 1579. Per un approfondimento sull'attività tipografica di Tramezzino rimando a ASCARELLI – MENATO 1989, pp. 120 e 436; NUOVO 1998, pp. 56 e nota 31, 221 e 226 e BURY 2001, p. 234.

21. In realtà Molin non si cimentò con la scrittura di testi dichiaratamente filosofici, per quanto le sue *Rime* attestino uno spiccato interesse per argomenti filosofico-morali.

22. Papa Paolo IV (nato Gian Pietro Carafa, Capriglia 1476 – Roma 1559), papa della Chiesa cattolica dal 1555 alla morte. La testimonianza conferma la presenza di Molin a Roma nel 1556.

23. Guido Giannetti, che trovò ripetutamente rifugio a Venezia tra il 1546 e il 1553, fu condannato dall'Inquisizione romana al carcere a vita nel 1569 (vd. DALL'OLIO 2000b).

24. Vittore Soranzo fu vescovo di Bergamo dal 1544 e allievo di Trifon Gabriele, nonché in contatto con Bembo, Aretino, Navigero, Varchi, Speroni, Gualteruzzi. A conferma della familiarità del vescovo con il contesto veneziano di Campo Santa Maria Formosa, si ricordi il sonetto *Ov'è Soranzo mio gita la luce* di Girolamo Fenarolo (*Rime*, c. 39v), redatto per commemorarne la scomparsa, avvenuta nel maggio del 1558. Venne processato per eresia sia nel 1551 (uscendone assolto in seguito ad abiura) sia nel 1557 per imposizione di

liaritatem cum Guidone de Phano²³ et cum episcopo Bergomensis Superantio²⁴ et cum Carnesecca²⁵ et Pero,²⁶ respondit: «Non so niente di questo né lo vidi mai parlar con gli sudetti. Ma hora mi ricordo che nel tempo del Concilio di Trento mi disse, ragionandomi delle nuove che davano di là gli ambasciatori venetiani, che fra l'altre nuove scrissero che il cardinale Seripando, venuto a morte,²⁷ chiamò a sé alcuni prelati et gli disse che per il tempo passato elli havea predicato che le opere nostre meritavano, ma che l'avea detto per rispetto humano et che se ne pentiva et dimandava in colpa. Alla qual cuosa [*sic*] non conobbi che il detto messer Girolamo Molino si adherisse né la lodò, ma solamente mi disse che credeva che questa fosse stata astutia del ambasciatore Da Ponte²⁸ che, per essere anchora lui notato [c. 53v] di queste oppinioni, volea mostrare che anchora delli altri tenevano il medesimo; né m'accorsi che 'l detto Molino mi dicesse le sudette cose in altro modo che per recitarmele». ²⁹

papa Paolo IV. A dispetto della volontà papale, la Serenissima attraverso il suo rappresentante a Roma, Bernardo Navagero, non concesse l'estradizione, proteggendo così Soranzo in quanto patrizio, secondo un uso molto consolidato nella repubblica. Per le attenzioni inquisitoriali su Soranzo vd. FIRPO – PAGANO 2004.

25. Pietro Carnesecchi, accusato di eresia a partire dal 1546, a causa delle sue frequentazioni con il cardinale Pole e Vittore Soranzo, fu consegnato all'Inquisizione da Cosimo I nel 1565 e condannato a morte per decapitazione nel 1567. Per i dettagli del processo vd. FIRPO – MARCATTO 1998-2000.

26. Pietro Gelido (San Miniato 1495 ca. – ante 1570), vicino all'eresia valdostana e intimo amico di Carnesecchi, fu un vivace esponente di un gruppo eterodosso attivo nella Venezia tra il 1552-1561, dove svolse mansioni di segreteria per Cosimo de' Medici. Qui ebbe modo di avvicinarsi a circoli eterodossi animati da personalità veneziane come Agostino Tiepolo, Carlo Corner, Marcantonio Canal e Bernardino Loredan, presso il cui gruppo pare che lui e Carnesecchi si alternassero nel tenere lezioni sulle sacre scritture (ASVe, *Sant'Ufficio*, b. 11, f. *Andreas de Ugobonis*, cc. 20v-21r). Nel 1561 fu costretto a fuggire dall'Italia per l'aggravarsi delle minacce inquisitoriali nei suoi confronti (vd. DALL'OLIO 2000).

27. Girolamo Seripando (1493 – 1563), cardinale e arcivescovo italiano, svolse un ruolo di primo piano al Concilio di Trento. Per approfondimenti vd. JEDIN 2016.

28. Nicolò Da Ponte (Venezia 1491 – 1585), ambasciatore e politico veneziano, impegnato a partire dagli anni Sessanta a difendere energicamente l'ortodossia cristiana, forse per contrastare eventuali sospetti dopo l'abiura del fratello Andrea a favore del calvinismo; per il profilo biografico vd. GULLINO 1986.

29. Senz'altro ambigua è l'accezione da attribuire al termine *recitarmele*, per il quale è legittimo ammettere sia un valore neutro sia un valore negativo (e quindi *ingannare*).

Nota al testo

Descrizione dei testimoni

1. *Testimonianza completa*

Frontespizio

RIME | DI | M. GIROLAMO MOLINO | *Novamente venute in luce.* | Con Priuilegi per
anni XXV. || [Marca editoriale] || IN VENETIA, MDLXXIII

Registro

A-F⁸ G⁸ (G⁶+g¹) H-N⁸ O⁸ (O+01-2) P-Q⁸

«Tutti sono quaderni, eccetto G, nel quale gli va un cartesino¹ con la signature
g et va fra numero 54 et 55. Et in O, va un altro cartesino con la signature o, et va fra
numero 107 et 108» (c. Q6^v)

Descrizione

In 8^o, [16], 54, [1], 55-121 [i.e. 125], [5] carte. La carta g¹ è numerata 54[bis] e le carte 01-2 107[bis]-108. Bianche le cc. 54^v[bis] e 108^v. Sul frontespizio, tra il titolo e il luogo e anno di edizione, si trova la marca editoriale (Z552): una mano che sostiene una fiaccola che si accende alla fiamma di un'altra (dim. 5,6 × 8,2 cm). Arrotolato intorno alla fiaccola principale si riconosce un nastro in cui è scritto il seguente motto: «DEUS ADIUVAT VOLENTES». Il marchio tipografico è riproposto, di eguali dimensioni, anche in *explicit* di volume (c. Q8^r, non numerata). Il tipografo, per quanto non esplicitato, è da riconoscersi in Comino da Trino, attivo a Venezia tra il 1539 e il 1574.² L'opera poetica è introdotta da una dedica di Celio Magno a Giulio

1. Venetismo per 'carticino', termine tecnico per «foglietto di due o di quattro pagine, che talora si stampa per compiere un libro, o si ristampa per mutarvi qualche cosa» (Vocabolario della Crusca 1863-1923, vol. II, p. 613). In ambito veneziano cinquecentesco, è attestato il termine 'cartesina' riferito a «cartina, involto di carta» (cfr. CORTELAZZO 2007, p. 302).

2. L'identificazione è possibile sulla base della marca, per la quale cfr. VACCARO 1983, p. 254 e ZAPPELLA 1986, *Tavole* (vol. II) n. 552. Per un'introduzione su Comin da Trino ri-

Contarini, datata 20 ottobre 1572 (cc. :2r-5v), dalla *Vita del clarissimo m. Girolamo Molino* di Gian Mario Verdizzotti (cc. :6r-: :3v) e dalla *Tavola* dei componimenti (cc. : :4r-8v). Dopo le *Rime* (cc. 2r-115r), ripartite tematicamente, segue un'appendice epicedica (cc. 116v-Q6r), il registro (c. Q6v), due *Errata corrigé* (c. Q7v e cc. [127v-128v]) e il sonetto *Ai che pungente stral di duol armato* di Domenico Venier (c. [127r]). Si registrano alcune imprecisioni relative alla numerazione delle carte: nella «Tavola del presente volume» (cc. : :4r-8v), posta in apertura della raccolta, il sonetto *L'anime in ciel più gloriose e sante* (n. 238) è erroneamente ricondotto a c. 106, quando invece è attestato a c. 107v; la numerazione delle cc. 63-64 si ripete impropriamente due volte, motivo per cui si è provveduto così ad indicare la duplicazione con [bis]; tra le cc. P7r e Q2v (include) e a partire da c. Q4r la numerazione è omessa e si è fatto qui appello alla fascicolazione; il bifolio conclusivo – di cui non si dà conto nel «Registro» di c. Q6v perché aggiunto in un secondo momento – non presenta alcun tipo di numerazione.

Sarà necessario discutere ancora un paio di aspetti. In primo luogo, come già sottolineato, con [bis] si indicano le carte di *Rime* 1573 aventi numerazione ripetuta. L'imprecisione delle cc. 63-64 è dovuta, probabilmente, ad una svista tipografica al momento della composizione dell'esemplare. Diverso è invece il caso della doppia numerazione delle carte 54[bis] e 107[bis]-108[bis], da ricondurre piuttosto al tentativo sbrigativo di inserire, in corso d'opera, testi fino a quel momento omessi per ignote ragioni (ma correttamente annoverati nella *Tavola* delle rime). È l'editore stesso, nel «REGISTRO», a dichiarare gli inserimenti in corso d'opera (c. Q6v).

Inoltre, si registrano almeno due diversi stati di stampa (qui indicati con A e B), le cui varianti non incidono in realtà sulla complessiva fisionomia del testo ma possono essere comunque utili a ricostruire le diverse fasi di impressione e l'allestimento dell'opera. Le stampe si distinguono per l'assenza (var. A) o per la presenza (var. B) di un bifolio conclusivo – privo di numerazione e indicazioni fascicolari – contenente rispettivamente: il sonetto *Ai che pungente stral di duol armato* di Domenico Venier, a cui segue una nuova tavola di «Errori di stampa», disposta sui tre lati rimanenti del foglio ripiegato.³ Esistono, in breve, due emissioni della medesima edizione, la seconda delle quali integrata da un sonetto di Venier ed un elenco aggiornato di interventi correttivi. Una seconda variante di stato interessa invece la numerazione del fascicolo K, giacché in alcuni esemplari si presenta corretta, in altri erronea: la c. 71 è talvolta impropriamente indicata come c. 79; la c. 73 è talvol-

mando a RHODES 1982, il quale osserva che «talvolta egli stampò senza alcuna nota tipografica; questi possono essere identificati come opere sue dalla marca tipografica o dalle iniziali xilografiche, ma non dai caratteri, che da allora sono, romani o italici, in forme standardizzate» (p. 577).

3. Non si dimentichi, ovviamente, la presenza di una prima tavola di «Errori di stampa» (c. Q7v).

ta impropriamente indicata come c. 66; la c. 75 è talvolta impropriamente indicata come c. 68; la c. 77 è talvolta impropriamente indicata come c. 70. Quest'impresione riguarda un numero minoritario di cinquecentine, appartenenti sia alla var. A sia alla var. B. Di conseguenza, è legittimo immaginare che il tipografo si sia accorto del refuso solo dopo aver impresso una quantità già considerevole di fogli, reimpiegati ugualmente al momento della rilegatura conclusiva per verosimili ragioni economiche.

Per la descrizione si è fatto riferimento all'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze [PALAT.12.2.2.10].

*Censimento degli esemplari consultati*⁴

Variante A: Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio [8. T. V. 11]*; Brescia, Biblioteca dannunziana di Gardone Riviera [PRI.Giglio.CXL.36]; Leipzig (Ge), Universitätsbibliothek Leipzig - Bibliotheca Albertina [Lit.ital.4107]; London (Uk), British Library (Humanities and Social Sciences, St. Pancras Reading Rooms [241.d.27]; Manchester (Uk), Manchester University [JRL SC9473A]; Milano, Biblioteca Sormani [VET.F VET.156]*; Modena, Biblioteca Estense Universitaria [E 070 E 064]; Notre Dame (IN - USA), Hesburgh Library - University of Notre Dame [Rare Small PQ.4630.M5 R56 1573]; Orvieto, Nuova Biblioteca Pubblica Luigi Fumi [6873 scaffale 13-73b donazione Tordi]; Oxford (Uk), All Souls College Library [17.21*]; Paris (Fr), Bibliothèque Nationale de France [8-BL-6233]*; Pisa, Biblioteca Universitaria [MISC. 835. 2]; Roma, Biblioteca della Fondazione Primoli [PRAZ Antiq.29.J]; Treviso, Biblioteca del Seminario vescovile [DEP 131 A 21]; Venezia, Biblioteca d'arte e storia veneziana del civico Museo Correr [OP. CICO GNA I 1877]*; Washington (DC - USA), Folger Shakespeare Library [PQ.4630.M5 Cage]*.

Variante B: Aix-En-Provence (Fr), Bibliothèque Méjanes [C 3075, 1]; Alessandria, Seminario vescovile di Casale Monferrato (AL) [BISEM 8093]⁵; Baltimore (MD, USA), George Peabody Library of The Johns Hopkins University [851 M723 c.1]; Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai [CINQ.2.527]*; Bergamo, Biblioteca del Clero di S. Alessandro in Colonna [BDC.T.6.374]*; Bologna, Biblioteca di Casa Carducci [4. d. 269]*; Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio [8. T. V. 02]; Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna [Villa

4. Il censimento ha rinvenuto settantotto esemplari delle *Rime* di Molin. La presenza di un asterisco indica gli esemplari con numerazione erronea del fascicolo K.

5. Si segnala che il catalogo USTC (*Universal Short Title Catalogue. A digital bibliography of early modern print culture*) indica erroneamente la presenza di un esemplare anche presso la Biblioteca civica Giovanni Canna (Casale Monferrato, Alessandria).

1331]*; Cambridge (MA, USA), Houghton Library – Harvard University [IC5 M7345 573r]; Chicago (IL – USA), Newberry Library [PQ4630.M58A17 1573]*; Chicago (IL – USA), University of Chicago Library [Case Y 712.M734]; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana [De Luca. V. 40601 e Ferr. V. 1915]; College Park (MD – USA), Hornbake Library, University of Maryland [PQ4630.M5 R56 1573]; Cosenza, Biblioteca Civica [RARI A 1774]; Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea [Caretti Rari B 0012]*; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale [PALAT.12.2.2.10]; Frosinone, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino (Cassino, FR) [ANT 1B.III 24]; Genève, Fondation Barbier-Mueller [Moli]; Jesi, Biblioteca comunale Planetiana [CONV 2 0931]; Lucca, Biblioteca Statale [E. VI.d.31];⁶ Lugano (Ch), Biblioteca cantonale [LGC 19 K 21]; Mantova, Biblioteca comunale Teresiana [c.II.46]; Manchester (Uk), Manchester University [JRL Bullock 1330]; Milano, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana [Triv. L 1032]*; Milano, Biblioteca Sormani [VET.F VET.156.-1]*; New Haven, (CT – USA), Yale University Library [BEINECKE Hd22 462]; Padova, Biblioteca civica [F958]; Padova, Biblioteca del Seminario vescovile di Padova [500.ROSSA.SUP.E.2.-42* e 500.ROSSA.SUP. APP-1.4.-11]; Padova, Biblioteca Beato Pellegrino dell'Università degli Studi di Padova [ANT.A.XVI.-36]; Padova, Biblioteca Universitaria di Padova [55.a.132]; Pavia, Biblioteca Universitaria [142/3. A 17]; Perugia, Biblioteca Comunale Augusta [ANT I.N 106]; Roma, Biblioteca Angelica [RR.3.77]*; Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana [CORS 130 A 19]; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale [6.23.G.40]*; Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina [N b 179]*; Torino, Biblioteca Storica di Ateneo Arturo Graf [Cna M 11]; Trento, Biblioteca comunale [t-G 2 k 377]; Trento, Biblioteca Ufficio Beni archivistici, librari e Archivio provinciale (Biblioteca Castel Thun) [ttX 224]*; Treviso, Biblioteca comunale Borgo Cavour [RiII 020.00C.400]; Udine, Biblioteca Arcivescovile di Udine [QQ.III.50]; Udine, Biblioteca Bartoliniana [BARTOLINI B.IV.35]; Urbana (IL – USA), University of Illinois at Urbana Champaign [IUAO8850]; Venezia, Biblioteca Civica di Mestre [Antico FA 5M 3]; Venezia, Biblioteca d'arte e storia veneziana del civico Museo Correr [OP. CICOGNA 0075.8* e I 1876]; Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini [FOAN MAL T 151 e FOAN D 1573 01]; Venezia, Biblioteca dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti [II 11 H 37]*; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana [D 034 D 263.4]; Verona, Biblioteca Civica [500 Cinq.F.0427]; Verona, Biblioteca del Seminario Vescovile [XII 2/28]*; Weimar (Ge), Herzogin Anna Amalia Bibliothek-Klassik Stiftung Weimar [Dd 8: 1093]; Wien (AU), Biblioteca Nazionale Austriaca [38.G.73]*.

6. La collocazione Dono Taddeo a.402 suggerita dall'Opac del Servizio bibliotecario nazionale (SBN) è in realtà una fotocopia dell'esemplare E.VI.d.31, con legatura in tela rigida con dorso in pelle con impressioni in oro.

Inoltre, si è riscontrata la presenza anche di altri esemplari che, però, non ho avuto modo di collazionare in prima persona né ottenerne informazioni: Osimo, Biblioteca del Seminario Vescovile; St. Petersburg (Ru), National Library of Russia [6.83.8]; Toronto (Ca), Thomas Fisher Rare Book Library of the University of Toronto [Rime 00262]. È d'obbligo annoverare pure l'esemplare conservato ad Avellino, Biblioteca Provinciale Scipione e Giulio Capone [SEZ. RARI A 435] del quale, in quanto mutilo delle carte conclusive, non è purtroppo possibile stabilire l'emissione esatta. Infine, è di qualche interesse dare conto anche di due esemplari andati perduti: Berlin (Ge), Staatsbibliothek [Xo 8924] (disperso durante la Seconda guerra mondiale); e Venezia, Biblioteca dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti [II 11 H 38] (lo smarrimento si può datare agli anni Trenta, in quanto il volume figura nel *Topografico* della Biblioteca dell'Istituto Veneto, datato agli anni Venti del Novecento).

2. *Testimonianze parziali*

2.1. *La tradizione manoscritta*

BASSANO DEL GRAPPA

BG = ms. 29 b 8, Biblioteca Civica (Consultato su microfilm)

Cart., sec. XVIII, mm. 203x152, rilegatura in cartone rigido. Unica mano. Il codice è composto da 214 pagine, delle quali le ultime sette non sono numerate, con numerazione in lapis nel margine alto esterno. Le pp. [181] - [187] ospitano la «Tavola delle Rime». Il frontespizio reca la seguente indicazione: «Rime | Raccolte da diversi | Autori. Copiato da Marco Stecchini». Unica mano. Ospita, in ordine di apparizione, componimenti di: Pietro Bembo, Giovanni Della Casa, Giacomo Sannazzaro, Lodovico Ariosto, Annibal Caro, Giovanni Guidiccioni, Bernardo Tasso, Torquato Tasso, Angelo di Costanzo, Anton Francesco Rinieri, Domenico Veniero, Giacomo Bontadio, Girolamo Mutio, Francesco Maria Molza, Giulio Camillo, Fortunio Spira, Antonio Querenghi, Gio. Andrea Gesualdo, Andrea Navagero, Rinaldo Corso, Pietro Gradenigo, Celio Magno, Orsatto Giustiniano, Valerio Marcellino, Girolamo Troiano, Lodovico Domenichi, Benedetto Guidi, Francesco Coppetta, Matteo Maria Boiardo, Petronio Barbato, Dionigi Atanagi, Raffael Macons, Giovan Giorgio Trissino, Silvio Pontevico, Nicolò Amanio, Lodovico Dolce, Bernardo Accolti, Antonio Placidi, Gabriel Fiamma, Girolamo Parabosco, Agnolo Firenzuola, Filippo Alberti, Alberto Parini, Alberto Parma, Maffeo Veniero, Alessandro Campesano, Ottavio Maggi, Incerti autori [pp. 173-189].

Ospita una canzone di Molin: *Ahi come pronta et lieve* (pp. 126-132).

Bibliografia parziale: *IMBI* L: 15; Caro *Rime*: 35; Coppetta *Rime*: XLVII; Della Casa *Rime* 1978 II: 13; FINAZZI 2002-2003: 81; Guidiccioni *Rime*: L; Molza *Rime*: 111; Venier *Rime*: XIX.

BOLOGNA

B = ms. A 2429, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Cart., sec. XIX (data stimata), mm. 190x130, rilegatura moderna in mezza pelle e cartonato rigido. Nella descrizione esterna proposta da Mazzatinti si documenta la presenza di una dicitura sul dorso, «MISCELLANEA | SONETTI», oggi non più esistente. Ne consegue, dunque, che la rilegatura odierna debba ritenersi posteriore al 1930, anno di pubblicazione del volume del catalogo (cfr. *IMBI*, p. 184). Mano unica. Composto da 750 pagine, di cui 663 numerate, con numerazione araba coeva in alto a destra. I sonetti sono preceduti da una carta non numerata in cui è deducibile la presenza di un titolo ad inchiostro tendente al color rosso, ora sbiadito e non più leggibile. In conclusione, sono conservati un «INDICE DEGLI AUTORI DE' SONETTI» (pp. 701-721), un «INDICE DEGLI ARGOMENTI DE' SONETTI» (pp. 725-741) e un «INDICE DELLE POETESSE QUI RACCOLTE» (pp. 743-744). Sono bianche le pp. 328, 339, 504, 505, 526, 568, 569, 571, 572, 573, 588, 609, 624, 625, 657, [665-700], [722-724], [742], [745-748]. Mancante di note di possesso, sbiadito (e illeggibile) il frontespizio. Il codice ospita una miscellanea di soli sonetti di vari autori dal secolo XIII al XIX, disposti in ordine cronologico con indicazione autoriale in basso a destra. Ogni componimento è preceduto da un'indicazione paratestuale di sintesi del soggetto sviluppato nel testo. Soffermandosi solo sugli autori di XVI secolo ospita sonetti di: Pietro Bembo, Cariteo, Baldassarre Castiglioni, Panfilo Sasso, Partonopeo Suavio, Francesco Maria Molza, Ippolito de' Medici, Claudio Tolomei, Vincenzo Martelli, Benedetto Varchi, Bernardo Tasso, Luigi Tansillo, Lelio Capilupi, Ferrante Caraffa, Jacopo Marmitta, Girolamo Muzio, Giov. Giorgio Trisino, Antonio Terminio, Luigi Alamanni, Lodovico Martello, Giovanni Guidiccioni, Leonardo da Vinci, Angelo Firenzuola, Giovanni Andrea Ugoni, Petronio Barbatì, Girolamo Brittonio, Camillo Besalio, Cesare Abelli, Bernardo Capello, Jacopo Antonio Corso, Giovanni Mozzarello, Pietro Aretino, Gabriele Simeoni, Giulio Camillo Delmicio, Tommaso Castellani, Antonio Ongaro, Giraldo Giraldi, Sperone Speroni, Lodovico Dolce, Lodovico Pasquale, Lodovico Domenichi, Remigio Nannini, Annibale Nozzolino, Gandolfo Porrino, Nicolò Amanio, Jacopo Bonfadio, Giulio Bidelli, Baldassare Stanza, Antonio Maria Negrisola, Girolamo Molino, Girolamo Zoppio, Bartolomeo Arnigio, Marco Tiene, Ippolito Capilupi, Antonio Abati, Cesare Rinaldi, Ercole Strozza, Pietro Borignano, Giov. Battista Amalteo, Francesco Coppetta, Lodovico Ariosto, Francesco Rinieri, Angelo di Costanzo, Giovanni Della Casa, Bernardino Tomitano, Pietro Gradinico, Lodovico Paterno, Michelangelo Buonarroti, Bernardino Rota, Gaspare Torelli, Francesco Bracciolini, Bernardino Baldi, Celio Magno, Torquato Tasso, Girolamo Fracastoro, Francesco Ruspoli, Annibal Caro, Erasmo di Valvasone. Alle pp. 591-623 sono ospitate liriche di poetesse; del XVI secolo si segnalano: Laura Terracina, Vittoria Colonna, Laura Battiferri, Ve-

ronica Gambarà, Ippolita Gonzaga, Lucia Albana Avogadra, Tullia d'Aragona. Infine, Mazzatinti riferisce dell'esistenza di un foglio volante contenente il sonetto *Cento Tauri, che indomiti e superbi* di Paolo Costa, oggi andato perduto (IMBI, p. 184).

Ospita un sonetto di Molin: *S'io fossi stato accorto il di primiero* (p. 208), con indicazione paratestuale «Sorpreso da Amore, s'arrese e perciò chiede pietà».

Bibliografia parziale: IMBI: XLIII, 156-184 (con tavola); *Atlante dei canzonieri* 2017: 482; Bembo *Rime* II: 655; BIANCO 1997: 69-70; Cappello *Rime*: 143-144; Caro *Rime*: 36; Colonna *Rime*: 256; Coppetta *Rime*: LIV-LVI; Della Casa *Rime* 1978 II: 13; FINAZZI 2002-2003: 82-83; Gambarà *Rime*: 28; Guidiccioni *Rime* L; Medici *Canzoniere*: 3-4; Molza *Rime*: 115 (con ulteriore bibliografia); Muzzarelli *Rime*: 19; Tansillo *Rime* I: 65-66.

CITTÀ DEL VATICANO

CV₁ = ms. Vat. Lat. 5182, Biblioteca Apostolica Vaticana

Cart., metà del sec. XVI, mm. 215x155, rilegatura moderna con rifacimento del dorso sotto papa Pio IX. Mani multiple. Composto da cc. 238, con doppia numerazione da c. 221r (poi c. 222r) a c. 232r (poi c. 233r), segnata in alto a destra. Le ultime tre carte non sono numerate. Manca la c. 4 e sono bianche le cc. 7r-30v, 32v, 39v, 40v, 46r, 52v, 73r-v, [216r], 218r-v, 224r-v. Mancante di titolo, di frontespizio e di note di possesso. Ospita: epittafi francesi e latini (cc. 1r-3r); epistola latina «Ag Georgium Natum» (cc. 3v-4r); componimi latini prevalentemente adespoti (cc. 4v-116r); componimenti volgari (cc. 117r-216v), tra i quali si riconoscono testi di Andrea dell'Anguilla, Silvio Antoniano, Lodovico Dolce, M. A. Girardi, Bembo, Parabosco, Muzio, P. Barignano, L. Ariosto, N. Tiepolo, J. Marmitta, G. A. Gesualdo, Della Casa, Baldassarre Stampa, Francesco Coccio, Andrea Conegrano, Baldassarre Castiglione, A. Navagero, Remigio Fior, Bernardo Cappello; epistola di M. Trifon Gabriele ad un nipote (cc. 219r-223v); «Orazione di M. Speron Speroni in morte della Sign.^{ra} Giulia Varano ecc.^{ma} Duchessa d'Urbino» (cc. 225r-237v).

Una canzone adespota è da attribuire a Molin: *Ahi come pronta e lieve* (cc. 187r-191v). Il fascicolo che ospita il componimento moliniano presenta una pronunciata piegatura in quattro e una numerazione in calce di ogni carta della strofa corrispondente (con imprecisione della seconda [c. 187v], indicata erroneamente come 4^o), di inchiostro e mano differente rispetto al copista del testo, di grafia precisa ed elegante.

Bibliografia parziale: KRISTELLER II: 371; Bembo *Rime* II: 575; BIANCO 1997: 79; Cappello *Rime*: 137; Della Casa *Rime* 1978 II: 14; FINAZZI 2002-2003: 86.

CV₂ = ms. Vat. Lat. 9948, Biblioteca Apostolica Vaticana

Cart., seconda metà del sec. XVI, mm. 210x153, rilegatura moderna in cartone (sotto papa Pio IX, quindi tra il 1846 e il 1870). Mani multiple. Composto da 358

cc., con doppia numerazione in alto a destra (antica in inchiostro scuro; moderna in lapis – si adotta qui la seconda). Il codice è probabilmente lacunoso: nella numerazione antica sono mancanti le cc. 8-26, motivo per cui l'intervento moderno rinomina la precedente c. 27r in 8r (etc.). Presenta interventi di velinatura (databili al XIX sec.) alle cc. 1r-18v, 23r-30v, 75r-84r, 126r-133r, 134r-v, 202r-205v, 266r-275v e 285r-290v. Mancante di titolo, frontespizio e note di possesso. Ospita componimenti di: Francesco Melchiori, Achille Bocchi, Mons. de l'Isola, Incerto, Verità, Incerto, Girolamo da Molino, Camillo Thori, Pico da la Mirandola, Incerti, Ariosto, Incerti, Aretino, Speron Speroni, Andrea Navagiero, Gio. Batt. Amaltheo, Incerto, Incerti, Gio. Da la Casa, Hieronimo Amaltheo, Incerti, epitaffio latino di Incerto (c. 29r), Incerti, Hannibal Caro; «Alberici Longi Salentini Numatius» (cc. 31r-36r); Bernardo Tasso, Joannis Carga, Gio. Andrea da l'Anguillara, Francesco Matteucci, Incerti, Gio. Francesco Fabri Bolognese, Incerti, Domenico Veniero, Gio. Andrea Gobbo da l'Anguillara, Francesco Maria Molza, Domenico Veniero, Ariosto, Tolomei, Jacopo Sellaio Bolognese, Incerti, Molza, Remigio Fiorentino, Claudio Tolomei, Giorgio Merlo, Girolamo Fracastoro, Incerti, Girolamo Mentovato, Rafael Gualteri, Speron Speroni, Hannibal Caro, Pietro Percoto, Speron Speroni, Claudio Tolomei, Hieronimo Amalthei, Ferrante Carrafa, Cornelio Frangipane, Lodovico Ariosto, Incerto, Domenico Veniero, Lodovico Dolce, Gio. Andrea da l'Anguillara, Hannibal Caro, Camillo Tori, Francesco Melchiori, Joannis Baptista Pigna, Molza, Alberici Longi Salentini, Duca Ferrandina, Camillo Tori, Joannis Andrea Galligari, Danieli Barbaro, Gio. da la Casa, Camillo Tori, Benedetto Varchi, Gio. da la Casa, Alberici Longi Salentini, Incerto, Hannibal Charo, Jo. Bap. Amalthei, Gobbo da l'Anguillara, Nicolò Amanio, Incerti, Matteucci, Lazaro Ferucci, Incerto, Franc. Matteucci, Bernardo Zane, Incerto, Franc. Melchiori, Alberico Longo Salentino, Armodio Bolognese, Franc. Melchiori, Celio Magno, Franc. Melchiori, Gio. Battista Susio da la Mirandola, M. H. R., di Mad. A. G. <a Donna Giovanna d'Aragona>, Incerto, Lelio Capilupi, Alberici Longi Salentini, «Tradottione de l'ode d'Horatio» d'Incerto, Giulio della Stufa, Benedetto Varchi, Domenico Veniero, Doni, Celio Magno, Bened. Varchi, Mendoza, Bened. Varchi, Stefano Querini, Hieron. Fracastoir, Petrii Bembi, Francesco Bolognetto, Gio. Battista Giraldi, Andrea Navagiero, Peranda, Amaltheo, Francesco Melchiori, Valerio Buongioco, Alberico Longo, Aurelio Soleo, Valerio Buongioco, Incerto, Hannibal Caro, Joannis Bap. Amalthei, Zancaruolo, Giulio Avogaro, Incerto, Francesco Melchiori, mons. Cosimo Gherio, Bevazzano, Lodovico Dolce, Pietro Aretino, Fracastorio, Incerti, Francesco Melchiori, Girolamo Fracastoro, Incerti, Corn. Pavisano, «Lettera» [di anonimo ad anonimo] (cc. 241r-244r), Incerti, [lettera di Faustina Merchiori al fratello Francesco] (c. 346v), «Epistola del S. Franc. Melchiori» (c. 247r), Francesco Melchiori, «Lettera amorosa del S.^{re} Francesco Melchiori» (cc. 248r-251v, 252r-253r, 253v-255v, 256r-260r, 260v-262r e 262v-265r), Incerti, Francesco Melchiori, Sperone Speroni,

Charo, «Frottola di M. Francesco Petrarca no(n) sta(m)pata», Incerto, Charo, Luigi Alamanni, Virginia Salvi, «Capitolo alla Vinitiana di Incerto», Incerti, Lodovico Ariosto, Mons. De la Casa, Bembo, Incerti, Bembo, Incerti, «Triumpho delle Nobili Donne di Cesena fatti a significazione de i tarocchi», Incerto, Ant.^o Franc.^o Rinieri, Incerti, «De avibus rapacibus ad aucupia aptis libellus», Francesco Melchiori.

Ospita una canzone di Molin: *Candida rosa mia beata* (cc. 10r-11v). Della stessa mano è l'attribuzione autoriale «Del magn.^{co} M. Girolamo da Molino». Sul margine sinistro di c. 10r, con inchiostro e mano differenti, si legge «Stampata / nelle Rime / del Molino / p. 23».

Bibliografia parziale: Aquilano *Strambotti*: 346; Caro *Rime*: 15; CASTOLDI 2000: 100-101; Della Casa *Rime* 1978 II: 14; ERSPAMER 1983b: 45, 69-70; FINAZZI 2002-2003: 88-89; Molza *Rime*: 47; Venier *Rime*: XXII (con ulteriore bibliografia).

CV₃ = ms. Patetta 392, Biblioteca Apostolica Vaticana

Cart., sec. XVI, mm. 160x205, legatura in cartoncino rigido rosso con rinforzo pergameneo sul dorso, nel quale è riportata la dicitura «POESIE | MSS. | DEL SEC. XVI» e l'attuale segnatura. Sulla copertina anteriore si trova un emblema raffigurante una croce a T, con un anello alla metà del braccio verticale; il fondo del disegno è bianco e vicino alla cornice, tonda, è conservato il motto «PIGNORA CARA SUI» [Virg. *Ecl.* 8, 92]; sulla copertina posteriore, in posizione del tutto speculare, è conservato un altro emblema raffigurante un corno da caccia, sulla cui cornice si legge invece il motto «TERRICULUM NOVAE». Sul foglio di guardia è riportata la nota di possesso: «Codice già del Melzi, acq[ui]stato in Firenze da De Marinis 17 giugno 1933». Mani multiple. Il codice è composto da 189 cc., con numerazione moderna in lapis nell'angolo superiore destro. È ripetuta la c. 83. Bianche le cc. 1v, 8v, 9v, 10v, 11v, 12v, 13v, 14v, 15v, 16v, 17v, 19v, 23v, 24v, 26v, 29v, 32v, 33v, 34v, 36v, 38v, 44v, 45v, 46v, 47v, 50v, 54v, 57v, 59v, 60v, 61v-62r, 63r, 64v, 67v, 69v, 75v, 83v, 85v, 86v, 87v, 89v, 91r-v, 105v, 118r, 120v, 130r, 131v, 141v, 142v, 143v, 144v, 160v, 161v, 162v, 165v, 171r-v, 172v, 198v-199r, 183v. A c. 1r è riportato il frontespizio: «RACCOLTA | DI | Dugento e Dodici | POETICI | componimenti | d'Autori Celebri | del Secolo | DECIMOSESTO». Ospita rime di: Girolamo Molin, Remigio Fiorentino, Carlo Conquinato, Sperone Speroni, Lelio Stem. [?], Accademico Elevato B. B., A.G., Marco Stecchini, Burchelato, Il Fermo, Chiara Matraini, Pietro Portano, Benedetto Almerigo da Castelfiorentino, Gandino, Giovanni Torre, Gerolamo Cesare, Gerolamo Casone, Laura Lucchesini, Agostino Beaziano, Nicolò Franco, Giulio Bidello, Fra Domenico Bergamaschi, Valerio Buongiorno, Niccolò Macheropio, Celio Magno, Gradenigo da Padoa, Ascanio Pignatelli, Ottaviano Maggi e numerosi adespoti.

Ospita, senza assegnazioni autoriali, il sonetto di Molin *Viva mia pietra alpestre horrido scoglio* (c. 10r).

Bibliografia parziale: *Inventario Patetta* I: 84-92; ERSPAMER 1983b: 70.

CV₄ = ms. Patetta 576, Biblioteca Apostolica Vaticana

Cart., seconda metà del sec. XVIII, mm. 202x138, rilegatura in pergamena. Una mano. Composto da 219 cc., con numerazione antica in alto a sinistra sul verso e moderna in basso a destra sul recto. Si adotta qui la moderna. Bianche le cc. 10v e 219v. Nel frontespizio si legge «Miscellanea di più Autori, Prose e Rime» ed è seguito dai sonetti *Due sorci uno il più scaltro ed il più dotto* (c. 1v), *Fatico anch'io, ma so che il mondo è un giuoco* (c. 2r) e *Già trama et la febre il Genovese* (c. 2v). A seguire: una cronologia del mondo dalle origini al 1631 (cc. 3r-11v); una geografia del mondo antico e monete (cc. 12r-15v); sonetti di Gio. Battista Ricchieri (cc. 16r-19r), di Faustina Ravatti (cc. 19v-22v); epitaffi (c. 23r-25v). Seguono componimenti (cc. 26r-174v) di abate Pizzi, Filippo Fazzi, abate Giulio Cesare Bianchini, Lucia Licorani, Niccolò Checconi, abate Veccei (con un testamento in quartine a schema abba), Girolamo Molino, Vaccino da Bobali, Girolamo Zoppio, Francesco Coppetta, Faustina Zappi, abate Diol, Pietro Metastasio, Lucia Sicurani, abate Mancini, Pietro Casali; copia di lettera del Card. Quirini a Benedetto XIV (Brescia, 24 luglio 1551) (cc. 175r-185v); copia di lettera di mons. Bajardi al march. Fogliani (cc. 186r-192r); lettera del card. Calcagnini al marchese De Caroli (cc. 192v-200r); rime di Giovan Battista Felice Zappi e di Giovan Pietro Zanotti (cc. 200v-219v).

Ospita due sonetti di Molin: *Se tu mi dessi, Amor, tanto d'ardire* (c. 61r) e *S'io fossi stato accorto il dì primiero* (c. 61v).

Bibliografia parziale: *Inventario Patetta* II: 63; *Coppetta Rime*: LXX.

FIRENZE

FL = ms. Ash. 1147, Biblioteca Medicea Laurenziana

Cart., metà del sec. XVI, mm. 230x175, rilegatura moderna, databile agli inizi del XX secolo, in cartone rigido. Si susseguono un primo foglio di guardia su cui è riportata la segnatura e altre cinque carte bianche. Mani multiple. Il codice è composto da 82 carte con numerazione moderna in lapis in alto a destra. Sono bianche le cc. 24r-v e 79r-v. Il frontespizio [c. VIr] reca la seguente intitolazione: «Rime mss. | Del Secolo XVI. | Oderzo 1822». Unica mano. Componimenti (in ordine) di: [ignoto] Al sig.r. Liberal Bambo; Gio. Batt. Amati; Corr. Frang.; Giacomo Selvio; Pietro Percuto; Domenico Venier; Buon gioco; Benatio; Gio. Mich. Br; A. Caro; Hieronimo Molino; Frangipane; Gio. Mich. Bruffo; Pietro Gallico; A. Beatiano; A. Navagero; Broccardo; Padoa.

Ospita tre canzoni di Molin: *Vergine bella nata in mezzo l'acque* (cc. 43r-49r); *Sento una gioia al core* (cc. 49r-51r) e *Ai come pronta, et lieve* (cc. 51r-53v).

Bibliografia parziale: *Broccardo Rime*: 25.

FM = ms. Bigazzi 210, inserto III, Biblioteca Moreniana

Filza di documenti cartacei originali e in copia dei secc. XVI-XVIII, mm. 325 x 235, contenente materiali di vario formato per complessive cc. 311. Le carte sono suddivise in tre inserti numerati separatamente suddivisi a loro volta in fascicoli. La numerazione, a stampiglio, è nell'angolo inferiore destro. Mani multiple. Mancanti le cc. 121-122. Bianche le cc. 12v, 42v, 44r-45v, 60r-61v, 106v-107v, 109v-110r, 111v, 112v-113r, 114v, 115v-116r, 117v, 118v, 119v, 120v, 130v, 132v, 133v, 134v, 138v, 140v, 141v-141r, 145v, 146v, 147v, 149v. Il terzo inserto è così composto: I) «De divo Aloysio Gonzaga, Accademia Florentiae habita in Collegio Soc: Jesu a Rethoricis Iuvenibus, V kalen: Iulii Anno 1760» (cc. 1r-12v); II) *Accademia del P. Potestà Maestro d'Umanità recitata nel Collegio di S. Giovannino in Firenze 1755* (cc. 13r-20v); III) Epigrammi e inni in lingua latina, per lo più adespoti (cc. 21r-28v); IV) Sonetti vari, tutti adespoti (cc. 29r-37v); V) «Laus Deo et Beato Septimo Martyri» (cc. 38r-41v); VI) Canzonetta adespota (inc. *Disposto ho seguirti*) (cc. 42r-43v); VII) Fascicolo acefalo e mutilo in fine, contenente vari componimenti poetici di autori ignoti (cc. 46r-55v); VIII) Fascicolo contenente vari componimenti poetici di autori ignoti (cc. 56r-59v); IX) Brevi composizioni poetiche adespote ed alcuni abbozzi cancellati riuniti sotto il titolo: *Per le Communioni Pasquali di Sarsina al Sign.r Archidiacono Giorgini datata 1778-1784* (cc. 62r-63r); X) Sonetti di vari autori (cc. 64r-101v) ovvero: Francesco Coppetta, Laura Battiferri, Vincenzo da Filicaja, Agostino Spinola, Luigi Tansillo, Bernardino Baldi, Antonio Malatesti, Vittoria Colonna, Gabriel Simeoni, Girolamo Molino, Annibal Caro, G. Battista Felice Zappi, Torquato Tasso, Girolamo Preti, Iacopo Sannazzaro, Pietro Bembo, Francesco Petrarca, Faustina Maratti Zappi, F. Anton Campeggi, Veronica Gambarà, Giovanni Guidiccioni, Ciro di Pers, Francesco Redi, Anton Maria Salvini, Ercole Maria Zanotti, Bernardo Tasso, Anton Iacopo Corso, Filippo Leers, Francesco Maria Zanotti, Prudenza Gabrielli Capizucchi, Scipione Maffei, G. Battista Marino, G. B. P., P. Andrea Forzoni Accolti, G. Battista Cotta, G. Giuseppe Felice Orsi, Girolamo Tagliazuchi, G. Bartolomeo Casaregi, Gaetana Passerini, G. Battista Guarini, G. Battista Ricchieri, Francesco Forzoni Accolti, Alessandro Marchetti, Antonio Gatti, Silvio Stampiglia, Tommaso Tedeschi, Antonio Zampieri, Carlo Maria Maggi, Girolamo Gualdo, Paolo Antonio del Nero, Petronilla Paolini Massimi, Pier Iacopo Martelli, P. Antonio Bernardoni; XI) «Il Pedante di Mons. Vaia» (cc. 102r-106r); XII) son. *Nave che mossa dagl'Isparni liti* (adespoto) (c. 108r); XIII) son. *Regnai nel tempo più tremendo e rio* (adespoto) (c. 108v); XIV) «Motti da recitarsi in questo frà tempo dell'opera a ciascheduno de nominati» (cc. 109r-110v); XV) son. *Giovane illustre, l'alma effigie è questa* (adespoto) (cc. 111r e 113v); XVI) son. *Poiché dell'ima fossa fumigante* (adespoto, ma redatto «per la statua di Pio Papa VI eretta nella città di Cesena» (c. 112r); XVII) son. *Se io vado alla Città bella mia Nice* (adespoto) (c. 114r); XVIII) son. *Sign.r di cui la genero-*

sa fonte (adespoto) (c. 115r); XIX) son. *Sacro Pastor, allo cui Santo Zelo* (adespoto) (c. 116v); XX) son. *Dietro la scorta de' tuoi chiari passi* di Eustachio Manfredi (c. 117r); XXI) son. *Là del Parnaso in su le cime altere* di Mutio Burinachi (c. 118r); XXII) son. *Sir che a randa te n'andi allo primiero* (adespoto) (c. 119r); XXIII) son. *Signor te vedo en sul patibol ficto* (adespoto) (c. 120r); XXIV) son. *Ninfe del Savio che seguite Amore* (adespoto) (c. 123r); XXV) son. *In campo armate, alle tue mura intorno* (adespoto) (c. 123v); XXVI) Versi vari tratti da tragedie di Pietro Metastasio (cc. 124r-130r); XXVII) *Nunc in forma dies illa* (adespoto «in lodem Domini Polioni») (c. 131r-v); XXVIII) son. *Non sfregiò mai la Nobiltà Latina* di Amadio da S. Ang. o in Vado (c. 132r); XXIX) son. *D'un settennio affannoso il di fatale* (adespoto «al Sign. Francesco Felini») (c. 133r); XXX) canz. *Or che a noi Carlotta riede* (adespota, ma redatta in occasione del ritorno della Duchessa di Sermoneta a Cesena) (cc. 134r-137v); XXXI) elegia adespota *Tristibus excolerem numeris tua funera maestus* (c. 138r); XXXII) son. *A Ninive fa Iddio l'alta Minaccia* (adespoto) (c. 140r); XXXIII) son. *Non stupisca se io vengo in Campidoglio* (adespoto) (c. 141r); XXXIV) chiribizzo *Io sono nel mio alpestre dormitorio* (adespoto) (c. 143r-v); XXXV) adesp. *Vix genus omne Deus vindex mortale sub undis* (cc. 144r-145r); XXXVI) son. *Mi fè grande chi puote; e grandi cose* (adespoto) (c. 145r); XXXVII) son. *Cor che di glorie avite i pregi ostenta* (adespoto) (c. 146r); XXXVIII) son. *Vincesti almo Pastor: già a te d'intorno* (adespoto) (c. 147r); XXXIX) Distico latino, di autore ignoto, in lode della città di Sarsina (c. 148r); XL) son. *La Parochia di Sala a Don Sacchetti* (adespoto) (c. 149r); XLI) ode adespota *Vix genus omne Deus vindex mortale sub undis* (cc. 150r-151r).

Ospita un sonetto di Molin: *Fatto son d'animal sacro e gentile* (c. 69r).

Bibliografia parziale: *Manoscritti Moreniana*: 275; *Coppetta Rime*: LXXXIX.

FN₁ = ms. Magl. VII 346, Biblioteca Nazionale Centrale

Cart., metà del sec. XVII, in 8°, I + 481 + I cc., più mani; legatura in membrana; provenienza: Marmi. Insieme con 345 costituisce uno zibaldone di iscrizioni, epigrammi, poesie latine e volgari e altri documenti raccolti da Girolamo della Sommaglia, cui si deve l'indice (cc. 2r-15v) datato al 15 febbraio 1611; ma i testi copiati da c. 472r in poi sono posteriori. Numerazione antica in alto a destra; numerazione a lapis moderna in basso a sinistra. Tra gli autori dei testi poetici troviamo Francesco Maria Molza, Benedetto Varchi, Giulio Camillo, Iacobo Sannazaro, Luigi Alamanni, Lasca, Laura Battiferri, Giovan Battista Strozzi, Giovan Battista Strozzi il Giovane, Mario Colonna, Annibale Caro, Gabriele Fiamma, Battista Guarini, Torquato Tasso, Benvenuto Cellini, Francesco Coppetta dei Beccuti, tra le poesie adespote *Alma cortese* di Pietro Bembo e *Ahi come pronta e lieve* di Girolamo Molin.

Ospita, senza indicazioni autoriali, una canzone di Molin: *Ah come pronta e lieve* (cc. 253r-256v).

Bibliografia parziale: *IMBI*: XIII, 65; *Caro Rime*: 19; *Coppetta Rime*: LXXVI-LXX-

VII; Gambara *Rime*: 28; Guidiccioni *Rime*: XXVI; Molza *Rime*: 54 (con ulteriore bibliografia).

FN[†] = ms. Magl. VII 1184, Biblioteca Nazionale Centrale [Strozzi 4°, n. 762]

Cart., sec. XVI e XVII, mm. 222x155, rilegatura moderna in cartone morbido. Mani multiple. Composto da 375 cc. (essendo 47bis e 163bis), con numerazione antica (1-373) in alto a destra. Il codice è stato restaurato nel 1915. A c. II l'intestazione: «Poesie Toscane di Diversi Autori». Sono bianche le cc. 18v, 21r-v, 34r-36v, 43v-44v, 45v, 49r-v, 62v-63v, 66v-67v, 75r-76v, 83r-84v, 97v-98v, 112v-115v, 184v, 185v-186v, 194r-v, 201v, 202r-v, 203r-v, 219r-v, 221r-v, 226r-v, 227v, 234v-248v, 250v, 251v, 252v, 253v, 254v, 255v, 256v, 257v, 258v, 259v, 260v, 261v, 262v, 263v, 264v, 265v, 266v, 267v, 268v, 269r-v, 270r, 271v, 275r-v, 278r-279v, 280v-281v, 282v, 283v, 284v, 285r-v, 286v, 289r-290v, 292r-v, 293v, 294v, 295v, 296v-297r, 298v, 299v-300r-v, 301v, 302r-v, 319v-320v, 325r-326v, 330r-331v, 351v-352r, 355v-356v, 372r-373v. Mancante di note di possesso. Ospita componimenti di: Incerto (cc. 1r-5v), Agostino del Nero (cc. 6r-10v), Raffaello Gualterotti (cc. 11r-20v), Incerto (cc. 22r-33v), Incerto (cc. 37r-43v), Lorenzo Franceschi (cc. 45r-48v), Girolamo Bargagli (c. 50r), Ippolito Piccolomini (c. 51r), M. I. A. (c. 51v), Incerto (c. 52r), Virginio Iuramini (c. 52v), Alfonso Iapacci (c. 53r), Incerto (cc. 53v-55r), Bilisarro Bolgherini (c. 55v), Hercole Ebreo (c. 56r), Livia Placidi (c. 56v), Alfonso Iapacci (c. 57r), Scipion Bargagli (c. 57v), Girolamo Bargagli (c. 59r), Incerto (cc. 60r-62r), Incerto (cc. 64r-66v), Alessandro Sortini (cc. 68r-74v), Lorenzo Franceschi (cc. 77r-97v), Incerto (cc. 99r-186v), Cappello (cc. 187r-194v), Ascanio Pignatello (cc. 195r-201v), Cappello (cc. 203r-218v), Annibale Caro (c. 220r), Cappello (c. 220v), Cappello (cc. 222r-225v), Caro (cc. 227r-233v), Lorenzo Mauri (cc. 235r-236v), Domenichi (cc. 237r-238r), Incerto (cc. 239r-247v), Varchi (cc. 249r-250r), Caro (c. 251r), Vincenzio Martelli (c. 252r), Michelangelo Buonarroti (cc. 253r-255r), Domenico Gerardi (cc. 256r-258r), Lorenzo Mauri (cc. 261r-267r), Battista Strozzi (c. 268r), Laura Battiferra (cc. 270v-271r), Incerto (cc. 272r-274r), Michelangelo Buonarroti (c. 274v), Incerto (cc. 275r-355v), Bardo Segni (cc. 357r-363r), Incerto (cc. 363v-371v).

Sulla base della testimonianza di Mario Sterzi (cfr. STERZI 1907, pp. 147-150), il codice fiorentino ospitava nelle sue ultime carte la canzone *Ahi come pronta e leve*, oggi non più attestata, forse per asportazione di alcune carte.

Bibliografia parziale: Cappello *Rime*: 102; Della Casa *Rime* 1978, II: 11; SCARPA 1985: 5435.

FN₂ = ms. Magl. VII 1185, Biblioteca Nazionale Centrale [Strozzi 4°, n. 763]

Cart., secc. XVI-XVII, mm. 220x155, rilegatura moderna in cartone morbido (data-bile al settembre del 1915 per indicazione cronologica presente sul foglio di guardia posteriore). Mani multiple. Composto da cc. 390 (più due carte di guardia anteriori

e una posteriore, tutte non numerate), con numerazione moderna in alto a destra. Si segnala un errore di numerazione, per cui dopo c. 4 segue c. 4bis. Le cc. 249 e 260 sono un cartoncino colorato blu con diverse macchie probabilmente d'acqua. Sono bianche le cc. 9r-v, 44r-v, 67r-v, 77r-v, 80r-81v, 89r-v, 115r-117v, 147r-v, 152r-v, 188r-v, 197r-v, 214r-v, 232r-233v, 240r-241v, 246r-v, 258r-260v, 276r-278v, 287r-v, 302r-v, 319r-v, 326r-v, 334r-336v, 338r-v, 346r-347v, 354r-v, 373r-v, 386r-v. Sulla seconda carta di guardia anteriore si legge in corsivo il titolo «Poesie Toscane di Diversi Autori». Mancante di note di possesso. Ospita componimenti di: Torquato Tasso (cc. 1r-5v); Ferdinando da Gorizia (cc. 6r-8r); «Sonetti di Annibal Caro contr' il Castelventro» (cc. 10r-23v); Bernardo Verdi (cc. 24r-39v); Incerti (cc. 40r-63v); Laura Battiferra (cc. 64r-66v); Incerti (cc. 67r-132v); Benedetto Varchi (cc. 133r-140v); Gismondo Martelli (c. 141r); Bernardo Strozzi (c. 142r); Mons. Blasio (c. 143r); Flascha [sic.] (cc. 144r-145v); Incerti (cc. 146r-151v); Giovan Batt. Amalteo (cc. 153r-156v); Gio. Paolo Baldini (cc. 160r-187v); Incerti (cc. 189r-213v); Luigi Alamanni (cc. 215r-231v); Alessandro Piccolomini (cc. 236r-239v); Giulio Ariosto (cc. 240r-245v); Jaco. Sannazaro (cc. 247r-248v); Sellaro (cc. 250r-259v); Incerti (cc. 261r-210v); Luigi Alamanni (cc. 271r-277v); Francesco Luccari (c. 279r); Gio. Batt. Caro (cc. 280r-281v); Incerto (cc. 283r-285v); «Traduttione del Gio. Batt. Strozzi il Giovane d'un elegia di m. Piero da Barga» (cc. 288r-301v); Varchi (cc. 303r-304r); Simone della Volta (c. 304v); Lattanzio Benucci (c. 305r); Hercole Bentivoglio (c. 308r); Lud. Martelli (c. 308v); Muzio (c. 309r); Julio Camillo (cc. 309v-310v); Molza (c. 311r); Julio Camillo (c. 311v); Alessandro Arrighi (c. 312r); Benedetto Arrighi (cc. 312v-313r); Filippo Strozzi (cc. 313v-314v); Silvio Laurelio (c. 315r-v); Filippo Strozzi (cc. 316r-317r); Molza (c. 317v); Camillo da Montevarchi (c. 318r); Varchi (c. 318v); Incerto (cc. 320r-358v); Giovanni da Falgano (cc. 357v-359v); Incerto (cc. 361r-371r); Mellino (cc. 374r-385r); «Canzone | Nel battesimo | Del Gran Princ. | Di Toscana» (cc. 387r-390v).

Ospita una canzone «di M. Girolamo Molino»: *Ahi come pronta e leve* (cc. 157r-159v).

Bibliografia parziale: KRISTELLER I: 124; Bembo *Rime* II: 598; Caro *Rime*: 21-22; Guidiccioni *Rime*: XXVIII-XXIX (con tavola degli autori); Molza *Rime*: 61 (con ulteriore bibliografia).

FR = ms. 2866, Biblioteca Riccardiana

Cart., secc. XVI-XVII, mm. 205x135, legatura in pergamena rigida; sul dorso è presente la dicitura «Rime | varie | sec. XVI-XVII». In alto a destra sul foglio di guardia, in inchiostro rosso, è riportata la segnatura del manoscritto (2866). Mani multiple. Il codice è composto da [III] + 230 cc., con numerazione antica in inchiostro nell'angolo superiore destro e con numerazione moderna a stampiglio nell'angolo inferiore destro. Restano tracce di antiche numerazioni: cc. 4-79, trascritte dalla stessa mano, hanno una numerazione originale 1-76, cc. 81-105, parte di una serie

più ampia di carte, esemplate, con diversità di penne e di inchiostri, dalla stessa mano, sono numerate XXI-XXXIII, XXXVI-XXXVI. Bianche le cc. 1r-3r, 173r-v, 178v, 182v, 184v, 188r-189v, 193r-194v, 196r-v, 198v-229v. Il codice ospita una raccolta antologica di componimenti volgari del secolo XVI, la maggior parte dei quali adespoti. Raccoglie rime di: Ottavio Rinuccini, Giovan Battista Strozzi, Lorenzo Franceschi, Agnolo Capponi, Alessandro Guerino, Guidobaldo Bonarelli del Monte, Torquato Tasso, Marmitta, Della Casa, Venier, Claudio Tolomei, Virginia Salvi, Nicolò Amanio e degli Accademici Intronati (Il Deserto, lo Scacciato).

Di Molin ospita, senza indicazioni autoriali, la «canzon alla Città di Venezia» *Vergine bella nata in mezo l'acque* (cc. 121v-126r). Il fascicolo contenente il componimento di Molin presenta una pronunciata piegatura verticale in quattro. Il testo di Molin, trascritto in un fascicolo dalla pronunciata piegatura verticale in quattro, è trascritto fra le rime di alcuni Accademici Intronati ovvero dello Scacciato (Marcantonio Cinuzzi) *Spiriti gentili e di virtuti accesi* «per gli huomini da bene rimasti in Siena a gli otto di feb.^o 1545», alle cc. 119r-121r, e del Deserto (Antonio Barozzo) *Qui dove già pien di sospiri e pianti* «Stanze del Deserto Intronato», alle cc. 126v-128r. Non abbiamo notizie circa un'eventuale partecipazione da parte di Molin all'Accademia senese; pertanto, questo accostamento è forse da ritenersi casuale.

Bibliografia parziale: Venier *Rime*: XXV-XXVI.

MODENA

M = ms. α. T. 5. 13 (769), Biblioteca Estense Universitaria

Cart., sec. XVII, mm. 255x185, legatura moderna in pelle marocchina rigida, con decorazioni in oro; sul dorso è riportata la segnatura. Unica mano, ma inchiostri differenti. Il codice è composto da cc. [I-IV] + [I'-II'], 201, [I''-IV'']; le cc. 1-201, nell'angolo superiore destro, presentano una doppia numerazione: una moderna a stampiglio (qui adottata) e una antica ad inchiostro. Bianche le cc. I-IV, I'-II'r, 1v, 57v-62v, 66v, 200v, 201v, I''r-IV''v. A c. II'v si attesta la dicitura, forse di mano posteriore, «Rime di diversi»; i fogli di guardia presentano il timbrino rettangolare della Biblioteca Estense «B. E.». Il codice, che conserva soprattutto componimenti di Torquato Tasso, raccoglie anche rime di Rodolfo Arlotti, Antonio Caetano, Battista Guarini, Annibale Pocaterra, Gio. Battista Marino, Angelino Bolognese, Bernardino Baldi, Sperone Speroni, Ferdinando Gonzaga, Muzio Manfredi, Orazio Ariosto, Filippo Alberti, Gio. Battista Stella, Antonio Querengo, Girolamo Molino, Giorgio Gradenigo, Celio Magno, Paoli (?) e d'incerti.

Ospita il sonetto di Molin *Con tal diletto amor rivolgo gli occhi* (c. 186r).

OXFORD

O = ms. Can. It. 61, Weston Library – Bodleian Libraries, University of Oxford

Cart., sec. XVI, mm. 180x125, rilegatura moderna in cartone rigido. La segnatura è

riportata, in lapis, sul foglio di guardia e a c. ir. Mani multiple: la principale di pieno Cinquecento, quella delle cc. 231-233 ascrivibile al XVII secolo. Composto da cc. 235 con numerazione moderna in lapis in alto a destra, queste sono precedute da altre quattro carte indicate con numerazione minuscola romana. Bianche le cc. iir-v, iiiv, ivv, 234r-v, 235r-v. Decorate con disegni le cc. 131r, 131v e 233r. Mancante di titolo unitario e note di possesso. Ospita: «LE OPERE VOLGARI | DI | MESSER | FRANCESCO PETRARCA | IN LAUDE | DI MADONNA | LAURA» (c. iiir), «SONETTI ET CANZONI | DI MESSER | FRANCESCO PETRARCA | IN VITA | DI MADONNA LAURA» (cc. ivr-131r), «SONETTI ET CANZONI | DI MESSER | FRANCESCO PETRARCA | IN MORTE | DI MADONNA LAURA» (cc. 131v-176v), «TRIOMPHI DI | MESSER | FRANCESCO | PETRARCHA.» (c. 176v), «DEL TRIOMPHO D'AMORE | CAPITOL...I.» (cc. 175r-178v), «TRIOMPHO DELLA | CASTITA.» (c. 178v), inc. *Quando ad un giogo et in un tempo quivi* (cc. 179r-183v), «DEL TRIOMPHO DELLA | MORTE CAPITOL. I.» (cc. 184r-188r), «DEL TRIOMPHO DELLA | MORTE CAPITOL. II.» (cc. 188v-193r), «DEL TRIOMPHO DELLA | FAMA CAPITOL. I.» (cc. 193v-196v), «DEL TRIOMPHO DELLA | FAMA CAPITOL. II.» (cc. 197r-200v), «DEL TRIOMPHO DELLA | FAMA CAPITOL. IJ.» (cc. 201r-203v), «TRIOMPHO DEL TEMPO.» (cc. 204r-207r), «TRIOMPHO DELLA DIVINITA» (cc. 207v-210v), «Canzone di Ms. Giacomo Sannazaro» (cc. 211r-213v), Canzone [di Sannazaro] (cc. 213v-214v), son. [di Anonimo] inc. *Da poi che Carlo e 'l Re di tanti sdegni exp. Al dispetto del giotto di Cupido* (c. 214v), cap. di Cesare Ponte «Al S.^{or} Giulio Claro.» inc. *Signor mio claro senza ch'io lo scriva exp. E vada in chiasso il Falcone, e 'l laghetto* (cc. 215r-217v), son. di Cesare Ponte «Al Signor Annibale Caro» inc. *Signor Caro a ogni un car, a me piu caro exp. Vostri, è de vostri alti Signor Farnesi* (c. 218r), son. «del Medesimo» «Al Medesimo» inc. *A ben che morte Signor Caro sia exp. Per servir gl'alti Signor vostri e vui* (c. 218v), son. di Annibale Caro inc. *Giunta, o vicina è l' hora, e l' humana vita exp. Quanto havete d'Amor, e di pietate* (c. 219r), son. di Coppetta inc. *Locar sopra gl'abissi, i fondamenti exp. Dicalo il verbo tuo, che sol l'intese* (c. 219v), sest. [di Sannazaro] inc. *Come notturno uccel nemico al sole exp. Prima ch'en queste piagge io prenda sonno* (cc. 220r-221r), son. [di Anonimo] inc. *Stran'è pur la mia vita, è strana sorte exp. Però tu può ch'il sai quietarmi il cuore* (c. 221r), son. [di Anonimo] inc. *Qual nuova legge di natura vuole exp. Quando dirai non son più quel ch'io era* (c. 221v), sest. Doppia [di Sannazaro] inc. *Chi vuol udire i miei sospiri in rime exp. Canto con la mia canna hor versi, hor rime* (cc. 222r-223v), cap. di Cesare Ponte «Al Signor Annibale Caro» inc. *L'altr'hier hebbi una vostra che mi porse exp. Anchor chel deste per per guatero a un coco* (cc. 224r-225v), cap. di Cesare Ponte «Al Signor Giulio Claro» inc. *Alora di morte che crede al demonio exp. Che quel giorno ne dia chiaro, e sereno* (cc. 226r-228r), cap. di Cesare Ponte «Al medesimo» inc. *Hammi detto Astarotte, che voi sete exp. Et io preparero l'albergo e 'l vino* (cc. 228v-230r), son. [di Annibal Caro] inc. *In mortal don(n)a angelica bellezza exp. Son di mia libertà dolci tiranni* (c. 230v), di [Gi-

rolamo Molin] ball. inc. *Amor chi m'assicura* exp. *Poi lieto ne morrò seco in battaglia* e di [Girolamo Molin] madr. inc. *Tu mi piagasti a morte* exp. *Però che co(n) pietà fede s'abbraccia* (c. 231r), son. [di Anonimo] inc. *S'Amore è un putto, e dove son tant'anni?* exp. *Dappo che la governa e regge un putto?* (c. 231v), cap. [di Anonimo] inc. *Hor che mi desta d'amoroso foco* exp. *Mai morte mutera mia mente, i grido* (c. 232r-v), son. [di Anonimo] inc. *Se noi di tanto Amore Amor congionge* exp. *Scriva la mano, ce dia pace, et diletto* (c. 233v).

Ospita una ballata minore e un madrigale di Molin: *Amor chi m'assicura* e *Tu mi piagasti a morte* (entrambi a c. 231r). Si noti che i testi di Molin, insieme ai componimenti delle cc. 231v-232v, presentano una grafia diversa rispetto a quella attestata nelle carte precedenti (e che è identificata qui con B). Questa è forse da ricondurre al XVII secolo, motivo per cui si può pensare che questi ultimi testi avessero una funzione di riempimento di carte in precedenza bianche. I componimenti conclusivi infatti costituiscono un duerno che pare compilato separatamente rispetto all'allestimento del codice, come lascia sospettare la presenza della parola «Fine» a c. 233r, di mano B, a cui segue invece, a c. 233v, un sonetto (pare) di mano A.

NAPOLI

N = ms. XIII C 64, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III

Cart., datato 1632, mm. 105x75, legatura moderna in cartone rivestito di pergamena; sul dorso è riportata, tramite cartesino incollato, la segnatura e la dicitura «poesie | volgari| II | Crescenti». Il codice è tutto di mano di Luigi Crescente (Napoli 1560 – 1656) e contiene una «*Scelta di Sonetti | da molti Auttori | Antichi, et moderni. | Divisa in tre parti. | La prima è delli Spirituali | La desconda de' Lugubri | et la terza di sonetti | in varii soggetti | honesti*» (c. [6r]); manca, però, la terza parte. Il codice è composto da cc. 237. La moderna numerazione, a lapis, è riportata nell'angolo inferiore destro (ma esiste traccia anche di un'antica numerazione ad inchiostro, nell'angolo superiore destro). Bianche le cc. 1-5, 6v, 7v, 10v, 114r-v, 230r-237v. Alle cc. 8r-10r e 116r-118v sono conservate le Tavole degli Autori, divisi in ordine alfabetico. Nella prima parte ospita rime di: Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Giovanni Della Casa, Antonio Minturno, Gio. Guidiccioni, Francesco Maria Molza, Annibale Caro, Giacomo Marmitta, Giacomo Cencio, Francesco Coppetta, Lodovico Dolce, Bartolomeo Ferrini, Vittoria Colonna, Torquato Tasso, Battista Guarini, Celio Magno, Bernardino Rota, Ascanio Pignatello, Marcello Macedonio, Gabriele Fiamma, P. Franc. De Trivigi, Angelo Grillo, Arcangelo Spina, Grisostomo Talenti, Maurizio Moro, Agostino Manni, Gio. Battista da Perugia, Ansaldo Cebà, Ridolfo Capeggi, Giuliano Gosellini, Antonio Ongaro, Camillo Pellegrino, Gio. Battista Attendolo, Luigi Groto, Gio. Battista Marino, Antonio Bruni, Gio. Maria Vanti, Baldassarre Bonifacio, Cesare Rinaldi, Tommaso Stigliani, Marc'Antonio Cataldi, Hercole Udine, Muzio Manfredi, Filippo Alberti, Giovanni Capponi, Marino Nori, Carlo Nori,

Accademico Sereno, Marcello Giovannetti, Donato Antonio Cito. Nella seconda parte ospita rime di: Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Giovanni Della Casa, Gio. Guidiccioni, Francesco Maria Molza, Annibale Caro, Giacomo Cencio, Domenico Venier, Giacomo Marmitta, Bernardino Tomitano, Bernardo Cappello, Francesco Coppetta, Luigi Tansillo, Lodovico Paterno, Benedetto Varchi, Luca Contile, Lelio Capilupi, Gio. Paolo Amanio, Fortunio Spira, Tommaso Spica, Alessandro Flaminio, Felice Gualtiero, Petronio Barbati, Gandolfo Porrino, Cavalier Armodio, Gio. Battista Amalteo, Lodovico Dolce, Angelo Di Costanzo, Girolamo Molino, Camillo Besalio, Girolamo Fenarolo, Ansaldo Cebà, Girolamo Querini, Stefano Guazzo, Cavalier Guarnello, Bartolomeo de' Rossi, Antonio Quarenghi, Ottavio de' Rossi, Gherardo Borgagni, Giuliano Goselini, Torquato Tasso, Gio. Battista Guarini, Celio Magno, Bartolomeo Ferrini, Ascanio Pignatello, Marcello Macedonio, Camillo Pellegrino, Gio. Batt. Attendolo, Antonio Ongaro, Ridolfo Campeggi, Gio. Fra. Peranda, Berardino Rota, Gio. Battista Marino, Gio. Maria Vanti, Baldassarre Bonifacio, Cesare Rinaldi, Tommaso Stigliani, Agostino Nardi, Gio. Battista da Perugia, Antonio Bruni, Giovan Capponi, Donato Antonio Cito, Luigi Groto.

Di Molin sono conservati nove sonetti: *Qual duol mai pareggiar potrà l'avarò* (c. 171r); *Mentre co(n) l'opre tue purgate, e rare* (c. 171v), *Se per nulla gradir le po(m)pe, e i fasti* (c. 172r), *Corta strada à salir donde scendesti* (c. 172v), *Chi vide mai fuggir di stretta gabbia* (c. 173r); *La bella don(n)a, à cui donaste il core* (c. 173v); *Nel bel mattin di l'età sua fiorita* (c. 174r); *Padre già di sì rara, e nobil figlia* (c. 174v); *Che chiaro suon, che gloriosa tromba* (c. 175r).

NG = ms. 28.1.2, Biblioteca Statale Oratoriana dei Girolamini

Cart., datato 1624, mm. 145x100, legatura moderna in cartone rivestito di pergamena; sul dorso è riportata, tramite cartesino incollato, la segnatura. Provenienza: Primitivo Fondo Filippino (segnatura precedente: «Pil. X, n.° I-III»). Il codice è tutto di mano di Luigi Crescente (Napoli 1560 - 1656) e contiene la *Prima parte* della raccolta da lui compilata *Fiori di rime spirituali, morali, lugubri e in altri varii soggetti honesti*, in quattro parti catalogate erroneamente in tomi tre nella vecchia segnatura (mms. 28.1.3, 28.1.4 e 28.1.5). Il codice è composto da cc. [1] XXII (ma tra c. II e c. III è inserito un frammento di una carta contenente un titolo, numerato anch'esso III), [1'] 1-408 (ma dopo c. 244 sono inserite 6 carte n.n. di mm. 125 x 90 contenenti sonetti di Berardino Rota), più due guardie in principio e due in fine. La numerazione, ad inchiostro, è riportata nell'angolo superiore destro, con doppia numerazione moderna a matita alle cc. I-XXII, in seguito allo spostamento delle originarie cc. XIII-XIV dopo la c. [1]r per errore del legatore ingannato dal fatto che la c. XIII (ora I) contiene una breve premessa. Bianche le cc. [1]v, IIIr-v, IIIv, XVIIr-v, XIXv, XXIIv, [1']. A c. [1]r, si legge il frontespizio, in corsivo: «Fiori di Rime | Spirituali, Morali, Lugubri, | et in altri varii soggetti honesti. | Da diversi ecc.^{ti} Auttori | Antichi, et mo-

dermi. | Parte Prima | Consistente in Sonetti, | Con una tavola de' nomi degli | Autori, et numero de' sonetti | di ciascuno; et un'altra d'alcune Preposte, et Rispo=ste, sparse ne' luoghi | loro, | 1624, | [linea] | Luigi Crescente.»; di altra mano: «Biblioth. Congregat. | Oratorij Neapol.».

A c. [1]v Crescente riporta la premessa: «Il Ruscelli, et altri, hanno fatto varie scelte di Rime, et in particolare de gli Autori Antichi; e tutti sono stati inchinati a ponervi la maggior parte delle profane; et havendone io vedute di esse scelte molti volumi, entrai in desiderio di farne una a mio gusto, laonde incominciai a cavarne quantità di sonetti, et altre Poesie delle Spirtuali et in altri varii, et honesti soggetti: e così parimente dalli propri libri di quei che li hanno composti, che me ne son capitati moltissimi nelle mani». Segue la tavola delle poesie, scandite per volume, e degli autori (cc. 1r-xxiir). Il primo libro ospita rime attribuite a Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Giovanni Della Casa, Giovanni Guidiccioni, Vittoria Colonna, Francesco Maria Molza, Domenico Venier, Giacomo Cenci, Giacomo Marmitta, Luca Contile, Benedetto Varchi, Annibal Caro, Bernardo Cappello, Francesco Beccuti, Luigi Tansillo, Luigi Alamanni, Lodovico Dolce, Lodovico Paterno, Ercole Bentivoglio, Lelio Capilupi, Camillo Besalio, Tomaso Castellani, Felice Gualterio, Celio Magno, Bartolomeo Ferrini, Gandolfo Porrino, Fortunio Spira, Giovan Battista Amalteo, Anton Francesco Raineri, Torquato Tasso, Battista Guarini, Gherardo Borgogni, Stefano Guazzo, Giulio Camillo, Angelo Di Costanzo, Ascanio Pignatelli, Marcello Macedonio, Berardino Rota, Bernardino Daniello, Petronio Barbati, Giovan Battista Marino, Camillo Pellegrino, Giovan Battista Amendolo, Gabriele Fiamma, Angelo Grillo, mons. Porfirio, Antonio Querenghi, Giuseppe Salomoni, Donato Antonio Cito, Tomaso Stigliani, Girolamo Preti, Francesco Della Valle, Arcangelo Spina, Agostino Nardi, Agostino Manni, Grisostomo Talenti, Ercole Udine, Marino Nori, Andrea Santa Maria, Giovanni Capponi, Vincenzo Giusti, Carlo Noci, Muzio Manfredi, Filippo Alberti, Marco Antonio Cataldi, Sereno Accademico, Luigi Groto, Girolamo Molino, Cristoforo Castelletti, Lelio Guidiccioni, Giovan Francesco Maia Materdona.

Ospita ventitré sonetti di Molin: *Padre del Ciel, se pur da te sbandita* (c. 369r), *Fammi, Sign.r del Ciel, benche sia veglio* (c. 369r-v), *Mentre l'horribil tro(m)ba i(n) Ciel risuona* (cc. 369v-370r), *Monte di vero gaudio, onde deriva* (c. 370r), *Quella virtù, che per divin consiglio* (c. 370v), *Quel che già fosti, o Roma, alta se(m)bia(n)za* (cc. 370v-371r), *Tempra homai 'l duol dopo si lu(n)go affan(n)o* (c. 371r-v), *Amor, che nel bel viso di costei* (c. 371v), *Pia(n)gea cantando i gravi suoi tormenti* (c. 372r), *L'aura soave, e l'acqua fresca, e viva* (c. 372r-v), *Chi mi vedesse in questa valle ombrosa* (cc. 372v-373r), *Morto il gran Bembo, al suo Colle natio* (c. 373r), *Qual duol mai pareggiar potrà l'avarro* (c. 373v), *Morte contra il buon Molza havea già teso* (c. 373v), *Mentre con l'opre tue purgate, e rare* (c. 374r-v), *Se per nulla gradir le pompe, e i fasti* (c. 374v), *Queste del mio dolor voci supreme* (c. 375r), *Corta strada à salir donde scendesti* (c. 375r-v), *Chi vide mai fuggir di stretta gabbia* (cc. 375v-376r), *La bella donna, à cui donaste il core* (c.

376r), *Nel bel matin de l'età sua fiorita* (c. 376v), *Padre già di sì rara, e nobil figlia* (cc. 376v-377r) e *Che chiaro suon, che gloriosa tromba* (c. 377r-v).

Bibliografia parziale: MANDARINI *I codici*: 152-153; ALBONICO 2016: 198; Bandedello *Rime*: 323-324; Bembo *Rime*: CII-CIII; Molza *Rime*: 122-123 (con ulteriore bibliografia); Rota *Rime*: 658; Tansillo *Rime* I: 66.

PERUGIA

PG = ms. H 41, Biblioteca Comunale Augusta

Cart., sec. XVII, mm. 140x200, rilegatura in pergamena morbida. Il dorso presenta una decorazione tipica a inchiostro databile alla fine del XVI-inizio XVII secolo, probabilmente riconducibile alla donazione di Prospero Podiani. Composto da cc. 268, con doppia numerazione in alto a destra, quella antica in inchiostro scuro, quella moderna in lapis (si è qui adottata la seconda). Unica mano, con l'eccezione di c. 218r di mano differente. Di mano ottocentesca, a c. 1r, è l'indicazione «Rime di Curzio Gonzaga ad altri». Mancano note di possesso. Bianche le cc. 48v, 84v, 201r, 203r, 206r, 201r, 219v, 224r, 226r, 228r, 255r. Il manoscritto ospita principalmente le *Rime* di Curzio Gonzaga, seguite da molteplici sonetti di corrispondenza firmati da: Giraldo Cinzio (c. 197r), Luigi Tansillo (cc. 198r e 199r), Laura Battiferri (c. 200r), Bernardino Rota (c. 202r), Muzio Iustinopolitano (c. 204r), Benedetto Varchi (c. 205r), Gian Battista Pigna (c. 207r), Luca Contile (c. 208r), Gio. Paolo d'Acquino (c. 212r), Nicolò Massucci (cc. 213r e 241r), Cesare Carafa (c. 215r), Rinaldo Corso (c. 216v), Cieco d'Adria (c. 218r), Gabriello Piercivalle (c. 218v), Gio. Battista Giraldo Cinzio (c. 222v), Bartolomeo Porcia (c. 224v), Gian Battista Amalteo (c. 226v), Gian Mario Verderotti [sic] (c. 228v), Lelio Capilupi (c. 264r), Muzio Iustinopolitano (c. 264v), Mons. Capilupi (c. 265r), Fiammetta Soderini (cc. 265v e 267v), Lucrezia Marcelli (c. 266r), Diomede Borghese (cc. 266v-267r), Torquato Tasso (c. 268r), Felice Gualtieri (c. 268v).

A c. 210v è conservato il sonetto di Gonzaga *Del novo Alcide a i fatti alti et egregi* rivolto a Molin. La risposta del poeta veneziano è conservata nella carta successiva: *S'i potess'io con novi privilegi* (c. 211r).

Bibliografia parziale: Gonzaga *Rime*: xxxiv-xxxv; Rota *Rime*: 653; Tansillo *Rime* I: 64.

PESARO

P e P₁ = Fogli sciolti in un esemplare della *Gerusalemme liberata* della Biblioteca Oliveriana di Pesaro

Incollato sul *recto* di una pagina di risguardia di un esemplare della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (Ferrara, [presso Vittorio Baldini], 1581), è conservato un foglio cartaceo (P), con trascrizione manoscritta del sonetto *Quando penso, Signor, a l'infinito*, privo di indicazioni autoriali o cronologiche. All'interno della stessa stam-

pa, il medesimo componimento è tramandato anche in un foglio sciolto di mano ottocentesca (P₁), come si ricava da esplicita indicazione paratestuale: «Questa copia è di carattere del Conte Giuseppe | Mamiani della Rovere, morto in Pesaro all'11 Xbre 1847». L'esemplare in questione ha collocazione B 16 - 06 - 26.

Bibliografia parziale: CARETTI 1944: 161-172.

SIENA

s = ms. H. X. 18, Biblioteca Comunale degli Intronati

Cart., seconda metà del sec. XVI, mm. 202x130, legatura in pergamena floscia; sul dorso è presente la dicitura «SONETTI DI DIVERSI | SPIRITUALI» e vi sono molteplici tracce di segnature precedenti (“44”; “27H”; “52”; “SIO046”). Una mano prevalente; una seconda firma invece interventi per lo più integrativi, aggiungendo componimenti in alcune carte lasciate bianche, e correttivi. Il codice è composto da cc. 557, con numerazione coeva nell'angolo superiore destro, spesso assente nelle carte bianche e con ripetute imprecisioni: per es. ripete le cc. 49, 260, 336, 400, 520; saltano le cc. 138, 372, 458, 522, 525. A c. [1]r: «Sonetti di Diversi» e, d'altra mano, «Vedi in ultimo l'Indice degl' | autori dei varj Sonetti», «Sono Carte 554». Indice moderno alle cc. 542r-546v. Bianche le cc. 4r-v, 6v-9v, 16r-17v, 34r-41v, 51r-54v, 57v-61v, 66r-71v, 79r-81v, 109r-125v, 128v-132, 135v-137v, 148r-155v, 157r-159v, 168v, 193r-194v, 200r-202v, 208r-210v, 216r-217v, 219v-220v, 227v-228v, 230r-v, 232v, 239r-v, 241r-242v, 244r-246v, 273v, 328v, 321v-327v, 328v, 334, 336r-337v, 338v, 356v-357v, 358v, 371r-371bis v, 372v, 387v, 392r-393v, 404v-406v, 413v-418v, 425v-428v, 432r-v, 433v-436v, 442r-v, 444v, 448r-454v, 461r-462v, 466r-468v, 470r-475v, 494v-500v, 509r-v, 514r-v, 522r-523v, 528r-531v, 533v, 537r-541v, 547r-554v. Ospita circa 800 rime, ripartite per argomento, di: Giuseppe Nozzolini, Lodovico Agionti, Carlo Zancaruolo, Cesare Gallo, Girolamo Fenaruolo, Antonio Mezzabarba, Luca Contile, Pietro Vasari, Lodovico Dolce, Vittoria Colonna, Girolamo Malipiero, Landolfo Pighini, Gio. Corso, Paolo Riccomani, Claudio Tolomei, Sellaio, Baldassarre Stampa, Berardino Rota, Isabella di Morra, Benedetto Guidi, Apollonio Filarete, Cesare Gallo, Giovan Giacomo del Pero, Fabio Ghinocci, [Giovanni] Guidiccioni, Intronato, Francesco Maria Molza, Domenico Venier, Matteo Romani Borghese, Anton Giacomo Corso, Giovan Maria Bagnai dal Borgo, Giulio Avogaro, Conte de la Massetta, Vincenzo Menni, Antonio Lalata, Andrea Navagero, Coppetta, Francesco Beccuti, Tommaso Castellani, Luigi Alamanni, Mutio Iustinopolitano, Andrea Cenci, Fabio Marietti, Giacomo Cenci, Girolamo Malipiero, Piccolomini, Bartolomeo Ghinucci, Benedetto Varchi, Giuseppe Nozzolini, Giovan Battista Giovan Battista Cattani, Cosimo Pacinelli, Niccolò Amanio, Alessandro Piccolomini, Niccolò Martelli, Fabio de' Bardi, Tommaso Castellani, Benedetto Guidi, Cieco da Forlì, Girolamo Troiano, Ferrante Carafa, Girolamo Stellano, Arato da Castiglioni, Giovanni Anghiarini, Girolamo Mazzoni, Paolo del Rosso, Bernar-

dino Boccarini, Giorgio Merlo, Lodovico Aggiunti, Cesare Caracciolo, Girolamo Parabosco, Pompeo Bernardini, Giovan Francesco Bini, Bartolomeo Camisciotto, Claudio Tolomei, Sellaio, Pier Paolo Riccomani, Veronica Gambarà, Iacopo Marmitta, Benadio, Giacomo Benalio, Francesco Capodilista, [Francesco] Petrarca, Paolo Crivello, Niccolò Biliotti, Laura Battiferra, Cosimo Pacinelli, Bonaventura Gonzaga, Annibal Caro, Luigi Tansillo, Lodovico Domenichi, Leonardo Maurizio, Francesco Citraro, Petronio Barbati, Marchese del Vasto (= Alfonso d'Avalos), Niccolò Macropio, Lelio Capilupi, Antonio Girardi, Raffaello Gualtieri, [Pietro] Bembo, Giovan Maria della Valle, Fabio Galeota, Pietro Barignano, Bernardo Segni, Celio Magno, Lodovico Novello, Giovan Mario Verdizzotti, Michelangelo Buonarroti, Giorgio Merlo, Giulio Poggio, Giovan Battista Amalteo, Dionigi Atanagi, Giuseppe Betussi, Dolce Gacciola, Rinaldo Corso, Alessandro Flaminio, Latino Giovenale, Tommaso Spica, Marco Venier, Conte di Montedoglio, Alessandro Magno, [Iacopo] Sannazaro, Scipione Della Croce, Giovanni Campana, Pietro Stufa, Vincenzo Martelli, Remigio Fiorentino, Giovan Giorgio Trissino, Bernardino Tomitano, Ercole Bentivoglio, Vespasiano Martinengo, Nicola Manuali, Domizio Marini, Fabio Ottinello, Bernardino Daniello, Anton Francesco Raineri, Annibale Briganti, Ludovico Usper, Girolamo Zoppio, Fausta Tacita, Giovanni Alfonso Mantegna, Francesco Nevizzano, Giorgio Gradenigo, Bernardo Cappello, Giuseppe Leggiadro, Sperone Speroni, Leonardo Salviati, Pietro Mirteo, Bernardo Tasso, Lorenzo de' Medici, Trifon Gabriele, Pietro Gradenigo, Angelo di Costanzo, Lucio Oradini, Vincenzo Molini [in realtà Girolamo Molin], Mario Podiani. Alcune rime sono adespite. Le ripartizioni tematiche sono le seguenti: «Lode al salvator nostro» (c. 29r); «Sopra il sacramento» (c. 69r); «Captatione di se stesso» (c. 232r); «Lode de la tomba» (c. 328r); «In morte di diversi» (c. 337r); «Del desiderio di morire ovvero disprezzo della morte» (c. 358r); «Esortazioni» (c. 372r).

Ospita la canzone di Molin *Hai come pronta, et lieve* (cc. 524r-527r), erroneamente assegnata al «Magn. c.^o m. Vinc.^o Molini». Il componimento è preceduto dalla nota paratestuale «Sopra 'l volar del tempo».

Bibliografia parziale: KRISTELLER II: 155; Bandello *Rime*: 325; BIANCO 1997: 78; Cappello *Rime*: 118-119; Castiglione – Gonzaga *Rime*: XCVII; Molza *Rime*: 99 (con ulteriore bibliografia); SCARPA 1985: 535, 538, 548-549.

VENEZIA

v₁ = ms. Marc. It. IX, 174 (= 6283), Biblioteca Nazionale Marciana

Cart., seconda metà del sec. XVI (posteriore al 1576), mm. 305x203, rilegatura moderna in cartone rigido. Mani multiple. Composto da 475 cc., con numerazione araba in lapis in alto a destra. Bianche le cc. 4, 58v, 75r, 156v, 162r, 213, 252v, 314v, 444, 447v-449v, 451r-452v, 453v, 455, 457-458, 459v, 460v-461v, 463v, 464v, 466v, 467v, 468v, 471v, 473v-474v, 475v-476. Tra le cc. 2r-3v è conservato l'indice alfa-

betico degli autori (completo); tra le cc. 445r-475r è conservata una tavola manoscritta delle rime disposte secondo l'ordine alfabetico dell'incipit (si ferma alla lettera *t*). A c. 479v si legge la firma di Giovanni Quirini. Varie poesie sono cancellate. Le cc. 88r-90r, 97r-100v e 300r-313v sono fogli autografi di Camillo Zuccati, contenenti lettere e versi. Ospita rime, in ordine di apparizione, di: Madrigali del M. (c. 5r-v), Cieco d'Adria (c. 6r), Querini (cc. 6r-14r), *Canzonetta d'incerto nelle nozze d'Alfonso di Ferrara* (c. 14v), *Canzone del Veniero sopra la peste del 1576* (c. 15r-16v), *Napolitana* (cc. 16v-17r), *Capitolo ad amico* (c. 17v), *Canzonetta di [Incerto] al Re di Franza* (c. 17v), *Dialogo* (c. 18r), *Marzia* (c. 18v), *Canzonetta di Nicolo Bisano* (c. 18v), [Rime di Incerto] (cc. 19r-20v), Querini (cc. 21r-23r), Cieco d'Adria (cc. 23r-26v), *Capitolo [di Groto?]* (c. 27r-v), *Canzone in morte di uno [di Groto?]* (c. 28r), *Capitolo sopra la bellezza del petto della sua donna* (c. 28v), [Rime di Incerto] (cc. 29v-36v), Guido Casoni (cc. 37r-40r), *Stanze del Quarengo e ottave amorose* (cc. 40v-48v), [ottave cancellate] (cc. 49r-52r), [Rime di Incerto] (cc. 52v-56v), Guido Casoni (cc. 57r-58r), *capitoli [di Incerto]* (cc. 59r-60v), *Nella imagine di Amore* (c. 61r-v), Guido Casoni (cc. 62r-74v e 75v-77r), Isabella Andreini (c. 77v-78v), *Epi grammata* (c. 79r-v), Amalteo (c. 80r-v), Gio. dell'Anguillara (c. 81v), [rime cancellate] (cc. 82r-83v), [rime di Incerto] (cc. 84r-112v), Sperone (cc. 113r-114v), Caro (cc. 115r-116r), [di incerto] (cc. 116v), Gio. Maria Avanzo (cc. 117r-118r), Priuli (cc. 118r-119r), Corner (c. 119r-124r), [rime cancellate] (c. 124v), Angelo Gabriele (cc. 125r-126r), *Sonetti quattro d'una lingua maldicente* (cc. 126v-127r), [Rime di Incerto] (cc. 127v-144v), *Stanze del Quirino* (cc. 145r-149v), [Rime di Incerto] (cc. 150r-151v), Tansillo (cc. 152r-156r), *Rime degli Accademici Olimipici* (cc. 157r-161v), [Rime di Incerto] (c. 162v-168v), Marco Querini (cc. 169r-170r), *Sonetti in morte d'una* (cc. 170v-171r), [Rime di Incerto] (c. 171v), Fracastoro (c. 172r), Mezzabarba (c. 172r-v), [Rime di Incerto] (cc. 173r-174r), Giacomo Badoero (c. 174v), Venier (c. 175r), Celio Magno (c. 175r), Venier (c. 175v-176v), Luigi Tansillo (c. 176v), [Rime di Incerto] (cc. 177r-179r), Guidiccioni (cc. 179v-181r), Vida (c. 181v), [Rime di Incerto] (cc. 182r-189v), Celio Magno (c. 189v), [Rime di Incerto] (cc. 190r-191r), Giustinian (cc. 191v-192r), Cieco d'Adria (c. 192v), [Rime di Incerto] (cc. 193r-194r), Trissino (c. 194v), Malombra (c. 195r), [Rime di Incerto] (cc. 195v-198r), Orazio Toscanella (cc. 198v-200r), [Rime di Incerto] (cc. 200v-203r), Caro (c. 203v), Casa (c. 203v), [Rime di Incerto] (cc. 204r-207r), Magno (c. 207r-208r), [Rime di Incerto] (cc. 208v-212v e 214r-224r), Mirandola (c. 224r), [Rime di Incerto] (cc. 224v-234v), Badoer (cc. 236r-237v), Incerto (c. 237v), Malipiero (cc. 237v-239r), Gabrieli (c. 239v), [Rime di Incerto] (cc. 240r-242v), Magno (c. 243r), [Rime di Incerto] (cc. 243v-244v), Tiepolo (c. 244v), [Rime di Incerto] (cc. 244r-246r), Badoer (c. 246r), [Rime di Incerto] (cc. 247r-249v), Vettore Marin (c. 249v), Barbaro (c. 250r), Priuli (c. 250v), [Rime di Incerto] (cc. 251r-251v), Fabio Pusterla (c. 252r), Michiel (c. 252r), [Rime di Incerto] (cc. 253r-256v), *Per la morte di Maria Bragadina Badoera* (cc. 257r-260v),

[Rime di Incerto] (cc. 261r-295v), *Duello amoroso* (cc. 296r-297r), [Rime di Incerto] (cc. 297v-299r), *Rime del Signor Bernardino Rochi Veronese* (cc. 299r-299v), [Rime di Incerto] (cc. 300r-314r), Lucrezio Saravalle (c. 315r-v), [Rime di Incerto] (cc. 316r-321r), Coppetta (c. 321v), [Rime di Incerto] (cc. 322r-325v), *Contra le donne* (cc. 326r-327v), [Rime di Incerto] (cc. 327v-333v), Giulio Besalio (c. 334r), [Rime di Incerto] (cc. 334r-342v), *Capitolo del Sig. Quarengo al Baldi* (cc. 343r-344r), *Risposta del Baldi* (cc. 344v-345v), [Rime di Incerto] (cc. 346r-348r), Anguillara (cc. 348v-350r), [Rime di Incerto] (cc. 350v-352v), Tansillo (cc. 353r-355v), [Rime di Incerto] (cc. 356r-366v), *Contra quelli che si addottorano in legge* (cc. 367r-372r), Anguillara (c. 372r), Tansillo (cc. 372v-377v), [Rime di Incerto] (cc. 378r-388v), *Egloga pastorale* [di incerto] (cc. 389r-396v), Tansillo (cc. 397r-415v), *Capitolo spirituale di una monaca* (cc. 416r-417r), *Capitolo di incerto* (cc. 417r-418r), Querini (c. 418r), [Rime di Incerto] (cc. 418v-421r), Guido Casoni (cc. 421v-428v). Ha inizio un ciclo di sonetti spirituali (cc. 429r-444r), tra cui uno di Trifon Gabriele (c. 429r).

ospita il sonetto di Molin *Mira Signor, questa angioletta pura* (c. 191r).

Bibliografia parziale: Tansillo *Rime*: I: 68.

c = ms. Marc. It. IX, 272 (= 6645), Biblioteca Nazionale Marciana

Inserito in codice cartaceo composito, metà del sec. XVI, rilegatura moderna in cartone rigido. Oltre alle *Rime per Cinzia*, assembla C. Cantoni, *Le glorie della Padella. Sproposito ditirambico* (cc. 49v-56v); [Rime di diversi, tra cui G. Goselini, B. Malombra e Coppetta] (cc. 58r-70r); *Rime del Tasso* (cc. 71r-86v); *Canzone del Michiel Baroci* (cc. 89r-92v), un sonetto di Brocardo (c. 92v), un sonetto di Giovan Batti della Torre (c. 93r), un sonetto del Tasso (c. 93r); *Rime di M. Veniero* (cc. 99r-114r); *Rime di anonimi* (cc. 115r-151r), *Rime di Bruto Guarini* (cc. 154r-165r), *Salmi di Rinaldo Corso* (cc. 169r-171v), Salmo penitenziale (c. 173r-v), *Canzone di Magagnò in tel sposego della Signora Cillinia Dressena in lo signore Franc.o Bembo* (cc. 175v-179v), *In morte di Menon* [di Magagnò?] (c. 180r-v), *Rime di anonimo* (cc. 182r-185r e 183r-187r); *Canzone di G. B. Maganza recitata nell'Accademia Olimpica Vicentina* (1572) (cc. 190v-193v). Bianche le cc. 57r-v, 61v, 66v, 67v, 68v-69v, 70v, 85r-88v, 93v-98v, 100v, 102v, 107v, 110r, 112v-113v, 134v-136r, 151v-153v, 165v-168v, 172r-v, 174r-v, 175r, 181r-v, 185v, 187v-190r.

Il codice è composto da 193 carte totali con doppia numerazione, antica e moderna, in alto a destra (prime due carte non numerate). Il testimone delle *Rime per Cinzia* si struttura in due fascicoli, di carte differenti, costitutivi di un'antologia dal titolo *Rime di diversi in lode di Cintia Bracciaduro Garzadori vicentina*, articolata in due redazioni. Il primo manoscritto si configura come il collettore dei testi provenienti dai diversi antigrafici, con interventi mirati da parte del curatore; il secondo è una versione in pulito dei già testi selezionati.

Bibliografia parziale: ERSPAMER 1983b: 69; TOMASI 2011: 358-362.

- C₁

Cart., metà del sec. XVI, mm. 210x155, cc. 26, con doppia numerazione. Antica: prima carta non numerata, 1-23; 24-25 [25-26] non numerate. Moderna: prime due carte non numerate. Si riconosce un'unica mano, eccetto le cc. 12-13, e si registra un cambio di inchiostro nelle cc. 25-26, connotate da una scrittura meno precisa. La stessa mano dell'anonimo copista apporta anche correzioni ai testi, segnalando accanto al primo verso di ogni sonetto un numero che coincide con l'ordine di apparizione degli stessi testi nella seconda redazione. Manca il frontespizio. A c. 1r [numerazione antica] si legge "Una luna sopra il mare ½Dat motum at non accessum.". Nella prima raccolta confluiscono, in ordine di apparizione, componimenti di: Vettore Zilioli (c. 1r), Gian Mario Verdizzotti (cc. 5r e 8v), B. Malombra (cc. 5v-6r, 7r e 16v), Celio Magno (c. 9r), Marco Veniero (cc. 9v-10r), Paolo Paruta (cc. 10v-11v), Pietro Gradenigo (cc. 12r-13v), Alvise Lovisini (c. 14r), di Incerto (cc. 14v-16r, c. 17r-v), A. Bonagente (c. 18v-19r), Gio. Batt. Strozzi (cc. 19v-20v e 23v-24v), Giacomo Mocenico (c. 21r-22r), Marc. A. Mocenico (cc. 18r e 22v), Fena-rola (c. 23r), Hier. Molino (c. 25r).

Sono conservati otto sonetti di Molin: [erroneamente attribuiti a Vettore Zilioli]⁷ *Già degli anni maggior presso a quel segno* (c. 2v), *Tu pur scoprendo amor nove bellezze* (c. 3r), *Chi può non gradir quel ch'a gli occhi piace* (c. 3v), *S'a te pur piace amor di farmi anchora* (c. 4r), *Deh ferma il passo, et le mie voci ascolta* (c. 4v); [correttamente attribuito a Girolamo Molin, ma con nome cassato] *Se tutti i giorni miei cortesi, et chiari* (c. 7v); [attribuito erroneamente a Bartolomeo Malombra]⁸ *Mai ragionar d'amor non odo, ch'io* (c. 8r); [correttamente attribuito a Girolamo Molin] *Cinthia ben doppia è in voi la meraviglia* (c. 25r).

- C₂

Cart., metà del sec. XVI, mm. 216x158, cc. 24, con doppia numerazione: antica: 1-24; moderna: 25-47. Un'unica mano fino a c. 24r, con scrittura in pulito. Le cc. 21-24 costituiscono un duerno, di dimensioni ridotte (mm. 213x158), contenente quattro sonetti adespoti. La mano delle cc. 20-21 è la medesima dell'estensore del primo fascicolo, diversa invece è quella delle cc. 22r e 23r. Bianche le cc. 22v e 23v-24r.

7. Forse da identificare in Vettore Zilioli (Venezia 1469 - 1543), per il quale si veda DEGLI AGOSTINI *Notizie*, vol. II, pp. 607-610. Non sono chiare le ragioni di quest'errore.

8. Bartolomeo Malombra, di cui non sono noti gli estremi biografici, fiorì intorno al 1570 ca. Apprezzato da Francesco Sansovino, indicato come amico di Orsatto Giustinian e Celio Magno, Malombra fu autore delle *Stanze sopra l'incendio della Polvere e in lode di Vinegia* (s.l. e s.e., 1569), ma soprattutto del *Capitolo nel qual la santiss. Religion catholica è introdotta a favellar col christianiss. Potentissimo et Inuitiss. Henrico III gloriosissimo Re di Francia et di Polonia* (Venezia 1574) e delle *Lagrima della Maddalena* (Venezia 1582).

Ospita, in ordine di apparizione, sonetti di: Vettore Ziliolo (c. 1r), Gio. Mario Verdiggotti (cc. 1v-2r), Bartolomeo Malombra (c. 2v), Incerto autore (c. 3r-5r), Celio Magno (c. 5v), Marco Veniero (c. 6r-v), Paolo Paruta (c. 7r-8r), Pietro Gradenico (c. 8v-10r), Valerio Marcellini (cc. 10v-13r), Incerto autore (c. 13v), Anibale Bonagente (c. 14r-v), Incerto autore (c. 15r-17r), Giacomo Mocenigo (c. 17v-18v), Marc'Antonio Mocenigo (c. 19r-v), Girolamo Molino (c. 43r-v).

Sono conservati due sonetti correttamente attribuiti a Molin: *Già degli anni maggior presso a quel segno* (c. 43r) e *Deh ferma il passo, et le mie voci ascolta* (c. 43v).

v₃ = ms. Marc. It. IX, 307 (= 7564), Biblioteca Nazionale Marciana

Cart., una sola mano, metà del sec. XVI, mm. 155x106, rilegatura antica in pergamena floscia. Mano unica. Dopo il primo foglio di guardia, bianco, è stato inserito un foglio - di epoca successiva - contenente l'«Indice degli autori». Il codice è composto da 156[1] carte, delle quali le ultime 40 sono bianche (come anche c. 109r), con numerazione antica esatta in alto a destra. Il manoscritto ospita componimenti di: Gio. Giorgio Trissino (cc. 1r-2r), Bernardo Cappello (cc. 2v-5r e 6r-12v), Marchese del Vasto (c. 5v), Domenico Veniero (c. 13), Mons. Della Casa (cc. 14r-18r), *Stanze del Re.^{mo} Egidio Car.^{le} in risposta d'altre cinquanta del R.^{mo} Mons.^{or} Bembo* (cc. 18v-30r), Vincenzo Querini (cc. 30v-31v), Nicolò Tiepolo (c. 32r), Paolo Canale (cc. 32v-37v), Tommaso Giustinian (cc. 38r-48r), Veronica Gambarà (cc. 48v-49r), Girolamo Muzio (cc. 49v-66r), *Lo scacciato alla Gratia, Oda* (cc. 66v-67v), [di Anonimo] *a Licori* (c. 68), [di Anonimo] (cc. 69r-73r), Niccolò Amanio (cc. 73v-77v), Giambattista Amalteo (cc. 78r-84r), Cornelio Frangipane (cc. 84v-88v), Bernardo Zane (c. 96r), Lodovico Dolce (c. 96v), [canz. *Quel eterno pensier ch'ogn'altro sgombra*] (cc. 97r-99v), [rime di Anonimo] (cc. 104r-107r), Alessandro Piccolomini *Sopra il ritratto di Don Diego Mendozzo* (c. 107v), [rime di Anonimo, forse Piccolomini?] (c. 108r-v), [rime di Anonimo] (cc. 109v-115v). Alle cc. 89r-95v del ms. Marc. It. IX, 307 (= 7564) è conservata una sezione di sonetti adespoti (ma prevalentemente venieriani) dedicati alla morte di Bembo: *Lingua chi mille volte a voi di Marte* (c. 89r); [D. Venier] *Cadde il Bembo et cader seco fu visto* (c. 89v); *Come l'altro romor la gloria e 'l vanto* (c. 90r); [D. Venier] *Quella falce ch'atterra ogn'alma viva* (c. 90v); [D. Venier] *Dolce possente a raddolcir il pianto* (c. 91r); [D. Venier] *Tosto ch'udi che spento era 'l gran Bembo* (c. 91v); [D. Venier] *Ahi che tolto di vita un marmo serra* (c. 92r); [D. Venier] *Lagrimar ch'eran fiumi et sospir quanti* (c. 92v); [D. Venier] *Dunque ogni stil del glorioso et chiaro* (c. 93r); [D. Venier] *Scossa della mortal gravosa salma* (c. 93v); [D. Venier] *Se da questo mortal breve soggiorno* (c. 94r); [D. Venier] *Morto il Bembo la terra e 'l ciel s'aprio* (c. 94v) e *Trasse il Bembo morendo un sì profondo* (c. 95r). Alle cc. 100r-103v è conservato un ciclo epicedico in morte di Trifon Gabriele: D. Venier, *Chi nel dubo camin di questa vita* (c. 100r), Del medesimo, *Anima ch'a pensier leggiadri e casti* (c. 100v), Cesare Gallo, *Dunque perpetuo sonno ingombra et preme* (c. 101r),

Amalteo, *Pon dal ciel morte, ove un bel marmo serra* (c. 101v), Del medesimo, *Triumphal pompa al tuo seplocro intorno* (c. 102r), Del medesimo, *Triphon, cui solo dier le stelle a prova* (c. 102v), D. Venier, *Ahi chi mi rompi il sonno, chi mi priva* (c. 103r), Del medesimo, *Dove fuggi crudel, ahì che fuggendo* (c. 103v).

Ospita il sonetto di Molin *Morto è 'l gran Bembo ahì fato empio et amaro* (c. 95v), preceduto dalla didascalia «Di M. Hier. M. nella morte del Bembo».

Bibliografia parziale: KRISTELLER II: 277; ALBONICO 2016: 200-202; Bandello *Rime*: 327; Cappello *Rime*: 127; Gambara *Rime*: 25; SCARPA 1985: 536; Venier *Rime*: XXXIII.

v₄ = ms. Marc. It. IX, 492 (= 6297), Biblioteca Nazionale Marciana

Cart., seconda metà del sec. XVI, mm. 302x205, rilegatura moderna in cartone rigido e mezza pergamena. Unica mano, che in alcuni casi indica a margine con inchiostro rosso occasione, destinatario – meno spesso l'autore – delle rime. Sul dorso compare il titolo «Rime di diversi autori del secolo XVI» in lettere dorate su fondo rosso. Si susseguono un primo foglio di guardia e un secondo foglio, di mano e carta differente rispetto al manoscritto, in cui il nobile bresciano Simone Brancher annota l'elenco delle città visitate durante un proprio viaggio compiuto nel 1656. Il codice è composto da 247 carte con numerazione antica esatta in alto a destra. Tra le cc. 1r-10r è conservato un indice alfabetico dei componimenti della raccolta, avente inizio dalla lettera "I" (la prima parte è andata perduta). Le cc. 10 e 176 sono tagliate. Non ci sono carte bianche. Le rime, quasi sempre adespote, sono conservate tra le cc. 11r-247v. Ospita componimenti di: Vittoria Colonna, Cornelio Castaldi da Feltre, Nicolò Delfinio, Antonio Brocardo, Lucia Pagana Belluno, Paolo Canale, Lodovico Ariosto, Giovanni Muzzarello, Pietro Bembo, Bernardo Ponchini da Castelfranco, Pasio Guantari da Castelfranco, Domenico Venier, Cornelio Castaldi da Feltre, Pietro Bembo, Girolamo Verità, Catarina Colonna, Luigi Gonzaga, Benedetto Cornaro, Marco Moresino, Giovanni Vettor Salce da Feltre, Lorenzo Locatelli da Castelfranco, Agostino Beaziano, Gerolamo Mezzano, Antonio Nicoletti, Ercole Strozzi.

Ospita due componimenti di Molin: la canzone, adespota, *Ahi come pronta, et lieve* (cc. 97v-99v), dove sul margine destro di c. 99r, in inchiostro differente dal testo e in corpo minore, si legge una versione alternativa del v. 80: «Po' andar il pellegrino» e dei vv. 89-91: «Cosi sviato in tempo dietro a sensi | ritornai alla strada | ond'io, ben, tosto degià accio non pera e cada»; e il sonetto *Viva mia pietra, alpestre horrido scoglio* (c. 184v). Sul margine sinistro, in inchiostro rosso, è conservata una glossa della stessa mano che legge: «Del Mag.^{co} M. Hier.^o | Molino alla sua | don(n) a d(e)lla fameglia | Tagliapietra».

Bibliografia parziale: Bandello *Rime*: 328; Bembo *Rime* II: 646-647; BIANCO 1997: 83; Brocardo *Rime*: 33; CASTOLDI 2000: 93-94; Colonna *Rime*: 255; FINAZZI

2002-2003: 120; Molza *Rime*: 106 (con ulteriore bibliografia); SCARPA 1985: 536-539, 548-549, 556, 559-560; Venier *Rime*: XXXIII.

v₅ = ms. Lat. XIV, 165 (= 4254), Biblioteca Nazionale Marciana

Cart., metà del sec. XVI, mm. 310x210, rilegatura moderna in cartone rigido e pergamena. Mani multiple. Provenienza: Apostolo Zeno, 61. Codice composito e miscellaneo, costituito da 289 cc., con numerazione araba a penna nell'angolo superiore destro. Bianche le cc. 72r-v, 109r-v, 113r-115v. La tavola degli autori e dei testi, di mano di Forcellini (I + 6 cc., aggiunte successivamente), è seguita da fascicoli in pergamena, molto rovinati. Le cc. 1r-61v ospitano trattati scientifici in latino in materia astronomica; tra le cc. 62r-77v lettere di Peregrini, Vecellio, Caliaro; tra le cc. 78r-189v relazioni diplomatiche, trattati politici ed elenco dei principi d'Austria; tra le cc. 190r-193v le indulgenze concesse alla milizia di San Lazaro; tra le cc. 194r-289r rime attribuite a: Pietro Bembo, Paolo Giustinian, Nicolò Tiepolo, Agostino Bevazzano, Francesco Fortunio, Bernardo Cappello, Daniele Barbaro, Benedetto Varchi, Domenico Venier, Maffio Pizzamano, Filippo Strozzi, Francesco Maria Molza, Annibale Caro, Jacopo Marmitta, Giovanni Della Casa, Lodovico Ariosto, Domenico Michiel, Giovan Battista Amaltheo, Sperone Speroni, Hieronimo Molino, Agostino Tiepolo, Giulio Camillo, Madonna Camilla, Andrea Nava-gero, Troilo Pomerano, [Giovanni Guidiccioni], Bernardino Malandrini, Veronica Gambarà, Girolamo Verità, Pietro Barignano, Latino Giovenale, Pandolfo, Vittoria Colonna, Jacopo Ruffini, Zorzi, [Giangiorgio Trissino], Cornelio da Feltre, [Pietro Aretino], Antonio Brocardo, Girolamo Cappello, Iacomo da Parma, il Calza, Paolo da Canal, Gentil Bonadies, Niccolò Sertonio, C. da Castello, Prospero da Castello, Prospero da Percoto e numerose adespote. Testi latini di: Lazzaro Bonamico, Giulio Camillo, Lazzaro Bonamico, Benedetto Lampridio, Latino Giovenale, Giovanni Rapicio, Francesco Contarini, Girolamo Fracastoro, Bernardo Navagero, Onorato Fascitelli, Camillo Falerio, Michele Barocci, Matteo Pizzamano, Paolo Manuzio, Daniele Barbaro, Giovanni Frumento.

Ospita tre componimenti di Molin: *Ahi come pronta et leve* (cc. 213v-214v); *Ver-gine bella nata in mezzo l'acque* (cc. 215r-219r); *Mira Signor quest'Angioletta pura* (c. 219v e c. 286r).

Bibliografia parziale: KRISTELLER II: 247; Brocardo *Rime*: 33-34; Cappello *Rime*: 128-129; Caro *Rime*: 34; CASTOLDI 2000: 96; Colonna *Rime*: 255-256; Della Casa *Rime* 1978, II: 14; Guidiccioni *Rime*: XLV; Venier *Rime*: XXXIII.

2.2. *La tradizione manoscritta musicale*

HANNOVER

H = ms. Musikabteilung Kenster No. 53 (Nr. 10), Stadtbibliothek Hannover

Cart., seconda metà del XVI sec., mm. 302x198. Una sola mano. Il codice è composto da 30 pagine, con numerazione in alto a sinistra. Conserva un madrigale di Girolamo Molin: *Non fuggì Febo sì veloce al corso* (pp. 24-26).

MÜNSTER

MU = ms. SANT Hs 2430 IV.3 (Nr. 17), Santini-Bibliothek

Cart., XIX sec. (1846 ca.), mm. 300x 223. Provenienza: Fortunato Santini (1778-1861). Una sola mano. Il codice è composto da 233 carte, con numerazione moderna. Conserva un madrigale di Molin: *Che piangi alma e sospiri* (cc. 222r-223v).

2.3. *La tradizione a stampa*2.3.1. *Le stampe cinquecentesche*

Contrariamente all'uso più ricorrente per l'epoca, le rime di Molin non trovano attestazione in pressoché nessuna delle molte miscellanee liriche cinquecentesche e, nelle rarissime eccezioni in cui se ne trova invece riscontro, i componimenti sono puntualmente adespoti, assegnati ad Ignoto oppure erroneamente attribuiti ad altri autori. Per le stampe antiche (sec. XVI) si dà il frontespizio mimetico.

RIME CREM1560 «RIME | DI DIVERSI | *autori* | ECCELLENTISS. | LIBRO NONO, || [Marca editoriale] || In Cremona per Vincenzo Conti, | 1560» [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «RIN.Op.gen.314./9»]. Con erronea attribuzione ad Annibale Caro, è conservata la canzone *Ahi, come pronta e lieve* (pp. 22-26).

Spilimbergo 1561 «RIME DI DIVERSI | NOBILISSIMI, ET ECCEL-|LENTISSIMI AUTO-RI, | In morte della Signora IRENE | delle Signore di Spilimbergo. | Alle quali si sono aggiunti versi Latini | di diversi egregij Poeti, in morte | della medesima Signora || [Marca editoriale] || Venezia, appresso Domenico & Gio. | Battista Guerra, fratelli, | 1561» [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «DE GU.B.3.21»]. Con attribuzione ad Incerto, sono conservati due sonetti di Molin: *Io vo ben dir, che chi non sente cura* e *Chi m'assicura, che pregando impetri* (p. 100).

SANSOVINO 1561 «CENTO NOVELLE | SCELTE | DA I PIV NOBILI SCRITTORI, | PER FRANC. SANSOVINO. | Nelle quali piacevoli & aspri casi d'Amore, & altri | notabili avvenimenti si leggono, || [Marca editoriale] || In Venetia, appresso Francesco San-

sovino, || 1561» [Vienna, Biblioteca Nazionale, Biblioteca Nazionale, «38. J. 28»]. Alle cc. 292^v-293^r, ospita in forma adespota una canzonetta di Molin, *Voi mi teneste un tempo*, posta al termine della Settima Giornata. Nelle successive ristampe dell'opera (1562, 1563, 1571, 1598, 1603, 1610) la canzonetta figura invece al termine della Prima Giornata. Per quanto concerne la prima edizione, è di qualche interesse segnalare le dieci poesie selezionate da Sansovino in chiusura delle rispettive giornate: i. *Spargi con largo dono* (di incerto); ii. *Perch'io non spero di tornar giamai* (Guido Cavalcanti); iii. *Quando io pur veggio che sen vola il sole* (Cino da Pistoia); iv. *Apri il dolce arco, o caro signor mio* (Giovanni Fiorentino); v. *Dal lampeggiar de begli occhi ridenti* (di incerto); vi. *Per que' bei crin comincia Aminta giuro* (Girolamo Parabosco?); vii. *Voi mi teneste un tempo* (Girolamo Molin); viii. *Donna, s'io resto vivo* (Girolamo Parabosco); ix. *Si mi è dolce l'amaro* (Domenico Venier); x. *Venuta era Madonna al mio languire* (Jacopo Sannazaro).

CARACCIOLIO 1567 «LA GLORIA | DEL CAVALLO. | OPERA DELL'ILLUSTRE S. PASQUAL CARACCIOLIO | DIVISA IN DIECI LIBRI, || [Marca editoriale] || Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, | 1567» [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «PALAT 6.6.2.15»]. Ospita, in forma adespota, il sonetto di Molin *Legga del buon scrittor le dotte carte* (c. biiir).

RIME Ge1573 «NUOVA | SCELTA DI RIME | DI DIVERSI BEGLI | INGEGNI; | fra le quali ne sono molte del TANSILLO | non più per l'adietro impresse, | e pur' hora date in luce | | [Marca editoriale] || In Genova, | appresso Christofforo Bellone, | 1573» [Bologna, Biblioteca di Casa Carducci di Bologna, «4. a. 365»]. Ospita il sonetto di Molin *Spira mentre qua giù vivo spirasti* (p. 16).

RIME Ge1579 «SCELTA DI RIME | DI DIVERSI ECCEL-|LENTI POETI di nuovo raccolte, e date | in luce. || PARTE SECONDA | | [Marca editoriale] || In Genova, [Antonio Roccatagliata], 1579» [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «MAGL.21.6.134/2»]. Alle pp. 246-250, con erronea assegnazione ad Annibale Caro, ospita la canzone di Molin *Ahi come pronta, et lieve*.

RIME Ge1582 «DELLA SCELTA DI RIME | di diversi Eccellenti Auttori. | Di nuovo data in luce. | PARTE PRIMA | | [Marca editoriale] || In Genova, [Antonio Roccatagliata], 1582» [Roma, Biblioteca Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, «CORS 132 H 7»]. A p. 239 ospita il sonetto di Molin *Spira mentre qua giù vivo spirasti*.

Castriota 1585 «RIME | IN LODE DELLA ILL.^{MA} ET ECC.^{MA} | S. D. GIOVANNA | CASTRIOTA, CARRAFA | *Duchessa di Nocera, et Marchesa. | di Civita Santo e Angelo, | Scritte in varij tempi da diversi huomini Illustri, | Et raccolte da Don Scipione de*

Monti, [Vico Equense, Iosephum Cacchium, 1585]» [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «PALAT 12.3.4.58»]. Alle pp. 98-99, con erronea assegnazione ad Ettore Capranico, ospita tre sonetti di Molin: *Ecco, che humile al vostro altero tempio; Venite o Muse, et al mio basso ingegno* e *Donna, c'havete fra le Donne il vanto*. La questione dell'impropria attribuzione autoriale non è affrontata nell'edizione parziale delle *Rime in lode* a cura di Pasquino Crupi e annotazioni ai testi di Serena Scordo, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2003.

LODI DEVOTE 1595 «LODI | DEVOTE | PER VSO | DELLA | Dottina Chistiana, || [Marca editoriale] || In Cremona, | per Barucino Zanni, 1595» [Cremona, Biblioteca Statale, «CIV.A.DD.7.17/13»]. A p. 38 ospita, in forma anonima, il sonetto di Molin *Quand'io penso Signor a l'infinite*, con relativa indicazione paratestuale «Per sollevare l'anima a sperare in Christo». L'opera fu oggetto di molteplici ristampe nel corso del XVII secolo.

2.3.2. *Stampati musicali cinquecenteschi*

Particolarmente rigogliosa si è rivelata la fortuna delle poesie di Molin nell'editoria musicale degli ultimi decenni del secolo. Solo in pochi casi, però, si tratta di adattamenti in musica anteriori alla messa a stampa delle *Rime* (1573):

PORTINARO 1563 «IL PRIMO LIBRO | DE MADRIGALI | A QUATTRO VOCI DI FRANCESCO PORTENARO, | Con duo madrigali a Sei voci. | Nuovamente stampato. || [Marca editoriale] || IN VENETIA, | appresso Girolamo Scotto, | 1563» 4 fascicoli [Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, «4 Mus.pr. 109»]. Conserva l'adattamento in musica del madrigale di Molin *Come vagh'augellin* (p. 6).

PADOVANO 1564 «DI ANNIBALE PADOVANO | ORGANISTA DELLA ILLVSTRISSIMA | SIGNORIA DI VENETIA, IN SAN MARCO | Il Primo Libro de Madrigali a Cinque Voci, Novamente da lui | composti, & per Antonio Gardano posti in Luce. | A CINQUE || [Marca editoriale] || in Venezia, appresso | di Antonio Gardano. | 1564» 5 fascicoli [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «PALAT 7.5.3.7»]. Conserva l'adattamento in musica del sonetto di Molin *Se delle voglie sue* (pp. 1-2).

MOLINO 1568 «I DILETTEVOLI | MADRIGALI A QUATTRO VOCI | DI M. ANTONIO MOLINO, | NUOVAMENTE DA LUI COMPOSTI ET DATI IN LVCE. | LIBRO [Marca editoriale] PRIMO, || IN VENETIA, appresso Claudio da Correggio, | 1568» 4 fascicoli [Venezia, Biblioteca Marciana, «Mus. 345.003-347»]. Conserva l'adattamento in musica del madrigale *Come vago augellin* (p. 4).

DALLA CASA 1574 «DI GIERONIMO DA UDINE | MVSICO DELL'ILLUSTRIS. S. DI VENETIA. | Il primo libro de Madrigali à Cinque & à Sei voci, insieme Un Dialogo à Otto. | Novamente composti & dati in Luce || [Marca editoriale] || IN Venetia, Appresso li figliuoli | di Antonio Gardano | 1574» 5 fascicoli [Venezia, Biblioteca Marciana, «MUSICA 376.4»]. Conserva l'adattamento in musica di sei componimenti di Molin: il madrigale *Chi crede amor de tuoi diletti* (p. 6), la ballata *Amor quanta dolcezza* (p. 7), il madrigale *Come vago augellin* (p. 9), il madrigale *La pastorella mia* (p. 14), la canzonetta *Voi mi tenesti un tempo* (p. 21) e il madrigale *Alma d'amor gioiosa* (p. 25).

GABRIELI 1574 «DI ANDREA GABRIELI | ORGANISTA DELL'ILLUSTRIS. | Signoria di Venetia in S. Marco. | Il Primo Libro de Madrigali a Sei voci. | Nuovamente Composti. | & dati in Luce || [Marca editoriale] || In Venet. Ap. Li Figli. D'Ant. Gard, 1574» 6 fascicoli [Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, «G-66»]. Conserva l'adattamento in musica di tre madrigali di Molin: *Quando nel cor m'entrasti* (p. 20), *Tu mi piagasti a morte* (p. 24) e *Quand'io tall'hor mi doglio* (p. 25). Per il volume segnalò anche la recente edizione critica a cura di Alessandro Borin GABRIELI *Madrigali a sei voci*; per i testi di Molin si considerino rispettivamente i nn. 12 (pp. 163-168), 15 (pp. 195-202) e 16 (pp. 203-212) e DE SANTIS 2001, pp. 63-70 (per i testi XII e XVI-XVI solo pp. 68-69).

DRAGONI 1575 «DI GIOVAN'ANDREA | DRAGONI, | IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI | A CINQUE VOCI, | Con un dialogo à otto nel fine, | NUOVAMENTE POSTI IN LUCE | | [Marca editoriale] || IN VINEGIA, | APPRESSO L'HEREDE DI GIROLAMO SCOTTO | 1575» 5 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «S.90»]. Conserva l'adattamento in musica de madrigale di Molin *Alma d'amor* (p. 30).

DI MONTE 1577 «IL PRIMO FIORE | DELLA GHIRLANDA MVSICALE | A CINQUE VOCI | Con vn Dialogo a nove. | DI DIVERSI ECCELLENTISSIMI MUSICI, | Novamente posto in luce. | | [Marca editoriale] || IN VINEGGIA. | Appresso l'herede di Girolamo Scotto | 1577» 5 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «R.230»]. Ospita l'adattamento in musica della ballata di Molin *Amor m'accende* (p. 21).

MASSAINO 1578 «IL SECONDO LIBRO | DE MADRIGALI A CINQUE VOCI | DI TIBVRTIO MASSAINO | All' Illustriss. Signor Pavolo Orsino. | Nuovamente posti in luce. || [Marca editoriale] || IN VINEGGIA. | Appresso l'herede di Girolamo Scotto, | 1578» 5 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «T.67»]. Ospita l'adattamento in musica di quattro componimenti di Molin: la canzonetta *Far non potrai, crudel* (p. 10), il sonetto *Chi vi mir'et non v'ama, et non v'honora* (pp. 11-12), la canzonetta *Voi mi teneste un tempo* (pp. 14-15) e il madrigale *Alma d'amor gioiosa* (p. 22).

PORDENON 1578 «IL QUINTO LIBRO DE MADRIGALI | A CINQUE VOCI | DI MARC'ANTONIO PORDENON MAESTRO | di Capella della Chiesa di San Marco, di Pordenon. | Novamente composti & date in luce. || [Marca editoriale] || IN Venetia Appresso | Angelo Gardano | 1578» 5 fascicoli [Venezia, Biblioteca della Fondazione Cini, «P-5105», bobina di microfilm]. Ospita l'adattamento in musica di due componimenti di Molin: il sonetto *Amiamci, poi qui cosa non s'ave* (pp. 15-16) e il madrigale *Questi gigli novelli e queste rose* (p. 13).

DI MONTE 1580a «DI FILIPPO DE MONTE | MAESTRO DI CAPELLA DELLA S. C. MAESTÀ | DELL'IMPERATORE RODOLFO SECONDO, | IL QVARTO LIBRO DE' MADRIGALI A SEI VOCI, | Insieme alcuni a Sette, Novamente composti, & dati in luce || [Marca editoriale] || In Venetia appresso Angelo Gardano, | 1580» 6 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «T.176»]. Ospita l'adattamento in musica di componimenti di Molin: il madrigale *Alma d'amor gioiosa hor che sospiri?* (p. 14) e la ballata *Coppia gentil, ch'un dolce foco accese* (pp. 15-21).

DI MONTE 1580b «DI FILIPPO DI MONTE | MAESTRO DI CAPELLA | DELLA SACRA CESAREA MAESTÀ | dell'Imperatore | RODOLFO SECONDO | L'Ottavo libro delle Madrigali, a cinque voci. | Da lui novamente composti e dati in luce, || [Marca editoriale] || IN VINEGGIA. Appresso l'Herede di Girolamo Scotto. | 1580» 5 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «T.160»]. Ospita l'adattamento in musica di sette componimenti di Molin: il madrigale *O sia la voglia ardente* (p. 3), il madrigale *Se mi toglie* (p. 5), la ballata *Amor m'accende et io d'ardir* (p. 16), la ballata *Ahi chi m'ancide l'alma* (p. 19), il madrigale *Quando nel cor m'entrasti* (p. 21), la ballata *Non m'è grave per voi, donna, il morire* (p. 28), il madrigale *Come senza timor mai non è speme* (p. 29).

DI MONTE 1580c «DI FILIPPO DI MONTE | MAESTRO DI CAPELLA | DELLA SACRA CESAREA MAESTÀ | dell'Imperatore | RODOLFO SECONDO, | Il Nono libro de Madrigali à cinque voci. | Da lui novamente composti e dati in luce, || [Marca editoriale] || IN VINEGGIA. Appresso l'Herede di Girolamo Scotto | 1580» 5 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «T.162»]. Ospita l'adattamento in musica di sei componimenti di Molin: il madrigale *La pastorella mia l'altr'hier mirando* (p. 3), il sonetto *Se tu mi dessi, Amor, tanto d'ardire* (pp. 4-5), il sonetto *Soffri cor doloroso e i martir tuoi* (pp. 16-17), il sonetto *Chi vi mira e non v'ama e non v'onora* (pp. 20-21), il madrigale *Chi crede Amor de' tuoi diletti ir pago* (p. 26) e il sonetto *Amiamci, poi che qui cosa non s'have* (pp. 28-29).

GABRIELI 1580 «DI ANDREA GABRIELI | ORGANISTA DELLA SERENISS. | Signoria di Venetia in S. Marco, | IL SECONDO LIBRO DE | Madrigali a Sei voci, | Novamente

com-|posti, & dati in luce || [Marca editoriale] || In venetia Appresso Angelo Gardano |1580» 6 fascicoli [Venezia, Biblioteca Marciana, «MUSICA 281-282.4»]. Ospita l'adattamento in musica del madrigale di Molin *Che piangi, alma, e sospiri* (p. 18). Per un'edizione moderna del madrigale musicale cfr. DE SANTIS 2001, n. XVII (103), p. 83. La stampa conobbe due ristampe postume integrali: una veneziana nel 1586 e una milanese nel 1588.

PORDENON 1580 «DI MARC'ANTONIO PORDENON | IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI | A QUATTRO VOCI. NOVAMENTE | Composti, & dati in luce || [Marca editoriale] || In Venetia Appresso Angelo Gardano | 1580» 4 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «U.76»]. Ospita l'adattamento in musica del madrigale di Molin *Tu mi piagasti a morte* (p. 17). È di qualche interesse ricordare che l'intera raccolta musicale è indirizzata «Alli illustri Signori Accademici Olimpici vicentini», con lettera dedicatoria firmata da Pordenone Padovano il 20 ottobre 1580.

AGOSTINI 1581 «L'ECHO, ET ENIGMI | MUSICALI A SEI VOCI | DEL REVERENDO | MONSIGNOR D. LODOVICO AGOSTINI | Protonotario Appostolico. | Libro [Marca editoriale] secondo | IN VENETIA, | Appresso Alessandro Gardane | 1581» 6 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «Q.111/1-5»]. Ospita l'adattamento in musica del madrigale di Molin *Alma d'Amor gioiosa hor che sospiri* (p. 20).

DI MONTE 1581a «DI FILIPPO DI MONTE | MAESTRO DI CAPELLA DELLA SAC. CES. MAESTÀ | DELL'IMPERATORE RODOLFO SECONDO, | IL QVARTO LIBRO DE' MADRIGALI A QVATTRO VOCI, | Da lui novamente composti, & dati in luce. || [Marca editoriale] || In Venetia appresso Angelo Gardano | 1581» 4 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «T.141»]. Ospita l'adattamento in musica del madrigale di Molin *Non fuggi febo si veloce* (p. 15).

DI MONTE 1581b «DI FILIPPO DI MONTE | MAESTRO DI CAPELLA | DELLA S. C. MAESTÀ DELL'IMPERATORE | RODOLFO SECONDO, | *Il Decimo libro delli Madrigali, à cinque voci*, | NOVAMENTE POSTI IN LVCE || [Marca editoriale] || In Vineggia Appresso l'Herede di Girolamo Scotto | 1581» 5 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «T.163»]. Ospita l'adattamento in musica di otto componimenti di Molin: il madrigale *Quand'io talor mi doglio* (p. 5), il madrigale *Hor guerra, hor tregua, hor pace* (p. 6), il madrigale *Come vago augellin, ch'a poco a poco* (p. 7), il madrigale *Che piangi, alma, e sospiri* (p. 10), la ballata *Amor chi m'assicura* (pp. 12-13), il sonetto *Deh qual fero destin mi spinse pria* (pp. 12-13), il madrigale *Questi gigli novelli e queste rose* (p. 18) e il madrigale *Tu mi piagasti a morte* (p. 19).

DESCRIZIONE DEI TESTIMONI

SORIANO 1581 «DI FRANCESCO | SORIANO ROMANO | MAESTRO DI CAPPELLA | di Santo Luigi. | IL PRIMO LIBRO DE' MADRIGALI | à Cinque voci, novamente da lui comp|-osti, & dati in luce. || [Marca editoriale] || IN VENETIA appresso Angelo Gardano | 1581» 5 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «U.199»]. Ospita l'adattamento in musica del madrigale di Molin *Questi gigli novelli e queste rose* (p. 19).

BIANCHI 1582 «IL PRIMO LIBRO DE' MADRIGALI | A QUATTRO VOCI DI PIETRO ANTONIO BIANCO | SERVITORE DEL SERENISS. PRINCIPE CARLO | Arciduca d'Austria, novamente composti, & dati in luce. || [Marca editoriale] || In Venetia Appresso Angelo Gardano | 1582» 4 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, «R.402»]. Ospita l'adattamento in musica del sonetto di Molin: *Piangea cantando i suoi gravi tormenti* (p. 4).

BERTOLUSSI 1584 «MUSICA DE DIVERSI | AVTTORI ILLVSTRI | PER CANTAR ET SONAR IN CONCERTI | a Sette, Otto, Nove, Dieci, Vndeci, & Daodeci [sic] voci, | Novamente raccolta, & non piu stampata. | Libro primo || [Marca editoriale] || IN VENETIA | Presso Giacomo Vincenci, & Ricciardo Amadino, compagni: | 1584» 8 fascicoli [Verona, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica, «N.231»]. Ospita l'adattamento in musica del madrigale di Molin *Alma d'amor gioiosa* (p. 6), musicato da Vincenzo Bertolussi.

DI MONTE 1584 «DI FILIPPO DI MONTE | MAESTRO DI CAPELLA DELLA S. C. MAESTÀ | DELL'IMPERATORE RODOLFO SECONDO, | Il Quinto Libro de Madrigali a Sei Voci, Nuovamen|-te Composti & dati in luce || [Marca editoriale] || In Venetia appresso Angelo Gardano | 1584» 6 fascicoli [Venezia, Biblioteca Marciana, «MUSICA 01388»]. Ospita l'adattamento in musica della canzonetta di Molin *Voi mi teneste in tempo* (pp. 16-17).

MOSTO 1584 «DI GIO. BATTISTA | MOSTO MAESTRO | DI CAPELLA DEL DVOMO | di Padova, | Il SECONDO LIBRO DE MADRIGALI | a Cinque Voci, novamente composto | & dato in luce. || [Marca editoriale] || IN VENETIA, | Presso Giacomo Vincenci, & Ricciardo Amadino compagni | 1584» 5 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «T.215»]. Ospita l'adattamento in musica del madrigale di Molin *Alma d'Amor* (p. 20).

BASSANO 1585 «DE FLORIDI | VIRTVOSI | D'ITALIA | IL SECONDO LIBRO DE MADRIGALI | à Cinque Voci, novamente composti, | & dati in luce. || [Marca editoriale] || IN VENETIA, | Presso Giacomo Vincenzi, & Ricciardo Amadino compagni: | 1585» 5 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «R.240»]. Ospita

l'adattamento in musica del madrigale di Molin *Questi gigli novelli* (p. 10), musicato da parte di Giovanni Bassano.

GABRIELI 1586 «DI ANDREA GABRIELI | ORGANISTA DELLA SERENISS. | Signoria di Venetia in S. Marco, | IL SECONDO LIBRO | De Madrigali a Sei voci, | Nova-|mente Ristampato. || [Marca editoriale] || In Venetia Appresso Angelo Gardano | 1586» 6 fascicoli [Roma, Biblioteca Casanatense, «MUS 198 3»]. Ospita l'adattamento in musica del madrigale di Molin *Che piangi alma e sospiri* (p. 18). Il volume è una ristampa dell'edizione 1580 de *Il secondo libro de madrigali a sei voci*.

GABRIELI 1587 «DI ANDREA GABRIELI | ORGANISTA DELLA | SERENISSIMA | Signoria di Venetia | in S. Marco, | IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI | A SEI VOCI | Novamente Ristampato || [Marca editoriale] || In Venetia Appresso Angelo Gardano | 1587» 6 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «S. 152»]. Ospita l'adattamento in musica di tre madrigali di Molin: *Quando nel cor m'entrasti* (p. 16), *Tu mi piagasti a morte* (p. 25) e *Quand'io ta' lhor mi doglio* (p. 26).

MARENZIO 1587 «IL QVARTO LIBRO | DELLE VILLANELLE | A tre voci. | DI LVCA MARENZIO. | RACCOLTE PER ATTILIO GUALTIERI | Nuovamente poste in luce. || [Marca editoriale] || IN VENETIA, | Presso Giacomo Vincenzi. 1587» 2 fascicoli [Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, «S. 404»]. Ospita l'adattamento in musica della canzonetta di Molin *Voi mi tenesti un tempo* (pp. 24-25).

MASSAINO 1587 «IL TERZO LIBRO | DE MADRIGALI A CINQVE VOCI | DI TIBURTIO MASSAINO, | Nuovamente Composto, & dato luce [sic] || [Marca editoriale] || In Venetia Appresso Angelo Gardano | 1587» 5 fascicoli [Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, «M-1292», bobina di microfilm]. Ospita l'adattamento in musica di due componimenti di Molin: il madrigale *La pastorella mia* (p. 14) e il madrigale *Tu mi piagasti a morte* (p. 16).

OROLOGIO 1589 «DI ALESSANDRO OROLOGIO, | IL SECONDO LIBRO DE MADRIGALI à Quattro, à Cinque, & à Sei voci. | Novamente composti & dati in luce. || [Marca editoriale] || DRESDÆ, | Typis Elect. Saxonix, 1589» 6 fascicoli [Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, «0-121», bobina di microfilm]. Ospita il parziale adattamento in musica di un sonetto Molin: *Queta era l'aria* (p. 13).

OROLOGIO 1595 «DI ALESSANDRO | OROLOGIO, | IL SECONDO LIBRO | De Madrigali à Cinque voci, | Novamente Composti & dati in luce || [Marca editoriale] || Venetia Appresso Angelo Gardano | 1595» 5 fascicoli [Venezia, Biblioteca Marciana,

«MUSICA 1279»). Ospita il parziale adattamento in musica di un sonetto Molin: *Queta era l'aria* (p. 10).

PARADISO 1596 «PARADISO MUSICALE | DI MADRIGALI | ET CANZONI A CINQUE VOCI | DI DIVERSI ECCELLENTISSIMI | AVTORI, | *Novamente Raccolti da P. Phalesio et posti in luce.* || [Marca editoriale] || IN ANVERSA, | Nella stamperia di Pietro Phalesio, | 1596» 5 fascicoli [Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, «1596/10», bobina di microfilm]. Ospita l'adattamento in musica del madrigale di Molin *Tu mi piegasti* (p. 31), musicato da parte di Filippo de Monte.

RUFFOLO 1598 «DI LVCREZIO RUFFOLO, | IL PRIMO LIBRO | DI MADRIGALI | A Cinque Voci. | *Novamente Composti, & dati in luce.* || [Marca editoriale] || IN VENETIA, | Appresso Giacomo Vincenti. 1598» – 5 fascicoli [Venezia, Biblioteca Marciana, «MUSICA 1277»). Ospita l'adattamento in musica del madrigale di Molin *Questi gigli novelli* (p. 10).

PARADISO 1596 «DI GIOSEFFO BIFFI | DA CESENA | MAESTRO DI CAPELLA | DELL'ILLUSTRISSIMO ET | REVERENDISS. SIGNOR | Cardinal Andrea Battorio | MADRIGALI A CINQUE VOCI. | Con duoi Soprani. || [Marca editoriale] || IN MILANO | per Agostino Tradato 1598» 5 fascicoli [Venezia, Biblioteca Marciana, «MUSICA 01290»). Ospita l'adattamento in musica del madrigale di Molin *Questi gigli novelli* (p. 20).

2.3.3. *La tradizione sei-ottocentesca*

Da ultimo, si è esteso il censimento delle rime di Molin fino al diciannovesimo secolo, più che per necessità ecdotiche, per un interesse relativo alla storia della ricezione, data la scarsa notorietà del poeta in passato.

BRACCI 1622 *La Tradvttione, e le considerationi della fenice di Claudiano del sign. Ignatio Bracci da Ricanati Dottor di Teologia, Nell'Accademia de' Disuguali detto l'Anonimo*, Macerata, Pietro Salvioni, 1622 [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «MAGL. 3.4.164»). Ospita la trascrizione, seppur parziale, di tre sonetti moliniani: *Fatto son nel mirarvi, almo mio sole* (pp. 108-109); *Chi vol amando in terra esser felice* (p. 114) e *Che chiaro suon, che gloriosa tromba* (p. 125).

GOBBI 1709 *Scelta di sonetti, e canzoni de' più eccellenti Rimatori d'ogni Secolo, Parte seconda*, Bologna, Costantino Pisarri, 1709 [Milano, Biblioteca Ambrosiana, «L.P.1058»). L'edizione, a cura di Agostino Gobbi, ospita tre sonetti di Molin: *S'io fossi stato accorto il d' primiero* (p. 100); *Se tu mi dessi Amor tanto d'ardire* (p. 100) e *Fatto son d'animal sacro e gentile* (p. 101).

Rime scelte 1723 *Delle rime scelte di Varj illustri poeti napoletani, volume primo*, Firenze, Antonio Muzio, 1723 [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «PALAT 2.5.1.16»]. Ospita un sonetto di Molin, con impropria assegnazione a Stefano di Stefano: *Legga, Signor, tue colte, e dotte carte* (p. 215).

CARO 1728 *L'Eneide di Virgilio del Commendatore Annibal Caro con la giunta delle sue Rime, notabilmente accresciute, e la Commedia degli Straccioni*, Verona, Pierantonio Berno Stampatore, e Librajo nella Via de' Lioni, 1728 [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «MAGL.14.6.237»]. Ospita una canzone di Molin erroneamente attribuita ad Annibale Caro: *Ahi, come pronta e lieve* (pp. 37-38).

CRESCIMBENI 1730 *Comentari del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode d'Arcadia intorno alla sua istoria della Volgar poesia, Volume terzo*, Venezia, Lorenzo Bassegio, 1730 [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «MAGL. 3.1.115 0004»]. Dopo un profilo biografico del poeta (pp. 49-50), segue un sonetto di Molin: *Se sospirando il vostro fero orgoglio* (p. 50).

ANTONINI 1732 *Rime de' più illustri poeti italiani scelte dall'abbate Antonini*, Parte prima, Parigi, Musier, 1732 [Milano, Biblioteca Sormani, «π² A-2B⁶»]. Ospita un sonetto di Molin: *Se sospirando il vostro fero orgoglio* (p. 79).

B. TASSO 1733 *Delle lettere di m. Bernardo Tasso secondo volume, Molto corretto, e accresciuto. Si è aggiunto anche in fine il Ragionamento della poesia, dello stesso autore*, Padova, Giuseppe Comino, 1733 [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «RIN. T.29»]. Ospita due sonetti di Molin: *Ben si nudrio del latte il qual gustaro* (p. 563) e *L'alto valor dell'idioma nostro* (pp. 563-564).

B. TASSO 1749 *Rime di m. Bernardo Tasso, Edizione la più copiosa finora uscita, Colla Vita nuovamente descritta, dal sig. Abate Pierantonio Serassi, Tomo primo*, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1749 [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «RIN. T.31»]. Ospita il sonetto di Molin *Ben si nudrio del latte il qual gustaro* (c. **12v).

VENIER 1751 *Rime di Domenico Veniero senatore viniziano, Raccolte ora per la prima volta ed illustrate dall'ab. Pierantonio Serassi Accademico eccitato, S'aggiungono alcune poesie di Maffeo, e Luigi Venieri, Nipoti dell'Autore*, Bergamo, Pietro Lancellotto, 1751 [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «RIN.V.105»]. Ospita tre sonetti di Molin: *Venier, s'or vi da 'l ciel benigno in sorte* (p. 78), *Per far del buon Venier preda sicura* (p. 113) e *Quest'amorosa in me febbre si lenta* (p. 113).

Poesie toscane 1754 *Poesie toscane, e latine per la promozione alla sacra porpora dell'eminentissimo, e reverendissimo principe il signor cardinale Arrigo Enriquez principe di Squinzano protettore della città, e ducato di Camerino*, Camerino, Stamperia Gabiellini, 1754 [Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, «34. 5.K.16.3»]. Ospita un sonetto di Molin, con erronea assegnazione all'abate Savioli di Cento: *Quella virtù, che per divin consiglio* (p. 87).

CARO 1757 *Rime del commendatore Annibal Caro*, Edizione novissima, accresciuta di molte altre Rime non più stampate, e di varie annotazioni oltre la Prefazione arricchita da un Accademico Ipocondriaco. Si aggiunge in fine dello stesso autore la commedia degli Straccioni, ripurgata da infiniti errori, che nell'altre edizioni eran corsi, Venezia, Stamperia Remondini, 1757 [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «MAGL.60.7.242»]. Ospita una canzone di Molin con erronea attribuzione a Caro: *Ahi, come pronta, e lieve* (pp. 113-116).

CARO 1757b *Rime del commendatore Annibal Caro riviste, corrette ed accresciute come nel seguente Proemio si dimostra. Si aggiunge la commedia dello stesso Autore intitolata Gli Straccioni*, Venezia, Giambattista Novelli, 1757 [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «NENC.2.3.4.57»]. Ospita una canzone di Molin con erronea attribuzione a Caro: *Ahi, come pronta, e lieve* (pp. 121-124), dichiaratamente attinta da RIME CREM1560.

Rime spirituali 1765 *Rime di pentimento spirituale de' più celebri autori antichi, e moderni*, Bergamo, Francesco Locatelli, 1765 [Venezia, Biblioteca Marciana, «MISC 4262.003»]. Ospita una sestina di Molin: *Signor, senza misura e senza tempo* (pp. 11-12).

RUBBI 1788 *Lirici veneziani del secolo XVI*, Venezia, Antonio Zatta e figli, 1788 [Venezia, Biblioteca Marciana, «C 101C 245»]. L'edizione, a cura di Andrea Rubbi, ospita due componimenti di Molin: il sonetto *Ahi memoria crudel come m'ancidi* (p. 91) e la stanza *Amor, che di costei la fama intese* (p. 92).

GIRONI 1808 *Raccolta di lirici italiani dall'origine della lingua sino al secolo XVIII, compilata da Robustiano Gironi*, Milano, Società Tipografica de' classici italiani, 1808 [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «MAGL.1.3.116»]. Ospita una canzone di Molin, attribuita impropriamente ad Annibale Caro: *Ahi, come pronta e lieve* (pp. 88-90).

Raccolta di lirici 1835 *Raccolta di lirici e satirici italiani*, Volume unico, Parte prima, Firenze, Tipografia Borghi e compagni, 1835 [Milano, Biblioteca Nazionale Brai-

dense, «DIS. C. 0338»]. Ospita cinque componimenti di Molin: i sonetti *Ahi memoria crudel, come m'ancidi, S'io fossi stato accorto il dì primiero, Se tu mi dessi, Amor, tanto d'ardire* e *Fatto son d'animal sacro e gentile* (tutti a p. 788) e la stanza *Amor, che di costei la fama intese* (p. 789).

TRUCCHI 1847 *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo raccolte e illustrate da Francesco Trucchi socio di varie accademie*, vol. III, Prato, Ranieri Guasti, 1847 [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «MAGL.3.4.422.3»]. Ospita una canzone di Molin: *Ahi, come pronta e lieve* (pp. 315-318), dichiaratamente *descripta* da ms. Magl. VII 1185 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale).

Laudi mariane 1852 *Laudi mariane ovvero rime in onore della Vergine santissima de' più insigni poeti di tutti i secoli della letteratura italiana raccolte da Francesco Martello*, Napoli, Tipografia di G. Cataneo, 1852 [Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, «TASSI. F 4 19/3.3»]. Ospita due componimenti di Molin: la canzone *Salve de l'universo, alta Regina* (pp. 244-249) e la ballata *Vergine santa e bella* (pp. 249-250).

CARRER 1851 *Amore infelice di Gaspara Stampa lettere scritte da lei medesima e pubblicate da Luigi Carrer*, Venezia, P. Naratovich editore, 1851 [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, «V.BAN B.7.6.59»]. Ospita il sonetto di Molin *Alto colle famoso, al ciel gradito* (p. 232), preceduto da una ricostruzione biografica dell'autore.

CRESPAN 1874 *Petrarca e Venezia*, Venezia, Reale tipografia di Giovanni Cecchini, 1874 [Firenze, Biblioteca Riccardiana, «NERO Segr 18»]. Volume monografico della rivista *Ateneo Veneto*, di complessive 330 pagine. In appendice al saggio G. CRESPAN, *Del Petrarchismo e de' principali petrarchisti veneziani*, pp. 189-250, ospita una selezione di frammenti di componimenti moliniani (pp. 244-248), esplicitamente desunti dall'edizione cinquecentesca delle *Rime* (1573).

*

Nel corso del Novecento la fortuna di Molin è proseguita un po' in sordina, al punto che l'autore venne puntualmente escluso dalle principali antologie dedicate alla poesia cinquecentesca. Si attesta invece un'inversione di rotta ne *La lirica rinascimentale*, a cura di Roberto Gigliucci e Jacqueline Risset, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, che ripropone e commenta ben sedici componimenti moliniani;⁹ parimenti, qualche anno dopo, un paio di sonetti di Molin figurano nella se-

9. GIGLIUCCI 2000, pp. 541-552; rispettivamente i sonn. *Ferma stella fatal m'addusse il giorno* (n. 2), *Fatto son nel mirarvi, almo mio sole* (n. 4), *Come quel verme suol che foglia rode*

zione *Petrarchismo veneto dopo il Bembo* (pp. 645-696), curata da Paolo Zaja, all'interno dell'antologia *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia di Petrarca*, a cura di Gian Mario Anselmi, Milano, BUR, 2004.¹⁰ Inoltre, si dovrà altresì tenere conto pure della tradizione novecentesca della canzone moliniana *Ahi, come pronta e lieve*, erroneamente assegnata ad Annibale Caro da Stefano Jacomuzzi (*Opere di Annibal Caro*, a cura di S. Jacomuzzi, Torino, UTET, 1974, pp. 370-372) e da Giulio Ferroni (*Poesia italiana del Cinquecento*, a cura di G. Ferroni, Milano, Garzanti Editore, 1978, pp. 94-96).

(n. 5), *Chi vol saper perch'io m'accendo e cuoco* (n. 12), *Amiamci, poi che qui cosa non s'ave* (n. 14), *Piangea madonna, e da begli occhi fore* (n. 21), *Fugge e scendendo va di giorno in giorno* (n. 31), *Tantalo, al mio gioir solo il tuo stato* (n. 49), *Qual mostran meraviglia i fiori e l'erba* (n. 53), *Viva mia pietra, alpestre orrido scoglio* (n. 57), *Ecco già dietro a l'amorosa stella* (n. 64), *Raro essemio d'amor veder dipinto* (n. 65), *Piangea cantando i suoi gravi tormenti* (n. 69), *Lungo queste sals'acque* (n. 118), *L'aura soave e l'acqua fresca e viva* (n. 133), *Vago augelletto e caro* (n. 245).

10. I sonn. *Fugge e scendendo va di giorno in giorno* (n. 31) e *Molt'anni errando ho già trascorso in questa* (n. 90).

Criteria della presente edizione

1. *Il testo di riferimento*

La presente edizione si fonda principalmente sulla *princeps* del 1573, unico testimone completo del *corpus* poetico di Molin a noi noto. Prima di questa data, infatti, sono davvero pochissimi i componimenti del poeta ad essere stati pubblicati e, probabilmente, senza nemmeno la piena approvazione dell'autore. Poche sono pure le attestazioni manoscritte di testi moliniani, per lo più inseriti come pezzi sciolti in grandi zibaldoni di poesia cinquecentesca, spesso di difficile datazione e non sempre rilevanti per la ricostruzione del testo perché in molti casi dipendenti dalla stampa. Relativamente al caso in esame, dunque, la tradizione manoscritta, così come le rare antologie di diversi che ne includono traccia, offrono solo testimonianze parziali, per lo più limitate a un singolo componimento per codice, spesso adespoto. Inoltre, l'edizione delle *Rime*, licenziate a distanza di circa tre anni dalla morte del poeta, è stata approntata da stretti sodali del defunto, venuti verosimilmente a contatto con le carte originali di Molin, purtroppo non rinvenute. È legittimo supporre, dunque, che i curatori abbiano avuto modo di raccogliere tutti gli scartafacci dell'amico, utilizzandoli come base testuale per la stampa, senza concedere loro il tempo materiale per una circolazione autonoma: una volta stampate e vendute le copie delle *Rime* (1573), i manoscritti originali saranno stati distrutti, secondo prassi abituale. Queste potrebbero essere ragioni sufficienti per spiegare la scarsa fortuna manoscritta (e non solo) delle *Rime* moliniane, attestate quasi esclusivamente in codici miscelanei databili genericamente al sedicesimo secolo. Alla limitata fortuna testuale deve aver concorso, inoltre, il fatto che Molin fu restio a pubblicare componimenti in vita e non prese parte, per lo meno mai esplicitamente, ai numerosi florilegi in voga nella Venezia di metà Cinquecento. Rimproverato in più circostanze di "eccessiva modestia" dai propri sodali, l'autore probabilmente intese la scrittura come esercizio privato, da condividere solo con pochi amici nella cornice dei circoli veneziani frequentati abitualmente. In ogni caso, se è vero che la stretta vicinanza della stampa postuma all'ambiente amicale dell'autore può ragionevolmente indurre ad accordare all'edizione una certa fiducia, non si dovranno tacere alcune perplessità in merito all'organizza-

zione del materiale poetico, talvolta in un ordine alquanto arbitrario. Inoltre, la stampa non è nemmeno esente da numerose corrottele, per lo più riconducibili a semplici refusi ma la cui abbondanza suggerisce la presenza di un allestimento un po' sbrigativo, a cui i curatori devono aver cercato di rimediare, in corso d'opera, con l'inserimento di un secondo *Errata corrige*, effettivamente molto più certosino rispetto al precedente. La maggior parte dei guasti, talvolta responsabili di ipometrie o ipermetrie, sono grossomodo riconducibili a banali cadute (*potess'io te* → *potess'io in te*), aggiunte di lettere o sillabe (*heriede* → *riede*), confusione di caratteri (*quando* → *quanto*), semplici capovolgimenti (*voi* → *noi*), impropria punteggiatura (*l'una* → *Luna*) e simili. Segue dunque un elenco di tutti gli interventi di *emendatio* testuale, integrativi rispetto ai numerosi già segnalati negli *Errata* e mai richiedenti congetture ecdotiche complesse:

son. 17, 2	e] è	son. 140, 7	stesa] stessa
son. 19, 4	impaga] impiaga	son. 140, 13	have] avea
son. 30, 10	ha] da	canz. 152, 20	d'un'altro] d'un altro
son. 33, 8	conforte] consorte	son. 156, 12	diero] daro
son. 62, 13	voi] noi	son. 165, 5	pin] più
son. 65, 2	un'huom] un uom	son. 173, 7	a] ha
son. 69, 13	un'alto] un alto	son. 174, 12	torria] potria
canz. 84, 47	de] da	canz. 178, 61	del] dal
canz. 85, 13	un'accidente] un accidente	canz. 179, 16	tempro] temprò
canz. 86, 29	disegno] disdegno	canz. 179, 55	gin] giù
canz. 86, 31	rio] duro	son. 182, 13	gretia] gratia
canz. 87, 37	talllhor] talhor	son. 187, 1	sonno] suono
canz. 89, 35	stringati] stringasi	son. 187, 4	rassembra] rasembri
canz. 89, 119	ninto] vinto	son. 192, 13	sua] tua
can. 89, 162	sangne] sangue	son. 204, 13	poi] più
ball. 92, 23	e] è	son. 208, 4	et] a
canz. 95, 21	impara] impari	son. 211, 9	honorota] onorata
ball. 107, 5	da] de	son. 239, 2	rende] rende
ball. 109, 2	Stilla] Stilla	son. 239, 10	segnendo] seguendo
cap. 129, 71	istustrar] illustrar	canz. 246, 107	caccia] taccia
cap. 130, 12	tosi] così	son. XVII, 10	questi] questa
son. 137, 2	vesti] veste		

2. *La numerazione dei componimenti e la strutturazione del commento*

Per i testi lirici, in assenza di un'indicazione originaria, si è scelto di adottare una successione in cifre arabe d'ordine progressivo; mentre per l'appendice epicedica si è optato per una numerazione romana. L'impiego di una numerazione priva di interruzioni in corrispondenza con le singole partizioni interne che scandiscono le *Rime* è funzionale a garantire soprattutto una più facile fruibilità di rimandi interni ma, al contempo, intende restituire anche una concezione dell'opera, pur nella frastagliata ripartizione tematica della struttura, quale operazione complessivamente organica. Al fine di restituire l'originale articolazione macrostrutturale del volume, si è scelto di mantenere la scansione metrica della *princeps*, per quanto affidata ad un paratesto a tratti impreciso. Ogni componimento, a cui segue sempre il profilo metrico e l'analisi rimica, è stato accompagnato da un commento teso a inquadrare brevemente l'occasione di scrittura e le sue specificità tematico-formali, da puntuali note esegetiche e, quando consentito, da un'ipotesi di datazione. Laddove possibile o necessario, l'analisi è stata arricchita da: una nota metrica; una nota di tradizione testuale e musicale, utile per rendere conto della fortuna del testo nel corso dei secoli, a prescindere da finalità ecdotiche; una nota filologica, al fine di illustrare una congettura emendatoria; e una nota bibliografica, con rinvii agli studi che hanno affrontato o commentato la poesia in esame. Si è fornita la parafrasi solo nei casi di evidente oscurità semantica. Infine, i componimenti che godono di una tradizione testuale esterna alla *princeps* sono corredati da un apparato critico di varianti (laddove ne presentino). In questa fascia d'apparato si è ritenuto prudente inserire pure le varianti attestate negli stampati musicali posteriori alla *princeps*, per i quali non è davvero consentito escludere che alcune lezioni, divergenti nella forma e nella sostanza dal testo delle *Rime*, siano attestazione di un tracciato variantistico d'autore.

3. *Possibili varianti d'autore*

La mancanza di materiali autografi, congiunta ad una stampa priva dell'*imprimatur* d'autore, scoraggia la possibilità di riconoscere legittimamente una variantistica redazionale.¹ Ciononostante, a fronte della collazione tra quanto attestato nella *princeps* e quanto tradito da alcuni testimoni manoscritti gene-

1. Un raffronto paleografico tra i rinvenuti testimoni manoscritti e il testamento di Molin, unico documento in nostro possesso redatto certamente di suo pugno, ha permesso di respingere ipotesi di autografia. Naturalmente, non escludo che si possano ammettere involontarie lacune nella ricerca.

ricamente databili alla metà del sedicesimo secolo, è forte la tentazione di intendere alcune varianti di sostanza – quasi sempre relative ad intere partizioni di componimento – come possibili lezioni d'autore, riconducibili ad una (plausibile ma certamente non dimostrabile) fase redazionale primigenia.² Tutte queste circostanze impongono l'ipoteca del dubbio e, purtroppo, in assenza di testimoni manoscritti più sicuri, non resta che procedere *ad iudicium*, nella consapevolezza che il sospetto non andrà davvero oltre lo statuto dell'ipotesi. Eppure, tenendo in debita considerazione quanto fosse diffuso a Venezia l'uso di condividere i propri componimenti in uno stadio precedente alla loro messa a stampa, spesso accompagnandone l'invio con una richiesta di suggerimenti migliorativi, non è difficile immaginare la presenza di un fitto *labor limae*, del cui tracciato redazionale alcuni manoscritti cinquecenteschi potrebbero essere testimoni. Inoltre, quasi a conferma di quanto Molin fosse solito rielaborare i propri componimenti, si dovrà rammentare la fitta stratificazione variantistica testimoniata dai sonn. 205 e 230, senza alcun dubbio da intendersi come diverse stesure redazionali del medesimo componimento.

Diverso è il discorso relativo alle varianti attestate nel panorama musicale. La necessità per gli editori di testi lirici del Cinquecento di includere, nello studio di *recensio e collatio*, anche testimonianze dell'editoria musicale non rappresenta una novità. Per esempio, già Armando Balduino sottolineò che, in caso contrario, «non solo resta così gravemente mutilato il quadro della loro fortuna, ma vengono anche emarginate attestazioni fra le più precoci (e talora preziose in sede di datazione), né entrano in gioco varianti che non è detto siano sempre dovute ad adattamenti operati dal musicista».³ Approfondire questa connessione, dunque, oltre a costituire uno strumento utile al censimento delle rime e allo studio della ricezione di un autore, può rivelarsi una pista fruttuosa per l'esegesi ecdotica dei testi e – in fortunate circostanze – consente di ipotizzare datazioni e nuove attribuzioni. Ciononostante, rimane un'intersezione decisamente spinosa, così come molte sono le questioni che incom-

2. A seguire alcuni casi dall'apparato variantistico rimarchevole: la canzone *Vergine bella, nata in mezzo l'acque* (n. 152); il sonetto *Qual duol mai pareggiar potria l'avarò* (n. 155), incluso in un ms. miscelaneo genericamente databile alla metà del secolo e che ospita un ciclo di liriche in morte di Bembo (cc. 89r-95v), fra le quali si annovera anche la proposta moliniana in una veste testuale assai dissimile da quanto dato ai torchi; la canzone *Gioia m'ingombra il core* (n. 197), per la quale nel ms. FL si attesta un alto numero di lezioni alternative, riversate soprattutto nella prima stanza.

3. A. BALDUINO, *Appunti sul petrarchismo metrico* in BALDUINO 2008, pp. 31-90: 86 n. 126. Per il versante letterario, un prezioso esempio circa l'importanza di considerare, ai fini di una ricostruzione ecdotico-variantistica, anche testi musicali è ben testimoniato da GALLICO 1999, nel cui saggio si dimostra l'oscillazione da parte di Monteverdi fra le due versioni della *Gerusalemme* tassiana.

bono inesorabilmente e rimangono ancora sospese:⁴ ad esempio, a chi è più corretto ascrivere la paternità di un madrigale musicato? Come si distingue una collaborazione a quattro mani da un'iniziativa del solo musicista? Qual è il criterio di scelta alla base di un'intonazione musicale? In effetti, la faccenda risulta ancora più complicata se si sceglie di prendere in considerazione anche il punto di vista dei poeti coevi, non sempre felici di vedere i propri componimenti intonati e impiegati da altri. Possibili discordie circa una paternità contestata o sulla primazia intellettuale tra poesia e musica non dovevano essere casi isolati, e di queste tensioni è un ottimo esempio una risentita epistola di Luigi Groto, rivolta ad un musicista di nome ignoto.⁵ Inoltre, lo studio del connubio tra poesia e musica costringe necessariamente a ragionare intorno pure all'identità dei musicisti coinvolti, alla quantità dei testi musicati, ponderando di volta in volta le ragioni alla base della scelta e alla geografia della circolazione dei testi.

Decisamente scivolosa è la postura da adottare nel caso in cui, esaminando la messa in musica di un esercizio lirico, ci si imbatte in eventuali varianti di sostanza, per le quali è d'obbligo provare ad accertare se esse siano testimonianza di un tracciato variantistico d'autore – distinguendo tra un'intenzione del poeta imputabile a ragioni squisitamente letterarie o funzionale, invece, ad una volontaria e consapevole esecuzione musicale dei propri scritti – o se sia più economico assegnare tali alterazioni al singolo compositore, mosso da una volontà di rielaborazione lirica, da una personale interpretazione del testo o, perché no, da necessità melodico-prosodiche.⁶ A dire il vero, non si può nemmeno evitare di chiedersi se l'ipotetico mutamento del profilo verbale del componimento originario non si debba, più semplicemente, ricondurre ad una cor-

4. Per una bibliografia fondamentale cfr. VELA 1984 (soprattutto, pp. 3-27), BORGHI – ZAPPALÀ 1995 (soprattutto M. DE SANTIS, *Questioni di prassi ecdotica nell'edizione dei testi poetici musicati da Andrea Gabrieli*, pp. 57-68), CARACI VELA 1995, CECCHI 1998, CAMPAGNOLO 2001 (soprattutto M. DE SANTIS, *Ancora sull'edizione dei testi poetici musicati nel Cinquecento*, pp. 61-68), DE SANTIS 2001 ed EAD. 2007.

5. «Dissi dunque il vero quando dissi che bisognerebbe insegnarvi a scrivere: scrivete ch'el mio madrigale non sarebbe mai stato letto, se voi non l'aveste messo in composto della vostra musica, e io vi rispondo che si vede la prova in contrario, che già ne ho mandato fuori un libro senza musica, e pur si vende, legge, ristampa, vi si fanno i canti sopra. Posso ben dir che 'l vostro libro non si comprenderebbe se non fosse per leggersi i madriali che vi sono. Abbiate dunque obbligo voi, e non io, a [coloro] che vi han fatto favor di darvene» (la lettera, del 27 maggio 1577, è conservata in Groto *Lettere famigliari*, cc. 101v-103r; c. 103r). La missiva, di cui si offre trascrizione diplomatica, è già segnalata in BIANCONI 1986, p. 341.

6. Si dica, però, che è ben poco conosciuto il livello di alfabetizzazione lirica dei musicisti di metà XVI secolo. Per le scelte poetiche da parte dei compositori dell'epoca rimando a PIRROTTA 1987.

rotta tradizione testuale giunta, già inficiata, fra le mani dell'ignaro musicista. Per il caso di Molin è d'aiuto, primariamente, distinguere tra stampati musicali posteriori o anteriori alla pubblicazione delle *Rime*, i secondi utili innanzitutto a definire un limite *ante quem* per la datazione del singolo componimento. Tra i trentadue testimoni musicali pervenutoci, destano particolare attenzione quelli che ospitano varianti testuali rispetto alla *princeps* del 1573, tanto più se queste intonazioni sono firmate da compositori appartenenti alla medesima orbita intellettuale moliniana e precedono la pubblicazione postuma di Molin; a questa situazione appartengono i casi del madrigale *Come vago augellin, ch'è poco a poco* (n. 127), adattato in musica dal padovano Francesco Portinaro nel 1563 e poi dal veneziano Antonio Molino detto il Burchiella nel 1568, e del sonetto *Se de le voglie sue fallace segno* (n. 229), messo in musica dal patavino Antonio Padovano nel 1564. In queste circostanze, è ovvio che il musicista ha avuto a disposizione un antigrafo manoscritto, sulla cui autografia occorre però sospendere il giudizio. Nel caso in cui il brano intonato sia posteriore alla stampa, è più ingombrante il sospetto che possa invece trattarsi di un *descriptus*, ragion per cui occorrerà ponderare le ragioni (e le responsabilità) alla base di eventuali discrepanze. Tuttavia, a prescindere dalla presenza o meno di lezioni alternative, andrà sventato anche il rischio di attribuire al testimone uno statuto diversificato a seconda che presenti o meno varianti sostanziali, dal momento che esso rimane – sempre e comunque – l'adattamento di un testo lirico di partenza. In questa prospettiva, difatti, anche la piena adesione al profilo verbale dell'archetipo poetico consiste, a livello teorico, in una precisa scelta del compositore al pari di una sua più invasiva riscrittura. Tanto più che, a rigore, anche un testo apparentemente fedele alla versione del poeta propone in realtà dei forti cambiamenti sintattici (poiché la forma strofica si perde nella composizione non-strofica della musica), le forme metriche originarie spesso si alterano (non sono infrequenti i casi di sonetti o ballate minori rielaborati in madrigali musicali), vengono introdotti ribattuti e ripetizioni ad eco, che si è provveduto in questa sede a segnalare in corsivo.⁷ Alla luce di quanto menzionato finora, e in termini generali, si è quindi portati a distinguere le varianti musicali almeno in due tipologie: i) interventi strutturali legati a cogenze prosodico-melodiche; ii) variazioni testuali, a loro volta classificabili in 'semplici' (se di natura esclusivamente grafica o lemmatica) o 'complesse' (se pertengono a interi segmenti sui quali incombe almeno il dubbio di una variantistica d'autore originaria). Al

7. Segnalo che su questi temi, per il caso tassiano, sta lavorando Emiliano Ricciardi (University of Massachusetts Amherst), a capo del progetto "Tasso in Music. Digital Edition of the Settings of Torquato Tasso's Poetry, c. 1570-1640". Molto utili sono anche le considerazioni teoriche mosse da FELDMAN 1989 e da FENLON – HAAR 1988; preziosi spunti metodologici sono offerti anche da BESUTTI 2012.

di là, però, di un desiderio di sistematizzazione, la situazione è decisamente intricata ed impone di tenere in conto numerose variabili, quali la datazione della musicazione e le dimensioni delle lezioni alternative. Infatti, mentre le lezioni isolate non possono necessariamente ambire alla dignità di varianti d'autore, secondo Mila De Santis «è tuttavia difficilmente ascrivibile al musicista una riscrittura integrale, o comunque di ampie proporzioni, di un componimento poetico» e, non di rado, «le stampe musicali conservano talora versioni dei singoli componimenti che rispecchiano uno stadio redazionale diverso, di solito precoce, rispetto a quello vulgato». ⁸ Inoltre, per indagare correttamente la possibilità di una riscrittura connessa invece all'estro creativo del compositore in persona bisognerebbe, almeno, conoscere un poco il livello di alfabetizzazione letteraria del musicista e verificare se la riscrittura lirica risponda all'*usus* del compositore: tutti aspetti sui quali grava ancora una diffusa ignoranza e che impongono di procedere con ancora più prudenza.

4. *Problemi attributivi*

Basta uno sguardo al censimento delle *Rime* di Molin per accorgersi immediatamente di un dato interessante: la maggior parte delle occorrenze è trådita senza indicazioni autoriali, ricondotte ad «Incerto» (ragionevolmente per una volontà di anonimato dell'autore più che per una reale incertezza del curatore) oppure assegnate impropriamente ad altri, secondo un fenomeno abbastanza consueto nel panorama dell'epoca, se non quasi usuale nelle antologie di rime cinquecentesche, perfino nei confronti di poeti ancora vivi e in attività. ⁹ Eppure, ciò che colpisce della tradizione moliniana è la netta impressione di avere a che fare con un autore riluttante a dare ai torchi i propri scritti poetici, più che determinato a non esporsi pubblicamente. Questo non significa affatto che Molin fosse all'oscuro delle principali operazioni editoriali di area veneziana. Al contrario, come si evince sfogliando le sue *Rime*, compose testi per numerose di queste iniziative: semplicemente evitò di consegnarli in tipografia o si celò

8. DE SANTIS, *Questioni di prassi ecdotica nell'edizione dei testi poetici musicati da Andrea Gabrieli* in BORGHI - ZAPPALÀ 1995, pp. 57-68: 58 e n. 2.

9. «Il fenomeno, tuttavia, resta ed è dovuto probabilmente a molteplici e non sempre precisabili ragioni. Le prime fra queste sembrano però da ricercare proprio nei modi di diffusione extravagante di cui s'è fatto cenno: si pensi in particolare a testi isolati trascritti da persona che, conoscendo bene l'autore, ritenesse superfluo segnare il nome e a come, nei passaggi successivi e col passare del tempo, l'attribuzione potesse perciò divenire sempre più problematica; e si pensi ancora all'analoga casistica che poteva prodursi per rime che, essendo inizialmente allegate (su fogli a parte) ad un'epistola, fossero pure, fin dall'inizio ma per ovvi motivi, adespote» (BALDUINO 2008, p. 246 n. 2).

sotto il nome di Incerto. Dunque, se da un lato è difficile che i suoi testi abbiano incontrato i torchi prima del 1573, questi devono aver goduto di una discreta diffusione manoscritta, giustificando così i molti apprezzamenti che il nostro raccolse fra i contemporanei. Certo è che l'assenza di una messa a stampa dei testi, e la loro divulgazione probabilmente in veste adespota, devono aver favorito fraintendimenti o illecite appropriazioni autoriali.¹⁰

Sebbene ognuno dei casi in questione meriterebbe di essere affrontato singolarmente, uno su tutti reclama maggiore attenzione. Infatti, per lungo tempo la canzone di argomento morale *Ahi, come pronta e leve* (n. 142) – il testo moliniano con la più folta tradizione testuale manoscritta¹¹ – è stata attribuita alla penna di Annibale Caro sulla base dell'indicazione di un paio di antologie di secondo Cinquecento,¹² da cui attinsero poi alcuni eruditi sette-ottocenteschi.¹³ Ad inizio Novecento l'assegnazione a Caro fu condivisa da Mario Sterzi¹⁴ e, ormai data sempre più come acquisita, trova riscontro pure nelle successive e principali antologie di lirica cinquecentesca del secolo scorso.¹⁵ Al problema attributivo

10. Basti pensare ai casi di Vettore Ziliol (Molin *Rime* 76-79 e 243), Bartolomeo Malombra (Molin *Rime* 82), Ettore Capranico (Molin *Rime* 201 e 209), Stefano di Stefano (Molin *Rime* 227) o Abate Savioli di Cento (Molin *Rime* 232).

11. La canzone trova attestazione nei mms. FN₁, FN₂ («Di m. Girolamo Molino»), FL, CV₁, V₄, V₅ («Del n.^{ro} ms. Hier. Molino»), ms. BG, ms. S («Canzona del magn.^{co} ms. Vinc.^o Molini sopra 'l volar del tempo»). Con l'eccezione del manoscritto bassanese e di FN₁, tutti gli altri sono ascrivibili con sicurezza al XVI secolo. Il manoscritto vaticano (CV₁) e quello fiorentino (FN₂) presentano una pronunciata piegatura in quattro, dettaglio materiale che autorizza a ipotizzare che le carte, prima di essere rilegate nel codice composito, fossero state trascritte separatamente per essere spedite o per lo meno trasportate. Eppure, dallo studio dei manoscritti non è consentito ricavare, in tal senso, informazioni più precise.

12. RIME CREM1560, pp. 22-26 e RIME GE1579, pp. 246-250. Tuttavia, solleva un'ombra di sospetto sulla correttezza dell'attribuzione autoriale, proposta dalla miscellanea cremonese, l'ingiustificato dislocamento della canzone *Ahi, come pronta et lieve* dal resto del *corpus* lirico cariano incluso compattamente nella silloge alle pp. 16-18.

13. Cfr. CARO 1728, pp. 37-38; CARO 1757, pp. 113-116, CARO 1757b, pp. 121-124 e GIRONI 1808, pp. 88-90 («Sulla fugacità umana»). Il testo figura, con corretta assegnazione a Molin, in TRUCCHI 1847, pp. 315-318 e CRESPIAN 1847, p. 244.

14. Cfr. STERZI 1907, pp. 147-150. Andrà precisato che, nello stesso studio, Sterzi afferma di aver rinvenuto la canzone, insieme all'estravagante cariana *Saggio signor, a cui la sacra chioma* (cc. 333r-336v), in un codice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze datato alla seconda metà del XVI secolo e con segnatura Magl. VII 1184. In realtà, oggi il manoscritto non conserva la canzone *Ahi, come pronta e leve*; pertanto si deve forse ammettere l'asportazione delle ultime carte, forse in corrispondenza del restauro del 1915, o un'imprecisione del riferimento.

15. Per esempio, JACOMUZZI 1974, pp. 370-372 e FERRONI 1978, pp. 94-96. Stefano Jacomuzzi dichiara che «nella scelta [delle rime] mi sono rifatto alla prima edizione aldina, conservando lo stesso ordine nella successione delle poesie. Delle composizioni non

si sono già dedicati Edoardo Taddeo e Francesco Venturi, entrambi concordi nel riassegnare la paternità del testo a Girolamo Molin sulla base di considerazioni tematiche e formali.¹⁶ In effetti, non è secondario notare che il metro in sé sembra essere molto più congeniale all'uso di Molin rispetto a quello di Caro: il primo fu autore di venti canzoni, gran parte delle quali con profili agili ad alta concentrazione settenaria, per lo più con schema ternario nella fronte e simile modulo nella sirma (pur nei vari equilibri prosodici ammissibili); il secondo, a nostra conoscenza, fu autore solo di cinque canzoni, una delle quali per musica, e tutte di ossatura metrica molto differente.¹⁷ In più, la canzone di Molin *Questo è pur, questo è il sasso* (n. 179) presenta un profilo metrico quasi identico a quello della canzone in oggetto, con l'eccezione del solo verso conclusivo: abC abC cdeeDff [canz. 179] – abC abC cdeeDff [canz. 142]. In aggiunta, vale la pena precisare che le canzoni del poeta marchigiano sono tutte di natura spiccatamente encomiastica, mentre Molin è autore di almeno altre tre canzoni di tono moraleggiante (nn. 143, 245-246), decisamente in linea con i contenuti gravi ed esistenziali di *Ahi, come pronta e leve*, tra le più solenni dell'intero canzoniere.

Se tutti questi aspetti portano a propendere, sulla base di un *usus scribendi*, per la mano di Girolamo Molin, è d'aiuto estendere il discorso anche alle stampe. Le *Rime* del marchigiano, il cui allestimento fu curato dal nipote Giovan Battista sulla base di verosimili scartafacci d'autore, apparvero postume nel 1569 per i tipi di Manuzio, che ne promosse una ristampa nel 1572. Va precisato che nessuna di queste edizioni, senz'altro testimoni autorevoli e completi, riporta la canzone *Ahi, come pronta e leve*. Viceversa, il testo è incluso nella *princeps* moliniana, di solida autorità, per le ragioni illustrate in precedenza. In ogni caso, come si è detto, l'equivoco attributivo si origina dall'inclusione della canzone, con ascrizione a Caro,¹⁸ nella miscellanea cremonese *Rime di diversi*

accolte in questa edizione ho aggiunto al termine un sonetto (*Se d'esto lasso microsma e frale*) e una canzone (*Ahi, come pronta e lieve*)» (JACOMUZZI 1974, p. 78).

16. Il primo è autore di un saggio dal titolo *Attribuzione e restauro di una canzone cinquecentesca*, apparso per la prima volta in TADDEO 1977, riedito in ID. 2003, e a cui si rimanda per i dettagli argomentativi; sulla questione si è soffermato anche VENTURI 2010, p. 150.

17. Per i profili metrici delle canzoni di Molin si rimanda alla Tavola metrica della qui presente edizione. Per Caro: *Amor che fia di noi, se non si sface* (*Rime* 18, a schema AbbAcDcEeDFF, 5 st. + co. XZZ); *Sopra del Tebro una fiorita spiaggia* (*Rime* 26, a schema ABaBCDdcEe, 6 st. + co. xZz); *Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro* (*Rime* 51, a schema ABbCABbCcDdEFef, 7 st. + co. = sirma); *Ne l'apparir del giorno* (*Rime* 54, a schema aBCBaCcdeDEFef, 6 st. + co. = sirma) e *Noi siam dal ciel discese* (*Rime* 68, a schema xYyxZZ aBAbcDdCEfef, 4 st. incorniciate da due di schema aBbaCC).

18. Vale forse la pena precisare che, nel panorama dei florilegi cinquecenteschi, ad Annibale Caro furono impropriamente assegnati pure componimenti di Cappello e Rainieri. Nel dettaglio: il son. *Bella coppia, c'havete in preda i cori* (*Rime di diversi* 1565, I, c. 2r) è in

(1560), promossa dal veronese Vincenzo Conti, in stretto contatto con l'ambiente lagunare.¹⁹ Al di là dell'imprecisione autoriale, la stampa stabilisce un prezioso limite *ante quem* per la datazione del testo e, soprattutto, si presenta in una veste testuale sensibilmente differente rispetto a quanto licenziato nel 1573. Dunque, ci si deve chiedere: che funzione occorre assegnare a queste varianti? Registrano una variantistica d'autore oppure rappresentano delle corruzioni dell'originale? Nel corso della sua indagine, Edoardo Taddeo ha minuziosamente evidenziato i presunti caratteri peggiorativi delle varianti attestate in RIMECREM1560, respingendo l'ipotesi di un stato redazionale d'autore primigenio, in quanto fortemente persuaso che «le lezioni difettose di C [=qui RIMECREM1560] si possono spiegare soltanto pensando [...] ad una copia desunta da altri con poca cura, sulla quale si sia poi esercitato il diletterismo correttorio dell'editore di C, o meglio di Giovanni Offredi, che raccolse e donò al Conti le rime di quel *libro nono*».²⁰ In realtà, è forse più prudente smussare le certezze di Taddeo. A rigore, infatti, non si può davvero escludere che si tratti di una versione arcaica del testo, circolata in un primo momento fra i soli amici del poeta, ma poi sfuggita alla sorveglianza dell'autore prima di essere sottoposta ad un *labor limae* migliorativo. Proprio questa pratica di condivisione dei testi, alla continua ricerca di suggerimenti e pareri letterari da parte dei sodali, è forse la ragione alla base dell'errore autoriale. Infatti, tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta, Caro diede ampia dimostrazione di ammirare la scrittura di Molin e si avvicinò sensibilmente al cenacolo veniero, frequentazione che rende quanto meno lecito ammettere il reciproco invio di componimenti. Dunque, si può pensare che il curatore della miscellanea cremonese sia giunto in contatto con delle carte cariane fra le quali era stata inserita anche la canzone moliniana, giustificando così la confusione circa la sua paternità.

5. *Aspetto formale*

Non trattandosi di un'edizione licenziata dall'autore, ed in assenza di autografi che ne garantiscano le sue abitudini grafiche, si è ritenuto inutile conservare a testo la grafia cinquecentesca, oggi ritenuta spesso inaccettabile. Pur nei limiti della prudenza, si è dunque optato per un accorto ammodernamento ortografico secondo consuetudini invalse, allo scopo di rendere fruibile il testo al let-

realtà Cappello *Rime Estr.* CCCC; il son. *La Sena, e l'Arno gian torbidi e lenti* (*Rime di diversi* 1550, c. 61v) è in realtà Raineri *Rime*, p. 24.

19. Veronese di nascita, Conti fu in stretto contatto con Girolamo Vida e godette di un'alta considerazione in ambiente veneziano (per queste informazioni si veda RICCIARDI 1983).

20. TADDEO 2003, p. 110.

tore moderno. La trascrizione risponde perciò ai seguenti criteri: *et* e il nesso *et* sono sciolti in *e* davanti a consonante e in *ed* davanti a vocale (se consentito dalla prosodia); è stata distinta *u* da *v* secondo l'uso moderno; è stata sciolta ogni abbreviazione; i grafemi *ti* e *tti* seguiti da vocale sono stati ridotti a *zi*; si è mutato *c'ho*, *c'hai* etc. in *ch'ho*, *ch'hai* etc.; è stata eliminata l'*h* etimologica e paraetimologica (per quanto riguarda il verbo *avere*, *h* è stata espunta o introdotta secondo l'uso odierno); il digramma *ph* che rappresenta la fricativa sorda è stato ridotto a *f* in *Phebo*, *Cephisso*, *Triphon*; per quanto riguarda l'uso delle doppie e delle scempie, ci si è attenuti al testo a stampa (solo i casi di scempiamento da ricondurre a errori di stampa sono stati normalizzati, gli altri – testimonianza di un uso linguistico – sono stati mantenuti); si è mantenuta la distinzione tra *poi che* e *poiché*; è stato modernizzato l'uso dei segni diacritici, regolarizzati gli accenti secondo uso odierno, modificata la sovrabbondante punteggiatura originaria (sostituendo in particolare il punto e virgola con la virgola); sono state sistematicamente eliminate le maiuscole a inizio del verso (tranne nei luoghi dove richiesto dalla sintassi), conservandole invece nei titoli onorifici e nelle personificazioni (*Amore*, *Sorte*, *Morte*...). Inoltre, si sono mantenute le sporadiche oscillazioni grafiche proprie di alcune preposizioni articolate (*da 'l* e *dal*; *de 'l* e *del*; etc.) e di forme avverbiali (*già mai* e *giammai*; *invano* e *in vano*; etc.). Si è scelto altresì di trascrivere in forma conservativa anche oscillazioni fonetiche sovente attestate nelle *Rime* di Molin (es. *volgo/vulgo*; *sorga/surga*; *cammin/camin*; *obbietto/obietto*; *esempio/esempio*; *veleno/veneno*; *quinci/quindi*). L'interpunzione è stata adeguata alle norme moderne.

*

Sul punto di congedare quest'edizione, rielaborazione della mia tesi dottorale, desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno guidata durante il percorso, sempre pronti ad accogliere il mio entusiasmo: Andrea Afribo, prima guida e senza il quale non mi sarei mai avvicinata a Molin; Simone Albonico, per le scrupolose letture e i momenti fiorentini, sempre illuminanti; Corrado Bologna, che ha creduto in questo studio fin dal principio; Stefano Carrai, interlocutore generoso a cui devo spunti preziosi; Bernhard Huss, per il grande sostegno durante e dopo il mio soggiorno berlinese; Matteo Residori, prodigo di suggerimenti e sempre disponibile a un confronto appassionato, fin dai lunghi pomeriggi parigini; Franco Tomasi, davvero di grande aiuto nelle sue meticolose considerazioni; e, non ultimo, Andrea Torre, che mi ha incoraggiata e accompagnata in ogni fase di questo lavoro con raro altruismo e attenzione. Un sentito ringraziamento spetta anche a tutti coloro che, nel discutere con me alcuni passaggi della ricerca, mi hanno offerto importanti consigli: Gabriele Baldasari, Davide Cappi, Andrea Comboni, Massimo Danzi, Luca D'Onghia, Jacopo

Galavotti, Amelia Juri, Chiara Lastraioli, Marianna Liguori, Alessandro Metlica, Stefano Prandi, Emilio Russo, Arnaldo Soldani, Sabrina Stroppa, Francesco Venturi e Nicole Volta. Ho cercato di seguire al meglio tutti i loro suggerimenti. Ringrazio anche il comitato di Bit&s per aver accolto questo lavoro e Rinaldo Zanone per il tempo che ha generosamente dedicato a queste pagine. Grazie pure ai miei amici e colleghi: hanno donato a questi anni momenti di spensierata leggerezza. E grazie di cuore a Davide e alla mia famiglia, per esserci sempre e per la stabile serenità che rappresentano. Infine, nello scrivere queste righe, ripenso con sincera gratitudine anche ai molti luoghi che ho avuto l'occasione di vivere in tutti questi anni, ai molti incontri e alla fortuna di essermi appassionata tanto a questa ricerca. Quindi, a tutti voi, con un sorriso, grazie.

Questo libro lo dedico a mia nonna, che avrebbe sicuramente sfogliato queste pagine con quella gioia che solo lei mi ha saputo regalare.

Le *Rime* di Girolamo Molin

*Al clarissimo m. Giulio Contarini
il procuratore¹*

Suole comunemente avvenire Clar. e prest. Sig. mio che, morto un amico, o subito insieme con lui o non molti giorni da poi rimane estinta l'affezione dell'altro che sopravvive; e pochissimi al di d'oggi son quelli che verso la memoria de gli amici passati prestino questa istessa mente e quegli stessi uffici che facevano mentr'erano vivi.² Il che nasce perché essendo il più delle amicizie fondate nell'utile o nell'ambizione o in altro oggetto sensuale, quando mancano quelle persone dalle quali si fatte così si speravano, convien mancar insieme la benevolenza verso di loro. Ove all'incontro quelle che sono appoggiate nelle virtù, nel qual caso s'ama, non per interesse proprio, ma per lo bene e merito dell'amico, se occorre che restiamo privi di lui per morte rimane in pie' sempre fermo l'amore che in vita gli si portava, e in tutte le occasioni che n'è concesso – o col far beneficio a suoi figliuoli e dipendenti³ o col difender e accrescer la sua facoltà o col conservar la reputazion del suo nome – mostriamo sempre verso di lui un istesso animo e un medesimo continuato affetto. Di qui è Illus. Senatore che se ben già più di due anni parve alla Maestà di Dio di torne e voler per sé quella benedetta anima del Cla. M. Girolamo Molino, vostro così caro e antico amico, non solo non si vede scemare nel vostro animo l'amore verso di lui, ma se fosse possibile che egli ricevesse augumento,⁴ si converrebbe anzi affermar dai notabili effetti di pietà e di carità che mostrate alla sua memoria che fosse accresciuto e moltiplicato. Percioché l'avete sempre con pietose lagrime dinanzi a gli occhi, sempre il nominate, sempre il celebrate, sempre di lui e della sua dolcissima conversazione e de' suoi innocentissimi costumi sospirando vi ricordate. Questa nobilissima parte d'animo, che si trova nella M.V. Clar. in-

1. Procuratore di San Marco dal 1537, Giulio Contarini (1500 - 1580) fu il più intimo amico di Molin; per maggiori dettagli cfr. *infra* p. 69 n. 34.

2. La centralità dell'amicizia nel sodalizio di Campo Santa Maria Formosa, da intendere come consapevole espressione di una comunità intellettuale, è ribadita anche in apertura delle *Rime* di Fenarolo, nella cui dedicatoria a Domenico Venier si legge: «Chi antepose la vera amicitia alla parentela, Clariss. et Valorossiss. S. Domenico, vide egli certamente la verità» (Fenarolo *Rime*, c. a2r).

3. I servitori.

4. Var. ant. per *aumento*.

torno all'osservar gli amici così morti come vivi, rende chiaro argomento delle altre molte e rare qualità che risplendono in lei. Perciò non può esser vero amico chi non è amator delle virtù in altri e chi non l'ha o cerca d'aver in sé stesso. Però si veggono in V. M. Clar. tanti altri sì chiari lumi di virtù: tra i quali il primo è una religion pura, sincera e veramente cattolica, con la quale consigliate sempre tutte le vostre cristianissime operazioni; onde meritamente preposto alla Santa Inquisizione sete per tanti anni stato sì decreto costode e diligente ministro dell'onor di Dio.⁵ E nell'amplissime dignità di Procuratore di S. Marco attendendo per lo spazio di anni XXXV. con ogni sollecita cura al governo e splendor delle cose e delle cerimonie de suo santiss. tempio, e eseguendo inviolabilmente le pie ordinazioni dei defunti, e defendendo e sovvenendo, con l'autorità e con le proprie vostre larghe elemosine, le vedove meschine⁶ e i poveri pupilli, i quali nel seno della vostra carità sono tenuti per propri vostri figliuoli, e fabricato in diversi luoghi molti onoratissimi tempii e altri già fabricati ornando di molti necessari, e segnalati ornamenti, mostrate al mondo con nobilissimo esempio come veramente si deve esercitar quell'importantissimo grado di dignità e quali debbano esser le azioni d'una persona illustre e di alta fortuna. Che dirò della vostra incorrotta giustizia? Dell'esser severo co' tristi e benigno co' buoni? Della vostra temperanza, magnanimità e prudenza, che sono tali in voi che par che non siano in altri che in voi? Che dirò della singolare eloquenza nota a ciascuno, con la quale persuadendo solamente cose d'onore e d'utile alla carissima patria le avete per quaranta sei anni continui che vi trovate benemerito Senatore, così nelle faticosissime azioni dell'Eccellentissimo Colegio, come ne gli altri illustrissimi magistrati schifato grandissimi danni e apportato con tanta gloria sua e vostra segnalatissimi benefici. La qual cosa non sol con la lingua ha fatto Vostra Magnificenza Clar. ma con mille altre opere e sudore ancora travagliandosi in tutte quelle occasioni, che per li molti gradi a lei non dall'ambizione, ma dal gran merito suo acquistati, ha potuto avere la sua illustrissima vita, oltre l'aver donando sovvenuto con migliaia di scudi la Republica in questi urgentissimi bisogni della guerra, che si ha con Selino Imperator de' Turchi:⁷ nelle deliberazioni della quale la vostra sola virtù ha gran parte in tutti quei più savi provvedimenti, che per la publica salute di tutta la Cristianità tutto il giorno si fanno. Essendo lo spirito vostro per natura attissimo a faticarsi con ottima risoluzione nelle cose più ardue delle più segnalate

5. Precisazione non secondaria a fronte dei sospetti inquisitoriali che gravarono su Molin alla fine degli anni Sessanta; cfr. *infra*

6. Sventurate, indulgenti.

7. Selim II (1524 - 1574), figlio di Solimano il Magnifico e sultano dal 1566. Sullo sfondo risuona il recente conflitto della Lega Santa (1571) contro gli Ottomani.

imprese, come si è mostrato sempre in tutte le altre occasioni del governo di questo Serenissimo Dominio. Di maniera che essendovi commessi più volte molti gravissimi carichi ad un tempo stesso, benché siate aggravato da gli anni e continuamente impedito da varie indisposizioni, nondimeno vivificando le deboli forze del corpo con l'incomparabile vigor dell'animo, gli portate tutti con quella franchezza che farebbe altri di giovane e gagliarda età un solo d'essi; ma però con quel beneficio publico, che non si riceveria dalle fatiche di molti altri insieme benemeriti cittadini. Onde in fatti, e non in parole, si vede che stimate in tanto dovervi esser cara la vita, in quanto solamente avete occasione di spenderla a gloria di Dio e a servizio della vostra patria e a beneficio de' vostri amici e devoti. Ma non è luogo questo atto a trattar pienamente, e come si conviene, le vostre lodi perché essendo elle infinite ne lo spazio d'una lettera come troppo angusto non caperebbono [*sic*]. Parlando adunque per ora solamente dell'amicizia col Clar. Molino, dico che tra le molte altre dimostrazioni di vero amore usate da voi dopo la sua morte, due sono principalmente degne di particolar menzione: l'una è l'aver voluto che la sepoltura sua sia fabricata vicino alla vostra propria con fare scolpire appresso la sua effigie, che ivi si vede,⁸ acciò che quando (il che non sia se non dopo 'l corso di lunghissimi anni) parerà alla Maestà di Dio chiamar a sé ancora la M.V. Clar. sì, come la conversazion d'amendue voi fu congiuntissima in vita, così in corpi e le ossa rimagnano sempre vicine e congiunte dopo la morte; l'altra è l'amorevole cura che avete presa di far raccogliere e ordinare in questo volume i suoi bellissimi e leggiadrissimi componimenti li quali, quasi figliuoli della soverchia severità o modestia del padre tenuti chiusi in prigione dopo che nacquero senza lasciarli uscir se non rare volte,⁹ ora dalla vostra pietà, accompagnata da un infinito desiderio di tutti i dotti e giudiziosi, son fatti, essendo già divenuti vecchi, uscir dalle tenebre e comparere alla luce del mondo e della gloria alla qual propriamente son nati: benché non si possano chiamar vecchi, dovendo per loro natura vivere eternamente. Essendo adunque per comandamento di V. M. Cl. le presenti rime, di confuse per la maggior parte che erano, state raccolte, ordinatamente scelte e ridotte insieme dalla non meno accurata che amorevole diligenza e discreta considerazione di Monsig. Gio. Mario Verdizotti, per darle

8. Per il busto funebre di Girolamo Molin, ad opera della scuola di Alessandro Vittoria, cfr. *infra*, pp. 75-76.

9. In effetti, salvo pochissime eccezioni (e non di rado con assegnazione ad «Incerto»), Molin evitò di pubblicare i propri testi. In merito alla ritrosia poetica di Molin, vale la pena ricordare l'indicazione paratestuale di Dionigi Atanagi in corrispondenza al sonetto *Qual Febo, già ripien d'alto diletto* di Celio Magno: «A M. Hieronimo Molino, valoroso, et honorato gentiluomo Venetiano, et grande poeta toscano, se bene egli per troppa modestia non ne fa professione» (*Rime di diversi* 1565, II, c. 123r).

poi alla stampa col consiglio e aiuto, come s'è fatto, del Clar. M. Domenico Veniero col quale, come suo familiariss. amico e tanto giudizioso in questa maniera di componimenti, quanto si può comprender da i suoi scritti medesimi e sommamente ammirati e celebrati dal mondo, soleva egli mentre visse più che con qualunque altro conferir le sue composizioni. Degnandosi ella d'onorar me similmente con valersi in ciò del poco fa per mio volendo ch'io, ancora mi ritrovassi in compagnia del predetto Sig. Veniero a parte di questo carico, è stato dalla vostra cortesia e dal voler di M. Ant. Molino suo erede a spesa della cui gratitudine si fa questa lodata opera, rimesso al mio arbitrio il farne la dedizione a chi più m'aggrada. La onde non parendo a me che ad alcun'altro più convenevolmente possano esser intitolate le composizioni di questo Eccell. Poeta che al più caro e antico amico ch'egli avesse e, essendo anch'io un dei più affezionati servitori che abbia la V.M. Clar. sì come anco fui del Clar. Molino, al vostro nome e non ad altri ho voluto riverentemente dedicarle. Così averrà che non solo i vostri corpi avranno in terra sepolti un medesimo luogo e le vostre anime raccolte in cielo una istessa fede di gloria, ma i vostri nomi ancora descritti qua giù unitamente nella fronte di questo nobil volume da un divotissimo servitore d'amendue saranno e letti e riveriti da tutti i secoli che verranno da poi. Con la qual ferma certezza bacio la mano di V. M. Clar. e in sua buona grazia umilmente mi raccomando.

Di Zara, a di 20. Ottobre. 1572¹⁰

Di V. M. Clarissima

Humiliss. Servitore

Celio Magno¹¹

10. Nel febbraio 1572 Celio Magno svolgeva l'incarico di segretario in Dalmazia per il Procuratore Alvise Grimani. La presenza di Magno a Zara nell'autunno del 1572 è comprovata anche da una lettera autografa di Bartolomeo Malombra (Venezia 14 settembre 1572), che invia all'amico veneziano due propri sonetti (in Biblioteca Marciana di Venezia, ms. Marc. It. IX, 171 [= 6092], c. 88r).

11. Questa costituisce l'unica lettera dedicatoria celiana di cui ho conoscenza; tuttavia, è bene precisare che Celio Magno partecipò anche all'allestimento postumo delle *Rime* (1562) di Zane, occasione editoriale per la quale compose anche un paio di sonetti (Magno *Rime* 22-23).

*Vita del clarissimo m. Girolamo Molino,*¹
descritta da monsignor Gio. Mario Verdizzotti

Si come i parti dell'ingegno delle persone illustri per dottrina, e per valore, sogliono esser sommamente cari a coloro che di simili cose si dilettono, così suol naturalmente esser cara e desiderabile la conoscenza loro. Perciocché amando ogni spirito gentile le cose belle e degne di laude, l'amore che si porta a quelle si trasferisce ancora nei loro autori. Di qui nasce che, per l'affezione che portiamo all'opere altrui, vegniamo ancora ad amare talmente chi le fece, avenga che non l'abbiamo veduto, né conosciuto giamai, [avenga] che se ben egli è morto molti e molti secoli prima, diveniamo suoi parziali di modo che bene spesso pigliaremmo a questionare con altrui per difenderlo nell'onore. E cerchiamo con ogni studio di conoscer coloro che vivi sono per potergli onorare secondo il merito e l'amor che portiamo loro. E tanto più ci ingegnamo di ciò fare quanto intendiamo per fama che oltre il valore siano dotati di altre onorate qualità. E per ciò quando non potemo con questi tali per lontananza di paese, ci suol esser sommamente cara la conversazione di chi gli conosce per venir in cognizione dei loro costumi; e quando non sono vivi ci suol recare non picciola contentezza il legger la vita loro, la quale ci serve in questo: come ci serve il ritratto dell'amico già morto per la dolcezza della memoria che sentiamo di lui.² Da questa cagione mosso io mi son posto a descriver con brevità, e facendone quasi un ritratto sommario, la vita del Clarissimo M. Girolamo Molino gentiluomo Viniziano e poeta a tempi nostri eccellentissimo; e per sodisfare in parte all'affezione ch'io gli ho portato vivendo, e dopo morte alla sua memoria porterò, e

1. Questo scritto biografico-commemorativo rappresenta una preziosa miniera di informazioni, ma non è esente da un'idealizzazione, filosofica e morale, del personaggio (elevato a classico del proprio tempo), motivo per cui sarà doveroso dubitare dell'effettiva veridicità di alcune affermazioni; per uno studio sulle vite dei poeti nei libri di poesia cinquecentesca è utile TOMASI 2014. Il profilo biografico di Molin si avvicina, per comuni accenti e funzione letteraria, al ritratto di Zane, delineato da Girolamo Ruscelli in apertura delle sue *Rime* (1562), e oggi leggibile in RABITTI 1990.

2. Secondo Verdizzotti la biografia letteraria è al pari di un ritratto pittorico per le due funzioni principali che le spettano ovvero presentare il soggetto a chi non ha avuto modo di conoscerlo di persona e aiutare coloro, che lo hanno frequentato in vita, a conservarne la memoria.

per dar contezza di lui a chi non l'avendo conosciuto, avesse desiderio di conoscerlo fuor de i suoi scritti. Nacque M. Girolamo in Venezia, mia patria, della nobilissima famiglia de i Molini l'anno del Signore M. D.. Il padre suo si chiamava M. Pietro, figliuolo di M. Giacomo il dottore, e dal lato della madre nacque della famiglia de i Cappelli, famiglia medesimamente molto nobile e illustre.³ Questa gentil donna avea nome Chiara e fu sorella di M. Vincenzo Cappello, famoso gentiluomo Procurator di San Marco e senator di tanto alto valore che tre, o quattro volte, fu eletto gloriosamente al grado di Capitano General da Mare, e fu a i suoi tempi molto stimato per le sue lodate operazioni, come si può veder per le istorie e dall'epitafio, che si trova accanto alla sua statua posta sopra la porta maggiore della chiesa di Santa Maria Formosa in Venezia.⁴ Le quai cose ho voluto considerare intorno alla natività e origine di M. Girolamo non già per openione e credenza di dar lume e chiarezza al nome suo, il quale per se stesso è chiarissimo e illuminato dallo splendore delle sue proprie virtù, ma per inferire che sì come al più delle volte gli arbori buoni fanno buoni frutti, così gli uomini di valore generano simili a sé stessi, come occorre questa volta ancora perché questo gentiluomo nato di questo sangue non degenerò punto da' suoi maggiori. Anzi, se le famiglie dalle quali esso ha origine non fossero state grandi e onorate, egli avria potuto aggrandirle e onorarle con la grandezza del suo nobilissimo animo e del suo proprio valore. Percioché fin dalla sua fanciullezza egli cominciò a mostrar segno di eccellente spirito e oltre l'indirizzo della educazion nobile, ch'egli aveva da' suoi parenti, mostrava chiaramente esser da sé stesso pronto a seguir le virtù, e fuggir la vanità de' vizi disconvenevoli a gentil' uomo ben creato. Non era superbo, come sogliono esser per lo più i giovanetti nati e allevati in grandezza di nobiltà e in morbidezza di ricchezze. Ma, degnandosi di praticar con tutti, non disprezzava gli inferiori, onorava i pari suoi e riveriva i maggiori di lui per virtù e per valore. E, cercando a quelli accostarsi da' quali poteva imparar qualche virtù degna di gentil' uomo, studiava di far loro ogni onesto servizio per mantenersi nella lor grazia e farsi simile a loro. Per questo essendo nel tempo della sua gioventù in fior di valore e di dottrina M. Pietro Bembo il Cardinale e M. Trifon Gabrieli,⁵

3. Anche nella biografia in apertura delle *Rime* postume di Zane, Girolamo Ruscelli indugia sulla famiglia e i genitori del defunto non mancando di precisarne l'antica nobiltà (*Zane Rime* [1562], c. A5r).

4. Vincenzo Cappello (1469 - 1541) fu sepolto nella chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia, sulla cui controfacciata sinistra è tutt'oggi ammirabile il monumento funebre realizzato da Domenico q. Pietro Grazioli (allievo di Sansovino) nel 1541.

5. Come nel caso di Zane nella cui *Vita* si legge: «Là onde, essendo allora molto celebre il nome et la fama di M. Trifon Gabriele, et la molta cortesia che quel veramente santo vecchio usava con ciascheduno che desiderasse imparar da lui, egli andò molto tempo ad

gentiluomini viniziani, e M. Giovan Giorgio Trissino, gentiluomo vicentino, cercò di farsi loro intrinseco e familiare amico. E tanto frequentava la loro pratica che si può dire che quei tre gran gentil'uomini siano stati i suoi precettori e specialmente nelle cose della poesia della quale egli sommamente era vago, sì come egli spesse fiate raccontava a me e ad altri ragionando della sua fanciullezza. Il suo studio erano pochi libri e di buoni auttori⁶ e (per quello, ch'egli medesimo soleva dir molte volte) la pratica de gli uomini litterati frequente, e per la conversazione d'ogni altra sorte di persona di valore era il suo studio di Padova e di Bologna.⁷ Per questo rispetto egli praticava molto volentieri con ogni persona literata, così della patria, come forestiera; e conferendo con tutti i suoi più stretti e giudiziosi amici le cose sue, ricercava d'averne il loro parere e invitava e quasi sforzava l'amico, con parole cortesi, a dir sopra le sue cose la sua opinione quale ella si fosse. E se sentiva avvertimento alcuno di cosa che gli piacesse l'accettava e cercava di accomodar le sue composizioni in modo, che sodisfacessero con ragione ad altri prima e poi a sé stesso. Se anche udiva parer altrui, che non sussistesse, non restava però egli meno soddisfatto, e ingenuamente rispondendo faceva capace l'amico suo del suo miglior parere. Onde il più delle volte maggiore era il frutto che altri potevan trarre da i suoi dotti e sinceri discorsi nel conferir delle sue cose con esso loro, che quello che esso potesse trarre dall'altrui parere. Tuttavia egli non si rimaneva di voler sopra ogni cosa intender l'altrui opinione, e poi si risolveva da sé stesso in quello che la ragione gl'insegnava. E se ben egli era grandissimo osservatore dell'arte, nondimeno il dono della natura era in lui sì notevole, che si poteva dir che il suo ingegno fosse maestro dell'arte. Tra le molte pratiche, che egli aveva nella maggior parte dell'età come ogni sorte di gentil'uomo virtuoso e onorato, e ogni artefice raro ed eccellente di qualche arte nobile, come di musica, della quale egli sommamente intendendosene si diletta, di pittura e di scoltura, e di persone di militare disciplina intendenti, le più ordinarie furono di questi gentil'uomini suoi coetanei, cioè M. Bernardo Navagiero, che fu poi Cardinale, Mons. Daniel Barbaro eletto d'Aquilegia, M. Bernardo Cappello, M. Domenico Moresini il Cavaliere letteratissimo Senatore di questa città, M. Luigi Priuli eletto Vescovo di Brescia, M. Fortunio Spira gentil'uomo famoso ai suoi tempi per valor di intendere le lingue ebrea, greca, latina e volgare, M. Luigi Cornaro

udirlo et fece meraviglioso acquisto di quasi tutte quelle bellezze, che esso M. Trifone aveva in molt'anni osservate ne i Poeti migliori, così Greci come latini» (*Zane Rime* [1562], cc. A7v-8r).

6. Non ci è pervenuta alcuna notizia documentaria sulla biblioteca di Molin.

7. La conversazione è «strumento maieutico per eccellenza secondo la tradizione platonica» insieme alla «centralità nell'esercizio lirico della reciproca lettura e correzione» (BIANCO 2012b, p. 233).

che per viver sobriamente allungò il termine de gli anni suoi fin presso a cento e ne scrisse un trattato intitolato *La vita sobria*,⁸ l'eccellente M. Sperone Speroni, M. Bernardo Tasso, e M. Giulio Camillo, tutti gentil'uomini di raro valore, dei quali superfluo sarebbe il descriver le lodi poi che e per fama e per li loro scritti medesimi sono abbastanza dal mondo conosciuti. Ma di tutte queste onorate conversazioni niuna egli più frequentava che quella del Clar. M. Domenico Veniero gentil'uomo di valor singolare, la casa del quale nella città di Venezia è un continuo ridotto di persone virtuose, così di nobili della città, come di qual si voglia altra sorte d'uomini per professione di lettere e d'altro rari e eccellenti.⁹ Con queste pratiche e conversazioni egli di continuo si tratteneva fuggendo l'ozio e gli altri poco onorati trattenimenti de' giuochi di carte e d'altro, ne i quali si sta oggidì per lo più miserabilmente immersa e perduta la gioventù della maggior parte delle persone per nobiltà di sangue, e per altezza di fortuna grandi e illustri, consumando il tempo, e la facultà in crapule e disonesti piaceri, con detrimento dell'onore, del corpo e dell'anima loro. Era questo gentiluomo di natura tanto benigna e amorevole che egli infinitamente si doleva quando vedeva patire alcun povero virtuoso e, in quello che egli poteva, lo sovveniva con gran prontezza e carità, e trovandosi di mediocre fortuna si rammaricava non poco di non poter far cosa degna del suo altissimo animo.¹⁰ Stavasi come astratto da ogni altra cura per cagione de' suoi studii, alle volte ritirato dalla frequenza de gli uomini, e era parimenti lontano dall'usanza che sogliono tenere i gentiluomini viniziani in lasciarsi intendere d'aver desiderio di esser assunti a i governi delle cose pubbliche e per ogni mezzo possibile procurarli onde, come colui al quale per non esser di natura inclinato, sì fatto costume non piaceva, non ha se non rare volte conseguito alcuna dignità pubblica, essendo degno di tutte. Ma come quello che stimava non l'onore de i gradi ma il merito di quelli si contentava più tosto di spender il tempo in acquistar quelle qualità, che fanno gli uomini meritevoli degli onori senza averne, che acquistarne per simil pratica senza merito; così egli spendeva la maggior parte del giorno ne gli studi delle lettere, nelle quali fatto avrebbe assai maggior frutto,

8. Luigi Corner, o Alvise Cornaro, nacque a Venezia nel 1484 (data discussa) e morì a Padova nel 1566. Noto per essere stato mecenate di Angelo Beolco e amico di Speroni, sostenne anche l'attività del pittore Giovanni Maria Falconetto e del giovane architetto Andrea Palladio. Tra il 1560 e il 1565, Tintoretto ne eseguì un ritratto oggi conservato a Palazzo Pitti (Firenze). Fu autore del noto trattatello *Discorso sulla vita sobria*, edito a Padova nel 1558 per i torchi di Perchacino (a cui seguirono tre ristampe, con modifiche e ampliamenti, nel 1561, 1563 e 1565). Per un'edizione commentata del testo: Cornaro *Trattato de la vita sobria*; per una ricostruzione biografica cfr. GULLINO 1983.

9. Il circolo Ca' Venier in Campo Santa Maria Formosa.

10. In effetti Molin pare non aver goduto di un benessere economico (per questo cfr.).

se non fosse stato per lo spazio di trenta e più anni di continuo, con fiera crudeltà fin al punto estremo della sua vita, a gran torto travagliato e lacerato con molti litigi e insidie dalla malignità e perfidia di chi gli era più congiunto di sangue: tutto che in ciascuna causa tutti i giudizi felicemente terminassero sempre a suo favore.¹¹ Non si volle mai congiungere in matrimonio per viver più libero e per poter meglio attendere a i suoi studi senza esserne distratto dall'obbligo della cura delle cose famigliari, cercando egli sommamente la quiete, la quale (come dianzi fu detto) se ben gli fu interrotta spessissime volte con gran danno de' suoi onoratissimi studi nondimeno non han tanto potuto questi accidenti esteriori ch'egli superandogli con la prudenza singolare, che era in lui, non abbia lasciato molti e molti scritti degni di somma lode. I quali, per opera del Clar. M. Giulio Contarini Procurator di San Marco, suo antiquissimo e cordialissimo amico, sono al presente venuti in luce aiutati dal giudizio del Clar. M. Domenico Veniero sudetto e da M. Celio Magno. Era M. Girolamo di così notevole bontà che ogni gran tesoro non avrebbe potuto già mai potuto piegarlo a far cosa, che meno che onesta fosse, così gli dispiacevano in altri le cose malfatte. Amava generalmente tutti, e più chi più meritava, ma sopra ogni cosa si mostrava nei suoi ragionamenti molto amatore della patria, per beneficio e onor della quale avrebbe, se ne fosse venuta l'occasione, speso molto prontamente la vita propria. Talvolta soleva adirarsi in sé stesso con una laudabile indignazione verso gli scelerati e verso coloro che essendo carichi di ricchezze e ornati di grande autorità, non facessero molte cose degne di loro, come si può tener per fermo ch'egli fatto avrebbe. Però beato il mondo se questo gentil'uomo fosse stato qualche gran principe, perché per quanto si fosse aspettato alle forze sue senza dubbio non avrebbe mancato di giovare ad infiniti uomini secondo il bisogno. Era persona molto giusta in sé stesso e zelantissima della giustizia in altri. Era magnifico e liberale, ufficioso verso tutti, ma molto più verso gli uomini da bene e virtuosi, per li quali si faticava volentieri, facendo loro ogni sorte di favore, dove per sé stesso poteva e ove non poteva si adoperava indefessamente, non avendo alcuna sorte di rispetto d'obligarsi a questo e a quello per giovar altrui non ad altro fine che per giovare a chi lo meritasse. Fu sempre molto caritativo verso li poveri, e certo più di quello che per avventura poteva comportare la sua fortuna. Come ottimo conoscitore della bellezza era facile ad amare le belle donne; non però le amava talmente che, trovandosi alcuna più bella d'animo che di corpo, egli nell'elezione, non l'antiponesse ad un'altra, in cui maggiormente risplendesse la bellezza del corpo, che quella dell'animo. E fu questo amore cagione principalissima ch'in lui si

11. Verdizzotti si riferisce alle tensioni giudiziarie con il fratello Nicolò (*infra* pp. 67-69).

destassero li spiriti di Poesia alla quale, più ch'ad altro, egli era per natura inchinato onde ne uscirono le sue bellissime rime, e veramente in ogni maniera di soggetto per li concetti e per lo stile degne di laude immortale. Quanto alla qualità del corpo fu egli di complessione sanguinea, di comune statura e membra molto ben proporzionate e di grazioso e insieme venerabile aspetto. Insomma, era tale che, non avendolo io conosciuto se non essendo egli già tutto canuto, ho inteso a dire, ch'egli era stato bellissimo fanciullo e bellissimo giovane e io poi l'ho giudicato un dei più bei vecchi ch'io vedessi già mai. Fu di sì buona temperatura che pochissime volte sentì aggravamento di notevole indisposizione in tutta la vita sua. La quale finalmente, convenendo tutte le cose mortali aver fine, essendo egli d'una robusta e molto prosperosa vecchiezza, terminò per cagione d'un mal di catarro sopraggiuntogli per cagione di un riscaldamento che in capo di otto giorni lo suffocò. Morì molto cristianamente l'anno di Nostro Signore M.D.LXIX. e dell'età sua LXIX. il giorno XXV. di dicembre avendo prima per suo testamento de i suoi beni di fortuna lasciato erede M. Antonio Molino, allevato e amato da lui come proprio figliuolo, nelle cui braccia spirò, e suo commissario il predetto Clar. M. Giulio Contarini, ch'è stato fra tutti gli altri il più antico e caro amico ch'egli avesse già mai in tutta la sua vita, poi che seco era vivuto in amore indissolubile più di anni cinquanta continui, partecipando con lui in ogni tempo non solo tutti gli accedenti, che gli occorrevano ma tutti i suoi più segreti pensieri ancora. Onde finalmente questo Cla. Senatore essendo rimesso all'arbitrio di lui per l'istesso testamento di far seppelir il suo corpo, dove gli piacesse, e ricordevole della passata amicizia del suo caro compagno e fratello in benivolenza reciproca, l'ha fatto seppellire nella chiesa di Santa Maria Giubenico¹² in Venezia, la qual chiesa è della parochia nella quale esso abita. E oltre l'averlo fatto porre in un sepolcro a questo effetto ordinato, vicino al suo e della sua famiglia, e collocar la sua imagine da M. Alessandro Vittoria ottimo maestro di quell'arte scolpita, l'ha onorato d'un epitafio composto da lui medesimo e in un marmo per eterna memoria intagliato del tenor che segue:

HIERONIMO MOLINO VERO
 MVSARVM ALVMNO QUI HV-
 MO CINERES IMAGINEM NOBIS
 COELO ANIMAM DICAVIT
 VII. KAL. IAN. MD. LXIX.

12. Attualmente la chiesa di Santa Maria del Giglio, nel sestiere di San Marco (Venezia).

RIME

IVLIVS CONTARENVS DIVI
MARCII PROCVRATOR INSI-
GNI AMORE AC PIETATE HAEC
FIERI CVRAVIT.

[RIME AMOROSE]

SONETTI AMOROSI

1

Scegli ed amenda di tua propria mano, Febo, gli error de le mie rime nove, ché come indegne di mostrarsi altrove non le distrugga poi Lete o Vulcano.	4
E, se tu le dettassi a mano a mano com'Amor fea di me diverse prove, purgale or sì ch'in loro altri non trove cosa ch'offenda alcun giudizio sano.	8
E s'elle non andran famose e note come molt'altre, almen fia che si dica ch'elle fur del tuo onor sempre devote.	11
Poco ebbi a' studi miei fortuna amica, pur rimarran, benché di gloria vote, come reliquie di gran fiamma antica.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-*ove*) e C (-*ote*) sono in assonanza; equivoca la rima “mano”: “mano” (1, 5); inclusive le rime “altrove”: “trove” (3, 7) e “devote”: “vote” (11, 13); ricca la rima “prove”: “trove” (6, 7).

Sonetto incipitario delle *Rime* di Molin, la cui funzione proemiale è rimarcata dalla presenza di due elementi essenziali quali la proposizione dell'argomento e l'invocazione. Il componimento prende le distanze dal prodromo petrarchesco, rinunciando del tutto a quelle presenze elegiache proprie dell'esordio dei *Fragmenta*, come i motivi del pianto e dei sospiri o la volontà di condividere la propria esperienza amorosa, esclusiva della giovinezza, con un pubblico esperto. All'appello mancano anche il pentimento, la redenzione e la presa di distanza da un io lirico precedente. In un'ottica sempre separativa, non è affatto marginale sottolineare pure la scelta di adottare uno schema metrico differente rispetto a *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* (Rvf1), fedelmente condiviso in apertura di canzoniere invece da parte di Pietro Bembo e di molti altri esponenti del panorama lirico cinquecentesco. Del tutto priva di un qualunque risvolto penitenziale, la poesia moliniana non guarda al passato ma al futuro, preoccupandosi esclusivamente del destino delle proprie rime. La speranza di una gloria futura, attenuata dal consueto *topos modestiae* e del tutto stridente con la riservatezza editoriale perseguita dall'autore in vita, non appartiene al testo proemiale dei Rvf, ma è motivo assai comune nel

corso del sedicesimo secolo. In questa direzione si muovono, per esempio, le proposte di alcuni degli amici più cari del nostro, quali Bernardo Tasso (*Rime* I 124, in apertura dell'opera a partire dall'edizione 1534) e Celio Magno (*Rime* 1). Anche l'assenza del famoso, quanto sospeso, vocativo petrarchesco, dell'allocuzione ai lettori (di cui Molin teme il giudizio ma a cui non si rivolge esplicitamente), di un accenno all'amore come peccato e della volontà di elevare la propria esperienza di vita ad *exemplum* costituiscono tutti importanti forme di scarto rispetto ai *Fragmenta*. L'appello a Febo, ulteriore allontanamento dal modello petrarchesco, tradisce una contaminazione con la poesia epico-didattica, di cui si trova traccia già nell'invocazione alle Muse da parte di Bembo (*Rime* 1, 5-6). Tuttavia, in filigrana al proprio sonetto d'avvio, sembra che Molin abbia risentito soprattutto del precedente sannazariano, con il quale condivide l'appello ad Apollo, il timore degli effetti distruttivi del tempo e quasi un'intera sequenza rimica: Sannazaro *Rime* 1, 2-3 e 6-7 (nove: altrove: prove: Giove) e Molin *Rime* 1, 2-3 e 6-7 (nove: altrove: prove: trove). Per completezza, andrà precisato che anche il sonetto proemiale delle *Rime* di Giovanni Della Casa, di tema analogo ma con invocazione alle muse, presenta uguali rime *-ano* (mano: sovrano: umano: lontano) e *-ove* (altrove: Giove). In ogni caso, una così evidente impronta sannazariana, certo non antagonista al petrarchismo cinquecentesco di stampo bembiano, fin da subito suggerisce la necessità di avvicinarsi alle rime moliniane in un'ottica plurale che affianchi al dialogo con Petrarca suggestioni duecentesche, contemporanee e di memoria classica. Per concludere, è di qualche interesse la chiusa del sonetto, sia per l'impiego di tessere dantesche e virgiliane, che confermano la contaminazione dell'ortodossia petrarchesca, sia per la scelta di associare le proprie rime a delle «reliquie» (v. 14). Da un lato, il termine, dal retrogusto lievemente lugubre, connota semanticamente i propri scritti come meritevoli di durare nel tempo in quanto elevati quasi a sacra memoria di una vita passata; dall'altra, per definizione, la reliquia si riferisce all'avanzo di un qualcosa andato distrutto. Dunque, in questo, sembra lecito scorgere un punto di contatto con le «rime sparse» petrarchesche nel forte, e comune, significato residuale ovvero nell'idea che i testi altro non siano che resti scomposti di un'esperienza unitaria andata disgregandosi, ma che è intenzione del poeta consegnare ai posteri. Per un'ampia panoramica sui testi proemiali nelle raccolte di metà sedicesimo secolo è utile TANTURLI 1997.

1-4 *Scegli*: 'selezione'. • *amenda*: dietro alla necessità di purgare la propria poesia, concetto ribadito al v. 7, si riconosce il motivo tradizionale del *topos modestiae*. • *Febo*: qui evocato in qualità di protettore delle arti, della musica e della poesia. • *error*: il termine, seppur centrale nella poetica petrarchesca, sembra alludere più ad un'inadeguatezza stilistica che ad un amore sbagliato o inopportuno. • *mie rime nove*: in virtù della comune posizione proemiale, è d'obbligo un rimando a Sannazaro *Rime* 1, 2 «infuse Apollo a le mie rime nove»; la formula «rime nuove» è giuntura virgiliana (i *nova carmina* di *Bucol.* III, 86),

ma si deve ammettere la probabile mediazione dantesca (*Purg.* XXIV, 50 «trasse le *nove rime*, cominciando») e petrarchesca (*Rvf* 60, 10 «s'altra speranza *le mie rime nove*»). • *non le distrugga Lete o Vulcano*: fuor di metafora, il rischio che la propria poesia possa essere dimenticata. I riferimenti mitologici richiamano, rispettivamente, il fiume dell'oblio e il dio del fuoco, *deus artifex* per eccellenza, ma che nel testo assume al contrario una valenza distruttiva. La speranza di vincere Lete e Vulcano evoca Ovidio *Met.* XV, 871-872 «Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas», ma è altresì da considerare l'influsso di Sannazaro *Rime* 1, 5-8 «io sarei forse in loco ove gl'inganni / del cieco mondo perderian lor prove, / né l'ira di Vulcan, né i tuon di Giove / mi farebbon temer ruina o danni».

5-8 *E se*: in anafora al v. 9. • *se tu le dettassi a mano a mano...or purgale*: la speranza del poeta è di continuare a ricevere un supporto poetico da parte di Febo, come già accaduto in passato. L'espressione «a mano a mano», 'di volta in volta', conserva accenti petrarcheschi (*Rvf* 42, 8 «nel bel guardo d'Apollò *a mano a mano*»; *TC* II, 5 «tutto a sé il trasser due che *a mano a mano*» e *TF* III, 16 «*A man a man* con lui cantando giva»); «dettassi» sta per 'dettasti', settentrionalismo diffuso per il passato remoto della seconda persona singolare (cfr. Rholfs *Grammatica storica*, n. 569 p. 315). • *com'Amor fea di me*: si tratta di una scelta verbale con aspetto durativo e, dunque, da ricondursi ad un'azione che continua ad aver effetto sul presente, disubbidendo così al paradigma petrarchesco.

9-11 *del tuo onor sempre devote*: una simile dichiarazione di devozione figura anche nel capit. 129, 40-42.

12-14 *Poco ebbi a' studi miei fortuna amica*: sugli ostacoli della sorte alla propria vita intellettuale si ricordi la testimonianza di Gian Mario Verdizzotti: «Non si volle mai congiungere in matrimonio per viver più libero, e per poter meglio attendere a i suoi studi, senza esserne distratto dall'obbligo della cura delle cose famigliari, cercando egli sommamente la quiete; la quale (come dianzi fu detto) se ben gli fu interrotta spessissime volte con gran danno de' suoi onoratissimi studi, nondimeno non han tanto potuto questi accidenti esteriori ch'egli superandogli con la prudenza singolare, che era in lui, non abbia lasciato molti e molti scritti degni di somma lode» (*Vita*, qui a p. 151). • *relique*: 'resti', qui nella valenza semantica di 'testimonianze'; il termine, estraneo al canone petrarchesco-bembiano, è alieno al linguaggio lirico cinquecentesco. Sullo sfondo, non andrà trascurata la suggestione di Cariteo *Rime* 135, 7-8 «ché se vedete in me segni d'amore / *relique* son de la mia *fiamma antica*». • *gran fiamma antica*: la formula, quasi obbligatoriamente, richiama alla mente Virgilio *Aen.* IV, 23 «[...] Adgnosco veteris vestigia flammae», sebbene si debba ammettere la mediazione dantesca di *Inf.* XXVI, 85 «Lo maggior corno de la *fiamma antica*» e di *Purg.* XXX, 48 «conosco i segni de l'*antica fiamma*». Il sintagma conobbe una discreta fortuna nel panorama cinquecentesco; a rappresentanza si citano almeno Tullia *Rime* 32, 4 «a riveder la vostra *fiamma antica*?», Rota *Rime* 77, 1 «Gli sdegni vostri, alma mia *fiamma antica* (: amica)», Muzio *Rime* 41, 8 «per le vestigia de la *fiamma antica* (: dica: amica)» e B. Tasso *Rime* III 19, 2 «veggio i vestigi de la *fiamma antica* (: dica)».

Ferma stella fatal m'addusse il giorno
 quando da prima in voi le luci apersi,
 dov'Amor, trionfando armato, io scersi
 spiegar su'insegne nel bel viso adorno. 4

L'alme grazie del ciel tutte d'intorno
 stavano in sfavillar piacer diversi,
 ond'io, pronto ad amar, l'alma conversi,
 senz'altra tema d'amoroso scorno. 8

Vidivi, e sospirando arsi in un punto:
 ma chi può scampo aver, per sua virtute,
 dal ciel, d'Amor, da tante grazie giunto? 11

Diemmi il caso talor nove ferute,
 ma brev'ora sanolle; or sol compunto
 da questa andrò senza sperar salute. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-unto) e D (-ute) condividono la vocale tonica in -u e la consonante -t; A (-orno) e B (-ersi) la vibrante -r; ricca la rima "diversi": "conversi" (6, 7); inclusiva la rima "punto": "compunto" (9, 13).

Bibliografia: GIGLIUCCI 2000, p. 541.

Sulla scorta del modello petrarchesco, al proemio segue un sonetto che rievoca l'attimo dell'innamoramento, inteso come repentino ferimento, inaspettato ed improvviso. Il motivo è centrale in molti canzonieri cinquecenteschi e si attesta spesso in posizione di apertura (es. Bembo *Rime* 2-3, Cappello *Rime* 2-4 e Rota *Rime* 2-3).

1-4 *Ferma stella fatal*: il sintagma, con allitterazione della fricativa, è ricorsivo in Molin; cfr. son. 8, 9 «E fu forza e voler di *ferma stella*»; son. 60, 5 «E se *stella fatal* chiara per noi» e canz. 84, 49 «cinta di raggi la *fatal tua stella*». La stella, sia pur nell'accezione di 'destino', anticipa l'intrinseca luminosità del «giorno» (v. 1), delle «luci» (v. 2) e delle vampe amorose (vv. 6 e 9). • *il giorno*: dato il carattere incipitario del sonetto non si può escludere una reminiscenza di *Rvf* 3, 1 «Era *il giorno* ch'al sol si scoloraro»; da connettere con il «dì primiero» del son. 3, 1. • *in voi le luci apersi*: 'posai gli occhi su di voi'; è evidente la derivazione da *Rvf* 29, 22 «Ma l'ora e 'l *giorno* ch'io le *luci apersi*». • *Amor*: la centralità di Amore, ormai imprescindibile nella vita del poeta, viene rimarcata dall'insistita catena etimologica attorno alla quale è dispiegato l'intero componimento («Amor» - «armato» - «amar» - «amoroso» - «Amor»). • *trionfando*: Cupido, nella invalsa tradizione amorosa, è trionfante perché nessuno ne è immune. • *armato*: dell'arco. • *scersi spiegar su' insegne*: 'io riconobbi distintamente [Cupido] schierare le proprie armi in atto di sfida'; si noti la trama fonica con inarcatura. • *bel viso adorno*: tradizionale sintagma di gusto petrarchesco (*Rvf* 85, 7 «et più colei, lo cui *bel viso adorno* [: giorno: d'intorno]»).

5-8 *sfavillar*: transitivo, regge «piacer diversi» (v. 6). • *l'alma conversi*: 'rivolsi la mia anima' interamente ad Amore e alla giovane. • *amoroso scorno*: prelievo da *Rvf* 201, 8 «pien di vergogna et d'amoroso scorno (: adorno: giorno: intorno)», con riproposizione dei medesimi rimanti.

9-11 *Vidivi*: 'vi vidi'. • *sospirando*: sintomatologia propria della fenomenologia amorosa. • *in un punto*: 'in un attimo'. • *per sua virtute*: 'grazie alle doti di cui dispone'. • *ma chi... giunto?*: l'interrogativa retorica sottolinea l'impossibilità di evitare il proprio destino; il *tricolon* sostantivale del v. 11 contribuisce a rimarcare il trasporto emotivo dell'io, con perfetto recupero dei versi precedenti («dal ciel» riprende i vv. 1-2, «d'Amor» i vv. 3-4, «grazie» i vv. 5-6).

12-14 *talor*: con strascico fonico al v. 13 («ora» e «or»). • *nove ferute*: le piaghe amorose; per «ferute» cfr. *Inf*, I, 108. • *ma brev'ora sanolle; or sol compunto*: se i sentimenti per le donne precedenti sono sfumati rapidamente, quello per l'amata non avrà risoluzione; si noti l'andamento bipartito dell'endecasillabo, dove la vistosa cesura, congiunta al profilo ritmico, marca il drastico cambiamento di situazione. • *compunto*: 'trafitto'. • *senza sperar salute*: la serie allitterante conferisce al verso un particolare patetismo, complice un certo rallentamento prosodico; risuona *Rvf* 3, 7 «*secur senza sospetto onde i miei guai*».

S'io fossi stato accorto il dì primiero
 che 'l bel viso mirai, saldo e ristretto
 a riparar il cor contra il diletto
 che vinto il trasse a l'amoroso impero, 4
 fatt'avrei come suol nobil guerriero
 che, s'ardito nemico al campo eletto
 vincer non può, con ostinato affetto
 morendo a sé procaccia onor intero. 8
 Questo fermo voler m'avria campato
 per morte o, vivend'io, voi forse offesa
 d'alcun segno d'amor nel manco lato; 11
 ma se mi v'arrendei senza contesa,
 straziar servo è gran biasmo, arso e legato,
 che mercé chiede e non può far difesa. 14

3 riparar] riparare CV4

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ero) e B (-etto) sono in assonanza; D (-esa) condivide la tonica; B e C (-ato) sono in parziale consonanza; ricche le rime "diletto": "eletto" (3, 6) e "offesa": "difesa" (10, 14).

Tradizione testuale: ms. B, p. 208 («Sorpreso da Amore, s'arrese e perciò chiede pietà»); ms. CV4, c. 61v; GOBBI 1709, p. 100 («G. Molino»); *Raccolta di lirici e satirici* 1835, p. 788 («da Girolamo Molino») e *Scelta di poesie liriche* 1839, p. 788 («da Girolamo Molino»).

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, pp. 52-53.

Dopo l'avvenuto innamoramento, il poeta lamenta la propria prigionia amorosa, facendo appello alla pietà dell'amata sprezzante. Il sonetto, intessuto sulla tradizionale metafora dell'amore come campo di battaglia, si pone in continuità con il precedente, come suggeriscono lo sviluppo cronologico della narrazione lirica, la presenza di un identico schema metrico e il riproporsi di vischiosi recuperi lessicali-sintagmatici. Sintatticamente, non sfugge il ricorso alla frantumazione dell'ipotetica nelle quartine: l'apodosi è ritardata al v. 5, con inversione degli elementi verbali; la protasi, articolata tra i vv. 1 e 3, include una completiva, a cui segue una relativa parentetica.

1-4 *S'io fossi stato accorto*: è evidente il debito con Bembo *Rime* 74, 1 «Alma, se stata fossi a pieno *accorta*» (senza dimenticare *Rvf* 2, 13 «ritrarmi *accortamente* da lo strazio» e, in

filigrana, *Inf.* XVI, 46 «S'i' fossi stato dal foco coperto»). • *di primiero*: il «giorno» di son. 2, 1. • *bel viso*: il «bel viso adorno» di son. 2, 4. • ...*il dì primiero che 'l bel viso mirai*: la costruzione sintattica è identica a son. 2, 1-2 «...il giorno / quando da prima in voi le luci apersi». • *ristretto a riparar il cor*: con possibile memoria di *Rvf* 2, 5 «Era la mia virtute *al cor ristretta*». • *amoroso impero*: il Regno di Cupido.

5-8 *fatt'avrei...onor intero*: nella schermaglia amorosa è preferibile morire con onore piuttosto che cadere prigioniero di Cupido. • *procaccia*: 'procura'.

9-11 *m'avria campato*: 'mi avrebbe salvato'. • *per morte o, vivend'io*: risulta particolarmente evidente la contrapposizione tra morte e vita, anticipata da «vincer» (v. 7) e «morendo» (v. 8), sempre in attacco di verso. • *manco lato*: il lato sinistro del petto, che ospita il cuore, sede del sentimento amoroso.

12-14 *v'arrendei senza contesa*: il poeta, con ignominia, si è arreso senza combattere all'amata. • *straziar servo*: con insistenza sulla sibilante; per gli strazi d'Amore, congiunti al consueto motivo del *servitium amoris*, cfr. soprattutto son. 17, 7 e son. 19, 8 (e rimandi). • *è gran biasmo*: rimproverare l'amata per l'eccessiva crudeltà verso il proprio amante-servitore, impossibilitato a ribellarsi, è perorazione canonica nella rimeria amorosa cinquecentesca. • *arso e legato*: tradizionali conseguenze della schiavitù amorosa, nonché fulcri tematici distintivi della poesia erotica di matrice petrarchesca.

Fatto son nel mirarvi, almo mio sole, l'augel di Giove, e in voi quanto più miro lo sguardo affino, e vo di giro in giro passando al terzo ciel, come Amor vole.	4
Nova fenice poi m'accendo al sole de' bei vostr'occhi, e pero ivi e respiro, e salamandra in sì bel foco spiro ch'ardendo godo e nulla unqua mi dole.	8
Vivo senza mercé d'un sol ristoro, e pasco l'alma di sì raro affetto che mi fa gioia il duol, quand'io ne moro.	11
Sì foss'io cigno del mio amor canoro, ch'io non invidiarei Giove al diletto ch'ebbe con Leda o Danae in pioggia d'oro!	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (-ole) e C (-oro) condividono la tonica; A e D (-etto) invertono le vocali; in consonanza B (-iro) e C; identica la rima "sole": sole" (1, 5); inclusive le rime "respiro": "spiro" (6, 7) e "canoro": "oro" (12, 14).

Tradizione testuale: BRACCI 1622, pp. 108-109 («Il Molino»).

Bibliografia: GIGLIUCCI 2000, p. 541.

Il sonetto pone al centro le ossimoriche fiamme della passione amorosa. A partire dal protagonismo igneo, la condizione estrema dell'innamorato rende lecito il ricorso ad un bestiario mitologico tradizionale, non esente da memorie licenziose: il poeta si identifica pertanto in un'aquila, in una fenice, in una salamandra e, infine, in un cigno, quest'ultimo con lo scopo di richiamare sia le capacità canore dell'amante-cigno sia di anticipare il riferimento al mito di Giove e Leda. In una perfetta circolarità, dunque, l'aquila di Giove sfuma nel cigno finale, all'insegna di un trasformismo erotico fortemente in debito con la mitologia classica. Nel corso del Cinquecento, i proverbiali amori di Giove con Leda e Danae riscossero un enorme successo, soprattutto iconografico, al punto che l'unione del dio con Danae era considerata «il prototipo stesso dell'immagine dipinta per eccitare sessualmente lo spettatore» (GINZBURG 1986, p. 137). Non sorprende, dunque, che le metamorfosi animali di Giove – sebbene in parte autorizzate anche da Petrarca *Rvf* 23, 161-166 – destarono l'interesse erotico pure di Pietro Aretino: «Per Europa godere in bue cangiossi | Giove, che di chiavarla avea desio, | e la sua deità posta in oblio, | in più bestiali forme trasformossi» (*Sonetti lussuriosi* II 5, 1-4). Per le metamorfosi ornitologiche di Giove nella letteratura rinascimentale si veda ALBERTI 2010.

1-4 *Fatto son*: per un identico attacco cfr. son. 182, 1 «*Fatto son*, d'animal sacro e gentile», poesia dal medesimo protagonismo animale, sia pure di valenza spirituale. • *mirarvi*: le quartine sono costruite a partire dalla centralità della vista (vv. 3 e 7), canale privilegiato dell'innamoramento. • *almo mio sole*: la donna amata; costruito di matrice oraziana (*Carm. Saec.*, 9 «*Alme Sol*, curru nitido diem qui»), largamente adottato nel lessico amoroso petrarchista. • *l'augel di Giove*: l'aquila, sacra a Giove e nelle cui sembianze il re degli dèi era solito trasformarsi, anche per propositi amorosi; l'espressione risente di *Purg. XXXII*, 112 «com'io vidi calar l'*uccel di Giove*». La presenza del dio nelle *Rime* di Molin si attesta, pur con valenze semantiche via via differenti, ripetutamente (sonn. 32, 8; 146, 13; 149, 14 e 150, 1). In virtù delle sue implicazioni erotiche, l'immagine conosce una discreta fortuna anche in ambito burlesco (ad es. Dolce cap. *Anselmi, io vo per tutto come un pazzo*, 7-9 «Egli ha un viso da far arder Giove, / e ritornar montone, aquila, e toro, / e fa scorno a medaglie antiche e nove» in *Terze rime* 1539, c. 34r). • *affino*: 'aguzzo'; la precisazione verbale è coerente con la vista dell'aquila, secondo tradizione particolarmente acuta e capace di tenere lo sguardo fisso sul sole. • *di giro in giro*: eco di *Inf. XXVIII*, 50 «per lo 'nferno qua giù di giro in giro». • *terzo ciel*: il cielo di Venere. • *come Amor vole*: in corrispondenza con un pressoché identico trasformismo mitologico si deve ricordare Poliziano *Stanze* I 107 «*Or si fa Giove un cigno, or pioggia d'oro, / or di serpente, or d'un pastor fa fede, / per fornir l'amoroso suo lavoro, / or trasformarsi in aquila si vede / come Amor vuole, e nel celeste coro / portar sospeso el ben Ganimede, / qual di cipresso ha il biondo capo avvinto, / ignudo tutto e sol d'edera cinto*». Segnalo anche Giusto de' Conti *Rime* 96, 6 «che m'hai fiammato omai, *come amor vuole* (: sole)», in relazione alle fiamme di una fenice.

5-8 *Nova fenice*: a partire dall'occorrenza petrarchesca (*Rvf* 135, 6), l'identificazione del poeta in una fenice è assai diffusa nella rimeria del periodo; per l'immagine della fenice nel bestiario lirico cinquecentesco è utile MALINVERNI 1999, pp. 15-16. • *m'accendo*: oltre al ricorso ad un abituale lessico amoroso, la scelta verbale è adeguata con l'immedesimazione nella fenice. • *sole*: ad indicare la luminosità degli occhi della amata, comunemente associata all'astro solare; non sfugga la marcata inarcatura ai vv. 5-6. • *e pero ivi e respiro*: il passaggio lirico, nella sua costruzione prosodico-sintattica, si dimostra particolarmente efficace nel descrivere, in un solo emistichio, la capacità della fenice di morire (*e pero ivi*) e rinascere immediatamente dopo dalle proprie ceneri (*e respiro*). • *salamandra*: nelle credenze popolari, la salamandra è un animale capace di vivere nel fuoco, motivo per cui fa spesso occorrenza nel bestiario metaforico rinascimentale di soggetto amoroso (*Rvf* 207, 40-41). • *si...che*: il modulo sintattico è riproposto ai vv. 7-8 e 12-13. • *spiro*: 'respiro, sopravvivo'. • *ch'ardendo godo*: sullo sfondo all'intero passo risuona *Rvf* 175, 7-8 «acceso dentro sì, *ch'ardendo godo, / et di ciò vivo, et d'altro mi cal poco*». • *unqua*: latinismo, 'mai'.

9-11 *pasco l'alma di sì raro affetto*: la costruzione evoca *Rvf* 193, 1 «*Pasco* la mente d'un sì nobile cibo», poi ripresa anche da Giusto de' Conti *Rime* 81, 9 «*E pasco l'alma sol di meraviglia*». • *gioia...moro*: per la coesistenza tra gioia e morte, riflesso dell'ossimorica condizione amorosa, cfr. son. 7, 6 «che mi dai *gioia e morte* in un momento» e madr. 247, 16 «se *gioia* ancede e duol non reca *morte?*».

12-14 *cigno...canoro*: per il tipico motivo del poeta come cigno canoro, per quanto inflazionato nella lirica moderna, sono ineludibili i precedenti di Orazio *Odi* II 20, 9-12 e Propertio *Elegie* II 34b, 83-84; 'del mio amor canoro' vale per 'che canta il mio amore'. • *Leda*: il mito narra che Giove si trasformò in cigno per unirsi a lei, moglie del re di Sparta Tindaro, sulle sponde del fiume Eurota. Attorno all'episodio mitologico sono costruiti anche *Questa*

di *Leda figlia, onde più bella* di P. Gradenigo (*Rime*, c. 22r); *Ne 'l bianco augel che 'n grembo a Leda giacque* di Domenico Venier (*Rime* 193) e *Credo che stanco già da gl'anni Giove* di Pascale (*Rime* 36). • *Danae*: il mito racconta che la donna, rinchiusa dal padre Acrisio, re di Argo, in una torre per il timore di una profezia, fu raggiunta da Giove sotto forma di pioggia d'oro, il «pluvio [...] auro» di Ovidio *Met.* IV, 611. Al mito greco allude anche Petrarca in *Rvf* 23, 161-166 «Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro / che poi discese in pretiosa pioggia, / sì che 'l foco di Giove in parte spense; / ma fui ben fiamma ch'un bel guardo accense, / et fui l'uccel che più per l'aere poggia, / alzando lei che ne' miei detti honoro». Non si esclude una possibile reminiscenza del già citato Poliziano *Stanze* I 107, 1 «Or si fa Giove un cigno, or pioggia d'oro», con identici richiami mitologici.

Come quel verme suol che foglia rode
 e fa del suo lavor cinto a sé fasce,
 indi farfalla poi sorge e rinasce
 e vola a morte al lume, onde ne gode, 4
 tal viss'io di speranze, e 'n dolci frode
 m'avolsi amando; or sol m'alletta e pasce
 vaghezza a gli occhi, onde mia morte nasce,
 né ragion per mio ben contraria s'ode. 8
 Lasso, e pur veggio il mio gran danno espresso,
 e conosco il piacer ch'al fin mi mena:
 ma chi può contr'Amor regger sé stesso? 11
 Amor, quand'opra in noi ferma catena,
 fa ch'un cor vinto e di suo strale impresso
 morte e ragion non turba e non raffrena. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-*esso*) e D (-*ena*) condividono la tonica; inclusive le rime “rode”: “frode” (1, 5) e “frode”: “ode” (5, 8); etimologica la rima “rinasce”: “nasce” (3, 7); ricca la rima “espresso”: “impresso” (9, 13).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 78 e GIGLIUCCI 2000, p. 542.

Il sonetto propone la similitudine, ordinatamente disposta nelle quartine, tra il poeta e un baco da seta, entrambi accumulati dall'inseguire irrazionalmente un piacere letale. Sulla scorta di *Rvf*141, la proposta lirica di Molin è lieve variazione del tipico accostamento tra l'amante e una farfalla, destinato a trovare larga attestazione nella lirica cinquecentesca (es. Bembo *Rime* 10; Sannazaro *Rime* 52; Pascale *Rime* 6; Torelli *Rime* 70). Costituisce inoltre un motivo abbastanza ricorrente anche nella coeva poesia religiosa – ad es. *La rete del peccato, u' ti sei chiusa* (Cappello *Rime* 335) ed *Io benedico il dì che 'l cor m'apriste* (Galeazzo di Tarsia *Rime* 3) – nella quale lo scioglimento del baco da seta diventa metafora della liberazione dell'anima dalla propria gabbia terrena.

1-4 *Come*: proprio come in *Rvf*141, la similitudine tra il baco e il poeta è articolata simmetricamente tra le due quartine; il parallelismo prevede una perfetta corrispondenza isometrica tra *Come* (v. 1) e *Tal* (v. 5), con identico andamento prosodico ai vv. 1 e 5 (1^a 3^a 6^a 8^a), dove il soggetto è accentato in terza posizione. • *verme*: il baco da seta, che si nutre di foglie di gelso; con declinazione in ambito amoroso, il *topos* incontrò sempre più diffusione tra la fine del sedicesimo secolo (es. *Veggiovi con grande cura* di Bernardino Baldi in *Il Lauro*, p. 89) e la prima metà del diciassettesimo (es. *O glorioso enimma! Un morto seme* di Giacomo Lubrano nelle *Scintille poetiche*, p. 19), vantando una certa fortuna pure nel coevo

orizzonte della poesia latina cinquecentesca (ad es. *De bombyce*, poemetto didascalico di Marco Girolamo Vida edito nel 1527). • *cinto*: 'legato intorno al corpo', da ricondurre poi a «m'avolsi» (v. 6); sebbene si tratti di un'indicazione realistica circa l'attività di tessitura della larva d'insetto, è di qualche interesse la sovrapposizione metaforica ai consueti lacci amorosi, che imprigionano l'innamorato, esplicitamente evocati dalla «ferma catena» (v. 12). • *sorge e rinasce e vola a morte*: è particolarmente suggestivo il contrasto tra l'avvenuta rinascita («sorge e rinasce») e l'immediata morte che coglie, prematuramente, la farfalla, la cui repentinità è valorizzata dal ricorso ad una vistosa paratassi con inarcatura. • *onde ne gode*: 'trae piacere dalla causa della propria morte'.

5-8 *viss'io di speranze*: il vivere unicamente di speranze è condizione comune dell'innamorato; cfr. *Rvf* 184, 13-14. • *dolci frode*: gli inganni sono piacevoli perché amorosi; la forma pl. 'frode' (invece della più ordinaria uscita in -i) vanta un precedente dantesco in *Inf.* XX, 117 «de le magiche *frode* seppe 'l gioco», sebbene di diverso significato. • *vaghezza a gli occhi, onde mia morte nasce*: sullo sfondo, risuona *Rvf* 141, 3-4 «volar negli *occhi* altrui per sua *vaghezza*, / *onde* aven ch'ella *more*, altri si *dole*». • *né ragion per mio ben contraria s'ode*: l'idea è già insita nel modello petrarchesco di *Rvf* 141, 7 «che 'l fren de la ragion Amor non prezza».

9-11 *gran danno*: per la giuntura cfr. son. 16, 13 «or loda la cagion del suo *gran danno*» e ball. 104, 14 «ma di me più, ch'io scorgo i *miei gran danni*». • *al fin*: alla morte; per eguale espressione si veda anche capit. 130, 28 «Sento fra tanto il duol *ch'al fin* mi *mena*». • *ma chi può contr'Amor regger sé stesso*: *topos* della invincibilità di Amore, enfatizzato dal ricorso ad un'interrogativa retorica; «regger» vale per 'governare'.

12-14 *Amor*: con connessione, di tipo capfinido, tra le terzine. • *ferma catena*: i tradizionali lacci d'Amore. • *vinto*: 'legato'. • *di suo strale impresso*: 'ferito dal suo dardo'. • *morte e ragion non turba e non raffrena*: l'innamorato non è turbato dalla morte né è frenato dalla ragione; si noti la struttura di *rapportatio* bimembre nell'intreccio versale. Inoltre, si noti che i termini chiave trovano geometrica anticipazione ai vv. 7-8.

Non rasserena il ciel sì vaga aurora
né così chiaro è 'l sol ch'ella n'adduce,
come quest'altra qui, ch'è d'Amor duce,
lucida seco il suo gran regno onora. 4

Escan pur ambo a paragon suo fora
e faccian prova ad un de la lor luce,
ché più 'l bel viso e la sua fiamma luce,
e se dilettan quei, questa innamora; 8

e ben può nome aver d'Aurora vera,
ché rende chiara in noi la mente oscura
e 'nsieme Amor che le fa giorno e sera. 11

A le sue faci, a quella luce pura
corron le genti a vagheggiarla in schiera
come a novo miracol di natura. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; le rime A (-ora), C (-era) e D (-ura) sono in consonanza e parziale assonanza; B (-uce) e D condividono la tonica; inclusiva e derivativa la rima "adduce": "duce" (2, 3); equivoca la rima "luce": "luce" (6, 7).

Come una nuova aurora – dietro il cui richiamo non si può escludere l'ipotesi di un *senhal* (v. 9) – la donna amata è messa a confronto con il sole, che ne risulta inevitabilmente sconfitto. Tuttavia, l'eccezionalità femminile, «novo miracol di natura» (v. 14), non si limita a vincere l'alba ma investe ben presto l'io lirico, Amore stesso e, con fare vagamente stilnovista, la totalità delle genti che accorre a celebrarla estasiata. La proposta di Molin si iscrive perfettamente all'interno del filone lirico rinascimentale dedicato al *topos* della "bella mattiniera", per il quale si veda FORNI 2011, pp. 119-138. Il *topos*, dall'archetipo classico (ad esempio si pensi al noto epigramma *Constiteram exorientem Auroram forte salutans* di Quinto Catulo), incontrò enorme fortuna nella rimeria amorosa del sedicesimo secolo, trovando innumerevoli declinazioni liriche intorno alla vulgata metafora dell'amata come «alma luce». Il sonetto, un po' ridondante nel continuo appello alla luminosità, si connota per un ricercato dualismo lessicale, quasi riflesso del binomio comparativo tra la bellezza raggianti della donna e quella del sole (*vaga* e *vagheggiarla*, vv. 1 e 13; *aurora*, vv. 1 e 9; *Amor*, vv. 3 e 11; *luce*, vv. 6-12), paragone che risulta ulteriormente enfatizzato da una pluralità di *escamotages* stilistici e retorici.

1-4 *Non rasserena il ciel...*: merita di essere sottolineata la scelta di Molin di evocare la luminosità solare solo tramite negazioni («*Non rasserena il ciel*», v. 1; «*né così chiaro è*

'l sol», v. 2), quasi a rimarcare la condizione di inferiorità dell'astro rispetto al bagliore dell'amata. Tuttavia, nella prima quartina la presentazione dei comparanti risulta ben bilanciata là dove i primi due versi sono dedicati all'arrivo dell'aurora, mentre gli ultimi due allo splendore della donna. • *ella*: l'aurora. • *altra qui*: la donna amata. • *duce*: latinismo, 'guida'; ma è valido mantenere sullo sfondo l'implicita accezione militare del termine, coerente con le consuete schermaglie amorose. • *lucida*: 'luminosa'. • *gran regno*: il Regno di Amore.

5-8 *paragon*: il confronto tra la donna e il sole costituisce il perno tematico del sonetto. • *luce*: 'risplende'. • *dilettan...innamora*: la natura è in grado solo di recare diletto, mentre la propria donna di far innamorare; si noti il chiasmo sintattico «dilettan quei – questa innamora», con forte cesura ritmica, capace di rimarcare ulteriormente il contrasto tra i due comparanti.

9-11 *nome aver d'Aurora vera*: il verso, quasi criptico nella sua formulazione, suggerisce la presenza di un cifrato richiamo onomastico dato che il termine «Aurora» presenta l'uso della maiuscola fin dalla *princeps*. Si noti lo strascico fonico 'AVER d'AURORA VERA'. • *mente oscura*: sintagma estraneo ai *Fragmenta*, ma con attestazione dantesca (*Purg.* XXXIII, 126 «fatt'ha la *mente* sua ne li occhi *oscura*»); sulla scorta di Boiardo (*Amorum Libri* II 35, 11 «ma volubil pensiero e *mente oscura*»), trova qualche attestazione nella lirica cinquecentesca (es. B. Tasso *Rime* I 79, 14 «svolver la tempestosa *oscura mente*» e II 20, 4 «da questa nostra *oscura* e cieca *mente*»). L'opposizione tra l'aurora e l'amata si evolve, nella seconda metà del sonetto, in un ancora più esasperato conflitto tra luce e buio, tra «chiara» luminosità e «oscurità», «giorno e sera». • *che le fa giorno e sera*: non è chiaro l'esatto significato dell'espressione nel contesto.

12-14 *faci*: 'fiammelle'. • *corron le genti*: la formula conserva una certa somiglianza con Cino da Pistoia *Rime* 9, 3 «poiché non c'è, non ci *corron le genti*»; ma per l'immagine, di matrice evangelica (*Mc* 3, 8), è impossibile non suggerire anche la memoria di VN 17 «Questa gentilissima donna di cui ragionato è nelle precedenti parole venne in tanta grazia delle genti che quando passava per via le persone correano per vedere lei». • *novo miracol di natura*: si riconosce l'eco dantesca di VN son. *Negli occhi porta la mia donna Amore*, 14 «sì è *novo miracolo* e gentile», mediata probabilmente da *Rvf* 309, 1 «L'alto et *novo miracol* ch'a' di nostri». Quasi identica è la proposta di B. Tasso *Rime* III 67, 88 «raro e *novo miracol di Natura*».

Dolce mio foco, in ch'io sfavillo ed ardo
né punto di languir mi lagno o pento,
quand'esser può che mitigato o spento
ti veggia in me che non sia sempre tardo? 4

O soave e cortese, o caro sguardo
che mi dai gioia e morte in un momento,
deh, perch'io tosto mora e più contento,
scocca un de' tuoi, ch'ancida, o strale o dardo: 8

ché, s'io son tal che più fuggir non possa,
meglio è un pronto morir, se di tal zelo
sol ne resta il piacer ne l'alma scossa, 11

la qual, mirando il suo corporeo velo
arso, omai vaga s'è più volte mossa
per gir con le sue fiamme ardendo in cielo. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-ento) e D (-elo) sono in assonanza; inclusive le rime "ardo": "tardo": "sguardo": "dardo" (1, 4, 5, 8), "pento": "spento" (6, 7).

Nel sonetto il protagonista si dichiara in procinto di morire per gli effetti troppo violenti del sentimento amoroso, qui evocato mediante le usuali vampe d'amore. La lacerazione dell'io si traduce in una frattura tra la fisicità terrena e lo spirito: nelle terzine, l'autore immagina che la propria anima prenda le distanze dal corpo, ormai carbonizzato, con il fine di purificarsi e raggiungere il regno di Dio. A ben guardare, dunque, si riconoscerà la presenza di una doppia fiamma, infatti plurale al v. 14: l'una causa di morte, l'altra di espiazione spirituale.

1-4 *Dolce mio foco*: in posizione incipitaria pure nel son. 63, 1 «*Dolce foco d'amor*, che chiaro e lento»; per il primo emistichio, vi è forse memoria ritmica di *Rvf* 340, 1 «*Dolce mio caro et prezioso pegno*». • *sfavillo ed ardo*: per l'usuale coppia verbale cfr. son. 21, 7 «l'alma, ch'ognor convien *ch'arda e sfaville*»; la centralità dell'arsura amorosa si ripropone, con circolarità, ai vv. 13 e 14. • *né punto*: rafforzativo della negazione (cfr. *GDLI*, vol. XIV p. 1000). • *mi lagno o pento*: per la coppia verbale cfr. Della Casa *Rime* 4, 7 «spesso del suo tardar *mi lagno e pento*».

5-8 *O soave e cortese, o caro sguardo*: la sequenza attributiva può ricordare *Rvf* 330, 1 «*Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo*»; nella costruzione del verso moliniano è interessante sottolineare come il *tricolon* aggettivale sia spezzato dalla bipartizione imposta dalla vistosa cesura ritmica, supportata da replicazione del modulo sintattico invocativo. • *gioia e morte*: il binomio ossimorico, intrinseco al contrasto proprio dell'esperienza amorosa, anticipa «mora e più contento» (v. 7), con inversione dei termini. Non sfugga la sequenza

funebre, sempre con accento in sesta sede («morte», v. 6; «mora», v. 7; «ancida», v. 8; «morir», v. 10). • *o strale o dardo*: dittologia sinonimica.

9-11 *Io son tal...fuggir non possa*: il tema dell'inutilità, o incapacità, della fuga appartiene al consueto repertorio amoroso della lirica rinascimentale.

12-14 *la qual...in cielo*: in filigrana è avvertibile l'associazione metaforica dell'anima ad una fenice, strategia retorica di ampia diffusione nella lirica cinquecentesca di argomento spirituale e amoroso (per la quale si rimanda al son. 4). • *corporeo velo*: 'il corpo'; modulo metaforico di marca petrarchesca (*Rvf* 264, 114) e largamente invalso nella lirica cinquecentesca (si veda CHINES 2000). • *vaga*: 'errante', ma è valida anche l'implicita accezione di 'innamorata'. • *per gir...in cielo*: le vampe d'amore sembrano sovrapporsi alle fiamme infernali, necessarie per espiare il proprio peccato e raggiungere così il Regno dei Cieli.

Fra molti lacci, Amor, per te già tesi
 e molte fiamme a pormi avinto in foco
 preso, avampai più volte, or molto or poco,
 ma sciolto e freddo al fin me ne difesi. 4

Ben mi cinse legame e calor presi
 da raggio, ove più stretto ognior m'infoco,
 che rotto o spento mai per tempo o loco
 non sia, sì m'allacciai, così m'accesi; 8

e fu forza e voler di ferma stella
 che di par teco mi distrinse ed arse
 a nodo e fiamma sì leggiadra e bella. 11

Così suol volontario un cor legarse
 ed arder sempre, e voi ne lodo e quella
 che per Idolo mio dal ciel qui apparse. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-esi) e C (-ella) condividono la tonica; etimologica e “paraequivoca” la rima “[in] foco”: “infoco” (2, 6); inclusiva la rima “arse”: “legarse”: “apparse” (10, 12, 14).

Sonetto di tipo correlativo – estremamente monotono nel ridondante reimpiego di identiche tessere lessicali, dittologie sinonimiche e parallelismi sintattici – costruito intorno ai due elementi base della lirica amorosa, ossia il laccio e il fuoco, sulla scia petrarchesca di *Rvf* 271, 13 «et rotto 'l *nodo*, e 'l *foco* à spento et sparso». In virtù dell'artificio strutturale, incentrato su uno schema additivo di *rapportatio* e di geometrica ripresa interna, il componimento si può leggere come un'esercitazione retorico-stilistica sulla falsariga di *Non punse, arse o legò stral, fiamma o laccio* (Venier *Rime* 144), di analogo impianto virtuosistico, ma differente per scelte rimiche e schema metrico. Inoltre, la tessitura della poesia moliniana vanta una trama complessivamente meno intricata, a partire dalla presenza di due soli perni concettuali (il *laccio* e le *fiamme*), in contrasto con l'articolazione ternaria dell'esperimento di Venier. La correlazione in sé consiste in un artificio retorico presente già in alcuni componimenti di Petrarca e, sebbene risulti ampiamente attestata anche nel successivo ambiente cortigiano quattro-cinquecentesco, pare incontrare il suo massimo sviluppo proprio nella Venezia di metà XVI secolo, favorita anche da un attento recupero della tradizione medioevale latina e della fortunata circolazione cinquecentesca dell'*Anthologia Planudea*. Il sonetto si rivelò ben presto la soluzione metrica ideale in cui far confluire sofisticati giochi retorici come virtuosismi sintattici, ricercate corrispondenze ed esasperate *elencationes*. Nell'ambiente la-

gunare, già agli occhi dei contemporanei, il citato componimento correlativo di Venier assunse presto una funzione esemplare, al punto da essere preso a modello da poeti come Girolamo Parabosco (*Da gli occhi, dal bel viso, e dal bel petto* in *Rime* 1555, c. 35r), Luigi Groto (*Col bel, vivi, aurei, ciglio, occhi, capelli* in *Rime* I 4) e Marco Thiene (*La chaucchia, el sogatto, e 'l fogaron* in *Maganza Rime*, I, c. 64r), autore di un suo rifacimento in lingua dialettale. Quest'ingegnosità sommatario-correlativa, vero e proprio nucleo dello sperimentalismo veneziano di metà sedicesimo secolo, incontrò il gusto di molti interpreti del *milieu* lagunare, con risultati lirici affini che fanno pensare ad un virtuosismo lirico compositivo quasi condiviso; non si dimentichino, per tanto, le coeve proposte di Gaspara Stampa (*Altri mai foco, stral, prigione o nodo* in *Rime* 27), Alessandro Lionardi (*Spento pareo l'ardor, e 'l nodo sciolto* in *Rime* 1550, c. 22r), Antonio Mezzabarba (*L'empio laccio, el fier strale e l'aspro foco* in ms. Marc. It. IX, 174 [= 6283], c. 172v), Pietro Gradenigo (*Lo strale, il foco, e 'l laccio, onde m'avinse* in *Rime*, c. 1r), Nicolò Tiepolo (*Spento era già l'ardore e rotto il laccio* in ANSELMINI 2004, pp. 111-112), ma anche dei campani Luigi Tansillo (*D'un sì bel foco e d'un sì nobil laccio* in *Rime* 11) e Lodovico Paterno (*Mi punge, annoda, et arde a parte a parte* in *Rime*, p. 222).

1-4 molti lacci: i tradizionali lacci d'amore assumono la comune connotazione disforica della trappola. • *per te*: complemento d'agente. • *or molto or poco*: ad intendere le diverse intensità delle precedenti esperienze amorose del poeta. • *sciolto e freddo*: in contrasto ai termini chiave del sonetto, ovvero i «molti lacci» (v. 1) e le «molte fiamme» (v. 2). La dittologia anticipa la formulazione sinonimica «rotto o spento» (v. 7), con la differenza fondamentale per cui la prima si riferisce a sfumate infatuazioni passate, la seconda ad un disinnamoramento che non potrà mai accadere.

5-8 ove più stretto ognior m'infoco...m'allacciai così m'accesi: si noti il parallelismo dell'intreccio, logico e semantico, ai vv. 6 e 8.

9-11 ferma stella: il destino; fin da son. 2, 1 «*Ferma stella fatal* m'addusse il giorno» e rimandi. • *distrinse*: 'legò'. • *leggiadra e bella*: l'accostamento aggettivale ritorna, sempre in clausola, anche nei sonetti 26, 1 «S'ogni donna qua giù *leggiadra e bella*» e 78, 2 «nov'esca a *fiamma sì leggiadra e bella*»; più che cristallizzato nel linguaggio petrarchista, il binomio è adottato da molti sodali di Molin quali B. Tasso *Rime* I 130, 2 «né spiegherà Ninfa *leggiadra e bella*» e Venier *Rime* 49, 1 «Donna *leggiadra et bella*».

12-14 voi: Amore. • *Idolo mio*: diffuso sintagma petrarchesco (*Rvf* 30, 27), comunemente riferito alla donna amata.

Poi che pur tarda mia salute prima,
 e di vedervi il desir monta ogniora,
 pregate Febo voi, cui tanto onora
 col canto che vi dà sì dolce in rima, 4
 che d'alcun suo licor m'unga, e l'imprima
 sì che 'l duol n'escia, io vi riveggia ancora;
 e dite: «Questi è mio; mio biasmo fora
 perder un uom che me tant'ama e stima. 8
 Sanal tu, s'hai di me cura mai presa,
 perché d'amarmi più lo stringa Amore,
 quasi che vita a lui per me sia resa»; 11
 sì, col vostro favor scosso il dolore
 ch'oppresso tiemmi, saldarò l'offesa,
 non già la piaga che mi feste al core. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-ora) e D (-ore) sono in consonanza e parziale assonanza; tutta inclusiva la serie “prima”: “rima”: “imprima” (1, 4, 5) e “presa”: “resa” (9, 11).

Con lieve variazione dai più scontati motivi lirici dell'infermità amorosa e del dolore per la malattia della propria donna, il poeta, colpito da un male imprecisato e desideroso di rivedere l'amata un'ultima volta, la supplica perché interceda a suo favore presso il dio Apollo, evocato in virtù delle sue tradizionali doti mediche. A partire dal v. 7, l'io suggerisce alla donna le parole esatte da pronunciare affinché ne garantisca la guarigione che, come si esplicita nell'ultima terzina, è relativa solo alla propria malattia fisica, dal momento che invece la propria ferita d'amore non è in alcun modo sanabile. Il testo si connota, quasi in un gioco di specchi, come una doppia preghiera: dell'uomo verso la donna e della donna verso Apollo. Le quartine, unica colata sintattica, presentano un'insolita concatenazione interstrofica con la prima terzina, innescando così, a cavallo fra le unità metriche, il suggerito intervento in prima persona da parte della amata. Quest'ultimo, intenzionalmente persuasivo, si distingue per uno spiccato patetismo conferito, oltre che dall'inarcatura (vv. 7-8), da un reiterato ricorso al pronome personale e all'aggettivo possessivo in prima persona: «Questi è *mio*; *mio* biasmo fora | perder un uom, che *me* tant'ama e stima. || Sanal tu, s'hai di *me* cura mai presa, | perché d'*amarmi* più lo stringa Amore, | quasi che vita a lui per *me* sia resa» (vv. 7-11). Decisamente vistoso è l'urto ritmico del v. 7, endecasillabo *a maggiore* con accento principale sul primo «mio», quasi a voler insistere sul legame tra gli amanti, e il cui profilo accentuativo bipartito

è ulteriormente scandito dalla pronunciata *repetitio* dell'aggettivo possessivo. Di pari interesse è pure il v. 9: «Sanal tu, s'hai di me cura mai presa», il cui andamento accentuale (1^a 3^a 6^a 7^a), con ben due *ictus* concentrati nel primo breve emistichio, pone in risalto la supplica della donna.

1-4 *prima*: 'originaria'. • *monta*: 'cresce'. • *Febo*: evocato sia come dio della poesia sia come dio della medicina. • *voi, cui tanto onora...*: l'amata, è forse da identificare in una poetessa o ad una cantante.

5-8 *licor*: 'pozione medica'. • *duol*: la causa dell'infermità; poi, con pari accezione semantica, «il dolore» (v. 12). • *io vi riveggia ancora*: si riformula il desiderio espresso già al v. 2. • *Questi*: il poeta.

9-11 *amarmi...amore*: vistosa figura etimologica. • *per me*: 'a mio vantaggio'.

12-14 *scosso*: quasi 'disarcionato'. • *saldarò l'offesa, non già la piaga*: 'curerò la malattia, ma non la ferita amorosa'; il passo guarda a *Rvf* 75, 2 «ch'e' medesmi porian *saldar la piaga*».

Se tu mi dessi, Amor, tanto d'ardire
 quanto ognior più mi dai brama e tormento,
 io crederei, scoprendo il mio martire,
 di fuggir morte o di morir contento, 4
 perché, fatta pietosa al mio lamento,
 madonna o mi daria scampo al perire
 o, se giovasse a lei vedermi spento,
 soave fora a me di vita uscire. 8
 Ma mentr'io taccio e 'n me cresce l'ardore,
 con mio doppio dolor scema la vita,
 senza sua gioia e con tuo poco onore. 11
 Però scopri le tu la mia ferita,
 poi con più gloria adopra il tuo valore,
 che vita o morte allor mi fia gradita. 14

3 io] poi CV₄ 9 taccio e 'n me] taccio in me CV₄ 14 vita] aita DI MONTE 1580c

Sonetto di schema ABAB BABA CDC DCD; A (-ire) e C (-ore) sono in consonanza e parziale assonanza; A e D (-ita) condividono la tonica; ricca la rima "tormento": "lamento" (2, 5).

Tradizione testuale: ms. CV₄, c. 61r; GOBBI 1709, p. 100 («G. Molino»); *Raccolta di lirici e satirici* 1835, p. 788 («da Girolamo Molino») e *Scelta di poesie liriche* 1839, p. 788 («da Girolamo Molino»).

Tradizione musicale: DI MONTE 1580c, pp. 4-5.

Il poeta dialoga con Amore affinché gli venga concesso l'ardimento necessario per manifestare i propri sentimenti all'amata. Nonostante la supplica, l'innamorato persevera nel proprio silenzio, ragion per cui implora nuovamente Cupido di manifestarli lui stesso alla donna in sua vece. Una simile rivelazione, infatti, permetterebbe al poeta di guarire dalle proprie sofferenze o, in alternativa, di morire definitivamente, a condizione che sia ciò che veramente aggrada l'amata. Coerentemente con il baricentro tematico del testo, è forte l'insistenza su parole e locuzioni afferenti al campo semantico funebre: *morte* (v. 4), *morir* (v. 4), *perire* (v. 6), *vedermi spento* (v. 7), *di vita uscire* (v. 8), *scema la vita* (v. 10) e *morte* (v. 14). Da ultimo, il profilo alternato ed invertito delle quartine (ABAB BABA) costituisce un *unicum* nel repertorio metrico delle *Rime* di Molin, sebbene si tratti di una variazione metrica comunemente attestata nello scenario veneziano di metà sedicesimo secolo, forse sulla scorta di Bembo *Rime* 14.

1-4 *Se tu mi dessi, Amor*: sulla falsariga di Trissino *Rime* 5, 1-2 «*Se tu sveljassi, Amore, / in me l'ardir, come tu fai la volja*»; il verso si ripropone simile nella ball. 124, 1 «*Così mi dessi, Amore*». • *brama e tormento*: è quanto mai consueta l'ossimorica lacerazione dell'io, intrinseca all'esperienza amorosa. • *scoprendo*: 'rivelando'; poi «scoprire» (v. 12). • *di fuggir morte o di morir contento*: si noti come l'alternativa, con perno nella disgiuntiva, è enfatizzata dal ribattuto etimologico; il sintagma «morir contento» – forse calco da *Rvf* 294, 14 – ritorna, sempre in clausola, pure nel son. 18, 7 «rimango in tutto del *morir contento*».

5-8 *o mi daria scampo al perire*: permettendogli così «di fuggir morte» (v. 4). • *giovasse*: con accezione latineggiante, 'piacesse'. • *soave*: con valore avverbiale. • *di vita uscire*: consueta espressione mortuaria (es. Bembo *Rime* 168, 4 «teco? Et tempo era ben *d'uscir di vita*»).

9-11 *Ma*: l'avversativa, in apertura di terzine, marca il fallimento dell'innamorato; l'intera partizione si accompagna ad un'interessante trama fonica. • *senza sua gioia*: poiché l'amore non è ricambiato. • *tuo poco onore*: perché Amore non si oppone alla morte dell'innamorato e non gli concede il coraggio necessario per esprimere i propri sentimenti.

12-14 *vita o morte*: le ragioni dei due esiti possibili, sia pur opposti, sono già esplicitati nelle quartine.

Come in bosco animal selvaggio e fero,
 cui saetta dal ciel percota il fianco,
 dentro par si consumi e venga manco
 tutto sembrando fuor sano ed intero, 4
 tal io, d'Amor ferito, avampo e pero
 né 'l mostro ed ei pur m'arde il lato manco,
 ma taccio il duol, che m'ha già vinto e stanco,
 per non turbar altrui scoprendo il vero. 8
 Però tu, c'hai d'amar l'alma sì vaga
 e del bel colle ogni sorella amica,
 canta, Venier, la mia nascosta piaga, 11
 perché leggendo a sé medesma il dica
 madonna, e di' ch'una verace maga
 m'arse in atto d'amor bella e pudica. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-anco) e C (-aga) condividono la tonica; equivoca la rima "manco": "manco" (3, 6); inclusiva la rima "dica": "pudica" (12, 14).

Le quartine introducono la consueta similitudine amorosa tra l'io e un animale selvatico ferito, tendenzialmente da identificare in un cervo. Il motivo, tipico fin dalla tradizione latina (es. *Aen.* IV 69-73), vede un prodromo ineludibile in *Rvf* 209, fonte di ispirazione per innumerevoli poeti cinquecenteschi, tra i quali Bembo *Rime* 3 (da cui Molin preleva molteplici tasselli testuali) e Stampa *Rime* 93. Tuttavia, distanziandosi bruscamente dal seminato letterario più inflazionato, nelle terzine Molin innesca un dialogo con la propria quotidianità veneziana, ancorando così il *topos* tradizionale ad un più intimo colloquio con l'amico Domenico Venier, supplicato di redigere, in sua vece, una poesia che possa rivelare all'amata la sua «piaga nascosta» (v. 11). Il sonetto, quasi equamente ripartito tra componente amorosa e corrispondenza amicale encomiastica, non conobbe repliche. Eppure, è di qualche interesse ricordare la quasi analoga invocazione diretta proprio a Molin nel sonetto *Se 'l figliuol di Medusa e di Nettuno* (Venier *Rime* 73): a partire da un raffinato richiamo mitologico a Pegaso, il testo si configura come una richiesta, da parte di Venier all'amico, di celebrare la propria amata, di incerta identificazione. Nemmeno nelle *Rime* di Molin si individua alcuna replica a tale supplica, ma è verosimile che l'appello di Venier non sia mai stato nemmeno avanzato dal momento che tale sonetto, mai pubblicato, rimase incompiuto.

1-4 *bosco*: già in Bembo *Rime* 3, 4 «del solingo suo bosco almo natio». • *animal selvaggio e fero*: l'animale, nel bestiaro amoroso identificato comunemente in un cervo, è figurante della condizione del poeta innamorato; la dittologia aggettivale in punta di verso – che ritorna anche nel madr. 117, 6 «come fugge ad ognor, *selvaggia e fera*» – vanta i precedenti di Bembo *Rime* 76, 3 «da far cortese un huom *fero et selvaggio*» e 120, 4 «non essermi sì *fera et sì selvaggia*». • *saetta*: in filigrana, si avverte traccia di *Rvf* 209, 9-14 «Et qual cervo ferito di *saetta*, / col ferro avelenato dent' al *fianco*, / fugge, et più duolsi quanto più s' affretta, // *tal io*, con quello stral dal *lato manco*, / che mi *consuma*, et parte mi diletta, / di *duol* mi struggo, et di fuggir mi *stanco*». • *il fianco*: l'immagine, dal sapore petrarchesco, ricorre simile nella canz. 95, 1-2 «Tu pur mi sproni e mi saetti il *fianco* (: stanco) / con novi strali, Amor, ch'io scriva e canti»; va segnalato il contatto con Bembo *Rime* 3, 9-10 «né teme di *saetta* o d'altro inganno / se non quand'egli è colto in mezzo 'l *fianco* [: manco]». • *dentro par che si consumi*: in linea con il *topos* della consunzione amorosa, riconducibile anche alla volontà di celare i propri sentimenti. • *venga manco*: diffusa espressione mortuaria, di uso petrarchesco (*Rvf* 16, 4); ad es., cfr. son. 16, 8 «sì ch'ella dal dolor *venia* già *manco* (: fianco: stanco)». Si noti l'ordine chiasmico nella disposizione dei termini: *si consumi* (v. 3) – *venga manco* (v. 3) – *sano* (v. 4) – *intero* (v. 4).

5-8 *mostro*: 'manifesto'. • *ei*: Amore. • *il lato manco*: il lato sinistro, ovvero quello del cuore; per l'uso si vedano son. 3, 11 e rimandi; pare evidente il recupero di Bembo *Rime* 3, 12-14 «*tal io...* / [...] / me 'mpiar, Donna, tutto 'l *lato manco* [: fianco]». • *m'ha già vinto e stanco*: il binomio chiama in causa *Rvf* 228, 4 «ogni smeraldo avria ben *vinto et stanco* (: manco)». • *altrui*: probabilmente la donna amata. • *scoprendo*: 'rivelando'.

9-11 *del bel colle ogni sorella amica*: le muse del Parnaso, favorevoli a Venier; il 'colle', in combinazione con il 'bosco' si attesta anche in Bembo *Rime* 3, 5 «et or su per un colle, or lungo un rio». • *amica*: riferito all'«alma» di Venier (v. 9), caro alle Muse. • *Venier*: all'amico Domenico Venier, Molin indirizzò anche i sonetti 218 e 233. • *la mia nascosta piaga*: 'le mie ferite amorose', «nascoste» in quanto non evidenti alla vista, come esplicitato ai vv. 5-8; le piaghe figurano anche in Bembo *Rime* 3, 14 «me 'mpiar, Donna, tutto 'l lato manco».

12-14 *leggendo*: l'autore si augura che l'amata possa venire a conoscenza dei propri sentimenti attraverso una poesia dell'amico Venier. • *di*: esortazione a Venier. • *verace maga m'arse*: per il topico accostamento tra l'amata e una maga si veda il commento ai sonetti 71-72; la vistosa inarcatura, che sfocia nella canonica consunzione ignea dell'amante, già anticipata al v. 6, è ulteriormente vivacizzata dalla scia allitterante della -m. • *bella e pudica*: la dittologia aggettivale, formulare nella tradizione lirica d'omaggio alla propria donna (fin da *Rvf* 254, 6), è posta in rilievo dall'andamento ritmicamente rallentato dell'endecasillabo.

Chi vol saper perch'io m'accendo e cuoco
 e taccio il mio secreto alto desio
 chiedane pur l'alato e cieco Iddio,
 che la sua gloria illustra al mio bel foco. 4

Ei, per farsi famoso in ciascun loco,
 renderà la cagion de l'ardor mio
 e ne le fiamme mostrerà com'io,
 qual oro, ognior m'affino a poco a poco, 8
 pago vivendo de' miei chiusi ardori,
 né, quando il duolo a pianger mi sospinge,
 temendo altrui noiar lo scopro fuori. 11

Si vedrà poi quanta beltà mi stringe
 e come al mio incendio altri s'onori
 e qual prova dolor chi tace e finge. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-oco) e C (-ori) condividono la tonica.

Bibliografia: GIGLIUCCI 2000, p. 543.

Riflessione sul proprio stato di amante infelice, sfibrato progressivamente dalle vampe d'amore e dall'ostinata volontà di nascondere i propri sentimenti. La prospettiva dell'io è interamente rivolta al futuro, come ribadiscono le accurate scelte verbali, secondo una tecnica che suggerisce un qualche legame con *Rvf* 248. Del sonetto merita di essere evidenziato il ricercato equilibrio della sintassi, complessivamente molto lineare: all'insistenza paratattica della prima quartina e della seconda terzina, sembra contrapporsi l'*unicum* sintattico delle partizioni centrali.

1-4 *Chi vol saper*: data la comune posizione d'avvio, risuona *Rvf* 248, 1 «*Chi vuol veder* quantunque pò Natura». • *cuoco*: con la doppia valenza semantica di 'essere sottoposto alle fiamme' e metaf. 'tormentarsi l'animo', secondo un uso attestato già nel latino classico (es. Virgilio *Aen.* IV, 345). • *taccio*: il motivo del silenzio dell'innamorato, che non riesce o non vuole esternare i propri sentimenti, è proprio della lirica amorosa fin dalla tradizione provenzale. Da un punto di vista stilistico, si noti come l'impiego dell'inarcatura vivacizi il *tricolon* verbale, di impianto paratattico («m'accendo e cuoco / e taccio»). • *secreto alto desio*: il proprio amore; il sentimento inconfessato ritorna nei «chiusi ardori» (v. 9). • *alato e cieco Iddio*: Cupido, così abitualmente rappresentato nella tradizione mitologico-figurativa.

5-8 *renderà*: 'manifesterà, renderà palese'. • *qual oro*: il poeta si paragona al metallo aureo, capace di perfezionarsi («m'affino») se sottoposto al calore delle fiamme; la similitudine - operata da Molin anche nel son. 234, 9-11 - è di origine biblica (*Iob* 23, 10; *Prv* 17,

3; 27, 21; *Sap* 3, 6), ma conosce la plausibile mediazione petrarchesca di *Rvf* 360, 5 «ivi, com'oro che nel foco affina». • *a poco a poco*: cfr. son. 80, 6 «la parte in me con gli anni a poco a poco».

9-11 *pago*: 'appagato'. • *chiusi*: perché tenuti nascosti dal poeta. • *altrui noiar*: 'infastidire l'amata e chi lo ascolta'; in contesto simile cfr. son. 13, 10-11 «di parlar ardo ma 'l timor m'agghiaccia / di noiar lei, che me cotanto offende» e son. 40, 5 «ma, perch'ei di noiar parlando teme».

12-14 *quanta beltà*: l'amata. • *mi stringe*: con richiamo ai tradizionali lacci d'amore. • *e come al mio incendio altri s'onori*: «altri s'onori» corrisponde ad 'Amore'; il concetto è anticipato al v. 4. Per evitare l'ipometria, si deve ammettere una dialefe tra 'mio' e 'incendio'. • *chi*: l'innamorato. • *tace e finge*: 'nasconde e simula'; merita uno sguardo la riproposizione, con andamento circolare, del verbo «tacere», adottato in apertura (v. 2) e chiusura (v. 14) di testo.

Questa mia fiamma, che celata io porto
 e dentro mi consuma a parte a parte,
 tante di sé faville ha fuor consparte
 ch'omai il mio incendio da la gente è scorto, 4
 sì ch'agli atti, al color pallido e smorto,
 comprender del mio mal si può gran parte,
 ma come mova l'esca e da qual parte
 non vol ch'io scopra Amor empio a gran torto. 8
 Così spesso dinanzi a chi m'accende
 di parlar ardo, ma 'l timor m'agghiaccia
 di noiar lei, che me cotanto offende, 11
 e più mi duol che 'l mio languir le spiaccia:
 ma se 'l cor di lagnarsi ardir pur prende,
 nol creder mostra, e vuol ch'io soffra e taccia. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-orto) e B (-arte) sono in consonanza; B e D (-accia) condividono la tonica; paronomastica la rima "scorto": smorto" (4, 5); equivoca la sequenza "parte": "parte": "parte" (2, 6, 7); inclusiva la rima "parte": "consparte" (2, 3). L'*aequivocatio* del rimante *parte* suggerisce l'influsso di *Rvf18* (parte: parte: parte: parte).

Malgrado le intenzioni dell'io, ormai totalmente stremato dalle fiamme amoroze, alcune scintille rivelatrici ne palesano i sentimenti, rendendo manifesto il suo straziante conflitto interiore. Oltre che per l'evidente omogeneità tematica, il componimento sembra legarsi al precedente mediante connettori verbali (es. il comune ricorso al verbo *tacere*, dalla forte carica semantica) e sintagmatici, tali da suggerire quasi il proseguimento di un medesimo discorso lirico. Degna di nota è la pronunciata torsione sintattica ai vv. 10-11, «Ma 'l timor m'agghiaccia | di noiar lei», là dove l'inarcatura esaspera l'iperbato fra le tessere sintattiche e, al contempo, restituisce adeguatamente l'irrequietezza dell'innamorato.

1-4 *celata*: il poeta non intende rivelare i propri sentimenti. • *a parte a parte*: 'pezzo a pezzo', locuzione già dantesca (es. *Inf.* VII, 114 e XIII, 128, ma anche *Id. Rime* 46, 25 «si di rodermi il core a scorza a scorza»), largamente assimilata dai *Fragmenta* e ripetutamente attestata fra le *Rime* di Molin (cfr. son. 46, 3; son. 58, 5; capit. 129, 2). Il passo moliniano potrebbe risentire di *Rvf18*, 4 «che m'arde et strugge dentro a parte a parte». • *fuor*: in contrasto con «dentro» (v. 2). • *fiamma...faville...incendio*: la quartina è punteggiata da un repertorio lessicale afferente alla sfera semantica delle vampe amoroze.

5-8 'Così che dai gesti, dal (mio) colorito pallido e smorto, si riescono in gran parte a com-

prendere le ragioni del mio male, ma Amore crudele non vuole, a gran torto, che io manifesti come (lui) mova l'esca e da quale parte'; l'intera quartina è vicina a *Rvf* 35, 5-8 «Altro schermo non trovo che mi scampi / dal manifesto accorger de le *genti*, / perché negli *atti* d'alegrezza spenti / di fuor si legge com'io dentro avampi», da cui il poeta assimila pure minimi tasselli testuali. • *color pallido e smorto*: in controluce al topico pallore dell'innamorato riecheggia l'insegnamento di *Rvf* 264, 60-61 «non sente quand'io *agghiaccio*, o quand'io flagro / s'i' son *pallido* o magro», assimilato da Bembo *Rime* 87, 14 «però son io così *pallido et bianco*» nonché largamente imitato nel corso del sedicesimo secolo (a rappresentanza cfr. Magno *Rime* 353, 43 «Lasso ch'è troppo in voi *pallido e smorto* [: scorto: a gran torto])».

9-11 *chi m'accende*: fuor di metafora, l'amata. • *timor m'agghiaccia...*: tipica paralisi propria della fenomenologia amorosa; in filigrana, è valido l'archetipo di *Rvf* 134, 2 «e *temo*, et spero: et *ardo*, et son un *ghiaccio*». La costruzione del verso è affine a son. 12, 11 «*temendo altrui noiar*, lo scopro fuori».

12-14 *soffra e taccia*: consueta associazione verbale; sullo sfondo, rimane forte l'ipotesto di *Rvf* 205, 5 «alma, non ti *lagnar*, ma *soffra et taci*».

Amiamci, poi che qui cosa non s'ave
più d'amor dolce ove non sia sospetto;
amiamci a prova e crescerà 'l diletto
di pari al foco, e fia più ognior soave. 4

L'un doni a l'altro del suo cor la chiave
e donno il faccia d'ogni interno affetto;
di duo spirti una voglia, un sol effetto
sempr'esca, e non sia mai noioso e grave. 8

Fresche lusinghe, amorosette e vaghe,
scherzino a gara, e dolci detti e cari
pungano e saldin l'amorose piaghe. 11

Chi ben gioisce a gioir meglio impari;
e qual più pò di doppio amor s'appaghe,
furando i suoi diletta a i giorni avari. 14

4 più ognior soave] ogn'hor più soave DI MONTE 1580c 5 la chiave] le chiave PORDENON 1578 7 di duo spirti una voglia] *om.* DI MONTE 1580c 8 amorosette] morosette DI MONTE 1580c 10 pungano e saldino le amorose] punghino e saldin l'amorose DI MONTE 1580c 12 Chi] Che DI MONTE 1580c

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*ave*) e C (-*aghe*) sono in assonanza; A, C e D condividono la tonica; paronomastiche le rime "s'ave": "soave" (1, 4) e "affetto": "effetto" (6, 7).

Tradizione musicale: PORDENON 1578, p. 15 e DI MONTE 1580c, pp. 28-29.

Bibliografia: GIGLIUCCI 2000, p. 543.

Il sonetto dà voce al motivo classico del *carpe diem*, di enorme fortuna nella poesia umanistica e rinascimentale, nonché tra i temi cardine delle *Rime* moliniane. L'autore afferma, con convinzione, la necessità di assaporare il più possibile le gioie della vita perché i giorni scorrono veloci e, con loro, i piaceri della giovinezza. In filigrana, complici il soggetto e l'anaforico ricorso a simili verbi esortativi, è plausibile la memoria di *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus* di Catullo (*Carm.* V), negli stessi anni rielaborato in forma di sonetto dagli amici Jacopo Zane (*Baciarmi, ed ogni bacio duri quanto - Rime rifiutate* 30) e Orsatto Giustinian (*Godianci amando, o mia diletta Flora - Rime* 53). In termini più generali, il *topos*, e dunque l'invito edonistico ad assaporare la felicità dell'esistenza finché si è in tempo, incontrò largo seguito nell'ambiente letterario veneziano, decisamente sensibile all'influenza di Orazio, i cui *Carmina* furono oggetto di molteplici ristampe, per i tipi di Manuzio ed eredi,

tra il 1555 e il 1585; per un approfondimento sulla ricezione e sull'assimilazione di Orazio nel Cinquecento volgare cfr. COMIATI 2015 e IURILLI 2004. L'intero sonetto presenta una diffusa leggerezza, conferita innanzitutto dall'andamento sintattico per distici delle quartine, che progressivamente scivola nell'esasperata paratassi aggettivale delle terzine. Inoltre, nello scanzonato dettato lirico, solo lievemente increspato dall'ombra malinconica della clausola conclusiva, si innestano pure briose strategie di retorica persuasiva, quali l'anaforico appello verbale e l'ostinato invito *amandi*, la cui insistenza trova riflesso nell'iterata catena etimologica *amiamci* – *amor* – *amiamci* – *amorosette* – *amorose* (vv. 1-3, 9-11) che annoda il testo.

1-4 *Amiamci*: con fine esortativo, è vistosa l'anafora verbale dei vv. 1 e 3. Per affinità tematica e formulare, è consentito immaginare un recupero da parte di T. Tasso *Rime* III 380, 1 «Viviamo, *amiamci*, o mia gradita Ielle». • *a prova*: 'a gara', quindi sempre di più. • *d'amor...ove non sia sospetto*: nulla è più piacevole di un amore senza gelosia. • *diletto*: poi «diletti» (v. 14). • *di pari*: 'insieme a'.

5-8 *L'un doni a l'altro del suo cor la chiave*: il motivo degli amanti che rinunciano alle chiavi del proprio cuore, cedendole all'altro, è consueto nella tradizione poetica (es. *Inf.* XIII, 58-59); es. *Rvf* 63, 11-12 «*Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave / avete in mano; et di ciò son contento*», con analogo modulo "l'una e l'altra" di uso dantesco (studiato in TROVATO 1979, p. 40). • *donno*: ant. 'padrone'. • *duo spirti una voglia*: le due anime degli innamorati, allineate nei desideri. • *noioso e grave*: il binomio aggettivale, cristallizzato nella lirica cinquecentesca sulla scorta di *Rvf* 72, 27, ritorna in punta di verso nella canz. 89, 187 e nella canz. 179, 57.

9-11 *Fresche lusinghe, amorosette e vaghe*: è notevole la tessitura di un endecasillabo vistosamente franto nella sua quadripartizione lessicale, ma il cui andamento ritmico è invece indiscutibilmente bipartito; per «*amorosette*» cfr. *Rvf* 162, 6. • *scherzino a gara*: per altri maliziosi giochi amorosi cfr. *madr.* 114, 4. • *dolci detti e cari pungano*: con netta inarcatura. • *saldin*: 'rimarginino'. • *amorose piaghe*: le ferite d'Amore, *topos* ordinario nella lirica amorosa.

12-14 *Chi ben gioisce a gioir meglio impari*: 'chi è felice impari ad esserlo ancora di più'; non sfugga il ribattuto etimologico e l'andamento vagamente proverbiale dell'endecasillabo. • *doppio amor...appaghe*: l'invito da parte del poeta è di godere dei piaceri amorosi, i «diletti», il più possibile. • *furando*: 'rubando'. • *giorni avari*: a fronte della minacciosa *fuga temporis*.

Questa donna real, che tra noi splende
 cinta di glorie e di vaghezze nove,
 tal meraviglia dal suo lume piove
 ch'ogniun d'amarla e riverirla accende. 4

Ma 'l mio cor, che sfavilla e solo intende
 lodarla e dir d'Amor mill'alte prove,
 spesso col bel desio la lingua move,
 poi da duo obbietti tai vinto si rende. 8

Ond'ella tace, ed ei, che dentro avampa,
 l'adora, io col pensier fisso e con gli occhi
 specchio mi fo della sua viva stampa. 11

Quel che dir se ne può, ch'a mio ben tocchi,
 è ch'io non temo Amor che d'altra lampa
 né da raggio più bel l'arco in me scocchi. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; la rima B (-*ove*) e D (-*occhi*) condividono la medesima tonica in -*o*; paronomastiche le rime “nove”: “move” (2, 7) e “piove”: “prove” (3, 6); inclusiva la rima “occhi”: “tocchi”: “scocchi” (10, 12, 14). Per la sequenza “scocchi”: “tocchi”: “occhi” cfr. anche son. 83 (1, 4, 8) e 220 (10, 12, 14); la serie, già attestata in *Rvf* 87 (1, 4, 5), trova riscontro anche in Della Casa *Rime* 15 (2, 3, 7) e Stampa *Rime* 22 (1, 4, 8).

Bibliografia: TADDEO 1974, pp. 78-79.

Tradizionale sonetto in lode dell'amata, il cui splendore è rimarcato dall'osatura lessicale del testo, quasi interamente afferente alla sfera semantica della luminosità. Meritevole di attenzione è l'immagine proposta al v. 11, in quanto l'autore si serve «con qualche originalità [di] immagini più comuni, come lo specchio o il labirinto» per dare espressione al sentimento amoroso (TADDEO 1974, p. 78).

1-4 *Questa donna real*: di uguale emistichio d'apertura è Cappello *Rime* 323, 1 «*Questa donna real*, del cui valore»; entrambi sono forse memori di *Questa Donna gentil, che sempre ai* (Trissino *Rime* 28). «Real» ha probabilmente la duplice accezione di 'concreta', quasi a voler precisare che la propria amata, nonostante le sue così straordinarie qualità, esiste realmente, e di 'regale', coerentemente con la sua eccezionalità superiore all'ordinario. • *splende*: alla consueta luminosità femminile, propria del repertorio amoroso cinquecentesco, si sovrappone l'idea che l'amata si distingua dal volgo, quasi ergendosi. • *nove*: perché mai viste prima. • *suo lume*: è ambiguo se è da riferirsi alla luminosità che si sprigiona dalla donna (in linea con *splende*, v. 1) o al suo sguardo, capace di far innamorare chiunque lo incroci. • *piove*: 'fa piovere'.

5-8 *Ma 'l mio cor, che sfavilla e solo intende...*: la struttura è simile a quella dei vv. 1-2. • *mill'alte prove*: 'infinite dimostrazioni d'amore'. • *col bel desio la lingua move*: l'espressione, in dialogo con il canonico tema di Amore *dictator*, risente forse di *Rvf* 270, 54 «*movi la lingua, ov'erano a tutt'ore*». • *duo obbietti*: gli occhi di lei, per eccellenza sede d'Amore e ragione costitutiva dell'innamoramento. • *si rende*: inibito dalla vista della donna, l'amante si chiude nel silenzio.

9-11 *ella*: la lingua. • *ei*: il cuore.

12-14 *quel che dir se ne può*: nonostante l'inibizione espressiva descritta nei versi precedenti, il poeta riesce almeno a dare voce alla convinzione che non potrà mai essere ferito da Amore più duramente di quanto non sia già successo per il tramite della propria amata. • *d'altra lampa né da raggio*: coppia sinonimica; «lampa», ant. 'splendore'. • *l'arco in me scocchi*: secondo la consueta iconografia amorosa.

Amor, che di ferir mai non è stanco,
 anzi novo vigor piagando acquista,
 e quant'uom del suo mal più si contrista
 mostra il braccio e l'ardir più pronto e franco, 4
 per far prova maggior sovra il mio fianco,
 mia vita assalse oltra l'usato trista,
 celando gelosia l'amata vista,
 sì ch'ella dal dolor venia già manco; 8
 onde madonna poi con destro inganno,
 mossa d'alta pietà, tosto a me corse
 per trar il cor del periglioso affanno. 11
 Di ch'ei, ch'allor fu di suo stato in forse,
 or loda la cagion del suo gran danno,
 poi che sì caramente ella il soccorse. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*anco*) e C (-*anno*) sono in assonanza e parziale consonanza; paronomastica la rima "franco": "fianco" (4, 5); inclusiva la rima "contrista": "trista" (3, 6) e "corse": "soccorse" (10, 14). La sequenza "acquista": "contrista": "trista" (2, 3, 6) è forse memore di "acquisti": "contristi": "tristi" di Della Casa *Rime* 8 (2, 4, 7), celebre sonetto dedicato al tema della gelosia.

Il componimento, pur di repertorio nella lirica amorosa cinquecentesca, si contraddistingue per una conclusione insolitamente a lieto fine, i cui blocchi narrativi sono ordinatamente scanditi fra le partizioni metriche: nelle quartine Cupido, per dare ulteriore prova della propria forza, insinua il tarlo della gelosia nell'innamorato, già straziato dalle impietose piaghe d'amore; nelle terzine, accortasi di questi nuovi tormenti, l'amata sceglie di soccorrere amorevolmente l'innamorato al punto che l'io ringrazia le proprie sventure per le dolci conseguenze che hanno implicato.

1-4 *Amor, che di ferir mai non è stanco*: il passo è calco perfetto di Sannazaro *Arcadia* Ecl. I, 19-20 «L'arco ripiglia il fanciullin di Venere, / *che di ferir non è mai stanco, o sazio*». Vale la pena ricordare l'identico recupero proposto da Carafa son. *Non temprà, adegua i desir nostri Amore*, 2 «*Amor, che di ferir mai non è stanco* (: manco)» (*Carafé*, II, p. 57). • *Amor... piagando acquista*: Cupido, mai stanco di mietere vittime, trae vigore nell'infliggere agli altri le piaghe amorose. • *si contrista*: 'si lamenta'. • *mostra il braccio*: 'ferisce scagliando una freccia'; l'immagine appartiene al canone petrarchesco (*Rvf* 202, 5 «Morte, già per *ferire alzato 'l braccio*»). • *più pronto*: la formula conosce ampio riscontro in Molin (cfr. son. 53, 13; canzonetta 105, 10; canz. 154, 63 e son. 147, 7). • *franco*: 'intrepido'.

5-8 *per far prova maggior*: per dimostrare ancora di più la propria forza. • *sovra il mio fianco*: 'nel mio cuore' (per metonimia); riecheggia *Rvf* 75, 11 «in ogni parte, et più *sovra 'l mio fianco* (: stanco)», ma si tenga conto anche di Della Casa *Rime* 6, 5 «or tal è nato gel *sovra 'l mio fianco* (: franco)», analogamente riferito all'insinuarsi della gelosia nel cuore dell'innamorato. • *trista*: riferito alla «vita», con pronunciata iperbole. • *celando*: nella rimeria amorosa cinquecentesca la gelosia è quasi sempre rappresentata come offuscamento della vista. • *ella*: la «vita» (v. 6).

9-11 *destro*: 'abile'.

12-14 'Al punto che il cuore, prima in pericolo, ora loda la causa del proprio dolore, giacché ha fatto sì che venisse soccorso così dolcemente'. • *di suo stato in forse*: la formula ricorre identica nella canz. 91, 3 «che *di suo stato in forse*». • *gran danno*: per l'uso della giuntura da parte di Molin cfr. son. 5, 9 e rimandi.

Questo tener in forse i miei desiri è come star col suo nemico a bada, sperando pur ch'ei vinto a terra cada, senza ch'a proprio rischio arma si tiri.	4
Ma non avranno i colpi de' martiri forza ch'io mai d'amar vinto men' vada, ch'ogni strazio per voi tanto m'aggrada che m'è leve ogni mal, bench'io sospiri.	8
Che giova dunque a voi, falsa guerriera, dubbia schermirvi a l'amoroso varco per far che, vinto, in aspettando io pera?	11
Meglio fora, col cor di tema scarco, passar d'accordo a l'amorosa schiera perché il ritrarvi omai v'è troppo incarco.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-iri) e C (-era) sono in consonanza; B (-ada) e D (-arco) condividono la tonica; inclusiva la rima "tiri": "martiri" (4, 5); ricca la rima "scarco": "incarco" (12, 14).

Il sonetto, lieve variazione della consueta metafora della *militia amoris*, esprime il malessere del poeta per il continuo ritrarsi dell'amata dalla desiderata schermaglia amorosa. L'innamorato, che sarebbe pronto perfino a cadere «vinto» nel combattimento amoroso, rimane sfibrato in una prolungata condizione di attesa ed incertezza, mentre la donna, riluttante ad esporsi ai rischi, è restia a sferrare alcun colpo. Nelle terzine, il bramato scontro assume almeno la forma del conflitto verbale fra i duellanti, là dove è il poeta ad aggredire la donna definendola «falsa guerriera» e rimproverandole un'inutile ritrosia che non vale più la pena assecondare. La narrazione si accompagna ad un coerente lessico della violenza che, per quanto prevedibile, è convincente nella sua densità: *nemico* (v. 2); *arma* (v. 4); *i colpi de' martiri* (v. 5); *strazio* (v. 7); *ogni mal* (v. 8); *guerriera* (v. 9) e *pera* (v. 11).

1-4 *in forse*: 'in dubbio'. • *star...a bada*: nella valenza di 'temporeggiare'; l'espressione si attesta, seppur in altra accezione, in *Inf.* XXXI, 139 «tal parve Antèo a me che *stava a bada* (: vada)». • *vinto*: da notare la riproposizione del termine, semanticamente centrale, anche ai vv. 6 e 11. • *a terra cada*: il consueto costrutto mortuario è riproposto da Molin pure nel son. 36, 4 «*ch'a terra* il mio *sperar* da cima *cada*»; son. 73, 8 «che pur mi giova e morte *a terra caggio*» e canz. 154, 27 «ch'ella *vinta* con noi non *cada a terra!*».

5-8 *Ma non avranno i colpi de' martiri forza*: con inarcatura; molto simile in ball. 109, 4 «Più *non avranno* in me *forza i martiri*». • *per voi*: 'per il vostro tramite'. • *ogni strazio...*

sospiri: tradizionale ritratto dell'antitetica natura dell'esperienza d'amore, dolorosa ma complessivamente piacevole.

9-11 'Dunque, che giova a voi, scorretta guerriera, mantenervi vaga al varco amoroso per far sì che, sconfitto, io muoia nell'attesa?'. • *Che giova*: la domanda risuona simile nella ball. 101, 1 «Lasso, *che giova* il sospirar cotanto», al quale si rimanda. • *falsa*: la slealtà dell'amante è *topos* già petrarchesco, ma è verosimile che qui «falsa» abbia la valenza di 'finta', in quanto si rifiuta di combattere. • *guerriera*: il riferimento all'amata in termini militari, coerente con il *topos* della *militia amoris*, è estremamente radicato nella lirica amorosa del sedicesimo secolo (a rappresentanza si vedano *Rvf* 21, 1; Bembo *Rime* 31, 1 e Cappello *Rime* 63, 14). • *dubbia*: con funzione predicativa, 'timorosa'; in contrapposizione a «col cor di tema scarco» (v. 12). • *schermirvi*: 'proteggervi', ma ha anche il significato di 'temporeggiare al sicuro'. • *l'amoroso varco*: la giuntura anticipa «l'amorosa schiera» (v. 13), in posizione isorimica. • *in aspettando*: l'uso è più volte autorizzato da Bembo (es. *Rime* 38, 4; 121, 9 e 174, 71).

12-14 *col cor di tema scarco*: fuor di metafora, 'senza paura'. • *l'amorosa schiera*: sembra ineludibile l'eco di *Rvf* 360, 27 «la qual m'atrasse a *l'amorosa schiera*». • *ritrarvi*: corrisponde a «schermirvi» (v. 10); sullo sfondo risuona *Rvf* 2, 13 «*ritrarmi* accortamente da lo strazio [= v. 7]».

Se non m'apporti, Amor, nova speranza,
 sì ch'io consoli il cor pien di spavento
 a la tema ed al duol grave ch'io sento,
 di questa vita, omai, poco m'avanza; 4
 e se Morte aver dee tanta possanza
 che 'l nostro chiaro sol per lei sia spento,
 rimango in tutto del morir contento,
 per non star solo in quest'oscura stanza. 8
 Ma s'ei pur scampo avrà, tu tosto invia
 la speme a lui, che si distrugge e sface
 e temendo al suo fin correr potria: 11
 ché, s'orbo del suo ben viver li spiace,
 l'alma in ciel per mia morte non avria
 senza la luce sua tranquilla pace. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-anza) e C (-ace) condividono la tonica; paronomastica la rima "sento": "spento" (3, 6).

L'io, preoccupato all'idea che l'amata possa morire, si dichiara pronto a perire anch'esso pur di non vivere senza di lei. L'angoscia mortuaria trova espressione tramite un reticolo di prevedibili scelte lemmatiche afferenti al campo semantico funebre ed ordinatamente disposte in un componimento dal fraseggio complessivamente lineare. Difatti, tale sconvolgimento lirico si fonda su una struttura sintattica centrata sull'uso insistito del periodo ipotetico, posto in apertura di ogni unità metrica e che ha l'effetto di sostenere, nel fitto succedersi di spinte e contospinte, la drammatica tensione interiore denunciata dal soggetto.

1-4 *Amor, nova speranza*: risuona vagamente in son. 23, 3 «Qual n'è nata d'amor nova speranza». • *pien di spavento, a la tema...*: 'pieno di spavento di fronte al timore e al grave dolore che io sento'.

5-8 *possanza*: duecentismo, 'potenza' (per il cui uso cfr. anche canz. 154, 41; son. 202, 13; son. 222, 4). • *chiaro sol...sia spento*: l'amata; l'immagine è di estrazione petrarchesca (TM II, 1-2 «La notte che seguì l'orribil caso / che spense il sole, anzi 'l ripose in cielo»). • *per lei*: con valore d'agente, la morte. • *in tutto*: 'del tutto'. • *morir contento*: identico sintagma nel son. 10, 4 «di fuggir morte o di morir contento» e rimandi. • *solo*: perché senza di lei. • *oscura stanza*: la realtà terrena, metaf. assunta poi da Magno Rime 99, 147-148 «Miserà umana vita, oscura stanza (: speranza: avanza) / di pena e pianto; in cui se pur riluce». **9-11** *ei*: il sole, ossia l'amata. • *tu*: Amore. • *a lui*: il cuore del poeta. • *temendo*: 'per la paura'; anticipato da *tema* (v. 3). • *al suo fin correr*: 'correre verso la propria morte'; la formula ritorna anche nella canz. 142, 2 «scende al suo fin correndo».

12-14 *ché, s'orbo del suo ben viver li spiace...*: 'perché, altrimenti, dato che il mio cuore non sopporta vivere privato del suo bene, l'anima giunta in cielo, a causa della mia morte, non godrebbe di una pace tranquilla senza la sua luce'; «la luce sua», fuor di metafora, si riferisce alla luminosa presenza dell'amata. • *orbo*: latinismo, 'privato'; ma è lecita anche la valenza di 'cieco', in quanto privo del proprio sole. • *li*: il cuore.

Amor, che nel bel viso di costei
 s'annida e da le luci ardenti piove
 soave fiamma e le saette move,
 onde impiega ed accende uomini e dèi, 4
 vittorioso un dì dinanzi a lei,
 stendendo mille spoglie elette e nove,
 l'arco depose e le maggior sue prove
 mostrava ne le piaghe e strazi miei. 8
 Quand'ella, accorta e paventosa, il prese,
 né 'l rendè pria ch'ei la sua face e 'l regno
 giurò nol tender mai per farle offese. 11
 Ond'or sicura del suo occolto sdegno
 sorride, e mira l'altrui fiamme accese,
 né teme di suo stral ferita o segno. 14

6 stendendo| scendendo NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-ese) e D (-egno) condividono la tonica; paronomastiche le rime "piove": "prova" (2, 7) e "move": "nove" (3, 6).

Tradizione testuale: ms. NG, c. 371v («Di Girolamo Molino»).

Il sonetto, di taglio narrativo, è impostato sul tema vulgato dell'amata immune ai dardi d'amore. Il poeta immagina che la donna, entrata in possesso delle armi di Cupido, abbia sfruttato la situazione per ottenere una garanzia di inattaccabilità. Non sfugga il pronunciato iperbatò tra il soggetto *Amor* (v. 1) e la predicazione postposta al v. 7, che contribuisce alla forte coesione sintattica delle quartine.

1-4 *Amor, che nel bel viso di costei*: fraseggio di derivazione petrarchesca - Rvf13, 2 «*Amor vien nel bel viso di costei*» - con possibile mediazione di Bembo *Rime* 12, 1-2 «*Amor, che meco in quest'ombre ti stavi / mirando nel bel viso di costei*». • *s'annida*: merita di essere segnalata la somiglianza complessiva con P. Gradenigo son. *Se quel bel viso, in cui s'annida Amore*, 1-3 «*Se quel bel viso, in cui s'annida Amore / ver me girando un lieto sguardo move, / tal da begli occhi in me dolcezza piove (: move)*» (P. Gradenigo *Rime*, c. 37v). È pronunciata l'inarcatura ai vv. 1-2. • *le luci*: gli occhi. • *piove*: 'fa piovere'. • *impiega*: poi «piaghe» (v. 8). • *uomini e dèi*: ovvero tutti, in quanto ognuno cade vittima d'Amore; è concetto ricorrente fin dalla letteratura latina (es. Ovidio *Am. I* 2, 37 «His tu [Amor] militibus superas hominesque deosque»).

5-8 *vittorioso*: Amore è il vincitore per eccellenza, in linea con la tradizione poetica latina (es. Virgilio *Ecl. X*, 69 «omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori») e petrarchesca (es. TC I, 13 «Vidi un *vittorioso* e sommo duce»). • *spoglie*: 'vittime'. • *l'arco depose*: in con-

tinuità con le canoniche «saette» (v. 3); l'espressione torna simile nel son. 32, 13 «ché se mirassi lei, *deposte l'armi*». Sullo sfondo risuona *Rvf* 2, 3 «celatamente Amor *l'arco riprese*». • *maggior sue prove*: 'le sue più forti capacità'.

9-11 *il prese...pria*: la donna approfitta della distrazione di Cupido, intento ad infierire sul poeta innamorato, per rubargli l'arco e ricattarlo. • *accorta*: fin dall'ipotesto petrarchesco (*Rvf* 2, 13 «ritrami *accortamente* da lo *strazio*»), il poeta rimprovera a sé stesso di non aver adottato una simile prudente astuzia; fra le *Rime* di Molin, es. son. 3, 1 «S'io fossi stato *accorto* il di primiero». • *farle offese*: 'ferirla con i dardi amorosi'.

12-14 *sorride, e mira l'altrui fiamme accese*: la donna, compiaciuta della propria condizione, osserva le vittime di Amore, senza temerne in alcun modo le minacce. • *né teme*: si noti il rovesciamento rispetto al precedente atteggiamento timoroso della donna, «accorta e paventosa» (v. 9).

Se sospirando il vostro fero orgoglio
 talor vi scopro la mia vita oscura,
 trovovi al pianger mio sì ferma e dura
 come al ferir de l'onde orrido scoglio. 4

S'ad Amor corro e lamentar mi voglio,
 duolsi egli meco di sua rea ventura,
 e conta il duro caso onde sicura
 sprezzate le sue fiamme e 'l mio cordoglio. 8

E piange e se n'adira e parte poi
 per me vi prega e me consola insieme,
 col mio mal pareggiando i danni suoi. 11

Certo è ben grave il duol che 'l rode e preme,
 ma gravissimo è 'l mio: ch'ei sol con voi
 perde il suo vanto, io mie virtute estreme. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; ricca le rime “oscura”: “sicura” (2, 7) e “preme”: “estreme” (12, 14).

Tradizione testuale: CRESCIMBENI 1730, p. 50 («Girolamo Molino») e ANTONINI 1732, p. 79 («Girolamo Molino»).

Lamentatio del poeta contro la crudele insensibilità dell'amata. Sdegnosa e impassibile, questa è associata ad uno scoglio contro cui si infrangono le onde, metafora delle lacrime dell'amante; dalla seconda quartina, Amore si unisce allo sdegno del poeta perché è a sua volta turbato dalla capacità della donna di resistere ai propri attacchi. Tuttavia, se le sofferenze di Cupido sono «gravi» (v. 12) perché ne ledono l'orgoglio, quelle dell'innamorato sono «gravissime» (v. 13) perché ne determinano quasi la morte. Il componimento presenta una forte coesione interna, complici l'ipotetica in posizione isometrica (v. 1 e v. 5) e il fitto groviglio di corrispondenze lessicali, capaci di rafforzare un parallelismo tra l'amante e Amore che raggiunge la propria acme nella prima terzina, per poi infrangersi nella brusca anadiplosi con *correctio* (vv. 12-13).

1-4 *vostro fero orgoglio*: caratteristica distintiva dell'amata sdegnosa; cfr. anche son. 57, 5 «e se l'intenso tuo gelato *orgoglio* (: scoglio: cordoglio)»; son. 68, 1 «Amor, Fortuna e 'l vostro *fero orgoglio*» e son. 73, 2 «ch'ador ad or mi vien dal *vostro orgoglio* (: cordoglio)». • *vi scopro*: 'vi rivelo'. • *la mia vita oscura*: sebbene la formulazione ricorra anche in Petrarca (Rvf 305, 3), è plausibile ammettere un dialogo pure con Dante VN son. *Videro li occhi miei quanta pietate*, 6 «la qualità de *la mia vita oscura*» e con Cino da Pistoia *Rime* 144, 7 «con la pietà de *la mia vita oscura*». • *orrido scoglio*: latinismo, 'rigido'; clausola assai comune

alla lirica petrosa, là dove nella durezza materiale si indica allusivamente l'insensibilità della donna. Il sintagma ritorna identico, e sempre in punta di verso, nel son. 57, 1 «Viva mia pietra, alpestre *orrido scoglio*».

5-8 *egli*: Amore, intento a lamentarsi poiché la donna è immune – e infatti procede «sicura» (v. 7) – dalle sue trappole. • *conta*: 'racconta'. • *onde sicura...*: fa diretto riferimento al sonetto precedente (son. 19, 12).

9-11 *E piange e se n'adira...*: un così vistoso polisindeto, con forte movimento allitterativo, sembra quasi restituire al lettore l'effetto di sconvolgimento e turbamento emotivo di Cupido, che partecipa del pianto del poeta («pianger mio», v. 3).

12-14 *Certo è ben grave*: modulo pressoché analogo nel son. 174, 1 «*Grave è certo il dover quinci partire*». • *ch'ei*: 'perché Cupido'. • *il suo vanto*: Amore, sconfitto dalla donna, perde il proprio onore di invito. • *virtute estreme*: 'ultime facoltà vitali'.

Piangea madonna e da' begli occhi fore visibilmente uscian chiare faville che, folgorando intorno a mille a mille, ciascun accaser d'amoroso ardore.	4
Amor, se l'esca tua da vivo umore move, chi fia che mai queti o tranquille l'alma, ch'ognior convien ch'arda e sfaville per la memoria di sì bel dolore?	8
Arda pur di tal foco ogni uom contento, che nel suo gran contrario Amor accese perch'ei non sia giamai men caldo o spento;	11
voi, per pietate almen di quel tormento ch'altrui del vostro duol strugge palese, frenate omai le lagrime e 'l lamento.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; C (-ento) e D (-ese) condividono la tonica; inclusiva e derivativa la rima "faville": "sfaville" (2, 7); ricca la rima "tormento": "lamento" (12, 14).

Bibliografia: GIGLIUCCI 2000, p. 544.

Il sonetto intona il motivo del pianto della donna amata, assai ricorrente nella letteratura cortigiana e in debito con il ciclo petrarchesco per le lacrime di Laura (Rvf 155-158). In ambito cinquecentesco, andranno ricordati almeno il sonetto *Nel bel giardin del più leggiadro viso* di Giacomo Cenci (in *Rime di diversi* 1565, I, c. 72r) e la sequenza lirica di Berardino Rota (*Rime* 21-24 e 74-76). Alle lacrime, Molin affianca altri *topoi* scontati del repertorio erotico quali le vampe d'amore e la contraddittoria e dilaniante condizione dell'innamorato. Il componimento, il cui procedere sintattico è spesso increspato da anastrofi e vistose inarcature, risulta fortemente compatto sia per omogeneità tematica, al punto che le lacrime femminili aprono e chiudono il discorso lirico, sia per il geometrico concatenarsi, quasi capfinido, delle singole unità metriche: *amoroso* - *Amor* - *Amor* (vv. 4-5, 10); *ardore* - *arda* - *arda* (vv. 4, 8-9); *men* - *almen* (vv. 11-12).

1-4 *Piangea madonna*: l'attacco riprende Rvf 155, 5 «*Piangea madonna, e 'l mio signor ch'i' fossi*», modulo largamente assimilato in posizione d'attacco nella rimeria cinquecentesca (es. Zane *Rime* 82, 1 «*Piangea madonna, ed un ruscel corrente*» e Rota *Rime* 21, 1 «*Piangea madonna, e piangea seco Amore*»). Non si esplicitano le ragioni del pianto dell'amata. • *da' begli occhi...uscian*: il riferimento alle lacrime, cui si sovrappone con consueta ossimoricità la metafora delle vampe amorose, appartiene generalmente al poeta, non

all'amata. • *a mille a mille*: l'espressione iperbolica, con valenza avverbiale, ha il suo archetipo in *Inf.* XII, 73 «Dintorno al fosso vanno *a mille a mille*», ma risente probabilmente di *Rvf* 55, 7 «Per lagrime ch'i' spargo *a mille a mille* (: faville)». • *amoroso ardore*: sintagma risente forse di Bembo *Rime* 45, 2 «portar celato l'*amoroso ardore* (: fore)»; il costrutto sembra anticipare «Amor accese» (v. 10).

5-8 *esca*: gli occhi, e di conseguenza le lacrime, costituiscono una trappola per l'innamorato; ma nella tradizione lirica 'esca' è comunemente riferito anche ad una pietra focaia. • *vivo umore*: 'le lacrime'; segue vistosa inarcatura. • *tranquille*: 'tranquillizzi'. • *convien*: con il solito significato di necessità. • *arda e sfaville*: abituale dittologia verbale, con valore sinonimico, propria della lirica di argomento amoroso; sempre in punta di verso già nel son. 7, 1 «Dolce mio foco, in ch'io *sfavillo ed ardo*».

9-11 *Arda...contento*: motivo paradossale petrarchesco (*TC* III, 138 «m'infiamman sì ch'i' son d'arder contento»), inflazionato in tutta la rimeria cinquecentesca. • *gran contrario*: l'ossimoro amoroso. • *accese*: già «acceser» (v. 4).

12-14 *voi*: l'amata. • *ch'altrui...palese*: 'che distrugge vistosamente chi vi vede piangere'. • *frenate*: il poeta supplica la donna di smettere di piangere, perché motivo di troppo dolore per l'innamorato. • *lagrime*: il sonetto trova conclusione nelle lacrime della donna, protagoniste fin dall'apertura del testo (v. 1).

Adunque il nodo sì tenace e forte
 che tua man strinse, Amore, e sol dovea
 romper Morte, or Fortuna invida e rea
 spezzar intende, e tu pur gliel comporte? 4

Deh, non voler che simil gloria porte
 contra gli ordini tuoi sì 'ngiusta Dea,
 e s'allor ciò per te non si potea
 dispor, per vincer lei donami morte: 8

ché s'altri scioglie il laccio ove sì stretto
 vissi ne le tue gioie, io più non degno
 viver per non provar minor diletto. 11

Ma s'ella in van procaccia un tal disegno,
 tu sgombra il cor di tema e di sospetto
 che 'n sì dubbio pensier mancando io vegno. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-etto) e D (-egno) sono in assonanza; A (-orte) inverte le vocali di C e D; inclusiva la rima "comporte": "porte" (4, 5).

Con sbigottimento incredulo, l'innamorato manifesta la propria addolorata delusione per l'inaspettato intervento della Sorte che, invidiosa della felicità altrui, ha infranto l'amoroso «nodo sì tenace e forte» (v. 1), che solo la Morte avrebbe dovuto spezzare. Incapace di vivere una vita senza la propria amata, il poeta non può che invocare, con coraggio e rassegnazione, la propria morte. Il tema conduttore, che è quello del nodo spezzato, trova convincente corrispettivo in un sapiente ricorso all'inarcatura, quasi a riproporre lo scioglimento del legame amoroso per il tramite di una frattura della linearità sintattica: «...e sol dovea | romper Morte, or Fortuna, invida e rea, | spezzar intende [...]» (vv. 2-4) e «ché s'altri scioglie il laccio ove sì stretto | vissi ne le tue gioie [...]» (vv. 9-10).

1-4 *tenace e forte*: dittologia sinonimica di marca petrarchesca, ad es. *TC II*, 117 «si vede il nostro amor *tenace e forte*». • *Amore...Morte...Fortuna*: l'accostamento, sia pure canonico, attinge a *Rvf* 274, 2 «non basta ben ch'Amor, Fortuna et Morte». • *invida e rea*: qualificazioni associate, secondo uso invalso, alla sorte; uguale in *Molin son.* 148, 5 «Fortuna, invida e rea, che spesso arride». • *spezzar*: riferito al «nodo» amoroso (v. 1); metafora di ambito petrarchesco (es. *Rvf* 270, 69-70 «Ma poi che Morte è stata sì superba / che spezzò il nodo ond'io temea scampare» oppure 271, 1-3 «L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora, / contando, anni ventuno interi preso, / Morte disciolse, né già mai tal peso»), di larga diffusione nel panorama lirico rinascimentale; a rappresentanza cfr. *Della Casa Rime* 76, 1-3 «Disciogli e spezza omai l'amato e caro / nodo di questa afflitta e miser'alma, / acerba Morte, e la terrena salma». • *comporte*: 'consenti'.

5-8 *simil gloria*: vincendo i dettami di Amore. • *'ngiusta Dea*: la Fortuna. • *potea dispor*: si noti la marcata inarcatura. • *per vincer lei*: l'unico modo per vincere le ingiustizie della sorte è morire.

9-11 *altri*: la Fortuna (v. 3). • *tue gioie*: i piaceri d'Amore. • *io più non degno viver*: 'non ho più intenzione di rimanere in vita'; con vistosa inarcatura, rafforzata dalla figura etimologica isometrica «vissi» (v. 10) - «viver» (v. 11).

12-14 *ella*: Fortuna. • *tu*: Amore. • *di tema e di sospetto*: per la coppia sostantivale, di derivazione petrarchesca (TC I, 103 «Que' duo pien di paura e di sospetto»), cfr. anche il son. 134, 11 «seguo e non ho d'altrui tema o sospetto».

Chi vi fa innanellar l'aurate chiome?
 E così ben polirvi oltre l'usanza?
 Qual n'è nata d'Amor nova speranza
 che 'l cor v'alletta a le sue dolci some? 4

Cieco chi si sommette e non sa come
 grave è del vostro amor prender baldanza,
 ché non è chi 'l sollevi e sol gli avanza
 pentimento e dolor del vostro nome. 8

Pur l'amaro contempra in me raccolto,
 ché s'altri del mio ben si gode il seme
 tosto il frutto del suo li fia ancor tolto. 11

Gioia allor mi verrà, di quanto or geme
 l'alma dolente; ei, d'aspre cure involto,
 sospirerà la sua delusa speme. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ome) e D (-eme) sono in consonanza e parziale assonanza.

Bibliografia: COMIATI 2015, p. 243.

Vedendo l'amata abbellirsi e curare la propria immagine oltre il consueto, il poeta sospetta la presenza di un nuovo amante, a sua volta destinato a vedere le proprie illusioni amorose dissolversi. La prima quartina propone una triplice interrogativa capace di restituire efficacemente la concitazione affannosa dell'io innamorato, geloso e preoccupato per quelli che interpreta come indizi di un tradimento. Sempre i primi quattro versi, all'insegna della preziosità, raccontano la bellezza fisica della donna e sottolineano l'effimera felicità intrinseca al sentimento amoroso. A partire dal v. 5, il tono della lirica vira in direzione di un crudele disincanto capace di risolversi esclusivamente in una vana delusione. Di un qualche interesse è la scelta, nella prima terzina, di attingere ad una metafora botanica per ripercorrere le diverse fasi del sentimento amoroso: in origine l'amore è come un seme, del quale però non si gode il frutto a causa della ritrosia della donna e il cui esito non sarà altro che un «amaro raccolto» (v. 9). A ben guardare, il sonetto è quasi rifacimento lirico del componimento oraziano *Quis multa gracilis te puer in rosa* (*Odi* I 5), di cui Molin ripropone il motivo dell'amante tradito, insospettitosi dall'insolito agghindarsi dell'amata e capace di trovare consolazione solo nell'amara convinzione che pure le speranze del rivale verranno inesorabilmente deluse.

1-4 *innanellar l'aurate chiome*: secondo la moda del tempo di acconciare i capelli, rigorosa-

mente biondi, con una treccia avvolta intorno alla testa. L'immagine è già oraziana («Cui flavam religas comam, / simplex munditiis? [...]» di Orazio *Odi* I 5, 4-5), ma si suggerisce, a partire da *Rvf* 270, 62, l'interferenza pure di proposte coeve quali Della Casa *Rime* 28, 3 «e quella treccia *inanellata e bionda*» o Bandello *Rime* 5, 1 «Lascive chiome, *inanellate e sparte*». • *polirvi*: prendersi cura del proprio corpo. • *oltra l'usanza*: 'più del solito.' • *dolci some*: da ricondurre al consueto contraddittorio amoroso.

5-8 *cieco*: riferito al nuovo innamorato-vittima della donna, ancora ignaro del dolore che lo aspetta; il ribaltamento della situazione guarda ancora una volta ad Orazio: «qui nunc te fruitur credulus aurea, / qui semper vacuum, semper amabilem / sperat, nescius aurae / fallacis! Miseri, quibus / intemptata nites! [...]» (Orazio *Odi* I 5, 9-13). • *sommette*: latinismo, 'sottomette'. • *come grave è*: si noti il procedimento inarcante. • *prender baldanza*: 'prendere ardire', ma è qui operato con la valenza di 'illudersi'. • *sollevi*: da ricondurre al peso d'amore (v. 4).

9-11 *amaro*: la sofferenza amorosa, aggravata dalla gelosia. • *si gode*: forse con sfumatura erotica. • *contempra*: arc. per 'contempera', quindi 'modera, placa'; l'espressione ritorna simile nel son. 81, 6 «membrando vo per *contemprar l'amaro*».

12-14 *gioia...delusa speme*: l'io attende con gioia il momento in cui il nuovo amante della propria donna resterà deluso. • *ei*: il nuovo amante-rivale. • *aspre cure involto*: sovrapponibile a Magno *Rime* 75, 13 «benché lontano e *d'aspre cure involto*». • *delusa speme*: rovescia drasticamente la «nova speranza» (v. 3) della prima quartina.

Chi può saper qual ha dal ciel ventura
 schermo si faccia agli amorosi strali,
 ma, se i colpi d'Amor son pur fatali,
 chi può da lui sua vita aver sicura? 4

Cieco sempre saetta e non ha cura
 dov'egli impiaghi, o l'alma o i sensi frali,
 e la cagion dei ben nostri e dei mali
 move da stella in noi cortese e dura. 8

Felice è ben cui donna in sorte tocca
 ch'al fin di vero amor l'innalzi e tolga
 da men degno desio, se pur trabocca. 11

E s'avien sol che 'l fato indirizzi e volga
 lo stral, quando 'l fanciullo orbo lo scocca,
 mal si fugge destin ch'Amor nol colga. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-occa) e D (-olga) sono in assonanza, con uniformità consonantica nell'attacco di "tocca": "tolga" (9, 10) e "scocca": "colga" (13, 14); inclusiva la rima "sicura": "cura" (4, 5); ricca la rima "strali": "frali" (2, 6).

Il sonetto lamenta il carattere imprevedibile ed inesorabile del destino amoroso, più volte evocato tramite un mosaico di tessere sinonimiche: *ventura* (v. 1), *stella* (v. 8), *sorte* (v. 9), *fato* (v. 12) e *destin* (v. 14).

1-4 *Chi può*: si noti l'isometria del modulo ripetuto al v. 4 «*chi può* da lui...». • *schermo*: 'riparo'. • *amorosi strali*: i dardi di Cupido. • *colpi d'amor*: delle saette; risuona *Rvf* 3, 6 «contra' colpi d'Amor: però m'andai».

5-8 *Cieco sempre saetta*: secondo tradizione, Cupido è cieco perché non si accorge di chi fa innamorare con le proprie frecce; «saetta» ha valore verbale. • *o l'alma o i sensi frali*: per la coppia in opposizione cfr. canz. 89, 123 «e sveller da me stesso e l'alma e i sensi» e son. 201, 2 «m'inchino, ergendo a voi l'anima e i sensi». • *dei ben nostri e dei mali*: l'amore è un'esperienza di gioia e sofferenza; come esplicitato nuovamente nella successiva ditologia aggettivale «cortese e dura» (v. 8) con procedimento vagamente correlativo.

9-11 *al fin di vero amor*: si ha quasi la tentazione di scorgere un richiamo al *fin amor* medievale, a cui si contrappone il disprezzato desiderio carnale, il «men degno desio» (v. 11). • *innalzi e tolga*: il binomio verbale anticipa, nella sua formulazione ritmico-sintattica, «indirizzi e volga» (v. 13). • *trabocca*: il termine, di memoria dantesca (*Inf.* VI, 50) e petrarchesca (es. *Rvf* 37, 78 e 87, 8), è nuovamente riproposto da Molin anche nella canz. 152, 116 e nel son. 233, 3.

12-14 *volga lo stral*: l'inarcatura accompagna il movimento di tensione dell'arco di Cupido, intento a scagliare la freccia. • *fanciullo orbo lo scocca*: Cupido; da mettere in relazione con «Cieco sempre saetta e non ha cura / dov'egli impiaghi, o l'alma o i sensi frali» (vv. 5-6).

Chi vi mira e non v'ama e non v'onora
 punto non tien di nobile e gentile,
 e chi v'ascolta poi né s'innamora
 ben mostra in tutto il cor selvaggio e vile. 4

E se per maggior grazia alcun talora
 un guardo impetra, una risposta umile,
 se tutto non sfavilla ed arde allora,
 privo è di senso oltra l'umano stile. 8

Qual poi di tutto è pago in sì bel foco
 più gusta di quel ben ch'un'alma prova
 gradita in ciel nel più beato loco. 11

Ma né, perch'uom languisca a poco a poco,
 può ne le fiamme far sì degna prova
 che, morendo per voi, non arda poco. 14

6 una risposta umile] *om.* MASSAINO 1578 DI MONTE 1580c 8 stile] stille MASSAINO 1578 9 di] del DI MONTE 1580c 10 più gusta di quel ben ch'un'alma prova] *om.* MASSAINO 1578 12 Ma ne, perch'huom languisca a poco a poco] *om.* MASSAINO 1578 13 degna] degno MASSAINO 1578

Sonetto di schema ABAB ABAB CDC CDC (*unicum* nel repertorio moliniano); A (-ora) e D (-ova) sono in assonanza; ricche le rime “talora”: “allora” (5, 8) e “gentile”: “stile” (2, 8); identica la rima “poco”: “poco” (12, 14); equivoca la rima “prova”: “prova” (10, 13).

Tradizione musicale: MASSAINO 1578, pp. 11-12 e DI MONTE 1580c, pp. 20-21.

Sonetto tradizionale sulla nobiltà del sentimento amoroso, inteso come una fiamma che consuma l'io a poco a poco e che solo i cuori più meschini non sono in grado di apprezzare. L'intero componimento, dall'atmosfera vagamente stilnovista, presenta una partitura compositiva lineare, a prevalenza paratattica e povera di virtuosismi stilistici, con l'eccezione del profilo rimico delle terzine. A partire dagli anni Settanta, il sonetto conobbe adattamenti musicali da parte di Tiburzio Massaino e Filippo di Monte.

1-4 *Chi vi mira e non v'ama e non v'onora*: l'andamento paratattico del verso ha l'effetto di scandirne ritmicamente la tripartizione; si può ricordare il simile uso moliniano nella canz. 95, 85 «gran torto fa *chi non v'onora ed ama*». • *punto*: rafforzativo della negazione. • *nobile e gentile*: il binomio aggettivale, in relazione anche al verbo ‘mirare’, evoca un sapore vagamente stilnovista. • *né s'innamora*: ‘e non si innamora’. • *tutto*: poi anche ai

RIME AMOROSE

vv. 7 e 9. • *selvaggio e vile*: in evidente antitesi con la coppia aggettivale «nobile e gentile» (v. 2), sempre in punta di verso.

5-8 *sfavilla ed arde*: binomio sinonimico di marca ariostesca (*Orl. Fur.* X 52, 6). • *allora*: 'in quell'istante'.

9-11 *Qual poi...beato loco*: perché chi gode dell'amore della donna gusta una gioia pari a quella celeste.

12-14 'Ma, pur venendo meno lentamente, non può nelle fiamme dare buona prova di sé al punto che, dato che sta morendo per amore vostro, il suo ardore non risulti troppo lieve [rispetto a quanto meritereste]'.

S'ogni donna qua giù leggiadra e bella
 tien sua sembianza in ciel, come si crede,
 ben de la donna mia puossi aver fede
 che la più chiara Idea si stampi in ella. 4

Ma qual la regga e sia fatal sua stella,
 tanto lume sovran ch'in lei si vede,
 dubbio n'apporta, e chi di ciò ne chiede,
 Amor, che seco sta, così favella: 8

«Criò quest'alma Iddio pien d'alto zelo;
 Ei se l'ha in guardia e de' pianeti rei
 chiuse l'aspetto al suo corporeo velo. 11

E se l'Idea del ben ritratto in lei
 potesse indi mancar, non avria 'l cielo
 più paradiso o ben pari a costei». 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; ogni rima presenta una tonica in -e; A (-ella) e C (-elo) sono in parziale consonanza; inclusiva la rima "bella": "ella".

Il platonismo che ispira il testo non è raro nella tradizione encomiastica di metà Cinquecento. La galanteria lirica delle terzine, dove si eleva l'amata a perfetta creazione di Dio, lascia intravedere tonalità poetiche proprie della lode cortigiana.

1-4 *leggiadra e bella*: per la giuntura si veda son. 8, 11 «a nodo e fiamma sì leggiadra e bella» e rimandi. • *puossi aver fede*: 'posso essere sicuro'. • *Idea*: è il concetto platonico per il quale tutte le cose, prima di essere create, stanno nella mente divina come idee, concezione filosofica alla base di numerosi reimpieghi in ambito lirico-amoroso (es. *Rvf* 159, 1-2). Lo stesso concetto è proposto da Molin nel son. 201, 12-14 «Basti cantar, che d'Aragona nacque / donna, che 'l ciel da la più chiara Idea / tolse e in formarla a sé medesimo piacque». **5-8** *chi*: 'a chi'. • *Amor, che seco sta, così favella*: Cupido risponde a coloro che si interrogano sulla natura eccezionale della donna.

9-11 *criò*: ant., 'creò'. • *alto zelo*: per il sintagma in clausola cfr. anche canz. 95, 108 «Spirito si scopre ancor pien d'alto zelo (: uman velo)». • *Ei*: Dio. • *pianeti rei...aspetto*: Dio ha evitato alla donna ogni influenza astrale negativa.

12-14 *non avria...*: venendo meno il concetto di bene che si riflette nella donna, il cielo non avrebbe più un paradiso o un bene a lei paragonabile.

Deh, qual fero destin mi spinse pria, co' caldi spron de l'amorosa voglia, a seguitar costei che più s'invoglia, quanto più l'amo, de la morte mia?	4
O chi m'insegna il modo onde mi sia concesso d'allentar sì grave doglia? Quando fia mai che 'l freno in man ritoglia di questa vita sì penosa e ria?	8
Ahi, desir cieco, anzi fero ardimento, ché mi trasporti ove morir convegno, come cercar mi fai quel ch'io pavento?	11
Ma tu, se 'l tuo valor non giace spento, alma pietate, a tanto strazio indegno perché più tardi or che perir mi sento?	14

10 trasporti] trasporta DI MONTE 1581b

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; C (-*ento*) e D (-*egno*) sono in assonanza; inclusiva la rima "pria": "ria" (1, 8); etimologica e inclusiva la rima "voglia": "invoglia" (2, 3).

Tradizione musicale: DI MONTE 1581b, pp. 12-13.

Lamentatio sulla propria condizione di innamorato, in procinto di morire per la sofferenza di un sentimento non ricambiato. L'intero sonetto è percorso da un'accumulazione interrogativa, ordinatamente disposta fra le unità metriche, efficace nel restituire il turbamento del poeta.

1-4 *Deh*: per l'interiezione in posizione incipitaria da parte di Molin si vedano son. 47, 1 «*Deh* non lasciar partir sciocco, Titone», son. 79, 1 «*Deh* ferma il passo e le mie voci ascolta» e son. 207, 1 «*Deh* mirate, Signor, la gente nostra». • *caldi spron*: il riferimento, che potrebbe risentire di un insegnamento petrarchesco (es. *Rvf*147, 1), rimanda alla nota metafora tradizionale del desiderio-cavallo.

5-8 *allentar*: ridurre la stretta dei lacci d'amore, così da poter soffrire meno. • *freno*: in contrapposizione ai «caldi spron» (v. 2).

9-11 *anzi*: si noti la *correctio*. • *mi trasporti ove morir convegno*: la morte imminente; sullo sfondo risuona *Rvf* 6, 11 «che mal mio grado a morte mi trasporta».

12-14 'Ma tu, se il tuo valore non è morto, santa pietà, perché dinanzi a uno strazio così indegno tardi ancora (*scil.* a soccorrermi), ora che mi sento morire?».

Lungi dal mio fatal dolce sostegno
 e dal sol di quest'occhi unica luce,
 dovunque io vada ho per compagna e duce
 la memoria di lor, mio caro pegno. 4

 Questa di veder voi sol mi fa degno
 e l'alma vista al cor dinnanzi adduce,
 come vetro vicino in cui riluce
 d'alcun lontano obbietto essempro o segno; 8

 ché quel pensier, che mai da me non parte,
 specchio entro a sé mi fa del dolce viso
 e n'ho più ferma in lui ch'in mirar parte, 11

 ché 'l guardo per camin lungo diviso
 perde il suo fine, ei no; ciò frena in parte
 la doglia che m'avria per altro anciso. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusive ed etimologiche le rime "duce": "adduce" (3, 6) e "luce": "riluce" (2, 7); equivoca la sequenza "parte": "parte": "parte" (9, 11, 13); inclusiva la rima "viso": "diviso" (10, 12).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 79.

Il sonetto sviluppa il tema del ricordo dell'amata. Il poeta rappresenta la memoria come uno specchio dell'anima capace di ricreare nella propria mente l'immagine nitida della donna, colmando così il dolore della sua assenza fisica. In tal senso, la vista interiore supera in potenza quella esteriore, che mostra i propri limiti in caso di reale allontanamento. Al tema portante della forza della memoria, da identificare nel «pensier» (v. 9), si affiancano i *topoi* della dolorosa lontananza d'amore e della raggianti bellezza femminile. Forte è l'insistenza su parole afferenti al campo semantico della vista (e della sua negazione): *quest'occhi* (v. 2), *veder voi* (v. 5), *alma vista* (v. 6), *mirar* (v. 11) e *guardo* (v. 12). Di qualche originalità è la metafora del ricordo espressa nella forma di uno specchio interiore in cui contemplare il viso di lei (*vetro*, v. 7 e *specchio*, v. 10). Con fare un po' concettoso, il richiamo allo specchio si accompagna, proprio nelle terzine, ad un'intensificazione dei raddoppiamenti formali, quali rime equivoche o allitterazioni.

1-4 *fatal dolce sostegno*: la donna amata, poi topicamente associata alla luminosità del sole. • *compagna e duce*: riferito alla «memoria» (v. 4). • *mio caro pegno*: apposizione.
 5-8 *Questa*: la «memoria» (v. 4). • *alma vista*: l'immagine della donna amata, sotto forma di ricordo, è sempre davanti agli occhi del poeta. • *adduce*: 'porta davanti al cuore

RIME AMOROSE

quell'immagine'. • *vetro*: lo specchio; la similitudine rimanda a *Rvf* 147, 13-14 «de l'alma che *traluce come un vetro* / talor sua dolce vista rasserena». • *riluce*: 'risplende'.

9-11 *quel pensier, che mai da me non parte*: 'di cui non mi libero mai', riferito alla memoria di lei.

12-14 *guardo...fine*: a causa della separazione fra gli amanti, lo sguardo perde di vista la donna amata. • *ei, no*: il ricordo mantiene invece nitidi i contorni dell'immagine dell'amata. • *per altro*: 'altrimenti'.

Come estinguer potrò la sete ardente
 che del vostro valor m'accende e scalda
 s'a voi tornando l'alma ardita e balda
 sempre di nova gloria ardersi sente? 4

O fonte d'ogni ben largo corrente,
 dal qual move virtù tanta e sì salda
 ch'uom non può aver di lei brama sì calda
 ch'ella non sorga in voi via più possente! 8

Qual spirto aver può mai col desir lena,
 sì che 'l vostro saver fuor d'ogni usanza
 nol vinca e inondi con sua larga vena? 11

Pur colmo di leggiadra alta speranza
 ricorro ove 'l voler pronto mi mena,
 perché a perder con voi molto s'avanza. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ente) e C (-ena) condividono la tonica; B (-alda) e D (-anza); inclusiva la rima "sente": "possente" (4, 8); paronomastica la rima "scalda": "salda" (2, 6).

Nel sonetto il poeta descrive il proprio desiderio amoroso come una «sete ardente» (v. 1), sintagma dal sapore ossimorico, efficace nel restituire sia la struggente condizione d'amore sia la necessità, vitale e mai esauribile, di stare vicino alla propria amata. Dall'espressione chiave del componimento si snodano i due nuclei metaforici, significativamente in antitesi, che permeano il testo: l'acqua (la donna è infatti ricondotta ad una fonte a cui l'io intende continuamente dissetarsi) e l'immancabile fuoco amoroso.

1-4 *Come estinguer potrò la sete ardente*: l'impossibilità di appagare la propria sete amorosa è motivo lirico ampiamente diffuso nella rimeria del sedicesimo secolo; ad es. anche Bembo *Rime* 107, 4. • *ardita e balda*: dittologica sinonimica; sullo sfondo risuona Bembo *Rime* 178, 3 «et le sue doti *l'alma ardita et balda* (: salda: calda)». • *di nova gloria ardersi sente*: che può derivare a chi abbia il desiderio di cantare la donna; per «ardersi» già «ardente» (v. 1).

5-8 *si scalda ch'uom...sì calda ch'ella*: si noti il parallelismo nella struttura sintattica, con perfetta contrapposizione isometrica tra l'«uom» (v. 7) e la donna (v. 8).

9-11 *aver...lena*: 'avere vigore'.

12-14 *ricorro*: 'mi rivolgo'. • *voler*: il desiderio amoroso.

Aura, il cui fiato fa chiara e serena
 l'aria dintorno e 'n queste piagge sole
 dolce spirando a l'erbe, a le viole,
 forse lor parli di mia acerba pena, 4
 mentr'io mi doglio con sì larga vena,
 se 'l tuo fresco giamai non vinca il sole,
 ivi tu indirizza, ove il mio mal si vole,
 questa voce angosciosa e di duol piena: 8
 ch'a lei scoprendo tu quel ch'io nascoso
 porto da gran tempo, ed or fra queste piante
 appena di scoprire ancor son oso, 11
 vedrà che prova è ben di vero amante,
 per non esser, piangendo, altrui noioso,
 sfogà tra boschi le sue pene tante. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*ena*) e D (-*ante*) invertono l'ordine vocalico; B (-*ole*) e C (-*oso*) condividono la tonica; equivoca la rima "sole": "Sole" (2, 6); paronomastica la rima "viole": "vole" (3, 7); inclusiva la rima "nascoso": "oso" (9, 11).

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 36.

Sonetto con accenti vistosamente petrarcheschi, incentrato sul motivo dell'innamorato che cerca conforto nell'isolamento di un paesaggio campestre, rispondente ai dettami del *locus amoenus*. Oltre all'archetipo dei *Fragmenta*, il tema bucolico della natura come testimone privilegiata del dolore del poeta, di enorme seguito nel corso del sedicesimo secolo, attinge anche alla tradizione latina (es. Properzio *Elegie* I 18, 19). Nel componimento, unica colata sintattica, è pronunciato il contrasto, funzionale a rimarcare la contraddizione amorosa, tra la serena piacevolezza dell'ambiente circostante e la dolorosa angoscia dell'io, che trova unica espressione possibile nelle lacrime.

1-4 *Aura, il cui fiato*: la brezza del vento; in simile posizione di attacco anche nel son. 133, 1 «*L'aura soave e l'acqua fresca e viva*». • *aria*: con evidente richiamo fonico e isometrico ad «aura» (v. 1), sia pur di sfumatura semantica differente. • *piagge sole*: 'lidi solitari'. • *dolce*: con valore averbiale; in contesto affine cfr. son. 133, 2 «che *dolce spira e l'erbe* impingua e i fiori». • *a l'erbe, a le viole*: è evidente il calco da *Rvf* 352, 6 «mover i pie' *fra l'erbe et le viole* (: sole: sole)»; in contesto bucolico, la descrizione dell'amata fra le viole ritorna molto simile in Zane *Rime* 23-24 e Giorgio Gradenigo *Rime* 2. • *lor parli di mia acerba pena*: la brezza è immaginata mentre riferisce alla natura circostante la sofferenza del

poeta; per il sintagma «acerba pena», in contesto simile, si ricordi B. Tasso *Rime* I 135, 4-5 «de l'angoscioso cor l'*acerba pena*; / tu pura e sì tranquilla *aria serena*».

5-8 *fresco*: il poeta si chiede se la frescura del vento non possa placare l'ardore che la donna gli procura. • *tu indirizza*: predicazione posposta riferita ad «Aura» (v. 1). • *voce angosciosa e di duol piena*: le parole del poeta.

9-11 *ch'a lei*: con funzione consecutiva. • *scoprendo*: 'rendendo manifesto', con ripresa etimologica al v. 11. • *gran tempo*: formula carissima a Petrarca, fin da *Rvf* 1, 10. • *pian-te*: «l'erbe» e «le viole», del v. 3. • *oso*: latinismo, 'audace'; di pari utilizzo nel son. 41, 4 «ch'io non *son oso* del mio mal dolermi».

12-14 *vedrà*: 'si renderà conto' (sott. la donna amata). • *prova*: 'dimostrazione'. • *sfogar tra boschi le sue pene tante*: immagine fortemente petrarchesca (es. *Rvf* 237, 27); vale la pena segnalare, però, che il motivo fu molto caro anche a Cappello (*Rime* 25-26 e 49).

Fugge e scendendo va di giorno in giorno
 nostra vita mortal verso il suo fine,
 né però vien che 'l mio voler decline,
 anzi monta e più stringe il cor dintorno. 4

Madonna, sol del suo bel viso adorno
 vaga, nulla al mio mal par che s'inchine,
 ond'io credo che 'l ciel fermo destine
 favola al fin di me dannosa e scorno: 8

ché se non fosse ciò, col pianger mio
 mosso avrei 'n parte il suo voler spietato,
 o scemeria con gli anni il gran desio. 11

Ma, s'io schermo non ho da questo stato,
 che più si può che del mio error natio
 solo accusar l'irreparabil fato? 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; ricca la rima "spietato": "stato" (10, 12).

Bibliografia: GIGLIUCCI 2000, p. 545 e ZAJA 2004, pp. 665-667.

Nel sonetto, il tradizionale *topos* della fugacità della vita mortale si concatena con l'usale *lamentatio* per il sentimento non ricambiato. Se da un lato, infatti, la vita scorre e si consuma inesorabilmente, dall'altro l'amore per l'amata cresce negli anni e si intensifica nel dolore. «Le numerose tessere petrarchesche s'innestano con sapienza nel dettato del poeta, in una fitta trama di richiami a testi del Canzoniere centrati sul rovello interiore dell'amante o sulla vanità dell'esistenza mondana. Anche in queste scelte, tutte funzionali al tema trattato, e non mero ricorso a un codice poetico passivamente accolto, si avverte la maturità stilistica di Molin» (ZAJA 2004, pp. 665-666).

1-4 *Fugge*: la fugacità della vita umana costituisce uno dei temi salienti dalla lirica di Molin; in controluce, il passo aderisce a *Rvf* 272, 1-2 «La *vita fugge*, et non s'arresta una hora / et la morte vien dietro a gran giornate», con probabile influsso anche del *Triumphus Temporis*. Sullo sfondo aleggia però una sicura memoria di Virgilio *Georg.* III, 284 «sed fugit interea, fugit inreparabile tempus». • *scendendo*: l'invecchiamento è presentato dal poeta come un percorso discendente, forse con allusione alla sepoltura e alla progressiva fiacchezza; in netto contrasto con «monta» (v. 4). Dietro la costruzione del verso, si coglie l'eco di *Rvf* 315, 4 «ove *scende la vita ch'al fin cade*». • *di giorno in giorno*: l'espressione, quasi formulare nel lessico lirico cinquecentesco, ritorna nella ball. 100, 16 «d'amor, scemando ognor *di giorno in giorno*»; in controluce, non si trascura la possibile suggestione di *Rvf* 79, 9 «Così mancando vo *di giorno in giorno*», sonetto incentrato proprio sulla brevità

dell'esistenza umana. • *voler*: il desiderio amoroso. • *monta*: 'cresce'; simile B. Tasso *Rime* I 70, 33 «Fugge la speme, e 'l *desir monta* e sale».

5-8 *sol del suo bel viso adorno vaga*: la donna è curante solo della propria bellezza; con forte inarcatura. • *fermo destine*: 'stabilisca con fermezza'. • *favola*: 'vicenda beffarda'; è tipico il motivo della *fabula vulgi*, con ovvia mediazione di *Rvf* 1, 10.

9-11 *ché se non fosse* ciò: il poeta è convinto che, se non fosse per un'ostile volontà celeste, sarebbe riuscito ad impietosire la donna con la propria sofferenza o, almeno, sarebbe scemato il suo desiderio con il passare del tempo.

12-14 *error natio*: fuor di metafora, l'essersi innamorato di lei. • *irreparabil fato*: perché è impossibile opporvisi.

Marte, perché sì pertinace e fero mi richiami a seguirti, or ch'io credea seguir quest'alma mia terrestre dea, che sol mi può bear del suo pensiero?	4
Se ti rimembra, e vò ben dirne il vero, quando t'accese l'alma Citerea, tolto a lei non t'avria la turba rea che trar Giove tentò da l'alto impero:	8
ché dunque cerchi dal mio ben sviarmi, se le reti d'Amor ti tenner seco e forse ancor ti scalda alcun suo raggio?	11
Cessa di farmi, richiamando, oltraggio: ché se mirassi lei, deposte l'armi, verresti d'egual fiamma ad arder meco.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE ECD; A (-ero) e D (-eco) sono in assonanza; C (-armi) ed E (-aggio) condividono la tonica; inclusive le rime "credea": "Dea" (2, 3), "Citerea": "rea" (6, 7) e "sviarmi": "armi" (9, 13) e "raggio": "oltraggio" (11, 12).

Nel sonetto, di schema non petrarchesco, l'innamorato vuole evitare di allontanarsi dall'amata, posticipando i propri obblighi militari. Per giustificare il proprio diniego, l'autore si appella alle vicende erotiche di Venere e Marte, giacché il dio della guerra per primo avrebbe disubbidito agli ordini di Giove per amore. Ponendosi in dialogo con la tradizione mitologica, il poeta si identifica con Marte in qualità di amante disertore, mentre l'amata è al pari di una nuova Venere, come ribadisce il perfetto parallelismo tra l'«*alma mia terrestre dea*» (v. 3) e l'«*alma Citerea*» (v. 6). Una situazione identica – e abbastanza comune nel repertorio lirico del periodo – è riproposta da Molin anche nelle canzoni *Tre volte avea l'augel nuncio del giorno* (n. 85) e *Io vo' contando i mesi e i giorni e l'ore* (n. 87).

1-4 *Marte*: il dio della guerra ricorre frequentemente nelle *Rime* di Molin (canz. 87, 66; canz. 143, 122; canz. 152, 12; canz. 153, 21; canz. 154, 4; son. 166, 6; son. 215, 3 e son. 225, 3); per Marte disertore, in quanto innamorato di Venere, si ricordi il coevo sonetto di Beaziano *Marte, se mai pensasti ocioso, et lento*, 1-4 «*Marte, se mai pensasti ocioso, et lento / star con la Dea, del tuo cor dolce foco; / stimando per lo inanzi l'arme poco, / a l'alta gioia di tanti anni intento*» (Beaziano *Rime*, c. Dir). • *pertinace e fero*: 'ostinato e spietato', «*pertinace*» è *hapax* in Molin; la scelta aggettivale risente di *Rvf* 128, 13 «*Marte, superbo et fero (: vero)*». • *richiami*: poi «*richiamando*» (v. 12), con perfetta circolarità compositiva. • *seguirti...seguir*: si noti il ribattuto etimologico. • *alma mia terrestre dea*: si tratta di

una formula d'elogio abituale nella rimeria amorosa cinquecentesca, ma particolarmente coerente per l'associazione tra l'amata e Venere.

5-8 *l'alma Citera*: appellativo di Venere, dal nome dell'isola di Citera (Kythira), a sud del Peloponneso, dove la mitologia greca ne colloca la nascita; si tratta di un epiteto assai consueto nel repertorio cinquecentesco (ad es. B. Tasso *Rime* II 14, 6-7 «mentre con *Citera* Marte s'asconde»). • *la turba rea*: 'i nemici', con plausibile allusione ai Titani.

9-11 *sviarmi*: 'allontanarmi'. • *le reti*: la metafora vulgata dei lacci di Cupido evoca, inevitabilmente, anche le reti realizzate da Vulcano per smascherare l'amore adulterino tra Marte e Venere; per il giogo amoroso cfr. son. 38, 8 «di novo m'ebbe a le sue *reti* involto» e ball. 92, 24 «Dove van gli occhi *Amor le reti* ha tese». • *Amor*: rappresentato, come da tradizione, dai lacci e dalle vampe.

12-14 *se mirassi lei...arder meco*: è topico, e largamente diffuso, il motivo lirico secondo il quale perfino una divinità, se avesse modo di ammirare l'amata del poeta, se ne innamorerebbe a sua volta.

Io mi vivea vita tranquilla e lieta
 con l'amoroso mio sostegno eletto,
 come pasce animal for di sospetto
 con la sua amata in selva ombrosa e queta, 4
 quando ferito fui d'aspro pianeta
 e 'n fuga vòlto il mio sommo diletto,
 qual cervo a cui, piagato il fianco e 'l petto,
 la sua consorte di seguir si vieta. 8
 Or rimanendo a dietro infermo e solo,
 quasi senza compagna e for d'armento
 belva che muggia, io sfogo il mio gran duolo. 11
 E per lei che m'è tolta aspro lamento
 ognior versando, a gli occhi altrui m'involò
 per me' pianger nascoso il mio tormento. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*eta*), B (-*etto*) e D (-*ento*) condividono la vocale tematica in -e; B e D sono in assonanza; ricche le rime "eletto": "diletto" (2, 6) e la sequenza "armento": "lamento": "tormento" (10, 12, 14); inclusiva la rima "sospetto": "petto" (3, 7).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 75 n. 3.

La bucolica serenità dell'idillio amoroso, di cui godeva il poeta, viene repentinamente stravolta, sfumando bruscamente in un disperato sconforto che solo l'isolamento nel proprio dolore, pur straziante nel suo senso di abbandono, sembra in grado di stemperare. Nel sonetto la narrazione si iscrive in una cornice pastorale, dove metaforicamente l'io assume sembianze animalesche, pur variandone l'uso vulgato nella lirica rinascimentale. Infatti, la tradizionale similitudine del poeta con il cervo ferito, di esplicita ascendenza petrarchesca (*Rvf*209), è qui impiegata non per descrivere l'attimo del proprio innamoramento bensì in riferimento alla privazione della felicità di coppia.

1-4 *Io mi vivea vita*: con vistosa figura etimologica; l'attacco incrocia la reminiscenza di *Rvf*231, 1 «*I' mi vivea di mia sorte contento*» con la coeva proposta di Della Casa *Rime* 7, 1 «*Io mi vivea d'amara gioia e bene*», con cui condivide pure l'andamento ritmico-sintattico del verso. • *vita tranquilla e lieta*: si noti il parallelismo oppositivo rispetto a «ombrosa e queta» (v. 4), dittologia costruita sempre da trisillabo + bisillabo. La formula trova identiche occorrenze in Tasso *Rime* I 70, 8 «salir a *vita* più *tranquilla e lieta* (: queta: pianeta)»; I 124, 12 «e forse a *vita* più *tranquilla e lieta*» e II 99, 58 «torni a la sua *tranquilla e lieta vita*». Ne conserva forse memoria Giustinian *Edipo tiranno*, 1612 «mena la *vita*

sua lieta, e tranquilla»; dello stesso si segnala anche Giustinian *Rime* Estr. 35, 1-2 «*Lieto e contento a pien di mia ventura / vissi e felice più d'ogni altro amante*», sonetto dedicato sempre al motivo del repentino rovesciamento della sorte a causa del sopraggiungere del sentimento amoroso. • *amoroso mio sostegno eletto*: la donna amata; in termini simili anche nel son. 28, 1 «Lungi dal mio fatal dolce *sostegno*». • *pasce*: per l'uso del termine in contesto simile cfr. son. 37, 11 «sol d'ombra del lor ben gli nutre e *pasce*»; sest. 94, 58 «*pascer* gregge ed armenti e talor note» e canzonetta 105, 11-12 «e l'una e l'altra *pasce* / mia vita, e al piacer pari è la doglia». • *for di sospetto*: forse richiamo a *Rvf* 3, 7 «*secur*, senza *sospetto*, onde i miei guai», a sua volta eco di *Inf.* V, 129 «*soli* eravamo e *senza alcun sospetto*». • *selva ombrosa e queta*: immagine petrarchesca (es. *Rvf* 176, 13), dagli innumerevoli seguiti cinquecenteschi a partire da Bembo *Rime* 80, 19 e Della Casa *Rime* 46, 1; l'accostamento aggettivale ricorda Della Casa *Rime* 54, 1 «O Sonno, o de la *queta*, umida, *ombrosa*».

5-8 *quando*: 'all'improvviso'; la situazione, seppur canonica, risente di Bembo *Rime* 3, 9-11 «né teme di saetta o d'altro inganno, / se non *quand'egli è colto in mezzo 'l fianco* / da buon arcier, che di nascosto scocchi». • *quando ferito fui...e 'n fuga volto il mio sommo diletto*: zeugma complicato ('all'improvviso io fui ferito da un aspro pianeta e il mio sommo bene fu messo in fuga'). • *aspro pianeta*: non è chiara la ragione della rottura con l'amata, che sembrerebbe riconducibile all'influsso di un pianeta sfavorevole difficilmente identificabile. Ammessa l'interpretazione banalizzante di 'stella avversa', è forse più significativo valutare un richiamo astrologico ad un pianeta maligno, i cui influssi, nelle teorie medico-astronomiche coeve, potevano avere effetti negativi sulla salute umana. L'immagine dell'io-cervo, abbandonato dal resto del gruppo e lasciato indietro senza la possibilità di seguire l'amata, suggerisce quasi l'insorgere di una malattia fisica, di impedimento alla precedente malattia amorosa (che ha invece valenza positiva). • *il mio sommo diletto*: riferibile sia alla donna amata sia al proprio idillio amoroso; il sintagma corrisponde al «MIO SOSTEGNO ELETTO» (v. 2), con simile formulazione sintattica ed evidente ripresa fonica. • *qual cervo*: la similitudine del cervo ferito vede il suo archetipo nella letteratura classica (es. Virgilio *Aen.* IV, 69-73), ma è imprescindibile il prodromo di *Rvf* 209, 9-11; l'animale selvatico come *illustrans* per l'amante è adottato da Molin anche nel son. 11, 1-2 «Come in *bosco animal* selvaggio e fero, / cui saetta dal ciel percota il *fianco*». • *piagato il fianco e 'l petto*: con possibile traccia di Bembo *Rime* 3, 14 «me 'mpiar, Donna, tutto 'l lato manco» e 14, 5 «Non val, per c'huom di ferro il *petto e 'l fianco*». • *la sua consorte di seguir si vieta*: il distacco dalla donna amata è forzato.

9-11 *for*: 'senza'. • *armento*: lett. 'branco di animali'; l'uso in poesia vanta un precedente in *Inf.* XXV, 30. • *belva*: l'associazione dell'innamorato con un animale selvatico è simile nella canz. 89, 56-57 «esco, qual fera di nascose grotte, / d'alti *mugiti* empiedo il cielo e i lidi». • *muggia*: 'muggisce'; è quasi ineludibile l'influsso di *Inf.* XXVII, 7-10 «Come 'l bue cicilian che *muggiò* prima / col pianto di colui, e ciò fu dritto / che l'avea temperato con sua lima / *muggiava* con la voce de l'afflito». • *il mio gran duolo*: anticipa, in posizione perfettamente isometrica, «il mio tormento» (v. 14).

12-14 *aspro lamento*: la tessera riprende, un po' goffamente, «aspro pianeta» (v. 5), con simile andamento vocalico (PIANETA - LAMENTO). • *a gli occhi altrui m'involo*: 'mi dileguo dallo sguardo degli altri', comportamento usuale dell'innamorato disperato, intenzionato a isolarsi nel proprio dolore.

L'alma mia fiamma con sì chiari rai
risplende e s'erger gloriosa al cielo
che mi fa, ardendo, d'un leggiadro zelo
altero andar ne gli amorosi guai. 4

Né sì lucido il sol si vide mai
strugger col suo splendor le nubi o 'l gelo,
com'ella il fosco e tenebroso velo
d'ogni vil voglia in noi vince d'assai. 8

Vera gioia del ciel qui fra noi prova
chi di sì bel desio s'infiama il petto,
pur che basso pensier nol pieghi o mova. 11

Solo (e duolmene assai) scema il diletto
del mio dolce languir che 'l cor non trova
modo di farsi a lei più degno obbietto. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-elo) e D (-etto) sono in assonanza; ricca la rima "prova: "trova" (9, 13).

Il tradizionale sonetto di lode, con fitti intarsi petrarcheschi, si accompagna ad una prevedibile denuncia di inadeguatezza.

1-4 *L'alma mia fiamma...*: con riferimento alla donna amata; l'avvio è quasi citazione di *Rvf*289, 1 «*L'alma mia fiamma* oltre le belle bella». Alla formula d'attacco segue una fitta gemmazione di riferimenti alla luminosità del sole e delle vampe amorose, su cui si struttura l'intero componimento. Non sfugga la forte inarcatura ai vv. 1-2. • *zelo*: 'passione'. • *amorosi guai*: è quasi d'obbligo evocare *Rvf*23, 65 «risonar seppi gli *amorosi guai*». **5-8** *lucido*: 'luminoso'. • *strugger*: 'disciogliere'. • *nubi o 'l gelo*: anticipano «il fosco e tenebroso velo» (v. 7). • *d'ogni vil voglia in noi vince d'assai*: il verso presenta una partitura fonica particolarmente ricca di allitterazioni ed assonanze, con anticipazioni («velo», v. 7) e strascichi («vera», v. 9) nei versi immediatamente contigui.

9-11 *qui fra noi*: sulla Terra. • *basso pensier*: già «vil voglia» (v. 8).

12-14 *e duolmene assai*: l'inciso, contornato da parentesi tonde fin dalla stampa cinquecentesca, ha quasi il sapore di una confessione a sé stesso. • *dolce languir*: il sintagma, tradizionalmente antitetico, è in debito con *Rvf*224, 2 «un *languir dolce*, un desiar cortese». • *non trova modo*: con vistosa inarcatura.

Rendete, amanti, a questa donna onore
 che 'l bel regno d'Amor sì chiaro rende,
 e chi d'amar più degnamente intende
 faccia a lei di sé stesso esca maggiore; 4
 né geloso pensier v'adombri il core,
 ché bassa voglia in lei forza non stende,
 ma come il sol comune a tutti splende
 senza punto scemar del suo valore. 8
 Chi langue a sì bel foco un piacer sente
 che perturbar nol può noiosa cura,
 sol di poco languir spesso si pente. 11
 E quel che d'amar lei più n'assicura
 è ch'ella più del suo favor consente
 dov'alma s'apre in noi più dolce e pura. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ore) e D (-ura) sono in consonanza; B (-ende) e C (-ente) sono in assonanza e parziale consonanza; ricca la rima "intende": "stende" (3, 6); inclusive le rime "sente": "consente" (9, 13) e "cura": "assicura" (10, 12).

È *topos* tradizionale l'esortazione ai poeti innamorati a prender parte alle lodi della propria donna, considerata la stella più luminosa del firmamento. Nel testo non mancano i più cristallizzati temi della lirica amorosa cinquecentesca, sia pure intrecciati in passaggi spesso di oscura interpretazione.

1-4 *Rendete, amanti, a questa donna onore*: l'invito ai poeti innamorati ammette l'influsso di *Rvf* 26, 9-11 «Et tutti voi ch'Amor laudate in rima, / al buon testor degli amorosi detti / *rendete honor*, ch'era smarrito in prima»; eppure, la costruzione sintattica, con perno sul poliptoto e con pari appello agli «amanti», ricalca vistosamente VN son. *Piangete, amanti, poi che piange Amore*. Non sfugga la catena etimologica «amanti» - «amor» - «amar» (vv. 1-3) e «rendete» - «rende» (vv. 1-2).

5-8 *geloso pensier*: poi «noiosa cura» (v. 10). • *adombri*: nella tradizione lirica cinquecentesca la gelosia è sempre intesa come offuscamento. • *come il sol comune a tutti splende*: la donna è come un sole, i cui raggi sono goduti da tutti in egual maniera; «comune» ha valore avverbiale. Il concetto di fondo, ossia l'idea per cui è da respingere il timore che l'amore da parte di altri possa limitare il proprio, risente forse di *Purg.* XV, 61-75, passaggio in cui Dante, respingendo l'invidia umana, afferma che quanto più è partecipato l'amore di Dio, tanto più cresce. • *senza punto scemar del suo valore*: è vistoso il movimento allitterativo; «punto» è rafforzativo della negazione.

9-14 'Chi soffre per un così bel fuoco sente un tale piacere che non può scuoterlo (nessu-

RIME AMOROSE

na) sgradita cura (e) spesso si dispiace unicamente di soffrire troppo poco e ciò che più lo rassicura dell'amarla è che lei concede il suo favore maggiormente a chi di noi ha l'anima più dolce e pura'. • *languē...languir*: si noti il recupero etimologico. • *più*: con triplice ripetizione dell'avverbio ai vv. 12-14.

Poi che destina il ciel ch'amando io vada
 di pensier in pensier l'alma struggendo,
 e quando pur qualche mercede attendo
 ch'a terra il mio sperar da cima cada, 4
 segua egli pur ver me l'usata strada,
 né rompa il corso suo, ch'io non comprendo
 altra aita al mio mal, se non soffrendo
 far mia voglia di quel ch'a lui più aggrada. 8
 Egli almen non farà ch'io non sempr'ami
 e ch'io non soffra, anzi ove ella gradisca
 il mio penar che 'l duol non cerchi e brami. 11
 Di tai tempre, Amor, fa' ch'arda e languisca,
 che, pur ch'ella per suo mi mostri o chiami,
 d'ogni strazio m'appaghi e mi nodrisca. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ada) e C (-ami) condividono la tonica; ricche le rime "strada": "aggrada" (5, 8) e "comprendo": "soffrendo" (6, 7); inclusiva la rima "ami": "brami" (9, 11).

Il componimento, di scarsa originalità e farcito di clausole petrarchesche, dopo la spiccata compattezza delle quartine, riserva qualche tortuosità sintattica nella seconda metà del testo.

1-4 *Poi che destina il ciel ch'amando io vada*: ne conserva forse memoria Franco *Terze Rime* 7, 103 «Ma poi che 'l ciel destina, e così vada (: strada: cada)»; sullo sfondo risuona però *Rvf* 213, 1 «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina». • *di pensier in pensier*: è forte l'eco di *Rvf* 129, 1 «Di pensier in pensier, di monte in monte». • *a terra...cada*: è forte il contrasto tra «terra» e «cima»; per l'espressione si veda son. 17, 3 «sperando pur ch'ei vinto a terra cada» e rimandi.

5-8 *non comprendo*: 'non immagino'.

9-11 *Egli*: il «ciel» (v. 1). • *non farà ch'io non sempr'ami...*: per quanto l'anomala concentrazione di negative ostacoli la comprensione del testo, Molin sembra sostenere di soffrire con piacere se è ciò che la propria amata desidera, motivo per cui non chiederà a Cupido di interrompere gli strazi amorosi.

12-14 *tai tempre*: 'simili condizioni'. • *mi mostri...m'appaghi e mi nodrisca*: si noti il concitato reiterarsi di pronomi personali; il poeta non desidera altro che immergersi nella totalità dell'esperienza amorosa, sia pure dolorosamente straziante.

Io son sì avezzo a pianger sempre, o raro
 tregua d'aver con le mie cure ardenti,
 che s'io restassi un dì fuor di lamenti,
 il viver mi parria forte men caro. 4

Di sofferenza il cor pasco, ed imparo
 destar la speme ne i maggior tormenti,
 ch'aprendo i raggi suoi quasi in me spenti,
 scema gran parte del mio toscano amaro. 8

Questo è proprio d'amanti almo e sicuro
 cibo, che nel digiun più lungo e grave
 sol d'ombra del lor ben gli nutre e pasce. 11

Questo per schermo ancor d'ogni mal s'ave,
 per cui 'l conforto a noi tosto rinasce
 e spesso vince il ciel protervo e duro. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC; A (-aro), D (-ave) ed E (-asce) condividono la tonica; D ed E sono in assonanza; A e C (-uro) sono in consonanza; ricca la rima "lamenti": "tormenti" (3, 6).

Il sonetto pone al centro il nutrimento degli amanti, ossia le lacrime e le sofferenze, alle quali il poeta innamorato non riesce a rinunciare nonostante vengano attenuate, solo raramente, da fragili illusioni. Nel complesso, non mancano elementi di *asperitas*, coerenti con il dichiarato tormento interiore, quali molteplici anastrofi ed iperbatì, responsabili di infrangere il discorso lirico, ulteriormente spezzato dal susseguirsi di vistose inarcature (vv. 1-2, 5-6 e 9-10).

1-4 *Io son sì avezzo*: per la comune posizione d'attacco occorre segnalare B. Tasso *Rime* I 35, 1 «*Io son sì avezzo a riprovar quell'ire*»; sullo sfondo riecheggia chiaramente Bembo *Rime* 123, 3 «*et son sì avezzo al foco ond'io mi struggo*». • *raro*: 'di rado'; un simile uso avverbiale è molto frequente in Cappello (es. *Rime* 7, 13; 149, 6; 169, 11; 212, 10; 216, 30); per questo cfr. AFRIBO 2009, pp. 179-180. • *cure ardenti*: le preoccupazioni amorose. • *mi parria*: 'mi sembrerebbe'. • *forte*: con valore avverbiale.

5-8 *Di sofferenza il cor pasco*: secondo la più invalsa tradizione lirica amorosa. • *tosco*: lett. 'veleno'; in clausola, e con uso simile, anche in Parabosco son. *Ben sarian dolci appar d'ogni liquore*, 2 «queste lagrime più, che il *Tosco amaro*» (*Rime* 1547, c. 35r).

9-11 *cibo*: con vistosa inarcatura. • *del lor ben*: dell'amata. • *nutre e pasce*: la combinazione verbale potrebbe risentire di Bembo *Rime* 79, 25 «in guisa *nutre et pasce*».

12-14 *Questo per schermo*: 'scudo'; non sfugga l'anafora del dimostrativo al v. 9. • *protervo e duro*: identica dittologia in son. 139, 11 «e si cangia destin *protervo e duro* (: sicuro)!».

Perch'io giurato avea, poi che disciolto
 m'ebbi dai lacci, ove d'amor fui stretto,
 né mirar donna di leggiadro aspetto
 né prestar fede a parlar dolce e colto, 4
 ei, mosso a sdegno, incontro a me rivolto
 disse: «Ancor, più che mai, t'avrò soggetto».
 Poi donna in atto d'amoroso affetto
 di novo m'ebbe a le sue reti involto. 8
 Né so ben come io vi cadessi ed ora,
 col chiaro viso e col parlar soave,
 mi stringe e scalda e n'averrà ch'io mora; 11
 e perché interno duol sembra più grave,
 vuol ch'io nol dica e 'l cor più tristo ogniora,
 fra temenza e desio, languisce e pave. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*olto*) e C (-*ora*) condividono la tonica; ricca la rima "rivolto": "involto" (5, 8); inclusiva la rima "ora": "ogniora" (9, 13).

Dopo essersi liberato da una precedente prigionia amorosa, il poeta si dice determinato a non ricadere mai più in una simile trappola, ma Cupido, sdegnato dall'*ybris* del poeta, lo punisce facendolo innamorare di nuovo e in una maniera così violenta da determinarne questa volta quasi la morte. Il testo, dall'andamento narrativo, si fonda su un denso reticolo di corrispondenze interne, che hanno l'effetto di rinsaldare il raccordo tra quartine e terzine: i «lacci» del v. 2 anticipano le «reti» del v. 8; la bellezza di una «donna di leggiadro aspetto» (v. 3) preannuncia il «chiaro viso» dell'amata (v. 10); il «parlar dolce e colto» (v. 4) introduce il «parlar soave» (v. 10). Nelle terzine è ridondante invece la paratassi, affiancata dalla duplicazione delle dittologie.

1-4 *Perch'io giurato avea...dai lacci*: il poeta si ripromette di non infatuarsi più di nessun'altra donna. • *parlar dolce*: la giuntura è di ascendenza petrarchesca (TM II, 185).

5-8 *ei*: Cupido. • *sue reti involto*: da ricondurre ai «lacci» (v. 1), che nuovamente intrappolano il poeta nella prigionia amorosa.

9-11 *parlar soave*: sullo sfondo risuona Bembo *Rime* 90, 3 «*parlar saggio soave, onde dolcezza*». • *mi stringe e scalda*: da ricondurre alle abituali metafore amorose dei lacci e delle fiamme.

12-14 *nol dica*: Cupido impone al poeta di non manifestare i propri sentimenti. • *fra temenza e desio*: a riflettere l'usuale condizione ossimorica d'amore. • *pave*: 'ha timore'.

Ahi, crudo Amore, a che disperdi al vento tanti tuoi strali per ferirmi a morte, se 'l primo colpo fu sì acuto e forte che de la piaga omai perir mi sento?	4
Ch'anzi devresti tu darmi ardimento e parole al mio mal pronte ed accorte sì che quella il sentisse, a cui sì forte di scoprir il mio mal temo e pavento!	8
Ma se tu ognior più m'ardi ed io palese l'ardor farle non oso, Amor, debb'io morir tacendo le mie occulte offese?	11
Io pero - odalo ogniun! - d'alto desio e chi 'n atto mi fu bella e cortese sé conosca cagion del perir mio.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-ento) e C (-ese) condividono la tonica; inclusive le rime "vento": "pavento" (1, 8) e "io": "desio" (10, 12); equivoca la rima "forte": "forte" (3, 7).

Rassegnato, ma appassionato, lamento sulla propria condizione di amante infelice. Ne consegue il ritratto di un io ferito dai dardi d'amore, ormai allo stremo delle forze, nonché dolorosamente incapace di rivelare i propri sentimenti.

1-4 *Ahi, crudo Amore*: con evidente eco di *Rvf* 50, 39 «*Ahi crudo Amor*, ma tu allor più mi 'nforme». • *a che*: 'per quale ragione'. • *morte*: l'intero sonetto è costruito su una tessitura lessicale afferente alla sfera funebre («perir», v. 4; «morir», v. 11; «pero», v. 12; e «perir», v. 14). • *primo colpo*: la locuzione ricorda *Rvf* 241, 5 «et benché 'l primo colpo aspro et mortale», con simile coppia aggettivale in clausola.

5-8 *parole...accorte*: una simile richiesta di «parole accorte», *iunctura* di matrice petrarchesca (*Rvf* 105, 61), ritorna nella canzonetta 97, 1-7 «*Amor, tu che vedesti /.../ dammi parole accorte*». • *si che quella il sentisse*: 'affinché quella (la donna amata) si rendesse conto del (mio) dolore'. • *a cui*: la donna. • *forte*: con valore avverbiale. • *scoprir*: 'rivelare'. • *temo e pavento*: il consueto binomio sinonimo ricorre identico pure nel son. 181, 2 «mie colpe, a gli errori miei, temo e pavento».

9-11 *più m'ardi*: 'più mi fai ardere d'amore'; si noti la successiva ripresa etimologica («ardor», v. 10). • *palese l'ardor farle non oso*: con inarcatura. • *debb'io morir*: con violenta torsione sintattica. • *occulte*: 'tenute nascoste'.

12-14 *odalo ogniun!*: è di impatto espressivo lo straziante tentativo del poeta, in punto di morte, di urlare i propri sentimenti amorosi, opponendosi al sofferente mutismo che lo ha contraddistinto in vita. • *chi 'n atto mi fu bella e cortese...*: l'innamorato spera che l'amata possa comprendere di essere indirettamente la causa della sua morte.

Lasso, ch'ardendo io corro a l'ore estreme
 per tener chiusa l'amorosa voglia,
 né può molto durar, se non si svoglia
 questo mio cor in dir ciò ch'entro il preme; 4
 ma perch'ei di noiar parlando teme
 colei, che dar li può conforto e doglia,
 tace sperando pur che morte il toglia
 e con la vita il duol termini insieme. 8
 Così tacendo ognior più forte avampo,
 né di morir finisco, e muto e vivo
 sperar non posso a le mie pene scampo. 11
 In tale stato, a me medesimo schivo,
 languisco e taccio e, mentre io duro e scampo,
 misero essempro fra gli amanti vivo. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; ricca la rima "estreme": "preme" (1, 4); etimologica la rima "voglia": "svoglia" (2, 3); equivoche le rime "scampo": "scampo" (11, 13) e "vivo": "vivo" (10, 14).

La situazione dell'amante, che si logora per l'incapacità di manifestare alla donna i propri sentimenti, rappresenta un *topos* assai convenzionale nella rimeria amorosa cinquecentesca. Del sonetto è però notevole l'intensificazione paratattica delle terzine, scelta che concorre a restituire un effetto di concitazione e confusione interiore. A questo sonetto guarda senz'altro Zane con il proprio *Lasso, ch'io mi consumo, e ben il sento* (*Rime* 83), di pari ambientazione psicologica, nonché simile nell'evocazione di un'exasperata tensione drammatica, sostenuta da accurate scelte compositive e da un preciso reticolo lessicale incentrato su un sofferente mutismo.

1-4 *Lasso, ch'ardendo*: la formulazione l'esordio è vicina a Zane *Rime* 83, 1 «*Lasso, ch'io mi consumo, e ben il sento*»; in posizione incipitaria «lasso» ritorna anche nel son. 73, 1, nella ball. 101, 1 e nella canz. 178, 1. • *io corro a l'ore estreme*: il poeta sprofonda rapidamente in un abisso mortale a causa del silenzio che lo consuma. • *tener chiusa*: 'tacere, nascondere'. • *se non si svoglia questo mio cor in dir*: 'se questo mio cuore non soddisfa il proprio desiderio di esprimere' l'espressione ricorre simile in Giraldis canz. *Di luoco, in luoco Amor, di passo in passo*, 6 «onde dal suo voler mai non si svoglia» (*Le fiamme*, I, pp. 25-27). • *entro*: da ricondurre a «chiusa» (v. 2).

5-8 *noiar parlando teme colei*: con vistosa inarcatura, l'innamorato teme di infastidire la propria amata con le proprie dichiarazioni; uguale in Zane *Rime* 83, 7 «poi timor freddo

di *noiarla adugge*». • *conforto e doglia*: riflesso dell'abituale ossimoro amoroso. • *tace*: nel dubbio il poeta preferisce tacere; si tratta di un'immagine consueta nell'orizzonte petrarchista di stampo amoroso, assai diffusa anche fra i sodali di Molin (ad es. *Zane Rime* 83, 5-6 «e chi vuol ch'io le scopra il mio tormento, / s'io *taccio*, allor nel cor minaccia e rugge»). • *e con la vita...insieme*: la morte è in grado di togliere la vita e il dolore contemporaneamente.

9-11 *morir finisco*: 'smetto di morire a poco a poco'. • *sperar...scampo*: complessa costruzione sintattica da riordinare così: 'non posso sperare scampo per le mie pene'.

12-14 *a me medesimo schivo*: è tradizionale l'atteggiamento schivo e solitario dell'amante sofferente. • *taccio*: già «tace» (v. 7) e «tacendo» (v. 9). • *io duro*: 'rimango in vita'. • *misero esempio fra gli amanti*: il passo orecchia Guidiccioni *Rime* 23, 8 «*misero esempio de gli amanti alteri!*».

Assai dovea bastarti, Amor, d'avermi
traffito per costei l'alma, ch'appresso
sì duro freno alla mia lingua hai messo
ch'io non son oso del mio mal dolermi. 4

E, se pur ti piaceva morto vedermi,
devei 'l mio fine a lei mostrar espresso
quando mi fu 'l suo strale al cor impresso,
che fe' la vita e i miei pensieri infermi. 8

Allor potea dinanzi al suo bel viso
provar morendo ogni tormento caro,
mostrando che per lei restava anciso; 11

ma tu, perché 'l finir mi sia più amaro,
tacer mi sforzi e m'ha sì 'l duol conquiso
ch'anco parlando avrei scarso riparo. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*esso*) e B (-*ermi*) condividono la tonica; ricca la rima "appresso": "espresso": "impresso" (2, 6, 7).

Ormai sul punto di morire, il poeta intona una flebile invettiva contro Amore, colpevole di averlo condannato non solo ad una dolorosa sudditanza, ma anche ad una straziante incapacità di manifestare i propri sentimenti all'amata.

1-4 *Assai dovea bastarti*: l'attacco, un po' prosaico, ricorda Varchi *Rime* 179, 1 «Ben vi *dovea bastar*, chiaro Scultore». • *d'avermi trafitto*: con vistosa inarcatura. • *per costei*: la donna si fa canale della trappola amorosa. • *duro freno alla mia lingua*: l'incapacità di manifestare alla donna i propri sentimenti è *topos* solidamente attestato nella rimeria amorosa. • *non son oso*: 'non ho il coraggio'; per l'uso si veda son. 30, 11 «apena di scoprire ancor *son oso*» e rimandi.

5-8 *devei*: 'avresti dovuto'. • *a lei*: alla donna amata. • *i miei pensieri infermi*: per l'espressione, è possibile la lontana influenza di Della Casa *Rime* 47, 106 «che sai se quel *penso*, *infermo* e lento».

12-14 *tu*: Amore. • *'l finir*: 'il morire'.

Conobbi ch'era periglioso e strano il colpo, Amor, del tuo pungente strale, ma non, lasso, credea ch'ei fosse tale ch'almen fuggendo io non tornassi sano.	4
Or son pur lungi e dal mio sol lontano sento la doglia in me farsi mortale e, s'altro alcun rimedio avea 'l mio male, nulla or mi giova e provo il tutto vano.	8
Farò, dunque, com'uom che venga meno, che per tentar rimedio al gran dolore spesso il contrario a sua salute prende;	11
tornando, onde 'l mio mal prima discende, o che mi sani il raggio almo e sereno o mi faccia di neve al suo splendore.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE ECD; A (-ano) e C (-eno) sono in consonanza e parziale assonanza; A e B (-ale) condividono la tonica; così come C ed E (-ende) condividono la tonica; ricca la rima "strale": "mortale" (2, 6).

Il sonetto, di schema non petrarchesco, si sofferma sugli effetti letali del dardo amoroso, che lentamente consuma l'amante decretandone quasi la morte. Ammesse la vanità di ogni possibile rimedio e l'impossibilità di stare lontano dall'amata, il poeta decide di raggiungerla, nella convinzione che lei sola possa medicare le ferite da lei stessa inferte o, al contrario, causarne definitivamente la morte. Il componimento è costruito sull'intreccio di precise corrispondenze lemmatiche: *tornassi* (v. 4) - *Tornando* (v. 12); *sano* (v. 4) - *salute* (v. 11); *rimedio* (vv. 7 e 10); *doglia* (v. 6) - *dolore* (v. 10); *mio male* (v. 7) - *mio mal* (v. 12). Inoltre, la dinamica interiore è scandita da un'accurata scelta verbale che, in posizione quasi isometrica, sembra ripercorrere l'evoluzione della condizione dell'io: dal passato remoto («Conobbi», v. 1), al presente («Or son», v. 5), fino al futuro («Farò», v. 9).

1-4 *Conobbi*: 'riconobbi'; data la posizione d'apertura, si valuti l'influsso di *Rvf* 339, 1 «*Conobbi*, quanto il ciel li occhi m'aperse». • *periglioso e strano il colpo*: con vistosa inarcatura. • *pungente strale*: sia pur riferimento canonico, è possibile il rimando a *TC* I, 30 «parte feriti di *pungenti strali* (: mortali)». • *fuggendo*: 'scappando da lei'.

5-8 *Or son pur lungi e dal mio sol lontano*: l'allontanandosi dalla donna accresce il dolore del poeta; il «sol» (v. 5), che comunemente identifica l'amata, trova corrispondenza nel «raggio almo e sereno» (v. 13) e nello «splendore» finale (v. 14). • *vano*: con valore avverbiale.

12-14 *tornando...discende*: ritornando dalla donna amata, causa del suo male; si noti il movimento di avvicinamento, in contrasto con il tentativo di distacco perseguito nelle quartine. • *raggio*: la donna, secondo consuetudine lirica, è pari ad un sole. • *mi faccia di neve al suo splendore*: il *topos* della neve al sole vanta innumerevoli riscontri fin dalla letteratura classica (es. Ovidio *Met.* IX, 661-662) e dai canoni dantesco-petrarcheschi (es. *Par.* XXXIII, 64; *Rvf* 30, 21; 71, 24; 133, 1-2). Per uno studio dedicato al motivo poetico si rimanda a GIANNARELLI 1983.

Se pur destina Amor ch'ardendo io mora,
 senza scoprirmi a chi perir mi face,
 che poss'io più mostrando il mio mal fora
 che lasciar questa vita empia e fallace? 4
 Voi dunque udite, ond'io sospiro ogniora,
 a cui forse il mio mal diletta e piace,
 che per non darmi mai tranquilla un'ora
 fingete non veder quel che mi sface. 8
 Struggomi, e sol da voi move il mio affanno
 né perch'io intenda, Amor, ch'io resti morto
 a voi per ciò vien pro d'alcun mio danno, 11
 più dico che, se 'l ciel qua giù m'ha scorto
 perch'io v'ami e v'onori, esto tiranno,
 uccidendomi, a voi fa sommo torto. 14

Sonetto di schema ABAB ABAB CDC DCD; A (-ora) e D (-orto) condividono la tonica così come B (-ace) e C (-anno) la tonica; inclusiva la rima "ogniora": "ora" (5, 7); derivativa la rima "face": "sface" (2, 8).

Il sonetto denuncia la morte imminente del poeta, s fibrato dall'intensità di un amore non ricambiato. Nelle terzine l'io, rivolgendosi all'amata, tenta di dimostrare l'insensatezza del suo insensibile rifiuto: lasciandolo morire di dispiacere, la donna perderebbe colui che più la ama e la onora, non ottenendone alcun beneficio.

1-4 *destina*: l'esordio risuona ritmicamente simile nel son. 36, 1 «Poi che *destina* il ciel *ch'amando io vada*». • *senza scoprirmi*: 'senza rivelarmi'. • *a chi perir mi face*: la donna amata.

5-8 *Voi*: la donna insensibile. • *diletta e piace*: sebbene in diverso contesto, in filigrana alla coppia verbale risuona *Rvf* 290, 1 «Come va 'l mondo! or mi *diletta et piace* (: pace: fallace)», con simile serie rimica. • *tranquilla un'ora*: plausibile memoria di *Rvf* 360, 61 «Poi che suo fui non ebbi *hora tranquilla*». • *sface*: 'distrugge'; da ricondurre a son. 18, 10 «invia la speme a lui che si distrugge e *sface*» e rimandi.

9-11 *da voi*: 'per colpa vostra'. • *pro*: 'giovanamento'.

12-14 *esto tiranno*: Amore.

Io pero, ahi lasso, e non sel crede quella
per cui perir mi dà la sorte mia,
ch'aver la sperarei sì dolce e pia
come un dì l'ebbi in atto ed in favella. 4

O fortunata e ben gradita stella,
ch'a sì raro favor m'alzasti pria,
com'or sei tu ver me cotanto ria,
che languend'io per lei mi sia ribella? 8

S'a tanto strazio il ciel pur mi condanna,
non troppo in lungo andran queste mie pene,
ch'a lor ceder convien la vita stanca. 11

Ma, se pur da costei la colpa viene,
in cui pietà per men certezza manca,
sì poca fe' molta beltate appanna. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC; A (-*ella*) e D (-*ene*) condividono la tonica; C (-*anna*) ed E (-*anca*) sono in assonanza e parziale consonanza.

Il sonetto affronta il tema, quasi scontato nella rimeria cinquecentesca, dello strazio amoroso a cui segue, secondo prassi lirica, un'invettiva contro la propria sorte. La prima quartina presenta un timbro particolarmente accalorato, complici il ricorso ad un'interiezione (v. 1), un'anadiplosi (vv. 1-2) e ad una doppia dittologia in clausola (vv. 3-4).

1-4 *ahi lasso*: esclamazione inflazionata per la *lamentatio* lirica di stampo amoroso. • *sorte*: poi espressa dalla «stella» (v. 5) e dal «ciel» (v. 9). • *dolce e pia*: sullo sfondo risuona la scelta aggettivale di Rvf 366, 61 «Vergine *dolce et pia*»; la coppia aggettivale è riproposta nella ball. 115, 3-4 «si scalda al foco mio, *sì dolce e pia*. / Ella, *sì dolce e pia*, si scalda e infiamma». • *in atto ed in favella*: l'accostamento ricorda Rvf 206, 17-18 «né mai più *dolce o pia* / ver' me si mostri, *in atto od in favella*»; formulazione riproposta da Molin, sempre in punta di verso, nel son. 70, 5 «ma poi sì scaltra *in atti ed in favella* (: quella: rubella)» e nella canz. 178, 16 «*e 'n atti ed in favella*».

5-8 *O fortunata e ben gradita stella...cotanto ria*: ad indicare il rovesciamento sfavorevole della sorte.

9-11 *vita stanca*: formula petrarchesca (Rvf 331, 16 e 359, 2), riproposta da Molin anche nel son. 74, 10 «brama al cader di questa *vita stanca*».

12-14 *appanna*: prelievo verbale da Rvf 70, 35 «Se mortal velo il mio veder *appanna* (: [mi] condanna)».

Se del vecchio Titon schiva ti desti,
 candida Aurora, anzi 'l tuo tempo usato,
 rallenta prego, or ch'io mi poso al lato
 d'ogni mio bene, i tuoi passi sì presti; 4
 o se col tuo venir forse m'infesti,
 invidiosa del mio dolce stato,
 ritrova amico a' tuoi desir più grato,
 sì che seco lo star non ti molesti. 8
 Ma se 'l tuo corso a tempo si rinova,
 e me inganna il piacer de la mia gioia,
 sì che par ch'io con colei poco soggiorni, 11
 sollecita che 'l sol pronto si mova
 e pronto da noi parta, acciò ch'io torni
 tosto a quel bene ond'ho tutt'altro a noia. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CED; C (-ova) ed E (-orni) condividono la tonica; B (-ato) e C invertono le vocali. Una possibile traccia dell'ipotesto bembiano si avverte nella simile catena rimica delle quartine: Bembo *Rime* 164 (mesto: desto: rivesto: molesto) e Molin (desti: presti: infesti: molesti).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 78 e GALAVOTTI 2021, pp. 56-57.

Il componimento, di schema non petrarchesco, inaugura un ciclo di tre sonetti accumulati dal protagonismo di Aurora e Titone, «graziosi epigrammi di materia mitologica in chiave giocosa» (TADDEO 1974, p. 78). Infatti, il poeta dà voce ad una maliziosa invettiva contro Aurora, colpevole con il suo arrivo di aver posto fine alla notturna passione degli amanti, costretti ad uno spiacevole distacco. Senza escludere una possibile traccia dell'*aube* provenzale, si tratta in realtà di un tema lirico le cui origini affondano soprattutto nella poesia latina (es. Ovidio *Amores* I 13 e Virgilio *Aen.* IV, 584-585). Sulla scorta delle successive proposte petrarchesche (*Rvf* 219 e 291) e bembiane (Bembo *Rime* 164), questo *topos* amoroso incontrò un largo riscontro nel panorama poetico di pieno Cinquecento, come nei casi di Pietro Gradenigo (son. *Quando dal suo Titon parte l'Aurora* in *Rime*, c. 35r-v) e di Sperone Speroni (son. *Chi è costei, che come nova Aurora* e son. *Nova aurora d'amor in ver la sera* in ms. Marc. It. IX, 174 [= 6283], c. 113r), tra i più intimi amici di Molin. Tuttavia, discostandosi dal petrarchismo più casto, il componimento moliniano si contraddistingue per un ammiccante erotismo. Oltre al contesto intimo degli amanti, che allude al piacere dell'amplesso, l'autore invita provocatoriamente la dea a trovarsi un amante più giovane di Titone (e dunque più desiderabile sessualmente) in modo

da ritardarne l'arrivo. In ogni caso, e senza sfumature tragiche, l'allontanamento dalla donna è solo provvisorio e il poeta non può che augurarsi che il sole acceleri a sua volta il proprio corso così da riportare agli amanti la notte e i suoi piaceri. La velocità, prima di Aurora e poi del sole, costituisce un elemento distintivo del sonetto, come rimarcato da una costellazione di tasselli testuali (vv. 2, 3, 4, 12, 13 e 14). Da un punto di vista sintattico è significativo rilevare la presenza di una triplice ipotetica, con anafore sempre in apertura di partizione strofica (vv. 1, 4 e 9).

1-4 *vecchio Titon*: nella mitologia classica, comune mortale amato dalla dea Aurora. Per l'innamorato, la dea riuscì ad ottenere da Giove il dono dell'immortalità ma non dell'eterna giovinezza, motivo per cui il trascorrere del tempo lo rese decrepito, al punto da mutarlo in una cicala; per il mito cfr. Properzio *Eleg.* II 18, 7-18 e Virgilio *Aen.* IV, 584-585. La presenza di Titone, con mediazione petrarchesca (*Rvf* 219 e 291; *TC* I, 5; *TP* 178; *TM* II, 5), è assai frequente nella lirica rinascimentale. • *schiva*: 'schifata'. • *candida Aurora*: sintagma tradizionalmente riferito alla dea greca; es. B. Tasso *Rime* II 6, 3 «o de' miei chiari di *candida Aurora*». • *anzi 'l tuo tempo usato*: 'prima del tuo orario consueto'; il riferimento al mito di Aurora per suggerire la scansione del tempo, proprio già della letteratura classica, trova riscontro anche in *Purg.* II, 7-9 e IX, 1-3 e *TC* I, 5-6. Si consideri la somiglianza dei versi con Cappello *Rime* 171, 1-4 «Quale da l'herbe et da' lor vari fiori / et dal vago apparir de l'alma Diva, / che del vecchio marito forse *schiva* / esce de l'aureo letto anzi il dì fuori». • *mi poso al lato d'ogni mio bene*: 'giaccio al fianco della mia amata', con vistosa inarcatura. • *passi sì presti*: si noti l'andamento allitterante.

5-8 *m'infesti*: 'mi tormenti'. • *invidiosa*: il *topos* dell'invidia di Aurora, gelosa della felicità amorosa altrui, è attestato fin dalla poesia latina (es. Ovidio *Am.* I 13, 31 «*Invida*, quo prosperas? [...]») e trova larga diffusione nel panorama cinquecentesco; il motivo, fortemente in debito con la tradizione elegiaca, risuona quasi identico, anche nelle sue implicazioni erotiche, in Ariosto *Rime* cap. 8, 58-64 «Perché lasciasti, oimè!, così per tempo, / *invida Aurora*, il tuo *Titone* antico, / e del partir m'accelerasti il tempo? // Ti potess'io, come ti son nemico, / nocer così! Se 'l tuo *vecchio t'annoia*, / ché non ti cerchi un più giovane *amico*? // E vivi, e lascia altrui viver in *gioia*!». • *dolce stato*: l'idillio amoroso; nel complesso è forte la vicinanza con B. Tasso *Rime* V 87, 14 «Quanto v'*invidio così dolce stato* (: grato)!». • *amico a' tuoi desir più grato*: un amante dall'aspetto più gradevole e maggiormente capace di appagarla. • *seco lo star*: 'giacere con lui'.

9-11 *si rinnova*: poiché il tempo è ciclico.

12-14 *pronto*: 'rapido' (poi «tosto», v. 14); l'idea dell'accelerazione del corso del sole risente forse di *TT*, 97, per quanto il contesto sia completamente differente: Petrarca intende sottolineare la caducità della fama, Molin si augura che la notte arrivi il prima possibile così da poter raggiungere nuovamente l'amata. Non sfugga l'immediata replicazione dell'aggettivo («sollecita che 'l sol *pronto* si mova / e *pronto* da noi parta, acciò ch'io torni», vv. 12-13), con simmetria sintattica. • *torni tosto*: con allitterazione della *-t* in inarcatura. • *a quel bene*: l'amata; da ricondurre al v. 4. • *ond'ho tutt'altro a noia*: 'rispetto a cui tutto il resto mi infastidisce'; dietro la trama del verso, risuona la fraseologia di Bembo *Rime* 165, 10 «hor *ho tutt'altro*, et più me stesso, *a noia* (: gioia)».

Prendi, Titon, questo odorato unguento,
 che Febo insegna di mirabil arte,
 e i crin t'ungi e la barba a parte a parte
 che d'or parranno ov'or sembrano argento. 4

Parlo a tuo pro, ché 'l bel colore spento
 fingendo in lor gradir ti possa in parte
 la donna tua, ch'anzi 'l suo tempo parte,
 schiva di te, bianco le chiome e 'l mento. 8

Ella, mirando il tuo cangiato aspetto,
 non fia sì pronta innanzi a l'usat'ora
 lasciarti ed uscir for de l'aureo letto. 11

Ma, stando teco, a me più spazio ancora
 darà di star col mio sommo diletto,
 cui tristo lascio allor ch'ella vien fora. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ento) e C (-etto) sono in assonanza; inclusive le rime "arte": "parte" (2, 3), "ora": "ancora" (10, 12) e "letto": "diletto" (11, 13); equivoca la sequenza "parte": "parte": "parte" (3, 6, 7).

Secondo sonetto del trittico dedicato a Titone ed Aurora. Questa volta, il poeta, con l'intenzione di posticipare l'arrivo della dea per godere maggiormente dei propri piaceri amorosi, si rivolge direttamente a Titone, esortandolo a tingersi i capelli e la barba. Camuffare la propria vecchiaia lo aiuterebbe, infatti, a rendersi più desiderabile agli occhi dell'amante, che lascerebbe dunque meno volentieri il proprio letto, ritardando così il suo corso. Si tratta di un invito consueto fin dalla tradizione elegiaca latina, frequentemente rimodulato anche da parte della rimeria cinquecentesca; ad es. Paterno son. *Se l'amoroso tuo vecchio Titone*, 1-2 «Se l'amoroso tuo vecchio Titone | cangi le bianche chiome, in nere, o bionde» (*Nuove fiamme*, I, p. 47) e Pascale *Rime* 101, 1 «Se 'l tuo Titon la bianca chioma in bionda».

1-4 *Titon*: diversamente dal son. 45, Molin si rivolge ora direttamente a Titone (per il quale cfr. son. 45, 1 e rimandi). • *odorato unguento*: identico sintagma ricorre in Ariosto *Satire* II, 81 «et collane, e ogni odorato unguento». • *Febo*: in relazione al suo dono medico cfr. son. 9, 3 e rimandi. • *e i crin t'ungi e la barba*: il motivo di una lozione cosmetica da cospargere sulla barba, consegnata da Febo, richiama Marziale *Epigr.* LVIII (in Phoebum): «Mentiris fictos unguento, Phoebe, capillos / et tegitur pictis sordida calva comis. / Tonso-rem capiti non est adhibere necessum: / radere te melius spongia, Phoebe, potest» e trova, per esempio, riscontro anche in Dolce *Le trasformazioni* III, ottava 41, 7-8 «Febo di Garzon, che tutto era contento, / unse la faccia d'odorato unguento». Pur in contesto differente, e

per la sola locuzione, è forse valida la reminiscenza di *Inf.* VI, 16 «Li occhi ha vermigli, *la barba unta e atra*». • *a parte a parte*: per l'uso in Molin cfr. son. 13, 2 e rimandi. • *or...argento*: si noti il chiasmo nella disposizione dei tasselli (*or – parranno – sembrano – argento*); sullo sfondo, affiora traccia di Bembo *Rime* 98, 3-4 «Quando le chiome d'or caro et lucente / saranno *argento*, che si copre et sprezza». • *d'or...ov'or*: non sfugga l'ambiguità fonica.

5-8 *colore spento*: per gli effetti della vecchiaia. • *la donna tua*: Aurora. • *anzi 'l suo tempo*: l'alba arriva sempre troppo presto, disturbando così gli amanti. • *schiva*: 'disgustata'; compare già nel son. 45, 1 «Se del vecchio Titon *schiva* ti desti». • *bianco le chiome e 'l mento*: accusativo alla greca; l'immagine conosce ripetuta modulazione nella lirica moliniana (es. canz. 95, 6 «da mezzo il corso e al *crin* vario e *bianco*»; capit. 129, 68 «Mirando il *bianco crin*, la cressa fronte» e canz. 142, 26 «l'età men vaga e 'l *crin* più raro e *bianco*»).

9-11 *uscir for de l'aureo letto*: per un'immagine simile cfr. Virgilio *Aen.* IX, 459-460 «Et iam prima novo spargebat lumine terras / *Tithoni croceum linquens Aurora cubile*», là dove il lat. *croceus* ha il significato di 'color oro'; il verso è pressoché identico anche in Virgilio *Georg.* I, 446-447 «[...] aut ubi pallida surget / *Tithoni croceum linquens Aurora cubile*». Il riferimento classico vanta una folta tradizione sia nella poesia neolatina (es. Molza *Eleg.* VII, 1 «Cum primum croceo exsurgens Aurora cubili») sia nella poesia volgare, con inevitabile progenitore petrarchesco in *TT*, 1 «De *l'aureo albergo* co *l'aurora* innanzi».

12-14 *più spazio*: con funzione temporale. • *mio sommo diletto*: formula consueta per indicare la donna amata dal poeta; già nel son. 33, 6 «e 'n fuga vòlto il *mio sommo diletto*» e nel son. 50, 5 «Gioia vi chiamo e *mio sommo Diletto*». • *cui*: 'la quale', caso obliquo per caso retto. • *allor ch'ella vien fora*: quando spunta l'alba.

Deh non lasciar partir, sciocco Titone,
 così per tempo la tua bella moglie
 ché 'l ben ch'a molti amanti ella allor toglie
 lor dà di maledirti ampia ragione. 4

Oltra che nel levar fuor di stagione,
 mentre qui scende a' cor fiori, erbe e foglie,
 spesso altri invaga d'amorose voglie
 che fan del nome tuo varia tenzone. 8

Correggi, dunque, il mal costume usato,
 dandole di tornar segnata l'ora
 ch'altri non te la svii dal letto amato, 11

ché, quando uom vecchio in donna s'innamora
 giovane e bella, o de' tenerla a lato,
 o seco gir se pur la lascia ir fora. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-one) e B (-oglie) sono in assonanza; ricca la rima "ragione": "stagione" (4, 5).

Il sonetto conclude il trittico ispirato al mito di Aurora e Titone, a cui il poeta suggerisce di impedire alla moglie di allontanarsi, insinuandogli il tarlo della gelosia. Il raccordo con i componimenti precedenti si attiva non solo sulla base di una continuità tematica, ma anche del recupero di precise tessere rimiche.

1-4 *per tempo*: 'puntale'. • *la tua bella moglie*: Aurora, colpevole di separare gli amanti.
5-8 *fiori, erbe e foglie*: fraseologia di estrazione petrarchesca, che Molin ripropone, spesso con modulazione tripartita, ripetutamente (cfr. son. 53, 1 «Qual mostran meraviglia i fiori e l'erba»; son. 133, 2 «che dolce spira e l'erbe impingua e i fiori»; son. 135, 14 «et sian sempre in te freschi i fiori e l'erbe»; son. 138, 4 «che s'apre a rimirar l'erbe e le foglie!» e son. 213, 3 «perché guardassi l'erbe, i frutti e i fiori»). Si riscontra una certa vicinanza, data l'uniformità tematica, con il sonetto di Pietro Gradenigo *Quando dal suo Titon parte l'aurora*, 1-6 «Quando dal suo Titon parte l'aurora / co' be' crin d'oro, e col volto di rose, / le forme co i color rende à le cose / da l'ocean surgendo indico fora: // l'aure soavi van scherzando allhora / tra i vaghi fior, e l'herbe rugiadoso» (P. Gradenigo *Rime*, c. 35r). • *amorose voglie*: poi anche nel son. 59, 13 «poi che in te nutri l'amorose voglie (: toglie)», nella canz. 87, 54 «mentre in lei crescon l'amorose voglie» e nella canz. 178, 4 «O chi fia mai ch'a l'amorose voglie». • *tenzone*: duecentismo lessicale, *hapax* in Molin.

9-11 *mal costume*: l'abitudine di infastidire gli amanti con il sorgere puntuale dell'alba. • *letto amato*: si noti la quasi sovrapposizione tra il letto degli dèi e dei mortali.

12-14 *vecchio*: da ricondurre alla vecchiaia di Titone, per la quale già son. 45, 1 e rimandi. • *seco gir*: 'andare con lei'; il vecchio marito non deve permettere che la giovane moglie esca da sola per non farla cadere nella tentazione di altri uomini.

O donna veramente alta e divina,
 che rassemblete a noi scesa dal cielo,
 nel mondo rio rosa al più freddo gelo,
 che raro appar, ma senza alcuna spina, 4
 se 'l gran Re di là su forma destina
 di celeste beltà sotto uman velo,
 perché ne desti con più caldo zelo
 al vero ben, che nel suo amor s'affina, 8
 ben degno è che di voi sol canti e scriva
 chi d'aver pronto più lo stil si vanta
 per lodar cosa sì perfetta e diva; 11
 e chi non ha dal ciel ventura tanta,
 che ciò far possa e non tant'alto arriva,
 meco v'adori come cosa santa. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-*ina*) e C (-*iva*) sono in assonanza; ricca la rima "scriva": "arriva" (9, 13).

Consueto sonetto in lode di una donna angelo, i cui connotati quasi divini fanno sì che il poeta innamorato la veneri al pari di una presenza santa, intangibile ed inarrivabile.

1-4 *rassemblete*: 'sembrate'. • *mondo rio*: il mondo è detto reo in quanto luogo del peccato e della corruzione, in netto contrasto con il cielo, luogo di perfezione divina. • *rosa*: l'associazione tra la donna e la rosa è invalsa nella lirica amorosa rinascimentale. • *freddo gelo*: ad esprimere il carattere inospitale del mondo terreno; ma si dica anche che la rappresentazione metaforica dell'amata come una rosa fra la neve è *topos* solidamente attestato nella lirica amorosa (es. Boiardo *Amorum Libri* I 49, 1-2). • *raro*: con valore avverbale.

5-8 *gran Re*: Dio. • *uman velo*: per l'uso del sintagma in Molin cfr. anche son. 173, 12 «e se la bella Irene in *uman velo*». • *caldo zelo*: il costruito è simile a canz. 85, 37 «per sesso o stirpe, e del mio *ardente zelo*».

9-11 *canti e scriva*: da ricondurre all'attività poetica, unico mezzo con il quale nutrire un amore, esclusivamente platonico, verso la donna. • *per lodar cosa sì perfetta e diva*: il verso conserva tonalità stilnoviste; anticipa «cosa santa» (v. 14).

12-14 *e chi non ha dal ciel...non tant'alto arriva*: chi non ha adeguate doti poetiche per omaggiarla a dovere. • *meco*: il poeta si annovera, con modestia, tra coloro incapaci di elogiare la convenientemente. • *v'adori come cosa santa*: a conferma della natura divinizzata della donna; l'espressione, sempre in chiusura di sonetto, sembra calco perfetto di Rvf 228, 14 «l'adoro e 'nchino *come cosa santa*».

Tantalo, al mio gioir solo il tuo stato
 lice agguagliar ma per contrario effetto,
 ch'ardi di quel che t'è gustar disdetto
 con l'acque chiare e i dolci pomi a lato; 4
 io d'un cibo d'amor non men bramato
 quanto mi pasco più tanto l'affetto
 cresce e mi s'empie il cor di tal diletto
 ch'io son sempre men sazio e più beato. 8
 In questo vario è l'esser nostro in parte,
 ché quel di cui t'invogli hai sempre presso,
 quel ch'io godo e desio non sempre è meco; 11
 così potess'io o star continuo seco,
 per appagarmi almen di maggior parte,
 o 'l mio ritorno a lui fosse più spesso! 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE ECD; B (-etto), D (-esso) ed E (-eco) sono in assonanza; ricca la rima "effetto": "affetto" (2, 6); equivoca la rima "parte": "parte" (9, 13).

Bibliografia: GIGLIUCCI 2000, p. 545.

Il sonetto, di schema non petrarchesco, è dedicato alla passione amorosa, intesa come «cibo d'amor», fonte di infinito godimento e desiderio inesauribile. L'innamorato associa la propria condizione a quella di Tantalo, il cui supplizio esemplifica l'impossibilità di godere di ciò che si desidera ardentemente, frustrante stato di privazione in cui si trova anche l'amante. Le tangenze con la figura mitologica si concentrano nelle quartine; mentre nelle terzine l'autore dà espressione alle differenze che intercorrono fra i due figuranti, là dove Tantalo desidera qualcosa che gli è sempre vicino, mentre il poeta brama una donna spesso lontana. Un simile confronto, di ascendenza classica (es. Properzio *Elegie* II 17), vanta una notevole fortuna nella rimeria amorosa di epoca quattro-cinquecentesca. Limitatamente alla sola cerchia veneziana di Molin, andranno infatti ricordate le coeve proposte di Brocardo *Rime* 8, Bernardo Tasso *Rime* I 21, Celio Magno *Rime* 42, 66 e 231, Pietro Gradenigo (son. *Quella, che 'l desiato frutto adhugge* in *Rime*, c. 44r) e Giacomo Antonio Corso (son. *Tenta sbramare invan l'ardente sete* in *Rime*, c. 13v), fra loro tutte avvicinati per intonazione complessiva e materiale tematico. Coerentemente con il richiamo mitologico, il componimento di Molin si contraddistingue per la presenza di una fitta trama lessicale afferente al campo semantico del desiderio, la cui declinazione in termini culinari è metafora del piacere dei sensi.

1-4 *Tantalo*: per esternare l'intenso desiderio di un qualcosa che non si può raggiungere, il poeta ricorre alla figura mitologica di Tantalo, figlio di Zeus e di Plutide, condannato allo strazio di non poter assaporare nessuna delle golose pietanze a lui vicine (es. *Odissea* XI, 582-592). • *gustar*: la scelta verbale è coerente con il tormento di Tantalo e con l'appetito sessuale del poeta. • *disdetto*: 'proibito'. • *acque chiare e i dolci pomi*: per affinità si segnala almeno B. Tasso *Rime* I 22, 43-49 «In mezzo *chiari* e lucidi ruscelli / con *dolci pomi* sovra il capo appesi, / di quei bramoso et assetato vive / *Tantalo*, e co' *desii caldi et accesi* / cerca di tor, digiuno, or questi or quelli, / e di *gustar l'acque* correnti e vive, / ma fuggono da lui nemiche e schive». La giuntura «dolci pomi» è un'eredità dantesca (*Inf.* XVI, 61), ma non si esclude nemmeno la possibile memoria di Virgilio *Ecl.* I, 80 «mitia poma». Va precisato, però, che si tratta di un costrutto frequente nella rimeria amorosa incentrata sul paragone tra l'io e Tantalo; es. B. Tasso *Rime* I 22, 44 «con *dolci pomi* sovra il capo appesi».

5-8 *io*: si noti la perfetta isometria tra i due termini di paragone, Tantalo e il locutore. • *cibo d'amor*: anche nel son. 58, 5-8 «come di molti *cibi* a parte a parte / eletti un *cibo* tal si forma poi, / che di quanto più 'l *gusto* alletta in noi, / non si sa qual di lor più v'abbia parte». Molin associa l'amata ad un cibo gustoso anche nel son. 58.

9-11 *vario*: 'diverso'. • *esser nostro*: la condizione di Tantalo e del poeta differisce poiché il primo è sempre circondato da ciò che desidera, il secondo invece ne è sempre privo.

12-14 *così potess'io o star continuo seco*: la struttura versale presenta un andamento prosodico giambico, insolito all'uso moliniano prevalente; «seco» corrisponde all'oggetto del desiderio, la donna. • *o 'l mio ritorno a lui fosse più spesso*: se la donna non è sempre con lui, l'autore si augura che almeno siano più numerose le occasioni per incontrarla.

Se talor mosso dal soverchio affetto, quando più del suo ben m'appaga Amore, cerco formar del mio sì caro ardore alcun più proprio lusinghevol detto:	4
Gioia vi chiamo e mio sommo Diletto, Luce e divin degli occhi miei Splendore, Spirto de l'alma mia, Cor del mio core e d'ogni mio pensiero ultimo Obbietto.	8
Ma non per tutto ciò l'alta radice scopro di quel voler, di quel desire, che chiaro e 'l foco e 'l mio gioir vi sia,	11
ch'io sento un non so che, ch'uom non po' dire; pur io 'l dirò, se pur così dir lice: vita in cui vive sol la vita mia.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DCE; B (-ore) e D (-ire) sono in consonanza; C (-ice) e D (-ire) sono in assonanza; ricca la rima "ardore": "splendore" (3, 6).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 78.

Nel pieno della passione amorosa, il trasporto è tale che il poeta ha difficoltà a nominare adeguatamente l'amata: Gioia, Sommo diletto, Luce e Splendore degli occhi, Spirto dell'anima, Cuore del suo cuore, Oggetto dei suoi pensieri. Il componimento, di un'originalità decisamente tardo cinquecentesca nei suoi virtuosismi concettosi, dà voce ad un'*impasse* linguistica che trova perfetta espressione nei contorti versi conclusivi (vv. 12-13), le cui ripetute figure etimologiche sono accompagnate da un'ultima, e un po' estrema, paronomasia, «vita in cui vive sol la vita mia» (v. 14).

1-4 *soverchio affetto*: 'sentimento travolgente'; la giuntura, non petrarchesca, si ripropone nel son. 220, 9 «Quinci, com'uom che per *soverchio affetto*». • *cerco formar...detto*: 'dare un nome'. • *caro ardore*: la donna amata, ma forse anche la passione amorosa.

5-8 Si noti il carattere quasi interamente nominale della quartina, di modulazione sostanzialmente ad elenco. • *mio sommo diletto*: formula tradizionale; cfr. anche nel son. 33, 6 «e 'n fuga volto il *mio sommo diletto*» e nel son. 46, 13 «darà di star col *mio sommo diletto*».

9-11 *per tutto*: 'tramite'. • *alta radice*: il sintagma, mai attestato in Petrarca, evoca B. Tasso *Rime* I 37, 1 «Se de l'amaro mio *l'alta radice*» e I 97, 1 «Fondulo, se d'amor *l'alta radice*». • *scopro*: 'esprimo, rivelo'.

12-14 *ch'io sento un non so che, ch'uom non po' dire*: il poeta vive un'emozione difficilmente definibile a parole; l'espressione, dai toni proverbiali, ritorna anche nel son. 58, 3. • *pur*: 'eppure'. • *vita...vive...vita*: la paronomasia è scandita dall'andamento ritmico del verso.

O cara donna – io ben volea dir mia
 per far conforme a la mia voglia il canto,
 ma poi m'affreno e ne sospiro in quanto
 che quel, ch'io dir vorrei, vero non sia. 4

Poscia invece di quel, ch'io dir volia,
 Amor mi detta: «O cara e dolce tanto,
 che m'è soave il sospirar e 'l pianto
 e per voi lieve ogn'aspra pena e ria». 8

Così la lingua dal desir commossa,
 per esprimer di voi quel ch'io più brami,
 vostre doti del ciel narrar impara; 11

né, perché mia col ver dirvi non possa,
 vien però ch'io non vostro esser mi chiami,
 o voi per questo a me siate men cara. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; B (-*anto*), D (-*ami*) ed E (-*ara*) condividono la tonica.

Il sonetto, che vuole essere di lode, è di fatto una riflessione metapoetica circa la liceità di servirsi dell'aggettivo possessivo in relazione all'amata, perché se è incerta la legittimità di qualificare la donna come propria, viceversa l'innamorato può senz'altro essere detto «suo», perché a lei si affida completamente. L'interesse del testo, dunque, si riconosce nella presenza di un doppio *incipit*: il primo, di mano del poeta, è interrotto a causa dell'insorgere del dubbio (vv. 1-4), il secondo trova invece pieno svolgimento in quanto dettato direttamente da Amore (vv. 6-8). Il motivo tradizionale di Amore *dictator*, allontanandosi dagli usi di memoria duecentesca, è ora oggetto di una riscrittura decisamente originale, nonché squisitamente tardo-cinquecentesca nel virtuosismo messo in scena. Il tema dell'inibizione poetica, che frena lo slancio del desiderio scrittoriale, trova riflesso nei concettosi singhiozzi che costellano l'intero componimento, dominato da bisticci espressivi che ben restituiscono una certa difficoltà compositiva: «io ben *volea dir mia*» (v. 1); «che quel, ch'io *dir vorrei vero* non sia» (v. 4); «poscia invece di quel, ch'io *dir volia*» (v. 5) e «perché mia col ver *dirvi* non possa» (v. 12).

1-4 *O cara donna*: l'attacco del sonetto si interrompe bruscamente e ha inizio una riflessione metapoetica. • *mia*: il poeta vorrebbe poter definire la donna '*mia*', ma è consapevole di nutrire un sentimento non ricambiato e si interroga sulla liceità di servirsi del possessivo. • *far conforme...affreno*: con disseminazione fonica della fricativa. • *dir vorrei*: si noti il chiasmo rispetto al v. 1 «volea dir» e l'allitterazione «Vorrei Vero».

5-8 *di quel, ch'io dir volia*: da ricondurre al v. 1 «O cara donna, io ben volea dir mia» e v. 4 «che quel, ch'io dir vorrei vero non sia». • *amor mi detta*: *topos* tradizionale di *Amor dictator*; forse è riconoscibile in filigrana Bembo *Stanze* 29, 8 «*Amor mi detta*, quanto a voi ragiono». • *O cara e dolce tanto*: nuovo *incipit*, simile rispetto all'attacco del v. 1. • *soave...ria*: da ricondurre all'ossimorica condizione d'amore.

9-11 *lingua...impara*: con pronunciata iperbole; «commosa» sta per 'turbata'. • *doti del ciel*: le qualità della donna sono divine.

12-14 *mia col ver dirvi*: riprende il v. 4 «che quel, ch'io dir vorrei, vero non sia». • *né...vien però ch'io non vostro esser mi chiami*: la doppia negazione ha valore affermativo. • *men cara*: con andamento perfettamente circolare rispetto a «O cara donna» (v. 1).

Se noi di tanto amore Amor congiunge,
 e tien la mia con la vostr'alma unita,
 ben è grave il destin che ne disgiunge
 che non stia presso l'una a l'altra vita. 4

Ma, se quando il mortal nostro è più lunge,
 l'anima vola ove il desio la invita,
 vano dolor di fral cosa ne punge,
 se la parte miglior può darne aita. 8

Però viviam come si vive in cielo,
 ché senza cura di terreno obbietto
 s'appagan l'alme di lor santo zelo. 11

E invece qui del desiato aspetto,
 che lontan ne contende il mortal velo,
 scriva la mano e dia pace e diletto. 14

Sonetto di schema ABAB ABAB CDC DCD; C (-*elo*) e D (-*etto*) sono in assonanza; ricca la rima “congiunge”: “disgiunge” (1, 3); inclusiva la rima “invita”: “vita” (4, 6).

Sonetto sul rapporto tra amore terreno e spirituale. Di qualche interesse è lo schema alternato delle quartine, inusuale in Molin (e per il quale cfr. anche sonn. 25 e 43).

1-4 *Se*: si noti la presenza della triplice ipotetica (vv. 1, 5 e 8). • *amore Amor*: con bisticcio etimologico; il secondo *Amor* si riferisce a Cupido. • *congiunge*: ‘lega’.

5-8 *il mortal*: il corpo. • *più lunge*: ‘più lontano’. • *fral cosa*: le pulsioni terrene. • *parte miglior*: l’anima.

9-11 *Però viviam come si vive in cielo*: in filigrana affiora la memoria di Catullo *Carm.* V, 1 «*Vivemus, mea Lesbia, atque amemus*», destinato ad una certa risonanza anche nella poesia neolatina cinquecentesca (es. Ariosto *Poesie latine* 7, 1-2 «Una vivamus, sed sic vivamus, amici, / una tu diu possimus una vivere»); non sfugga il ribattuto etimologico. • *senza cura*: ‘senza preoccupazione’. • *santo zelo*: sintagma non petrarchesco, di discreto uso nel corso del sedicesimo secolo; es. Magno *Rime* 223, 9 «E se Diana ancor per *santo zelo* (: [in] cielo: [corporeo] velo)» o Erasmo di Valvasone *Rime* 54, 5 «l'alma non già, ch'accesa in *santo zelo* (: cielo: [corporeo] velo)». La sequenza rimica ‘cielo’: ‘zelo’: ‘velo’ attinge da *Rvf*182 (1, 4, 5, 8).

12-14 *qui*: sulla terra. • *il mortal velo*: il corpo.

4Qual mostran meraviglia i fiori e l'erba
 e l'acque e l'aura e 'l sol se in poggio o in riva
 donna sen va, come terrestre diva,
 scorta da compagnia, d'onor superba! 4
 Ché visibilmente allor s'aderba
 e fiorisce ogni loco ov'ella arriva
 e l'onda al suo apparir più chiara e viva
 nel suo liquido umor la stampa e serba, 8
 l'aura, ch'intorno a lei soave fiede,
 s'accende d'amoroso e dolce foco,
 ch'infiamma altrui dove spirando riede; 11
 ma 'l sol, che vinto alla sua luce cede,
 move per gir più pronto ad altro loco
 dove lume sì bel non s'apre o vede. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (-*erba*) e C (-*ede*) condividono la tonica; inclusive le rime “erba: superba” (1, 4) e “riva”: “arriva” (2, 6); derivativa la rima “erba”: “aderba” (1, 5).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 75 n. 2 e GIGLIUCCI 2000, p. 546.

Sonetto tra i più vistosamente petrarchisti dell'intera raccolta di rime. Costellato di tasselli petrarcheschi, il testo illustra i consueti effetti straordinari che l'arrivo della donna amata esercita sulla natura circostante, evocata attraverso i quattro elementi naturali per eccellenza – la terra (i fiori e l'erba), l'acqua, l'aria e il fuoco (il sole) – ad intendere quanto l'intero universo partecipi dell'eccezionalità dell'amata. Il motivo, di origine elegiaca, conosce una mediazione petrarchesca e vanta un'enorme fortuna nel Cinquecento; per esempio, per il *topos* dell'amata capace di rendere perfetto il contesto naturale che la circonda, è d'obbligo ricordare i simili sonetti di Giangiorgio Trissino (*Rime* 22, *O dolce valle, ove tra l'herbe, e fiori*), di Domenico Venier (*Rime* 158, *Verdeggiano intorno i boschi e i prati*) e di Pietro Gradenigo (*Rime*, c. 15v, *Verdi rive, fiorite, ombrose valli*). Il componimento di Molin presenta una struttura correlativa in cui ciascuno degli elementi nominati nella prima quartina ritorna nel corso del testo per compiere un omaggio amoroso di progressiva intensità: il prato rinvigorisce, l'acqua diventa più limpida, l'aria si accende di un fuoco d'amore e il sole, addirittura, si allontana perché sconfitto dalla luminosità femminile. L'ordinarietà tematica del testo si accompagna ad un fraseggio puntellato di dittologie in clausola (vv. 1, 2, 7, 8, 14) e di esasperati polisindeti (vv. 1-2 e 6-8).

1-4 *i fiori e l'erba e l'acque e l'aura e 'l sol*: accumulazione paratattica di tipo fortemente petrarchesco, le cui schegge testuali sono formulari nella lirica del Cinquecento; la descrizione del paesaggio risponde ai tradizionali dettami del *locus amoenus*. • *poggio*: 'monte'; sullo sfondo risuona *Rvf* 30, 6 «ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva». • *donna, sen va, come terrestre diva*: l'ammirazione per l'incedere divinizzato della donna amata, circondata da un gruppo di donne, è tratto distintivo fin dalla tradizione stilnovista, sia pur con una mediazione petrarchesca (es. *Rvf* 90, 9-10 «Non era l'andar suo cosa mortale, / ma d'angelica forma, et le parole»); il sintagma, encomiastico ed antitetico, «terrestre diva» si attesta simile nel son. 32, 3 «seguir quest'alma mia *terrestre dea*». • *scorta*: 'accompagnata'. **5-8** *visibilmente*: l'aggiunta della vocale, etimologicamente ammissibile, si spiega per necessità prosodiche; si tratta di un uso linguistico molto raro nella lirica cinquecentesca, ma di cui non mancano altre occorrenze (es. Guidiccioni *Rime* 16, 11 «che *visibilmente* ogni ben more»). • *s'aderba*: 'si copre d'erba', *hapax* in Molin. Si noti la disposizione chiasmatica nell'apparizione degli elementi: «i fiori e l'erba» (v. 1) poi «s'aderba / e fiorisce» (vv. 5-6). Per analoghe capacità prodigiose della donna amata, si veda Cappello *Rime* 54, 5-8 «Ella co i dolci passi *inherba e'n fiora* / la terra, benché 'l verno irato spira, / et seco adduce, ovunque gli occhi giri, / luce, a cui par non apre uscio l'Aurora». • *l'onda... chiara e viva*: da ricondurre alle «acque» del v. 2, con qualificazioni aggettivali di marca petrarchesca. • *la stampa e serba*: l'acqua riflette e trattiene l'immagine della donna che si specchia in lei; simile immagine, ma rovesciata, figura nel sonetto *Mormoranti, famosi e freschi rivi* (: vivi: arrivi) di Erasmo di Valvasone, dove il poeta chiede al fiume in cui si specchia di portare il proprio riflesso alla donna amata (Erasmo *Rime* 75). **9-11** *soave*: risulta ambiguo stabilire se l'aggettivo sia da riferire alla donna o all'aria. • *fiede*: lett. 'ferisce', ma ha qui il senso di 'soffia'. • *d'amoroso e dolce foco*: crasi tra due suggestioni petrarchesche ovvero *Rvf* 127, 79 «e le guancie ch'adorna un *dolce foco* (: loco)» e 135, 66 «anchor non era *d'amoroso foco*». **12-14** *alla sua luce cede*: è abituale il *topos* del sole sconfitto dalla luminosità della donna amata. • *più pronto*: per l'uso si rimanda al son. 16, 4 e rimandi.

Ben puoi tu, diletta e soave ora,
 quest'arsura del ciel che tanto offende
 temprar col fiato tuo, ma non s'estende
 tuo fresco in me che vivo in fiamma ogniora. 4

Sì gran foco m'avampa entro e di fora
 che da te refrigerio alcun non prende
 ed odo dir che voi, fresc'aure, accende
 sovente Amor d'altrui bellezza ancora. 8

Né voi vostro spirar giova o consola,
 ma, s'hai d'un uom pietà, misero e lasso
 qual me pur vedi, a la mia donna or vola 11
 e dille: «In una selva incolta e sola
 langue il vostro fedel, giunto a tal passo,
 ch'ivi lasciandol voi Morte l'invola». 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (-ora) e C (-ola) sono in assonanza; D (-asso) inverte rispetto ad A e C l'ordine vocalico; inclusiva la rima "ora": "ogniora" e "consola": "sola" (9, 12) e derivativa la rima "vola": "invola" (11, 14).

Nel sonetto Molin pone a confronto l'arsura estiva con quella amorosa: la prima si placa grazie al refrigerio della brezza serale, mentre non esiste alcun sollievo per le mortali fiamme d'amore. In questa cornice, il poeta instaura un dialogo con il vento della sera, a cui chiede di informare l'amata della propria morte imminente. Il dialogo con elementi naturali, sul modello bembiano, non è insolito nella produzione lirica di Molin (ad es. si veda anche la sestina 94). Infine, è degno di nota il raccordo interstrofico tra le terzine, costruito su una dittologia verbale in inarcatura.

1-4 *tu*: la sera. • *arsura del ciel*: il calore delle giornate estive. • *fiato tuo*: la brezza serale. • *tuo fresco*: la frescura della notte.

5-8 *gran foco*: si noti la continuità tematico-lessicale fra le quartine («fiamma», v. 4 - «gran foco», v. 5). • *fresc'aure*: anticipate da «tuo fresco» (v. 4).

9-11 *vostro spirar*: riferito al vento serale. • *misero e lasso*: topica condizione dell'innamorato.

12-14 *e dille...*: la seconda terzina assume vagamente la fisionomia del congedo di molte canzoni amorose. • *selva incolta e sola*: è tradizionale il motivo dell'innamorato sofferente, inserito in un contesto bucolico solitario, determinato a fuggire il contatto con gli altri, riversando nella natura, quasi in un rapporto simpatetico, i propri sfoghi amorosi. • *ch'ivi lasciandol voi morte l'invola*: con pronunciata disseminazione fonica, capace di conferire particolare solennità alla chiusa lirica; «l'invola» ha valenza di 'lo rapisce con destrezza'.

Se, come donna che vagheggia e mira
 in sé raccolta ogni bellezza intera,
 ed a sé cara e di sé stessa altera
 occhio ad uom che la guardi unqua non gira, 4
 ven' gite, chi per voi langue e sospira
 vana mercede a le sue fiamme spera,
 e via più ancor ch'a la fronte severa
 par ch'ogniun, che v'inchini, abbiate in ira. 8
 Vostro è 'l poter di non amar altrui,
 ma già vostro non è, né possa avete,
 d'oprar ch'uom che pur vuol non ami vui. 11
 Quel poi che v'ama è vostro e non dovete,
 se non odiate voi, disdegnar lui
 e torli quel ch'a voi tor non potete. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ira) e B (-era) sono in consonanza; inclusiva la rima “sospira”: “ira” (5, 8); ricche le rime “intera”: “altera” (2, 3) e “avete”: “dovete” (10, 12).

Rimprovero galante ad una donna interessata solo a sé stessa e sdegnosa nei confronti dei propri spasimanti. Il poeta la invita a cambiare atteggiamento in quanto, non solo non ha modo di evitare di essere amata, ma l'innamorato, nella devozione più assoluta, è in suo pieno possesso e dunque le appartiene. Pertanto, quasi secondo un processo di identificazione dell'uno nell'altra, farebbe torto a sé stessa. Simili perorazioni sono abbastanza comuni alla lirica amorosa – es. *Rvf* 51 e *TC* III, 161-162 – e trovano discreto riscontro soprattutto nel petrarchismo meridionale (es. *Rota Rime* 13). Oltre alla connessione interstrofica tra le quartine, con apodosi posposta al v. 5, non sfugga il virtuosistico spiegamento di artifici retorici nelle terzine, capace di conferire al ragionamento un tono grave e solenne.

1-4 *vagheggia e mira*: la dittologia verbale ritorna molto simile nel son. 225, 6 «verdeggi, e donna ti *vagheggia e mira* (: gira: sospira)». • *sé*: il narcisismo della donna sembra enfatizzato dalla costellazione di particelle riflessive, concentrate ai vv. 2-3 (foneticamente anticipati dalla congiunzione ipotetica del v. 1). • *bellezza intera*: uguale nella canz. 84, 17 «ch'ivi è l'esempio di *bellezza intera*». • *occhio...non gira*: la donna non ricambia lo sguardo degli uomini; per l'espressione si vedano anche son. 177, 10 «veggal ch'in atto amor qui *gli occhi gira*» e canz. 178, 26 «quando Morte ver lei *gli occhi girando*». • *unqua*: latinismo, 'mai'.

5-8 *chi per voi langue e sospira*: coloro che si innamorano di lei, identificati tramite i verbi

della sofferenza amorosa per antonomasia. • *abbiate in ira*: costruito di marca dantesca (*Inf.* XI, 74 e *Purg.* V, 77).

9-11 *Vostro è 'l poter di non amare altrui...*: si noti l'andamento chiastico, capace di enfatizzare la *correctio* argomentativa. I versi sono altresì punteggiati di virtuosismi di retorica fonica, specie allitterante, e di *repetitio* lessicale; in questa prospettiva non sfuggano il poliptoto (*amar*, v. 9; *ami*, v. 11 e *ama*, v. 12) e l'affollamento di pronomi personali e possessivi che permea le terzine (*vostro* ai vv. 9-10 e 12; *vui/voi* ai vv. 11-14). • *d'oprar*: 'far sì che'.

12-14 *torli*: 'toglierli'; con ribattuto etimologico (*tor*, v. 14).

Quante fiate in voi le luci giro,
 tante Amor più di voi sempre m'accende,
 e l'aura del desio, che l'alma apprende,
 fuor n'esce poi conversa in un sospiro; 4
 né per ciò dà l'ardor punto respiro
 ned ei, perché più m'arda, anco m'offende
 che tanto piace e più vigor riprende
 quanto più bella vi conosco e miro. 8
 Così, di rivedervi ardente e vago,
 corro al bel viso, ond'io ognior languisco,
 e di dolci sospir me stesso appago. 11
 Vivo senza mercede e non ardisco
 sperar quel che più bramo e sol m'invago
 d'amarvi e del mio amar meco gioisco. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*iro*) e D (-*isco*) sono in assonanza; ricche le rime "sospiro": "respiro" e "apprende": "riprende" (3, 7); derivativa la rima "vago": "invago" (9, 13).

Il poeta gioisce del proprio amore, anche se non ricambiato. Il sonetto pone al centro la vista, unico contatto possibile con l'amata, attraverso la quale l'io si innamora sempre di più.

1-4 *Quante fiate*: 'tutte le volte che'; modulazione di marca petrarchesca (*Rvf* 281, 1 «*Quante fiate*, al mio dolce ricetta»). • *in voi le luci giro*: 'rivolgo il mio sguardo su di voi'. • *conversa*: 'trasformata'.

5-8 *ardor*: con sequenza etimologica *ardor-m'arda-ardente* (vv. 5, 6, 9) e strascico fonico in *ARDisco* (v. 12). • *ned*: con -*d* eufonica. • *ei*: Amore.

9-11 *ardente e vago*: cristallizzato binomio aggettivale; es. anche B. Tasso *Rime* V 59, 3 «qualor il raggio suo *vago et ardente*». • *dolci sospir*: sintagma ossimorico, quasi formulare nella lirica rinascimentale; la locuzione vanta però una tradizione dantesca (*Inf.* V, 118), mediata da Petrarca (*Rvf* 171, 4) e Bembo (*Rime* 102, 55). Il sospiro trova anticipazione al v. 4.

12-14 *Vivo...gioisco*: l'intera terzina conclusiva è costruita su una paratassi quadrimembre, assai efficace nel descrivere lo struggimento amoroso e il suo contraddittorio. • *non ardisco sperar*: è spiccata l'inarcatura. • *m'invago d'amarvi*: forma ant. per 'divento desideroso di amarvi'; con pronunciato *enjambement* e strascico etimologico (*amarvi - amar*). • *meco gioisco*: 'gioisco tra me e me'.

Viva mia pietra, alpestre orrido scoglio,
 in cui seme d'amor nulla s'apprende,
 se l'umor, che da me continuo scende,
 non segna in te pietà del mio cordoglio, 4
 e se l'intenso tuo gelato orgoglio,
 cinto dal foco mio, calor non prende
 (e pur fiamma da te tratta m'accende!),
 qual fine avrò, se non far come io soglio? 8
 Struggermi sempre ardendo e lacrimando
 e mostrar prova in me fuor di natura
 ché in tai contrari io non mi stempro amando. 11
 E te, selce più ch'altra fredda e dura,
 diversa sì ch'ogni sua forza oprando
 foco e pianto d'amor t'agghiaccia e indura. 14

2 nulla s'apprende| frutto non rende v₄ CV₃ 9 lacrimando| lagrimando v₄ 11 contrari
 io non mi stempro| contrari non mi stempre CV₃ 12 fredda et dura| et fredda et dura v₄ e
 fredda e dura CV₃ 14 indura| 'ndura CV₃

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-*ende*) e C (-*ando*) sono in consonanza; paronomastica la rima "scoglio": "soglio" (1, 8); inclusiva la rima "apprende": "prende" (2, 6); ricca la rima "lacrimando": "amando" (9, 11); derivativa la rima "dura": "indura" (12, 14).

Tradizione testuale: ms. v₄, c. 184v («Del Mag.^{co} M. Hier.^o | Molino alla sua | don(n)a d(e)lla fameglia | Tagliapietra») e ms. CV₃, c. 10r.

Bibliografia: GREGGIO 1894, II, p. 319 e GIGLIUCCI 2000, pp. 546-547.

Il sonetto si ascrive alla tradizione della lirica petrosa, di cui ripropone gli elementi essenziali, a partire dal contrasto tra la passione ardente dell'innamorato e l'atteggiamento glaciale ed insensibile della donna. Coerentemente con i pro-dromi danteschi e petrarcheschi, Molin si serve di una diffusa *gravitas* formale, restituita ad esempio da crude consonanze, dall'insistenza rimica sulla tonica in -u e da continue increspature sintattiche. Oltre alle duplici protasi (vv. 3 e 5) con apodosi al v. 8, di modulo interrogativo, le terzine riservano altresì una spiccata concentrazione di dittologie, di contenuto alternato ma equivalente: *ardendo e lacrimando* (v. 9), *fredda e dura* (v. 12), *foco e pianto* (v. 14) e *t'agghiaccia e indura* (v. 14). Il componimento presenta contatti soprattutto con Della Casa *Rime* 43, 1-8 «Vivo mio scoglio e selce alpestre e dura, | le cui chiare faville il cor m'hanno arso, | freddo

marmo d'amor, *di pietà scarso*, | vago quanto più pò formar *natura*, || aspra colonna, il cui *bel sasso indura* | l'onda del pianto da questi occhi sparso, | ove repente ora è fuggito e sparso | tuo lume altero? E chi me 'l toglie e fura?». Oltre al contenuto evidentemente simile, fra i due sonetti è comune la presenza di un'interrogativa estesa su otto versi ed è analoga la sequenza rimica in *-ura*, con rimanti perfettamente coincidenti. Una postilla in inchiostro rosso, del manoscritto Marciano It. IX, 494 (= 6297) [qui v₄], disposta sul margine sinistro della carta e di mano differente, ci informa che il componimento sarebbe stato redatto per una donna appartenente all'illustre famiglia veneziana dei Tagliapietra. L'indicazione non è però verificabile su basi documentarie, né sembrano riconoscibili convincenti indizi onomastici, quali acrostici o *senhal*.

1-4 *Viva mia pietra, alpestre orrido scoglio*: l'esordio è quasi calco di Della Casa *Rime* 43, 1 «Vivo mio scoglio e selce alpestre e dura», di cui conserva memoria anche Aretino son. *L'erto, duro, ed alpestro orrido scoglio* (in *Lettere*, I, n. 279 – missiva alla contessa Argentina, datata al 5 dicembre 1537); al di là dell'ipotesto fortemente dellacasiano, il tema lirico, che è quello della mineralizzazione dell'amata in virtù della sua durezza, si iscrive nella tradizione lirica petrosa di matrice dantesca, a cui è seguita una mediazione petrarchesca (*Rvf* 23, 80; 50, 78 e 129, 51). L'espressione «viva mia pietra» dialoga con la formula latina “vivum saxum”, frequentemente attestata già nella poesia latina (es. Virgilio *Aen.* III, 688; Ovidio *Met.* V, 317; VII, 204; XIII, 810; XIV, 713). Non si manca di constatare l'implicito contrasto tra la dimensione montana suggerita da «alpestre» e quella marina conferita da «scoglio»; il costrutto «orrido scoglio», sempre in clausola, figura anche nel son. 20, 4 «come al ferir de l'onde *orrido scoglio*» e rimandi. • *in cui seme d'amor nulla s'apprende*: perché la donna, fredda e mineralizzata, è incapace di amare; «nulla» ha valore avverbiale. • *umor*: le lacrime. • *segna*: 'lascia un'impronta, scalfisce'.

5-8 *gelato*: 'glaciale'; l'aggettivo anticipa l'opposizione rispetto al calore del poeta (v. 6). • *orgoglio*: caratteristica distintiva dell'amata altezzosa; cfr. son. 20, 1 e rimandi. • *scoglio*: 'ho l'abitudine'.

9-11 *Struggermi sempre ardendo e lacrimando*: nella struttura versale confluiscono i verbi tipici dello strazio amoroso. • *in tai contrari io non mi stempre*: il passo ricalca *Rvf* 55, 14 «vòl che tra *duo contrari mi distempre*»; «stempre» ha il senso di 'morire', a causa del tipico ossimoro d'amore.

12-14 *più ch'altra*: la donna è tradizionalmente rimproverata di essere più glaciale ed inscalfibile di una pietra. • *fredda e dura*: anticipa la dittologia verbale conclusiva «agghiaccia e indura» (v. 14). • *diversa*: 'anomala'. • *foco e pianto*: queste manifestazioni d'amore hanno l'effetto, contro natura, di raggelare ulteriormente la donna. • *agghiaccia e indura*: l'espressione ritorna simile nella canz. 87, 42 «trista s'*agghiaccia e impetra*»; è verosimile ammettere l'ipotesto di Bembo *Rime* 97, 14 «di tal che m'arde, strugge, *agghiaccia e 'ndura*».

Si largamente in voi, donna, comparte Natura il bel di tutti i pregi suoi, e pose un non so che sì dolce in voi che distinguer nol puote ingegno od arte.	4
Come, di molti cibi a parte a parte eletti, un cibo tal si forma poi che di quanto più 'l gusto alletta in noi, non si sa qual di lor più v'abbia parte;	8
così fece ella in voi nova mistura di ciò che 'n donna più si brama e prezza, sì ch'altri d'insegnarla invan procura,	11
e chi pur dar ne vol qualche contezza può dir ch'Amor non ha sotto sua cura condimento più bel, di più dolcezza.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusive le rime “comparte”: “arte” e “procura”: “cura” (11, 13); equivoca la rima “parte”: “parte” (5, 8).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 79 n. 10.

Sonetto in lode dell'amata, associata ad un saporito piatto ricco di ingredienti, particolarmente succulento da gustare. Il testo appare dunque come una «laude della donna trasferita nella letizia gastronomica veneziana» (TADDEO 1974, p. 79 n. 10), metafora culinaria che porta con sé un'implicita vena erotico-maliziosa.

1-4 *largamente*: nel duplice significato di ‘copiosamente’, con riferimento all'abbondanza di qualità, e ‘dettagliatamente’, con richiamo all'attenzione dato ad ogni singolo particolare della bellezza dell'amata. • *comparte*: ‘distribuisce’. • *il bel di tutti i pregi suoi*: l'uso grammaticale di ‘il bel + de’ – per quanto desueto – trova riscontro in Molin (es. *Rime* 238, 11) e vanta plurime occorrenze nella rimeria di metà XVI secolo; a titolo esemplificativo: «Qui, dove l'odio è vinto et muor l'inganno, / *il bel de'* sacri studi amo et vagheggio» (Guidiccioni *Rime* 68, 5-6) e «E come quel, se manca la rugiada, / perduto *il bel de* le purpuree fronde» (Muzio *Rime* 62, 9-10). • *un non so che*: formula, quasi prosastico-proverbiale, con riscontro anche nel son. 50, 12 «ch'io sento *un non so che*, ch'uom non po' dire» (e rimandi). • *distinguer*: ‘capire’. • *ingegno od arte*: dittologia di derivazione dantesca – Dante *Rime* 47, 1 «Savere e cortesia, *ingegno ed arte* (: parte: parte)» – e petrarchesca da *Rvf* 308, 14 «ivi manca l'ardir, *l'ingegno e l'arte* (: parte).

5-8 *cibi...cibo*: l'associazione tra la donna amata e un cibo da gustare è anticipata nel son. 49, 5 «io d'un *cibo* d'amor non men bramato»; la metafora, estranea alla tradizione lirica alta, implica una sottintesa ambiguità tra appetito sessuale e alimentare, nevralgia in molti capitoli burleschi cinquecenteschi di argomento erotico. • *a parte a parte*: ‘presi

separatamente, singolarmente'; per l'espressione cfr. son. 13, 2 e rimandi. • *non si sa qual di lor più v'abbia parte*: di fronte a un succulento piatto è difficile stabilire quale ingrediente sia migliore degli altri.

9-11 *così fece ella in voi nova mistura*: la Natura mescolò insieme le migliori qualità femminili in modo tale da ottenere la combinazione perfetta ossia l'amata; intorno a questo identico motivo encomiastico è costruito anche il son. *Volse adoprare il suo poter Natura* di Pietro Gradenigo (*Rime*, c. 36v). • *si brama e prezza*: il binomio sinonimico ricorre simile nel son. 206, 5 «chi ti possiede e non ti *gusta e prezza*». • *procura*: 'cerca'.

12-14 *contezza*: duecentismo, 'notizia'. • *sotto sua cura*: 'sotto il suo controllo'. • *condimento*: prosegue la metafora culinaria avviata nelle quartine. • *più bel, di più dolcezza*: con formulazione correlativa rispetto a «Natura il *bel* di tutti i pregi suoi, / e pose un non so che si *dolce* in voi» (vv. 2-3); il ribattuto dell'avverbio assegna una spiccata enfasi retorica al verso di chiusura, complice anche il rallentamento ritmico.

Ahi, memoria crudel, come m'ancidi
 col rimembrar la mia passata vita!
 S'ogni mio ben, s'ogni mia gioia è ita,
 tu perché ancor da me non ti dividi? 4

 Quanto, poi che non è chi ce n'affidi,
 fora per lo miglior cosa gradita
 mai non aver, che poi sparta o rapita
 non ci dannasse a pianti eterni e gridi; 8

 ma se ricordo mai tempo non toglie
 di vero amor, che più, lasso, n'avanza,
 che per men duol seguir le nostre doglie? 11

 Strano rimedio, iniqua rimembranza,
 poi che in te nutri l'amorose voglie
 e n'ardi d'un desio fuor di speranza! 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*idi*) e B (-*ita*) condividono la tonica; inclusiva la rima "vita": "ita" (2, 3); ricca la rima "rimembranza": "speranza" (12, 14).

Tradizione testuale: RUBBI 1788, p. 91 («Girolamo Molino»); *Raccolta di lirici e satirici* 1835, p. 788 («da Girolamo Molino») e *Scelta di poesie liriche* 1839, p. 788 («da Girolamo Molino»).

Bibliografia: TADDEO 1974, pp. 87-88.

Nel sonetto il poeta si rivolge direttamente alla propria memoria, dolorosa in quanto lo costringe alla frustrante condizione di desiderare un qualcosa di irraggiungibile perché appartenente al passato. L'amara consapevolezza della perdita dei trascorsi momenti felici, forse da estendere anche all'ormai sfumata giovinezza, costituisce uno dei temi più ricorrenti della lirica moliniana, non di rado intenta a soffermarsi sul ruolo del ricordo in relazione ad un amore giovanile, trovando declinazioni talvolta negative, talvolta positive (come nei sonetti 80-81). Nel componimento in questione, la dinamica di tensione interiore è scandita dalla sofferente interiezione in posizione incipitaria, a cui seguono varie strategie di ripetizione sintattica e retorica, capaci di amplificare ulteriormente una disperazione complessiva, che trova espressione in una doppia interrogativa a cui, forse un po' drammaticamente, non segue alcuna risposta.

1-4 *Ahi*: per identica interiezione in attacco di sonetto cfr. son. 39, 1 e rimandi. • *memoria crudel*: per una simile accezione negativa del ricordo si veda canz. 142, 27-31 «O, *vita dol-*

ce e cara, / s'a noi cotanto piaci, / perché si tosto sgombri, e sol ne lasci / con la *memoria amara* / de' tuoi piacer fugaci?». • *ita*: 'andata'.

5-8 *miglior cosa...rapita*: dal momento che ogni gioia è destinata ad avere fine e il ricordo si rivela solo fonte di dolore, sarebbe addirittura preferibile non vivere momenti felici così da non avere ulteriori sofferenze. • *sparta*: ant. 'sparsa'.

9-11 *ma se ricordo mai tempo non toglie...*: 'ma se è impossibile dimenticarsi di un vero amore'; con vistosa inarcatura. • *che più, lasso,...nostre doglie?*: 'che altro ci resta, povero [me], se non assecondare il nostro dolore?'.

12-14 *rimedio*: riferito al ricordo. • *rimembranza*: per l'uso del termine, dal sapore duecentesco, cfr. anche ball. 93, 94 «o di felice, o cara *rimembranza!*»; canz. 179,75 «con questa *rimembranza?*» e canz. 195, 93 «con dolce *rimembranza*». • *desio fuor di speranza*: l'endecasillabo evoca chiaramente *Rvf* 73, 78 «et vivo del *desir fuor di speranza*», recuperato successivamente da B. Tasso *Rime* I 103, 37 «né mai visse *desio senza speranza* (: *rimembranza*)»; la formula ritorna simile nella canz. 87, 11 «nulla rileva il cor *fuor di speranza* (: *avanza*)».

Soffri, cor doloroso, e i martiri tuoi co' passati piacer temprà e compensa: questo è il rimedio d'ogni doglia intensa, ché così parte il mondo i frutti suoi.	4
E se stella fatal, chiara per noi s'aperse un tempo ed or nube atra e densa l'adombra, meco ti restringi e pensa ch'ogni nostr'opra un fin termina poi.	8
Nulla val contra il ciel forza od inganno, e chi vol consolar sua vita trista miri l'esempio di maggior affanno.	11
Saggio è colui che va con l'alma a vista e, sospettando il suo futuro danno, poco per gioia o duol ride o s'attrista.	14

1 martiri] martir DI MONTE 1580c

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusiva la rima "compensa": "pensa" (2, 7) e derivativa la rima "trista": "attrista" (10, 14).

Tradizione musicale: DI MONTE 1580c, pp. 16-17.

La sofferenza amorosa è occasione per avanzare alcune ipotesi su come raggiungere la reale felicità, ordinatamente disposte quasi a *climax*: affidarsi alla memoria di un passato felice (vv. 1-4); riflettere sulla vanità dell'esistenza umana (vv. 5-8); comparare le proprie sfortune con le disgrazie altrui (vv. 9-11) e, infine, perseguire un'atarassia che renda l'io immune da qualunque tipo di passione (vv. 12-14), avvicinandosi ad una concezione dell'esistenza improntata ad un fermo stoicismo. Il fulcro del testo, dunque, non corrisponde allo strazio d'amore, ma nelle strategie da adottare per affrontarlo. Sull'interessante ricorso, nella seconda quartina, ad un procedimento inarcante esteso a più versi consecutivi indugia GALAVOTTI 2021, p. 240.

1-4 *doloroso*: 'dolorante'; sullo sfondo risuona Rvf 293, 10 «pur di sfogare il *doloroso core*». • *mondo*: la Natura. • *parte*: 'ripartisce'.

5-8 *stella fatal, chiara*: 'un destino favorevole'; la formulazione ricorda vagamente son. 2, 1 «*Ferma stella fatal m'addusse il giorno*». • *nube atra e densa*: in evidente opposizione alla luminosità della stella, metaforicamente ad intendere il rovesciamento della propria condizione. • *s'aperse...l'adombra*: con l'isometria antitetica. • *ti restringi*: 'avvicinati, rannicchiati', riferito al cuore. • *ch'ogni nostr'opera un fin termina poi*: tutto è destinato a finire.

9-11 *Nulla val contra il ciel forza od inganno*: né la forza fisica né l'astuzia possono sconfiggere le leggi della natura. • *miri l'esempio di maggior affanno*: osservare le disgrazie altrui può essere un modo per ridimensionare le proprie, secondo un principio di catarsi.

12-14 *a vista*: 'sotto controllo'. • *sospettando il suo futuro danno*: conscio delle difficoltà della vita. • *poco per gioia o duol ride o s'attrista*: si noti l'endiadi; in filigrana, sembra riconoscibile il concetto filosofico dell'atarassia, che prevede la liberazione dell'anima dalle passioni (siano esse positive o negative) come unico modo per raggiungere la vera felicità. L'imperturbabilità del saggio vede riscontro in scritti filosofici di tradizione classica (Seneca, Marco Aurelio ed Epitetto), ma è assai rara a trovarsi nella rimeria petrarchista di argomento amoroso.

In qual forma più vaga, in qual maniera,
 gradir vi può chi vi contempla e vede
 dir nol saprei, ch'ogni vostr'atto eccede
 le meraviglie d'ogni grazia intera. 4

E se la fama, poetando, è vera,
 che de l'alta contesa a noi fa fede
 de le tre dive, onde il pregio si diede,
 ch'a Troia fe' vedere l'ultima sera, 8

certo a gli omeri, al fianco e ne l'aspetto
 non ebber tutte ad un grazie, né modi
 più che voi vaghi od a mirar più cari. 11

E se 'l pastor qui ritornasse, eletto
 per distinguer tra noi gli onor più rari,
 vostre tutte sarian le prime lodi. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CED; A (-era) ed E (-ari) sono in consonanza; B (-ede) e D (-odi) sono in consonanza; A, B e C (-etto) condividono la tonica.

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 70.

Sonetto d'omaggio all'amata, costruito intorno al motivo del giudizio di Paride, *topos* di matrice elegiaca (es. Properzio *Elegie* II 2, 13-14) ampiamente ripreso nella lirica rinascimentale, probabilmente sulla scia di Bembo *Rime* 151 (per il tema cfr. MALINVERNI 1991). Nel componimento, di schema non petrarchesco, l'innamorato si dice convinto che se Paride avesse la possibilità di esprimere nuovamente una preferenza sceglierebbe la propria donna perché di bellezza superiore ad ogni altra dea in gara. Luogo comune della lirica amorosa cinquecentesca, una pressoché identica galanteria si attesta ripetutamente fra le rime di molti sodali di Molin, quali Della Casa (*Rime* 36), Venier (*Rime* 160), Cappello (*Rime* 78), Caro (*Rime* 23), Fenarolo (son. *Lasso, voi sete le tre Dive, quelle* in *Rime*, cc. 3v-4r) e Pietro Gradenigo (son. *Se 'l Pastor a cui fu nel colle dato* in *Rime*, c. 14v).

1-4 *In qual forma più vaga, in qual maniera*: si noti l'enfasi conferita dal ribattuto interrogativo, che contribuisce a sottolineare l'andamento decisamente bipartito del verso. • *contempla e vede*: dittologia sinonimica. • *dir nol saprei*: il motivo dell'ineffabilità amorosa è proprio della topica petrarchesca.

5-8 *E se...:* con parallelismo sintattico in anafora al v. 12. • *vera*: 'veritiera'. • *alta contesa*: il giudizio di Paride; questi, il più bello fra i mortali, fu chiamato ad esprimere una preferenza tra Era, Atena e Afrodite. La discordia fu risolta a favore di Afrodite, alla quale venne consegnata la mela d'oro, oggetto della contesa (cfr. Ovidio *Heroides* XVI, 71ss., 149-152 e

5,36s). • *tre dive*: Era, Atena e Afrodite; così evocate anche in P. Gradenigo son. *Se 'l Pastor a cui fu nel colle dato*, 2 «mirar ignudo le tre Dive belle» (*Rime*, c. 14v) e Della Casa *Rime* 36, 12-13 «da voi, giudice lui, vinta sarebbe, / che le tre dive (o sé beato allora!)». • *fa fede*: 'fa testimonianza'. • *a Troia fe' vedere l'ultima sera*: la distruzione di Troia; secondo il mito, infatti, ogni dea tentò di persuadere Paride tramite una promessa: Atena di renderlo sapiente e invincibile militarmente, Era di concedergli ricchezza e fama, mentre Afrodite gli garantì l'amore della donna più bella del mondo ovvero Elena, il cui rapimento fu causa scatenante della guerra di Troia.

9-11 *certo*: 'certamente'. • *omeri*: sineddoche per 'le braccia'; ma, a fronte delle allusioni mitologiche evocate nelle quartine, non si esclude un ricercato bisticcio onomastico per Omero; della struttura versale, merita uno sguardo il *tricolon*, fortemente scandito ritmicamente. • *grazie*: già «le meraviglie d'ogni grazia intera» (v. 4). • *modi*: corrispettivo di «atto» (v. 3). • *mirar*: l'azione della vista è centrale fin dal v. 2 «contempla e vede».

12-14 *pastor*: Paride guardava il gregge sul monte Ida. • *qui*: con possibile valenza sia geografica ('sulla Terra, ma anche a Venezia') sia temporale ('ora'). • *eletto per distinguer*: con forte inarcatura.

Dolce foco d'amor, che chiaro e lento
 col piacer passa e giù discende al core,
 desta in me voglie di cotal valore
 che nulla, insino a qui, d'amar mi pento. 4

Amor, la tua virtù, per quel ch'io sento,
 fa qual tepido sol toccando un fiore
 ch'avviva lui, ma da l'estivo ardore,
 se nol difende umor, vien secco e spento. 8

Ond'io ne prego te, Signor cortese,
 che se 'l tuo raggio assai scalda e m'alluma
 più vive faci in me non siano spese; 11

ch'oltra quel, ch'altri in ciò biasmar costuma,
 soffrir più non potrei gran fiamme accese,
 ché 'l parco giova e 'l troppo amor consuma. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ento) e C (-ese) condividono la tonica; inclusiva la rima "pento": "spento" (4, 8).

Tradizionale sonetto dedicato all'ossimorica *dulcedo* del fuoco d'amore.

1-4 *Dolce foco*: il sintagma, di marca petrarchesca (*Rvf* 127,79), ricorre in posizione d'attacco già nel son. 7, 1 «*Dolce mio foco, in ch'io sfavillo ed ardo*». • *chiaro e lento*: il passo potrebbe risentire di Bembo *Rime* 131, 1 «*Arsi, Bernardo, in foco chiaro et lento (: pento)*». • *valore*: 'intensità'.

5-8 *Amor*: non sfugga la catena semantica «d'amor» (v. 1) - «d'amar» (v. 4) - «Amor» (v. 5). • *tepido*: 'tiepido'. • *avviva*: 'vivifica'; vistoso dantismo (*Purg.* XVIII, 10; XXV, 50; *Par.* II, 140; IV, 120; XVI, 28; XXIII, 113; XXXI, 128), adottato da Molin anche nella canz. 143, 16 e nel 200, 4. • *umor*: 'acqua'.

9-11 *Signor cortese*: Cupido. • *m'alluma*: 'mi illumina' (cfr. *Par.* XX, 1); per l'uso verbale cfr. anche son. 78, 10 «guida del sol, che l'universo *alluma*» e son. 139, 10 «per me *s'allumi?* E pur talor compiace». • *vive faci*: 'fiamme'.

12-14 *'l parco giova e 'l troppo amor consuma*: si noti l'andamento pacatamente proverbiale del verso conclusivo.

Ecco già dietro a l'amorosa stella questo bel dì, ch'a noi apre e rischiara! Vieni al mio bel giardin, ch'a l'alba chiara segue anco il sol de l'età tua novella!	4
Vieni, o diletta di quest'alma, e quella mercé, che ben può dar vergine avara presta a me, ch'io languisco, o dolce o cara o sovra ogni altra graziosa e bella!	8
Vieni e n'avrai di rose e di viole fresca corona e del leggiadro volto m'appaga e de le angeliche parole!	11
Vieni, ché 'l frutto, ch'è sul matin colto, via più si gusta, ov'al partir del sole riman negletto o non s'apprezza molto!	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-ole) e D (-olto) condividono la tonica; inclusiva la rima "rischiara": "chiara" (2, 3); paronomastica la rima "chiara": "cara" (3, 7).

Bibliografia: GIGLIUCCI 2000, p. 547.

Il sonetto è un invito a godere dei piaceri della gioventù finché si è in tempo. Nel componimento confluiscono tutti gli elementi distintivi del *carpe diem*: la fugacità dell'esistenza umana, l'equivalenza tra il repentino trascorrere del giorno e la rapida vita dell'uomo, l'esortazione alla donna a concedere il suo frutto nel momento propizio così da poterlo assaporare veramente. Il motivo del fiore (o frutto) della giovinezza è centrale fin dalla lirica greca, con tutta probabilità sconosciuta a Molin; sembra infatti più verosimile ammettere l'influsso della mediazione latina di Catullo (*Carm.* V), Orazio (*Odi* I 11), Tibullo (*Elegie* I 8, 47) e Propertio (*Elegie* V 5, 59-62), dai quali il sonetto assimila pure l'esortazione verbale in posizione anaforica. Il componimento attesta un'evidente permeabilità del modello classico, ma non dovrà essere confuso con un mero esercizio di riscrittura elegiaca, secondo un uso largamente attestato nel circolo di Campo Santa Maria Formosa e di cui è invece perfetto esempio il sonetto *O più ch'altra giamai cruda et rubella* (Venier *Rime* 154), volgarizzamento dell'ode oraziana IV 10 *O crudelis adhuc*. Piuttosto, prevale l'impressione che Molin condivida sinceramente il messaggio dei classici, interiorizzato ed assimilato in una postura esistenziale che non intende rifuggire i piaceri della vita e teme il trascorrere del tempo. Per la permeabilità del *topos*, oltre al vivace interesse per la poesia oraziana di cui il cenacolo veniero diede ampia di-

mostrazione, non andrà trascurata nemmeno una possibile influenza umanistica e neolatina. Oltre alle rime di Lorenzo de' Medici, edite per i tipi di Manuzio nel 1554, e di Poliziano, dalla discreta fortuna editoriale nella Venezia cinquecentesca, si dovrà forse considerare anche la possibile memoria di Antonio Tebaldeo *Rime* 13 (*Non seranno i capei sempre d'or fin*), sonetto in cui si affronta l'importanza di cogliere ogni opportunità della vita fintanto che se ne ha la possibilità. Parimenti, di Jacopo Sannazaro, la cui scrittura si dimostrò fondamentale per l'assimilazione oraziana nel corso del Cinquecento, si dovrà segnalare almeno l'epigramma *Maius adest; da sarta, puer; sic sancta vetustas* (Sannazaro *Epigr.* I 3), edito da Manuzio nel 1535 e vera e propria esortazione a gioire della vita fino a che se ne ha occasione. Fra i sodali di Molin, questo *topos* viene intonato con esiti affini da Celio Magno nel sonetto *Di notte in braccio al mio tesoro godea* (Magno *Rime* 67), da Orsatto Giustinian nel sonetto *Godianci amando, o mia diletta Flora* (Giustinian *Rime* 53), modulato su Catullo *Carm.* V, e soprattutto da Jacopo Zane, autore di un ciclo di testi dedicati alla metafora tradizionale della rosa come emblema della bella ma fuggevole età giovanile, da assaporare al momento opportuno (Zane *Rime* 115, 134-135, 165, 175-176). Sempre di Zane è doveroso segnalare pure la canzone *Fuggon le nevi, e l'erba riede e i fiori* (Zane *Rime* 170), indirizzata a Giacomo Mocenigo, e incentrata sulla brevità di una vita che merita di essere goduta ogni giorno con intensità.

1-4 *Ecco...bel dì*: allo spuntare del giorno; l'esordio è di tipo epico (es. Virgilio *Aen.* III, 521 «iamque rubescebat stellis Aurora fugatis»). L'impiego dell'avverbio «ecco» in posizione di attacco contribuisce a marcare retoricamente l'effetto di fuggevolezza esistenziale. • *amorosa stella*: Venere, la più luminosa tra le stelle notturne, in certi periodi dell'anno visibile prima dell'alba; il modello di raffigurazione temporale si allinea a prodromi della poesia latina (es. Virgilio *Aen.* VIII, 589-591), ma è plausibile soprattutto l'influsso di *Rvf* 33, 1 «Già fiammeggiava l'amorosa stella (: bella)» e di *TF* I, 10-11 «Quale in sul giorno un'amorosa stella / suol venir d'oriente innanzi al sole». • *apre e rischiara*: la dittologia verbale, in clausola e con pressoché identica sequenza rimica, si attesta anche in *Stampa Rime* 270, 6 «prende, onde poi la notte apre e rischiara (: chiara: cara: avara)». • *giardin*: il giardino anticipa una costellazione di metafore di stampo botanico-vegetale comunemente operate nella rappresentazione del rapido sfiorire della giovinezza. • *a l'alba chiara...età novella*: l'alba è solo anticipo dell'arrivo della donna amata, splendente nella sua bellezza e giovinezza, di cui il sorgere del sole è metafora usale; la medesima espressione ricorre nel son. 78, 6 «men degno obbietto a l'età sua novella».

5-8 *Vieni, o diletta*: l'idea, e la formulazione, è simile a B. Tasso *Rime* III 66, 40-41 «*Vieni diletta mia, ch'io pur ti aspetto / con braccia aperte per pigliarti in grembo*»; uguale uso anaforico del verbo ricorre anche in *Stampa Rime* 303, 9 e 12 «*Vieni, diletta virginella e pura / [...] / Vieni, fedel, ché disdiceva in tutto*». • *mercé*: 'premio', con valenza erotica. • *vergine avara*: contestualmente al sonetto, è valido assegnare a 'vergine' l'accezione di 'giovane sessualmente illibata', restia a concedersi; sempre riferito alle ritrosie sessuali dell'amata anche in Poliziano *Rime* 111, 39 «non vogliate essermi avara (: cara)». • *presta a me: 'concedimi'*. • *o dolce o cara...graziosa e bella*: l'enumerazione aggettivale in polisindeto scandisce ed enfatizza le qualità dell'amata.

9-11 *di rose e di viole*: nella botanica poetica, di tradizione classica e mediolatina, la viola è parente della rosa; in questa direzione non mancano precedenti importanti in Dante (*Purg.* XXXII, 58), Petrarca (*Rvf* 207, 46 e *TM* I, 27) e Poliziano (*Rime* 10, 4). Per l'attestazione del motivo, particolarmente diffuso in ambito veneto, è imprescindibile DE ROBERTIS 1989, pp. 75-99. • *corona*: l'immagine di una ghirlanda di fiori, congiunta al *topos* della giovinezza, suggerisce un debito con Poliziano *Rime* 102, 6-8. • *m'appaga*: 'appagami', in combinazione con una dittologia ad occhiale del complemento; si noti il perfetto parallelismo, sempre in punta di verso, tra «leggiadro volto» (v. 10) e «angeliche parole» (v. 11), quasi ad intendere la bellezza fisica e interiore della giovane.

12-14 *frutto*: fin dalla poesia classica, il frutto (o fiore) della giovinezza si carica anche di un'implicazione sessuale. • *matin*: metafora della giovinezza. • *gusta*: il termine culinario è, coerentemente, correlato al «frutto» (v. 12), ma non è privo di allusioni erotiche. • *al partir del sole*: 'al tramonto'; fuor di metafora, con l'insorgere della vecchiaia.

Raro esempio d'amor veder dipinto parmi: un uom grave, una vaga donzella, l'un pronto, l'altra del su'amor rubella, condotti nel suo cieco labirinto.	4
Questi la segue e, da l'ardor sospinto, tutto s'affanna in arrivarla; e quella via fugge e, s'ei talor s'appressa ad ella, dal chiuso intorno, onde non l'abbia, è cinto.	8
Langue tristo e lei chiama e mercé chiede; essa l'ode e si ferma e scopre un riso, poi, di sé stessa in dubbio, a fuggir riede.	11
Fil non ha ch'ad uscir li guidi il piede, da quel che brama e più sempre diviso: tal è lo stato ove 'l mio amor si vede.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (-into) e D (-iso) sono in assonanza; B (-ella) e C (-ede) condividono la tonica.

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 79 n. 10 e GIGLIUCCI 2000, pp. 547-548.

Il sonetto, di un'originalità non petrarchesca, descrive metaforicamente un'opera d'arte, senza specificarne né la tipologia figurativa né le ragioni narrative. Il soggetto, dal sapore vagamente classicheggiante, raffigura un uomo così impegnato nell'inseguimento della propria amata da rimanere per sempre prigioniero di un labirinto. Il dedalo, che porta con sé infiniti precedenti letterari, è figurante del claustrofobico smarrimento che può intrappolare l'innamorato nell'inseguire una donna irraggiungibile. Il testo, oltre ad alludere al mito greco di Teseo, conserva una vaga memoria ariostesca nella dinamica della *quête* labirintica che muove un amante ad inseguire una donna in fuga, incorrendo nel rischio di perdere sé stesso.

1-4 *un uom grave, una vaga donzella*: non sfugga la forte antitesi tra i due personaggi, opposti nel genere sessuale e nella qualificazione aggettivale («grave» è forse da intendere come 'austero, vecchio'); il contrasto, che prosegue nei versi successivi, è enfatizzato dalla disposizione chiasmica degli elementi (*uom - grave - vaga - donzella*). • *amor rubella*: per l'espressione - in debito con Bembo *Rime* 35, 6 - si ricordino anche son. 70, 8 «più siate al suo ch'ad altro *amor rubella*», ball. 93, 35-36 «Giovane poi di singular bellezza, / *d'amor schiva e rubella*» e ball. 103, 16 «ch'altri innamorì e sia *d'amor rubella*». • *labirinto*: il dedalo restituisce la claustrofobia di un sentimento amoroso corrosivo, dal quale l'amante non riesce ad evadere; il motivo si incontra anche in Magno *Rime* 228, 1-2 «Del *labirinto* in cui chiuso e smarrito / per voi mi tenne sì gran tempo Amore» e nel sonetto *Credea lo Labirinto fosse in Creta* di Baldi (*Il Lauro*, p. 153).

5-8 *Questi*: l'uomo, che la rincorre affannosamente. • *arrivarla*: 'nel cercare di raggiungerla'. • *quella via fugge*: la donna; si noti la pronunciata inarcatura, capace di restituire l'irraggiungibilità della giovane, che non si lascia afferrare nemmeno sintatticamente. La fuga è ribadita al v. 11. • *dal chiuso intorno*: le mura del labirinto, quasi magicamente, impediscono all'uomo di catturare l'amata, frapponendosi fra i due protagonisti.

9-11 *languē...chiede*: il v. 9 è tripartito, così come - con perfetto equilibrio - anche il v. 10, riferito però alla donna. • *essa l'ode*: la donna sente i richiami e i lamenti dell'uomo. • *un riso*: 'un sorriso'; la donna sembra divertita dalla situazione. • *riede*: 'ricomincia'.

12-14 *Fil non ha ch'ad uscìr li guidi il piede*: richiamo al mito di Teseo, aiutato dal filo di Arianna ad evadere dal labirinto del Minotauro. • *da quel che brama*: la donna. • *si vede*: il verbo 'vedere', essenziale nel lessico efrastico, figura già al v. 1.

Questo mio cor, che di terrena e vile
 materia nacque e per sé tristo e grave,
 fatto elitropio al bel guardo soave
 prese indi qualità degna e gentile. 4

Poi mutato in sembianza a voi simile,
 tal forza il voi mirar, tal poter, ave,
 dievvi de' suoi desir novella chiave
 d'amor formata al suo caldo focile. 8

Così me stesso, in voi tutto converso,
 specchio la vita mia nel chiaro viso,
 col pensier sol nel voler vostro immerso. 11

Né diletto maggior né paradiso
 cerco da questo mio stato diverso,
 com' uom che viva in Dio da sé diviso. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ile) e D (-iso) condividono la tonica; ricca la rima "converso": "diverso" (9, 13); inclusiva la rima "viso": "diviso" (10, 14).

Nel sonetto il poeta si associa ad un girasole, capace di schiudersi ed impreziosirsi alla sola vista della propria donna; la trasformazione dell'amante in girasole vanta un imprescindibile archetipo ovidiano (*Met.* IV, 206-270), ma è innegabile la mediazione lirica di Bembo *Rime* 41. Nelle terzine si descrive la totalizzante condizione di beatitudine, quasi divina, che la sola contemplazione dell'amata è in grado di infondere.

1-4 *Questo mio cor*: identico sintagma ricorre anche nel son. 40, 4 «*questo mio cor* in dir ciò ch'entro il preme». • *elitropio*: parola non petrarchesca, introdotta nel lessico lirico da Bembo *Rime* 41; il riferimento al girasole si giustifica in relazione alla sua caratteristica a muoversi seguendo i raggi del sole. La metafora floreale godette di discreta popolarità nella madrigalistica di fine sedicesimo secolo (a rappresentanza si cita esclusivamente il madrigale *Azzurri occhi, infelici* in Baldi *Il Lauro*, p. 49). • *bel guardo soave*: dell'amata. • *prese indi qualità*: per il concetto di «prendere qualità», ovvero 'nobilitarsi', al cospetto dell'amata-sole è d'obbligo il richiamo a *Rvf* 162, 11 «et *prendi qualità* dal vivo lume». • *degnà e gentile*: con esplicito rovesciamento rispetto alle dittologie aggettivali «terrena e vile» (v. 1) e «tristo e grave» (v. 2).

5-8 *novella chiave*: pari immagine si avverte nel son. 14, 5 «L'un doni a l'altro del suo cor la *chiave*» e nel son. 187, 8 «c'ha di nostra salute in man la *chiave*» e rimandi. • *focile*: 'fucile, acciarino'; il lemma, di uso dantesco (*Inf.* XIV, 38-39), ricorre anche nei coevi B. Tasso *Rime* III 41, 7-8 «e s'ora è spento, altr'esca, altro *focile* / ritrovi *Amor* per avamparmi il core» e Stampa *Rime* 8, 5 «S'Amor con novo, insolito *focile* (: vile: simile)».

RIME AMOROSE

9-11 *voi...vita...viso...voler vostro*: l'intera terzina è stipata di fricative. • *me stesso...tutto converso...immerso*: l'io è totalmente assorbito dalla presenza dell'amata. • *in voi*: se il poeta si associa ad un girasole, la donna è metaforicamente ricondotta all'astro solare, secondo consuetudine invalsa.

12-14 *Né diletto maggior*: il modulo va ricondotto a Bembo *Rime* 41, 12-14 «*Né maggior guiderdon de le mie pene / posso haver di voi stessa, ond'io mi giro / pur sempre a voi come helitropio al sole*».

Dormito ho, donna, sospirando in tanto
 che lontana da noi torceste il piede,
 e quel ch'altri vegghiando in sé mal vede
 scors'io in sogno col ver che m'era accanto. 4

Scorsi, dico, il mio errore e insieme quanto
 larvato Amor mi diè fallace fede
 e de le piaghe, ond'attendea mercede,
 vi mostrava sanguigno il petto e 'l manto. 8

E donna vidi ancor ch'in vista accorta,
 volta a me, disse: «Omai sorgi e ti desta
 e sano andrai se me prendi in tua scorta!». 11

Tornaste poscia, io mi risveglio in questa;
 or l'alma a gran ragion s'erge e conforta
 e 'l sangue asciuga e da i sospir s'arresta. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-ede) e D (-esta) condividono la tonica; ricca la rima "accorta": "scorta" (9, 11).

Sonetto alieno ai risultati mediani del petrarchismo del sedicesimo secolo. In un momento di lontananza dall'amata, l'innamorato ha un conturbante incubo notturno che gli permette di prendere coscienza delle proprie illusioni amorose e delle proprie ferite. Infatti, in un primo momento, il poeta visualizza la donna e sé stesso, lacerato e sanguinante; ma a partire dal v. 9 subentra un altro femminile – quasi allegoria della ragione o di una salvezza spirituale – che, dopo avergli indicato la retta via, lo esorta ad un risveglio metaforico e reale. Si noti l'intensificazione paratattica dei versi finali, particolarmente convincente nella restituzione di un'enfasi solenne. Con notevole equilibrio tra eleganza stilistica e sostenutezza formale, il componimento è variazione innovativa del motivo onirico come occasione di visita amorosa, di ascendenza petrarchesca (es. *Rvf* 250) e bembiana (*Rime* 99 e 101), per quanto se ne allontani drasticamente nei risvolti macabri e sanguigni. Per il tema del sogno amoroso si veda MILBURN 2014, pp. 43-71, ma è imprescindibile lo studio di CARRAI 1990, dedicato all'invocazione al sonno.

1-4 *donna*: l'amata. • *in tanto che*: 'mentre'. • *noi*: plurale *maiestatis*. • *torceste il piede*: 'andaste via'. • *ch'altri*: con valore impersonale. • *vegghiando*: forma ant. per 'vegliare', quindi 'stando sveglio'. • *in sogno*: il sogno, scavando nell'abisso della propria interiorità, gli rivela quello che, forse, il poeta non aveva voluto vedere o accettare. • *col ver*: oltre ad attribuire ai sogni uno statuto di maggiore veridicità (con possibili suggestioni platoniche),

Molin sembra affermare che la Verità fosse già accanto a lui, ma non ne aveva ancora preso consapevolezza.

5-8 Per la descrizione di un macabro incubo, con protagonisti Amore e l'amata, non si può del tutto escludere una reminiscenza del sonetto dantesco *A ciascun'alma presa e gentil core*. • *scorsi, dico*: la riproposizione del medesimo verbo, ai vv. 4 e 5, offre una "cerniera" capfinida tra le partizioni metriche, che si tinge però di un effetto retorico quasi narrativo-dialogato, complice il ricorso all'inciso «dico». • *larvato*: 'mascherato'; riferito a Cupido che si è camuffato per coglierlo in trappola. L'espressione, assolutamente insolita nell'orizzonte lirico del sedicesimo secolo, evoca inevitabilmente anche l'immagine delle larve, coerenti con la distopia onirica e la putrefazione del corpo dell'innamorato. • *fallace fede*: 'inganno amoroso', tema largamente rigoglioso nella lirica amorosa coeva; si noti il movimento allitterativo. • *piaghe*: le topiche ferite d'Amore, per le quali il poeta si auspica pietà. • *vi mostrava*: l'io mostra alla donna le sue ferite. • *manto*: l'abito.

9-11 *donna*: quasi l'incarnazione del senno. • *in vista accorta*: 'con lo sguardo attento'; non sfugga il contrasto con il veder male dell'io (v. 3). • *sorgi*: 'svegliati'; per uso simile si veda canz. 85, 7 «e disse: "Or sorgi e non far che ti svie"». • *ti desta*: 'alzati' (infatti, poi, l'anima del poeta «s'erger», v. 13). • *in tua scorta*: come guida.

12-14 *Tornaste poscia*: si noti il ritorno dell'amata, la cui partenza era stata menzionata al v. 2 e che pone fine alla parentesi onirica del poeta innamorato. • *mi risveglio*: vero e proprio risveglio della coscienza nonché allontanamento dai propri errori passati. • *in questa*: la donna del sogno ha sostituito l'amata precedente. • *sangue asciuga*: costruito decisamente inusuale nell'orizzonte lirico, ma perfettamente coerente con l'immagine sanguigna del v. 8.

Amor, Fortuna e 'l vostro fero orgoglio
 e mia debil virtù m'han giunto a tale
 ch'io son presso al morir, né so ben quale
 di lor m'ancida o dia maggior cordoglio. 4

Ma di voi sola al fin mi lagno e doglio,
 ch'amico ciel mi spinge, Amor lo strale
 dolce m'aventa, e mia virtù sì frale
 schermir nol può, né in ciò biasmar mi voglio. 8

Dunque, in me sol da voi move l'offesa,
 ché perir mi vedete ed empia e lieta
 sempre vi trovo ed al mio mal più intesa. 11

E quel che largo Amor, chiaro pianeta,
 mi dà, né fuggir so, né far difesa,
 forza di crudeltà mi toglie e vieta. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-*esa*) e D (-*eta*) sono in assonanza; inclusiva la rima "cordoglio": "doglio" (4, 5); ricche le rime "strale": "frale" (6, 7) e "offesa": "difesa" (9, 13).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 75 n. 2.

Nel sonetto il poeta riflette sulle ragioni della propria morte imminente, non riconducibile né ad una sorte sfavorevole né a Cupido né alla propria spossatezza fisica. La sola responsabile è la donna amata che, con la sua crudeltà e il suo orgoglio, porta l'innamorato ad una letale consunzione. La dichiarata debolezza dell'io - annunciata in apertura del sonetto e quasi riflessa nella massima semplicità rimica e nella scontata linearità sintattica del testo - trova corrispondenza nella passività del soggetto, vittima della Fortuna (v. 6), di Amore (vv. 7-8) e della malvagità femminile, senza saper mai né reagire né averne piena coscienza (v. 3). Il testo è segnalato da Edoardo Taddeo come esempio di sonetto correlativo con basi *Amore, Fortuna, donna crudele e poeta amante*, di ordine non costante.

1-4 *Amor, Fortuna*: l'attacco evoca *Rvf* 124, 1 «*Amor, Fortuna et la mia mente, schiva*», analogamente tripartito nella sua modulazione. • *vostro fero orgoglio*: per il sintagma in posizione isometrica cfr. son. 20, 1 «Se, sospirando il *vostro fero orgoglio*» e rimandi. • *dehil*: anticipa il v. 7. • *tale*: sottinteso 'stato'.

5-8 Si noti il gioco di corrispondenze rispetto alla prima quartina: «*Amor, Fortuna e 'l vostro fero orgoglio / e mia debil virtù...*» - «*Ma di voi sola al fin mi lagno e doglio, / ch'amico ciel mi spinge, Amor lo strale / dolce m'aventa e mia virtù sì frale*». • *mi lagno e doglio*: dittologia sinonimica. • *amico*: 'favorevole'. • *Amor lo strale...*: «dolce» (v. 7) ha valore

RIME AMOROSE

avverbiale; di qualche interesse è la presenza di una vistosa inarcatura, che ben restituisce – anche sintatticamente – la tensione dell’arco, pronto a scagliare le proprie frecce.

9-11 *al mio mal*: il dolore che determina la morte imminente del poeta innamorato.

12-14 *largo*: è possibile anche una valenza avverbiale, dunque ‘generosamente’. • *chiaro pianeta*: la sorte, già ai vv. 1 e 6.

Piangea cantando i suoi gravi tormenti
 un rossignuol sovra una riva ombrosa,
 dov'Eco si sentia d'un antro ascosa
 pareggiar seco i suoi casi dolenti. 4

L'un duolsi, e l'altra con simili accenti
 si lagna e scopre egual mia vita angosciosa;
 quel non s'allenta mai, questa non posa,
 e raddoppiano a gara i lor lamenti. 8

Queta era l'aria e 'n ciel chiara ogni stella,
 né pur l'aura s'udia, per tal diletto,
 mover le frondi o suono alcun de l'acque, 11

quando un alto sospir, ch'Amor dal petto
 mi trasse, in fuga lui rivolse, ed ella
 meco poi si lagnò fin che 'l di nacque. 14

1 i suoi gravi] i gravi suoi NG 4 i suoi casi] i casi suoi NG 5 L'un duolsi et l'altra] *om.* BIANCHI 1582 • con simili accenti] in somiglia(n)ti acce(n)ti NG 6 e scopre egual mia vita angosciosa] *om.* BIANCHI 1582 e scopre egual vita a(n)gosciosa NG 7-14 Quel non s'allenta mai...di nacque] *om.* BIANCHI 1582 12 Quando un alto sospir, ch'Amor dal petto] *om.* OROLOGIO 1589 13 mi trasse] *om.* OROLOGIO 1589

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DCE; A (-enti), C (-ella) e D (-etto) condividono la tonica; ricca la rima "tormenti": "lamenti" (1, 8); inclusive le rime "stella": "ella" (9, 13) e "acque": "nacque" (11, 14).

Tradizione testuale: ms. NG, c. 372r («Di Girolamo Molino»).

Tradizione musicale: BIANCHI 1582, p. 4; OROLOGIO 1589, p. 13 e OROLOGIO 1595, p. 10.

Bibliografia: TADDEO 1974, pp. 81-82 e GIGLIUCCI 2000, p. 548.

Tra i componimenti più raffinati e convincenti delle *Rime* moliniane, il sonetto è la descrizione di un dialogo notturno tra anime sofferenti. Nelle quartine l'io riferisce di una conversazione tra un usignolo ed Eco, infranta nell'ultima terzina dall'improvviso sospiro di dolore del poeta. Fuggito l'uccellino, si crea così un nuovo duetto fra amanti respinti, che questa volta coinvolge esclusivamente la ninfa e l'io, interrotti a loro volta dal sorgere del sole. Il dialogo con Eco in un momento di ritiro e solitudine silvana è motivo ricorrente nella letteratura del sedicesimo secolo (cfr. POZZI 1984, pp. 93-102) ed è riproposto da Molin anche nella sestina tripla n. 94. L'equivalenza tra l'io, l'usignolo ed Eco si fonda sulla loro simile sofferenza e sul canto che li accomuna, coerente con la spiccata musicalità del testo molinia-

no, decisamente distante però dai precedenti bembiani di *Rime* 4, 51 e 59 «giacché questi ultimi, dopo l'apostrofe iniziale in cui la qualificazione del canto è del tutto sommaria, introducono i patemi del poeta, sviluppandoli nel primo come confronto per opposizione con l'usignolo, e abbandonando completamente lo spunto iniziale negli altri due, come del resto aveva fatto Petrarca. Il Molino invece, messi a tacere i propri casi, si dedica interamente al tema e raggiunge un grado ben superiore di concentrazione lirica» (TADDEO 1974, pp. 81-82). Sulla scorta del modello ovidiano, l'usignolo richiama alla mente del lettore il personaggio di Filomela che condivide con Eco l'essere stata vittima di una violenza che ha il suo perno nel linguaggio. Nonostante ciò, una comunicazione è comunque possibile in virtù della poesia e del condiviso dolore. Il testo moliniano deve essere avvicinato ai sonetti *Vago augellin, che tra le verdi fronde* di Pietro Gradenigo (*Rime*, c. 36r), anch'esso dedicato al dialogo tra un usignolo ed Eco in contesto agreste (con comune rima in -enti), e *Com'huom di suo voler privo et di pace* di Bernardo Cappello (*Rime* 25), nel quale il poeta si ritira in un luogo solitario, godendo della sola compagnia di Eco, con cui istaura una corrispondenza emotiva. Merita un'attenzione particolare anche un componimento musicale di Antonio Molino, senz'altro simile nei toni (Il rossignol udendo i miei lamenti in *Il secondo libro de' madrigali*, p. 11). Nel sonetto di Molin è particolarmente pregevole la descrizione della calma notturna, che non partecipa allo sconvolgimento dei protagonisti, ma che per contrasto ne enfatizza il dolore. Il silenzio della notte, con il suo vocalismo chiaroscurale, restituisce un effetto sospeso alla musicalità dei primi versi, concepiti come una gara fra l'uccellino e l'eco, distesi e melodici pur nella loro tragica sofferenza. Dunque, «rispetto al lontano modello petrarchesco-virgiliano dell'usignolo lamentoso, Molino offre un prodotto assai più nervoso e virtuosistico nell'intreccio delle voci canore e nell'invenzione "narrativa", qualcosa di decisamente manierista, di un manierismo esente però da artifici retoricamente vistosi» (GIGLIUCCI 2000, p. 548).

1-4 *Piangea*: sempre in posizione incipitaria anche nel son. 21, 1. La compresenza tra pianto e canto è onnipresente nella rimeria amorosa, complici i numerosi precedenti petrarcheschi. • *un rossignuol*: provenzalismo, 'un usignolo'; sulla scia dall'esempio petrarchesco (*Rvf* 311), il motivo del canto dell'usignolo si confermerà uno dei più radicati della lirica volgare di soggetto amoroso (cfr. Molin canz. 245 e rimandi). L'identificazione del poeta innamorato nell'usignolo è invalsa alla rimeria del sedicesimo secolo, ma vale forse la pena ricordare il sonetto *Molino un rossignuol c'hor tra le fronde* di Girolamo Fenarolo, dove è la poesia di Molin ad essere associata alle soavi melodie dell'uccellino (Fenarolo *Rime*, c. 52v). • *riva ombrosa*: elemento tipico del *locus amoenus*. • *Eco*: nella mitologia greca è una delle Oreadi, le ninfe delle montagne. Punita da Era, Eco fu condannata a ripetere solo le ultime parole che le venivano rivolte. La ninfa, consumata dall'amore non ricambiato per Narciso, si lasciò morire e di lei rimase solo la voce. Si avverte una certa affinità, sia pure in mancanza di identici tasselli, con il sonetto di Pietro Gradenigo *Vago augellin, che tra le verdi fronde*, 12-14 «Echo pietosa sol, ch'ascosa stassi / risponde al suon de gli ango-

sciosi accenti / da boschi, da spelonche, e cavi sassi» (P. Gradenigo *Rime*, c. 36r). • *antro ascosa pareggiar seco i suoi casi dolenti*: Eco soffre in solitudine la propria condizione, nascosta in una grotta; «pareggiar seco» ha la valenza di ‘ripetere con lui’.

5-8 *L'un*: l'usignolo. • *l'altra*: Eco. • *quel...questa*: si ribadisce il parallelismo tra l'uccellino e la ninfa. • *e raddoppiano a gara i lor lamenti*: corrisponde perfettamente al v. 4.

9-11 *Queta era l'aria...alcun de l'acque*: la descrizione paesaggistica conserva toni simili a quanto proposto da *Rvf* 156, 12-14 «ed era il cielo a l'armonia di intento / che non se vedea in ramo mover foglia / tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento». • *per tal diletto*: la natura tace e rimane immobile perché ammaliata dalla melodia dei loro canti.

12-14 *Quando un alto sospir, ch'Amor dal petto...:* un sospiro amoroso da parte del poeta infrange l'armonia del momento. • *in fuga lui rivolse*: l'usignolo fugge via, quasi spaventato dal rumore improvviso. • *ella*: Eco. • *si lagnò*: da ricondurre al v. 6 «*si lagna* e scopre egual mia vita angosciosa»; è ambiguo se le ragioni della *lamentatio* di Eco siano dovute all'aver messo in fuga l'uccellino o, più probabilmente, alla propria condizione di amante infelice. • *fin che 'l dì nacque*: il sorgere del sole pone fine al dialogo tra amanti addolorati, secondo consuetudine lirica.

O d'Amor lusinghiera e cara e bella,
 ch'a forza quasi d'amoroso incanto
 ciascun piegate a consentirvi intanto
 che non schivi per voi fiamma novella, 4
 ma poi sì scaltra in atti ed in favella
 che qual del vostro amor pensa aver vanto
 riman deluso e non può scoprir quanto
 più siate al suo ch'ad altro amor rubella; 8
 da tale error, ch'i cor semplici invesca,
 frode ne vien che voi, più ch'altri, inganna
 con l'età che sen' va giovane e fresca. 11
 Deh, di voi stessa almen, donna, v'incresca
 ché, se 'l tempo a finir tutto condanna,
 non può fiamma durar mancando l'esca. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (-*anto*) e D (-*anna*) condividono la tonica; B (-*ella*) e C (-*esca*) sono in assonanza; inclusive le rime “bella”: “rubella” (1, 4) e “incresca”: “esca” (12, 14); paronomastiche le rime “incanto”: “intanto” (2, 3) e “invesca”: “incresca” (9, 12).

Il sonetto combina due temi particolarmente cari a Molin: l'inganno amoroso (nelle quartine) e l'amore congiunto all'invicchiamento (nelle terzine). Con una certa amarezza, l'autore constata che tutto è destinato a morire, compresa la donna, il cui sfiorire implicherà un inevitabile spegnersi pure della propria fiamma amorosa.

1-4 'O adescatrice d'Amore e cara e bella, che quasi con la forza di un incantesimo amoroso piegate chiunque ad obbedirvi fintanto che non vi si eviti per voi una nuova fiamma'. 5-8 *in atti ed in favella*: per il modulo, sempre in clausola, cfr. son. 44, 4 e rimandi. • *amor rubella*: cfr. son. 65, 3 e rimandi.

9-11 *i cor semplici invesca*: 'invischia', lett. 'spalma di penia'; per la stessa immagine cfr. son. 203, 12 «e, s'uom pur cade al suo *invescato* laccio»; l'immagine pare suggerita da TC IV, 129 «lento, che i *sempliccetti cori invesca* (: fresca)».

Nova maga d'Amor, cui tal è data
 virtù dal ciel ne i lumi ardenti e vaghi,
 ch'i cor più contra lui feroci e saghi
 vinci e trar puoi de la loro forma usata, 4
 alma non è sì altera o sì spietata
 ch'al tuo apparir d'amar te non s'invaghi,
 se t'ode, e fieri lei con gli occhi maghi,
 tutt'arde e tutta in te resta cangiata. 8
 Cessi, dunque, in altrui la meraviglia
 de la figlia del sol, se in fere strane
 mutò le genti immerse in desir vile, 11
 ché tu, scosse le voglie in me non sane,
 mi sollevasti e festi tuo simile,
 come Amor vero al fin move e consiglia. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC; A (-ata), B (-aghi) e D (-ane) condividono la tonica; C (-iglia) ed E (-ile) la tonica; derivativa la rima “vaghi”: “invaghi” (2, 6).

Insieme al successivo, il sonetto costituisce un dittico in cui l'amata è associata ad una maga invincibile, capace di stregare con i suoi poteri chiunque ne incroci lo sguardo, mutandone la natura. Un simile trasformismo magico anticipa il confronto, nelle terzine, con Circe, ritenuta però un'ammaliatrice meno pericolosa e meno sorprendente della propria donna. Il paragone tra l'amata e Circe (o in altri casi Medea) vede il suo prodromo nella poesia latina di età imperiale – in particolare in autori come Tibullo (*Elegie* II 44, 55-60), Propertio (*Elegie* II 1, 51-56), Orazio (*Epistole* I 2, 23-26) e Ovidio (*Ars Am.* II, 99-104) – ma si tratta di un accostamento dal fortunato riscontro anche nella poesia cinquecentesca; per esempio: Sannazaro *Rime* 83, 46-47; Da Porto *Rime* 44, 2; il sonetto *De l'alma terra mani nel vago seno* di Giacomo Antonio Corso (*Rime*, c. 17r); e il sonetto *Maga gentil, che col tuo viso adornò* di Girolamo Parabosco (*Rime* 1555, c. 35r).

1-4 *maga*: in riferimento alla donna amata anche nel son. 11, 13-14. • *lumi ardenti e vaghi*: gli occhi, con consueta aggettivazione amorosa. • *saghi*: ‘presaghi’; il termine è desueto nella rimeria coeva (sebbene non manchino eccezioni, quali Varchi *Rime* 299, 4). • *forma usata*: ‘stato abituale’, ma la locuzione anticipa il potere metamorfico di Circe.

5-8 *amar*: non sfugga la sequenza etimologica *Amor* (v. 1) – *amar* (v. 6) – *Amor* (v. 14). • *fieri*: ‘ferisci’. • *occhi maghi*: ‘occhi magici’, da ricondurre al v. 2.

9-11 *la figlia del sol*: per un recente studio sulla figura di Circe, divinità della mitologia greca, nel sedicesimo secolo italiano si veda DURANTE 2016. • *in fere strane*: Circe ha il potere di trasformare gli uomini in animali.

Dolce e diletta mia ma crudel maga,
 che m'hai con l'arte tua vinto e percosso
 sì ch'ognior grido, e pur mover non posso
 pietate in te de la mia interna piaga, 4
 se questa pena mia così t'appaga,
 rallenta lei tal ch'io di vita scosso
 non resti e sia 'l piacer quinci rimosso
 che ti fa del mio mal bramosa e vaga. 8
 O, se 'l vedermi estinto anco a te giova,
 rinforza l'arte ond'io più tosto mora,
 e n'andrai paga, io de' tormenti a riva. 11
 Già 'l far di me l'incominciata prova
 né t'affida il piacer ch'a lungo io viva,
 né sazia il fin, ch'io pur non manco ancora. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CED; B (-*osso*), C (-*ova*) e D (-*ora*) condividono la tonica; C e D sono in assonanza; C ed E (-*iva*) in consonanza.

Sulla stessa lunghezza d'onda del precedente, il sonetto è incentrato sugli incredibili e strazianti effetti che l'amata, maga crudele, esercita sull'innamorato, disposto anche a morire pur di appagarne i desideri. Ormai completamente arreso allo strapotere della donna, risulta equilibrato il ragionamento dell'io, ordinatamente ripartito tra quartine e terzine: se l'amata gode nel torturarlo, è bene che allenti i suoi incantesimi di modo che non muoia; se invece brama di vederlo morire, la si esorta a potenziare le proprie arti. Il sonetto ricorre ad uno schema non petrarchesco.

1-4 *Dolce e diletta mia ma crudel maga*: con pronunciata disseminazione fonica («...MIA Ma crudel maga, / che m'hai...», vv. 1-2); per «maga» cfr. son. 71, 1 e rimandi. • *l'arte tua*: 'le tue arti magiche'. • *vinto e percosso*: dittologia sinonimica nel caso si ammettesse il significato *facilior* di 'sconfitto' (dal lat. *vincere*); ma è percorribile anche la *lectio difficilior* di 'legato' (dal lat. *vincire*), senza alcuna sinonimia. • *grido, e pur mover non posso*: in filigrana alla pietrificazione dell'innamorato si avverte un richiamo al mito meduseo, canonico nella lirica amorosa, ma al contempo particolarmente coerente con il trasformismo magico che permea l'intero sonetto. • *interna piaga*: con rimante comune anche son. 11, 11 «[...] la mia nascosta *piaga* (: *maga*)».

5-8 *lei*: la «pena» del v. 5. • *scosso*: 'privo'. • *bramosa e vaga*: secondo consuetudine, l'amata sdegnosa gioisce della sofferenza dell'innamorato.

9-11 *estinto*: 'morto'. • *rinforza*: 'intensifica'. • *arte*: già «arte tua» (v. 2). • *paga*: 'appa-

gata' dalla morte dell'innamorato; con evidente recupero del v. 5 («*t'appaga*»). • *a riva*: metaf. 'alla fine della vita'.

12-14 *Già 'l far di me l'incominciata prova...*: con riferimento agli incantesimi della donna, di ambigua intenzione. • *né t'affida il piacer...*: 'non puoi fare affidamento né sul piacere che io viva a lungo [perché sono in fin di vita], né sull'appagamento per la mia morte, dal momento che non sono ancora morto'. • *manco*: 'muoia'.

Lasso, ben so quanto in sfogar l'oltraggio,
 ch'ad or ad or mi vien dal vostro orgoglio,
 biasmo v'apporto, ove lodar pur soglio
 voi, di cui sol più chiaro altro non aggio. 4

Ma, s'onorando il vostro altero raggio
 taccio il mio affanno e chiudo entro il cordoglio,
 la medicina a me medesmo toglio,
 che pur mi giova e morto a terra caggio. 8

Che può misero amante in tale stato
 per sua salute oprar che non offenda
 lei, ch'ama e loda e di gradir desia, 11
 se prego non ascolta o pate amenda?
 Ditel voi, donna, e se pur colpa mia
 ciò dir si può, maggior vostro è 'l peccato. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC; A (-aggio) e C (-ato) sono in assonanza; inclusiva la rima "oltraggio": "raggio" (1, 5).

Il sonetto intona un'invettiva dell'innamorato contro l'amata, insensibile sia alle preghiere del poeta sia alle sue richieste di perdono. In conflitto con i propri stessi sentimenti, l'innamorato oscilla tra un fermo biasimo e il dispiacere nel rivolgersi a lei con tale durezza. Da un punto di vista sintattico, si impongono all'attenzione il polisindeto del v. 11 («lei, ch'ama e loda e di gradir desia»), che conferisce all'endecasillabo un andamento vistosamente cadenzato, e l'infrafrase metrico-sintattica dei vv. 9-11, che avviano un'interrogativa il cui compimento si ascrive al v. 12. Il distico conclusivo isola un'ultima richiesta di risposta, che assume però le sembianze di uno stizzito rimprovero.

1-4 *Lasso, ben so*: in posizione incipitaria anche nel son. 40, 1 e rimandi; per l'esordio è valido la memoria di *Rvf*101, 1 «*Lasso, ben so* che dolorose prede». • *ad or ad or*: 'di tempo in tempo'. • *soglio*: 'ho l'abitudine'. • *sol*: consueta metafora della donna-sole, con strascichi anche nella quartina successiva (es. «vostro altero raggio», v. 5).

5-8 *taccio il mio affanno e chiudo entro il cordoglio*: il motivo del silenzio dell'innamorato, restio a palesare i propri sentimenti, è proprio della topica amorosa. • *me medesmo*: forse è inevitabile la memoria ritmica di *Rvf*1, 11 «di *me medesmo* meco mi vergogno». • *morto a terra caggio*: formulazione analoga a son. 17, 3 «sperando pur ch'ei vinto a terra cada» e rimandi.

9-11 *Che può...:* per una domanda simile cfr. canzonetta 105, 13-16 «*Che può per sua salute / far* chi molto ama in stato vario tanto, / fuor che mostrar virtute / di saldo amor tra

l'allegrezza e 'l pianto?».

- *non offenda lei*: con forte inarcatura.
- *e di gradir desia*: 'e desidera compiacere'.

12-14 *prego*: ant., 'preghiera'. • *amenda*: 'risarcimento'. • *ditel voi*: per il costrutto cfr. sest. 94, 48 «*ditel voi* in ciò quant'aspra è la mia sorte!».

Sette e sett'anni interi, ardendo ogni ora,
 portato ho nel mio cor fiamma sì viva
 che, per quanto d'amor si parli o scriva,
 di più bel foco alcun non arse ancora. 4

Né perché gli anni miei più d'ora in ora
 fuggano e sia del fin già presso a riva,
 sento l'anima in me men calda o schiva
 d'aver seco il desio che l'inamora. 8

Anzi per quel di lei, ch'entro mi suona,
 brama al cader di questa vita stanca
 portar di ben amar su in ciel corona. 11

Verace ardor: che poi che si sprigiona
 l'anima dal cor, d'ogni altra cura franca,
 l'istessa fiamma ancor non l'abbandona. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (-ora) e C (-ona) sono in assonanza; C e D (-anca) condividono il perno consonantico in -n; identica la rima "ora": "ora" (1, 5); inclusive le rime "ora": "ancora" (1, 4), "ora": "inamora" (5, 8) e "scriva": "riva" (3, 6); paronomastica la rima "scriva": "schiva" (3, 7).

In apertura di sonetto, il poeta riferisce di ardere d'amore da quattordici anni. La precisazione cronologica – oltre ad un possibile (ma non verificabile) indizio autobiografico – consiste in un'iperbole di matrice biblica (*Gn* 29, 18-20), impiegata al fine di ribadire la totale dedizione dell'amante. Infatti, come un nuovo Giacobbe, l'autore si consuma d'amore in attesa di una donna, quasi una nuova Rachele, che continua ad amare con pari intensità nonostante il trascorrere del tempo (suggerimento già di *Rvf* 90). Il recupero biblico, attraverso cui si declina il motivo elegiaco del *servitium amoris*, conosce una mediazione petrarchesca (*Rvf* 206, 55 e *TC* III, 35-36) e vanta un discreto riscontro nel corso del Cinquecento (es. Della Casa *Rime* 20, Rota *Rime* 169 e Pascale *Rime* 53). Il sonetto di Molin è, d'altro canto, avvicinato alla tradizione letteraria dei sonetti per anniversario (per la quale cfr. CARRAI 2004), ragion per cui andranno valutate anche possibili tangenze con *Amor, tu sai, c'hor volge il settim'anno* di Pietro Gradenigo (*Rime*, c. 9r) e con *Perch'io mi trovi in questa e 'n quella spiaggia* di Matteo Bandello (*Rime* 151), entrambi redatti in occasione del settimo anniversario del proprio innamoramento. L'insistenza sull'immutabilità del proprio amore trova espressione nel reticolo di strategie dell'identico che costellano il testo; in questa direzione si segnalano le molte riprese lessicali, la sequenza etimologica *ardendo - arsi - ardor* (ai vv. 1, 4, 12) e la presenza di una rima identica.

1-4 *Sette e sett'anni*: la precisazione cronologica può essere interpretata come un indizio biografico o, più probabilmente, come un consolidato riferimento biblico (*Gn* 29, 20), mediato dal modello petrarchesco di *Rvf* 206, 55. D'altra parte, la formula richiama pure *Rvf* 101, 12-13 «La voglia et la ragion combattuto ànno / *sette et sette anni*; et vincerà il migliore»; *TC* III, 35-36 «che non si muta, e d'aver non gl' incresce / *sette e sette anni* per Rachel servito»; e Della Casa *Rime* 20, 8 «in pianto e 'n servitù *sett'anni e sette*». • *interi...ogni ora*: a rimarcare quasi una certa lentezza nello scorrere del tempo. • *nel mio cor fiamma si viva*: l'espressione risente di Bembo *Rime* 146, 12 «Voi, cui non *arde il cor fiamma più viva*», ma non si escludono possibili influenze da parte di poeti vicini a Molin quali Stampa *Rime* 128, 2 «*l'arder per voi, com'ardo in fiamma viva*» e 282, 7 «*si viva fiamma nel mio cor accende*» e Venier *Rime* 35, 1-2 «Surge di mezzo il mar *si viva fiamma / che m'arde tutto et mi consuma a forza*». • *si parli o scriva*: la dittologia verbale, riferita al soggetto amoroso, è già in *Rvf* 151, 14 «quant'io *parlo d'Amore, et quant'io scrivo*»; 309, 11 «è 'nfin a qui, che *d'amor parli o scriva* (: viva)» e 339, 9 «Onde quant'io di lei *parlai né scrissi*». • *di più bel foco...ancora*: nessuno ha amato tanto quanto il poeta.

5-8 *anni miei più d'ora in ora fuggano*: il tema del *tempus fugit*, molto frequentato da Molin e largamente ripreso nella lirica rinascimentale; si noti la torsione sintattica dell'inarcatura. • *già presso a riva*: 'giunto alla fine' ovvero alla morte. • *men calda*: 'meno appassionata'. • *il desio che l'inamora*: l'amore per la donna non scema con l'avanzare dell'età.

9-11 *vita stanca*: sia perché affaticata dal doloroso travaglio amoroso sia per la spossatezza della sopraggiunta vecchiaia.

12-14 *franca*: 'libera'.

Se tutti i giorni miei cortesi e chiari
 spesi in seguirti, Amor, come ben sai,
 e ne le imprese tue sì pronto andai,
 ch'ebbi i rischi maggior sempre più cari, 4
 or ch'io son giunto a i di foschi ed avari
 degno è, se teco ho travagliato assai,
 ch'io posi in parte, e non però giamai
 fia ch'io ti lassì od altra vita impari. 8
 Tu, s'al buon tempo fui da te raccolto,
 presta ch'a l'ombra tua veglio ancora viva
 e quel ch'io meritaì non mi sia tolto. 11
 Chieggo ciò sol: che di sua vista schiva
 donna non sia, ch'a rimirar sia volto
 e di te sempre pensi o parli o scriva. 14

12 che di sua vista schiva] che non si mostri schiva C₁ 13 donna non sia] donna ver me C₁ • rimirar sia volto] mirar lei sia C₁ 14 pensi o parli] parli o pensi C₁

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusiva la rima "sai": "assai" (2, 6).

Tradizione testuale: ms. C₁, c. 7v (correttamente assegnato a Girolamo Molin, ma con nome cassato).

Bibliografia: TOMASI 2004, pp. 255-289.

Primo di un ciclo di sonetti fra loro accumulati dal tema dell'amore congiunto all'invecchiamento e quasi tutti, sia pure con diverso ordine di apparizione, raccolti nel ms. Marc. It. IX, 272 (= 6645), qui C, che ospita un florilegio in lode della nobildonna vicentina Cinzia Braccioduro, al cui allestimento contribuirono molti interpreti del cenacolo veniero, quali Girolamo Fenarolo, Bartolomeo Malombra, Valerio Marcellino, Gian Mario Verdizzotti, Celio Magno, Marco Venier, Pietro Gradenigo, Giacomo Mocenigo. Poco si conosce riguardo la dedicataria e pressoché sconosciute rimangono anche le motivazioni alla base dell'operazione lirica, con tutta probabilità ascrivibile agli anni Sessanta e di cui si conoscono due redazioni (c₁ e c₂), studiate in TOMASI 2004. L'antologia, che secondo la testimonianza di Luigi Groto sarebbe stata voluta da un anonimo senatore veneziano (Groto *Rime* I 88), forse da identificare proprio in Domenico Venier, rimase inedita per motivi ignoti, ma costituisce comunque un efficace esempio della compattezza del *milieu* di Campo Santa Maria Formosa. In merito all'iniziativa, Pietro Gradenigo fa appello alle capacità liriche dei propri sodali: «cantando Cintia, obbietto a l'alte rime | del Molino, del Dolce e del Veniero | che ponno far sue

lodi eterne e prime» (son. *A voi, nobil scrittor del secol nostro*, 9-11 in ms. Marc. It. IX, 272 [= 6645], c. 13v). In realtà, nel manoscritto marciano, non si annoverano componimenti né di Lodovico Dolce né di Domenico Venier, ma l'impressione che quest'ultimo abbia rivestito un ruolo cruciale nel progetto letterario è alimentata anche da Anton Giacomo Corso, autore di versi che è utile considerare: «avvolta Cinthia in un leggiadro velo, | Venier, venne a honorar la festa vostra» (son. *Forse per far di sé novella mostra*, 3-4 in Corso *Rime*, c. 9v). Il passo lascia intendere che una donna di nome Cinzia, forse la Braccioduro, frequentasse il cenacolo Ca' Venier, ipotesi che troverebbe ulteriore conferma proprio nei nomi di coloro che le dedicarono componimenti. All'elenco già tracciato, andranno annoverate anche le proposte liriche di Orsatto Giustinian (*Rime* 36-38 e *Rime estravaganti* 34 e 36), Luigi Groto (*Rime* I 88 e II 333), Erasmo di Valvasone (*Rime* 17), Girolamo Gualdo (son. *Ben hor Vicenza al nome tuo risponde* in *Rime*, c. 20r) e Gian Battista Maganza (son. *Se qui che vegnerà daspò de nù* redatto «per laudar la Segnora Cinthia Garzatora de i Thieni» in *Quarta parte delle Rime*, c. 92r-v), così come andrà rammentata la presenza di Cinzia pure nella produzione musicale di Antonio Molino, abituale del sodalizio veniero, che le dedicò la greghesca *Al vostro nascimento*, raccolta nei suoi *Dilettevoli madrigali* del 1568, a p. 19. La silloge marciana non conobbe alcun esito tipografico; al contrario, occorre segnalare la stampa *Rime di diversi illustri autori in lode di s. Cintia Tiene Bracciadura raccolte da M. Diomed Borghesi Gentilhuomo senese* (Padova, Lorenzo Pasquati, 1567), nel cui discorso ai lettori Diomed Borghesi, curatore dell'opera, fornisce qualche informazione sulla giovane destinataria, figlia del conte Nicolò Tiene e Angela Leoni. Il volume, che raccoglie testi di autori prevalentemente esterni al circolo Ca' Venier e non inclusi in c (con l'eccezione di Bonagente e Verdizzotti), è da intendere come un'iniziativa autonoma rispetto a quella testimoniata dal codice marciano e forse posteriore: sembra infatti plausibile che Bonagente e Verdizzotti, intuito il fallimento del primo progetto antologico, abbiano scelto di riciclare i loro stessi testi contribuendo al nuovo volume patavino. Il sonetto di Molin – privo di espliciti riferimenti a Cinzia, al punto da far sollevare alcuni dubbi sul fatto che sia stato originariamente composto per lei – è interpretabile come un ragionamento lirico sulla propria coazione ad amare ancorché in età matura. Il poeta, consapevole dell'impossibilità di sottrarsi all'esperienza erotica, rivendica per sé stesso la liceità di un amore senile, posizione decisamente in contrasto con le opinioni predominanti della trattatistica amorosa coeva, pressoché concorde invece nel condannare l'inadeguatezza del sentimento amoroso in tarda età. Nonostante la caratterizzazione senile dell'amante non manchi di trovare qualche possibile riscontro nell'esperienza lirica coeva – ad esempio Della Casa (*Rime* 32), Cappello (*Rime* 300 e 306), Cassola *Domenichi, s'amor fuor d'ogni tempra* (in *Madrigali*, p. 85) o Calmo (*Rime Madrigali* 2) – il *topos* costituisce una delle cifre basilari delle

Rime di Molin ed è sempre affrontato con un'originalità compositiva e convinzione tale da suggerire una rielaborazione aliena dalla mera riproposizione tematica.

1-4 *Se tutti i giorni miei cortesi e chiari*: fuor di metafora, la propria giovinezza; si noti il simmetrico rovesciamento «or ch'io son giunto a i di foschi ed avari» (v. 5). L'attacco trae esempio da Bembo *Rime* 109, 1 «*Se tutti i miei prim'anni a parte a parte*». • *ne le imprese tue sì pronto andai*: il poeta ha avuto modo di affrontare più volte i tormenti amorosi, senza mai titubare. • *i rischi maggior sempre più cari*: eroicamente l'autore dichiara di aver apprezzato soprattutto le imprese amorose più impervie.

5-8 *or*: ad evidenziare lo scarto temporale. • *di foschi ed avari*: la vecchiaia, così dipinta anche in *Rvf* 303, 12. • *teco ho travagliato*: 'avendo già sofferto molto a causa tua'. • *io posi*: 'riposi'. • *lassi*: 'lasci'. • *ad altra vita impari*: 'mi dedichi ad una vita diversa, priva di gioie amorose'.

9-11 *al buon tempo*: in gioventù. • *presta...tolto*: 'fa sì che io, per quanto vecchio, viva ancora nella tua ombra e che non mi sia tolto ciò che ho meritato'.

12-14 *Chieggio...*: il poeta avanza tre differenti richieste ossia che la donna non rifugga dal guardarlo (essendo un corpo vecchio sgradevole alla vista), che gli sia concesso di continuare ad ammirare la bellezza femminile e che gli rimanga la possibilità di dedicarsi ad Amore totalmente. • *donna*: è ambiguo se l'autore si riferisca alla donna amata o, in termini più estesi, al genere femminile. • *di te*: d'amore. • *pensi o parli o scriva*: il modello più prossimo pare Bembo *Rime* 75, 9 «Cosi conven ch'io *pensi et parli et scriva*», con pressoché identico andamento paratattico. Sullo sfondo, si avverte il desiderio già petrarchesco di parlare e scrivere sempre d'amore, espresso in ripetuti *loci* dei *Fragmenta* (es. *Rvf* 151, 14; 129, 52; 309, 11). Si osservi il raccordo con il sonetto precedente, contraddistinto dalla medesima scheggia testuale ossia son. 74, 2 «che per quanto *d'amor si parli o scriva*». La modulazione prosodica dell'endecasillabo di chiusura conferisce un interessante effetto di rallentamento ritmico al verso.

Già de gli anni maggior presso a quel segno,
 che dà principio a la più tarda etade,
 pur impetrar dovrei quella pietade,
 di che servo fedel fu sempre degno, 4
 che, sciolti i lacci, il cor preso al tuo regno
 tornasse a la sua prima libertade,
 ma tu mostrando, Amor, nova beltade
 cerchi ancor trarmi, ond'io partir m'ingegno; 8
 non è già tanto in me la voglia morta,
 ch'io non gradissi il far teco soggiorno,
 ma la ragion col ver me ne sconforta, 11
 ch'altro ne l'amor suo d'un viso adorno
 sperar non può, chi vario il mento porta,
 che duol, sospetti e favoloso scorno. 14

7 Ma tu mostrando, Amor, nova beltade] Ma tu mostrando, Amor, nova seoprendo di Cinthia
 la beltade C₁ 8 ancor] ancor am^{or} C₁

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-orta) e D (-orno) condividono la tonica e il perno consonantico in -r; inclusiva la rima “etade”: “pietade” (2, 3) e “libertade”: “beltade” (6, 7).

Tradizione testuale: ms. C₁, c. 2v (erroneamente attribuito a Vettore Zilioli) e ms. C₂, c. 43r (assegnato a Girolamo Molin). Per Vettore Zilioli (Venezia 1469 - 1543) si veda DEGLI AGOSTINI *Notizie*, vol. II, pp. 607-610. Non sono chiare le ragioni di quest'errore.

Bibliografia: TOMASI 2004, pp. 255-289.

Il sonetto, sempre incluso nel ciclo poetico per Cinzia Braccioduro, prosegue il ragionamento lirico sulla liceità dell'amore senile avviato nel son. 75, ponendo ora l'accento sulla consapevolezza dell'inadeguatezza delle pulsioni amorose in tarda età, alla radice di un doloroso conflitto interiore tra istinto e ragione: il primo preme per una passione amorosa ancora viva, la seconda invece esorta a placarsi giacché l'amore è prerogativa della giovinezza. Il testo, nella cui tramatura riecheggia vagamente Bembo *Rime* 109 (*Se tutti i miei prim'anni a parte a parte*), presenta una costruzione bilanciata: i primi sei versi, con legame sintattico fra le quartine, esprimono ciò verso cui sarebbe ragionevole tendere, ossia una vecchiaia morigerata ed aliena alle pulsioni amorose; la congiunzione avversativa del v. 7 introduce - con grande impatto espressivo nel drastico rovesciamento tra ciò che sarebbe conve-

niente e ciò che risulta invece incontrastabile – l'ammissione del poeta del proprio tormento interiore, per il tramite di una confessione, innanzitutto a sé stesso, della propria insanabile, seppur ormai sconveniente, servitù amorosa.

1-4 *presso a quel segno...tarda etade*: sul volto del poeta compaiono le prime tracce dell'invecchiamento. • *servo fedel*: da ricondurre all'abituale motivo della servitù *amoris*.

5-8 *sciolti i lacci*: metaforicamente ad indicare la liberazione dalla schiavitù di Cupido, dunque la fine di una relazione amorosa. • *tuo regno*: di Cupido. • *mostrando*: secondo prassi lirica, il sentimento d'amore ha nella vista il suo canale privilegiato. • *nova beltade*: di una nuova donna di cui innamorarsi. • *cerchi ancor trarmi*: Amore tenta di farlo nuovamente cadere in trappola; un'immagine simile ricorre nel son. 77, 1-2 «Tu pur scoprendo, Amor, nove bellezze / m'adeschi, e vuoi ch'al tuo languir consenta».

9-11 *voglia*: il desiderio, a cui si oppone la «ragion» (v. 11). • *me ne sconforta*: 'me lo consiglia'.

12-14 'perché chi è vecchio, amando una donna giovane e bella, non può ricavare altro che dolore, sospetti e una grande umiliazione'. • *viso adorno*: per il sintagma, di repertorio nella lirica amorosa, cfr. son. 2, 4 e rimandi. • *vario il mento porta*: la barba brizzolata, indizio della sopraggiunta età senile.

Tu pur scoprendo, Amor, nove bellezze
 m'adeschi, e vuoi ch'al tuo languir consenta,
 né miri in me l'età, ch'omai s'allenta,
 e men nel regno tuo par che s'apprezze. 4

S'a me ben guardo ed a le sue vaghezze
 con poca speme ardir molto si tenta,
 s'al piacer poi, ch'al cor si rappresenta,
 ogni strazio per lei convien ch'io sprezzze. 8

Ma s'egli è ver ch'ella non sdegni e neghi
 ch'altri l'onori e, pur men fresco e vago,
 non spiace fior che tien del primo odore, 11

d'amar m'arrischio e d'un pensier m'appago,
 ch'aveduto desio temprà l'ardore,
 donando a lei le mie speranze e i preghi. 14

4 men] più C₁ 5 vaghezze] bellezze C₁

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC; A (-ezze), B (-enta) e C (-eghi) condividono la tonica; C e D (-ago) sono in consonanza; ricche le rime "apprezze": "sprezzze" (4, 8), "consenta": "rappresenta" (2, 7) e "odore": "ardore" (11, 13).

Tradizione testuale: ms. C₁, c. 3r («Del detto», con erronea attribuzione a Vet-tore Ziliol).

Bibliografia: TOMASI 2004, pp. 255-289.

Seppur tematicamente in continuità con i componimenti precedenti, Molin introduce qui un cambio di registro. Dopo aver messo in luce il conflitto tra pulsione erotica e ragione, l'io ipotizza ora che la donna possa gradire le lusinghe di un uomo vecchio che, per quanto sfiorito, sia ancora capace di conservare traccia del proprio fascino giovanile, al pari di un fiore essiccato del quale si coglie comunque il profumo originario. Anche questo sonetto, pur in mancanza di espliciti riferimenti encomiastici alla donna, è incluso nella prima redazione del ciclo lirico marciano per Cinzia Braccioduro, sebbene sia stato poi estromesso dalla successiva versione in pulito dell'antologia manoscritta (ms. C₂).

1-4 *scoprendo...nove bellezze*: 'mostrando(mi) nuove bellezze femminili'; da ricondurre al precedente son. 76, 7 «*ma tu mostrando, Amor, nova beltade*». • *men...apprezze*: da ricondurre alla presunta incompatibilità tra vecchiaia e Amore; è affine al son. 76, 5 «che, sciolti i lacci, il cor preso *al tuo regno*».

5-8 *sue vaghezze*: le «nove bellezze» (v. 1) della donna che lo ha fatto innamorare. • *poca*

RIME AMOROSE

speme: per le poche speranze in età avanzata cfr. già son. 76, 13 «sperar non può, chi vario il mento porta». • *sprezze*: 'ignori'.

9-11 *men fresco*: sempre in riferimento all'età cfr. son. 70, 11 «con l'età che sen' va giovane e fresca». • *fior*: il poeta si paragona ad un fiore essiccato capace, comunque, di conservare traccia delle qualità di un tempo.

12-14 *d'amar m'arrischio*: l'io sceglie assecondare l'istinto amoroso. • *aveduto*: 'giudizioso'.

S'a te pur piace, Amor, di farmi ancora
 nov'esca a fiamma sì leggiadra e bella,
 opra ch'al foco mio si scaldi quella
 che m'arde e miri in lui quanto s'onora. 4

Se gli anni in me maggior fosser talora
 men degno obbietto a l'età sua novella,
 dille che degna è ben la fiamma, ch'ella
 non li disdegni onde 'l mio cor l'adora. 8

Mostrale ancor la giovanetta altera,
 guida del sol, che l'universo alluma
 e pur col vecchio suo si corca a sera 11

e non lo schifa e la sua bianca piuma
 lusinga, in uom d'età prova non vera,
 com'anco anzi stagion spesso vien bruma. 14

5 fosser maggior] maggior fosser C₁ 7 è ben] è poi C₁

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-ella) e C (-era) sono in assonanza; A (-ora) e C (-era) in consonanza; inclusiva la rima "novella": "ella" (6, 7).

Tradizione testuale: ms. C₁, c. 4r («Del detto», erroneamente attribuito a Vet-tore Ziliol).

Bibliografia: TOMASI 2004, pp. 255-289.

Il poeta prosegue il proprio ragionamento lirico, avviato nel son. 75, sulla liceità di un amore senile. Per legittimare ulteriormente il proprio pensiero, questa volta l'autore ricorre all'*exemplum* amoroso di Aurora e Titone, suggerendo che l'ap-pagamento (implicitamente sessuale) di una donna non sia riconducibile all'età dell'uomo, bensì alle sue capacità. Sullo sfondo, si avverta chiaramente traccia di Properzio *Elegie* II 18b, 1-4 «quid mea si seris aetas canesceret annis, | et laceret scissas languida ruga genas? | at non Tithoni spernens Aurora senectam | desertum Eoa passa iacere domo est» e 17-18 «cum sene non piguit teneram dormire puellam | et canae totiens oscula ferre comae». Come il precedente, anche questo compo-nimento, pur in mancanza di espliciti riferimenti encomiastici alla donna, venne incluso nella prima redazione del ciclo lirico marciano per Cinzia Braccioduro, sebbene sia stato poi estromesso dalla successiva versione in pulito dell'antologia manoscritta (ms. C₂).

1-4 *sì leggiadra e bella*: identica giuntura nel son. 8, 11 «a nodo e fiamma, *sì leggiadra e*

bella (: quella)» e rimandi. • *opra*: 'fai in modo che'. • *al foco mio si scaldi*: per un'immagine analoga si veda ball. 115, 2-3 «Poi che la donna mia / *si scalda al foco mio* sì dolce e pia». • *quella*: la donna amata. • *in lui*: nel fuoco (v. 3).

5-8 *Se gli anni in me...men degno obbietto*: 'se l'età avanzata del poeta sembrasse inadeguata rispetto alla giovinezza della donna' (l'«età novella», v. 6). • *li disdegni*: riferito agli «anni» (v. 5); si noti la sequenza etimologica «degnò» (v. 6) - «degnà» (v. 7) - «disdegni» (v. 8). • *onde*: con valore causale.

9-11 *Mostrale ancor la giovanetta altera...*: il poeta suggerisce ad Amore di persuadere la giovane ricordandole il mito di Aurora e Titone (al centro anche del trittico moliniano nn. 45-47); per l'uso di «giovanetta» cfr. poi son. 79, 9 «Vite, se *giovanetta* anco s'apprende». • *alluma*: per l'uso in Molin cfr. son. 63, 10 e rimandi. • *vecchio suo*: Titone, per il quale cfr. son. 45, 1 e rimandi.

12-14 *non lo schifà*: 'non ne ha ribrezzo'. • *la sua bianca piuma lusinga*: i capelli e la barba bianchi di Titone sono così descritti anche nel son. 46, 7-8 «la donna tua, ch'anzi 'l suo tempo parte, / *schiva di te, bianco le chiome e 'l mento*»; è pronunciata l'inarcatura. • *prova non vera*: la brizzolatura dei capelli può comparire anche nei giovani, pertanto, non è da intendersi come prova di una senile incapacità amorosa. • *anzi stagion*: 'prima del tempo'. • *bruma*: la nebbia, prerogativa del paesaggio invernale, può talvolta darsi anticipatamente.

Deh ferma il passo e le mie voci ascolta,
 vaga donzella, e toglia gli occhi il velo
 ch'un bel agio d'amor, che presti il cielo,
 tal più non riede mai, scorso una volta. 4

Fugge il bel sempre, e s'al su'ocaso volta
 mia vita omai s'adombra, e varia il pelo,
 più ch'altra la stagion cui segue il gelo
 rende frutti soavi in copia molta. 8

Vite, se giovanetta anco s'apprende
 ad olmo amata di più ferma scorza,
 cresce e sicura più s'inalza e stende, 11

ché, se mai vento rio la piega o sforza,
 a lui s'appoggia e seco si difende
 ove in ramo minor scema la forza. 14

2 vaga donzella] ~~vaga donzella~~ ^{vella cinthia} C₁ 8 in] et C₁ C₂ 11 stende] scende C₁ C₂

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*olta*) e D (-*orza*) sono in assonanza; B (-*elo*) e C (-*ende*) condividono la tonica; equivoca la rima "volta": "volta" (4, 5) e derivativa la rima "sforza": "forza" (12, 14).

Tradizione testuale: ms. C₁, c. 4^v («Del detto», erroneamente attribuito a Vet-tore Ziliol) e ms. C₂, c. 43^v («Del Medesimo»), correttamente assegnato a Girolamo Molin).

Bibliografia: TOMASI 2004, pp. 255-289.

In linea con i sonetti precedenti, Molin prosegue il proprio tentativo di convincere una giovane donna ad accettare le sue *avances* amorose, nonostante la differenza d'età, ricorrendo alla metafora, di tradizione classica, del reciproco sostegno tra vite ed olmo, corrispettivi dei due amanti: l'autunno della vita, infatti, «rende frutti soavi in copia molta» (v. 8) ed un amante anziano non potrà che costituire un solido punto di riferimento per una fragile giovinetta. Oltre al precedente virgiliano (*Georg.* I, 1-3) e ovidiano (*Amores* II 17, 41-42), è opportuno valutare anche la possibile influenza di Marziale *Epigr.* IV 13, 5 («Nec melius teneris iunguntur *Vitibus Ulmi*») e Catullo *Carm.* LXII, 49-56 («Ut vidua in nudo *vitis* quae nascitur arvo | numquam se extollit, numquam mitem educat uvam, | sed tenerum prono deflectens pondere corpus | iam iam contingit summum radice flagellum; | hanc nulli agricolae, nulli accollere iuveni; | at si forte eadem est *ulmo* coniuncta marito, | multi illam agricolae, multi accollere iuveni; | sic virgo dum intacta manet, dum inculta se-

nescit»). Per la fortuna di quest'immagine coniugale, tra Rinascimento ed età moderna, si vedano BUCCHI 2013 e, a partire dalla poesia tassiana, CORSI 1987. Infine, anche questo sonetto è stato incluso nella antologia per Cinzia Braccioduro, nella cui prima redazione manoscritta è però impropriamente assegnato a Vettore Ziliol.

1-4 *Deh ferma il passo*: l'espressione ritorna identica, sempre nel primo emistichio, in un verso di B. Tasso *Rime* II 90, 79 «*Deh ferma il passo, e non portar nel fondo*»; l'esordio presenta tangenze con Marmitta son. *Fermate il passo, o miseri cursori* (*Rime*, p. 93). • *mie voci*: 'mie parole'. • *vaga donzella*: il sintagma ricorre anche nel son. 65, 2 «parmi: un uom grave, una *vaga donzella*». • *ch'un bel...una volta*: l'autore sostiene di offrire alla donna un'opportunità amorosa che non le capiterà una seconda volta.

5-8 *fugge...pelo*: si introduce il tipico motivo della fugacità della vita umana e del rapido sfiorire della bellezza giovanile. L'insistenza sulla *fuga temporis*, intesa come inesorabile appassimento, è motivo classico (es. Orazio *Odi* II 14, 1-4), ma orecchia l'ansia vorticoso di *Rvf* 272, 1-4. • *al su'ocaso volta*: 'prossima al tramonto', metaf. ad intendere l'incombere mortuario. • *s'adombra*: 'si incupisce', coerentemente con il motivo della vecchiaia come sera della vita. • *varia il pelo*: 's'imbiancano i capelli'; la metafora, ricorsivamente impiegata da Molin (es. canz. 195, 120), vanta innumerevoli riscontri cinquecenteschi a partire dall'ipotesto lirico petrarchesco (es. *Rvf* 122, 5 e 195, 1). • *la stagion cui segue il gelo*: qui ad intendere l'autunno della vita, dunque l'insorgere dell'età anziana; «il gelo», metafora senile come inverno dell'esistenza umana, sottende anche il freddo della morte. • *rende frutti soavi in copia molta*: la vecchiaia è in grado di regalare un'abbondanza di dolci frutti amorosi; si noti l'introduzione di una metafora botanica, protagonista anche delle terzine. **9-11** *s'apprende*: 'si aggrappa'. • *scorza*: 'corteccia'.

12-14 *ché se mai...forza*: l'olmo, e quindi l'uomo, è in grado di sostenerla e proteggerla durante le intemperie. • *a lui*: all'olmo.

Arsi ne l'età mia verde fiorita
 com'a te piacque, Amore, e 'n chiaro foco
 non pur presi d'amar vaghezza e gioco,
 ma di far la mia fiamma altrui gradita. 4

E fu chi l'ebbe assai cara! Or, smarrita
 la parte in me, con gli anni a poco a poco,
 che suol gli occhi allettar, più non ha loco
 il secondo piacer ne la mia vita, 8

e sol del primo in me quel pro ne sento,
 che trae pianta dal sol ch'anco è pur verde,
 e l'umor vivo in sua radice ha spento. 11

Così la tua mercé pian pian si perde,
 ma chi se n'appagò soffra contento,
 se la memoria sua non si disperde. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-ento) e D (-erde) condividono la tonica; ricca la rima "fiorita": "smarrita" (1, 5); paronomastica la rima "sento": "spento" (9, 11); inclusiva la rima "perde": "disperde" (12, 14).

Il sonetto affronta il ruolo della memoria amorosa in età senile, tematica non estranea alla trattatistica rinascimentale, dove è assai usuale imbattersi nel dubbio se l'amante tragga più gioie o più sofferenze dal ricordo di un amore passato, dilemma già insito nei *Fragmenta*. Così come in Petrarca rievocare le trascorse vicissitudini amorose è ragione di contraddittorie oscillazioni emotive, anche nella poesia moliniana l'atto del ricordo si tinge di un'accezione talvolta positiva e talvolta negativa. Nel sonetto in questione, la memoria delle gioie giovanili compensa la sofferenza del proprio invecchiamento, che vede la sua principale manifestazione nel progressivo sfiorire della bellezza fisica. L'autore si dice consapevole che lo svanire dell'una lo priverà automaticamente anche del «secondo piacer» (v. 8), da intendere maliziosamente come un riferimento all'appagamento sessuale. Nel sonetto confluiscono temi cardine del canzoniere moliniano, ovvero il rimpianto della perdita giovinezza, l'amara consapevolezza della smarrita baldanza amorosa, l'ammissione della propria coazione ad amare a prescindere dall'età. Il componimento si allinea al filone lirico cinquecentesco incentrato sul ritratto dell'amante senile, di cui sono illustri rappresentanti *Se tutti i miei prim'anni a parte a parte* (Bembo *Rime* 109) e, soprattutto, *Arsi, e non pur la verde stagion fresca* (Della Casa *Rime* 32), da cui Molin assimila anche la mossa d'avvio.

1-4 *Arsi*: modulo incipitario assai diffuso nella poesia rinascimentale, a cominciare da Bembo *Rime* 131, 1 «*Arsi*, Bernardo, in foco chiaro et lento»; Della Casa *Rime* 32, 1 «*Arsi*, e non pur la *verde stagion fresca*»; Stampa *Rime* 26, 1 «*Arsi*, piantai, cantai; piango, ardo e canto» e Giustinian *Rime* 80, 1 «*Arsi*, già d'amor cieco, e d'altro poco». • *età mia verde fiorita*: metaforicamente la giovinezza, tradizionalmente presentata come la primavera della vita; simile in Molin son. 164, 1 «Nel bel matin dell'*età sua fiorita*» e son. 81, 1 «Già fu, mentre *l'età verde* in me sorse». Il sintagma, di marca petrarchesca (*Rvf* 315, 1 e *TE*, 133), conobbe ampia tradizione nel panorama cinquecentesco ed è, per certi versi, modulato su Virgilio *Aen.* V, 295 «viridique iuventa». • *non pur*: 'non solo'. • *vaghezza*: 'desiderio'; l'accostamento di termini ricorre simile in Della Casa *Rime* 47, 18-19 «Nova mi nacque in prima al cor *vaghezza*, / sì dolce al gusto in su *l'età fiorita*». • *gioco*: per l'amore come gioco ritorna nel son. 82, 9 «Né già mai penso a le sue grazie, al *gioco*».

5-8 *E fu chi l'ebbe assai cara*: 'e ci fu qualcuno che la apprezzò molto!', l'allusione maliziosa si riferisce ad un godimento che il poeta ha preso ma che ha anche saputo dare; l'inciso è particolarmente efficace nel restituire lo stato emotivo dell'io lirico, dilaniato tra un nostalgico rimpianto e una peccata amarezza. • *smarrita...che suol gli occhi allettar*: la venustà del corpo, invecchiando, è sfiorita; si noti la vistosa inarcatura, tra i vv. 5-6. • *a poco a poco*: la bellezza si consuma a poco a poco, in modo impercettibile ma irrefrenabile; l'assio-ma, largamente attestato in Petrarca, è ripreso da Molin anche nel son. 13, 8 e nella canz. 152, 113. • *secondo piacer*: quello carnale; il poeta suggerisce che, diventando vecchio, deve accontentarsi di desiderare e non di vedere più appagate le proprie pulsioni erotiche. **9-11** *del primo*: il primo piacere, quello visivo. • *pro*: 'beneficio'. • *pianta dal sol...ha spento*: la condizione del poeta (invecchiato ma ancora devoto ad Amore) equivale a quella di una pianta, ancora verde all'apparenza, ma rinsecchita nella sua linfa vitale; degna di nota è la continuità della similitudine botanica con la metafora floreale in apertura di sonetto.

12-14 *pian pian*: il passo è stipato di bilabiali, ben presenti anche nei versi circostanti; per l'uso della locuzione in Molin cfr. canz. 152, 79 «ch'altrui seguendo a te *pian pian* s'appressa» e 105 «se fatta, e vai *pian pian* scendendo al basso» e son. 203, 14 «tal scioglieresti da lui destro e *pian piano*». • *soffra*: si soffre perché consapevoli di aver perso la propria giovinezza e, conseguentemente, i rispettivi piaceri amorosi.

Già fu, mentre l'età verde in me sorse,
 chi m'ebbe amando assai diletto e caro
 e quel ch'or prego e d'involar imparo
 altri pregando a me cortese porse. 4

Così va 'l mondo! Or le mie gioie scorse
 membrando vo per contemprar l'amaro,
 che move in me da cor freddo ed avaro,
 ch'ombra mai di pietà per me non scorse. 8

Né tu per ciò men fero, Amor, m'assali,
 e voi ch'io l'ami e quel che più m'accora
 è ch'io m'invago de' miei propri mali. 11

Ardo tutto e languisco e ben veggio ora
 ch'a le percosse tarde de' tuoi strali
 convien ch'uom soffra o volontario mora. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-orse) e D (-ora) condividono la tonica e il perno consonantico in -r; B (-aro) e C (-ali) condividono la tonica; B e D sono in consonanza e invertono l'ordine delle vocali; equivoche le rime "scorse": "scorse" (5, 8).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 87 n. 27.

In continuità con il precedente, nel sonetto, verosimilmente tardo, l'autore prosegue la propria riflessione lirica sul ricordo delle gioie godute in gioventù. Secondo il poeta, queste memorie sono in grado di compensare la sofferenza della loro perdita, soprattutto in coincidenza con il sopraggiungere di un invecchiamento che è di ostacolo ai piaceri amorosi. Con toni rassegnati, l'io ripercorre i diletti della propria giovinezza, momento in cui era facile ottenere ciò che ora può solo accontentarsi di desiderare. Meritevole di attenzione è l'inserzione proverbiale del v. 5, che conferisce un tono confidenziale, quasi quotidiano, al componimento.

1-4 'Quando ero giovane c'era chi mi amava e mi gradiva; e ciò che ora invoco e imparo a rubare (ovvero l'amore) in passato altre me lo offrivano cortesemente pregandomi'; in altri termini le donne un tempo ricercavano il poeta, che è ora costretto a supplicare le loro attenzioni. • *età verde*: la giovinezza; cfr. son. 80, 1 «Arsi ne l'età mia verde fiorita» e rimandi. • *altri*: le donne che ha amato in passato.

5-8 *Così va 'l mondo*: l'esclamazione attinge da *Rvf* 290, 1 «Come va 'l mondo! or mi diletta et piace». • *gioie scorse*: i ricordi giovanili. • *contemprar l'amaro*: 'stemperare l'amarezza' della vecchiaia e dell'implicita solitudine amorosa; l'espressione si attesta anche nel son. 23, 9. • *cor freddo ed avaro*: poiché la donna non ricambia i sentimenti del poeta, né hai mai manifestato pietà.

RIME AMOROSE

9-11 *Né tu per ciò men fero, Amor, m'assali*: Amore non lo risparmia nonostante l'età. • *e voi*: 'e vuoi'. • *m'accora*: 'mi addolora'.

12-14 *Ardo tutto e languisco e ben veggio ora*: è meritevole di nota l'andamento tripartito del verso, capace di restituire la concitazione interiore del poeta innamorato, quasi sconvolto dal proprio turbinio emotivo. • *percosse tarde*: le piaghe d'amore sono «tarde» perché vissute durante la vecchiaia.

Mai ragionar d'amor non odo ch'io
 tutto dentro d'amar non mi risenta,
 come guerrier che 'l suon di tromba senta,
 benché far lo devrian gli anni restio. 4

Né mai lo sguardo a bella donna invio,
 che riverente il cor non le consenta,
 sì come infermo a cui si rappresenta
 frutto non san, ch'a lui piega il desio. 8

Né giamai penso a le sue grazie, al gioco,
 ch'io tutto non invaghi a quel diletto,
 qual per fiato carbon ch'apra in sé foco. 11

Ben tempra in me ragion l'indegno affetto,
 ma gli anni del piacer mi levan poco;
 così fa chi d'Amor nasce soggetto. 14

4 devrian] dovrian C₁ 8 piega] pieghi C₁ 13 gli anni] l'età C₁ • mi levan] mi leva C₁

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-*enta*) e D (-*etto*) condividono la tonica; inclusive le rime "io": "restio" (1, 4), "senta": "consenta" (3, 6); etimologica la rima "risenta": "senta" (2, 3); ricca la rima "consenta": "rappresenta" (6, 7).

Tradizione testuale: ms. C₁, c. 8v (con erronea assegnazione a Bartolomeo Malombra).

Bibliografia: TOMASI 2004, pp. 255-289.

Malgrado la vecchiaia, l'autore ribadisce di non poter evitare i lacci d'amore e, per esprimere la propria coazione ad amare, fa appello a tre similitudini: nella prima quartina si affianca ad un anziano guerriero che, non appena percepisce il tuono della tromba militare, si dice ancora pronto alla battaglia; nella seconda si associa, al contrario, ad un malato ancora bramoso, ma frustrato nei suoi desideri; infine, nelle terzine, si identifica in un combustibile fossile pronto ad incendiarsi alle prime lusinghe femminili e al pensiero dei divertimenti amorosi. Il poeta giustifica la propria infaticabile predisposizione all'amore, a prescindere dall'età avanzata, quasi come un'indole congenita che gli appartiene fin dalla nascita per influssi astrali, come pare suggerire il verso finale. Il sonetto, seppur con impropria assegnazione al poeta Bartolomeo Malombra, figura nell'allestimento manoscritto per Cinzia Braccioduro (per il quale cfr. TOMASI 2004).

1-4 *Mai*: con simile ripresa anaforica ai vv. 5 e 9. • *ragionar d'amor*: sebbene si tratti di

un'espressione formulare nella lirica del Cinquecento, sullo sfondo è ineludibile la memoria di Dante *Rime* 52, 12 «e quivi *ragionar* sempre *d'amore*» e 29, 1 «*Voi che sapete ragionar d'Amore*»; i vv. 1-2 conservano un andamento fortemente musicale, complice la disseminazione fonica della -m e della -d, nonché lo strascico etimologico, quasi equivoco, «d'amor» (v. 1) - «d'amar» (v. 2), enfatizzato dall'isometria e dalla comune combinazione con la negazione «non». • *risenta*: 'rianimi'. • *guerrier*: è di qualche originalità la declinazione della tradizionale *militia amoris* al motivo dell'invecchiamento, sebbene in controtuce, si avverta l'influsso di Ovidio *Am.* I 9, 3-4, mediato da Della Casa *Rime* 32, 53-54 «Or nel tuo forte stuolo / che face più guerrier debile e veglio?», con analogo riferimento all'innamorato ormai anziano. • *tromba*: ad annunciare l'inizio della battaglia. • *benché far lo devrian gli anni restio*: 'sebbene l'età dovrebbe invece limitarne lo slancio'.

5-8 *Né*: in anafora al v. 9. • *riverente*: coerente con il motivo del *servitium amoris*. • *infermo*: il poeta si associa ad un malato ancora consumato dal desiderio e dal piacere di vivere; un'immagine simile ricorre in Pascale *Rime* 105, 1-4 «Come l'infermo ognhor languendo brama / quel cibo più che più gli vien conteso / così 'l mio cor nei vostri lacci preso / quanto 'l sdegnate più, tanto più v'ama».

9-11 *grazie*: la bellezza femminile. • *gioco*: al divertimento che l'amore comporta, con allusione maliziosa. • *qual...carbon*: similitudine non comune in ambito lirico e di insolito realismo; per l'uso del termine in ambito amoroso si veda pure Magno *Rime* 55, 27-28 «ch'or un stral ti rintuzza, or del tuo *foco* / un *carbon* spegne, or un lacciul ti solve». Altrove l'autore associa le vampe amorose alla moderna polvere da sparo (ball. 100).

12-14 *ragion...affetto*: la ragione condanna una pulsione erotica ritenuta inappropriata in età avanzata; per la medesima idea cfr. son. 76, 11. • *così fa chi d'Amor nasce soggetto*: in quanto predisposto ad amare; il verso richiama le movenze di Borghesi son. *Tu, ch'al divin Platone il pregio hai tolto*, 12 «Però che *chi d'Amor vive soggetto* (: diletto)» (*Rime*, V, c. 15^r). Jacopo Galavotti suggerisce di interpretare il verso come un possibile indizio anagrafico in quanto, per i nati sotto gli influssi astrali di Venere, l'astrologia rinascimentale ammetteva solo due possibili segni zodiacali ovvero il toro (21 aprile - 20 maggio) e la bilancia (23 settembre - 22 ottobre), finestre temporali a cui lo studioso riconduce il mese di nascita del poeta (GALAVOTTI 2021, p. 6 n. 18), di cui non esistono però prove documentarie.

Con tal diletto ancor rivolgo gli occhi
 a la beltà che m'arse, alma e divina,
 con qual vago giardin mirar s'inchina
 chi 'l vide il maggio ancor ch'ottobre il tocchi. 4
 Né perché la stagion presente fiocchi
 sovra i suoi primi fior rugiada e brina,
 per la memoria in me che non declina,
 vien che suoi strali Amor men caldi scocchi. 8
 Anzi, com'uom ch'un ben smarrito suole
 membrar con doppio affetto e talor giova
 veder men chiaro tramontar il sole, 11
 tal maggior brama in noi par ch'Amor piova
 quando mancano i gigli e le viole
 e ricordo di lor fresco rinova. 14

4 chi] che M 14 fresco] presto M

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-occhi), C (-ole) e D (-ova) condividono la tonica; inclusiva la rima "occhi": "tocchi" (1, 4).

Tradizione testuale: ms. M, c. 186r («Del s. Girolamo Molino»).

Anche l'ultimo sonetto della sezione amorosa indaga il rapporto tra amore e invecchiamento, nella convinzione che, con l'avanzare degli anni, il desiderio non scemi, bensì al contrario si rinvigorisca per il tramite del ricordo delle perdute gioie passate. La prerogativa del testo, verosimilmente tardo, è da riconoscersi nella concatenazione tra la metafora stagionale, riflesso del trascorrere dell'esistenza umana, e la memoria dell'esperienza amorosa giovanile, evocata con fare nostalgico. La costruzione lineare del sonetto, che fa uso del più consueto repertorio della lirica amorosa, si riscatta in una forma espressiva garbata e sapientemente misurata. Si avverte, infatti, una certa eleganza nel fraseggio e nell'intonazione, complice la finezza dell'immagine conclusiva.

1-4 *la beltà che m'arse*: l'amata. • *maggio*: consueta metafora per indicare la giovinezza della vita, in contrapposizione all'autunno; cfr. Cappello *Rime* 338, 9-11 «ché s'hai fin qui non pur mal speso il Maggio / del tuo breve anno, ma l'Agosto e 'nseme / l'Autunno intero et più che mezzo il verno» e B. Tasso *Rime* III 51, 4-6 «vago rendranno e diletto *maggio*; / mentre torrà le frondi a l'olmo, al faggio / l'Autunno avaro, e lievi fiere e snelle». • *ottobre*: fuor di metafora, l'insorgere della vecchiaia; tale contrasto ben suggerisce l'idea di una bellezza che va progressivamente sfiorando con il passare degli anni.

5-8 *focchi*: il cadere della neve simboleggia l'incombere dell'inverno, figurante temporale per l'età anziana; il tema del risvegliarsi delle passioni amorose nel pieno dell'inverno della propria vita è al centro anche di Cappello *Rime* 282 (*S'ancho nel mezzo al mio nevoso verno*), sebbene differisca per il suo esito penitenziale. • *né...vien che suoi strali Amor men caldi scocchi*: 'né capita che Amore scocchi i suoi dardi con meno forza'. • *men caldi*: il poeta, nonostante l'età, è ancora vittima di ardenti dardi d'amore al pari di quando era giovane; di qualche efficacia espressiva è il forte contrasto, intrinseco alla quartina, tra il calore dell'amore e l'implicita freddezza della neve sullo sfondo.

9-11 *doppio affetto*: la memoria del passato è ancora più intensa.

12-14 *tal maggior...rinova*: è proprio quando il tempo degli amori è passato che il desiderio si amplifica. • *in noi*: plurale *maiestatis*; ma è valido anche ammettere un enunciato di carattere generale. • *i gigli e le viole*: il binomio è formulare nella lirica cinquecentesca; a rappresentanza, tra i sodali di Molin, si ricordino Magno *Rime* 37, 2 «tra bianchi *gigli* e pallide *viole*» e B. Tasso *Rime* II 113, 17 «così candidi i *gigli*, e le *viole*». • *e ricordo di lor fresco rinova*: il ricordo degli amori giovanili rinnova il desiderio.

CANZONI AMOROSE

84

Candida rosa mia, rosa beata
 che puoi bear chi del tuo amor s'infiamma,
 rosa chiamar ti voglio, alma mia fiamma,
 ché rosa sembri d'ogni grazia ornata;
 tu, in questo prato umano, alma ben nata, 5
 proprio a guisa di rosa,
 in bel giardin ascosa,
 talor ti stai dal vulgo allontanata
 e chi t'adocchia al primo incontro, e mira,
 un bel disio d'averti Amor l'inspira. 10

Rosa gentil, tu poi se in vaga schiera
 di donne e di donzelle a noi ti mostri
 così di lor più bella gli occhi nostri
 gradiscon te, qual rosa a primavera,
 che par de gli altri fior reïna altera; 15
 dal tuo angelico aspetto
 piove grazia e diletto,
 ch'ivi è l'esempio di bellezza intera,
 e dove indirizzi de' begli occhi un raggio
 rappresenti ne l'alme aprile e maggio. 20

Rosa soave, il desiato odore
 di fresca rosa ogni altro odore avanza,
 in te si vede for d'umana usanza
 spirar vera onestà, senno e valore,
 che ti fan degna di perpetuo onore, 25
 come fior sì gentile,
 cui null'altro è simile;
 vero è che da ciò move un vago errore:
 ché chi la man per acquistarti inchina,
 punto s'aretra d'amorosa spina. 30

Rosa diletta, il tuo merito è tale
 che può dubbio recar qual più s'apprezza
 in te maggiore o castità o bellezza,
 sì ciascuna di lor possedi eguale,
 come può dirsi ancor ch'incerto sale 35

di viva rosa il vanto
 d'odore o beltà, tanto
 ne l'uno e l'altro onor suo pregio vale,
 ma pur sia ogniuna in te, quanto si sia,
 tutto è doppia esca de la fiamma mia. 40

Rosa leggiadra, al novo vestimento,
 onde sì ben t'adorni alcuna volta,
 rosa rassembri in varie foglie avolta,
 da dotta man che, per darle ornamento,
 la stringe ad un con fil d'oro e d'argento; 45
 ma 'l dolce lume poi
 ch'esce da gli occhi tuoi,
 fa ch'inanzi al pensier mi rappresento
 cinta di raggi la fatal tua stella,
 che forse è rosa in ciel lucente e bella. 50

Rosa, chi 'l cenno d'un tuo riso vede
 può rosa giudicar che spunti fora
 dal suo stelo natio, ma meglio ancora,
 se s'apre fa de la tua faccia fede.
 Veggio se stai o pur se movi il piede, 55
 rosa, in parte remota,
 ch'aura non mova o scuota
 o da lei mossa allor che dolce siede,
 ma se 'l volto e le man bagnar t'aggrada,
 rosa, di pioggia aspersa o di rugiada. 60

Insomma, o rosa singolare, adorna
 ogni altra qualità che per natura
 rosa in sé tiene, in te, rosa alma e pura,
 per altre somiglianze anco soggiorna.
 Ma più dirò: che, quando a noi ritorna 65
 il verde tempo usato,
 ogni riva, ogni prato
 di molte rose si riveste ed orna:
 te per essemplio il ciel d'alta beltate
 fe' rosa sola ne la nostra etate! 70

Canzon, perché tu sia per nome intesa,
 da questa rosa il tuo titolo avrai
 e se non bella, almen nota sarai.

10 Amor ispira] amor l'ispira CV₂ 11 tu puoi, se in vaga] tu sì in vagha CV₂ 12 e] o CV₂ 20 alme] alma CV₂ 29 acquistarti] ottenerti CV₂ 43 foglie] voglie CV₂ 44 darle] dargli CV₂ 45 et argento] et d'argento CV₂ 47 esce degli] vien dagli CV₂ 52 giudicar] indicar CV₂ 53 suo] tuo CV₂ 59 le man] la man CV₂ 61 Insomma ò rosa singolare adorna] Insomma rosa singular adorna CV₂ 63 in te] in se CV₂ 67 ogni riva d'ogni prato] ogni riva ogni prato CV₂ 68 orna] adorna CV₂ 70 fe] te CV₂

Canzone di sette strofe di 10 vv., a schema ABBA AccADD, congedo YZZ. Nella I stanza A (-ata) e B (-amma) sono in assonanza; derivativa la rima "infiamma": "fiamma" (2, 3); inclusiva la rima "ornata": "nata": "allontanata" (4, 5, 8); ricca la rima "ornata": "allontanata" (4, 8); nella II stanza A (-era) e C (-etto) condividono la tonica; ricca la rima "altera": "intera" (15, 18); nella III stanza C (-ile) e D (-ina) condividono la tonica; B (-anza) e D condividono il perno consonantico in -n; nella IV stanza A (-ale) e C (-anto) condividono la tonica in -a; A e B (-ezza) invertono le vocali; nella V stanza A (-ento) e D (-ella) condividono la tonica; B (-olta) e C (-oi) la tonica; B e D sono in parziale consonanza; ricca la rima "vestimento": "ornamento" (41, 44); inclusiva la rima "volta": "avolta" (2, 3); nella VI stanza A (-ede) e D (-ada) sono in consonanza; B (-ora) e C (-ota) sono in assonanza; nella VII stanza A (-orna) e C (-ato) invertono le vocali; inclusiva la rima "ritorna": "orna" (65, 68); ricca la rima "beltate": "etate" (69, 70).

Tradizione testuale: ms. CV₂, cc. 10r-11v («Del magn.^{co} M. Girolamo da Molino»).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 76 n. 4.

La metafora continuata tra l'innamorata e il fiore – impiegata da Molin anche nel sonetto *Nel bel matin dell'età sua fiorita* (n. 164) – è motivo estremamente comune nella lirica del sedicesimo secolo e vanta innumerevoli precedenti nella letteratura latina e medioevale (per il tema cfr. l'imprescindibile POZZI 1974). L'idea compositiva potrebbe forse risentire della cavalcantiana *Fresca rosa novella*, assegnata impropriamente a Dante nella Giuntina del 1527 (c. 13r-v), eventualità percorribile a fronte dello spiccato interesse per la lirica duecentesca coltivato dal cenacolo Ca' Venier. In effetti, il componimento non è esente da alcune schegge vagamente arcaizzanti, ma l'assenza di riprese puntuali e il ricorso ad uno schema petrarchesco (Rvf 70) impongono l'ipoteca del dubbio. Non vanno, inoltre, del tutto trascurate suggestioni, nonché mediazioni, della lirica quattrocentesca, fra le quali è doveroso chiamare in causa almeno il sonetto *Rosa gentil, che sopra a' verdi dumi* (Boiardo *Amorum Libri* I 11), nella cui tramatura la rosa è figurante encomiastico per l'amata. Di simile tenore è pure il sonetto di Benedetto Guidi, poeta in stretto contatto con la cerchia veniera, *Rosa gentil, se con l'odor, che spiri* (*Rime di diversi* 1565, II, c. 147v), senz'altro avvicicabile al componimento moliniano per intenzione e tessuto metaforico. La canzone di Molin si struttura per il tramite di una fitta rete di analogie, facilmente comprensibili, non particolarmente originali e di una notevole

stilizzazione complessiva, con insistenza su precise parole-chiave. Di una certa eleganza costruttiva, sebbene un po' artificiale ed impostata, il testo percorre una trama geometrica, tutta giocata su continui parallelismi metaforici. Il procedere sintattico risulta un po' meccanico, quasi prevedibile a tratti, ragione per cui spicca la *variatio* strutturale dell'ultima stanza (tra l'altro, l'unica, dopo tante analogie, dedicata alla differenza tra l'amata e il fiore): le precedenti sei strofe prendono avvio con il binomio, in anafora ed isometria, «Rosa + aggettivo»; invece, il primo verso della settima strofa recita «Insomma, o rosa singolare adorna» (v. 61), posticipando leggermente il modulo sintagmatico. Infine, pur ammettendo la presenza di un artificioso discorso lirico in dialogo con la tradizione, non si può escludere che la «rosa», perno tematico nonché lemma reiterato quasi ossessivamente, celi il *senhal* di una dedicataria non identificata. La canzone non è databile ma, secondo Edoardo Taddeo, «una certa acerbità fa pensare ad una prova giovanile» (TADDEO 1974, p. 76 n. 4).

1-10 *Candida rosa*: simbolo tradizionale di purezza; lo stilema evoca i precedenti di *Par.* XXXI, 1 «In forma dunque di *candida rosa*» e di *Rvf* 246, 5 «*Candida rosa* nata in dure spine». • *rosa beata che puoi bear*: il modulo retorico presenta un accento petrarchesco (*Rvf* 341, 9-10 «*Beata* s'è, che pò *beare* altrui / con la su vista, over co le parole»); è riproposto da Molin nel son. 169, 1-3 «*Sacra tomba beata*, se pur lice / *beata* dir chi l'altrui doglie serra, / ma pur *beata* in ciò ch'in poca terra». • *prato umano*: per la metafora della vita come un prato in fiore, coerente con la metafora floreale che innerva l'intera canzone, è valido il debito con *Rvf* 99, 5 «*Questa vita terrena* è quasi *un prato*» e con 338, 10-11 «l'uman legnaggio che senz'ella è quasi / *senza fior' prato*, o senza gemma anello». • *ben nata*: in virtù delle qualità che la impreziosiscono; la locuzione, di marca petrarchesca (es. *Rvf* 280, 12), vede solida diffusione nel panorama lirico moderno. • *vulgo*: con consueta valenza dispregiativa, in contrasto con la purezza dell'amata. • *adocchia*: 'guarda attentamente', dantismo marcato (*Purg.* IV, 109 e *Par.* XXIII, 118).

11-20 *Rosa gentil*: il sintagma, in attacco di verso, riporta alla mente Boiardo *Amorum Libri* I 11, 1 «*Rosa gentil*, che sopra a' verdi dumi» e Guidi son. *Rosa gentil, se con l'odor, che spira* (*Rime di diversi* 1565, II, c. 147v). • *schiera di donne e di donzelle*: per quanto l'espressione trovi riscontro anche in Petrarca, ad es. *TM* I, 107 «*schiera di donne*, non dal corpo sciolta», l'immagine evoca un'atmosfera vagamente stilnovista. Eppure, il binomio di «*donne*», andate in sposa, e «*donzelle*», non ancora maritate, è accostamento tradizionale; per qualche osservazione sull'uso della coppia sostantivale in poesia cfr. TROVATO 1979, p. 134. • *de gli altri fior reïna altera*: il primato della rosa sugli altri fiori è motivo consueto nella tradizione letteraria, fin dalla lirica greca di età arcaica; per esempio, identica espressione affiora in Anacreonte, all'interno di un componimento incentrato sulla similitudine tra la propria amata e la rosa, che definisce il fiore «*Ῥόδον ἀνθέων ἀνάσσει*», 'la rosa è la regina dei fiori' (Anacreonte *Odi* 63, 13). • *angelico aspetto*: riferimento, seppur ordinario, coerente con il sapore lontanamente stilnovista della strofa. • *bellezza intera*: la donna è perfetta incarnazione dell'ideale di bellezza. • *aprile e maggio*: ad intendere la stagione della giovinezza e dell'amore; per simili riferimenti temporali cfr. Bembo *Stanze* 31, 1-2 «È la vostra *bellezza* quasi un orto, / gli anni teneri vostri *aprile et maggio*».

21-30 *odore*: la fragranza della rosa supera il profumo di ogni altro fiore. • *fresca rosa*: perché appena sbocciata; il sintagma pare esplicito calco di *Fresca rosa novella* (Cavalcanti *Rime* 1) o del sonetto *O fresca rosa a voi chero mercede* (Dante da Maiano in Giuntina VII, c. 73r). • *for d'umana usanza*: 'fuori dall'uso comune'.

31-40 *castità o bellezza*: tipiche prerogative della donna nell'orizzonte della lirica amorosa; l'autore non sa dire se è maggiore la venustà o il pudore dell'amata, così come non sa esprimere una preferenza tra il profumo e la gradevolezza della rosa. • *doppia*: in relazione alla contrapposizione qualitativa.

41-50 *dotta man*: riferito alla 'mano esperta' di un abile artigiano, nelle sembianze di un giardiniere, chiamato a rappresentare la bellezza della donna. • *d'oro e d'argento*: a ribadire la preziosità della donna; è di qualche eleganza l'immagine di una rosa avvolta da foglie tenute insieme da fili preziosi, quasi un poetico bouquet, e che sfuma nella costellazione di stelle. • *poi ch'èsce*: una simile inarcatura sintattica si ritrova, quasi identica, in Groto *Rime* I 250, 7-8 «Aprimi gli occhi, e 'l ventre. Poi / che tu sola due gratie far mi puoi». • *fatal tua stella*: la formula ricorda son. 2, 1 «Ferma *stella fatal* m'addusse il giorno» e rimandi. • *forse è rosa in ciel lucente e bella*: sembra impossibile non ammettere una memoria della Candida Rosa dantesca (*Par.* XXXI, 1).

51-60 *fa de la tua faccia fede*: 'è testimonianza del tuo viso'. • *in parte remota*: come si è già detto, la rosa è lontana dal resto del volgo. • *dolce*: con valenza avverbale. • *di pioggia aspersa o di rugiada*: si noti la costruzione ad occhiale; l'immagine della rugiada sui fiori ricorre anche nel son. 83, 5-6 «Né perché la stagion presente fiocchi / sovra i suoi *primi fior rugiada* e brina»; il binomio sostantivale tradisce una possibile reminiscenza di *Purg.* XII, 42 «che poi non senti *pioggia né rugiada!*».

61-70 *singolare*: 'eccezionale'. • *quando a noi...orna*: la natura rifiorisce ogni anno, mentre la donna no; questa distinzione suggerisce due possibili interpretazioni: allineandosi ad un motivo topico nel panorama poetico, potrebbe voler indicare la finitezza della vita umana in contrasto con l'eterna ciclicità naturale; oppure, più probabilmente, in questo caso potrebbe essere un complimento galante per l'eccezionalità della donna, unica e straordinaria.

71-73 *da questa rosa il tuo titolo avrai*: il poeta nomina la propria canzone, ma è forte l'impressione che il verso alluda alla presenza di un *senhal*, suggerendo che il componimento sia forse dedicato ad una donna di nome Rosa o Rosetta, non identificabile. • *e se non bella, almen nota sarai*: tradizionale auspicio di fama letteraria.

Tre volte avea l'augel nunzio del giorno
 rischiarato la voce e desto il grido,
 pien d'allegrezza, ché tornava il die,
 quando a l'albergo Amor secreto e fido
 giunse, là 'v'io giacea nel letto adorno, 5
 tutt'ebro e sparso de le gioie mie,
 e disse: «Or sorgi e non far che ti svie
 troppo ingordo desio de' piacer tuoi,
 non tardar più ch'a te non forse avegna
 quel che fe' dir d'altrui novella indegna, 10
 di che n'avresti eterno biasmo poi;
 e perché chiaro sia di quel ch'io dico,
 narrar ti voglio un accidente antico
 nato d'invidia, e basterammi l'ora
 ch'anco al suo vecchio in sen si sta l'Aurora. 15

Or tu m'ascolta ed io 'l dirò pian piano,
 ché non si desti lei che dorme e posa
 e sogna in bel giardin di teco starsi.
 Ma mira e dimmi pria se giglio o rosa
 vedesti mai ch'a quel bel viso adorno 20
 per sì vaghi color possa agguagliarsi.
 Mira il petto di neve e i crin d'or sparsi
 ch'ornan gli omeri a dietro e come stende
 sotto la guancia il braccio e dolce dorme.
 Mira in che vaghe e leggiadrette forme 25
 le delicate membra al sonno rende.
 Taccio la fiamma de' begli occhi ardenti,
 quand'ella gli apre, e quei soavi accenti
 mentre ragiona e l'accoglienze e i modi,
 che tu ben sai che ne gioisci e godi. 30

Ma torno a quel che di contarti ho preso:
 già fu coppia d'amor molt'anni avanti,
 di cui la prole e 'l nome io non rivelo,
 ché riguardo maggior di tali amanti
 m'affrena ed altro ancor mi tien sospeso, 35
 quantunque io non perdoni al mondo e al cielo
 per sesso o stirpe, e del mio ardente zelo
 punga ed infiammi con la benda a gli occhi;

ben di sciorla talor piacer mi move
 per rimirar d'altrui le fiamme nove 40
 e dove a dentro più lo mio stral tocchi!
 Questi appagando i lor sommi diletti,
 l'un in braccio de l'altro avinti e stretti,
 poco avveduti a' lor futuri guai,
 colti e legati fur come udirai. 45

Mentre tal coppia valorosa, eletta,
 che d'armi il pregio e di bellezze avea,
 lieta si giace del su' amor godendo
 e dal piacer che l'uno e l'altro bea
 delusa poco al dipartir s'affretta, 50
 ecco già il sol, che d'Oriente uscendo
 e dal mal chiuso d'un balcon scorgendo
 co i raggi a dentro il lor furto nascoso,
 e 'l volto e 'l petto e quelle membra ignude
 di lei che 'l velo il dì nasconde e chiude, 55
 tutto s'accese, ed invido e geloso,
 tosto al marito ruginoso fece
 palese quel ch'altrui scoprir non lece,
 a cui per duol del caso acerbo e strano
 cadder de l'arte sua l'opre di mano. 60

Poi d'ira colmo, a vendicarsi vòlto,
 una rete tesseo di saldo rame
 sottil sì che vincea d'Aragne il vanto
 e invisibile fece il duro stame.
 Questa distese sovra il letto occolto, 65
 dov'ir doveano, ed ei gli stava a canto,
 nascosto in attendendo il furto intanto.
 Venner gli amanti disiososi al fatto
 de le lor gioie e da lui colti foro,
 poi de l'entrata, aperto l'uscio a loro 70
 ché punir li dovean di cotal atto,
 rise ciascun del caso e v'eran molti
 che patteggiato avrian d'esservi colti,
 altri il biasmar che con le reti tese
 strinse il suo scorno e fe' l'error palese. 75

Publica fama d'ogn'intorno scorse
 e tosto fu di ciò l'istoria udita,
 ma gli amanti trovar via più sicura

e fu del Sol la colpa al fin punita.
 Tu, con l'esempio che sì tristo occorre 80
 fuggi l'incontro di simil ventura,
 ché bellezza minor non t'assicura!».
 Qui terminò 'l suo dire e via disparve.
 Già la lucerna, al suo fin presso, fuori
 scintillando spargea lampi maggiori, 85
 quasi ch'a noi del dì segno dar parve,
 quando madonna, a me vòlta, destossi
 e, gli occhi con la man dal sonno scossi,
 mi strinse e disse: «Or va ch'omai s'aggiorna,
 fedel mio caro, e poi qui al fosco torna». 90
 Canzon, dirai che quel ch'io parlo è vero
 di me, ma quel ch'Amor d'altrui mi disse
 è vero ancor, se 'l vero altri ne scrisse.

Canzone di sei strofe di 15 vv., a schema ABC BAC CDEEDFFGG e congedo YZZ; nella I stanza A (-orno) e G (-ora) condividono la tonica e sono in parziale consonanza; B (-ido) e F (-ico) sono in assonanza; inclusiva la rima "ora": "Aurora" (14, 15); nella II stanza A (-ano) e C (-arsi) condividono la tonica; B (-osa), E (-orme) e G (-odi) condividono la tonica in; D (-ende) e F (-enti) la tonica; nella III strofa A (-eso) e C (-elo) sono in assonanza; A, C e E (-ove) condividono la tonica; inclusiva la rima "occhi": "tocchi" (38, 41); nella IV strofa A (-etta), C (-endo) e F (-ece) condividono la tonica; nella V strofa A (-olto) ed E (-oro) sono in assonanza; C (-anto) e D (-atto) sono in assonanza e parziale consonanza; A e F (-olti) sono in consonanza; inclusiva la rima "fatto": "atto" (68, 71); nella VI stanza E (-ori) e F (-ossi) sono in assonanza; C (-ura) ed E sono in consonanza; ricca la rima "scorse": "occorse" (76, 80); inclusive le rime "sicura": "assicura" (78, 82) e "disparve": "parve" (83, 86).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 78 e GALAVOTTI 2021, pp. 110 e 124.

La canzone, acme dell'erotismo moliniano e tra le più apprezzabili dell'intero libro di rime, si costruisce su un doppio livello narrativo che incrocia, in un raffinato gioco di specchi e simmetrie, la cornice e la narrazione stessa. All'alba, una coppia di amanti, distesi nudi nel letto, riceve la visita di Cupido che, allarmato che possano venire scoperti con il sorgere del sole, narra al poeta, in qualità di ammonimento, le vicissitudini adulterine di Venere e Marte, colti in trappola dal marito geloso. Diversamente dallo sfortunato epilogo mitologico, il componimento di Molin si conclude invece con il languido, e insolitamente realistico, risveglio dell'amata, che esorta il poeta ad allontanarsi in fretta, in attesa di un suo ritorno notturno. Il racconto degli amori clandestini di Marte e Venere trae vistosa ispirazione da Ovi-

dio *Metamorfosi* IV 167-189, di cui alcune strofe della canzone di Molin sono quasi perfetta riscrittura. Tuttavia, è invece di un'originalità tutta moliniana l'idea di iscrivere l'episodio in uno scenario amoroso contemporaneo, dall'atmosfera classicheggiante pur mantenendo, con eleganza e padronanza di scrittura, una forte accezione familiare e sensuale. Oltre all'erotismo intrinseco al racconto mitologico in sé – di cui l'io e l'amata sono moderna riproposizione – nel testo è notevole l'attenzione lirica data all'amplesso degli amanti, alluso in apertura e chiusura di testo. Il loro godimento carnale si affianca alla descrizione del corpo nudo della donna addormentata, *topos* elegiaco di lunga tenuta nella letteratura quattro-cinquecentesca (TALVACCHIA 2001, FORNI 2011, pp. 119-138 e LEROUX 2011) e destinato a costituire uno dei cardini tematici dell'erotismo barocco, stagione letteraria costellata di donne dormienti che lasciano involontariamente scoperta una parte del corpo, su cui ricade il desiderio maschile. Il componimento moliniano incrocia questo voyerismo erotico con il ricorso ad un linguaggio efrastico in anafora (*mira, vedesti...*), dettaglio che, non senza una certa galanteria, contribuisce ad elevare l'amata ad opera d'arte, trasformando così la sua *descriptio* in un'*ekphrasis* capace di riportare inevitabilmente alla mente del lettore le numerose Veneri dormienti della coeva arte figurativa. Sullo sfondo, oltre ad una probabile memoria ariostesca (*Rime* 26 *O più che 'l giorno a me lucida et chiara*, di larga popolarità fra i contemporanei), si avverte ancora una volta l'influsso della letteratura latina, in particolar modo di Propertio, autore di un'elegia in cui compara lo splendore di Cinzia dormiente a quello di Venere, indulgiando sulla bellezza del suo corpo nudo (*Elegie* I 3). Allo stesso modo, nella canzone di Molin, lo sguardo del poeta, ma anche di Cupido e del lettore, si adagia maliziosamente sulle membra supine della giovane, accarezzata dai raggi del sole mattutino, in un ritratto che si discosta dal canonico elenco di bellezze femminili di eredità petrarchesca. Oltre ad ampliare leggermente il consueto canone breve (POZZI 1979), il corpo della donna si colloca in un'atipica, quanto convincente, atmosfera seduttiva e contemporaneamente domestica, di cui sono perfetto esempio alcuni dettagli quali il suo stropicciarsi degli occhi al risveglio. Senz'altro tra i componimenti più riusciti delle *Rime* di Molin, la canzone, di schema non petrarchesco, si distingue dall'orizzonte mediano della rimeria petrarchista, sebbene in ambito veneziano non manchino altre poesie dedicate, con toni similmente realistici, all'amplesso degli amanti (es. Parabosco *Non così tosto in ciel la prima stella* in *Rime* 1547, cc. 24r-26r).

1-15 *Tre volte avea l'augel nunzio del giorno*: per il triplice canto del gallo non si può escludere la memoria evangelica di *Mt* 26, 75 e *Lc* 22, 34; ma è immagine frequente anche nella letteratura patristica (es. Prudenzio, *Cathemerinon*, Inno primo e Ambrogio, *Ad galli cantum*). • *Amor*: nelle *Metamorfosi* ovidiane, invece, a narrare l'episodio degli amori clandestini di Marte e Venere è Leuconoe, non Cupido. • *io giacea nel letto adorno*: il desiderio

di rimanere fra le braccia dell'amata il più possibile, nell'intimità di una camera da letto, costituisce uno dei motivi elegiaci di più ampia fortuna; per un'altra camera da letto, sede di godimenti sensuali, si ricordi Domenichi *Rime* 196, 1-4 e 9-11 (a sua volta debitore di Ariosto *Rime* son. 3, 9-11). • *ebro de le gioie mie*: 'ubriaco di felicità', in senso erotico (poi «piacer tuoi», v. 8). • *Or sorgi*: 'alzati adesso'; poi «or», con pari sfumatura esortativa, è ripreso al v. 16. • *troppo ingordo desio*: l'espressione, con valenza erotica, è simile a B. Tasso *Rime* II 54, 5 «ma l'ingordo desire è pur qual suole». • *narrar ti voglio*: il testo è disseminato di formule di regia (cfr. anche «Ma torno a quel, che di contarti ho preso», v. 31, e «Qui terminò 'l suo dire e via disparve», v. 83). • *nato d'invidia*: come si spiegherà nella quarta strofa, gli amanti vengono traditi causa dell'invidia del Sole. • *basterammi l'ora...Aurora*: 'mi basterà il tempo a disposizione prima che sorga il sole'; con riferimento al mito di Aurora e Titone, al centro anche del trittico moliniano 45-47, a cui si demanda per maggiori dettagli.

16-30 *pian piano...posa*: Cupido promette di parlare a bassa voce per non svegliare la donna che, languida, dorme al fianco del poeta; la giuntura verbale «dorme e posa» è ricorrente nella scrittura di Molin (canz. 89, 54 «e queto è 'l mondo ed ognun *posa e dorme*»; capit. 130, 3 «or ch'ognun *posa e dorme* a notte oscura»; 198, 78 «ch'aver non può tal ben chi *posa o dorme*»). Il *topos* dell'amata dormiente - riproposto da Molin anche nella canz. 87, 50 «*ch'ella dormendo da le membra sciolta*» - risale all'esperienza dell'elegia latina (es. Properzio *Elegie* I 3, 7-8 «*talis visa mihi mollem spirare quietem / Cynthia non certis nixa caput manibus*»). • *e sogna in bel giardin di teo starsi*: è di qualche originalità la scelta di raccontare anche il sogno, di impronta amoroso-bucolica, dell'amata dormiente. • *mira*: l'invito a contemplare la bellezza della donna è riproposto in anafora ai vv. 22 e 25; si noti che l'ammirazione per il suo corpo coinvolge sia Cupido sia il poeta. • *giglio o rosa*: binomio floreale di ampia attestazione nella tradizione lirica amorosa; sullo sfondo, si ricordi Bembo *Stanze* 49, 3 «se non si coglie, come *rosa o giglio* (: ciglio: consiglio)». • *petto di neve*: il candore della pelle. • *crin d'oro sparsi*: la locuzione fonde due celebri tasselli petrarcheschi ovvero *Rvf* 90, 1 «Erano i *capei d'oro* a l'aura *sparsi*» e 143, 9 «Le chiome a l'aura *sparse*, et lei conversa». • *omeri*: sineddoche per 'braccia'. • *sotto la guancia il braccio*: si tratta di un dettaglio realistico insolito alle più consuete descrizioni femminili dell'orizzonte lirico. • *dolce*: con valore avverbiale. • *taccio*: si noti l'impiego della preterizione. • *soavi accenti*: stilema petrarchesco (*Rvf* 283, 6); la lode della donna è equamente distribuita tra l'esaltazione della sua bellezza fisica (v. 27), della sua voce e delle sue opinioni (v. 28), nonché del suo modo di comportarsi (v. 29).

31-45 *Ma torno a quel che di contarti ho preso*: Cupido, ponendo fine alla digressione descrittiva, si accinge a raccontare l'episodio preannunciato nella prima strofa. • *coppia d'amor*: Venere e Marte. • *al mondo e al cielo*: nessuno è risparmiato da Amore. • *ardente zelo*: sintagma di derivazione petrarchesca (es. *Rvf* 182, 1). • *benda a gli occhi*: nell'iconografia tradizionale, Cupido è raffigurato bendato o cieco. • *Questi, appagando i lor sommi diletti*: gli innamorati vengono descritti nel momento dell'amplesso, incauti delle conseguenze. • *in braccio*: 'fra le braccia'; un simile erotismo ritorna nel madr. 114, 8 «vinti cademmo de l'erbetta *in braccio*». • *colti e legati fur come udirai*: la voce narrante anticipa la conclusione dell'episodio, per cui Venere e Marte caddero nella trappola del geloso Vulcano.

46-60 *coppia...che d'armi il pregio e di bellezze avea*: Marte, il dio della guerra, e Venere, la dea della bellezza. • *si giace*: con valenza erotica (già «giacea», v. 5). • *del su'amor*: 'del loro amore'. • *bea*: 'si gode'. • *delusa poco*: litote. • *ecco*: l'uso dell'avverbio suggerisce

efficacemente l'improvviso sorgere del sole, che viola l'intimità degli amanti. • *sol*: effettivamente, nell'episodio mitologico è proprio il dio Sole, invidioso della gioia di Venere e Marte, ad informare Vulcano del loro tradimento (Ovidio *Met.* IV, 170-172). • *e dal mal chiuso d'un balcon*: si tratta di un particolare di rimarcevole realistico, che ben restituisce gli spiragli luminosi che filtrano da una mal chiusa finestra. • *furto*: in quanto unione adultera, ma corrisponde esattamente al termine impiegato anche da Ovidio nella narrazione della vicenda (*Met.* IV, 173-174 «Indoluit factio, lunonigenaeque martiro / furta tori furti que locum monstravit. At illi»). • *e 'l volto e 'l petto e quella membra ignude*: è di rimarcevole erotismo la scelta di indugiare sul corpo nudo della donna, accarezzato dalla luce del sole; si noti la vistosa inarcatura, con prolungamento del *rejet* fino alla fine del verso. • *'l velo il dì nasconde e chiude*: durante il giorno la bellezza del corpo femminile è nascosta dagli abiti. • *marito ruginoso*: Vulcano, così qualificato perché coperto comunemente di ruggine; l'aggettivo «ruginoso», estraneo al codice linguistico petrarchesco, è *hapax* in Molin. • *caso acerbo e strano*: formula riproposta identica da parte di Magno *Rime* 167, 7 «fiami dolce ogni *caso acerbo e strano* (: mano)». • *cadder l'opre di mano*: notevole è l'umanizzazione dei sentimenti di Vulcano che, per lo stupore e il dolore della notizia, fece cadere di mano i propri attrezzi di lavoro; si tratta, però, di uno spunto già ovidiano (*Met.* IV, 174-176 «[...] At illi / et mens et quod opus fabrilis dextra tenebat / excidit. [...]»). **61-75** *Poi d'ira colmo, a vendicarsi volto*: dopo un primo sbigottimento, Vulcano si accende d'ira e, determinato a vendicarsi, costruisce una trappola per incatenare gli amanti al letto; con pronunciato movimento allitterativo. • *tesseo*: 'tessette'. • *di saldo rame*: nel racconto di Ovidio le catene sono di bronzo (*Met.* IV, 176), mentre nella coeva riscrittura dolciana, certamente nota a Molin, di ferro (*Dolce Trasf.* VIII 57, 7). • *Aragne*: Aracne, nota per l'eccellente abilità di tessitura e il cui mito godette di ampia fortuna in epoca rinascimentale; il riferimento alla dea non è esplicitato né nella riscrittura dolciana del mito né nell'originale ovidiano (*Met.* IV, 178-179 «elimat; non illud opus tenuissima vincant / stamina, non summo quae pendet aranea tigno»). • *stame*: 'filamento'. • *foro*: 'furono'. • *rise ciascun del caso...*: le reazioni degli spettatori sono molteplici. I versi di Molin sembrano quasi perfetta riscrittura di «Lemnius extemplo valvas patefecit eburnas / admisitque deos: illi iacuere ligati / turpiter, atque aliquis de dis non tristibus optat / sic fuit in toto notissima fabula caelo» (Ovidio *Met.* IV, 185-189); più asciutta è invece la resa di *Dolce Trasf.* VIII 61, 1-2 «Fu questo fatto alhor palese e chiaro / per tutto 'l cielo, e se ne rise molto». • *scorno*: 'beffa'. • *error*: 'tradimento'.

76-90 *quando madonna, a me volta, destossi...*: al proprio risveglio, la donna si stropiccia gli occhi assonnati e si stringe al proprio amante; nel panorama cinquecentesco, per una rappresentazione simile del risveglio dell'amata, capace di conciliare erotismo e domestica quotidianità, si ricordi *Bandello Rime* 156. • *s'aggiorna*: 'si fa giorno'. • *fedel mio caro*: l'espressione sembra modulata su *Rvf* 341, 12 «*Fedel mio caro*, assai di te mi dole». • *al fosco*: 'di notte', tipicamente il momento di incontro fra gli amanti.

91-93 *dirai che quel ch'io parlo è vero*: è di qualche interesse la dichiarazione di veridicità per quanto concerne la propria esperienza in prima persona; mentre, in merito alla verità del racconto mitologico, demanda all'attendibilità delle proprie fonti letterarie. Si noti il triplice ricorso all'aggettivo «vero» (vv. 91 e 93), con forte spezzatura sintattica ai vv. 91-92. • *altri ne scrisse*: allusione alla tradizione letteraria dedicata al mito di Venere e Marte sorpresi da Vulcano, di cui si è dato rendiconto nel cappello introduttivo.

Sì m'offende l'orgoglio
 d'un ostinato sdegno
 che, senza alcun ritegno,
 dir converrò, per soverchio cordoglio,
 quel che tacendo or voglio 5
 celar per meno incarco
 di chi m'ancide a torto;
 né spero altro conforto
 se per pietate Amor non scocca l'arco
 sì che mi torni amica 10
 questa fera nemica.

So ben che lamentando
 non avran forza tanto
 voci interrotte o pianto,
 che pongan l'ire dal suo petto in bando, 15
 ché s'ella rimirando
 grave il mio strazio ignudo
 dinanzi agli occhi suoi
 non le dimette poi,
 anzi mostra il voler più fermo e crudo, 20
 curerà nulla o poco
 d'un pianger scarso e roco.

Ma, pria ch'io giunga a morte,
 voglio che siano intese
 le sue spietate offese, 25
 sia poi quanto ella vol rigida e forte,
 ch'aver più lunghe o corte
 l'ore del viver mio
 poco disdegno o curo,
 se col mio duol misuro, 30
 quanto un tosto finir sembra men duro,
 ché vita molto amara
 poco aver sì de' cara.

Ciò ben consola l'alma,
 dopo gli ultimi guai, 35
 ché non si dirà mai
 ch'amando fusse in me d'infamia salma;
 fingasi pur la palma

fra le più caste e belle
 e dica d'avermi anciso 40
 per celarmi il bel viso!
 Assai pregio a me fia ch'altri favelle
 ch'io vissi eterno erede
 di sofferenza e fede.

Se col dever si stima 45
 in qual guisa s'apprezza
 castitate e bellezza,
 l'una dritto non è che l'altra opprima;
 ma si conosca prima
 ch'in donna casta e vaga 50
 così spiace onestate
 scossa d'ogni pietate
 come senza onestà bel non appaga,
 né puossi onesto dire
 quel che fa altrui perire. 55

Quanto più si desia
 veder donna gentile,
 casta, ed a tempo umile,
 ch'altra più vaga, ma superba e ria,
 lodata cortesia 60
 fa chi l'amante serba
 dal duolo e dal periglio
 con mansueto ciglio;
 ma quella, che si mostra empia e superba,
 proprio può dirsi un angue 65
 avido d'uman sangue!

Or ché tener più a freno
 la lingua tormentata
 perché non sia celata
 la colpa e 'l duolo, ond'io già vengo meno? 70
 Ahi, ch'io son tanto pieno
 d'un amaro infinito
 ch'io non potrei dir fore
 com'io lo sento al core!
 Ma basti che di me solo sia udito 75
 che 'l gran martir m'estinse,
 quando a parlar mi spinse.

Canzon, nata di duol, dolente resta

e serba i miei lamenti,
che mai non siano spenti.

80

Canzone di sette strofe di 11 vv., a schema *abbA acddCee* e *congedo Yzz*; nella I stanza inclusiva la rima “incarco”: “carco” (6, 9); ricca la rima “amica”: “nemica” (10, 11); nella II stanza A (-*ando*) e B (-*anto*) sono in assonanza e parziale consonanza; nella III stanza D (-*uro*) ed E (-*ara*) sono in consonanza; nella IV stanza C (-*elle*) ed E (-*ede*) sono in assonanza; inclusiva la rima “alma”: “salma” (33, 36); nella V stanza A (-*ima*) ed E (-*ire*) condividono la tonica e C (-*ate*) e D (-*ate*) condividono la tonica; inclusiva la rima “opprima”: “prima” (47, 48); ricca la rima “onestate”: “pietate” (50, 51); nella VI stanza B (-*ile*) e D (-*iglio*) condividono la tonica; inclusiva la rima “angue”: “sanguè” (64, 65); nella VII stanza C (-*ito*) ed E (-*inse*) condividono la tonica; A (-*eno*) e D (-*ore*) invertono le vocali; B (-*ata*) e C sono in consonanza; nel congedo A (-*esta*) e B (-*enti*) sono in parziale consonanza e condividono la tonica.

Il tema della letale sofferenza amorosa, a cui il poeta cerca faticosamente di dare espressione, è motivo di ascendenza petrarchesca. La canzone, di schema estraneo ai *Fragmenta*, si regge sull’angoscia interiore del poeta, dilaniato tra la volontà di denunciare a gran voce le crudeltà dell’amata e il pensiero che un simile lamento servirebbe a poco. Tale dicotomia sembra trovare corrispondenza nel contrasto tra le risolte parole pronunciate nel testo e il suo procedere fiacco, flebilmente ripetitivo e titubante, insicurezza complessiva a cui contribuisce anche l’insolita concentrazione settenaria.

1-11 *Si m’offende l’orgoglio...soverchio cordoglio*: l’innamorato è talmente ferito dal comportamento altezzoso dell’amata da voler lamentare a voce alta ogni suo tormento, finora celato. • *a torto*: ‘ingiustamente’. • *torni*: la scelta verbale suggerisce che la donna si sia disinnamorata.

12-21 *voci interrotte*: tessera petrarchesca (*Rvf* 224, 6). • *grave il mio strazio ignudo*: con anastrofe; è «ignudo» perché ‘manifesto’. • *più fermo e crudo*: riferito allo «strazio» (v. 17). • *curerà nulla o poco*: ‘non servirà quasi a nulla’. • *pianger scarso e roco*: «scarso» ha la valenza di ‘insufficiente’; il motivo, già petrarchesco (*Rvf* 133, 3-4), vede ampio riscontro nella lirica cinquecentesca; ad es. Della Casa *Rime* 23, 2 «Amor, di cui *piangendo* ancor son *roco* (: poco)».

22-32 *spietate offese*: già denunciate al v. 1. • *lunghe o corte l’ore del viver mio*: il poeta non si interessa di quanto gli rimane da vivere; per l’espressione ritorna simile nel capit. 130, 49 «Né che sian l’ore mie più lunghe o corte, / debb’io curar, ché ’l mio bel corso tempo». • *un tosto finir sembra men rio*: una rapida morte sembra meno dolorosa rispetto alla sua «vita molto amara» (v. 31).

33-43 *salma*: ‘peso’.

44-54 *castitate e bellezza*: poi «donna casta e vaga» (v. 49). • *dritto non è*: ‘non è giusto’. • *come senza onestà bel non appaga...*: secondo l’autore, la bellezza di una donna è connessa alla sua onestà e non può dirsi onesta colei che è causa della morte altrui.

55-65 *ciglio*: sineddoche per 'occhi, sguardo'. • *empia e superba*: prerogative dell'amata sdegnosa. • *angue avido d'uman sangue*: si paragona la propria amata ad una sanguisuga, figurante non tra i più comuni nel repertorio petrarchista.

66-76 *pieno d'amaro infinito*: 'amarezza infinita', con forte *enjambement*; lo stilema, estraneo ai *Fragmenta*, è insolito nell'orizzonte linguistico della lirica cinquecentesca. • *ch'io non potrei dir fore...a parlar mi spinse*: il poeta ammette di non riuscire ad esprimere il proprio dolore adeguatamente.

77-79 *duol, dolente*: con figura etimologica. • *che mai non siano spenti*: tradizionale auspicio di fama letteraria.

Io vo contando i mesi e i giorni e l'ore
 che dal mio bel tesoro
 partendo a dietro ogni altro ben lasciai
 e sol di lagrimar contra il dolore
 trovai qualche ristoro, 5
 con la credenza, ond'io vagando andai.
 Ma trappassando omai
 la speme del tornar, che vinta or cade,
 nova aita o pietade
 cercando vo, ché 'l pianger che m'avanza 10
 nulla rileva il cor fuor di speranza.
 Per quante vie distorte e quanti mari,
 con quai perigli appresso
 varcato ho insino a qui lungo camino!
 Quanto menai quei dì tristi ed amari, 15
 lasso, quasi a me stesso
 creder non so, quando a pensarvi inchino!
 Ma poi ch'empio destino,
 or ch'io tornar devea, mi tronca il modo,
 stanco m'affliggo e rodo, 20
 qual peregrin cui manca albergo a sera
 che nel disagio suo convien che pera.
 Amor, tu che mi fai bramando tale,
 se servo sconcolato
 soccorer dei quando più afflitto stassi, 25
 dammi di gir a lei secrete l'ale
 contra il mio duro fato,
 o fa' col mio Signor ch'ei pur mi lassi
 ch'a lei rivolga i passi,
 o temprà il duol sì ch'io 'l possa patire, 30
 o m'insegna a soffrire
 ch'io nulla posso e scampo altro non veggio
 e, se non vivo, a lei morto gir cheggio.
 Cercato ho ben per vie mille diverse
 scuoter quest'alma ardente 35
 da le cure amorose e dal desio
 e, se cosa talor pur se le offerse
 per sottrarla possente

dal duol, per spazio di ben corto oblio,
 allor quasi restio 40
 destrier, che nel camin ferma e s'aretra,
 trista s'agghiaccia e impetra,
 e quel che dar le può conforto o gioia
 fugge e torna al suo mal con doppia noia.
 Così, senza aver mai riposo o tregua, 45
 allarga il tristo pianto
 e la speranza sua, perduta e tolta,
 indarno lacrimando si dilegua;
 ben si consola al quanto
 ch'ella dormendo, da le membra sciolta, 50
 sen' vola alcuna volta
 a veder il suo ben leggera e presta;
 ma, poi dal sonno desta,
 mentre in lei crescon l'amorose voglie,
 così a chieder pietà la lingua scioglie: 55
 «Signor, che mi chiamaste al sommo impero
 del bel regno famoso,
 ch'Adria commette al vostro alto governo,
 consentite per Dio, se non ch'io pero
 del desir amoroso, 60
 ch'io me ne vada a lei mentr'aspro verno
 fa scorno a l'armi e scherno,
 ch'anco Marte al suo amor ritornar suole;
 poi, giunto in Tauro il sole,
 pronto ritornarò, ch'onor mi sprona 65
 e stella e sangue a voi mi piega e dona.
 Questo mio cor ch'in guisa tal s'infiamma
 di voi, del suo bel viso,
 bel tetto par ch'entro ha duo lumi e splende
 più chiaro e di splendor non perde dramma 70
 l'un da l'altro diviso,
 sì l'amor d'ambo voi, ch'in me s'accende,
 doppia gioia mi rende,
 e più m'avviva e dà maggior conforto,
 né questo a quel fa torto, 75
 quindi con più ragion vien ch'io vi preghi
 che sì giusta mercé non mi si neghi.
 Intanto a lei, che ricovrar mi puote

con l'angelico aspetto
 da morte e consolar quest'occhi e l'alma, 80
 tornando destarò l'usate note,
 per mio studio e diletto,
 vostr'opre e lei mia cara unita salma
 cantando e forse palma
 per ciò n'avrò non men d'ogni altra insegna 85
 per vero pregio degna,
 così Febo il permetta e per lui sia
 gradita d'ambo voi la penna mia».

Canzon, tu farai fede

ch'un signor saggio, una leggiadra donna, 90
 fanno al mio cor di sé doppia colonna.

Canzone di otto strofe di 11 vv., a schema AbC AbC cDdEE e congedo yZZ; nella I stanza A (-ore) e B (-oro) condividono la tonica e sono in consonanza; C (-ai), D (-ade) ed E (-anza) condividono la tonica; nella II stanza B (-esso) ed E (-era) condividono la tonica; A (-ari) ed E sono in consonanza; inclusiva la rima "mari": "amari" (12, 15); nella III stanza A (-ale), B (-ato) e C (-assi) condividono la tonica; inclusiva la rima "tale": "ale" (23, 26); nella IV stanza A (-erse), B (-ente) e D (-etra) condividono la tonica; B e C sono in assonanza; nella V stanza A (-egua) e D (-esta) sono in assonanza; B (-anto) e C (-olta) invertono l'ordine delle vocali e condividono la dentale -t; nella VI stanza A (-ero) e C (-erno) sono in assonanza e condividono il perno consonantico; B (-oso), D (-ole) ed E (-ona) condividono la tonica; inclusive le rime "impero": "pero" (56, 59) e "governo": "verno" (58, 61); paronomastica la rima "suole": "sole" (63, 64); nella VII stanza C (-ende) ed E (-eghi) condividono la tonica; inclusiva la rima viso": "diviso" (68, 71); nella VIII stanza B (-etto) e D (-egna) condividono la tonica; A (-ote) e B invertono le vocali e sono in parziale consonanza; inclusiva la rima "alma": "salma" (80, 83).

Bibliografia: GREGGIO 1894, I, p. 197.

La canzone, di ossatura petrarchesca (*Rvf*268), rimodula con originalità il motivo, quasi scontato nella rimeria amorosa cinquecentesca, del dolore per la distanza dalla donna amata. Il poeta, lontano per ragioni militari, chiede ad Amore di intercedere a suo favore affinché il proprio Signore gli permetta di abbandonare il fronte bellico durante i mesi invernali, con la promessa di ritornare a primavera, in tempo per la ripresa del conflitto armato. Dell'imprecisato comandante, Molin offre un ritratto cifrato: «Signor, che mi chiamaste al sommo impero | del bel regno famoso, | ch'Adria commette al vostro alto governo» (vv. 56-58). Sarebbe forse ingenuo leggere il testo in termini rigidamente autobiografici: non siamo a conoscenza, infatti,

di alcun elemento documentario che suggerisca una carriera militare o diplomatica da parte di Molin, il cui percorso politico ebbe sempre fulcro a Venezia. Evitando dunque uno scivoloso biografismo, ci si limita a rilevare la presenza di un *topos* lirico tradizionale, proiettato però in una cornice narrativa decisamente attualizzata ed estranea agli usi poetici più inflazionati. Il componimento, dal ritmo incalzante e quasi camuffato nelle vesti di una lunga arringa amorosa, fa uso del più consueto apparato tematico dei *Fragmenta*, pur distanziandosene completamente per l'esito decisamente poco petrarchesco. Fra i sodali di Molin, andranno ricordati i nostalgici componimenti di lontananza, fortemente calati nel presente storico veneziano, di Zane *Rime* 153-157 e Cappello *Rime* 30-34.

1-11 *Io vo contando i mesi e i giorni e l'ore*: il fraseggio, pur in assenza di calchi puntuali, conserva un sapore decisamente petrarchesco, che rimanda a celebri precedenti quali *Rvf* 12, 11 «qua' sono stati gli anni e i giorni et l'ore (: dolore)» e 61, 1 «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno». Il ricorso ad una *climax* discendente, congiunto al vistoso polisindeto, ben restituisce l'impazienza dolorosa dell'innamorato per un distacco che pare interminabile. • *bel tesoro*: l'amata. • *lagrimar*: tradizionalmente il pianto è pallido strumento di consolazione per la lontananza degli amanti. • *trapassando*: 'venendo meno'. • *cercando vo*: costruito in chiasmo rispetto al v. 1. • *'l pianger che m'avanza*: sta esaurendo le lacrime. • *rileva*: 'risollewa'. • *fuor di speranza*: di marca petrarchesca (*Rvf* 73, 78), l'espressione è adottata già nel son. 59, 14.

12-22 *quante vie distorte e quanti mari*: la *replicatio* del dimostrativo, reiterata fino al v. 15, conferisce una certa energia al passo; «vie distorte», ad intendere 'travagliate', è *iunctura* petrarchesca (*Rvf* 37, 24). • *empio destino*: consueta invettiva contro la sorte sfavorevole; lo stilema, non petrarchesco, ricorre ripetutamente nella rimeria cinquecentesca (es. Magno *Rime* 99, 73 «tor già non mi potrà l'empio destino»). • *or ch'io tornar devea, mi tronca il modo*: parrebbe che il poeta abbia visto infrangersi la possibilità di tornare dalla donna amata. • *qual peregrin cui manca albergo a sera*: in realtà, nella lirica cinquecentesca, la similitudine del viandante che, arrivando a sera tardi, trova chiusa la locanda, o si smarrisce sorpreso dal buio, conosce tendenzialmente una declinazione spirituale (es. Della Casa *Rime* 45).

23-33 *sconsolato*: 'inconsolabile'. • *dei*: 'devi'. • *dammi*: 'concedimi'. • *col mio signor ch'ei pur mi lassi*: il poeta chiede ad Amore di intercedere a proprio favore con il comandante presso il quale è a servizio. • *e, se non vivo, a lei morto gir cheggio*: in antitesi, «vivo» e «morto» hanno entrambi funzione di predicativi del soggetto.

34-44 *mille*: intensificatore generico. • *scuoter*: 'liberare'. • *agghiaccia e impetra*: la ditologia verbale, pressoché sinonimica, sembra lieve variazione di Bembo *Rime* 97, 14 «di tal che m'arde, strugge, agghiaccia e 'ndura». • *al suo mal con doppia noia*: fraseggio dalle movenze petrarchesche (es. *Rvf* 216, 3 e 332, 39).

45-55 *riposo o tregua*: in filigrana alla dicotomia risuona *Rvf* 285, 14 «et sol quant'ella parla, ò pace o tregua». • *tristo pianto*: stilema in debito con Bembo *Rime* 171, 14 «poi torna il pianto tristo, che m'accora». • *indarno*: 'invano', con valenza verbale. • *ella*: l'anima del poeta. • *da le membra sciolta*: sullo sfondo, si riconosce il motivo platonico dell'anima che di notte si allontana dal corpo, mutato da *Rvf* 356, 14 «[l'anima mia] sciolta dal sonno a se stessa ritorna». • *a veder il suo ben*: il poeta immagina che, nel sonno, l'anima raggiunga

l'amata. • *leggera e presta*: medesima dittologia aggettivale è riproposta da Molin nel son. 171, 7 «qual suol dal nido suo, *leggera e presta* (: dest)». • *amorose voglie*: per la giuntura cfr. son. 59, 13 e rimandi. • *la lingua scioglie*: locuzione petrarchesca (Rvf 309, 6), con verosimile mediazione di Bembo *Rime* 59, 24 «et *sciogli la tua lingua* in tai parole».

56-66 *Signor*: il comandante menzionato al v. 28. • *sommo impero*: 'importante incarico'. • *commette*: 'affida'. • *aspro verno*: seppur espressione abituale nel linguaggio lirico, si suggerisce la memoria di Bembo *Rime* 3, 1 «Si come suol, poi che 'l *verno aspro* et rio»; l'innamorato, con proposito di convincimento, fa leva sul fatto che durante la stagione invernale sia solito sospendere l'attività bellica fino al ritorno della primavera. • *al suo amor*: Venere. • *giunto in Tauro il sole*: il riferimento astrologico indica la costellazione del Toro e, dunque, il periodo compreso tra aprile e maggio, stagione in cui ricominciano i conflitti bellici. • *ritornarò*: sott. ai doveri bellici. • *e stella e sangue*: il poeta si dice legato al comandante sia dal destino sia «dal sangue», precisazione che pare suggerire un qualche rapporto di parentela; infatti, a partire da questo verso, Greggio suggerisce di identificare il comandante in Vincenzo Cappello (1494 - 1541), zio del poeta e, dal 1532, al comando dell'armata veneziana in oriente (GREGGIO 1894, I, p. 197).

67-77 *dramma*: comunemente, 'minima parte'. • *né questo a quel fa torto*: l'amore per la donna non è incompatibile con la fedeltà al proprio comandante.

78-88 *ricovrar*: 'risanare'. • *usate note*: allusione alla poesia, esercizio di svago intellettuale (v. 82). • *cantando*: con effetto di *mise en abyme*, il poeta termina la canzone promettendo di comporre una poesia d'omaggio all'amata e al proprio Signore. • *palma*: tradizionalmente simbolo di gloria. • *per lui*: 'grazie al supporto di Febo'. • *d'ambo voi*: la donna e il Signore. • *penna mia*: *sineddoche*, 'la poesia d'encomio'.

89-91 *farai fede*: 'testimonierai'. • *signor saggio*: il costruito è estraneo al consueto linguaggio lirico, ma si può forse ammettere memoria di Rvf 53, 3 «un *signor* valoroso, accorto et *saggio*»; si noti l'impiego del chiasmo per marcare l'antitesi tra i due referenti, il «*signor saggio*» e la «*leggiadra donna*». • *doppia colonna*: perché il poeta è devoto ad entrambi; la formula conserva traccia di Rvf 202, 10 «per sostegno di me, *doppia colonna* (: donna)».

Ahi, ch'io son giunto a passo
 che più fuggir non posso
 e colpa in me del mio piacer confesso!
 Ma tu, s'al mio cor lasso
 di valor nudo e scosso, 5
 mostri, Amor, donna ond'io sia vinto espresso,
 qual fallo è di me stesso,
 s'a forza del bel viso
 preso restai se pur non resto anciso?
 Dunque, tua colpa è solo, 10
 e fia quel che n'avegna,
 tuo biasmo o lode, e 'l mio diletto e 'l danno.
 Talor ben mi consolo
 ch'ov'io perir convegno
 finir potrò con men doglia ed affanno, 15
 scorto da dolce inganno;
 ma qual tuo incarco fora,
 s'altri dirà che senz'aita io mora?
 Però rallenta in parte
 l'incendio in ch'io languisco, 20
 o fa' l'esca, se puoi, men dolce e vaga,
 ché 'l cor tra duo si parte
 e va di morte a rischio,
 mentre lo strugge l'un, l'altra invaga,
 o lei più fermo impiaga, 25
 ch'al mio sì frale obbietto
 troppo è 'l bel, troppo il duol, troppo il diletto.
 Tropp'anco è la speranza
 che da' begli occhi move
 se non la pungi di ferita viva 30
 ch'indi 'l piacer s'avanza.
 Ma 'l duol poi si commove,
 ch'ella vede il suo ben lungi da riva.
 Tal bella donna e schiva
 consuma la mia vita 35
 e ne morrò se non mi presti aita.
 Già moro e specchio in lei
 viva la morte mia

e gioia e speme e duol morendo sento.
 Tu, se giusto esser dei, 40
 o men bella o più pia
 la fa', ché per amar non resti spento,
 e, s'a tua gloria intento
 mai fosti, ardile il core
 ch'io n'avrò vita e tu supremo onore. 45
 Tendi, Amor, l'arco a pieno,
 ché tuo strale o facella
 non punse od arse mai donna sì bella.

Canzone di cinque strofe di 9 vv., a schema abC abC cdD e congedo yzZ; nella I strofa A (-*asso*), B (-*osso*) e C (-*esso*) sono in consonanza; D (-*iso*) è in parziale consonanza; paronomastica la rima "passo": "posso" (1, 2); nella II strofa A (-*olo*) e D (-*ora*) condividono la tonica; inclusiva la rima "solo": "consolo" (10, 13); ricca la rima "avegna": "convegna" (11, 14); nella III strofa A (-*arte*) e C (-*aga*) condividono la tonica; equivoca la rima "parte": "parte" (19, 22); derivativa la rima "vaga": "invaga" (21, 24); nella IV strofa B (-*ove*) e C (-*iva*) sono in consonanza; C e D (-*ita*) sono in assonanza; derivativa la rima "move": "commove" (29, 32); nella V strofa paronomastica la rima "sento": "spento" (39, 42); nel congedo A (-*eno*) e B (-*ella*) condividono la tonica.

La canzone dà voce al disperato appello del poeta, prossimo a morire per gli effetti strazianti del conflitto amoroso, a cui sembra corrispondere il fitto succedersi di spinte e contropunte, sostenute da una struttura sintattica spesso centrata sull'uso insistito delle anadiplosi, delle inarcature e di strategie di ripetizione. Nel testo si avverte un denso reticolo di corrispondenze interne, prevalentemente di tipo lessicale (*colpa*, vv. 3 e 10; *dolce*, vv. 16 e 21), così come permeano la canzone pure reiterate formule di connessione capfinida tra le strofe (*troppo*, vv. 27 e 28; *morro-moro*, vv. 36-37). Il componimento, imperniato su espressioni formulari della lirica cinquecentesca, intona temi tradizionali di conio petrarchesco, sia pure nella veste di una canzone il cui profilo, insolitamente settenario, è estraneo al canone dei *Fragmenta*. Tuttavia, «schemi brevi di questo tipo si trovano in Michelangelo e poi in Tasso» (GALAVOTTI 2021, p. 75), ma anche in Zane (*Rime* 60 e 92).

1-9 *a passo*: 'ad un punto'. • *che più fuggir non posso*: l'espressione ritorna nel son. 7, 9 «ché, s'io son tal *che più fuggir non possa*». • *qual fallo è di me stesso*: l'autore ammette la propria responsabilità nel non voler rinunciare al proprio amore, ma sottolinea la colpa di Cupido nell'averlo fatto innamorare. • *resto anciso*: già nel son. 41, 11 «mostrando che per lei *restava anciso* (: bel viso)».

10-18 *tuo biasmo o lode, e 'l mio diletto e 'l danno*: Cupido è meritevole sia di biasimo, per le

sofferenze che ha imposto al poeta innamorato, sia di lode, per la gioia che gli ha arrecato; in filigrana al consueto contraddittorio amoroso, si rileva una struttura versale marcata-mente quadripartita, con pronunciata cesura, basata su una doppia antitesi con endiadi.

19-27 *rallenta in parte...*: la formula è modulata su Rvf 241, 13 «*rallenta de l'incendio*, che m'infiamma». • *l'esca*: la donna amata, che il poeta vorrebbe che fosse meno desiderabile. • *fermo*: con valore avverbiale. • *troppo è 'l bel, troppo il duol, troppo il diletto*: si noti la triplice anafora di «troppo», che rimarca l'insopportabilità dell'ossimorica condizione dell'io; merita una nota l'eloquente fluttuazione tra elementi positivi (*bel, diletto*) e negativi (*duol*).

28-36 *Tropp'anco è la speranza*: con connessione capfinida rispetto al v. 26.

37-45 *moro*: eco fonico di «morrò» (v. 36); molto significativo è però il ricorso al tempo presente, quasi ad indicare che la propria morte non è più un rischio, come prima annunciato, ma è ormai un dato di realtà. • *specchio in lei viva la morte mia*: l'innamorato morente vede nella donna le sembianze della morte perché è lei a determinarla; particolarmente efficace nella resa espressiva è il ravvicinato contrasto tra «viva» e «morte» all'interno al v. 38. • *e gioia e speme e duol*: il *tricolon*, con anticipazioni nelle strofe precedenti, adotta una modulazione avvicicabile a quella del v. 27. • *tu*: Cupido. • *o men bella o più pia la fa'*: la richiesta corrisponde a quanto pronunciato al v. 21. • *a tua gloria intento mai fosti*: sarebbe motivo di gloria per Amore riuscire a far innamorare la donna, con il vantaggio di tenere pure in vita l'innamorato.

46-48 *tuo strale o facella...*: non sfugga il modulo correlativo, con ordinata ripartizione tra sostantivi e formulazioni verbali («strale», v. 47 - «facella», v. 47 - «punse», v. 48 - «arse», v. 48).

Sovra l'altere e fortunate arene,
 là dove più famoso Adria circonda
 l'alma cittate del suo mar regina,
 vago amante ebbe un tempo assai seconda
 fortuna e nel su'amor gradita spene 5
 di nobil fiamma acceso e pellegrina.
 Poi, come le sue sorti il ciel destina
 e via più contra Amor, a cui men serba
 fermo un suo ben quanto è più caro, e spesso
 del guidardon promesso 10
 disperde il frutto e le speranze inerba.
 L'amata donna a le sue luci tolse,
 e per lungo camin divise e sparse,
 di ch'ei rimase sì dolente e mesto
 che d'indi fu per sempre a pianger desto 15
 né punto seppe dal dolor ritrarse
 o per conforto altrui tregua mai volse.
 Ma fra molti lamenti, ond'ei si dolse
 in prosa e 'n rime, queste voci afflitte
 si vider di sua man segnate e scritte: 20
 «Almo mio sol, che col tuo santo raggio
 m'infiammi ancor da te sì lungi e mostri
 quanto Amor puote in me col tuo splendore,
 se l'averso destin ch'a gli occhi nostri
 chiuse il lor dì col tuo fatal viaggio, 25
 e cinse i miei di tenebroso orrore,
 non ti leva la fe' di quell'ardore
 di cui mirasti in me prove sì espresse.
 Se quel puro e d'amor vero desio,
 scoprendo il foco mio, 30
 che d'onesta pietà l'alma t'impresse,
 Lete non lava e sel estingue in tutto
 col pensier torna a l'amoroso albergo,
 a i cari lidi, a le contrade amate
 e stringasi di me nova pietate 35
 leggendo il duol, ch'in queste carte io vergo,
 poi che sol mi lasciasti, a tal condotto
 m'ha la mia sorte, che null'altro frutto

può la mia vita sperar del suo ben priva
 che di contarti in quai tormenti io viva. 40

Qui, dove il nostro mar fremendo geme
 e te forse sospira, alma sua donna
 perduta, e del suo mal coi lidi piagne,
 qui dico, ove più volte in trecce e in gonna
 venir solevi a tuo diporto e 'nsieme 45
 v'er'io con l'altre tue care compagne,
 com'uom da cui destin fero scompagne
 ogni diletto suo, romito e tristo,
 piango il mio fato disleale e ingiusto
 e 'n chiuso loco angusto, 50
 perch'io non sia dal vulgo udito o visto,
 metto a mia voglia il dì sommessi stridi.
 Ma poi ch'adombra il ciel nostro la notte
 e queto è 'l mondo ed ognun posa e dorme,
 ne l'ora fosca, al mio stato conforme, 55
 esco, qual fera di nascose grotte,
 d'alti mugiti empiedo il cielo e i lidi,
 e mentre chiamo te, doppiando i gridi,
 tanto crescer in me la doglia sento
 quanto più chiamo, e 'n van li spargo al vento. 60

Ma quando poi la mano a lo stil porgo,
 che debilmente in suo poter lo stringe
 ed a segnar le mie miserie prende,
 sì grave il caso mio mi si dipinge
 ch'ella giù cade, io fo degli occhi un gorgo 65
 che 'l sen mi bagna e 'l foglio umido rende
 parte, perché confuso il sermon stende
 quel ch'io già scritto avea, riforma e lima.
 Ma perché il dì che te n'andasti acerbo
 più ch'altro in mente serbo, 70
 ch'allor si aperse il varco ond'uscì prima
 la folta schiera de' miei tanti mali,
 dir vo le angosce mie di punto in punto
 com'elle furo, acciò 'l mio duro scempio
 sia norma eterna e degli amanti esempio. 75
 E or che Febo a l'Occidente è giunto
 per dar luogo al riposo de' mortali,
 mentre fia queto il mondo e gli animali,

scriverò volto al raggio de la Luna,
 s'ella intenta al mio mal pur non s'imbruna. 80
 Scritto era in ciel quel che poi tutto occorse
 de la mia vita e 'l dì che da quest'occhi
 trar di pianto dovea continua vena,
 quand'ei, sì come stral che d'arco scocchi,
 giunto al segno fatal da l'onde sorse 85
 e me piagò con duol perpetuo e pena.
 Né spuntò l'alba in oriente a pena,
 che, dovendo il mio sol partir quel die,
 tosto, qual fiamma che gran vento ammorza,
 così spente a gran forza 90
 di duol, lasso, restar le gioie mie
 e cadder le speranze a' bei desiri
 che struggendo mi fer la vita cara.
 Sol ne la parte in me sinistra interna
 la memoria fuggio, che vivrà eterna 95
 del mio ben ito e d'esta vita amara,
 da cui non fia che vivo unqua respiri.
 Tal penetrò lo stuol de' rei martiri
 a l'alma afflitta e tal le diede assalto
 ch'io restai per dolor di freddo smalto. 100
 Qual poi divenni allor misero, allora
 ch'ella con gli altri suoi per inviarsi
 prese a i lidi il camin pensosa e mesta,
 sallo Amor, sassel'ella che levarsi
 vidi in quel punto, e fu ben cruda aurora 105
 troppo a menar quel dì per tempo desta.
 Quel dì crudel, che mi ridusse a questa
 vita peggior d'ogni altra morte assai,
 quel dì che per schivar tanti miei danni
 me' fora, che molt'anni 110
 sospeso avesse, anzi non scorto mai,
 che potea il mondo ben senz'altra luce
 viver de lo splendor contento e pago
 che spargean de begli occhi i chiari lampi,
 al cui raggio fiorir le selve e i campi 115
 vid'io più volte e 'l ciel farsi più vago,
 or questo sol, ch'ella a sé dietro adduce,
 poco per nostro ben risplende e luce

ed al cor mio vinto dal duol profondo
tristo rassembra e fosco il cielo e 'l mondo. 120

Ella, dico, se 'l sa che, sorta, stese
le luci intorno e del mio mal s'avide
mirando il volto mio d'angoscia tinto
e se non che pietoso amor provide
a l'alma afflitta e in parte il cor difese 125
col bel guardo di lei ver me sospinto,
ben m'avria 'l duol, s'uom per duol more, estinto.

E grazia fora a me stata allor morte,
né mai fier vento da radice sterpe
pianta ch'in terra serpe, 130

com'io senti dal martir aspro e forte
trar gli spirti vitai dal mio fral lasso
e sveller da me stesso e l'alma e i sensi
partendo lei che mi mantene in vita.
Ma se poc'anzi pur mi desti aita, 135

Amor, scemando i gran martiri intensi
con gli occhi suoi, perch'a sì duro passo
gelido da quel duol non farmi un sasso
per intagliarmi poi del suo bel viso
s'io restar ne dovea tanto diviso? 140

Partia madonna e nel mirarla tanto
sentia pronto il desio di seco gire
che lasciar mi pareva le rive e 'l porto.
L'alma già mossa fuor credendo uscire
gustò di quel piacer ma pigra intanto 145
vide che pur vivea tra vivo e morto
e via spariva il mio vital conforto.

Già spiegate le vele a poco a poco
givan quest'occhi de l'amato aspetto
perdendo il caro obbietto, 150

né sofferenza aveva in me più loco
e bollian col martir la brama mista.
Fendea del legno il mar la prora acuta,
e neve in lui pareva l'ondosa schiuma;
parean le vele augel di bianca piuma, 155
che lungi agli occhi altrui sua forma muta.
Al fin manca di lei tutta la vista
ed io non moro e vien ch'al duol resista,

ma chi vive al partir d'ogni sua gioia
 creder ben può ch'uom di dolor non moia. 160

La nobil schiera sua, donne e donzelle,
 con gli altri ad un che 'l sangue od amor lega
 ch'ivi eran seco, e ne restar poi senza,
 tal l'augura il camin piano e tal prega
 per la salute sua benigne stelle 165
 che non le renda il mar falsa credenza.
 Poi, rimembrando ognun con qual presenza
 rese gli 'nchini e parti gli atti e i modi,
 prefer di ritornar lor dritta via.
 O fida compagnia, 170
 chi mai potrà ridir sue intere lodi?
 Scossa avea, intanto, il Sol dal mondo l'ombra
 e desta era del dì la terza squilla
 e l'aura destra rinfrescando al corso
 le mostrava del ciel grazia e soccorso. 175
 E quel, ch'ogniun pregò, l'aria tranquilla
 Giove n'aperse e d'ogni nebbia sgombra.
 Ma la nube del duol, che 'l cor m'adombra,
 non levò già, ché la sua interna piaga
 sempre di nova pioggia il sen m'allaga. 180

Così fatto di me, novo tiranno
 mi strinse il duol, m'opresse i sensi e l'alma,
 ch'io pur di respirar non son meco oso.
 Gl'anni miei lievi si cangiaro in salma
 grave a la vita, il pro' tornommi in danno, 185
 e da me bando eterno ebbe il riposo,
 fatto a me stesso ancor grave e noioso.
 Insomma, tutto quel che piace o giova
 a me più noia dà né copre il cielo
 cosa sotto il suo velo 190
 che mi possa recar dolcezza nova.
 Strano quel dì d'affanni orribil mostro
 divenni non più mai veduto in terra.
 Ma, perché il giorno di tornar n'accenna,
 qui poserò la man stanca e la penna. 195
 Un'altra notte il duol ch'in me si serra,
 ch'io dir promisi e qui poco dimostro,
 spiegherò poi con più diffuso inchiostro.

Tu, Musa, riedi al tuo sacro monte
finch'io ti chiami e 'l di declini e smonte».

200

Canzone di 10 strofe di 20 vv., a schema ABC BAC CDEeDFGHHGFFII (priva di congedo); nella I stanza E (-*esso*) e H (-*esto*) sono in assonanza; A (-*ene*) e C (-*ina*) sono in consonanza; ricca la rima “circonda”: “seconda” (2, 4); nella II stanza paronomastica la rima “mostri”: “nostri” (22, 24); ricche le rime “splendore”: “ardore” (23, 27) e “esprese”: “imprese” (28, 31); nella III stanza G (-*otte*) e H (-*orme*) sono in assonanza; D (-*isto*) e E (-*usto*) sono in consonanza; inclusiva la rima “compagne”: “scompagne” (46, 47); ricca la rima “stridi”: “gridi” (52, 58); nella IV stanza inclusiva la rima “prende”: “rende” (63, 66); nella V stanza C (-*ena*) e H (-*erva*) sono in assonanza; inclusiva la rima “occhi”: “scocchi” (82, 84); equivoca la rima “pena”: “pena” (86, 87); ricca la rima “interna”: “eterna” (94, 95); nella VI stanza B (-*arsi*), E (-*anni*) e H (-*ampi*) sono in assonanza; inclusiva la rima “danni”: “anni” (109, 110); equivoca la rima “luce”: “luce” (112, 118); nella VII stanza A (-*ese*), E (-*erpe*) sono in assonanza; C (-*into*) e I (-*iso*) sono in assonanza; A e I sono in consonanza; ricca la rima “avide”: “provide” (122, 124); inclusive le rime “tinto”: “estinto” (123, 127) e “viso”: “diviso” (139, 140); paronomastica la rima “sterpe”: “serpe” (129, 130); nella VIII stanza C (-*orto*) e D (-*oco*) sono in assonanza; G (-*uta*) e H (-*uma*) sono in assonanza; inclusiva la rima “tanto”: “intanto” (141, 145); nella IX stanza B (-*ega*) e C (-*enza*) sono in assonanza; B (-*ega*) e I (-*aga*) sono in consonanza; A (-*elle*) e G (-*illa*) sono in consonanza; nella X stanza C (-*oso*) e F (-*ostro*) sono in assonanza; G (-*erra*) e H (-*enna*) sono in assonanza; A e H sono in consonanza; inclusive le rime “alma”: “salma” (184, 186), “oso”: “riposo” (185, 188), “mostro”: “dimostro” (192, 197) e “monte”: “smonte” (199, 200).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 79 e GALAVOTTI 2021, p. 114.

Canzone, di ossatura petrarchesca ma priva di congedo, dedicata alla dolorosa separazione fra gli amanti. In coppia con la successiva, è di una certa originalità la *mise en abyme* messa in scena: la prima stanza delinea la cornice narrativa in cui si racconta di un giovane veneziano che, lacerato dal dolore per il distacco dall'amata, esprime il proprio tormento piangendo e componendo poesie; dalla seconda stanza il componimento dà voce direttamente ai versi del poeta innamorato, assumendone la prospettiva, con fare epistolare. Con notevole realismo narrativo, si rievoca alla mente l'attimo della partenza dell'amata, salpata all'alba verso nuovi lidi, fra i calorosi saluti dei molti affetti a riva e lo strazio dell'innamorato che la osserva allontanarsi all'orizzonte senza poterla seguire. Da quel momento, l'amante non si dà pace: durante il giorno si disperà, isolandosi dagli altri; mentre durante la notte, nella cui oscurità si identifica, riesce a gridare le proprie sofferenze ed a trovare l'ispirazione per raccontare la propria storia. Proprio il sorgere del sole, infatti,

pone fine alla scrittura lirica del giovane che abbassa la penna – immagine su cui si conclude anche il testo moliniano. Nel componimento, dove confluiscono molti *topoi* tradizionali connessi al distacco fra gli amanti, sono meritevoli di attenzione la descrizione del paesaggio notturno, la cui quiete stride con l'agitato tormento dell'io, l'insolita accuratezza con cui si descrive la nave nell'atto di salpare e fendere le onde, la rievocazione del momento struggente della partenza e degli ultimi abbracci. Un analogo realismo marittimo si avverte pure in una canzone di Jacopo Zane, dedicata però alla nostalgia per Venezia durante il soggiorno cretese del poeta: «La mal condotta turba, cui crudele | stella incatena sopra 'l legno il piede, | ond'io con le sue braccia affretti il corso, | mentre s'erge, e col remo l'acqua fiede, | e giugne al suon de' ceppi alte querele, | poria il tasso svegliar e 'l ghiro e l'orso» (Zane *Rime* 153, 45-50), versi molto apprezzati da Pietro Gradenigo (G. Gradenigo *Lettere*, I, 49-51, p. 140). Infine, in virtù del tono quasi epistolare, non si esclude una possibile influenza dalle *Eroidi* ovidiane, mentre, per il motivo della partenza dell'amata da Venezia, è d'obbligo evocare Cappello *Rime* 30-33.

1-20 *Sovra l'altère...mar regina*: Venezia, evocata tramite appellativi consueti, funge da sfondo per il racconto dell'amante infelice. • *vago amante*: l'innamorato. • *seconda fortuna*: 'sorte favorevole', con pronunciata inarcatura. • *inerba*: 'copre d'erba', quindi 'nasconde'. • *l'amata donna a le sue luci tolse*: un imprecisato, ma repentino, cambiamento della sorte costringe l'amata ad allontanarsi da Venezia, separandosi dall'amante. • *in prosa e 'n rime*: cristallizzata formula sintagmatica, modellata forse sul prodromo di Bembo *Stanze* 36, 2 «da quelle antiche poste *in prosa et 'n rima*». • *voci*: 'parole', ma è da riferirsi alla poesia stessa. • *di sua man segnate e scritte*: con effetto di *mise en abyme* la poesia dichiara di dar voce alle parole epistolari dell'innamorato infelice; «segnate e scritte» è dittologia sinonimica.

21-40 *Almo mio sol*: la donna amata. • *occhi nostri*: è ambiguo se è da intendere come plurale *maiestatis* o come gli occhi dei due amanti. • *tenebroso*: l'oscurità spettrale che avvolge il poeta è coerente con l'allontanamento della propria donna-sole. • *non ti leva...ardore*: la distanza non le faccia dubitare dei sentimenti del poeta. • *Lete*: nella mitologia greca, la fonte dell'oblio. • *col pensier torna*: il poeta suggerisce all'amata di ricordare i luoghi del proprio amore. • *a l'amoroso albergo, a i cari lidi, a le contrade amate*: è di una qualche efficacia espressiva l'*elencatio*. • *in queste carte io vergo*: espressione di calco petrarchesco (*Rvf* 73, 78 e 146, 2); adottata da Molin anche nel son. 146, 6 «l'altro non vol che di *vergar le carte*» e nella canz. 152, 56 «e desti *alcun* che nove *carte verghi*». • *contarti*: 'raccontarti'. **41-60** *qui*: con ripresa anaforica al v. 44. • *nostro mar*: l'Adriatico; il ricorso al possessivo plurale si spiega forse per le comuni origini veneziane di entrambi gli amanti. • *fremendo geme...coi lidi piagne*: secondo consuetudine, la natura partecipa del dolore del poeta. • *in trecce e in gonna*: dettaglio realistico relativo all'abbigliamento della donna. • *diporto*: 'piacere'. • *romito*: 'eremita'. • *loco angusto*: la volontà di ritirarsi in un luogo solitario, dove sfogare il proprio dolore, è tipica nella rimeria amorosa. • *sommessi stridi*: in contrasto con le più violente e disperate urla notturne dell'io (vv. 57-58). • *la notte...dorme*: l'opposizione tra la pace esteriore della notte e l'inquietudine interiore di natura amorosa ricorda il son. 69, 9-14. • *ogniun posa e dorme*: con identica modulazione nel capit. 130,

3 «or ch'ogniun posa e dorme a notte oscura». • *ne l'ora fosca, al mio stato conforme*: l'innamorato e la notte sono accomunati da una condizione di oscurità, per l'io interiore e reale, data la mancanza del proprio Sole. • *fera...d'alti mugiti*: un animale selvatico, forse un lupo; con uso figurato ad intendere un grido umano inarticolato che esprime forte sofferenza (poi «gridi», v. 58). Per un'immagine analoga cfr. son. 33, 9-11. • *chiamo te doppiano i gridi...*: dopo le molte lacrime versate in silenzio, la disperazione dell'amante si manifesta attraverso grida disperate; non sfugge il ribattuto etimologico ai vv. 58 e 60.

61-80 *lo stil*: 'la penna'. • *prende*: 'incomincia'. • *ella*: la «mano» (v. 61). • *riforma e lima*: l'atto del *labor limae*. • *il dì che te n'andasti*: il giorno della partenza dell'amata è il più doloroso nella mente dell'innamorato. • *in mente serbo*: il poeta rammenta con precisione il giorno della loro separazione perché ha aperto il «varco» delle sue sofferenze. • *di punto in punto*: con precisione. • *degli amanti esempio*: il poeta spera che il proprio caso possa essere di monito per tutti gli amanti. • *or che Febo a l'Occidente è giunto*: al tramonto. • *mentre fia quieto il mondo e gli animali*: la calma notturna è anticipata ai vv. 53-54. • *scriverò*: dopo le lacrime e le urla, l'innamorato ricorre alla scrittura per dare sfogo al proprio dolore. • *al raggio de la luna*: l'immagine conserva una suggestione di Rvf 237, 37-38 «Sovra dure onde, al lume de la luna / canzon nata di notte in mezzo i boschi». • *imbruna*: 'diventi nera', eventualità che gli impedirebbe di scrivere; si tratta di una scelta verbale non petrarchesca, per la quale è plausibile il precedente di Bembo *Rime* 163, 2 «il sol si parte e 'l nostro cielo imbruna».

81-100 *Scritto era in ciel*: 'per volere divino'; non sfugga il legame capfinido con «scriverò» al v. 79. • *né spuntò l'alba in oriente a pena*: la donna è partita all'alba. • *ammorza*: 'spegne'. • *ne la parte in me sinistra interna*: il cuore. • *stuolo de' rei martiri*: corrisponde a «la folta schiera de' miei tanti mali» (v. 72). • *di freddo smalto*: 'impietrito'.

101-120 *allor misero, allora*: il ribattuto conferisce un'enfasi drammatica. • *altri suoi*: i compagni di viaggio della donna. • *sallo Amor*: 'Amore lo sa'; l'inciso ricorda Parabosco *Madrigali* 33, 1 «Madonna, sallo Amor, se 'l ver dich'io»; non sfugga il ribattuto etimologico con funzione patetica. • *ella*: l'Aurora. • *che levarsi vidi...Aurora*: l'alba sancisce la partenza per mare della donna, motivo per cui è detta «cruda» (v. 105). È degna di nota la rielaborazione originale del *topos* tradizionale della separazione degli amanti all'alba, questa volta da ascrivere ad un viaggio per mare. • *quel dì*: la triplice ripetizione del costrutto, ai vv. 106-107 e 109, restituisce efficacemente la concitazione dell'innamorato nel rievocare l'attimo doloroso del distacco. • *or questo sol...mondo*: la partenza della donna oscura ogni possibile bellezza e interesse verso il mondo circostante; già «ne l'ora fosca, al mio stato conforme» (v. 55).

121-140 *serpe*: 'serpeggia'. • *spirti vitai*: sembra valido un richiamo alla teoria aristotelica per la quale il nostro corpo sarebbe costituito da «spiriti vitali» invisibili e responsabili del funzionamento degli organi del corpo; alla teoria degli spiriti si riferiscono anche Dante, dopo l'incontro nella *Vita Nova* con Beatrice (VN I), e Cavalcanti (*Rime* 13). • *sveler*: 'strappare con violenza'; la separazione dall'amata è descritta come una lacerazione violenta dell'anima e dei sensi. • *scemando...occhi suoi*: lo sguardo di lei ha rappresentato una forma di attenuazione del dolore. • *intagliarmi...bel viso*: la trasformazione in sasso avrebbe reso possibile incidere in lui il volto della donna e portarlo sempre con sé.

141-160 *tanto sentia...*: il poeta ha talmente desiderio di seguire l'amata che ha l'impresione di lasciare a sua volta il porto e la costa, come se fosse un tutt'uno con lei. • *l'alma...conforto*: l'anima dell'innamorato era effettivamente partita insieme all'amata ma, accortasi della quasi imminente morte del giovane rimasto privo del proprio spirito vitale,

torna indietro. • *spiegate le vele a poco a poco givan quest'occhi*: si noti il realismo nella descrizione dell'allontanamento della nave, che l'innamorato prova a seguire con lo sguardo il più a lungo possibile. • *fendea del legno il mar la prora acuta...*: con notevole realismo, Molin indugia sulla descrizione della nave in viaggio, soffermandosi sull'appuntita prua che fende l'acqua, sulla schiuma marina che ricorda la consistenza della neve, sulle vele pari a uccelli bianchi che mutano il proprio aspetto nella mente di chi le osserva. • *legno*: sineddoche per la nave. • *chi vive al partir d'ogni sua gioia*: 'chi sopravvive alla partenza di ogni sua felicità'. • *creder ben può ch'uom di dolor non moia*: l'esperienza dell'innamorato testimonia che non si muore di dolore, sebbene insopportabile.

161-180 *La nobile schiera sua, donne e donzelle*: le «care compagne» del v. 46. • *sangue od amor*: i parenti di sangue o gli affetti acquisiti. • *seco*: 'con lei'. • *camin piano...falsa credenza*: tutti coloro che, insieme al poeta innamorato, hanno accompagnato la donna alla partenza, le augurano un viaggio sicuro e favorevole. • *Poi, rimembrando ogniun...*: dopo la partenza della giovane, gli amici e i parenti ne tessono le lodi e si accingono ad allontanarsi a loro volta. • *O fida compagnia, chi mai potria ridir sue intere lodi?*: è consueta l'ammissione di ineffabilità encomiastica. • *scosso avea, intanto, il Sol dal mondo l'ombra*: il sole è sorto. • *terza squilla*: secondo l'orario canonico, le nove di mattina. • *aura destra*: il fresco vento mattutino. • *Giove*: il dio esaudisce le preghiere della «nobil schiera» (v. 161), garantendo un viaggio sicuro alla donna, facendo sgombrare la nebbia. • *nube del duol*: in contrasto con il rasserenarsi del paesaggio circostante, l'io è adombrato dal dolore. • *nova pioggia*: le lacrime; è di qualche efficacia la commistione metaforica tra paesaggio naturale e dell'anima.

181-200 *non son meco oso*: 'non ho il coraggio'. • *in salma grave*: con vistosa inarcatura. • *tornommi*: 'mi si rovesciò'. • *da me bando eterno ebbe il riposo*: lo strazio del poeta non viene mai meno. • *copre il cielo cosa sotto il suo velo...*: nulla di ciò che è sulla terra, per quanto piacevole, può davvero consolare l'amante. • *orribil mostro divenni*: il poeta ammette il proprio abbruttimento interiore. • *perché il giorno di tornar n'accenna*: il sorgere dell'alba pone fine alla scrittura poetica dell'amante. • *qui*: con possibile valenza spaziale e temporale. • *la man stanca e la penna*: da ricondurre al v. 61. • *un'altra notte...inchiostro*: il giovane promette di redigere un altro componimento per raccontare più dettagliatamente il proprio dolore, anticipando di fatto i contenuti della successiva canz. 90. • *Musa, riedi al tuo sacro monte*: l'autore prende congedo dalla musa che lo ha assistito nella scrittura; l'idea si ripropone nella canz. 90, 190-192 «Tu, che 'l mio stil guidasti, / riedi, o Musa, al tuo colle, o ferma il suono / de la tua cetra; e tu che pur leggesti». • *e 'l di declini e smonte*: finché il sole non tramonta nuovamente, il giovane non si dedicherà alla scrittura di nessun verso; si tratta di una dittologia sinonimica.

Ecco omai il sol, ch'a l'Occidente vòlto,
 ratto sen' va, per giù lavarsi a l'onde
 e la polve e 'l sudor nel camin preso,
 già mezzo il carro suo nel mar s'asconde, 5
 e v'attuffa i destrieri e solo ha 'l volto
 de l'acque fuor tutto di fiamme acceso,
 e va calando e giù tutto è disceso.
 L'alma sorella sua rotonda torna,
 quanto mai fosse inargentata e bella,
 e l'amorosa stella 10
 de l'usato splendor si mostra adorna.
 Riedi, o Musa, al mio pianto e con la cetra
 mesta accompagna i miei gravi lamenti,
 e 'n sì dogliose voci ordir m'insegna
 l'istoria del mio mal, ch'ella divegna 15
 pietosa ov'oda o legga i miei tormenti.
 Ma se pregando in ciel grazia s'impetra,
 od ella torni od egli in tronco o in pietra
 o in altra forma mi tramuti e volga,
 pur che mia vita a tanto strazio tolga. 20
 E tu, se mai pietà vera ti strinse,
 candida Luna, udendo alta querela
 d'alcuno amante a rimirar pietosa
 (ché spesso al tuo silenzio si rivela
 quel ch'al sol si nasconde e te pur vinse 25
 e forse scalda ancor fiamma amorosa,
 che del tuo antico amor porti nascosa)
 presta l'orecchie intenta e non ti spiaccia
 fermar il corso al duol, ch'io scrivo e spargo,
 acciò ch'aggia più largo 30
 spazio e di lamentar mi soddisfaccia,
 né 'l sol col suo ritorno a me 'l contenda.
 Ma quanto or odi e quanto adietro udisti
 e quel che molto più comprendi e scorgi
 de l'interno mio duol conferma, e porgi 35
 segno onde fede del mio mal s'acquisti.
 Così nulla giamai nebbia t'offenda,
 ma come or chiara la tua luce splenda

e, s'amor punto ancor t'arde e dilegua,
sempre l'amante tuo t'adori e segua. 40

Poi che la vita mia, languida e stanca,
restò piangendo del suo lume priva,
sol portando di morte intenta cura,
la memoria di lui, secreta e schiva,
ch'in me si stava da la parte manca, 45
fuor venne e in sua ragion si fe' sicura,
sì, come donna in faccia trista oscura,
fuggita da nemici irati e ferì,
che pensa ove lasciò gli amati figli
ne' medesmi perigli, 50
né sa quel che di lor più tema o sperì
e sospirando va per ogni strada,
dove più la trasporta il duolo o 'l caso
e da la tema e dal dolor confusa,
le stelle e 'l cielo del suo danno accusa. 55
E monti o scenda il sol verso l'ocaso,
tien col tormento la speranza a bada,
nulla al fin più che di morir le aggrada;
e mentre cerca in ciò pace e rifugio,
sempre il duol cresce e di morir fa indugio. 60

Con tai pensier, ma con minor speranza,
spinto pur dal desio che sol mi guida
là 've scorger solea l'amato lume,
torno a l'albergo, a la contrada fida 65
de' nostri amori, e con la prima usanza
misurando il mio novo aspro costume,
spargo da gli occhi allor più largo fiume.
E se d'alcun mio ben caro passato
qualche memoria in altra parte io veggio,
un luogo ombroso, un seggio, 70
o pietra o tronco del mio amor segnato,
sì mi sento dal duol punto e commosso
che sveller sento il cor da la radice,
onde alto io grido: «O mio nobil tesoro,
o gioia del mio cor sola e ristoro, 75
se te n'andasti a me perché non lice
seguirti almen di queste membra scosso?
Misero io son, perché morir non posso.

Vita rea, ma chi può vita chiamarti
s'uom che non ti vorria non può lasciarti? 80

Qual, lasso, mi ritien tema o decreto
ch'io stesso non recida esto fral nodo
e nudo spirto a la mia pace voli?
E se legge del ciel mi tronca il modo
perché tanto desio non meco acqueto? 85

O non scende dal ciel chi mi consoli
e in altro stato a tal vita m'involi?
Qui tutti quei che mai grazie impetraro
di mutar sorte amando e forma umana
vo con la mente insana 90

cercando e per cangiar viver sì amaro
(o gran miseria d'infelice amante!)
dal mio stato natio cader torrei.
Quanto invidia colui ch'al lume noto
de la sua donna il mar varcava a nuoto 95

e si raccolse in sé più volte a lei,
ch'io far nol posso e non ho piume o piante
da gir sì lunge! Oh, con quest'alma errante
partir potessi e farmi un'aura e un nembro
per starle sempre intorno o dentro il grembo! 100

Ma vaneggiando ancor com'uom che trova
pur qualche pace in sé contra gli affanni,
imaginando un ben che prima ottenne,
passo da la memoria de' miei danni
a pensar quel che più di lei mi giova. 105

E dico fra me stesso: «Ella pur tenne
nostro amor caro e quanto si convenne
mostrò del suo ver noi fiamma secreta».

E porto in cor quelle parole fisse,
ch'ella al partir mi disse, 110

e risguardo maggior scoprir mi vieta.
Ma tal rimedio è come un dolce tosco
ch'ancide o poco umor sovra gran fiamma,
che non l'estingue pur ma più l'adesca,
così spron al tormento, al desir esca 115

giungendo a doppio il cor s'afflige e 'nfiamma,
mentre il mio vero ben lontano conosco,
di ch'io mi lagno e chiamo, infermo e losco,

con lagrime sì pronte, acri ed acerbe
che roder ponno i sassi e seccar l'erbe. 120

Disperato dolor che monta e sale
contra ragion dove il martir lo spinga
a dolermi col ciel così mi tira,
qual stella è mai là su che mi costringa
con tanta forza amar cosa mortale? 125

Qual poi, ch'io non la seguo, or mi ritira?
Se 'l ciel pur con pietà gli amanti mira,
o stelle inique, or ben debb'io dolermi
ché meglio fora assai non m'aver mostro
punto del favor vostro 130

che di quel che mi deste, or privo avermi.
O giovanezza mia come disfatte
son le speranze tue? Qual fin n'aspetta,
se morte ne rifiuta? O morte ingrata
contra chi ti desia! Ma più spietata 135
natura in noi che non ne fa vendetta
e mentre il senso col martir combatte,
così crudo e feroce il duol m'abbatte,
che stanco io resto una viv'ombra esangue,
stillando da le vene in pianto il sangue. 140

Lasso, ben so che lamentando io varco
oltra il dover, né Febo anco il permette
ch'alcun si doglia in troppe lunghe rime
perché non sian con noia udite o lette.
Ma chi non sa con l'amoroso incarco 145
quanto caso simil gran duol ne imprime
non legga quel che la mia penna esprime:
ch'è scarso ancora e fia noioso a lui.

Ma s'altri amando è di sé stesso esperto
e ha tal duol sofferto, 150
scusi in me quel che può spiacer altrui,
ch'in così lungo pianto il mio mal versi.
Quantunque lingua in lamentar non basta
quando un cor langue d'alta cura oppresso.

Ahi, che se duro è il ritener somnesso 155
chiudendo un duol, che d'uscir fuor contrasta,
via più duro è 'l dover molto dolersi,
quando i detti dal duol sono diversi!

Ma chiaro al volto si conosce e a l'opre,
s'è falso o ver quel che la lingua scopre. 160

Pur dirò ancor che con la voglia intenta
ch'ebbi sempre al morir, poi che m'escluse
morte quel dì ch'io pur finir dovea,
stanco del duolo il sonno un dì mi chiuse
le luci; e veggio lei che m'appresenta 165
il ferro e dice: «Or quel ch'io far dovea
termina tu de la tua vita rea!»

Io, come augel che stia con l'ali aperte
pronto a volar, stringo quell'arma ignuda
e benché l'alma chiuda 170

terror del passo e de le strade incerte,
pur di farlo s'arrischia ed alza il braccio.
Poi lo ritien, ma del tardar si strugge
e torna e tira il colpo e mi percote.

Ma il colpo stesso mi risveglia e scuote 175
dal sonno e 'l sogno fra le nebbie fugge.

Ella, delusa che 'l vital suo laccio
non tronca, torna a via più grave impaccio:
arde, trema e si duol, langue e vaneggia,
né sa più quel che tema o sperì o cheggia. 180

Squallida vite al fin ch'a terra giace
cui Borea la sua fida amata pianta
svelse e non ha chi più l'erga e sollevi
sembra il mio cor, poi che reo fatto schianta
lei che sostegno fu d'ogni sua pace, 185
né può conforto aver donde rilevi.

Ma perché l'alba omai par che si levi
e monti il carro suo, mentr'io ragiono,
tanto de' miei martir detto aver basti.

Tu che 'l mio stil guidasti 190

riedi, o Musa, al tuo colle o ferma il suono
de la tua cetra; e tu che pur leggesti,
Luna pietosa a le tue luci chiare,
mentr'io gli scrissi i miei cordogli e lutti,
vattene, e i tuoi desir sian paghi tutti. 195

Io per tai due tutte le notti care
sempre avrò, per un sol tutti i dì infesti,
né fia che di dolermi unqua m'arresti.

Cangi il mondo, se sa, costume e tempre
 ch'io pianger voglio e sospirar mai sempre.

200

Canzone di dieci strofe di 20 vv., a schema ABC BAC CDEeDFGHHGFFII (priva di congedo); nella I stanza D (-*orna*) e I (-*olga*) sono in assonanza, così come E (-*ella*), F (-*etra*) e H (-*egna*); nella II B (-*ela*), F (-*enda*) ed I (-*egua*) sono in assonanza; nella III stanza A (-*anca*) e F (-*ada*) sono in assonanza; C (-*ura*) e D (-*eri*) sono in consonanza, così come G (-*aso*) e H (-*usa*); inclusiva la rima “cura”: “oscura” (42, 46); nella IV stanza F (-*osso*) e I (-*oro*) sono in assonanza; nella V stanza A (-*eto*) e I (-*embo*) sono in assonanza, così come B (-*odo*) e H (-*oto*); etimologica la rima “voli”: “involi” (83, 87), equivoca la rima “noto”: “noto” (94, 95); nella VI stanza D (-*eta*) e H (-*esca*) sono in assonanza; B (-*anni*) e C (-*enne*) sono in consonanza; nella VII stanza B (-*inga*) e C (-*ira*) sono in assonanza, così come A (-*ale*) e F (-*atte*); F e G (-*etta*) sono in consonanza; etimologiche le rime “tira”: “ritira” (123, 126) e “esangue”: “sangue” (139, 140); ricca la rima “combatte”: “abbatte” (137, 138); nella VIII stanza E (-*erto*) e H (-*esso*) sono in assonanza; ricca la rima “imprime”: “esprime” (146, 147); inclusive le rime “versi”: “diversi” (152, 158) e “opre”: “scopre” (159, 160); nella IX stanza A (-*enta*) e I (-*eggia*) sono in assonanza; nella X stanza A (-*ace*) e F (-*are*) sono in assonanza; E (-*asti*) e H (-*esti*) sono in consonanza.

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 125.

La canzone, di schema petrarchesco ma priva di congedo, consiste nel proseguimento della precedente, con la quale condivide un'uguale ossatura metrica, analoghe tessere sintagmatiche e soprattutto la medesima cornice narrativa. Sullo sfondo di un calmo notturno veneziano, l'innamorato dà sfogo ai propri tormenti interiori, facendo della Luna la propria interlocutrice prediletta, sulla scorta di una solida tradizione letteraria; per il motivo della lontananza dall'amata congiunto al dialogo lunare è opportuno ricordare almeno la sestina *Da che si desta in oriente il sole* (Tansillo *Rime* 72). La canzone moliniana presenta spunti tematici interessanti, tra cui il dubbio dilaniante circa la liceità del suicidio a fronte di una sofferenza d'amore (vv. 81-100), tentazione in cui ricadono anche Tansillo *Rime* 75 e Cappello *Rime* 32, 14-26. Nella nona stanza il giovane ha la visione di una donna – forse l'amata o l'allegoria della morte – che gli indica un'arma con cui porre fine alla propria vita. È pregevole la resa poetica della concitazione interiore e dell'angoscia vissuta dal giovane, dilaniato tra l'istinto vitale e il desiderio di morte. Trovando, infine, il coraggio di compiere il gesto, l'innamorato si pugnala, ma in quel preciso attimo si sveglia bruscamente da quello che si svela essere stato solo un incubo. Come già la canz. 89, anche questa si conclude con il sorgere del sole, che interrompe l'ispirazione poetica e quindi il testo stesso.

1-20 *Ecco omai il sol, ch'la l'Occidente vòlto*: 'al tramonto'; l'attacco del componimento si pone in continuità con la canzone precedente, conclusasi proprio con l'attesa della notte da parte dell'io, intenzionato a proseguire il proprio canto notturno. L'espressione ricorda canz. 89, 76-77 «E or che Febo a l'Occidente è giunto / per dar luogo al riposo de' mortalli». • *sen' va, per giù lavarsi a l'onde*: il sole, tramontando in mare, si lava via la polvere e il sudore accumulati durante il giorno; l'immagine guarda a Virgilio *Georg.* I, 438 «Sol quoque et exoriens et quum se condet in undas». • *già mezzo il carro suo nel mar s'asconde*: ad intendere che il sole sembra per metà immerso in mare. • *v'attuffa i destrieri*: 'vi tuffa i destrieri'; secondo il mito, il carro del sole è trainato da due cavalli. • *alma sorella*: la luna, con richiamo metaforico ad Artemide, gemella di Apollo. • *inargentata*: si tratta di un aggettivo insolito nella rimeria cinquecentesca; con riferimento alla luna vale la pena segnalare Boccaccio *Filocolo* VIII «gli inoppinabili corsi della *inargentata* luna». • *amorosa stella*: Venere. • *riedi*: con il sopraggiungere della notte, l'innamorato supplica la Musa di tornare. • *m'insegna*: 'mostrami come raccontare'. • *ella*: la donna amata. • *ov'oda o legga i miei tormenti*: identica speranza è espressa anche nella canz. 89, 36-37. • *in tronco o in pietra*: il poeta spera di trasformarsi in un elemento inanimato pur di non dover più soffrire.

21-40 *candida Luna*: consueta invocazione alla luna, di tradizionale candore. • *tuo silenzio*: coerente con il *topos* della calma notturna. • *si rivela quel ch'al sol si nasconde*: la notte, pur nella sua oscurità, rivela quelle verità che vengono occultate durante il giorno. • *tuo antico amor*: il poeta allude probabilmente al mito classico di Selene ed Endemione, di cui la dea della luna si innamorò infelicitemente. • *né 'l sol col suo ritorno*: il sorgere del sole sospenderebbe il dialogo poetico dell'io con la Luna. • *quanto adietro udisti*: con riferimento alla canzone n. 89.

41-60 *memoria di lui*: il ricordo dell'amata (il «lume» del v. 42). • *parte manca*: il cuore. • *come donna...caso*: l'insolita similitudine ben esprime l'angoscia del poeta, che istaura un paragone tra sé e una madre in fuga dai propri nemici; questa, sconvolta e straziata dal pensiero dei propri figli in pericolo, vaga per le strade cercandoli disperatamente e inveendo contro la propria sorte. • *monti o scenda il sol*: di giorno e di notte. • *tien con tormento...*: non si illude di ritrovarli e desidera solo morire.

61-80 *torno a l'albergo, a la contrada fida*: il poeta ritorna con la mente nei luoghi che ha condiviso con l'amata; già canz. 89, 33-34 «col pensier torna a l'amoroso albergo, / a i cari lidi, a le *contrade* amate». • *o pietra o tronco del mio amor segnato*: forse, per alcune incisioni d'amore. • *sveller sento il cor*: già nella canz. 89, 133 «e *sveller* da me stesso e l'alma e i sensi». • *Vita rea, ma chi può vita chiamarti...*: consueta invettiva contro la vita, che gli impedisce di morire nonostante lo desideri.

81-100 *Qual, lasso, mi ritien...*: l'innamorato si chiede cosa lo trattenga dal porre fine lui stesso alla propria vita. • *fral nodo*: il filo della Parca. • *legge del ciel mi tronca il modo*: il suicidio non è ammesso dalla religione cristiana. • *altro stato*: l'autore si chiede perché Dio non provveda a farlo morire, evitandogli di commettere suicidio. • *colui che...varcava a nuoto*: si allude al mito di Ero e Leandro, coppia di amanti separati dallo stretto dell'Ellesponto che ogni notte l'innamorato attraversava a nuoto per raggiungere l'amata. Per aiutare l'orientamento dell'amante, Ero era solita accendere una lucerna; ma, una sera, una tempesta spense la fiaccola e Leandro, smarritosi, morì annegato. Il mito, ampiamente diffuso nella letteratura classica (es. Ovidio *Heroides* 18-19 e Virgilio *Georg.* III), è spesso ripreso anche nel panorama cinquecentesco. Limitando il discorso ai sodali di Molin, si ricordino la *Favola di Leandro e d'Ero*, poemetto in endecasillabi sciolti di Bernardo Tasso

incluso nel terzo libro degli *Amori* (1537) e i sonetti *Ahi pigro notatore, ahì vili, ahì lente* (Fenarolo *Rime*, c. 8r) e *Per venir presso a voi, madonna, s'io* (Groto *Rime* I 148). • *non ho piume o piante*: l'amante non ha ali o gambe che gli permettano di raggiungere la donna. • *farmi un'aura e un nembo...*: Molin sembra alludere al mito di Giove e della sacerdotessa Io (Ovidio *Met.* XII, 210 e Virgilio *Georg.* III, 38), seppur con una differenza fondamentale. Infatti, nella versione originale del mito, Giove si circonda di nubi per nascondersi agli occhi della moglie gelosa, mentre nel passo moliniano l'amante desidera mutarsi lui stesso in nuvola per poter avvolgere, e possedere, l'amata. Simili infrazioni del mito classico si avvertono anche nella coeva tradizione figurativa, ad esempio nei dipinti *Giove ed Io* (1532 ca.) di Correggio e *Giove con Io* (1538-1559 ca.) di Paris Bordon. In effetti, la proposta moliniana pare lieve variazione dell'augurio dell'innamorato di potersi trasformare in vento, per aver modo di raggiungere l'amata, *topos* risalente alla tradizione classica, a partire dall'epigramma adesposito di *Anth. Gr.* V 83, ma destinata ad innumerevoli imitazioni.

101-120 *quanto si convenne mostrò...*: la donna ricambiò i sentimenti del poeta. • *conosco: 'so'*. • *roder ponno i sassi e seccar l'erbe*: si noti l'*adynaton*.

121-140 *stella*: poi «stelle inique» (v. 128). • *meglio fora assai non m'aver mostro...*: l'innamorato lamenta che sarebbe stato meglio non aver goduto del favore delle stelle. • *il senso col martir combatte*: per l'opposizione tra ragione e dolore si vedano già i vv. 121-122. • *io resto una viv'ombra esangue*: la formula conserva movenze assolutamente aliene all'orizzonte mediano della lirica petrarchista. • *stillando da le vene in pianto il sangue*: il passo tradisce forse un contatto con Rota *Rime* 93, 26 «che 'l cor distilla e stempra in pianto e in sangue?».

141-160 *tropo lunghe rime...*: l'autore stesso, in un gioco metapoetico, insinua il dubbio di aver composto un testo troppo lungo che rischia di annoiare il lettore. • *in così lungo pianto il mio mal versi*: in effetti, la poesia è un *planctus*.

161-180 *quel di ch'io pur finir dovea*: il giorno della separazione dall'amata. • *il sonno mi chiuse le luci*: l'innamorato, sfinito, cade addormentato. • *e veggio lei*: ha inizio un sogno in cui la donna amata (o l'allegoria della morte) gli indica il pugnale con cui lo esorta a portare a termine la propria vita. • *il ferro*: la lama. • *arma ignuda*: poiché senza elsa. • *benché l'alma, chiuda...*: è davvero notevole la resa poetica dell'animo dilaniato prima del suicidio; si riscontra una somiglianza complessiva con i versi di Cappello *Rime* 32, 14-19 «Alhor la mano io porgo / ardita al ferro et quando / credo la vita e 'l duol finire insieme / de l'error mio m'accorgo, / ch'io vo, lasso, cercando / quel che 'l misero cor più fugge et teme». • *Ma il colpo stesso mi risveglia e scuote*: l'innamorato si sveglia dall'incubo proprio nell'istante in cui ha sognato di pugnalarsi. • *'l sogno fra le nebbie fugge*: è davvero suggestiva l'immagine del sogno che sfuma al risveglio, perdendo rapidamente la sua nitidezza. • *vital suo laccio*: si richiama al mito greco delle Parche, intente a tessere il filo della vita. • *ella*: la vita. • *arde, trema e si duol, langue e vaneggia*: la rimarchevole serie verbale ben restituisce lo struggimento interiore del giovane.

181-200 *Squallida vite al fin ch'a terra...*: per il motivo classico della vite come pianta non autosufficiente cfr. son. 79. • *Borea*: personificazione del vento del Nord. • *fida amata pianta*: l'olmo, tradizionalmente in coppia con la vite. • *l'alba omai par che si levi...*: con perfetta simmetria rispetto alla conclusione della canz. 89, a sua volta interrotta dal sorgere del sole. • *riedi, o Musa, al tuo colle o ferma il suono*: molto simile a canz. 89, 199-200 «Tu, Musa, riedi al tuo sacro monte / finch'io ti chiami e 'l di declini e smonte». • *luna pietosa*: già «E tu, se mai pietà vera ti strinse, / candida luna...» (vv. 21-22). • *due*: la Luna e la Musa. • *mai sempre*: con il consueto valore rafforzativo di 'sempre'.

Poi che vostra mercede
 mia vita al fin soccorse,
 che di suo stato in forse
 quasi dal duol sospinta a morte corse,
 ben degno è ch'ella sia 5
 di vostra cortesia
 sempre serva devota, e non più mia.
 Ché, s'ella ben si diede
 devota a servir voi,
 potea ritorsi poi; 10
 or con voi perde i privilegi suoi,
 né posso far disdetto
 ch'io non vi sia soggetto,
 se per voi vivo e da voi vita aspetto.
 E s'anco a me la cede 15
 grazia più larga in dono,
 sendo quel ch'io mi sono
 tutto per voi, me tutto a voi ridono.
 Anzi, quanto maggiore
 lo scopro in me l'ardore 20
 cresce, e 'n ridarmi a voi s'accende il core.
 Però quand'ei vi chiede
 del suo languir pietate,
 larga mercé li date,
 ché la vita, ch'è vostra, in lui serbate. 25
 Io col vostro riparo,
 schermendo il passo amaro,
 lieto vivrò per voi sola a me caro.

Canzone-canzonetta di quattro strofe di 7 vv., a schema xaaAbbB, priva di congedo e con x uguale in ogni stanza; nella I strofa inclusive le rime "soccorse": "corse" (2, 4) e "sia": "cortesia" (5, 6); nella III strofa B (-ono) e C (-ore) condividono la tonica; etimologica la rima "dono": "ridono" (16, 18); nella IV strofa B (-ate) e C (-aro) condividono la tonica.

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 145.

Senza distanziarsi troppo dal tracciato petrarchesco, il poeta manifesta la propria totale devozione nei confronti dell'amata, quasi nella forma di un *servitium*

amoris giustificato da un sentimento di riconoscenza. Il componimento, che fa uso del più consueto repertorio linguistico della lirica amorosa, presenta un andamento scorrevole, sebbene la sintassi sia spesso turbata da inarcature e siano molteplici i giochi di ordine fonico. Di profilo non petrarchesco, la costruzione metrica del testo non è esattamente riducibile ad uno schema di canzone, complice l'insolito ricorso ad un verso irrelato iniziale, ripetuto ad inizio di ciascuna stanza, e di due terzine monorime. Infatti, in virtù del procedere particolarmente agile del testo, dell'articolazione in sole quattro strofe, prevalentemente settenarie, e dell'assenza di congedo, il componimento potrebbe anche essere inteso come una canzonetta, sulla falsariga di *Asolani* I xvi (*Voi mi poneste in foco*).

1-7 *di suo stato in forse*: per la locuzione si vedano son. 16, 12 «Di ch'ei, ch'allor fu *di suo stato in forse* (: corse: soccorse)» e rimandi. • *a morte corse*: l'espressione, seppur cristallizzata nell'orizzonte lirico di epoca moderna, richiama precise movenze petrarchesche, quali *Rvf* 91, 12 «Ben vedi omai sì come *a morte corre*» e *TC* II, 124 «Tacendo amando quasi *a morte corse* (: soccorse)». • *ben degno è ch'ella sia...*: è giusto che la vita del poeta appartenga alla donna, la cui cortesia lo ha salvato dalla morte.

8-14 *ella*: la vita del poeta. • *devota a servir voi*: in connessione *capfimidias* con «serva devota» (v. 7). • *disdetto*: ant., 'disdetta'. • *se per voi vivo e da voi vita aspetto*: si noti il forte movimento allitterativo del passo.

15-21 *in me l'ardore cresce*: la formula ricorre già nel son. 10, 9 «Ma mentr'io taccio e 'n me cresce l'ardore», con inarcatura. • *s'accende il core*: costruito di matrice bembiana (es. *Bembo Rime* 58, 24 e 97, 5).

22-28 *ei*: il «core» (v. 21).

Coppia gentil, ch'un dolce foco accese,
 sì come suol da l'ire amor vivace
 mover più calda face,
 con tai parole a disfogarsi intese:

«Tu, dunque, in guiderdon di tanta fede 5
 torci il bel viso amato?»
 «Tu, dunque, amante ingrato,
 rendi frode al mio amor per sua mercede?
 Sciocca è colei che troppo amando crede!»

«Talor ne inganna Amore, 10
 scorto da vano errore».
 «Come ingannar può quel ch'occhio san vede?»
 «Spesso a scerner il ver l'ira contese».
 «Spesso ad un guardo occulto Amor s'intese».

«Qual cagion mai, qual mio fatal disdetto 15
 ver me così t'adira?»
 «Qual novo amor t'inspira
 ch'altra donna vagheggi a tuo diletto
 s'ami sol me, com'hai più volte detto?»

«Amor quando n'infiamma 20
 n'arde sol d'una fiamma».
 «Perché fan gli occhi poi contrario effetto?»
 «Semplice sguardo è puro atto cortese».
 «Dove van gli occhi Amor le reti ha tese».

«Si potess'io mostrarti il cor aperto 25
 qual per te sola avampo!»
 «Sì dal tuo amore scampo
 potess'io aver, com'ho il tuo error scoperto,
 e sciocca scusa il mal rende più certo!».

«Qual prestar ti poss'io 30
 fede de l'amor mio?»
 «Mal può dar fe' chi rende ingrato il merto».
 «Chi fe' non ave, Amor vero nol prese».
 «Chi troppo crede al fin duolsi a sue spese».

«Vero amor, vera fe', me sempre resse: 35
 l'una è compagna a l'altro».
 «Perfido amante e scaltro
 d'amor sott'ombra e fe' sue frodi tesse,

ma non son queste, no, le tue promesse».

«Quel, ch'io promisi, io servo, 40
 fido a te amante e servo».

«Le tue parole al ver son fole espresse».

«Odi chi t'ama e prega e non t'offese!»

«Che dir puoi traditor, falso e scortese?»

«Morte m'è presso omai, tal è l'affanno 45
 che fa del mio cor scempio».

«Ahi, scelerato ed empio
 ch'anco simuli il duol con doppio inganno!
 Ma le insidie d'amor chiuse non stanno».

«Qui mi confonda il cielo 50
 se 'l ver punto ti celo!»

«Giuramento d'amor non salda il danno».

«Che dunque appagar può chi 'l falso apprese?»

«Strazio e desio di vendicar l'offese».

«Grave è più ch'altro il duol ch'uom soffre a torto 55
 d'amorosa vendetta».

«Donna ch'ama e sospetta
 più pate assai e trova in sé conforto
 augurando il suo amor lacerato e morto».

«Miser è chi molt'ama 60
 donna d'illustre fama».

«Basso amor poco mostra amante accorto».

«Sempre men chiaro amor men doglia rese».

«Dolce è il languir ne l'onorate imprese».

«Tempra omai l'ira: Amor vince ogni sdegno, 65
 dov'ha sua forza viva».

«Anzi, da lui deriva
 furor che spesso in noi non ha ritegno,
 quando un cor arde e di giusta ira è pregno».

«Anzi l'ira è com'esca 70
 che 'l suo foco rinfresca».

«Ahi, ch'io ne sento in me verace segno».

«Deh, qual n'avrò di ciò prova palese?»

«Renderti 'l cor ch'in me l'ira sospese».

«Tolga per sempre Amor nostre contese, 75
 né più n'adombri il cor cura fallace
 e sia per alma pace
 sparso ogni seme, onde 'l mal nostro scese».

7-9 Tu dunque...sua mercede?] *om.* DI MONTE 1580c 12 Come ingannar può quel ch'occhio san vede?] *om.* DI MONTE 1580c 16 ver me così] così ver me DI MONTE 1580c 22 Perché fan gli occhi poi contrario effetto] *om.* DI MONTE 1580c 27-29 Sì dal tuo amore...più certo] *om.* DI MONTE 1580c 32 Mal può dar fe' chi rende ingrato il merto] *om.* DI MONTE 1580c 37-39 Perfido amante...le tue promesse] *om.* DI MONTE 1580c 57-59 Donna, ch'ama e sospetta...e morto] *om.* DI MONTE 1580c 62 Basso amor poco mostra amante accorto] *om.* DI MONTE 1580c 65 sdegno] cosa DI MONTE 1580c 67-69 Anzi, da lui deriva...è pregno] *om.* DI MONTE 1580c 74 Renderti 'l cor ch'in me l'ira sospese] *om.* DI MONTE 1580c

Ballata grande di sette stanze a schema XYyX + AbbA AccA XX + XYyX; nella I stanza A (-ede) e X (-ese) sono in assonanza; ricca la rima "contese": "intese" (13, 14); equivoca la rima "intese": "intese" (4, 14); nella II A (-etto) e X (-ese) condividono la tonica; inclusive le rime "disdetto": "detto" (15, 19) e "cortese": "tese" (23, 24); etimologica la rima "infiamma": "fiamma" (20, 21); nella III stanza A (-erto) e X (-ese) condividono la tonica; inclusive le rime "aperto": "scoperto" (25, 28) e "io": "mio" (30, 31); nella IV stanza A (-esse) e X (-ese) sono in assonanza e parziale consonanza; inclusive le rime "resse": "espresse" (35, 42) e "altro": "scaltro" (36, 37); equivoca la rima "servo": "servo" (40, 41); nella V stanza B (-empio), C (-elo) e X (-ese) condividono la tonica; inclusiva la rima "scempio": "empio" (46, 47); paronomastica la rima "cielo": "celo" (50, 51); nella VI stanza B (-etta) e X (-ese) condividono la tonica; inclusive le rime "ama": "fama" (60, 61) e "rese": "imprese" (63, 64); nella VII stanza A (-egno), C (-esca) e X (-ese) condividono la tonica; inclusiva la rima "esca": "rinfresca" (70, 71).

Nota metrica: lo schema è inedito e la volta è diversa dalla ripresa.

Tradizione musicale: DI MONTE 1580c, pp. 15-21.

La ballata, tra i componimenti più particolari dell'intero volume di *Rime*, dà voce ad un serrato litigio tra due innamorati. La donna, furibonda per la gelosia, rimprovera l'amante di aver guardato un'altra, tradendo così la sua fiducia e dando prova di non amarla veramente. I personaggi discutono animatamente: la donna, irata, manifesta la propria rabbia e il desiderio di vendicarsi; l'uomo, connotato da toni più pacati, è invece intenzionato a ribadire la propria innocenza, dimostrando l'autenticità del proprio sentimento. Il componimento, dunque, non offre un ritratto lirico della gelosia bensì, con gusto quasi drammaturgico, la metta in scena attraverso un acceso diverbio, nelle vesti di un'insolita ballata grande polistrofica, dalla fisionomia duecentesca. In questa prospettiva, va detto che il ricorso ad una ballata-dialogo non esclude la possibile memoria di *Per Deo meo dolze sir non dimostrate* di Dante da Maiano, inclusa nella Giuntina del 1527 a c. 83r-v. L'operazione letteraria proposta da Molin, senza dubbio aliena al petrarchismo più comune, si fregia di un rimarчевole espressionismo: con perfetta *mimesis* del parlato, gli amanti si rispondono a vicenda, recuperando formule e parole appena pronunciate dall'altro,

raffinatezza retorica che conferisce un'efficace realismo all'alterco. La concitazione dello scontro trova il proprio culmine al termine di ogni strofa dove, inscenando una vera e propria sticomitia, i personaggi si battibeccano pronunciando interventi pari ad un solo endecasillabo di lunghezza. Inoltre, si noti l'equilibrio nella ripartizione dialogica di ogni strofa, là dove è costante l'esatta ripartizione versale fra le voci dei litiganti. Il motivo letterario del diverbio tra gli amanti, insolito nella rimeria amorosa cinquecentesca, risente in primo luogo dei precedenti elegiaci latini (es. Propertio *Elegie* I 16 e II 5, 21; Tibullo *Elegie* I 10, 57-58 e Ovidio *Am.* I 7 e *Ars. Am.* II 153-156). Soprattutto, in virtù di un'evidente uniformità tematica e di un'affine simmetria compositiva, sembra forte l'influsso oraziano di *Donec gratus eram tibi* (*Odi* III 9), celebre duetto fra amanti gelosi che, dopo essersi allontanati, si riconoscono ancora innamorati, scambiandosi infine un proposito di fedeltà eterna. Inoltre, proprio quest'ode oraziana fu oggetto di riscrittura da parte di Trissino nel serventese dialogato *Mentre che a voi non spiacqui* (Trissino *Rime* 53), componimento quasi certamente noto a Molin, che non manca di riproporne fedelmente lo schema metrico nella canzonetta amorosa n. 99. Eppure, il metro e il tono complessivo della ballata n. 92 rievocano in filigrana, oltre ai classici, anche atmosfere proprie della poesia comico-giocosa medioevale (es. Angiolieri *Rime* 40 e 42, con identico conflitto dialogico fra il poeta e la donna gelosa). In effetti, il sapore teatrale che costella l'intero componimento restituisce l'impressione che possano aver agito anche modelli di registro comico-realistico, rievocando lontanamente i toni di molte commedie di epoca cinquecentesca, dedicate proprio al tema della gelosia e gran parte delle quali editate a Venezia. Inoltre, pur in mancanza di riscontri puntuali, non è nemmeno da respingere la possibile influenza da parte della coeva scena musicale, come sembrano suggerire sia l'armoniosa costruzione dialogica del testo, le cui voci si alternano simmetricamente e con cadenze regolari, sia l'incorrere dei versi conclusivi, pronunciati all'unisono, a suggello della ritrovata concordia di coppia. Da ultimo, è di qualche interesse segnalare che il testo si allontana completamente dal consueto ritratto lirico della gelosia, la «cura fallace» del v. 76. Infatti, non solo la descrizione del sentimento non si allinea affatto al canone peculiare della gelosia rinascimentale ma, dopo il diverbio, gli amanti si conciliano e ad essere gelosa è fondamentalmente la donna, non il poeta innamorato. Il contesto realistico-quotidiano che incornicia l'ira dell'amante gelosa può ricordare vagamente quanto proposto dal capitolo *Questa la tua Veronica ti scrive* di Veronica Franco, simile per l'ambientazione intima e quotidiana, per lo sdegno in virtù della fiducia tradita e per la riconciliazione finale (Franco *Terze Rime* 17).

1-4 *Coppia gentil*: la posizione di attacco evoca il sonetto *Coppia gentil de' più diletta, e fidi* di Minturno (*Rime*, II, p. 140). • *da l'ire amor vivace...*: il litigio alimenta la passione amorosa, concetto ripetuto ai vv. 70-71. • *a disfogarsi intese*: 'si dedicò a sfogarsi, incominciò a litigare'; il verbo ha valore intransitivo.

5-14 *in guiderdon*: 'in cambio'. • *torci il bel viso amato*: la manifestazione di sdegno è presoché identica a Rvf 64, 4 «*torcendo 'l viso a' preghi honesti et degni*». Il *topos* della donna gelosa esula dai percorsi lirici cinquecenteschi più inflazionati e sembra risentire soprattutto di un'influenza classica (es. Orazio *Epodi* 12, 15-16 e Giovenale *Sat.* VI 272). Forse ignoto a Molin, ma meritevole di nota, è il *Capitolo d'una innamorata che si lamenta d'amore e di gelosia* di Gasparo Visconti, edito a Milano nel 1493 (*Visconti Rime* 46). • *Tu, dunque*: la risposta della donna recupera, in isometria, le parole dell'amante; lo stesso meccanismo si ripropone ai vv. 13-14. • *sciocca*: sullo sfondo, risuona forse *Stampa Rime* 89, 1 «Ma che, *sciocca*, dich'io?». • *crede*: 'si affida', ma è implicito il significato di 'illudersi'.

15-24 *Qual cagion*: si noti la triplice ripetizione del pronome interrogativo, con patetismo retorico. • *disdetto*: ant., 'disdetta'. • *Amor t'ispira*: costruito dalla fisionomia vagamente stilnovista; ritorna, sempre in punta di verso, nella canz. 84, 10 «un bel desio d'averti *Amor l'ispira*». • *Amor quando n'infiamma...*: fuor di metafora, ci si può innamorare di una sola donna alla volta. • *Amor le reti ha tese*: abituale metafora amorosa.

25-34 *Si potess'io*: l'espressione desiderativa è rovesciata dalla donna ai vv. 27-28 «*Si dal tuo amore scampo / potess'io aver, com'ho il tuo error scoperto*». • *mostrarti il cor aperto*: formula mutuata da Bembo *Rime* 6, 5 «*mostrar a duo begli occhi aperto il core*». • *tuo error*: l'aver guardato un'altra donna. • *fede*: 'dimostrazione'. • *chi fe' non ave*: 'chi non ha fiducia'. • *chi troppo crede*: recupera «*Sciocca è colei che troppo amando crede!*» (v. 9).

35-44 *Vero amor, vera fe'*: da ricondurre a «*Chi fe' non ave, Amor vero nol prese*». (v. 33), quasi in chiasmo. • *sott'ombra*: 'di nascosto'. • *Quel, ch'io promisi*: le promesse del v. 39. • *io servo*: 'mantengo'. • *fido a te amante e servo*: l'innamorato dichiara il proprio *servitium amoris*, consueto nel repertorio amoroso cinquecentesco. • *fole*: 'frottole'. • *odi chi t'ama e prega e non t'offese*: degno di nota è il parallelismo tra i vv. 43 e 44, entrambi dall'andamento tripartito, prima verbale e poi nominale. • *traditor, falso e scortese*: lo scetticismo sulla fede degli amanti dialoga con una folta tradizione classica (es. Catullo *Carm.* LXX); l'attributo «scortese» si pone in evidente contrasto con la cortesia rivendicata dall'uomo al v. 23.

45-54 *Morte...scempio*: l'innamorato è sul punto di morire per lo strazio arrecato dalla discussione. • *doppio inganno*: per il tradimento e la presunta simulazione. • *punto*: 'ora'. • *Giuramento d'amor non salda il danno*: con anastrofe, 'un giuramento non ripara il torto amoroso'. • *Strazio e desio di vendicar l'offese*: l'unica consolazione della donna è il desiderio di vendetta; l'idea che la gelosia possa condurre a desiderare il male dell'amante è sostenuta, in termini lievemente diversi, anche da Speroni *Dialogo d'amore*, p. 521. La formula «vendicare le offese» risente dell'ipotesto petrarchesco Rvf 28, 86 «*a vendicar le dispietate offese*».

55-64 Si noti la disseminazione fonica della -m ai vv. 59-63. • *a torto*: 'ingiustamente'. • *pate*: 'patisce'. • *Miser è chi molt'ama...*: il poeta si autocommisera per le difficoltà implicite all'amare una donna di tale nobiltà d'animo, dunque fiera e orgogliosa nelle sue posizioni, là dove un «men chiaro amor» (v. 63), quindi verso una donna popolana e meno rigida, sarebbe stato sicuramente meno complesso. • *Dolce è il languir...*: tassello di gusto petrarchesco (Rvf 224, 2 «un languir dolce, un desiar cortese»).

65-74 *Tempra omai l'ira*: l'esortazione ricorda son. 219, 1 «*Tempra omai 'l duol dopo sì lungo affanno*». • *Amor vince*: si risente l'eco del celebre *Omnia vincit amor* virgiliano. • *anzi*: 'al contrario'; con anafora al v. 67. • *verace segno*: 'prova veritiera'. • *renderti 'l cor*: nella tradizione letteraria il cuore dell'amante appartiene alla persona amata.

75-78 *adombri*: da ricondurre al v. 38. • *cura*: è valido riconoscere un richiamo al lessico della gelosia. • *sparso ogni seme*: l'espressione ricorre simile nel son. 210, 13 «*sparge il ciel seme ond'ave il terren nostro*»; nell'ultimo verso, non sfugga il movimento allitterativo della sibilante.

Cantiamo, Amor, quell'onorata danza
 e 'l chiaro viso e gli atti dolci onesti
 che tu quel giorno pur meco vedesti
 ch'ogni altro dì per nostra gioia avanza.

Cantiam le glorie in tante guise sparse 5
 ch'a lei dintorno il cielo
 piovea quel dì quasi faville nove.
 Mostriam di quanti pregi ogni cor arse,
 fra meraviglie e zelo,
 grazie, benché mortal, non viste altrove. 10
 Ma per cantar con più leggiadre prove
 tu chiedi a Febo qui l'aurata cetra,
 tu l'arco dalli in pegno e la faretra,
 perch'abbia in darla a te maggior fidanza.

Giovane bella e d'amar pronta e vaga 15
sembra odorato fiore,
che piacer doppio a' nostri sensi apporta;
ogni donna e donzella, ogni uom s'invaga
d'averlo e del suo odore
si nutre, e 'l mira e 'n treccia e 'n mano il porta. 20
 Tal fu il suon primo onde madonna, accorta
 de l'amante gentil ch'a lei s'inchina,
 la man le porge e snella e pellegrina
 passo passo lo segue, e parte danza.

Qual fu vaghezza a veder lei da prima 25
 passar fra l'altre in schiera
 che le dier loco al gir primera in lista,
 tal già movea tra le sue ninfe prima,
 la Dea casta e severa,
 ma non cred'io giamai sì bella in vista; 30
 ciascun la mira e loda ed ella, avista
 col guardo intorno, altrui si rende amica
 e va seguendo e nel ballar s'implica.
 Ma torno al suon, che va di danza in danza.

Giovane poi di singular bellezza, 35
d'amor schiva e rubella,
sembra un fior senza odor negletto e vano,
che, se ben mostra in sé rara vaghezza

*null'uom, donna o donzella,
 l'aggrada, o 'l mira, o 'l porta 'n treccia o 'n mano.* 40
 A tal suon, che s'udia di mano in mano,
 movea madonna ed or va inanzi, or torna
 e 'l piede alterna e de la schiera adorna
 regge il camin, serbando in ciò l'usanza.
 Meraviglie diverse in varie forme 45
 d'atti pronti e cortesi
 a ciascun moto suo crebbero allora,
 s'a dritta torce od a sinistra l'orme,
 torce gli spirti accesi
 dal piacer seco, e se chinare talora 50
 le insegna il ballo e quei chinano ancora,
 e di tal grazie adempie i nostri sensi,
 ch'ognun beato di tal vista tiensi.
 Or vengo a l'altro suon senza tardanza.
Giovane ancor, che d'amor sente e perde 55
*gli anni suoi freschi in erba,
 sembra un fior che languendo a terra pende,
 che sé medesima aduggia e si disperde,
 e di sue grazie acerba
 consuma il bel che mai tempo non rende.* 60
 Qui d'udir parmi il suon ch'al moto accende
 madonna, e colorir la veggio in volto,
 e farsi tal ch'avria dal suo amor tolto
 Narciso, e volta in lei la sua speranza.
 Ma in che bell'atto poi lieta si mostra, 65
 quand'ella dolce incontra
 chi seco danza, e in riverirlo piega,
 e via più ancor che l'uno e l'altra in giostra
 tornando si rincontra,
 e da' bei giri or si dissolve, or lega, 70
 ch'ogni alma grazia il suo favor le spiega
 e i pargoletti, Amor, danzando a gara
 ciascun dagli atti suoi impara!
 Ma seguir vo quel che del ballo avanza.
Giovane alfin che d'amor sente e presta 75
*degn di lui mercede
 qual fior che prò ne dia, s'ama e sospira,
 cara agli amanti, e più lodata resta*

d'altra che mal s'avede,
che vaneggiando a falsa gloria aspira 80
 Per tutto, ov' a tal suon torna e s'aggira
 madonna, apre il terren rose e viole,
 dolce aura spira e la vagheggia il sole,
 ché di donna mortal non ha sembianza.
 Rimbombavano allor le rive e l'acque, 85
 colme di tal diletto,
 ch'avria vinto ogni cor aspro e selvaggio,
 novo gusto d'amor fra ciascun nacque,
 fuor de l'umano affetto,
 e 'l sol seguendo il suo fatal viaggio 90
 mai non aperse un dì con più bel raggio.
 A quel concerto, a gli atti, al chiaro viso,
 tutto era intorno e gioia e paradiso,
 o di felice o cara rimembranza!

Ballata grande di nove stanze di 10 vv., a schema XYYX + AbC AbC CDDX; nella I strofa B (-elo) e C (-ove) invertono le vocali; B e D (-edra) condividono la tonica; inclusive le rime "sparse": "arse" (5, 8) e "fidanza": "danza" (14, 1); ricca la rima "altrove": "prove" (10, 11); nella II strofa A (-aga) e X (-anza) sono in assonanza; B (-ore) e C (-orta) condividono la tonica e il perno consonantico in -r; inclusiva la rima "vaga": "invaga" (15, 18); derivativa la rima "apporta": "porta" (17, 20); identica la rima "danza": "danza" (24, 1); nella III strofa A (-ima) e C (-ista) e D (-ica) sono in assonanza; identiche le rime "prima": "prima" (25, 28) e "danza": "danza" (34, 1); inclusiva la rima "vista": "avvista" (30, 31); nella IV strofa A (-ezza) e B (-ella) sono in assonanza; C (-ano) e D (-orna) invertono le vocali e condividono la nasale -n; identica la rima "mano": "mano" (41, 42); nella V strofa B (-esi) e D (-ensi) sono in assonanza e in parziale consonanza; A (-orme) e C (-ora) condividono la tonica e il perno consonantico in -r; inclusive le rime "forme": "orme" (45, 48) e "tardanza": "danza" (54, 1); ricca la rima "allora": "talora" (47, 50); nella VI strofa A (-erde) e C (-ende) sono in assonanza e parziale consonanza; A e B (-erba) condividono la tonica e il perno consonantico in -r; derivativa la rima "perde": "disperde" (55, 58); inclusiva la rima "herba": "acerba" (56, 59); nella VII strofa A (-ostra) e B (-ontra) sono in assonanza; inclusive le rime "incontra": "rincontra" (66, 69) e "piega": "spiega" (67, 71); identica la rima "avanza": "avanza" (74, 4); nella VIII strofa A (-esta) e B (-ede) condividono la tonica; inclusiva la rima "presta": "resta" (75, 78); ricca la rima "sospira": "aspira" (77, 80); nella IX strofa A (-acque) e C (-aggio) condividono la tonica; inclusiva la rima "acque": "nacque" (85, 88); quasi inclusiva la rima "selvaggio": "viaggio" (87, 90).

Bibliografia: TADDEO 1974, pp. 79-80 e GALAVOTTI 2021, pp. 167-169.

Tra i componimenti più convincenti dell'intero canzoniere di Molin, la ballata consiste nella descrizione del ricordo di una ragazza intenta a danzare in occasione di un ballo mondano. Affascinato dalla grazia della fanciulla, il poeta ne rievoca i passi, ripercorrendone con grande realismo le movenze; ma la ricostruzione della memoria, oltre a coinvolgere la sfera del visivo, investe anche quella uditiva, restituita al lettore per il tramite dell'inserimento, nei primi sei versi di ogni strofa pari, del testo musicato che funge da sfondo alla danza, spesso introdotto da vere e proprie formule di regia (vv. 34, 54, 74). Oltre al prezioso virtuosismo compositivo, non sfugge il raffinato artificio metrico-poetico dell'operazione in quanto, con perfetto allineamento tra forma e contenuto, il metro della ballata ospita la descrizione di un ballo. Dunque, a ben guardare, il testo assume quasi la fisionomia di un esperimento filologico-arcaizzante, a fronte di una corrispondenza che sembra recuperare le coeve teorie sulle origini del metro, servendosi di un profilo polistrofico perfettamente duecentesco (es. Cavalcanti *Rime* 32). Oltre ad avvertire un gusto medievaleggiante, nella ballata si rileva pure un carattere decisamente mondano e contemporaneo. Infatti, nel corso del Cinquecento il ballo divenne una componente imprescindibile dell'educazione cortigiana ed è sempre più frequente imbattersi in componimenti d'encomio per maestri coreografi. Certamente non petrarchesco, il motivo suggerisce piuttosto ascendenze quattrocentesche (Poliziano *Stanze* I 89, Visconti *Rime* 68 o Correggio *Rime* 303 e 391), sebbene sia destinato ad un discreto seguito pure nello scenario tardo cinquecentesco. Per esempio, composero versi in lode di una donna impegnata a danzare, o d'invito ad unirsi alle danze, Groto (*Rime* I 158-159), Chiabrera (*Scherzi* III 35) e molti esponenti dell'Accademia degli eterei (*Rime degli Accademici eterei* 23, 64, 75, 116, 150, 164). Il protagonismo musicale del testo moliniano è valorizzato dall'attenzione data agli strumenti, al canto, alla melodia nonché al concento complessivo. La diffusa ripetitività lessicale – corredata dall'iterazione di figure etimologiche, anafore, raddoppiamenti, allitterazioni, ripetuta paratassi e rime identiche – sembra quasi simulare il procedere meccanico dei passi di danza. Parimenti, l'intera ballata è scandita dal ricorso al modulo ricorrente *or + verbo + or + verbo*, quasi sempre in punta di verso. In un gioco di specchi, questa ridondanza interessa anche la canzone che fa da sfondo alla danza stessa e alla quale Molin dà voce nei primi sei versi di ogni strofa pari: ognuna di queste stanze ha inizio con l'attributo «giovane» in anafora, con puntuale associazione metaforica al fiore, così come non mancano di ripetersi interi sintagmi (es. ai vv. 18 e 39, 20 e 40). È particolarmente meritevole di attenzione la quinta strofa, dedicata alla descrizione dei movimenti di torsione propri del ballo, a cui pare corrispondere anche una certa increspatura sintattica. Per facilitare la comprensione del testo si è provveduto a segnalare in corsivo la melodia che funge da sfondo alla danza.

1-4 *onorata danza*: fin dal verso d'esordio, la danza è protagonista; si noti il ribattuto etimologico «onorata» – «onesti» (vv. 1-2), sempre in punta di verso. • *e 'l chiaro viso e gli atti dolci onesti*: schegge testuali di sonorità petrarchesche.

5-14 *Cantiam*: in anafora al v. 1; in filigrana si avverte un tenore vagamente epico. • *quell di*: la sera del ballo. • *faville nove*: mai viste prima. • *fra meraviglie e zelo*: riferito allo stato d'animo dei presenti. • *tu*: Amore. • *aurata cetra*: il *topos* della 'aurata cetra' – che attinge a Omero *Iliade* I, 892-893 – è di lunga tenuta nella lirica volgare. • *l'arco dalli in pegno e la faretra*: con dittologia (quasi) ad occhiale; «dare in pegno» equivale a 'dare in cambio'. • *fidanza*: duecentismo, 'fiducia'.

15-24 *sembra odorato fiore*: l'accostamento della giovane ad un fiore profumato appartiene alla consueta vulgata amorosa. • *donna e donzella*: binomio allitterante; cfr. canz. 84, 12 «di *donne* e di *donzelle* a noi ti mostri» e rimandi. • *averlo*: riferito al «fiore» (v. 16), con richiamo metaforico alla giovinezza della donna. • *si nutre, e 'l mira, e 'n treccia, e 'n mano il porta*: è degna di nota la struttura versale marcatamente quadripartita; «'n treccia» si riferisce all'abitudine di decorare le trecce dei capelli con dei fiori (già Rvf126, 46-47). • *suon primo*: il segnale che dà inizio alle danze. • *inchina*: il gesto dell'inchino accompagna l'invito a danzare. • *e snella e pellegrina*: 'e veloce e fuori dal comune'. • *passo passo*: il costrutto quasi ripercorre i movimenti della donna, che si accinge a raggiungere la pista da ballo seguendo l'«amante gentil» (v. 22); il modulo, frequente nei *Fragments*, si attesta anche in son. 190, 11.

25-34 *Dea casta e severa*: sembra lecito scorgere il profilo di Diana. • *si bella in vista*: l'emistichio, sempre in clausola, ricalca Rvf269, 12 «O nostra vita ch'è *si bella in vista*». • *si rende amica*: 'si rende piacevole'. • *nel ballar s'implica*: 'si immerge nel ballare'.

35-44 *d'amor schiva rubella*: per l'espressione, sempre in clausola, cfr. son. 65, 3 e rimandi. • *null'uom, donna o donzella*: si noti il rovesciamento rispetto a «ogni donna e donzella, ogni uom s'invaga» (v. 18). • *l'aggrada, o 'l mira, o 'l porta 'n treccia o 'n mano*: al pari del v. 20. • *di mano in mano*: formula in debito con Bembo *Rime* 25, 7 «per mille rivi giù *di mano in mano*»; l'indicazione pare riferirsi al battere di mano da parte dei partecipanti al ballo, quasi per tenere il tempo o come parte integrante della coreografia. • *ed or va inanzi, or torna*: per simile modulo riferito alla descrizione di una donna danzante è d'obbligo il richiamo a Cappello *Rime* 4, 5-8 «se 'l piccioletto et snello piè movete / *seguendo il suon c'hor presto hor lento il rende* / talhor il china o 'n bel giro lo sospende / il pregio altrui di leggiadria togliete»; 57, 1-4 «Quando la donna mia leggiadra move, / i dolci passi al suon che regge il piede, / s'inchina, aggira *et hor va innanzi, hor riede* / et sé movendo i miei spirti commove» e 64, 5-8 «*al suon che i passi temprà* a me s'inchina, / per man mi prende et leggiadretta et snella / tal alternando i piè scorti camina, / che Venere danzar si vede in ella». Lo stesso si avverte anche in *Bandello Rime* 39, 1-2 «E questa, e quella, *i piedi snelli or basso / mover, or alto*, in sì veloci giri».

45-54 *Meraviglie diverse*: con predicazione posticipata al v. 47. • *s'a dritta torce od a sinistra l'orme*: ad indicare i movimenti, a sinistra e destra, dei passi di danza, con disposizione non lineare degli elementi, quasi turbati nell'ordine "logico": «dritta» si pone a sinistra del verso, «sinistra» a destra. • *spirti accesi*: coloro che la osservano danzare; l'espressione «animi accesi», sempre in clausola, è prelievo petrarchesco (Rvf73, 32 e *TM* I, 96). • *tardanza*: ant. francesismo, 'il tardare', desueto nella rimeria cinquecentesca.

55-64 *anni suoi freschi*: ad intendere, secondo consuetudine, la giovinezza. • *aduggia*: 'danneggia con la propria ombra'; si tratta di un indubbio dantismo (*Purg.* XX, 44). • *il bel che mai tempo non rende*: si introduce il *topos* della fugacità della giovinezza. • *al moto*

accende madonna: con pronunciata inarcatura, il passo sembra indicare un'accelerazione della velocità della musica. • *colorir la veggio in volto*: la donna arrossisce per lo sforzo. • *avria dal suo amor tolto...*: a riprova dell'eccezionalità della donna, il poeta ricorre ad un *adynaton* tradizionale: la donna sarebbe stata capace di far innamorare di lei perfino Narciso che, per volontà degli dèi, non era capace di amare altri che sé stesso. È particolarmente degna di nota il richiamo proprio a Narciso in quanto suggerisce un rapporto di continuità floreale con la donna.

65-74 *dolce*: è valido ammettere un valore avverbiale. • *riverirlo piega*: l'inchino dalla donna nel momento d'accettazione di un nuovo ballo. • *giostra*: qui riferito alla danza di movimenti circolari. • *tornando*: 'girando', in relazione ai passi del ballo. • *e da' bei giri or si dissolve, or lega*: descrizione, quasi mimetica, dei movimenti del ballo. • *ch'ogni alma grazia il suo favor le spiega*: si insiste sulla meraviglia degli spettatori. • *ciascun dagli atti suoi impara*: la donna è assunta a modello.

75-84 *rose e viole*: consueta combinazione floreale tradizionale; più volte attestata sia fra le *Rime* di Molin, es. son. 64, 9 «Vieni e n'avrai di *rose e di viole* (: sole)», sia fra i suoi sodali, come nel caso di P. Gradenigo nel sonetto *Stella del terzo ciel, madre d'Amore*, 3 «s'orna tutta di *rose e di viole*» (*Rime*, c. 36v). • *di donna mortal non ha sembianza*: concetto usuale, anticipato al v. 10.

85-94 *Rimbombavano allor le rive e l'acque*: anche la natura partecipa della bellezza della donna; è valido ammettere l'ipotesto di *TC IV*, 121-122 «E *rimbombava* tutta quella valle / *d'acque* e d'augelli, ed eran le sue *rive*». • *cor aspro e selvaggio*: costruito cristallizzato nella rimeria amorosa del periodo, sebbene sia forte il debito con *Rvf* 265, 1 «*Apro core et selvaggio*, et cruda voglia». • *il suo fatal viaggio*: il trascorrere del giorno. • *concento*: tecnicismo, l'armonia musicale. • *paradiso*: con simile valenza nel son. 66, 12 «Né diletto maggior né *paradiso*».

SESTINA

S'arsi al tuo foco il mio felice stato,
 spiegando in puro e semplicetto stile
 com'allor piacque a più benigna sorte,
 Amor, tu 'l sai che meco in questi lidi
 ti stavi, e in sul fiorir de la mia vita
 m'insegnasti a formar le prime note. 6

Or, se fero destin con altre note
 pianger mi sforza il mio diverso stato,
 tu, ancor te 'l vedi e la cangiata vita
 ben prego che m'inspiri e detti e stile
 sì pari al duol, ch'almen coi boschi e i lidi
 lagnar mi possa di sì adversa sorte. 12

Non ebbe altr'uom giamai più amica sorte
 mentre il mio amore e le bellezze note
 scrissi di lei, che fra le selve e i lidi
 di sua nobil fortuna e del mio stato
 contenta assai gradi l'amato stile,
 facendo altera e lieta la mia vita. 18

Allor provai qual diletta vita
 mena chi sprezza la pomposa sorte
 ché 'l vulgo stima, e 'n ciò fugge il suo stile,
 e cantando d'amor leggiadre note
 s'appaga e gode di simile stato,
 qual forse han l'alme in più beati lidi. 24

Ma poiché, volta dagli usati lidi,
 novo desio la inchina ad altra vita,
 non ebbe altr'uom giamai più grave stato,
 e vivo mi sostiene l'iniqua sorte
 per far prove di me non viste o note,
 ed io narrarle intendo in agro stile. 30

Valli vicine, ov'io col primo stile
 mandai 'l bel nome da' propinqui lidi,
 sì come udiste l'amorose note
 udite il pianto, ond'io stillo la vita,
 così vi presti il ciel cortese in sorte
 che fia mai sempre verde il vostro stato. 36

E tu, crudel, mentre il mio novo stato
 piango doppiando il lagrimoso stile,
 per pietà almen de la mia dura sorte
 ti ferma, ed in que' propri amati lidi
 dove cantar m'udisti, a la mia vita
 pon mente ed odi le penose note. 42

Se le mie prime gioie a te ben note
 vuoi pareggiar col mio presente stato,
 tosto saprai quant'egra è la mia vita,
 ché duro è il variar fortuna e stile
 fra duo contrari estremi; o selve, o lidi,
 ditel voi in ciò quant'aspra è la mia sorte! 48

Deh, perché nacque a sì dannosa sorte
 quel che le selve prima gran tempo note
 sprezzò superbo e lasciò i boschi e i lidi,
 per fondar le città se in quello stato,
 mentr'uom cerca adagiarsi al natio stile,
 posa ritrova e più sicura vita? 54

Quanto vissero già più destra vita
 e nacquer quelle genti a miglior sorte,
 che le selve abitano, e fu lor stile
 pascer gregge ed armenti e talor note
 far l'erbe ad allungar l'umano stato,
 senza termine aver fra campi e lidi; 60

allor senza sementa i campi e i lidi
 dier frutti e biade; ah, cieca umana vita,
 poi che ricche cittadi e regni e stato
 cercasti, mutò 'l ciel costume e sorte,
 perché fra mura poi più sacre e note
 crebber l'invidie ed ogni indegno stile! 66

Solo Amor nudo ancor l'avarò stile
 del mondo aborre e ne le selve e lidi
 mostra per prove, assai descritte e note,
 ch'ebber gli amanti più gioiosa vita,
 e chi vol seco aver più larga sorte
 col suo amor viva in solitario stato. 72

Ma ritornando al mio doglioso stato,
 ricorro al terzo inusitato stile
 e dico che più rea tanto è mia sorte,
 quanto per me fe' oscuri i campi e i lidi,

- quando aver più credea serena vita
e rischiarando alzar l'usate note. 78
- Or vorrei ben aver sì pronte note,
come allarga al dolor campo il mio stato,
per appagar di pianto almen la vita
e se grazia ebber mai lacrime in stile
(e han pur sacri numi i boschi e i lidi)
mutar per lor mercé sembianza e sorte. 84
- O chi m'insegna qui piegar la sorte,
come alcun cre', con le sue maghe note
o pur mi mostra, in questi o in altri lidi,
pietra, erba o fior che da sì 'nfermo stato
mi scampi e canti poi con lieto stile
in libertà la ricovrata vita? 90
- Febo, ch'uom trar potea da morte a vita,
non sanò 'l duol ch'amando ebbe in rea sorte,
né piega il ciel per incantato stile;
così madonna (ahi lasso!) a le mie note
s'assorda, e sol m'avanza in tale stato
far crescer l'onde col mio pianto a i lidi. 96
- Te, mentre in van sospiro a l'aure, a i lidi,
Eco trovo conforme a simil vita,
ché 'l fin del nostro amor, del nostro stato,
si solve in pianger sol la nostra sorte,
e tu 'l confermi ancor con quelle note
che mi rispondi e dai lena al mio stile. 102
- Però, seguendo il mio già preso stile,
te chiamarò, dov'io sia in boschi e in lidi,
per partir teco il mio duolo e le note;
ma veggio un augellin, misero in vita,
che geme in secco ramo ed egual sorte
lo spinge, e fia compagno al nostro stato. 108
- Cangiar non spero mai stato né stile,
ma forse in sorte avrò ch'i nostri lidi
daran vita perpetua a le mie note.

Sestina tripla, nel senso che il ciclo della *retrogradatio* è compiuto esattamente tre volte per una estensione di 18 stanze, con un congedo di schema: (A = "stato") B = "stile" (C = "sorte") D = "lidi" (E = "vita") F = "note"; A, B e C condividono l'attac-

co in sibilante -s; C e D sono in assonanza. *Sorte*, parola cruciale nell'economia del componimento, non è rimante né petrarchesco né bembiano, ma vanta almeno altre tre occorrenze in sestine coeve: *I soavi pensieri, e lieti giorni* [giorni, notti, core, SORTE, pianto, morte] di Priuli *Rime*, cc. 149r-150r; *Trovansi amanti di sì lieta sorte* [SORTE, gioia, STATO, petto, occhi, speme] di Jacopo Salvi in *Rime di diversi* 1551, pp. 26-27; *Dalla falsa Ericina ingiusto noto* [NOTO, parti, ora, SORTE, tratto, lasso] di Luigi Groto *Rime* II 546. Non ho rinvenuto, invece, il rimante *lidi* in nessun'altra sestina coeva, ragion per cui si ha la tentazione di considerarlo un'innovazione del poeta.

Bibliografia: GREGGIO 1984, II, p. 297; TADDEO 1974, p. 75; COMBONI 2004, 87n; GALAVOTTI 2018, pp. 116-120; DAL CENGIO 2020, p. 90 e GALAVOTTI 2021, pp. 157-160.

La sestina tripla, quasi un *unicum* nella storia della letteratura italiana, costituisce uno dei massimi sperimentatismi metrici delle *Rime* moliniane. Oltre a quella di Molin, infatti, se ne conosce solo un'altra, redatta sempre nel contesto veneto di pieno Cinquecento, ossia *Signor tu che sei Dio sempiterno* del veronese Agostino Torti, le cui notizie biografiche sono pressoché nulle (in *Rime spirituali* 1550, II, c. 164v). Ammessa l'impossibilità di stabilire con esattezza quale delle due sia da ritenersi anteriore, tale virtuosismo metrico va contestualizzato, piuttosto, all'interno di una fase storico-culturale che intende proprio la sestina come la forma prediletta per le più ardite innovazioni formali, con declinazioni di volta in volta differenti (cfr. DAL CENGIO 2020). Nel caso dell'esperimento di Molin, è evidente il tentativo di superare la sestina doppia di matrice petrarchesca (*Rvf*332, *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto* [: lieto, notti, stile, rime, pianto, morte]) e poi bembiana (*Asolani* I XXIV *I più soavi e riposati giorni* [: giorni, notti, stato, stile, pianto, vita]). In effetti, proprio con la sestina di Bembo, quella del nostro condivide sia tre parole-rima (*stato, stile e vita*) sia il tema centrale del negativo ribaltamento della sorte (non a caso rimante in Molin). Dal punto di vista formale, il componimento si serve, in termini esasperati, di tutti gli elementi propri del metro lirico: la dichiarata difficoltà contenutistica (vv. 30 e 73-74), l'*asperitas* lessicale, l'iterazione ossessiva di termini chiave e una sintassi spesso turbata da anastrofi ed iperbatì. In termini stilistici, è rimarchevole la scelta moliniana di estendere la *repetitio* lessicale oltre i confini dei soli rimemi, a vantaggio di un costrutto "sostantivo [*boschi, selve, campi*] + (e/o) + *lidi*", adottato in ben dieci occasioni. Questi termini sinonimici, quasi sempre reimpiegati nella medesima formula, sono per lo più parole chiave di note sestine petrarchesche (*Rvf*22 e 23); mentre un simile protagonismo silvestre autorizza ad immaginare anche un qualche legame con la sestina *Anzi tre di creata era alma in parte* (*Rvf*214), di ambientazione boschiva e successivamente alla base della sestina pastorale di Sannazaro *Come notturno ucel nemico al sole* [: sole, foschi, terra, sera, sonno, piagge] (*Arcadia* VII). Diversamente da *Rvf*214, però, in Molin il bosco non vuole essere espressione dello smarrimento morale, bensì l'ideale proiezione di una felice età

dell'oro, di memoria ovidiana, a cui tendere con non poco rimpianto. A prescindere da queste ulteriori connessioni petrarchesche, la ripetizione di simili dittologie in punta di verso è un meccanismo che si accorda perfettamente con l'exasperato ritorno in ogni strofa del gruppo sintagmatico "possessivo + (aggettivo) + stato". Tutti questi *escamotages* iterativi, estranei all'uso tradizionale del metro, rappresentano un'ulteriore tensione verso un virtuosismo retorico da leggersi in due prospettive. In primo luogo, muovono in direzione di una ricercata esasperazione dei possibili margini di reiterazione, coerentemente con la triplicazione del ciclo di ripetizione della sestina e il tasso pressoché nullo di polisemia dei rimanti. In secondo luogo, questa insistenza si accorda perfettamente con lo sviluppo narrativo del testo. Infatti il dialogo con Amore, avviato in apertura, si evolve in un monologo lirico che vede infine, in un progressivo gioco di rispecchiamenti ed identificazioni, la propria interlocutrice nella ninfa Eco: accumulati dalla consunzione per un amore non ricambiato, l'io e la donna sono entrambi imprigionati in un logorante movimento ripetitivo destinato a ripetersi senza via d'uscita, intrappolati in un'eterna ripetizione linguistica che investe la parte finale di un verso o di una frase, soffocati nell'alienante replica dell'identico.

1-6 *felice stato*: la tessera petrarchesca (cfr. *Rvf* 99, 4 e 315, 12) trova rovesciamento nel «diverso stato» (v. 8). • *spiegando*: 'raccontando'. • *in puro e semplicetto stile*: con versi agili e leggiadri; un identico accostamento aggettivale ritorna simile nel son. 162, 2. • *benigna sorte*: in contrasto con il «fero destin» (v. 7) e la «adversa sorte» (v. 12). • *fiorir de la mia vita*: durante la giovinezza; per la stessa immagine cfr. son. 80, 1 «*Arsi ne l'età mia verde fiorita*». • *prime note*: i primi componimenti poetici, di argomento amoroso.

7-12 *Or*: a marcare il rovesciamento di condizione. • *con altre note*: ben diverse rispetto a quelle del v. 6. • *tu*: Amore. • *e detti e stile si pari al duol*: il poeta sostiene che il «puro e semplicetto stile» (v. 2), adottato durante la propria giovinezza in coincidenza di un amore piacevole, non sia più adatto ad esprimere lo strazio del nuovo destino avverso. • *coi boschi e i lidi lagnar mi possa*: l'idea che l'amante addolorato ricerchi nella natura selvana il proprio interlocutore privilegiato è motivo proprio della topica petrarchesca, di enorme riscontro nella lirica rinascimentale.

13-18 *gradì l'amato stile*: la donna dapprima gradì le attenzioni, anche poetiche, dell'innamorato; la giuntura è modulata su Bembo *Asolani* I xxiv, 4 «alor ch'io incominciai l'amato stile».

19-24 *Allor*: in contrasto con la disperazione del presente. • *chi sprezza la pomposa sorte...*: in opposizione alla grettezza del volgo, l'autore vive una vita modesta e semplice, nutrendosi e appagandosi esclusivamente d'amore. • *in più beati lidi*: l'innamorato, ricambiato nei suoi sentimenti, è così felice da percepirsi in Paradiso.

25-30 *Ma*: l'avversativa anticipa il rovesciamento della situazione, con pari funzione di «or» (v. 7). • *altra vita*: la donna intraprende un'altra vita, ad intendere o l'innamoramento per un terzo oppure un possibile percorso monastico; per il sintagma, è valida la memoria della sestina di Trissino *Rime* 33, 31 «Ma tu che sei, vivendō in l'altra vita». • *e vivo mi sostiene l'iniqua sorte*: il destino mantiene in vita il poeta, che preferirebbe invece morire. • *ed io narrarle intendo in agro stile*: coerentemente con la *gravitas* della sestina; la locuzione suggerisce l'eco di *Rvf* 332, 20 «che condia di dolcezza ogni *agro stile*».

31-36 *Valli vicine*: in apostrofe e con allitterazione della fricativa. • *primo stile*: le prime liriche di argomento amoroso, redatte quando la sorte gli era favorevole; nella tessitura del verso, si noti l'andamento chiasmico dei sintagmi «valli vicine» – «primo stile» (sost. + agg. e agg. + sost.). • *bel nome*: quello della donna amata. • *come udiste l'amorose note...*: è di qualche interesse la scelta di servirsi di differenti tempi verbali (*udiste, udite*) per sottolineare l'avvenuto ribaltamento della sorte. • *mai sempre*: con il consueto valore rafforzativo di 'sempre'.

37-42 Nella settima stanza, l'*ordo verborum* è particolarmente turbato da una diffusa frantumazione sintattica, là dove l'allocuzione in apertura è immediatamente sospesa dall'inescarsi di una subordinata temporale che pospone la predicazione principale al v. 40. Segue quindi una doppia coordinata, nella quale si frappone un'ulteriore subordinata (vv. 40-41). L'intera strofa è puntellata di iterate inarcature. • *doppiando il lagrimoso stile*: è evidente l'ipotesi di *Rvf* 332, 39 «et *doppiando* 'l dolor, *doppia lo stile*». • *ti ferma*: 'fermati'. • *pon mente*: 'fai attenzione'.

43-48 *duo contrari estremi*: è da tenere sullo sfondo *Rvf* 173, 9 «Per questi *extremi duo contrari duo contrari et misti*».

49-54 *prima gran tempo*: nel passato più remoto, ancestrale.

55-60 *destra*: 'favorevole'. • *che le selve abitano e fu lor stile...*: l'autore tratteggia un idealizzato quadro della rimpiantata età dell'oro, compromessa da un processo di urbanizzazione che ha portato all'allontanamento dalla natura. La ricerca della pace del secolo aureo, in contrasto con la corruzione urbana, contraddistingue anche la sestina Della Casa *Rime* 61, 25-30. Per uno studio sul mito dell'età aurea in letteratura è ancora utile COSTA 1972. • *armenti*: branchi di grossi animali. • *senza termine aver fra i campi e lidi*: la connessione *capfinida* tra la decima e undicesima stanza, «*senza termine aver fra campi e lidi*» (v. 60) e «*Allor senza sementa i campi e i lidi*» (v. 61), contribuisce ad enfatizzare il gradiente di ripetitività che anima il testo.

61-66 *allor senza sementa i campi e i lidi...*: nella bucolica età dell'oro la natura produceva spontaneamente i propri frutti senza bisogno di coltivazione (cfr. Ovidio *Met.* II, 101-103 «*ipsa quoque innumis rastroque intacta nec ullis / saucia vomeribus per se dabat omnia tellus, / contentique cibis nullo cogente creatis*»); «*sementa*» sta per 'semenza' (con allitterazione della sibilante), mentre «*biade*», 'cereali da foraggio', è un dantismo lessicale (*Purg.* XXXIII, 51 e *Par.* XIII, 132). • *ricche cittadi e regni e stato*: l'elenco tripartito presenta vaghe tangenze con *Rvf* 206, 47 «per oro o per *cittadi* o per *castella*» e con Bembo *Stanze* 42, 1-2 «Che giova posseder *cittadi* e regni, / et palagi abitar d'alto lavoro». • *crebber l'invidie ed ogni indegno stile*: il passaggio di condizione, dalla natura ai nuclei urbani, comporta un abbruttimento morale.

67-72 *Amor nudo*: fin dalla mitologia classica (es. Ovidio *Am.* I 10, 15-16), la nudità è tratto peculiare dell'iconografia di Cupido. • *avaro*: coerente con la brama di ricchezza evocata al v. 63. • *aborre*: dantismo (*Inf.* XXXI, 24 e *Par.* XXVI, 73). • *e chi vol seco aver più larga sorte...*: 'chi vuole avere una sorte più favorevole (anche in amore) rimanga in un contesto solitario ed eviti le città'. • *solitario stato*: formulazione, sempre in clausola, desunta da Bembo *Rime* 71, 9 «Quanto sia dolce un *solitario stato*».

73-78 *terzo inusitato stile*: a sottolineare perfettamente l'inizio del terzo ciclo di *retrogradatio*, in linea con *Rvf* 332, 39 «et *doppiando* 'l dolor, *doppia lo stile*» e Bembo *Asolani* I xxiv, 37-38 «Sparito è 'l sol de' miei sereni giorni / e raddoppiata l'ombra a le mie notti»; il componimento è detto «*inusitato*» giacché la triplicazione del metro è sperimentalismo insolito alla prassi metrica.

79-84 *se grazia ebber mai lacrime...*: il poeta si chiede se le proprie lacrime, con il benessere delle divinità pastorali che lo ascoltano, possano richiamare la benevolenza della sorte.

85-90 *qui*: è valido ammettere sia una valenza temporale sia spaziale. • *piegar la sorte*, ...: è forse un richiamo al mito di Orfeo, capace di rovesciare la propria sorte sfavorevole tramite la qualità del suo canto poetico. • *pietra, erba o fior*: con funzione di amuleti; ma è evidente la costellazione di echi petrarcheschi sullo sfondo (es. *Rvf* 303, 5 e 337, 3).

91-96 *Febo*: perfino Apollo, qui evocato per le sue doti mediche, non fu in grado di sanare il proprio dolore per il rifiuto amoroso di Dafne. • *s'assorda*: la donna è del tutto indifferente al poeta.

97-102 In corrispondenza con la comparsa di Eco, il componimento è punteggiato di ulteriori virtuosismi di retorica fonica, specialmente allitteranti. • *a l'aure, a i lidi, Eco trovo conforme a simil vita*: si noti la triplice ripetizione della preposizione, con identico scheletro ternario ai vv. 99-100. Da un punto di vista sonoro, elemento essenziale per l'artificio di Eco, non sfugga la vicinanza fonica tra «conforme» e «confermi» (vv. 98 e 104), con diffusa disseminazione fonica della sibilante. • *rispondi*: coerente rispetto al dialogo con Eco, costretta a ripetere sempre le ultime parole che le vengono rivolte. • *dai lena*: 'rinforzi'.

103-108 *te chiamerò*: per trovare conforto l'io ricerca Eco, quasi riflesso del poeta stesso, nei boschi. • *partir teco*: 'spartire con te'. • *ma veggio un augellin*: in conclusione, l'autore introduce la presenza di un usignolo, infelice anch'esso e terza voce di un comune dialogo amoroso; per il consueto motivo petrarchesco del canto dell'usignolo, che trascina con sé il mito greco di Procne, cfr. son. 69 e rimandi. • *secco ramo*: per l'immagine dell'uccellino sui rami, è plausibile un legame con *Rvf* 207, 35 e 257, 8.

109-111 *Cangiar non spero mai*: 'non ho speranza di cambiare mai'. • *nostri lidi*: il possessivo, possibile plurale *maiestatis*, trova forse ulteriore spiegazione nell'inclusione del discorso anche ad Eco e all'usignolo. • *vita perpetua*: tipico auspicio di poter, tramite la gloria poetica, vincere la morte.

Tu pur mi sproni e mi saetti il fianco
 con novi strali, Amor, ch'io scriva e canti
 il bel volto e i sembianti
 ond'io ne porto ancor piaga sì grave,
 né miri a gli anni miei scorsi sì avanti 5
 da mezzo il corso ed al crin vario e bianco,
 così canuto e stanco
 nocchier commette al mar sdruscita nave,
 per ubidir cui far contesa pave
 e spesso a perir va senz'altra aita. 10
 Ma, se la luce sospirata e fida
 torni a mostrarmi in guida,
 che fu già primo ardor de la mia vita
 e sarà incendio del mio cor estremo,
 varcando i pregi suoi perir non temo, 15
 ma del bel raggio illuminato e scorto
 di giunger spero al desiato porto.
 O donna, a cui diè 'l ciel tanta ventura
 che nessun pregio in voi riman secondo,
 e n'avrà sempre il mondo 20
 norma ond'ogni alto ben da voi s'impari,
 se del caldo disio che in me n'ascondo
 tant'anni ho già nova amorosa cura
 mi desta e m'assicura
 ch'a ragionar di voi pur mi prepari, 25
 volgete gli occhi graziosi e cari
 sopra il mio cor, per voi distrutto ed arso,
 e date a lui vigor, lume a l'ingegno,
 che tenta in picciol legno
 mar ampio e 'l ciel tutto ha di nebbie sparso. 30
 Sì crederò sicuro in mezzo a l'onde
 girmen con l'aure ai miei desir seconde
 e farmi, a i raggi de le luci sante,
 novo poeta di canuto amante.
 Per dar sembianza onde s'apprenda e scopra 35
 conforme obbietto al vostro alto tesoro,
 perle, rubini ed oro,
 rose bianche e vermiglie accolte insieme

fanno in voi mostra di sì bel lavoro
 che 'l ciel mai non formò più leggiadr'opra 40
 e chi 'n mirarvi adopra
 sano giudizio d'affermar non teme,
 ch'anzi il lor pregio in voi per voi si sceme,
 tanto gli avanza il bel ch'in voi s'affina.
 Ma quel tutto che poscia indi ne sorge, 45
 ch'unito in voi si scorge,
 l'alta sembianza vaga e pellegrina,
 e l'aria del bel viso altera e piana,
 altro essempro non trova in forma umana,
 poi che tal fu nel ciel la vostra Idea, 50
 che voi sol pari a voi formar dovea.

Fortuna ancor, ch'ad onorarvi intese,
 nascimento vi diè nobile e chiaro,
 né in più bel nodo e caro
 del nostro voi stringer potea, né volse 55
 mostrar a voi desio parco ed avaro
 che de' suoi ricchi don copia a voi spese,
 di che pegno cortese
 spesso ne deste a chi di lei si dolse.
 Ma questo è poco a quel ch'in voi s'accolse 60
 alto valor fuor de l'umana usanza.
 Or tu, Amor, qui m'aita: apri il suo raggio
 sì ch'io scorga il viaggio,
 né manchi in tanto mar la mia speranza,
 ché scarso spira a le mie vele il vento 65
 e di novello ardor strugger mi sento
 e forse ancor che sì beata parte
 più si deve onorar che dirne in carte.

Poi che sì care e preziose membra
 ebbe in albergo l'anima gentile, 70
 alto ingegno simile
 s'infuse in lei da le più chiare stelle.
 Or quanto col giudizio e con lo stile
 vagliate e nel parlar, cui nulla assembla,
 chi mira o si rimembra 75
 quante fur donne mai più sagge e belle
 vedrà ch'al par di voi picciol facelle
 si mostran presso a più chiara lampa.

Voi, dolcemente i giorni dispensando,
 scrivendo e ragionando, 80
 fate i gradi a salir là, dov' uom scampa
 dal morir doppio e ne risuona il grido
 ch'ogni rara virtù faccia in voi nido.
 Or se tal è il valor, tanta è la fama,
 gran torto fa chi non v'onora ed ama. 85
 Ben devria ogni uom, ch'a questa età sì fosca
 scopre il lume seren del valor vostro
 come ad idolo nostro,
 venir bramoso e d'inchinarvi ardente.
 E chi stil da ritrarvi o degno inchiostro 90
 di voi non ha, far sì ch'altri conosca
 che non ha fredda o losca,
 per farvi in parte onor, l'alma e la mente.
 E se pur manca in ciò la volgar gente,
 non però 'l meritar si toglie a voi, 95
 donna, in terra felice in cui si vede
 quel ch'ad udir non crede
 chi non vi mira, e chi vi scorge poi
 trova i detti dal ver vinti d'assai.
 Se v'orna il ciel di sì lucenti rai, 100
 deh, non chiudete a noi vostri splendori,
 lasciando al vulgo errante i propri errori.
 Tutto quel che di bel natura e 'l cielo
 dar puote, tutto a voi diede sol una
 con benigna fortuna 105
 e ciò, ch'in voi non è, d'adorno e vago
 non diè, né dar può forse ad altra alcuna.
 Spirto si scopre ancor pien d'alto zelo
 nel bel vostro uman velo,
 come in fondo oro fin d'un puro lago, 110
 di ch'io mai sempre più d'arder m'appago,
 così potess'io ragionando a pieno
 contar ciascun de' vostri onor perfetti
 e de' miei caldi affetti!
 Ma sento omai lo stil ch'in me vien meno, 115
 però dar tregua alla mia Musa voglio,
 com'uom ch'a mezzo il mar s'affide in scoglio
 e, mentre il legno suo salda e ristaura,

spesso li vien dal ciel più lume ed aura.

Canzon, dirai s'a quella man pervieni, 120
 ch'io riverente di basciar disio:
 «Madonna, a voi m'indirizza il signor mio,
 che quanto mai v'amò, v'ama ed onora
 e nacque e visse e morrà vostro ancora».

Canzone di sette strofe di 17 vv., a schema ABbC BAaC CDEeDFFGG e congedo XYYZZ; nella I stanza A (-anco), B (-anti) e C (-ave) condividono la tonica; D (-ita) ed E (-ida) sono in assonanza; nella II stanza A (-ura) e C (-ari) sono in consonanza; B (-ondo) e F (-onde) sono in consonanza; inclusive le rime "cura": "assicura" (24, 25), "arso": "sparso" (27, 30) e "onde": "seconde" (31, 32); ricche le rime "secondo": "ascondo" (19, 22) e "impari": "prepari" (21, 25); nella III stanza B (-oro) ed E (-orge) condividono il perno consonantico in -r; D (-ina) e F (-ana) sono in consonanza; inclusive le rime "scopra": "opra" (35, 40), "tesoro": "oro" (36, 37); paronomastica la rima "sorge": "scorge" (45, 46); nella IV stanza B (-aro) ed E (-aggio) sono in assonanza; C (-olse) e F (-ento) invertono le vocali; ricca la rima "intese": "cortese" (52, 57); paronomastica la rima "chiaro": "caro" (52, 53); nella V stanza A (-embra) e C (-ella) condividono la tonica; B (-ile) e F (-ido) la tonica; D (-ampa), E (-ando) e G (-ama) la tonica; A, D e G condividono il perno consonantico in -m; B e C invertono le vocali e sono in parziale consonanza; inclusive le rime "membra": "rimembra" (69, 75) e "fama": "ama" (84, 85); ricca la rima "gentile": "stile" (70, 73); nella VI stanza A (-osca), B (-ostro), D (-oi) e G (-ori) condividono la tonica; C (-ede) ed E (-ede) in -e; nella VII stanza A (-elo) e D (-eno) sono in assonanza; inclusive le rime "una": "fortuna" (103, 104) e "ristaura": "aura" (117, 118); ricca la rima "perfetti": "affetti" (112, 113).

L'ultima canzone della sezione amorosa, costellata di motivi ricorrenti nella lirica rinascimentale, consiste in una dichiarazione d'amore nei confronti dell'amata, oggetto di devota reverenza in virtù delle sue straordinarie qualità. L'ultimo verso, «e nacque e visse e morrà vostro ancora» (v. 124), propone un'appassionata dichiarazione d'amore meritevole di uno sguardo per la sua intensità: in un solo endecasillabo il poeta riassume le principali fasi della propria esistenza (*nacque, visse e morrà*), accumulate dal solo fatto di appartenere sempre alla propria donna. Il marcato polisindeto, cadenzato nel suo andamento prosodico, da un lato quasi enfatizza la rapidità della parabola umana, dall'altro suggerisce quasi un'uguaglianza tra vita e morte giacché tutto assume significato solo grazie all'amore per lei. Nonostante le ripetute dichiarazioni di insufficienza poetica, la canzone vanta una fisionomia complessa ed elaborata, a partire dalla presenza di una strofa con piedi di quattro versi, assai rari sia nel canone petrarchesco sia nell'uso moliniano,

dove ritorna in altre sole due canzoni, (nn. 143 e 153), entrambe di argomento decisamente solenne. Dello schema metrico, non petrarchesco, devono essere segnalati anche l'eteronimismo, tratto atipico nel petrarchismo lirico più inflazionato, e l'insolita vicinanza tra la fronte di otto versi e la sirma di nove.

1-17 *Amor, ch'io scriva e canti*: secondo consuetudine, l'amore è motivo di ispirazione poetica. • *crin vario e bianco*: in filigrana si avverte l'influsso di Rvf 16, 1 «Movesi il vecchiarrel *canuto et bianco*», alla base di innumerevoli imitazioni cinquecentesche (es. B. Tasso *Rime* I 38, 10 «l'etate, venga il *crin canuto e bianco*»). Il *topos* dello «stanco nocchier», con imprescindibile archetipo petrarchesco (Rvf 73; 151 e 272), è solidamente attestato nella tradizione lirica. L'intero componimento è dominato da una reiterata metafora marittima (vv. 7-12, 16-17, 28-30, 62-64), di volta in volta riferita sia all'esperienza amorosa in sé sia alla scrittura lirica del poeta stesso. • *sdruscita nave*: 'barchetta sconquassata'; formula molto diffusa nel linguaggio lirico cinquecentesco; es. Bembo *Rime* 63, 11 «perir nel frale et già *sdruscito legno*»; Della Casa *Rime* 50, 3 «e chi *sdruscita navicella* in vano» e Cappello *Rime* 23, 14 «o qual *nave sdrucita* in marin flutto». • *incendio*: riferimento coerente con la topica ignea che costella la prima stanza. • *desiato porto*: fuor di metafora, la salvezza. **18-34** *nessun pregio in voi riman secondo*: la donna ha solo qualità eccezionali. • *norma*: l'amata, con la sua bellezza, diventa canone esemplare per tutto il mondo. • *che in me n'ascondo*: secondo prassi lirica, l'innamorato cela i propri sentimenti. • *a lui*: al cuore. • *picciol legno*: 'piccola barca'; sintagma petrarchesco (Rvf 80, 3), poi *koiné* nell'orizzonte lirico cinquecentesco. Non si esclude del tutto nemmeno la memoria dantesca della «navicella del mio ingegno» (*Purg.* I, 2). • *raggi*: la donna amata è «faro» per il poeta, in linea con quanto anticipato ai vv. 11-17. • *canuto amante*: giuntura di ascendenza tibulliana (*Elegie* I 8, 29 «canus amator»), a cui si sovrappone però la reminiscenza di Della Casa *Rime* 32, 70 «porta i sospiri di *canuto amante*».

35-51 *Per dar sembianza*: per descrivere convenientemente l'aspetto dell'amata. • *conforme obbietto*: la formula, in clausola, risente di Bembo *Rime* 143, 9 «Felice lui, ch'è sol *conforme obietto*». • *tesoro*: la bellezza femminile. • *perle, rubini ed oro, rose bianche e vermiglie*: si adotta il classico modello della *descriptio mulieris*, per la quale le perle, i rubini, l'oro, i fiori rossi e bianchi devono essere intesi come figuranti della bellezza dell'amata, corrispondendo rispettivamente al candore dell'incarnato, al rosato delle gote, al biondo dei capelli, al rosso delle labbra, in contrasto con il biancore dei denti. Sullo sfondo sono innegabili i precedenti petrarcheschi (Rvf 46, 1 e 263, 10) e bembiani (*Rime* 5 e *Stanze* 27, 1-3). Non andrà taciuto, tuttavia, il lieve distacco dai modelli in quanto «Bembo nelle *Rime* [...] impose in modo esclusivo come figurante della bocca la coppia perla/rubino [rispettivamente indicanti 'denti' e 'labbra'] [...] Nel Cinquecento rosa figura le labbra solo in caso di ridondanza» (POZZI 1984b, pp. 426-427). Nel sodalizio veneziano, sono numerose le proposte liriche pressoché identiche al verso moliniano, come ad es. son. *Come puro fanciul, che in specchio vede*, 10 «Oro, Perle, Rubin, la nev', et l'Ostro» (Parabosco *Rime* 1547, c. 30v); son. *La fresca neve, e le vermiglie rose*, 2 «le due stelle, i rubin, le perle, e l'oro (: tesoro)» (P. Gradenigo *Rime*, c. 25v); Cappello *Rime* 6, 1-2 «Oro, perle, rubini e rose ardenti / in fresca neve sparse et bei zaphiri»; son. *Lung'a quel fiume, dove 'l suo bel Lauro*, 12 «Perle, rubini et rose, ond'uscian fuora» (Lionardi *Rime* 1547, c. 42v). In termini generali, il canonico accostamento tra rose bianche e rosse (già di Rvf 127, 71 e 310, 4) suggerisce una vicinanza pure con Della Casa *Rime* 63, 7 «or, che 'nvece di *fior vermigli e bianchi*». • *tal fu nel*

ciel: l'aspetto della donna corrisponde esattamente all'idea celeste e, dunque, in contrasto con la teoria platonica, non ha subito alcuna corruzione nella sua concretizzazione in terra. • *vostra idea*: da ricondurre alla concezione platonica dell'Idea; tracce di un analogo platonismo letterario, largamente ripreso nella lirica rinascimentale di stampo encomiastico, si avvertono anche nel son. 201, 13-14.

52-68 *volve mostrar*: per la medesima costruzione, con vistosa inarcatura, cfr. *Rvf* 159, 3-4 «quel bel viso leggiadro in ch'ella *volve / mostrar* qua giù quanto lassù potea?». • *copia*: 'in grande abbondanza'. • *di lei*: 'della Fortuna'. • *fuor de l'umana usanza*: la locuzione ritorna anche nella canz. 84, 23 «in te si vede *for d'umana usanza*» e nel son. 222, 5 «Quel, ch'or sei, scopre poi *l'umana usanza*»; sullo sfondo si avverte traccia di Bembo *Stanze* 25, 6 «sormonteriasi *oltra l'usanza humana*».

69-85 *care e preziose membra*: riferito al corpo della donna. • *facelle*: 'piccole fiamme', minuzie a confronto della «chiara lampa» della donna (v. 78). • *i giorni dispensando*: 'trascorrendo i giorni' (cfr. pure canz. 142, 61-62); non sfugga l'insolita sequenza di gerundi («dispensando, / scrivendo e ragionando», vv. 79-80). • *gradi*: 'gradini'; ad intendere una probabile ascesa verso il Parnaso. • *faccia in voi nido*: 'abita'; l'espressione 'fare nido' risente di un ipotesto petrarchesco (es. *Rvf* 71, 7 e 318, 9). • *v'onora ed ama*: da ricondurre, in chiasmo, a «che quanto mai v'amò, v'ama ed onora» (v. 123).

86-102 *età fosca*: secondo uso consueto, l'età contemporanea. • *lume seren*: la donna, luminosa e perfetta, si pone in contrasto con la gretta oscurità del suo tempo. • *idolo nostro*: per la donna come oggetto di venerazione cfr. son. 8, 14 «che per *Idolo mio* dal ciel qui apparse» e rimandi. • *degnò inchiostro*: costruito encomiastico, cristallizzato nel repertorio cinquecentesco. • *losca*: 'cattiva'. • *se pur manca in ciò la volgar gente*: 'se la donna non riceve i giusti omaggi da parte di un volgo, indegno di lei'. • *ad udir non crede chi non vi mira*: secondo *topos* invalso, le qualità della donna sono così straordinarie da risultare incredibili a meno di verificarle di persona. • *vulgo errante*: per l'uso del sintagma cfr. son. 131, 1 e rimandi; si noti la sequenza etimologica con «errori» (v. 102).

103-119 *Tutto quel che di bel natura e 'l cielo...*: il ribattuto conferisce energia al passo. • *come in fondo oro fin d'un puro lago*: la similitudine è decisamente avulsa alla rimeria del sedicesimo secolo. • *mai sempre*: con il consueto valore rafforzativo di 'sempre'. • *contar*: 'raccontare'. • *caldi affetti*: l'uso della formula ricorda lontanamente Venier *Rime* 29, 1 «Deh perché tanto et con sì *caldo affetto*». • *legno*: da ricondurre al v. 29. • *com'uom ch'a mezzo il mar s'affide in scoglio*: similitudine coerente con il tessuto metaforico di marca marittima che innerva l'intero componimento.

120-124 *Canzon dirai, s'a quella man pervieni*: un analogo congedo, costruito sulla reverenza alla mano dell'amata, contraddistingue pure *Rvf* 37, 113-118 «*Canzon*, s'al dolce loco / la donna nostra vedi, / credo che ben che tu credi / ch'ella ti porgerà la bella *mano*, / ond'io son sì lontano. / Non la tocchar; ma *reverente* ai piedi». • *ch'io riverente di basciar desio*: il motivo del «baciare la mano» - sulla scia di *Rvf* 208, 12-13 - ritorna anche in *Stampa Rime* 243, 3 «*baciando* a lui la generosa *mano*» e Venier *Rime* 28, 14 «doni un sol *bascio* a quel che copre il guanto». • *signor mio*: il poeta. • *quanto mai v'amò, v'ama*: non sfugga il vistoso poliptoto, enfatizzato dalla cesura dell'endecasillabo.

CANZONETTE AMOROSE

96

Far non potrai, crudel, ch'io te non ami, benché 'l mio amor ti spiaccia e mi ti mostri in faccia sempre più d'ira accesa.	4
Far non potrai ch'io non t'adori e brami, benché tu ognior mi sia più dispietata e ria, quasi a tua gloria intesa.	8
Far non potrai ch'io non ti segua e chiami, benché t'assordi e fugga più sempre, ond'io mi strugga, senza trovar difesa.	12
Nol farai, no, ch'a' tuoi cari legami Amor m'avinse in modo ch'io sol d'amarti godo, senza sentirne offesa.	16

Canzonetta di quattro strofe di 4 vv., a schema Xaay, senza congedo; X (-ami) e A (-accia) condividono la tonica; inclusiva la rima "ami": "brami" (1, 5); ricca la rima "difesa": "offesa" (12, 16). Le rime X e y (-esa) sono identiche in ogni stanza.

Nota metrica: il modulo metrico è estraneo agli usi più inflazionati della tradizione lirica, ma simili «canzonette in stanze di quattro versi sono presenti negli *Asolani* e con schemi ABBA aBbA» (GALAVOTTI 2021, p. 76).

Tradizione musicale: MASSAINO 1578, p. 10.

La canzonetta, dall'andamento decisamente musicale in virtù della maggioranza settenaria e delle sue molte disseminazioni foniche, consiste in un'ostinata dichiarazione d'amore nei confronti di una donna che, completamente disinteressata, non ricambia il sentimento. Nonostante la crudeltà femminile, il poeta ammette di non riuscire a svincolarsi dai lacci d'amore, ma di non soffrirne particolarmente. Il tema trova convincente corrispondenza nella costruzione formale del testo. Infatti, la tenacia del poeta nel ribadire la propria devozione, immutata malgrado l'atteggiamento sdegnoso di lei, si riflette in un componimento che procede su costruzioni identiche: la formula «Far non potrai ch'io» apre anaforicamente ogni stanza, con lieve *variatio* nell'ultima («Nol farai no, ch'a' tuoi»); nelle prime

tre strofe il secondo verso ha sempre inizio con il concessivo *benché* in isometria e, sempre nelle stesse, si rileva anche il reiterato impiego dell'avverbio *più*, quasi sempre in *incipit* di verso. Da ultimo, pure la conclusione della terza e della quarta strofa (*senza* + verbo all'infinito + complemento oggetto) adotta uno schema sintattico ridondante.

1-4 *Far non potrai...ch'io te non ami*: in controluce alla modulazione sintattica riecheggia Poliziano *Rispetti* 39, 1 «Né morte *potria far ch'io non v'amassi*»; si noti che la catena etimologica ai vv. 1, 2, 14-15.

5-8 *dispietata e ria*: sullo sfondo si scorge memoria di *TF* I, 4 «partissi quella *dispietata e rea*», alla base di numerosi prelievi cinquecenteschi (ad es. B. Tasso *Rime* I 57, 10 «d'orsa e di tigre *dispietata e ria*»).

9-12 *assordi*: 'non ascolti, faccia finta di non sentire'; l'immagine ricorre simile nella sest. 94, 94-95.

13-16 *cari legami*: 'graditi lacci'; cfr. B. Tasso *Rime* II 101, 69 «mai con più dolci e più *cari legami*». • *Amor m'avinse in modo*: con inevitabile rimando a *Rvf* 175, 3 «ond'Amor di sua man *m'avinse in modo* (: godo)».

Amor, tu che vedesti
 quanto era il mio gioire,
 mentre mi concedesti
 giunger al fin del mio sommo desire, 4
 or che maligna sorte
 s'opponne a la mia gioia,
 dammi parole accorte,
 ch'io scopra il mio tormento anzi ch'io muoia! 8
 Ne l'amoroso stato
 non è pena più grave
 che 'l vedersi spogliato
 di quel tesor che posseduto s'ave; 12
 chi langue e mercé attende
 sperando il dolor scema
 ma, s'altrui si contende
 goduto ben, convien ch'a doppio gema. 16
 Ahi, destin crudo, o quanto
 meglio fora esser morto,
 ch'in sì gran pene e in pianto
 vivo e privo restar d'ogni conforto! 20

Canzonetta di cinque strofe di 4 vv., a schema abaB, senza congedo; nella prima strofa A (-esti) e B (-ire) invertono le vocali e ricca la rima “vedesti”: “concedesti” (1, 3); nella quarta strofa A (-ende) e B (-ema) condividono la tonica ed è ricca la rima “attende”: “contende” (13, 15).

La canzonetta testimonia la dolorosa prospettiva dell'innamorato che, dopo aver raggiunto le vette della felicità, vede la propria sorte favorevole vacillare, a causa di un triangolo amoroso, capace di insinuare in lui una gelosia letale. Con effetto discordante, lo strazio sentimentale è raccontato per il tramite di un metro dall'andamento agile, prevalentemente settenario, a cui si accompagna una mancanza di complessità lessicale e un ricorso ad un saldo equilibrio tra rime vocaliche e consonantiche. Il componimento propone, però, una costruzione sintattica rimarchevole di attenzione e spesso franta da inarcature: la prima e la seconda strofa sono connesse da un *continuum* che infrange l'unità metrica; in più, a complicare la struttura complessiva, si innesca pure la presenza di una predicazione principale posposta al v. 7, con soggetto introdotto in apostrofe al v. 1.

1-4 *quanto era il mio gioire*: 'quanto era intensa la mia gioia'; poi «la mia gioia» (v. 6). • *al fin del mio sommo desire*: coronando i piaceri di un amore ricambiato.

5-8 *or che*: è particolarmente convincente il contrasto tra la felice condizione passata del poeta e l'amara situazione attuale, il cui ribaltamento viene marcato dall'avverbio «or» in apertura di strofa e dai differenti tempi verbali che costellano la prima e la seconda stanza. • *parole accorte*: giuntura di eredità petrarchesca (es. *Rvf* 37, 86 o 105, 61). • *scopra*: 'manifesti'. • *anzi*: 'prima'.

9-12 *tesor*: 'l'amata', ma è valida anche l'accezione più estensiva di 'amore ricambiato'.

13-16 *chi langue e mercé attende*: il verso richiama vagamente il son. 65, 9 «*Langue tristo e lei chiama e mercé chiede*». • *sperando il dolor scema*: 'riduce il dolore tramite la speranza'. • *s'altrui si contende...*: si introduce il motivo della gelosia, ragione di ulteriore sofferenza.

17-20 *Ahi, destin crudo...privo restar d'ogni conforto*: 'Ahi, destino crudele, o quanto sarebbe meglio essere morto, piuttosto che essere vivo fra tante sofferenze e lacrime e restare privo di ogni conforto'; si noti l'interessante trama fonica.

Voi mi teneste un tempo,
 madonna, avinto con sì dolci modi
 che da quei cari nodi
 scioglier non mi credea tardi o per tempo. 4
 Poscia cangiar vi piacque,
 né so per qual cagion, costumi e voglia,
 onde in me sdegno nacque
 che ruppe i lacci e fu mia somma doglia. 8
 Or io confesso aperto
 d'esser più pago ed a voi più tenuto
 del mio danno sofferto
 che di quanto ho mai ben prima goduto. 12
 Però che l'un mi prese
 e tenne col piacer servo e legato,
 l'altro col duol mi rese
 in libertate, ond'io lodo il mio fato. 16
 Sciolto or vivo, ed affermo
 che l'ira è come un succo amaro d'erba,
 ch'in cor d'amante infermo
 stillata il purga d'ogni cura acerba. 20

1 teneste] tenesti DALLA CASA 1574 MARENZIO 1587 2 avinto] vinto DALLA CASA 1574 • Madonna avinto con sì dolci modi] *om.* DI MONTE 1584 • Madonna avinto] legato e avinto MASSAINO 1578 • con sì dolci] di sì cari MARENZIO 1587 • modi] nodi DALLA CASA 1574 3 cari] dolci MARENZIO 1587 6 né so per qual cagion, costumi et voglia] *om.* DI MONTE 1584 • costumi] costume, MARENZIO 1587 8 ruppe] ruppi MASSAINO 1578 • i lacci] il laccio MARENZIO 1587 10 pago] vago DI MONTE 1584 12 ho mai ben prima goduto] mai ben prima ho goduto MARENZIO 1587 14 et tenne col piacer servo et legato] *om.* DI MONTE 1584 16 libertate] libertade MARENZIO 1587 • fato] fatto DALLA CASA 1574 17 vivo] vino MARENZIO 1587 20 stillata] stillato SANSOVINO 1561, MARENZIO 1587

Canzonetta di cinque strofe di 4 vv., a schema aBbA (I^o stanza) aBaB (II^o-V^o stanze); nella I strofa equivoca la rima “tempo”: “tempo” (1, 4); paronomastica la rima “modi”: “nodi”; nella IV strofa inclusiva la rima “prese”: “rese” (13, 15); nella V strofa ricca la rima “affermo”: “infermo” (17, 19) e inclusiva la rima “erba”: “acerba” (18, 20).

Nota metrica: la prima strofa (aBbA) presenta uno schema metrico dissimile rispetto alle rimanenti (aBaB). L'infrazione formale, pur non del tutto inusuale in

Molin, potrebbe in questo caso marcare il cambiamento di condizione del poeta, in una perfetta fusione tra contenuto e forma («Poscia *cangiar* vi piacque», v. 5). La prima stanza testimonia, infatti, l'innamoramento del poeta che si dice essere vincolato alla donna (vv. 3-4), legame che si infrange bruscamente dalla seconda stanza (v. 8). Non è dunque superfluo evidenziare che solo la prima stanza presenta uno schema di rime incrociate, diversamente dal modulo alternato del resto del testo (quest'ultimo, più semplice e popolare, coerente al tono provocatorio della seconda parte della canzonetta). La maggiore solennità intrinseca alla prima stanza è suggerita anche dal ricorso, solo in tale unità, ad una più intensa complessità sintattica: il soggetto «Voi.../...madonna» (franto su due versi) conosce la sua predicazione «teneste avinto» in iperbato (v. 1). Infine, non sfugga che aBBa è lo schema di Bembo *Asolani* I XIV (*Quand'io penso al martire*), mentre aBaB è quello di Trissino *Rime* 53 (*Mentre che a voi non spiacqui*).

Tradizione testuale: SANSOVINO 1561, cc. 292v-293r (e ristampe).

Tradizione musicale: DALLA CASA 1574, pp. 21-22; MASSAINO 1578, pp. 14-15; DI MONTE 1584, pp. 16-17; MARENZIO 1587, pp. 24-25.

Bibliografia: TADDEO 1974, pp. 76-77.

La canzonetta, dal tono un po' irridente, rovescia il tradizionale *topos* d'amore per il quale l'innamorato sarebbe, suo malgrado, prigioniero a vita in un rapporto di inscindibile legame con l'amata. Infatti, il poeta non solo afferma che il laccio possa essere franto, ma arriva addirittura a dichiararsi più felice nella nuova condizione di libertà, suggerendo agli innamorati – che come lui hanno sofferto, schiavi di una relazione dolorosa – di concepire la rabbia per la donna come un eccellente medicinale, capace di risolvere definitivamente le pene d'amore. Alla base del testo, non si esclude un'eco dei *Remedia amoris* ovidiani, la cui memoria latineggiante pare confermata anche dalla scelta stessa della forma metrica della canzonetta, particolarmente adatta alla restituzione dell'ode oraziana in quattro strofe (per questa connessione si veda BELTRAMI 2011, p. 136). Il componimento, agile e dinamico nella sua fisionomia, è testimonianza di una stagione poetica in cui «ci si va allontanando, ma 'a passi tardi e lenti' dal petrarchismo più stretto nella direzione di un genere lirico più sensibile ad effetti ed applicazioni musicali» (TADDEO 1974, pp. 76-77). Oltre ai suoi ripetuti adattamenti in musica negli ultimi decenni del secolo, la poesia compare, adespota, anche in chiusura della settima giornata delle *Cento novelle* di Francesco Sansovino, la cui pubblicazione nel 1561 è limite *ante quem* per la datazione del testo. Il letterato non manca di accludere alcune righe di apprezzamento: «Parve a tutta la brigata che questa canzonetta fosse molta bella, sì per l'ordine della testura, sì anco per la sua candidezza, et sopra tutta ogn'uno lodò gli ultimi versi, i quali dolcemente esprimendo il dolor dell'amante con bella et propria comparation d'una medicina, arrecava non so che d'affetto nell'espression del dolore. Et poi che furon dette, molte cose in questa materia il Re levatosi in pie diede

licenza a giovani, i quali s'andarono a riposare» (*Cento novelle*, c. 293r). L'operazione di Sansovino è da intendersi come una sorta di riscrittura dell'opera decameronica per il tramite di una selezione delle migliori novelle di tutta la tradizione italiana. Con ambientazione nel Veneto del 1556, la cornice narrativa ha per protagonisti dieci giovani, fra i quali vi sono anche la poetessa Irene di Spilimbergo e la cantante Virginia Vagnoli, tutti in fuga da Venezia per la minaccia di peste; trovato rifugio a Treville, nei pressi di Castelfranco Veneto, essi si intrattengono raccontandosi a turno alcune storie. Sulla scia del modello trecentesco, ogni giornata termina con la recita di un componimento poetico, per lo più riconducibile a ballate o madrigali. A questo proposito, è di qualche rilevanza notare il percorso diacronico delineato da Sansovino nella scelta di un canone lirico che, alle rime medievali di Cavalcanti, Cino da Pistoia e Giovanni Fiorentino delle prime giornate, fa seguire poesie liriche di autori contemporanei quali Jacopo Sannazzaro, Girolamo Parabosco, Domenico Venier e Girolamo Molin. A partire dalla seconda edizione (1562), Sansovino attuò però alcuni stravolgimenti nell'ordinamento dei testi lirici, con lo scopo di introdurre pure componimenti di Giovanni Boccaccio, Girolamo Fenarolo e Antonio Gerardi. In questo nuovo allestimento, la canzonetta di Molin venne dislocata al termine della prima giornata, immediatamente dopo la cavalcantiana *Perch'io non spero di tornar giamai* e senza più alcun commento elogiativo a seguire. Per uno studio sulla cornice musicale delle *Cento novelle* si rimanda a PIPERNO 2017, pp. 237-255.

1-4 *avinto*: 'legato'. • *cari nodi*: i lacci d'amore. • *scioglier non mi credea tardi o per tempo*: il poeta credeva che sarebbe stato legato a lei per sempre.

5-8 *cangiar...costumi e voglia*: 'abitudini e desideri'; l'immagine è forse modulata su *Rvf* 207, 55 «che mi fece cangiar vita et costume?». • *lacci*: i «cari nodi» (v. 3). • *doglia*: poi «duol» (v. 15).

9-12 *aperto*: 'apertamente'. • *tenuto*: 'riconoscente'.

13-16 *l'un*: Cupido. • *col piacer*: in contrapposizione a «col duol» (v. 15). • *servo e legato*: consueto motivo della schiavitù amorosa, a cui si giustappone la ritrovata «libertate» (v. 16). • *l'altro*: lo «sdegno» del v. 7.

17-20 *sciolto*: perché libero dai «cari nodi» (v. 3). • *succo amaro d'erba*: la rabbia è come un medicinale, spiacevole ma dall'utile potere curativo. • *stillata*: 'versata goccia a goccia'. • *il purga*: 'lo guarisce'.

Se vaga primavera in voi fiorisce, e me rio verno imbianca, vostra voglia severa più tronca del suo ben ch'al mio non manca;	4
io d'ogni mia passata stagion n'ebbi e n'ho ancor dolce alcun frutto, voi, de' begli anni ingrata negando un sol di quei, perdetè il tutto.	8
Me stringe il primo verno, né per mia colpa di pentir m'avanza, voi pentimento eterno roderà poscia e duol senza speranza.	12
Però col fresco e verde quel ch'ogniun può del suo piacer raccoglie, ché, se tempo il disperde, germina col pentir doppia la doglia.	16

Canzonetta di quattro strofe di 4 vv., a schema aBaB, senza congedo; nella prima strofa è ricca la rima “primavera”: “severa” (1, 3). Lo schema metrico è identico a Trissino *Rime* 53 (*Mentre che a voi non spiacqui*), riscrittura di Orazio *Odi* III 9.

Esortazione all'amata a godere dei piaceri della giovinezza finché è in tempo. Il poeta, ormai vecchio, non si ritiene pago di ciò che ha raccolto in vita e la sprona a non compiere lo stesso errore. Tuttavia, è valida anche un'interpretazione più maliziosa: se deciderà di respingere le sue *avances* sarà lei ad averne il maggior danno, non potendo godere dei molti anni di esperienza dell'anziano corteggiatore. Il testo è costruito intorno al contrasto generazionale tra la giovane donna e l'io, ricondotti rispettivamente ad una rigogliosa primavera e ad un bianco inverno. Un simile contrasto temporale, riflesso di una cronologia umana allusa anche ai vv. 6 e 15, si allinea ad esercizi retorico-lirici molto diffusi sia nella poesia in volgare sia nella letteratura neolatina. Si tratta, però, di un'immagine metaforica rimodulata innanzitutto sull'esempio della poesia classica; in questa direzione, basti pensare al celebre carme oraziano *Vides ut alta stet nive candidum* (*Odi* I 9), la cui descrizione del paesaggio invernale è riflesso del sopraggiunto invecchiamento del poeta e – proprio come in Molin – si risolve nell'invito a godere delle gioie giovanili fino a che possibili. In ogni caso, pur in assenza di un preciso riferimento testuale, l'atmosfera della canzonetta non è immemore di certi quadretti propri dell'elegia latina, impressione a cui contribuisce anche la scelta stessa del metro, ritenuto tra i più

adatti per restituire, nella poesia volgare del sedicesimo secolo, l'atmosfera lirica dell'ode classica (BELTRAMI 2011, p. 136). Degna di nota è l'anadiplosi con figura etimologica - «né per mia colpa di *pentir* m'avanza, | voi *pentimento* eterno» (vv. 9-10) e «germina col *pentir* doppia la doglia» (v. 16) - che ha l'effetto di intensificare il minaccioso ammonimento del poeta. Infine, si noti che l'opposizione tra l'io e la donna vede un corrispettivo nell'andamento per distici delle stanze centrali, con enfasi sui pronomi personali «io/me» - «voi», in posizione isometrica ed anaforica. L'importanza del *carpe diem*, il *topos* della fugacità della vita e l'arezza insita alla vecchiaia sono temi fondamentali nelle *Rime* di Molin; è infatti di svolgimento simile il sonetto *Ecco già dietro a l'amorosa stella* (n. 64), costruito sul contrasto metaforico tra l'alba giovanile della donna e il tramonto senile del poeta.

1-4 *vaga primavera*: metaforicamente, la giovinezza della donna. • *me rio verno imbianca*: fuor di metafora, l'invecchiamento del poeta. • *tronca*: inaugura un lessico negativo consono con l'atteggiamento ritroso della donna.

5-8 *passata stagion*: con forte inarcatura, si allude alla vita trascorsa e alla sfumata gioventù. • *un sol di quei*: i frutti menzionati al v. 6, ad intendere metaforicamente i piaceri, anche sessuali, della gioventù.

9-12 *primo verno*: il poeta si è appena affacciato alla soglia della vecchiaia.

13-16 *col fresco e verde*: durante la propria giovinezza. • *germina*: la scelta verbale, coerente con i riferimenti botanici che innervano l'intero componimento, è decisamente insolita nel panorama lirico cinquecentesco e trova maggiore riscontro in epoca quattrocentesca (es. Niccolò da Correggio *Rime* 365, 7; Boiardo *Amorum Libri* I 42, 6 e Giusto de' Conti *Rime* 8, 11).

Amor, quanto in altrui scemar con gli anni
 suol la tua fiamma ardente,
 tanto in me cresce e più divien possente.
 Onde n'avenga in me sì rara prova,
 già nol conosco io ancora 5
 fuor che la fiamma in me sempre rinnova.
 Ma se l'esca si trova
 dov'arde il foco, io manco, ei cresce ogniora,
 non vano il creder fora 10
 ch'arda lo spirto e l'inflammata mente
 quanto la carne più mancar si sente.
 Qual fina polve in cui foco s'apprende,
 arso ov'è chiusa intorno,
 doppia sua fiamma sfavillando rende,
 così s'alma s'accende 15
 d'amor, scemando ognior di giorno in giorno
 il suo mortal soggiorno,
 cresce l'incendio; e più, s'ella il consente,
 e in lei s'affina e mai d'arder si pente.

Ballata mezzana di due strofe, a schema XyY + AbA aBb YY. Nella I strofa A (-ova) e B (-ora) sono in assonanza; ricca la rima "prova": "trova" (4, 6); nella II strofa A (-ende) e C (-ente) sono in assonanza e parziale consonanza; inclusive le rime "apprende": "rende" (12, 14) e "giorno": "soggiorno" (16, 17).

Nota metrica: lo schema è inedito e la volta è diversa dalla ripresa.

Protagoniste del componimento sono le divampanti fiamme d'amore, di repertorio nella lirica cinquecentesca. La peculiarità della ballata coincide con la sua apertura alla contemporaneità, là dove il poeta ricorre al progresso tecnico per descrivere il tipico incendio amoroso, associandosi alla «fina polve» (v. 12), ossia la polvere da sparo, per la comune capacità di infiammarsi molto rapidamente alla sola vista della donna. La modernità, dunque, entra prepotentemente nella letteratura amorosa tradizionale, rinnovandone le suggestioni attraverso metafore alternative ai più invalsi dettami di marca petrarchesca. Sempre in contesto amoroso, e più o meno negli stessi anni, anche Michelangelo ricorre ad un'immagine analoga: «S'avvien che la mi rida pure un poco | o mi saluti in mezzo della via, | mi levo come polvere dal foco | o di bombarda o d'altra artiglieria» (Michelangelo *Rime* 54, 49-52), ma è improbabile che Molin ne fosse a conoscenza. Più verosimile è una

connessione invece con Rota *Rime* 117, 8 «ghianda di ferro in nera polve accese», sebbene il testo del napoletano non affronti un soggetto amoroso.

1-19 *scemar...cresce*: nella ripresa è già insita la capillare contrapposizione tra il progressivo spegnimento dell'io e il divampante estendersi delle fiamme amorose. • *io manco*: 'io muoio'; poi «quanto la carne più *mancar* si sente» (v. 11). • *ei*: il «foco» (v. 8). • *cresce*: poi «*cresce* l'incendio» (v. 18). • *fina polve*: la polvere da sparo; nel corso del Cinquecento fu data sempre più attenzione letteraria alle armi da fuoco (si pensi ai casi esemplari di Folengo *Baldus IV* o dell'*Artiglieria* di Bernardino Baldi, edita nel 1600). Per declinazione amorosa simile al caso moliniano, si ricordi la stanza *Son i vostri occhi archibugetti a ruota* di Giulio Bidelli (*Rime*, c. Bviii). A margine, è di qualche interesse segnalare che, nel corso del sedicesimo secolo, l'Arsenale di Venezia divenne uno tra i più importanti centri europei di fabbricazione di polvere da sparo (VERGANI 1979 e PANCIERA 2010). • *s'accende d'amor*: con vistosa inarcatura. • *mortal soggiorno*: per il sintagma, riferito alla vita umana, cfr. anche son. 161, 4 «ch'abbandonasti il tuo *mortal soggiorno* (: giorno)».

Lasso, che giova il sospir cotanto,
o cercar gioie ond'io scemi 'l tormento,
s'ogni opra in van per consolarmi tento?

Non val pianto o sospir che 'l dolor mova
dal cor, se la ragion ben si comprende, 5
punto a scemar di mia pena aspra e nova
che sì profondo mal l'anima offende,
che nulla il sospirar pace le rende;
anzi più nel versar pianto e lamento
rimembrando il mio mal pena e duol sento. 10

Così l'anima afflitta altro diletto
gustar non può di quella vista priva,
che fu de' miei desiri unico obbietto,
e tanto è più d'ogni altra gioia schiva, 15
quanto null'altro al suo ben primo arriva;
quinci anco il duol, prendendo alto argomento,
sorge come onda ove rinforza il vento.

Ballata mezzana di due strofe, a schema XYY + AB AB BYY; X (-*anto*) e Y (-*ento*) sono in consonanza e parziale assonanza; nella I strofa B (-*ende*) e Y (-*ento*) sono in parziale consonanza e condividono la tonica; inclusiva la rima "comprende": "rende" (5, 8); nella II strofa A (-*etto*) e Y (-*ento*) sono in assonanza e parziale consonanza; ricca la rima "priva": "arriva" (12, 15). Si noti che la rima A (-*ova*) della I strofa è in consonanza con la rima B (-*iva*) della II strofa.

Nota metrica: la veste formale corrisponde perfettamente a *Rvf* 55 (2 st.), ma si contano oltre 97 occorrenze dello schema, con riscontri in Cino da Pistoia, Dante, Cavalcanti e Boccaccio (cfr. PAGNOTTA 1995, n. 115).

La ballata dà voce all'inutilità delle lacrime e dei sospiri amorosi, incapaci di dare effettivamente sollievo all'innamorato, travolto dall'onda del proprio dolore. Si riconosce un esibito gioco di riprese lessicali, con discesa dal ritornello delle parole-chiave: *sospirar* (vv. 1, 4 e 8), *gioie* (vv. 2 e 14) e *scemi* (vv. 2 e 6). A questa ridondanza, si affianca la presenza di una fitta trama di lemmi identici - *pianto* (vv. 4 e 9); *dolor* (vv. 4 e 10); *pena* (vv. 6 e 10); *mal* (vv. 7 e 10) - e il ricorso a dittologie in clausola, con reiterate increspature sintattiche.

1-17 *Lasso, che*: è da segnalare la possibile memoria della ballata ciniana *Lasso! Che amando la mia vita more* (Cino da Pistoia *Rime* 56), di identico profilo metrico. • *che giova il*

sospirar: la posizione di attacco suggerisce un contatto con Properzio *Elegie* I 2, 1 «*Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo*»; identica modulazione sintattica è adottata da Molin anche nella ball. 180, 1-2 «*Che giova il lagrimar? Che giova il duolo / dove non ha rimedio il suo tormento (: lamento)?*», dove si riscontrano pure simili scelte rimiche. • *pianto o sospir*: binomio solidamente attestato nella lirica rinascimentale; cfr. anche son. 162, 13 «se non t'annoia pur *pianto o sospiri*». • *punto*: 'nient'affatto'. • *versar pianto e lamento*: l'espressione si ripete pressoché identica nel son. 165, 1 «A che tanto *versar pianto e lamenti (: tormenti)*»; la coppia sostantivale, anticipata dalla dittologia del v. 4, è modulata su *Rvf* 132, 5 «S'a mia voglia ardo, onde 'l *pianto e lamento (: sento)?*». • *come onda ove rinforza il vento*: nel panorama della rimeria cinquecentesca, è di qualche originalità l'immagine del dolore associato ad un'onda sollevata dal vento, che si abbatte impetuosa contro l'io.

Poscia ch'io pur vi veggio,
 donna ostinata e di sì duro orgoglio,
 con voi de l'amor mio patteggiar voglio.
 Seguite pur come 'l piacer v'inspira,
 strana voglia e severa, 5
 [...]

che 'n ciò poco ne prendo oltraggio od ira;
 anzi, quanto più fera
 talor vi scopro in parte Amor ringrazio,
 ché può con grave strazio 10
 meglio mostrar di quanto ardor m'invoglio,
 se nulla per dolor d'amar mi toglia.

 Ma ben vorrei, senza recarvi offesa,
 send'io d'amar sì vago,
 che 'n mercé del desio, che m'innamora, 15
 lasciate in me quella speranza appresa
 ond'io d'arder m'appago;
 se ben credeste d'ingannarla ancora,
 che via più m'addolora,
 il tormi lei, quand'io pregar più soglio, 20
 che sperar grazia in van del mio cordoglio.

Ballata mezzana di due strofe a schema irregolare xYY + (I) Ab[C] AbC cYY; nella I strofa A (-ira) e B (-era) sono in consonanza; inclusiva la rima “inspira”: “ira” (4, 6); ricca la rima “ringrazio”: “strazio” (8, 9); nella II strofa B (-ago) e C (-aro) invertono le vocali; C e Y (-oglio) condividono la vocale tonica.

Nota ecdotica: il componimento presenta una costruzione metrica anomala in quanto le due strofe non sono fra loro simmetriche né per profilo metrico-rimico né per numero di versi (1°: Ab AbC cYY; 2° AbC AbC cYY). Entrambi gli schemi sono di per sé legittimi e largamente ripresi nella lirica rinascimentale. Tuttavia, pare poco economica l'ipotesi per cui si tratterebbe di un componimento che fa dell'e-teronimia la propria cifra distintiva. Al contrario, si condivide qui il suggerimento di Galavotti di ammettere la caduta dell'ultimo verso della prima mutazione e di emendare la ballata con l'integrazione di un endecasillabo rimante in -azio, al fine di ottenere un regolare schema xYY + Ab[C] AbC cYY, già operato da Trissino *Rime* 24 (cfr. GALAVOTTI 2021, p. 174).

Nota metrica: il profilo è registrato in PAGNOTTA 1995 (n. 223), ma con testi solo di anonimi. Con mutazioni AbC AbC corrisponde allo schema di Trissino *Rime* 24.

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, pp. 172-174.

La ballata dà espressione allo sconvolgimento amoroso del poeta: nella prima strofa l'autore ringrazia l'atteggiamento spietato della donna perché lo costringe a manifestare ancora di più il proprio amore; nella seconda, invece, esprime la vana speranza di poter essere un giorno ricambiato nel sentimento. Il componimento, tradizionale nei toni, segue le orme di Trissino *Rime* 24, con cui condivide sia il tema sia il profilo metrico.

1-21 *donna ostinata e di sì duro orgoglio*: caratteristiche proprie dell'amata sdegnosa; in figliana, si può forse suggerire un lontano contatto con B. Tasso *Rime* V 54, 8 «*Donna, ogni dura et ostinata mente*». • *oltraggio od ira*: per il binomio, sempre in clausola, cfr. B. Tasso *Rime* V 27, 13 «che de la povertà *l'ira e l'oltraggio*».

Donna d'amor nemica, e cruda e bella,
 come l'armi d'Amor oprate in noi,
 sendoli adversa voi?
 Perch'oprar il suo stral? La sua facella?
 S'egli a voi l'arco e le sue faci diede, 5
 ch'a favor d'ambo duo poi gli spendeste,
 più cortese potreste
 di lui parlar ch'a tanto onor vi elesse;
 se gli involaste pur, come alcun crede,
 oltra ch'è furto e vien ch'infame reste, 10
 biasmar non lo dovrete,
 trattando a vostro pro l'arme sue stesse;
 ma, se da le vaghezze in voi si espresse,
 scocca sol l'arco e in noi s'accende l'esca,
 empia beltà con poco onor ne invesca, 15
 ch'altri innamorì e sia d'amor rubella.

Ballata mezzana monostrofica a schema XYyY + ABbC ABbC CDDX; A (-ede), B (-este) e C (-esse) sono in assonanza; D (-esca) e Y (-ella) sono in assonanza; A, B, C, D e Y condividono la tonica; B, C e D sono in parziale consonanza; inclusive le rime "bella": "rubella" (1, 16), "reste": "dovreste" (10, 11) ed "esca": "invesca" (14, 15).

Nota metrica: lo schema, registrato in PAGNOTTA 1995 (n. 173), è molto simile a Trissino *Rime* 19 (YxYX + ABbC ABbC CdDX), ma andrà avvicinato pure a *Rvf* 149 (X[x]YyX + AbbC AbbC CDdX) e a Trissino *Rime* 40 (XYyX + AbbC AbbC CDdX).

Nel ritornello, l'autore si chiede per quale ragione l'amata, ostile ad Amore, si serva impropriamente delle sue armi per mietere vittime. La strofa ospita le possibili risposte: la donna gode di privilegi straordinari in quanto favorita da Cupido oppure potrebbe aver rubato le sue armi, frequentemente nominate nel corso del testo. A prescindere dalla verità, il poeta non trascura di rimproverarle la crudeltà di averlo fatto innamorare, non ricambiato, con la sua smisurata bellezza. La connessione tra ripresa e volta è valorizzata dalla discesa di termini-chiave, quali *amor* (vv. 1 e 16) ed *armi* (vv. 2 e 12), nonché dalla riproposizione del possessivo *su** (vv. 4-5). Degno di nota è l'equilibrio sintattico che regola la strofa, costruita su una triplice ipotetica, con protasi in posizione quasi perfettamente isometrica (vv. 5, 9 e 13).

1-16 *Donna d'amor nemica, e cruda e bella*: la costruzione del verso sembra risentire vagamente di Bembo *Rime* 35, 1-2 «La mia fatal *nemica* è *bella et cruda*, / Cola, né so qual più,

ma *cruda et bella* (: [d'amor] rubella)». Il componimento bembiano godette di una discreta pervasività nel corso del Cinquecento, fungendo da ipotesto per numerose e simili variazioni cinquecentesche (es. Manfredi son. *Cruda, e bella d'Amor nemica, e mia* in *Rime*, p. 357). • *in noi*: è valida sia la valenza di un plurale *maiestatis* sia un'interpretazione più letterale, dunque da riferire ai molti uomini che si innamorano di lei. • *sendoli adversa voi?*: l'interrogativo, ossia perché la donna si serva delle armi di Cupido pur essendogli ostile ed immune, è un dilemma di lunga tenuta nella lirica amorosa di epoca moderna. • *l'arco e le sue faci*: con connessione semantica rispetto a «il suo stral? La sua facella?» (v. 4). • *cortese*: con valore avverbiale. • *involaste*: 'rubaste'. • *a vostro pro*: 'a vostro vantaggio'. • *invesca*: 'spalma di pania'; è dunque implicita l'immagine della trappola amorosa, motivo per cui la donna è detta agire «con poco onor» (v. 15). • *d'amor rubella*: per l'espressione, sempre in clausola, cfr. son. 65, 3 e rimandi.

Amor, quantunque io mi sia tardi accorto,
 le tue frodi comprendo,
 ma più il mio error ch'ì tuo' inganni riprendo.

Tu con false lusinghe mi scorgesti
 ai lacci, ond'io fui colto, 5
 e di pari al desio la speme ergesti
 col favor del bel volto;
 or veggio per molt'atti manifesti
 suo cor da quel di pria cangiato molto,
 tal ch'io certo mi rendo, 10
 ch'in van mercé de le mie fiamme attendo.

Questo e molt'altri ancor furo gli inganni,
 per ch'io di te mi doglio,
 ma di me più, ch'io scorgo i miei gran danni,
 né dal su'amor mi scioglio. 15
 Ahi, quanto un vezzo può fermo con gli anni,
 ché del primo piacer tanto m'invoglio,
 dubbia speme seguendo,
 ché l'error mio conosco e non l'amendo!

Ballata mezzana di due strofe a schema XyY + Ab Ab AByY; nella ripresa ricca la rima "comprendo": "riprendo" (2, 3); nella I strofa A (-*esti*) e Y (-*endo*) condividono la tonica; ricca la rima "scorgesti": "ergesti" (4, 6); nella II strofa inclusiva la rima "danni": "anni" (14, 16).

Nota metrica: la volta è diversa dalla ripresa.

La ballata consiste in un'invettiva contro sé stesso perché, pur essendo consapevole degli inganni di Cupido, il poeta è recidivo nel ripetere (e accettare) gli stessi errori. Si noti l'andamento circolare del testo che inizia e termina con una simile ammissione di consapevolezza ed incapacità di ammenda. Tra i possibili modelli, sono da tenere sullo sfondo le ballate *Se non fosse il pensier ch'a la mia donna* (Bembo *Rime* 91), di identico profilo metrico, di similare soggetto amoroso e con comune rima -*endo*, e *Per quel che mi trasse ad amar prima* (Rvf 59), di schema leggermente differente (XYy + AbAbBy, 2 st.), ma ugualmente incentrata sul motivo dell'impossibilità di evadere dal laccio amoroso.

1-19 *Amor, quantunque io mi sia tardi accorto*: la costruzione del verso è modellata su Rvf 55, 13 «*Amor, avegna mi sia tardi accorto*»; «quantunque» ha il significato di 'per quan-

to'. • *frodi*: i consueti inganni d'amore, poi ribaditi al v. 3; l'intero componimento è dominato da un reiterato lessico dell'inganno, baricentro tematico della ballata. • *il mio error*: giuntura di marca petrarchesca, si riferisce al sentimento amoroso; il costrutto ritorna, in chiasmo, «error mio» (v. 19), in chiusa di testo. • *tu*: Cupido. • *mi scorgesti*: 'mi accompagnasti'. • *speme*: la speranza di essere prima o poi ricambiato nel sentimento. • *mi scioglio*: 'mi libero'. • *vezzo*: è valida sia nell'accezione di 'errore' sia di 'abitudine'. • *può fermo*: forse 'può rimanere invariato', ammettendo un verbo sottinteso. • *dubbia speme*: anticipata al v. 6.

Quand'io mi rappresento lieto dinanzi a voi, mentre io vi miro, par che troppo ardimento di me vi sdegni, ond'io piango e sospiro.	4
Quand'io per ciò mi doglio di vostra crudeltà, del vostro torto, scopro del mio cordoglio in voi pietate, ond'io prendo conforto.	8
Quinci dal mio ben nasce temenza e dal mio mal più pronta voglia, e l'una e l'altra pasce mia vita, ed al piacer pari è la doglia.	12
Che può per sua salute far chi molto ama in stato vario tanto, fuor che mostrar virtute di saldo amor tra l'allegrezza e 'l pianto?	16

Canzonetta di quattro strofe di 4 vv., a schema aBaB; nella II strofa A (-*oglio*) e B (-*orto*) sono in assonanza ed è inclusiva la rima “doglio”: “cordoglio” (5, 7). Si noti la vicinanza tra “doglio”: “doglia” (5, 12).

Riflessione sul sentimento d'amore, instabile e contraddittorio: di fronte all'ardore dell'innamorato la donna si sdegna, mentre alla vista della sua sofferenza mostra pietà. Il componimento accompagna lo sviluppo concettistico della dicotomia amorosa, che trova piena corrispondenza in una sintassi simmetrica ma di contenuti opposti, con una partitura fonica particolarmente ricca di catene allitteranti e disseminazioni foniche.

1-16 *Quand'io...Quand'io*: l'anafora marca un rovesciamento semantico. • *mi rappresento lieto*: 'mi mostro sereno'; con forte inarcatura. • *ond'io*: in isometria al v. 8, pur con ribaltamento di significato. • *scopro*: 'intravedo'. • *nasce temenza*: 'subentra il timore', con vistosa inarcatura. • *più pronta*: per l'uso in Molin cfr. son. 16, 4 e rimandi. • *pasce mia vita*: con pronunciato *enjambement*. • *stato vario tanto*: riferito alla propria vulnerabilità amorosa, dovuta alla continua oscillazione interiore tra felicità e dolore. • *saldo amor*: per il sintagma tradizionale cfr. madr. 112, 3 «*saldo amor* sol mi tiene».

Questi gigli novelli e queste rose
 e questi vaghi fiori,
 ch'aprono in queste valli al sol ascose,
 tutti sono favori
 e grazie sol de le luci amorse, 5
 ché può madonna, ove non passa il sole,
 far col guardo fiorir rose e viole.

1 e queste rose] *om.* BASSANO 1585 2 questi] tanti SORIANO 1581 queste RUFFOLO 1598 4 tutti sono favori] scopre e rinverde col suo vago aspetto SORIANO 1581 Laura rinverde col suo vag'aspetto BIFFI 1598 5 et gratie sol de le luci amorse] et qui prende diletto l'amata mia Licori SORIANO 1581 e qui prende diletto BIFFI 1598 6 che può madonna ove] che sola po' dove SORIANO 1581 che sola può dove BIFFI 1598

Madrigale a schema AbAbACC; A (-ose) e C (-ole) sono in perfetta assonanza; B (-ori) condivide con A e B la tonica; inclusiva la rima "rose": "amorse".

Tradizione musicale: PORDENON 1578, p. 13; SORIANO 1581, p. 19; DI MONTE 1581b, p. 18; BASSANO 1585, p. 10; BIFFI 1598, p. 20 e RUFFOLO 1598, p. 10.

Il madrigale, costruito su *topoi* tradizionali, è dedicato agli effetti straordinari dello sguardo dell'amata, pari ad un nuovo sole, capace di far sbocciare i fiori a lei circostanti. Il componimento, quasi circolare nell'immagine di apertura e chiusura, presenta un alto tasso di ripetitività che rinsalda la compagine del testo: sono numerose le allitterazioni e le scie foniche; è presente una quasi omogeneità rimica; così come non mancano continui recuperi lessicali interni ed anaforici (ad esempio ai vv. 1-2), dalla valenza talvolta equivoca. Il paragone tra la donna e il sole risale alla tradizione latina (es. Ovidio *Her.* XVIII 71-73), ma è destinato a diventare una delle metafore petrarchesche, e petrarchiste, più invalse. Negli ultimi decenni del secolo, il madrigale moliniano destò l'attenzione di numerosi compositori, non solo di area veneta.

1-7 *Questi gigli novelli e queste rose*: uguale combinazione floreale, di larga tradizione letteraria, è adottata da Molin già nel son. 83, 12 (a cui si demanda per ulteriori riscontri). In filigrana alla costruzione testuale, è degno di nota l'impiego ridondante del dimostrativo *quest**, riproposto in ben quattro occasioni ai vv. 1-3. • *questi vaghi fiori*: evidentemente *altri* rispetto ai gigli e alle rose, forse le viole del v. 7. • *aprono*: 'si schiudono', si deve ammettere un riflessivo sottinteso; poi «fiorir» (v. 7). • *favori*: 'privilegi'. • *le luci amorse*: gli occhi, ma più in generale è da riferirsi alla presenza luminosa della donna. • *ove non passa il sole*: l'ombra, in netto contrasto alla donna-sole, è anticipata al v. 3. • *rose e viole*: il binomio floreale è solidamente attestato nella tradizione lirica; cfr. son. 64, 9 e rimandi.

Quand'io talor mi doglio,
 Amor riprende la mia lingua audace,
 poi col suo dir m'acqueta e rende pace.
 Egli di voi mi parla ed argomenta
 de la vostra bellezza, 5
 il guiderdon ch'al mio gioir s'avanza,
 e me ne dà di ciò ferma speranza,
 ond'io prendo vaghezza,
 e fo come fanciul che si lamenta
 ma, s'altri gli appresenta 10
 bel frutto o fior perch'ei non pianga, tace,
 e tempro il duol che sospirar mi face.

5 da] de GABRIELI 1587 6 guiderdon] guidardon GABRIELI 1574 GABRIELI 1587 8 prendo] rendo GABRIELI 1587 10 gli appresenta] l'appresenta DI MONTE 1581b

Ballata mezzana monostrofica a schema xYY + AbC CbA aYY; A (-*enta*) e B (-*ezza*) sono in assonanza; C (-*anza*) e Y (-*ace*) condividono la tonica; ricca la rima "argomenta": "lamenta" (4, 9).

Nota metrica: lo schema ricorda vagamente Rvf 324 (xYY + AbC BaC cYY, 1 st.). Tuttavia, simili mutazioni non conoscono un'uguale attestazione in Petrarca e tradiscono, al contrario, un probabile influsso da parte di Cino da Pistoia, *Io non domando, Amore* (Rime dubbie XVI, 2 st. - xYyX + AbC BaC xDdX + xYyX), ascritta erroneamente a Dante nella Giuntina (cc. 25v-26r); per lo schema cfr. PAGNOTTA 1995 n. 260.

Il testo, che dà voce alle oscillazioni emotive proprie dell'innamoramento, presenta uno schema metrico simile a Rvf 324, con cui condivide alcune scelte lessicali e il motivo tematico portante ovvero il dolore del dell'infelice sentimento amoroso, alimentato solo da fragili speranze. A partire dagli anni Settanta, il componimento conobbe alcuni adattamenti musicali da parte di Andrea Gabrieli e Filippo di Monte.

1-12 *mi doglio*: poi «si lamenta» (v. 9) e «il duol che sospirar mi face» (v. 12). • *riprende*: 'rimprovera'. • *la mia lingua audace*: per il sintagma, in punta di verso, cfr. capit. 130, 29 «e fassi col martir *la lingua audace*». • *Egli*: Amore. • *mi parla*: si noti l'effetto di raccordo interstrofico tra il ritornello e la stanza («dir m'acqueta», v. 3 - «mi parla», v. 4). • *guiderdon*: 'premio'. • *prendo vaghezza*: lett. 'mi diletto', ma sembra semanticamente corrispettivo di «m'acqueta e rende pace» (v. 3) e «tempro il duol» (v. 12). • *come fanciul*: la

similitudine tra l'io innamorato e un fanciullo è al centro anche del madr. 126. • *appresenta*: 'porge'. • *bel frutto o fior*: coppia sostantivale consueta al repertorio lirico; con disgiuntiva anche nel son. 138, 5 «Non tanti *frutti o fior* man pronta coglie» e nel son. 190, 2 «valle mortal, né mai *fior* colsi o *frutto*».

Che piangi, alma, e sospiri,
 se per mostrar gran duolo,
 o solleva la mente
 da' profondi martiri,
 non vagliano i sospiri
 né basta il pianto solo?
 Moriamo arditamente,
 ché chi si lagna e more
 scopre e lascia il dolore.

5

Madrigale a schema abcaabccdd; A (-iri) e D (-ore) sono in consonanza; B (-olo) e D condividono la vocale tonica -o; equivoca la rima "sospiri": "sospiri" (1, 4); inclusiva la rima "mente": "arditamente" (3, 6). Si tratta di un «madrigale a canzone», per la riconoscibilità della *combinatio* finale (per la categoria cfr. HARRÁN 1988, p. 115).

Tradizione musicale: ms. MU, c. 3r; GABRIELI 1580, p. 18 (oggi DE SANTIS 2001 n. XVII [103], p. 83); DI MONTE 1581b, p. 10 e GABRIELI 1586, p. 18.

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 185.

Sommesso invito alla propria anima sofferente a non esternare il dolore delle piaghe amorose attraverso inutili lacrime e sospiri. Non solo, secondo il poeta, simili sfoghi sono incapaci di sanare davvero la propria condizione, ma sarebbe decisamente più nobile scegliere «arditamente» (v. 7) di morire. Il dichiarato sfiancamento dell'io pare trovare corrispettivo testuale nell'impiego di soli settenari; prosodicamente, invece, l'andamento ritmico tradisce la concitazione sottesa: cinque settenari su nove presentano un solo *ictus* (escluso l'obbligatorio sulla sesta), scelta che conferisce una lettura vagamente nervosa al testo. Jacopo Galavotti rileva l'impiego di «una fronte di sei versi sintatticamente unita e un secondo movimento-sirma di tre, che riprende una rima (-ente) della fronte e si chiude con un distico baciato» (GALAVOTTI 2021, p. 185). Complice la spiccata concettosità testuale, basata soprattutto su continue riprese di tipo correlativo, nella seconda metà del secolo il madrigale godette di una discreta fortuna musicale.

1-9 'Perché piangi e sospiri, dato che a manifestare il gran dolore [amoroso], e ad alleviare la mente dalle sofferenze, non bastano né l'uno [il *pianto*] né gli altri [i *sospiri*]? Piuttosto che continuare a piangere e sospirare, che non servono a nulla, prendiamo la coraggiosa decisione di mettere fine alla vita, visto che chi si lamenta e muore rivela il dolore e insieme lo abbandona'. • *Che piangi, alma, e sospiri*: si noti l'immediato ritorno dei termini chiave «sospiri» (v. 4) e «pianto» (v. 5), con inversione dell'ordine di apparizione. • *mo-*

strar: 'esternare'; anticipa «scopre [...] il dolore» (v. 9). • *gran duolo*: poi «dolore» (v. 9). • *sollevar la mente*: 'distendere la mente'. • *vagliano*: 'valgono'. • *Moriamo*: plurale *maiestatis*, con intento esortativo; poi «more» (v. 8). • *chi si lagna e more...*: da rilevare la sequenza della doppia dittologia verbale, poco convincente nel profilo stilistico ma di una qualche musicalità complessiva. L'espressione 'lasciare il dolore', formula desueta nel panorama lirico cinquecentesco e priva di ulteriore riscontro in Molin, ha probabilmente il significato comune di 'abbandonare il dolore'. Infatti, l'io innamorato si trova di fronte a due alternative, "piangere e sospirare" oppure "lamentarsi e morire": solo la seconda ottiene il risultato di rivelare (*scopre*) per davvero il dolore dell'io e, al contempo, di mettere fine alla sofferenza.

Amor, quanta dolcezza
 stilla dal tuo gioir quando è più raro
 gustai d'un bacio sospirato e caro!
 Più non avranno in me forza i martiri,
 vinti da quel diletto 5
 ch'onesto amor può dar senza sospetto,
 e, se le gioie adescano i desiri,
 cresca se può l'affetto,
 pur che ne segua in me l'usato effetto
 ch'altra mercé non bramo a' miei sospiri; 10
 sì dirò poi, come in seguirti imparo,
 ch'addolcisce 'l tuo mel l'assenzio amaro.

6 sospetto] sospeito DALLA CASA 1574

Ballata mezzana monostrofica di schema xYY + AbB AbB AYY; A (-iri) e Y (-aro) sono in consonanza; paronomastica la rima "affetto": "effetto" (8, 9). Per analoga serie "martiri": "desiri": "sospiri" cfr. *Rvf* 12 (9, 12, 14) e 131 (2, 3, 7), per identica sequenza "diletto": "sospetto": "affetto": "effetto" cfr. Molin *Rime* 14 (2, 3, 6, 7).

Nota metrica: Galavotti suggerisce la memoria di Cino da Pistoia *Rime* 2 (XyX + AbB BaA AxX, 3 st.); con mutazioni ABB ABB cfr. PAGNOTTA 1995 n. 161.

Tradizione musicale: DALLA CASA 1574, p. 7.

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 171.

La ballata è dedicata alla delizia di un bacio, capace di compensare il dolore intrinseco all'esperienza amorosa, *topos* sempre più diffuso nella poesia, soprattutto madrigalesca, di secondo Cinquecento. Pressoché assente dalla lirica medioevale, il motivo *osculandi* risale alla letteratura latina (es. Catullo *Carm.* V, VII, XLV, XLVIII; Tibullo *Elegie* I 8; Ovidio *Am.* II 5, III 7 e 14; Marziale *Epigr.* V 20, VI 34, XI 6), ma trova ampia declinazione anche nell'esperienza neolatina di primo Cinquecento, specialmente di Pontano, Giovanni Secondo e Sannazaro. A partire dagli anni Quaranta, anche in ambito volgare, incominciano ad essere sempre più numerosi i componimenti dedicati alla gradevolezza del bacio fra gli amanti; tra questi meritano di essere ricordati almeno i sonetti *Vostre labra vermiglie, et dolce bocca* di Alvise Priuli (*Rime*, c. *Cvir*) e *Rugiadose dolcezze in mattutini* di Giulio Camillo (in *Rime di diversi* 1545, I, p. 61). Il motivo lirico incontrò ampiamente il gusto del circolo veniero, come dimostra la presenza di una fitta rete di poesie sul tema, ad esempio: *Quei bei coralli, anzi quei bei rubini* di Girolamo Parabosco (*Lettere amorose*, II, c.

16r), *Baciarmi, ed ogni bacio duri quanto* e *Deh, dolce vita mia, questi occhi vaghi* di Jacopo Zane (*Rime rifiutate* 30-31) e *Bàsame, cara mare, e fa che muora* di Maffio Venier (*Canzoni e sonetti* 21). In questa prospettiva, la ballata di Molin è davvero molto simile, per toni e andamento, ad alcuni componimenti di Girolamo Fenarolo (canzonetta *Questo è pur quel bel viso* in *Rime*, cc. 22v-24r) e di Pietro Gradenigo (canzonetta *Tra le perle e i rubini* e ballata *Tra bianche perle, e bei rubini ardenti* in *Rime*, cc. 27v e 50v). Per un approfondimento sul motivo del bacio nella poesia cinquecentesca si veda NOSEDA 1986 e rimandi. Infine, si precisa che il compositore Jhan Gero (1518 – 1555), di origini fiamminghe ma attivo a Venezia, adattò in musica un madrigale con attacco *Amor quanta dolcezza*, da non confondersi però con la ballata di Molin giacché la perfetta corrispondenza lirica si limita al primo verso (*Il secondo libro di madrigali a tre voci*, Venezia, Gardano, 1556, p. 20).

1-12 *Amor, quanta dolcezza stilla dal tuo gioir...*: con vistosa inarcatura; si offre parafrasi: 'Amore, da un bacio, desiderato e caro, gustai ogni dolcezza che si può ricavare da un tuo singolo attimo di gioia, dal momento che esso si può cogliere solo di tempo in tempo'. L'immagine, sia pure canonica, riserva tangenze con Colonna *Rime am. disp.* 38, 10-11 «ov'ei si sazia tal *dolcezza stilla* / che 'l mel m'è poi via più ch'assenzio amaro». La dolcezza è prerogativa distintiva del filone lirico sul bacio degli amanti, quasi sempre omogeneo nel repertorio metaforico adottato; a titolo esemplificativo, si ricordi almeno la canzonetta di Fenarolo *Questo è pur quel bel viso*, 13-21 «Provo *diletto* tale / labbra baciando voi, / che per *troppo piacer* l'anima mia / a la bocca s'invia, / ove posta tra noi / *dolcemente* apre l'ale, / e ridendo à trovar la vostra scende, / indi l'abbraccia, e prende / baci soavi, e cari» (Fenarolo *Rime*, cc. 22v-24r). • *gustai*: nella lirica sul bacio è frequente imbattersi in un protagonismo sensoriale, affidato soprattutto al gusto e, più raramente, all'olfatto. • *stilla*: la scelta verbale restituisce efficacemente l'intrinseca preziosità e rarità dell'attimo amoroso. • *martiri*: le pene d'amore. • *da quel diletto*: il bacio. • *senza sospetto*: *iunctura* petrarchesca (*Rvf* 3, 7) ma, dato il tema del bacio, è ammissibile la memoria di *Inf. V*, 129 «soli eravamo e *senza alcun sospetto* (: diletto)». • *adescano i desiri*: 'attirano i desideri'. • *addolcisce*: non sfugge la circolarità rispetto alla «dolcezza» (v. 1). • *'l tuo mel*: la 'dolcezza delle labbra dell'amata' oppure, più genericamente, il 'piacere del bacio'. Per quanto canonica, la similitudine dell'ape (e i suoi derivati) costituiscono uno «stereotipo nello stereotipo» distintivo del tema *osculandi* (cfr. NOSEDA 1986, p. 99); ad esempio, è pressoché identica una ballata di Pietro Gradenigo dedicata al medesimo soggetto lirico (P. Gradenigo *Rime* c. 50v *Tra bianche perle, e bei rubini ardenti*, 5-7 «Questo vinse de l'api i don divini, / l'ambrosia, e 'l nettar così caro à Giove, / i succhi de le canne si pregiate»). • *assenzio amaro*: tradizionale simbolo dell'amarezza, è spesso riferito al dolore delle piaghe amorose; la contrapposizione tra il miele e l'assenzio è di ascendenza classica (es. Lucrezio *De rerum natura* I, 921-957, ma è imprescindibile la mediazione petrarchesca di *Rvf* 215, 14 «e 'l *mèl amaro*, et *adolcir l'assentio*» e di *TM* II, 45 «parer la morte *amara* più ch'assentio»). Quasi a rimarcare il contrasto, si noti la disposizione chiasmica degli elementi *addolcisce - mel - assenzio - amaro*.

Ahi, chi m'ancide l'alma
 con sì pungente cura
 d'amorosa paura?
 O fera gelosia,
 strano e superbo mostro, 5
 tu col tuo acuto rostro
 m'impiaghi e di veleno
 spargi la vita mia,
 sì ch'ella ne vien meno,
 misero, e nulla il cura 10
 chi la può far sicura.

9 sì, ch'ella ne vien meno] *om.* DI MONTE 1580b

Ballata mezzana monostrofica, di soli settenari, a schema $xyy + abbcacyy$; equivoca la rima "cura": "cura" (3, 10) ed inclusiva la rima "cura": "sicura" (10, 11).

Nota metrica: la stanza, sintatticamente monoperiodale, non è chiaramente divisibile.

Tradizione musicale: DI MONTE 1580b, p. 19.

La ballata affronta il motivo, assai poco petrarchesco, della gelosia, le cui radici affondano principalmente nell'elegia latina (es. Tibullo *Elegie* I 9, II 3, III, 20; Propertio *Elegie* I 11 e II 16; Catullo *Carm.* LI). A partire dagli anni Trenta del Cinquecento, il *topos* godette di grande fortuna, incontrando sempre più attenzione da parte della scena poetica ed accademica. A tal proposito il contesto patavino dei primi anni Quaranta, molto familiare a Molin, si rivelò particolarmente sensibile al tema: ad esempio, l'amico Sperone Speroni affrontò la questione nel suo *Dialogo d'Amore*, edito nei primi anni Quaranta e che non manca di menzionare anche Molin tra i personaggi; mentre nel 1541, presso l'Accademia degli Infiammati, Benedetto Varchi tenne la propria celebre lezione sul sonetto dell'acasiano *Cura, che di timor ti nutri e cresci* (Della Casa *Rime* 8), poi edita nel 1545 con una dedica a Gaspara Stampa firmata da Francesco Sansovino. Sul versante lirico, i componimenti di Sannazaro, Tansillo e Della Casa si rivelarono decisivi per delineare ben presto un vero e proprio canone retorico-stilistico consono al ritratto poetico della gelosia, al quale si uniformarono pressoché tutti gli autori successivi. Sulla scorta dei modelli citati, anche in Molin il sentimento è presentato come un velenoso turbamento con effetti autodistruttivi, un turbinio di passioni contrastanti la cui fisionomia mostruosa ricorda il profilo di maligne creature infernali. In accordo con il filone

lirico sul tema, la gelosia è ritratta come un pensiero angosciante (*cura*) e dolorosamente penetrante (*pungente*), alimentato da un timore di soggetto amoroso; in più, la ballata è punteggiata da un'affannosa concitazione a cui concorrono il registro vocativo (con modulo invettivo) e l'accumulazione sostantivale e aggettivale. La maggior parte dei sodali di Campo Santa Maria Formosa affrontò il motivo della gelosia con risultati avvicinati alla proposta di Molin, come nel caso dei sonetti di Bernardo Cappello (*Rime* 8, 10, 49-50, 85, 201-202), Lodovico Domenichi (*Rime* 63), Girolamo Parabosco (*Ahi cruda gelosia, cruda mia sorte e O di dolci pensier nemica fiera* in *Rime* 1547, cc. 45r e 46v), Bernardo Tasso (*Rime* IV 11), Celio Magno (*Rime* 123-124), Pietro Massolo (*Nasce la gelosia da grand'amore* in *Rime*, I, c. 29v) e Pietro Gradenigo (*O di pace nemica empia ed acerba* in *Rime*, cc. 24v-25\). Tuttavia, merita di essere puntualizzata una differenza importante. Diversamente dai testi appena citati, la lirica di Molin ricorre ad un metro agile e snello, che porta alla mente esiti madrigaleschi di tardo Cinquecento, come ad esempio *Strano verme di tema e di sospetto* (Strozzi *Madrigali*, p. 123) o *Cura gelata e ria* (Guarini *Rime* 35). Infine, la ballata 110 è molto simile, per contenuti ed articolazione formale, al madrigale 122: i due componimenti condividono l'andamento esclusivamente settenario, le rime *-ia* ("gelosia": "mia") ed *-eno* ("veleno": "meno"), un numero quasi uguale di versi, nonché interi sintagmi. Per un inquadramento sul motivo della gelosia nella lirica cinquecentesca si vedano almeno PRANDI 1994, MILBURN 2003 (pp. 149-174), FAVARO 2012 (pp. 153-158) e SISSA 2017.

1-11 *d'amorosa paura*: rimane valida l'interferenza di *Rvf* 335, 2 «*ch'amorosa paura* il cor m'assalse». • *O fera gelosia*: il sintagma è uguale nel madr. 122, 2 «*o fera gelosia* (: *mia*)». • *strano*: sempre in associazione alla gelosia, l'attributo ricorre anche nel madr. 122, 5 «*Tu, strana* invida arpia». • *mostro*: con comune richiamo alla gelosia, cfr. Pietro Gradenigo son. *O di pace nemica, empia, et acerba*, 10 «*di timor figlia, fiero horribil mostro*» (*Rime*, cc. 24v-25r). • *rostro*: *hapax* in Molin, il lemma si riferisce al becco dell'arpia, nella tradizione mitologica una donna mezzo uccello. • *di veleno spargi*: la medesima immagine, canonica nella lirica sul tema, ricorre anche nel madr. 122, 5-7 «*Tu, strana invidia arpia / aspergi di veleno / il ben nostro e la pace*», ma anche nell'amico B. Tasso *Rime* IV 11, 1- 10 «*Pallida gelosia, ch' a poco a poco, / [...] / Tu col veleno tuo spargi di sorte / ogni dolce d'amore, e rendi amaro*». • *misero*: l'innamorato geloso si esprime con toni propri della *lamentatio amantis* ed è, sulla scorta dei classici, «misero» (così come nel madr. 122, 9 «*misero, e chi mi sface*»). • *chi la può far sicura*: riferito all'amata, del tutto indifferente al dolore del poeta; la medesima immagine conclude anche il madr. 122, 9-10 «*misero, e chi mi sface / perir mi vede e tace*».

Or guerra, or tregua, or pace:
 varia il mio stato amando, e pur si trova
 saldo e nel cor tenace
 sempre un desir che mi consuma e giova,
 né più m'alletta o spiace, 5
 per gioia o per dolor, ch'indi si mova;
 così d'amor perfetto
 specchio esser può chi mai non cangia affetto.

2 varia] voria DI MONTE 1581b

Madrigale a schema aBaBaBcC; paronomastica la rima "pace": "piace" (1, 5); ricca la rima "perfetto": "affetto" (7, 8).

Tradizione musicale: DI MONTE 1581b, p. 6.

Bibliografia: GALAVOTTI 2019, p. 232.

Il madrigale descrive la topica oscillazione emotiva intrinseca al sentimento amoroso. L'io è posto in uno stato di continua alternanza tra guerra e pace, tra dolore e piacere, tanto più che l'esperienza amorosa stessa si fonda su un paradosso insanabile: mentre la causa scatenante è stabile e irremovibile (il desiderio non scema, infatti, nel tempo), i suoi effetti sono mutevoli. Tale fluttuazione è evidenziata dall'impiego di uno schema metrico fondato su una perfetta alternanza di settenari ed endecasillabi, la cui *varietas* è marcata dalla presenza di rime senza alcuna assonanza o consonanza reciproca. Inoltre, lo stato concitato dell'io pare avvertibile anche nell'intricata sintassi che funge da supporto ad una concettosità formale additivo-correlativa, perfettamente riconducibile al virtuosismo stilistico della Venezia di metà sedicesimo secolo, spesso imperniato su geometriche riprese interne.

1-8 *Or guerra, or tregua, or pace*: la *climax* decrescente tradisce indiscutibilmente una costellazione di influssi petrarcheschi, quali *Rvf* 105, 74 «*or pace, or guerra, or triegue*»; 150, 1-2 «*Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace? / avrem mai tregua? od avrem guerra eterna?*»; 316, 1-2 «*Tempo era omai da trovar pace o triegua / di tanta guerra*» e *TC* III, 152 «*e come sa far pace, guerra e tregua*». • *e pur*: 'eppure'. • *consuma e giova*: dittologia verbale coerente con la condizione ossimorica propria dell'io innamorato; di pari valore semantico: «*m'alletta o spiace*» (v. 5) e «*per gioia o per dolor*» (v. 6). • *d'amor perfetto*...: si rileva una certa ambiguità, forse ricercata dall'autore stesso, in merito al referente sostantivale di 'perfetto'; è valido sia riferirlo ad 'amor' (dunque, 'così chi non cambia mai affetto può essere specchio di un amore perfetto'), ma è altrettanto consentito ricondurlo a 'specchio' (dunque, 'così chi non cambia mai sentimenti può essere specchio perfetto di ciò che si prova amando'), ammettendo nel secondo caso un'inarcatura forte, ma non insolita nelle

liriche moliniane. Al di là del dubbio interpretativo, potrebbe trattarsi di un ricercato concettismo semantico, coerente con l'artificiosità formale del madrigale e particolarmente indicativo in corrispondenza proprio del termine chiave 'specchio', in quanto, quasi in un gioco di riflessi, consente una duplice lettura interpretativa. Si rileva una certa affinità complessiva con Giustinian *Rime* Estr. 1, 1 «*Vero specchio d'amor, di cortesia*».

Se mi toglie la spene
 di mercé vostro orgoglio e non m'accora,
 saldo amor sol mi tiene
 e sofferenza e ciò fa ch'io non mora.
 Ma, s'io pur vivo ancora, 5
 né m'ancide il soffrir sì dure pene,
 al fin perir convegno,
 ché senza il vostro amor la vita sdegno.

2 di mercé vostro orgoglio et non m'accora] *om.* DI MONTE 1580b

Madrigale a schema aBaBbAcC; A (-ene) e C (-egno) condividono la tonica; inclusiva la rima "spene": "pene" (1, 5); ricca la rima "accora": "ancora" (2, 4). Si tratta di un «madrigale a canzone», per la riconoscibilità della *combinatio* finale (per la categoria cfr. HARRÁN 1988, p. 115).

Tradizione musicale: DI MONTE 1580b, p. 5.

Una vita senza l'amore della propria amata non merita di essere vissuta. Con tono fiaccamente dimesso, nel testo è vistosa l'insistenza su parole afferenti al campo semantico della morte e del dolore: *orgoglio* (v. 2); *sofferenza* (v. 4); *mora* (v. 4); *m'ancide il soffrir dure pene* (v. 5) e *perir* (v. 6). Sintatticamente, risulta bilanciato l'impiego di un doppio periodo ipotetico, equamente distribuito per numero di versi e scandito dalla pronunciata avversativa in apertura del v. 5.

1-8 *vostro orgoglio*: prerogativa dell'amata sdegnosa. • *m'accora*: 'mi rincuora'. • *mi tiene*: sottinteso 'prigioniero'. • *la vita sdegno*: la formula richiama le movenze di Bembo *Rime* 119, 6 «mai sempre, onde ti sia *la vita a sdegno*».

Amor, chi m'assicura
 contra costei, ch'armato esser mi vaglia,
 se 'l tuo fier colpo ogni lorica smaglia?
 Gran rissa ho seco e son sfidato al campo,
 dov'io gir temo e del tardar mi rodo; 5
 la contesa è per te, tu meco movi,
 ch'ella te biasma e sprezza, io stimo e lodo.
 Tua gloria fia s'io n'ho vittoria e scampo!
 Se temi l'ire sue, d'alto in lei piovi
 fiamme, esca e strali novi. 10
 Pungila prima tu ch'ella m'assaglia,
 poi lieto ne morrò seco in battaglia.

5 del] dal o 7 te] ti DI MONTE 1581b • sprezza] spezza DI MONTE 1581b 10 fiamme]
 fiamma DI MONTE 1581b

Ballata mezzana monostrofica di schema xYY + ABC BAC cYY; A (-ampo) e Y (-aglia) condividono la tonica; B (-odo) e C (-ovi) condividono la tonica; inclusiva la rima "campo": "scampo" (4, 8).

Nota metrica: in filigrana, riecheggiano vagamente gli schemi di Rvf 324 (xYY + AbC BaC cYY, 1 st.), Trissino Rime 36 (XyY + ABC BAC CyY, 1 st.) e, sempre dello stesso, Rime 49 (XYY + ABC BAC CYY, 4 st.). Il profilo è identico a Bandello Rime 186; cfr. PAGNOTTA 1995 n. 251.

Tradizione testuale: ms. O, c. 231r.

Tradizione musicale: DI MONTE 1581b, pp. 12-13.

La ballata, dedicata alla schermaglia amorosa fra gli amanti, feroci nemici sul campo di battaglia, si allinea ai dettami della *militia amoris*, tema divagante nell'orizzonte lirico del sedicesimo secolo. La violenza del conflitto fa sistema con una fraseologia non esente da torsioni sintattiche e connotata da una tessitura allitterante capace di valorizzare l'*asperitas* complessiva. Parimenti, è forte l'insistenza su parole afferenti al campo semantico militare: *armato* (v. 2), *lorica smaglia* (v. 3), *gran rissa* (v. 4), *campo* (v. 4), *vittoria e scampo* (v. 8), *esca e strali* (v. 10), *assaglia* (v. 11), *battaglia* (v. 12).

1-12 *chi m'assicura*: il modello più prossimo sembra Rvf 128, 121 «Di' lor: "Chi m'assicura?"»; un simile modulo interrogativo ritorna anche in apertura del son. 244, 1 «Chi m'assicura che pregando impetri». • *mi vaglia*: 'mi sia di qualche vantaggio'. • *ogni lorica*

smaglia: 'disfa ogni corazza'; la formula segue le orme di *TP*, 75 «contra colui *ch'ogni lorica smaglia* (: battaglia)»; ma vale la pena ricordare anche *Stampa Rime* 212, 3-4 «Tornerai a seguir *Amor, che smaglia / ogni lorica*, quando irato fiede?». • *Gran rissa ho seco e son sfidato al campo*: è il *topos* consueto della schermaglia amorosa. • *ella te biasma e sprezza, io stimo e lodo*: il contrasto tra la donna e il poeta trova un corrispettivo nella loro diversa postura nei confronti di Amore, enfatizzata dal perfetto parallelismo antitetico, con doppia dittologia verbale, che scandisce il verso. • *fiamme, esca e strali novi*: l'enumerazione delle armi d'amore mette in evidenza sia la violenza dello scontro imminente sia la pericolosità dell'amata, incredibilmente immune alla pericolosità di Cupido. • *pungila*: 'trafiggila', con le armi elencate al v. 10. • *assaglia*: 'assalga'.

La pastorella mia, l'altr'ier mirando
 col mio capro cozzar la sua cervetta,
 rise e sfidommi a lotar seco a prova
 e ver me mosse in dolci atti scherzando,
 ond'io la presi ne le braccia stretta; 5
 né molto andò che d'una in altra prova,
 mentr'ella meco pugna, io 'l piè l'allaccio:
 vinti cademmo de l'erbetta in braccio.

7 io] co DI MONTE 1580c

Madrigale a schema ABCABCDD; A (-*ando*) e D (-*accio*) sono in assonanza; identica la rima "prova": "prova" (4, 6).

Tradizione musicale: DALLA CASA 1574, p. 14; DI MONTE 1580c, p. 3; MASSAINO 1587, p. 14.

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, pp. 183-184.

Nella cornice bucolica di uno scenario agreste, una pastorella, divertita dallo scontro tra un caprone e una cervetta, sfida il poeta ad una lotta che, risoltasi con la loro languida caduta sul prato, lascia intuire un esito sessuale. Il componimento si contraddistingue per un pronunciato erotismo, la cui diffusa sensualità affiora dalla costellazione di tasselli maliziosi quali la fisicità del contatto tra i corpi, l'avanzare seducente della donna, la lotta amorosa come prefigurazione dell'amplesso, l'implicito parallelismo tra comportamenti animali e umani. Alla base del madrigale, è avvertibile l'influsso di un intarsio di precedenti letterari, dalla tradizione bucolica latina al modello della *pastorella* provenzale, dai risvolti spesso sessuali e destinata ad una spiccata pervasività nella lirica medievale italiana. In direzione di un possibile dialogo con l'esperienza poetica medievale – del tutto coerente con gli slanci arcaizzanti propri dell'ambiente lirico veneziano – il madrigale, interamente endecasillabico, ricorre ad un profilo metrico di stampo trecentesco, perfettamente coincidente con *Rvf*106. Tuttavia, al di là del plausibile medievismo sullo sfondo, la proposta lirica moliniana è fortemente radicata nell'attualità del proprio panorama poetico di riferimento, iscrivendosi in un filone lirico pastorale, sempre declinato in chiave erotico-licenziosa, largamente condiviso nel coevo scenario lagunare. Infatti, nella sola cerchia amicale di Molin, simili suggestioni poetiche ricorrono non di rado anche fra le rime di Bernardo Tasso, Pietro Gradenigo, Lodovico Domenichi, Orsatto Giustinian, Erasmo di Valvasone, Lodovico Paterno, Celio Magno e Lodovico Dolce. Per omogeneità metrica, è di qualche importanza

ricordare i possibili precedenti di Luigi da Porto (madr. *Avara pastorella* in Da Porto *Rime* 33) e di Girolamo Fracastoro (madr. *La pastorella mia, che m'innamora* in *Rime di diversi* 1545, I, p. 306).

1-8 *La pastorella mia*: per la simile presenza di una pastorella, sempre in attacco di componimento, si possono ricordare le coeve proposte di Dolce *Né più leggiadra et vaga pastorella* (*Rime di diversi* 1545, I, p. 307); Fracastoro *La pastorella mia, che m'innamora* (*Rime di diversi* 1545, I, p. 306); P. Gradenigo *La mia leggiadra, e vaga pastorella* (per la prima volta in *Rime di diversi* 1553, p. 246 poi in P. Gradenigo *Rime*, c. 14r); Paterno *La pastorella mia veggio talhora* (Paterno *Nuove Fiamme*, I, p. 121); Domenichi *Rime* 156, 1 «Più vaga pastorella erba non presse». Un simile esordio si attesta anche entro i confini dei madrigali musicati, come nel caso di *La pastorella mia ogn'hor di frond'in fronde* di Perissone Cambio (*Secondo libro dei madrigali*, p. 23). In controluce, non si esclude la possibile memoria di Rvf 52, 4 «ch'a me la pastorella alprestre et cruda». • *mio capro*: in ambito lirico, il termine «capro» (ma anche «caprone», «montone») ha spesso una valenza allusivamente sessuale; per l'accostamento con la «cervetta», è da tenere sullo sfondo Trissino *Rime* 79, 4-6 «Paoci, Titiro mio, le mie caprette, / e poi menale a bere a la fontana, / e guarda ben che 'l capro non t'offenda». • *cozzar*: «urtarsi»; lo scontro tra due montoni è *topos* solidamente attestato nella lirica di impianto bucolico e vede un suo possibile archetipo in Virgilio (*Georg.* II, 526), sebbene sia stato impiegato, pur con differente accezione metaforica, anche da Dante in *Inf.* XXXII, 50-51 «forte così; ond'ei come due becchi / cozzaro insieme, tanta ira li vinse». Tuttavia, il modello più prossimo per Molin pare essere Bembo *Stanze* 41, 1-2 «Pasce la pecorella i verdi campi, / et sente il suo monton cozzar vicino», dove è riproposto il medesimo scontro tra animali, fortemente erotico nel suo valore simbolico: la «pecorella» corrisponde alla presenza femminile (identificata sempre con un diminutivo), mentre il «monton» all'uomo. In realtà, simili quadri erotico-pastorali costellano le rime di numerosi autori di metà sedicesimo secolo, fra i quali occorre segnalare almeno Molza *Rime* 300, 5-8 «a Thestili furò presso a quest'orno / Damone un bacio, mentre ella sedea, / negletta il crine, e gli occhi rivolgea / al cozzar di duo capri a mezo giorno»; Erasmo di Valvasone *Rime* 97, 1-2 «Quei due monton, che con sì fiero sdegno / cozzan tra lor, cadran, Tirsi, ne l'onde» e Domenichi *Rime* 85, 1-4 «Al cozzar di duo tauri ardit e forti, / dinanzi a la giovenca amata e bella, / stavasi la mia cruda pastorella / ver me volgendo i suoi bei lumi accorti». • *cervetta*: la cerva, corrispettivo animale della donna, è declinata al diminutivo, come già la «pastorella» (v. 1), con il fine di evidenziarne la femminilità e la (prevedibile) sconfitta. • *dolci atti*: la medesima espressione ricorre nella ball. 93, 2 «e 'l chiaro viso e gli atti dolci onesti», sempre con verosimile precedente in Rvf 91, 4 «si furon gli atti suoi dolci soavi». • *meco pugna*: corrispettivo di «cozzar» (v. 2) e «lotar seco» (v. 7). • *l'allaccio*: «le avvinghio». • *de l'erbetta in braccio*: un'immagine affine ricorre in Bembo *Rime* 16, 4 «sedersi a l'ombra in grembo de l'erbetta».

Amor m'accende ed io d'arder m'appago,
 poi che la donna mia
 si scalda al foco mio, sì dolce e pia.
 Ella, sì dolce e pia, si scalda e infiamma,
 ch'io non pur mi contento 5
 di sfavillar per lei, ma duolmi ch'io
 non possa esca venir di maggior fiamma,
 sì m'è dolce il tormento,
 arder vedendo lei d'egual desio;
 ma, poi che 'l foco mio 10
 sì mi giova e non puote esser maggiore,
 prego che 'l serbi Amore
 tal ch'egli eterno sia,
 né mai sdegno lo turbi o gelosia.

Ballata mezzana monostrofica a schema XyY + AbC AbC cDdyY; etimologica la rima "infiamma": "fiamma" (4, 7); inclusive le rime "io": "desio" (6, 9) e "sia": "gelosia" (13, 14).

Nota metrica: la volta è diversa dalla ripresa; simili mutazioni sono frequenti, ma generalmente in forma di ballata grande (cfr. PAGNOTTA 1995, n. 203).

Tradizione musicale: DI MONTE 1577, p. 21 e DI MONTE 1580b, p. 16.

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, pp. 176-177.

Protagoniste della ballata sono le divampanti fiamme d'amore. Inebriato dalla passione amorosa, il poeta manifesta il proprio entusiasmo per la gioia del sentimento ricambiato, che si augura non venga mai increspato dal tarlo della gelosia. Il tessuto metaforico dell'intero componimento, con baricentro nelle vampe amoroze, si riflette nell'esasperato ricorso ad un lessico afferente al campo semantico del fuoco, estremamente ridondante nel suo complesso: *m'accende e d'arder* (v. 1); *scalda e foco mio* (v. 3); *scalda e infiamma* (v. 4); *sfavillar* (v. 6); *fiamma* (v. 7); *arder* (v. 9); *foco mio* (v. 10). La coesione del ragionamento lirico è altresì restituita dal convergere di una fittissima concentrazione di pronomi personali, una partitura fonica particolarmente ricca di assonanze ed allitterazioni, nonché spiccate inarcature, come il marcato *enjambement* «io | non possa», a cavallo delle due mutazioni (vv. 6-7). In questa direzione, è degna di nota la pronunciata connessione tra le partizioni metriche: oltre alla discesa di parole-chiave, è vistoso l'effetto *capfinido*, in chiasmo, nel raccordo tra ritornello e piedi: «*si scalda al foco mio si dolce e pia*. || *Ella, si dolce e pia, si scalda e infiamma*» (vv. 3-4).

1-14 *donna mia*: poi definita «foco mio» (v. 2). • *si scalda al foco mio, si dolce e pia*: la donna ricambia il sentimento amoroso, ragione per cui il poeta si infiamma ancora di più; la locuzione «foco mio» è metafora tradizionale per l'oggetto dell'amore, ma in questo caso è da intendersi in senso più generico. L'accostamento aggettivale è di derivazione petrarchesca (*Rvf* 366, 61 «Vergine dolce et pia»). • *dolce il tormento*: tensione antitetica propria della contraddittorietà amorosa; la dolcezza si estende con valenza positiva anche alla donna (vv. 3-4). • *ma*: l'avversativa scandisce il cambiamento di prospettiva del poeta innamorato che, dopo aver preso consapevolezza di non poter ardere d'amore più di così, supplica Cupido che le tanto gradite vampe rimangano immutate per sempre. • *'l foco mio*: in evidente connessione con «al foco mio» (v. 3). • *turbi*: azione propria della gelosia, con precedenti ineludibili, ad esempio, in Sannazaro *Rime* 27, 4 «che con tua vista *turbi* il ciel sereno» e Della Casa *Rime* 8, 4 «tutto 'l regno d'Amor *turbi* e contristi». Il ricorso a verbi che indicano il cambiamento repentino, spesso violento, della propria situazione emotiva (es. *volgere, mutare, guastare*, etc.) è consueto al ritratto lirico della gelosia.

Chi vol amando in terra esser felice
 s'accenda agli occhi del mio vivo sole
 ed oda l'armonia de le parole.

Per lei vedrà come contempra Amore
 le sue gioie supreme, 5
 e giungendo col suon le luci insieme
 raddoppia l'esca a sì soave ardore,
 ché quando l'alma più sospira o geme,
 paga d'ogni dolore,
 così gradisce il suo foco maggiore, 10
 come Fenice, a cui 'l morir non preme,
 scemando il duol con gloriosa speme
 e con sì bei pensieri arder ne suole
 ch'altro ascoltar né rimirar si vole.

Ballata mezzana monostrofica a schema XYY + AbBA BaAB BYY; Y (-ole) e A (-ore) sono in assonanza; paronomastica la rima "sole": "suole" (2, 13); inclusiva la rima "supreme": "preme" (5, 11).

Nota metrica: Galavotti suggerisce la memoria di Cino da Pistoia, *Com'in quegli occhi gentili, e 'n quel viso* (XxyZ + AbBA BaaB BbyZ, 4 st.).

Tradizione testuale: BRACCI 1622, p. 114 («Il Molino»).

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 171.

La ballata, attraverso tessere liriche di marca petrarchesca variamente rimodulate nella rimeria cinquecentesca, offre canonica descrizione dell'eccezionalità dell'amata, di cui si omaggiano la piacevolezza della voce e la bellezza fisica, conubio capace di infiammare di desiderio chiunque ne entri in contatto. L'innamorato, al pari di una fenice, non teme le fiamme: l'una perché consapevole di rinascere, l'altro perché sono ciò verso cui è, irrimediabilmente, attratto. Il componimento, un po' ridondante nei suoi apparati tematico-lessicali, intona temi cari al petrarchismo più inflazionato, quali la *voluptas moriendi*, il contraddittorio emotivo dell'innamorato, le vampe amorose e la devozione totalizzante per l'amata, quasi ineffabile nella sua perfezione.

1-14 *mio vivo sole*: la donna amata, espressione formulare nella lirica del Cinquecento. • *armonia*: riferita alla dolcezza della voce dell'amata; l'idea risente di Bembo *Rime* 132, 7-8 «quegli occhi vaghi et l'harmonia sentissi / de le parole sì soavi et sante». • *per lei*: 'attraverso di lei'. • *contempra*: 'mescola, armonizza'. • *col suon le luci insieme*: in dialogo con i vv. 2-3, ad intendere la sua bellezza del viso e della voce; tale dualismo affiora

RIME AMOROSE

anche nel verso conclusivo «ch'altro *ascoltar né rimirar* si vole» (v. 14). • *sospira o geme*: dittologia sinonimica, avulsa nella tradizione di *lamentatio* amorosa; in Molin ricorre anche nella canz. 178, 20 «ciascun *sospira e geme*». • *Fenice*: il mitico uccello quale figurante dell'amante, di largo riscontro nel panorama cinquecentesco, risente di un ipotesto petrarchesco (*Rvf* 135). • *non preme*: 'non turba'. • *si vole*: la conclusione riprende il verbo incipitario «Chi *vol*» (v. 1).

corsa ed avversa alle nozze; il mito racconta che, per eliminare i pretendenti, era solita sfidarli in una gara, promettendo di sposare solo chi sarebbe stato in grado di batterla. Ippomene riuscì a vincerla con l'astuzia: ricevute da Venere tre mele d'oro, le fece rotolare, a tre riprese, ai piedi di Atalanta che, mossa dalla tradizionale curiosità femminile, si fermò per raccogliercle (cfr. Ovidio *Met.* X, 560-680). Al mito fa cenno anche Petrarca in *TC* II, 164-168 «fuggir volando, e correr *Atalanta*, / da tre palle d'or vinta, e d'un bel viso; / e seco Ypomenès, che fra cotanta / turba d'amanti miseri cursori / sol di victoria si rallegra e vanta». Sebbene il riferimento non sia tra i più inflazionati del repertorio lirico cinquecentesco, non manca di trovare sporadica attestazione; ad esempio, proprio intorno all'eroina classica, il poeta vicentino Girolamo Gualdo compone quattro sonetti amorosi (*Vinse Atalanta con la sua bellezza; Ben dovesti ò mia statia esser gioiosa; Atalanta le gratie vostre rare; Perché non han mie rime forza tanta* in *Rime*, cc. 18v-19v). • *si leggiara*: 'così rapida'; si noti la simmetria sintattica rispetto a «sì veloce» (v. 1). • *pomi d'oro*: le mele dorate che Venere cedette a Ippomene (in una prima versione del mito proveniente dal giardino cipriota della dea, in una seconda dal giardino delle Esperidi). • *cesse*: 'cedette'. • *a quel che li sparse in suo soccorso*: perifrasi per Ippomene. • *selvaggia e fera*: formula cristallizzata nel linguaggio lirico petrarchesco (*Rvf* 105, 65 e 310, 14); per l'impiego della dittologia in Molin, sempre in punta di verso, si ricordi son. 11, 1 «Come in bosco animal *selvaggio* e *fero*». • *caglia*: 'interessa'. • *intatto alloro*: metaforicamente ad intendere le glorie poetiche; il tema dei benefici del canto all'amata è così diffuso nel corso del Cinquecento da rendere superflua l'identificazione di una fonte alla base del madrigale moliniano. • *gemme e tesoro*: metafora riferita alla preziosità del proprio amore.

Lungo queste sals'acque
 spande suoi raggi un sol che bollir l'onde
 fa quando verna e fior produr le sponde.

Non varchi esto camin chi prender fiamma
 non vol, che poi 'l consume, 5
 ché 'l mar, le rive e 'l lume
 rendon calor che d'ognintorno infiamma;
 ben giova ad uom, che qui d'amor s'infonde,
 ch'ardor strugger nol può che mova altronde.

Ballata mezzana monostrofica a schema xYY + Ab bA YY; X (-*acque*) e A (-*amma*) condividono la tonica; A e B (-*ume*) sono in parziale consonanza; inclusiva la rima "onde": "sponde" (2, 3); etimologica la rima "fiamma": "infiamma" (4, 7); irrelata la rima "acque" (1).

Nota metrica: la volta è diversa dalla ripresa; cfr. PAGNOTTA 1995 (n. 169), ma con volta di tre versi e diversa misura sillabica.

Bibliografia: GIGLIUCCI 2000, p. 549.

La ballata è scandita in due momenti ben distinti: la ripresa descrive gli effetti dell'amata sulla natura, la cui descrizione risponde ai dettami del *locus amoenus* (i fiori, l'atmosfera primaverile, la luminosità e il corso d'acqua); la volta, invece, invita chi è intenzionato ad evitare il dardo amoroso a stare lontano dalla propria amata, altrimenti irresistibile. Il componimento, bilanciato e privo di elementi di rimarchevole interesse stilistico, presenta nella strofa un ridondante ricorso al pronome relativo (vv. 4-9).

1-9 *sals'acque*: latinismo, 'il mare'; l'uso è petrarchesco (Rvf 20, 32 e 69, 7). • *spande suoi raggi un sol*: si noti la serie allitterante, a ben guardare estesa all'intera ripresa. Il termine «sol» (v. 2) si riferisce, secondo prassi lirica, alla donna amata, capace di irradiare la natura con effetti straordinari. • *bollir l'onde...*: 'fa ribollire le onde del mare quando è inverno'; con vistosa inarcatura. • *chi prender fiamma...*: 'chi non intende innamorarsi'; con netto *enjambement*. • *'l mar, le rive e 'l lume*: si noti il recupero, vagamente correlativo, rispetto al ritornello («sol», «onde», «sponde»). • *s'infonde*: verbo non petrarchesco; si suggerisce il precedente, sempre in rima, di Dante *Rime* 83, 99 «co li bei raggi *infonde*». • *ben giova ad uom...che mova altronde*: 'questo calore estremo, che ucciderebbe chiunque altro, si addice soltanto a chi è profondamente innamorato, poiché nessun foco esterno lo può distruggere, tanto cocente è la sua fiamma interiore'; «altronde» sta letteralmente per 'da un'altra parte'.

Non m'è grave per voi, donna, il morire,
 poscia che 'l languir mio
 tanto veggio appagar vostro desio;
 ma ben m'incresce di dover partire
 per non vedervi poi, 5
 ché fosco è tutto ove non sete voi,
 né mirar bramo in ciel tra i sacri numi
 più risplendenti lumi,
 ché, contemplando gli occhi e 'l vostro viso,
 tutto qui scorgo il bel del Paradiso. 10

2 poscia che 'l languir mio] *om.* DI MONTE 1580b

Madrigale a schema AbBAcCDdEE.

Nota metrico-ecdotica: nella *princeps*, il componimento è impaginato come una ballata, con stacco tipografico dopo i primi tre versi (isolati anche sintatticamente), sebbene il testo non risponda in realtà alla divisione canonica in mutazioni e volta (cfr. GALAVOTTI 2021, p. 185). Si dovrà dunque supporre la presenza di un madrigale erroneamente impaginato a ballata, forse per svista dei curatori. Si dica che soluzioni di ibridismo tra i metri si avvertono anche nel quattrocentesco Amanio (con la ballata-madrigale *Quando viveva in pene* in *Rime di diversi* 1551, pp. 203-204), nel primo Bembo (cfr. VELA 1988) e in Venier *Rime* 171 e 190 (entrambi madrigali simili a delle ballate minime).

Tradizione musicale: DI MONTE 1580b, p. 28.

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 185.

Il poeta si dichiara pronto a morire pur di appagare la felicità dell'amata, in quanto tutto è sacrificabile in nome dei suoi desideri. Tuttavia, come rimarcato dal brusco intervento dell'avversativa (v. 4), l'amante ha un ripensamento, sia pure non per vigliaccheria: l'esitazione si rivela essere, piuttosto, un ulteriore omaggio galante verso la donna poiché, anche solo guardandola in volto, si ha l'impressione di ammirare già ogni bellezza celeste, motivo per cui l'innamorato non ha alcuna fretta di raggiungere il paradiso. Dunque, il componimento, nel quale si avverte una certa coesione del tessuto fonico congiunta ad una rete di corrispondenze interne, per lo più di ordine lessicale, indugia su temi ortodossi, quanto divaganti, nella lirica amorosa di metà sedicesimo secolo, non esenti da suggestioni di estrazione vistosamente petrarchesca. Infine, è di qualche interesse segnalare la perfetta corrispondenza, nella mossa d'avvio, con il madrigale *Non m'è grave il morire*

del piacentino Bartolomeo Gottifredi (1500 – 1570), dato alle stampe fra le *Rime di diversi* 1545, I, p. 235 (ma con incipit originario *Donna, per acquetar vostro desire*) e successivamente musicato da Claudio Monteverdi (*Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia 1590).

1-10 *partire*: ‘morire’ (è in questo caso da respingere la più neutra accezione di ‘allontanarsi’); si noti la sequenza allitterante della *-p*, con strascico al verso successivo. • *ché fosco è tutto ove non sete voi*: poiché la propria donna-sole, secondo *topos* vulgato nella rimeria cinquecentesca, è l’unica capace di illuminare l’esistenza del poeta. • *tutto qui scorgo il bel del Paradiso*: la beatitudine celeste che la sola vista dell’amata è in grado di infondere è motivo solidamente attestato nella tradizione lirica amorosa, a partire dall’ineludibile precedente petrarchesco di *Rvf* 292. La formula «il bel del Paradiso» conosce discreta attestazione nella lirica di metà sedicesimo secolo; ad es. B. Tasso *Rime* III 47, 84 «vedrebbe tutto il bel del Paradiso» e Girdali madr. *Se tra stuol mortal rara bellezza*, 10-11 «ch’a un guardo sol di lei, a un vago riso / si scopre tutto ’l bel del paradiso» (*Le fiamme*, II, c. 59r-v).

Tu mi piagasti a morte
 darmi credendo, Amor, picciol ferita,
 ma lo stral col piacer passò sì forte
 ch'io sento del desio mancar la vita;
 or questa sola aita
 cheggio in mercé: ch'a lei creder tu 'l faccia,
 però che con pietà fede s'abbraccia.

5

3 ma lo stral col piacer] *om.* PORDENON 1580

Madrigale a schema aBABbCC. Si tratta di un «madrigale a canzone», per la riconoscibilità della *combinatio* finale (per la categoria cfr. HARRÀN 1988, p. 115).

Tradizione testuale: ms. O, c. 231r.

Tradizione musicale: GABRIELI 1574, p. 24 (oggi GABRIELI *Madrigali a sei voci* n. 15, pp. 195-202); PORDENON 1580, p. 17; DI MONTE 1581b, p. 18; GABRIELI 1587, p. 25; MASSAINO 1587, p. 16 e DI MONTE *Paradiso* 1596, p. 31.

Il madrigale dà voce a temi di lunga tenuta nella lirica amorosa volgare, insistendo soprattutto sullo strazio per un sentimento non ricambiato. Il componimento si serve di una veste formale all'insegna della brevità sia per numero di versi complessivi sia per l'attacco settenario; proprio la ripresa del settenario al v. 5 marca l'articolazione sostanzialmente bipartita del testo, di fatto costruito su due unici periodi sintattici. La tramatura è semplice, l'andamento prosodico presenta un diffuso schema *a maggiore* negli endecasillabi, in tre casi con marcati ribattuti di 6^a. Non mancano giochi fonici legati all'allitterazione della bilabiale *-p* e della gutturale *-c*, così come è di qualche interesse la memoria fonica, in isometria, di *a morte* (v. 1) e *amor* (v. 2). Sono da rilevare, infine, i ripetuti troncamenti, accompagnati da iterate parole tronche (*passò, mercé, pietà*). Pur in presenza di un componimento quasi scontato nei suoi contenuti, il testo si rivela, in realtà, non troppo prevedibile nella sua costruzione poetica. Tuttavia, è senz'altro rispondente alle condizioni necessarie per un'adeguata intonazione musicale, come dimostra nei fatti la sua fortunata ricezione in musica, alla quale contribuirono compositori come Andrea Gabrieli, Marc'Antonio Pordenon, Tiburzio Massaino e Filippo di Monte.

1-7 *ch'a lei creder tu 'l faccia...*: il poeta chiede ad Amore di far credere all'amata di essere in punto di morte, confidando nella pietà per un morente.

Come senza timor mai non è speme,
 come vicino al riso è sempre il pianto,
 come una istessa man solleva e preme
 e nasce al più bel fior la spina a canto,
 come le notti a i dì congiunte stanno
 e in un soggetto due contrari insieme,
 così l'utile Amor parte col danno,
 col mèl l'assenzio e col piacer l'affanno.

Madrigale a schema ABABCACC; B (-*anto*) e C (-*anno*) sono in assonanza e condividono il perno consonantico nella dentale -*t*.

Nota metrica: Galavotti lo avvicina metricamente ad uno strambotto (GALAVOTTI 2021, p. 184).

Tradizione musicale: DI MONTE 1580b, p. 29.

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 184.

Il madrigale si sofferma sull'ossimoro del legame amoroso, inteso come un'insanabile contraddizione propria dell'animo degli amanti nonché tensione dialettica intrinseca ad ogni sentimento umano e alla natura stessa, dominata da una equilibrata coesistenza di contrasti. Il tema amoroso *de oppositis*, quasi sempre espresso mediante una serie di antitesi, si riallaccia ad una tradizione ampiamente attestata nella lirica italiana a partire dal Duecento, destinata ad innumerevoli variazioni nel corso del sedicesimo secolo. Il componimento moliniano, unica colata sintattica senza alcuna ripartizione interna, è interamente costruito su un reiterato elenco di similitudini, con posticipo della principale al v. 7. Una simile coesione testuale, basata su continui parallelismi sintattici e su un'insistita uniformità dell'andamento prosodico (sei endecasillabi su sette sono *a maggiore*, solo l'ultimo *a minore*), è convincente nella resa stilistica e muove nella direzione di un quadretto dall'atmosfera vagamente classicheggiante.

1-8 *senza timor mai non è speme*: antitesi tradizionale del linguaggio amoroso, ben presente fin dalla poesia classica (es. Ovidio *Ars Amatoria* III, 477 «Fac timeat speretque simul [...]»). A partire dalla successiva canonizzazione petrarchesca (Rvf 134, 2 e 252, 2), nella rimeria rinascimentale si contano innumerevoli occorrenze del modulo duale (es. Domenichi *Rime* 190, 2 «da' be' vostr'occhi di timore e speme»). • *vicino al riso è sempre il pianto*: per l'antitesi, largamente attestata nel panorama poetico, si ricordi almeno Bembo *Rime* 36, 11 «et simulato riso et pianti veri». • *istesso*: non sfugga l'uso della *i*-prostetica. • *al più bel fior*: la rosa. • *parte*: 'condivide'. • *col mèl l'assenzio*: l'immagine è quasi identica a ball. 109, 12 (e rimandi); si avverte l'eco di Rvf 215, 14 «e 'l mèl amaro, et addolcir l'assentio».

Quando nel cor m'entrasti,
 o fera gelosia,
 tosto il piacer turbasti
 de l'alta gioia mia.
 Tu, strana invida arpia, 5
 aspergi di veleno
 il ben nostro e la pace,
 ond'io ne vengo meno,
 misero, e chi mi sface
 perir mi vede e tace. 10

Madrigale a schema ababbcdcd; A (-*asti*) condivide la tonica con C (-*ace*). Si tratta di un «madrigale a canzone», per la riconoscibilità della *combinatio* finale (per la categoria cfr. HARRÁN 1988, p. 115).

Tradizione musicale: GABRIELI 1574, p. 24 (oggi GABRIELI *Madrigali a sei voci* n. 12, pp. 163-168); DI MONTE 1580b, p. 21 e GABRIELI 1587, p. 16.

Il madrigale si sofferma sugli effetti letali della gelosia che, insinuandosi velenosamente nel cuore del poeta, stravolge le gioie passate e consuma lentamente l'innamorato, nello strazio di un silenzio assordante, che conferisce ulteriore tragicità alla scena. Per quanto ridimensionate nella forma breve del testo, si incontrano tutte le principali strategie retoriche proprie del ritratto lirico della gelosia, tra le quali il ricorso all'apostrofe vocativa in attacco di testo, l'invettiva, l'*elencatio* esasperata di un repertorio aggettivale con baricentro semantico nell'impetosa crudeltà, l'*asperitas* del tessuto fonico e sintattico. Il madrigale, per atmosfera e soggetto lirico, dialoga con la ballata *Ahi, chi m'ancide l'alma* (n. 110), a cui si rimanda per maggiori dettagli sul motivo poetico della gelosia, di larga diffusione nel corso del sedicesimo secolo.

1-10 *o fera gelosia*: l'invocazione, cristallizzata nell'uso cinquecentesco, ricorre identica nella ball. 110, 4 «*O fera gelosia*». • *turbasti*: azione propria della gelosia, già nella ball. 115, 14 «né mai sdegno lo *turbi* o gelosia», a cui si rimanda per ulteriori dettagli. • *alta gioia mia*: la felicità del sentimento amoroso, ancora immune dal tarlo del sospetto; per identica espressione, in simile contesto, cfr. madr. 126, 8 «doppio martir ne l'*alta gioia mia* (: gelosia)». • *Tu*: si rivolge alla «gelosia» (v. 2), personificata ed in apostrofe. • *strana*: con identica accezione negativa anche nella ball. 110, 5 «*strano* e superbo mostro». • *invidiada*: la mancanza di un preciso modello allegorico classico a cui fare riferimento fece sì che, nel Cinquecento, il ritratto lirico della gelosia risentisse soprattutto della descrizione virgiliana della Fama (*Aen.* IV, 173-189), mostro dai mille occhi, e dell'Invidia, la cui fisionomia

era stata ben delineata da Ovidio (*Met.* II, 760-786). Ed è soprattutto da quest'ultima che, in epoca moderna, si ereditarono i connotati distintivi della Gelosia lirica quali il gelo, la lentezza e la velenosità, con tacita autorizzazione petrarchesca (*Rvf* 222, 7-8). • *arpia*: nella mitologia classica le arpie sono divinità immaginate in origine come donne alate, poi come mostri con testa, busto e braccia di donna, il resto di uccello (Ovidio *Met.* VII, 1-4 e Virgilio *Aen.* III, 210-267). Anche nella ball. 110 la gelosia è associata ad un mostro ctonio dotato di «rostro» (ball. 110, 6), dettaglio che richiama alla fisionomia ornitologica dell'arpia classica. • *aspergi di veleno*: proprio della gelosia, come già proposto nella ball. 110, 7-8 «m'impiaghi e di veleno / spargi la vita mia». • *il ben nostro*: 'la nostra felicità'. • *chi mi sface*: Molin sembra riferirsi all'amata, sadicamente indifferente al tormento dell'innamorato; tuttavia, il passaggio non è esente da una certa ambiguità: dietro al profilo di una donna, colpevole di averlo annientato e di avergli strappato via la felicità pregressa, si potrebbe ammettere quasi l'ombra della Gelosia personificata. • *tace*: si noti la sadica indifferenza conclusiva, in contrasto con le violente azioni distruttive che costellano la prima parte del testo (*m'entrasti, turbasti, aspergi*). Per una simile impietosa freddezza verso l'innamorato geloso cfr. ball. 110, 10-11 «*misero*, e nulla il cura / chi la può far sicura». Vale la pena rammentare anche il caso del sonetto *Lasso, quando più fien di pianger queti* (Capello *Rime* 49), dove la gelosia è detta essere invece sorda alle preghiere dell'innamorato.

O sia la voglia ardente,
 ch'in me crescendo il veder dritto appanni,
 o sia d'arte possente
 tal forza in voi che gli occhi nostri inganni,
 o 'l ciel che pur consente 5
 ch'in voi cresca beltà crescendo gli anni,
 per quel, ch'ognior m'accorgo,
 più bella sempre a gli occhi miei vi scorgo.

Madrigale a schema aBaBaBcC, di sole rime consonantiche; ricche le rime “pos-sente”: “consente” (2, 5) e “accorgo”: “scorgo” (7, 8); inclusiva la rima “inganni”: “anni” (4, 6).

Nota metrica: «Notevole è la foggia strambottesca di 123, sia per lo schema aBaBaBcC, tipico dell'ottava, sia per la struttura sintattica, formata da tre concessive disposte in anafora, con ripresa di “o” e “or sia”, e principale rimandata nel distico finale baciato» (GALAVOTTI 2021, p. 184).

Tradizione musicale: DI MONTE 158ob, p. 3.

Bibliografia: LUZZI 2003, pp. 90-91; GALAVOTTI 2019, p. 232 e ID. 2021, p. 184.

Tramite una forma espressiva garbata e sapientemente misurata, il poeta si dice incredulo per il fatto che, nonostante il passare degli anni, la bellezza dell'amata, invece che sfiorire, rinvigorisce. A giustificazione di una simile stranezza, l'autore ammette solo tre possibilità: o la passione amorosa è tale da offuscargli la vista o la donna ha la capacità, quasi magica, di ingannarlo o il cielo le ha concesso di vincere le leggi naturali. Le ipotesi, sintatticamente modulate su tre concessive in anafora, delineano un percorso in *climax* con perno sulla vista dell'io, prima appannata (v. 2), poi ingannata (v. 4) e, infine, limpida (v. 8).

1-8 *la voglia ardente*: il sintagma è di conio petrarchesco, cfr. *Rvf* 290, 13 «volse il mio corso, et l'empia *voglia ardente*». • *crescendo*: si noti il ribattuto etimologico «cresca» (v. 2) - «crescendo» (v. 6). • *il veder dritto*: 'vedere correttamente'; per il costrutto cfr. capit. 130, 19 «Dunque, un furor, che *l veder dritto* amanta». • *occhi nostri*: con plurale *maiestatis*; con parallelismo, con «occhi miei» (v. 8). • *crescendo gli anni*: 'invecchiando'.

Così mi dessi, Amore,
 sofferenza nel duol, come mi dai
 pene quante altro amante ebbe giamai,
 ch'io crederei d'aver con tal virtute,
 ch'è d'ogni mal conforto, 5
 qualche mercede al fin de' miei sospiri;
 ma tu più ogniora in me cresci i martiri
 ed io men le sopporto,
 né veggio onde sperar grazia o salute,
 quindi vien ch'io rifiute 10
 vita sì ria, se tu però non fai
 che pietate in costei tempri i miei guai.

Ballata mezzana monostrofica a schema xYY + AbC CbA aYY; X (-ore) e C (-iri) sono in consonanza; B (-orto) condivide con X e C il perno consonantico in -r. Per altre occorrenze dello stesso schema metrico cfr. i richiami suggeriti in ball. 107.

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 175.

Il tema conduttore, cioè lo struggimento amoroso, è solidamente attestato nella lirica rinascimentale e trova qui declinazione mediante una, un po' prevedibile, costellazione di espressioni formulari di largo riscontro nell'orizzonte poetico cinquecentesco. L'intero componimento, di fraseggio elegante, è altresì innervato da un fitto reticolo lessicale afferente al campo semantico del dolore, la cui densità lemmatica ben restituisce il dramma interiore di un io incapace di evadere dal proprio supplizio.

1-12 *Così mi dessi, Amore*: l'incipit evoca son. 10, 1 «Se tu *mi dessi, Amor*, tanto d'ardire» (e rimandi). • *mi dessi...mi dai*: si noti la continuità etimologica. • *mi dai pene*: con pronunciata inarcatura. • *d'ogni mal conforto...men le sopporto*: i versi centrali presentano una fitta tessitura allitterante, con perno fonico sulla -m. • *io rifiute...*: con vistoso *enjambement*.

- Alma d'amor gioiosa or che sospiri?
 - Per soverchio diletto.
 - Dunque, il piacer d'amor reca martiri?
 - Sì, dov'ha troppo affetto.
 - Ma che pon freno a' suoi maggiori desiri? 5
 - Sperar men de l'obietto.
 - E, s'uom la speme adempie, onde i sospiri?
 - Da continuo sospetto.
 O novo e strano effetto,
 falsa amorosa voglia, 10
 se dal suo maggior ben nasce la doglia!

1 gioiosa or che sospiri] *om.* DRAGONI 1575 MOSTO 1584 2 Per soverchio diletto] *om.* DALLA CASA 1574 DI MONTE 1580a AGOSTINI 1581 BERTOLUSSI 1584 3 Dunque il piacer d'amor reca martiri] *om.* DRAGONI 1575 MOSTO 1584 4 Sì] *om.* DRAGONI 1575 • affetto] effetto AGOSTINI 1581 • Sì, dov'ha troppo affetto] *om.* DALLA CASA 1574 BERTOLUSSI 1584 5 che] chi MOSTO 1584 • Ma che pon freno a suoi maggiori desiri] *om.* DRAGONI 1575 DI MONTE 1580a 6 Sperar men de l'obietto] *om.* DALLA CASA 1574 AGOSTINI 1581 BERTOLUSSI 1584 7 E s'uom la speme adempie, onde i sospiri] *om.* DRAGONI 1575 8 Da continuo sospetto] *om.* DALLA CASA 1574 AGOSTINI 1581 BERTOLUSSI 1584 10 falsa amorosa voglia] *om.* MOSTO 1584

Madrigale a schema AbAbAbAbbcC; equivoca la rima "sospiri": "sospiri" (1, 7); paronomastica la rima "affetto": "effetto" (4, 9). La sequenza rimica "sospiri": "martiri": "desiri" (1, 3, 5) vanta una matrice dantesca (*Inf.* V 116, 118, 120).

Tradizione musicale: DALLA CASA 1574, p. 25; DRAGONI 1575, p. 30; MASSAINO 1578, p. 22; DI MONTE 1580a, p. 14; AGOSTINI 1581, p. 20; MOSTO 1584, p. 20 e BERTOLUSSI 1584, p. 6.

Esempio unico nelle *Rime* di Molin di madrigale a dialogo tra l'io e la propria anima. Il serrato confronto, che si snoda nei primi otto versi, tradisce una certa concitazione: l'innamorato pone solo domande, l'anima solo concise risposte. L'andamento dialogico è accuratamente rimarcato dal ricorso ad uno schema rimico alternato, perfetta espressione delle voci dei due interlocutori. Pur tenendo sullo sfondo i prodomi di *Rvf* 150 e Bembo *Rime* 74, celebri sonetti a dialogo tra l'io e sé stesso in materia amorosa, il modello più prossimo pare il madrigale dellacasiano *Stolto mio core, ove sì lieto vai?* (Della Casa *Rime* 72), colloquio interiore tra il poeta e il proprio cuore: non solo entrambi i componimenti affrontano il motivo della sofferenza amorosa, ma adottano altresì una pressoché identica veste formale,

fondata su un'incalzante botta e risposta, a cui fa seguito un commento di stampo moraleggiante. Con la fine del secolo, il componimento di Molin godette di notevole fortuna in ambito musicale.

1-11 *Alma*: in posizione di attacco anche in celebri componimenti a dialogo quali *Rvf* 150, 1 «Che fai, *alma*? che pensi? avrem mai pace?» e Bembo *Rime* 74, 1 «*Alma*, se stata fossi a pieno accorta». • *pon freno*: l'espressione verbale ritorna pure nel son. 229, 12 «quel ch'a Carlo non diè, cui *pose freno*». • *onde*: 'da dove (vengono)'. • *da continuo sospetto*: dalla gelosia. • *falsa amorosa voglia*: in controluce, è valida la memoria di *Rvf* 270, 66 «tenea in me verde *l'amorosa voglia*»; «falsa» è qui da intendere nella valenza di 'sleale, ingiusta'.

Chi crede, Amor, de' tuoi diletti ir pago
 e l'alma aver da maggior duol sicura
 s'inganna qual fanciul ch'incauto e vago
 a l'api il mel con man tenera fura,
 che mentre il fugge e dietro a lui si svia 5
 vien morso e sente duol d'alta puntura:
 com'or prov'io, per nova gelosia,
 doppio martir ne l'alta gioia mia.

6 morso] merso DALLA CASA 1574

Madrigale a schema ABABCBC; il profilo metrico coincide con *Rvf* 52 e Trissino *Rime* 60 (ma senza addentellati intertestuali).

Tradizione musicale: DALLA CASA 1574, p. 6 e DI MONTE 1580c, p. 26.

Madrigale dedicato al motivo della gelosia, sentimento inatteso seppur intrinseco all'esperienza amorosa. Il poeta ammonisce il lettore innamorato, pari ad un «fanciul incauto e vago» (v. 3), che dietro all'apparente dolcezza del miele, la gioia amorosa, si cela sempre la minaccia delle api, personificazione della gelosia, pronte a ferire dolorosamente. Il tessuto metaforico – nel cui profilo sia ha quasi l'impressione di scorgere quasi una reminiscenza classica nonché traccia di un concettismo di gusto quasi barocco – non è affatto usuale nel filone lirico sulla gelosia di epoca cinquecentesca, dove è invece abitudine imbattersi nel più feroce morso di larve, mostri infernali, serpi o vipere. Per quanto la dolcezza del miele sia immagine canonica, quasi *koiné* tematica irrinunciabile nel repertorio amoroso di epoca moderna, il motivo della puntura dell'ape, figurante del pungolo amoroso, suggerisce l'influsso della tradizione epigrammatica di età ellenistica (es. Meleagro *Ape nutrita di fiori, perché carezzi la pelle dell'Elidora* in *Ant. Pal.* V 163), soggetta a puntuali recuperi nella stagione poetica di tardo Cinquecento (es. Torelli *Scherzi di Licori* 8 o Manfredi *Rime*, p. 163). Per maggiori dettagli sul *topos* della gelosia nella lirica moliniana si rimanda al cappello introduttivo della ballata 110.

1-8 *qual fanciul*: la similitudine, seppur declinata al motivo lirico del bacio, ricorda vagamente Guarini *Madrigali* 73, testo che di cui si offre trascrizione integrale: «Punto da un'ape, a cui / rubava il miele, il pargoletto Amore, / qual rubato licore, / tutto pieno d'ira e di vendetta, pose / su le labra di rose / a la mia donna, e disse: "In voi si serve / memoria non mai spenta / de le soavi mie rapine acerbe; / e chi vi bacia senta / de l'ape ch'io provai dolce e crudele / l'ago nel core e ne la bocca il mele». • *a l'api il mel*: Galavotti nota che «la figura dell'«ape» e del «mel» del madrigale moliniano si ritrovano nell'ultima stanza

(che nella cinquecentina termina nella stessa carta del madrigale) della canzone trissiniana LIX, immediatamente precedente», seppur di tema differente (GALAVOTTI 2021, p. 184 n. 92). • *tenera*: ‘paffuta’. • *a lui*: sembra ammissibile, grammaticalmente, solo una concordanza con «mel» (v. 4). • *gioia mia*: l’amore per la donna; l’espressione si attesta anche nel madr. 122, dedicato sempre alla gelosia, al v. 4 «de l’*alta gioia mia* (: gelosia)».

Come vago augellin, ch'a poco a poco
 s'assicura saltar di ramo in ramo
 gustando il cibo, onde dal visco è colto,
 così fra bei diporti e risi e gioco
 donna gentil mi prese al suo dolce amo 5
 mentr'io gli occhi pascea nel chiaro volto,
 ma fur gl'inganni sì soavi e l'esca
 che nulla par che di languir m'incresca.

1 augellin] augelin PORTINARO 1563 MOLINO 1568 3 dal visco è colto] è dal viso colto
 PORTINARO 1563 4 fra] da MOLINO 1568 • e] *om.* MOLINO 1568 • risi] riso MOLINO
 1568 DI MONTE 1581b 6 mentr'io] mentre MOLINO 1568 7 gl'inganni] l'inganni POR-
 TINARO 1563

Madrigale a schema ABCABCDD; A (-oco) e C (-olto) sono in assonanza; inclusiva
 la rima "esca": "incresca" (7, 8).

Tradizione musicale: PORTINARO 1563, p. 6; MOLINO 1568, p. 4; DALLA CASA
 1574, p. 9 e DI MONTE 1581b, p. 7.

Il madrigale sviluppa il motivo petrarchesco dell'uccellino - *topos* ripreso e ri-
 modulato da tutta la tradizione poetica quattro-cinquecentesca - nel quale il poeta
 si identifica per il comune cadere vittime di una trappola, l'uno del vischio, l'altro
 dell'amo amoroso. Sullo sfondo, è inevitabile ammettere l'eco di *Rvf* 106, dal mede-
 simo profilo metrico e simile nella descrizione dell'esca in cui incorre l'innamorato,
 pur senza rimpianti. Tuttavia, l'enorme fortuna della similitudine incipitaria impo-
 ne di tenere in considerazione anche il probabile dialogo di Molin con suggestioni
 liriche contemporanee, rispetto alle quali però, vista l'incertezza della cronologia,
 è difficile stabilire la direzione del prestito; è il caso, ad esempio, di un madrigale
 di Venier, dall'esordio quasi identico: «Come vago augellin tra fr̄on verdi fronde |
 va saltando talhor di ramo in ramo | così talhor fra vostre fr̄eeee chiome bionde |
 di treccia in treccia Amor da lei che bramo Donna s'io v'amo» (si cita da ms. Marc. It.
 IX, 589 [= 9765], c. 46r; autografo di Venier, ma per il testo si veda Venier *Rime* 125,
 1-4). Inoltre, il componimento moliniano conobbe molteplici adattamenti in musi-
 ca, alcuni dei quali anteriori alla *princeps* del 1573. Infatti, la sua prima attestazione
 figura in uno stampato musicale del 1563, utile limite *ante quem* per la datazione
 del testo, con esecuzione da parte del compositore padovano Francesco Portinaro
 (1520 - 1578), personalità in contatto con Torquato Bembo, Ercole e Scipione Gon-
 zaga, nonché membro dell'Accademia degli Elevati di Padova e della Filarmonica

di Verona. Per quanto non siano documentati rapporti diretti, è ragionevole credere che Molin e Portinaro si conoscessero in ragione della comune rete di relazioni che li ha visti coinvolti. Inoltre, assunta la frequentazione da parte di Molin verso l'ambiente patavino, non è inverosimile ammettere una circolazione locale di alcuni suoi scritti. Inoltre, qualche anno dopo, nel 1568, anche Antonio Molino detto il Burchiella (1498 - 1571), assai radicato nel contesto lagunare, musicò il medesimo madrigale. Pur riconoscendo alla poesia moliniana un certo tasso di musicalità, i pochi elementi a disposizione non consentono di dirimere un dubbio lecito e difficilmente sanabile: non è, cioè, possibile stabilire se il madrigale sia stato redatto dal poeta precisamente per essere musicato oppure se le iniziative di Portinaro e Molino siano da intendersi come adattamenti successivi, e autonomi, di un esercizio lirico perfettamente rispondente alle caratteristiche di musicabilità ricercate all'epoca nei componimenti da intonare.

1-8 vago augellin: «vago» sta per 'leggiadro' o 'errabondo', mentre il diminutivo ha funzione vezzeggiativa. Si tratta di un esordio decisamente petrarchesco (*Rvf* 353, 1 «*Vago augelletto che cantando vai*»), che risuona pure nella canz. 245, 1 «*Vago augelletto e caro*». Il *topos* petrarchesco dell'uccello 'vago', di successiva *imitatio* bembiana (Bembo *Rime* 48) e dalle innumerevoli declinazioni letterarie successive, è largamente diffuso nella lirica rinascimentale; nella sola cerchia lagunare di Molin, si ricordino almeno le simili proposte di Magno *Rime* 4, 1-2 «Da verde *ramo* in su fugace rio / spargea *vago augellin* in sì dolci accenti» e 43, 1-3 «*Vago augellin* gradito, / ch'a me dinanzi uscendo / di *ramo in ramo* ti ricovri e passi»; B. Tasso *Rime* I 63, 8 «*come vago augellin di ramo in ramo*»; Zane *Rime* 10, 1 «Così *vago augellin* di fronda in fronda»; Della Casa *Rime* 38, 1 «*Vago augelletto* da le verdi piume» e 40, 1-2 «Come *vago augelletto* fuggir sòle / poi che scorto ha 'l lacciuol tra i verdi rami»; P. Gradenigo son. *Vago augellin, che tra le verdi fronde* (*Rime*, c. 36r); Massolo son. *Vago augelletto che di ramo in ramo* (*Rime*, I, c. 55r); N. Delphino, *Come vago augellin, ch'a batter l'ale* (in GORNI - DANZI - LONGHI 2001, p. 249). • *di ramo in ramo*: la formula trae esempio da Bembo *Rime* 9, 8 «ch'a suo diletto va *di ramo in ramo*»; si noti l'effetto di continuità con «a poco a poco» (v. 1), di identica modulazione ritmica e sintattica. • *e risi e gioco*: l'accostamento, in punta di verso, può ricordare P. Gradenigo son. *Fiammeggiavan le vaghe, e chiare stelle*, 11 «lo star, l'andare, il canto, il *riso*, il *gioco*» (*Rime*, c. 42r). • *dolce amo*: fuor di metafora, l'esca amorosa. • *pascea*: si rileva il perfetto parallelismo tra l'uccellino e il poeta, entrambi intenti a nutrirsi (vv. 3 e 6). • *inganni sì soavi*: la locuzione recupera Trissino *Rime* 27, 6 «et haver secō sì *soavi inganni*». • *nulla*: 'per nulla, in alcun modo'.

STANZA AMOROSA

128

Amor, che di costei la fama intese,
 cui nulla è par che di beltà contenda,
 vago di veder lei, qua giù discese
 e si levò da i rai l'usata benda;
 ma, poi che 'l volto suo scorse palese, 5
 disse: «O ben nata senza alcuna amenda!
 Rilegatemi voi, madonna, il velo
 perché minor beltà non veggia in cielo».

Stanza di otto endecasillabi a schema ABABABCC; tutte le rime condividono la tonica.

Nota metrica: interpretabile come un madrigale (GALAVOTTI 2021, pp. 199-200).

Tradizione testuale: RUBBI 1788, p. 92 («Girolamo Molino»); *Raccolta di lirici e satirici* 1835, p. 789 («da Girolamo Molino») e *Scelta di poesie liriche* 1839, p. 789 («da Girolamo Molino»).

Unica stanza lirica delle *Rime* di Molin, di gusto epigrammatico e concettoso: Cupido, incuriosito dalle dicerie, decide di togliersi le bende dagli occhi per ammirare l'amata dal poeta, la cui bellezza si conferma tale che perfino Amore si ripromette di non voler mai più contemplare il viso di nessun'altra donna. Senza rimarcevoli difficoltà formali, la stanza procede con una narrazione lineare, scandita simmetricamente in due tempi: i primi quattro versi sono dedicati alla discesa di Cupido e al desiderio di disvelamento della vista; gli ultimi quattro al ritorno in cielo e al desiderio di coprire lo sguardo. All'andamento bipartito del componimento, il cui motore d'azione risiede sempre nello splendore dell'amata, concorre la vistosa avversativa del v. 5, che mette in rilievo il rovesciamento narrativo. Il componimento, dalla forma equilibrata ed elegante, conserva punti di contatto con un madrigale di Girolamo Parabosco, edito nel 1551 e verosimilmente noto a Molin, di cui si offre trascrizione: «Per mirar la beltà che il cor mi tolse, | in cui beltà maggior par ch'ognor fiocchi, | Amor la benda che m'accieca sciolse | e nel bel vostro viso affissò gli occhi. | Ma poi di troppo ardir seco si dolse, | e disse: "Voi rilego anzi che scocchi | coste', occhi, il suo stral, che meglio è assai | che perderne lo cuor non v'aprir mai» (Parabosco *Madrigali* 5).

1-8 *cui*: riferito alla donna. • *vago*: nella valenza di ‘curioso’. • *rai*: ‘occhi’. • *usata benda*: nella consueta iconografia, Cupido è rappresentato cieco o con gli occhi velati, perché incurante delle vittime dei propri strali. • *palese*: con valore avverbiale, ‘chiaramente’. • *ben nata*: con riferimento alla donna amata, secondo un uso largamente attestato nel repertorio lirico del sedicesimo secolo. • *rilegatemi...il velo*: ‘riannodatemi la benda (sugli occhi)’. • *perché minor beltà non veggia in cielo*: ogni altra bellezza sarebbe inferiore a quella della donna appena ammirata; il tema è condotto sul modello di *Rvf* 116, 3-4 «nel dì che volentier chusi gli avrei [sc. *gli occhi*] / per non mirar già mai minor bellezza».

quand'io sarò di questo carcer fuora.

So che con troppo ardir scrivo e ragiono,
perch' uom tant' alto indegnamente aspira
da' bassi studi ove nodrito io sono.

Ma se Febo a parlar così m'inspira, 40
ben posso scusa aver, né chi m'ascolta
devrà sprezzar la mia devota lira,

la qual col suo favor potria talvolta
(e questo è quel in ch'io molto mi fido)
esser dal vulgo sollevata e tolta. 45

Tal che molti diran per più d'un lido:
«O fortunata lei che mentre visse
disegnò Fama aver con sì bel grido!».

Altri: «Ben nato lui ch'ella trafisse
con gli occhi a' suoi desir cortesi e cari 50
ond'ei le fiamme sue sì ben descrisse!».

Così d'un proprio onor consorti e pari,
come candidi augei, volar intorno
fra gli 'ngegni sì può nel mondo rari.

Ma tu, che l'amor mio prendendo a scorno 55
l'età consumi giovenetta e verde
che, come vago fior, manca in un giorno,
ben vedrai quanto onor per sé disperde
chi, per negletta ed orgogliosa cura,
un amoroso stil rifiuta e perde. 60

Quando, giunta a l'età tarda e matura,
de la bellezza tua solo vedrai
restar la forma in te pallida e scura,
«Qual debbo altrui parer» – lassa dirai –
«ch'io me medesma riconosco a pena 65
e già sì altera di me stessa andai!».

E di cordoglio e pentimento piena,
mirando il bianco crin, la crespa fronte,
ti roderai con disusata pena.

Ma se donna gentil con dolci e pronte 70
rime illustrar la sua beltà s'ingegna,
viver convien fra l'altre al mondo conte,
ché sovra ogni altra fama eterna regna
quella che Febo, gloriosa e sola,
per infusa virtù cantar ne 'nsegna, 75

ch'ella scendendo da celeste scola
 a morte ingorda ogni valor prescrive
 con che il nome mondan toglie ed invola.
 Ahi, quanto ha le sue voglie erranti e prive
 d'ogni saver chi non s'avede come 80
 donna cantata in ogni tempo vive!
 Cieca, se gli occhi e le tue bionde chiome
 non t'accorgesti di che ricca stima
 potea dotar con forse eterno nome,
 ma ingrata più se, conoscendol prima, 85
 sprezzasti un sì bel pregio e tanta fede
 perché altra voglia nel tuo cor s'imprima!
 Misero ben chi move incauto il piede
 per fondar saldo amor nel tuo terreno,
 ch'in vil fango sepolto al fin lo vede, 90
 e, com'uom che nodrisca il serpe in seno,
 da le fatiche in seguitarti spese
 solo in mercede avrà morsi e veneno!
 Ma le rotte catene al tempio appese
 mostran che l'alma dea de' santi amori 95
 per degna grazia in libertà mi rese.
 Ella, sanando i miei primi dolori,
 l'alma raccende di sì bel desio
 ch'ir mi fa altero de' suoi chiari ardori.
 Però voi, sante Muse, al cantar mio 100
 porgete aita onde s'innalzi e desti
 lo stil fatto dal duol basso e restio.
 E se tu, Febo, già speme mi desti
 ch'anco avess'io a lodar sì bel soggetto,
 non far che 'l tuo favor sempre s'arresti 105
 ché, se le rime andran par al diletto
 che m'invaghisce di lodar costei,
 nova ghirlanda di tua man n'aspetto.
 Or, mentre intento a ragionar di lei
 lo stil preparo, alcun più non sia tale 110
 che turbi con sospetto i desir miei,
 ch'ei ben vedrà quanto più a nuocer vale
 lingua adirata cui 'l furor trasporte,
 ch'ardita e fera man con lancia o strale:
 ché se l'una dar tosto al corpo morte 115

puote, l'anima l'altra empia e mordace
d'eterno colpo impiaga acerba e forte.

Tal privilegio a' suoi devoti piace
Febo donar perché nessun presuma
romper cantando la sua santa pace.

120

.....

qui manca [*sic*]

Capitolo in terza rima di 120 vv., a schema a rime incatenate secondo il modello dantesco.

L'invettiva all'amata, colpevole di un atteggiamento ostinatamente sdegnoso e irricoscente, è motivo tradizionale nell'orizzonte cinquecentesco e trova comune declinazione nella forma metrica del capitolo lirico. La peculiarità del testo, dal ritmo incalzante pur servendosi di un fraseggio spesso difficoltoso nel suo procedere sintattico, risiede nel rimprovero alla donna di non apprezzare adeguatamente i propri versi, sprezzandone anche la possibile funzione memoriale, motivo riconducibile alla poesia latina (es. Propertio *Elegie* II 5, 5-6). Particolarmente efficace nella resa è la minacciosa descrizione della propria amata invecchiata, sfiorita nella sua bellezza, corrosa nei suoi lineamenti e quasi incredula nel non riconoscersi più: «Quando, giunta a l'età tarda e matura | de la bellezza tua solo vedrai | restar la forma in te pallida e scura, || “Qual debbo altrui parer” – lassa dirai – | “ch'io me medesma riconosco a pena | e già sì altera di me stessa andai!”. || E di cordoglio e pentimento piena, | mirando il bianco crin, la cressa fronte, | ti roderai con disusata pena» (vv. 61-69). Questo impietoso ritratto, crudo nelle sue tessere lessicali e dalle tonalità aspre, enfatizza ulteriormente il vero tema conduttore del testo ossia il contrasto tra l'inevitabile decadimento umano e il potere memoriale della poesia, unico strumento per immortalare la bellezza dell'amata. Il passo lirico sembra condotto sul modello di *O superba et crudele, o di bellezza*, sonetto bembiano dedicato proprio all'invecchiamento della propria donna, di cui lo specchio è amaro testimone (Bembo *Rime* 98), per quanto non si debba nemmeno respingere l'influsso del precedente, piuttosto ovvio, di Orazio *Odi* IV 10, dedicato al tema del rimpianto della perduta giovinezza, di cui si ricercano invano i connotati allo specchio. Il componimento di Molin è mutilo e, in assenza di occorrenze altre, tale lacuna non è sanabile. Inoltre, l'incompiutezza del testo è ammessa dagli stessi curatori della stampa in explicit di capitolo, con esplicita indicazione paratestuale «qui manca» (c. 57v). Non è chiaro, però, se tale incompletezza si debba ascrivere allo smarrimento dei manoscritti originali dell'autore o ad un lavoro effettivamente non terminato da parte di Molin.

1-33 *a parte a parte*: 'in ogni dettaglio'; per l'impiego della formula in Molin cfr. son. 13, 2 e rimandi. • *voci sparte*: l'espressione ricorre simile nel son. 249, 4 «quante voci in pregar madonna ho *sparte!*»; sullo sfondo, affiora la memoria di Rvf 61, 9-10 «Benedette le voci tante ch'io / chiamando il nome de mia donna ò *sparte* (: parte)». • *Apollo*: fra le rime di Molin è più ricorrente la variante onomastica latina 'Febo'. • *tal grazia*: la capacità di cantarla adeguatamente. • *sudor*: ad indicare la fatica dello sforzo compositivo; l'uso del lemma, estraneo al linguaggio lirico più invalso, trova un precedente in Inf. III, 132 «la mente di *sudore* ancor mi bagna». • *mio suon*: 'la mia poesia'. • *parole alte ed ornate*: da ricondurre a «dolce *ornato* stile» (v. 1). • *fuste*: 'foste'. • *insegne*: 'vessilli'. • *ad altre*: se l'amata non gradisce l'omaggio lirico, il poeta troverà il coraggio di dedicare i propri versi ad altre donne. • *rubarsi a gli anni*: 'sottrarsi allo scorrere del tempo', con riferimento alla funzione eternatrice della poesia. • *vostrò*: delle «rime» del v. 14. • *costei*: la donna amata dal poeta, che non manifesta alcun interessamento. • *in mercè*: 'in cambio'. • *questa*: la nuova destinataria della poesia moliniana. • *con gli occhi intenti*: formula di conio petrarchesco (Rvf 35, 3 «et gli *occhi* porto per fuggire *intenti*»), condivisa da Molin anche nel son. 134, 3 «e fermarmi talor *con gli occhi intenti*». • *concenti*: 'armonie'. • *secondi venti*: latinismo, 'venti propizi'.

34-66 *nova vita*: l'autore aspira ad una nuova vita dopo la morte, grazie al potere memoriale della poesia. • *quand'io sarò di questo carcer fuora*: 'una volta liberatomi del carcere terreno', con consueto riferimento al corpo. • *So che con troppo ardir...bassi studi ove nodrito io sono*: tradizionale *topos modestiae*. • *Febo*: già «Apollo» (v. 7). • *la mia devota lira*: comunemente ad intendere la 'poesia'. • *da vulgo sollevata e tolta*: Molin si augura che la propria poesia si distingua dal volgo, ad intendere sia i lettori ignoranti sia i poeti mediocri. • *tal che molti diran*: Molin si immagina i commenti dei possibili lettori, con equilibrata ripartizione tra l'apprezzamento per la donna (vv. 47-48) e per il poeta (vv. 49-51), poi identificati nei «candidi augei» (v. 53). • *Ma tu*: a partire dal v. 55, ci si rivolge direttamente all'amata, rimproverandola per la sua attitudine sdegnosa. • *prendendo a scorno*: 'disprezzando'; l'espressione verbale ricorre anche nel son. 136, 5 «se non v'annoia o non *prendete a scorno*». • *come vago fior manca in un giorno*: per la topica associazione della giovinezza ad un fiore, destinato a sfiorire rapidamente si rimanda al son. 64; in filigrana si riconosce, dunque, il tema del *tempus fugit*, particolarmente caro alla poesia moliniana. • *amoroso stil*: le poesie d'omaggio alla donna. • *età tarda e matura*: la vecchiaia; stilema di conio petrarchesco (Rvf 145, 8 e 317, 3), il sintagma è riproposto da Molin, sempre in punta di verso, anche nella canz. 142, 78 «ma vizio nostro ne l'*età matura*» e nel son. 218, 4 «non potesse dal fato *età matura*». • *qual debba altrui parer*: 'come devo sembrare agli altri'. • *io me medesma riconosco a pena*: è notevole la rappresentazione dello stupore incredulo della donna che, guardandosi allo specchio, quasi non si riconosce più. Si avverte una fraseologia di estrazione vagamente petrarchesca (Rvf 1, 11 «di *me medesmo* meco mi vergogno»), ma sono soprattutto ineludibili i precedenti di Orazio *Odi* IV 10, 1-8 «O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens, / insperata tuae cum veniet pluma superbiae, / et quae nunc umeris involitant deciderint comae, / nunc et qui color est puniceae flore prior rosae / mutatus Ligurinum in faciem verterit hispidam, / dices "Heu!", quotiens te in speculo videris alterum, / "quae mens est hodie, cur eadem non puerò fuit, / vel cur his animis incolumes non redeunt genae?» e di Bembo *Rime* 98, 9-14 «et ne lo specchio mirarete un'altra, / direte sospirando: "È, lassa, quale / hoggi meco penser? Perché l'adorna // mia giovinezza anchor non l'hebbe tale? / A questa mente o 'l sen fresco non torna? Hor non son bella, alhora non fui scaltra». • *altera*: 'altezzosa'.

67-99 *crespa fronte*: la pelle rugosa; è assai comune, nell'invettiva contro l'amata, imbat-
tersi nella minaccia della sfiorita bellezza fisica femminile, conseguente al sopraggiungere
della vecchiaia; oltre ai già citati prodromi oraziani e bembiani, si ricordi anche la coeva
proposta di Parabosco *Voi non credete ahime, dunque mia Diva*, 43-48 «Voi non credete ahi-
me, che questa frale / bellezza passar debbia sì ch'invano / scoccherà Amor per voi l'aurato
Strale? // Voi non credete ahime, che 'l viso humano / tosto sarà di rughe, et cresse pieno
/ e da ogni vago, et da ogni bel lontano?» (*Rime* 1547, c. 22v). Per lo stilema, non andrà tra-
scurata la probabile suggestione pure di Bembo *Rime* 98, 5-6 «et de la *fronte*, a darmi pena
avezza, / l'avorio *crespo* et le faville spente» e di Boccaccio *Rime* I 44, 4 «e *crespo farsi il*
viso di costei». • *roderai*: 'ti dispiacerai', ma è implicita l'idea di un corpo corroso dalla
vecchiaia. • *disusata*: 'rara'. • *conte*: 'conosciute'. • *ella*: la virtù. • *celesti scola*: il Par-
naso. • *morte ingorda*: attributo usuale della morte nel linguaggio lirico. • *Ahi, quanto*
ha le sue voglie erranti e prive...in ogni tempo vive: il poeta pronuncia un'invettiva contro
coloro che non si rendono conto del potere memoriale della poesia. • *se gli occhi e le tue*
bionde chiome...: 'se non ti sei accorta di come avrei potuto impreziosire i tuoi occhi e i tuoi
capelli dorati con un nome forse eterno', per il tramite del potere memoriale dell'eserci-
zio letterario. • *ingrata*: pur nella consapevolezza dei possibili vantaggi memoriali insiti
alla lode poetica, la donna ha respinto i versi dell'innamorato, dando così prova di ingra-
titudine. • *uom che nodrisca il serpe in seno*: espressione figurata proverbiale. • *veneno*:
'veleno'. • *rotte catene*: il poeta si dichiara libero dalla prigionia amorosa. • *alma dea de'*
santi amori: Venere; «alma» è attributo tipico di Venere (es. Lucrezio *De rerum natura* I,
2 «*alma Venus*, caeli subter labentia signa»), meno frequente è invece il riferimento alla
sua santità, seppur autorizzato da precedenti classici (es. Catullo *Carm.* LXVIII, 5 «quem
neque *sancta Venus* molli requiescere somno») e di epoca moderna (es. Tansillo *Rime* 332,
7 «*Venere santa* il caro sen ti sciolga»).

100-120 *sante muse*: per elevare la propria poesia, Molin supplica l'aiuto delle Muse, sa-
cralizzate secondo un insegnamento già dantesco (*Purg.* I, 8). • *ghirlanda*: forse riferito
ad una corona d'alloro. • *a ragionar di lei*: locuzione di marca dantesca, dagli innume-
revoli riscontri cinquecenteschi. • *quanto più a nuocer vale...*: il fatto che la penna possa
essere più tagliente della spada è un luogo comune largamente radicato nella tradizione
letteraria. • *ché se l'una dar tosto...acerba e forte*: la terzina è costruita tramite un periodo
sintattico complesso in quanto oltre al chiasmo nella disposizione degli elementi (rispetto
alla terzina precedente), il soggetto «altra» è distanziato dal verbo reggente «impiega»,
con doppia coppia aggettivale in clausola con funzione di predicativo del soggetto, laddo-
ve l'oggetto («l'anima», v. 116) è anteposto rispetto al completo di specificazione («d'e-
terno colpo», v. 117) in inarcatura. • *tal privilegio*: il ferire con le parole. • *devoti*: 'adepti'.
• *presuma*: 'abbia la presunzione'.

Poi che mi desta l'amorosa cura
 che m'ancide per voi, donna crudele,
 or ch'ognun posa e dorme a notte oscura
 spargerò del mio mal nove querele,
 pur che trattando il duol, ch'entro il cor serra, 5
 nol senta più com'uom che fugge il fele.

Ma vo ch'intenda il ciel, l'acqua e la terra,
 e testimon ne sian le stelle e i dei,
 quanto uno sdegno d'amor mi faccia guerra.

O ben crudel, crudel tre volte e sei, 10
 che mi dannate a così dura legge
 senza nulla ascoltar de' preghi miei,
 se l'impero del ciel col ver si regge,
 perché giustizia in voi loco non trova
 ch'ira senza ragion sol mi corregge? 15

E se giusta pietà vien che pur mova
 da severo pensier, voi perché tanta
 mostrar ferezza in me rigida e nova?

Dunque, un furor, che 'l veder dritto amanta,
 sì v'ingombra per me d'un falso obbietto 20
 ch'ogni radice in voi d'amor si schianta?

Cadran le mie speranze al duro affetto
 del vostro orgoglio, e mi fia chiuso il sole
 che tolga l'ombre in voi di tal sospetto?

Ma grideranno al ciel le mie parole 25
 e quel, ch'in far palese amor m'affrena,
 scoprirà 'l ver che star chiuso non suole.

Sento fra tanto il duol ch'al fin mi mena
 e fassi col martir la lingua audace,
 né 'l tacer, né 'l parlar scema la pena. 30

O tigre più d'ogni altra empia e rapace,
 ché s'altra uccide altrui di sangue ingorda
 a te il mio strazio più che morte piace,
 e tanta crudeltà t'orba ed assorda
 che vista più di te non mi consenti, 35
 perché nulla di me pietà ti morda!

Io piango e spargo al buio i miei lamenti,
 né spero più, benché ritorni il die,

che 'l vostro cor per me chiaro diventi,
 così mai sempre di nubi atre e rie 40
 potess'io l'aria far torbida e nera,
 per rimembranza de le pene mie.
 Ma già s'illustra la celeste sfera,
 e variando andrà col corso usato,
 io cinto andrò per voi d'eterna sera. 45
 E perché quel ch'io parlo è in ciel segnato,
 qui mi risolvo a volontaria morte,
 ché dal vostro voler pende il mio fato.
 Né che sian l'ore mie più lunghe o corte
 debb'io curar, ché 'l mio bel corso tempo 50
 non spero ricovrar con altra sorte.
 Ben vo poi che si dica in ciascun tempo
 ch'un torto sdegno indegnamente preso,
 ma senza colpa, ancise anzi 'l mio tempo,
 e s'alma impressa d'un affetto acceso 55
 da noi si parte ancor pago mi tegno,
 ch'io dirò in ciel ch'io fui qui a torto offeso.
 E dove or d'impetrar grazia m'ingegno
 e pietà cheggio, allor vendetta e strazio
 cercando andrò fin al tartareo regno. 60
 Né tor mi si potrà per tanto spazio
 che nudo spirto io non vi segua ogni ora,
 né d'accusarvi mai mi vedrò sazio.
 Quel ch'or mi dà dolor, darammi allora
 quella letizia ch'ogni spirto appaga, 65
 che si ricordi un mal di cui fia fora.
 E se fia mai che l'alma, errante e vaga,
 spenta t'incontri o vegga ove tu sia
 pronta t'additarà l'alta sua piaga
 e dirà: «L'ora è qui ch'a te sia dia, 70
 alma crudel, de le tue colpe amenda».
 Poi l'orme torcerà per altra via.
 Tal speme di morir par che m'accenda
 e m'assicuri, ove il terror mi sfida,
 che nulla del passar tema m'offenda. 75
 Rimanti, dunque, ingrata, empia ed infida,
 ch'io già sprezzo il tuo sdegno e 'l mio cordoglio
 e, poi che morte a cotal ben m'affida,

né grazia, né pietà più da te voglio.

Capitolo in terza rima di 79 vv., a schema di rime incatenate secondo il modello dantesco.

Nel silenzio della circostante pace notturna, l'innamorato vive i patimenti di una dolorosa insonnia d'amore, ma lo strazio si risolve presto in una violenta invettiva contro la crudeltà della donna, «empia ed infida» (v. 76). Il poeta, consapevole di essere ormai prossimo alla morte, trae conforto dalla speranza, una volta defunto, di poter ottenere la giusta vendetta: bramoso di rinfacciarle i suoi errori e la sua sadica perfidia, minaccia l'amata che tornerà a tormentarla nelle angoscienti sembianze di un fantasma, il cui profilo evoca, in filigrana, la memoria delle Furie di età classica. Il componimento, dalle tonalità tetre ed inquiete, si contraddistingue per reiterate increspature sintattiche e per una partitura fonica particolarmente densa di crude assonanze, pur conservando, nel complesso, movenze di raffinata elocuzione.

1-30 *mi desta l'amorosa cura*: il poeta soffre d'insonnia amorosa. • *per voi*: 'per colpa vostra'. • *ogniun posa e dorme*: la dittologia verbale è ricorrente nel linguaggio lirico di Molin; es. è identica nella canz. 89, 54 «e queto è 'l mondo *ed ogniun posa e dorme*». • *notte oscura*: il contrasto tra la pace notturna e l'irrequietezza dell'amante costituisce un *topos* di lunga tenuta nella rimeria amorosa volgare. • *mio mal*: le pene d'amore. • *querele*: 'lamenti'. • *fèle*: 'veleno'; di qualche interesse è il movimento allitterativo della fricativa -f. • *il ciel, l'acqua e la terra*: il mondo, nella totalità dei suoi elementi; l'emistichio è pressoché uguale nella canz. 154, 111 «Qui con voi, Muse, *il ciel, l'acque e la terra*». • *mi faccia guerra*: è abituale il ricorso ad un lessico militare per esprimere il conflitto amoroso, spesso declinato secondo i dettami della *militia amoris*. • *ben crudel, crudel*: la donna amata, insensibile alle preghiere dell'innamorato; si noti la *replicatio* espressiva dell'aggettivo. • *tre volte e sei*: con funzione moltiplicatrice, la formula rielabora il verso petrarchesco *Rvf*206, 52-53 «l' beato direi, / *tre volte et quattro et sei*» (per uno studio sull'espressione linguistica cfr. AFRIBO 2013). • *dura legge*: forse, dietro l'ingiustizia del rifiuto amoroso, è valido intravedere un richiamo all'*ἀδικία* di Saffo, avvertibile anche in *Caro Rime* 8, 1-2 «Iniqua legge, empio costume e fero / *nimico al mondo, a la natura, a Dio*». • *se l'impero del ciel col ver si regge*: il regno di Dio è retto dalla giustizia. • *amanta*: 'annebbia'; il dantismo (*Par.* VIII, 138; XX, 13 e XXI, 66), estraneo al *corpus* lirico petrarchesco, è adottato da Molin anche nel son. 215, 5. • *far palese amor m'affrena*: l'io è inibito nell'esprimere i propri sentimenti. • *al fin*: alla morte. • *la lingua audace*: perché trova l'ardimento di manifestare l'amore del poeta. • *né 'l tacer, né 'l parlar scema la pena*: in realtà la propria sofferenza non trova conforto né riprendendo i sentimenti né esprimendoli.

31-60 *tigre*: per indicare metaforicamente la crudeltà dell'amata (es. *Rvf* 57, 4; 152, 1 e 283, 14). • *di sangue ingorda*: l'animale uccide per nutrirsi, mentre la donna per il piacere sadico di veder soffrire qualcuno. • *t'orba ed assorda*: in quanto completamente insensibile agli strazi del poeta. • *al buio*: l'ambientazione è un notturno. • *mai sempre*: con il consueto valore rafforzativo di 'sempre'. • *nubi atre e rie...pene mie*: il poeta spera che il

cielo possa essere sempre minaccioso e in tempesta, così da riflettere adeguatamente il proprio rovello interiore. • *s'illustra la celeste sfera*: 'il cielo si illumina', ad intendere il sorgere dell'alba. • *e variando andrà col corso usato*: con riferimento al progressivo evolversi del giorno. • *io cinto andrò per voi d'eterna sera*: l'io propone un confronto tra la ciclicità intrinseca al trascorrere dei giorni con la propria stasi notturna, metafora dell'invariato dolore a cui è condannato; si noti che tale dicotomia è messa in evidenza pure dall'impiego della medesima scelta verbale «andrà» (v. 44) - «andrò» (v. 45). • *Né che sian l'ore mie più lunghe o corte*: l'autore non si preoccupa di sapere se godrà di una lunga vita o meno; la formula è simile a canz. 86, 27-28 «*ch'aver più lunghe o corte / l'ore del viver mio*». • *ché 'l mio bel corso tempo...*: il poeta si disinteressa di vivere a lungo perché sa che non potrà essere felice. • *in ciascun tempo*: 'per sempre'. • *torto*: 'ingiusto'. • *noi*: plurale *maiestatis*. • *qui*: sulla Terra. • *vendetta e strazio*: il desiderio di vendetta è fortemente in antitesi con la «grazia e la «pietà» (vv. 58-59) ricercate in vita. • *tartareo regno*: gli Inferi, stilema di matrice classica.

61-79 *Quel ch'or...fia fora*: si noti la disposizione chiastica degli elementi (*or - mi dà - darrammi - allora*). • *alma, errante...spenta*: la defunta anima del poeta, quasi in forma di fantasma. • *pronta*: 'decisa, con determinazione'. • *ora è qui*: 'è giunto il momento'. • *orme torcerà*: 'si allontanerà'. • *del passar*: 'del morire'. • *rimanti*: 'rimani tu'.

[RIME MORALI]

SONETTI MORALI

131

Or che dal vulgo errante a voi ritorno,	
vaghe contrade a' miei desiri amiche,	
per trovar posa a l'alte mie fatiche	
e viver de' miei di queto alcun giorno,	4
s'anime dive in sì bel luogo adorno,	
come già volser le memorie antiche,	
regnano ancor né son schive o nemiche	
ch'uom mortal venga al lor sacro soggiorno,	8
fatemi, insieme voi, d'abitar degno	
gli alberghi vostri e, come qui m'appaga	
lo star, d'avermi a voi non sia discaro,	11
rendendo co' bei studi al mondo segno	
ch'anco in parte da lui remota e vaga	
si può nome acquistar famoso e chiaro.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; D (-*aga*) ed E (-*aro*) condividono la tonica; inclusiva la rima "giorno": "soggiorno" (4, 8); ricche le rime "amiche": "nemiche" (2, 7) e "fatiche": "antiche" (3, 6); paronomastica la rima "discaro": "chiaro" (11, 14).

Sonetto inaugurale di un ciclo lirico coeso, con pronunciati connettori di tipo soprattutto rimico-lemmatico (nn. 131-141). La dimensione rustica dell'ambientazione, che corrisponde alla tradizionale mitizzazione idilliaca (quasi sacrale) del paesaggio, funge da sfondo per il tormento interiore del poeta, in conflitto con la propria quotidianità veneziana. Profondamente oraziano è il motivo del *contemptus vulgi* che innerva la serie: in una logica fortemente oppositiva alla grettezza della vita urbana e di chi la abita, le contrade agresti rappresentano un'evasione elitaria nonché un rifugio di rettitudine morale e di ispirazione poetica. Introdotte quasi come un vero e proprio Parnaso letterario a cui aspirare, le «vaghe contrade a' miei desiri amiche» (v. 2) diventano interlocutrici di un ciclo di sonetti in cui Molin dà voce alla propria irrequietezza, denunciando la fatica di una vita da cui cerca di estraniarsi. In controtuce, è opportuno considerare pure il plausibile influsso petrarchesco del *De vita solitaria*, dove si ritrae la figura ideale dell'uomo di lettere nella solitudine campestre alla ricerca del *gloriantem musarum consortio* (*De vita solitaria* I.VII). Nel ciclo lirico, Molin, effettivamente ritroso e schivo negli impegni

pubblici, tratteggia l'atteggiamento ideale del *sapiens*, incline ad uno stile di vita appartato, insofferente ai problemi urbani, intenzionato a prendere le distanze dal «vulgo errante» (v. 1). Il motivo del ritiro intellettuale, congiunto alla bramata semplicità campestre – tema fortemente in dialogo con una moltitudine di prodromi letterari – incontrò enorme seguito nel filone morale della poesia cinquecentesca, che fece del dibattito tra vita attiva e contemplativa uno dei propri perni fondamentali; eppure, dietro ad una simile posizione, è lecito scorgere anche il modello di *pax bucolica* proprio del paradigma esistenziale delineato anche dal filosofo Trifon Gabriele, di cui Molin fu tra i più convinti allievi. L'ideale meditativo di una vita alla ricerca dell'isolamento perseguito da Gabriele, che rifiutò prestigiose cariche pubbliche a favore di un ritiro sull'isola veneziana di Murano, fu condiviso anche da altre celebri personalità del periodo, fra le quali Trissino, stabilitosi a sua volta nel 1540 presso la medesima isola lagunare, epicentro di un vivace sodalizio intellettuale ben noto a Molin. Da ultimo, oltre alla forte letterarietà del *topos*, in filigrana non si può escludere che il poeta avesse in mente un luogo realmente esistito, forse la propria tenuta di Roncavolo (Padova) ereditata dalla zia paterna Elena Molin, in linea con la consuetudine dell'epoca di dedicare componimenti in lode di referenti paesaggistici reali e ville di campagna (ad es. Magno *Rime* 43 o Giustinian *Rime* 76). Inoltre, l'effettiva volontà di Molin di vivere, fin dalla propria giovinezza, un'esistenza lontana dalle cariche amministrative della Serenissima, prediligendo la dedizione agli studi in una cornice agreste, è ben testimoniata da Bernardo Tasso in un paio di missive, la prima dell'autunno 1544 e la seconda dei primi mesi del 1545 (B. Tasso *Lettere*, vol. I, n. CLXV «[...] Poiché havete sempre fuggito la cura dell'amministrazione della vostra Eccellentissima Republica per fuggir l'ambitione, gli honori et tanti altri fastidi che porta seco, lasciate ancho questo pensiero a chi ha gli altri et attendete a quella tranquilla vita»; e n. CLXXXVI «[...] Forse vi sete partito da quella vostra tranquillità di vita et dal primo vostro proposito di non voler darvi alla amministrazione della Republica?»). Da un punto di vista stilistico merita di essere segnalata la protasi vocativa con predicazione principale ritardata al v. 9 e il forte movimento allitterativo, con perno sulla fricativa, che innerva l'intero componimento.

1-4 *Or che*: la modulazione sintattica del verso d'attacco pare desunta da *Rvf* 164, 1 «*Or che* 'l ciel et la terra et 'l vento tace», incentrato proprio sulla serenità dell'ambiente naturale; ma è bene precisare che si tratta di un avvio lirico tra i più inflazionati della poesia cinquecentesca. • *vulgo errante*: l'espressione – riproposta anche nel son. 140, 2 – tradisce la probabile matrice petrarchesca di *TC* III, 81 «ove conven che 'l *vulgo errante* agogni»; inoltre l'incipit è vagamente affine al son. *Voi, che dal cieco errante volgo tolto* di Pietro Gradenigo (*Rime*, c. 37r), indirizzato al veneziano Tommaso Mocenigo. Non sfugga la tessitura allitterante, con perno sulla fricativa -v. • *vaghe contrade*: il termine chiave ricorre anche nel son. 135, 1 «Verde, vaga, fiorita, *alma contrada*»; all'interno del ciclo lirico le «contra-

de» (v. 2) verranno poi identificate nelle «selve» (132, 1) e nella «valle ombrosa» (134, 1). Quasi identica è l'immagine, riferita al paesaggio veneziano, tratteggiata da Magno *Rime* 8, 76-81 «Dolci *contrade amiche*, / cui bagna il Sil co' suoi puri cristalli, / ov'indarno il desio, lasso, or m'invita; / riposte, ombrose valli, / verdi e bei colli, e liete piagge apriche, / rifugio usato a la mia stanca vita». • *trovar posa*: il sintagma sembra provenire da *Purg.* VI, 150 «che non può *trovar posa* in su le piume».

5-8 *anime dive*: con reminiscenza dei «silvestria numina» di memoria classica. • *memorie antiche*: prelievo da *TF* III, 15 «primo pintor de le *memorie antiche* [: amiche: fatiche: nemiche]»; si tratta, tuttavia, di una locuzione solidamente attestata nella tradizione lirica cinquecentesca, riproposta quasi sempre con identica sequenza rimica (ad es. B. Tasso *Rime* IV 72bis, 2 «i Tempi alzati a le *memorie antiche* [: amiche: fatiche]» oppure Stampa *Rime* 268, 4 «ove non giunser le *memorie antiche* [: amiche: nimiche: fatiche]»). • *schive o nemiche*: 'riluttanti o ostili'.

9-11 *d'abitar degno*...: un simile timore riporta alla mente *Rvf* 45, 7-8 «misero exilio, avegna ch'i' non fora / *d'abitar degno* ove voi sola siete». • *m'appaga lo star*: con pronunciato *enjambement*.

12-14 *bei studi*: l'*otium* intellettuale. • *segno*: 'dimostrazione, prova'. • *nome acquistar famoso e chiaro*: la giuntura «chiaro nome» è petrarchesca (*Rvf* 268, 49 e *TT*, 140), mentre la dittologia aggettivale risente di *Rvf* 295, 13 «quella ch'al mondo si *famosa et chiara*».

Chiusa selva riposta, a cui ricorre
 l'alma mia vaga, e 'n te lieta e sicura
 al cieco vulgo si nasconde e fura,
 ché l'uso ingrato e i bei costumi aborre, 4
 poi che dell'esser teco a te soccorre
 negli accidenti di sua rea ventura
 e vive in libertà fuor d'ira e cura
 vita, ch'ogni mondan stato precorre, 8
 fermarò 'l pie' fra questi amici orrori,
 schermando i colpi de le noie adverse
 con le tue frondi, ov'io sarò nascoso. 11
 Così mi presti il ciel lungo riposo
 d'abitar teco e queste alte e diverse
 piante producan sempre e fronde e fiori! 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE EDC; A (-*orre*), C (-*ori*) ed E (-*oso*) condividono la medesima tonica; la vibrante -*r* è comune ad A, B (-*ura*), C e D (-*erse*); ricche le rime “ricorre”: “soccorre”: “precorre” (1, 4, 8) e “adverse”: “diverse” (10, 13); inclusiva la rima “sicura”: “cura” (2, 7). La sequenza rimica “ricorre”: “aborre”: “soccorre” è in debito con *Par.* XXVI (vv. 71, 73, 75).

L'autore rinnova l'auspicio di potersi trattenere nell'amato idillio bucolico, al riparo dalle proprie angosce quotidiane, trovando rifugio fra gli alberi, elevati a scudo contro il disprezzato «cieco vulgo» (v. 3). Il paesaggio rurale, qui presentato quasi come figurante di un'*aurea aetas*, è preziosa occasione di evasione dalla corrotta frenesia urbana, secondo un tema ortodosso nella lirica coeva quanto costante all'interno della scrittura moliniana. L'autore, oltre a ripercorrere nuovamente il contrasto tra città e campagna tipicamente oraziano, sembra allinearsi pure all'insegnamento elegiaco di Tibullo, che non di rado rappresentò la campagna come luogo di fuga ideale dalla degenerazione morale e politica di cui la città è invece principale epicentro (es. Tibullo *Elegie* I 1). Il sonetto si lega al resto del *corpus* sulla base di un reticolo di rapporti intertestuali, prevalentemente di natura rimica e di simmetria sintattica.

1-4 *Chiusa selva*: pur sulla scorta di una reminiscenza petrarchesca (*Rvf* 50, 43 e 116, 9), è plausibile un contatto con Bembo *Rime* 71, 1 «*Lieta et chiusa contrada, ov'io m'involo*» e Della Casa *Rime* 45, 16 «*Qual chiuso albergo in solitario bosco*». La triplice aggettivazione in apertura non lascia escludere un lontano influsso di Della Casa *Rime* 63, 1 «*O dolce selva solitaria, amica*». • *riposta*: 'riparata', con probabile eco di *Rvf* 323, 40 «*al bel seggio,*

riposto, ombroso et fosco». Nel complesso, la descrizione paesaggistica presenta marcate tangenze con Magno *Rime* 8, 76-81 «Dolci contrade amiche, / cui bagna il Sil co' suoi puri cristalli, / ov'indarno il desio, lasso, or m'invita; / *riposte*, ombrose valli, / verdi e bei colli, e liete piagge apriche, / rifugio usato a la mia stanca vita» e Pietro Gradenigo son. *Verdi rive, fiorite, ombrose valli*, 1-4 «Verdi rive, fiorite, ombrose valli, / apriche piagge, e solitari monti, / vaghi augelletti a dolci note pronti, / ch'udir mi fate in più *riposti calli*» (*Rime*, c. 15v). Pur all'interno di differenti coordinate geografico-culturali, per affinità tematica merita di essere segnalato anche Torelli *Rime* 22, incentrato sul tema del ritorno all'isolamento agreste, inteso come fuga dal volgo e disperata ricerca di riposo esistenziale. • *alma mia vaga*: benché si tratti di un cristallizzato sintagma petrarchista, 'vaga' ammette qui la duplice interpretazione semantica di 'smarrita' e 'desiderosa'. • *al cieco vulgo*: il motivo dello sdegno per un volgo da cui il poeta intende allontanarsi rievoca nitidamente Orazio *Odi* III 1, 1 «Odi profanum vulgus et arceo».

5-8 *di sua rea ventura*: la costruzione richiama le movenze di son. 20, 6 «duolsi egli *meco di sua rea ventura* (: sicura)». • *vive in libertà...vita*: vistosa paronomasia, enfaticata dal pronunciato iperbatò in *enjambement*; l'espressione «vivere in libertà» ricorre pure nel son. 134, 9-10 «Qui *vivo in libertà*, qui nulla interna / cura mi preme e quel che più m'è caro».

9-11 *amici orrori*: 'amici' ha valore aggettivale, mentre 'orrori' fa riferimento a luoghi ombrosi e solitari (con questa valenza cfr. Bembo *Rime* 4, 9); la giuntura ritorna identica nel son. 133, 6 «e questi boschi e *questi amici orrori* (: fiori)». • *frondi*: i rami della selva diventano armi, quasi scudi, con cui proteggersi; il termine anticipa «fronde» (v. 14); si noti l'oscillazione della forma plurale. • *nascoso*: già «si nasconde» (v. 3).

12-14 *d'abitar teco*: anticipato da «dell'esser teco» (v. 5). • *piante producan sempre e fronde e fiori*: l'auspicata rigogliosità vegetale si carica di tradizionali ricadute metaforiche; l'endecasillabo, di vistosa tessitura allitterante, presenta una costellazione di richiami di marca petrarchesca (es. *Rvf* 288, 10-11) e bembiana (es. *Rime* 114, 4).

L'aura soave e l'acqua fresca e viva
 che dolce spira e l'erbe impingua e i fiori,
 tenere e verdi e di sì bei colori,
 quant'uom mai vide in altra spiaggia o riva, 4
 e 'l cantar de gli augelli e l'ombra estiva
 e questi boschi e questi amici orrori
 son proprio luoghi ove a' mondani errori
 alma involar si può nobile e schiva. 8
 O, di che bel desio mi sento ir pieno!
 Come m'invaga il rimirar d'intorno
 verdi prati, onde vive e ciel sereno! 11
 Luogo, più ch'altro d'ogni grazia adorno,
 chi fia mai che lodar ti possa a pieno?
 Tuo resti il pregio d'ogni bel soggiorno. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; condividono la tonica e la consonante -r la rima B (-ori) e D (-orno); paronomastica la rima "orrori": "errori" (6, 7); equivoca la rima "pieno": "pieno" (9, 13).

Tradizione testuale: ms. NG, c. 372r-v («Di Girolamo Molino»).

Bibliografia: GIGLIUCCI 2000, p. 549 e DAL CENGIO 2019, pp. 246-247.

Sempre più immerso nelle bramate contrade, il poeta ne offre una ravvicinata *descriptio*. Secondo consuetudine, confluiscono nel paesaggio campestre tutti gli elementi distintivi del *locus amoenus*, quali l'aura, il corso d'acqua, lo scenario primaverile, i campi erbosi e fioriti, l'ombra di alberi sotto cui riposarsi e il canto degli uccellini. Il componimento si cimenta con un motivo frequentemente riutilizzato, se non divagante, nell'orizzonte della poesia cinquecentesca; tuttavia, pur recuperando un linguaggio ormai di repertorio, il sonetto conserva un fraseggio complessivamente armonioso e mai scontato, lontano da pedestri ricalchi petrarcheschi pur in presenza di un denso mosaico di prelievi dai *Fragmenta*. L'accumulazione paratattica delle quartine, congiunta ad una fitta trama di richiami lessicali, suggerisce una spiccata vicinanza con TC IV, 121-126 «E rimbombava tutta quella valle | d'acque e d'augelli, ed eran le sue rive | bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle: | rivi correnti di fontane vive | al caldo tempo su per l'erba fresca | e l'ombra spessa, e l'aure dolci estive». Infine, nel componimento si rintraccia un'ingegnosità sommatario-correlativa, evidente soprattutto nella prima quartina. Il fascino per uno schema additivo di *rapportatio*, e di geometrica ripresa interna, costituisce un virtuosismo, cuore dello sperimentalismo veneziano, di ampio riscontro nelle coeve

proposte liriche soprattutto di Domenico Venier, sebbene non manchi di attestarsi, per quanto in forma sempre meno audace, pure in Molin.

1-4 *Laura soave*: vistoso recupero petrarchesco (*Rvf* 198, 1 «*Laura soave* al sole spiega et vibra»), di grande fortuna lirica (es. Zane *Rime* 22, 1 «*Fresche onde*, lieti campi, *aura soave*» e P. Gradenigo son. *Aura soave, che le chiome d'oro* in *Rime*, c. 12v). • *acqua...viva*: cfr. Poliziano *Stanze* I 17, 6 «*l'erbe e' fior, l'acqua viva* chiara e ghiaccia» e Ariosto *Orl. Fur.* VIII 61, 5-6 «smontaro alquanti galeotti in terra / per riportarne e legna et *acqua viva*». • *dolce*: con valore avverbiale. • *tenere e verdi*: riferito, secondo senso e concordanza, solo ad «erbe» (v. 2). • *piaggia*: genericamente nel significato di 'luogo, valle'.

5-8 *questi amici orrori*: cfr. son. 131, 9 «fermarò 'l pie' fra *questi amici orrori*» e rimandi. • *alma...nobile e schiva*: con iperbato.

9-11 *rimirar*: oltre alla possibile valenza rafforzativa di 'guardare con attenzione' si deve ammettere anche quella di 'guardare una seconda volta'; non sfugga, infatti, che la terzina offre nuova descrizione del paesaggio già tratteggiato nelle quartine, seppur con invertito ordine degli elementi: dai verdi prati (v. 3), l'acqua viva, fino all'aria soave (v. 1).

12-14 *luogo...a pieno*: è decisamente tradizionale il motivo dell'inadeguatezza poetica, spesso restituita tramite un'interrogativa retorica.

Chi mi vedesse in questa valle ombrosa
 errar pensoso a passi torti e lenti,
 e fermarmi talor con gli occhi intenti,
 o giù posarmi in qualche parte erbosa, 4
 certo diria: «Questi gran pena ascosa
 porta e bisbiglia in sé co' suoi tormenti!».
 Né sa che, co' pensier' del vulgo spenti,
 sento in me l'alma a pien lieta e gioiosa. 8
 Qui vivo in libertà, qui nulla interna
 cura mi preme e quel che più m'è caro
 seguo e non ho d'altrui tema o sospetto. 11
 Qui de la pace, ch'è nel cielo eterna,
 gusto il sembante; ahi, mio destino avaro,
 che mi toi, col partir, sì caro obbietto! 14

12 nel] del NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; la rima B (-enti), C (-erna) ed E (-etto) condividono la tonica; C e D (-aro) il perno consonantico nella vibrante -r; ricca la rima "interna": "eterna" (9, 12). La sequenza "lenti": "intenti": "spenti" appartiene a *Rvf* 35 (2, 3, 7).

Tradizione testuale: ms. NG, cc. 372v-373r («Girolamo Molino»).

Bibliografia: CRESPIAN 1847, p. 244.

Nella cornice dell'idillio agreste, il poeta si rappresenta in un momento di solitudine riflessiva, disposizione interiore che un osservatore esterno potrebbe fraintendere come un isolamento generato da turbamenti amorosi. Al contrario, l'autore, felicemente immerso nei propri pensieri, ribadisce con enfasi la propria condizione di incompresa leggerezza d'animo giacché solo l'allontanamento dalle miserie della propria quotidianità gli rende possibile il raggiungimento di una serenità interiore. Il sonetto, dando spazio ad un gusto per la solitudine campestre fortemente in debito con il modello petrarchesco, evoca un vagheggiamento idillico che riporta alla mente anche suggestioni proprie della cultura classica ed umanistica. Il componimento si riallaccia al resto del ciclo poetico mediante raccordi di ordine rimico-lessicale e sintattico.

1-4 *valle ombrosa*: la giuntura petrarchesca (*Rvf* 129, 5) vanta innumerevoli riprese cinquecentesche; ad es. P. Gradenigo son. *Verdi rive, fiorite, ombrose valli* (*Rime*, c. 15v) e Magno

Rime 8, 76-81 «Dolci contrade amiche, / cui bagna il Sil co' suoi puri cristalli, / ov'indarno il desio, lasso, or m'invita; / riposte, ombrose valli, / verdi e bei colli, e liete piagge apriche, / rifugio usato a la mia stanca vita». • *errar pensoso a passi torti e lenti...gli occhi intenti*: è d'obbligo il rimando a *Rvf* 35, 1-3 «Solo et pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti, / et gli occhi porto per fuggire intenti».

5-8 *certo*: con valore avverbiale. • *diria*: per l'intervento di un esterno a commento dell'atteggiamento del poeta, colto in un momento di isolamento agreste, si suggerisce un legame con *Rvf* 129, 12-13 «onde a la vista huom di tal vita experto / *diria*: Questo arde, et di suo stato è incerto». • *gran pena ascosa*: le presunte angosce sentimentali. • *pensier'*: da intendere al plurale. • *alma a pien lieta e gioiosa*: il contrasto tra la parvenza turbata e una gioia interiore evoca la memoria di *Rvf* 215, 4 «e 'n aspetto pensoso anima lieta». **9-11** *Qui vivo in libertà, qui nulla interna...*: la *replicatio* del deittico, quasi a rimarcare un deciso radicamento nello scenario agreste, enfatizza l'andamento a *maiore* dell'endecasillabo. Non sfugga la marcata inarcatura. • *tema o sospetto*: accostamento di conio petrarchesco (*TC* I, 103).

12-14 *Qui*: con anafora rispetto al v. 9. • *il sembiente*: 'un'anticipazione'. • *destino avaro*: usuale nell'invettiva contro la sorte; in controluce risuona Bembo *Rime* 59, 14 «che se 'l portò lo mio avaro destino». • *toi*: 'togli'.

Verde, vaga, fiorita, alma contrada,
 fra quante gli occhi miei videro ancora
 cui 'l ciel sì novamente orna ed infiora,
 che nulla più che star teco m'agrada, 4
 qui co' diversi studi a dolce bada
 scorgo i miei dì, che non m'annoia un'ora,
 sì far potess'io in te ferma dimora!
 Ma pur convien ch'io mi diparta e vada. 8
 Rimanti e, se fia mai ch'a te ritorni,
 com'io pur spero un dì, sì ch'io respiri
 da le fortune mie gravi ed acerbe, 11
 quanto quell'ore fian, quanto quei giorni
 cari! Tu serba intanto i miei desiri,
 e sian sempre in te freschi i fiori e l'erbe. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; B (-ora) e C (-orni) condividono la tonica e sono in parziale consonanza; B, C, D (-iri) ed E (-erbe) la vibrante in -r; ricca la rima "contrada": "agrada" (1, 4); inclusive le rime "ora": "dimora" (6, 7) e "acerbe": "erbe" (11, 14).

Il componimento, costruito su un insieme di tessere petrarchesche, ribadisce il desiderio del poeta di intrattenersi il più a lungo possibile nell'«amata contrada» (v. 1), la cui bellezza campestre è conforme al consueto codice del *locus amoenus*. Puntellato da una partitura fonica particolarmente ricca di virtuosismi, il sonetto ricorre altresì ad un fitto groviglio di riprese etimologico-lessicali e parallelismi sintattici, vivacizzati dal ripetuto ricorso ad anastrofi ed inarcature. L'intonazione aulica del testo si accorda armoniosamente con la declinazione di un tema lirico assai tradizionale, espresso tramite un tessuto metaforico di repertorio, che il poeta ha il merito però di interiorizzare con una qualche originalità.

1-4 *Verde, vaga, fiorita, alma contrada*: ritmicamente l'endecasillabo, con attacco allitterante, è degno di nota per la sua scansione marcatamente quadripartita, che orecchia Rvf 243, 1 «Fresco, ombroso, *fiorito et verde colle*»; per simili aperture cfr. Venier *Rime* 158 (*Verdeggiavano intorno i boschi e i prati*) e P. Gradenigo *Rime*, c. 15v (*Verdi rive, fiorite, ombrose valli*). Complessivamente, il passo di Molin evoca Magno *Rime* 8, 76-80 «*Dolci contrade amiche, / cui bagna il Sil co' suoi puri cristalli, / ov'indarno il desio, lasso, or m'invita; / riposte, ombrose valli, / verdi e bei colli, e liete piagge apriche*». • *alma contrada*: cfr. son. 131, 2 «*vaghe contrade a' miei desiri amiche*»; la giuntura, di marca bembiana, risuona simile in B. Tasso *Rime* I 84, 14 «O felici, beate, *alme contrade!*». • *novamente*: 'in maniera

nuova'. • *infiora*: il verbo vanta prodromi petrarcheschi (*Rvf* 208, 10) e, soprattutto, danteschi (*Par.* X, 91; XIV, 13; XXIII, 72; XXXI, 7). • *star teco*: corrisponde all'«esser teco» di son. 132, 5.

5-8 *qui*: per l'uso cfr. son. 134, 9 e rimandi. • *far potess'io in te ferma dimora*: il medesimo desiderio risuona nel son. 131, 9-11 «fatemi insieme voi d'abitar degno / gli alberghi vostri e come qui m'appaga / lo star, d'avermi a voi non sia discaro»; il modulo ottativo ricorda canz. 246, 33 «*spiegar potess'io l'ale*». • *Ma*: l'avversativa enfatizza il contrasto tra il desiderio del poeta e il necessario ritorno ad una realtà, lontana dalle aspettative. • *ch'io mi diparta e vada*: dittologia sinonimica.

9-11 *Rimanti*: 'tu rimani'; la formula corrisponde a capit. 130, 76 «*Rimanti*, dunque, ingrata, empia ed infida» e rimandi. • *fortune mie gravi ed acerbe*: il *topos* è al centro dei sonn. 139-140.

12-14 *quanto quell'ore fian, quanto...*: si noti l'enfasi retorica del ribattuto; il sintagma «giorni cari» presenta un'ardita inarcatura. • *Tu*: l'«alma contrada» (v. 1). • *e sian sempre in te freschi i fiori e l'erbe*: per identico auspicio cfr. son. 132, 14 «piante producan *sempre* e fronde e *fiori*» (e rimandi); l'endecasillabo richiama le movenze di B. Tasso *Rime* III 35, 15 «*sian sempre verdi, freschi e dilettoni*». Il binomio sostantivale di chiusura, «i fiori e l'erbe», richiama, con perfetta circolarità, l'immagine posta in apertura del sonetto.

Sacri selvaggi dèi, ch'errando intorno
 le selve e questo erboso almo paese,
 senza tema d'insidia o d'altre offese,
 godete l'aria di sì bel soggiorno, 4
 se non v'annoia o non prendete a scorno
 ch'uom calchi là 've 'l pie' vostro si stese,
 prestate grazia a le mie voglie accese
 d'umil albergo in questo loco adorno. 8
 Qui pur vorrei col cor fermar le piante,
 per dilungarmi da l'usanza sciocca
 che 'l dritto aborre e 'l torto apprezza ed ama. 11
 O, se tanta ventura un dì mi tocca,
 quante n'avrete voi grazie, ed io quante
 cure spero adempir d'onesta brama! 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DCE; A (-*orno*) e D (-*occa*) condividono la tonica; C (-*ante*) ed E (-*ama*) la tonica; inclusiva la rima "ama": "brama" (11, 14). La rima "sciocca": "tocca", priva di riscontro in Petrarca, dialoga con il prodromo dantesco di *Inf.* XXXI (vv. 70 e 72).

In continuità con i precedenti, ai quali è legato da un reticolo di corrispondenze testuali, il sonetto esprime il desiderio del poeta di potersi trattenere nello scenario bucolico, popolato da «sacri selvaggi dèi» (v. 1), evocati in apostrofe. Molin si dice consapevole, infatti, che il rientro alla propria quotidianità urbana – nella quale sembra lecito scorgere il profilo di Venezia – corrisponderebbe altresì ad un ritorno alla meschina ingiustizia umana, da cui intende prendere le distanze. La struttura del testo è ben bilanciata nella disposizione degli argomenti: la prima quartina e la prima terzina ospitano il disvelamento delle brutture del volgo; la seconda quartina e la seconda terzina ospitano, invece, la richiesta di un asilo campestre. Come nei precedenti, anche in questo componimento la predicazione principale è ritardata alla seconda quartina.

1-4 *Sacri selvaggi dèi*: 'selvatici' perché popolano le «selve» (v. 2); corrispondono alle «anime dive» di son. 131, 5. • *intorno le selve*: la preposizione ha un uso avverbale; l'impiego di un'inarcatura 'preposizione / nome' costituisce una costruzione sintattica assai rara nella lirica cinquecentesca, per la quale è possibile ammettere un'ascendenza dellacassiana (es. Della Casa *Rime* 47, 90-91 «di gemme e d'ostro, o come virtù senza / alcun fregio per sé sia manca e vile»); per questo cfr. GALAVOTTI 2021, p. 278. • *almo paese*: 'almo' si può intendere genericamente come 'nobile' oppure, alla latina, 'vitale', in quanto benefico per

l'io; tuttavia, non andrà taciuto il probabile calco petrarchesco (*Rvf* 128, 9 e 226, 12). • *senza tema d'insidia o d'altre offese*: il passo potrebbe risentire di *Inf.* XXVII, 66 «*senza tema d'infamia* ti rispondo»; il concetto si avvicina a son. 134, 11 «seguo e non ho d'altrui tema o sospetto» e rimandi.

5-8 *se non v'annoia...*: la richiesta di essere ammesso nel *locus amoenus* ricorre già nel son. 131, 9-11. • *non prendete a scorno*: 'non vi offende'.

9-11 *Qui*: l'uso dell'avverbio di luogo in attacco di terzine ricorda son. 134, 9 «*Qui* vivo in libertà, *qui* nulla interna». • *fermar le piante*: pari a son. 132, 9 «*fermarò 'l piè* fra questi amici orrori». • *dilungarmi*: 'allontanarmi'. • *'l dritto aborre e 'l torto apprezza ed ama*: con chiasmo semantico.

12-14 *quante n'avrete voi grazie...*: l'enfasi retorica conferita dal ribattuto del dimostrativo ricorda il son. 135, 12-13 «*quanto* quell'ore fian, *quanto* quei giorni / cari! Tu serba intanto i miei desiri»; si noti la marcata inarcatura. • *voi*: i «sacri selvaggi dèi» (v. 1).

Se per diletto mai d'alma divina
 veste terreno alcun vaghezze nove
 qui d'ognitorno il ciel tal grazia piove
 che fa de i guardi altrui dolce rapina, 4
 né selva in poggio adorna e pellegrina
 stende braccia sì belle o chiome altrove,
 degna d'esser direi sacrata a Giove,
 cui più ch'altro la terra e 'l cielo inchina. 8
 Ma da gli effetti, ond'io sento destarmi,
 credo che Febo sol regnar qui volle
 né veder segno d'altro nume parmi, 11
 ch'ei non verria sì chiuso a ritrovarmi,
 se suo non fosse questo bosco e 'l colle,
 per trar d'un pigro stil sì pronti carmi. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (-iva) e B (-ove) sono in consonanza; B e D (-olle) in assonanza.

In linea con il resto del ciclo lirico, il sonetto prosegue la celebrazione del paesaggio naturale circostante, del mondo armonico e sereno delle contrade, dalla fisionomia quasi ultraterrena. Agli occhi del poeta, infatti, lo scenario bucolico è contraddistinto da una tale perfezione da apparire come un luogo non solo popolato da divinità silvane di memoria classica, ma addirittura consacrato a Giove e Febo. Il raccordo con gli altri sonetti del *corpus* si attiva sulla base di una costellazione di riprese testuali e rimiche, qui valorizzate nelle glosse esegetiche.

1-4 *Se per diletto...vaghezze nove*: 'Se un luogo si impreziosisce per il piacere di una divinità'; per il sintagma «vaghezze nuove» cfr. son. 15, 2 e rimandi. • *qui*: poi ribadito al v. 10; in merito all'uso dell'avverbio di luogo, valgono le considerazioni espresse per son. 134, 9 e rimandi. • *il ciel tal grazia piove*: l'espressione, vulgata nell'orizzonte lirico del sedicesimo secolo, ritorna simile nel son. 138, 7 «quante a noi grazie il ciel qui largo infonde». • *dolce rapina*: sintagma petrarchesco (*Rvf* 167, 5), di largo riscontro nel Cinquecento lirico.

5-8 *poggio*: 'collina'. • *braccia*: metaf. per 'rami'. • *la terra e 'l cielo*: ad indicare, la totalità.

9-11 *da gli effetti, ond'io sento destarmi*: l'ispirazione poetica.

12-14 *ei*: Febo. • *sì chiuso*: 'così vicino'. • *pronti carmi*: espressione consueta nel linguaggio poetico; simile nella canz. 154, 5 «Qui formar mi convien più vivi carmi».

O che vaghi pensier, che dolci voglie
 mieto col cor tra queste verdi fronde;
 quanto di vago a le città s'asconde,
 che s'apre a rimirar l'erbe e le foglie! 4

Non tanti frutti o fior man pronta coglie,
 ov'i rami o 'l terren di lor più abonde,
 quante a noi grazie il ciel qui largo infonde,
 ch'uom dir ben può che da le selve il toglie. 8

Chi può dunque negar ch'i colli e i boschi
 non sian ministri de' bei studi eletti?
 Ma nol veggon gli ingegni infermi e loschi! 11

Qui si destan gli spirti e gli intelletti,
 e sono i luoghi solitari e foschi
 scole di Febo e suoi sacri ricetti. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*oglie*) e B (-*onde*) sono in assonanza; C (-*oschi*) condivide con A e B la tonica; paronomastica la rima "fronde": "infonde" (2, 7); ricca la rima "eletti": "intelletti" (10, 12).

L'ambiente agreste – dall'aspetto verdeggiante e rigoglioso, dettagli non privi di ricadute metaforiche – assume le sembianze di un Parnaso terrestre, meritevole di infondere ispirazione poetica ai soli spiriti degni. La solitudine dell'ambiente naturale rimarca il contrasto con l'ambiente cittadino, allineandosi perfettamente al tradizionale motivo letterario della contrapposizione tra città e campagna, tra l'uomo impegnato nei mondani affari del mondo e l'intellettuale che preferisce un sereno isolamento in un cantuccio bucolico, lontano dal volgo, unico luogo dove si rende possibile l'esperienza dell'autenticità poetica (es. Orazio *Odi* II 16, 37-40 «[...] mihi parva rura et | spiritum Graiae tenuem Camenae | Parca non mendax dedit et malignum | spernere vulgus»). Il sonetto si lega al resto del *corpus* sulla base di una rete di rapporti intertestuali, prevalentemente di natura rimica e sintattica.

1-4 *che vaghi pensier, che dolci voglie*: si noti l'andamento retoricamente simmetrico del v. 1. • *mieto*: la scelta verbale, sia pur consona con l'ambientazione naturalistica, è estranea al più inflazionato linguaggio lirico. • *quanto di vago a le città s'asconde*: si enfatizza il contrasto tra la dimensione urbana, colpevole di celare la vera bellezza, e quella campestre, meritevole invece di svelarla (v. 4). • *l'erbe e le foglie*: le «verdi fronde» del v. 2.
 5-8 *frutti o fior*: binomio con accento petrarchesco. • *a noi grazie il ciel qui largo infonde*: già son. 137, 3 «*qui d'ognitorno il ciel tal grazia piove*» e rimandi; «largo» ha una probabile funzione avverbale.

9-11 *ministri*: 'al servizio'. • *infermi e loschi*: la combinazione aggettivale suggerisce la reminiscenza di *Rvf* 259, 3 «per fuggir questi *ingegni sordi et loschi* (: [le campagne e i] boschi: [bei colli] foschi)».

12-14 *Qui*: per il ricorso all'avverbio di luogo, sempre nelle terzine, e la sua funzione semantica cfr. son. 134, 9 e rimandi. • *scole di Febo*: il motivo dell'affinità tra il poeta e le selve, di matrice oraziana (ad es. *Ep.* II 2, 77), è destinato ad una considerevole fortuna nel corso del sedicesimo secolo, anche per il tramite petrarchesco (ad es. *Rvf* 237, 25-26). • *ricetti*: 'rifugi'.

Sarà giamai, prima che io giunga a sera
 di questo giorno al mio viver segnato,
 che 'l ciel, che fu per me sempre turbato,
 cangi la vista sua torbida e nera? 4

L'alma, di travagliar stanca, dispera
 sorte miglior, temendo il suo reo fato;
 scorso ho 'l meriggio e sto col vespro a lato,
 né so s'al tardo io pur tal viva o pera. 8

Sarà, dico, giamai che 'l ciel oscuro
 per me s'allumi? E pur talor compiace
 e si cangia destin protervo e duro! 11

Deh, tanto impetri di riposo e pace,
 ch'io sia di respirar meco sicuro:
 seguan poi l'ore mie come a lui piace. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-ato) e D (-ace) condividono la tonica; in consonanza la rima A (-era) e C (-uro); inclusiva la rima "dispera": "pera" (5, 8); ricca la rima "oscuro": "sicuro" (9, 13); derivativa la rima "compiace": "piace" (10, 14); paronomastica la rima "pace": "piace".

Affaticato da una vita dolorosamente tormentata, il poeta si augura di trascorrere una vecchiaia serena. Il tema conduttore, ossia la fugacità dell'esistenza umana, breve ed inconsistente, conosce larghissima diffusione nella lirica rinascimentale. Eppure, la proposta di Molin, lungi da mere imitazioni petrarchesche, trova una sua originalità in forza di un'ispirazione intensa e meditata. Travalicando un petrarchismo di maniera, il sonetto si esprime attraverso immagini gravi e solenni, ricamate in una struttura compositiva simmetricamente bilanciata nella sua fisionomia: la prima quartina e la prima terzina, con attacco quasi in anafora, esprimono l'auspicio di un rovesciamento positivo della sorte, ricorrendo ad un reticolo di corrispondenze interne, per lo più lessicali e sintattiche; la seconda quartina e la seconda terzina esercitano invece una funzione di commento, prima disilluso (vv. 5-8), poi più fiducioso (vv. 12-14).

1-4 *Sarà giamai*: 'accadrà mai'. • *giunga a sera*: metaf. 'alla vecchiaia'. • *di questo giorno*: la vita di cui, tramite la consueta metafora diurna, si sottolinea la fugace inconsistenza; il *topos* ha un suo archetipo imprescindibile in *TT*, 61 «Che più d'un giorno è la vita mortale». • *turbato*: 'ostile'. • *la vista sua*: 'l'aspetto'. • *torbida e nera*: dittologia sinonimica. 5-8 *L'alma, di travagliar stanca*: l'espressione richiama Bembo *Rime* 102, 63 «fosti de l'alma travagliata et stanca»; ma, per il sintagma l'«alma stanca», è valido anche un diretto debi-

to petrarchesco (*Rvf* 173, 3 e 299, 10). • *dispera sorte miglior*: con forte inarcatura. • *meriggio*: metaf. 'l'età adulta', in continuità con la metafora diurna della vita umana, avviata in apertura di sonetto. • *vespro a lato*: 'l'imminente ora del tramonto', fuor di metafora il poeta ha ormai raggiunto l'età senile.

9-11 *Sarà, dico, giamai*: con parallelismo sintattico rispetto al v. 1. • *'l ciel oscuro*: prima «turbato» (v. 3). • *per me*: 'a mio vantaggio'. • *destin protervo e duro*: un'immagine simile ricorre nel son. 156, 4 «sospirava il *destin protervo* e rio»; in filigrana, è valido ammettere l'influsso di Bembo *Rime* 147, 4 «men grave quel *protervo* aspro *destino*».

12-14 *riposo e pace*: coppia sinonimica. • *come a lui piace*: secondo la volontà di Dio; l'emistichio è calco di *Rvf* 161, 11 «*come a lui piace*, et calcitrar non vale!».

Quel che sempre cercai per miglior vita,
 viver lungi dal vulgo errante e vano,
 da che nostr'uso è sì corrotto e strano,
 ch'ella ben dir si può da lui tradita, 4
 Fortuna, spesso a le contese ardita
 de' bei desir sudar mi fece in vano,
 e l'opra stessa e già presso a la mano
 tronca restò de la speranza ordita. 8
 Or, poi che 'l vincer lei non m'è concesso,
 né mi ritrovo a contrastar possente,
 schermirla provo in avanzar me stesso. 11
 E qui sol miro e in ciò queto la mente,
 com'uom ch'avea il suo legno al mar commesso
 e va con l'onda e men turbato il sente. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-*esso*) e D (-*ente*) condividono la tonica; ricca la rima "tradita": "ardita": "ordita" (4, 5, 8); equivoca la rima "vano": "vano" (2, 6); inclusiva la rima "possente": "sente" (10, 14).

Bibliografia: ERSPAMER 1983, p. 209.

Il baricentro del componimento è costituito dall'amaro sconforto dell'io, aggravato dai molti e faticosi ostacoli incontrati durante il proprio percorso di vita. I reiterati riferimenti a travagli personali, congiunti alla frustrazione per un obiettivo che pareva raggiunto ma la cui speranza è rimasta invece «tronca» (v. 8), acquisiscono forse senso alla luce dei conflitti giudiziari sostenuti dal poeta contro il fratello Nicolò. Infatti, nonostante la vittoria processuale di Girolamo, in data 14 ottobre 1554, Nicolò presentò un ricorso, che sarà respinto definitivamente dalla Quarantia Civil Vecchia solo il 17 novembre 1557. Proprio a queste tensioni fa riferimento, con solidarietà, anche l'amico Domenico Venier, in un sonetto che è significativo ricordare per il ritratto filosofico-intellettuale di Molin: «Quanto più di menar tranquilla et queta | vita cerchi, Molin, quanto più studi | pur di seguir quegli honorati studi, | ch'innalzan l'huomo a gloriosa meta || tanto più ti perturba e t'inquieta | la nemica fortuna et vien che sudi | più sotto lei, che con acerbi et crudi | colpi t'è sopra ognihor, né mai s'acqueta. || Colpa non tua, ma di chi più dovendo, | com'a te padre l'un, come fratello | l'altro, mostrarti amor conforme al sangue, || son ambo in te, di quel haver godendo | ch' a te pervien, lupo fatto d'agnello, | l'altro, come fu sempre, un rigid'angue» (Venier *Rime* 4). L'invettiva contro una sorte sfavorevole, di ostacolo ad un'auspicata vita contemplativa di Molin,

è di fatto condivisa anche dalle parole di Verdizzotti: «così egli [= Molin] spendeva la maggior parte del giorno ne gli studi delle lettere, nelle quali fatto avrebbe assai maggior frutto, se non fosse stato per lo spazio di trenta e più anni di continuo, con fiera crudeltà fin al punto estremo della sua vita, a gran torto travagliato e lacerato con molti litigi e insidie dalla malignità e perfidia di chi gli era più congiunto di sangue» (*Vita*, qui a pp. 150-151). Nel sonetto, l'atteggiamento avvilito e deluso del poeta trova convincente corrispondenza in una tessitura sintattica pressoché priva di increspature, centrata sull'uso insistito di coordinate, efficaci nel dare voce alle rassegnate riflessioni esistenziali dell'autore, ormai placidamente in balia della propria corrente.

1-4 *viver lungi dal vulgo errante e vano...*: i vv. 2-4 hanno funzione esplicativa, quasi di glosa; la struttura versale presenta una pronunciata paronomasia etimologica in inarcatura, messa in rilievo anche dallo strascico fonico della fricativa -v. • *vulgo errante*: locuzione identica in son. 131, 1 «Or che dal *vulgo errante* a voi ritorno» e rimandi. • *ella*: la «vita» (v. 1). • *lui*: il «vulgo» (v. 2).

5-8 *Fortuna*: con accezione negativa. • *presso a la mano*: sul punto di compiersi.

9-11 *lei*: la sorte. • *né mi ritrovo a contrastar possente*: 'non sono abbastanza forte per oppormici'.

12-14 *E qui*: per l'uso dell'avverbio di luogo, e le sue possibili funzioni, cfr. son. 134, 9 e rimandi. • *queto la mente*: l'ambiente silvano ha il merito di rasserenare l'autore dalle proprie preoccupazioni. • *il suo legno al mar commesso*: metonimia tradizionale per indicare metaforicamente la vita stessa; si noti il ricorso, dopo vari sonetti di ambientazione esclusivamente agreste-silvana, ad una metafora marittima.

Alto e sacro silenzio, a cui mi volgo
desto dal sonno, ed in quest'ombre oscure
allargo nel mio cor sì vaghe cure,
ch'a lor intento a me spesso mi tolgo; 4
 se quel piacer che in te la notte colgo,
sì mi desser d'aver le mie venture
ne le giornate faticose e dure,
o beato partir dal cieco volgo 8
 e ne' luoghi riposti, ove dimori,
venir teco a goder di quella pace
ch'in bando tien da sé noie e rumori. 11
 Ma, se 'l destino in ciò non mi compiace,
ben lodar debbo i tuoi taciti orrori
che di sì bei pensier mi fan capace. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-olgo) e C (-ori) condividono la stessa tonica; B (-ure) e C sono in consonanza; equivoca la rima "volgo": "volgo" (1, 8); inclusive le rime "oscure": "cure" (2, 3) e "pace": "capace" (10, 14); ricca la rima "dimori": "rumori" (9, 11).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 91.

Solenne meditazione in dialogo con il silenzio notturno, occasione di ritrovata pace interiore ed ispirazione poetica. Perfettamente rispondente ai dettami della *gravitas* stilistica, il componimento è pregevole di un'eleganza poetica matura ed estranea ai risultati mediani della lirica cinquecentesca. Scandito da un ritmo lento, nella scelta vocalica si serve di una timbrica attenta ad un cromatismo chiaroscuro: entrambi aspetti consoni al contesto taciturno dello sfondo serale. A fini espressivi, sono degni di nota anche il *continuum* sintattico tra la seconda quartina e la prima terza, con infrazione dei confini metrici, e la dislocazione del verbo principale alla seconda quartina. Una simile campata larga non risponde alla consuetudine sintattica di metà sedicesimo secolo, ma si avvicina piuttosto al registro sintattico grave di cui Della Casa è comunemente riconosciuto come l'interprete cinquecentesco più significativo. In effetti, il testo moliniano richiama vagamente le movenze di *O Sonno, o de la queta, umida, ombrosa* (Della Casa *Rime* 54), con cui condivide la descrizione della tranquillità notturna, l'andamento misurato ed austero, il periodo sintattico sospeso, l'attento uso dell'inarcatura, il ricorso ad una partitura fonica particolarmente ricca di assonanze e consonanze con effetti onomatopeici, l'identico schema metrico e la rima -ure (nonché i rimanti "[ombre] oscure": "dure").

1-4 *Alto e sacro silenzio*: l'esordio ricorda Molza *Rime* 136, 1 «*Alto silentio*, ch'a pensar mi tiri», dedicato ad una simile meditazione notturna di taglio esistenziale. • *a cui mi volgo desto dal sonno*: l'insonnia, senza accezione negativa, è occasione per vivere l'intensità della quiete notturna; è degna di nota la vistosa inarcatura, capace di conferire particolare enfasi al lirismo del passo. Per un approfondimento sul tema rimane d'obbligo CARRAI 1990. • *ombre oscure*: l'associazione tra il sonno e l'oscuro silenzio della notte ricorda Della Casa *Rime* 54, 1-2 e 12-13 «O *Sonno*, o della queta, umida, *ombrosa* / Notte [...] / [...] e queste *oscuere* (: dure) / e gelide *ombre* in van lusingo: o piume». • *a me spesso mi tolgo*: il poeta si lascia trasportare dai propri pensieri.

5-8 *piacer*: dovuto alla sensazione di evadere da sé stesso e dalle proprie preoccupazioni. • *in te*: nel silenzio. • *desser*: con funzione ottativa. • *faticose*: cfr. son. 131, 3 «per trovar posa a l'alte mie *fatiche*». • *cieco volgo*: per il sintagma, sia pur tradizionale, cfr. anche nel son. 132, 3 e rimandi.

9-11 *luoghi riposti*: in linea con son. 132, 1 e rimandi. • *venir teco a goder di quella pace*: quasi calco dantesco da *Par.* XXXI, 111 «contemplando, *gustò di quella pace*». • *in bando tien*: 'rifugge'; espressione di uso dantesco (ad es. *Inf.* XV, 81 «de l'umana natura posto *in bando*»).

12-14 *i tuoi taciti orrori*: per il significato di «orrori» cfr. son. 132, 9 e rimandi.

CANZONI MORALI

142

Ahi, come pronta e leve
 scende, al suo fin correndo,
 l'uman vita a noi tanto diletta;
 peso terreno e greve,
 d'alta cima cadendo, 5
 sì veloce non va né con tal fretta,
 né fuor d'arco saetta,
 che man possente scocchi,
 move con sì prest'ale,
 come 'l viver mortale 10
 fugge e sparir fa 'l suo camin da gli occhi,
 con sì rapido corso
 ch'a pena spunta un dì, ch'a l'altro è corso.

Fiume tranquillo e chiaro,
 tu, nel tuo bel cristallo, 15
 mentr'io mi specchio in te, veder mi fai
 quanto sia 'l tempo avaro:
 ché 'n sì breve intervallo
 furato ha gli anni miei più dolci e gai.

Lasso! Passata è omai 20
 la stagion del diletto
 e i miei giorni felici
 secche han le lor radici;
 veggio cangiato il giovenile aspetto,
 ond'avrò tosto al fianco 25
 l'età men vaga e 'l crin più raro e bianco.

O vita dolce e cara,
 s'a noi cotanto piaci,
 perché sì tosto sgombri e sol ne lasci
 con la memoria amara 30
 de' tuoi piacer fugaci?
 O perché almen non torni e non rinasci,
 se d'aura sol ne pasci?
 In questo fiume resta
 pur la sua forma intera 35

se ben matino e sera
 l'onda sua corre al mar leggiera e presta,
 e tu co' giorni nostri
 via ti dilegui, e mai più non ti mostri.

Miseri, con che vane 40
 speranze si disperde
 il fin de' nostri obietti, e come spesso
 dietro a voglie non sane
 uom si consuma e perde,
 oltra ch'un dì non ha certo a sé stesso? 45
 Poi col desir impresso
 di te, che resta in noi,
 mentre sì pronta fuggi?
 Tal ne rodi e distruggi,
 e sente l'alma acuti i sensi tuoi, 50
 qual già stanco destriero,
 s'altri lo sprona a troppo alto sentiero.

Ma se pur questo è fermo
 ordine de le stelle,
 che 'l viver nostro a tal legge soggiaccia, 55
 qual più leggiadro schermo,
 che l'opre ornate e belle
 si puote aver che l'uom sicuro faccia,
 mentre 'l tempo minaccia
 da' suoi perpetui danni? 60
 E, dispensando i giorni
 in atti e 'n studi adorni,
 far contra le sue frodi illustri inganni?
 Così 'l tempo s'avanza,
 né si teme il morir con tal speranza. 65

Però su l'ali accorta,
 che 'l ciel prima ti diede,
 alma, or ti leva da gli usati errori
 e sia tua vera scorta
 speme sicura e fede 70
 d'impetrar grazia da' celesti cori;
 e, per trartene fori,
 convien che non aspiri
 a gli ingordi appetiti,
 ché se talor graditi 75

gli hai per inanzi, i giovenil desiri
 son frutti di natura,
 ma vizio nostro ne l'età matura.
 Mentre il sol cresce e monta,
 può vago peregrino 80
 fuor di strada ir cogliendo or fiori, or fronde,
 ma poi ch'ei cala e smonta
 non dè dal suo camino
 torcer il piè, perché non sopraabonde
 l'oscuro, e lo circonde 85
 fra boschi orridi e densi,
 senza sicuro nido,
 ed ha consiglio fido
 chi s'è sviato un tempo dietro a' sensi,
 di tornar a la strada, 90
 sì ch'in più grave età non pera o cada.
 Con simil cure, intente
 al mio dolce riposo,
 qui men verrò; così pur mi si presti
 di star più lungamente 95
 fra queste rive ascoso,
 né sia cosa di qua che mi molesti.
 Ma, perch'a' voti onesti
 par che 'l fato consenta,
 spero, se ben m'attempo, 100
 stato sereno un tempo,
 se pur, com'uom ch'ancor la carne senta,
 nol renderà turbato
 qualche sospir del bel tempo passato.
 Canzon, tu non sei tal che sperar possi 105
 di sostener la guerra
 del tempo ingordo, che tutt'altro atterra.

1 ahi] hai s 3 human] humana FL FN₂ V₅ BG S RIME CREM1560 4 terreno] terren
 V₅ 10 'l] il FN₁ 12 co'] con FN₁ 13 un dì, ch'a l'altro è corso] il Sol, ch'il giorno è scor-
 so FN₁ 15 tu] che CV₁ 16 mentr'io] mentre mi CV₁ • in te, veder mi fai] in te veder-
 mi fai FL 17 sia] sii CV₁ 19 ha] hai V₄ • più dolci] sì dolci fn CV₁ 20 lasso passata]
 lasso, passato CREM1560 24 giovenile] giovenil FL FN₂ CV₁ RIME CREM1560 TRUC-
 CHI 1847 25 ond'havrò tosto al fianco] et tosto havrò 'l crin bianco FL FN₁ S V₄ 26 l'età

men vaga, e 'l crin più raro e bianco] si vien la nostra età sì presto manco FL FN₁ se'n vien la nostr'età si prest'al manco? V₄ si vien la mia età sì presto manco S • piu raro] canuto FN₂ TRUCCHI 1847 31 de' tuoi] del tuo CV₁ di tuoi S 35 intera] in terra V₄ 36 matino et sera] matina et sera FN₁ V₄ 37 corre] cor V₄ 38 e tul] ma tu CV₁ 39 et mai più non ti mostri] ne mai più non ti dimostri V₄ 42 obbietti] giorni CV₁ oggetti GE1579 44 si consuma] si consume CREM1560 45 oltra ch'un di non ha certo] oltre che non ha un di certo FL FN₂ CV₁ BG S 46 desir] desire FN₁ 47 resta] resti FL 49 tal ne rodi e] ogni cosa GE1579 50 acuti] om. FN₁ • suoi] tuoi V₄ CARO 1757 52 alto] erto FN₁ FN₂ FL CV₁ V₄ BG S CREM1560 GE1579 TRUCCHI 1847 60 da] de' s 61 e] che GE1579 62 e 'n] et CV₁ 64 s'avanza] n'avanza CREM1560 GE1579 66 ali] ale FN₂ TRUCCHI 1847 67 'l ciel] l' ver [sic] CV₁ 68 ti leva] ti lievi S 70 speme] spera CREM1560 GE1579 71 da] de' s 72 fori] fuori V₄ 76 gli hai per inanzi] dianzi gli havesti in FL FN₂ V₅ BG V₄ S CREM1560 GE1579 TRUCCHI 1847 dinanzi haveste CV₁ • i giovenil desiri] in giovenil desiri CREM1560 GE1579 77 son] con CV₁ • frutti] forze FL FN₂ V₄ S forza FN₁ 79 sol] di GE1579 • cresce] n'esce FL 80 può vago peregrino] può vago pellegrino ^{PO'} andar il pellegrino V₄ 81 hor fiori, hor fronde] erbette et fronde FN₁ F L BG S CREM1560 GE1579 e fiori, e fronde V₅ FN₂ TRUCCHI 1847 herbe e fronde CV₁ herbette e frondi V₄ 82 ma poi ch'ei] ma quando ei FN₁ FN₂ FL BG V₄ CREM1560 GE1579. TRUCCHI 1847 86 fra] tra FL CV₁ BG 88 et ha] et ha ^{senza} V₄ 89 chi] che FL V₄ • sviato] aviato S • chi s'è sviato un tempo dietro a' sensi] chi s'è sviato un tempo dietro a' sensi ^{Così sviato in tempo dietro a sensi} V₄ 90 di tornar a la strada] di tornar a la strada ^{ritornai alla strada} V₄ 91 sì ch'in più grave età non pera o cada] sì ch'in più grave età non pera o cada ^{ond'io, ben, tosto degià accio non pera e cada} V₄ • sì, ch'in più grave età] che ne gli anni maggior FN₁ FN₂ V₄ FL V₅ BG S CREM1560 TRUCCHI 1847 che' con gl'anni maggior CV₁ 92 simil cure] queste cure FN₁ FN₂ FL V₅ BG V₄ S TRUCCHI 1847 queste vere CV₁ • cure, intente] core e mente GE1579 94 qui men verrò, così pur mi si] verrò; così pur gratia il ciel mi FN₁ FN₂ FL V₄ S TRUCCHI 1847 verrò, così per gratia il ciel mi BG 96 queste] le tue FL S 97 di] de BG 99 fato] fatto FL 100 se] si BG

Canzone di otto strofe di 13 vv., di cui 8 settenari, a schema abC abC cdeeDfF, più congedo YzZ. Nella I stanza la rima A (-eve), B (-endo) e C (-etta) condividono la tonica; la rima D (-occhi) e F (-orso) la tonica; inclusive le rime "scocchi": "occhi" (8, 11), "ale": "mortale" (9, 10), equivoca la rima "corso": "corso" (12, 13); nella II stanza A (-aro), B (-allo), C (-ai) e F (-anco) condividono la tonica; nella III stanza A (-ara), B (-aci), C (-asci) condividono la tonica; D (-esta) e F (-era) condividono la tonica; B e C sono in assonanza e in parziale consonanza; in assonanza le rime A ed E; inclusiva la rima "resta": "presta" (34, 36); paronomastica la rima "nostri": "mostri" (38, 39); nella IV stanza B (-erde), C (-esso) e F (-ero) condividono la tonica; C e F sono in assonanza; etimologica la rima "disperde": "perde" (41, 44); nella V stanza A (-ermo) e B (-elle) condividono la tonica; C (-accia), D (-anni) e F (-anza) la tonica; nella VI stanza A (-orta) e C (-ori) condividono la tonica; C, D (-iri) e F (-ura) sono in consonanza; D ed E (-iti) in assonanza; ricche le rime "accorta": "scorta" (66, 69) e "natura": "matura" (77, 78); nella VII stanza A (-onta) e C (-onda) condividono la tonica; B (-ino) ed E (-ido) la tonica; in assonanza B ed E; in parziale consonanza A e C; in consonanza E e F (-ada); derivativa la rima "monta": "smonta"

(79, 82); nella VIII stanza A (-ente), C (-esti), D (-enta) ed E (-empo) condividono la tonica; in consonanza A e D; inclusiva la rima “consenta”: “senta” (99, 102).

Tradizione testuale: ms. FN₁, cc. 253^r-256^v; ms. FN[†]; ms. FN₂, cc. 157^r-159^v («Di m. Girolamo Molino»); ms. FL, cc. 51^r-53^v; ms. CV₁, cc. 187^r-190^v; ms. V₄, cc. 97^v-99^v; ms. V₅, cc. 213^v-214^v («Del n.ro ms. Hier. Molino»); ms. BG, pp. 126-132; ms. S, cc. 524^r-527^r («Canzona del magn.co ms. Vinc.o Molini sopra 'l volar del tempo», con erronea attribuzione); RIME CREM1560, pp. 22-26 (con attribuzione ad Annibale Caro); RIME GE1579, pp. 246-250 (con attribuzione ad Annibale Caro); CARO 1728, pp. 37-38; CARO 1757, pp. 113-116; CARO 1757b, pp. 121-124; GIRONI 1808, pp. 88-90 («Sulla fugacità umana», con attribuzione ad Annibale Caro) e TRUCCHI 1847, pp. 315-318 («Girolamo Molino. Estratta dal codice 1185 strozziano»).

Nota ecdotica: il ms. BG è mutilo dei vv. 32-33.

Bibliografia: CRESPIAN 1847, p. 244; CIAN 1912, p. LXXVI; TADDEO 1974, pp. 88-89; JACOMUZZI 1974, pp. 370-372 (con attribuzione ad Annibale Caro); FERRONI 1978, pp. 94-96 (con attribuzione ad Annibale Caro); ERSPAMER 1983, pp. 209-210; TADDEO 2003 [1977¹], pp. 91-112; VENTURI 2010, p. 150 e GALAVOTTI 2021, p. 117.

Tra i risultati più convincenti dell'intero volume di rime, la canzone intona i temi del rapido trascorrere del tempo, che fluisce inavvertito ma inesorabile, e del sopraggiunto invecchiamento, di cui il poeta scorge con doloroso sgomento i primi segni specchiandosi nell'acqua di un torrente. Il motivo del fiume che scorre, largamente diffuso nella lirica rinascimentale, è figurante metaforico dell'irreversibile procedere della vita umana con la differenza sostanziale, però, che solo quest'ultima è destinata a dissolversi esaurendo il proprio viaggio. Nel componimento, la cui amara intensità si esprime in una forma espressiva agile e raffinata, si intersecano alcune tematiche portanti del canzoniere moliniano quali la fuggevolezza del tempo, l'incombere minaccioso della vecchiaia, il dispiacere per la sfumata giovinezza, meritevole di essere vissuta profondamente ed evocata sempre dall'autore con dolente nostalgia. Ma «proprio la rassegnata e malinconica coscienza della ineluttabilità della fine e dell'impossibilità di un recupero del passato trasforma la canzone in un inno alla vita, alla giovinezza, ai giorni perduti» (ERSPAMER 1983, p. 210). Il testo, redatto con pieno possesso del mezzo espressivo e in una veste sapientemente misurata, si iscrive nel solenne filone meditativo della poesia veneta di pieno Cinquecento, costellata di rimarchevoli riflessioni sul destino dell'uomo e sul senso dell'esistenza, temi frequenti pure nelle rime di Cappello, Della Casa, Venier, Zane, Magno ed Erasmo di Valvasone, autore quest'ultimo della canzone *Voi, che passate giovinetti il varco* (Erasmo *Rime* 84), da lui stesso rinominata «Canzone del tempo». Con un certo entusiasmo, Francesco Erspamer ritenne questa canzone la migliore del repertorio moliniano, scorgendo nell'immagine del fiume quasi un'anticipazione montaliana (ERSPAMER 1983, p. 209: «la rinuncia ai più facili ed evidenti artifici retorici [...] è in questo caso garanzia di autentica ispirazio-

ne»); mentre Francesco Venturi, sulla scorta di CIAN 1912, vi ha intravisto atmosfere pre-leopardiane, ulteriormente giustificate dalla presenza del volume CARO 1757 nella biblioteca del recanatese: «[Il tema] della fugacità dell'esistenza umana e del tempo divoratore sono calati in una struttura passato-presente e in un conflitto tempo-memoria ben leopardiani. [...] Al di là di precise corrispondenze, si possono cogliere nella canzone movenze leopardiane *ante litteram*, dettate da alcune tangenze concettuali» (VENTURI 2010, p. 150). Anche nel corso del sedicesimo secolo la canzone *Ahi, come pronta e leve*, di schema petrarchesco (Rvf 126), deve aver goduto di un discreto apprezzamento, come pare suggerire la sua fortunata circolazione manoscritta e a stampa, non esente però da corruzioni e fraintendimenti. Il testo fu pubblicato per la prima volta nella miscellanea cremonese *Rime di diversi* (1560), curata da Vincenzo Conti, con erronea assegnazione ad Annibale Caro, imprecisione attributiva oggi definitivamente respinta sulla base di ragioni formali e tematiche (per la questione cfr. *infra* pp. 136-138, ma cfr. anche TADDEO 2003 e VENTURI 2010, p. 150).

1-13 *pronta e leve*: la combinazione aggettivale guarda a TC IV, 161 «l'alma, che 'l gran desio fea *pronta e leve*»; merita di essere ricordata anche la successiva proposta tassiana *Ger. Lib.* IX 82, 4 «rapido sì come è quel *pronto e leve*». • *al suo fin correndo*: per l'immagine, metafora della fugacità della vita umana, cfr. son. 18, 11 «e temendo *al suo fin correr* potria» e son. 31, 1-2 «*Fugge* e scendendo va di giorno in giorno / nostra vita mortal verso il suo fine» (e rimandi). • *fuor d'arco saetta...*: la similitudine, riferita alla fuggevolezza dell'esistenza umana, compendia molteplici spunti biblici (ad es. *Sap* 5, 9-12; *Iob* 7,6 e 9, 25; *Ps* 76, 18) e vanta numerose memorie petrarchesche (Rvf 79, 14; 128, 98-99; 202, 7; 272, 1; 366, 89-91). • *come 'l viver mortale fugge e sparir fa*: con enfatica inarcatura. • *rapido corso*: si anticipa la metafora del fiume della vita umana, il cui corso scorre troppo rapidamente; è da tenere sullo sfondo TE, 46-48 «O felice colui che trova il guado / di questo alpestro e *rapido torrente* / ch'è nome vita ed a molti è sì a grado!». • *ch'a pena spunta un dì, ch'a l'altro è corso*: un simile concetto anima anche TT, 1-3 «De l'aureo albergo, co l'aurora inanzi / sì ratto usciva il Sol, cinto di raggi, / che detto avresti: "e' sì corcò pur dianzi!"», da intendersi come possibile archetipo di riferimento.

14-26 *Fiume*: il motivo letterario del fiume come immagine della vita proviene, in ultima analisi, da un commento senachiano ad un aforisma di Eraclito (Seneca *Epist.* LVIII, 22-23), ma è verosimile supporre che Molin guardi ad una nota similitudine virgiliana (*Aen.* II, 305-306 «[...] *rapidus* montano *flumine torrens* / sternit agros [...]»), mediata da una reminiscenza petrarchesca di TE, 46-48, con cui la canzone in esame spartisce pure il doloroso confronto tra la breve finitezza della vita umana e la ciclicità eterna dell'esperienza naturale. • *crystallo*: per la trasparenza dell'acqua. • *mi specchio*: di origine classica (*Ant. Pal.* VI, 1 e Orazio *Odi* IV 10) e poi petrarchesca (Rvf 168, 9-11 e 361, 1-4), il motivo della vecchiaia denunciata dallo specchio è ampiamente attestato nella lirica cortigiana tardo quattrocentesca, con famosi precedenti in Sannazaro *Rime* 22, e riecheggia con frequenza anche nei componimenti poetici di tardo Cinquecento (per il tema dello specchiamento, nelle sue varie declinazioni interpretative, è utile RIMA 1991, con un'attenzione particolare per le pp. 101-104). • *tempo avaro*: latinismo, 'tempo ingordo'; il sintagma è comunemen-

te impiegato in relazione alla fugacità della vita umana, con antecedente illustre in *TT*, 142 «Tanto vince e ritoglie il *Tempo avaro*». • *breve intervallo*: è da tenere sullo sfondo *TT*, 76-77 «ché volan l'ore e' giorni e gli anni e' mesi / insieme, con *brevissimo intervallo*». • *anni miei più dolci e gai*: la giovinezza, trascorsa troppo rapidamente; poi definita, secondo consuetudine, «la stagion del diletto / e i miei giorni felici» (vv. 21-22). • *passata è omai la stagion*: calco evidente di *Rvf* 270, 74 «*Passata è la stagion*, perduto ài l'arme». • *secche han le lor radici*: metafora tradizionale connessa allo sfiorire della giovinezza e al sopraggiungere dell'autunno della propria vita. • *veggio cangiato il giovenil aspetto*: sulla falsariga di *Rvf* 23, 23 «sì ch'io cangiava il giovenil aspetto». • *l'età men vaga*: la vecchiaia. • *l'crin più raro e bianco*: l'invecchiamento si manifesta attraverso capelli sempre più bianchi e radi; in filigrana incombe la suggestione di *Rvf* 16, 1 «Movesi il vecchiar el *canuto et bianco* (: fianco)». 27-39 *memoria amara*: i ricordi sono amari perché si accompagnano alla consapevolezza della loro irripetibilità. • *piacer fugaci*: coerenti con il *topos* della brevità della vita umana. • *perché almen non torni e non rinasci...*: il poeta si chiede perché la vita umana non abbia la possibilità di rinascere ciclicamente come il sole. • *matino e sera*: quindi, 'sempre'. • *onda sua corre al mar leggiera e presta*: da ricondurre ai versi d'attacco «Ahi, come *pronta e leve* / scende al suo *fin correndo* / l'*uman vita* a noi tanto diletta» (v. 1-3); la coppia aggettivale figura anche nella canz. 87, 52 «a veder ben il suo ben *leggiera e presta*» (e rimandi). • *tu*: la vita.

40-52 *il fin de' nostri obietti*: le nostre aspirazioni. • *voglie non sane*: perché contrarie alla retta via. • *oltra ch'un dì non ha certo a sé stesso*: 'ha qualcosa di sicuro oltre che il giorno che sta vivendo?'. • *di te*: riferito alla vita. • *rodi*: 'strappi a morsi'; la scelta verbale restituisce espressivamente il dolore, quasi fisico, del trascorrere del tempo e della consumazione umana. • *i sensi tuoi*: 'i tuoi pungoli'. • *alto*: 'irto'.

53-65 *fermo ordine de le stelle*: con vistosa inarcatura. • *dispensando i giorni*: 'trascorrendo i giorni'. • *in atti e 'n studi adorni*: l'autore, per affrontare serenamente l'anzianità, si auto-esorta a coltivare l'impegno intellettuale; la convinzione che l'esercizio poetico possa contrastare il timore della morte è espressa anche nella canz. 246, 101-105 «Me sol desio di lodat'ozio ingombra / d'un verde lauro a l'ombra, / poco temendo lei, che 'l tutto afferra, / e 'n fin schermendo le miserie umane / vo' con più sane voglie altro pensando».

66-78 *Però su l'ali accorta...*: oltre alla consueta metafora delle ali dell'anima, di matrice platonica, sembra legittimo avvertire pure l'eco di *Rvf* 264, 6-8 «mille fiate ò chieste a Dio *quell'ale* / co le quai del mortale / carcer nostro intelletto *al ciel si leva*»; l'esortazione alla propria anima a levarsi in cielo è adottata da Molin nella canz. 246, 33-37 «spiegar potess'io l'ale / in sogno almeno e riconoscer dove, / quando da noi si move, / sen' vada l'alma e in qual forma viva / di queste membra priva» (e rimandi). • *da' celesti cori*: i cori angelici, in cui si ripartiscono e organizzano le gerarchie degli angeli. • *ingordi apetiti*: i desideri eccessivi, con probabile valenza sessuale; è espressione di ascendenza dantesca (*Purg.* XXII, 40-41), ma si avverte traccia anche di *Stampa Rime* 242, 55 «Ma poi quegli *appetiti ingordi*, insani», là dove la medesima iunctura è impiegata all'interno di una canzone di analogo tono moraleggiante. • *i giovenil desiri...frutti di natura*: fin dai classici – ad es. Cic. *De senectute* IX, 27 e XIV, 47 – è alquanto tradizionale l'idea per cui l'appetito sessuale sia intrinseco alla giovinezza e, per tanto, accettabile nei giovani; viceversa, se perseguito pure con il sopraggiungere dell'età matura è da ritenersi un malcostume inaccettabile, nella convinzione che non si possano perdonare vizi agli anziani, ai quali è richiesto di condurre una vita moralmente esemplare, anche in vista dell'incipiente giudizio divino. Tuttavia, «il tema della fugacità, che raggiunge in questa canzone una continuità e una persuasione

non comuni nel secolo, è più vivo del suo sviluppo moralistico» (TADDEO 1974, pp. 88-89).

79-91 *Mentre il sol cresce e monta*: fuor di metafora, nel pieno della giovinezza e dell'età adulta. • *peregrino...or fiori, or fronde*: al giovane è permesso allontanarsi dalla retta via per assaporare i piaceri della vita; «or fiori, or fronde», di conio petrarchesco, è espressione formulare nella lirica del Cinquecento. • *ma poi ch'èi cala e smonta*: con l'avvicinarsi del tramonto della vita, e dunque dell'età senile, all'uomo non è più concesso assecondare i propri piaceri; si noti la perfetta specularità rispetto al movimento ascendente di «cresce e monta» (v. 79). • *non soprabonde...fra boschi orridi e densi*: l'immagine metaforica risente, forse inevitabilmente, della selva oscura di marca dantesca; ma, nel suo andamento complessivo, il passo richiama anche le movenze di *Rvf*176, 1 «Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi»; «soprabonde» sta per 'abbia il sopravvento'. • *sviato un tempo dietro a' sensi*: l'espressione dialoga con *Rvf*264, 103 «la ragione sviata dietro ai sensi», ma si tratta di formula di derivazione dantesca da *Par.* XVIII, 126 «tutti sviati dietro al malo essemplò!». • *pera o cada*: dittologia sinonimica.

92-104 *com'uom ch'ancor la carne senta*: il poeta ammette di essere ancora sensibile ai piaceri carnali, nonostante il sopraggiungere della vecchiaia. • *qualche sospir del bel tempo passato*: la nostalgica memoria delle gioie giovanili.

105-107 *Canzon...*: nel congedo, incentrato sul *topos modestiae*, l'autore giudica la propria canzone immeritevole di gloria letteraria e la ritiene, dunque, incapace di resistere agli effetti distruttivi del tempo. • *la guerra...ingordo*: riferimento consueto alla caducità terrena; si noti la vistosa inarcatura.

Cristo, se per salir dal mondo al cielo
 ne 'nsegnasti il camin, ne desti in guida
 donna semplice e fida,
 che Carità fra noi per te si chiama,
 dammi ond'io scopra una perversa, infida 5
 maga infernal che, sotto falso velo
 d'umile e santo zelo
 di giovar noi, sol nutre invidia e brama
 d'onor tumidi e fama,
 duci contrarie al tuo celeste Regno, 10
 la qual per nome è detta
 Ambizione, al bel viver rubella,
 misera e cieca ancella,
 ch'a' risguardi d'altrui sempre è soggetta,
 tu la lingua e l'ingegno 15
 snoda e m'avviva sì ch'io nulla taccia
 per disvelar la sua mentita faccia.

Questa, che giù dal Ciel per farne scorta
 al Regno di là su pria con Dio scese,
 assai ne fe' palese 20
 sua forza in lui, ch'a qui venir lo mosse,
 del gran Padre d'amor nacque e s'accese,
 d'amor solo s'appaga e si conforta,
 pace nel volto porta;
 né speranza, né fé fur mai rimosse 25
 da l'alme, ov'ella fosse,
 fide compagne a lei benigna e vera;
 seco Umiltà s'aggiunge
 e desio di giovar non l'abbandona;
 soffre, scusa e perdona 30
 le colpe altrui, né mai sdegno la punge;
 non è vana o severa,
 crede il ben sempre e spera e si compiace
 del vero e ferma in lui sua gloria e pace.

Quest'altra poi, ch'in pareggiarla avanza 35
 sé stessa, tal si veste e si colora
 che 'l mondo oggi l'onora
 per caritate, a lei tanto è simile

e ben par dessa o d'un parto a lei suora.
 Pace le siede in fronte a sua sembianza 40
 e sé mostra e speranza
 con cui ragiona, e mansueta, umile;
 anzi in atto servile
 s'inchina, e chiesta mai grazie non nega.
 Soffre tacendo e chiude 45
 l'ire sue interne e, s'uom talor l'offende,
 non l'accusa o riprende,
 né in vista alcun mai dal suo amor esclude.
 Vana è ben, poi che prega
 per vano fin, e 'n quanto a sé procura, 50
 pon fede e speme in sua sagace cura.
 Cosa non è ch'ardita ella non pensi
 tentar, né di ragion l'affrena il morso,
 e fonda in suo discorso
 alte torri, onde al ciel famosa vada. 55
 Ma, s'alcun l'attraversa, o vince in corso,
 pace seco non vuol, misera tiensi,
 quel poi che men conviensi
 tutt'opra in ricercar d'alzarsi strada.
 Ma monti in pregio o cada, 60
 degna non è ch'ogni opra illustre e chiara
 si turba ed avelena
 col vizio suo, sì come ogni valore
 scosso da questo errore
 con l'altra si condisce e rasserena, 65
 a Dio cotanta cara
 santa virtù, per cui n'è 'l cielo aperto,
 che in noi sua grazia vince ogni altro merto.
 E, se parlando pur scoprir ben deggio
 questa bugiarda e rea, del ver tiranna, 70
 che giurando l'appanna
 col falso e fa tremar chi l'ode e sente,
 delude Iddio, quando l'amico inganna,
 e sprezza il giusto, o, se com'io la veggio
 sempre rivolta al peggio, 75
 sì la scoprisse ancor l'umana gente,
 falsa maga possente,
 ben vedria quanta in noi per lei s'infonde

rabbia maligna e ria!
 E come cangia sé cangiando fede, 80
 s'ella su inalza il piede,
 empia divien di mansueta e pia,
 e 'l vel che la nasconde
 squarcia del volto e perde ogni vergogna,
 oprando il dì quel che la notte sogna! 85

Qui se 'l gran Paolo, il cavalier armato
 contra Dio ch' Ei chiamò ch' anzi egli elesse
 novo sermon, dovesse
 far di costei qual già de l'altra scrisse,
 veramente diria ch' a lei concesse 90
 Pluto il partir dal suo regno dannato,
 acciò da tal peccato
 sì grave a Dio l'uom vinto al fin perisse
 e, perch' ella sen' gisse
 non conosciuta fra le genti in terra, 95
 vestilla e le die' forma
 pari in tutto a costei, cui rassomiglia
 del gran Padre alma figlia
 e dal suo centro or qui si ben l'informa
 ch'altri le crede ed erra, 100
 mentre in parlar dimesso, in atti e in opre,
 tratta gli affetti suoi superbi e copre.

Ma di qual ceppo sia tal mostro uscito
 dirò quel che di ciò fama non tacque,
 ch'ei nel profondo nacque 105
 d'abisso fra quell'alme ivi entro immerse
 del seme di quel reo, cui tanto piacque
 l'alterezza e l'ardir, da Dio bandito,
 che mai tristo o pentito
 con umiltate a lui non si converse, 110
 che 'l ciel prima gli aperse.

Or, tra quei più dolenti e tristi spirti,
 qui la vegg'io dipinta
 nuda, d'ogni altro più dolente e trista,
 squallida e torta in vista, 115
 d'un angue che la rode intorno cinta,
 co' crin negletti ed irti,
 mirar il ciel con guardo oscuro e bieco,

come che guerra un dì pensi far seco.
 Quand'ella qui fra noi da prima venne, 120
 sali del mondo a la più nobil parte,
 e la città di Marte,
 fatta dal vero Dio più ch'altra nota,
 per seggio elesse; ivi usò studio ed arte,
 che pian pian crebbe e molti gradi ottenne 125
 e famosa divenne;
 poi trascorsa l'Europa, ove devota
 gente a Dio serve e vota
 non la lasciando del suo tristo seme,
 volse ad Italia l'orme 130
 e tutta la spruzzò di rio veneno.
 Ma più l'ondoso seno
 nostro cospersè, onde virtute or dorme,
 né più svegliarsi ha speme;
 quindi, lasciando i luoghi infermi a tergo, 135
 pronta a Roma tornò suo primo albergo.
 Ivi, sedendo, a' suoi seguaci insegna
 l'arte sua vera e d'alti onor gli invaga;
 ivi ancor, scaltra maga
 ipocrita, si fa destra e pudica 140
 e di buona parer molto s'appaga
 per mostrar sé di riverenza degna.
 Quel che più in cor disegna
 mostra abborrir; sol vol ch'altri la dica
 di Dio, d'umiltà amica; 145
 così là 've fiorir le glorie, prima
 del mondo e del ciel poi,
 sorge l'uso corrotto e dir m'incresce,
 ché 'l più del mal nostr'esce
 da tristo essempro de' maggiori suoi. 150
 Chi non gli onora e stima
 per malvagio fra lor s'odia e rifiuta
 e 'n altre forme ancor varie si muta.
 Or, de le larve tue scoperta il volto,
 torna sfacciata giù ne l'altro abisso, 155
 regno a te proprio affisso;
 ivi a quel fin, ch'a te più piace, aspira,
 ch'assai 'l mondo per te misero è visso!

Ma tu, Signor del Ciel, mira l'ocolto
 suo toscò come, involto 160
 nel tuo concilio e 'n noi, serpe e s'aggira,
 e nova fiamma spira
 di santa Carità ch'arda e costringa
 l'alma a farne in sé tempio
 e riverirla espressa in tuo semblante, 165
 e questa iniqua errante
 scaccia e ne mostra universale essemplio,
 che tal più non s'infinga!
 Movi, Signor, qui la tua grazia mostra
 sanando il mondo e più la patria nostra! 170
 Sì vedrem far ritorno
 gli anni d'oro e miglior, ché l'aurea etate
 donna non ebbe in sé di tal pietate.

Canzone di dieci strofe di 17 vv., a schema ABbC BAaC cDeFfEdGG e congedo yZZ; nella I stanza A (-elo) e D (-egno) sono in assonanza; E (-etta) e F (-ella) sono in assonanza; etimologica la rima "fida": "infida" (3, 5); nella II stanza A (-orta) e F (-ona) sono in assonanza; B (-ese) e D (-era) condividono la tonica; A e D condividono il perno consonantico in -r; B e C (-osse) in -s; etimologica la rima "mosse": "rimosse" (21, 25); inclusiva la rima "vera": "severa" (27, 32); paronomastica la rima "compiace": "pace" (33, 34); nella III stanza D (-ega) e F (-ende) condividono la tonica; E (-ude) e G (-ura) condividono la tonica; B (-ora) e G sono in consonanza; inclusiva la rima "procura": "cura" (50, 51); nella IV stanza A (-ensi), E (-ena) e G (-ensi) condividono la tonica, così come B (-orso) e F (-ore) la tonica; C (-ada) e D (-ara) sono in assonanza; C e F sono in consonanza; inclusiva la rima "discorso": "corso" (54, 56); paronomastica la rima "chiara": "cara" (61, 66); nella V stanza C (-ente) e F (-ede) sono in assonanza; D (-onde) e (-ogna) condividono la tonica; nella VI stanza C (-isse) e F (-iglia) condividono la tonica; B (-esse) e D (-erra) la tonica; E (-orma) e G (-opre) la tonica; B e C sono in consonanza; ricca la rima "scrisse": "perisse" (89, 93); inclusive le rime "terra": "erra" (95, 100), "forma": "informa" (96, 99) e "opre": "copre" (101, 102); nella VII stanza A (-ito), D (-irti), E (-inta) e F (-ista) condividono la tonica; E e F sono in assonanza; inclusiva la rima "spirti": "irti" (112, 117); nella VIII stanza A (-enne) e D (-eme) sono in assonanza; F (-eno) e G (-ergo) sono in assonanza; B (-arte), E (-orme) e G (-ergo) condividono il perno consonantico -r; etimologica la rima "venne": "divenne" (120, 126); inclusive le rime "parte": "arte" (12, 124), "devota": "vota" (127, 128), "orme": "dorme" (130, 133); nella IX stanza A (-egna) e F (-esce) condividono la tonica; C (-ica) e D (-ima)

sono in assonanza; ricca la rima “insegna”: “disegna” (137, 142); inclusiva la rima “incresce”: “esce” (148, 149); nella X stanza C (-ira) e D (-inga) sono in assonanza; inclusive le rime “volto”: “involto” (154, 160), “aspira”: “spira” (157, 162); paronomastica la rima “mostra”: “nostra” (169, 170); nel congedo inclusiva la rima “eta-te”: “pietate” (172, 173).

La canzone, di impianto allegorico, sviluppa la contrapposizione tra la personificazione femminile della Carità, incarnazione della virtù cristiana, e quella dell'Ambizione, indicata invece come la principale responsabile del coevo tracollo politico. Infatti, nel testo, la denuncia di una divagante crisi morale sfuma gradualmente nell'invettiva contro il diffondersi del vizio in tutta Europa, con epicentri soprattutto a Roma e Venezia. Dell'ambizione il poeta lamenta sia la natura perfidamente superba, colpevole di alimentare una spregiudicata brama di affermazione, sia l'intrinseca falsità, a cui corrisponde metaforicamente il velo che, camuffandone la vera essenza, nasconde il volto della donna-Ambizione. Il disvelamento, morale e fisico, compiuto da Molin si traduce, dunque, in una *descriptio* fortemente impietosa, di rimarchevole espressionismo, capace quasi di avvicinare la donna ad una creatura infernale di memoria dantesca: nuda, irosa, dolente, squallidamente contrita, con lo sguardo corrucciato, essa è accerchiata da un serpente che la stringe e, al contempo, la rappresenta simbolicamente (vv. 113-120). Questo ritratto, che non trova riscontro nei coevi repertori simbolico-allegorici, differisce, per esempio, dalla rappresentazione dell'Ambizione delineata da Cesare Ripa, che la intende piuttosto come una «donna giovane, vestita di verde, con fregi di hellere, in atto di salire una asprissima Rupe, la quale in cima habbia alcuni Scettri, e corone di più sorte, e in sua compagnia vi sia un Leone con la testa alta. [...] Il leone con la testa alta dimostra che l'Ambizione non è mai senza superbia» (Ripa *Iconologia*, pp. 28-29). Tuttavia, Ripa non manca di accludere alla descrizione allegorica anche la trascrizione del sonetto *O' di discordia e risse altrice vera* di Marcantonio Cataldi, nel quale l'Ambizione si tinge di un'atmosfera infernale decisamente affine alla proposta lirica moliniana: «*O' di discordia e risse altrice vera* | rapina di virtù, ladra d'honori, | che di fasti, di pompe e di splendori | sovra il corso mortal ti pregi altera: || tu sei di glorie altrui nemica fiera, | madre d'Hipocrisia fonte d'errori, | tu gl'animi avveleni e infetti i cori | via più di Tisifon, più di Megera» (in Ripa *Iconologia*, p. 29). Di pari tenore è anche il sonetto *L'ambizione è fonte d'ogni male* di Pietro Massolo, che nella prima quartina recita: «L'ambitione è fonte d'ogni male | perché scaccia da sé la veritate, | et rende il commun viver brutto et frale, | et nasce da superbia et crudeltate» (Massolo *Sonetti morali*, p. 51). Nel filone della lirica morale cinquecentesca, il tema dell'ambizione, che fin da Aristotele rappresenta un estremo vizioso rispetto alla virtù (*Etica* 1125a, 35 - 1125b, 25), è ricorrente, seppur con sfumature di volta in volta differenti; per esempio, Bernardo Cappello pone l'accento sull'arri-vismo politico che è in grado di generare (Cappello *Rime* 20), mentre Piccolomini

indugia sulle eccessive passioni di cui è responsabile (Piccolomini *Cento sonetti* XC, XCIX e C). Infine, di questa feroce condanna morale nei confronti dell'ambizione pare conservare qualche traccia l'encomio di Molin riservato da Bernardo Tasso nell'*Amadigi*: «L'altro il Molin, gentil alma e cortese, | che 'n tutto fuor d'ambizion mondana | avrà le voglie agli onor poco intese | della sua Patria, ad ogni gloria vana» (*Amadigi* C 20, 1-4). La canzone, di schema non petrarchesco, sembra verosimilmente ascrivibile alla metà del sedicesimo secolo.

1-17 *ne 'nsegnasti il camin*: 'hai mostrato la via'. • *Carità*: personificata nelle sembianze di una donna umile e fedele. • *dammì*: 'concedimi'. • *scopra*: 'disveli', con anticipazione del «falso velo» (v. 6) attraverso il quale l'Ambizione camuffa la propria vera natura; per una simile concezione dell'ambizione come vizio pericolosamente simile ad una virtù e colpevole di falsità è valido ammettere il forte influsso dei classici (es. Sallustio *De Catilinae coniuratione* I X 5 «Ambitio multos mortalium falsos fieri subegit» e I XI 1 «Sed primo magis ambitio quam avaritia animos hominum exercebat, quod tamen vitium propius virtutem erat»). • *infida*: in contrapposizione a «fida» (v. 3); non sfugga l'incartatura con raddoppiamento e aggettivazione ad occhiale («*perversa infida maga infernal*»). • *maga infernal*: la natura infernale dell'Ambizione, dovuta alla sua capacità di condurre le anime alla dannazione, è rimarcata anche da Marcantonio Cataldi nel son. *O' di discordia e risse altrice vera*, 12-14 «Tu dunque a l'onde Stigie, al lago Averno / torna, che senza te langue Plutone, / l'alme non senton duol, nulla è l'Inferno» (in Ripa *Iconologia*, p. 29). • *santo zelo di giovar noi*: con pronunciato *enjambement*. • *invidia*: nel pensiero cristiano, l'invidia costituisce uno dei vizi capitali ed è alimentata dall'ambizione. • *tumidi*: latinismo, 'arroganti, gonfi'. • *Ambizione*: voce non petrarchesca, è qui intensa soprattutto come tendenza ad alterare a proprio vantaggio la ripartizione delle opportunità, nella forma di uno spregiudicato arrivismo. • *bel vivere*: in termini morali. • *tu*: Cristo, a cui Molin si appella con fare proemiale affinché lo sostenga nella propria impresa letteraria. • *la lingua e l'ingegno snoda*: espressione lirica tradizionale di conio petrarchesco (es. *Rvf* 128, 14); si noti lo schema correlativo dei versi moliniani: «tu la lingua e l'ingegno / snoda e m'avviva sì ch'io nulla taccia» (vv. 15-16). • *m'avviva*: vistoso dantismo verbale, per il cui uso da parte di Molin si rinvia al son. 63, 7 e rimandi. • *per disvelar la sua mentita faccia*: 'per rivelare la sua vera natura'; il sintagma «mentita faccia» ricorda Della Casa *Rime* 77, 3 «mi voli intorno, e con mentito volto».

18-34 *Questa*: la Carità, di cui Cristo diede ampia dimostrazione attraverso il proprio sacrificio. • *d'amor nacque e s'accese...si conforta*: si noti la simmetria sintattica della formula "d'amore" + binomio verbale ai vv. 22-23; il passo potrebbe risentire della *Prima lettera ai Corinzi* 13, 4-7 «[4] Caritas patiens est, benigna est caritas, non aemulatur, non agit superbe, non inflatur, [5] non est ambitiosa, non quaerit, quae sua sunt, non irritatur, non cogitat malum, [6] non gaudet super iniquitatem, congaudet autem veritati; [7] omnia suffert, omnia credit, omnia sperat, omnia sustinet». • *né speranza...gloria e pace*: si noti il sistematico ricorso ad una sintassi lineare, prevalentemente paratattica e scandita spesso per distici. • *scusa e perdona*: dittologia sinonimica, a cui segue una vistosa incartatura. • *si compiace del vero*: con pronunciato *enjambement*.

35-51 *Quest'altra*: l'Ambizione; si noti il rovesciamento rispetto a «Questa» (v. 18). • *si veste*: nella strofa Molin denuncia il camuffamento dell'Ambizione, accusata di nascon-

dere le proprie bassezze dietro ad un'apparenza di rettitudine e umiltà, reprimendo ogni possibile manifestazione di ira o rigetto. • *dezza*: 'proprio lei'. • *d'un parto a lei suora*: una sorella gemella. • *chiude l'ire sue interne*: 'cela la propria rabbia interiore', con vistosa inarcatura. • *pon fede e speme*: si noti il perfetto contrasto rispetto a «né speranza, né fé» (v. 25), con riferimento alla Carità.

52-68 *Cosa non è*: 'non esiste cosa che'. • *né di ragion l'affrena il morso*: in filigrana si avverte forse traccia del mito platonico dell'auriga descritto nel *Fedro*, sebbene si tratti di un'immagine largamente ripresa nella lirica del Cinquecento, pure senza implicazioni filosofiche. • *alte torri*: non si può escludere un richiamo alla Torre di Babele (*Gen.* XI 1-9), episodio emblematico per la denuncia dell'arroganza e dell'ambizione umana.

69-85 *l'appanna*: 'inganna camuffando il vero'. • *falsa maga possente*: da ricondurre a «perversa infida / maga infernal» (vv. 5-6). • *per lei*: 'a causa sua'. • *E come cangia sé cangiando fede*: si noti il poliptoto. • *perde ogni vergogna...*: la connessione tra sogno e vergogna ritorna anche nella canz. 154, 86 «parlo com'uom che, ciò che brama, sogna / poi, desto, si vergogna».

86-102 *gran Paolo, il cavalier armato...*: san Paolo di Tarso. • *Ei chiamò*: con riferimento alla folgorazione divina che ha portato alla sua conversione. • *novo sermon...de l'altra scrisse*: il poeta allude al tredicesimo capitolo della *Prima lettera ai Corinzi* (13, 1-13), dove viene esaltata la virtù teologale della carità cristiana come atteggiamento interiore ideale. • *veramente diria*: nei versi a seguire, Molin si immagina come l'apostolo si sarebbe potuto pronunciare in un ipotetico sermone contro l'ambizione. • *Pluto*: Plutone, dio degli Inferi; l'Ambizione è detta «infernal» (v. 6); si noti l'inarcatura fra il verbo («concesse») e il soggetto. • *vestilla e le die' forma*: il camuffamento da parte dell'Ambizione nelle sembianze della Carità è già stato descritto ai vv. 35-51.

103-119 *ei nel profondo nacque...*: si ribadisce la natura infernale dell'Ambizione. • *quel reo*: Lucifero. • *alterezza*: 'la superbia'. • *dolenti e tristi spirti*: il binomio aggettivale ritorna al v. 114 «dolente e trista». • *qui la vegg'io dipinta*: il passo lascia intendere un procedimento efrastico da parte dell'autore, ipotesi che insinua il dubbio di un preciso modello figurativo di riferimento; non vi sono, in realtà, altri elementi per stabilire se una simile *descriptio* sia riducibile ad una sola invenzione letteraria d'autore oppure se, alla base della rappresentazione, vi sia una specifica opera artistica di cui però si è persa consapevolezza. • *torta in vista*: con sguardo corrucciato. • *crin negletti ed irti*: al probabile substrato petrarchesco (*Rvf* 270, 62), si sovrappone il certo influsso di Bembo *Rime* 118, 12 «Vero è che ch'un crin di lei negletto et hirto (: spirto)».

120-137 *ella*: l'Ambizione. • *città di Marte*: Roma, da cui il vizio dell'ambizione divagò rapidamente in tutta Europa. • *vota non la lasciando*: litote. • *ondoso seno nostro*: Venezia, con enfatica inarcatura. • *onde virtute or dorme...*: per una simile requisitoria a Venezia, colpevole di un atteggiamento neghittoso e corrotto, si vedano anche le canzoni politiche *Rime* 152-153. • *a tergo*: 'dietro di sé'.

138-154 *Ivi...ivi*: si noti l'anafora. • *scaltra maga ipocrita*: la vistosa inarcatura spezza la dittologia ad occhiata; l'espressione deve essere ricondotta a «perversa infida / maga infernal» (vv. 5-6) e «flasa maga possente» (v. 77). • *e di buona parer molto s'appaga*: 'e si compiacie di apparire buona'. • *fiorir*: 'fiorirono'.

155-170 *le larve tue*: «larve», nel significato di 'maschere', è parola dantesca (*Purg.* XV, 127 e *Par.* XXX, 91). • *visso*: 'vissuto'. • *tosco*: 'veleno'. • *involto nel tuo concilio*: probabilmente il concilio vaticano che, secondo Molin, si fregia impropriamente di dare terrena rappresentanza a Dio. • *serpe*: 'serpeggia'. • *questa iniqua errante*: l'Ambizione. • *s'in-*

RIME MORALI

fiŋga: 'si faccia credere'. • *movi, Signor*: l'autore supplica che Dio intervenga per risanare i costumi morali del proprio tempo. • *patria nostra*: Venezia.

171-173 *gli anni d'oro...aurea etate*: riferimento tradizionale al motivo dell'*aurea aetas* ovvero un'idealizzata, e passata, età dell'oro di cui il poeta si augura il ritorno. • *donna non ebbe in sé di tal pietate*: con riferimento alla personificazione della Carità.

[RIME IN MATERIA DI STATO]

SONETTI IN MATERIA DI STATO

144

Così 'l mio bel pensier mostrommi aperto	
liete, d'intorno a l'affricane arene,	
le genti serve, tolte a le catene,	
il gran Carlo inchinar di tanto merto,	4
come dal Regno, già fosco e deserto,	
l'anime scosse dopo lunga spene	
lodavan lui, di gioia e d'amor piene,	
che fece il creder loro verace e certo.	8
Or, se questa sembianza è propria e vera,	
tal ei qua giù sia riverito ancora,	
libero 'l mondo d'ogni fero oltraggio,	11
qual l'eterno Signor possente e saggio,	
che ricovrolle, in ciel s'ama ed onora.	
O ben felice etate, alma ed altera!	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE EDC; A (-erto), B (-ene) e C (-era) condividono la tonica; A e C condividono il perno consonantico in -r; C e D (-ora) sono in consonanza; paronomastica la rima "spene": "piene" (6, 7).

Il componimento, che inaugura una sezione delle *Rime* incentrata prevalentemente sulle imprese militari di Carlo V, omaggia, con toni entusiasti e appassionati, la vittoria dell'imperatore a Tunisi (1535). Lo scontro costituì uno dei principali episodi delle guerre ottomane-asburgiche e vide la sua causa profonda nelle tensioni tra l'imperatore e il Barbarossa, responsabile di continue azioni di pirateria, favorite dalla connivenza dei francesi e finalizzate a danneggiare l'economia andalusa e siciliana. L'avvenuta occupazione musulmana di Tunisi nel 1534, unita ad un inasprito astio religioso contro gli infedeli, convinse Carlo V ad organizzare un'imponente spedizione militare, chiamando a raccolta tutti i propri alleati italiani. La missione, tappa cruciale per la sua propaganda politica, si risolse con la trionfale riconquista di Tunisi, interpretata dai contemporanei quasi come una riproposizione delle imprese di Scipione sul nemico cartaginese, nonché come una vittoriosa crociata contro gli infedeli, al punto che Carlo V fu quasi subito elevato a paladino indiscusso della cristianità. La battaglia, narrata dettagliatamente in quasi tutte le coeve cronache e biografie imperiali (ZAGGIA 2003, pp. 59-80), ispirò una folta tradizione canterina, di cui sono esempio le *Stanze composte nella vittoria*

Affricana (1535) di Lodovico Dolce, e non mancò di incontrare l'interesse di numerosi poeti del tempo. Infatti, la narrazione lirica del conflitto, per lo più accunata dall'impiego di un identico materiale tematico, assunse quasi sempre una spiccata coloritura epico-eroica, funzionale sia a mitizzare eventi contemporanei sia ad allineare il proprio presente a grandi imprese militari del passato, dal conflitto greco-persiano fino alle crociate medioevali. A questa uniformità si allinea anche la scrittura politica di Molin, i cui cardini tematici si riconoscono proprio nel mito della crociata, nell'antagonismo tra il male e il bene, nella necessità di un ricorso patriottico-cristiano alle armi, nella tenace opposizione alla minaccia dei Turchi, quasi sempre rappresentati con sembianze mostruose. Eppure, nell'orizzonte della lirica rinascimentale, le rime in materia di stato di Molin spiccano per pregevole originalità e convinzione, in virtù di un'insolita e pugnace concretezza, ben capace di trasmettere al lettore il temperamento autenticamente militante del poeta. Complessivamente tortuoso nella sintassi, ma solenne nell'andamento lento e sostenuto, il componimento intona una vera e proprio celebrazione di Carlo V, elevato ad eroe-salvatore. Benché si tratti di un filone encomiastico ampiamente diffuso nella rimeria cinquecentesca, e di largo riscontro nell'ambiente veneziano, va quanto meno sottolineato che Molin non manifestò pari apprezzamento per nessun'altra personalità politica coeva.

1-4 *Così 'l mio bel pensier mostrommi...*: si offre parafrasi della quartina, sintatticamente tortuosa: 'la mia immaginazione mi mostrò chiaramente, nei pressi delle spiagge africane, il popolo schiavo, ora liberato dalle catene, inchinarsi felice di fronte al gran Carlo V, d'enorme merito'; «pensier» ha il significato di 'immaginazione', mentre l'uso di «mostrommi» in posizione d'attacco rimanda a Bembo *Rime* 36, 1 «*Mostrommi* Amor da l'una parte, ov'era». • *aperto*: con funzione avverbale; è valido il prologo di *Rvf* 163, 1 «Amor, che vedi ogni *pensero aperto*». • *liete*: riferito, con vistoso iperbatò, a «le genti» (v. 3). • *affricane arene*: le sabbiose coste di Tunisi; l'espressione è comune nella lirica di argomento ottomano, ad es. Camillo son. *Ossa di meraviglia et d'honor piene*, 3-4 «del maggior cavalier; che mai natura / fe' contra Spagna et l'*Africane arene* (: piene)» (in *Rime di diversi* 1545, I, p. 62) o Cappello *Rime* 108, 60 «onde 'l vincente a l'*Africano lito*». • *genti serve, tolte a le catene*: a rimarcare la loro precedente prigionia fisica e spirituale. • *gran Carlo*: l'imperatore Carlo V.

5-8 *come dal Regno, già fosco e deserto...*: si offre parafrasi della seconda quartina: '[la mia immaginazione mi mostrò] come dal Regno, tetro e deserto [degli Ottomani], le anime [cristiane] scosse dopo aver tanto sperato [di esser liberate], e colme di amore e gioia, lodavano colui che rese la loro speranza vera e reale'. • *deserto*: 'desolato', ma non è da escludere un implicito richiamo al paesaggio desertico nordafricano evocato anche dalle «arene» del v. 2. • *l'anime*: delle «genti» (v. 3). • *lunga spene*: di essere liberati. • *lui*: ancora Carlo V. • *creder loro*: la «lunga spene» del v. 6.

9-12 *sembianza*: l'immaginazione del poeta. • *vera*: si noti il legame quasi capfinido con «verace» (v. 8). • *ei*: Carlo V. • *libero 'l mondo*: la liberazione dall'oppressione musulmana è anticipata al v. 3. • *fero oltraggio*: con identico riferimento alla minaccia turca, cfr. son. 147, 8 «per far *supremo oltraggio* al cristian seme».

12-14 *ricovrolle*: 'lo risanò'. • *s'ama ed onora*: coppia verbale consueta al linguaggio lirico cinquecentesco, frequentemente condivisa anche da Molin; ad es. cfr. canz. 95, 85 e 122-123 «gran torto fa chi non v'onora ed ama [...] // Madonna a voi m'indirizza il *Signor* mio, / che quanto mai v'amò, v'ama ed onora». • *O ben felice etate, alma ed altera*: in virtù dei successi conseguiti dall'imperatore.

Poi che risolve il ciel l'atra tempesta, che fe' cangiare altrui pensieri e voglie, ciascun di tema, omai, l'anima spoglie e di liete speranze il cor rivesta.	4
La turba orïental, timida e presta, già 'l fune a i legni suoi per partir scioglie, onde n'avrà di lei trïonfi e spoglie gente ch'a seguitarla ora si è desta.	8
Vincerà Carlo il reo popolo infido, né pur de l'Istro ma del Gange ancora fia del sangue crudel tinta ogni riva, tal che di molti figli orbata e priva, con gli occhi molli, si vedrà l'Aurora empier d'alte querele ogni suo lido.	11 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE EDC; C (-ido) ed E (-iva) condividono la tonica; equivoca la rima "spoglie": "spoglie" (3, 6); inclusiva la rima "priva": "riva" (11, 12).

Il sonetto, databile al 1535 circa, indugia sulla cruda violenza della battaglia di Tunisi. La ferocia dello scontro è restituita da un'attenzione cromatica dal forte valore simbolico: il nero della tempesta (ma anche del lutto) si affianca al rosso del sangue dei caduti, talmente copioso da poter tingere l'intero fiume Gange. All'epicità complessiva concorrono anche la commozione della dea Aurora alla vista delle numerosissime vittime al termine della battaglia e il ricorso ad un reiterato lessico della violenza, associato per lo più a suoni aspri e dissonanti. Secondo Taddeo, «questi cieli saturi di tempesta e certi excursus di drammatica concitazione fanno pensare alla poesia religiosa del tardo Cinquecento» (TADDEO 1974, p. 86).

1-4 *atra tempesta*: la giuntura affonda le radici in Virgilio (*Aen.* V, 693-694 «[...] atra / tempestas [...]»), ma conosce una probabile mediazione dantesca (*Inf.* XXIV, 147 «e con *tempesta* impetuosa e *agra*») e petrarchesca (*Rvf* 151, 1 «Non d'*atra et tempestosa* onda marina»). L'espressione, in identico contesto, risuona anche nel son. 148, 9 «nembo prepara in ciel d'*atra tempesta*». La scelta di raccontare il conflitto contro gli Ottomani per il tramite metaforico di una minacciosa tempesta in mare, seppur coerente con l'effettiva ambientazione storica degli scontri, è *topos* consueto a tutta la letteratura sul tema. • *che fe' cangiare altrui pensieri e voglie*: nella trama del verso riecheggia Bembo *Rime* 170, 12 «non so però *cangiar pensieri et voglia*». • *ciascun di tema, omai...*: va rilevato, in combinazione al perfetto parallelismo sintattico, il movimento oppositivo tra l'azione dello 'spogliare dal-

le paure' (v. 3) e del 'rivestire di fiducia' (v. 4); «anima» (v. 3) e «cor» (v. 4), in isometria, hanno funzione sinonimica. L'archetipo dell'anima spogliata è senz'altro petrarchesco (ad es. *Rvf*294, 5).

5-8 *La turba oriental*: comunemente, 'gli Ottomani'; si veda ad es. P. Gradenigo canz. *Alto Signor, a cui dal cielo è dato*, 45 «fera crudel, malvagia, *ingorda turba*» (*Rime*, cc. 47v-49v). • *'l fune a i legni suoi*: le cime delle navi, con ordinaria metonimia; nonostante la mancata concordanza di genere si discosti dal più attestato uso grammaticale cinquecentesco ('la fune'), la lezione 'il fune' è da intendere come *lectio difficilior*, la cui memoria letteraria guarda forse a *Rvf*181, 10 «folgorava d'intorno; e *'l fune* avvolto». Non è irrilevante, inoltre, precisare che un eventuale intervento correttivo il > *la* avrebbe l'effetto di rendere il verso ipermetro. • *già 'l fune...per partir scioglie*: è di qualche impatto espressivo l'immagine delle truppe nemiche intente a salpare per mare; simili quadri lirici ricorrono anche nelle vicine proposte di P. Gradenigo canz. *Alto Signor, a cui dal cielo è dato*, 31-34 «apparecchiarsi a' nostri danni intento / il mar Egeo di legni armati pieno / e d'ogni intorno unir barbara gente, / spiegando le nemiche insegne al vento» (*Rime*, cc. 47v-49v); Fenarolo son. *Chiamo ben'io, grido ben'io da questi*, 7-8 «e già senti tremar, la terra, e l'onde / di navi, e genti, e di cavalli infesti» (*Rime*, c. [51r]) e Massolo son. *Se pianse Xerse allor che di sue genti*, 5-8 «Cosi mio core, et tu par che paventi, / del periglio comun che s'è scoperto, / da poi che Soliman ci ha l'odio aperto / mille suoi legni et più spiegando a' venti» (*Rime*, I, c. 45r). • *di lei*: riferito alla «turba» (v. 1). • *seguitarla*: 'inseguirla'. • *desta*: 'alzata, mossa'.

9-11 *reo popolo infido*: il nemico musulmano; l'uso dell'attributo «infido», per designare l'infedeltà religiosa dei Turchi, è discretamente presente nella lirica sul tema. • *né pur de l'Istro ma del Gange ancora*: Istro è il nome con cui i Greci e Romani designavano il Danubio, mentre il Gange, fiume dell'India e del Bangladesh, è qui evocato iperbolicamente con lo scopo di rimarcare l'incommensurabile violenza dello scontro tunisino, capace di tingere di sangue anche un fiume dalla portata leggendaria. • *del sangue crudel tinta ogni riva*: per l'immagine dell'acqua tinta del sangue nemico, sempre in relazione al conflitto con gli Ottomani, si ricordino anche le coeve proposte di Minturno canz. *Antica et alma madre*, volta II, 13-15 «ondeggiar d'alto *sangue*, e l'onde piene / portarne corpi ignudi / elmi, loriche, e scudi» (*Rime*, III, pp. 176-184); Paterno canz. *Sacro Pastor, che con la grave soma*, 48-50 «Pria terren fermo, col mar cinge et serra / ma quel di Salamina allhor cangiato / in rosso, ove l'eterna strage sorse» (Paterno *Rime*, pp. 352-356) e Beaziano son. *Ferrando, tutti alzate i spirti, dove*, 9-11 «Veder carco di morti 'l lito io spero, / et l'onde rosseggiar da l'hostil *sangue*, / et dubitar Neptuno de l'Impero» (*Rime*, c. Dviiir).

12-14 *molti figli*: le vittime dello scontro. • *orbata*: latinismo, 'privata'; segue dittologia sinonimica. • *occhi molli*: per le lacrime; la formula è inflazionato stilema petrarchesco. • *si vedrà l'Aurora...d'alte querele*: l'immagine conserva una metaforicità di tipo sinestetico; il cenno ad Aurora è riferimento tradizionale al sorgere del sole, quasi in continuità con la dimensione orientale dello scontro (v. 5), eppure l'immagine non manca di proiettare nella dea lo sconcerto dell'io per la terribile visione del post battaglia, in un'espressiva sovrapposizione cromatica di rossi (quello del sangue e quello del primo albore). Sullo sfondo, però, per il pianto di Aurora, le cui lacrime causano la rugiada del mattino, è forte la memoria latina di Ovidio *Met.* XIII, 621-622, in relazione alla scomparsa del figlio Memnone, caduto in combattimento. • *d'alte querele*: 'soleenni lamenti'. • *ogni suo lido*: la formula in clausola ritorna nel son. 210, 1.

Mentre l'orribil tromba in ciel risuona,
 ond'a l'armi qua giù ne desta Marte,
 Apollo, assiso in più riposta parte,
 l'usata cetra doppiamente intuona, 4
 ché se l'un l'alme ad alte glorie sprona,
 l'altro non vol che di vergar le carte
 s'arresti alcun, benché sia dubbio in parte
 chi n'aspetti di lor maggior corona. 8
 Volgete, dunque, voi le penne vostre,
 saggi Scrittor, perché si legga quanto
 faccian Carlo e 'l gran Re lodate prove! 11
 Ma cui s'ascriverà più chiaro il vanto,
 s'ancor la palma in ciel tenendo Giove
 fa che il lor guerreggiar sì dubbio giostre? 14

2 armi| arme NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC; A (-ona), C (-ostre) ed E (-ove) condividono la tonica; B (-arte) e D (-anto) condividono la tonica; ricca la rima "sprona": "corona" (5, 8); equivoca la rima "parte": "parte" (3, 7). Infine, la rima -arte (e alcune rimanti) conosce una precisa tradizione nel Petrarca politico che merita di essere segnalata, a fronte di quasi identiche catene rimiche tra la proposta di Molin e *Rvf*53, 22 e 25-26 (sparte: parte: Marte) e *Rvf*128, 55 e 59 (parte: sparte); Bembo *Rime* 139, vv. 1, 4-5 e 8 (parte: diparte: Marte: sparte).

Tradizione testuale: ms. NG, cc. 369v-370r («Di Girolamo Molino»).

L'autore proietta il conflitto tra Carlo V e il gran Re, probabilmente Francesco I di Francia, in una cornice fortemente in debito con l'epica classica, là dove le divinità olimpiche sono dette osservare lo scontro, ognuna partecipando a proprio piacimento, quasi in una forma di teomachia: Marte sprona a combattere, Apollo esorta a comporre scritti poetici, mentre Giove, che detiene la palma del vincitore, rimane indecifrabile. In effetti, il baricentro tematico del componimento risiede nel contrasto fra le parti, contrapposizione che prende forma prima nella disputa tra Apollo e Marte (vv. 1-4) – estesa poi alle schiere di militari e poeti (v. 8) – e, successivamente, nel dissidio fra i due sovrani europei, il cui esito finale resta ancora imprevedibile. Pur conservando un tono austero, il sonetto ha la propria cifra distintiva nell'ammisione di incertezza, la cui tensione irrequieta è sintatticamente sostenuta dall'interrogativa conclusiva, che pare estendere il dubbio dell'io ai lettori e, quasi, ai posteri.

1-4 *orribil tromba*: il suono che sancisce l'avvio della battaglia, secondo un archetipo letterario già virgiliano (*Aen.* IX, 503-504); si tratta di una formula frequente nella tradizione epica, ad es. B. Tasso *Amadigi* LV 38, 1-2 «*La tromba*, intanto, con l'*horribil* suono (: tuono) / invita i cavalieri a la battaglia». Per affinità tematica, non si dimentichi Girolamo Gualdo son. *L'horribil tromba, che da l'oriente*, 1-2 «*L'horribil tromba*, che da l'oriente / con bellissimo suon minaccia, e sfida» (*Rime*, c. 43r). • *ciel...qua giù*: è forte l'opposizione semantica. • *Marte, Apollo*: sempre in ambito bellico, si ricordi la simile formulazione della canz. *Qual Semideo, anzi qual novo Dio*, volta I, 4 «qual *Febo* nel saver, qual *Marte* in guerra» (Minturno *Rime*, III, pp. 166-175). • *assiso in più riposta parte*: 'seduto in un luogo più isolato', in linea con l'isolamento campestre che contraddistingue, fin dalla cultura classica, l'intellettuale. • *doppiamente*: Apollo suona la cetra con maggiore intensità. • *intuona*: il verbo, alieno al consueto linguaggio lirico cinquecentesco, è *hapax* in Molin.

5-8 *l'un l'alme ad alte glorie sprona*: Marte sprona ad imprese militari; il passo ricorda canz. 154, 34-35 «questo, questo *vi sproni / a prender l'armi* e l'altre ingiurie tante». • *l'altro*: Apollo. • *vergar le carte*: espressione di calco petrarchesco, consueta alla rimeria cinquecentesca; l'uso in Molin si attesta anche nella canz. 89, 36 «leggendo il duol, ch'*in queste carte io vergo*» e rimandi. Non sfugga la vistosa inarcatura. • *benché sia dubbio...*: la contrapposizione, prima relativa a Marte e Apollo, sembra qui estendersi alla schiera dei soldati e alla schiera dei poeti, entrambe parti intente ad imprese di gloria.

9-11 *Volgete, dunque, voi le penne vostre*: si noti il forte movimento allitterativo. • *quanto faccian...lodate prove*: con pronunciata inarcatura. • *'lgran Re*: nel panorama cinquecentesco la formula è comunemente adottata in relazione a Francesco I di Francia (1494-1547), a lungo impegnato in conflitti contro Carlo V, oggi comunemente distinti in quattro fasi (1521-1526; 1526-1529; 1536-1538; 1542-1544). Nel sonetto, l'autore non sembra riferirsi ad una guerra precisa, bensì pare alludere, in termini un po' generici, alla lunga stagione di conflitto fra i due sovrani.

12-14 *cui*: latinismo, 'a chi'. • *Giove*: in continuità con le divinità di Apollo e Marte, introdotti nella prima quartina. • *fa che il lor guerreggiar sì dubbio giostre*: 'dubbio' ha valenza avverbiale; Molin lamenta una certa incertezza a proposito dell'esito finale dei reiterati conflitti fra i due sovrani, spesso vinti da Carlo V, ma mai in maniera decisiva. Si rileva la corrispondenza con «benché sia dubbio in parte / chi n'aspetti di lor maggior corona» (vv. 7-8), con riferimento all'opposizione tra soldati e poeti.

Stiamo a veder le meraviglie estreme,
 onde ne mostra il ciel sì chiare prove,
 ch'ov'egli il suo favor per grazia piove
 spesso gli uman desir vince e la speme. 4

Chi 'l pensò mai che così tosto insieme
 fosser le nostre schiere armate e nove
 contra il gran Scita or ch'ei più pronto move
 per far supremo oltraggio al cristian seme? 8

Ma piacque a lui, che 'l tutto opra e governa,
 così mostrar ch'ei mai non abbandona
 ne i gran perigli chi qua giù l'adora. 11

Stiamo, dunque, a veder la gloria eterna
 de la sua fé che, come il grido suona,
 fia sola al mondo; e questa è, forse, l'ora. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; A (-eme) e C (-erna) condividono la tonica; B (-ova), D (-ona) ed E (-ora) sono in assonanza.

Nel componimento, esortazione ad avere piena fiducia in Dio nella lotta contro i Turchi, l'autore esprime, con cauto entusiasmo, il proprio apprezzamento per la formazione in tempi inaspettatamente rapidi di uno schieramento cristiano contro le forze musulmane. Sembra probabile che il poeta si riferisca alla creazione della Lega Santa (1538), alleanza promossa da papa Paolo III - insieme al regno di Spagna, alla Repubblica di Genova, alla Repubblica di Venezia e ai Cavalieri di Malta - per contrastare le pressioni turche sul fronte mediterraneo: l'esercito papale era guidato dal veneziano Marco Grimani (1494 - 1544), mentre la flotta della Serenissima da Vincenzo Cappello (1469 - 1541), zio del poeta. Il sincero interesse dell'autore per la costituzione della Lega Santa trova testimonianza in una lettera di Aretino, indirizzata proprio a Molin. Nella missiva, datata 22 settembre 1537, il poligrafo ringrazia l'amico per averlo informato personalmente dell'imminente formazione dell'alleanza e, dopo consuete parole d'omaggio alla Serenissima, lo esorta a comporre testi in onore dell'iniziativa: «Or temprate le penne, e apparecchiate le carte, perché i felici successi de l'impresa dovuta e santa, vi daran materia di scrivere; e tal soggetto è proprio cibo del vostro intelletto» (Aretino *Lettere*, vol. I, n. 200). Qualche mese dopo, Aretino attesta nuovamente il forte interessamento di Molin per la questione ottomana anche in una seconda epistola, datata 16 dicembre 1537. Infatti, in attesa di poter visitare di persona l'amico e godersi «l'architettura e la vista della bellissima e commoda casa» di Molin sul Canal Grande, il poligrafo

toscane non mancò di dare spazio a nuove considerazioni politiche intorno all'incazzante minaccia musulmana, confermando la preoccupazione del nostro (Aretino *Lettere*, vol. I, n. 294). Da ultimo, è di qualche interesse segnalare che la nascita della Lega Santa destò con certezza l'ispirazione del veneziano Pietro Massolo, autore dei sonetti *Se pianse Xerse allor che di sue genti e Fremer si sente il ciel, la terra, et l'onda* (*Rime*, I, cc. 45v-46r).

1-4 *Stiamo a veder*: anticipa, in anafora, «*Stiamo, dunque, a veder* la gloria eterna» (v. 12); l'espressione, che ritorna anche nella canz. 154, 135 «*Stiamo a veder* ciò che faran le stelle», è palese ripresa da *Rvf* 192, 1 «*Stiamo, Amor, a veder* la gloria nostra». • *egli*: Dio. • *gli uman desir vince e la speme*: si noti la costruzione ad ocella; «vince» ha valenza semantica di 'supera'.

5-8 *nostre schiere armate e nove*: l'esercito cristiano. • *il gran Scita*: la formula allude a Solimano, la cui provenienza orientale è restituita dal riferimento alla Scizia, area compresa, indicativamente, tra il Caucaso e il Kazakistan. Si tratta di un appellativo, con riferimento agli ottomani, impiegato ricorrentemente nella lirica politica di epoca moderna; ad es. Paterno son. *Felice Re, c'hor la remota parte*, 7-8 «c'havrai da le neglette arme nemiche / ch'opra lo Schita con gran vitio, et arte» (*Paterno Rime*, p. 356); P. Gradenigo canz. *Alto Signor, a cui dal cielo è dato*, 78-79 «i Principi Christiani uniti insieme / co 'l fiero Scita prenderan la guerra» (P. Gradenigo *Rime*, cc. 47v-49v) e Borghesi canz. *Saggio Pastor; cui la sua verga altera*, 37 «Al malvagio, crudele infame Scita» (*Borghesi Rime*, I, c. 20v). • *ei*: il nemico ottomano. • *più pronto*: per l'uso da parte di Molin cfr. son. 16, 4 e rimandi. • *cristian seme*: il popolo cristiano.

9-11 *a lui, che 'l tutto opra e governa*: a Dio, con dittologia sinonimica. • *ei*: Dio. • *chi qua giù l'adora*: i propri fedeli.

12-14 *come*: con valore temporale, 'non appena'. • *sola*: 'unica'. • *e questa è, forse, l'ora*: l'emistichio, di una certa austerità e dell'andamento vagamente sospeso, ben esprime il cauto entusiasmo del poeta; in virtù del comune soggetto lirico, vale la pena segnalare la complessiva affinità con Beaziano son. *Marte, se mai pensasti ocioso, et lento*, 5 «hora il tempo è; quel spirto, dond'è spento» (*Beaziano Rime*, c. Div).

Mentre il gran Carlo a l'empie genti infide
 por cerca ed ad Algeri, e legge e freno,
 e l'onde varca e giù scende al terreno,
 com'uom ch'ogni timor da sé divide, 4
 Fortuna, invida e rea, che spesso arride
 là 've senno e virtute alberga meno,
 perch'uom non sia giamai d'ardir sì pieno
 che per sé stesso oprar molto si fide, 8
 nembo prepara in ciel d'atra tempesta,
 ché, risoluto in pioggia, lo circonde
 e rompa a mezzo l'alto suo disegno. 11
 Ma, quanto più feroce ella l'infesta,
 tant'ei più valor mostra, e incontro a l'onde
 del mar irato al fin torna al suo regno. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; B (-*eno*) e D (-*onde*) invertono le vocali e presentano il medesimo perno consonantico in -*n*; B ed E (-*egno*) sono in assonanza; inclusive le rime "infide": "fide" (1, 8) e "circonde": "onde" (10, 13); ricca la rima "freno": "terreno" (2, 3).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 83.

In combinazione con il successivo, il sonetto, dal taglio narrativo, rievoca la sconfitta di Carlo V ad Algeri (1541), disastrosa spedizione militare raramente affrontata nell'orizzonte lirico cinquecentesco. Qualche anno dopo il fallimento della Lega Santa a Prevesa (28 settembre 1538), l'imperatore si convinse a preparare un nuovo attacco contro gli Ottomani, animato anche dall'intenzione di ottenere vendetta per il recente assedio di Buda (1541). Nonostante i molti sforzi per allestire l'imponente flotta cristiana, comprensiva di truppe spagnole, tedesche e italiane, l'armata imperiale fu gravemente danneggiata da una tempesta talmente violenta da costringere Carlo V a ripiegare. Il poeta racconta la disfatta algerina per il tramite di un'amara invettiva contro la Fortuna, responsabile di aver favorito gli avversari con l'arrivo del maltempo. Simili apostrofi alla sorte, che appartengono alla consueta topica dell'eroe sconfitto non per mancanza di merito ma per interferenza di un destino ingiusto, si attestano non di rado nella coeva rimeria politica; ad esempio, intorno al tema della fortuna ostile, e con toni analoghi, si esprimono pure Bernardo Cappello nei sonetti *Ecco fortuna che pur vinta al fine*, redatto per una sconfitta di Francesco I di Francia, e *La Dea, Signor, che più leve che foglia*, indirizzato ad Alessandro Farnese in occasione del suo esilio fiorentino (Cappello *Rime*

112 e 235), Pietro Massolo nel sonetto *Vincer volea, et havria certo vinto*, dedicato all'insuccesso veneziano a Prevesa (Massolo *Rime*, III, c. 195v) e Giulio Camillo nel sonetto *Fiamme ardenti di Dio, Angeli santi*, che sembra riferirsi proprio alla spedizione algerina (in *Rime di diversi* 1545, I, p. 62). Il sonetto moliniano si contraddistingue per un trasporto tragico, scandito dall'uso insistito di una paratassi capace di conferire alla narrazione un'inquieta concitazione e dal ricorso ad una vistosa colata sintattica, prolungata fino al v. 11, la cui campata larga è aliena alla consuetudine scrittoria di metà Cinquecento.

1-4 *gran Carlo*: l'imperatore Carlo V. • *empie genti infide*: gli Ottomani; per la consueta qualificazione cfr. son. 145, 9 e rimandi. • *por*: 'porre'. • *e legge e freno*: ad indicare il tentativo di ripristinare l'ordine e la religione cristiana. • *e l'onde varca e giù scende al terreno*: il verso pare riassumere il viaggio per mare dell'imperatore, salpato da Palma de Maiorca. • *com'uom ch'ogni timor da sé divide*: senza alcuna paura.

5-8 *invida e rea*: attributi tradizionali della Fortuna, già impiegati da Molin nel son. 22, 3 «romper Morte, or Fortuna, invida e rea». • *là 've senno e virtute alberga meno...*: secondo il poeta, la sorte favorisce spesso i meno assennati e meno virtuosi – in questo caso gli Ottomani – affinché l'uomo non pecchi di ὑβρις nel credere di essere davvero in grado di determinare autonomamente il proprio destino, prescindendo dalla volontà della Fortuna.

9-11 *nembo prepara*: il soggetto è la «Fortuna» (v. 5). • *in ciel d'atra tempesta*: l'emistichio è riproposto identico nel son. 145, 1 «Poi che risolve il ciel l'atra tempesta». • *risoluto*: 'trasformatosi'. • *lo circonde*: riferito al «gran Carlo» (v. 1) e alla sua flotta. • *disegno*: 'progetto, intenzione'.

12-14 *più feroce*: con possibile funzione avverbiale. • *ella*: grammaticalmente è ambiguo se il pronome si riferisca alla «pioggia» (v. 10) o alla «Fortuna» (v. 5). • *ei*: l'imperatore. • *incontro a l'onde del mar irato*: con vistosa inarcatura, le «onde» sono anticipate al v. 3; il sintagma «mar irato», *koiné* nella tradizione lirica, risente forse del ricordo di Bembo *Rime* 63, 8 «et mar, quando più freme irato et spuma». • *torna al suo regno*: dopo la distruzione della flotta, Carlo V ritirò la spedizione e fece ritorno in Catalogna; da un punto di vista narrativo, è di qualche interesse rilevare che la prima quartina ospita l'avanzata dell'imperatore, mentre l'ultima terzina dà conto della sua ritirata.

Vide il sommo Fattor quanto potea
 premer il popolo suo supplicio indegno,
 vinto cadendo da l'antico sdegno
 di gente a la sua fé contraria e rea, 4
 e per virtute elesse uom che dovea,
 felice imperador, darli sostegno
 e schermir con le forze e con l'ingegno
 l'alto valor de la volubil Dea, 8
 la qual, cedendo a lui per molte prove
 benigna a' bei desir, d'accordo or seco
 maggior grazie ad ognior li presta e piove; 11
 e per opre famose in terra nove
 illustrar di sua gloria il mondo cieco
 promette e farlo, ad un, Cesare e Giove. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; B (-egno) e D (-eco) sono in assonanza; ricca la rima "indegno": "sdegno" (2, 3). Tracce del Petrarca politico affiorano in una sequenza rimica simile a *Rvf*128, 104 e 107-108 (sdegno: degno: ingegno).

In continuità con il precedente, il sonetto, imperniato su un unico periodo sintattico, vuole infondere un messaggio di speranza allo smarrito esercito cristiano dopo l'avvenuta disfatta di Algeri. Infatti, nonostante l'insuccesso, il poeta conferma la propria piena fiducia nelle qualità di Carlo V e si augura che, in una prossima occasione, la sorte possa essergli favorevole, dandogli modo di dimostrare appieno le sue qualità militari e di raggiungere così la meritata gloria terrena e celeste. In realtà, dopo la sconfitta algerina, l'imperatore rinunciò ad ogni altra iniziativa mirata riprendere il controllo del Mediterraneo.

1-4 *il sommo Fattor*: Dio. • *potea premer il popolo suo*: 'poteva opprimere il popolo cristiano', con marcata inarcatura e movimento allitterativo. • *indegno*: perché immeritato. • *gente a la sua fé contraria e rea*: i nemici musulmani.

5-8 *per virtute elesse*: 'per merito scelse'. • *felice imperador*: Carlo V; nel linguaggio lirico di Molin è attestata anche la variante 'imperator' (son. 211, 8). • *schermir*: 'contrastare'. • *volubil Dea*: la Fortuna.

9-11 *lui*: l'imperatore. • *seco*: con Dio. • *presta e piove*: dittologia sinonimica.

12-14 'e promette di illuminare, tramite celebri imprese mai viste prima («in terra nove»), con la sua gloria il mondo cieco e di rendere Carlo V (simile a) Cesare e Giove'. • *Cesare e Giove*: nella retorica encomiastica per l'imperatore, Carlo V è frequentemente associato al più celebre condottiero romano (es. Massolo son. *Cesar, che sempre al vero intento fuste in Rime*, I, c. 33r) e al re degli dèi (es. Minturno canz. *Qual Semideo, anzi quel novo Dio* in

Rime, III, pp. 166-175). In questa prospettiva, meritano di essere ricordate le parole encomiastiche pronunciate da Lodovico Dolce nella prefatoria delle *Rime di diversi* 1553: «nella disciplina della guerra molti Capitani, e Principi hanno veduto le nostre età, che di valore, d'ingegno, e di fortuna non furono in veruna parte secondo a quei Cesari, Scipioni, e Pompei, delle prodezze de quali sono ripiene tutte le carte: senza che in un solo Carlo Quinto veggiamo lo esempio d'ogni perfettione» (*Rime di diversi* 1553, c.*iiv).

Apri omai, Giove, il tuo più chiaro tempio,
 cui fu l'entrarvi a noi disdetto e chiuso,
 poi che 'l valor cadeo da Marte infuso
 al popol suo, reo fatto il mondo ed empio, 4
 ché, se palme e trofei d'eterno esempio
 ivi n'avesti mai per antic'uso,
 tali or n'avrai dal gran Scita confuso
 che non s'ebbero ancor per altro scempio. 8
 Ma perché nulla manchi a sì bell'opra,
 movi l'Aquila tua pronta ed unita
 al gran Leon, ch'in ciò tosto s'adopra; 11
 sì verrà, spento il reo, santa e gradita
 l'età ch'oblio non fia che mai la copra:
 tu n'avrai gloria e noi tranquilla vita. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusive le rime “tempio”: “empio” (1, 4); “opra”: “adopra” (9, 11) e “uso”: “confuso” (6, 7); ricca la rima “infuso”: “confuso” (3, 7).

Per contrastare la minaccia musulmana, l'autore si esprime a favore di un'alleanza militare tra l'Impero asburgico (l'Aquila) e la Serenissima (il gran Leon), evocati per il tramite di una consueta caratterizzazione animale di matrice araldica, pressoché onnipresente in quasi tutta la letteratura cinquecentesca di soggetto politico. Nello scenario veneziano di metà sedicesimo secolo, una simile esortazione lirica affinché l'aquila imperiale abbatta il mostro ottomano trova riscontro, tra i molti citabili, nei sonetti di Giulio Camillo (*Padre, che turbi il cielo et rassereni e Re degli altri, superbo, altero augello* in *Rime di diversi* 1545, I, pp. 60-61), di Bernardino Daniello (*Sacro di Giove augel, ch'irato scendi* in *Rime di diversi* 1545, I, p. 293) e di Lodovico Domenichi (*Rime* 209).

1-4 *disdetto e chiuso*: dittologia sinonimica. • *poi che 'l valor cadeo da Marte infuso...*: 'giacché, diventato il mondo spregevole e turpe, venne meno il valore infuso da Marte al proprio popolo'; il «valor» è da intendersi in senso militare. La connessione tra decadimento morale e crisi politico-militare è al centro anche della canz. 152.

5-8 *palme e trofei*: per eccellenza, i simboli della vittoria e di fama eterna. • *antic'uso*: in passato. • *gran Scita*: già son. 147, 7 e rimandi.

9-11 *Aquila*: nella tradizione classica, l'aquila è l'uccello di Giove, ma, in epoca moderna, è pure simbolo distintivo dell'araldica imperiale; una simile ambiguità semantica concorre indirettamente alla mitizzazione dell'imperatore spagnolo. • *gran Leon*: simbolo araldico della Serenissima, con richiamo a San Marco evangelista, protettore di Venezia.

12-14 *spento il reo*: 'sconfitto il musulmano'. • *santa e gradita l'età*: con forte inarcatura. • *tu*: per concordanza logico-grammaticale, Giove. • *tranquilla vita*: in contesto differente, l'espressione è analoga nel son. 33, 1 «Io mi vivea vita *tranquilla* e lieta».

L'Aquila ardita già passando il varco,
 ch'altri pria con l'aceto e 'l foco aperse,
 mentre gli aurati fior parte disperse,
 mosse il Gallo di sdegno e valor carco, 4
 lo qual per vendicar sì grave incarco
 stese l'ali e mostrò forze sì adverse
 ch'ella il volo a tornar tosto converse,
 ned ei l'odio ha per ciò deposto o scarco. 8
 Però, celeste Re, che scorgi il fine
 ove addur ne potrian le lor contese,
 queta tu la cagion di tanti mali, 11
 ch'ove son l'ire a maggior danno intese,
 sì che non ponno in lor ragion mortali,
 tuo proprio è 'l riparar nostre ruine. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC; A (-arco) ed E (-ali) condividono la tonica; B (-erse) e D (-ese) sono in assonanza e parziale consonanza; A e B condividono il perno consonantico nella vibrante -r; inclusiva la rima "carco": "incarco" (4, 5); ricche le rime "incarco": "scarco" (5, 8), "aperse": "disperse" (2, 3), "adverse": "converse" (6, 7), "contese": "intese" (10, 12).

Il componimento sviluppa l'ostilità tra Carlo V e Francesco I, per circa un ventennio protagonisti di ripetute tensioni politico-militari per il dominio sul continente e sull'Italia. I due sovrani sono evocati tramite un simbolismo araldico che, seppur tradizionale, è efficace nel conferire allo scontro le sembianze di un combattimento ornitologico di brutalità animalesca, tra l'«Aquila» (v. 1) e il «Gallo» (v. 4). In assenza di elementi più precisi, risulta difficile stabilire con esattezza quale sia l'occasione storica alla base del sonetto moliniano, sebbene i riferimenti della prima quartina autorizzino a suggerire la battaglia piemontese di Ceresole (11 aprile 1544), ultimo scontro diretto tra i due monarchi e momento in cui Francesco I respinse il tentativo imperiale di varcare le Alpi. Il sonetto risulta scandito in due tempi, equilibratamente ripartiti tra la descrizione della battaglia nelle quartine e la speranza di una tregua nelle terzine; la costruzione bipartita del testo è marcata dal ricorso ad un fraseggio sintattico altrettanto cadenzato in due momenti.

1-4 *Aquila*: simbolo distintivo dell'araldica imperiale di Carlo V; lo scontro tra l'Aquila e il Gallo, dal forte valore simbolico, è assai ricorrente nella poesia politica di metà sedicesimo secolo e a titolo esemplificativo si ricorda qui almeno la coeva proposta di Minturno

canz. *Qual Semideo, anzi qual novo Dio*, volta V, 1-6 «Così parlando d'ogn'intorno guarda, / come tosto raccenda / guerra, che turbi l'alta impresa onesta. / *Contra l'augel di Giove il gallo desta*, / che l'arme ardenti prenda, / onde la bella Italia strugga, ed arda» (*Rime*, III, p. 174). Sul tema indugiarono anche Cappello *Rime* 61, Venier *Rime* 13 e Paterno (sonetti *Erger marmi, et città, qualhor vi piace* e *Come in arida selva a poco a poco* in *Rime*, pp. 398 e 475). • *varco*: le Alpi. • *altri pria con l'aceto e 'l foco aperse*: si allude all'attraversamento delle Alpi da parte di Annibale, il quale, per rompere le rocce di ostacolo al proprio passaggio, le spezzò facendole riscaldare e ricoprendole di aceto (Livio *Ab Urbe Condita* XXI, 37); al medesimo episodio accenna anche Aretino nel son. *L'erto, duro, ed alpestre monte*, 1-4 «L'erto, duro, ed alpestre monte / che mal grado d'Italia andò rompendo / l'aceto e 'l fuoco d'Anibal tremendo, / piaccia al pianeta mio ch'io taglia e smonte» (in Aretino *Lettere*, I, n. 279 - missiva alla contessa Argentina, datata al 5 dicembre 1537). • *aurati fior*: la monarchia francese, evocata emblematicamente tramite i gigli d'oro. • *mosse il Gallo*: la sconfitta francese, allusa al v. 3, sprona Francesco I di Francia (1494 - 1547) ad un più risoluto intervento.

5-8 *lo qual*: il «Gallo» (v. 4). • *grave incarco*: l'affronto del v. 3. • *ella*: «l'Aquila ardita» (v. 1). • *a tornar tosto converse*: 'si diede alla ritirata'. • *ned ed l'odio ha per ciò deposto o scarco*: 'ma nemmeno di fronte al ritiro nemico lui [il Gallo] ha rinunciato o ridotto il proprio odio'; 'ned' è formula eufonica (cfr. anche son. 56, 6).

9-11 *le lor contese*: gli scontri fra Francesco I e Carlo V.

12-14 *ponno*: arcaismo, 'possono'. • *tuo proprio è*: 'è compito tuo'. • *nostre ruine*: il termine è efficace nel restituire l'effetto di sgretolamento e distruzione a cui porta il reiterarsi di tali conflitti europei, responsabili di danneggiare l'intera comunità cristiana, come rimarca l'aggettivo alla prima persona plurale.

CANZONI IN MATERIA DI STATO

152

Vergine bella, nata in mezzo l'acque,
 del tuo padre Adrian figliuola e sposa
 e donna ancor del suo tranquillo impero,
 un bel desio di raccontar mi nacque
 come su l'onde il pie', meravigliosa, 5
 fondasti con sì novo magistero,
 com'ei sposa ti fe', come l'altero
 scettro ti diede, eletta alma Reina,
 onde la Dea, che d'egual parto uscio,
 per seggio a sé natio 10
 il suo più caro albergo in te destina,
 pregando Marte, in tutti i tuoi perigli,
 ch'armato mova e ti stia sempre a fianco,
 come avesti da Dio per guardia in sorte
 l'alto Leon de la celeste corte 15
 e, più ch'intatta sei, volea dir anco
 madre di tanti chiari illustri figli
 che t'inalzar con loro opre e consigli
 ma, quel che di te spesso e temo ed odo,
 mi farà ragionar d'un altro modo. 20
 Veggio il ciel che minaccia e sparge il mondo
 tutto d'orror, che di contese è pieno,
 e dubbio del suo fin seco contende,
 anzi il voler di Dio, fermo e profondo,
 ch'i vizi in colmo e la sua fede meno 25
 vede venir, e vendicarsi intende,
 con gli osti propri suoi di chi l'offende
 move verso Ungheria la turba infida
 e Cesare, il fratel lasciando solo,
 spiega repente il volo 30
 in Francia e 'l Re cognato a morte sfida.
 Ei, benché cristianissimo si nome,
 chiama per l'onde a sé l'iniquo Trace
 e tien dal titol suo gli occhi rivolti;
 ma 'l Vicario di Dio pur qui m'ascolti 35

né sdegni il ver, ché di comporli in pace
 suo carico fora: e par sol pronto come
 stato a' nepoti suoi dar possa e nome;
 e d'Inghilterra ancor grido risuona
 ch'a gli empî suoi desir poco perdona. 40

Io sfogo il cor, poi ch'altro far non posso,
 e mentre di regnar cotanto ingorda
 tra i fedeli di Dio la voglia alberga,
 che par che questo e quel da furor mosso,
 qual per rabbia animal, l'un l'altro morda, 45
 al nemico comun si dà la verga,
 la qual par ch'in sua man già tanto s'erga
 che se non vien chi più l'abbassi e stringa
 noi premerà, tal è sua forza adversa.

Strana gente perversa, 50
 che tanto inganna altrui, quanto lusinga!
 Ma perché ragionar con ira e tosco
 non lice altrui, che 'l sacro colle alberghi,
 mandi Pluton del suo spirito infusa
 (s'è ver, ch'ei l'abbia) l'infernal sua musa, 55
 e desti alcun che nove carte verghi,
 con stil romano e greco insieme e tosco,
 quanto sia 'l mondo traviato e fosco,
 poi ch'anco l'uso suo tristo accusando
 spesso i messi di Dio son posti in bando! 60

Questo da l'una parte aperto danno,
 che non si mira pur ma palpa e tocca,
 mi fa col mal d'altrui temer in breve
 ch'a te s'arrechî ancor simile affanno.
 Il colpo di lontan non tanto scocca, 65
 che nol debbi sentir prossimo e greve,
 sì sopraggiunge il mal veloce e lieve.
 Già con quanta ruina arso e distrutto
 l'Ungaro fu, tu 'l sai, ed in brev'ora
 l'empio nemico ancora 70
 può il tuo regno vicin confonder tutto
 e co' legni spalmati, ove men credi,
 trascorrer può, ché n'hai poca difesa.
 Tu, come pastorella in mezzo ai campi,
 vaghi fior cogli e lenta i passi stampi 75

scoprendo fera a' nostri danni intesa,
 che lungi par ma con sì presti piedi
 corre che mal si strugge e non t'avedi
 ch'altrui seguendo a te pian pian s'appressa
 per far de' campi tuoi nido a sé stessa. 80

Da l'altra poscia in te, mirando estinto
 quell'antico valor, l'alma bontate,
 col maturo consiglio alto e virile,
 ond'hai 'l nemico tuo più volte vinto,
 e 'n lor vece regnar triste, mal nate
 voglie ed ambiziōn bugiarda e vile, 85
 contraria in tutto al bel viver civile,
 de la qual dirne alcuna indegna prova
 per tuo degno riguardo ora non voglio,
 giusto del ciel orgoglio

mi fan temer ch'in te discenda e piova 90
 e, se 'l supplizio suo non move in fretta,
 con la pena maggior forse il ritarda.

Ahi, quanto oltra ogni error par ch'a Dio spiaccia
 quando egualmente con mentita faccia
 così 'l reo, come il buon, s'amica e guarda! 95
 Ma non perciò la tua bontà permetta,
 alto Signor, che cada ira o vendetta
 sopra l'ancella tua, ch'in lei pur regna
 il vero onor de la cristiana insegna. 100

Se ti rimembra ben dal primo tempo
 che, pargoletta, al ciel drizzasti il passo
 per le scale d'onor chiare e famose
 vedrai quanto diversa a questo tempo
 se' fatta e vai pian pian scendendo al basso, 105
 poi che 'l modo primiero in te s'ascose.

Questa è legge del ciel che Dio dispose:
 che mentre un Regno, una cittate, abonda
 di giustizia e valore, e chiaro il mostra
 l'antica e la città nostra, 110

sempre han fortuna al lor salir seconda,
 ma, quando il vizio ivi risorge poi,
 tanto la grazia a poco a poco scema,
 quant'ei più cresce, e, se poggiando in alto
 avanza i primi, allor di salto in salto 115

van traboccando a la ruina estrema.
 Tu, se 'l periglio tuo conoscer vuoi,
 pareggia le virtù con gli errori tuoi
 e scorgerai, se 'l ciel non ha menzogna,
 qual te ne può venir danno e vergogna. 120

Non mi move a parlar disdegno od ira,
 ché pur madre mi se' nobile e cara,
 di che 'l ciel lodo e 'n ciò m'appago molto,
 ma desio del tuo ben l'alma m'inspira
 con quel timor che da pietà s'impara. 125

Così 'l valor, ch'in te chiuso e raccolto
 salda radice tien, ma resta occolto
 per corrotta d'altrui maligna usanza,
 vedess'io rinverdir, ch'io crederei
 mirarti a' giorni miei 130

bella e qual fosti ancor d'alta speranza
 e 'n aspettando un dì che 'l ciel si mute
 salir potresti ov'altri or non presume!
 O, da che bei pensier sento destarmi
 mentr'io parlo e vederti armata parmi! 135

Movi, deh movi omai, scoprendo il lume
 ché lampa in te mostrò d'alta virtute
 e gloria ti può dar non che salute
 e rammentando i tuoi passati essempli
 del tuo proprio valor te stessa adempi. 140

Non se' tu quella, e non è molto ancora
 ch'io 'l vidi pur fin a l'estremo piano,
 ché sì fieri nemici intorno avesti
 ma fèr ne' campi tuoi breve dimora,
 che mostrò 'l tuo saper lor sforzo vano. 145

Tu per l'istessa sei, che difendesti
 la pace tua, anzi pur confondesti
 con sì bel vanto quei che su per l'onde
 spinser le prore in soggiogarti, arditì,
 fin sopra i nostri liti. 150

Né per fama minor grido risponde
 ch'allor schermisti con ardita fronte
 d'altri prossimi tuoi vari contrasti.
 Taccio di Siria, ché volgesti il corso
 chiesto d'Alessio in Tracia a suo soccorso, 155

onde sì bel tesoro indi levasti,
 ma quanto dir potrei de l'opre conte
 che mostrasti a Pipin rompendo il ponte?
 Or a tanto sospetto, ov'è quel saggio
 discorso, ov'è 'l valore, ov'è 'l coraggio? 160
 Però, se dramma in te di desir resta
 d'onor, se del tuo ben punto ti cale,
 o se tema del mal pur ti spaventa,
 dal sonno infermo e da gli error ti desta,
 de l'antica virtù spiega omani l'ale, 165
 ch'assai se' stata neghittosa e lenta.
 Quando in aspetto il ciel si rappresenta
 torbido e fosco, allor nocchier accorto
 pronto apparecchia al legno ancore e sarte
 e tratta i remi e l'arte 170
 per schermir l'onde o per ritrarsi in porto.
 Tempo non è di più tener le mani
 nel grembo accolte e gir dietro a rio vezzo,
 ché grave è quel che ti minaccia intorno.
 Spesso il mal di mill'anni apporta un giorno 175
 e del danno talor peggio è 'l disprezzo.
 Svegliati, dunque, e da te scaccia i vani
 desiri, i modi ambiziosi e strani,
 preparando il valor, le forze note,
 ché ciò far salva ed illustrar ti puote. 180
 Te qui volse fondar l'eterna cura
 per città rara, a cui nulla simiglia,
 e per refugio de la gente afflitta,
 ché d'ogni oltraggio in te viva sicura,
 qual n'avrà il mondo essempro e meraviglia, 185
 quand'ei vedrà la tua virtù descritta,
 ché quella libertà servasti invitta,
 onde il tuo seme mai non fu turbato,
 or che tanto l'Europa teme e langue
 fra guerra, foco e sangue, 190
 pregio non men di quel chiaro e lodato,
 che del regno acquistato a te perviene,
 pronta in trattar però la spada, aperta,
 dove periglio alcun del tuo ben vada.
 Questo è 'l vero saper, questa è la strada, 195

onde fama immortal s'acquista e merta.
 Forse un dì, l'ore tue fatte serene
 di fosche, cangerai fortuna e spene,
 ch'ove alberga virtù di timor franca,
 il cielo al fin del suo favor non manca. 200

Ma, voi, da qua' duo primi oggidì in tutto
 deriva il ben de la cristiana fede
 quetando le contese e i dubbi tanti,
 se non vi move il doloroso lutto
 onde pace e pietà ciascun vi chiede, 205

ché 'l tronco omai di tanto mal si schianti,
 pieghivi almen che non si glori e vanti
 l'empio che attende al fin, con l'odio intenso,
 d'aver d'amboduo voi corone e palme,
 mentre adombrate l'alme 210

col fosco che vi guida errante senso.
 Or qual vi si può dar maggior esempio
 de gli animali a cui natura è scorta?
 Ch'ove miran di sé più forte ardita
 fera, ristretti, fan difesa unita, 215

qual del danno d'altrui più si conforta,
 colui si mostra a Dio più ingrato ed empio,
 che fa del popol suo sì duro scempio,
 caso che farà dir ne gli anni innanzi
 che poca gloria ogniun di voi s'avanzi. 220

Canzon, dirai ch'alta pietà m'infiamma
 e la donna real, ch'io desto e canto,
 bilancia il mondo e signoreggia intanto,
 chiara, più ch'altra, in questa etate acerba,
 e di Cristo e d'Italia il pregio serba. 225

2 tuo] gran FL FR 4 un bel] novo FL V₅ FR • mi nacque] mi venne ^{nacque} FL 5 come su
 l'onde il pie meravigliosa] come de l'onda fuor salsa schiumosa FL V₅ FR 6 fondasti con
 sì novo] nascesti; et fu mirabil FL V₅ FR 7 com'ei] come FL V₅ FR 8 reina] regina FR 11 a
 te] in te FL FR 12 pregando Marte, in tutti i tuoi perigli] oprando, che per lei s'armi, se
 prepari FL V₅ oprando, che per lei s'armi e prepari FR 13 ch'armato mova, et ti stia sempre
 a fianco] Marte à difesa tua ne mai sia stanco FL V₅ FR 14 come havesti da Dio per guar-
 dia in sorte] Et del santo Leon c'havesti in sorte FL FR E del sommo Leon ch'havesti in
 sorte V₅ 15 l'alto Leon da la celeste corte] per farti in terra, e 'n mar sicura, et forte FL V₅
 FR 16 et più, ch'intatta] et come intatta FL V₅ FR 17 madre di tanti chiari illustri figli]

madre di molti figli illustri et chiari FL V₅ FR 18 ch'inalzar con loro opere et consigli] con mille altri tuoi preggi invitti, et rari FL FR con mille altri tuoi pregi invitti e chiari V₅ 19 ma quel che di te spesso e temo ed odo] ma quel che spesso pur e temo e odo V₅ ma quel che di te spesso temo e odo FR 21 sparge] accenna FL FR accomuna V₅ 22 tutto d'horror, che di contese è pieno] per quanto non fu mai sotto aspro freno FL V₅ FR 23 et dubbio del suo fin seco contende] et prove dar di sangue empii, et horrende FL et prove far di sangue empie et horrende V₅ e prove far di sangue empie et orrende FR 26 venir] venire FL FR 27 con gli hosti propri suoi] con l'inimico suo FL V₅ FR 30 spiega repente il volo] spiega veloce il volo FL passa con pronto volo V₅ FR 32 ei, benché Christianissimo si nome] egli c'ha cristianissimo cognome FL V₅ FR 33 chiama per l'onde a sé l'iniquo Trace] chiama il gran schita, et tal ver lui si scopre FL V₅ FR 34 et tien dal titol suo gli occhi rivolti] che per consorte suo ciascun lo stima FL V₅ FR 35 ma 'l Vicario di Dio pur qui m'ascolti] ma 'l gran Pastor, di cui dovea dir prima FL V₅ FR 36 né sdegni il ver, che di comporti in pace] ch'n cio dovrebbe usar calde, et vere opre FL V₅ FR 37 suo carco fora, et par sol pronto] perir lascia suo greggio intento FL V₅ FR 38 nepoti] posterì FR 39 et d'Inghilterra ancor grido risuona] et Inghilterra per effetti, et fama FL V₅ FR 40 ch'a gli empi suoi desir poco perdona] ingiusto assai, ma più crudel si chiama FL novo di crudeltà mostro si chiama V₅ FR 41 Io sfogo il cor, poi ch'altro far non posso] Io narro il ver, si non fusse egli in fatto FL V₅ FR 43 fedeli] figliuoli FL V₅ FR 44 mosso] tratto FL V₅ FR 45 morda] mordi FL 47 la qual par, ch'in sua man già tanto s'erga] et già par, che 'l suo impero tanto s'erga FL FR et già par che 'l suo imperio muto s'erga V₅ 48 che se non vien chi più l'abbassi e stringa] che sé non è, ch'altri lo domi, o stringa FL V₅ FR 49 noi premerà, tal è sua forza adversa] vincera ogn'un tal è la forza adversa FL vincera ognun, tal è la forza avversa FR 50 strana gente perversa] di rea gente perversa FL V₅ FR 53 alberghi] pasca FL V₅ FR 56 et desti alcun, che nove carte verghi] et Poeta conforme al mondo nasca FL FR et dotto conforme al mondo nasca V₅ 57 con stil Romano et Greco insieme et Tosco] che nel greco, latino et 'n sermon toscò FL che nel greco e latino e sermon toscò FR che nel greco, latin, e 'n sermon toscò V₅ 58 quanto sia 'l mondo traviato et fosco] descriva il secol doloroso, et fosco FL V₅ FR 59 poi ch'anco l'uso suo tristo accusando] poi ch'anco 'l ver per carità parlando FL FR poi ch'anco il ver per verità partendo V₅ 60 spesso i messi di Dio son posti in bando] spesso i messi di Dio son mes posti in bando FR 64 ch'a te s'arrechì anchor] ch'un si rechi ancor V₅ 68 Già con quanta ruina arso et distrutto] già vinta l'Ungheria l'infido et crudo FL V₅ FR 69 l'Ungaro fu, tu 'l sai; ed è in brev'hora] con che stratio tu 'l sai si inanzi è giunto FL FR con che stratio lo sai s'innanzi è giunto V₅ 70 l'empio nemico ancora] che passando in un punto FL V₅ FR 71 vicin confonder tutto] terren tutto far nudo FL FR terren sotto far nudo V₅ 73 trascorrer può, che n'hai poco difesa] sempre offender ti può, che poco il vieta FL V₅ FR 74 ai campi] i campi FR 76 scoprendo fera a nostri danni intesa] mirando lontan fiera inquieta FL V₅ FR 77 che lungi par ma con sì] che ciascun morde, et con li FL che ciascun morde e con i FR che ciascun morde e con sì V₅ 78 strugge] fugge FL V₅ FR 80 per far de' campi tuoi nido a se stessa] per far delle tue spoglie ombra FL V₅ FR 81 poscia] parte FR • in te mirando] il dimostrarsi FL V₅ FR 82 quell'antico valor] l'antico tuo valor FL V₅ FR 84 nemico tuo] nemico V₅ 85 e 'n lor vece] e 'n valor FL • regnar] rimirar V₅ mirar FR 90 ciel] cielo FR 94 Dio] più FL 99 sopra] in questa FL V₅ FR 104 diversa] diverso FR 105 se' fatta] sei fatta FL FR 107 dispose] ben dispose FL ben pose V₅ FR 109 valore] valor FR 110 l'antica et la città nostra] l'antica et l'età nostra FL V₅ FR 114 ei più] egli più FL egli FR 120 e] o V₅ 125 con quel timor, che da pietà s'impara] insieme co 'l timor di pena amara FL V₅ in-

sieme con timor di pen'amara FR 128 per corrotta d'altrui maligna usanza] dalla maligna a lui contraria usanza V₅ FR 129 rinverdir] risentir FR 131 ancor] già FR 132 e 'n aspettando un dì, che 'l ciel si mute] et tornando le voglie in te perdute FL V₅ FR 133 salir potresti, ov'altri hor non presume] vedriassi il santo antico tuo costume FL FR vedresti il sozzo antico mal costume V₅ 134 da che bei pensier sento destarmi] rinovellarsi o con che ardir ti parlo FL FR rinovellarsi e con che ardor vi parlo V₅ 135 mentr'io parlo, et vederti amarta parmi] ma qual gioia poi fora a rimirarlo FL V₅ FR 139 essempli] tempi FL V₅ FR 142 pur fin] fino FL • pur fin a l'estremo] pur fin al tuo estremo FR 143 che si fieri nemici intorno havesti] che l'inimiche fiere FL V₅ che l'inimiche schiere havesti intorno FR 144 ma fer ne campi tuoi breve dimora] et con l'ardir, che in te fioriva all'ora FL V₅ FR 145 che mostrò 'l tuo saper lor sforzo vano] festi il disegno lor rimaner vano FL V₅ FR 146 tu per l'istessa sei, che difendesti] tu pur sei quella, et fu ben chiaro scorno FL V₅ tu pur sei quella e fu pur chiaro scorno FR 147 la pace tua, anzi pur confondesti] che vincendo sforzasti a far ritorno FL V₅ 148 con sì bel vanto quei, che su per l'onde] i tuoi nimici, ch'eran su per l'onde FL V₅ FR 149 spinser le prore in soggiogarti ardit] si presso a l'uscio del tuo albergo corsi FL FR si presso all'uscio del mio albergo corsi V₅ 150 fin sopra i nostri liti] ne di questo esser forse FL V₅ FR 151 né per fama minor grido risponde] pregio minor per grido alto risponde FL V₅ FR 153 tuoi vari contrasti] sì fero sdegno FL FR 154 taccio di Siria, che volgesti il corso] taccio ch'in Siria per divin consiglio FL V₅ FR 155 chiesto d'Alessio in Thracia a suo soccorso] passasti, e 'n Traccia soccorrendo al figlio FL V₅ 156 onde si bel thesoro indi levasti] d'Augusto ricco poi festi il tuo regno FL FR d'Augusto divo, poi festi tuo regno V₅ 159 Hor a tanto sospetto] Hora al tuo gran bisogno F Hora al gran duopo tuo dov'è V₅ FR 160 ove 'l valore, ove 'l coraggio?] ove e 'l valore, ove il coraggio FR 169 apparecchia al legno] si mette in destro FL FR 177 Svegliati dunque, et da te scaccia i vani] Svegliati adunque, et sian da te lontani FL svegliati dunque, e sian da te lontani FR Svegliati dunque, et sian vani lontani V₅ 178 desir] i vitii FL V₅ FR 182 città] opra V₅ FR 185 Qual n'havrà il mondo] Quanto fia degno al mondo FL Quanto sia degno al mondo FR 190 fra] tra FL • guerra, foco] guerra e fuoco FR 191 pregio non men di quel chiaro e lodato] pregio forse, et valor non men lodato FL FR 192 che del regno acquistato a te perviene] di quel ch'in acquistar l'impero havesti FL FR 193 in trattar però] pero ti trar FL però di trar FR 194 dove] ove FL FR 197 l'ora tue fatte serene] tolta a gli accidenti infesti FL FR 198 di fosche cangerai fortuna e spene] a maggior speme alzarti anchor potresti FL FR 199 di timor] disposta et FL FR 200 il cielo al fin del suo favor non manca] modo, et favor del Ciel giamai non manca FL FR 201 da] ne FL V₅ FR • primi] soli FR 202 deriva il ben] riposto è FL V₅ FR 204 vi move] vi piacee muove FR 212 maggior] proprio FL FR 213 de] che FL FR 214 ch'ove] ove FL FR 221 Canzon dirai, ch'alta pietà m'infiamma] Chi chiedesse canzon dove, o qual sia FL V₅ FR 222 et la donna real, ch'io desto et canto] questa Donna Real, rispondi ch'ella FL V₅ FR 223 bilancia il mondo, e signoreggia intanto] siede nel mar paterno, et è sol quella FL V₅ FR 224 chiara più, ch'altra, in questa etate acerba] che 'l pregio anchor à nostra FL L che il pregio anchora a nostra etade FR 225 il pregio serba] in se riserba FL L FR

Canzone di undici strofe di 20 vv., di cui solo un settenario, a schema ABC ABC CDEeDFGHHGFFII, più congedo uguale alla sirma. Nella I stanza A (-acque) e G (-anco) condividono la tonica; B (-osa) e H (-orte) la tonica; D (-ina) e F (-igli) la

tonica; B (-*osa*), H (-*orte*) ed I (-*odo*) la tonica; inclusive le rime “acque”: “nacque” (1, 4), “fianco”: “anco” (13, 16) e “odo”: “modo” (19, 20); ricca la rima “magistero”: “altero” (6, 7); nella II stanza A (-*ondo*) ed E (-*olo*) sono in assonanza; A, E, F (-*ome*) ed I (-*ona*) condividono la tonica; A e C (-*ende*) sono in consonanza; B (-*eno*) ed I sono in consonanza; E e H (-*olto*) sono in parziale consonanza; ricche le rime “contende”: “intende” (23, 26), “infida”: “sfida” (28, 31); equivoca la rima “nome”: “nome” (32, 38); nella III stanza A (-*osso*) ed I (-*osco*) sono in assonanza e parziale consonanza; C (-*erga*) ed E (-*ersa*) sono in assonanza; B (-*orda*), C, E e G (-*erghi*) condividono la vibrante -r; inclusiva la rima “verga”: “erga” (46, 47); ricca la rima “adversa”: “perversa” (49, 50); equivoca la rima “tosco”: “Tosco” (52, 57); nella IV stanza B (-*occa*) ed E (-*ora*) sono in assonanza; G (-*esa*) e H (-*essa*) sono in assonanza e parziale consonanza; ricca la rima “breve”: “greve” (63, 66); inclusiva la rima “ora”: “ancora” (69, 70); nella V stanza F (-*etta*) ed I (-*egna*) sono in assonanza; G (-*arda*) e H (-*accia*) sono in assonanza; inclusiva la rima “vile”: “civile” (86, 87); paronomastica la rima “prova”: “piova” (88, 91); nella VI stanza B (-*asso*) e H (-*alto*) sono in assonanza; D (-*onda*), E (-*ostra*) ed I (-*ogna*) sono in assonanza; identica la rima “tempo”: “tempo” (101, 104); paronomastiche le rime “passo”: “basso” (102, 105), “mostra”: “nostra” (109, 110); inclusiva la rima “alto”: “salto” (114, 115); nella VII stanza B (-*ara*) e D (-*anza*) sono in assonanza; F (-*ute*) e G (-*ume*) sono in assonanza; A (-*ira*) e B sono in consonanza; inclusiva la rima “ira”: “inspira” (121, 124); ricca la rima “raccolto”: “occolto” (126, 127); nella VIII stanza B (-*ano*) ed I (-*aggio*) sono in assonanza; D (-*onde*) e F (-*onte*) sono in assonanza; C (-*esti*) e G (-*asti*) sono in consonanza e parziale assonanza; ricca la rima “difendesti”: “confondesti” (146, 147); inclusive le rime “onde”: “risponde” (148, 151) e “corso”: “soccorso” (154, 155); nella IX stanza A (-*esta*) e C (-*enta*) sono in assonanza; B (-*ale*) ed E (-*arte*) sono in assonanza; D (-*orto*) ed E sono in consonanza; inclusive le rime “cale”: “ale” (162, 165), “sarte”: “arte” (169, 170); nella X stanza H (-*ada*) ed I (-*anca*) sono in assonanza; inclusiva la rima “cura”: “sicura” (181, 184); nella XI stanza C (-*anti*) ed I (-*anzi*) sono in assonanza; inclusive le rime “palme”: “alme” (209, 210) e “empio”: “scempio” (217, 218).

Tradizione testuale: ms. FL, cc. 43r-49v; ms. FR, cc. 121v-126r («canzon alla Città di Venezia»); ms. v5, cc. 215r-219r («Il medesimo Molino») e CRESPIAN 1847, pp. 245-246 («Dalle Rime di Girolamo Molino»).

Nota ecdotica: proprio la lettera di Aretino del 1545 (*Lettere*, vol. III, n. 412) è prova evidente di una circolazione manoscritta del testo, quanto meno in area veneziana, ben anteriore alla sua messa a stampa. Pertanto, è ragionevole supporre che la canzone possa essere stata sottoposta a miglie, o ripensamenti, da parte del poeta nel corso dei vent'anni successivi, secondo un uso corrente. Le varianti di sostanza attestate dalla tradizione manoscritta, genericamente databile al XVI secolo, talvolta estese ad interi passi lirici e non evidentemente peggiorative, potreb-

bero dunque costituire testimonianza di un tracciato variantistico d'autore. Tuttavia, in assenza di elementi dirimenti, l'idea non andrà oltre lo statuto dell'ipotesi.

Bibliografia: DIONISOTTI 2017 [1967¹], p. 216; TADDEO 1974, pp. 83-86; ERSPAMER 1983, pp. 207-208.

La canzone, dai toni solennemente indignati, propone una violenta requisitoria contro il papa, Carlo V e il re di Francia, accusati di perseguire solo i propri interessi trascurando il bene della cristianità, pericolosamente minacciata dall'avanzata islamica. Una simile invocazione alle potenze europee affinché cessino le guerre e si coalizzino contro il nemico comune costituisce uno dei principali *topoi* della poesia politica di metà sedicesimo secolo. Tuttavia, Molin estende il proprio risentimento soprattutto a Venezia, accusata di meschina ipocrisia e spregevole ambizione, colpevole di una vergognosa negligenza e passività, che la rende indegna del suo illustre passato. Nel componimento, infatti, il poeta esorta ripetutamente la patria ad equipaggiarsi con coraggio, a destarsi dal «sonno infermo» che la avvolge, per fronteggiare le pressioni turche e dimostrare di essere all'altezza della propria gloria. «Questo atteggiamento risolutamente polemico, che anima anche le altre canzoni, non doveva mancare di un bersaglio nella vita politica di Venezia, cioè quella parte del patriziato [...] che continuava a sostenere una politica di neutralità» (TADDEO 1974, p. 83 n. 21). In effetti, dopo la sconfitta di Prevesa (1538), Venezia accettò svantaggiose rinunce territoriali e assecondò una politica di imparzialità diplomatica, che risuona per esempio nelle parole dei veneziani Marco Pasqualigo e Iacopo Tiepolo (cfr. DIONISOTTI 2017, pp. 216-217). Non tardarono però accuse di codardo pacifismo e nette opposizioni. È il caso, per esempio, di Bernardo Cappello, che sostenette a gran voce la necessità di un interventismo militare e di un indispensabile accordo tra le potenze europee (Cappello *Rime* 108-112). Ma «di lì a poco, nel 1540, l'ambiziosa e promettente carriera politica di Bernardo Cappello fu repentinamente stroncata» (DIONISOTTI 2017, p. 215) dalla sua condanna all'esilio in Dalmazia. A Venezia incominciò a serpeggiare un rancoroso malcontento, del quale Molin si fece principale interprete, schierandosi a favore di una nuova crociata contro gli Ottomani, «contro gli abusi di potere oligarchici e le vane ingiustizie che si consumavano nella città tra le quali la condanna subita dall'amico» (TANI in Cappello *Rime*, p. 24), a cui sembra proprio alludere un passo della canzone in esame (vv. 52-60). Dunque, in virtù dei riferimenti interni, il componimento, di schema non petrarchesco, pare databile al 1542 circa, anno in cui si riaccese il conflitto tra l'Impero e la Francia. Per concludere, in filigrana alla trama lirica del testo, si avvertono plurime connessioni, testuali e tematiche, con alcune delle più importanti canzoni politiche petrarchesche ovvero *Rvf* 53 e 128: della prima si ripropone l'appello ad uno stato, dal passato glorioso ma dal misero presente, affinché reagisca alla propria letargica neghittosità; con la seconda condivide invece l'invettiva contro la poca lungimiranza politica dei regnanti europei ed italiani, ciechi di fron-

te ad una minaccia straniera. La solennità della canzone moliniana non è però riducibile alla mera riproposizione di tessere petrarchesche, bensì trova fondamento in un'articolata ricerca di *gravitas* che permea quasi tutti i livelli formali, dal sistema rimico, spesso aspro, alle iterate contorsioni sintattiche, declinate per il tramite di inarcature, anastrofi ed iperbatì. Il componimento, «di severa ispirazione morale e di colori apocalittici» (TADDEO 1974, p. 83), riscosse l'apprezzamento di Pietro Aretino, che ne ammirò l'equilibrata resa stilistica, l'austerità lirica e l'impegno civile (Aretino *Lettere*, vol. III, n. 412 [dell'ottobre 1545]).

1-20 *Vergine bella*: consueta personificazione lirica della città di Venezia, evocata nei versi successivi tramite un ampio ventaglio di ruoli sociali femminili, quali «figliuola e sposa / e donna» (vv. 2-3), «reina» (v. 8), «madre» (vv. 17 e 122), «ancella» di Dio (v. 99) e «pargoletta» (v. 102); l'attacco, calco ineludibile di *Rvf* 366, 1 «*Vergine bella*, che, di sol vestita», è largamente diffuso nella poesia rinascimentale. • *nata in mezzo l'acque*: l'accenno alla peculiarità dell'ubicazione veneziana è riferimento ortodosso alla retorica encomiastica della Serenissima; inoltre, proprio questa caratteristica topografica di Venezia, oltre a marcarne l'eccezionalità, ha contribuito ad un suo processo di mitizzazione, complice l'implicito parallelismo tra Venezia e Afrodite, entrambe nate dal mare e di unica bellezza. Ad esempio, lo stupore meravigliato per una città capace di affiorare dalle onde domina pure le ottave *Della Città che per miracol siede* (Parabosco *Rime* 1547, cc. 19r-21v), così come costituisce il tema centrale dei noti epigrammi *De Venere, relictæ Cypro, sedem Venetiis deligente* (Molza *Elegiæ et Alia*, n. XXXVIII) e *De mirabili urbe Venetiis* (Sannazaro *Epigr.* 136), quest'ultimo volgarizzato da Lodovico Dolce nel *Dialogo della pittura*, dove si dà conto altresì dell'esistenza di un volgarizzamento da parte di Giovan Mario Verdizzotti, oggi non identificato (*Dialogo della pittura*, cc. 26v-27r). Nella sua tessitura, complice anche la comune posizione di attacco, l'endecasillabo ricorda il son. 221, 1 «Dal mio bel nido posto *in mezzo a l'acque* (: *nacque*)», con analogo riferimento alla città di Venezia. • *Adrian*: il mitico sovrano Adriano, re dei Pelasgi, fondatore di Adria; il riferimento, in corrispondenza con l'encomio di Venezia, ricorre simile in Zane *Rime* 168, 69-74 «I superbi palazzi e l'alte torri, / le case illustri, i real tetti alteri, / ch'ergon da l'onde al cielo il capo adorno, / i rii, che t'apron mille e più sentieri, / ond'entro bagni con piè torto e corri, / *padre Adrian*, a la Città d'intorno». • *figliuola e sposa e donna*: l'elenco torna simile nella canz. 195, 2-3 «madre, *figliuola e sposa* / del *Padre* e Parto in te for di natura», seppur con differente funzione semantica; «donna» ha la valenza di 'moglie'. Si noti come il *tricolon* sostantivale risulti spezzato dal ricorso all'inarcatura. • *un bel desio di raccontar mi nacque*: ad indicare comunemente l'affiorare dello slancio poetico. • *meravigliosa*: nella retorica in lode di Venezia, la città è spesso definita «meraviglia delle meraviglie» per la sconvolgente bellezza e unicità che la contraddistingue; in questa direzione, sono emblematici, ad esempio, i versi della canzone di Fenarolo *O quando potrà 'l core*, 1-10 e 141-144 «O quando potrà 'l core / Città grande, e famosa, / *città meravigliosa* / nel mirarti por fine al suo stupore? / Poi che sempre migliore / la tua presenza, e le tue degne parti, / stancan con novo obietto / l'occhio, la man, la lingua, e l'intelletto, / e 'n vece di lodarti / tacito ogn'huom s'inchina ad adorarti // [...] // Così dicea cantando / un servo de le Muse, / poscia le labbra chiuse / pien di stupor l'alta Città mirando» (Fenarolo *Rime*, cc. 55v-58r). • *fondasti*: il poeta vorrebbe raccontare le gloriose origini della città. • *la Dea, che d'egual parto uscio*: l'associazione tra Venere

e Venezia – la cui assonanza linguistica supportava una spiegazione pseudoetimologica al tempo diffusa – risale, da ultimo, ad una leggenda medioevale che assegnava il merito di fondazione della città di Venezia ai Troiani, protetti da Afrodite. • *Marte*: nella lirica in lode di Venezia è assai diffuso il richiamo a Marte nelle vesti di protettore della città, dettaglio coerente con l'associazione Venere-Venezia e funzionale a rimarcare la natura militarmente invitta di cui la Serenissima si auto-fregiava. • *l'alto Leon*: il Leone di San Marco, rappresentazione araldico-simbolica dell'apostolo patrono della Serenissima. • *celeste corte*: il Paradiso è immaginato come una corte regale, dove Dio è il Re e i beati i suoi ministri; l'immagine ritorna ripetutamente anche nella *Commedia* dantesca (es. in *Par.* X, 70). • *madre di tanti chiari illustri figli*: Venezia ha dato i natali a celebri personalità, molte delle quali hanno contribuito ad incrementarne la gloria attraverso i meriti artistici o politico-militari. • *ma*: l'avversativa sancisce una brusca *correctio* giacché l'autore, contrariamente a ciò che avrebbe avuto il piacere di raccontare (vv. 5-18), si dice malvolentieri costretto ad esprimere tutt'altro.

21-40 *voler di Dio...vendicarsi intende*: attraverso le pressioni ottomane sui confini europei, Dio sembra voler punire la cristianità, colpevole di essersi allontanata dalla propria integrità religiosa. • *osti*: 'nemici'. • *move verso Ungheria*: il sultano Solimano il Magnifico (1520 – 1566), in seguito al vittorioso assedio di Belgrado del 1521, decise di procedere con una politica espansiva nei Balcani. Dopo la disfatta ungherese della battaglia di Mohács (1526), Solimano riuscì ad impadronirsi dell'area meridionale del Regno d'Ungheria, arrivando ad assediare Vienna nel 1529. Nel 1527, Ferdinando d'Asburgo (1503 – 1564) tentò di rispondere alle aggressioni turche con un contrattacco che diede inizio ad una logorante guerra ottomano-asburgica, sedata solo temporaneamente dal Trattato di Oradea (1551). All'eccidio ungherese si dedicarono molteplici poeti cinquecenteschi, tra i quali Bembo (*Rime* 126), Minturno (canz. *Qual semideo, anzi qual novo Dio* in *Rime*, III, pp. 166-175), Cappello (*Rime* 154) e Massolo (son. *Tu che del gran Danubio l'alte rive* in *Rime*, I, c. 33v). • *turba infida*: i Turchi; cfr. son. 145, 5. • *Cesare, il fratel lasciando solo*: l'imperatore Carlo V non supportò militarmente il contrattacco del fratello in Ungheria; un simile disappunto affiora anche in Paterno canz. *Spiriti reali, che salire al cielo*, 81-83 «L'Unghero ecco vi vien dietro a le spalle / abbandonato, invan sempre chiamando / coloro, in cui te nea fidanza et speme» (Paterno *Rime*, pp. 422-430). • *spiega repente il volo in Francia*: con allusione all'Aquila imperiale; «repente» ha valenza avverbiale. • *l'Re cognato*: Francesco I (1494 – 1547), secondo quanto concordato nel Trattato di Madrid (1526), nel 1530 sposò in seconde nozze Eleonora d'Asburgo (1498 – 1558), sorella dell'imperatore Carlo V; i due sovrani sono così evocati anche in Cappello *Rime* 120, 12-14 «col suo chiaro sermon l'alte ire extingue / de' duo cognati il Terzo Paolo, et porre / fren spera a chi poco anzi Ungheria vinse». • *Ei, benché cristianissimo*: Francesco I si professò strenuo difensore della religione cristiana, al punto da avviare ripetute e feroci repressioni pure nei confronti dei dissidenti valdesi e ugonotti. Eppure, la precisazione di Molin sottende lo sdegno per l'alleanza franco-ottomana, sottoscritta dal re francese nel 1536, ai danni di Carlo V. Un analogo dissenso contraddistingue anche il sonetto *Stirpe real, perché non fate homai* di Pietro Massolo, in cui l'autore si meraviglia delle posizioni a favore del Sultano assunte dal re di Francia (*Rime*, I, c. 83r). • *l'iniquo Trace*: il nemico Ottomano; nel Cinquecento la regione greco-bulgara della Tracia era sotto al dominio turco. • *l vicario di Dio*: papa Paolo III, criticato dall'autore perché, anziché intervenire a favore del bene della cristianità, si sarebbe adoperato soprattutto per assegnare una posizione di potere ai propri eredi. Con tutta probabilità, il poeta allude ad Alessandro Farnese il Giovane (1520 – 1589), creato

cardinale a soli quattordici anni, subito dopo l'ascesa del nonno al soglio pontificio, e a Ranuccio Farnese (1530 – 1565), diventato a soli dieci anni membro del Priorato di Venezia dell'Ordine di san Giovanni di Gerusalemme e, pochi anni più tardi, cardinale. • *possa e nome*: 'potere e reputazione'. • *d'Inghilterra ancor grido risuona*: molto verosimilmente, il poeta fa riferimento allo scisma anglicano, ascrivibile a partire dal 1535.

41-60 *ingorda*: riferito alla «di regnar...voglia» (vv. 42-43); il biasimo ricorre analogo in P. Gradenigo canz. *Alto Signor, a cui dal cielo è dato*, 37-39 «afflitta prega il vostro aiuto, e chiama / i discordi voler, la *ingorda brama / de' Re Christiani*: e i cor di duro smalto» (*Rime*, cc. 47v-49v). • *questo e quel da furor mosso...*: Molin assume una posizione estremamente critica nei confronti delle intestine lotte europee, responsabili di indebolire le potenze cristiane e, viceversa, favorire l'avanzata Ottomana; in controtuce al «furor» nemico pare risuonare *Rvf* 128, 93-94 «vertù contra *furore* / prenderà l'arme, et fia 'l combatter corto», mentre la «rabbia animal» delle potenze straniere conserva forse memoria di «pose fra noi et la tedesca *rabbia*» (*Rvf* 128, 35). • *noi premerà*: 'ci opprimerà'. • *Ma perché ragionar con ira e toscò*: in dialogo con «mi farà *ragionar* d'un altro modo» (v. 20). • *mandi Pluton...l'infernal sua musa*: l'ira e la rabbia non si confanno alle Muse, care ad Apollo, motivo per cui il poeta preferisce fare appello al dio degli Inferi affinché lo guidi nella scrittura del testo; il richiamo, seppur dubitativo, ad una musa infernale non conosce precedenti nella mitologia classica e dovrà intendersi, probabilmente, come una licenza poetica. • *stil romano e greco insieme e toscò*: elenco canonico, in polisindeto, ad indicare le tre lingue letterarie per antonomasia ossia il latino, il greco e l'italiano. • *messi di Dio*: coloro che sono interessati alla difesa della cristianità. • *son posti in bando*: sembra probabile che l'autore alluda alla condanna all'esilio, imposta il 19 maggio 1540 dal Consiglio del Doge, ai danni dell'amico e parente Bernardo Cappello; l'espressione, di innegabile impronta dantesca (*Inf.* XV, 81), vanta una possibile interferenza petrarchesca (*Rvf* 331, 39) e bembiana (*Rime* 160, 6).

61-80 *si sopraggiunge il mal veloce e lieve*: secondo il poeta, per Venezia il pericolo è imminente ed è sempre più vicina la minaccia di essere colta all'improvviso ed impreparata. • *arso e distrutto*: il binomio, in contesto differente, ricorre anche nella canz. 95, 27 «sovrà il mio cor, per voi *distrutto ed arso*». • *Unghero*: da ricondurre all'invasione ottomana dell'Ungheria (v. 28). • *l'empio nemico*: gli Ottomani. • *confonder*: 'stravolgere'. • *legni spalmati*: di pece o di sego; la sineddoche, presente fin dal *corpus* petrarchesco (es. *Rvf* 312, 2), trova innumerevole attestazione nella rimeria cinquecentesca di soggetto ottomano (es. Zane *Rime* 168, 96). • *Tu, come pastorella in mezzo ai campi...*: Venezia viene associata metaforicamente ad una pastorella nell'atto di raccogliere i fiori in un campo ed ignara del pericolo che la minaccia alle sue spalle. • *lenta*: la calma di Venezia si contrappone alla velocità nemica («brev'ora», v. 69 e «con sì presti piedi / corre», vv. 77-78) e pare anticipare i silenziosi intrighi nemici («a te pian pian s'appressa», v. 79). • *campi tuoi*: il territorio veneziano, minacciato dalla pressione turca.

81-100 *estinto quell'antico valor...*: il poeta lamenta la scomparsa delle eccellenti qualità morali che un tempo guidavano il governo veneziano, ora animato solo da meschine ambizioni personali e menzogne, sulle quali, per rispetto della propria patria, il poeta preferisce tacere. A fronte di un simile decadimento morale, l'io esprime il proprio sincero timore per le sorti di Venezia, incapace di replicare l'eroismo di un tempo e colpevole di scatenare l'ira punitiva di Dio. • *mentita faccia*: con sdegno, l'autore accusa i propri concittadini di ipocrisia. • *ira o vendetta*: Molin supplica Dio di non manifestare la propria rabbia su Venezia. • *ancella tua*: Venezia; il poeta si serve un'espressione di derivazione

evangelica («ecce *ancilla* Domini» di *Lc* 1, 38), ma è innegabile la mediazione di *Rvf* 28, 5 «a Dio dilecta, obediēte *ancella*». • *cristiana insegna*: nella lirica d' encomio per Venezia è frequente imbattersi nella sua esaltazione in qualità di baluardo del cristianesimo e principale rappresentante della romanità; la formula sembra memore di *Rvf* 28, 33 «le 'nsegne *cristianissime* accompagna».

101-120 *pargoletta*: ricorrendo alla consueta personificazione femminile della città, Molin accenna agli esordi della storia di Venezia. • *vedrai quanto diversa...*: il poeta esorta la propria patria ad osservare quanto sia cambiata nel corso del tempo, in senso peggiorativo. • *scendendo al basso*: in opposizione alla gloriosa salita al cielo evocata, invece, ai vv. 102-103. • *modo primiero*: l'eroismo di un tempo. • *abonda di giustizia e valore*: con vista inarcatura. • *chiaro*: con funzione avverbiale. • *il mostra*: 'lo dimostra'. • *fortuna al lor salir seconda...a poco a poco scema*: si noti l'antitesi moraleggiante tra un atteggiamento virtuoso, favorito da una sorte che permette ad una realtà politica di elevarsi, e l'insinuarsi del vizio, che invece comporta una rovinosa rovina politica.

121-140 *Non mi move a parlar disdegno od ira*: Molin precisa di esprimersi così duramente non per rabbia nei confronti di Venezia, ma perché desidera il meglio per la propria città natale. • *madre mi se' nobile e cara*: con fierezza il poeta rivendica le proprie origini veneziane; la scelta di appellarsi a Venezia in termini materni rammenta la «madre benigna et pia» di *Rvf* 128, 85. • *vedess'io rinverdir*: con valenza ottativa; si esprime il proprio desiderio di veder rifiorire le qualità di cui Venezia ha dato dimostrazione in passato. • *vederti armata parmi*: in accordo alla speranza che Venezia reagisca militarmente alle pressioni musulmane. • *rammentando i tuoi passati esempi...*: si esorta la città ad essere all'altezza del proprio passato.

141-160 *Non se' tu quella*: a rimarcare quanto Venezia si sia allontanata dalla propria natura. • *e non è molto ancora*: 'e non è passato molto tempo'; il poeta allude a imprecisate ma recenti vittorie veneziane, su terra e su mare. • *fieri*: 'feroci'. • *prorè*: 'prue', con tradizionale sinceddoche per 'le navi'; nel passo moliniano, «arditi» concorda con «quei» (v. 149), ma non si esclude una possibile memoria di *Par.* XXIII, 68 «quel che fendendo va l'*ardita prora*». • *Taccio di Siria...*: a dimostrazione della grandezza militare di Venezia, Molin, ricorrendo alla figura retorica della preterizione, ricorda quando, nel 1082, l'imperatore bizantino Alessio I Comneno (1048 - 1118) firmò un accordo con Venezia, impegnandosi a cedere considerevoli vantaggi economici alla città lagunare in cambio del supporto militare della sua flotta. Oltre alle tensioni con i Normanni (1081 - 1091), questa alleanza veneto-bizantina fronteggiò pure la prima crociata (1096 - 1099), che portò alla conquista della Siria (1098 - 1099). • *conte*: 'note'. • *Pipin*: Carlomanno (773 - 810), ribattezzato Pipino al momento della sua incoronazione a Re d'Italia (781 - 810). Nell'anno 810, questi organizzò un disastroso attacco alla laguna di Venezia; secondo la storiografia veneziana, gli assediati si ritirarono nelle isole più interne (tra le quali Rialto), aspettando che l'imponente flotta di Pipino si arenasse nelle secche lagunari, per poi sferzare un attacco con più agili imbarcazioni, dando fuoco alle navi nemiche. • *ov'è...ov'è...ov'è*: per una simile *repetitio*, di forte valore enfatico, si rimanda a Bembo *Rime* 12, 9-11 «ecco *ove* giunse prima et poi s'assise, / *ove* ne scorse, *ove* chinò le ciglia, / *ove* parlò Madonna, *ove* sorrise»; non sfugga la marcata inarcatura ai vv. 159-160.

161-180 *dramma*: 'dracma', quindi 'minima parte'. • *di desir resta d'onor*: con inarcatura ed iperbato. • *punto ti cale*: 'ti interessa un poco'. • *dal sonno infermo...ti desta*: l'esortazione a svegliarsi da un letargo vizioso che ne ha spente le virtù dialoga esplicitamente con *Rvf* 53, 10-15 «Che s'aspetti non so, né che s'agogni, / Italia, che suoi guai non par che sen-

ta: / vecchia, otiosa et *lenta*, / dormirà sempre, et non fia chi la *svegli*? / Le man' l'avess'io avvolto entro' capegli! // Non spero che già mai dal *pigro sonno*». Nel corso del sedicesimo secolo, a partire dal celebre archetipo petrarchesco, il *topos* del risveglio dal sonno indolente costituisce uno dei temi più avulsi della lirica politica. • *neghittosa*: di esplicita memoria petrarchesca (*Rvf* 53, 23), il termine conobbe innumerevole riscontro nella lirica civile cinquecentesca. • *nocchier accorto*: sebbene il riferimento sia coerente con l'effettiva forza militare marittima di Venezia, il motivo lirico del nocchiere, che va incontro ad una tempesta, costituisce un *topos* tradizionale, le cui radici affondano nella letteratura latina (es. Virgilio *Aen.* IV, 52-53) e nell'ipotesto petrarchesco (*Rvf* 151, 1-2). In relazione all'imminente minaccia ottomana, si ricordano le coeve proposte di P. Gradenigo canz. *Alto Signor, a cui dal cielo è dato*, 20-21 «Venite homai *Nocchier* saggio, et *accorto* / a condur tosto il legno errante in *porto*» (P. Gradenigo *Rime*, cc. 47v-49v) e di Fenarolo i sonetti *A questo horrendo, e minaccioso, e fero* e *Questa è pur la tua Nave, e pur son queste* (Fenarolo *Rime*, c. 28r), entrambi in dialogo con un «prudente nocchier». • *sarte*: 'le corde delle navi'; sullo sfondo si avverte traccia di *Rvf* 41, 11 «spezza a' tristi *nocchier*' governi et *sarte*» e 272, 13 «il mio *nocchier*, et rotte àrbore et *sarte*». • *Tempo non è di più tener le mani...*: il poeta condanna l'atteggiamento vizioso ed inerte della propria patria. • *Svegliati*: lo stesso invito ricorre al v. 164. • *vani desiri*: con vistosa inarcatura; la giuntura ricorre identica nella canz. 195, 133-134 «purga ancor molti *vani* / *desiri* in me, ch'almen l'ultima voglia». • *forze note*: di cui ha dato dimostrazione in passato.

181-200 *città rara a cui nulla simiglia...*: l'intera strofa consiste in un vero e proprio panegirico di Venezia. • *libertà serbasti invitta*: il mito della libertà veneziana è prerogativa essenziale della mitizzazione veneziana ricercata nel corso del sedicesimo secolo; un simile encomio si ripropone anche in Magno *Rime* 87, 37-45 «Tu giusta e saggia e pia; / tu d'ogni alta virtù trionfo e palma; / tu Vergine e reina invitta ed alma, / porto di libertà, specchio d'onore, / e tal che chi di te nasce entro il seno, / paradiso terreno, / fa dubbiar qual sia grazia in lui maggiore: / o 'l nascer uom nel mondo, o l'aver nido / in sì felice e glorioso lido».

201-220 *voi*: l'autore sembra rivolgersi a Carlo V e Francesco I, indicati come principali responsabili dei conflitti europei. • *l'empio*: il nemico ottomano. • *d'aver d'amboduo voi corone e palme*: i tradizionali simboli della vittoria. • *Or qual vi si può dar maggior essemplio...*: il poeta suggerisce di procedere ad una difesa compatta, quasi di branco, contro il comune nemico, così da avere più possibilità di sopravvivere.

221-225 *donna real*: la personificazione femminile di Venezia; uguale costruito è adottato da Molin nel son. 15, 1 «Questa *donna real* che tra noi splende». • *di Cristo*: la presentazione di Venezia quale baluardo della cristianità, tenuto conto invece dell'effettivo ruolo della Serenissima nell'ingresso in Italia di posizioni religiose eterodosse, ha l'effetto di sottolineare inevitabilmente il carattere retorico della celebrazione lirica, fortemente autolegittimante. • *d'Italia il pregio serba*: nonostante le feroci critiche espresse nel componimento, Molin considera la propria patria come una delle più importanti potenze politiche italiane e mantiene un atteggiamento di fiducia verso le eccezionali qualità di cui la Serenissima ha dato dimostrazione in passato.

Pien d'un pietoso e nobile disdegno,
 che mi reca nel cor pena ed ardire,
 movo a parlar, o pur che 'l ciel m'inspire,
 ché quel, ch'io dica, io non ragioni al vento!
 Italia mia, se mai cura o desire 5
 per solleva il tuo diletto regno
 ti punse a dimostrarne effetti o segno,
 odi quel ch'io, di te pensando, sento.
 Ma perché l'odio antico, onde argomento
 prese il tuo mal, non ti nasconda il vero, 10
 il dritto senso a te chiama e ripiglia,
 e seco ti consiglia
 ch'almen l'avanzo di cotanto impero
 non cada sotto fren barbaro e fero,
 onde calano al pian genti sì strane, 15
 ch'una di molte, in te, sola rimane
 con vera libertate, invitta donna,
 del latin nome ancor salda colonna.
 Alto dolor, pietà profonda e nova,
 ché 'l più si veggia di sì nobil parte 20
 del mondo, in cui mostrò suo pregio Marte
 oltra quant'altre il sole mira e trascorre,
 genti obedir, cui vinse a forza ed arte,
 che l'odio antico in sé fece tal prova
 che la divise onde serva si trova. 25
 Or chi più 'l devria far, men la soccorre,
 e col peccato a sua ruina corre.
 Ma, se debito onor forza pur ave,
 ciascun deponga ogni passata offesa
 per comune difesa 30
 e l'alma in Lete d'ogni ingiuria lave;
 e dove ne minaccia il mal più grave,
 pronto si volga e si prepari ed armi,
 ché, s'averrà ch'alcun pur si risparmi
 e 'l piede aretri da l'armate squadre, 35
 fia figlio indegno di sì nobil madre.
 Ecco già che, qual rapidi torrenti
 cui nulla il corso lor rallenta o stagna,

scendon da l'Alpi giù Francia e Lamagna
 per depreddar a gara i nostri campi. 40
 Parma, fra lor contesa, ora si lagna
 e sospirano al ciel le nostre genti,
 dubbie qual più di quei fuggir si tenti
 o come mai dal suo furor si scampi,
 e pur si vede e par ch'in lor si stampi 45
 brama simil del nostro comun danno,
 benché sian di legnaggio assai diverso.
 Però qui fia converso
 vostro saper e scorto il loro inganno,
 non disperando un dì d'uscir d'affanno 50
 per qualche destra via che 'l ciel ne mostri,
 qual fe' forse a Ravenna a' giorni nostri
 e ne gli antichi a Canne altero esempio
 per farne d'ambo poi supremo scempio.
 Questa ch'invitta ancor, donna, si siede 55
 sovra il mar d'Adria, alma Reïna, abbraccia
 tai forze in sé che, s'uom pur la minaccia,
 assai può di schermirsi aver coraggio,
 s'a lei poscia con fe muta s'allaccia
 quella, che bagna in Po di ferro il piede, 60
 e Manto ancor, che del suo fin s'avede,
 qual se consiglio avrà fedele e saggio,
 potrà sicuro ardir di farne oltraggio?
 Anzi per sollevar nostra speranza
 chissà ch'alcun che neghittoso dorme, 65
 d'egual desio conforme,
 desto non venga al suon d'Italia in danza!
 Di quel, ch'uopo ne fia, tutto a bastanza
 render ne puote e questa parte e quella,
 e le città son tali e le castella 70
 che mirar non le può gente sì ardita
 che non paventi la mortal salita.
 Né poco sforzo ancor vincer ne puote
 e molta gente in breve si dissolve,
 che gran disagio un gran numero involve, 75
 e chi passa in lontana ostil contrada
 spesso il pie' con vergogna indietro volve.
 O quante cose dal pensier remote

n'apporta il giro de l'eterne rote!
 Però chi teme la nemica spada 80
 gran senno fa, se s'assicura e bada.
 Tai più s'avanza con l'audaci imprese
 e maggior gloria al fin vincendo acquista
 gente schermendo a vista,
 ch'altra che mosse e d'occuparla intese. 85
 Ma sian lunge da noi le lor contese,
 né l'un però per l'altro aitarsi creda,
 sì ch'al bisogno suo tardo preveda,
 poi ch'assalendo un subito periglio
 poco senza il poter giova il consiglio. 90
 Caso non teme al fin sinistro e rio
 chi di fermo valor ben s'arma il petto,
 segua qual può dal ciel contrario effetto.
 Il troppo paventar fu sempre vile!
 Mentre l'ardir combatte col sospetto 95
 sperar può lieto fin giusto desio,
 se 'l fato arride a voler dritto e pio,
 e, se per non patir atto servile,
 perir consente ogni animo gentile,
 quanto ad uom più convien che vive e regna 100
 mill'anni a dietro in libertà arrischiarsi
 per libero serbarsi?
 O se di ricovrarla altri disegna?
 Magnanimo Latin, qui ti soveгна
 quel che già fosti e quanto anco t'estime 105
 il mondo e desta in te le virtù prime,
 ché, se giustizia in ciel tien fermo loco,
 chi pugna con ragion temer de' poco.
 Canzon, piena di duol, d'ardir non vota,
 vattene e 'n faccia non mostrar terrore; 110
 ma di' che chi ben mor giamai non more,
 e, qual di nobiltà vera s'accende,
 o pugna e vince o morto anco contende.

Canzone di sei strofe di 18 vv., a schema ABBC BAAC CDEeDDFFGG e congedo XYYZZ; nella I stanza A (-egno), C (-ento) e D (-ero) sono in assonanza; B (-ire) e D sono in consonanza; nella II stanza B (-arte), C (-ave) e G (-adre) sono in assonanza.

za; A (-ova) e D (-ave) sono in consonanza; ricche le rime “prova”: “trova” (24, 25), “trascorre”: “soccorre” (22, 26) e “offesa”: “difesa” (29, 30; inclusive le rime “parte”: “Marte”: “arte” (20, 21, 23) e “”armi”: “risparmi” (33, 34); etimologica la rima “soccorre”: “corre” (26, 27); nella III stanza è inclusiva la rima “campi”: “scampi” (40, 44); paronomastiche le rime “scampi”: “stampi” (44, 45) e “mostri”: “nostri” (51, 52); ricca la rima “diverso”: “converso” (47, 48); nella IV stanza è ricca la rima “coraggio”: “oltraggio” (58, 62); nella V stanza A (-ote) e B (-olve) sono in assonanza; C (-ada) e F (-eda) sono in consonanza; derivativa la rima “involve”: “volve” (75, 77); ricca la rima “intese”: “contese” (85, 86); nella VI stanza C (-ile) e F (-ime) sono in assonanza; inclusive la rima “petto”: “sospetto” (92, 95); derivativa la rima “vile”: “servile” (94, 98).

Tradizione testuale: CRESPIAN 1847, p. 246 («Dalle Rime di Girolamo Molino»).

Bibliografia: DI IASIO 2016, pp. 95-111.

La canzone, di schema petrarchesco, affronta uno dei temi più diffusi della lirica politica rinascimentale ossia la lacerata condizione dell'Italia del sedicesimo secolo, costantemente vittima di aggressioni da parte delle principali potenze europee e al contempo frantumata al suo interno in numerose e disunite potenze locali, incapaci di tutelare l'interesse nazionale. In virtù dei riferimenti alla Guerra di Parma (vv. 37-42), il testo sembra databile ai primi anni Cinquanta, momento in cui la città, sotto il controllo dei Farnese, divenne scenario per un violento scontro tra l'Impero, la Francia e il Papato. Il componimento si contraddistingue per l'agile intreccio tra eventi storici contemporanei e raffinati recuperi dell'ipotesto petrarchesco (Rvf53 e 128), le cui tessere sono capaci di convivere in un risultato originale e innovativo. Infatti, la fitta trama di memorie petrarchesche non procede «attraverso prelievi imponenti, ma per mezzo di una attenta composizione di tessere che rivela l'azione di una memoria poetica potentemente allusiva, in grado di accompagnare ad evidenti suggestioni petrarchesche ampi spazi di matrice originale» (DI IASIO, p. 106). Protagonista del testo rimane, ancora una volta, la città di Venezia, concepita come ultimo baluardo di libertà in un'Italia dilaniata da violenti conflitti interni. Nonostante la sentita partecipazione di Molin, andrà precisato che il culto della libertà veneziana, tratto peculiare ed esclusivo della potenza lagunare capace di distinguerla da ogni altra realtà politica coeva, rappresenta una componente imprescindibile del processo di mitizzazione di Venezia, alla cui retorica celebrativa ricorsero gran parte degli interpreti del *milieu* moliniano. In questa prospettiva, dunque, si possono ricordare le affini proposte liriche di Venier *Rime* 198, Atanagion son. *Alma città, del mar sposa, et reina* (*Rime di diversi* 1565, I, c. 196r), Dolce son. *Donna del mar, avventurosa terra* (*Sacripante*, c. Aiiiv), Calmo *Rime Pescatorie* 6, Fenarolo son. *O quando potrà 'l core* (*Rime*, cc. 55v-58r), Cappello *Rime* 238, Stampa *Rime* 134, Della Casa *Rime* 37, Pascale canz. *Alma città beata* (*Rime* [1549], cc. 89v-91r), Magno *Rime* 87, Groto *Rime* II 154 e Domenichi *Rime* 111.

1-18 *Pien d'un pietoso e nobile disdegno*: anticipa l'attacco della seconda strofa «Alto dolor, pietà profonda e nova» (v. 19). • *Italia mia*: sintagma di ascendenza petrarchesca (Rvf 128, 1) e pressoché onnipresente nella lirica politica del sedicesimo secolo, quasi sempre in posizione d'attacco. • *avanzo di cotanto impero*: nella retorica celebrativa della Serenissima è solito imbattersi nella esaltazione di Venezia come nuova Roma e come nuova Atene; per Venezia come «immagine di città modello, esempio per tutte le altre città, ma anche [arricchita] dei riflessi di città reali o immaginarie» si veda CROUZET-PAVAN 1996). • *onde calano al pian genti sì strane*: il passo anticipa i vv. 39-40 «scendon da l'Alpi giù Francia e Lamagna / per depredar a gara i nostri campi». • *con vera libertate, invitta donna*: Venezia; il concetto ritorna al v. 55 «Questa ch'invitta ancor, donna, si siede». • *del latin nome ancor salda colonna*: l'endecasillabo è felice congiuntura di due *loci* petrarcheschi (Rvf 128, 74 «Latin sangue gentile» e Rvf 53, 72 «ad una gran marmorèa colonna»). Nel corso del sedicesimo secolo, all'interno della mitizzazione encomiastica di Venezia, la città è comunemente elevata ad ultimo baluardo della romanità e dell'onore italico; il concetto si attesta, con quasi identica formulazione, in Bernardo Tasso *Rime* I 132, 56-57 «Sola salda colonna / del gran nome latino»; Cappello *Rime* 241, 16-17 «A te, d'Adria Reina altera et saggia, / de l'italico honor fermo sostegno, / et dolce speme a nostre acerbe cure»; Massolo son. *Poi c'hoggi di Vinegia sola vivi*, 1-2 e 9-11 «Poi c'hoggi di Vinegia sola vivi / libera ne l'Italia, e a nessun servi, / [...] / tu dunque, che sei, colma d'ogni bene, / libera tosto l'Italia da quanto / l'annoia, e attrista, ch'è la servitute» (*Rime*, II, c. 166r); Borghesi canz. *Saggio Pastor; cui la sua verga altera*, 91-96 «E tu Donna del Mar, che 'l nome prende / dal Toscan, che la forma, e 'l nome diede / a la famosa, e nobil Adria antica, / non negar quel, che pio dover ti chiede; / perché d'Italia il prisco onor risplende / in te; che sei di vera gloria amica» (*Rime*, I, c. 21r). Soprattutto, il passo moliniano ricorda, per intenzione e contenuto, la *laudatio* veneziana di Paterno son. *Adria, ch'in mezo l'onde Italia honora*, 1-4 «Adria, ch'in mezo l'onde Italia honora, / poi ch'in una città sola s'attene / la libertà d'Italia, et ogni spene / di ricovrar l'antico imperio ancora» (*Rime*, p. 469), componimento in cui il poeta campano, dopo aver elogiato il carattere militarmente invitto della città, ultima custode dell'onore italico, ai vv. 12-14 esprime il proprio apprezzamento per il sodalizio intellettuale di Venier e Molin.

19-36 *a forza ed arte*: la conquista di Roma fu militare e culturale. • *la divise*: pare probabile che l'autore si riferisca alla frantumazione tra Impero Romano d'occidente e d'oriente, quest'ultimo poi caduto sotto il controllo musulmano. • *chi più 'l devria far, men la soccorre*: il poeta biasima il papato e le potenze italiane di non impegnarsi abbastanza nel difendere l'Italia dalle pressioni nemiche, soprattutto ottomane. • *col peccato a sua ruina corre*: si esprime la propria disapprovazione per la coeva degenerazione morale. • *ciascun deponga ogni passata offesa...*: consueta esortazione affinché le potenze europee si alleino per un bene comune. • *l'alma in Lete d'ogni ingiuria lave*: per dimenticare i precedenti conflitti. • *ché, s'averrà ch'alcun pur si risparmi e 'l piede aretri...*: non si ammettono atti di vigliaccheria.

37-54 *Ecco già*: l'attacco della strofa ben restituisce l'effetto di allarmata concitazione che innerva l'intero componimento. • *qual rapidi torrenti... stagna*: ad indicare l'impossibilità di frenare l'avanzata. • *scendon da l'Alpi...per depredare a gara i nostri campi*: il *topos* dell'invasore straniero risente del ricordo di Rvf 128, 30 «per inondar i nostri dolci campil!». • *Parma, fra lor contesa, ora si lagna*: Parma, dal 1545 sotto il controllo dei Farnese, fu oggetto di violenta contesa tra Francia, Impero e papato; tra il 1551-1552 le tensioni sfociarono nella cosiddetta Guerra di Parma, oggetto dell'attenzione lirica di Bernardo

Cappello, in stretti rapporti con i Farnese (Cappello *Rime* 232, 237, 24, 322). • *e sospirano al ciel le nostre genti*: l'immagine del popolo, piagato dai continui conflitti, che si appella a Dio appartiene all'ipotesto di *Rvf* 53, 57-63 «Le donne lagrimose, e 'l vulgo inerme / de la tenera etate, e i vecchi stanchi / ch'anno sé in odio et la soverchia vita, / coll'altre schiere e i bigi e i bianchi, / coll'altre schiere travagliate e 'nferme, / gridan: "O signor nostro, aita, aita. / Et la povera gente sbigottita"». • *o come mai dal suo furor si scampi*: il passo sovrappone le reminiscenze di *Rvf* 128, 32 e 78 «questo n'avene, or chi fia che ne scampi? / [...] / ché 'l furor de lassù, gente ritrosa». • *a Ravenna...a Canne*: per scongiurare altre future disfatte, l'autore ricorda celebri sconfitte militari italiane contro il nemico invasore ossia la battaglia di Canne (216 a.C.) e la battaglia di Ravenna (11 aprile 1512) che, all'interno delle Guerre d'Italia, vide la vittoria francese contro l'alleanza pontificia, veneziana e spagnola. 55-72 *Questa ch'invitta ancor, donna...*: Venezia domina l'Adriatico; i versi, seppur ordinari all'interno della retorica encomiastica veneziana, assomigliano molto a Cappello *Rime* 61, 91-92 «Quanto ciò piace a lei, che 'n mezzo a l'acque / d'Adria superbo alta reina siede», 108, 97-98 «La bella donna, che tra l'acque siede / reina d'Adria et con giustitia intera» e, dello stesso, *Rime* App. 13, 1 «O città che del mar Reina siedi». • *quella che bagna in Po di ferro il piede*: con tutta probabilità, la Ferrara degli Estensi. • *Manto*: il ducato dei Gonzaga. • *Anzi per sollevare nostra speranza chissà ch'alcun che neghittoso dorme*: è ravvisabile una vaga memoria di *Rvf* 53, 18-19 e 23 «ma non senza destino a le tue braccia, / che scuoter forte et sollevare la ponno / [...] / sì che la neghittosa esca del fango».

73-90 *audaci imprese*: in virtù dell'analogo soggetto politico, sullo sfondo si avverte traccia di *Rvf* 53, 85-86 «Rade volte adivien ch'a l'alte imprese / Fortuna ingiuriosa non contrasti».

91-108 *se 'l fato arride a voler dritto e pio*: a prescindere dal coraggio, l'autore esorta a non sottovalutare il ruolo della sorte nel determinare gli esiti delle battaglie. • *Magnanimo Latin*: pare verosimile la memoria di *Rvf* 128, 74-75 «Latin sangue gentile / sgombra da te queste dannose some».

109-113 *Canzon, piena di duol, d'ardir non vota*: si noti il ritorno circolare del verso d'attacco «Pien d'un pietoso e nobile disdegno, / che mi reca nel cor pena ed ardire» (vv. 1-2). • *non mostrar terrore*: l'intera canzone vuole essere un'esortazione al coraggio militare. • *chi ben more*: chi muore combattendo con onore; si noti il virtuosismo etimologico verbale *mor - more*, enfatizzato dalla scia allitterante con perno sulla *-m*. • *o pugna e vince, o morto anco contende*: non sfugga la pronunciata frantumazione sintattica del verso conclusivo, di andamento chiastico.

«A l'armi! A l'armi! A l'armi!»,
 Muse, gridate «A l'armi! A guerra! A guerra!»,
 ché 'l mar nostro e la terra
 Marte minaccia e vol pugne e contese.
 Qui formar mi convien più vivi carmi 5
 e le genti destar da viltà prese
 a l'umane difese,
 ché già veder da l'Oriente parmi
 tutto confuso il ciel di nebbie e lampi
 e piover sovra noi tempesta e sangue, 10
 indi levarsi un angue
 sì grande e fier ch'alcun da lui non scampi;
 però, scosso il terror che l'alme afferra,
 gridate: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».
 Quest'è l'empio Ottomano, 15
 che non pur cerca soggiogarsi il mondo
 ma di por anco al fondo
 la verace di Dio cristiana fede
 e nome sollevar d'Idolo vano:
 qui la somma del mal nostro si vede! 20
 Or chi si fida e crede
 nel Signor nostro, in ciel sicuro, in mano
 prenda con l'armi il suo vessillo e dica:
 «Cristo, qui tu convien che ci difenda
 dove assalirne intenda 25
 sua turba ingrata a la tua fé nemica,
 ch'ella vinta con noi non cada a terra».
 Gridate: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».
 Mirate in qual semblante
 l'umil sposa di Dio s'inchina e piega 30
 principi illustri e prega
 che la difesa sua non s'abbandoni.
 Il popol vostro ancor pur vi sta avante,
 e muto par che del suo mal ragioni!
 Questo, questo vi sproni 35
 a prender l'armi e l'altre ingiurie tante,
 ché sopportar non de' sangue gentile.
 Scacci la tema, misurando il danno,

timor di doppio affanno
 e si cangi in ardir temenza vile, 40
 ché più 'l terror che la possanza atterra.
 Gridate: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».
 Quante in sé regga e copra
 genti e città l'Europa a Dio devote
 chiaro veder si puote, 45
 di che l'empio ne va pien di sospetto.
 Così fosser da lei già poste in opra,
 come di fé legate anco d'affetto!
 Ma se nostro disdetto
 fa che tanta pietà fra noi non s'opra, 50
 ch'elle s'uniscan tutte o parte ancora,
 l'armarsi dubbio il suo nemico rende
 e l'ardir li sospende,
 l'altro sperar si può quando fia l'ora,
 ch'è sempre a tempo il ben che 'l ciel disserra. 55
 Gridate: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».
 Qual fera empia e selvaggia
 ch'a preda corse, di sbramarsi ingorda,
 e poco si ricorda
 ch'a pena di fuggir trovò la traccia, 60
 e pur ritorna a quella istessa piaggia,
 ma trova chi più pronto indi la scaccia
 e dov'ella procaccia
 lo strazio altrui, vien che straziata caggia,
 tal, s'à noi tornerà questo reo mostro, 65
 potran seguir di lui nove vendette,
 se 'l ciel pur non permette
 che ci tolga il veder peccato nostro,
 o non lo purghi in noi se non lo sferra.
 Gridate: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!». 70
 Mostrate a quanta speme
 s'erga di gloria al mondo eterna e chiara
 chi pronto si prepara
 e con l'ardir fa schermo a la paura
 e qual ne gli atti del timor men teme 75
 ne' perigli maggior più s'assicura.
 Poi ch'una istessa cura,
 che 'l tutto regge, ha destinati insieme

fra la tema e l'ardir vari accidenti;
 e, s'uom d'alto valor col ciel combatte, 80
 né per timor s'abbatte,
 sian pur le stelle adverse e gli elementi,
 pugnar dee chi viltate in sé non serra.
 Gridate: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».
 So ben che, poetando, 85
 parlo com'uom che, ciò che brama, sogna,
 poi, desto, si vergogna
 che quel ch'aver credea si solva in ombra.
 Ma se ciò ch'uom de' far n'inspira, quando
 Febo del suo furor l'alma ne ingombra, 90
 dirà, cui 'l falso adombra,
 scorto il ver, con suo danno sospirando
 (o no 'l permetta pur pietà superna!):
 «Ben fu del nostro mal nunzio e presago,
 novo poeta o mago, 95
 ma così piacque a lui che 'l ciel governa!».
 Or se Febo con voi, Muse, non erra,
 gridate: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».
 Malta, ch'al fin respira
 da l'assalto crudel, da l'alta forza 100
 che la circonda e sforza,
 mostra che quel cui d'onor vero caglia
 poco teme del mondo impeto od ira.
 Fuggono gli empi al fin rotti in battaglia,
 e ben questa s'agguaglia 105
 a qual gloria maggior tra noi s'ammira
 e fia giamai, s'ad assalirne torna
 chi fu con danno e scorno a dietro spinto,
 ch'i vincitori al vinto
 non ardiscan fiaccar l'ossa e le corna? 110
 Qui con voi, Muse, il ciel, l'acqua e la terra
 gridino: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».
 Ma, voi, sacre e sant'alme
 a Dio sì care in ciel, ch'a lui mostraste
 quanto qua giù l'amaste 115
 senza risparmio aver di sangue o vita,
 deh tornate a vestir le prime salme
 terrene, a consolarci, a darne aita,

a far la gente ardità,
 ch'altri non tolga a voi le vostre palme, 120
 come per gloriosa invitta fama
 del vostro alto valor risuona il grido,
 tal ch'ogni nostro lido
 a sì grand'uopo vi sospira e chiama.
 Venite a trar dal ciel l'ossa in terra, 125
 gridando: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».

Mentre col verno a lato,
 de la stagion ch'io porto, e con quel gelo
 ch'or piove in terra il cielo,
 tempro la vita in chiuso albergo al foco 130
 e desto il mondo da viltà turbato,
 cade il Rettor che tien di Cristo il loco:
 ecco confuso il gioco,
 che gioco è ben con che n'aggira il fato!
 Stiamo a veder ciò che faran le stelle, 135
 poi ch'al nostro saper si toglie il vanto
 che 'l fin si scopra; intanto,
 accompagnate voi, sacre sorelle,
 le rime vostre a gir di terra in terra,
 gridando: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!». 140

Canzone di dieci strofe di 14 vv., a schema aBbC ACcA DEeDXX (senza congedo), con X uguale a B (-*erra*) nella prima stanza; nella I stanza A (-*armi*) e D (-*ampi*) in assonanza e in parziale consonanza; inclusive le rime "armi": "carmi" (1, 5) e "sangue": "angue" (10, 11); identica la rima "guerra": "guerra" (2, 14); nella II stanza E (-*enda*) e F (-*erra*) sono in assonanza; B (-*ondo*) ed E sono in consonanza; inclusiva la rima "ottomano": "mano" (15, 22); nella III stanza B (-*ega*) e F (-*erra*) sono in assonanza; paronomastica la rima "piega": "prega" (29, 30); nella IV stanza A (-*opra*) e D (-*ora*) sono in assonanza e parziale consonanza; B (-*ote*) e C (-*etto*) invertono le vocali e sono in parziale consonanza; inclusive le rime "copra": "opra" (42, 46) e "ancora": "ora" (50, 53); equivoca la rima "opra": "opra" (46, 49); nella V stanza A (-*aggia*) e C (-*accia*) sono in assonanza; ricca la rima "scaccia": "procaccia" (61, 62); paronomastica la rima "mostro": "nostro" (64, 67); nella VI stanza B (-*ara*) e C (-*ura*) sono in consonanza; inclusiva la rima "assicura": "cura" (75, 76); ricca la rima "combatte": "abbatte" (79, 80); nella VII stanza A (-*ando*) ed E (-*ago*) sono in assonanza; B (-*ogna*) e C (-*ombra*) sono in assonanza; D (-*erna*) e F (-*erra*) sono in assonanza; inclusive le rime "ombra": "ingombra" (87, 89) e "erra": "guerra"

(96, 97); nella VIII stanza B (-*orza*) e D (-*orna*) sono in assonanza; A (-*ira*), B, D e F (-*erra*) condividono il perno consonantico in vibrante -*r*; inclusive le rime “respira”: “ira” (98, 102) e “forza”: “sforza” (99, 100); nella IX stanza A (-*alme*) e B (-*aste*) sono in assonanza; inclusiva la rima “alme”: “salme” (112, 116); nella X stanza A (-*ato*) ed E (-*anto*) sono in assonanza e parziale consonanza; B (-*ele*) e D (-*elle*) sono in parziale consonanza.

Nota metrica: a fronte dell’insolita ossatura metrica, Galavotti suggerisce una possibile vicinanza con due canzoni di Marmitta *Da l’arme tue non è forza o virtute* (ABBA ACCA DEDeFF) e *Ben veggio donna homai che più non sono* (ABBA ACCA dEDEFf), pubblicate in Marmitta *Rime*, pp. 20-23 e 60-63 (cfr. GALAVOTTI 2021, p. 77). Inoltre, la scansione della fronte solleva alcune perplessità in virtù della sua irregolarità di natura quantitativa (si noti che il primo piede ha inizio con un settenario, il secondo con un endecasillabo).

Bibliografia: CRESPIAN 1874, p. 211; DIONISOTTI 2017 [1967¹], p. 219; TADDEO 1974, p. 83-84 ed ERSPAMER 1983, p. 208.

La canzone, tra le più convincenti e mature prove liriche del repertorio moliniano, consiste in un accurato appello alla Serenissima e alle potenze europee affinché si impegnino in una nuova crociata contro la minaccia ottomana, sempre più pericolosa ed incombente. Il tema, seppur petrarchesco (es. *Rvf* 128) ed estremamente diffuso nella poesia politica cinquecentesca, è affrontato da Molin con un ardore alieno dai risultati mediani della rimeria coeva. L’enfasi e la concitazione euforica del poeta restituisce al lettore l’impressione che la tanto bramata crociata sia davvero imminente, quasi precorrendo di pochi anni i toni della successiva lirica lepantina. Infatti, come ha notato Dionisotti, «siamo con questa canzone nella temperie già della tragica difesa di Cipro e della battaglia di Lepanto, degli eventi cioè che la morte non consentì al Molino di vedere, ma che una lunga vita tutta spesa al riparo di un ideale di pace e nell’esercizio di un’arte raffinatissima non impedì a lui vecchio di presentire e interpretare con accenti che sembrano oggi a noi stranamente consonanti con quelli, tre secoli dopo all’incirca, della lirica risorgimentale» (DIONISOTTI 2017, p. 219). Il componimento presenta un’ossatura metrica estranea al canone petrarchesco-bembiano: privo di congedo, lo schema si contraddistingue per l’impiego di una rima-ritornello, per la quale è lecito forse suggerire l’influenza di Bembo *Asolani* II IX, sebbene rimanga del tutto inedito l’uso, nella prima stanza, di una parola con funzione di ritornello a fine strofa. Fin dal verso d’attacco (*A l’armi! A l’armi! A l’armi!*), l’attenzione del lettore ricade soprattutto sul grido impavido «*A l’armi! A l’armi! A guerra! A guerra!*», con cui si conclude pure ogni stanza. L’impiego di un simile modulo, di rimarchevole forza espressiva, si accorda perfettamente con il tono bellico che permea l’intero componimento, restituendo quasi musicalmente l’effetto dei tamburi militari pronti allo scontro. Eppure, nel coevo panorama lirico di soggetto politico-militare non mancano proposte simili.

In questa direzione, se ne dovranno ricordare almeno due: la canzone *Alma reale e di maggior impero* di Sandoval de Castro, attestata dal 1553, volta a incoraggiare Carlo V a perseverare nella guerra contro gli infedeli e il cui verso di congedo recita proprio «poi va gridando: “Guerra! Guerra! Guerra! (: terra)» (Sandoval de Castro *Rime* 48, 106), pressoché identico all’endecasillabo moliniano; il sonetto *Dal ciel sento una tuba. O da’ celesti* di Annibale Caro, diretto a Girolamo Fenarolo e redatto in occasione dell’assedio di Malta (1565), nella cui terzina conclusiva si legge: «La Croce è quella ch’a la destra apparmi, | guerrieri, insegna e voci, che presaghe | son di vittoria. A l’armi, a l’armi, a l’armi!» (Caro *Rime* 49, 12-14). In effetti, i punti di contatto tra la canzone di Molin e il sonetto di Caro non mancano: oltre all’analogo modulo ternario, l’identico rimante (*armi*) e la posizione conclusiva dell’appello militare, pure nella canzone del veneziano si fa riferimento alla vittoriosa resistenza di Malta contro gli Ottomani (vv. 99-101), terminata nel settembre del 1565. Questo preciso riferimento storico, congiunto alla notizia della morte di papa Pio IV (v. 132), avvenuta il 9 dicembre dello stesso anno, e all’ambientazione invernale dell’ultima strofa, consente di datare, con una certa sicurezza, il componimento al periodo compreso tra il dicembre del 1565 e i primi mesi del 1566.

1-14 *A l’armi, a l’armi, a l’armi*: il *tricolon*, sempre in relazione alla minaccia ottomana, ricorre identico in Caro *Rime* 49, 12-14 «La Croce è quella ch’a la destra apparmi, / guerrieri, insegna e voci, che presaghe / son di vittoria. *A l’armi, a l’armi, a l’armi!* (: parmi)», redatto in risposta al sonetto di Fenarolo *Chiamo ben’io, grido ben’io da questi*, dove si legge al v. 9 «Caro, perché non gridi al sangue, a l’armi [: carmi]» (Fenarolo *Rime*, [c. 51r]). Sempre in corrispondenza del medesimo soggetto bellico, merita di essere ricordato anche il modulo ternario che avvia il sonetto *Vittoria, vittoria, vittoria* di Claudio Tolomei (in *Rime di diversi* 1565, II, c. 24r). Il *topos* delle urla militari, che risuonano prima della battaglia, anima anche le coeve proposte liriche di Tansillo *Rime* 257, 1 «Già suona ‘ferro, ferro’ il mondo tutto» e di Muzio *Rime* 115, 8 «sonando a l’arme i gridi e gli stamenti», componimenti quasi sicuramente noti a Molin. Una simile iterazione mimetica è memore, però, di artifici propri dell’epica classica, quali Virgilio *Aen.* XI, 453 «Arma manu trepidi poscunt, fremit arma iuventus». Infine, in virtù dei contatti tra Molin e Tasso, merita di essere ricordato anche un passo della *Gerusalemme*: «quando a cantar la mattutina tromba / comincia: “A l’arme! A l’arme!” il ciel rimbomba. // “A l’arme! A l’arme!” subito ripiglia / il grido universal di cento schiere» (*Ger. Lib.* XI 19, 7-8 e 20, 1-2). L’opporsi al nemico oppressore, l’esortazione ai concittadini a prendere le armi con coraggio, l’intrinseca ripetitività e il pronunciato patriottismo costituiscono peculiarità distintive anche della successiva lirica risorgimentale, quali *All’armi! All’armi* di Giovanni Berchet o *Fratelli, all’armi, all’armi!* di Dante Gabriele Rossetti (entrambi in QUONDAM 2011, pp. 287 e 305). • *gridate*: il verbo si ripete anche al v. 14; sono da tenere sullo sfondo *Rvf* 53, 62 «*gridan*: O signor nostro aita, aita» e 128, 122 «l’vo *gridando*: pace, pace, pace», la cui invocazione triadica corrisponde alla struttura versale del verso moliniano, seppur con implorazione rovesciata. • *mar nostro e la terra*: l’accostamento suggerisce il carattere globale della minaccia ottomana; il sintagma «mar nostro» è espressione tradizionale dal lat. *mare nostrum*. • *pugne e contese*: binomio sinonimico. • *formar*: ‘comporre’. • *le genti destar da viltà prese*: l’esortazione al risveglio da

un atteggiamento neghittoso è *topos* consueto della lirica politica rinascimentale (cfr. canz. 152 e rimandi); il verso anticipa il v. 131 «et desto il mondo *da viltà* turbato». • *Oriente*: la minaccia turca. • *nebbie e lampi*: il motivo metaforico della tempesta, quale figurante della minaccia bellica, è solidamente attestato nella poesia politica cinquecentesca. • *piover sovra noi tempesta e sangue*: l'immagine della pioggia di sangue è degna di nota per l'espressionismo particolarmente crudo. • *anguè*: l'associazione tra il Turco e un serpente, che porta con sé un'accezione fortemente negativa nella simbologia cristiana, è assai diffusa nella letteratura di materia ottomana; ad es. Paterno canz. *Spiriti reali, che salire al cielo*, 41-46 «Ecco 'l superbo Soliman, che tenta / ponere 'l giogo a la pietosa gente; / et sotto 'l nome suo frenare il mondo, / che sta qual serpe, che dopo l'algente / pallida bruma, i vermigli occhi aventa, / vibra tre lingue, et alza il collo immondo» (Paterno *Rime*, pp. 422-430) e Borghesi son. *Il Lupo orientale, anzi il Serpente*, 1-4 «Il Lupo orientale, anzi il Serpente / vuol torre al santo gregge il proprio ovile, / e l'Aquila tenendo, e 'l Gallo a vile; / per darli morte, aguzza il fiero dente» (Borghesi *Rime*, IV, c. 16r). • *gridate: "A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra"*: ogni stanza della canzone si conclude con il medesimo grido militare, quasi a ribadire l'incapacità del poeta di evadere dal pensiero ossessivo dello scontro imminente; a margine, vale la pena segnalare Aretino *Opera nova* 72, 84 «e i bei pianeti tutti *a l'armi, a guerra* (: terra)».

150-28 *soggiogarsi*: 'conquistarsi'; sempre riferito all'Ottomano anche nella canz. 152, 148-150 «Con si bel vanto quei, che su per l'onde / spinser le prore in *soggiogarti* ardit / fin sopra i nostri liti». • *di por anco al fondo...*: i Turchi non si accontentano di prendere il controllo del mondo, ma desiderano distruggere la fede cristiana, secondo Molin l'unica «verace» (v. 18). • *Idolo vano*: Maometto. • *chi si fida e crede...*: i cristiani. • *dove*: al valore spaziale si affianca anche una possibile accezione temporale. • *turba ingrata a la tua fè nemica*: gli Ottomani, così definiti anche nel son. 145, 5 «la *turba* oriental timida e presta» e nella canz. 152, 28 «move verso Ungheria la *turba* infida» (e rimandi). • *cada a terra*: consueta espressione funebre o di sconfitta; cfr. son. 17, 3 «sperando pur ch'ei *vinto a terra cada*» e rimandi.

29-42 *umil sposa di Dio*: la Chiesa, costretta a supplicare le potenze europee affinché contrastino militarmente la pressione turca. • *s'inchina...e prega*: con ricorso enfatico al polisindeto, con scia allitterante sulla bilabiale. • *questo, questo*: si noti la *duplicatio*. • *misurando il danno*: 'considerando il pericolo'.

43-56 *chiaro*: con funzione avverbiale. • *come di fè legate anco d'affetto*: Molin auspica una solidarietà tra le potenze europee, accumulate dalla comune fede cristiana. • *s'uniscan tutte o parte ancora*: una simile alleanza scoraggerebbe il nemico ottomano ad attaccare.

57-70 *istessa*: l'uso del proiettivo, seppur ordinario al vocabolario poetico, è insolito nel linguaggio di Molin; si ripete anche al v. 77. • *strazio altrui, vien che straziata caggia*: con figura etimologica. • *reo mostro*: consueta formulazione dispregiativa per il popolo Ottomano; es. P. Gradenigo canz. *Alto Signor, a cui dal cielo è dato*, 29 «Non vedete il gran *Mostro* d'Oriente» (*Rime*, cc. 47v-49r) e Massolo son. *Se Roma hebbe i Fabritii e i Ciceroni*, 14 «ch'è di spenger il *mostro* d'Oriente» (*Rime*, I, c. 197r).

71-84 *l'ardir fa schermo a...men teme*: il concetto, che innerva l'intero componimento, si ripropone, quasi con la medesima terminologia, ai vv. 79-81 «fra la tema e l'ardir vari accidenti; / e, s'uom d'alto valor col ciel combatte, / né per timor s'abbatte». • *col ciel combatte*: con il favore di Dio. • *stelle adverse*: il possibile influsso sfavorevole della sorte sui conflitti militari è al centro anche del son. 148. • *elementi*: aria, acqua, terra e fuoco; il passo ricorda *Rvf*154, 1 «Le *stelle*, il cielo et gli *elementi* a prova».

85-98 *poetando*: l'autore associa la propria scrittura lirica all'esperienza onirica in quanto entrambe danno espressione ai propri desideri, privi di riscontro nella realtà. • *si solva in ombra*: 'svanisca'. • *cui*: 'a chi'. • *l'falso adombra, scorto il ver*: l'andamento quasi chiasmico degli elementi marca l'antitesi. • *del nostro mal nunzio e presago*: formulazione di derivazione petrarchesca (Rvf 242, 8 «o del mio mal partecipe et presago»). • *a lui che 'l ciel governa*: a Dio.

99-112 *Malta, ch'al fin respira da l'assalto*: si riferisce all'assedio di Malta del 1565 da parte dell'impero Ottomano, intenzionato a sconfiggere l'Ordine ospedaliero di San Giovanni, insediatosi sull'isola dal 1530 su concessione dell'imperatore Carlo V. Dopo quasi quattro mesi di assedio, i Turchi furono costretti alla resa. La strenua difesa dei maltesi destò grande entusiasmo da parte dello scenario poetico contemporaneo, che interpretò l'episodio come un grande successo cristiano. Composero cicli lirici in omaggio all'impresa sodali come Girolamo Fenarolo (*Rime*, cc. 49v-50v) e Diomede Borghesi (*Rime*, IV, cc. 16v-17r e 18r-v). Sullo sfondo, si ricordi che, intorno all'incombente minaccia ottomana su Malta, compose un paio di sonetti pure Girolamo Gualdo, venuto a mancare poco prima dell'esito del conflitto (*Rime*, cc. 40v-41r). • *gli empi*: gli Ottomani. • *rotti in battaglia*: la sconfitta dei Turchi, costretti alla ritirata, infuse all'Europa un forte sentimento di fiducia e rivalsa. • *s'aggiuglia*: 'si rende uguale'. • *vincitori al vinto*: il virtuosismo etimologico ha precedenti petrarcheschi (es. Rvf 232, 1). • *fiaccar l'ossa e le corna*: l'espressione 'rompere le corna' ha comunemente il significato di 'punire la superbia' e vanta occorrenze petrarchesche (Rvf 27, 3 «prese à già l'arme per fiacchar le corna» e *TT*, 121-122 «Or, perché humana gloria à tante corna, / non è mirabil cosa, s'a fiaccarle»). • *il ciel, l'acqua e la terra*: quasi ad intendere la totalità del mondo; già «elementi» del v. 82.

113-126 *sacre e sant'alme...sangue o vita*: il poeta si appella alle anime beate dei martiri, che hanno dato dimostrazione di essere disposti a morire in nome della propria fede, affinché infondano coraggio ai contemporanei e possano essere assunti a modello. • *salme terrene*: con marcata inarcatura. • *ossa*: metonimia per il corpo.

127-140 *col verno a lato*: l'espressione, di memoria petrarchesca (Rvf 353, 3 «vedendoti la notte e 'l verno a lato»), allude alla vecchiaia del poeta; il riferimento metaforico sfuma nella realistica descrizione del freddo dicembrino del verso successivo. • *quel gelo ch'or piove in terra il cielo*: la neve. • *tempro la vita...*: Molin dichiara di trascorrere le giornate invernali nel caldo ambiente domestico componendo, quasi con effetto di *mise en abyme*, una canzone intenta a destare la cristianità dalla propria vigliaccheria (forse proprio la n. 154). • *cade il Rettor che tien di Cristo il loco*: con richiamo alla morte improvvisa di papa Pio IV (Milano 1499 - Roma dicembre 1565); a questo proposito «si ha l'impressione che la morte del papa sia intervenuta quando la canzone era quasi ultimata, ed abbia indotto il poeta ad aggiungere l'ultima stanza» (TADDEO 1974, p. 84 n. 22). • *ecco confuso il gioco*: la morte del papa ha inevitabili, sebbene ancora imprevedibili, ricadute sugli equilibri politici. • *Stiamo a veder ciò che faran le stelle*: la formula, dal sapore vagamente colloquiale, è avvicinabile a son. 147, 1 «Stiamo a veder le meraviglie estreme» (e rimandi). • *sacre sorelle*: le Muse. • *gridando...A guerra! A guerra!*: per una analogia chiusa, si ricordi Sandoval de Castro *Rime* 48, 106 «poi va gridando: "Guerra! Guerra! Guerra!"».

[RIME IN MORTE]

SONETTI IN MORTE

155

Qual duol mai pareggiar potria l'avarò
 Fato, ch'a noi tolse il gran Bembo, o quanto
 gravi denno i sospir esser e 'l pianto
 perch'a perdita tal vadano a paro? 4

L'Arno, il Tebro, il Cefiso al dolce e raro
 suo stil dier gloria e si fermaro al canto;
 sua bontà, suo valor, suo pregio santo
 vince ogni affetto di cordoglio amaro. 8

Qual fia, dunque, rimedio al nostro affanno,
 se la cagion del mal sormonta il duolo
 né saldar po' ristoro il nostro danno? 11

La gloria sol, dov'ei spiegato ha 'l volo,
 può, con quel ben che non riceve inganno,
 temprar le doglie e consolarne solo. 14

1 Qual duol mai pareggiar potria] Morto è il gran Bembo, ah! fato empio et v₃ • potrà] potria N 2 Fato, ch' a noi tolse il gran Bembo, o quanto] s'alla perdita il duolo, il duol al pianto v₃ 3 gravi denno i sospir esser e 'l pianto] si dé aguagliar, qual pena od humor tanto v₃ • sospir] sospiri N NG 4 perch'a perdita tal vadano] fia mai, chi giunga al lor bisogno v₃ 5 Cephiso] Meandro v₃ • raro] caro N NG 6 dier] die v₃ 9 Qual fia dunque rimedio al nostro affanno] Resta di vendar l'offesa e 'l torto v₃ 10 se la cagion del mal sormonta il duolo] contra lei chi l'ancise et da l'interno v₃ 11 né saldar po' ristoro il nostro danno?] nostro duol ricercar pace e conforto v₃ 12 La gloria sol, dov'ei spiegato ha 'l volo] l'un si farà serbandò il nome eterno v₃ 13 può con quel ben, che non riceve inganno] di lui, l'altro è pensar che l'hanno scorto v₃ 14 temprar le doglie e consolarne solo] le sue chiare virtuti al Re superno v₃

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; le rime A (-aro), B (-anto) e C (-anno) sono in assonanza con tonica e vocale conclusiva in -o; il sonetto presenta una rima vocalica e una consonantica nelle quartine e nelle terzine, distribuite a chiasmo.

Tradizione testuale: ms. v₃, c. 95v («Di M. Hier. M. nella morte del Bembo»); ms. N, c. 171r («Di Girolamo Molino») e ms. NG, c. 373v («Di Girolamo Molino»).

Nota ecdotica: l'alta concentrazione di lezioni alternative tramandate da v₃, codice miscelaneo genericamente databile alla metà del Cinquecento, dà quasi l'impressione di trovarsi di fronte ad un componimento altro, nonostante sia evidente,

soprattutto nella prima metà del testo, la presenza di un'ossatura comune, relativa soprattutto al profilo rimico. Al contrario, le scelte rimiche e l'organizzazione sintattica delle terzine differiscono completamente. È forte il sospetto, non dimostrabile con certezza, che il manoscritto marciano conservi una versione primigenia del testo, poi rimaneggiata dall'autore, come sembrano suggerire sia l'introduzione di varianti migliorative (quali l'introdotta simmetria sintattica ai vv. 1 e 9) sia la riproposizione da parte di Molin dell'identico emistichio nel proprio sonetto *Morto il gran Bembo, al suo colle natio* (*Rime* 156), secondo componimento in morte di Bembo, del quale non possediamo alcuna testimonianza manoscritta.

Bibliografia: FRAPOLLI 2009, p. 186 e DAL CENGIO 2019b, pp. 176-178.

Primo di un dittico di sonetti per la morte di Pietro Bembo (m. 18 gennaio 1547), lutto che costituì un'importante occasione di commemorazione collettiva sul piano nazionale, capace di coinvolgere pressoché tutti i protagonisti della scena letteraria di metà Cinquecento. Dunque, non sorprende che la scomparsa del cardinale, interlocutore imprescindibile per l'intero ambiente lagunare, venne compianta anche dalla maggior parte dei sodali di Campo Santa Maria Formosa, tra i quali si distinsero, per trasporto emotivo e numero di proposte liriche, Bernardo Cappello e Domenico Venier. Quest'ultimo, particolarmente impegnato nell'incoraggiare un coro epicedico da parte della propria cerchia, non mancò di rimproverare Molin per la sua scarsa partecipazione al suddetto compianto funebre: «Dunque ogni stil del glorioso et chiaro | Bembo, Molino, andrà tessendo historia, | perché resti qua giù di lui memoria, | tal che vada col mondo eterno a paro, || e tu, spirito sì degno, illustre et raro, | del cui nome Parnaso altier si gloria, | chiusi gli occhi tenendo a l'alta gloria | che puoi donargli, in ciò ti mostri avaro; || et di quel pretioso, almo thesoro, | che ricovra le genti et le riscuote | dopo morte da morte al viver loro, || spendi sì picciol parte, in poche note, | lodando il padre del pierio coro? | Qual più larga materia haver si puote?» (Venier *Rime* 135). Il sonetto di Venier, da intendere come replica quasi polemica ai versi del nostro, condivide con il son. 155 un identico schema metrico e un'analogia sequenza di rimanti: Molin *Rime* 155 (avaro: [a] paro: raro: amaro) e Venier *Rime* 135 (chiaro: [a] paro: raro: avaro). La peculiarità del testo moliniano risiede nel tentativo di coniugare il tema del dolore inconsolabile con la denuncia dell'inadeguatezza del compianto lirico dei contemporanei, incapace sia di esprimere il vuoto incommensurabile sia di celebrare a dovere la grandezza del defunto. Per un approfondimento sulla replica del Venier, volta a negare gli assunti moliniani, si rimanda a DAL CENGIO 2019b, pp. 176-178, mentre per uno studio sul significato e sulle caratteristiche delle scritture liriche in morte di Bembo si vedano CREMONINI 2006 (soprattutto le pp. 340-347) e FRAPOLLI 2009. Infine, si segnala che alle cc. 89r-95v del ms. It. IX, 307 [= 7564] della Biblioteca Marciana [= qui V3], genericamente databile alla metà del sedicesimo secolo, è conservata un'intera sezione di sonetti in morte di Bembo, comprensiva pure del componimento moli-

niano; rispetto alla lezione della *princeps*, le numerose varianti che caratterizzano questo testimone manoscritto suggeriscono che si tratti di un'antecedente redazione d'autore.

1-4 *Qual duol mai pareggiar...a paro?*: nell'ambito della lirica funebre, il ricorso ad interrogative retoriche, spesso in apertura di componimento, marca l'incredulità nei confronti del decesso, calando fin da subito il lettore nello sconforto dell'io e nello sbigottimento di un lutto che porta con sé, pressoché sempre, tradizionali elementi mortuari quali le lacrime, i sospiri, il pianto e i lamenti. Questa strategia retorica, già bembiana (*Rime* 103, 1-4), è frequentemente adottata da Molin. • *avaro Fato*: il sintagma è particolarmente accentuato dall'impiego dell'*enjambement*; in filigrana, sembra probabile l'influsso, sia pure con *variatio*, di Della Casa *Rime* 37, 1-2 «Or piagni in negra vesta, orba e dolente / Venezia, poi che tolto ha Morte *avara*», redatto sempre in occasione della morte di Bembo. • *denno*: 'devono'.

5-8 *L'Arno, il Tebro, il Cefiso*: l'Arno, il Tevere, il Cefiso; la rassegna fluviale è condotta sulla falsariga di illustri prodromi petrarcheschi (es. *Rvf* 146, 10-11) e costituisce un motivo divagante nell'orizzonte lirico cinquecentesco. Con la funzione di dar conto della triplice varietà della lingua poetica (rispettivamente il toscano, il latino e il greco), l'elenco ritornerà identico in Marino *Rime lugubri* 52, 3 «*L'Arno, il Tebro, e 'l Cefiso* allor ch'al fine». Sempre in associazione al compianto per il cardinale, andranno segnalate altre simili *elencationes* fluviali, quali Cappello *Rime* 207, 5-6 «Febo, ch'al Mincio, et poscia all'*Arno* diede / l'honor, ch'a Smirna havea donato pria, / te fece per costui, Venetia mia, / de le tre lingue più gradite herede» e *Rime* 324, 13-14 «tanto farete il *Tebro* e 'l bel Metauro / gir, più che l'*Arno* et che la Sorga, altero»; nonché Venier *Rime* 130, 5 «Pianga il Greco e 'l Latin col Thosco misto». • *Cefiso*: fiume dell'Attica; mai menzionato da Petrarca, vanta invece prodromi letterari nella poesia di età classica (es. Ovidio *Met.* III, 342-344) e trova plurime occorrenze nel panorama poetico rinascimentale (es. Cappello *Rime* 24, 15 e 191, 11; Caro *Rime* 76, 8). • *al dolce e raro suo stil*: si noti l'inarcatura. • *si fermaro al canto*: l'immagine della Natura che si ferma al canto di un poeta potrebbe risentire del mito di Orfeo, la cui presenza affiora implicitamente anche nel successivo son. 156, 7-8 «e si dolea di tal pietate infusa, / ch'a' sassi fea di lagrimar desio». • *sua bontà, suo valor, suo pregio santo*: la scansione ternaria della struttura versale, con perno sul possessivo (anticipato al v. 6), conferisce al passo una particolare enfasi retorica. • *affetto*: 'sentimento'.

9-11 *né saldar po'*: 'non può risolvere'.

12-14 *La gloria sol*: l'unico rimedio al dolore è la consapevolezza della gloria celeste di Bembo. • *spiegato ha 'l volo*: tipica metafora mortuaria (cfr. son. 177, 13 e canz. 178, 53-54). • *consolarne*: talvolta la lirica funebre si tinge di una funzione consolatoria, non necessariamente intrinseca alla materia epicedica; il tentativo di *consolatio* della lirica obituarina moliniana, è apprezzato da G. Gradenigo (in Molin *Rime* VII, 7-8 «quel sì dolce, sì saggio e fido Achate / che temprava di gioia il nostro pianto») e da P. Gradenigo (in Molin *Rime* II, 9-11 «Io piango così subita partita, / la dolce compagnia, l'antica usanza, / i buoni conforti e 'l tuo fido consiglio / senza cui non m'è più cara la vita»). • *solo*: con valenza avverbiale; si noti la ripetizione, probabilmente con funzione enfatica, rispetto a «sol» (v. 12).

Morto il gran Bembo, al suo colle natio
 tornò dolente la fatal sua Musa
 e, stando in parte a' rai del sol rinchiusa,
 sospirava il destin protervo e rio. 4

«Pianga – dicea – ciascun col dolor mio
 l'anima saggia da le membra esclusa»
 e si dolea di tal pietate infusa
 ch'a' sassi fea di lagrimar desio. 8

Quinci d'Italia i più lodati ingegni,
 da lei commossi, a lamentar si daro
 e celebrar la sua santa memoria; 11

né, perch'ogniun di lor cerchi e s'ingegni
 dolersi e far de le sue lode istoria,
 gir puote alcuno al suo gran merto a paro. 14

10 diero [> daro]] diero NG 11 la sua santa] la santa sua NG 14 a paro] i(n)terro NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CED; equivoca la rima “ingegni”: “ingegni” (9, 12) e interna la rima sempre in quarta sede “dicea”: “dolea”: “fea” (5, 7, 8).

Nota ecdotica: l'originaria lezione *diero* risulta problematica in quanto non in rima perfetta con il corrispettivo rimante «paro» (v. 14), determinando così uno schema metrico anomalo nelle terzine, del tutto inaccettabile nell'uso metrico cinquecentesco. Dunque, ammettendo un possibile errore di lettura, si è proposto di emendare *diero* in *daro*, da intendere come analogia dell'uscita poetica della terza persona plurale del passato remoto dei verbi in *-are*. Per quanto la lezione rappresenti un *hapax* in Molin, l'uso grammaticale in sé conosce riscontro in altri *loci* poetici delle sue *Rime* (es. son. 155, 6 «fermaro» o son. 230, 1 «alzaro») e costituisce una forma morfologica che trova rispondenza nell'uso poetico cinquecentesco (cfr. SERIANNI 2009, pp. 214-215).

Tradizione testuale: ms. NG, c. 373r («Di Girolamo Molino»).

Bibliografia: FRAPOLLI 2009, pp. 186-188; DAL CENGIO 2019b, pp. 176-178.

Il sonetto, pur prendendo parte all'estesissimo gruppo di rimatori che pianse la morte di Pietro Bembo, denuncia l'incapacità collettiva di celebrare adeguatamente il cardinale e, sebbene sviluppi un motivo epicedico consueto, sembra quasi ironizzare sul dilagare eccessivo dei lamenti encomiastici, i cui risultati non sono mai all'altezza del dedicatario. Di fatti, «questi “ingegni”, secondo il *j'accuse* moliniano, rimano equivocamente con il verbo omofono che sancisce il fallimento della

loro esaltazione, il tentativo abortito di fare delle “lodi istoria” e di innalzarsi così tramite la lode del Bembo sopra la media del vastissimo novero di poeti corvivi in attività sulle antologie poetiche di metà secolo» (FRAPOLLI 2009, p. 187). Legato al precedente mediante connettori rimici e lessicali, il componimento, di schema non petrarchesco, vede protagonista la figura della Musa dolente, il cui pianto è capace di far lacrimare le pietre, e della quale si riporta, tramite discorso diretto, la *lamentatio* funebre, dettaglio capace di conferire un effetto quasi teatrale ed eloquente ai fini del coinvolgimento emotivo dei lettori. L’ortodossia encomiastica del tema, pur innervata da increspature di un’originalità quasi sarcastica, si riscatta in una forma espressiva garbata e sapientemente misurata, la cui sintassi è spesso franta dal ricorso ad inarcature ed anastrofi. Inoltre, occorre precisare che la risentita risposta lirica di Domenico Venier (*Rime* 135), introdotta e trascritta già nel commento al son. 155, dialoga esplicitamente anche con il componimento funebre in questione: lo suggeriscono l’impiego di una congiunzione in apertura che denuncia la presenza di un discorso già avviato, nonché l’assimilazione di identici rimanti (istoria: memoria). Secondo Venier, l’atteggiamento di Molin «è fuori luogo per una colpevole sottovalutazione del proprio potenziale e in misura ancora maggiore dell’importanza della poesia d’encomio funebre, di cui la prima terzina [di Venier] rappresenta una strenua apologia» (FRAPOLLI 2009, p. 188). Oltre a Venier, anche il poeta trevigiano Agostino Beaziano esortò il «Magnifico M. Hieronymo da Molin» a prendere parte al commiato funebre per Bembo, come testimonia un sonetto nella cui trama non mancano alcuni punti di contatto, almeno tematici, con la proposta lirica del nostro: «Voi, che sì ben de le castalie Dive | sapete i lochi, i frutti, et l’herbe, e i fiori, | et satollo d’i più chiari liquori | pareggiate chi meglio canta, et scrive: || l’alto dolor, che nel cor nostro vive, | piangendo fate, che s’intenda fuori | in quelle voci, ond’i spirti migliori | iterar del Parnaso odon le rive. || Extinto ’l Bembo d’ogni intorno huom sente | sospir dogliosi; et legge ne la fronte | altrui pronto ’l morir, le gioie spente. || Tal iattura non vide l’orizzonte | nostro giamai, ne l’altro, et veramente | men nocque [sic] al Mondo il carro di Phetonte» (in *Lachrymae in funere Petri cardinalis Bembi*, c. Er). Concludendo, il solo emistichio di apertura della lirica moliniana richiama le movenze di *Morto è il gran Bembo, ahi fato empio et avaro*, redazione verosimilmente anteriore del son. 155, tràdita nel ms. It. IX, 307 [= 7564] a c. 95v e con corretta assegnazione a Girolamo Molin.

1-4 *Morto il gran Bembo*: l’espressione dialoga con Venier *Rime* 134, 4 «sparsi, morto il gran Bembo, i giorni avanti» e con Coppetta *Rime* 9, 5 «Morto è ’l gran Bembo che ’n sì dolci tempre», indirizzato a Bernardo Cappello. • *colle natio*: il Parnaso. • *tornò dolente la fatal sua Musa*: il pianto delle muse è motivo usuale nella lirica funebre, specialmente se di commemorazione per la scomparsa di un poeta; in relazione alla morte di Bembo, si segnalano almeno le vicine proposte di Cappello *Rime* 209, 2 «la sconsolata mia *musa* a lagnarsi» e di Venier *Rime* 128, 5-7 «Sparsero un mar di pianto et fin al lembo / squarciarsi i panni

in grave doglia immerse / le *Muse*, et se ne gîr sole et disperse». • *dolente*: il groviglio di corrispondenze interne, con baricentro semantico sul dolore («dolente», v. 1; «dolor», v. 5; «dolea», v. 7; «dolersi», v. 13»), è funzionale a mettere in rilievo il tema emblematico del testo. • *stando in parte*: 'stando in disparte'; il *topos* del ricercato isolamento dell'io per dare piena espressione al proprio dolore è solidamente attestato nella tradizione lirica. • *destin protervo e rio*: la formula risente forse del ricordo di Bembo *Rime* 147, 4 «men grave quel *protervo* aspro *destino*».

5-8 *Pianga...ciascun*: l'esortazione al pianto è tratto distintivo della retorica funebre; la centralità delle lacrime, nei sonetti in morte di Bembo, risuona a titolo esemplificativo in Venier *Rime* 133, 3-8 «*piangendo* il Bembo, a tutto 'l mondo caro, / poi che sua morte ha tutto 'l mondo pianto / [...] / di *lagrimarlo* in sì soave canto». • *dicea...dolea...fea*: si noti la rima interna. • *e si dolea...a' sassi fea di lagrimar desio*: l'iperbole, che richiama il mito orfico anticipato in son. 155, 5-6, risente probabilmente di *Rvf* 359, 70 «con parole che *i sassi romper ponno*».

9-11 *si daro*: 'si diedero'. • *celebrar*: 'celebrarono'.

12-14 *a paro*: 'ugualmente'.

Qual fato adverso o qual celeste cura ti tolse a noi, ben nata alma gradita, tu ch'eri specchio de l'umana vita e la speranza d'ogni ben sicura?	4
S'a noi ti die' cortese alta ventura ben dovea ritardar la tua partita, ché nostra speme in te fosse adempita, o recarne il dolor con più misura.	8
Miseri noi che quando ella fioriva, nel suo pregio maggior, tal ne mancasti, qual nave che s'affonda presso a riva!	11
Così carchi di duol qui ne lasciasti, tal che l'aura vital n'è grave e schiva, poi ch'ogni nostro ben teco portasti.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; le rime B (-ita) e C (-iva) sono in assonanza; B e D (-asti) invertono l'ordine vocalico; inclusive le rime "cura": "sicura" (1, 4) e "fioriva": "riva" (9, 11).

Componimento, dal timbro amaramente dimesso, in morte di una persona cara di dubbia identificazione. Eppure, alcuni tasselli intertestuali suggeriscono che il sonetto, in combinazione con il successivo, possa costituire un dittico commemorativo per il filosofo veneziano Trifon Gabriele (m. 1549), promotore di una cerchia intellettuale di cui Molin fu tra i principali esponenti. In questa direzione, infatti, si muove l'uso di uguali tessere rimiche (-ura [: misura] e -asti) e di analoghi nodi tematici, quali il riconoscimento al defunto di uno statuto di esemplarità ed ammirazione collettiva, ben restituita dal ricorso ai pronomi plurali. Inoltre, andrà notato che l'impiego del *topos* del mare in tempesta con funzione mortuaria, per quanto ortodosso nella rimeria cinquecentesca, è condiviso anche da Stampa *Rime* 274 e Mocenigo *Rime* 25 (p. 40), entrambi redatti per la scomparsa del filosofo veneziano. La poesia moliniana vede il proprio baricentro nello sgomento per l'avvertita mancanza del destinatario, con cui si ricerca continuamente un dialogo ormai impossibile, e il cui vuoto è messo in scena per il tramite di un accurato ventaglio verbale (ti *tolse*, v. 2; *mancasti*, v. 10; *affonda*, v. 11; *portasti*, v. 14), all'insegna di progressive privazioni: della speranza, dell'«aura vital» e di ogni bene umano possibile.

1-4 *Qual fato adverso o qual celeste cura*: il ribattuto del modulo interrogativo ha una funzione di intensificazione patetica; si noti la disposizione chiasmica degli elementi. • *ch'eri specchio de l'umana vita*: in quanto modello esemplare; in morte di Trifon Gabriele, il concetto ritorna in Della Casa *Rime* 48, 4 e 13-14 «Trifon, morendo, essemplio al mondo lasci / [...] / io, pigro ancor, pur col tuo specchio amendo / gli error che torto han fatto il viver mio». Il sintagma «umana vita» è di marca petrarchesca (*Rvf* 7, 6). • *speranza d'ogni ben*: si noti la *replicatio* sintattica rispetto a «specchio de l'umana vita» (v. 3).

5-8 *cortese alta ventura*: costruito consueto nel repertorio lirico; è però interessante la somiglianza con Rota *Rime rifiutate* XLIV, 1 «Lasso me! *Se cortese alta ventura*», con analogo impiego dell'ipotetica. • *la tua partita*: con comune accezione mortuaria. • *nostra speme*: anticipata dalla «speranza» del v. 4.

9-11 *ella*: probabilmente la «speme» del v. 7. • *qual nave che s'affonda presso a riva*: il motivo del naufragio della *navigatio* terrena è verosimilmente mutuato dall'esperienza petrarchesca (es. *Rvf* 80; 135; e 189); la metafora suggerisce che il dedicatario sia venuto a mancare poco prima di completare un'opera o cogliere il frutto di un'impresa.

12-14 *qui*: sulla Terra. • *aura vital*: costruito di matrice virgiliana (*Aen.* I, 387-388 «[...] *auras / vitalis carpis* [...]»); ma, in contesto funebre, è verosimile ammettere il debito con *Rvf* 278, 4 «è l'*aura mia vital* partita». • *ogni nostro ben*: riecheggia «d'ogni ben» (v. 4).

Se per nulla gradir le pompe e i fasti,
 come gloria mortal che poco dura,
 alma s'indrizza al ciel leggiadra e pura,
 tu dritto al tuo partir là su volasti. 4

E col tuo esempio a noi, Trifon, mostrasti
 ch'assai fa ricco ognun l'alma natura,
 se col bisogno i suoi desir misura
 Cupido sol d'alti pensieri e casti. 8

Questo fu 'l tuo tesoro e pregio altero,
 di cui festi a ciascun sì larga parte,
 ch'uom non fu più di te cortese e saggio. 11

Te potria 'l mondo dir Socrate vero,
 ma grazia vinse in te suo studio ed arte
 ch'apriSSI gli occhi in Dio con più bel raggio. 14

12 potria] potrà N NG 13 grazia] gra(n) N NG 14 aprissi] apriSti N NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; A (-*asti*), D (-*arte*) ed E (-*aggio*) condividono la tonica; B (-*ura*) e C (-*ero*) sono in consonanza; D condivide con B e C il perno consonantico in -*r*; inclusiva la rima "parte": "arte" (10, 13).

Tradizione testuale: ms. N, c. 172r («Sonetti lugubri di Girolamo Molino»); ms. NG, c. 374v («Di Girolamo Molino»).

Bibliografia: DAL CENGIO 2019b, pp. 196-198.

Sonetto in morte di Trifon Gabriele, venuto a mancare nell'ottobre del 1549 e promotore, negli anni Quaranta, di un vivace sodalizio intellettuale presso l'isola di Murano, attivamente frequentato da Girolamo Molin. Oltre che dal sonetto in esame, l'ammirazione moliniana per il filosofo è ben testimoniata anche da alcuni versi di Giacomo Antonio Corso, che è forse utile ricordare in questa sede: «Ecco che no 'l vedran l'alme sorelle | di Phetonte Molin così pien d'ombra, | poi che nostro Trifon le nebbie sgombra, | con la sua luce in queste parti, e 'n quelle» (son. *L'Arso sentier, che le più chiare stelle*, 5-8 in Corso *Rime*, c. 5r). La morte di Gabriele fu compianta da molti interpreti della scena culturale veneziana del tempo, tra i quali Lodovico Dolce (son. *Triphon tu che fra noi le gemme e l'oro* in *Rime di diversi* 1550, c. 184r), Domenico Venier *Rime* 141-143 e 161, Gaspara Stampa *Rime* 274, Cesare Gallo (son. *Dunque perpetuo sonno ingombra e preme* - ms. Marc. It. IX, 307 [= 7564], c. 101r), Giovanni Della Casa *Rime* 48-49, Giacomo Mocenigo (son. *Trifon che 'l legno tuo conduci in porto* in *Rime di diversi* 1553, c. 215r), Iacopo Tiepolo (son. *Or*

tu, che sprezzi gl'honorati scanni e *In obitu Petri Bembi et Triphonis Gabrielis Mors plus aspera Caucasi* rispettivamente in Tiepolo *Compositioni*, c. Ciiir e cc. Dviiv-D-viii), Daniele Barbaro (sonn. *Per quanto con parole ornate al mondo e Trifon che dal fugace e vero bene* in ms. Marc. It. IX, 33 [= 6303], c. 1v) e Pietro Aretino (son. *Quel Trifon del ben far semplice agente* in *Rime di diversi* 1550, c. 183v). Il componimento di Molin aderisce perfettamente alle strategie commemorative adottate anche dal resto della corallità veneziana coeva. Per esempio, si avvertono plurimi punti di contatto soprattutto con Venier *Rime* 142: «Anima, ch'a pensier' leggiadri et casti | volta, mentre qui fosti al corpo unita, | lungi dal vulgo e tutta in te romita | pace tranquilla oltr'ogni stato amasti, || tu, con piena humiltade al ciel t'alzasti, | poco stimando in questa humana vita | quel che sì follemente a sé n'invita: | l'haver, l'oro et gli honor, le pompe e i fasti. || Sol d'honesti costumi havesti cura | d'arricchir l'alma, et di saver la mente, | Trifon, thesoro et ben ch'eterno dura. || Giunto al fin poi commune ultimamente, | te ne volasti al ciel, colomba pura, | lieto non men che 'l mondo, orbo, dolente». Con Della Casa *Rime* 48, invece, Molin condivide la ferrea condanna della vanità terrena e il ricorso alla rima -aggio (: saggio); questa scelta rimica non è forse casuale in quanto rimanda a Rvf204, 14 «seguendo i passi honesti et 'l divo raggio», uno dei sonetti petrarcheschi più apprezzati da Trifon Gabriele, come mette in luce il suo ampio commento esegetico ai *Fragmenta* (cfr. ms. Ambrosiano S. 78 sup.).

1-4 *Se per nulla gradir le pompe e i fasti*: il categorico rifiuto degli onori da parte di Trifon Gabriele affiora anche nei componimenti in sua lode di Bembo *Rime* 140 e Della Casa *Rime* 48, e non manca di ritornare pure nelle poesie commemorative di Venier *Rime* 141, 14 «ma tu, morto, gli honoro ancho rifiute» e 142, 8 «l'haver, l'oro, et gli honor, le pompe e i fasti (: casti)», Amalteo son. *Triumphal pompa al tuo sepolcro intorno* (in ms. Marc. It. IX, 307 [= 7564], c. 102r) e Giorgio Gradenigo *Rime* 6, 7-8 «se 'l buon Trifon per voi più non si sdegnà / di star tra pompe sì da lui sprezzate». • *come gloria mortal che poco dura*: consueto riferimento alla caducità della fama. • *alma s'indrizza al ciel*: immagine funebre tradizionale; sempre in morte di Gabriele cfr. Venier *Rime* 142, 5 «tu, con piana humiltade al ciel t'alzasti (fasti)». • *tu*: Trifon Gabriele (San Polo di Piave 1470 - Venezia 20 ottobre 1549) fu sepolto nella Chiesa veneziana di Santa Maria Celeste (oggi distrutta); per un inquadramento bio-bibliografico si rimanda a FORTINI 1998. • *dritto al tuo partir là su volasti*: 'quando lasciasti partire la tua anima, volasti direttamente in cielo'; con identica accezione funebre cfr. son. 168, 8 «di sé, la ov'ir dovei, dritto volasti» e ball. 196, 27 «onde da lui gradita al ciel volasti».

5-8 *tu essemplio*: Trifone è spesso elevato dai contemporanei ad *exemplum* di massima autorità intellettuale e morale, come ribadisce ad esempio anche Della Casa in *Rime* 48, 4 «Trifon, morendo essemplio al mondo lasci». Il ritratto esemplare di Trifon Gabriele è al centro anche del volumetto *Vita di M. Triphone Gabriele: nella quale si mostrano apieno le lodi della vita soletaria et contemplativa* (Bologna, presso Bartolomeo Bonardo, 1543) del nipote Giacomo Gabriele (Venezia 1510 - 1550) e che, in conclusione, ospita un epitaffio redatto dal filosofo in persona: «Contento vissi di poco una piccola vita, / senza mai pace

rompere, senza grave / alcuno errore. Ma se cosa empia volli, / non chiedo, che tu terra benigna sii» (*Vita di M. Triphone Gabriele*, c. Bivr). • *Trifon*: fu una personalità molto ammirata nel contesto veneto del tempo ma, a scapito della sua celebrità, le informazioni a nostra disposizione oggi sono assai scarse. Noto per aver rifiutato la carriera politica a vantaggio di un *otium* filosofico-esistenziale, dell'intellettuale possediamo come unico autografo il testamento (ASVe, *Notarile, Testamenti, Notaio Antonio Marsilio*, b. 1214, n. 993), ma sono numerose le testimonianze di ammirazione da parte di sodali e allievi. Per alcuni utili studi su Gabriele: PERTILE 1989, ID. 1993 e BELLONI 1983. • *Cupido*: unico luogo delle *Rime* di Molin in cui il dio dell'Amore viene citato esplicitamente. • *alti pensieri e casti*: con (quasi) dittologia ad occhiale; è da segnalare l'affinità con Venier *Rime* 142, 1 «*Anima, ch'a pensier' leggiadri et casti (: fasti)*».

9-11 *tesoro*: la ricchezza di Gabriele corrisponde alla sua rettitudine morale, come già espresso al v. 6. • *festi a ciascun*: 'facesti [dono] a ciascuno'. • *cortese e saggio*: per simili apprezzamenti a Trifon Gabriele si ricordino pure Venier *Rime* 143, 9 «D'egual senno amboduo, d'ugual bontate» e B. Tasso *Rime* III 65, 11-15 «lochi del mondo, al ciel spiegando l'ali / dietro la scorta gloriosa e saggia / di quel dotto Trifon, ch'unqua smarrita / non ha la via del ben, for del mortale / carcer, come da piaggia erma e selvaggia».

12-14 *Socrate*: in quanto, al pari del filosofo greco, anche Trifon Gabriele non lasciò testi scritti, preferendo dedicarsi a soli insegnamenti orali; l'appellativo fu coniato da Bernardino Daniello («Platone, il quale del suo Socrate fece quello, ch'io hora di quest'altro mio novello Socrate ho fatto» in *Sonetti, canzoni, e triumphs di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello*, Venezia, presso Nicolini 1541, c. iiv) e conobbe ampio riscontro nello scenario veneziano coevo (es. Stampa *Rime* 274, 10 «del buon Socrate suo celeste e santo»). • *ma grazia vinse in te suo studio ed arte*: la fede cristiana rese Gabriele migliore del filosofo greco. • *bel raggio*: della fede.

Spira, mentre qua giù vivo spirasti, dal tuo saggio parlar tal piacer mosse che qual di tue virtù sì rare fosse in te più chiara ogniun dubbio lasciasti.	4
Varie lingue e saper pronto mostrasti, bontà rara, alma invitta a le percosse del mondo e carità sì ti commosse che, senza offender mai, sempre giovasti.	8
Or morto spiri in noi doglia mortale e se non è ch'in tutto ella ne stembre, tanto è però 'l suo mal, che non ha eguale.	11
Chi può lodarti a pien l'affanno tempre con tal rimedio, e chi ciò far non vale de la memoria tua s'appaghi sempre.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*asti*) e C (-*ale*) condividono la tonica; desinenziale la rima “sperasti”: “mostrasti” (1, 5); etimologica la rima “mosse”: “commosse” (2, 7); equivoca la rima “stembre”: “sempre” (10, 14); inclusiva la rima “stembre”: “tempre” (10, 12).

Tradizione testuale: RIME GE1573, p. 16 e RIME GE1582, p. 239.

Bibliografia: GALAVOTTI 2016, pp. 131-145.

Primo di un trittico di sonetti in morte di Fortunio Spira (m. 1559), intellettuale attivo a Venezia e in stretti rapporti con il sodalizio Ca' Venier, di cui offrì lui stesso una breve descrizione nel proprio sonetto *Che fan, Venier, quelle accurate rime*, 9-11 «Che fanno hora il buon Giane e 'l buon Molino | e 'l nostro Dolce et tutta l'altra schiera, | e sovra ogn'altro il gran fiato Aretino?» (in *Rime di diversi* 1550, c. 188r). Incluso tra i membri della brigata dei *Diporti* (1550) da Girolamo Parabosco, che ne musicò anche alcuni versi, Spira intrattenne scambi poetici con Dolce, Varchi, Cappello, Speroni, Stampa e Bernardo Tasso. Corrispondente ed intimo amico di Pietro Aretino e Bernardo Tasso, Spira è ricordato da Verdizzotti come uno dei frequentatori abituali di Molin (*Vita*, qui a p. 149), che fu l'unico della cerchia venieriana - insieme a Tasso *Rime* V 115-116 - ad omaggiarne poeticamente la morte. Il sonetto moliniano delinea un ritratto encomiastico del defunto, spendendo parole d'omaggio sulle sue qualità intellettuali e morali, secondo un'ordinata scansione in due tempi: le quartine tessono le lodi per ciò di cui Spira diede dimostrazione in vita; le terzine esortano, invece, i poeti a commemorare il ricordo. Infine, è degno di nota il virtuosismo onomastico della paronomasia, «Spira» - «spirasti» (v. 1) -

«spiri» (v. 9), che mette fin da subito in rilievo il protagonista della poesia. Tuttavia, un simile artificio formale, che gemmea dal nome dello stesso dedicatario, consiste in un *escamotage* stilistico attestato non di rado fra le rime del coevo cenacolo veneziano: es. Domenico Venier son. *Corso, ben corso er'io per questa corta*, diretto a Giacomo Antonio Corso (Venier *Rime* 1) oppure Pietro Gradenigo son. *Doni, del dono, onde m'havete ornato*, indirizzato a Francesco Doni (P. Gradenigo *Rime*, c. 6v). Per un approfondimento sul bisticcio formale si veda GALAVOTTI 2016, pp. 131-145.

1-4 *Spira*: Fortunio Spira (Viterbo [?]... - Venezia 1560), sepolto in Santa Maria Nova (Cannaregio) oggi demolita; Sansovino riporta il suo epitaffio: «Fortunius Spira omni literarum laude praestantissimus hic situs erat» (*Venetia città nobilissima*, III, c. 56v). Per un inquadramento bio-bibliografico cfr. TOMASI-ZAJA 2001, pp. 183-189 e 445-446 e PROCACCIO-LI 2018. • *spirasti*: non sfugga il bisticcio onomastico. • *qual di tue virtù si rare*: l'elogio delle qualità morali e intellettuali di Spira è condiviso da molti interpreti dello scenario veneto di metà Cinquecento, come nei casi di Aretino (*Lettere*, I, n. 231, p. 327), Marcellino (*Diamerone*, p. 75), Sansovino (*Venezia città nobilissima*, III, c. 56v), Cappello (*Rime* 103), Stampa (*Rime* 294) e Bernardo Tasso (*Rime* V 115-116). • *dubbio*: 'dubbioso', con valore di predicativo dell'oggetto (v. 4).

5-8 *Varie lingue*: l'elogio del poliglottismo di Spira è tratto ricorrente nel suo encomio lirico, al punto che Sansovino lo ricorda come «gran conoscitore di tutte le lingue» (*Venezia città nobilissima*, c. 34). Secondo la testimonianza di Verdizzotti, il filosofo padroneggiava la lingua ebraica, greca, latina e toscana (*Vita*, qui a p. 149), lingue confermate anche da B. Tasso (*Rime* V 115, 14) e da Tolomei, che in una lettera al viterbese, del 3 luglio 1543, gli chiese: «Quai son gli esercizi? Quali i vostri studi? Seguiste voi di dare opera a le lettere Hebreè sì come giù incominciaste, o pur sì come feci io le lasciaste da parte?» (*Tolomei Lettere*, II, p. 50). • *le percosse del mondo*: si noti la forte inarcatura.

9-11 *Or morto spiri in noi doglia mortale*: con recupero antitetico di «mentre qua giù vivo spirasti» (v. 1).

12-14 *l'affanno tempore con tal rimedio*: pronunciare un encomio epicedico è, secondo l'autore, strumento di *consolatio*; l'espressione «temprare il dolore» è ricorsiva in Molin (*Rime* 87, 30; 155, 14; 175, 12). • *non vale*: 'non è all'altezza'. • *de la memoria tua s'appaghi sempre*: se non si è bravi abbastanza, l'io suggerisce di compensare il dolore coltivando la memoria del defunto.

Queste del mio dolor voci supreme
 prendi e le pompe del tuo fine onora,
 se strida di miserie e d'uom che plora
 s'ode ov'è gioia e nessun mal si teme. 4

Ahi, ch'i nostri piacer tutti e la speme
 di te, Fortunio mio, ci tolse un'ora
 e, se fede e sperar ne resta ancora
 di rinovarci a miglior vita insieme, 8

ciò ben pò consolar quest'alma in parte,
 ma l'affanno maggior non leva in tutto,
 ché da molta cagion pena non parte. 11

Tu te n'andasti e col tuo fral distrutto
 cadde il ben nostro, e d'altro affetto parte
 più da te non ci vien che doglia e lutto. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-ora) e C (-arte) condividono il medesimo perno consonantico in -r; equivoca la rima "parte": "parte": "parte" (9, 11, 14). Il gioco rimico ricorda *Rvf*18 (1, 4, 5, 8) e 94 (2, 6, 7), condiviso poi da Bembo *Rime* 26 (22, 23, 27).

Tradizione testuale: ms. NG, c. 375r («Di Girolamo Molino»).

Secondo sonetto del trittico in morte di Fortunio Spira. In dialogo con il defunto, l'io affronta il motivo dell'inconsolabilità del dolore per la morte di un caro, dando voce ad un atteggiamento amaramente sfiduciato, quasi rassegnato di fronte ad una perdita che si ritiene incolmabile e rispetto alla quale nemmeno la fede in una vita dopo la morte offre pieno sollievo. Il poeta riversa nell'ultima terzina la maggiore tensione emotiva del testo per il tramite di una ricerca di incisività stilistica, conferita da reiterate inarcature, forti cesure ritmiche e uno sgretolamento sintattico a cui concorre l'insistito uso della paratassi. Il raccordo con i rimanenti sonetti del ciclo funebre si attiva sulla base di connettori rimici, metrici e lessicali.

1-4 *Queste del mio dolor voci supreme...*: 'Accogli queste voci supreme del mio dolore e apprezza gli omaggi funebri per la tua morte', con pronunciata inarcatura. • *strida di miserie*: la crudezza dell'immagine evoca atmosfere dantesche (es. *Inf.* I, 115 «ove udirai le disperate *strida*»), sebbene si debba ammettere anche la possibilità di una reminiscenza petrarchesca (*TC* I, 145-146 «Odi 'l pianto e i sospiri, *odi* le *strida* / de le *misere* accese, che li spirti») e bembiana (*Rime* 63, 9-10 «non cura men le dolorose *strida* / de la *miseria* turba che si vede»). • *plora*: latinismo, 'piange'; la struttura versale, nel suo andamento ritmico-sintattico, conserva tracce di *TM* II, 20 «risposi in guisa *d'uom che parla e plora* (:

anchora : hora)». • *ov'è gioia e nessun mal si teme*: in Cielo, dove trionfa la pace celeste.

5-8 *la speme di te*: con marcata inarcatura; poi «sperar» (v. 7). • *Fortunio mio*: nell'ambito della lirica funebre, e sulla scorta del modello petrarchesco (Rvf287, 1), è consueto il ricorso all'aggettivo possessivo con valenza affettiva. • *un'ora*: ad indicare l'attimo della morte o la rapidità del suo sopraggiungere. • *di rinnovarci a miglior vita insieme*: la speranza del poeta è di ritrovare l'amico dopo la morte; «a miglior vita» è sintagma usuale.

12-14 *Tu*: l'intero verso è costruito sulla ridondanza del pronome e aggettivo (*tu, te, tuo*) in apostrofe. • *te n'andasti*: nel linguaggio funebre, 'moristi'. • *fral*: il corpo; il sintagma è poi recuperato nel son. 161, 14 «sì che 'l tuo *fral* giamai non sia *distrutto* (: lutto)». • *altro affetto*: 'nessun altro sentimento'. • *doglia e lutto*: consueta dittologia funebre; ritorna nella canz. 195, 19 «né bastasse a salvarne o *duolo* o *lutto*».

Poi che non riede più passato giorno,
né da l'estremo ancor s'ave riparo,
quel dì fia sempre a noi più ch'altro amaro,
ch'abbandonasti il tuo mortal soggiorno. 4

E 'n dì simile al tuo sepolcro intorno
n'avrai perpetui onori e del tuo raro
pregio novo sermon, ch'eterno e chiaro
faccia il valor di che già fosti adorno. 8

Tu, dov'or sei, dal ciel qui mira in parte,
Fortunio, e prendi con l'estremo lutto
l'ultime esequie che può 'l mondo darte. 11

E lieve terra e ciel puro ed asciutto
ti copra, ed usi Febo unguenti ed arte
sì che 'l tuo fral giamai non sia distrutto. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-aro) e C (-arte) condividono la tonica; A (-orno), B e C condividono il perno consonantico in -r; A e B sono in assonanza; inclusiva la rima "giorno": "soggiorno" (1, 4) e "parte": "arte" (9, 13).

Ultimo componimento del ciclo lirico in morte di Fortunio Spira. A partire dall'amara constatazione della finitezza dell'esistenza umana, tema cardine dell'orizzonte lirico moliniano, il sonetto intona, in maniera elegante, un addio funebre all'amico defunto. Pur servendosi di un apparato tematico abbastanza consueto al repertorio della poesia funebre cinquecentesca, la peculiarità del testo risiede nel diffuso fraseggio epigrafico, restituito soprattutto dall'uso insistito di una paratassi dal sapore lapidario, che trova la propria acme tragica nell'ultima terzina. I versi conclusivi, infatti, oltre ad una concitata intensificazione della frantumazione parattatica, rivolgono l'attenzione del lettore sulla concretezza del tumulo dove è sotterrato l'amico, nell'auspicio, di gusto decisamente classicheggiante, che la terra gli sia lieve e Febo ne preservi il corpo.

1-4 *riede*: 'ritorna'. • *estremo*: il giorno della propria morte. • *quel dì*: quando morì Spira.
5-8 *E 'n dì simile*: riprende «quel dì» (v. 3). • *raro pregio*: con vistosa inarcatura. • *novo sermon*: il motivo di un sermone funebre commemorativo risuona anche in B. Tasso *Rime* V 115, sempre in morte di Spira.

9-11 *Tu, dov'or sei*: si intravede il consueto *topos* dell'*ubi sunt*. • *dal ciel qui mira in parte*: il motivo del defunto che dall'alto guarda e consola i propri cari è di lunga tenuta nella tradizione lirica italiana di soggetto funebre. • *prendi con l'estremo...*: l'esortazione dialoga con son. 160, 1-2.

12-14 *E lieve terra...*: il passo sembra memore dell'epigrafica espressione latina 'sit tibi terra levis', attestata non di rado nella lirica obituaria volgare di epoca moderna (es. B. Tasso *Rime* II 105, 82-83 «ripiena; e prego il ciel, prego la terra / che ti sia lieve, e ti dia pace eterna»); si noti la disposizione chiasmica degli elementi con l'inarcatura. • *Febo*: qui evocato in qualità di dio della medicina. • *fral giamai non sia distrutto*: qui da intendere come il cadavere del dedicatario che il poeta si augura possa, tramite l'intervento miracoloso di Febo, non decomporsi mai; l'espressione riprende esplicitamente son. 160, 12 «Tu te n'andasti e col tuo *fral distrutto* (: lutto)».

Corta strada, a salir donde scendesti, ti die' 'l ciel, semplicitta anima e pura, ch'a sé ti richiamò l'eterna cura né pur d'un lustro al mezzo anco giungesti.	4
Se questa incerta e ria vita prendesti, per girne ad altra poi santa e sicura, quant'ella fu più breve e tu ventura tanto maggior d'abbandonarla avesti!	8
Fornito hai 'l corso destinato, or miri luce sovrana e vera alma bellezza, fatto angeletto de gli eterni giri.	11
Nulla allettar ti può che 'l mondo apprezza, se non t'annoia pur pianto o sospiri ch'escon per te dal duol che 'l cor ne spezza.	14

2 semplicitta anima e pura] se(m)plicitta anima pura N NG 12 ti può] ci può N NG 13 non t'annoia] no(n) c'annoian N NG 13 pianto] pianti N NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; condividono la tonica A (-*esti*) e D (-*ezza*), uniche rime consonantiche del componimento; comune perno consonantico per B (-*ura*) e C (-*iri*). Ricca la rima "scendesti": "prendesti" (1, 5). Inclusiva e ricca la rima "cura": "sicura" (3, 6).

Tradizione testuale: ms. N, c. 172v («Sonetti lugubri di Girolamo Molino») e ms. NG, c. 375r-v («Di Girolamo Molino»).

Sonetto in morte di un bambino, probabilmente di due anni e mezzo (v. 4), la cui giovanissima età è rimarcata pure dall'impiego di diminutivi («semplicitta anima», v. 2 e «angeletto», v. 11). Con toni intrisi di una filosofia cristiana, in nome della quale si invita a considerare la vita terrena come necessario passaggio verso una realtà celeste di armonica bellezza, il componimento è costellato di tradizionali tensioni dialettiche: al dolore terreno si contrappone la gioia ultraterrena; alla finitezza umana l'eternità divina; all'«incerta e ria» (v. 5) esistenza fa seguito una via «santa e sicura» (v. 6); e, mentre la vita è concepita come un'inesorabile discesa, la morte assume i tratti di una breve ascensione in cielo. In mancanza di indizi utili, è impossibile stabilire con certezza l'identità del defunto, sebbene proprio l'assenza di riferimenti espliciti conferisca al testo una valenza privata, un'atmosfera intima di dolore condiviso per la scomparsa di un bambino che si ha il sospetto Molin conoscesse di persona. Nel corso del Cinquecento, la *mors pueri* rappresentò un tema

discretamente attestato nell'ambito della poesia neolatina (si pensi ai contributi di Pietro Bembo e Giovanni Pontano) e della lirica volgare, con significativi riscontri nel contesto culturale napoletano (es. Di Costanzo *Poesie* 112 e 122-125, in morte del figlio Alessandro; Rota *Rime* 124, per la scomparsa del figlio Giovanfrancesco; Tansillo *Rime* 188-189 e 397, per la dipartita prematura del proprio figlio; e, in morte del bambino di Antonio Epicuro, Tansillo *Rime* 361 e Paterno son. *Figlio, che con più bella eterna vita* in *Rime*, p. 386). Questo motivo funebre conobbe fortuna anche nella scena letteraria settentrionale (es. Goselini *Rime* 524-559, in morte del figlio Agrippa, e Orazio Lupi *Rime*, cc. 39r-61v) ed è molto plausibile che a Molin fossero noti almeno i coevi versi epicedici, sempre in morte di un bambino, di Nicolò Amadio (canz. *Queste saranno ben lagrime; questi* in *Rime di diversi* 1545, I, pp. 42-44), Luigi Da Porto (*Rime* 22), Antonio Benalio (capit. *Di perduto figliuol mai non si dolse* in *Rime di diversi* 1548, cc. 138v-139v) e Girolamo Muzio (*Rime* 95 e 98). Per un'introduzione al motivo letterario della morte dell'infante si veda ZAREMBA 2011.

1-4 *Corta strada*: fuor di metafora, è breve la vita che Dio ha concesso al defunto, morto molto giovane. • *a salir donde scendesti*: è forte la tensione oppositiva tra il movimento ascensionale (*salir*), che segue il decesso, e di discesa (*scendesti*), implicita invece all'atto della nascita; il contrasto risulta enfatizzato dall'andamento ritmico dell'endecasillabo. • *semplicetta anima*: il sintagma potrebbe risentire di *Purg.* XVI, 88 «*l'anima semplicetta che sa nulla*», con analogo riferimento alla purezza infantile. • *lustrò al mezzo*: il lustrò è un'unità di misura latina che si riferisce ad un periodo di cinque anni; dunque, il bambino sembrerebbe venuto a mancare all'età di due anni e mezzo.

5-8 *incerta e ria...santa e sicura*: si noti il chiasmo nella disposizione aggettivale; «*ria vita*» guarda a *Purg.* XIII, 107 «*altri rimendo qui la vita ria*». • *ventura...maggior*: con marcata inarcatura.

9-11 *Fornito hai 'l corso destinato*: 'hai completato il percorso [terreno] a te destinato'. • *luce sovrana e vera alma bellezza*: del Paradiso. • *fatto angeletto*: da ricondurre a «*semplicetta anima*» (v. 3); in controtela alla scelta lessicale, si avverte traccia di *Rvf* 106, 1 «*Nova angeletta sovra l'ale accorta*». • *eterni giri*: il movimento delle sfere celesti popolate dagli angeli, con eco dantesco *Purg.* XXX, 93 «*dietro a le note de li eterni giri*».

12-14 *Nulla allettar ti può che 'l mondo apprezza*: una volta raggiunta la pace celeste, il mondo terreno non desta più alcun interesse. • *se non t'annoia*: 'se non ti infastidisce'. • *pianto o sospiri*: consueta coppia sinonimica.

Mentre con l'opre tue, purgate e rare,
 cercasti a Morte far leggiadre offese,
 te gradì 'l mondo, ond'ella l'arco tese
 e t'aventò le sue saette amare; 4
 ma non s'accorse pria che le tue chiare
 virtù fatto le avean scorno palese,
 di che sé stessa del su'error riprese,
 ché fra l'alme salisti a Dio più care, 8
 lasciando a noi di te memoria tale,
 Molza, che vivrai sempre, e duolsi seco
 del biasmo onde ciascun l'accusa e dice: 11
 «Cieca lei che, pensando il mondo cieco
 far di spirto sì chiaro, al ciel felice
 lo spinse ed era qui fatto immortale!». 14

14 ed era qui] et hora è qui N NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC; A (-are) e C (-ale) sono in assonanza; B (-ese) e D (-eco) condividono la medesima tonica; D (-eco) e E (-ice) consuonano; paronomastica "care": "chiare"; inclusiva "tale": "immortale" (9, 14).

Tradizione testuale: ms. N, c. 171v («Sonetti lugubri di Girolamo Molino») e ms. NG, c. 374r-v («Di Girolamo Molino»).

Compianto per la scomparsa di Francesco Maria Molza (1489 – 28 febbraio 1544), afflitto da sifilide e la cui morte venne interpretata da molti come il tramonto di una precisa stagione letteraria. Sebbene non sia chiaro se i due si siano mai conosciuti di persona, l'innegabile ammirazione da parte di Molin lo spinse a prendere parte ad una commemorazione corale, che vide coinvolti, quasi all'unisono, numerosi esponenti dello scenario letterario dell'epoca, tra i quali Bernardo Tasso (*Rime* II 46 e III 5), Annibale Caro (*Rime* 76) e Bernardo Cappello (*Rime* 164-165). A tal proposito, si coglie l'occasione per segnalare che, a c. xv r dei *Sonetti* di Marco Bandarino, è erroneamente assegnato a Molin il componimento di Cappello *Heliconica, Parnaso, Pindo e Cinto*, redatto sempre in morte di Molza. La proposta di Molin, quasi un'unica colata sintattica, rifugge le più scontate espressioni addolorate del lutto, ponendo piuttosto l'accento sulla sconfitta della Morte di fronte all'eterna memoria di cui godrà certamente il dedicatario. Per registro complessivo e identico quadro tematico, il sonetto deve essere messo in relazione con *Morte contra il*

buon Molza avea già teso (*Rime* 237), redatto da Molin in occasione della guarigione del modenese.

1-4 *opre tue*: l'attività poetica, latina e volgare, di Molza. • *a Morte far leggiadre offese*: conseguenti alla fama conquistata attraverso le opere letterarie, che si contrappongono all'oblio funebre; il passo è simile nell'andamento a son. 237, 3-4 «per far di molti suoi scorni vendetta, / ond'ei l'ha tanto e tante volte *offeso*». • *te gradi 'l mondo*: l'iperbole ben restituisce l'ampia popolarità di cui godette Molza fra i contemporanei. • *ella l'arco teso*: la rappresentazione della Morte come un'arciere, in debito con *1Cor* 15: 55, costituisce un *topos* largamente diffuso nella lirica funebre cinquecentesca (es. Bembo *Rime* 75, 11 e Cappello *Rime* 56, 75). Molin si esprime in termini pressoché analoghi nel son. 237, 1-2 «Morte contra il buon Molza avea già teso / l'arco e, stando in scoccar l'empia saetta», redatto in occasione di una malattia del poeta modenese. • *saette amare*: perché portatrici di morte. **5-8** *chiare virtù*: con vistosa inarcatura. • *fatto le avean scorno*: 'l'hanno messa in ridicolo'. **9-11** *Molza*: con enfatico ritardo, il nome del destinatario viene svelato solo al v. 10 ed è prosodicamente valorizzato pure dalla pronunciata valle accentuale con ribattuto in quinta sede (1^a 5^a 6^a 8^a). • *vivrai sempre*: nella memoria dei posteri. **12-14** *Cieca*: attributo tipico della Morte, seppur con variazione semantica giacché la cecità non si riconduce all'indistinzione delle vittime, bensì all'errore ingenuamente commesso; si noti la disposizione chiastica degli elementi «*Cieca lei*, che pensando il *mondo cieco*» (v. 12). • *mondo cieco*: con evidente recupero di *Rvf* 325, 89 «chiaro mostrando al *mondo* sordo e *cieco* (: seco)», a sua volta in debito con *Inf.* IV, 13 «Or discendiam qua giù nel *cieco mondo*» e *XXVII*, 25 «Se tu pur mo in questo *mondo cieco*». • *qui*: sulla Terra, in contrasto al «ciel» (v. 13).

Nel bel matin dell'età sua fiorita,
 spuntando i rai de le sue glorie a pena,
 la bella Irene, e d'alte grazie piena,
 cadde dal stelo de l'umana vita, 4
 qual rosa a la stagion verde gradita,
 che s'apre quando l'alba il dì ne mena
 e col sol, che l'illustra e rasserena,
 cresce odorata e vaga e colorita. 8
 Ma rozzo agricultor che miete il piano,
 ch'ad altro ha 'l cor via più ch'a l'opra assai,
 l'incide incauto, o via sterpe con mano; 11
 così chiudendo Morte i suoi be' rai,
 svelse e troncò da questo prato umano
 lei, ch'era un fior, cui par non nacque mai. 14

5 stagion verde gradita] stagion verde, e gradita N NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; ricca la rima "fiorita": "colorita" (1, 8); tende alla rima ricca "appena": "piena" (2, 3); inclusiva la rima "mano": "umano" (11, 13).

Tradizione testuale: ms. N, c. 174r («Sonetti lugubri di Girolamo Molino») e ms. NG, c. 376v («Di Girolamo Molino»).

Bibliografia: FRAPOLLI 2004, p. 82 n. 43.

Sonetto in morte di Irene di Spilimbergo (Spilimbergo 1538 – Venezia 1559), giovane nobildonna molto apprezzata nello scenario intellettuale veneziano di metà Cinquecento. Per commemorarne la prematura scomparsa, il poeta Giorgio Gradnigo si fece promotore di un'imponente operazione editoriale, le *Rime di diversi nobilissimi, et eccellentissimi autori in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo* (Venezia 1561), affidata alla curatela di Dionigi Atanagi. La silloge, composta da centinaia di componimenti volgari e numerosi carmi latini, dà voce ad un vastissimo consesso di rimatori, fra i quali spiccano sia i nomi dei più illustri poeti del tempo sul piano nazionale, gran parte di loro appartenenti alla cerchia veneziana di Ca' Venier, sia giovani voci poetiche al loro esordio, come nel caso di Erasmo di Valvasone e Torquato Tasso. E fu proprio il padre di quest'ultimo, Bernardo, ad esortare il nostro ad aderire al commiato lirico per Irene (B. Tasso *Rime* V 135), mentre Dionigi Atanagi, nelle quartine del sonetto *Non è da roco, informe augel di valle*, non mancò di omaggiare i versi funebri di Molin, associati alle proposte di Giorgio Gra-

denigo e Domenico Venier in morte della giovane: «Non è da roco, informe augel di valle, | ch'a terra batte l'ale pigre et vili, | ma da canori et bei Cigni gentili, | ch'al ciel levi sen van per dritto calle, || qual sete Giorgio voi (né 'l mio dir falle), | e 'l Molino, e 'l Venier co i lor simili, | che fate al suon de' vostri dolci stili | l'aere seren, le rive perse et gialle» (*Spilimbergo* 1561, p. 29). In effetti, Molin compose tre sonetti in morte di Irene, ma solo due di questi, i sonn. 173 e 244 (entrambi indirizzati all'amico Giorgio Gradenigo), furono inclusi nella monumentale miscellanea epicedica. Non sono chiare le ragioni che hanno portato all'esclusione del son. 164, incentrato sull'equivalenza tra la giovane e una rosa. La similitudine, ortodossa quanto costante nell'orizzonte della rimeria cinquecentesca, trova però una convincente declinazione mortuaria, con acme nel *topos* del fiore reciso incautamente, metafora funebre di matrice classica e largamente condivisa nei componimenti epicedici per Irene (es. Atanagi *O del tutto vani de gli huomini folli desiri* in *Spilimbergo* 1561, pp. 30-31 e Magno *Rime* 27, 37, 9 e 165). Avvicinabile per atmosfera a Zane *Rime* 179, il sonetto moliniano riscatta la consuetudine del repertorio tematico attraverso un fraseggio raffinato e maturo, dall'intonazione elegante e vagamente malinconica. Per un approfondimento sulla commemorazione funebre per Irene di Spilimbergo si rimanda a CORSARO 1998 e FRAPOLLI 2004.

1-4 *Nel bel matin dell'età sua fiorita*: entrambe sono metafore tradizionali per la giovinezza; inoltre, secondo consuetudine, la giovane è costantemente associata alla luminosità (vv. 1-2, 6-7, 12), in netto contrasto con l'oscurità funebre che la avvolge. Sullo sfondo, risuona vagamente *Rvf* 278, 1 «Ne l'età sua più bella et più fiorita». • *spuntando i rai de le sue glorie a pena*: non appena incominciavano a manifestarsi i barlumi delle sue qualità'. • *la bella Irene*: figlia del conte Adriano di Spilimbergo e di Giulia da Ponte, la giovane crebbe a Venezia dove divenne presto anche allieva di Tiziano; per informazioni biografiche si rinvia a CASADIO 2009. • *d'alte grazie piena*: sintagma di gusto vagamente liturgico («Ave Maria, gratia plena»). • *stelo*: estraneo al lessico petrarchesco, è da intendersi come un plausibile dantismo (*Inf.* I, 129; *Purg.* VII, 87; *Par.* XIII, 11).

5-8 *qual rosa*: la similitudine tra la donna e il fiore più bello per antonomasia è decisamente canonica nel panorama letterario di epoca moderna. • *s'apre*: 'sboccia'. • *a la stagion verde gradita*: la primavera dell'esistenza umana, la giovinezza. • *l'alba*: anticipata dal «matin» del v. 1. • *odorata e vaga e colorita*: latinismo, 'odorosa' (con valore attivo); il pronunciato polisindeto conferisce all'elenco un andamento solennemente enfatico.

9-11 *Ma rozzo agricoltor che miete il piano*: la similitudine funebre del fiore reciso prematuramente dalla falce mortale di un agricoltore distratto affonda le sue radici nella letteratura greca (*Iliade* VIII, 308) ed è assai ricorrente pure nella letteratura latina (es. Catullo *Carm.* XI, 22-24 «qui illius culpa cecidit velut prati / ultimi flos, praetereunte postquam / tactus aratro est» e Virgilio *Aen.* IX, 435-437 «purpureus veluti cum flos succisus aratro / languescit moriens lassove papavera collo / demisere caput, pluvia cum forte gravantur»). Condiviso anche da Petrarca (*TM* I, 113-115 e *Rvf* 323, 33-35), il *topos* conobbe fortunato riscontro cinquecentesco; per uno studio sul tema cfr. CELENTANO 1991. Tra i moderni, si ricordino *Orl. Fur.* XVIII, 153-156, e Paterno *Nuove Fiamme* IV Egl. V, p. 386. Sono simili alla proposta moliniana i versi di Magno *Rime* 27, 22-23 «Ma, come agricoltor, che 'n verde prato

/ l'adunca, e sottil falce in giro adopra» e 165, 9-10 «Troncolla in sul fiorir con falce avara / Morte pur troppo, ohimè, cruda e rubella». • *ch'ad altro ha 'l cor via più ch'a l'opra assai*: perifrasi per 'distratto'. • *sterpe*: 'svelle le erbacce'.

12-14 *così chiudendo Morte i suoi be' rai*: con perfetto rovesciamento del v. 2. • *svelse*: 'strappò'; senza trascurare il possibile influsso di *TM I*, 113-115, pare plausibile soprattutto la memoria di *Rvf* 323, 33-35 «folgorando 'l percosse, et da radice / quella *pianta felice* / subito *svelse*: onde mia vita è trista». • *troncò*: il verbo ben restituisce l'azione violenta della morte; cfr. G. Gradenigo *Rime* 10, 3 «ecco fiero destin ch'a *troncar* viene», sempre in morte di Irene. • *prato umano*: è chiara la ripresa da *Rvf* 99, 5 «Questa vita terrena è quasi *un prato*»; per l'uso del sintagma in Molin cfr. canz. 84, 5 «tu, in *questo prato umano*, alma ben nata» e rimandi. • *troncò...lei*: la pronunciata inarcatura ben restituisce la concitazione drammatica del passo.

A che tanto versar pianto e lamenti
 se nulla contra il ciel può darne aita?
 Il bel vostro fanciul fe' a Dio salita
 senza provar qua giù lunghi tormenti! 4

Se 'l suo stato là su tra i più contenti
 nol spiace, il duol si tempri e più gradita
 sia la sua gloria, a noi, di questa vita
 che sembra un mar pien di turbati venti. 8

Mentr'ei da l'aura di sua vita scorto
 varcò l'onda mortal, morto era, or vive,
 e si reca anzi il nostro duolo a torto. 11

Sia la sua gioia, a noi, pace e conforto,
 poi che lasciando queste dubbie rive
 preso ha volando al ciel sicuro porto. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; B (-*ita*) e D (-*ive*) condividono la tonica; A (-*enti*), B e C condividono la dentale -*t*; ricca la rima "lamenti": "tormenti" (1, 4).

Consolatio ad un amico per la morte del figlio in tenera età. Nel componimento, che fa leva sul sollievo per la raggiunta beatitudine celeste del giovane defunto, è forte il contrasto tra parole afferenti al campo semantico della sofferenza (*pianto, lamenti, duol...*) e, con progressiva intensificazione nella seconda metà del testo, del conforto (*contenti, gioia, pace...*). Pur nei confini di un apparato metaforico decisamente tradizionale, il sonetto trova una sua originalità in forza di un accorato trasporto emotivo che travalica il petrarchismo di maniera. Come nel caso del son. 162, la mancanza di indicatori rende impossibile l'identificazione dei referenti storici. Ciononostante, è utile rammentare che alcuni degli abituali frequentatori di Molin subirono una simile perdita ed è, pertanto, lecito immaginare che l'autore possa rivolgersi ad uno di loro. Per esempio, nel 1532, all'età di nove anni, venne a mancare Lucilio Bembo, dolorosamente compianto dal padre Pietro e da molti altri sodali veneziani. Parimenti, intorno al 1542 morì prematuramente, ancora neonato, il primogenito di Bernardo Tasso e nel 1556 anche all'umanista Bernardino Partenio morì il figlio, poco più che infante, circostanza per la quale si espresse, con toni commemorativi, il padrino Paolo Manuzio (Manuzio *Lettere*, cc. 27v-28r). Eppure, è probabile che il sonetto si riferisca alla morte di Alvise Gradenigo, secondogenito dell'amico Pietro. Il bambino, nato nell'estate 1545 dall'unione con Elena Bembo, morì di febbre nell'aprile 1551, come testimoniano le parole dello stesso Gradenigo a Torquato Bembo, in un'epistola datata al 17 aprile 1551: «Il povero Al-

visietto nostro Martidi [sic] mattina passò di questa misera vita, la cui morte a tutta la casa nostra ha doluto infinitamente, et da tutti universalmente è stato pianto, et lagrimato, ma sopra gli altri a me è stata questa perdita acerba, et grave, [...] né credo darmene pace giamai con la mia dura fortuna mi habbia privato così subitamente di quel caro, et bello angioletto, degno di viver sempre» (ms. Marc. It. X, 23 [= 6526], c. 41r). Molin, amico prossimo di Gradenigo, era stato anche uno dei padrini del neonato al battesimo, come precisato dal padre in una lettera al cardinal Bembo del 29 agosto 1545: «I compari che l'hanno tenuto al battesimo sono stati questi: Nicolò Capello, Daniel del Priuli, Luca Gerolamo Contarini mipote del Ser. mo nostro Principe, amendue miei amici et compagni di studio, ms. Girolamo da Molino quel buon intelletto, amico et servitor affetionatissimo di vostra signoria [...] et havollo essi [= *i padrini*] comendato per bellissimo, ma sopra gl'altri il detto Molino, il quale dice, ch'oltre le fattezze belle egli mostra nell'aria molta vivacità et spirito» (Marc. It. X, 23 [= 6526], c. 10r). Infine, a supporto dell'ipotesi, va ricordata la richiesta consolatoria mossa da Gradenigo, dopo la morte del figlio, all'amico Girolamo Ferrari di «comporre uno endecasillabo, o altri versi latini da porre sopra la sua sepoltura» perché ciò gli sarebbe stato «caro et grato sopra ogni modo» (ms. Marc. It. X, 23 [= 6526], c. 42v).

1-4 *A che tanto versar pianto e lamenti*: pare sottinteso il verbo 'giovare'; il costruito «versar pianto e lamenti» ricorre pressoché identico nella ball. 100, 28 «anzi più nel *versar pianto e lamento*». L'attacco ricorda Filippo Zaffiri son. *A che tanto versar da gli occhi humore?* (*Rime de gli Accademici Affidati* 1565, p. 7). • *nulla contra il ciel*: non ci si può opporre alla volontà divina. • *senza provar qua giù lunghi tormenti*: in relazione alla morte repentina del bambino oppure, in termini più metaforici, alla brevità della sua vita terrena, limitatezza che gli ha permesso di evitare gran parte delle sofferenze proprie dell'esistenza umana.

5-8 *là su*: con netto rovesciamento rispetto a «qua giù» (v. 4). • *tra i più contenti*: i beati. • *il duol si tempri*: la consapevolezza della beatitudine celeste del bambino dovrebbe essere motivo di conforto. • *questa vita...turbati venti*: il poeta manifesta le difficoltà dell'esistenza umana per il tramite dell'inflazionata metafora del mare in burrasca, estremamente diffusa fin dalla letteratura classica; il riferimento marittimo anticipa l'«onda mortal» del v. 10.

9-11 *Mentr'ei...varcò l'onda mortal*: a partire dalla metafora della vita come navigazione per mare, 'finché era vivo'. • *morto era, or vive*: l'espressione, cristallizzata ma decisamente efficace nella resa espressiva quasi chiasmica, esprime il concetto cristiano della morte terrena e della vita celeste; con fini espressivi, si noti il ricorso a bisticci etimologici (*mortal, morto*) e foneticamente equivoci (*era, or*).

12-14 *Sia la sua gioia, a noi*: l'endecasillabo presenta un andamento sintattico speculare a «sia la sua gloria, a noi» (v. 7), di pari valenza semantica. • *pace e conforto*: binomio pressoché sinonimico. • *dubbie rive*: in continuità con la metafora marittima, la vita umana. • *volando al ciel*: immagine mortuaria anticipata dal v. 3. • *sicuro porto*: la propria destinazione, fra le protettive braccia di Dio.

O ferme cure de l'umana sorte,
 con che esempio crudel n'avete or mostro
 ch'interromper non può l'ordine vostro
 cosa, ch'a noi mortal giudizio apporte! 4

Ecco il buon Duca valoroso e forte,
 ne le schiere di Marte invitto mostro,
 ch'ogni altro abbatte e, fatto ospite nostro,
 tra feste e danze, uom vil lo fere a morte! 8

Non l'ardir suo, non le robuste braccia
 dal colpo indegno di schermirlo han forza,
 ch'ir li conviene al destinato occaso. 11

Ne le tenebre sue Morte l'abbraccia:
 duolsene ognun, ma così 'l ciel ne sforza,
 né men grave è 'l dolor, che tristo il caso. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; A (-orte), B (-ostro) e D (-orza) condividono la tonica; C (-aso) ed E (-aso) la tonica; A, B e D condividono il perno consonantico -r; B ed E la sibilante -s; equivoca la rima "mostro": "mostro" (2, 6); inclusive ed etimologiche le rime "braccia": "abbraccia" (9, 12) e "forza": "sforza" (10, 13); inclusiva la rima "ocaso": "caso" (11, 14).

Bibliografia: SALZA 1913, p. 68n e BIANCO 2010, pp. 258-259.

Sonetto in morte di Antonio Castriota (... 1522 – Murano 1549), anche noto come duca di Ferrandina. Distintosi soprattutto per i suoi meriti militari al servizio di Carlo V, fu molto apprezzato dallo scenario intellettuale coevo; si ricordino, ad esempio, le parole d'omaggio pronunciate da Luigi Tansillo (*Rime* 413-414) e Nicolò Franco (ms. Vat. Lat. 5642, cc. 103v-115v). Il giovane venne ucciso in duello il 17 febbraio 1549, in casa del podestà Marco Venier, durante una festa in maschera a Murano, in occasione del carnevale. Le motivazioni dell'omicidio sono state ricondotte ad un litigio – probabilmente a causa di Modesta Michiel, moglie del patrizio Daniele Venier – tra il duca e Marco Giustinian, che lo colpì, o fece colpire da un servo, alla testa. Del componimento moliniano, lontano da pedestri calchi petrarqueschi, sorprende la ricercata teatralità complessiva, non esente da un'atmosfera tragica, nella quale il defunto assume le sembianze dell'eroe ignobilmente sconfitto. Con andamento quasi narrativo, il sonetto è puntellato da molteplici virtuosismi formali, mirati a restituire la gravità dell'episodio, e fra i quali spiccano le reiterate increspature sintattiche nonché l'aspra tessitura fonica. Unico componimento delle *Rime* direttamente connesso ad un fatto di cronaca veneziana, il testo si iscrive in

un'operazione epicedica corale incoraggiata soprattutto da Domenico Venier, autore a sua volta di due sonetti sul tema (Venier *Rime* 140 e 245). Per la polifonia funebre in morte del duca di Ferrandina, alla quale aderirono gran parte degli *habitués* di Campo Santa Maria Formosa (Gaspara Stampa, Pietro Aretino, Iacopo Tiepolo e altri) si rimanda allo studio di BIANCO 2010. La studiosa ha giudicato la proposta moliniana «quasi una riscrittura dei due del Venier» (p. 258), dal momento che Molin ne ripropone il tema portante, ossia il *topos* dell'eroe valoroso brutalmente assassinato, e condivide con Venier *Rime* 245 l'identica sequenza rimica 'forte': 'morte': 'sorte'. Inoltre, alla base del testo di Molin, non andrà trascurata nemmeno la familiarità con il sonetto *Quei gridi con che fama, a infonder vieni* di Pietro Aretino (*Lettere*, vol. V, pp. 163-164, n. 213), sempre in morte del giovane Castriota e dai molteplici connettori rimici. Da ultimo, non si manca di segnalare la presenza, nel ms. Marc. It. IX, 248 (= 7071) alle cc. 70r-71v, di un *corpus* lirico in morte del duca di Ferrandina, in gran parte adespoto e nel quale non vi è però traccia del nostro.

1-4 *mostro*: 'mostrato'. • *ch'interromper non può l'ordine vostro...*: l'uomo non può opporsi alla volontà divina e all'inesorabilità della morte.

5-8 *il buon Duca valoroso e forte*: oltre alla carriera militare, il duca di Ferrandina si dedicò alla scrittura di componimenti poetici, alcuni dei quali furono editi a metà Cinquecento (es. son. *Deh, si come voi, Donna, in ogni parte* e canz. *Superbo, e ricco fiume* in *Rime di diversi* 1553, cc. 102r e 102v-103v), alcuni sono tramandati nei canzonieri di altri poeti del tempo (es. son. *Parmi, ch'udendo il vostro altero canto* in Di Costanzo *Poesie*, p. 228), così come non mancano casi di una tradizione esclusivamente manoscritta (es. son. *Questa, Franco, mi par gran frenesia*, diretto a Nicolò Franco e tramandato nel ms. Vat. Lat. 5642 a c. 112r). • *ne le schiere di Marte*: l'allusione alla carriera militare del giovane è condivisa anche da Stampa *Rime* 265, 9; non sfugga il bisticcio fonico, in isometria, «Marte» (v. 6) e «Morte» (v. 12). Impossibile non ricordare Venier *Rime* 140, 5-8 «Tu di valor più che di ferro armato, / Carlo seguendo, in mezzo a gli hosti puoi / sottrarti vivo a mille rischi et poi / morte qui trovi in sì sicuro stato?». • *mostro*: latinismo, 'prodigio'. • *fatto ospite nostro tra feste e danze*: con stridente contrasto tra il divertimento circostante e l'orrore dell'omicidio, Molin evoca la cornice carnevalesca di Murano che funse da sfondo all'assassinio di Castriota; al contesto mondano allude pure Stampa *Rime* 265, 7 «fra donne imbelli, empia mercé d'Amore». • *uom vil lo fere a morte*: secondo Alfonso de Ulloa, il duca sarebbe stato indegnamente ucciso da un servitore del patrizio Marco Giustinian (*La vita dell'invitissimo e sacratissimo imperatore Carlo quinto*, Venezia, Valgrisi, 1560, V, p. 586). Il disprezzo che affiora dai versi moliniani per la modalità dell'assassinio trova riscontro nell'analogo disappunto di Venier *Rime* 245, 12-13 «Fra danze, in età verde, *huom vil* et basso / t'ancide! O fiera, inaspettata Sorte» e di Stampa *Rime* 265, 8 «cader per *man servili, indegne et adre?*». 9-11 *Non l'ardir suo, non le robuste braccia*: il ribattuto, con perno sulla negazione, conferisce un'enfasi tragica; si noti il chiasmo «ardir suo» - «robuste braccia». • *colpo indegno*: perché da parte di un servitore, a tradimento (v. 8) • *schermirlo*: 'proteggerlo'. • *ocasso*: latinismo, 'tramonto', dunque, 'morte'.

12-14 *Ne le tenebre sue Morte l'abbraccia*: l'atmosfera drammatica che permea il sonetto vede il proprio culmine nell'asciutta sentenza del v. 12, di forte impatto espressivo, là dove

RIME IN MORTE

l'abbraccio della Morte è messo in rilievo pure dal ribattuto accentuale di 6^a e 7^a. Le «tenebre» sono anticipate dall'«ocaso» del v. 12. • *duolsene ogniun*: cfr. Venier *Rime* 140, 12-14 «*Duolsi del caso strano afflitta et lassa / Venetia tutta; e 'l colpo, che t'ha morto / noi stessi uccide et fin al cor ne passa*». • *tristo il caso*: sullo sfondo risuona *TM* II, 1 «La notte che seguì l'orribil caso».

Sì mi confuse il duol, subito e grave,
 de la percossa tua morte acerba,
 e così intenso il cor dentro lo serba,
 che 'n volerlo sfogar forza non ave. 4

Pur, come quel cui 'l mal più sempre aggrave,
 ch'al fin, qual meglio può, lo disacerba,
 gemendo gridò: «Ahi Morte, empia e superba,
 come adempisti mai voglie si prave? 8

Tu, quel ch'un novo Orfeo sembrava in terra
 col dolce canto in lui dal ciel piovuto
 e per natia bontà pien d'alto merto, 11

togliesti; il nostro Ippolito è sotterra;
 sua cara compagnia n'è tolta e certo
 per noi dirsi può 'l mondo e sordo e muto». 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CED. Particolarmente elaborato il trattamento delle rime, delle quali tre sono consonantiche: in assonanza A (-ave) e C (-erra), invertite le vocali in B (-erba). Comune perno consonantico in -r per B (-erba), C (-erra), E (-erto); derivative le rime "grave": "aggrave" (1, 5), "acerba": "disacerba" (2, 6) e "terra": "sotterra" (9, 12). Per la sequenza "acerba": "superba": "disacerba" si veda Rvf190 (4, 5, 8).

Primo di un dittico di sonetti in morte del musico Ippolito Tromboncino (... - Venezia 1565/1569 circa), abituale frequentatore del sodalizio Ca' Venier, presso il quale era solito esibirsi, e con tutta probabilità figlio del noto compositore Bartolomeo (Verona 1470 - Venezia *post* 1535), che mise in musica una frottola di Molin. Il testo, che si snoda attorno all'associazione tra il defunto ed Orfeo, risulta equamente bipartito: i vv. 1-6 sono dedicati al dolore per la scomparsa prematura del destinatario; mentre i vv. 7-14 ospitano un'invettiva contro la Morte, colpevole di aver commesso un errore imperdonabile. L'ultima terzina è all'insegna della perdita, manifestata attraverso un insistito elenco di privazioni (es. «n'è tolta», v. 13 o «e sordo e muto», v. 14) e la cui indubbia incisività espressiva è altresì vivacizzata dall'intensificarsi di frasi brevi, che risuonano come amare sentenze di morte e dolorose prese di consapevolezza del peso della mancanza. Meritano una nota il ricorso ad un profilo metrico non petrarchesco e l'impiego della pronunciata, e rara, inarcatura interstrofica «Tu, quel | ...| togliesti» (vv. 9-12), con posticipo della predicazione e strascico allitterante. La durezza dell'affermazione trova corrispondenza nel suo strozzarsi sintattico, giacché la campata della sintassi della prima

terzina si infrange bruscamente nel lapidario *togliesti* in *rejet*, verbo privativo tanto atteso quanto impietoso. Alla gravità conclusiva del testo concorre, infine, pure la fiacchezza prosodica del v. 14, il cui effetto di rallentamento ritmico è conferito sia dall'insolita concentrazione di accenti sia dalla dittologia con doppia congiunzione, in clausola ed *explicit* di sonetto. Sebbene non si conoscano altri sonetti in morte di Tromboncino da parte della cerchia veniera, quello di Molin non è un caso del tutto isolato. Infatti, oltre ad un sonetto encomiastico per Tromboncino di Marco Thiene (*Orbentena a son pur tutto schiario* in Maganza *Rime*, I, c. G7r-v), simili commemorazioni liriche furono promosse anche da Luigi Groto, autore di un sonetto per il decesso di un non identificato compositore ebreo della famiglia Levi (*Rime* I 207), e da Domenico Venier e Girolamo Fenarolo, entrambi impegnati in uno scambio epicedico in memoria del musico Perissone Cambio, venuto a mancare nel 1562 (*Ben perì suon, qual suona il nome stesso* in Venier *Rime* 257 e *Si mi sento ne l'alma il suono impresso* in Fenarolo *Rime*, c. 38r). Infine, Molin dedicò a Tromboncino anche il sonetto encomiastico *Mentre il pastor, che re da Dio fu eletto* (n. 236), incluso nella sezione in vari soggetti delle *Rime*.

1-4 *sùbito*: con funzione aggettivale, 'improvviso'. • *morte acerba*: giuntura di gusto virgiliano (*Aen.* VI, 429 «[...] et funere mersit acerbo») e poi stilema petrarchesco (*Rvf* 280, 13 e 323, 11), il riferimento è da intendersi o come indizio anagrafico o, in termini assoluti, come consueta *lamentatio* funebre, largamente diffusa nella lirica obituaria di epoca moderna. • *e così intenso il cor dentro lo serba...*: il *topos* dello sfogo del cuore rimanda, in ultima istanza, a VN son. *Venite a 'ntender li sospiri miei*, 8 «che sfogasser lo cor piangendo lei» e *Inf.* XXXIII, 113 «sì ch'io sfoghi 'l duol che 'l cor m'impregna», ma è fuori discussione la mediazione di *Rvf* 92, 8 «quanto bisogna a *disfogare* il core».

5-8 *lo disacerba*: 'lo rende meno aspro'. • *empia e superba*: aggettivazione comune nell'invettiva lirica contro la morte, accusata di essere crudelmente sdegnosa; sullo sfondo affiora, forse, la memoria di *Rvf* 270, 69 «Ma poi che *Morte* è stata sì *superba*». La connotazione negativa della morte è ribadita, sempre con dittologia in punta di verso e in relazione a Tromboncino, nel sonetto 168, 14 «e 'n ciò *Morte* si vinca iniqua e fera». • *come adempisti mai*: 'come hai potuto avverare'.

9-11 *Tu*: la *Morte*. • *novo Orfeo sembrava in terra*: formula encomiastica discretamente attestata nella lirica in lode di compositori e poeti; Ippolito Tromboncino, a cui Molin indirizzò anche il son. 236, è associato al cantore mitologico anche nel son. 168. Per un inquadramento biografico e bibliografico si rimanda a NUTTER 1989. • *e per natia bontà pien d'alto merito*: il padre Bartolomeo (Verona 1470 ca. - Venezia 1535 *post*), a sua volta celebre musicista attivo tra Venezia, Mantova e Ferrara.

12-14 *togliesti*: con valenza di *privatio mortis*; si noti il ribattuto etimologico al v. 13 («tolta»). • *il nostro Ippolito è sotterra*: è degna di nota la sentenza lapidaria, con richiamo alla sua umida sepoltura; nell'ambito della lirica mortuaria, e sulla scia di *Rvf* 287, 1, è ordinario il ricorso all'aggettivo possessivo con valore affettivo. • *certo*: con funzione avverbiale. • *per noi*: è ambiguo se il ricorso al plurale si debba intendere come generico plurale *maiestatis* oppure come puntuale richiamo ai sodali della cerchia di campo Santa Maria Formosa, effettivamente familiare all'attività musicale di Tromboncino. • *mondo e sordo*

e muto: del tutto mutilato dalla scomparsa del compositore; l'espressione è di chiara derivazione petrarchesca da *Rvf*325, 89 «chiaro mostrando *al mondo sordo et cieco* (: seco)». Eppure, sullo sfondo, è valida anche una lontana memoria del componimento latino di Poliziano in morte di Lorenzo il Magnifico *Quis dabit capiti meo aquam*, 19-20 «nunc muta omnia / nunc sorda omnia», testo messo in musica da Heinrich Isaac nel 1492.

Dimmi, Ippolito mio, dove n'andasti quinci partendo? A i lieti campi? Al regno di Pluto? E, s'ei t'udì, perché ritegno ti fe' se di tornar pur lo pregasti?	4
Ben pari a quel cantor qui ti mostrasti, ch'ivi ebbe in grazia il suo bramato pegno. O, se pur volto al ciel, che ti fe' degno di sé, là, ov'ir dovei, dritto volasti,	8
perch'indi almen de' tuoi l'amica schiera non movi in segno a consolar talora che duolsi e chiama te matino e sera?	11
Deh, se qui del cantar la norma vera mostrasti, tu dal ciel l'infondi ancora e 'n ciò Morte si vinca iniqua e fera.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; consonantiche le rime delle quartine A (-*asti*) e B (-*egno*); vocaliche quelle delle terzine C (-*era*) e D (-*ora*), fra loro in consonanza; B condivide la tonica con C.

Bibliografia: SCHILTZ 2018, p. 268.

Secondo sonetto in morte di Ippolito Tromboncino. Recuperando il riferimento mitologico di stampo orfico introdotto nel precedente, il testo vede il proprio baricentro nell'esortazione all'amico defunto affinché imiti le gesta di Orfeo, che fu capace di vincere la morte con la forza del proprio canto, così da poter scendere a sua volta a patti con essa e tornare in vita. Il raccordo con l'altro sonetto del dittico si attiva non sulla base di connettori rimici, bensì sulla riproposizione di tasselli lessicali e moduli sintattici, quali il ricorso all'interrogativa, anticipata nel son. 167 e destinata a diventare dominante nel sonetto in esame. In effetti, il testo si articola come una sequenza compulsiva di domande, condensate soprattutto nella prima quartina e responsabili di continue infrazioni del patto metrico sintattico. Questo sbriciolamento della sintassi trova il proprio culmine nell'impiego di un'interrogativa di poche sillabe, e senza predicazione, «A i lieti campi?», nucleo centrale di un verso franto nelle sue estremità da altre due domande in *enjambements*. Entro i confini della lirica obituaria, il concitato susseguirsi di interrogative brevi – tendenzialmente collocate in apertura di testo – si allinea ad un *modus* già bembiano (*Rime* 160, 1-4 e 168, 1-3), destinato ad ampio riscontro nell'orizzonte della rimeria funebre cinquecentesca (es. Caro *Rime* 74 e Magno *Rime* 70). Il componimento moliniano presenta una partitura fonica particolarmente ricca di allitterazioni e di

simmetrie ritmiche, come nel caso di «Ben pari a quel *cantor qui* ti mostrasti» (v. 5) e «Deh, se *qui del cantar* la norma vera» (v. 12), con perno accentuale sull'etimologico *cantor* – *cantar*, termine chiave del testo. Da ultimo, non sfugga l'armonioso movimento oppositivo intrinseco alla prima partizione del sonetto: alla catabasi infernale di matrice classica (vv. 1-6) segue l'ascesa nel regno divino di memoria cristiana (vv. 7-11).

1-4 *Ippolito mio*: cfr. son. 167, 12 «togliesti; il *nostro Ippolito* è sotterra» e rimandi. • *dove n'andasti*: in filigrana riecheggia il motivo classico dell'*ubi sunt*; l'intero componimento è puntellato da verbi di movimento («partendo», v. 2; «tornar», v. 4; «volto al ciel», v. 7; «volasti», v. 8; «movi», v. 10). • *partendo*: 'morendo'. • *lieti campi*: sembra plausibile la reminiscenza dei campi Elisi. • *Al regno di Pluto*: ad intendere gli Inferi di Plutone; è decisamente marcata l'inarcatura. • *E, s'ei t'udì, perché ritegno ti fe'...*: in un gioco di sovrapposizioni di memoria orfica, il poeta si immagina che Ippolito, nuovo Orfeo, abbia cercato invano di persuadere il dio degli Inferi a riportarlo in vita. Sempre in forma interrogativa, l'immagine ritorna anche in Paterno son. *O padre de le Muse, Apollo eterno*, 5-8 «Perché non festi al crudo Re d'Averno / con pio verso rigar di pianto il volto, / et da te stesso, il piede a noi rivolto, / qual Euridice, abbandonar l'Inferno?» (*Rime*, p. 396), redatto però in morte di Molza.

5-8 *Ben pari a quel cantor qui ti mostrasti*: Ippolito è assimilato ad Orfeo già nel son. 167, 9-10 «Tu, quel ch'un novo Orfeo sembrava in terra / col dolce canto in lui dal ciel piovuto». • *bramato pegno*: Euridice. • *O, se pur volto al ciel, che ti fe' degno...*: per sciogliere l'oscurità semantica, si offre parafrasi dei vv. 7-11 'Oppure, per quanto tu sia [oramai] volto al Cielo, che ti fece degno di sé, volasti senza incontrare ostacoli proprio là, dove dovevi andare, perché da lì non muovi almeno un passo per consolare i tuoi amici che soffrono e che ti chiamano mattino e sera?'. • *volto*: seppur con impiego semanticamente differente, non si esclude un richiamo lessicale al mito di Orfeo che, secondo il mito, commise l'errore di voltarsi; si noti la scia allitterante «volto» (v. 7) - «volasti» (v. 8). • *dovei*: forma verbale sincopata per 'dovesti', costruita per analogia su 'dovea', e adottata per necessità di ordine metrico. Per quanto rara, si segnala l'occorrenza di Tasso *Rinaldo* VII 11, 1-2 «Ecco, o figlio, ti fo gli estremi uffici, / ch'a me *dovei* tu far più drittamente!».

9-11 *indi*: dal Cielo. • *matino e sera*: fuor di metafora, 'sempre, ogni momento del giorno'. **12-14** *qui*: sulla terra, in forte contrasto con «ciel» (v. 13). • *del cantar la norma vera...*: non ci è nota un'attività teorica da parte di Ippolito Tromboncino; pertanto, è plausibile che il poeta alluda, con tono elogiativo, alla sua eccellente capacità di eseguire brani strumentali rispettando perfettamente quanto prescritto dalle teorie musicali. Molin manifestò un certo interesse per la trattatistica musicale e risulta, infatti, il dedicatario della *Breve introduzione* di Giovanni Del Lago, vero e proprio trattato musicale in forma epistolare, rimasto inedito. Il sintagma «norma vera», estraneo ai *Fragmenta*, non conosce largo riscontro nel panorama cinquecentesco, ma non mancano eccezioni quali Muzio *Arte poetica* I 25 «quest'è del poetar *la vera norma*». È decisamente marcata l'inarcatura. • *l'infondi ancora*: imperativo proclitico. • *e 'n ciò Morte si vinca*: la speranza del poeta è che Ippolito possa replicare l'impresa di Orfeo. • *iniqua e fera*: attributi canonici della morte fin dal modello petrarchesco di *TM* I, 37 «io son colei che si *importuna e fera* (: sera)».

Sacra tomba beata, se pur lice beata dir chi l'altrui doglie serra, ma pur beata in ciò ch'in poca terra serbi in te donna già tanto felice;	4
misera ben per noi, tomba infelice, che 'l nostro maggior ben chiudi sotterra, e per me più, cui più gran duol fa guerra, e si gravi sospir dal petto elice;	8
pur come albergo suo, devoto amante t'inchino, e piango me ch'in doglia tale vivo, ed adoro le reliquie sante.	11
Sì gir potess'io a starle sempre avante, e qui lasciar col suo l'incarco frale per più non trar dal cor lagrime tante!	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; in assonanza C (-ante) e D (-ale); inclusive le rime "lice": "felice": "elice" (1, 4, 8); derivativa le rime "felice": "infelice" (4, 5) e "terra": "sotterra" (3, 6).

Bibliografia: GREGGIO 1894, II, p. 299.

Sonetto in morte della donna amata. Ammessi i dubbi circa la possibile letterarietà del componimento, la sua collocazione in questa specifica sezione delle *Rime* autorizza ad immaginare che l'autore possa riferirsi, in realtà, ad una donna storicamente esistita, di cui si è persa conoscenza. La poesia, incentrata su parole afferenti al campo semantico del lutto, intona il motivo del *sepulcrum amantis*, di indiscutibile estrazione petrarchesca ed assai ricorrente nell'ambiente lirico veneziano (es. Zane *Rime* 25; Magno *Rime* 36, 38 e 132 e B. Tasso *Rime* V 136). Il tradizionale pianto presso il loculo dell'amata si accompagna all'idea che la terra possa trarre giovamento dall'eccezionalità della salma che ospita, secondo un concetto che risuona ripetutamente nella poesia petrarchesca: «et tu che *copri* et guardi et ài or teco, | *felice terra*, quel bel viso humano» (*Rvf* 276, 10-11); «Quanta invidia io ti porto, avara terra, | ch'abbracci quella cui veder m'è tolto» (*Rvf* 300, 1-2) e «*Felice* sasso che 'l bel viso *serra!*» (*TE*, 142). Coerentemente con il baricentro tematico del componimento, la morte, mai menzionata esplicitamente, è restituita da un forte senso di soffocamento ed oppressione che, diversamente dal resto delle rime funebri moliniane, si traduce in un movimento discendente, che non lascia spazio a spiragli di alcuna luminosità celeste. Inoltre, è forte l'insistenza sulla sacralizzazione della defunta: la tomba diventa un luogo di culto, i suoi resti sono

pari a «relique sante» (v. 11), di fronte alle quali il poeta si inchina «devoto» (v. 10).

1-4 *Sacra tomba beata, se pur lic...*: con vistosa inarcatura, la triplice ripetizione dell'aggettivo è una concettosità manierista che conserva altresì un sapore quasi liturgico; non si esclude una lontana reminiscenza di *Inf.* VII, 94-96 «ma ella s'è *beata* e ciò non ode: / con l'altre prime creature lieta / volve sua spera e *beata* si gode». Per combinazione aggettivale e disposizione sintattica, l'attacco del sonetto orecchia Stampa *Rime* 138, 1 «*Sacro fiume beato*, a le cui sponde». • *in poca terra*: 'il loculo'; l'uso è desunto da *Rvf* 331, 47 «à Morte, et *poca terra* il mio ben preme».

5-8 *misera ben per noi, tomba infelice*: versi di invettiva contro il tumulo, colpevole di ospitare le spoglie dell'amata, sono ampiamente diffusi nella lirica volgare (es. in ambito veneziano si ricordi Magno *Rime* 36, 3-4). • *nostro maggior ben*: l'amata, con plurale *maiestatis*; il sintagma è di conio petrarchesco, es. *Rvf* 127, 16 «m' à dilungato dal *maggior* mio bene». • *gravi sospir dal petto elice*: latinismo, 'trae fuori dal cuore gravi sospiri'; l'espressione, di largo uso cinquecentesco, tradisce un debito con *Rvf* 321, 4 «et parole et *sospiri* ancho ne *elice*?».

9-11 *albergo suo*: il sepolcro di lei. • *piango me*: anticipa le «lagrime tante» (v. 14). • *in doglia tale vivo*: la torsione sintattica enfatizza ulteriormente il contrasto tra la condizione dell'amata, ormai defunta e in pace, e dell'amante, vivo ma costantemente straziato dal dolore.

12-14 *avante*: 'vicino'. • *qui*: è legittima sia una valenza temporale sia spaziale. • *incarco frale*: secondo consuetudine, il corpo umano. • *trar dal cor lagrime tante*: è chiaro il prelievo da *Rvf* 201, 14 «che de li occhi *mi trahe lagrime tante*», sempre in chiusa di testo.

Padre già di sì rara e nobil figlia,
 quanto creasse mai l'alma natura,
 poi ch'a mezzo il suo di Morte l'oscura,
 e voi d'alto dolor turba e scompiglia, 4
 temprate l'alma alzando al ciel le ciglia
 là 'v'ella or vive, e di ritrarla cura
 prendete al mondo, ed a l'età futura,
 bella e qual fu di rara meraviglia. 8
 Questo a voi più ch'a ciascun altro lice,
 padre a lei, sì famoso al secol nostro
 e di Febo cantor sacro e felice! 11
 Sì, presso agli altri, fia 'l paterno inchiostro
 prova del ver, che suona intorno, e dice
 che degna erede fu del valor vostro. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusive le rime "oscura": "cura" (3, 6) e "lice": "felice" (9, 11).

Tradizione testuale: ms. N, c. 174^v («Sonetti lugubri di Girolamo Molino») e ms. NG, cc. 376^v-377^r («Di Girolamo Molino»).

Primo di una serie di sonetti consolatori per la morte della figlia di un amico, definito «di Febo cantor sacro e felice» (v. 11), ma mai nominato esplicitamente. È forte la tentazione di suggerire il nome di Sperone Speroni, la cui figlia primogenita Lucia (Padova 1533 - 1563), detta Lucietta, morì a soli trent'anni. La sofferenza per la sua scomparsa, ben documentata nell'epistolario del filosofo (es. Speroni *Lettere*, p. 24), e la stretta amicizia fra i due intellettuali potrebbero facilmente giustificare la scelta del ciclo moliniano. Inoltre, proprio in morte di Lucietta si espresse pure Domenico Venier, autore di un paio di sonetti epicedici (Venier *Rime* 195-196), pubblicati fra le *Rime di diversi* 1565, II, a c. 11^v. Tra i sonetti di Molin e il citato dittico veniero si ravvisano alcuni punti di contatto, per lo più di ordine rimico: la rima *-ita* (: vita) è condivisa tra Venier *Rime* 195 (10, 12, 14) e Molin *Rime* 172 (1, 4, 5, 8); e la rima *-anto* (: tanto: vanto: pianto), comune a Venier *Rime* 196 (1, 3, 5, 7) e Molin *Rime* 171 (9, 11, 14).

1-4 *Padre*: con predicazione posposta al v. 5; poi «padre» (v. 10) e «paterno» (v. 12). 12. • *rara*: con strascico al v. 8. • *figlia*: l'assenza di connotazioni infantili autorizza ad immaginare per la defunta un'età adulta. • *ch'a mezzo il suo di*: fuor di metafora, 'nel fiore degli anni'. • *oscura*: con valenza verbale; in contrasto con la luminosità della vita (v. 3). • *turba e scompiglia*: dittologia sinonimica.

5-8 *temprate l'alma*: 'fatevi forza', espressione formulare nella lirica consolatoria. • *le ciglia*: sineddoche, 'gli occhi'. • *e di ritrarla cura...*: il poeta invita l'amico a raccontare l'eccezionalità della figlia, così che possa essere ricordata anche dai posteri, secondo una strategia consolatoria assai diffusa nella rimeria funebre di epoca moderna; si noti la forte marcata inarcatura.

9-11 *lice*: 'comete'. • *di Febo cantor sacro e felice*: il verso è indizio dell'attività poetica del dedicatario; in lode di Speroni-poeta si espresse Diomede Borghesi nel son. *Quando talora al suon di dolce lira*, 7-11 «che stan d'intorno ad ascoltare intenti / il canto tuo, che Febo istesso ammira. // Or per te non invidia il divo Orfeo / la Brenta a l'Ebro, o quei duo Cigni a l'Arno, / ch'eternar co i lor versi e Laura, e Bice» (Borghesi *Rime*, III, c. 4v).

12-14 *gli altri*: coloro che compiansero la morte della giovane. • *paterno inchiostro*: sineddoche usuale per il commiato lirico dell'interlocutore. • *che suona intorno*: 'che si sente raccontare in giro'. • *che degna erede fu del valor vostro*: in quanto erede delle qualità paterne; con vistosa inarcatura e strascico allitterante.

Che chiaro suon, che gloriosa tromba
 sent'io se Febo a poetar vi desta!
 Come veggio restar confusa e mesta
 Morte, anzi oppressa, al tuon ch'indi rimbomba! 4
 Tal sorger fa da la funerea tomba
 donna un bel dir, che d'alto onor la vesta,
 qual suol dal nido suo, leggera e presta,
 per grido alzarsi al ciel pura colomba. 8
 Però cantate lei, ch'amaste tanto,
 figlia sì rara, e ricovrate l'opra
 sparsa da Morte in far chiaro il suo vanto, 11
 ché da la polve ancor del suo fral manto
 nova fenice a noi fia che si scopra
 al caldo affetto del paterno pianto. 14

4 tuon] suon N NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; in assonanza A (-omba) con D (-opra); paronomastica la rima "tromba": "tomba" (1, 5); inclusiva la rima "opra": "scopra" (10, 13). Per identica sequenza "colomba": "tromba": "tomba": "rimbomba" cfr. son. 194 (1, 4, 5, 8) e Rvf187 (1, 3, 5, 7).

Tradizione testuale: ms. N, c. 175r («Sonetti lugubri di Girolamo Molino»); ms. NG, c. 377r-v («Di Girolamo Molino») e BRACCI 1622, p. 125 («Il Molino»).

Secondo sonetto del ciclo lirico consolatorio per un amico affranto dalla morte della figlia. Il testo si lega al precedente mediante tasselli sintagmatico-lessicali e un'analoga esortazione al sofferente dedicatario affinché si affidi al potere memoriale della poesia, qui elevata a principale strumento di conforto. Molin è autore di un componimento lineare, privo di increspature sintattiche o esibiti virtuosismi, che trova però riscatto in una forma espressiva sapientemente misurata e connotata da un folto reticolo di richiami interni, di tipo prevalentemente lemmatico. Da ultimo, il sonetto è contraddistinto da un esibito intreccio semantico, che innalza il preziosismo del testo, tale per cui il «tuon» (v. 4) sfuma nel «grido» (v. 8), la «colomba» (v. 8) nella «fenice» (v. 13), così come la «polve» (v. 12) conserva una raffinata equivochezza metaforica tra la cenere da cui risorgere e l'inconsistente materialità umana.

1-4 *Che chiaro suon, che gloriosa tromba*: sinestesia tradizionale, avvicicabile al modello petrarchesco di Rvf119, 109 «farà in più chiara voce manifesto»; il verso presenta una parti-

tura prosodica marcatamente a minore, là dove la cesura è messa in luce dalla *replicatio* del pronome esclamativo, perno fra due emistichi di analoga costruzione sintattica (aggettivo + sostantivo). L'attacco presenta vistose tangenze ritmiche con Tasso *Il mondo creato*, 3^o giornata, 41 «al *chiaro suon* de la canora *tromba*». • *Febo*: già nel son. 170, 11. • *confusa e mesta Morte*: con vistosa inarcatura; per la dittologia, quasi sinonimica, cfr. Stampa *Rime* 274, 7 «lassata qui tutta *confusa e mesta*». • *anzi oppressa*: la *correctio* conferisce un vivace scarto espressivo. • *tuon ch'indi rimbomba*: con accenno all'impetuosa potenza della poesia del dedicatario, anticipata dalla «tromba» (v. 1).

5-8 *donna*: la figlia, con strascico allitterante della dentale. • *un bel dir*: l'esercizio poetico. • *la vesta*: 'la ricopra'. • *nido*: anticipa il rimando metaforico alla colomba. • *leggera e presta*: il binomio aggettivale, capace di conferire un'immagine di levità complessiva, è riproposto identico da Molin, seppur in altro contesto, nella canz. 87, 52 «a veder il suo ben *leggera e presta*». • *per grido*: quasi da ricondurre al «suon» (v. 1), alla «tromba» (v. 1) e al «tuon» (v. 4). • *pura colomba*: fin dalla tradizione biblica, la colomba è emblema di castità, simbolismo destinato ad incontrare larga diffusione nell'orizzonte poetico volgare. 9-11 *figlia sì rara*: simile nel son. 170, 1 «Padre già di sì *rara* e nobil *figlia*». • *opra sparsa da Morte*: la vistosa inarcatura, nella sua rottura sintattica, ben restituisce l'operazione distruttiva della morte. • *in far chiaro*: 'nel rendere celebre'.

12-14 *polve*: in accordo con la concezione biblica dell'uomo (*Gn* 3, 19 «*pulvis* et in *pulverem* reverteris»), senza escludere però il celebre precedente di Orazio *Odi* IV 7, 16 «*pulvis* et umbra sumus»; entrambi i riferimenti, alquanto tradizionali, vedono la verosimile mediazione di *Rvf* 294, 12 «Veramente siam noi *polvere* et ombra». È degna di nota la sovrapposizione semantica tra il motivo biblico della cenere come metafora dell'inconsistenza umana e il *topos* funebre delle ceneri della fenice, esplicitamente menzionata al verso successivo. • *fral manto*: sulla scorta di *Rvf* 313, 8 è metafora consueta del corpo umano, ma anticipa la similitudine animalesca-ornitologica che permea l'intera terzina; per quanto si tratti di un sintagma cristallizzato, non si esclude la reminiscenza di Della Casa *Rime* 50, 9 «Quando in questo caduco *manto e frale*». • *fenice*: dopo la precedente associazione con una colomba (v. 8), Molin identifica ora la giovane in una fenice giacché spera che possa a sua volta rinascere dalle proprie ceneri per il tramite del glorioso commiato lirico in sua lode. • *paterno pianto*: corrisponde quasi al «paterno inchiostro» (son. 170, 12); l'intera struttura versale presenta una notevole simmetria sintattica (aggettivo + sostantivo + aggettivo + sostantivo); complice il parallelismo mitologico, è consentito immaginare una sottesa allusione al potere curativo delle lacrime della fenice.

Alma, che sei nel ciel bella e gradita
 (come fosti qua giù leggiadra e cara)
 da quel lume sovran ch'or' ti rischiara
 e fa, per grazia, al tuo splendore unita, 4
 mira il buon padre tuo, che 'l mondo addita
 per la virtù che dal suo dir s'impara,
 lo qual, piangendo la tua morte amara,
 procura al nome tuo perpetua vita, 8
 e lui consola e di quel ben lo inspira
 con l'esser di là su che Dio dispensa
 e sol s'infonde e non per arte insegna, 11
 ch'al pensar poi di quella gioia immensa
 s'acqueti e là, dove a trovarsi aspira,
 più pronto il dì del suo partir sen' vegna. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DCE; in assonanza A (-ita) e C (-ira) e D (-ensa) e E (-egna); in consonanza B (-ara) e C (-ira); ricche le rime "gradita": "addita" (1, 5) e "inspira": "aspira" (9, 13).

Nell'ultimo sonetto della triade consolatoria, l'autore non si rivolge più all'amico bensì all'anima della figlia che, dall'alto della sua beatitudine celeste, viene supplicata di intercedere con Dio affinché conforti il padre, lacerato dal cordoglio del lutto. Per il motivo dell'anima che consola l'addolorato in terra, la memoria letteraria guarda inevitabilmente a *Rvf* 282, 1-2 «Alma felice che sovente torni | a consolar le mie notti dolenti», archetipo lirico alla base di un immaginario funebre di lunga tenuta nella rimeria di epoca moderna.

1-4 *Alma*: modulo d'esordio di gusto petrarchesco (*Rvf* 282, 1 e 305, 1) e di enorme diffusione nella lirica cinquecentesca; come nel caso del son. 170, la predicazione viene ritardata al v. 5. • *sei nel ciel bella e gradita...leggiadra e cara*: si noti il perfetto parallelismo dei vv. 1-2, con pressoché identica dittologia aggettivale in clausola. • *lume sovran*: di Dio. **5-8** *buon padre tuo*: cfr. son. 170, 1; non sfugga l'enfatica *replicatio* del possessivo («*tuo* splendor», v. 4; «*tua* morte», v. 7; e «*nome tuo*», v. 8). • *che 'l mondo addita...s'impara*: la celebrità dell'interlocutore è rimarcata anche nel son. 170, 10-11 e rimandi. • *morte amara*: giuntura petrarchesca (*TM* II, 44-45 e *TE*, 129) pressoché cristallizzata nella rimeria cinquecentesca. • *procura al nome tuo perpetua vita*: in continuità con il potere memoriale della poesia evocato nel dittico precedente e con l'immagine della fenice, di fatto perpetua, che conclude il son. 170.

9-11 *e lui consola e di quel ben lo inspira...per arte insegna*: si noti l'addensarsi della paratas-

si; la convinzione per cui la verità di Dio si può solo infondere, e non imparare, è pensiero di tradizione agostiniana.

12-14 *gioia immensa*: la condizione di beatitudine celeste di cui gode ora la giovane defunta; si noti la pronunciata inarcatura. • *più pronto*: per l'uso dell'espressione in Molin cfr. son. 16, 4 e rimandi. • *partir*: tradizionalmente, 'morire'; il verso conclusivo si contraddistingue per una pronunciata tessitura allitterante ed un'insolita densità monosillabica, che restituisce un effetto di rimarchevole frantumazione sintattica.

Io vo' ben dir che chi non sente cura
 d'alto dolor, perduto amata e cara
 donna, o per Morte o per Fortuna avara,
 dal senso uman traligna oltra natura. 4

Ma dico ancor che chi non tien misura,
 e con ragion dal duol non si ripara,
 fa torto al vero e ha pena più amara,
 poi che cosa qua giù ferma non dura. 8

Però, s'ella sen giù, ch'amasti tanto
 e fu ben degna di sì nobil zelo,
 poi che gir sen dovea, raffrena il pianto; 11

e se la bella Irene in uman velo
 cantar solevi, or che stellato manto
 la cinge, canta lei beata in cielo. 14

5 Ma] E *Spilimbergo* 1561 7 a] ha *Spilimbergo* 1561 12 E, se la bella Irene in uman] E se 'l pregio d'Irene in terren *Spilimbergo* 1561 14 cinge] cigne *Spilimbergo* 1561

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ura) e B (-ara) sono in consonanza; B e C (-anto) condividono la tonica; paronomastica la rima "avara": "amara" (3, 7).

Tradizione testuale: *Spilimbergo* 1561, p. 100 (con attribuzione ad Incerto).

Bibliografia: FRAPOLLI 2004, p. 82 n. 43 e DAL CENGIO 2019b, p. 183.

Secondo componimento in morte di Irene di *Spilimbergo* (m. 1559), per la quale si rimanda all'introduzione del son. 164. La peculiarità del testo – che si risolve nel consueto, se non prevedibile, invito a comporre versi commemorativi – risiede nella riflessione, dal sapore quasi stoico, sull'importanza di mantenere un equilibrio nella sofferenza: così come sarebbe eccessivo non soffrire per la morte di un caro, sarebbe altrettanto inadeguato disperarsi in maniera smisurata ed irrazionale di fronte dell'inesorabilità della morte. *Consolatio* all'amico Giorgio Gradenigo, autore del sonetto di risposta *Signor, quando a un amante il destin fura* (qui *Rime* 173b, ma anche Gradenigo *Rime* 31), il testo di Molin venne pubblicato nell'imponente allestimento epicedico *Rime in morte di Irene di Spilimbergo* (Venezia 1561), seppur con attribuzione ad «Incerto».

1-4 *Io vo' ben dir*: il costruito pare condotto sul modello di *Rvf* 207, 61 «Amor, et vo' ben dirti» e di Bembo *Rime* 79, 28 «Canzon, et vo' ben dir cotanto avanti». • *non sente cura*: 'non prova affanno'. • *amata e cara donna*: si noti l'inarcatura. • *traligna*: 'devia, si allon-

tana'; il verbo, estraneo al repertorio petrarchesco-bembiano, risente invece del modello dantesco (*Purg.* XIV, 123; *Par.* XII, 90 e XVI, 58).

5-8 *Ma dico ancor che chi non tien misura*: simmetrico rispetto al v. 1, l'endecasillabo ha un procedere quasi mimetico rispetto al parlato; «chi non tien misura» è da intendersi come 'chi eccede'. • *e con ragion dal duol non si ripara*: 'chi non si affida alla ragione per consolare il proprio dolore'. • *cosa qua giù ferma non dura*: in virtù della precarietà e della finitezza delle cose mortali.

9-11 *s'ella sen gio*: tradizionale formula mortuaria, con recupero al v. 11 «gir sen dovea». • *nobil zelo*: poet. 'viva passione'; simile in B. Tasso *Rime* II 25, 12 «e pieno d'amoroso e nobil zelo». • *poi che gir sen dovea*: in quanto essere mortale, la morte è inevitabile.

12-14 *in uman velo...*: 'se eri solito celebrarla mentre era in vita'. • *or, che stellato manto la cinge*: in contrasto con l'«uman velo» (v. 12) e fuor di metafora, 'adesso che è morta'; l'espressione ricorre simile in B. Tasso *Rime* II 102, 152 «venne vestita di *stellato manto*». Il riferimento alle stelle è ripreso nella risposta di Gradenigo *Rime* 31, 3 «a cui le *stelle* e 'l buon costume a gara». Non sfugga il vistoso *enjambement*. • *canta lei beata in cielo*: con perfetta specularità rispetto ai vv. 12-13.

Grave è certo il dover quinci partire,
 Pietro: io 'l conosco e la discesa al varco
 dura, ma chi 'l passò del duolo è scarco
 né più paventa di dovervi gire. 4

Pianger poi quel ch'alcun non può fuggire
 è vano lagrimar di saver parco
 e, s'in pensar di lei scocca Amor l'arco,
 quel che n'offende è nostro fral desire. 8

La donna, che cadeo per empio caso
 di Morte in braccio, è scorsa e non potria
 tornar più qui per far novello occaso. 11

Questo, col suo gioir là su, dovria
 quietarti e, se l'ardor vivo è rimasto,
 ama lei col desio ch'al ciel ne invia. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-arco) e C (-aso) sono in assonanza; A (-ire) e B condividono il perno consonantico in -r; inclusive le rime “parco”: “arco” (6, 7) e “caso”: “occaso” (9, 11).

Il sonetto inaugura un dialogo di matrice consolatoria con l'amico Pietro Gradenigo, affranto per la morte di una donna a lui cara. Riguardo all'identificazione del profilo femminile, la mancanza di espliciti rimandi onomastici impone di procedere con cautela. Eppure, è proprio Gradenigo, nel sonetto di replica *S'io non sfogassi col mio pianto il duolo* (qui Molin *Rime* 175b), ad offrire un prezioso indizio anagrafico sull'età della defunta, venuta a mancare «di qua dal terzo suo trigesim'anno» (v. 7). Dunque, sembra lecito tenere in considerazione due ipotesi: la moglie Elena Bembo (Padova 1528 - Venezia...), sposata da Gradenigo nel 1543 e mai più menzionata nelle missive del marito a partire dal marzo 1562, quindi forse data della sua morte; oppure la sorella minore Cecilia (Venezia ... - 1560), che morì di parto e fu pianta dal fratello in una lettera a Teodora Longhi datata 17 marzo 1561 (ms. Marc. It. X, 23 [= 6526], cc. 100v-101r). Tuttavia, all'interno delle *Rime* di Gradenigo non sono conservate poesie esplicitamente dedicate all'una o all'altra, ma andrà tenuta in considerazione la presenza di ben nove componimenti in morte di una giovane donna - forse la medesima compianta da Molin - senza la quale Gradenigo si dichiara smarrito e privato della propria parte migliore (P. Gradenigo, *Rime*, cc. 51r-55v). Nel sonetto moliniano confluiscono note di saggezza cristiana, secondo cui la vita terrena è semplice transito verso una condizione superiore, e tasselli dal sapore più classicheggiante che pongono, piuttosto, l'accento sull'inevi-

tabilità della morte e sulla paura del trapasso come principale fonte di turbamento. Gradenigo rispose alla proposta dell'amico con il sonetto *Io bramo, Molin mio, sol di morire* (qui *Molin Rime* 174b); eppure, per ragioni sconosciute, l'intera corrispondenza lirica fu esclusa dall'edizione delle *Rime* (1580) di Pietro Gradenigo, curata da Francesco Sansovino.

1-4 *Grave è certo*: la modulazione ricorda son. 20, 12 «*Certo è ben grave il duol che 'l rode e preme*». • *partire*: fuor di metafora, 'morire'. • *Pietro*: l'amico e poeta Pietro Gradenigo (Venezia ... - 1580). • *conosco*: 'riconosco'. • *la discesa al varco dura*: con vistosa l'inarcatura. • *ma chi 'l passò del duolo è scarco...*: il timore della morte è prerogativa dei vivi; il ragionamento, laico nella sua formulazione ed estraneo alla più inflazionata lirica consolatoria, conserva un vago sapore epicureo, nella ragione in cui fu proprio Epicuro il primo a teorizzare che ciò che realmente turba l'uomo non è la morte in sé ma la paura di dover affrontare il trapasso. Molin ripropone il concetto nel son. 190, 12-14 «lieto ch'al dì, che 'l fil tronca la Parca, / quel che tanto s'aborre, è solo un passo / che chi nol teme, senza pena, il varca». Inoltre, è molto interessante notare che una simile postura filosofica si avverte pure nella prima quartina di un sonetto Pietro Gradenigo, redatto proprio in morte di una giovane donna: «Quella, che fu del secol nostro honore, / anzi tempo chiamata à l'altra vita, / subitamente s'è da noi partita, / senza paura, e senza alcun dolore» (P. Gradenigo *Rime*, c. 52r).

5-8 *Pianger...fuggire...lagrimar...saver...pensar*: si noti la serie di verbi all'infinito. • *quel ch'alcun non può fuggire*: la morte è inevitabile. • *s'in pensar di lei scocca Amor l'arco*: nel sonetto di risposta Gradenigo affida l'arco a Giunone (son. App., vv. 7-8 «ch'a scior l'alma Giunone il celest'arco / mandò, ne volse il suo languir soffrire»).

9-11 *cadeo*: 'mori'; poi P. Gradenigo son. *Io bramo, Molin mio, sol morire*, 6 «Quando *cadeo* col suo gravoso incarco» (*Molin Rime* 174b). • *empio caso*: è da valutare la memoria, anche solo euritmica, con *TM* II, 1 «La notte che segui l'orribil *caso* (: rimaso)». • *di Morte in braccio*: per l'abbraccio della morte cfr. son. 166, 12 «Ne le tenebre sue *Morte l'abbraccia*» e rimandi. • *non potria tornar*: con pronunciata inarcatura. • *novello occaso*: consueto latinismo ad indicare metaforicamente la morte; l'immagine è verosimilmente da intendere come l'impossibilità di morire una seconda volta, motivo di sollievo per il poeta.

12-14 *Questo*: quanto espresso al v. 11. • *dovria quietarti*: con vistoso *enjambement*; ripreso da P. Gradenigo nel sonetto di replica *S'io non sfogassi col pianto il duolo*, 9 «ben devria ciò *quietar* i miei sospiri» (in *Molin Rime* 175b). • *l'ardor vivo è rimaso*: l'amore per lei, come anticipato al v. 7.

Tu pur seguendo il tuo continuo duolo
 col pianto accresci e fai maggior l'affanno
 ch'ove non ha ristoro il nostro danno
 il tacerlo e 'l soffrir rimedio è solo. 4

Quando a me stesso col pensier m'involò,
 e scopro il mondo tristo e pien d'inganno,
 ho per beato quel ch'a l'ultim'anno
 giunge e, morendo, al ciel s'indirizza a volo. 8

A che, dunque, trar lagrime e sospiri
 sì lunghi e gravi e lei, che là su gode,
 forse turbar col suon de' tuoi martiri? 11

Tempra, Pietro, il dolor che t'ange e rode
 e, s'a gloria d'amor perfetto aspiri,
 cangia il tuo pianto in dir sue chiare lode. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-olo) e D (-ode) condividono la tonica; inclusiva ed etimologica la rima "involò": "volo" (5, 8); inclusiva la rima "inganno": "anno" (6, 7); ricca la rima "sospiri": "aspiri" (9, 13).

Sempre in dialogo con l'amico Gradenigo, Molin intona una riflessione sull'inutilità consolatoria delle lacrime, capaci solo di amplificare il dolore del lutto. Il componimento, meritevole di allontanarsi dalle più inflazionate movenze della lirica consolatoria di epoca moderna, si pone in continuità con il precedente, complici soprattutto l'analogo schema metrico e i molti tasselli rimico-lessicali in comune. Pietro Gradenigo rispose con il sonetto *S'io non sfogassi col mio pianto il duolo* (qui n. 175b), fittamente connesso alla proposta moliniana.

1-4 *col pianto accresci e fai maggior l'affanno*: il pianto accresce il dolore; a questa idea si oppone Pietro Gradenigo che, viceversa, considera l'atto del piangere uno strumento di sollievo («S'io non sfogassi *col mio pianto il duolo*, / m'uccideria, Molin, l'interno affanno» - Molin *Rime* 175b, 1-2).

5-8 *a me stesso col pensier m'involò*: con valore intr. di 'sottrarsi'; il passo è mutato su *Rvf* 169, 1-3 «Pien d'un vago *penser* che me desvia /.../ ad or ad ora *a me stesso m'involò*» e su Bembo *Rime* 25, 11 «ad ogni altro *penser m'involò* spesso». È quasi identica la riscrittura di P. Gradenigo son. *S'io non sfogassi col mio pianto il duolo*, 5-6 «A lei *pensando* a tutt'altro m'involò, / ch'abandonando il mondo pien d'inganno». • *mondo tristo e pien d'inganno*: gli inganni del mondo costituiscono un *topos* assai ricorrente nella lirica di epoca modernadi epoca moderna. • *ho per beato quel ch'a l'ultim'anno*: 'ritengo fortunato colui che è giunto al termine della propria vita'. • *al ciel s'indirizza*: consueta formula mortuaria; pressoché

identico è il recupero da parte di Gradenigo nel son. *S'io non sfogassi col mio pianto il duolo*, 8 «cadendo a terra, *al ciel levossi a volo*».

9-11 *A che, dunque, trar lagrime e sospiri*: è sottinteso il verbo 'giovare'; «lagrime e sospiri» è dittologia di marca petrarchesca (es. *Rvf*155, 14). • *lunghe e gravi*: è ambiguo se entrambi gli aggettivi si riferiscono a «sospiri» (v. 9) oppure se, in chiasmo, sia da intendere come 'gravi lacrime e lunghi sospiri'. • *turbar col suon de' tuoi martiri*: sebbene si tratti di un *topos* comune alla lirica consolatoria, vale la pena segnalare P. Gradenigo son. *Dal cieco mondo pien d'ire, e d'inganni*, 5-8 «là dove scarca di terreni affanni / lieta ti godi con quell'alme intorno / l'eterno Sol in un perpetuo giorno: / né sentir puoi nostre miserie, e danni», in morte di una donna nel fiore degli anni (P. Gradenigo *Rime*, c. 51v).

12-14 *Tempra, Pietro, il dolor*: esortazione abituale nella lirica consolatoria di stampo funebre; cfr. P. Gradenigo nel son. di risposta *S'io non sfogassi col mio pianto il duolo*, 4 «*tempra la doglia*, et apre il mio cor solo». • *ange*: 'opprime'. • *sue chiare lode*: la forma plurale 'lode' (dal sing. ant. 'loda'), seppur desueta all'orizzonte della rimeria cinquecentesca, è ripetutamente attestata nella *Commedia* dantesca (*Inf.* VII, 92; *Purg.* XX, 36; *Par.* X, 122 e XIV, 124). L'emistichio, sempre in clausola, è pressoché identico nel sonetto di replica P. Gradenigo *S'io non sfogassi col mio pianto il duolo*, 14 «cantar oscuro a le sue chiare lode».

La bella donna, a cui donaste il core,
 poggiando al ciel, del suo vi fece erede
 e col vostro là su, ch'ella possede,
 s'inchina umile al nostro alto Fattore. 4

Poi di seco inalzarvi al sommo amore,
 da quest'umano, ognior grazia li chiede
 e talor, dove il suo rimase, riede
 pietosa a consolar vostro dolore. 8

Voi, come quel che l'amò tanto in vita,
 dovete del suo cor, ch'in voi respira,
 render la voglia a' suoi desiri unita, 11

ed a quel fin, dove ogni uom saggio aspira,
 rivolger l'alma e de la carne ardita
 temprar l'umano affetto, onde sospira. 14

6 grazia] gra(n) N NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ore) e D (-ira) sono in consonanza; C (-ita) e D sono in assonanza; ricca la sequenza rimica "respira": "aspira": "sospira" (10, 12, 14).

Tradizione testuale: ms. N, c. 173v («Sonetti lugubri di Girolamo Molino») e ms. NG, c. 376r («Di Girolamo Molino»).

Il sonetto, legato ai precedenti mediante connettori formali, sembra concludere la *consolatio* per Pietro Gradenigo. Attraverso espressioni di repertorio, il baricentro del testo trova espressione nel tradizionale scambio di cuori fra innamorati e nella consueta esortazione a trasformare l'amore da carnale a spirituale, entrambi *topoi* divaganti nell'orizzonte letterario cinquecentesco. All'interno di una struttura compositiva tutta giocata su una rete di riprese interne, la sintassi va incontro ad un progressivo sfrondamento che si accompagna ad un'intensificazione monosillabica che restituisce un effetto di sgretolamento ritmico. Infine, in apertura di sonetto, è degno di nota il perfetto calco trissiniano da *La bella Donna a cui donaste il cuore* (Trissino *Rime* 75), canzone epicedica ripetutamente musicata nel corso del sedicesimo secolo. Con l'ipotesto di Trissino, a cui Molin fu legato da un sincero rapporto di stima e amicizia, il sonetto spartisce anche alcuni nodi tematici, quali la beatifica assunzione in cielo della defunta, che, seppur scontati nella rimeria petrarchista, saldano una certa vicinanza fra i due esercizi lirici.

1-4 *La bella donna, a cui donaste il core*: citazione di Trissino *Rime* 75, 1 «*La bella Donna a cui donaste il cuore* (: amore: dolore)», di argomento funebre; lo scambio di cuori e la morte del cuore dell'innamorato, dopo il decesso dell'amata, sono topoi più che inflazionati nella lirica amorosa volgare (es. *Rvf*268, 4). • *poggiando al ciel*: intr. poet. 'innalzandosi al cielo'; si ricordi Magno *Rime* 39, 12-13 «Io me n' vo dietro a la bell'alma onesta / *poggiando al ciel*, donde qua giù mi scorse». • *del suo*: sottinteso 'cuore'.

5-8 *pietosa a consolar*: l'immagine della donna defunta che scende dall'empireo per consolare l'amante è fortemente petrarchesca (es. *Rvf*282-283).

9-11 *dovete*: il verbo modale regge tre infiniti (*render*, v. 11; *rivolger*, v. 13; *temprar*, v. 14).

12-14 *a quel fin*: nella doppia accezione di 'proposito, obiettivo' e 'morte terrena'. • *carne ardita*: formulazione desunta da Bembo *Asolani* I XVI, 16 «veder in polve questa *carne ardita* (: vita)»; è forte la contrapposizione con l'«alma» (v. 13).

Chi vide mai fuggir di stretta gabbia
 frettoloso augellin, l'ali battendo,
 timido, a quel camin solo intendendo
 dove più ferma libertà riabbia, 4
 pensi mirar da le sue care labbia
 lo spiritel del fanciul vostro uscendo,
 spiegar le piume al ciel dritto salendo,
 perché più 'l mondo a distener non l'abbia. 8
 E, giunto al sommo de' celesti campi,
 veggal ch'in atto ancor qui gli occhi gira,
 com'uom fuor di prigion che salvo scampi. 11
 Ivi, quel che non seppe impara e mira
 vaghezze nove e Sol di più bei lampi
 e nulla teme ed a null'altro aspira. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; derivativa la rima "riabbia": "abbia" (4, 8); inclusiva la rima "campi": "scampi" (9, 11).

Tradizione testuale: ms. N, c. 173r («Sonetti lugubri di Girolamo Molino») e ms. NG, cc. 375v-376r («Di Girolamo Molino»).

Bibliografia: GREGGIO 1894, II, pp. 302-303 e GALAVOTTI 2021, p. 65.

Sonetto dal fraseggio aggraziato in morte del figlio di un amico, di cui però, in mancanza di indicazioni, non è possibile stabilire l'identità. Sullo sfondo di un'ordinaria contrapposizione tra la prigionia della vita terrena e la libertà della beatifica armonia celeste, il poeta disegna un convincente ritratto della fuga dell'anima dall'oppressiva condizione mortale, con risultati estranei agli esercizi mediani del petrarchismo coevo. Pari ad un «frettoloso augellin» (v. 2), lo «spiritel» del bambino si libra rapidamente in cielo, per poi voltarsi a riguardare, con un pizzico di malinconico sollievo, ciò che ha lasciato alle proprie spalle. Similitudine di lunga tenuta nella lirica volgare, con rimando obbligatorio a Petrarca (*TT*, 92-93 «ché per se stessi son levati a volo, | uscendo for de la comune gabbia»), il volo funebre di un uccellino, o di un angelo, costituisce un *topos* discretamente ricorrente nell'ambito poetico della *mors pueri*, forse perché efficace nel conferire all'attimo del trapasso la leggerezza propria della fanciullezza. Il componimento – tutto giocato sul parallelismo – presenta nelle quartine una fitta trama di corrispondenze: il luogo da cui si evade («gabbia», v. 1 – «labbia», v. 5) precede sempre il soggetto che fugge («augellin», v. 2 – «spiritel», v. 6); quindi, segue la descrizione dell'evasione («a quel camin solo intendendo», v. 3 – «spiegar le piume al ciel dritto salendo», v. 7), che

termina con il raggiungimento della bramata libertà («ferma libertà riabbia», v. 4 – «perché più 'l mondo a distener non l'abbia», v. 8). In contrasto con la forte coesione sintattica delle prime partizioni, nell'ultima terzina ci si imbatte in una vistosa frantumazione parattattica, accentuata ulteriormente dalla marcata increspatura dell'*enjambement* (vv. 12-13). Eppure, il testo trova conclusione in un endecasillabo senza dubbio convincente nel delineare la nuova pacifica serenità del bambino, della quale il lettore fa parziale esperienza grazie alla distensione di una struttura versale equilibrata nella disposizione degli elementi e dal profilo ritmico armoniosamente bilanciato.

1-4 *stretta gabbia*: con riferimento implicito, di tradizione innanzitutto platonica, al corpo come prigioniero dell'anima; la giuntura è calco da *TC IV*, 157 «In così tenebrosa e *stretta gabbia* (: labbia)». • *frettoloso augellin*: il motivo dell'uccellino in fuga, carico di risvolti metaforici via via differenti, conobbe ampia diffusione nell'orizzonte lirico del sedicesimo secolo; sullo sfondo, non andranno del tutto trascurate le possibili reminiscenze, seppur prive di una valenza funebre, di Bembo *Rime* 123, 9-10 «Et fo come *augellin* che si fatica / *per uscir de la rete*, ov'egli è colto»; Della Casa *Rime* 19, 9-10 «e fo come *augellin*, campato il visco, / *che fugge* ratto ai più nascosti rami» e 40, 1 «Come vago *augelletto* fuggir sòle». In relazione al decesso di un bambino, l'immagine dell'anima frettolosa vanta riscontri nella poesia latina (es. Marziale *Epigr.* X 61, 1 «*Hic festinata* requiescit *Erotion umbra*). • *l'ali battendo*: espressione di conio dantesco (*Inf.* XXII, 115; XXVI, 2; *Purg.* XII, 98; *Par.* XI, 3), successivamente condivisa pure da Petrarca (*Rvf* 119, 97 e 180, 7). • *timido*: 'intimidito'. • *solo*: è valido sia un valore avverbiale sia aggettivale. • *intendendo*: 'mirando a'.

5-8 *pensi*: la predicazione principale è sospesa fino al v. 5. • *labbia*: 'labbra'. • *spiritel*: 'soffio vitale'. • *distener*: 'trattenere con oppressione'.

9-11 *celesti campi*: 'il regno di Dio'; formula tradizionale (es. B. Tasso *Rime* I 7, 2 «ch'errando ognor per li *celesti campi* [: lampi]» e I 82, 13 «vivo salirti ne' *celesti campi*). • *prigion*: richiama la «gabbia» (v. 1).

12-14 *quel che non seppe imparar*: l'ignoranza del defunto si spiega o perché morto troppo giovane o perché, raggiunto il regno di Dio, ha modo di partecipare ad una verità divina preclusa ai mortali. • *mira vaghezze nove...*: con forte inarcatura; l'espressione è di marca petrarchesca (*Rvf* 214, 31). • *Sol di più bei lampi*: Dio. • *e nulla teme ed a null'altro*: si noti la *repetitio* della negazione, non priva di trasporto emotivo.

CANZONI IN MORTE

178

Lasso, chi fia che più d'amar m'invoglie
 con sì dolci desiri
 e ne insegni a languir lieti e contenti?
 O chi fia mai ch'a l'amorose voglie
 per sì bel foco aspiri 5
 ch'agguagli il sol de' begli occhi lucenti,
 ch'invida Morte ha spenti,
 con la ricchezza in picciol arca chiusa
 de la bella Aretusa?
 Né perché 'l mondo impoverito e cieco 10
 pianga sperar po' più d'averla seco?
 Quando criò giamai l'alma natura
 donna, sposa o donzella
 come costei d'ogni sua dote ornata?
 L'aspetto avea d'un'angeletta pura, 15
 e 'n atti ed in favella,
 tanto altrui si rendea cortese e grata
 ch'ogni alma consolata
 di sé lasciava; or tanto danno insieme
 ciascun sospira e geme, 20
 ma l'accoglienze, il senno e 'l dolce canto
 fien sempre a noi cagion di doppio pianto.
 Lieta sen già per questa piaggia errando
 la bell'alma gentile,
 qual mortal dea di donne in compagnia, 25
 quando Morte ver lei gli occhi girando,
 quasi ad arcier simile,
 ch'a novo augel che di più pregio sia,
 sempre lo strale invia,
 punse costei, sì gloriosa e chiara, 30
 per far preda più rara
 né pur con l'arco, ch'a ferirla tese,
 lei sol piagò, ma ancor mill'altri offese.
 Solo una piaga fe' mille ferite
 ch'ella mill'alme avea 35

vaghe di sé ch'egual dolor portaro,
 e con la sua fur le lor doglie unite;
 ma l'empia ben dovea,
 per non darne a sentir più lungo amaro,
 se n'affligea di paro, 40
 così finirne adun che se già tanti
 fidi servi ed amanti
 seco attendean d'onesto amor gioire,
 potean felici ancor seco morire.

Nessun ritratto avria da l'acque il piede, 45
 che l'alma ignuda e sciolta
 varcar convien, lei per sua scorta avendo,
 [...]

che fora a ciascun tolta
 la tema del camin seco movendo 50
 ella nel centro orrendo,
 fatto avria lieto ogniun contra il suo duolo;
 or s'è levata a volo
 per gir ad altro albergo e se ne giro
 tutt'i ben nostri dietro ad un sospiro. 55

Ma tu dov'eri, Amor misero, dove
 ti ritrovasti allora
 ch'ella a l'estremo del suo corso venne?
 A te tentar mill'arti e mille prove,
 per sostenerla ancora, 60
 e la difesa dal suo mal convenne?
 E, se 'l dolor ti tenne
 forse rinchiuso in qualche luogo angusto,
 poi che l'amato busto
 gelido, tutto immobile, scorgesti, 65
 come mai tanto duol soffrir potesti?

Chi l'avesse veduta in mezzo al tempio
 posar col volto scosso
 del bel colore, e sol di morte tinto,
 ben avria mostro un cor barbaro ed empio, 70
 se non fosse commosso,
 e d'alta doglia a lacrimar sospinto?
 Ciascun si rese, e vinto
 restò de la pietate, e per cordoglio
 saria converso in scoglio, 75

ma 'l pensier de la gloria, ov'ella er'ita,
frenò poi 'l duol che n'ancidea la vita.

Canzon, tu potrai dire
che sempre è giusto ciò che 'l ciel dispone
con secreta cagione
e che, se 'l perder lei fu duro e grave,
può sua memoria in noi restar soave.

80

Canzone di sette strofe di 11 vv., a schema AbC AbC cDdEE, più congedo xYyZZ. Si noti il chiasmo, con strategia di connessione *capfinidas*, di raccordo tra III stanza («...ch'a ferirla tese / lei sol piagò...», vv. 32-33) e la IV stanza («Solo una piaga fe' mille ferite», v. 34). Nella I stanza C (-enti) e D (-eco) condividono la medesima tonica; inclusiva la rima “invoglie” : “voglie” (1, 4); nella II stanza B (-ella) e D (-eme) condividono la medesima tonica; C (-ata) ed E (-anto) la medesima tonica; nella III A (-ando) e D (-ara) condividono la tonica, B (-ile) e C (-ia); ricca la rima “errando” : “girando” (1, 4); nella IV in assonanza le rime A (-ite) e E (-ire), in consonanza C (-aro) e E (-ire), C condivide la tonica con D (-anti); ricca la rima “dovea” : “avea” (2, 5); nella VB (-olta) e D (-olo) condividono la tonica; ricca la rima “avendo” : “movendo” (47, 50); nella VI consonanti D (-usto) e E (-esti); E condivide la tonica con C (-enne); A (-ove) condivide con B (-ora) la tonica; derivativa la rima “venne” : “convenne” (58, 61); nella VII condividono la tonica C (-into) e E (-ita) e in -o B (-osso) e D (-oglio); inclusive le rime “tempio” : “empio” (67, 70) e “ita” : “vita” (76, 77).

Planctus in morte di Elena Artusi (m. ante 1553), gentildonna veneziana vissuta nella prima metà del sedicesimo secolo e sulla quale le notizie sono quasi nulle. La giovane, sepolta nella tomba di famiglia in Santa Maria de' Servi (Cannaregio), fu amante di Jacopo Zane e frequentò attivamente l'ambiente letterario di Campo Santa Maria Formosa, al punto che furono in molti a rivolgerle versi commemorativi. Jacopo Zane, oltre a dedicarle la prima metà del proprio canzoniere, la compianse nell'imponente canzone epicedica *Rime* 14 (*Surgea nel mezzo de tuoi prati Amore*), da cui Molin sembra attingere alcuni tasselli lirici. Inoltre, merita di essere ricordato pure il sonetto epicedico *Hor, che la frale, e mortal gonna è chiusa* di Zaccaria Pensabene, edito fra le *Rime di diversi* 1553, a c. 217v, e successivamente adattato in musica da parte di Giovanni Nosco (1510 - 1561), compositore fiammingo a lungo attivo in area veneta (*Il secondo libro di madrigali*, Venezia, Gardano, 1557, pp. 12-13). Elena Artusi figura ripetutamente anche nella poesia di Domenico Venier. Questi è autore, con certezza, di un sonetto funebre in cui menziona l'esistenza di un suo ritratto, oggi non identificato (Venier *Rime* 194); in più, Venier parrebbe averle dedicato, sia pure in circostanze differenti, anche altri tre sonetti di lode (Venier *Rime* 29, 169-170), secondo quanto sostenuto da FRAPOLLI 2001, pp. 60-

63. Soprattutto, la donna è protagonista di una corrispondenza poetica in dialetto veneziano tra Domenico Venier e Benedetto Corner, il cui scambio, non databile, ci è pervenuto tramite la sola testimonianza del manoscritto Add. 12.197 della British Library di Londra. Nel codice londinese, costituito da cento componimenti, la giovane perde ogni connotato angelico di tenore aulico a favore di un brusco e sprezzante ridimensionamento a prostituta, operazione letteraria per la quale si rinvia agli studi di AGOSTINI NORDIO 1991 e ROSSI 2010. Nella canzone funeraria di Molin è netta la presenza di intarsi petrarcheschi, con recuperi che guardano soprattutto al celebre compianto in morte di Laura (*Rvf*268), del quale si ripropongono intere sequenze rimiche ed espressioni sintagmatiche. Certamente elegante nel fraseggio e nell'intonazione complessiva, la poesia moliniana tradisce l'accorato sbigottimento dell'autore, la cui incredulità per la morte della giovane è sostenuta dall'uso insistito, e convincente, del modulo interrogativo. Infine, la quinta stanza della canzone è mutila: consta di dieci versi al posto di undici. A partire dallo studio dello schema metrico si deduce che la lacuna interessa il quarto verso della strofa (manca infatti la rima A corrispondente). Poiché l'endecasillabo mancante sarebbe dovuto corrispondere al primo della c. 84v non si può escludere che, nel predisporre una nuova pagina, il tipografo abbia ommesso involontariamente un verso della stanza. L'endecasillabo, in assenza di mss. originali dell'autore o di una tradizione testuale esterna alla *princeps*, non è sanabile.

1-11 *Lasso, chi fia...*: attacco dal sapore vagamente petrarchesco; anticipa il v. 4. • *ch'invida Morte*: il sintagma, benché tradizionale, risente lontanamente di *Rvf* 315, 12 «*Morte ebbe invidia al mio felice stato*». • *picciol arca*: probabilmente, il corpo di lei. • *Aretusa*: ninfa trasformatasi in fontana nel tentativo di fuggire Alfeo, il quale si era invaghito di lei dopo averla ammirata nell'atto di lavarsi (Ovidio *Met.* V, 527-641); è *senhal* per la gentil-donna veneziana Elena Artusa, secondo un uso attestato pure in Zane *Rime* 14, 34 «In te, ninfa leggiadra ed amorosa» e 47 «la più bella e più saggia ninfa in terra». Per la donna si rimanda a QUAINANCE 2015, pp. 85-86, CICOGLIA 1824, I, p. 50 e al ms. IX.D.I, p. 85, della Biblioteca del Museo Correr di Venezia, manoscritto autografo di Giuseppe Tassini dedicato agli cittadini veneziani più illustri. • *'l mondo impoverito e cieco*: in quanto privato della sua preziosa e luminosa presenza; la formula, per contrasto, dialoga con gli «occhi lucenti» (v. 6) e la «ricchezza» (v. 8).

12-22 *criò: 'creò'*. • *donna, sposa o donzella*: il *tricolon* ricorre simile anche nella canz. 195, 2; il binomio 'donna' - 'donzella' è largamente diffuso sia in prosa sia in versi (per questo cfr. TROVATO 1979, p. 134), con ineludibili precedenti petrarcheschi (*Rvf* 176, 8 e 206, 25). • *l'accoglienze, il senno e 'l dolce canto*: l'andamento tripartito dell'endecasillabo, interamente nominale, ricorda Bembo *Stanze* 27, 7 «ma *l'accoglienza, il senno* et la virtute». • *doppio*: in qualità di intensificatore generico o con riferimento alla duplice causa di dolore collettivo ossia la sua morte e la consapevolezza delle sue irripetibili qualità.

23-33 *Lieta sen gia...*: l'espressione, seppur *koiné* nella tradizione lirica, è simile a Molin son. 53, 3-4 «donna sen va, come *terrestre diva*, / scorta da *compagnia*, d'onor superba!»; il sintagma «mortal dea», in debito con *TM* I, 124, appartiene al consueto repertorio d'o-

maggio all'amata proprio del linguaggio lirico cinquecentesco. • *quasi ad arcier simile*: per la Morte-arciera cfr. son. 163, 3-4 e rimandi. • *né pur*: 'e non solo'. • *ma ancor mill'altri offese*: riferito a tutti coloro che piangono la morte della giovane; si noti la *correctio*, con fine enfatico.

34-44 *Solo una piaga fe' mille ferite*: si noti la connessione *capfinidas* «lei sol piagò, ma ancor mill'altri offese» - «Solo una piaga fe' mille ferite» (vv. 33-34). • *mill'alme avea vaghe di sé*: coloro che ne erano innamorati; non sfugga la vistosa inarcatura e la *repetitio* del numerale 'mille'. • *l'empia*: la Morte; una simile aggettivazione spregiativa è solidamente attestata nella tradizione lirica (per l'uso cfr. son. 167, 7 e rimandi). • *fidi servi ed amanti*: con richiamo alla topica schiavitù d'Amore.

45-55 *Nessun ritratto avria da l'acque il piede*: il dettaglio del piede, sineddoche per l'amata, che lascia un'impronta è fortemente petrarchesco (es. *Rvf* 23, 109 oppure 100, 8). • *l'alma ignuda e sciolta*: la dittologia sinonimica si riferisce alla liberazione dell'anima dalla prigionia del corpo; si avverte una certa somiglianza con B. Tasso *Rime* II 102, 343 «trafisse, e mandò l'alma ignuda e sciolta». • *centro orrendo*: forse ad intendere l'aldilà. • *levata a volo*: l'espressione è costruita sulla reminiscenza di *TT*, 92 «ché per sé stessi son levati a volo». • *altro albergo*: il Regno celeste. • *...dietro ad un sospiro*: identica espressione, sempre in clausola, è attestata in Zane *Rime* 14, 44 «che tutti ora sen va dietro un sospiro».

56-66 *tu dov'eri, Amor misero, dove...*: la *replicatio* dell'avverbio ben restituisce la concitazione drammatica dell'io lirico. • *ch'ella a l'estremo del suo corso venne*: 'quando ella morì'. • *A te tentar mill'arti e mille prove...convenne*: per sanare l'oscurità semantica, si suggerisce la parafrasi 'a te [= Amore] parve forse opportuno tentare mille strategie e trucchi per aiutarla (*sostenerla*) e [parve opportuno tentare] la difesa contro il suo male?', ovvero per giustificare l'assenza di Amore al cospetto della morente, il poeta immagina che fosse impegnato altrove nel tentativo di trovare ogni soluzione possibile per salvarla. Nell'espressione «mill'arti e mille prove» il numerale ha la consueta funzione di intensificatore generico. • *E, se 'l dolor ti tenne...*: in alternativa, l'autore immagina che Cupido, affranto e sconvolto dal troppo dolore per la malattia mortale della giovane, si sia isolato in un luogo appartato. • *amato busto...*: non sfugga la scelta del poeta di soffermare l'attenzione sul freddo cadavere inerte della giovane; è marcato il procedimento inarcante.

67-77 *Chi l'avesse veduta in mezzo al tempio*: forse riferito alla cerimonia cristiana della veglia. • *posar*: 'riposare in eterno'. • *scosso del bel colore*: per il viso dell'amata, scolorito dal pallore della morte, è valido l'ipotesi di *Rvf* 283, 1-2 «Discolorato ài, Morte, il più bel volto / che mai si vide, e i più begli occhi spenti». • *si rese*: 'si arrese'. • *converso in scoglio*: si noti la comune condizione di paralisi della defunta («immobile», v. 65) e di tutti coloro che, pietrificati dal dolore, ne osservano il cadavere.

78-82 *secreta cagione*: il poeta ricorda a sé stesso che la volontà di Dio è indiscutibile, per quanto criptica («con secreta cagione», v. 80).

Questo è pur, questo è il sasso
 che sì bel viso serra
 e 'n sé chiude colei ch'amai cotanto;
 qui si nasconde, ahi lasso,
 tutto quel bel, sotterra, 5
 ch'ebbe d'ogni altro bel, la gloria e 'l vanto;
 ed io pur vivo in tanto,
 martir, o mio gran duolo,
 o donna illustre e chiara,
 s'a me fosti sì cara 10
 debb'io qui, senza te, rimaner solo?
 Qui m'ancida il cordoglio,
 ch'io più viver non voglio.
 Ben m'avria estinto inanzi
 la doglia intensa e fiera, 15
 ma la temprò del mio morir la speme;
 or vien che 'l duol s'avanzi
 cui par che tardo io pera,
 e col desio d'uscir crescon le pene.
 Morte incontro mi viene, 20
 ch'al mio chiamar pria tacque,
 e poserommi in pace
 qui, dove in terra giace
 lei, che per darmi e vita e morte nacque.
 Nessun biasmi il mio ardire, 25
 ch'io qui voglio morire.
 Apri, Amor, per pietate
 questo sasso rinchiuso,
 e dammi ad abbracciar l'ossa felici,
 ché de la sua beltate 30
 assai ne porto infuso
 dentro il pensier, c'ha nel mio cor radici;
 e se lagrime elici
 da me sì folte e gravi,
 almen m'appaga in parte 35
 che le sue membra sparte
 morendo basci e del mio pianto lavi.
 Null'uom tempri 'l mio lutto,

ch'io morir voglio al tutto.
 Cada qui 'l frale pondo, 40
 sotto cui piango e gemo,
 e s'erga l'alma al ciel, dov'ella è viva,
 come caduto è 'l mondo
 del suo pregio supremo,
 morta lei che fu qui terrestre diva; 45
 di cui la Terra, or priva,
 sembra un tetto pien d'ombra,
 spenta sua chiara lampa,
 e sol forma in sé stampa
 d'error, che l'alme di tristezza ingombra. 50
 Nessun mi dia conforto,
 ch'io vo' cader qui morto.
 Amor, mentr'ella visse,
 tenne il mondo gioioso
 qua giù per lei mostrando un paradiso; 55
 né fu chi mai sentisse
 pensier grave o noioso,
 mentre gli occhi fermò nel suo bel viso.
 Febo, d'amor conquiso,
 accrebbe al sacro colle 60
 nova Musa e sorella,
 che Quirina s'appella,
 dal nome suo ch'eterno ivi far volle.
 Ceda l'alma al tormento,
 sì ch'io rimanga spento. 65
 Così potess'io alzarmi
 a ragionar di lei,
 come convien ch'in pianto il mio dir mute;
 e sento anco disfarmi,
 ch'io pur scoprir vorrei 70
 quanta un dì cortesia, quanta virtute
 mostrò per mia salute.
 Deh, perché qui non scoppia
 lo cor senza tardanza
 con questa rimembranza? 75
 Tu, se puoi, le mie pene, Amor, raddoppia
 e 'n ciò mi presta aita,
 ch'io qui lasci la vita.

Canzon, procura tu ch'Amor t'intagli
 per più viver sicura
 in questa pietra dura.

80

Canzone di sei strofe di 13 vv., a schema abC abC cdeeDff; congedo a schema Yzz. Il profilo, già di *Rvf*125 e 126, vanta innumerevoli attestazioni cinquecentesche, anche nella cerchia veniera (es. in Cappello, B. Tasso, Pietro Gradenigo e Zane). Nella I stanza A (-*asso*) e C (-*anto*) sono in assonanza; D (-*olo*) e F (-*oglio*) sono in assonanza; inclusiva la rima "cotanto": "tanto" (3, 7); paronomastica la rima "chiara": "cara" (9, 10); nella II stanza B (-*era*) e C (-*eme*) condividono la tonica; A (-*anzi*), D (-*acque*) e E (-*ace*) condividono la tonica; B (-*era*) e F (-*ire*) sono in consonanza; nella III stanza A (-*ate*), D (-*avi*) e E (-*arte*) condividono la tonica; A e D sono in assonanza e parziale consonanza; ricca la rima "pietate": "beltate" (27, 30); inclusive le rime "felici": "elici" (29, 33) e "parte": "sparte" (35, 36); nella IV stanza A (-*ondo*) e F (-*orto*) sono in assonanza; inclusiva la rima "ombra": "ingombra" (47, 50); nella V stanza A (-*isse*) e C (-*iso*) condividono la tonica; B (-*oso*) e C sono in consonanza; D (-*olle*) e E (-*ella*) sono in consonanza; B e D condividono la tonica; nella VI stanza A (-*armi*) e E (-*anza*) condividono la tonica; C (-*ute*) e F (-*ita*) sono in consonanza.

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 120.

Canzone in morte di una donna di nome Quirina, per la cui identificazione si rimanda al commento. Di schema petrarchesco (*Rvf*125), il componimento intona il dolore del poeta sul sepolcro dell'amata, motivo letterario di larga tradizione: straziato dalla scomparsa di lei, l'autore si augura di morire al più presto, così da poterla raggiungere. Eppure, pur nel solco di un'ortodossia lirica, il testo moliniano presenta notevoli margini di interesse. Innanzitutto, non è affatto usuale il gusto pacatamente macabro che permea l'intera canzone e che trova espressione nei ripetuti riferimenti al cadavere di lei, che il soggetto dichiara di voler abbracciare e baciare, lavando le ossa con le proprie lacrime. Inoltre, la *voluptas moriendi* è ribadita, quasi ossessivamente, attraverso formule sinonimiche, disposte sempre negli ultimi due versi a rima baciata di ogni strofa, formando così un distico sintatticamente isolato rispetto al resto della stanza e il cui andamento complessivo evoca vagamente la funzione di un ritornello musicale. Un simile meccanismo metrico-sintattico vanta due plausibili antecedenti lirici, entrambi a loro modo affini alla proposta moliniana: la canzone funebre di Luigi Da Porto *Che debb'io fare, Amore* (*Rime* 46), di simile concentrazione settenaria, conclude ogni strofa con un auspicio di morte evocato per il tramite di un sempre uguale distico baciato («per dar fine al desire | vorrei più tosto ber Lethe o morire»), sintatticamente distinto rispetto ai versi precedenti; parimenti, si possono ricordare tre canzoni del veneziano Nicolò Tiepolo (*Amor, che 'n dolce foco, Che fia? C'hor più sereno* ed *Eco inanzi se'n viene* in *Rime di*

diversi 1550, cc. 33r-36r), contraddistinte a loro volta dal medesimo profilo metrico e dal ricorso ad un'identica coppia di versi a rima baciata, in chiusura di ogni stanza e con analogo funzione ritornellata. L'angoscia mortuaria della canzone di Molin trova altresì corrispondenza nel reticolo di scelte lessicali afferenti al campo semantico funebre, avviluppate in un componimento complessivamente lineare, seppur increspato non di rado da inarcature e dissonanze foniche. L'andamento snello di un testo prevalentemente settenario ben si accorda con la fiacchezza tormentata dell'io, incapace di evadere dal pensiero mortuario e al contempo ormai quasi esanime sul tumulo di lei. A tal proposito, merita uno sguardo la scelta dell'autore di costruire l'avvio e il congedo sul comune protagonismo della pietra: «Questo è pur, questo è il sasso» (v. 1) e «in questa pietra dura» (v. 81). Una simile circolarità, non esente da una certa raffinatezza compositiva capace di veicolare il pensiero assillante dell'io, ospita un drastico rovesciamento semantico: nel primo verso, la lapide è un elemento funerario in quanto connesso al sepolcro dell'amata; nel secondo caso, invece, è strumento memoriale in quanto supporto su cui incidere, e quindi eternare, le parole del poeta.

1-13 *Questo è pur, questo*: la ripetizione del dimostrativo, marcata dagli *ictus* prosodici, conferisce uno spiccato trasporto tragico all'esordio lirico; si suggerisce un contatto con Fenarolo *Questo è pur quel bel viso* (*Rime*, cc. 22v-24r). • *il sasso che si bel viso serra*: espressione di derivazione petrarchesca (*TE*, 142 «Felice sasso che 'l bel viso serra!»). • *qui*: l'insistito ricorso all'avverbio di luogo nel corso del componimento – congiunto al reiterato impiego del dimostrativo «questo», associato al tumolo – marca la prossimità dell'io alla tomba. • *si nasconde...sotterra*: espressione formulare della lirica sepolcrale, condivisa da Molin anche nel son. 169, 6 «che 'l nostro maggior *ben chiudi sotterra*». • *quel bel*: l'uso di 'bel' con funzione di sostantivo, per quanto lecito, non risponde all'*habitus* linguistico prevalente nella lirica del sedicesimo secolo. Tuttavia, non mancano eccezioni quali Franco *Terze Rime* 12, 43-44 «e pose a suo diletto in questo lido / tutto quel bel, tutta quella dolcezza». • *martir*: 'martire, vittima'. • *Qui m'ancida*: è ambiguo se assegnare all'avverbio una valenza temporale o spaziale. • *più viver non voglio*: con allitterazione della fricativa -v.

14-26 *Ben m'avria estinto...del mio morir la speme*: 'il dolore mi avrebbe annientato prima, ma è stato mitigato dalla speranza di morire', il passo risente di una concettosità attorno a sofferenza e morte; la scansione ritmica dell'endecasillabo (v. 16) ha *ictus* portante su *mio*, senza consueto accento di quarta o sesta. • *tardo*: 'in età avanzata'. • *desio d'uscir*: 'desiderio di morire'. • *dove in terra giace lei*: con forte inarcatura. • *che per darmi e vita e morte nacque*: si noti l'antitesi in polisindeto; per l'io, la donna è stata motivo di vita, perché ha costituito la sua principale ragion d'essere di vita, e di morte, per il dolore arrecato dalla sua scomparsa. • *il mio ardire*: il coraggio di voler morire.

27-39 *dammi ad abbracciar l'ossa felici*: il poeta desidera abbracciare e baciare lo scheletro dell'amata. • *il pensier*: 'il ricordo'. • *nel mio cor radici*: il motivo della radice nel cuore è forse mutuato da *Rvf* 255, 10. • *elici*: 'fai uscire', riferito ad Amore. • *membra sparte*: il cadavere dell'amata. • *al tutto*: 'completamente'.

40-52 *Cada*: 'muoia'; la scelta verbale, riproposta ai vv. 43 e 52, è in forte opposizione con

il movimento ascendente di «s'erga» (v. 42), tensione dialettica intrinseca al consueto antagonismo tra il «frale pondo» (v. 40) e l'«alma» (v. 42). • *la Terra, or priva...pien d'ombra*: concetto largamente ripreso nella lirica funebre; a rappresentanza, si ricordi Della Casa *Rime* 37, 10-11 «suo proprio albergo, e 'mpoverita e scema / del suo *pregio* sovrana la terra lassa». • *spenta sua chiara lampa*: in conformità con il modello topico della amata-Sole, capace di irradiare con la propria luminosità il mondo intero; il sintagma «chiara lampa» ha una paternità petrarchesca (*Rvf* 366, 16).

53-65 *tenne*: 'rese'. • *per lei*: 'tramite lei'. • *né fu chi mai...*: l'idea che, guardando l'amata, non si possa pensare male è proprio della topica amorosa; eppure non si esclude la memoria precisa di Guinizzelli *Rime* 10, 14 «null'om pò mal pensar fin che la vede». • *sacro colle*: il Parnaso. • *Quirina*: è inevitabile prendere in considerazione il nome di Elisabetta Querini (1496/1498 - 1559), celebre nobildonna veneziana, comunemente denominata 'Quirina', moglie del nobile veneziano Lorenzo Massolo, amata da Bembo e a stretto contatto con l'ambiente letterario di Della Casa, Aretino e Giorgio Gradenigo, tutti autori di testi in sua lode. Nel 1558, anche il figlio della donna, Pietro Massolo, le dedicò due sonetti, pressoché sconosciuti alla critica: *Cantava un dolce canto a l'aura estiva* e *O donna de le donne altero mostro* (*Sonetti morali*, p. 175), esplicitamente indirizzati a «Lisabetta Quirina» e in lode del suo canto. In effetti, anche nel passo moliniano è forte la connessione tra Febo e la donna, in quanto elevata innanzitutto a Musa ispiratrice, ma nulla vieta che potesse scrivere versi a sua volta. Infine, è d'obbligo segnalare che l'autore ne piange la scomparsa presentandosi in prima persona come amante in lutto, pronto a morire pur di raggiungerla. Non si possiedono in realtà elementi a supporto di una reale frequentazione tra Molin e la nobildonna, ragion per cui non si può escludere del tutto la possibilità di un'omonimia. Senza ricadere in uno scivoloso biografismo, va quanto meno notato che per il decesso di altre donne illustri (Irene di Spilimbergo o Elena Artusi) la prospettiva di Molin è decisamente più distaccata.

66-78 *scoprir*: 'rivelare, raccontare'. • *quanta un dì cortesia, quanta virtute*: si noti l'accorata *duplicatio*. • *senza tardanza*: tassello dal sapore medievaleggiante. • *raddoppia*: 'intensifica'. • *mi presta aita*: 'aiutami'.

79-81 *procura tu*: 'fai in modo che'. • *t'intagli*: 't'incida'.

MADRIGALE IN MORTE

180

Che giova il lagrimar? Che giova il duolo
dove non ha rimedio il suo tormento?
Anzi, accresce martir vano lamento?

Madonna è gita; io qui con nulla spene
di rivederla più, misero, vivo; 5
soffrir dovrei, ma più che non conviene
fa sua memoria in me de gli occhi un rivo,
né per ciò 'l lagrimar scema le pene,
anzi, mentre io mi doglio e mi lamento,
rimembrando il mio mal più doglia sento. 10

E chi non piangeria diviso in tanto
d'ogni suo ben, che fisso in cor lo porte?
E se quinci ne vien la doglia e 'l pianto,
chi gli può terminar meglio di morte?
O pianto, o duol, ch'in me potete tanto, 15
sfoghimi l'uno almen con qualche accento
o l'altro ancida, ed ei meco sia spento.

Ballata mezzana di due stanze a schema XYY + AB AB AYY. Particolarmente elaborato il trattamento delle rime: X è irrelata; in consonanza le rime Y (-*ento*) e C (-*anto*); Y inverte le vocali con D (-*orte*); ricca la rima "tormento": "lamento" (2, 3); equivoche le rime "lamento": "lamento" (3, 9) e "tanto": "tanto" (11, 15); inclusiva la rima "spene": "pene" (4, 4).

Nota metrica: il paratesto della *princeps* indica il componimento come un madrigale. Nel caso si desse credito alla didascalìa, il testo presenterebbe una fisionomia senz'altro atipica rispetto al profilo tradizionale del metro nel Cinquecento e rispetto all'*habitus* moliniano. In realtà, si ritiene più probabile ammettere la presenza di una ballata mezzana a due stanze. Dunque, pur ammettendo l'eventualità di un fraintendimento metrico da parte dei curatori, si tenga conto che a quest'altezza il madrigale è ancora un metro ibrido in corso di definizione, al punto tale che Girolamo Ruscelli arrivò a dubitare dell'effettiva distinguibilità tra madrigale e ballata (*Del modo di comporre*, pp. CXXII e CXXVII-CXXVIII).

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 175.

Il componimento dà voce alla disperazione dell'io per la morte dell'amata, for-

se realmente esistita. Infatti, seppur in mancanza di elementi identificativi, come nel caso del son. 169, la collocazione del testo all'interno della sezione funebre delle *Rime*, interamente destinata a referenti reali, suggerisce che possa essere inteso come una variante storicizzata di un *topos* di enorme fortuna nell'orizzonte poetico di epoca moderna. Il tema funebre è messo in rilievo dalla presenza di un reticolo semantico incentrato sulle lacrime, sul dolore e sul lamento. Eppure, l'ordinarietà tematica della poesia, quasi formulare nel suo ventaglio lessicale, si riscatta in una partitura fonica particolarmente ricca di assonanze ed allitterazioni, percorsa da concitate tensioni drammatiche, espresse tramite frasi interrogative cariche di angoscia. Inoltre, è di qualche interesse espressivo l'emistichio «Madonna è gita» (v. 4), decisamente impietoso nel suo sapore lapidario. Il segmento quinario risponde alle domande irrisolte poste nel ritornello, alla ricerca di un senso che sembra sfumare definitivamente in un breve responso epigrafico, la cui linearità sintattica spezzata è capace di conferire al passo un effetto di convincente tragicità.

1-17 *Che giova il lagrimar? Che giova il duolo*: è degna di nota la *replicatio* tragica del costruito interrogativo; la duplice interrogativa richiama *Rvf* 132, 5-6 «S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento? / S'a mal mio grado, il lamentar che vale?». • *Madonna è gita*: l'emistichio sembra modulato sui precedenti petrarcheschi di *Rvf* 268, 4 «*Madonna è morta*, et à seco il mio core» e 270, 107 «quella che fu mia donna in ciel è *gita*»; è però doveroso segnalare Tebaldeo *Rime* 580, 3-4 «nei lazi antichi? Hor non sapeti dove / *madonna è gita*? A che frustare i passi?», di cui conserva traccia anche Brocardo *Rime* 11, 9 «poscia che di lontan *madonna è gita*». • *degli occhi un rivo*: metafora tradizionale per indicare un pianto copioso. • *mentre io mi doglio e mi lamento...*: si noti la tessitura allitterante. • *piangeria*: 'piangerebbe'. • *la doglia e 'l pianto*: il consueto binomio trova anticipazione al v. 1 («*Che giova il lagrimar? Che giova il duolo*») e si ripropone al v. 15 («*O pianto, o duol*»). • *l'uno*: il pianto. • *l'altro*: il dolore.

[RIME SPIRITUALI]

SONETTI SPIRITUALI

181

Quand'io penso, Signor, a l'infinite
 mie colpe, a gli error miei, temo e pavento
 che de l'interno mio grave lamento
 sian nel cospetto tuo le voci udite; 4
 ma, quand'io poi risguardo a le ferite
 che sostener per noi fosti contento,
 torno a sperar che tanto tuo tormento,
 tante tue pene indarno non sian gite. 8
 Così di tutto tema e tutto gelo,
 tutto speme divengo e tutto foco,
 e desioso a la tua croce anelo, 11
 certo che 'l trar dal più profondo loco
 qualunque peccator, e darli il cielo,
 a l'infinita tua clemenza è poco. 14

1 Quand'io penso, Signor, a l'infinite] Quando penso Signor a l'infinite P Quando penso Signore al'infinite P₁ **2** mie colpe, a gli error miei, temo e pavento] a l'indegne mie colpe, mi sgomento P P₁ a l'indegne mie colpe, io mi sgomento *Lodi devote* 1595 **4** sian nel cospetto tuo le voci udite] non fian le voci al tuo conspetto udite *Lodi devote* 1595 **5** ma, quand'io risguardo a le ferite] Quand'io penso Signor à le ferite *Lodi devote* 1595 • riguardo] risguardo P P₁ **6** per noi] per me P P₁ **9** gelo] zelo *Lodi devote* 1595 **10** tutto speme divengo e tutto foco] son fatto tutto speme e tutto fuoco P P₁ son fatto tutto speme, e tutto foco *Lodi devote* 1595 **12** certo che 'l trar dal più profondo loco] sicuro che dal più profondo luoco P P₁ Sicuro, che dal più profondo loco *Lodi devote* 1595 **13** qualunque peccator, e darli 'l cielo] alzar il peccator et darli il cielo P a trar il peccator, e dargli 'l cielo *Lodi devote* 1595 a trarre il peccatore e dargli il Cielo P₁

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; in assonanza la rima B (-ento) e C (-elo); ricca la rima "lamento": "tormento" (3, 7); paronomastica la rima "gelo": "cielo" (9, 14). La sequenza "lamento": "contento": "tormento" figura anche in *Molin Rime* 10 (2, 4, 5) e 21 (9, 12, 14).

Tradizione testuale: ms. P; ms. P₁ e *Lodi devote* 1595, p. 38 («Per sollevar l'anima a sperare in Christo»).

Bibliografia: SOLERTI 1898, pp. 110-111 e CARETTI 1944, pp. 161-172.

Il testo, che inaugura la sezione spirituale, consiste in un'amara meditazione

sulla propria condizione di indegno peccatore. Afflitto dalla consapevolezza dei propri errori e dal timore del giudizio divino, l'autore dà voce ad un dialogo interiore con Dio, interlocutore silenzioso, che si risolve nel completo affidamento alla misericordia di Cristo, il cui sacrificio è dimostrazione evidente della sua infinita clemenza. La tensione dell'io, congiunta all'amara constatazione delle proprie debolezze morali, si esprime attraverso un procedere dimesso, dal fraseggio complessivamente grave, seppur vivacizzato dall'artificio correlativo dei vv. 9-10. Il sonetto, che si serve del più consueto ventaglio retorico della rimeria spirituale, intona un motivo saldamente attestato nell'orizzonte poetico di metà sedicesimo secolo; eppure, per quanto uniforme ai risultati mediani della lirica spirituale coeva, l'auspicio di redenzione dell'io ricorda soprattutto il sonetto *S'a gravi et molti miei falli risguardo* di Bernardo Cappello (*Rime* 87), quasi identico nelle movenze. Infine, è di grande interesse segnalare l'attestazione di questo sonetto di Molin in un foglio manoscritto cinquecentesco, adespoto e privo di didascalie, incollato sul recto di una pagina di risguardia di un esemplare della *Gerusalemme Liberata* (Ferrara, [Baldini], 1581), oggi conservata presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro (coll. B 16 - 06 - 26). L'operazione di incollatura non è databile né sono evidenti le ragioni che hanno portato al suo inserimento in apertura del celebre poema epico. In passato, proprio la presenza di questo sonetto all'interno della stampa pesarese ha spinto Angelo Solerti ad annoverare il componimento spirituale fra le rime tassiane di «dubbia autenticità» (SOLERTI 1898, p. 111); successivamente, Lanfranco Caretti ne ha addirittura suggerito la paternità tassiana (CARETTI 1944), sulla base di argomentazioni tematico-stilistiche e paleografiche, riconoscendo nella trascrizione pesarese un autografo del Tasso. In realtà questa presunta autografia solleva alcune perplessità che impongono di procedere con maggiore cautela, mentre la supposta autorialità tassiana è certamente da respingere. Ciononostante, rimangono validi alcuni interrogativi sulle motivazioni alla base di una simile collocazione, giacché il componimento non è indirizzato a Tasso né affronta un soggetto affine alla materia del poema. Inoltre, è importante sottolineare che il testimone oliveriano consiste in una copia in pulito, priva di piegature, la cui veste testuale non corrisponde esattamente con la *princeps* moliniana del 1573. Il testo pesarese, infatti, tramanda varianti sostanziali, affini con una terza versione del testo edita, sempre adespota, fra le *Lodi devote* (Cremona 1595). Senza voler giungere a conclusioni affrettate, la presenza di un sonetto di Molin in apertura della *Liberata* costituisce, se non una prova di vicinanza fra i due autori, almeno una curiosa coincidenza giacché è largamente testimoniato il nesso tra Girolamo Molin e il giovanissimo Tasso, ben inserito nello scenario veneto degli anni Sessanta-Settanta (cfr. BORSETTO - DA RIF 1997). Caro amico di Sperone Speroni e di Bernardo Tasso, di cui aveva incoraggiato la pubblicazione dell'*Amadigi* e per i cui *Amori* aveva firmato la licenza di stampa, Girolamo Molin fu molto apprezzato pure da Gian Mario Verdizzotti, autore della biografia

posta in apertura delle sue *Rime* (1573), e che, come è noto, proprio negli stessi anni era vicino anche al giovane Tasso. In più, Torquato scelse di affidare la revisione del proprio esordio epico, il *Rinaldo* (1562), proprio a Venier e Molin, indicati nella prefatoria come imprescindibili punti di riferimento nel panorama letterario del periodo: «Si ch'avendo ne lo spazio di dieci mesi condotto a fine questo poema (come il signor Tommaso Lomellino, gentiluomo onoratissimo e di pulitissimi costumi, ed altri molti render ne possono testimonio) e mostrandolo a i clarissimi signor Molino e Veniero, il valor de' quali supera di gran lunga la grandissima fama, fui da loro esortato caldamente a darlo fuori; e si può veder una lettera del predetto signor Veniero scritta in questa materia a mio padre, il quale senza l'auttorità ed il parere di questi dottissimi e giudiziosissimi gentiluomini, non m'avrebbe giamai ciò permesso, ancorché dal Danese e dal Pavese, il giudizio de' quali è però da lui molto stimato, ne gli fosse prima stato scritto, non avendo egli veduto se non parte de l'opera mia. [...] e tanto più che vedeva la mia openione dal Veniero, dal Molino, e dal Tasso [= Bernardo] essere approbata, l'auttorità de' quali può molto appo ciascuna persona» (*Rinaldo*, pp. 46-48). Nel passo «la menzione del Molino e del Venier è un omaggio ai maggiori lirici veneti del momento» (DANIELE 1998, p. 64) e costituisce al contempo una prova indiretta ma eloquente della considerazione letteraria che il giovane poeta nutriva verso Molin. Nel 1570, il Tassino sottopose alla lettura di Venier anche il *Gottifredo*, nucleo primigenio della *Liberata*; ed è forte il sospetto che avrebbe scelto di affidarsi nuovamente pure all'autorevolezza moliniana, se quest'ultimo non fosse venuto a mancare pochi mesi prima.

1-4 *Quand'io penso*: attacco petrarchesco (es. *Rvf* 298); ma in controluce si avvertono influenze diversificate, fra i quali soprattutto Colonna *Rime* sp. 159, 1-4 «*Quand'io riguardo il mio sì grave errore, / confusa, al Padre eterno il volto indegno / non ergo allor, ma a Te, che sovra il legno / per noi moristi, volgo il fidel core*» e Trissino *Rime* 3, 1 «*Quando meco ripenso al sommō bene*». • *Signor*: nella lirica penitenziale cinquecentesca, l'apostrofe a Dio è frequentemente posta in posizione di apertura, sulla scia del modello canonizzante di Bembo *Rime* 137, 1 «*Signor del ciel, s'alcun prego ti move*». • *a le infinite mie colpe, a gli error miei*: vistosa inarcatura, con chiasmo sinonimico («mie colpe» - «error miei»); in filigrana si ammette un contatto con Molza *Rime* 254, 13 «*e le gravi mie colpe, ond'io pavento*». • *temo e pavento*: dittologia sinonimica.

5-8 *ma, quand'io risguardo a le ferite*: con perfetto parallelismo sintattico rispetto al v. 1, l'avversativa, in posizione di rilievo, sottolinea il rovesciamento del ragionamento; la meditazione sulle piaghe di Cristo come motivo di fiducia nella salvezza finale è riflessione tradizionale nella devozione cristiana e tema largamente diffuso nella lirica spirituale del sedicesimo secolo (es. Bembo *Rime* 138). • *risguardo*: 'ripenso'. • *sostener per noi*: il sacrificio di Cristo è stato volto a permettere il riscatto dell'umanità. • *torno a sperar che tanto tuo tormento...*: i versi presentano una partitura fonica particolarmente ricca di assonanze ed allitterazioni, con strascichi fonici al v. 9; la simmetria del modulo sintattico, «tanto tuo tormento» (v. 7) e «tante tue pene» (v. 8), conferisce ulteriore veemenza al passo lirico.

9-11 *tutto tema e tutto gelo...*: i versi - intrecciati di una struttura geometrica tutta giocata

sulla correlazione, con perno enfatico sulla *replicatio* – evocano canz. 197, 58 «*e tutto speme e tutto ardor divento*»; nell'ambito della poesia religiosa di epoca moderna, la contrapposizione tra timore e speranza è motivo assai ricorrente (es. Cappello *Rime* 87, 5-6 «*così fra tema et speme, hor gelo, hor ardo, / ma la speranza s'erge e 'l timor cade*»). • *anelo*: con la duplice accezione possibile di 'respirare affannosamente' ed 'ambire'.

12-14 *certo*: l'indulgenza di Dio non è più solo una speranza (v. 7). • *dal più profondo loco*: l'Inferno; la perifrasi è condotta sulla scorta del modello dantesco di *Inf.* XI, 5 «del puzzo che 'l *profondo* abisso gitta». • *qualunque peccator*: l'espressione richiama le movenze di Bembo *Rime* 178, 14 «*quantunque peccator, non sia di vetro*». • *darli il cielo*: garantendo loro la salvezza nel regno dei cieli. • *infinita tua clemenza*: il riferimento all'infinita misericordia di Dio, al di là dei possibili riferimenti evangelici, è ormai di repertorio nella lirica penitenziale petrarchista, ad es. Dolce son. *Ecco, che le mie colpe ad una ad una*, 1-4 «Ecco, che le mie colpe ad una ad una / a te benigno Re confesso et mostro, / sapendo quanto avanza il peccar nostro / l'*infinita* pietà, che 'n te s'*aduna*» (in *Rime spirituali* 1550, I, c. 29v).

Fatto son, d'animal sacro e gentile
 qual mi creasti tu, fera selvaggia
 e vo dietro al desio di piaggia in piaggia,
 tolto e disperso dal tuo santo ovile. 4

Da quel che crebbe in me d'ignaro e vile
 vinta è la parte più nobile e saggia
 e gran periglio va ch'errando io caggia,
 misera preda, in cruda mano ostile. 8

Tu, se Pastor del ciel prendesti forma
 per noi di mansueto agnello umano
 e di tua greggia qui pietà t'avampa, 11

rendi me, prego, a la primiera stampa
 e con la verga di tua grazia in mano
 trammi a l'albergo e segna inanzi l'orma. 14

1 e gentile] e' gentile FM 11 t'avampa] s'avampa FM

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE EDC; in assonanza le rime B (-aggia) e E (-ampa); invertono le vocali le rime C (-orma) e D (-ano); inclusive le rime "ovile": "vile" (4, 5), "forma": "orma" (9, 14) e "umano": "mano" (10, 13).

Tradizione testuale: ms. FM, c. 69r («Girolamo Molino»); GOBBI 1709, p. 101 («G. Molino»); *Raccolta di lirici e satirici* 1835, p. 788 («da Girolamo Molino») e *Scelta di poesie liriche* 1839, p. 788 («da Girolamo Molino»).

Preghiera dell'autore a Dio, affinché la propria anima venga ricondotta alla retta via. Molin fa propria la parabola della pecorella smarrita (*Mt* 18, 12-14; *Lc* 15, 3-7 e *Tm* 107), largamente riproposta nella lirica rinascimentale di argomento sacro. Tuttavia, pur nel profluvio di sonetti sul tema, la fitta trama di connessioni lessicali e di nodi tematici suggerisce una particolare affinità tra il componimento di Molin e le coeve proposte liriche di Zane *Rime* 158, B. Tasso *Salmo* V, Corso sonetto *Ecco signor la pecora smarrita* (*Rime*, c. 37v) e Fiamma sonetto *Questa, ch'io tanto amai, misera vita* (*Rime spirituali*, pp. 239-240).

1-4 *Fatto son*: l'attacco ricorda il son. 4, 1 «*Fatto son nel mirarvi, almo mio Sole*». • *animal sacro e gentile*: fuor di metafora, un uomo retto e non ancora traviato; con evidente rovesciamento nella «fera selvaggia» (v. 2), l'espressione anticipa e corrisponde a «la parte più nobile e saggia» (v. 6). • *fera selvaggia*: l'identificazione di sé stesso con un animale smarrito è al centro anche del sonetto spirituale *Tu che non vuoi, né mai, pietoso Iddio* di Girolamo Parabosco, dove l'io è pari ad un uccello dalle ali «invescate», caduto in una trappola

che gli impedisce di volare fino al Signore (in *Rime spirituali* 1550, I, c. 34r). • *di piaggia in piaggia*: è evidente l'eco di *Rvf* 237, 19 «Consumando mi vo di piaggia in piaggia». • *santo ovile*: alla base del riferimento a Gesù-Buon Pastore è ineludibile il precedente biblico di *Io* 10, 7-15; si tratta, però, di una formula di repertorio nella poesia spirituale di metà Cinquecento, ampiamente condivisa da parte di numerosi sodali di Molin, quali ad es. Dolce son. *Se à i tanti e tali che 'l fattor del mondo*, 11 «egli ha chiamato nel suo *santo ovile*» (in *Rime spirituali* 1550, I, c. 32v).

5-8 *ignaro e vile*: il binomio, quasi sinonimico, si contrappone perfettamente a «nobile e saggia» (v. 6), là dove l'antitesi è rimarcata dal ricorso ad un chiasmo semantico. • *misera preda, in cruda mano ostile*: il medesimo concetto ritorna, con analoga declinazione, nel son. 185, 12 «Tu, perch'io *preda* di Satàn non pera»; una simile situazione di rischio trova ampio riscontro nell'ambito di una lirica spirituale, per es. B. Tasso *Salmi* V, 31-35 «Deh non lasciar in *preda* / quest'alma poco accorta / al suo nimico, si ch'errar la veda / sola, e senza tua scorta; / onde ne resti lacerata e morta». Si noti la dittologia ad occhio.

9-11 *per noi*: l'incarnazione di Cristo permette la redenzione dei peccati dell'umanità. • *mansueto agnello umano*: nella tradizione evangelica, Dio è pari ad un agnello, simbolo per eccellenza della vittima sacrificale (*Io*. 1, 29 e *Io*. 1, 36); è riferimento consueto a tutta la lirica spirituale cinquecentesca, es. B. Tasso *Salmi* II, 21-25 «In te posto ho, *Signor*, tutta la spene, / né altronde spero aita / contra questo tiranno, che mi tiene / com'agna che smarrita / ha lungi dal *pastor* lupo rapita». • *greggia qui*: i fedeli di Cristo sulla Terra.

12-14 *rendi me, prego, a la primiera stampa*: 'riportami, ti prego, alla purezza originaria'. • *e con la verga...segna inanzi l'ombra*: la supplica, di derivazione biblica (es. *Psalm* 27, 11), sembra memore di *Rvf* 105, 42-45 «Io mi fido in Colui che 'l mondo regge / et che' seguaci Suoi nel boscho *alberga* / che con *pietosa verga* / mi meni a passo omai tra le Sue *gregge*». Al di là del precedente petrarchesco, l'invocazione è motivo ortodosso, se non costante, della rimeria spirituale di metà sedicesimo secolo; a titolo esemplificativo, si ricordino Tansillo *Rime* 225, 9-14 «Sin qui non trovo ch'orma de le mie / stampi la strada tua che par si alpestra, / e son del giorno omai più in là che a terza. // Prima ch'asserì o più lontan traviè, / rimenami al camin de la man destra / col raggio, Signor mio, non con la sferza» e Zane *Rime* 158, 9-11 «né più d'avare ingorde mani avinta / sia quella *verga*, che per via sicura / guidar ne deve a la celeste porta».

Mira, Signor, questa angeletta pura,
 che tu forse dal ciel mandasti a noi
 per dar, col volto e co' sembianti suoi,
 perfetto esempio d'una tua fattura. 4

Mira, prego, com'ella oltra misura
 di sé m'accende e, s'i vestigi tuoi
 lascio per seguir lei, tu, che sol puoi,
 m'indirizza e scusa la mia fragil cura, 8

ché, s'a te piacque di sì infermi sensi
 crearmi e lei sì bella, è degno ancora
 che mi perdoni o che mi porgi aita: 11

e s'arder debbo pur, si ricompensi
 con quel di Stige il foco ov'ardo ogni ora,
 ch'assai col proprio error l'alma è punita. 14

1 angeletta] angioletta v₁ v₅ (1) v₅ (2) 3 suoi] soi v₅ (1) 4 d'una tua fattura] della tua figura v₁ de la tua figura v₅ (1) d'una tua fattura della tua figura v₅ (2) 6 tuoi] sei toi v₅ (1) 7 lascio] lasso v₁ laso v₅ (2) 8 scusa] iscusa v₅ (1) 11 porgi] porghi v₁ porga v₅ (2) 13 con quel di Stige il foco] col foco eterno, el foco v₁ co 'l fuoco eterno, il fuoco v₅ (1) co 'l foco c'eterno; il foco v₅ (2) 14 error] mal v₁ v₅ (1) v₅ (2)

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; A (-ura) e D (-ora) sono in consonanza; inclusiva la rima "ancora": "ora" (10, 13).

Tradizione testuale: ms. v₁, c. 191r («Girol.^{mo} Molino»); ms. v₅ (1), c. 219v («Il Molino») e ms. v₅ (2), c. 286r («Di ms. Hier.^{mo} Molino»).

Bibliografia: RIO 1870, p. 23.

Invocazione al Signore in cui convergono motivi usuali della lirica amorosa e sacra. Il poeta confida nell'intercessione salvifica di Dio giacché, in quanto creatore, lo riconosce responsabile delle cause del proprio smarrimento spirituale, ovvero la straordinaria bellezza dell'amata e la propria debolezza morale. Nell'intreccio del testo le connessioni tra la sfera erotica e quella religiosa sono restituite dal continuo susseguirsi di simmetrie e rovesciamenti: in primo luogo, «l'angeletta» è descritta in termini positivi («pura», v. 1; «perfetto esempio», v. 4; «bella», v. 10), ma esercita sul poeta solo effetti negativi poiché è causa di distrazione; viceversa, il fuoco d'amore, introdotto con un'accezione negativa, conosce invece un risvolto positivo in quanto anticipa fiamme espiatorie che non rendono necessarie strategie punitive ulteriori. Non sfugga, dunque, il ribaltamento finale: l'amore terreno,

presentato dappprincipio come ostacolo alla salvezza dell'anima, nell'ultima terza parte pare riscattarsi per il tramite di vampe che rendono possibile una (paradossale) purificazione in vita dei propri peccati.

1-4 *Mira, Signor...*: l'attacco segue le orme di Colonna *Rime sp.* 86, 1 «*Mira* l'alto Principio onde deriva», ma saranno da considerare anche le suggestioni di Della Casa *Rime* 70, 5 «*mira*, Padre celeste, omai con quante», Cappello 204, 1 «*Mira*, Padre del ciel, come si sfacc» e Id. *Rime Estr.* XXI, 1 «*Mira*, superno Re, quanto oltraggiosa». • *angeletta pura*: per il sintagma, capace quasi di evocare atmosfere stilnovistiche, si deve segnalare la probabile mediazione di *Rvf* 106, 1-2 «Nova *angeletta* sovra l'ale accorta / scese dal cielo in su la fresca riva», oggetto di numerose riprese cinquecentesche, quali il sonetto *Scese dal ciel qua giù pura Angioletta* (P. Gradenigo *Rime*, c. 49v) e Caro *Rime* 19, 1-2 «Vaga e pura *angioletta* / scese dal ciel, là v'io pensoso e solo». • *fattura*: termine non petrarchesco, di sapore decisamente dantesco (*Purg.* XVII, 102 [misura: cura: *fattura*]; *Par.* IX, 10 e *Par.* XXXIII, 6). **5-8** *Mira*: in anafora con il v. 1. • *di sé m'accende*: formulazione propria della sintomatologia amorosa (es. son. 13, 9 «Così spesso d'inanzi a chi *m'accende*» e rimandi); anticipa «arder» (v. 12). • *vestigi*: latinismo, 'orme'. • *m'indirizza*: identica preghiera, con sovrapposibilità sintattico-metrica, ricorre anche nel son. 185, 8. • *la mia fragil cura*: si anticipano gli «infermi sensi» del v. 9.

9-11 *si infermi sensi...*: l'uomo è creazione di Dio e, pertanto, anche la debolezza umana è responsabilità divina; si noti la vistosa inarcatura. • *è degno*: 'è giusto'. • *che mi perdoni o che mi porgi aita*: la struttura versale è marcatamente scandita.

12-14 *Stige*: nella mitologia classica, uno dei fiumi infernali; è menzionato anche nella sest. 198, 19. • *il foco ovarado ogni ora*: il fuoco d'amore. • *proprio error*: il peccato amoroso.

Grave duol, Signor mio, l'alma riprende
 e con la legge tua meco l'acusa,
 ché troppo del su'amor comparte ed usa
 con mortal donna e 'n te poco ne spende. 4

Ella, rivolta a me, poi si difende
 e con altra sua legge il fallo escusa
 ché, togliendosi a lei, dal duol confusa
 sé stessa ancide e ciò non men t'offende. 8

Così, se d'ubedir l'una m'ingegno,
 m'accora il duolo e l'altra allor minaccia
 che micidial di me stesso divegno. 11

Però la tua pietà salvo mi faccia
 o, s'ella è tale, io di sì fral ritegno,
 temprà il bel viso o fa' che men mi piaccia. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*ende*) e C (-*egno*) condividono la tonica; ricche le rime "difende": "offende" (5, 8), "acusa": "escusa" (2, 6); inclusiva la rima "acusa": "usa" (2, 3).

Quasi in continuità con il componimento precedente, a cui è connesso da un reticolo di corrispondenze interne di tipo tematico e lessicale, il sonetto affronta il dilaniante contrasto tra legge del cuore e legge divina. Incapace di scegliere, l'autore vive un momento di *impasse* e, frantumato tra ragione e desiderio, cerca rifugio in un dialogo intimo con Dio.

1-4 *legge tua*: la legge divina. • *comparte*: 'spartisce'. • *mortal donna*: non si può escludere che «mortal» abbia la duplice valenza di 'donna terrena' e di 'donna letale', in quanto colpevole della dannazione spirituale dell'innamorato. • *'n te poco ne spende*: il poeta, distratto dall'amore terreno, è consapevole di non dedicare abbastanza attenzioni a Dio.

5-8 *Ella*: l'anima del v. 1. • *altra sua legge*: quella d'amore, in contrasto con quella divina (v. 2); si noti che la contrapposizione è rimarcata dal chiasmo sintattico «con la legge tua» (v. 2) e «altra sua legge» (v. 6). • *escusa*: variante antica per 'perdona'; l'uso della *e* prostetica, qui senza necessità prosodico-formali, costituisce un *hapax* nelle *Rime* di Molin. • *togliendosi a lei*: 'se si allontanasse dall'amata'. • *e ciò non men t'offende*: poiché il suicidio è peccato capitale per la religione cristiana.

9-11 *l'una*: la legge divina. • *m'accora il duolo*: 'il dolore mi ferisce a morte'; il passo sembra memore di *Rvf* 103, 9 «Mentre 'l novo *dolor* dunque *l'accora*». • *l'altra*: la legge del cuore. • *micidial*: 'omicida'; lemma del tutto alieno dalla rimeria cinquecentesca, ma con prodromi petrarcheschi (*Rvf* 46, 7) e bembiani (*Rime* 35, 13). Il termine, acme di una

tensione tragica di forte impatto emotivo, è ulteriormente valorizzato dalla presenza di un endecasillabo di notevole tessitura allitterante, con anticipazioni al v. 10.

12-14 *pietà*: l'autore si appella all'infinita *pietas* divina, secondo consuetudine nella lirica penitenziale di epoca cinquecentesca. • *s'ella è tale*: in riferimento all'indiscutibile bellezza della donna. • *io di sì fral ritegno*: ad indicare l'incapacità di controllare i propri sentimenti. • *tempra il bel viso o fa' che men mi piaccia*: il poeta chiede a Dio di rendere meno attraente la donna in modo da non indurlo più in tentazione.

Padre del ciel, se pur da te sbandita
 per giust'ira non hai quella pietade,
 che nel vestir di pura umanidade
 sì larga ne mostrasti, anzi infinita, 4
 pon mente a l'alma mia trista, smarrita
 per molti error da le tue sante strade,
 e scorgi in lei ch'in sua miglior etade
 s'indirizzi al ciel con più lodata vita. 8
 Già più che mezzo ho del camin trascorso
 ch'al fin mi mena e 'l mio dì vòlto a sera
 più dubbio rende il periglioso corso. 11
 Tu, perch'io preda di Satàn non pera,
 porgimi, prego, il tuo divin soccorso,
 se mai non manchi a chi si pente e spera. 14

5 trista, smarrita| trista, e smarrita NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; le rime B (-ade) e D (-era) invertono le vocali; le rime C (-orso) e D, entrambe nelle terzine, presentano il medesimo perno consonantico nella vibrante -r; ricche le rime "pietade": "umanidade": "etade" (2, 3, 7); inclusive le rime "trascorso": "corso": "soccorso" (9, 11, 13) e "pera": "spera" (12, 14). Per la sequenza rimica "sbandita": "smarrita": "vita" cfr. *Rvf* 7 (2, 3, 7).

Tradizione testuale: ms. NG, c. 369r («Di Girolamo Molino»).

Il sonetto, dai toni maturi e gravi, si allinea alla tradizione della lirica penitenziale di stampo petrarchista. In virtù dell'infinita bontà di Dio, e a seguito di un sincero pentimento, il poeta confida nella grazia divina per ritrovare una «lodata vita» (v. 8). L'intero sonetto è costellato di clausole dal sapore dantesco, meritevoli di contribuire all'asperità complessiva di un tormento interiore che trova sfogo in un fraseggio ieratico, spesso increspato da torsioni sintattiche e virtuosismi fonici.

1-4 *Padre del ciel*: la mossa iniziale - modellata sul prodromo di *Rvf* 62, 1 e condotta sulla falsa riga di *Mt* 4, 9-15 «Pater noster qui in caelis es» - è tra le più ricorrenti nella lirica cinquecentesca spirituale; non di rado, il modulo d'attacco si attesta in combinazione con un'ipotetica, come nei casi di Colonna *Rime* sp. 12, 1 «Padre eterno del Ciel, se, Tua mercede», Fiamma son. *Padre del ciel s'a la serena luce* (*Rime spirituali*, pp. 209-211), Domenichi son. *Padre del ciel, se mai ti mosse a sdegno* (in *Rime di diversi* 1545, I, p. 358). • *giust'ira*: con possibile archetipo biblico (*Ps.* 77, 31). • *che nel vestir di pura umanidade*: con riferimento all'incarnazione di Cristo, pronto a sacrificarsi per la salvezza degli uomini (*1 Io.* 4, 10 e *1 Io.*

3, 5); il motivo è estremamente frequente nella lirica spirituale coeva, es. Dolce son. *Alto Re de le stelle et vero Dio*, 2-4 «che per noi sollevar, scendesti tanto / che prendesti l'human terreste manto, / troppo à figliuoli tuoi cortese et pio» (in *Rime spirituali* 1550, I, c. 30r). • *si larga ne mostrasti, anzi infinita*: non sfugga l'impeto conferito dalla *correctio*.

5-8 *pon mente*: 'presta attenzione'. • *alma mia trista*: la giuntura trova riscontro sia nell'ipotesto petrarchesco (*Rvf* 37, 11) sia dantesco (*Inf.* XXX, 76). • *smarrita*: è forse la reminiscenza dantesca di *Inf.* I, 3 «che la diritta via era *smarrita* (: vita)», sebbene il motivo del pellegrino smarrito dalla retta via sia un tema decisamente ortodosso nella lirica spirituale di metà Cinquecento, come ad es. nei casi di Della Casa *Rime* 47, B. Tasso *Salmi* XXIV, 30-35 e Parabosco canz. *Padre del Ciel, ben fora tempo homai* (in *Rime spirituali* 1550, II, c. 19r). • *miglior etade*: tradizionalmente ad indicare la 'gioinezza' ma qui il costruito pare impiegato nel significato generico di 'tempo moralmente migliore'. • *lodata*: 'lodevole'.

9-11 *Già più che mezzo ho del camin trascorso*: in filigrana è netta la presenza del celeberrimo *Inf.* I, 1 «Nel mezzo del *cammin* di nostra vita»; eppure, al di là del possibile citazionismo letterario, il poeta pare fornire un'indicazione anagrafica giacché la metà della vita di uomo coincide con i trentacinque anni. Oltre alla memoria dantesca (*Conv.* IV, XXIII 6-10), tale convinzione si avverte anche in teorie aristoteliche (mediate da Alberto Magno e Tommaso) e nella *Scrittura* (*Ps.* 89, 10). • *e 'l mio di volto a sera*: fuor di metafora, 'la mia vita è arrivata alla sua fine'; la metafora dell'esistenza umana, breve come un singolo giorno, ritorna molto spesso fra le *Rime* di Molin (es. son. 139, 1-2 «Sarà giamai, prima che io giunga a *sera* (: pera) / di questo mio giorno al mio viver segnato» e rimandi). • *dubbio*: 'dubbioso'.

12-14 *Tu*: Dio. • *preda*: in eguale contesto, si ricordi son. 182, 8 e rimandi. • *Satàn*: modulato sulla falsariga del precedente dantesco di *Inf.* VII, 1 «Pape *Satàn*, pape *Satàn* aleppe!»; sebbene consista in un termine assai desueto nella rimeria petrarchista, ed è *hapax* in Molin, nel contesto veneziano non mancano altre attestazioni, tra le quali è d'obbligo ricordare Aretino capitolo *Poiché degno non son di laudarvi*, 37 «Guida *Satan* la sua perversa gente» (in TOMASI-ZAJA 2001, p. 345) e Venier *Rime* 203, 14 «volte a *Satàn*, felici a Dio sian scorte». • *porgimi, prego*: l'allitterazione della bilabiale, con funzione di enfaticizzazione espressiva, conserva strascichi al verso successivo. • *a chi si pente*: un pentimento sincero permette al peccatore di beneficiare della misericordia di Dio e di poter confidare, dunque, nella sua «infinita tua clemenza» (Molin son. 181, 14).

Signor, io fallo e 'l mio fallir non scuso,
 ma, se col tuo saper scorgi il mio core,
 che fallir non vorria, scusa l'errore
 e da tristo mi indrizza a miglior uso. 4

S'ogni poter ne la tua voglia è chiuso,
 dammi di non fallir modo e valore
 ché, s'io del non valer sento dolore,
 restar non debbo di tua grazia escluso. 8

Largo è 'l mio error, il pentimento è molto,
 ma più fu la pietà ch'a morte ria,
 per salvar noi qua giù, dal ciel t'ha vòlto. 11

Questa perdoni ad ogni colpa mia
 e gli error purghi il duol, ne l'alma accolto,
 e quel, ch'è proprio in lei, degno in me sia. 14

Soneto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-ore) e C (-olto) condividono la stessa tonica; inclusiva la rima "scuso": "uso" (1, 4); paronomastica la rima "scuso": "escluso" (1, 8); ricca la rima "valore": "dolore" (6, 7).

Sonetto penitenziale in cui il poeta, che non perdona sé stesso per le proprie mancanze, confida invece nella clemenza di Dio, misericordioso e onnipotente. L'ammissione di consapevolezza dei propri peccati, motivo di tradizione biblica (*Ps.* 50, 5), è tema comune nell'orizzonte della lirica spirituale quattro-cinquecentesca. Il conflitto interiore, in rilievo fin dal verso d'attacco, è restituito da un insieme di intricate soluzioni formali, capaci di restituire al lettore l'intensità del trasporto emotivo e riconducibili ai coevi esperimenti lirici di gusto artificioso-manierista, molto diffusi soprattutto in area veneta. Oltre alla folta presenza di espliciti riferimenti alla volontà di perseguire un'ammenda spirituale, il testo è altresì dominato dalla figura retorica della *repetitio* etimologica che, portata ad usi estremi, conferisce al tutto un effetto ossessivo.

1-4 *Signor, io fallo e 'l mio fallir non scuso*: l'endecasillabo fonde due celebri *loci* petrarcheschi ossia *Rvf* 236, 1 «Amor, io fallo, et veggio il mio fallire» (ma nella riscrittura spirituale di Malipiero *Signor io fallo et veggio il mio fallire*) e 364, 14 «ch'i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso (: uso)»; il secondo emistichio è uguale a *Molin* canz. 195, 80 «grazia ti cheggio e 'l mio fallir non scuso». La vistosa figura etimologica dell'attacco conserva strascichi ai vv. 3 e 6. • *scusa l'errore*: il poeta non si perdona, ma prega affinché il Signore lo assolva. • *m'indrizza*: 'guidami'; con simile sfumatura semantica nel son. 185, 8. • *miglior uso*: il sintagma, sempre in clausola, è petrarchesco (*Rvf* 364, 10).

5-8 *S'ogni poter ne la tua voglia è chiuso*: dopo aver omaggiato l'onniscienza divina (v. 2), il poeta allude anche alla sua onnipotenza.

9-11 *Largo è 'l mio error, il pentimento è molto*: la struttura versale, vistosamente bipartita, si serve di una disposizione chiastica degli elementi («largo» - «error» - «pentimento» - «molto»). • *ma più fu la pietà...per salvar noi qua giù*: allusione al sacrificio di Cristo per la salvezza dell'umanità. • *t'ha vòlto*: 'ti mosse'; per il «volgere» di Dio è valida la memoria di Rvf 366, 10-11 «miseria extrema de l'humane cose / già mai ti volse, al mio pregar t'inchina».

12-14 *Questa*: la «pietà» del v. 10. • *purghi il duol*: è consueta l'idea che il dolore diventi strumento di espiazione delle proprie colpe.

Sacra squilla, il cui suono e lento e grave
 par che santa pietate al cor m'inspiri
 ed a Dio riverir m'inviti e tiri,
 che dir rassembri: «Or che si tarda o pave? 4
 Surga chi dorme e non sia che l'aggrave
 terreno incarco, o bassi altri desiri,
 ma con l'alma devota a lui si giri
 c'ha di nostra salute in man la chiave!». 8
 Per te mi s'apre, a notte oscura, un raggio
 che mi solleva, e non saprei dir come,
 e 'n breve anco per te m'accieco e caggio; 11
 ché, quando scopre 'l sol l'aurate chiome,
 t'odo che poi m'insegni altro viaggio,
 ond'io ritorno a le mie gravi some. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; la rima A (-ave) e C (-aggio) condividono la tonica; etimologica la rima "grave": "aggrave" (1, 5); paronomastica la rima "come": "chiome" (10, 13).

Nota ecdotica: oltre a sanare il refuso *sonno* > *suono* al v. 1, si è optato per correggere la lezione *rassembra* in *rassembri*, giacché il plurimo ricorso alla seconda persona (vv. 9, 11 e 13) porta a concepire «Sacra squilla» (v. 1) come vocativo.

Bibliografia: TADDEO 1974, pp. 91-92 e GALAVOTTI 2021, p. 45.

I rintocchi di una campana nella notte, che assumono il significato di un richiamo spirituale a Dio, inducono una meditazione interiore dell'io, spinto a prendere consapevolezza dei limiti terreni e determinato ad allontanarsi dalle bassezze mondane. La riflessione notturna rappresenta una sorta di folgorazione per l'autore che, infatti, nella prima terzina accenna ad un «raggio» nella notte buia (v. 9), capace quasi di accecarlo. Con il sorgere dell'alba, però, il poeta perde questo contatto spirituale con il divino, momento quasi di ascesa mistica, e ritorna suo malgrado alle «gravi some» (v. 14) delle proprie fatiche quotidiane. L'atmosfera austera del testo è ben restituita non solo dal suo contenuto, ma anche dalle iterate dittologie in clausola e dall'interessante corrispondenza, al v. 1, tra testo e ritmo prosodico. A ben guardare, infatti, la gravità e la lentezza del suono si traducono in un verso di cinque *ictus*, in 1^a 3^a 6^a 8^a 10^a sede, densità accentuale che ha l'effetto di rallentare la ritmica del verso, resa ulteriormente solenne dalla dittologia con doppia congiunzione «e lento e grave» (v. 1). Come sottolinea Taddeo, il poeta «dapprima si interroga sul significato di quel suono, e lo interpreta come monito e invito alla

preghiera; poi, tendando di esprimere il senso indicibile di elevazione, che esso produce in lui, inventa una rara immagine, per cui quel suono diviene una luce che si accende nell'oscurità e lo rapisce in alto e che poco dopo il giorno spengerà nelle usate cure, lasciandolo cieco. [...] Al prevalere dei versi interi, alla scarsità di cesure forti, al ritmo lento e grave (di singolare resa poetica per questo aspetto il v. 9) si deve il senso di pace, che il sonetto produce. O meglio, di tregua; perché non è da trascurare l'amarezza della costatazione finale» (TADDEO 1974, p. 92).

1-4 *squilla*: l'irrompere di una campana nella notte ricorda le movenze di B. Tasso *Rime* I 61, 4 «senza destarmi al suon d'acuta *squilla*» e di Della Casa *Rime* 1, 13 «pur suol destarmi al primo suon di *squilla*» e 45, 66 «incominciando al primo suon di *squilla*». Il protagonismo del rintocco notturno è rimarcato, oltre che dalla posizione di rilievo della parola stessa, dall'impiego di un verso dalla raffinatissima tessitura allitterante, con perno sulla sibilante. • *m'inviti e tiri*: binomio sinonimico.

5-8 *Surga*: latinismo, 'si svegli'; si noti il contrasto semantico tra l'ascensione, implicita a 'surgere', e la pesantezza intrinseca ad 'aggravare', verbi significativamente disposti alle estremità del verso. Il passo è verosimilmente eco di *Purg.* XXXII, 70-72 «Però trascorro a quando mi svegliai, / e dico ch'un splendor mi squarciò 'l velo / del sonno, e un chiamar: "Surgi: che fai?"». • *chi dorme*: ad intendere, metaforicamente, un assopimento spirituale. • *l'aggrave terreno incarco*: con forte inarcatura; il costruito, 'peso terreno', è petrarchesco (*Rvf* 32, 7). • *c'ha di nostra salute in man la chiave*: per quanto si tratti di una formula tradizionalmente pietrina (es. *Mt* 16, 13-20), è qui da intendere come un generico riferimento a Dio. Tale perifrasi incontrò una certa fortuna letteraria anche grazie alla probabile memoria dantesca (per es. *Par.* XXIII, 139). Per il medesimo riferimento in Molin si veda la canz. 195, 64 «ed hai del Paradiso in man la chiave».

9-11 *Per te mi s'apre*: anticipa «per te m'accieco e caggio» (v. 11), riferito al suono della campana. • *notte oscura*: il sintagma, assai frequente nella lirica petrarchesca, ritorna anche in Molin capit. 130, 3 e son. 236, 12. • *un raggio...*: il raggio della fede e della salvezza divina - infatti Cristo è per definizione «sol iustitiae» (*Lc* 1, 78) - contrasta con la notte oscura, metaforica e reale, che circonda il poeta. Si noti la vistosa inarcatura. • *e non saprei dir come*: per l'emistichio, dal sapore vagamente colloquiale, è da tenere sullo sfondo *Inf.* I, 10 «Io non so ben ridir com'ì v'entrai»; ma sono validi anche i modelli contemporanei di Ariosto *Rime* capitolo 24, 16 «Chiamavi l'alma, e non saprei dir come [: chiome]» e di Coppetta *Rime* 99, 3 «e m'annunziava, io non saprei dir come (: [inargentate] chiome: [a le mie gravi] some)». • *m'accieco e caggio*: sullo sfondo si intravede un richiamo all'improvvisa folgorazione divina di san Paolo, illuminato dalla grazia.

12-14 *quando scopre 'l sol l'aurate chiome*: fuor di metafora, al sorgere del sole; per uguale sintagma in clausola, ma con accezione differente, si veda il son. 23, 1. • *m'insegni altro viaggio*: è plausibile l'eco di *Inf.* I, 91 «A te convien tenere altro viaggio»; l'autore contrappone al modello di salvezza folgorante di impronta paolina, delineato nella prima terzina, la necessità di compiere un ben più lungo cammino di esperita sofferenza. • *gravi some*: riferibile sia alle fatiche dei propri gravosi impegni quotidiani sia ai fardelli delle proprie angosce interiori; è innegabile la memoria di *Rvf* 74, 4 «per fuggir de' sospir' si gravi some», simile nello stanco sconforto complessivo. La pesante gravità che tormenta l'io, in netto contrasto con la leggerezza suggerita dall'elevazione mistica, trova anticipazione ai vv. 5-6.

Se in questo cieco albergo ove dimori,
 ch'è sol di noie e di miseria pieno,
 stato cerchi d'aver queto e sereno,
 contra il costume de' mondani errori, 4
 alma, a te stessa torna e 'n tanto fori
 ti sforza uscir del tuo carcer terreno,
 ch'un sol punto comprendi il nido e 'l seno,
 onde vieni, ov'avrai tanti tesori. 8
 Sì di te fatta e del tuo ben accorta,
 poco duol sentirai fra le tempeste
 che 'l mondo tristo e 'l nostro senso apporta. 11
 Sorgi, dunque, ivi mira e 'n te si deste
 vero amor che là su ti faccia scorta,
 e n'avrai pace e qui gioia celeste. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ori) e C (-orta) condividono la tonica e il perno consonantico in -r; B (-eno) e D (-este) condividono la tonica; ricche le rime "terreno": "sereno" (3, 6) e "accorta": "scorta" (9, 13).

L'io esorta la propria anima ad evadere dal regno terreno per raggiungere la serenità della sfera celeste, soggetto poetico di larga tenuta nel panorama spirituale cinquecentesco. Il componimento, che fa uso del più inflazionato repertorio formulare della lirica sacra, ricorre ad una caratterizzazione aggettivale dei due mondi quasi didascalica: al primo si affidano termini dall'accezione fortemente negativa («cieco albergo», v. 1; «di noie e di miseria pieno», v. 2, «mondani errori», v. 4; «carcer terreno», v. 6; «tempeste», v. 10 e «mondo tristo», v. 11); al secondo, specularmente, si associano connotazioni unicamente positive («queto e sereno», v. 3; «tesori», v. 8 e «pace e gioia celeste», v. 14). Ben calibrato nel rapido tratteggio, il sonetto è scandito da un ritmo pacatamente austero, seppur non di rado franto da increspature sintattiche, fra le quali merita un accenno il posticipo dell'apostrofe al v. 5, strategia di sospensione che consente un effetto di notevole enfaticizzazione patetica.

1-4 *cieco albergo*: probabilmente il corpo dove dimora l'anima, ma è forte l'ambiguità con il significato più estensivo di mondo terreno; l'espressione richiama le movenze di Magno *Rime* 336, 11 «e nel mio *cieco albergo* il sol si scorge». • *mondani errori*: il costruito, cristallizzato nel linguaggio spirituale della lirica volgare, si attesta anche nel son. 133, 7 «son proprio luoghi ove a' *mondani errori*». • *queto e sereno*: dittologia sinonimica.
 5-8 *alma, a te stessa torna*: si esorta la propria anima ad evadere dal mondo terreno; si

noti l'insistenza allitterante della dentale *-t*, con strascichi fonici nei versi successivi. • *ti sforza*: 'sforzati'. • *tuo carcer terreno*: espressione consueta nel lessico lirico spirituale per indicare il corpo, pari ad una gabbia dell'anima. • *il nido e 'l seno*: il proprio luogo natale. • *tanti tesori*: i benefici della vita ultraterrena.

9-11 *le tempeste*: il motivo del naufragio spirituale, metaforicamente ad indicare le difficoltà della vita, è tra i più invalsi della lirica religiosa cinquecentesca. • *mondo tristo*: formula di memoria petrarchesca (*Rvf* 175, 6); ma nei *Fragmenta* il sintagma si riferisce al mondo infernale, mentre in Molin alla realtà terrena, oggetto di condanna in virtù della sua gretta corruzione. • *nostro senso*: la percezione fallace dell'uomo è connessa alla materialità dei sensi.

12-14 *Sorgi*: l'esortazione suggerisce un contatto son. 187, 5 «*Surga* chi dorme e non sia che l'aggrave». • *vero amor*: l'amore divino. • *e n'avrai pace e qui gioia celeste*: ossia lo «stato [...] queto e sereno» a cui si aspira al v. 3.

Angela in carne umana, e Serafina
 vera del ciel, che già nel mondo errante,
 per farvi di Giesù sposa ed amante,
 scendeste in forma altera e pellegrina, 4
 ma, perché il secol rio, ch'al vizio inchina,
 non fu degno mirar sì bel semblante
 chiudestel voi fra bende oneste e sante,
 com'opra al suo Fattor sacra, divina. 8
 Alma più destra al ciel di voi non copre
 sacrato velo, e chi per grazia impetra
 d'udirvi, intento al parlar dolce, al canto, 11
 allor dal suo mortal si scioglie e spetra
 tutto, fuor ch'egli in sé rimane, in quanto
 vedervi brama, e non però vi scopre. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC; le rime B (-*ante*) e D (-*etra*) invertono le vocali; in consonanza le rime B e E (-*anto*); derivativa la rima "copre": "scopre" (9, 14); ricca la rima "impetra": "spetra" (10, 12). Per la sequenza "pellegrina": "inchina" cfr. *Rvf*50 (1, 5); 213 (5, 8) e 270 (91, 96).

Sonetto redatto in occasione della monacazione di una donna, forse di nome Angela ma ribattezzata spiritualmente Serafina e di incerta identificazione. Infatti, sebbene si abbia l'impressione che il poeta conoscesse di persona la giovane monacanda, sono di ostacolo al suo riconoscimento la mancanza di ulteriori indizi biografici e la scarsa documentazione storico-archivistica relativa al destino di eventuali parenti dell'autore. Tuttavia, non si dovrà nemmeno escludere la possibilità che il poeta si riferisse alla figlia di un amico: in questa direzione, per esempio, è utile ricordare che nel novembre del 1554 Girolamo Molin fu commissario testamentario di Giovanni Inzegner q. Fantini, la cui figlia Claudia fu destinata a prendere i voti (*ASVe, Notarile, Testamenti*, b. 1217, protocollo VIII, c. 9r-v). Tuttavia, con la seconda metà del sedicesimo secolo, il motivo lirico della vestizione di una monaca, per nulla petrarchesco, risulta sempre più diffuso, tendenza che va di pari passo con il significativo incremento di poesie in loro lode o redatte dalle monache stesse (per il fenomeno si vedano GRAZIOSI 2005, BRUNDIN 2012 e MANTIONI 2017). Circoscrivendo il discorso al solo sodalizio veneziano, il sonetto di Molin si iscrive dunque in una fitta trama di proposte liriche similari, fra le quali occorre almeno annoverare i coevi componimenti di: Stampa *Rime* 229-233; Maffio Venier, autore della canzone *Figlia mia fatte monaca*, che mette in scena il tentativo di una

madre di convincere la figlia a prendere i voti (in ms. Marc. It. IX, 173 [= 6282], cc. 36r-37v); Groto *Rime* III 247; Pietro e Giorgio Gradenigo (rispettivamente *Rime*, c. 50v e *Rime* 34, scambio poetico in lode di cinque monache di Cella di Cividale); Magno, autore di un ciclo di sette ottave sulla vestizione di una monacanda (inc. *Dietro la voce tua benigna e pia*) e del sonetto *Spirto eletto da Dio, nobil Pastora*, in lode di Maria Grazia Miani, badessa di San Servolo (entrambi inediti e conservati nel codice autografo marciano It. IX, 166 [=6228], cc. 97v-99r e 115r). Nel componimento moliniano si racconta che, per fuggire alle grettezze di un mondo indegno di lei, la donna dedicataria abbia scelto di prendere i voti, coprendo per sempre il proprio volto allo sguardo altrui. Ciononostante, né le bende né la clausura potranno nascondere la sua voce, capace di far consumare di desiderio chiunque l'ascolti. Il tema, senz'altro usuale nella lirica in lode di una monaca, è declinato in maniera elegante, complici un'intonazione complessiva armoniosa e un fraseggio puntellato da una *gravitas* stilistica sapientemente misurata. Se è pur vero che la proposta di Molin si inquadra all'interno di un folto coro lirico cinquecentesco, occorre rilevare una rimarchevole somiglianza soprattutto con Tansillo *Rime* 356, in lode di una giovane monacanda, e con Giustinian *Rime* 100-102 e Id. *Rime App.* 3, redatti per suor Terenzia Trivisana «sorella del famosissimo oratore messer Camillo, monaca del monistero di San Jeronimo di Venezia, di bellissimo ingegno e di mirabile virtù» (*Rime di diversi* 1565, II, c. Mm6v). Infine, nel sonetto moliniano si rileva uno dei motivi costanti a questa tipologia lirica ovvero l'assimilazione di stilemi encomiastici vistosamente ereditati dalla tradizione lirica in lode della "donna angelo", seppur reinterpretati in chiave religiosa. In questa direzione, merita di essere sottolineato come nel testo di Molin il fulcro elogiativo non si focalizzi sulle virtù morali e religiose della donna, bensì sulla bellezza del suo fisico e del suo canto, capace di far innamorare chiunque l'ascolti senza nemmeno vederla, secondo un *topos* consueto alla tradizione amorosa.

1-4 *Angela*: la declinazione al femminile del termine «Angela», seppur in tondo nella stampa cinquecentesca, autorizza ad immaginare un richiamo al nome terreno della dedicataria. Tuttavia, sempre in relazione ad una religiosa, si tratta di un uso attestato nel contesto poetico vicino a Molin. • *Serafina*: i Serafini sono la più eccelsa delle nove gerarchie angeliche; dietro il riferimento, ancora una volta declinato al femminile, è valido ipotizzare un gioco onomastico capace di svelare il nome religioso assunto dalla donna al momento della monacazione, a riprova dell'eccezionalità spirituale della donna. Nel verso d'attacco è degna di nota l'equilibrata disposizione dei probabili *senhal* onomastici disposti perfettamente alle estremità dell'endecasillabo, quasi a sottolineare - sintatticamente e visivamente - l'acquisito stato monastico della dedicataria. Si noti la forte inarcatura ai vv. 1-2 («Serafina / vera del ciel»). • *mondo errante*: uso di marca petrarchesca (*Rvf* 350, 11). • *di Gesù sposa ed amante*: la presa dei voti è pari ad una cerimonia matrimoniale con Gesù Cristo. • *pellegrina*: il cristiano è, per definizione, pellegrino in quanto, nel corso della propria vita, compie un lungo viaggio per tornare nel regno di Dio; la dedicataria del

testo è dunque ‘pellegrina’ sia in senso cristiano sia in quanto particolarmente estranea al mondo corrotto che la circonda.

5-8 *secol rio*: espressione tradizionale con precedenti danteschi (*Purg.* XVI, 104) e petrarcheschi (*Rvf* 113, 4). • *al vizio inchina*: ‘si piega al peccato’; il concetto, quanto mai tradizionale nella lirica spirituale di impronta moraleggiante, trova simile formulazione in Stampa *Rime* 299, 33-34 «in questa età nemica, / dove 'l vizio governa». • *chiudestel voi*: ‘voi lo nascondeste’; a fronte del tema portante del sonetto, ossia la monacazione della dedicataria, la scelta verbale suggerisce la presenza di una monaca di clausura. Il *topos* delle virtù eccezionali della monaca, nascoste alle grettezze del mondo per preservarne la purezza, ricorre anche in Tansillo *Rime* 356, 12-14 «la qual benché *nascondan* sacri chiostrì, / contender non potran ferri né mura / ch' il suo splendor al mondo ella non mostri». • *bende*: il velo che copre il capo delle monache, ‘onesto’ in quanto riflesso della purezza della donna e ‘santo’ in quanto legato alla Madre Chiesa. Con probabile richiamo alle bende monacali, si esprime pure Alessandro Lionardi nel son. *Alma felice che ne vien dal cielo*, 13 «coperta d' un bel vel lucido et nero» (v. 13), con riferimento alla bellezza di una donna, nascosta al «mondo cieco errante» (v. 2) (Lionardi *Rime* 1547, c. 15r).

9-11 *destra al ciel*: sedere alla destra di Dio è dimostrazione di una condizione eletta e privilegiata; in filigrana al riferimento riecheggia *Mc* 16, 19 «Et Dominus quidem Iesus, postquam locutus est eis, assumptus est in caelum et sedit a dextris Dei». • *non copre sacro velo*: con vistosa inarcatura; la formula è da ricondurre alle «bende oneste e sante» del v. 7. Un identico sintagma, in pari contesto lirico, si attesta anche in Dolce son. *O sopra l'altre Donne alta et beata*, 2 «che nel tuo virginal *sacrato velo*» (in *Rime spirituali* 1550, I, c. 32r) e in Magno *Rime* 269, 6 «tra lo splendor del tuo *sacrato velo*». • *impetra d'udirvi*: si noti il pronunciato *enjambement*. • *parlar dolce*: sintagma petrarchesco, su precedente oraziano (Orazio *Odi* I 22, 24 «*dulce loquentem*»), nonché formula di repertorio nella lirica quattro-cinquecentesca. L'accostamento tra il ‘parlare’ e il ‘canto’ richiama le movenze di *Rvf* 23, 62 «che volendo *parlar, cantava sempre*».

12-14 *mortal*: sottinteso il ‘corpo’. • *si scioglie e spetra*: ad indicare la divorante consunzione di colui che brama contemplare il volto della donna; «spetrare», di conio petrarchesco (es. *Rvf* 23, 84), è largamente impiegato nella lirica di epoca moderna. È degno di nota l'impiego di una struttura versale dominata da una trama vistosamente allitterante, con perno sulla sibilante, e sintatticamente franta da una vistosa inarcatura. • *e non però vi scopre*: il verbo ha la doppia accezione di ‘conoscervi’ e, con un’audacia un po’ maliziosa, di ‘svestirla’.

Molt'anni errando ho già trascorso in questa
 valle mortal, né mai fior colsi o frutto
 senza pena sentir dannosa, e tutto
 lasciommi al fin di sé cura molesta. 4

Or grave e stanco, omai solo mi resta,
 com'uom che torni al suo primo ridotto,
 quindi aspettar di far partenza in tutto
 con quella fé, che 'l ciel di sé ne presta. 8

E, perché sia men duro al corpo lasso
 l'avanzo del camin, con l'arma scarca,
 quanto più so, cerco gir passo passo, 11
 lieto ch'al di che 'l fil tronca la Parca
 quel, che tanto s'aborre, è solo un passo,
 che chi nol teme, senza pena, il varca. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-*asso*) e D (-*arca*) condividono la tonica; inclusiva la rima “resta”: “presta” (5, 8); identica la rima “tutto”: “tutto” (3, 7); equivoca la rima “passo”: “passo” (11, 13); tutte le rime sono consonantiche.

Bibliografia: TADDEO 1974, pp. 92-93 e ZAJA in ANSELMINI 2004, pp. 667-668.

Il sonetto, non databile ma indubbiamente maturo, elabora una cupa meditazione sulla difficoltà della propria vita, vissuta con poche gioie e molti dolori. Taddeo intende la poesia come «vero autoritratto del poeta da vecchio», amaro bilancio della propria esistenza che tracolla nella più totale delusione. L'io, stremato e oppresso dopo aver a lungo sopportato una «pena dannosa» (v. 3) e una «cura molesta» (v. 4), si abbandona all'attesa del proprio trapasso. Nelle terzine, ormai senza forze, il poeta si trascina rassegnato verso la morte ricordandosi che essa può essere «senza pena» solo per colui che non la teme. Tuttavia, come ha osservato Paolo Zaja, «anche il finale rifugio nel pensiero di una morte imminente non appare sufficientemente illuminato dalla luce della fede, quanto piuttosto segnato dal senso di una finale liberazione dalla miseria della vita terrena» (ZAJA 2004, p. 667). In filigrana alla dichiarazione di stanchezza e fiacchezza senile si avverte la memoria di alcuni sonetti penitenziali petrarcheschi (es. Rvf 364); ma un analogo senso di sconforto, nella veste di una desolata attesa funebre, pervade anche le rime di molti autori contemporanei quali Della Casa (*Rime* 47), Tansillo (*Rime* 268), Cappello (*Rime* 303), Caro (*Rime* 94) e Stampa (*Rime* 307, 308 e 311). Capace di distinguersi dall'orizzonte mediano della rimeria cinquecentesca, il componimento di Molin procede attraverso un andamento solennemente misurato, il cui fraseg-

gio dimostra piena padronanza di una *gravitas* stilistica conferita dalle reiterate torsioni sintattiche, dalle sole rime consonantiche, dalle molteplici tessere dantesche e, infine, dall'inusuale connessione interstrofica in *enjambement* tra le terzine, soluzione metrico-sintattica decisamente rara anche nella scrittura moliniana. A ben guardare, il sonetto è il primo di un blocco lirico, nn. 190-192, compatto per tasselli lessicali e amara atmosfera, capace di delineare quasi un percorso dell'io: dalla vecchiaia all'auspicio di tornare bambino, dall'annientamento della morte alla speranza celeste.

1-4 *Molt'anni errando...*: l'atmosfera grave si avvicina sensibilmente Della Casa *Rime* 47, 1-3 e 10-11 «*Errai gran tempo e, del camino incerto, / misero peregrin molti anni andai / con dubbio piè, sentier cangiando spesso, / [...] / Ahi cieco mondo, or veggio i frutti tuoi / come in tutto dal fior nascon diversi!*», componimento con il quale il testo moliniano condivide il tema della peregrinazione spirituale. • *in questa valle mortal*: il mondo terreno, con vistosa inarcatura; l'espressione è di marca liturgica (*Salve, Regina, Mater misericordiae*, 5 «in hac lacrimarum valle»). • *né mai fior colsi o frutto*: fuor di metafora, 'i piaceri della vita'. • *senza pena*: formula riproposta identica al v. 14.

5-8 *Or grave e stanco, omai solo mi resta*: è valido prendere in considerazione un mosaico di suggestioni petrarchesche, a partire da *Rvf* 364, 5-11 «Ormai son *stanco*, et mia vita repondo / di tanto *error*, che di vertute il seme / à quasi spento; et le mie parti extreme, / alto Dio, a Te devotamente rendo, // pentito et tristo de' miei sì spesi anni, / che spender si doveano in miglior uso: / in cercar pace et in fuggir affanni» e *Rvf* 81, 1-4 «Io son sì *stanco* sotto il fascio antico / de le mie colpe et de l'usanza ria, / ch'ì temo forte di mancar tra via / et di cader in man del mio nimico». La dichiarazione di fiacchezza esistenziale, declinata in ambito spirituale, ha però punti di contatto anche con Besalio son. 15, 1-4 «Se tutt'anni c'ho lasciato a dietro / vissi grave a me stesso e pien d'errore, / torcendo i passi dal sentier migliore / posi le mie speranze in fragil vetro» (in TOMASI-ZAJA 2001, p. 362). Un'analoga ammissione di sconforto e delusione è protagonista anche della canz. 195, 71-72 «Volgi a me gli occhi sconsolato e *stanco* / da gli anni, anzi deluso». • *com' uom che torni al suo primo ridotto*: è la perenne figura cristiana dell'uomo esiliato, ma in filigrana si avverte la netta reminiscenza testuale di *Purg.* I, 119 «*com'om che torna* a la perduta strada»; «*ridotto*» è ant. per 'rocca, fortino'. • *far partenza in tutto*: 'morire'. • *che 'l ciel di sé ne presta*: non è da escludere una sfuocata memoria di *Purg.* XIII, 108 «lagrimando a colui che *sé ne presti* (: questi)».

9-11 *corpo lasso*: il sintagma ricalca perfettamente *Inf.* I, 28 «Poi ch'èi posato un poco il *corpo lasso* (: passo)», di discreta fortuna nel corso del sedicesimo secolo (es. Bembo *Rime* 50, 13 «celerà Catria questo *corpo lasso*» e G. Gradenigo *Rime* 30, 10 «e pentita d'unirsi al *corpo lasso*», redatto in morte di Molin). • *l'avanzo del camin*: 'il resto del cammino', quindi della vita; Taddeo lo interpreta invece come 'la cenere del cammino' (cfr. TADDEO 1974, p. 92). • *arma scarca*: il poeta, ormai affranto dalle fatiche della vita, si dichiara disarmato ed incapace di difendersi. • *cercò gir passo passo*: notevole è il ricorso ad una locuzione di livello mediocre, qui impiegata dall'autore per esprimere la cauta e triste moderazione delle forze a cui, ormai anziano, è costretto.

12-14 *al di che 'l fil tronca la Parca*: nella mitologia classica le Parche presiedevano il destino degli uomini e ne sancivano la morte recidendo il filo della vita; con probabile media-

zione petrarchesca (*Rvf* 210, 6 e 296, 5-6), la loro presenza trova fortunatissima attestazione nella lirica italiana cinquecentesca. • *quel, che tanto s'aborre, è solo un passo*: la morte è solo un breve passaggio verso una nuova vita. • *che chi nol teme, senza pena, il varca*: il verso tradisce una concezione della morte di vaga memoria epicurea, avvicinabile a quanto espresso nel son. 174, 1-4 «Grave è certo il dover quinci partire, / Pietro: io 'l conosco e la discesa al *varco* / dura, ma chi 'l *passò* del duolo è *scarco* / né più paventa di dovervi gire».

Come gli anni da i dì vinti sen vanno e da gli anni la vita in sì brev'ore, lasso, or montando in me l'età maggiore, scorgo, e non è chi ne ristori il danno.	4
Quel ch'ieri io fui, son oggi: ecco l'inganno, che poca vista fa di molto errore! Così 'l viver più bel perde il suo fiore, ch'uom non s'avvede e giunge a l'ultim'anno.	8
Presso è 'l fin sempre; e chi col tempo bada più s'avvicina a le giornate estreme, né fuggir può ch'al fin convien che vada.	11
Ben di salir al ciel, partendo, ho speme; pur fo com'uom, che va per dubia strada, ch'a sera di fallir l'albergo teme.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-anno) e C (-ada) condividono la tonica; inclusiva la rima "inganno": "anno" (5, 8); paronomastica la rima "bada": "vada" (9, 11).

Bibliografia: TADDEO 1974, pp. 93-94.

Il componimento, verosimilmente tardo, accorda la più consueta materia sacra con una riflessione, dai toni fortemente moraleggianti, sull'angosciante fugacità del tempo, da riconoscersi come uno dei motivi portanti delle *Rime* moliniane. Infatti, diversamente dalla maggior parte dei testi inclusi nella sezione spirituale, la poesia non costituisce propriamente una preghiera a Dio affinché gli indichi la retta via ma, piuttosto, una presa di consapevolezza della precarietà della vita umana e dell'incerto destino della propria anima. La speranza di raggiungere il regno di Dio si infrange infatti nell'intimorita ammissione di fallire, in punto di morte, la propria destinazione; la confessione lirica procede tramite una tensione espressiva che trascende il petrarchismo di maniera per esprimersi in persuasive immagini dalle tonalità fosche e cupe, il cui rapido tratteggio è efficace nel trasmettere al lettore un senso di tetra inquietudine di marca vagamente dellacasiana. L'associazione tra il motivo penitenziale e la consapevolezza del proprio invecchiamento è un soggetto petrarchesco, e poi bembiano, frequentemente riutilizzato nella lirica religiosa di epoca moderna. Eppure, una pressoché analoga *gravitas*, congiunta all'amara constatazione dello scorrere del tempo, suggerisce un punto di contatto soprattutto con Cappello *Rime* 20 (*Se 'l breve corso della vita humana*) e 339 (*A i crin canuti, a l'uno et l'altro piede*), sonetti entrambi incentrati sull'espressione di scon-

forto per le fatiche di una vita sofferta, da cui l'autore intende prendere le distanze. Secondo Taddeo, il componimento di Molin propone «un vero trionfo, funesto, del Tempo, potenza oscura cui niente resiste, e che si fa gioco dell'uomo fino ad insidiare l'identità della persona. Traspare nel poeta un sentimento angoscioso del tempo, un rovello di cui conosce la vanità, un pensiero non rasserenato dalla morte» (TADDEO 1974, p. 94). Infine, l'ansioso ritorno dell'io sull'angoscia mortuaria, da interpretare più come un affanno esistenziale rispetto ad un trasporto spirituale, è conferito dalla continua ripetizione di termini chiave, principalmente riconducibili al trascorrere del tempo e all'avvicinarsi della fine. Alla profondità espressiva del sonetto, dal timbro oscuro e malinconico, concorrono pure gli accenti ritmici scanditi, cesure pronunciate e una sapiente collocazione delle parole chiave in punti di rilievo.

1-4 *gli anni da i di vinti...in sì brev'ore*: riferimenti abituali per la topica della fugacità del tempo; il motivo della brevità della vita, coniugato in termini spirituali, ritorna spesso anche nelle *Rime* di Fiamma (es. son. *Quest'hora breve, e d'ogni gioia cassa* in *Rime spirituali*, pp. 241-242). Il sintagma «brev'ore», seppur formulare nella lirica petrarchista, tradisce forse un debito con Della Casa *Rime* 64, 1-2 «*Questa vita mortal, che 'n una o 'n due / brevi e notturne ore* trapassa, oscura». • *montando in me età maggiore*: 'invecchiando'; l'espressione ricorda il son. 192, 2 «teco fanciul, ché col montar de gli anni». • *e non è chi ne ristori il danno*: nessuno ha il potere di impedire il trascorrere del tempo o compensare il dolore che ne consegue.

5-8 *Quel ch'ieri io fui, son oggi*: con perfetto chiasmo temporale di «ieri» - «fui» - «sono» - «oggi»; dietro all'esame di coscienza è forte la reminiscenza di *TE*, 7 «e sento quel ch' i' sono e quel ch' i' fui», ma non si trascurino anche i prodromi latini (es. Ovidio *Met.* II, 551 «quid fuerim qui simque vide») e le molte variazioni cinquecentesche. • *poca vista*: riconducibile al *topos* della cecità umana; l'uomo, nei suoi limiti, non si accorge del rapido trascorrere del tempo, se non quando è ormai troppo tardi. Il sintagma è forse calco di *Rvf* 350, 13 «la *poca vista* a me dal cielo offerta». • *'l viver più bel perde il suo fiore*: fuor di metafora, la giovinezza trascorre in fretta. • *ch'uom non s'avvede e giunge a l'ultim'anno*: in linea con l'anticipata cecità (v. 6); il verso è quasi riscrittura di *Purg.* IV, 9 «vassene 'l tempo e l'uom non se n'avvede», prelievo significativo in quanto il perfetto recupero sintagmatico si accompagna ad una concordanza tematica. Parimenti, sullo sfondo si ammette anche la possibile influenza esercitata da Petrarca (es. *Rvf* 328, 1-3 «*L'ultimo, lasso, de' miei giorni allegri, / che pochi ò visto in questo viver breve, / giunto era, et facto 'l cor tepida neve*») e Della Casa *Rime* 61, 6 «per aver posa almen questi *ultimi anni*».

9-11 *bada*: 'fa attenzione'. • *giornate estreme*: rimodulato secondo il precedente di *Rvf* 16, 6 «per l'*extreme giornate* di sua vita».

12-14 *partendo*: secondo consuetudine, 'morendo'. • *ho speme*: si noti che la salvezza ultraterrena è presentata come una speranza e non come una certezza. • *pur fo com'uom, che va per dubia strada*: il verso è quasi citazione di *Purg.* I, 119 «*com'om che torna alla perduta strada*». • *ch'a sera di fallir l'albergo teme*: recuperando la diffusa metafora della vita pari ad un solo giorno, già agostiniana (*Conf.* I VII I I) e petrarchesca (es. *Rvf* 358, 14), la sera potrebbe riferirsi metaforicamente alla propria morte imminente, ragion per cui l'albergo è leggibile come 'destinazione ultraterrena'. Tuttavia, complici la chiusa dal profilo

RIME SPIRITUALI

gnomico e il dichiarato smarrimento della «dubia strada» (v. 13) – congiunto al timore di smarrirsi spiritualmente – il richiamo alla sera potrebbe anche fare riferimento all'angosciosa metafora del pellegrino in balia di un'oscurità tutta interiore. Per la similitudine del viandante che, sorpreso dal buio, trova chiusa la locanda e si smarrisce è da tenere sullo sfondo Della Casa *Rime* 45, 4-5 e 16-18 «e, come afflitto e stanco peregrino / che chiuso a sera il dolce albergo trove / [...] / Qual chiuso albergo in solitario bosco / pien di sospetto suol pregar talora / corrier di notte traviato e lasso».

Fammi, Signor del ciel, benché già veglio,
 teco fanciul, ché col montar de gli anni
 semplice io torni, e non però m'inganni
 più 'l mondo e m'erga a te, com'io mi sveglio. 4

Rivela e scopri un invisibil specchio
 de la tua fede al core e non l'appanni
 fosco pensier, e presta a l'alma i vanni,
 ché ferma s'alzi e poggi sempre al meglio. 8

Tu, per cui sol risplende ogni altra luce,
 con quel che proprio è tuo drizzar la dei,
 qualor senso terren torta l'adduce, 11
 e pura farla e sgravar gli anni rei
 con la tua fé, che pur da te traluce,
 poi che ciò prega, e tu 'l prometti a lei. 14

1 già] sia NG 13 tua] sua NG • traluce] riluce NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; derivative le rime “veglio”: “sveglio” (1, 4) e “luce”: “traluce”; inclusiva la rima “anni”: “inganni” (2, 3). La sequenza rima “veglio”: “specchio”: “meglio”: “(ri)sveglio” appartiene già a *Rvf*361 (1, 4, 5, 8).

Tradizione testuale: ms. NG, c. 369r-v («Di Girolamo Molino»).

Bibliografia: RIO 1870, p. 22.

Il sonetto, quasi certamente redatto in età senile, consiste in un elenco di preghiere a Dio, a partire dall'insolita richiesta di poter tornare «fanciul» (vv. 1-4), di memoria probabilmente evangelica (*Mt* 18, 3 e *Mt* 19, 14). L'autore auspica per sé stesso una nuova fanciullezza esistenziale, in modo tale da poter tendere a quella purezza che contraddistingue ogni bambino, non ancora toccato da alcun «fosco pensier» (v. 7), e avere così l'opportunità di intraprendere un nuovo percorso illuminato dalla fede. La dicotomia tra luce ed ombra – e dunque tra fanciullesca rettitudine e matura perdizione – si iscrive nella cornice, dal forte portato simbolico, dei pensieri che all'alba animano l'io, il quale, in uno stato di dormiveglia, confida in un risveglio spirituale. Il sonetto, il cui tema trova sporadica attestazione nella rimeria sacra del sedicesimo secolo (es. son. *Dormito ho un tempo: et hor piu non assonno* di Gio. Agostino Caccia, *Rime spirituali*, c. 3r), si discosta dal mero riuso di materiali petrarcheschi e dimostra piuttosto un'ispirazione intensa che travalica un linguaggio lirico cristallizzato. L'elenco delle suppliche è messo in rilievo dalla paratassi esasperata del componimento: l'insistenza sul polisindeto e

il ricorso a nove cesure sintattico-ritmiche, ben esprimono la grave concitazione interiore del poeta.

1-4 *Fammi, Signor del ciel...*: si offre parafrasi della quartina 'Benché già vecchio, Dio, rendimi con te bambino, così che con il passare degli anni io torni ad essere puro e non mi inganni più il mondo e mi possa elevare fino a te, non appena mi sveglio'; dietro il tessuto dell'intera quartina è forte l'impronta di *Rvf* 361, modello lirico portato allo scoperto – oltre che dal tema generale – anche dal ricorso all'identica sequenza rimica in *-eglio*. • *benché già veglio*: una simile ammissione della propria vecchiaia ritorna nella canz. 195, 103 «*veglio* omai son, né posso a la partita»; sullo sfondo è inevitabile riconoscere il già citato prodromo di *Rvf* 361, 4 «non ti nasconder più: tu se' pur *veglio*». • *fanciul*: l'esortazione a tornare fanciullo è al centro anche del sonetto *Come fanciul ne le paterne braccia* (Mezzabarba *Rime* 5) e, pur con declinazioni amorose, di Zane *Rime* 147, 9-10 «Deh vieni, e i giovenili e bei desiri / torna, fanciul, con lieve volo al petto». • *semplice*: 'innocente'; con identica valenza semantica cfr. son. 162, 2 e rimandi. • *io*: sul finale di quartina, merita uno sguardo l'addensamento di particelle personali. • *non però m'inganni più 'l mondo*: il riferimento agli inganni del mondo è tra i più comuni della lirica spirituale cinquecentesca. • *com'io mi sveglio*: è valido propendere per 'non appena mi risveglio', quasi ad intendere che la preghiera venga pronunciata dal poeta nel dormiveglia. Oltre al piano letterale, il risveglio assume la valenza metaforica di una vera e propria rinascita morale e spirituale, resa possibile dall'auspicato stato di innocenza fanciullesca. È tuttavia evidente la ricercata ambiguità semantica con 'svecchiare', in perfetta antitesi con il rimante *veglio* (v. 1), interpretazione *difficilior* ma lievemente ridondante rispetto alla richiesta di ringiovanimento pronunciata già ai vv. 1-3; non si può escludere del tutto nemmeno la valenza di 'svellere', latinismo per 'andarsene, essere strappato via'.

5-8 *Rivela e scopri*: dittologia sinonimica. • *spoglio*: provenzalismo, 'specchio'. • *appanni*: 'offuschi', da ricondurre al consueto elemento dello specchio-fede, oscurato dal peccato (sulla scorta di *Rvf* 70, 34 «se mortal velo il mio veder *appanna*»). Discretamente diffuso in ambito penitenziale, il motivo si avverte anche, ad esempio, in Parabosco son. *Benché per mille error commessi ogn' hora*, 12-13 «Mira Signor, ne il tuo veder *appanni* (: inganni) / la folta nebbia de peccati miei» (in *Rime spirituali* 1550, I, c. 34v). • *fosco pensier*: il sintagma è condotto sulla falsa riga di *Rvf* 151, 3 «com'io dal *fosco* et torbido *pensero*» e 194, 7 «per far lume al *penser* torbido et *fosco*». • *i vanni*: 'le ali'. • *ferma*: 'con fermezza'. • *s'alzi*: prosegue la tensione ascensionale avviata dall'ergersi del v. 4. • *poggi*: 'tenda'.

9-11 *drizzar la dei*: 'la [= l'anima] devi raddrizzare'; sempre in termini spirituali, il verbo ricorre anche in Venier *Rime* 167, 7-8 «ralluma, e 'l guardo in me, ch'è *torto* et bieco, / *drizza*, ond'io veggia il ben c' hora non scerno». • *torta*: latinismo, 'sviata'; per il tradizionale *topos* dell'anima traviata dalla retta via, oltre al modello dantesco (es. *Purg.* X, 3 e *Par.* VII, 38-39), è valida una costellazione di infussi petrarcheschi (*Rvf* 119, 84) e contemporanei (es. Della Casa *Rime* 46, 20).

12-14 *e pura farla e sgravar gli anni rei*: i verbi retti dal modale «dei» (v. 10). • *traluce*: 'risplende attraverso'; sullo sfondo, si suggerisce un'affinità con Venier *Rime* 40, 12-14 «così lo spirito ha fra' più chiari il vanto, / ch'in voi *traluce*, in quanto avien che 'l copra / celeste velo et quei terrestre manto».

O ben vero di Dio ministro eletto, ch'al tuo sermon, di caritate ardente, non pur fermi ad udir l'umana gente, ma fiamme spargi in lei d'ogni tuo detto,	4
mentr'io t'ascolto, ogni terreno affetto depongo e piego ad ubidir fervente, ma, tornando a tacer, torna la mente tepida e riedo al fral a cui son soggetto.	8
Però tu, che pur sei tanto a lui caro, lo prega sì che nel silenzio poi resti il cor, com'allor, contrito e saldo,	11
ché dal tuo dire, e da me stesso, imparo ch'ove sua grazia non s'imprime in noi più duro è 'l fren che lo spron fermo e caldo.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; A (-etto) e B (-ente) condividono la tonica; C (-aro) ed E (-aldo) sono in assonanza.

Primo sonetto di un dittico in lode di un predicatore, celebrato per la sua vigorosa forza morale e per la sua carismatica persuasività. Benché folgorato dai suoi insegnamenti, alla fine del sermone, il poeta ammette, però, di ricadere facilmente nei propri errori. Il componimento ricorre ad una struttura compositiva giocata su reiterati moduli antitetici: al tepore spirituale e alla fragilità morale dell'autore si giustappone l'ardente e tenace discorso del predicatore; le parole del religioso contrastano il silenzio che avvolge invece l'io al termine della predica; così come nel verso conclusivo al «fren» si oppone lo «spron», con ripresa della metafora tradizionale del desiderio-cavallo, di memoria classica. L'omaggio lirico ad un predicatore costituisce un motivo encomiastico destinato ad incontrare sempre più attestazione fra le rime della seconda metà del secolo, di pari passo con i nuovi orientamenti dell'industria tipografica veneziana, sempre più attenta alle direttive controriformistiche (ad es. in questa direzione si veda, per le cure di Tommaso Porcacchi, la *Prima parte delle prediche di diversi illustri theologi, et catholici predicatori*, Venezia, G. Cavalli, 1565). In effetti, la proposta lirica di Molin, plausibilmente tarda, si iscrive all'interno di una precisa polifonia poetica, di cui occorre annoverare almeno il dittico per un cieco predicatore Reverendo di Tolosa di Giuliano Goselini (*Rime* 378-379), i sonetti in lode del frate predicatore Girolamo Trevisano di Bernardo Tasso (*Rime* V 128) e di Luca Contile (*Rime*, c. 76r), le poesie d'encómio per il predicatore Luca Baglioni, poste in appendice de *L'arte del predicare in tre*

libri (Venezia, Andrea Torresano, 1562), firmate da Domenico Venier (*Sacro spirito, dal cielo in terra sceso* oggi *Rime* 175), Giovan Battista Valiero (*Far con le voci tue piana e fiorita*), Celio Magno (*Qual di steril terren translata pianta* e *Di quei celesti avventurosi strali* oggi *Rime* 21 e 177) e Giovan Mario Verdizzotti (*Questa scesa dal ciel novellamente*). In particolar modo, il dittico moliniano conserva molti elementi di contatto con il sonetto *Vera tromba di Dio, spirito beato* di Orsatto Giustinian (*Rime* 113), redatto in lode del «padre predicator Zudietto, ora reverendissimo vescovo di Forlì», da identificare in Alessandro Franceschi (Roma 1543 - 1601), figlio di un ex rabbino convertito. Simili per intenzione e atmosfera complessiva, i testi di Molin e di Giustinian si contraddistinguono per la presenza di una fitta trama lessicale afferente al campo semantico del fuoco, là dove l'impetuosa attività declamatoria è associata sempre alla forza delle fiamme (es. Giustinian *Rime* 113, 9-14 «tal che accesa talor d'un vivo ardore, | calde lagrime e pie per gli occhi stilla, | qual si stilla per vetro al foco umore. || Né men Vinezia tutta arde e sfavilla: | così potesse udirti a tutte l'ore | né mai del foco suo spegner favilla»).

1-4 *O ben vero di Dio ministro eletto*: l'attacco si avvicina *Vera tromba di Dio, spirito beato* (Giustinian *Rime* 113), sempre in lode di un predicatore; per «ministro», 'rappresentante', è forte la memoria di Bembo *Rime* 130, 2 «che 'l ministro di Dio si giustamente». • *non pur*: 'non solo', a cui segue la *correctio*. • *umana gente*: il sintagma, di derivazione dantesca (*Purg.* III, 37) e petrarchesca (*Rvf* 213, 2), è adottato da Molin sempre in punta di verso anche nella canz. 143, 76 «si la scoprisse ancor l'umana gente». • *d'ogni tuo detto*: 'di ogni tua parola'; si sintagma anticipa la modulazione sintattica di «ogni terreno affetto» (v. 5). **5-8** *ogni terreno affetto...*: simile a Giustinian *Rime* 113, 5-8 «tu, quasi divin Paulo a noi rinato, / con la virtù ne la tua lingua accolta, / d'ogni affetto terren libera e sciolta, / rendi in me l'alma a più felice stato»; si noti la vistosa inarcatura. • *tornando a tacer, torna*: si noti il ribattuto etimologico, con scia allitterante. • *la mente tepida*: con deciso *enjambement*; in contrasto semantico con il fervore evocato ai vv. 2 e 6. • *riedo al fral*: 'ritorno alle mie fragilità'.

9-11 *a lui*: a Dio. • *nel silenzio poi*: a predica conclusa. • *resti il cor, com'allor, contrito e saldo*: in contrasto con «mente tepida» (vv. 7-8).

12-14 *tuo dire*: corrisponde al «sermon» (v. 2) e al «tuo detto» (v. 4). • *da me stesso*: 'per mia stessa esperienza personale'. • *ch'ove grazia non s'imprime in noi*: in filigrana si avverte la convinzione, di matrice agostiniana, per cui è lo spirito di Dio, la grazia, a muovere le azioni umane; nella trama versale, è forte la frantumazione sintattica. • *più duro è 'l fren che lo spron fermo e caldo*: l'espressione, dal sapore proverbiale, sembra quasi dare voce all'insegnamento pronunciato dal predicatore durante il sermone, di cui Molin riporta, quasi fedelmente, le parole; dietro alla massima, è valido riconoscere una variazione della metafora tradizionale del desiderio-cavallo, con evidente mediazione da *Rvf* 147, 1-2 «Quando 'l voler che con duo sproni ardenti, / et con duro fren, mi mena et regge».

Chi d'udir brama una celeste tromba,
 da lo spirto di Dio tocca ed infusa,
 presti l'orecchie a la sacrata Musa
 che nel buon Franceschin parla e rimbomba. 4

 Si l'udirà, quasi nova colomba,
 alzato aprir del ciel la gloria chiusa
 e far del vizio, che sgridando accusa,
 tremar Pluton ne la tartarea tomba. 8

 O come trae lo stral da la faretra
 di Cristo e scocca il suo divin concetto,
 ch'uom dolce impiega, ov'ei dal ciel l'impetra! 11

 Chi l'ode ammonir noi con tanto affetto
 se tutto non si smove e non si spetra
 non fu, cred'io, per mai salvarsi eletto. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-etra) e D (-etto) condividono la tonica; paronomastica la rima "tromba": "tomba" (1, 8); ricca la rima "impetra": "spetra" (11, 13). La sequenza rimica "impetra": "spetra" è già in son. 189 (10, 12); così come "Musa": "rinchiusa": "infusa" in son. 156 (2, 3, 7).

L'ultimo sonetto della sezione spirituale, legato al precedente mediante molteplici connettori rimico-lessicali, prosegue l'encomio per un predicatore di nome «Franceschin» (v. 4), con tutta probabilità da identificare nel religioso Alessandro Franceschi, declinato al diminutivo forse per la giovane età o per distinguerlo dall'omonimo paterno, e dedicatario pure del sonetto Giustinian *Rime* 113, con cui la proposta moliniana condivide numerosi tasselli testuali. Non andranno del tutto trascurate, però, anche altre proposte di identificazione, quali: Franceschino Visdomini (Ferrara 1516 - Bologna 1573), celebre francescano, le cui prediche godettero di ampia popolarità nella seconda metà del secolo; l'intellettuale Bernardino Partenio (Spilimbergo... - Venezia 1588), il cui vero cognome era Franceschini, ricordato come uno dei più importanti esponenti dell'oratoria sacra del proprio tempo (Tomitano *Quattro libri*, c. 99v), ma del quale non ci sono prevenute predicazioni a suo nome; il vescovo e predicatore Francesco Panigarola (Milano 1548 - Asti 1594), il più grande predicatore cattolico dell'età della Controriforma, e per il quale il diminutivo potrebbe giustificarsi come indizio anagrafico; il poeta e predicatore Gabriele Fiamma (Venezia 1533 - Chioggia 1585), figlio di Giovan Francesco, supposizione che porterebbe ad intendere il nomignolo come un patronimico e a permettere di giustificare agilmente così i molti riferimenti alle fiamme che punteggiano il n. 193.

Nel componimento 194, invece, protagonista assoluta è la parola orale, la cui centralità viene messa in rilievo sia da accurate scelte lessicali («udir» e «tromba», v. 1; «presti l'orecchie», v. 3; «parla e rimbomba», v. 4; «udirà», v. 5; «ode», v. 12) sia da una partitura fonica spesso vivacizzata da forti movimenti allitterativi e perni consonantici marcati.

1-4 *celeste tromba*: il predicatore; l'attacco è molto simile a Giustinian *Rime* 113, 1-2 «Vera tromba di Dio, spirto beato / che puoi bear chi la tua voce ascolta», di analogo soggetto encomiastico. Nella tradizione cristiana la tromba è fortemente connessa all'annuncio dell'apocalisse (es. *1Ts* 4, 16 o *1Cor* 15, 52), pertanto, è forse legittimo intendere il richiamo alla tromba anche come un appello alla capacità, o meno, di cogliere attraverso le parole del predicatore l'occasione di salvare la propria anima dalla perdizione. • *presti le orecchie*: 'faccia attenzione'. • *Franceschin*: per alcune congetture di identificazione, si rimanda al cappello introduttivo; pare, invece, da respingere il nome di Girolamo Franceschi (Udine 1455 - Venezia 1513), predicatore lodato da Sansovino (*Venetia città nobilissima*, p. 589), ma la cui morte nel 1513 rende del tutto inverosimile l'ipotesi. • *rimbomba*: la scelta verbale conferisce particolare potenza alle parole del predicatore; sullo sfondo è valido ricordare la memoria di *Rvf* 81, 9 «Ma la sua voce ancor qua giù *rimbomba* (: colomba)», con riferimento alla voce divina.

5-8 *colomba*: uno dei simboli divini più diffusi dell'iconografia cristiana (fin da *Gen.* 8, 11), comunemente emblema dello Spirito Santo e di un'annunciazione divina. • *aprir del ciel*: in filigrana, si scorge memoria di *Io.* 1, 51 «Et dicit ei: "Amen, amen dico vobis: Videbitis caelum apertum et angelos Dei ascendentes et descendentes supra Filium hominis"». • *la gloria chiusa*: la Gloria divina è «chiusa» perché accessibile a pochi; è di qualche interesse la forte giustapposizione semantica con il movimento di apertura, «aprir», sempre al v. 6. • *Pluton*: il dio degli Inferi. • *tartarea tomba*: il Tartaro è il luogo dove Zeus relegò i Titani, una volta sconfitti; con il tempo, assunse anche il significato indistinto di regno dei morti.

9-11 *stral da la faretra di Cristo*: si suggerisce la possibile reminiscenza di *Psal.* 38, 3 «quoniam sagittae tuae infixae sunt mihi, et descendit super me manus tua»; ma è di qualche interesse precisare che il riferimento alle frecce è condiviso, sempre in riferimento ad un predicatore, pure da Magno *Rime* 21, 1-6 «Di quei celesti avventurosi strali / che vero ardente amor per la tua bocca, / guerrier di Dio, ne le nostr'alme scocca, / e piaghe imprime in lor, dolci e vitali, // questo è pur l'arco, e qui scopri con quali / forze tu 'l tendi allor che 'l cor ne tocca». • *dolce*: con valenza avverbiale. • *impiaga*: le ferite sono strumento di salvifica redenzione, pertanto vengono accolte con favore.

12-14 *Chi l'ode*: si noti l'attacco isometrico, con recupero di «Chi d'udir...» (v. 1). • *noi*: il pubblico in ascolto degli ammonimenti del predicatore. • *non...non...non*: l'impossibilità di salvarsi, qualora non vengano accolte le avvertenze del predicatore, sembra ribadita dalla concentrazione di negazioni che punteggiano la partizione metrica. • *se tutto non si smove e non si spetra*: è degno di nota il forte movimento allitterativo del v. 13, con strascico al verso successivo. • *eletto*: il rimante figura anche in apertura del son. 193, 1 «O ben vero di Dio ministro *eletto*».

CANZONI SPIRITUALI

195

Salve de l'universo alta Regina,
 Vergine gloriosa,
 madre, figliuola, e sposa
 del Padre, e parto in te for di natura,
 se mai devoto cor, mente pietosa 5
 mosse bontà divina,
 tu qui l'orecchie inchina
 e m'odi e per me prega e m'assicura
 da l'inferral paura,
 ché, caminando ognor verso l'estremo, 10
 tutto del mio fin tremo.
 O sacra, o santa, o benedetta ed alma
 cinta d'eterna palma,
 ricorro a te, ché, s'una donna il mondo
 gramò, tu 'l festi poi lieto e giocondo! 15
 Vide e permise poi l'eterno Padre,
 ch'a sé dinanzi ha 'l tutto,
 ch'Eva gustasse il frutto
 e noi dannasse il suo mortal peccato;
 né bastasse a salvarne o duolo o lutto 20
 da le tartaree squadre,
 ma che, fatta a Lui madre,
 scendendo umil nel tuo ventre sacrato,
 dovesse il nostro stato
 trovar col mezzo tuo scampo e salute. 25
 Così la tua virtute,
 o d'ogni nostro ben doppia colonna,
 del mondo e del ciel donna,
 tolse del fallo altrui la colpa rea;
 Dio qui fatt'uom per noi, tu poi 'n ciel Dea! 30
 Qual dunque fia, cui mai l'ardir si tolga,
 ch'in ogni suo periglio
 e soccorso e consiglio
 non chieda a te, se tu salvar lo puoi?
 Ciò piacque ancora al tuo diletto figlio, 35

perch'a te 'l mondo volga
 e di sua grazia colga
 degni frutti per te, che 'l desti a noi,
 e per quel duol, che poi
 sentir dovei del suo martirio, e quindi 40
 per noi pregando il vinci.
 O sempre eterna, a favor nostro eletta,
 Vergine benedetta,
 ch'anco la tua virtù tanta ha in ciel forza,
 che 'l fulmine di Dio turbato ammorza! 45
 Tu per noi sempre, e più quand'Ei s'adira
 mosso d'alta cagione,
 con devoto sermone
 a Lui t'inchini e, raddoppiando preghi,
 molci il Suo spirito, ond'Ei temprà e dispone 50
 a perdonarci l'ira,
 dove giustizia il tira,
 né cosa cerchi mai ch'a te si neghi,
 che 'n suo voler lo preghi;
 sì del mal sceso in noi d'Eva e d'Adamo 55
 a te ci ripariamo.
 O somma Diva, or veggia il mondo espresso
 quanto a te fu concesso:
 ch'Ei pria t'ellesse e in te poi scese e nacque,
 e quanto chiedi Lui, sempre a Lui piacque! 60
 A te, ch'Ei così vol perché pria volle,
 s'apron gli alti secreti;
 null'è che 'l ciel ti vieti
 ed hai del paradiso in man la chiave;
 gloriosa ti stai sopra i pianeti, 65
 ogni alma in Dio t'estolle,
 ch'al tuo pregar si tolle
 la forza al Re de le profonde cave;
 chi fede in te non ave,
 s'abbandona da Lui che lo rifiuta 70
 fra la gente perduta.
 O vivo specchio de l'eterna lampa
 dov'ogni grazia avampa,
 dal cui splendor, da la cui chiara face
 gloria n'acquista il ciel, la terra pace! 75

Volgi a me gli occhi, sconsolato e stanco
 da gli anni, anzi deluso,
 pien di tema e confuso,
 che 'n tante guise ho 'l mio fattor offeso;
 grazia ti cheggio e 'l mio fallir non scuso, 80
 ch'io so quanto a Lui manco
 ed ho la morte al fianco
 e de' miei molti error m'aggrava il peso;
 veggio, a' miei falli inteso,
 qual me ne vien supplicio, ove non scenda 85
 pietà che lo sospenda.
 O sola in ciel cui Dio più ch'altri ascolta,
 perdon m'impetra, e tolta
 siammi la tema onde 'l passar m'è forte,
 tremando al danno de l'eterna morte! 90

Vergine santa, al mio stato pensando,
 a le mie colpe adietro,
 tutto d'orror m'impetro
 e perdo di salvarmi ogni speranza;
 poi, qual raggio di sol che scenda in vetro, 95
 mentr'io vo sospirando,
 luce del ciel passando
 m'alluma in Dio per te d'alta fidanza;
 con dolce rimembranza,
 che per giovarne pur madre li sei 100
 e ben pregar lo dèi.
 O, dunque, madre de la gloria nostra,
 prega, soccorri e mostra
 che come indarno mai non preghi Lui,
 così pregata ancor non manchi altrui! 105

Prega e soccorri questo spirto lasso,
 tremante e porgi aita
 a l'affannata vita,
 che per sì rio camin tant'anni ho corso:
 veglio omai son, né posso a la partita 110
 molto esser lungi, ahi lasso!,
 ch'anzi l'estremo passo
 pur impetrar dovrei tranquillo il corso;
 e 'n questo anco soccorso
 ti cheggio, e dove io sia di merto indegno, 115

fammi di pietà degno.
 O fonte di mercé, che 'l mondo impingui
 di grazie, in parte estingui
 mia sete, e dal timor, ch'entro m'agghiaccia,
 me salva al fin ne le paterne braccia! 120

Fammi sentir nel cor, madre benigna,
 quel che gioioso sente
 chi del tuo amor ardente
 strugge, a quel foco, ogni temenza e gelo;
 rendi quest'alma in suo valor possente, 125
 dove da te traligna,
 peccatrice e maligna,
 e vesta omai, col variar del pelo,
 cure più sante e zelo,
 tornando a Lui, cui piacque in ciel crearmi 130
 e suo simile farmi.

O tu ch'ogni egro cor dal ciel risani,
 purga ancor molti vani
 desiri in me, ch'almen l'ultima voglia
 sia pura al poner giù di questa spoglia! 135

E perché il viver nostro è un mar ondoso
 d'errori, in fragil barca
 ch'uom travagliando varca,
 tu, che stella ne sei, m'indirizza al porto,
 ch'ella non pera di miserie carca; 140
 e quel ch'io, paventoso,
 a Lui scoprir non oso,
 ché mi sgomentan le mie colpe e 'l torto,
 tu prega e fa Lui scorto
 di questo cor, ch'a la pietà sua langue 145
 e di sé <è> morto esangue:
 «O Re del ciel, non men che giusto, pio
 salvasti 'l mondo rio;
 or consola costui di quella speme,
 ond'ei me chiama, a te sospira e geme!» 150

Pregal, madre beata,
 per quel duol che t'ancise, udendo in croce
 la sua suprema voce;
 o per chi pecca, e n'è doglioso e tristo,
 cara in pregando a Cristo, 155

a cui tanta apo sé grazia ancor diede
per far più larga in ciel nostra mercede.

Canzone di dieci strofe di 15 vv., di cui 7 settenari, a schema AbbC BaaC cDdEeFF, più congedo uguale alla sirma. La fronte è uguale a *Rvf* 37, mentre la sirma a *Rvf* 207. Nella I stanza la rima B (-osa) e F (-ondo) condividono la stessa tonica; inclusive le rime “estremo” : “tremo” (10, 11) e “alma” : “palma” (12,13); nella II stanza la rima A (-adre) condivide con C (-ato) la tonica e B (-utto) con D (-ute) la tonica; C e D sono in consonanza e anche B condividono con le stesse il perno consonantico in -t; nella III stanza, quasi interamente consonantica, in assonanza A (-olga) e F (-orza); B (-igliò) e D (-inci) condividono la tonica; paronomastica la rima “puoi” : “poi” (34, 39); nella IV stanza B (-one) e E (-esso) invertono le vocali; D (-amo) e F (-acque) condividono la tonica; derivativa la rima “adira” : “ira” (46, 51); equivoca la rima “preghi” : “preghi” (49, 54); nella V stanza in consonanza B (-eti) e D (-uta); in assonanza C (-ave) e F (-ace); derivativa la rima “estolle” : “tolle” (66, 67); paronomastica la rima “chiave” : “cave” (64, 68); nella VI stanza in consonanza B (-uso) e C (-eso); C e F (-orte) invertono le vocali come A (-anco) e E (-olta); E e F condividono la tonica e la consonante -t; nella VII stanza A (-ando) e E (-ostra) invertono le vocali; A e C (-anza) condividono la tonica e la nasale; B (-etro) e E condividono il nesso -tr; ricche le rime “pensando” : “passando” (91, 97) e “speranza” : “rimembranza” (94, 99); paronomastica la rima “nostra” : “mostra” (102, 103); identica la rima “lui” : “lui” (104, 105); nella VIII stanza A (-asso) condivide con F (-accia) la tonica; B (-ita) con E (-ingui) la tonica; identica la rima “lasso” : “lasso” (106, 111); equivoca la rima “corso” : “corso” (109, 113); inclusiva la rima “corso” : “soccorsò” (113, 114); derivativa la rima “indegno” : “degno” (115, 116); nella IX stanza B (-ente) condivide con C (-elo) la tonica; D (-armi) con E (-ani) la tonica; ricca la rima “traligna” : “maligna”; inclusiva la rima “sente” : “possente” (122, 125); nella X stanza in assonanza le rime A (-oso) e C (-orto); B (-arca) condivide con D (-angue) la tonica; inclusiva la rima “paventoso” : “oso” (141, 142); nel congedo ricca la rima “tristo” : “Cristo” (154, 155).

Nota metrica: per qualche considerazione sulla struttura metrico-sintattica della canzone, «a polittico» secondo le categorie di Gaia Guidolin, si rimanda a GALAVOTTI 2021, pp. 129-137.

Tradizione testuale: *Laudi mariane* 1852, pp. 244-249 («Di Girolamo Molino»).

Bibliografia: CRESPIAN 1874, p. 247; TADDEO 1974, p. 92; SCHILTZ 2003, p. 66; CHESSA 2005, p. 10 e GALAVOTTI 2021, pp. 129-137.

Pregghiera in lode della Vergine, nella cui filigrana è netta la presenza di *Rvf* 366. Sulla falsariga di Petrarca, l'autore si rivolge a Maria, celebrandone la grandezza e la pietà materna, nella speranza che lei possa intercedere con Dio in favore della

propria anima peccatrice, ormai prossima alla morte. Il debito con il modello petrarchesco è evocato, oltre che per un'affinità tematica, dal riproporsi di identici prelievi testuali, analoghe sequenze rimiche e similari strategie compositive quali l'inserimento di un'invocazione in posizione fissa – nel caso di Molin, disposta sempre negli ultimi quattro versi di ogni stanza. Eppure, il vero baricentro del componimento moliniano, che sovrappone ordinarie movenze della poesia penitenziale con l'inflazionato encomio per la Vergine Maria (tra più frequentati temi lirici dell'orizzonte poetico di argomento sacro, per il quale si rimanda ai recenti lavori di IANACE 2000 e GERI 2017), corrisponde alla fiacca ammissione di sconforto dell'io. Invecchiato, sfiduciato e ben consapevole delle proprie mancanze, il poeta dà voce ad una disperata supplica ben lontana da pedestri calchi dai *Fragmenta*: l'appello, in effetti, cela soprattutto il bisogno di un avvicinamento con il divino nel disperato tentativo di contrastare, spiritualmente, la disillusa amarezza di un presente dove il bilancio dell'esistenza tracolla in una penosa delusione complessiva: «sconsolato e stanco | da gli anni, anzi deluso, | pien di tema e confuso» (vv. 76-78). L'insofferenza dell'io trova quindi espressione in un fraseggio nervoso, spesso attraversato da violente increspature sintattiche e punteggiato di virtuosismi propri della retorica fonica. Parimenti, ad un'atmosfera di claustrofobica irrequietezza concorrono le numerose ridondanze lemmatiche che costellano, un po' nervosamente, un testo non di rado scandito pure da una vistosa paratassi e da reiterate connessioni *capfifidas*. Eppure, le concitate pennellate sfumano in un rapido susseguirsi di allocutivi ed esortativi che, congiunti alla monotonia della ripetitività strutturale, accuratamente ricercata dall'autore, conservano un vago sapore liturgico. Dunque, nella canzone moliniana – di schema quasi petrarchesco (si avvicina, con alcune differenze nelle misure versali, a *Rvf* 360) e di composizione tarda – la delusione esistenziale assume le modalità retoriche della litanìa. In altri termini, l'amaro sconforto che accompagna costantemente l'orizzonte di Molin trova valida espressione in un componimento capace di intersecare, e non senza una certa armonia, l'ansia dell'io per il proprio sopraggiunto invecchiamento con il più consueto repertorio della lirica spirituale dell'epoca.

1-15 *Salve de l'universo alta Regina*: «salve» sta per 'salvezza'; oltre ai possibili precedenti danteschi (*Purg.* VII, 82 e *Par.* XXIII, 128), l'espressione risente di celebri antifone mariane quali *Salve Regina* o *Regina Coeli*. • *Vergine gloriosa*: giuntura di derivazione petrarchesca (*Rvf* 366, 48 «*Vergine gloriosa* [: sposa]», di discreta fortuna in ambito cinquecentesco (es. B. Tasso *Rime* II 20, 1 «*Vergine gloriosa*, al vago ardente»). • *madre, figliuola e sposa*: Maria è madre di Cristo, figlia di Dio e sposa dello Spirito Santo; il verso ha pari occorrenza in *Rvf* 366, 47 «*madre, figliuola et sposa*». • *e parto in te for di natura*: l'Immacolata Concezione. • *devoto cor, mente pietosa*: si noti il chiasmo. • *l'orecchie inchina*: tipica supplica per essere ascoltato. • *e m'odi e per me prega e m'assicura*: l'elenco paratattico, con particolare insistenza sul pronome personale, marca l'ansia del poeta. • *caminando*: è topico il moti-

vo della vita quale viaggio terreno. • *O sacra, o santa, o benedetta ed alma*: si noti la vistosa frantumazione del verso. • *s'una donna il mondo gramò*: allusione ad Eva, responsabile di aver scatenato l'ira di Dio (*Gen* 1, 14-19); la formula «il mondo gramò», con spiccata inarcatura, conserva traccia di *Inf.* XXX, 59 «e non so io perché, nel mondo gramò». • *tu 'l festi poi lieto e giocondo*: il poeta articola la canonica contrapposizione tra due figure femminili agli antipodi là dove Eva, peccatrice per antonomasia, è responsabile della dannazione spirituale dell'umanità, mentre Maria, simbolo di purezza, rende possibile la salvezza umana, in quanto madre di Cristo. Alla base della giustapposizione, assai frequentata nella scrittura lirica cinquecentesca, non mancano illustri prodromi letterari (es. *Rvf* 366, 35-36 «Vergine benedetta / che 'l pianto di Eva in allegrezza torni»).

16-30 *il frutto*: la mela proibita (*Gen* 3, 6). • *tartaree squadre*: il sintagma è alieno al linguaggio lirico cinquecentesco. • *scendendo umil nel tuo ventre sacrato*: l'Immacolata Concezione. • *scampo e salute*: binomio sinonimico. • *doppia colonna*: la Vergine è così definita anche in *Rota Rime* 205, 26 «O del mondo colonna». • *Dio, qui fatt'uom per noi*: formula tradizionale, in dialogo esplicito con il dogma dell'incarnazione. • *tu poi 'n ciel Dea*: da ricondurre al dogma cattolico dell'Assunzione in cielo della Vergine; l'espressione conserva traccia di *Rvf* 366, 98 «Or tu, Donna del ciel, tu nostra Dea». Si noti la disposizione chiasmica degli elementi «Dio» - «qui» [= terra] - «'n Ciel» - «Dea».

31-45 *e soccorso e consiglio*: si noti il polisindeto con binomio sinonimico. • *quel duol che poi sentir dovei del suo martirio*: il dolore di Maria sotto la croce; «dovei» è forma sincopata per 'dovesti'. • *'l fulmine di Dio turbato*: l'immagine è autorizzata da *Iob* 36, 32 «In manibus abscondit lucem et praecipit ei, ut percutiat»; in filigrana all'iperbole non si esclude, tuttavia, una vaga reminiscenza dell'ira di Giove. • *ammorza*: 'smorza'.

46-60 *quand' Ei s'adira*: in continuità con il turbamento divino delineato al v. 45. • *molci*: latinismo, 'mitighi'. • *mal sceso*: il peccato originale. • *Adamo*: l'impiego del nome personale con funzione di parola-rima è frequentemente attestata nel canzoniere petrarchesco (*Rvf* 181, 7; 188, 4; 354, 12). • *somma Diva*: da ricondurre alla «Dea» del v. 30. • *ch' Ei pria t'ellesse e in te poi scese e nacque...*: Maria è elevata a figura paradigmatica per ogni cristiano, in quanto Dio l'ha prescelta, si è incarnato in lei e ne asseconda le richieste. • *chiedi Lui*: il pronome ha funzione dativa.

61-75 *vol...volle*: il ribattuto etimologico è messo in luce dalla vistosa frantumazione ritmica dell'endecasillabo. • *alti secreti*: la verità delle cose, a cui Maria ha accesso in quanto favorita di Dio; uguale espressione, seppur in contesto differente, ritorna nel son. 240, 1 «Speron, se per cercar gli alti secreti», in cui Molin manifesta all'amico filosofo il proprio desiderio di conoscenza. • *del paradiso in man la chiave*: la perifrasi, comunemente riferita a san Pietro, intende rimarcare la possibilità di Maria di accedere direttamente al regno celeste. Si tratta, però, di una locuzione discretamente diffusa nella poesia cinquecentesca, anche nell'ambito della lirica non religiosa (es. *Magno Rime* 328, 1 «Scarano, a te che tieni in man la chiave»). • *sopra i pianeti*: in quanto è al di sopra di ogni oggetto celeste. • *t'estolle*: 'ti innalza'. • *al Re de le profonde cave*: Lucifero. • *gente perduta*: la giuntura, a fronte di una corrispondenza tematica, sembra desunta da *Inf.* III, 3 «per me si va tra la perduta gente». • *specchio*: Maria è riflesso dello splendore di Dio. • *eterna lampa*: Dio; la denominazione ha sapore biblico (es. *2Sam* 22, 29 «quia tu lucerna mea, Domine, et Deus meus illuminat tenebras meas»). • *gloria n'acquista il ciel, la terra pace*: il chiasmo semantico nella disposizione degli elementi è valorizzato dalla pronunciata cesura del verso.

76-90 *Volgi a me gli occhi*: condotto sul modello di Bembo *Rime* 137, 1-2 «Signor del ciel, s'alcun prego ti move, / volgi a me gli occhi; questo solo; et poi». • *stanco da gli anni*: con

pronunciata inarcatura. • *pien di tema e confuso*: l'accostamento tra timore e smarrimento evoca *Purg. XXXI, 13* «Confusione e paura insieme miste». • *e 'l mio fallir non scuso*: identico emistichio figura già nel son. 186,1 «Signor io fallo, e 'l mio fallir non scuso». • *quanto a Lui manco*: 'quanto sono mancante nei suoi confronti'. • *ho la morte al fianco*: in quanto imminente, probabilmente per l'età anziana dell'autore. • *sola*: 'unica'. • *eterna morte*: il poeta confessa il terrore della dannazione eterna.

91-105 *Vergine santa*: con memoria di *Rvf 366, 40*. • *al mio stato pensando...adietro*: l'immagine, quasi inflazionata nella lirica penitenziale di epoca cinquecentesca, ricorda son. 181, 1-2. • *qual raggio di sol che scenda in vetro*: la similitudine vanta precedenti danteschi (*Par. XXIX, 25-26* «E come in vetro, in ambra o in cristallo / raggio respande sì, che dal venire») e petrarcheschi (*Rvf 95, 10* «come raggio di sol traluce in vetro»). • *pregar...prega...preghi...pregata*: l'insistenza etimologica ben restituisce il turbamento emotivo dell'io lirico.

106-120 *veglio omai son...*: intarsio di memorie dai *Fragmenta (Rvf 361, 4* «Non ti nasconder più: tu se' pur veglio») e 366, 87-88 «Vergine sacra et alma, / non tardar, ch'i' son forse a l'ultimo anno»); non sfugga il vistoso *enjambement*. • *'l mondo impingui di grazie*: si noti l'inarcatura. • *estingui mia sete*: fuor di metafora, 'esaudisci la mia richiesta' (là dove il termine «sete» implica però una necessità), sempre con vistosa frattura sintattica. • *timor, ch'entro m'agghiaccia*: riferimento tradizionale nell'orizzonte scrittore cinquecentesco, immediatamente riproposto «strugge a quel foco ogni temenza e gelo» (v. 124); cfr. son. 181, 9 «Così di tutto tema e tutto gelo» e rimandi. • *paterne braccia*: l'abbraccio di Dio è *topos* comune della poesia lirica di soggetto sacro.

121-135 *madre benigna*: prelievo da *Rvf 128, 85* «*madre benigna et pia*». • *traligna*: 'degenera'. • *col variar del pelo*: 'invecchiando'; modellato su *Rvf 264, 115* «ma *variarsi il pelo*». • *suo simile farmi*: l'uomo è fatto ad immagine e somiglianza di Dio. • *egro*: qui, 'corrotto'. • *molti vani desiri*: con forte inarcatura. • *poner*: latinismo, 'porre'.

136-150 *il viver nostro è un mar ondoso...*: similitudine di enorme tenuta nella lirica volgare; è meritevole di uno sguardo la forte inarcatura tra «mar ondoso / d'errori» (vv. 136-137), quasi a voler imitare, sintatticamente, la violenta *fluctuatio* dell'esistenza umana. • *stella*: in quanto punto di riferimento; forse eco dell'inno *Ave Maria stella* (Venanzio Fortunato?), 1-4 «*Ave Maria stella, / Dei Mater alma / atque semper virgo / felix caeli porta*». • *ella non pera di miserie carca*: con riferimento alla «fragil barca» (v. 137). Il timore di affogare nei propri peccati costituisce un motivo lirico abbastanza consolidato nella lirica spirituale coeva; es. B. Tasso *Salmi XI, 11-15* «Porgi presto la mano / al mio già rotto legno, / perché di tempo rio forza né sdegno / in questo mare insano / non lo sommerga, onde poi pianga invano». • *paventoso*: 'spaventato'. • *costui*: il «cor» (v. 145).

151-157 *udendo in croce...*: con riferimento al dolore di Maria ai piedi della croce (*Lc 23, 46* e *Io 19, 25-26*).

Vergine santa e bella,
 che 'l ciel de le tue grazie innamorasti,
 chi mai lodar ti può tanto che basti?
 De le tue grazie innamorasti il cielo,
 quando, per dar salute 5
 al mondo, in te Dio scese al caldo, al gelo.
 E, se tanta virtute
 a lui fuor non s'apria dal tuo bel velo,
 forse a noi nol traeva sì pronto zelo.
 Sant'opre e modi e pensier saggi e casti 10
 fur l'esca onde dal Ciel qui l'infiammasti.
 Le tue virtù da l'uso uman remote
 fanno il parlar restio:
 basti il pensar che da l'eccelse rote
 venne in te, amando, Iddio. 15
 S'ei ti fe' sposa sua, creder si puote
 ch'anco li desti a sé conforme dote,
 ma di quai gemme a lui più ricca andasti
 gli angeli in ciel, noi qui dubi lasciasti.
 Fra tutti i doni tuoi celesti e rari, 20
 vera umiltate e fede
 t'alzar mai sempre e in te mosser di pari,
 come poggiar si vede
 per l'aria augel con l'ali a tempo e pari,
 questi fur de' tuoi pregi a Dio più cari; 25
 con questi i vanni a te stessa impennasti,
 onde da lui gradita al ciel volasti.
 Mentre qua giù l'uman legnaggio t'ebbe,
 come fior scelto al mondo
 crescesti, e sant'oprar mai non t'increbbe, 30
 poi che 'l gran Sol fecondo
 in te s'infuse, in te tal gloria crebbe,
 ch'uom più adorar che te lodar dovrebbe,
 e pregar che 'l tuo prego a Dio ne basti,
 quand'è che 'l senso uman più ne contrasti. 35
 Per dirti donna di valor suprema,
 sovra ogni altra perfetta,
 è poco e molto del tuo pregio scema,

ché madre e sposa eletta
 fosti da lui, che tu seco il ciel prema; 40
 né questo agguaglia ancor tua gloria estrema,
 ma l'aver merto tal, che lui creasti,
 può farne fede a quant'onor t'alzasti.
 Qual cerca di lodarti, e poi s'acqueta
 col silenzio più saggio, 45
 più lume scopre in te d'alto pianeta
 che sappia aprirne un raggio:
 né brama d'uom, cui molto caldo asseta,
 per gustar poco umor si rende queta;
 però n'appaghi il dir, che noi beasti 50
 con la grazia del ciel, ch'in te portasti.

Ballata mezzana di sei strofe, di 9 vv., a schema xYY + AbA bAA YY; nella I stanza paronomastica la rima “cielo” : “gelo” (4, 6); nella III stanza in assonanza A (-ari) e Y (-asti); nella IV stanza derivativa la rima “increbbe” : “crebbe” (30, 32), ricca la rima “crebbe” : “dovrebbe” (32, 33); nella V stanza in assonanza la rima A (-ema) e B (-etta); inclusiva la rima “suprema” : “prema” (36, 40), ricca la rima “prema” : “estrema” (40, 41); nella VI stanza derivativa la rima “acqueta” : “queta” (44, 49). Identica la rima “basti” : “basti” (3, 34) e ricca la rima “innamorasti” : “contrastì” (2, 35).

Nota metrica: La volta è diversa dalla ripresa.

Tradizione testuale: *Laudi mariane* 1852, pp. 249-250 («del medesimo»).

Bibliografia: CRESPIAN 1874, p. 248 e CHESSA 2005, p. 10.

Ballata in lode della Vergine, il cui perno tematico è da riconoscersi nel canonico motivo dell'insufficienza poetica. Vagamente avvicinabile per intenzione e fisionomia al modello della lauda medievale, il componimento, in cui risuona inevitabilmente l'archetipo petrarchesco di *Rvf*366, è contraddistinto da una forte compattezza interna, complice il denso reticolo di corrispondenze testuali e sintagmatiche, talvolta accompagnate dalla migrazione di termini chiave dalla ripresa e dal riproporsi di intere espressioni formulari.

1-3 *Vergine santa e bella*: per la formula, dal sapore decisamente liturgico ed estremamente inflazionata nel repertorio lirico sacro cinquecentesco, è quasi ovvia la memoria poetica di *Rvf*366, 1 e 40 «*Vergine bella*, che di sol vestita /.../ *Vergine santa* d'ogni gratia piena»; tuttavia meritano di essere tenute in considerazione anche le coeve proposte di amici e sodali, quali G. Gradenigo *Rime* 29 (*Vergine saggia, di beltà pudica*), Pietro Gradenigo in *Rime di diversi* 1565, II, c. 102r (*Vergine a gli occhi miei piu vaga, e bella*), Cappello *Rime* 186 e 107 (*Vergine, che di senno et di beltade* e *Vergine santa, honor supremo et vero*). • *che 'l ciel de le*

tue grazie innamorasti: sullo sfondo è valida la memoria di *Lc* 1, 28; la formulazione ritmica del verso evoca distintamente *Rvf* 366, 54 «*che 'l ciel di tue bellezze innamorasti*». • *tanto che basti*: con evidente recupero da *Purg.* XXVIII, 84 «ad ogni tua question *tanto che basti*». 4-11 *De le tue grazie innamorasti il cielo*: per Maria piena di grazia è forte la memoria di «Ave, Maria, *grátia plena*, *Dóminus tecum*»; in esplicita connessione *capfinidas* con il v. 2. • *per dar salute al mondo*: l'incarnazione di Cristo ha permesso all'uomo di trovare la via della salvezza (*1Io* 4, 10 e *1Io* 3, 5); è vistosa l'inarcatura. • *in te Dio scese*: il concepimento di Maria; con simile formulazione nella canz. 195, 59 «ch'ei pria t'ellesse e *in te* poi scese e nacque». • *al caldo, al gelo*: la contrapposizione deriva dal precedente biblico *Gn* 31, 40 «di noctuque aestu erbar et gelu» ma, complice la mediazione dantesca (*Inf.* III, 87) e petrarchesca (*Rvf* 11, 13 e 77, 13), diventa una formula oppositiva assai ricorrente nella rimeria spirituale cinquecentesca. • *Sant'opre e modi e pensieri saggi e casti*: elenco polisindetico delle qualità di Maria.

12-20 *da l'eccelse rote*: dal Paradiso'. • *venne in te, amando, Iddio*: con probabilmente riferimento alla Immacolata Concezione. • *sposa sua*: Maria è sposa dello Spirito Santo. • *gli angeli in ciel, noi qui*: si noti il parallelismo sintattico e semantico. • *dubi*: 'incerti'.

21-27 *i doni tuoi celesti e vari*: in connessione logica con la «conforme dote» (v. 18); l'espressione risente chiaramente del ricordo di *Rvf* 236, 12 «et più 'l fanno *i celesti et vari doni*». • *vera umiltate*: qualità evangelica di Maria (*Lc* 1, 48), ricordata anche da Dante (*Par.* XXXIII, 2 «umile e alta più che creatura») e Petrarca (*Rvf* 366, 41 «che per vera et altissima humiltate»). • *mai sempre*: con il consueto valore rafforzativo di 'sempre'. • *poggiar*: 'elevare'. • *vanni*: 'ali'. • *impennasti*: lett. 'mettesti le ali'.

28-35 *uman legnaggio*: l'umanità. • *gran Sol fecondo*: Dio. • *e pregar, che 'l tuo prego*: nella lirica sacra di epoca moderna è ordinaria la supplica alla Vergine di intercedere con Dio per propria salvezza; è da rilevare il gioco etimologico.

36-43 *e molto del tuo pregio scema*: 'impoverita del tuo valore'; il passo riecheggia Della Casa *Rime* 37, 9-10 «suo proprio albergo, e 'mpoverita e scema / del suo pregio sovrana terra lassa». • *agguaglia*: 'è pari'. • *gloria estrema*: 'massima gloria'.

44-51 *poco umor*: 'poca acqua'. • *con la grazia del ciel, ch'in te portasti*: il verso conclusivo richiama vagamente il v. 2.

Gioia m'ingombra il core
 con sì soave fiamma
 ch'ogni mio senso infiamma
 ed empie l'alma di sì novo ardore,
 ch'ella, non prima avezza 5
 a cotanta dolcezza,
 divien com'ebra, e nol dimostra fore;
 ma scorta dal diletto,
 colma di santo affetto,
 s'erge ed unisce al suo sommo Fattore, 10
 a quella luce pura
 onde le vien dal Ciel tanta ventura.

Così, racconsolata
 del suo stato infelice,
 tacita fra sé dice: 15
 «Che più temer poss'io rea sorte ingrata,
 morte, caldo né gelo,
 se m'ave il Re del cielo
 col proprio sangue d'ogni error purgata?
 Deh, perché non mi spetro 20
 da questo carcer tetro
 per ritornar a la patria beata?
 E provi in tal gioire
 piacer che gusto uman non può sentire?».

Questa lampa divina, 25
 che ne i cor nostri scende,
 solo il suo lume accende
 dove 'l gran sol per grazia la destina;
 questa, discesa in noi,
 sparge da i raggi suoi 30
 virtù meravigliosa e pellegrina,
 ch'ogni saper mortale
 fa parer fosco e frale,
 e sì la vista a l'intelletto affina
 che n'apre for del mondo 35
 uno abisso del ciel alto e profondo.

Questa sol ne governa,
 né mente altrui la scorge

s'ella il lume non porge,
 come 'l sol senza sol non è ch'uom scerna; 40
 e sì com'anco il sole
 di rose e di viole
 fa il terren vago in questa parte esterna
 ed ella così ancora
 l'anime nostre infiora 45
 di pura fé, che in lor dentro s'interna
 e chi ne sente l'opre
 ogni altra opinion fallace scopre.
 Ahi, che, parlando, io sento
 farmi di freddo scoglio 50
 per intenso cordoglio,
 mentre dinanzi al cor mi rappresento
 il mio Signor esangue,
 ch'a mia salute langue,
 e in un punto ancor son sì contento 55
 che la mia cara gioia
 vince ogni acerba noia
 e tutto speme e tutto ardor divento,
 miracolose prove
 ch'escan di sì gran duol gioie sì nove. 60
 O santo eterno raggio,
 da la cui luce viva
 nostra pace deriva,
 l'avanzo è sol fra noi guerra ed oltraggio,
 fa', co' tuoi chiari lampi, 65
 ch'io com'or sempre avampi,
 e di poggiar là su scorga il viaggio.
 Non lasciar la mia vita
 orba, da te smarrita,
 ch'io per me son un uom cieco, selvaggio; 70
 serba sì dolce usanza
 perché s'illustri in me la tua sembianza.
 Canzon, per gloria de la gioia nostra,
 e di chi tal la face,
 dirai pronta, vivace: 75
 «Muova ogniun meco al sol ch'a noi si mostra,
 seguiam di Cristo l'orme,
 ch'aver non può tal ben chi posa o dorme».

1 Gioia m'ingombra il core] Sento una gioia al core FL 2 con sì soave fiamma] che mi
 va ricercando FL 3 ch'ogni mio senso infiamma] l'anima et penetrando FL 4 ed empie
 l'alma di sì novo ardore] si m'invaghisse d'un celeste ardore FL 6 a cotanta dolcezza] a
 sì nova dolcezza FL 14 del suo stato infelice] del suo infelice stato FL 27 lume] foco
 FL 50 di] d'un FL 51 per] da FL 62 luce] fiamma FL 71 Serba] Segui FL 74 e di] et
 da FL 75 dirai pronta vivace] grida pronta et vivace FL

Canzone di sei strofe di 12 vv., a schema abb Acc AddAeE e congedo XyyXzZ. Nella I stanza A (-ore) ed E (-ura) sono in consonanza; C (-ezza) e D (-etto) condividono la tonica; etimologica la rima "fiamma": "infiamma" (2, 3); nella II stanza B (-ice) ed E (-ire) sono in assonanza; C (-elo) e D (-erto) sono in assonanza; nella III stanza B (-ende) ed E (-ondo) sono in consonanza; ricca la rima "scende": "accende" (26, 27); nella IV stanza B (-orge), C (-ole) ed E (-opre) sono in assonanza; D (-ora) condivide con B, C ed E la tonica e con A (-erna) e B il perno consonantico in -r; ricca la rima "esterna": "interna" (43, 46); inclusiva la rima "opre": "scopre" (47, 48); nella V stanza B (-oglio) ed E (-ove) condividono la tonica; inclusiva la rima "sento": "rappresento" (49, 52); nella VI stanza A (-aggio), C (-ampi) ed E (-anza) condividono la tonica; B (-iva) e D (-ita) sono in assonanza; inclusiva la rima "raggio": "oltraggio" (61, 64); nel congedo A (-ostra) e C (-orme) condividono la tonica; paronomastica la rima "nostra": "mostra" (73, 76) e inclusiva la rima "orme": "dorme" (77, 78).

Nota metrica: non si conoscono precedenti dello schema metrico, forse interpretabile dunque come sperimentalismo autoriale. Inoltre, «la forma è vicina a quella di un'ode, ma presenta un congedo che ricalca la parte finale della stanza, che sembrerebbe da identificare con la sirma» (GALAVOTTI 2021, p. 78).

Tradizione testuale: ms. FL, cc. 49r-51r.

Nota ecdotica: la tradizione del testo è limitata al ms. FL, ascrivibile genericamente alla metà del Cinquecento. Il ragguardevole numero di varianti sostanziali, riversate soprattutto nella prima stanza e relative pure alla scelta dei rimanti, autorizza almeno a sospettare un possibile tracciato variantistico d'autore.

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 78.

La canzone, di schema non petrarchesco, intona uno dei temi abituali della lirica spirituale cinquecentesca ossia la gioia che deriva dalla consapevolezza di poter godere della grazia divina, della cui smisurata clemenza è evidente dimostrazione il sacrificio di Cristo. Ne consegue però un'oscillazione emotiva da parte dell'io: alla contentezza segue il dolore dettato dal pensiero della crocifissione di Cristo, sentimento che sfuma a sua volta in una nuova serenità dovuta alla folgorazione della fede, qui descritta come un salvifico raggio luminoso che indica la via. Il motivo dell'illuminazione divina è anticipato nella canzone 195, 121-124: «Fammi sentir nel cor, madre benigna, | quel che gioioso sente | chi del tuo amor ardente | strugge, a quel foco, ogni temenza e gelo». Diversamente dai toni rassegnati e amareggiati

dei sonetti, la canzone 197, benché un po' ridondante, è dominata da una diffusa tranquillità, senz'altro in armonia con il dominante chiarore dei raggi divini, largamente evocati da parole semanticamente pertinenti alla luce, le cui molteplici sfumature metaforiche non richiedono spiegazioni. Infine, è degna di nota l'indicazione meta-poetica del congedo: «Canzon... | [...] | dirai pronta, vivace» (vv. 73-75). La vivacità in questione è, presumibilmente, riconducibile proprio alla fisionomia decisamente snella del testo, a cui contribuiscono la spiccata concentrazione di settenari, il dominio della paratassi, il numero limitato di increspature sintattiche e, viceversa, l'abbondanza di rime facili.

1-12 *m'ingombra il core*: l'espressione - stilema petrarchesco (*Rvf* 10, 12) ma con probabile mediazione bembiana (*Rime* 146, 5) - guarda a Della Casa *Rime* 79, 8 «che di nova pietà *m'ingombra il core* (: fore)»; l'attacco si avvicina anche a Bembo *Rime* 79, 1 «*Gioia m'abonda al cor tanta et sì pura*». • *infiamma*: con possibile memoria di Colonna *Rime sp. disp.* 15, 1-3 «Quand'io riguardo il nobil *raggio ardente* / de la gratia divina, e quel valore / ch'illustra l'intelletto, *infiamma il core*».

13-24 *racconsolata*: 'consolata'. • *caldo né gelo*: il modulo, le cui radici affondano in *Inf.* III, 87 «ne le tenebre etterne, in *caldo e 'n gelo*», risente della possibile mediazione di Bembo *Rime* 28, 11 «te non offenda mai *caldo né gelo*». • *col proprio sangue*: in quanto Cristo si è sacrificato per la salvezza dell'umanità; il tema è da riconoscersi tra i più inflazionati della lirica spirituale di epoca moderna. • *mi spetro*: 'mi libero'. • *carcer tetto*: è ambiguo se il poeta si riferisca alla Terra o al corpo, tradizionalmente prigionia dell'anima; in filigrana si avverte un sapore vagamente dantesco (es. *Inf.* VII, 31 e *Purg.* XXII, 103), sebbene si tratti di un sintagma di marca petrarchesca (*TC* IV, 164). • *patria beata*: il Regno dei Cieli.

25-36 *lampa divina*: da ricondurre alla «luce pura» (v. 11). • *fosco e frate*: la coppia aggettivale in punta di verso è modellata su Bembo *Rime* 8, 6; si noti la tessitura allitterante del verso. • *alto e profondo*: binomio sinonimico.

37-43 *di rose e di viole*: la coppia floreale è quanto mai usuale nel linguaggio poetico di epoca moderna. • *ella*: la «lampa divina» (v. 25). • *infiora*: l'immagine potrebbe risentire di *Par.* XIV, 13 «Diteli se la *luce* onde *s'infiora*» e XXIII, 72 «che sotto i *raggi di Cristo s'infiora?*».

49-60 *mi rappresento*: 'visualizzo'. • *il mio Signor esangue...*: Cristo sulla croce, sacrificatosi per la salvezza dell'umanità. • *in un punto*: 'in un attimo'. • *e tutto speme e tutto ardor divento*: l'andamento è pressoché identico a son. 181, 9-10.

61-72 *O santo eterno raggio*: è consueto all'orizzonte cristiano la rappresentazione della fede, o della presenza divina, per il tramite di un raggio luminoso; es. Colonna *Rime sp.* 168, 7 «da l'ombre vane al bel *raggio* di fede» e Besalio *Rime* 19, 7-8 «mandate un *raggio* nel mio freddo core, / un *raggio*, per cui si forma il nostro stato». • *poggiar là su*: 'innalzarsi al cielo'. • *vita orba*: perché priva della grazia divina; con netta inarcatura. • *dolce usanza*: costruito forse in debito con Bembo *Rime* 165, 9 «Morte m'ha tolto a la mia *dolce usanza*».

73-78 *gioia nostra*: con recupero del termine chiave del testo, introdotto fin dal v. 1 «*Gioia m'ingombra il core*». • *e di chi tal la face*: Dio. • *pronta, vivace*: con funzione avverbiale. • *ch'aver non può tal ben chi posa o dorme*: espressione di tono quasi proverbiale; il binomio verbale «posa o dorme» è ricorrente fra le *Rime* di Molin (es. canz. 85, 17 e rimandi).

SESTINA SPIRITUALE

198

Signor, senza misura e senza tempo,
 ch'infondi a l'universo e stato e vita,
 e di nulla creasti il mondo e 'l cielo,
 s'uom che si volga a te, d'ogni sua colpa
 pentito, abbracci, e può contrita un'alma
 far di molt'anni amenda in un sol giorno, 6
 piacciati, prego, a l'ultimo mio giorno,
 di cui già parmi che s'appressi il tempo,
 sì mi sento gravar le membra e l'alma,
 salvarmi e non guardar l'andata vita,
 ché gli error miei confesso e la mia colpa,
 ma fa lei degna di tornare al cielo. 12

 Né voler, s'ella nacque eterna in cielo,
 che dal viver mondan, che sembra un giorno,
 da cui sospinta errò non per sua colpa,
 cada al supplizio di perpetuo tempo,
 perché tu la prestasti a questa vita
 e dèi ritorla a te pura e sant'alma. 18

 Quinci, per ricovrar da Stige ogni alma,
 pietà ti strinse a scender giù dal cielo,
 la qual s'a perdonar a questa vita
 larga non fosse ne l'estremo giorno,
 che gioveria sua grazia anzi quel tempo,
 cadendo l'uomo ognior di colpa in colpa? 24

 Ma, se pur tale è la mia antica colpa,
 che degna esser del ciel non possa l'alma,
 s'ella in amenda sua non pate un tempo,
 deh, per me movi sì benigno il cielo,
 e presta a gli occhi miei tanto di giorno
 che con gli anni amendar possa la vita! 30

 Non mi duol già lasciar sì frale vita,
 ma temo lui, cui per mia molta colpa
 mill'anni par, fin che m'acquisti un giorno;
 però, perché vivendo in parte l'alma
 si purghi, per salir più bella al cielo,

serbami, prego, a più maturo tempo. 36
 Signor, s'allunghi il tempo a la mia vita,
 prometto al ciel d'ogni passata colpa
 corregger l'alma e riverir tal giorno.

Sestina con congedo di schema (A = "tempo"), B = "vita", (C = "cielo"), D = "colpa", (E = "alma"), F = "giorno".

Tradizione testuale: *Rime spirituali* 1765 [con ristampe nel 1815, 1821 e 1855], pp. 11-12 («Di Girolamo Molino veneziano»).

Unica sestina spirituale, il componimento testimonia l'ansia di redenzione del poeta. Pentito dei propri errori e dilaniato dalla consapevolezza delle proprie innumerevoli mancanze, l'autore invoca il perdono divino o, in alternativa, prega affinché gli venga concesso di vivere ancora quel che basta per espiare in terra le proprie colpe. Il tema portante dell'ammenda, solidamente attestato nella tradizione lirica spirituale del tempo, trova declinazione in una veste espressiva concitata e irrequieta, complice l'intrinseca ossessività propria della forma metrica, la cui distintiva ridondanza contribuisce ad enfatizzare l'angoscia dell'io poetante. Punteggiata di strategie iteranti che investono i rimanti, il lessico e le strutture sintattiche, la sestina procede tramite un tratteggio nervoso e un ritmo incalzante, abile nel porre l'accento sulla claustrofobica angoscia di un io che si considera ormai prossimo alla morte ed è terrorizzato dall'idea di un «supplizio di perpetuo tempo» (v. 16). Il componimento è da intendersi come prova matura di un autore che padroneggia con scioltezza il metro lirico e si cimenta, anche in termini spirituali, con due dei temi conduttori dell'intero canzoniere: la funesta consapevolezza del rapido scorrere del tempo e l'amara presa di coscienza del proprio invecchiamento. Le parole-rima sono tutte petrarchesche con l'eccezione di 'colpa', lemma quanto mai centrale nell'economia semantica del testo e che vede coeva attestazione pure nelle sestine spirituali di Lodovico Paterno (*Vergine bella, et dal celeste padre* [: padre, sposa, casto, mondo, doglia, COLPE] in *Rime*, pp. 335-336) e di Ferrante Carafa (*Signor dal bel sereno empireo cielo* [: cielo, mondo, spoglia, COLPE, foco, sole] in *Rime di diversi* 1552, pp. 76-77). Da ultimo, a fronte di una condivisione di ben tre parole-rima, meritano di essere ricordate anche altre due sestine di argomento sacro, firmate da autori molto probabilmente noti a Molin: *Musa per cui dell'huom vive la gloria* [: gloria, TEMPI, GIORNO, terra, dolce, CIELO] di Benedetto Gareth detto il Cariteo (in *Rime spirituali* 1550, II, cc. 112v-113r) e, per quanto di poco successiva, *Quando, per dar al mondo eterna vita* [: VITA, morte, GIORNO, notte, CIELO, terra] di Gabriele Fiamma (in *Rime spirituali*, pp. 351-361).

1-6 *Signor, senza misura e senza tempo*: Dio è eterno e incommensurabile; si tratta di una formula consueta nella retorica religiosa cinquecentesca. • *e stato e vita*: si noti il polisindeto. • *di nulla*: 'dal nulla'. • *creasti*: il riferimento all'attività creatrice di Dio guarda a *Gn 1, 1-27*. • *il mondo e 'l cielo*: ad intendere l'intero «universo» (v. 2); l'espressione è calco di «In principio creavit Deus caelum et terram» (*Gn 1, 1*). • *che si volga a te, d'ogni sua colpa pentito*: con vistosa inarcatura. • *abbracci*: l'abbraccio esprime l'atto d'amore paterno di Dio che accoglie ogni sua creatura pentita (es. *Mt 28, 9*); l'immagine risuona anche in Della Casa *Rime 70, 1-5* «*Le braccia di pietà, ch'io veggio ancora / [...] / porgimi, Signor mio, ch'io sento l'ora*». • *sol giorno*: per intercessione dell'infinita clemenza divina, il rapido perdono si pone in contrasto con i «molt'anni» (v. 6) di peccato; l'espressione pare ispirarsi a *Rvf 22, 28-29* «vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno / può ristorar molt'anni, e 'n anzi l'alba» e *Rvf 357, 1* «Ogni giorno mi par più di mill'anni».

7-12 *Piacciati*: regge «salvarmi e non guardar» (v. 10); è di simile veste sintattica, *Rvf 62, 1-6* «Padre del ciel, dopo i perduti giorni / [...] / piacciati omai col tuo Lume, ch'io torni / ad altra vita et a più belle imprese». • *prego*: l'inciso, con simile scansione a minore dell'endecasillabo e pressoché analoga articolazione sintattica, ritorna al v. 36 «serbami, prego, a più maturo tempo»; simili suppliche figurano pure nel son. 182, 12 «rendi me, prego, a la primiera stampa» e nel son. 185, 13 «porgimi, prego, il tuo divin soccorso». • *ultimo mio giorno*: al momento della propria morte. • *gli error miei confesso e la mia colpa*: ammissione di colpevolezza assai diffusa nella rimeria penitenziale di epoca moderna; si noti la costruzione ad occhiale, congiunta al chiasmo degli elementi («gli error miei» - «confesso» - «la mia colpa»). • *ma fa lei degna*: con riferimento alla propria anima. • *tornare al cielo*: per la morte come ritorno al Cielo, in quanto Dio è il principio, è forte l'eco di *Lam 5, 21* «*Convertete nos, Domine, ad te, et convertemur; innova dies nostros sicut a principio*».

13-18 *viver mondan, che sembra un giorno*: tradizionale richiamo alla fugace caducità dell'esistenza umana, motivo assai caro alla lirica moliniana. • *al supplizio di perpetuo tempo*: le pene infernali; in controtuce si avverte traccia di *Mt 25, 46* «*Et ibunt hi in supplicium aeternum, iusti autem in vitam aeternam*».

19-24 *Stige*: nella mitologia classica, uno dei cinque fiumi degli Inferi. • *estremo giorno*: il giorno della propria morte; sintagma di marca dellacasiana (Della Casa *Rime 84, 7* «grido sperando poi l'estremo giorno»).

25-30 *benigno il cielo*: la formula è rimodulata su Bembo *Rime 17, 30* «*gratia et merce' del mio benigno cielo*». • *presta*: '[mi] conceda'. • *tanto di giorno che...possa la vita*: il poeta supplica Dio affinché gli conceda di vivere il tempo sufficiente per espiare, già in terra, i propri peccati.

31-36 *si frale vita*: espressione tradizionale per indicare l'inconsistenza del percorso terreno. • *lui*: 'Dio'. • *mill'anni par...un giorno*: la contrapposizione temporale, significativamente disposta agli estremi del verso, ricorda «far di molt'anni amenda in un sol giorno» (v. 6); oltre ai già citati precedenti petrarcheschi, vale la pena segnalare che si tratta di un'iperbole di origine biblica (*Ps. 89, 4* «*quoniam mille anni ante oculos tuos tamquam dies hesterna quae praeteriit*»).

37-39 *Signor, s'allunghi il tempo a la mia vita*: l'espressione verbale orecchia *Rvf 114, 4* «*son fuggito io per allungar la vita*»; si noti il netto contrasto tra la temporalità umana, estendibile in quanto quantificabile, rispetto all'immensurabile eternità divina, evocata fin dal verso d'esordio, «Signor, Senza misura e Senza tempo» (v. 1), con simile trama allitterante ed invocazione d'attacco.

[RIME IN VARI SOGGETTI]

SONETTI IN VARI SOGGETTI

199

Cari e fedeli miei, mentre al ciel piacque
vissi, e le noïe de l'uman vita
passai con l'alma a l'amor vostro unita,
che ben del mio s'avide e si compiacque; 4
 ma, perch'ogni uom qua giù per morir nacque,
or che febre mi tien grave, e smarrita
la virtù sento, e non mi presta aita
cibo ch'io prenda o succo d'erbe o d'acque, 8
 se 'l tempo è pur al mio viver prescritto,
temperate con ragion la vostra doglia,
ché ciascun al suo di convien che cada. 11
 Preparate le essequie al corpo afflitto!
L'alma è già vòlta a la superna strada;
cui la mi diè, la rendo; ei se la toglia. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CED; A (-*acque*) ed E (-*ada*) condividono la tonica; B (-*ita*) e C (-*itto*) condividono la tonica e una parziale consonanza; derivativa la rima "piacque": "compiacque" (1, 4); inclusiva la rima "nacque": "acque" (5, 8).

Nota metrica: lo schema metrico non petrarchesco, impiegato dal poeta anche altrove (sonn. 45, 62, 72, 156, 167, 242), è prediletto dai teorici dello stile "grave" (AFRIBO 2002, pp. 132-150).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 90.

Colpito da una violenta malattia, il poeta, ormai prossimo alla morte, esorta i propri amici a fare appello alla ragione per non addolorarsi troppo per la sua imminente (e ineluttabile) dipartita. Forse in concomitanza dello stesso malore, Girolamo Fenarolo espresse invece il proprio sollievo per l'avvenuta guarigione di Molin nel sonetto *Pallido era il bel Lauro, ch'in honore*, dove non si manca di riferire pure la gioia dell'amico Venier (vv. 13-14 «del mio chiaro Venier, meco allegrarsi | del ricovrato tuo vigor Molino» in Fenarolo *Rime*, c. 50v). Del testo moliniano, ben calibrato nel reiterato ricorso a suoni aspri e nel rapido tratteggio, colpisce soprattutto l'atmosfera realistica e quotidiana, quasi intima nelle dichiarazioni d'affetto verso i sodali veneziani, presentati innanzitutto come compagni di vita. In effetti, l'importanza assegnata da Molin al proprio contesto amicale affiora distintamente anche

nel profilo biografico delineato da Verdizzotti in apertura delle sue *Rime*; si tratta in realtà di un codice valoriale, imperniato proprio sull'amicizia, condiviso dall'intero ambiente intellettuale di Campo Santa Maria Formosa. Primo componimento della sezione in vari soggetti, il sonetto insiste su una diffusa frantumazione sintattica – quasi riflesso dello sgretolamento vitale dell'io lirico – la cui acme trova espressione sia nell'insolito realismo elencatorio del v. 8, scandito in tre segmenti con epifrasì disgiuntiva, sia nella tragica resa finale, il cui procedere quasi a singhiozzo esprime perfettamente l'ormai totale fiacchezza del locutore.

1-4 *Cari e fedeli miei*: probabilmente i membri del cenacolo veneziano Ca' Venier; l'attacco lirico risente degli appelli ai «sodales» di memoria latina. • *vissi...passai*: in entrambi i casi è forte l'inarcatura. • *l'alma a l'amor vostro unita*: la formulazione evoca Stampa *Rime* 242, 89 «*l'anima mia con la vostr'alma unita (: vita)*».

5-8 *ma*: l'avversativa, in apertura di partizione metrica, sottolinea il rovesciamento rispetto alla passata condizione di felicità. • *ogni uom qua giù per morir nacque*: l'espressione è quasi calco letterale di Agostino «Ideo nati sumus, ut moriamur» (*Sermo* 229/H, 2). • *febre*: ad intendere la condizione di malattia; Molin morì a seguito di un'influenza. • *grave*: è ammissibile un valore avverbale. • *smarrita la virtù*: il proprio vigore; è assai pronunciata l'inarcatura. • *cibo...o succo d'erbe o d'acque*: sulla falsa riga di Bembo *Rime* 128, 1-2; la resistenza della malattia ai farmaci è motivo poetico di tradizione classica (es. Tibullo *Elegie* II 3, 13).

9-11 *se 'l tempo è pur al mio viver prescritto*: si ribadisce l'inevitabilità della morte, espressa anche ai vv. 5 e 11. • *temprate con ragion la vostra doglia*: il passo è desunto da Bembo *Rime* 73, 11 «che *temprò con piacer le vostre doglie*». Per contrastare la sofferenza del lutto, l'autore suggerisce di affidarsi alla ragione, strumento attraverso cui accettare l'inesorabilità della fine terrena; sullo sfondo, è di qualche interesse ricordare le simili riflessioni platoniche (es. *Repubblica* III, 387 D1 ss. «l'uomo ragionevole non soccombe al dolore» e X, 604 A 1 ss. «la lotta della ragione contro il dolore»). • *al suo dì*: il giorno della propria morte.

12-14 *Preparate le esequie*: effettivamente, alla morte di Molin, gli amici predisposero un'importante operazione commemorativa, di cui l'allestimento delle sue *Rime* è manifestazione letteraria. • *a la superna strada*: giuntura petrarchesca (*Rvf* 306, 13). • *cui la mi diè, la rendo; ei se la toglia*: 'a chi [Dio] me la diede, la rendo, lui se la prenda'; si tratta di una formula spesso attestata nei testamenti poetici (es. Rota *Rime* 209, 5-6 «Scrivi tu, che 'l puoi far, com'io risegno / in prima al ciel ciò che dal cielo ottenni»). Meritevole di attenzione è la costruzione vistosamente frammentata del verso, con perno sul triplice ribattuto del pronome femminile.

Monte di vero gaudio, onde deriva
 quel nome in te che d'allegrezza porti,
 che con la vista tua giovi e conforti
 sì ch'ogni senso in noi tutto s'avviva, 4
 tu, da la cima al pian, di riva in riva,
 vago ne inviti a così bei diporti,
 che cosa, a par di te, sarebbon gli orti
 de le tre suore altrui noiosa e schiva. 8
 Ma che dirò de la cultrice altera
 che tal ti rende, e 'n ciò par che si vanti,
 e quando verna in te fa primavera? 11
 Donna saggia e real degna, a cui pianti
 qui, Febo, il lauro, a fin che mai non pera
 sua gloria e cinga chi vi lodi e canti! 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-iva) e D (-anti) sono accumulate dalle medesime vocali in posizione invertita; B (-orti) e C (-era) condividono la consonante -r; inclusive le rime "deriva": "riva" (1, 5), "porti": "diporti": "orti" (2, 6, 7).

Tradizione testuale: ms. NG, c. 370r («Di Girolamo Molino»).

Probabilmente da intendere come un sonetto in lode di Collaltino di Collalto e Gaspara Stampa, il cui incontro amoroso, datato al dicembre del 1548, pare aver avuto luogo proprio presso il salotto Ca' Venier, di cui la poetessa era assidua frequentatrice. È, dunque, quanto meno plausibile che Molin abbia effettivamente assistito al fiorire della loro relazione, tanto più che Stampa avanzò la richiesta di comporre una poesia in lode del proprio amato sia a Girolamo Molin (Stampa *Rime* 260-261) sia a Domenico Venier (Stampa *Rime* 252). Sebbene alcuni intarsi intertestuali suggeriscano di avvicinare la lirica di Molin ai citati testi della poetessa, il componimento non andrà propriamente confuso con un sonetto di risposta. In un'ottica strutturale, è degna di nota la ripartizione equilibrata del testo moliniano poiché le quartine sono dedicate al soggetto maschile, mentre le terzine a quello femminile. Il sonetto, genericamente databile alla metà del secolo, non figura fra le *Rime* di Gaspara Stampa.

1-4 *Monte*: 'vertice'. • *gaudio*: duecentismo lessicale ampiamente attestato nella lirica di epoca moderna, ma *hapax* in Molin; per «vero gaudio» cfr. *Orl. Fur.* XXIX 14, 4. • *onde deriva quel nome in te*: con tutta probabilità *senhal* per Collaltino di Collalto (1523 - 1569), mai attestato però in questa formulazione, il cui nome richiama una località oggi frazione

del comune di Susegana (Treviso); non sfugga l'inarcatura. • *s'avviva*: per l'uso del dantismo verbale da parte di Molin si rinvia al son. 63, 7 (e rimandi).

5-8 *da la cima al pian*: il passo potrebbe risentire di *Inf.* XII, 7-8 «che da cima del monte, onde si mosse / al piano è sì la roccia discoscisa». • *di riva in riva*: l'emistichio ricalca perfettamente *Rvf* 30, 29 «che sospirando vo di riva in riva». • *diporti*: 'svaghi'. • *gli orti de le tre suore*: il giardino delle Esperidi, nella mitologia greca connotato dalla presenza di un albero dai pomi d'oro, custodito da un drago e dalle tre sorelle Esperidi (Egle, Espera ed Aretusa); il giardino è qui evocato con funzione di paradigma ideale di piacere e gradimento. Si noti l'inarcatura.

9-11 *cultrice*: Gaspara Stampa. • *e quando verna in te fa primavera*: ossimoro elogiativo ad indicare che, nonostante il freddo circostante, l'amore della poetessa è tale da far sbocciare la primavera.

12-14 *sua gloria*: della poetessa. • *cinga chi vi lodi e canti*: l'autore si augura che, di riflesso alla fama della donna, la gloria possa estendersi anche a coloro che ne tessono le lodi.

Ecco ch'umile al vostro sacro tempio m'inchino, ergendo a voi l'anima e i sensi, e, s'io non ho lo stil quanto conviensi, col desir pronto il mio dever adempio.	4
Voi, come nova Dea, prendete esempio dal ciel, che pago de l'affetto tiensi, gradite il cor devoto a i pregi immensi, che in voi per fama col pensier contempio.	8
O ben vero del mondo Idolo e Dea, quel ch'a parlar di voi più saggio tacque più n'affermò di quanto dir potea!	11
Basti cantar che d'Aragona nacque donna che 'l ciel da la più chiara Idea tolse e in formarla a sé medesmo piacque.	14

1 sacro] altero *Castriota* 1585 7 pregi] preghi *Castriota* 1585 12 d'Aragona] d'alta stirpe *Castriota* 1585

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; condividono la stessa tonica A (-*empio*), B (-*ensi*) e C (-*ea*); C e D (-*acque*) invertono le vocali; inclusive le rime “tempio”: “contempio” (1, 8) e “Dea”: “idea” (9, 13).

Tradizione testuale: *Castriota* 1585, p. 98 (con erronea attribuzione a Ettore Capranico).

Sonetto in lode di Giovanna d'Aragona, tra le più importanti e apprezzate nobildonne del tempo. Nel 1554 il poligrafo Girolamo Ruscelli allesti il *Tempio alla divina Signora donna Giovanna D'Aragona* (Venezia, Pietra Santa), monumentale antologia encomiastica, comprensiva di oltre trecento componimenti. L'alto numero di poeti coinvolti, molti dei quali amici del nostro, l'articolazione di un coro lirico plurilingue (italiano, latino, greco e spagnolo) e il prestigio del curatore sono tutti fattori che suggeriscono la presenza di un'operazione editoriale ben nota nello scenario culturale veneziano. Tuttavia, il sonetto di Molin non venne incluso nella silloge. Eppure, il riferimento ad un sacro tempio a cui inchinarsi (vv. 1-2) e l'indicazione onomastica della dedicataria (v. 12) alludono indiscutibilmente alla miscellanea in lode di Giovanna d'Aragona ed è dunque plausibile che il sonetto moliniano sia stato redatto proprio in corrispondenza del suo allestimento o, al più tardi, in occasione della successiva ristampa veneziana del 1565, come ad esempio nel caso di Groto *Rime* I 92. Inoltre, il sonetto di Molin tradisce una familiarità complessiva

con i coevi omaggi lirici alla nobildonna elaborati da Domenico Venier (*De le belle, o de le saggie honeste*), Celio Magno (*Quel lume che del vostro valore*), Gaspara Stampa (*Questo felice, e glorioso Tempio*) e Pietro Aretino (*Per esser Donna in dolce affetto altera*), tutti raccolti in *Tempio* 1555, rispettivamente alle pp. 17, 223, 249 e 368. Per il genere antologico del “tempio”, e un affondo critico sull’operazione per Giovanna d’Aragona, cfr. BIANCO 2004. Infine, è d’obbligo segnalare che il componimento moliniano trova invece attestazione fra le *Rime et versi in lode di Giovanna Castriota* (Vico Equense 1585), volume plurilingue in omaggio alla moglie di Alfonso Carafa (m. 1581), duca di Nocera. Con erronea assegnazione alla penna di Ettore Capranico, per il quale le notizie biografiche sono pressoché nulle, il sonetto presenta delle varianti testuali, alcune delle quali funzionali a riadattare il testo alla nuova destinataria e, verosimilmente, da intendere come lezioni non moliniane. Infatti, non solo l’operazione editoriale in questione, che dà voce ad una fitta e folta schiera di rimatori prevalentemente calabresi, è di gran lunga posteriore alla pubblicazione postuma delle *Rime* di Molin (1573), ma non ci sono nemmeno pervenuti elementi che autorizzino a congetturare né un contatto tra il poeta veneziano e la nobildonna napoletana, morta nel 1595, né una qualche vicinanza con il curatore della silloge ovvero Scipione de’ Monti, marchese di Corigliano, legato ai Carafa e all’ambiente meridionale di influenza spagnola. Inoltre, si segnala che il componimento di Molin non figura nel ms. 28.1.10 della Biblioteca dei Girolamini di Napoli, florilegio lirico cinquecentesco in lode di Giovanna Castriota.

1-4 *Ecco*: l’avverbio in posizione d’avvio è estremamente diffuso nel linguaggio lirico cinquecentesco; in virtù del comune encomio per Giovanna d’Aragona, si segnala però l’affinità con Giorgio Benzoni son. *Ecco, ch’anch’io divoto al sacro Tempio*, 1-4 in *Tempio* 1555, p. 66. • *vostro sacro tempio*: con riferimento al *Tempio* (Venezia 1554), monumento encomiastico eretto in lode di Giovanna d’Aragona, da riconoscersi come una delle più imponenti operazioni editoriali collettive della metà del sedicesimo secolo. • *non ho lo stil quanto conviensi*: consueto *topos* dell’inadeguatezza poetica.

5-8 *Voi*: per un inquadramento biografico su Giovanna d’Aragona (Napoli 1502 – 1575) si veda ALBERIGO 1961; non vi sono sufficienti elementi per ipotizzare una conoscenza diretta tra il poeta e la nobildonna, che non risulta aver mai soggiornato a Venezia. • *nova Dea*: poi anche al v. 9. • *prendete esempio dal ciel*: ‘imitate la perfezione divina’, con inarcatura. • *pago...tiensi*: è possibile la mediazione di Bembo *Rime* 26, 14 «Ma non si *tenne pago* a quel viaggio». • *contempio*: ‘contemplo’.

9-11 *Idolo*: con identico richiamo a Giovanna d’Aragona, si ricordino i versi di Benzoni son. *Ecco, ch’anch’io divoto al sacro Tempio*, 7 «veggio in *Idolo* starsi, unico obietto» e di Peranda son. *Chi scolpirà la bella Donna altera*, 2 «che fia di questo *Tempio Idolo* eterno?» (rispettivamente *Tempio* 1555, p. 66 e p. 339). • *quel ch’a parlar di voi più saggio tacque...*: l’eccezionalità della donna è tale che è preferibile tacere pur di non esprimersi impropriamente.

12-14 *nacque donna...Idea tolse*: non sfugga il doppio *enjambement* dove, nel primo caso, il verbo coincide con il *rejet*, mentre nel secondo con il *contre-rejet*. • *Idea*: è l’idea plato-

nica, secondo la quale tutte le cose, prima di essere create, stanno nella mente divina in forma di idee; un simile platonismo con funzione encomiastica, spesso declinato in termini amorosi, è largamente attestato nella rimeria cinquecentesca e costituisce uno dei motivi più ricorrenti in lode dell'amata (es. nei sonetti *Quando del Sommo bel l'eterno Amore* di Pietro Campollonio, *Altri accenti, altro stile, altre parole* di Bartolomeo Riccio e *Se 'l gran valor, che 'n voi Donna s'asconde* di Antonio Lalata – rispettivamente in *Tempio* 1555, pp. 124, 188 e 367). • *in formarla*: 'nel darle forma', dunque con riferimento all'incarnazione dell'idea platonica; al substrato filosofico si interseca la possibile reminiscenza di *Rvf* 77-78, in cui l'io ascende all'iperuranio per dare rappresentazione a un concetto perfetto. • *a sé medesimo piacque*: l'emistichio è quasi calco perfetto di *Rvf* 72, 28 «da quel dì inanzi a me medesimo piacqui (: nacqui)».

Si pronta e bella il buon mastro gentile la donna vostra del color suo tinge, che forma a questa egual null'altro pingo, com'anco a sua beltà nulla è simile.	4
Chi mira il volto e l'atto dolce umile con quella man, che così pinta stringe, scerne che Tizian, mentre la finge, fa Natura stupir con lo suo stile.	8
L'esempio è tal che 'l veder sempre avanza, e le grazie d'Amor scese in costei scorgono viva in lui la lor sembianza.	11
E, per quel ch'io ne senta, anco direi che 'n tale obbietto Amor mostri possanza d'arder chi 'l mira e non conosca lei.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*ile*) e B (-*inge*) sono in assonanza; B e C (-*anza*) in parziale consonanza; ricca la rima “gentile”: “stile” (1, 8); equivoca la rima “tinge”: “stringe” (2, 6). La sequenza rimica “gentile”: “simile”: “umile” (1, 4, 5) si attesta anche nel son. 25 (2, 3, 6, 7) e nel son. 212 (9, 11, 12). Per la sequenza rimica “tinge”: “stringe”: “finge” (2, 6, 7) cfr. son. 235 (2, 7, 8).

Bibliografia: CALOGERO – DAL CENGIO 2018, pp. 519-534.

Sonetto d'omaggio per un ritratto femminile ad opera di Tiziano, celebrato per la sua capacità di andare oltre i limiti dell'arte e confondere realtà con finzione. Dunque, il componimento, che fa uso del più consueto repertorio retorico della lirica encomiastica, partecipa all'esteso coro di rimatori che omaggiarono l'arte del celebre pittore. Il soggetto femminile del quadro non è identificabile con sicurezza, ma è quantomeno lecito suggerire i nomi di Elisabetta Querini (m. 1559) o Irene di Spilimbergo (m. 1559), entrambe ritratte dall'artista veneto – o almeno dalla sua bottega – alla metà del sedicesimo secolo (per le dovute argomentazioni cfr. CALOGERO – DAL CENGIO 2018). Tuttavia, andranno quantomeno segnalate le tangenze con il sonetto *Mentre che Tizian la mano e l'arte* di Giorgio Gradenigo (*Rime* 19), edito fra le *Rime di diversi* (1565) e dedicato al ritratto tizianesco di Isabella, sorella di Irene di Spilimbergo, oggi non identificato.

1-4 *pronta*: è valida sia la valenza di ‘dotata di grande acume’ (*GDLI*, p. 613 n. 22), con complementarità encomiastica rispetto a «bella», sia di ‘vivace’ (*GDLI*, p. 613 n. 14), quasi a restituire l'effetto illusionistico della pittura. • *mastro*: ant. per ‘maestro’; è va-

lida sia l'accezione di 'caposcuola pittorico' sia di 'padrone di bottega' (cfr. *GDLI IX*, p. 414). • *onna vostra*: riferimento criptico; si suggeriscono le ipotesi identificative di Elisabetta Quirini, dipinta da Tiziano nel 1543 e nel 1545 (cfr. VALCANOVER 1969, n. 234 p. 113 e n. 258 p. 116), o di Irene di Spilimbergo, di cui Tiziano (Pieve di Cadore 1488 - Venezia 1576) propose un ritratto; il possessivo «vostra» suggerisce che il poeta si stia rivolgendo ad un amico, del quale celebra l'amata. • *tinge*: 'dipinge'. • *a sua beltà nulla è simile*: il verso, per concetto e andamento ritmico, ricorda madr. 247, 2 «*onna, a cui di beltà nulla simiglia*».

5-8 *Chi mira il volto*: poi «*chi 'l mira*» (v. 14). • *atto dolce umile*: il gesto della mano; «dolce» ha valore avverbiale. La fonte di ispirazione è senz'altro Bembo *Rime* 52, 9 «Nega un parlar, un *atto dolce humile* (: gentile)», ma in filigrana risuonano pure *Rvf* 105, 7 «*Un acto dolce honesto è gentil cosa*» e 341, 4 «*madonna in quel suo atto dolce honesto*». • *che così pinta stringe*: si ammettono interpretazioni differenti a secondo che si attribuisca al verbo un valore assoluto ('emoziona, commuove') o relativo ('impugna un qualcosa'), sebbene questa seconda ipotesi risenta della mancanza di un complemento oggetto. L'atto di tenere in mano un oggetto è molto frequente nella ritrattistica femminile del periodo. • *scerne*: 'riconosce'. • *la finge*: 'la dipinge'. • *fa Natura stupir con lo suo stile*: il motivo dell'arte che supera la Natura è canonico.

9-11 *scorgono viva in lui la lor sembianza*: la perfezione del quale è tale da far sembrare reali le qualità della donna dipinta; «in lui» è riferito a «l'esempio» (v. 9) ovvero il dipinto. **12-14** *tale obbietto*: il ritratto della donna. • *mostri possanza...*: «possanza» è duecentismo per 'potenza'; è possibile innamorarsi di lei anche solo guardandone il ritratto. Si noti la vistosa inarcatura.

Questo desio, ch'al cor per gli occhi scende,
 e per costume in lui tanta radice
 fonda, che d'indi poi nega e disdice
 levarsi, e forse men quanto più offende, 4
 allor, Bernardo mio, doppio n'accende,
 ch'uom crede col suo ben farsi felice,
 lo qual, mancando poi, tanto n'elice
 frutto più rio, quanto gioir più attende. 8
 Però chi cerca da cotanto impaccio
 salvarsi, e non restar tristo e deluso,
 uopo è scerner lui pria fallace e vano, 11
 e, s'uom pur cade al suo invescato laccio,
 com'ei ne stringe più co' giorni e l'uso,
 tal sciogliersi da lui destro e pian piano. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; C (-*accio*) ed E (-*ano*) condividono la tonica; B (-*ice*) e C sono in parziale consonanza; ricche le rime “scende”: “accende” (1, 5), “radice”: “disdice” (2, 3) e “felice”: “elice” (6, 7); equivoca la rima “accende”: “attende” (5, 8); inclusiva la rima “deluso”: “uso” (10, 13).

Riflessione sulla minaccia amorosa, colpevole di arrecare soprattutto dolore e sofferenza. Il sonetto, nel quale si registra una consonanza con la coeva esperienza lirica di marca amorosa, è indirizzato ad un amico che, a fronte dell'indizio onomastico e dei toni affettuosi, si ha la tentazione di identificare in Bernardo Cappello o Bernardo Tasso. Il reiterato appello all'uso di formule impersonali (vv. 6, 9, 11-12) conferisce al componimento un tono universale, la cui astrazione è però prontamente compensata dal ricorso all'implicita concretezza della metafora botanica: il desiderio affonda le proprie «radici» (v. 2) nel cuore; dall'esperienza amorosa si raccoglie solo un «frutto rio» (v. 8); la tentazione amorosa, secondo *topos* invalso, è pari ad un «invescato laccio» (v. 12), con richiamo alla pania spalmata dai cacciatori sui rami degli alberi per catturare le proprie prede. Il componimento è contraddistinto da un fitto succedersi di torsioni sintattiche e da un procedere centrato sull'uso insistito della giustapposizione lessicale e tematica.

1-4 *Questo desio, ch'al cor per gli occhi scende*: è dilagante il motivo degli occhi come canale privilegiato dell'innamoramento; il verso orecchia vagamente *Rvf* 3, 10 «et aperta la via per gli occhi al core». • *per costume*: 'per abitudine'. • *tanta radice fonda*: con vistosa inarcatura, il *topos* della radice nel cuore è mutuato da *Rvf* 255, 10. • *nega e disdice levarsi*: ditto-

logia sinonimica con vistosa inarcatura. • *e forse men quanto più offende*: con riferimento al tipico paradosso d'amore per cui più l'amante è ferito, più è innamorato della donna.

5-8 *Bernardo mio*: sembra probabile che l'autore si riferisca a Bernardo Cappello, il quale indirizzò proprio a Molin l'affettuoso sonetto *Molin, s'io pur trovassi alcun riparo* (Cappello *Rime* 53), in cui si lamenta del proprio amore infelice, contrapposto alla serena condizione dell'interlocutore lirico. Eppure, per quanto fra i due testi si avverta una certa affinità tematica, la mancanza di evidenti connettori testuali impone l'ipoteca del dubbio. In alternativa, Molin potrebbe riferirsi a Bernardo Tasso, autore di un sonetto (*Rime* I 97) conforme alla proposta moliniana, ma indirizzato al letterato veneziano Girolamo Fondulo (... - Venezia 1541). • *doppio*: 'ancora più intensamente'. • *col suo ben*: l'amata. • *mancando poi*: la privazione può essere causata dalla morte o, più probabilmente, dalla lontananza fra gli amanti. • *elice*: 'scaturisce'.

9-11 *chi cerca...salvarsi*: è vistosa l'inarcatura. • *cotanto impaccio*: l'intralcio amoroso. • *uopo è scerner lui pria fallace e vano*: 'è necessario riconoscere il desiderio amoroso fin da subito come cosa fallace e vana'.

12-14 *invescato laccio*: consueto riferimento amoroso al 'vischio', pania per catturare gli uccelli, nonché metafora per designare la trappola in cui cade inconsapevolmente l'innamorato. • *sciogliersi*: retto da «uopo è» (v. 11). • *destro*: con agilità.

L'alto valor de l'idioma nostro
 sì chiaramente in voi, Tasso, risplende
 che 'l secol fosco di tal lume accende
 ch'egli altero sen' va del nome vostro. 4

Voi, quasi un novo sol, n'avete mostro
 il più dritto sentier che 'l colle ascende,
 onde Salerno, e 'l suo gran mar, n'attende
 fama, quanta può dar purgato inchiostro. 8

Principe avventuroso, a la cui rara
 virtù destina il ciel sì chiara tromba,
 perché s'oda per lei la vostra gloria, 11

quantunque un tanto onor per sé rimbomba,
 questa mill'anni e più lodata e chiara
 farà sonar di voi maggior memoria. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DCE; condividono la tonica la rima A (-ostro) e D (-omba); paronomastiche le rime "nostro": "mostro" (1, 5) e "accende": "ascende" (6, 7); ricca la rima "accende": "ascende" (3, 6).

Tradizione testuale: B. TASSO 1733, pp. 563-564.

Sonetto in lode dell'amico Bernardo Tasso, le cui qualità liriche ne eterneranno la memoria poetica e, di riflesso, contribuiranno anche alla fama di Ferrante Sanseverino, principe di Salerno, presso cui l'interlocutore fu a servizio come segretario a partire dal 1532 e al quale dedicò il primo e il terzo libro degli *Amori* (1534 e 1555). Dati gli interessi politici di Molin, è almeno plausibile che il testo alluda all'imminente partecipazione militare di Sanseverino all'impresa di Tunisi (1535), dove fu accompagnato proprio da Bernardo Tasso, come ricordato con ammirazione dal figlio Torquato in un trittico di sonetti (T. Tasso *Rime* 809-811). L'apprezzamento di Molin per il principe trova conferma pure negli scritti tassiani. Infatti, non solo Bernardo, in una lettera di datazione incerta, rassicurò l'amico Molin sull'infondatezza delle dicerie circa la caduta in disgrazia di Ferrante Sanseverino alla corte spagnola (B. Tasso *Lettere*, vol. I, n. CXCVIII [1547]), ma perfino in un'elegia, indirizzata al nostro, non mancò di accludere versi encomiastici per Sanseverino: «Vorrei, Molino, omai solcar quest'onde | del mar d'Adria turbato e tempestoso, | lasciando le tue ricche altere sponde, | per gir là, dove dal suo colle ombroso | scorge Salerno, venerabil veglio, | ondeggjar il Tirreno alto e schiumoso, | a veder lui, che per Signor io scoglio | fra quanti il mar ne cinge e l'Appennino» (B. Tasso *Rime* II 114, 1-8). Nel sonetto la lode dei due dedicatari risulta equamente distribuita e si fonda

su una fitta trama lessicale afferente al campo semantico della luminosità e del tuono, secondo una topica d'encomio ricorrente nella scrittura elogiativa del periodo.

1-4 *Lalto valor*: costruito petrarchesco (*Rvf* 146, 4). • *idioma nostro*: il toscano, ma genericamente ad intendere la letteratura in lingua italiana; è forse opportuno segnalare B. Tasso *Rime* III 212, 1-3 «Saggio scrittore, per cui *chiaro* e *vivace* / a' cari figli, al secol futuro / sarà 'l *nostro idioma*, omai sicuro». • *secol fosco*: sintagma tradizionale, ad indicare il contrasto tra il valore della poesia tassiana e la mediocrità contemporanea. • *altero sen' va del nome vostro*: il proprio secolo trae giovamento dell'eccellenza di Tasso.

5-8 *Voi*: quasi in connessione *capfinidas* con «vostro» (v. 4). • *mostro*: 'mostrato'. • *colle*: il Parnaso, raggiunto agevolmente da Tasso in virtù dei meriti letterari di cui ha dato dimostrazione. • *Salerno*: nel 1532 Bernardo Tasso divenne segretario di Ferrante Sanseverino (Napoli 1507 - Avignone 1568), principe di Salerno. • *mar*: il Tirreno. • *n'attende fama*: con vistosa inarcatura. • *purgato inchiostro*: costruito lirico tradizionale, anche per l'autorità di Bembo *Rime* 119, 12 «Che scrivi tu, del cui *purgato inchiostro* [: mostro]»).

9-11 *avventuroso*: nel doppio significato di 'fortunato' (*GDLI*, I, col. 893) e 'coraggioso', per le molte imprese militari che videro coinvolto Ferrante Sanseverino. • *rara virtù*: non sfugga il pronunciato *enjambement*. • *chiara tromba*: fuor di metafora, la poesia di Bernardo Tasso; la giuntura trae esempio da *Rvf* 187, 3-4 «O fortunato, che sì *chiara tromba* (: rimbomba) / trovasti, et chi di te sì alto scrisse!». • *per lei*: attraverso il mezzo poetico.

12-14 *quantunque un tanto onor per sé rimbomba*: la gloria del principe è tale che risuonerebbe per sé stessa. • *questa*: la tromba (v. 10). • *mill'anni*: espressione iperbolica di gusto petrarchesco, ampiamente cristallizzata nel linguaggio lirico del sedicesimo secolo. • *maggior memoria*: la poesia di Tasso garantirà al principe ancora più fama; l'identica espressione, sempre in clausola, si attesta pure nel son. 205, 11.

Ben si nudrio del latte, il qual gustaro
 gli antichi illustri e i duoi Toschi maggiori,
 questi, cantando i suoi leggiadri amori,
 ch'erger a' lor stili il suo sì dolce a paro. 4

Dateli, o Muse, il faticoso e raro
 pregio de' vostri sempiterni allori,
 né di render a lui debiti onori
 spirto dotto e gentil si mostri avaro. 8

Tu, poi che sì per tempo a sì gran segno
 poggi, Bernardo, or fa ch'opri ed intenda
 col sermon sciolto, a tua maggior memoria, 11
 ch'a te conviensi e da te par ch'attenda
 Adria d'udir la sua famosa istoria,
 degna e propria materia a tanto ingegno. 14

1 Ben si nudrio del latte, il qual gustaro] Ben poggiò dietro a l'orme, ove s'alzaro son. 230 2 duoi] due son. 230 4 dolce] colto son. 230 7 né di render a lui debiti onori] e qual più riverisce i vostri cori son. 230 8 spirto dotto e gentil si mostri avaro] men si dimostri d'onorarlo avaro son. 230 9 Tu, poi che sì per tempo a sì gran segno] Ma tu, che 'n cima del bel colle arrivi son. 230 10 poggi] scendi son. 230 • or fa ch'opri ed intenda] e la famosa istoria son. 230 11 col sermon sciolto, a la tua maggior memoria] di nostra patria in sermon sciolto scrivi son. 230 12 ch'a te conviensi e da te par ch'attenda] ché, s'ella del tuo stil si vanta e gloria son. 230 13 Adria d'udir la sua famosa istoria] tu, figlio a lei per cui sì chiaro vivi son. 230 14 degna e propria materia a tanto ingegno] mancar non puoi di farne alta memoria son. 230

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC; C (-egno) e D (-enda) condividono la stessa tonica; A (-aro) e B (-ori) sono in consonanza; ricca la rima "intenda": "attenda" (10, 12).

Tradizione testuale: B. TASSO 1733, p. 563 e B. TASSO 1749, c. **12v («Di Girolamo Molino allo stesso»).

Sonetto in lode di un poeta di nome Bernardo, incoraggiato a cimentarsi con la scrittura di un'opera dedicata alla storia di Venezia. Tale auspicio, oltre a confermare lo stretto legame di Molin con la città natale, testimonia pure un certo interesse nei confronti della letteratura storiografica locale, a cui si erano dedicati personalità illustri come Bernardo Giustinian, Marino Sanudo, Andrea Navagero e Pietro Bembo, quest'ultimo nominato storico ufficiale dal Senato veneziano nel 1529. Nel medesimo contesto, è di qualche importanza ricordare anche la pubblica-

zione, proprio con il sostegno di uno tra i più cari amici di Molin ovvero Giulio Con-
tarini, della *Rerum Venetarum ab urbe condita historia* (1560) di Pietro Giustinian,
storico veneziano che il nostro ebbe modo di frequentare a Roma pochi anni prima.
Sebbene l'identità del dedicatario non sia certa, è plausibile che la poesia di Molin
si rivolga a Bernardo Cappello giacché quest'ultimo, in un sonetto d'esilio, espresse
il desiderio di tornare in laguna e di ripercorrere le orme di Bembo «parte de l'alma
mia patria scrivendo» (Cappello *Rime* 238, 12), assumendo forse a modello proprio
la sua *Historia veneta* (1551). In realtà, non si è a conoscenza di opere di argomento
storiografico redatte da Cappello, per quanto proprio il sonetto di Molin paia con-
fermarne almeno l'intenzione. In passato – forse complici il possibile riferimento
agli *Amori* (v. 3), per i quali Molin sostenne la licenza di stampa nel 1534, e il propo-
sito tassiano di portare a compimento un'*Istoria* dei propri tempi (come espresso
da Tasso in una lettera, del giugno 1560, a Tommaso Porcacchi, cfr. B. Tasso *Let-
tere*, vol. II, n. CXC) – il dedicatario è stato invece identificato nell'amico Bernardo
Tasso: il sonetto di Molin figura infatti nelle edizioni settecentesche delle *Lettere*
(1733) e delle *Rime* (1749) tassiane. Infine, è da segnalare che il componimento 205
costituisce una variante redazionale del son. 230, sensibilmente differente nella
modulazione metrica delle terzine (son. 205: CDE DEC; son. 230: CDC DCD). In
assenza di indicazioni autografe, è assai difficile stabilire con esattezza quale delle
due stesure corrisponda alla versione definitiva. Osservando alcuni fattori testuali
e formali, si è però propensi ad intendere il son. 205, più maturo ed armonico nella
resa, come l'ultima volontà autoriale.

1-4 *Ben si nudrio del latte*: la metafora, che si fonda sulla consueta concezione delle muse
come nutrici, risente di un prodromo dantesco (es. *Purg.* XXII, 101-105). • *antichi illustri*:
i rappresentanti della letteratura greca e latina. • *duoi Toschi maggiori*: Dante e Petrar-
ca. • *questi*: il destinatario; sebbene l'identità di Bernardo Cappello risulti la più proba-
bile, a sostegno della candidatura tassiana va ricordata anche la forte somiglianza com-
plessiva del testo moliniano con il sonetto *Voi, che cantando i giovenili ardori* di Lodovico
Dolce, diretto proprio a Tasso (cfr. B. Tasso *Rime* 1560, p. 61). • *i suoi leggiadri amori*: il
dedicatario sembra esserci cimentato con una scrittura amorosa.

5-8 *faticoso...pregio*:: l'idea che l'esercizio poetico comporti fatica appartiene già al model-
lo petrarchesco (es. *Rvf* 214, 13 «Caro, dolce, alto et *faticoso pregio*»); pregio sta per 'privile-
gio'; si noti la vistosa inarcatura. • *debiti*: 'dovuti'.

9-11 *a sì gran segno poggi*: con pronunciato *enjambement*. • *opri*: 'si compia'. • *col sermon
sciolto*: per l'uso cfr. Cappello *Rime* 137, 1 «Casa, che 'n versi od *in sermone sciolto*»; con tut-
ta probabilità 'in prosa', ma non è da escludere del tutto la valenza di 'endecasillabi sciol-
ti'. • *tua maggior memoria*: il costrutto ritorna nel son. 204, 14 «farà sonar di voi *maggior
memoria*» (riferito a Bernardo Tasso).

12-14 *Adria d'udir la sua famosa istoria*: il poeta esorta il destinatario a comporre un'opera
dedicata alla storia di Venezia, traguardo letterario degno delle eccellenti capacità poeti-
che dell'interlocutore. • *propria*: 'adeguata'.

O bella, o dolce e cara giovanezza,
 de' più vaghi desir guida e d'amore,
 doppia vita a chi t'ave in fronte e in core,
 vero esempio di grazie e di bellezza, 4
 chi ti possede e non ti gusta e prezza,
 e cader lassa in erba il tuo bel fiore,
 tardi si pente e nutre un cieco errore,
 per cui sospira in van pronta vecchiezza. 8
 Ben devria 'l mondo i tuoi sereni giorni
 festeggiando onorar con quei diletti
 che teco porti e son tuoi pregi adorni; 11
 e, se ten' vai sì presta e più non torni,
 nessun tardando di goderti aspetti
 perché pentito al fin non se ne scorni. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (-ezza) e D (-etti) condividono la tonica; B (-ore) e C (-orni), oltre a condividere la tonica, sono in parziale consonanza. Non sfugge la topica sequenza “amore”: “core”: “errore”, di ineludibile memoria petrarchesca di *Rvf* 1 (vv. 2, 3, 7), e la serie “giorni”: “adorni”: “torni”: “scorni”, uguale in *Rvf* 62 (vv. 1, 4, 5, 8).

Appassionato invito a godere dei piaceri della giovinezza prima che sia troppo tardi. Nel componimento confluiscono *topoi* di ascendenza classica, destinati ad un'enorme fortuna nella lirica volgare, quali la necessità di cogliere il frutto prima che sia troppo tardi, la minaccia dell'imminente vecchiaia, l'importanza di vivere appieno la bellezza dell'età giovanile. Sullo sfondo, si dovrà ammettere un intarsio di prodromi letterari: dall'influenza diretta della poesia latina (soprattutto oraziana), ad una possibile mediazione umanistica nei suoi risvolti neolatini e volgari (con una particolare attenzione per la poesia di Lorenzo il Magnifico e Poliziano). Eppure, il sonetto travalica i pedestri ricalchi letterari, a favore di un'ispirazione intensa e sincera, in cui affiora un trasporto capace di smarcarsi dai risultati mediani della rimeria cinquecentesca. In effetti, l'esortazione al *carpe diem*, congiunta al motivo della fugacità del tempo – qui restituito da una fitta costellazione di riferimenti lessicali –, costituisce uno dei principali cardini tematici delle *Rime* moliniane, con simile declinazione nel sonetto 64 e nella canzonetta 99. Il sonetto, certamente elegante nel fraseggio e nell'intonazione, bilancia la cadenzata monotonia della reiterata paratassi con ripetute torsioni sintattiche che, quasi al pari dell'incombente vecchiaia, increspano la spensieratezza complessiva.

1-4 *O bella, o dolce e cara giovinezza*: l'apostrofe, con catena aggettivale, conferisce all'attacco di sonetto un' enfasi avvicicabile a son. 64, 7-8 «presta a me, ch'io languisco, *o dolce o cara* / o sovra ogni altra graziosa e *bella!*», comune esortazione al *carpe diem*. Per quanto si tratti di aggettivi comunemente riferiti alla giovinezza, non si può escludere l'eco di Lorenzo de' Medici *Canti carnascialeschi IX, 1* «Quant'è *bella giovinezza*». • *de' più vaghi desier guida e d'amore*: con costruzione ad occhiale. • *doppia vita*: in quanto la giovinezza promette di fronte a sé un lungo corso di vita pari almeno a quanto si è già vissuto oppure è da intendere con valenza genericamente amplificativa. • *vero esempio di grazie e di bellezza*: è tradizionale la convinzione che la venustà sia caratteristica distintiva della giovinezza. **5-8** *prezza*: 'apprezza'. • *il tuo bel fiore*: per il motivo del fiore della giovinezza, di derivazione classica e con valenza erotica, si veda il son. 64, 10-11 (e rimandi). • *pronta vecchiezza*: in quanto rapida ad arrivare.

9-11 *'l mondo*: 'ognuno'. • *i tuoi sereni giorni*: il *topos* della spensieratezza della giovinezza è un concetto di eredità classica; la formula è condotta sulla falsa riga di Della Casa *Rime 47, 93* «i tuoi riposi e *i tuoi sereni giorni* (: scorni)», da leggersi però in chiave morale. • *festeggiando*: non si esclude una memoria dell'atmosfera carnascialesca attestata nella lirica di Lorenzo de' Medici.

12-14 *più non torni*: l'amara consapevolezza dell'irrepetibilità della vita umana è al centro pure della canz. 142, 32-33 «O perché almen *non torni* e non rinasci, / se d'aura sol ne pasci?». • *tardando*: 'ritardando'. • *pentito*: il consueto motivo del pentimento tardivo, congiunto al *carpe diem*, è introdotto già al v. 7. • *scorni*: in senso figurato, si riferisce ad una persona che non è riuscita nel proprio intento e ne ha ricavato solo umiliazioni (cfr. *GDLI XVIII*, p. 229).

Deh mirate, Signor, la gente nostra,
 che 'l tiranno infedel minaccia e preme,
 né conforto ha maggior di quella speme,
 ch'affida lei ne la virtute vostra, 4
 la qual, se col consiglio opre dimostra
 onde già par ch'ei ne paventi e treme,
 che fia quando la man, ch'onora e teme
 ciascun, seco verrà col ferro in giostra? 8
 Or riprendete, omai, l'invitta spada
 con l'insegna di Dio, ch'a ciò vi chiama
 e v'apre al nostro ben sì larga strada, 11
 ché, se vi punse mai pensiero o brama
 di gloria al mondo, or converrà che vada
 per tanta impresa al ciel la vostra fama! 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-eme) e D (-ama) sono in consonanza; C (-ada) e D in assonanza; ricca la rima "preme": "treme" (2, 6).

Le minacciose pressioni ottomane sui confini occidentali muovono il poeta, timoroso per il destino della cristianità, ad esprimersi a favore di una nuova crociata, da affidare alla guida dell'imprecisato dedicatario, condottiero impavido e valoroso. Il tema, molto caro a Molin, è largamente attestato nella rimeria politica cinquecentesca e si accorda perfettamente ai componimenti anti-ottomani raccolti nella sezione «in materia di stato» delle sue *Rime*. Sebbene dunque non siano chiare le ragioni del suo dislocamento fra le poesie in vari soggetti, il testo si contraddistingue per una spiccata atmosfera politico-militare, a cui concorrono il vistoso reticolo di bellicismi lessicali e la vivida contrapposizione tra i due schieramenti religiosi.

1-4 *la gente nostra*: con riferimento alla comunità cristiana o, in senso più circoscritto, a quella veneziana; sullo sfondo risuona *Rvf* 334, 13-14 «venga per me con quella *gente nostra*, / vera amica di Cristo et d'Onestate». • *tiranno infedel*: il sultano ottomano. • *minaccia e preme*: dittologia quasi sinonimica; sempre in relazione alle pressioni musulmane sui confini europei, si ricordi canz. 152, 174 «che grave è quel che ti *minaccia* intorno».

5-8 *ei*: il «Tiranno» ottomano del v. 2. • *paventi e treme*: binomio tipicamente petrarchesco (es. *Rvf* 73, 11), assai ricorrente nell'uso cinquecentesco (es. Della Casa *Rime* 32, 10 «e da quelle armi, ch'io *pavento e tremo*»). • *la man*: che brandisce la spada. • *onora e teme ciascun*: con forte inarcatura. • *ferro*: metonimia per le armi militari. • *verrà...in giostra*: 'incomincerà a combattere'; la formulazione dialoga con Venier *Rime* 162, 7 «che 'l senno in te col dir *va pari in giostra* (: mostra: nostra)».

9-11 *Or riprendete, omai, l'invitta spada*: il ricorso al passato suggerisce che il dedicatario

RIME IN VARI SOGGETTI

si sia già cimentato con una crociata simile. • *al nostro ben*: la salvezza cristiana.

12-14 *se vi punse mai pensiero o brama*: se mai il destinatario avesse avuto qualche ambizione di gloria, il poeta lo esorta a cogliere l'opportunità di questa impresa; non sfugga il vistoso *enjambement*. • *tanta impresa*: la missione contro gli infedeli.

Non vi mova, Signor, vano pensiero
 di rifiutar quest'onorato pegno,
 ché gran torto fareste al vostro ingegno,
 a Roma, a chi vi dà pregio sì altero, 4
 perch'ogni uom saggio e di giudizio intero
 schernir scettro non de' lodato e degno,
 per dar con l'opre altrui norma e sostegno
 a' buoni e i rei frenar sotto il suo impero. 8
 Se non avesse il mondo in sé difetto,
 biasmo non fora non curar gli onori,
 non essend'uopo in lui di verga o freno. 11
 Ma, s'ei di vizii e d'ignoranza è pieno,
 perché sprezzar i suoi seggi maggiori
 e nol far a poter vostro perfetto? 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE EDC; A (-ero), B (-egno), C (-etto) ed E (-eno) sono in assonanza; A e D (-ori) in consonanza; ricche le rime "altero": "intero" (4, 5) e "difetto": "perfetto" (9, 14).

Il sonetto esorta un imprecisato dedicatario a non rifiutare l'offerta di una carica ecclesiastica in quanto un simile diniego, secondo l'autore, rappresenterebbe un torto alla propria intelligenza, a Roma (intesa come centro politico-religioso) e a tutti coloro che ne hanno sostenuto la candidatura. La natura spirituale dell'incarico è avallata - oltre che dai riferimenti romani - pure dall'insistenza sulla funzione moraleggiante del ruolo: definire regole, dare sostegno ai buoni e frenare i peccatori. In aggiunta, come rimarcato nelle terzine, se il mondo non avesse difetti, non sarebbe necessario l'intervento del destinatario, ma essendo invece corrotto non c'è ragione di rifiutare un titolo che possa contribuire a contrastare il divagare dei vizi. In mancanza di riferimenti puntuali, l'identificazione del referente è spinosa. Eppure, si può almeno suggerire il nome di Pietro Bembo, nominato cardinale nel dicembre 1538. Infatti, proprio in tale circostanza, Cappello compose il dittico d'encomio *Rime* 124-125, dove manifesta la propria fiducia affinché il candidato promuova una nuova crociata e ponga rimedio alla coeva ondata protestante in Europa. Soprattutto, Irene Tani sostiene che «in base alle allusioni presenti, possiamo ipotizzare una possibile rinuncia da parte del destinatario alla veste purpurea» (Cappello *Rime* 125). Nel componimento moliniano la complessità strutturale della perorazione - che si conclude con un'interrogativa sospesa che pare non ammettere rifiuti - è suggerita da un intricato groviglio di increspature sintattiche e da un

reiterato ricorso a negazioni che punteggiano l'intero sonetto. Inoltre, nelle terzine, si impone all'attenzione la contrapposizione tra i moduli ipotetici dell'eventualità e della realtà, giustapposizione che enfatizza il contrasto tra un mondo ideale, ma solo sognato, e un mondo problematicamente corrotto, ma reale.

1-4 *Non vi mova*: 'non vi persuada'. • *Signor*: sebbene l'ipotesi di Pietro Bembo risulti la più convincente, vale la pena considerare almeno anche il nome del filosofo Trifon Gabriele, che l'autore ebbe modo di frequentare presso il circolo di Murano. Infatti, nel 1524 il Senato veneziano offrì all'intellettuale il Patriarcato di Venezia, incaricò che Gabriele declinò preferendogli un ritiro meditativo e spirituale in campagna. Tuttavia, la datazione un po' troppo alta infragilisce la percorribilità della congettura. • *rifutar*: variante meno frequente di *rifiutar*, ma attestata (es. Castiglione *Cortegiano* II XI).

5-8 *giudizio intero*: la formula ricorda son. 1, 8 «cosa ch'offenda alcun *giudizio sano*». • *schernir*: 'disprezzare'. • *scettro...lodato e degno*: con iperbato. • *sostegno a' buoni e i rei frenar*: la sentenza, il cui sapore pacatamente moralistico assume quasi il tono di un sermone, ricalca lontanamente *Rvf* 248, 6 « premia i *migliori*, et lascia star *i rei*»; è vistosa l'inarcatura.

9-11 *non fora*: 'non sarebbe'. • *onori*: nella valenza di 'cariche onorifiche'. • *freno*: già «frenar» (v. 8).

12-14 *ei*: riferito al «mondo» (v. 9). • *vizii e d'ignoranza*: non senza una punta moraleggiante. • *sprezzar*: già «rifutar» (v. 2) e «schernir» (v. 6). • *nol far*: 'non renderlo'.

Venite, o Muse, ed al mio basso ingegno
date lo stil per onorar costei,
scesa qua giù dal coro de li dèi,
per farne scorta al lor beato Regno. 4

Io, per me, non ardisco a sì gran segno
stender l'ali parlando e i versi miei,
degn sol del gran Tosco, e pur vorrei
lodarla sì ch'io non ne fossi indegno. 8

Ben fu quest'alma al suo Fattor diletta,
ché la vesti con sì suprema cura,
che non ha parte in lei se non perfetta. 11

Rendasi al destin grazie ed a natura,
ch'avendo Tullia a tanto ben eletta,
a noi dier di vederla alta ventura! 14

5 Io, per me| Ch'io per me *Castriota* 1585 6 stender l'ali| l'ali spiegar *Castriota* 1585 10 che la vesti| poi la vesti *Castriota* 1585 12 Rendasi al destin grazie e a natura| Rendansi gratie al Cielo, e à la Natura *Castriota* 1585 13 ch'avendo Tullia a tanto ben eletta| c'havendo à tanto ben Giovanna eletta *Castriota* 1585

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-egno), B (-ei), C (-etta) condividono la tonica; ricche le rime "diletta": "eletta" (9, 13) e "natura": "ventura" (12, 14).

Tradizione testuale: *Castriota* 1585, p. 98 (con inesatta assegnazione a Ettore Capranico).

Sonetto in lode di Tullia D'Aragona (1510 – 1556), celebre cortigiana e poetessa romana, ampiamente apprezzata nell'ambiente veneto. Infatti, nel corso dei primi anni Trenta, la donna si trasferì a Venezia, dove poté fare affidamento sulla protezione di Domenico Venier, di cui frequentò attivamente il circolo culturale. La presenza di Tullia sul territorio è confermata anche dalla sua menzione all'interno dell'operetta oscena *Tariffe delle puttane a Venezia* (Venezia 1535), a lungo attribuita a Lorenzo Venier, fratello di Domenico, ma recentemente ricondotta al padovano Antonio Cavallino. Quasi negli stessi anni, Speroni la incluse invece come interlocutrice nel celebre *Dialogo d'amore* (Venezia 1542), ambientato proprio presso la dimora veneziana della cortigiana e della quale il nostro è indicato come frequentatore abituale insieme a Bernardo Tasso, che intrattenne con la giovane una relazione amorosa. Infine, nel 1547 fu data ai torchi l'imponente miscellanea encomiastica *Rime della signora Tullia d'Aragona e di diversi a lei*, occasione alla

quale presero parte molti tra i sodali di Molin, primo fra tutti Girolamo Muzio (per uno studio sull'antologia corale cfr. HAIRSTON 2016). Ancora una volta, però, la silloge non include componimenti moliniani. Eppure, la fisionomia vistosamente elogiativa del sonetto di Molin per Tullia, il cui tema conduttore aderisce all'inflazionato *topos* dell'insufficienza poetica di fronte all'inarrivabile perfezione femminile, autorizza almeno ad immaginare che possa essere stato redatto in occasione del soggiorno veneziano della donna o proprio in corrispondenza con l'iniziativa giolittina, senza conoscere però un esito editoriale per ragioni ignote. Al contrario, il componimento moliniano è attestato nelle *Rime et versi in lode di Giovanna Castriota* (Vico Equense 1585), miscellanea in omaggio alla moglie di Alfonso Carafa (m. 1581). Con erronea assegnazione alla penna di Ettore Capranico, per il quale le notizie biografiche sono pressoché nulle, il sonetto presenta delle varianti testuali, alcune delle quali funzionali a riadattare il testo alla nuova destinataria e verosimilmente da intendere come lezioni non moliniane. Infatti, non solo l'operazione editoriale in questione, che dà voce ad una fitta e folta schiera di rimatori prevalentemente calabresi, è posteriore alla pubblicazione postuma delle *Rime* di Molin (1573), ma non ci sono nemmeno pervenuti elementi che autorizzino a congetturare un contatto tra il poeta veneziano e la nobildonna napoletana, morta nel 1595. A margine, si segnala che il componimento moliniano non figura nel ms. 28.1.10 della Biblioteca dei Girolamini di Napoli, florilegio lirico cinquecentesco in lode di Giovanna Castriota.

1-4 *Venite, o Muse, ed al mio basso ingegno...*: l'appello alle Muse è auspicio di tenuta classica (es. Orazio *Odi* III 30, 6 e Ovidio *Am.* I 15, 41-42), ma si dovrà ovviamente considerare la probabile mediazione di autori canonici quali Bembo *Rime* 1, 5-7 «*Dive*, per cui s'apre Helicona et serra / [...] / *date a lo stil*, che nacque de' miei danni» o Della Casa *Rime* 1, 12-14 «O se cura di voi, *figlie di Giove* / [...] / *date al mio stil* costei seguir volando». Invece il sintagma «mio basso ingegno» sembra ispirarsi a *TP*, 66 «tutti i maggior, non che non che *'l mio basso ingegno*». • *coro de li dèi*: schiera divina, con proseguimento dell'atmosfera classicheggiante.

5-8 *per me*: pleonastico, forse zeppa metrica. • *non ardisco*: 'non oso'. • *stender l'ali parlando e i versi miei*: fuor di metafora, 'incominciando a scrivere poesie'. • *gran Tosco*: Petrarca. • *e pur vorrei...indegno*: l'ammissione di inadeguatezza poetica è motivo tipico della lirica amorosa ed encomiastica; si noti la vistosa inarcatura, con frattura fra modale e ausiliare.

9-11 *Ben fu quest'alma al suo Fattor diletta*: il passo sembra incrociare tasselli petrarcheschi (*Rvf* 28, 5 «a Dio *diletta*, obediante ancella») con un'interferenza dellacasiana (Della Casa *Rime* 37, 7 «era *alma a Dio diletta*, a Febo cara»). • *vesti*: 'creò'; è netto l'ipotesi di Bembo *Rime* 172, 4 «a *vestir alma* sì dal ciel gradita».

12-14 *alta ventura*: 'preziosa opportunità'; il sintagma in clausola richiama alla mente Bembo *Rime* 20, 8 «freddo smalto a cui giunse *alta ventura* (: cura)».

O sola fra le donne al mondo rade,
 meravigliosa e di cotanta spene,
 che quanta gloria il secol prisco ottiene
 spera vincer per voi la nostra etade, 4
 poi che 'l ciel d'onorar queste contrade
 di voi consente e del maggior suo bene,
 fermate il piè, ché 'l mar nostro e l'arene
 v'auguran donna de la lor cittade. 8
 Né fia di Roma a voi men chiaro nido
 Venezia forse, oltra che 'l nome vostro
 degna ancor la farà di più bel grido. 11
 Qui, più ch'altrove e intorno ogni suo lido,
 sparge il ciel seme ond'ave il terren nostro
 libertà cara e viver dolce e fido. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; inclusiva la rima “rade”: “etade” (1, 4); ricca la rima “etade”: “cittade” (4, 8).

Sonetto in lode, con tutta probabilità, della celebre cortigiana romana Tullia d'Aragona, supplicata di intrattenersi il più a lungo possibile a Venezia, città in grado di garantire una vita straordinariamente libera e piacevole. In effetti, vera protagonista del testo è proprio la città natale del poeta, presentata come l'unico luogo al mondo capace di apprezzare, e valorizzare, appieno le qualità della dama romana. Qualora si concordasse con l'ipotesi di identificazione, il componimento sarebbe databile al 1537 circa, anno in cui la donna si mosse da Venezia in direzione di Ferrara.

1-4 *di cotanta spene*: *iunctura* di gusto petrarchesco (*Rvf* 268, 32). • *il secol prisco*: il Trecento, reso glorioso dalla presenza di Petrarca, che immortalò Laura; è forte la giustapposizione con «la nostra etade» (v. 4).

5-8 *queste contrade*: la città di Venezia. • *fermate il piè*: 'rimanete [in laguna]'. • *'l mar nostro e l'arene*: il mare Adriatico e la terraferma veneziana; binomio complementare.

9-11 *Roma*: città natale di Tullia d'Aragona. • *nido*: 'rifugio', ma si tratta di un appellativo assai frequente nella letteratura in lode della Serenissima. • *Venezia*: si noti l'enfasi conferita dal pronunciato *enjambement*, in rilievo anche tramite la costellazione fonica della fricativa -v.

12-14 *lido*: con valenza generica di 'luogo'. • *libertà cara*: il mito della libertà veneziana, *topos* immancabile nella retorica encomiastica lagunare, è assai ricorrente fra le rime di Molin (es. canz. 152, 221-225; 153, 9-18; son. 221, 12-14). • *viver dolce e fido*: la dolce vita veneziana è ritratta in termini analoghi da parte di Pietro Massolo nel son. *Alma Città*,

RIME IN VARI SOGGETTI

che sola vivi in pace, 1-2 e 12-14 «Alma Città, che sola vivi in pace, / e in pace viver fai chi à te si dona, // [...] // In te la bell'Astrea vive contenta, / et viver fa contento, e in sicurtate / chiunque à te si dona, e à te consenta» (*Rime*, I, c. 94v) e di Cappello *Rime* 238, 1-4 «Quanto d'havervi fia contenta et lieta / Venetia mia nel suo honorato seno, / altrettanto anchor voi di gioia pieno / vivrete vita in lei libera et queta», in dialogo con il cardinale Ranuccio Farnese, di passaggio a Venezia.

Non de' temer del ciel nembo o procella
 chi con saggio nocchier dal porto move,
 se per accorte e generose prove
 sì vince il corso di maligna stella. 4

Quinci, con fama ancor più che mai bella,
 spera che gli onor suoi primi rinove
 Adria, ch'intento ad opre altere e nove
 per degno imperator di sé v'appella. 8

Prendete, adunque, l'onorata insegna
 e dal favore, onde ciascun v'addita
 per vero padre de la patria nostra, 11

mirate augurio de la gloria vostra:
 ecco, il mar queto a navigar v'invita,
 perch'ogni grazia a voi più larga vegna! 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE EDC; A (-*ella*) e C (-*egna*) sono in assonanza; B (-*ove*) ed E (-*ostra*) condividono la tonica; inclusiva la rima "rinove": "nove" (6, 7).

Il sonetto consiste in un'esortazione affinché Venezia, affidandosi alla guida di un imprecisato «saggio nocchier» (v. 1), prenda parte ad un'impresa militare contro un'incombente minaccia, verosimilmente musulmana. L'identificazione del sapiente timoniere non è certa, ma si può quantomeno suggerire il nome dell'ammiraglio veneziano Vincenzo Cappello (Venezia 1469 - 1541), zio del poeta e figura molto apprezzata da parte del coevo scenario culturale, come dimostra ad esempio il sonetto in sua lode *Quel senno illustre, quel valore ardente* di Pietro Aretino, spedito a Nicolò Molin il 25 dicembre 1540 (*Lettere*, vol. II, n. 234). Di per sé, il *topos* del nocchiere che va incontro ad una tempesta, di memoria virgiliana (*Aen.* IV, 52-53) e poi petrarchesca (*Rvf* 151, 1-2), vanta una discreta attestazione nella rimeria del periodo, con declinazioni metaforiche via via differenti. In ambito veneziano, per l'affinità con la proposta lirica di Molin, merita almeno un accenno il dittico di Girolamo Fenarolo *A questo horrendo, e minaccioso, e fero e Questa è pur la tua Nave, e pur son queste*, coppia di sonetti di incerta datazione, sempre in dialogo con un «prudente nocchier» e redatti in coincidenza con l'aggravarsi della pressione ottomana (Fenarolo *Rime*, c. 28r). Infine, la trama lessicale e tematica del sonetto riserva punti di contatto con altri componimenti politici di Molin (soprattutto con il n. 147), motivo per cui non sono del tutto chiare le ragioni che hanno portato a dislocare il testo nella sezione in vari soggetti. Oltre all'ipotesi di un allestimento confuso ed impreciso da parte dei curatori, non si può escludere che lo stesso Molin abbia ri-

tenuto opportuno scartare un sonetto ormai inadeguato agli esiti storici. Infatti, in quest'ottica, si deve rilevare che, nei versi conclusivi, il poeta rassicura i propri concittadini circa l'esito felice dell'impresa militare, interpretando la favorevole calma del mare come un buon auspicio. In realtà, qualora l'occasione lirica sia davvero da identificare nella battaglia marittima di Prevesa (1538) condotta sotto il comando di Cappello, essa si rivelò una grave sconfitta per l'esercito cristiano, al punto tale da indurre successivamente la Serenissima ad accettare umilianti condizioni di pace. Infine, sembra meno convincente, per quanto possibile, l'identificazione del referente nell'imperatore Carlo V: la collocazione del sonetto nella sezione in vari soggetti, lontano dal compatto *corpus* per l'imperatore della sezione in materia di stato, e la mancanza di rimandi di tipo araldico, sono infatti aspetti che ne infragiscono la percorribilità.

1-4 *nembo*: dalla forte valenza metaforica, il lemma è frequentemente impiegato in relazione alla minaccia ottomana; es. son. 148, 9 «*nembo* prepara in *ciel* d'atra tempesta» e rimandi. • *procella*: consueto latinismo, 'violenta burrasca'; il termine vanta una folta tradizione petrarchesca (es. *Rvf* 206, 26 e 366, 64), ma è verosimile ammettere l'influenza di Della Casa *Rime* 41 complice l'identica catena di rimanti 'procella': 'stella': 'appella' (vv. 1, 5, 8). • *saggio nocchier*: il costruito è petrarchesco (*Rvf* 235, 5) e ricorre simile in Molin 152, 167-168 «Quando in aspetto il *ciel* si rappresenta / torbido e fosco, allor *nocchier accorto*». Nel complesso il passaggio lirico suggerisce una certa familiarità con P. Gradenigo canz. *Alto Signor, a cui dal cielo è dato*, 18-22 «dando lor questa aita, e quel conforto, / che la misera turba ogni hor vi chiede, / l'alme ingombra di tema, e di paura, / venite homai *Nocchier saggio, et accorto* / a condur tosto il legno errante in *porto*» (P. Gradenigo *Rime*, cc. 47r-49v). • *maligna stella*: 'sorte sfavorevole'; l'espressione è di matrice petrarchesca (*Rvf* 128, 52).

5-8 *fama*: il prestigio di Venezia. • *gli onor suoi primi*: le glorie passate. • *altere e nove*: la dittologia aggettivale vanta un'impronta petrarchesca (*Rvf* 192, 2 «cose sopra natura *altere et nove* [: move]» e 214, 2 «da por sua cura in cose *altere et nove*»). • *imperator*: qui nella valenza latina di 'massima autorità militare, guida'.

9-11 *Prendete, adunque, l'onorata insegna*: l'articolazione sintattica si avvicina a son. 207, 9 «Or *riprendete*, omai, l'invitta spada»; l'«*onorata insegna*» si riferisce al vessillo cristiano (cfr. canz. 152, 100 e 207, 10). • *v'addita per vero padre*: 'vi indica come vero protettore'; si noti l'inarcatura. • *patria nostra*: l'autore sembra alludere alla comunità veneziana; forse avvicicabile alla «gente nostra» del son. 207, 1.

12-14 *mirate*: è degno di nota il parallelismo sintattico tra le terzine, il cui attacco corrisponde in entrambi i casi ad un imperativo esortativo in posizione isometrica. • *mirate augurio de la gloria vostra*: l'andamento del verso ricorda lontanamente son. 147, 12 «Stiamo, dunque, a veder la gloria eterna», sempre in avvio dell'ultima terzina. • *ogni grazia*: 'ogni favore', ma è valido anche il significato di 'ogni onore'.

Donna, ch'avete fra le donne il vanto
 del fior d'ogni bellezza e d'onestate
 e con alte virtù ancor cercate
 sovra voi stessa aver pregio più santo, 4
 come lodar potrò quel valor tanto,
 onde maggior di voi medesima andate,
 s'a un raggio sol de la vostra beltate
 restano vinte le mie rime e 'l canto? 8
 Basti con l'alma riverirvi umile
 s'ella pur inchinar tanto vi puote,
 quanto v'ergete al ciel, Donna gentile. 11
 Voi più ch'altra, al Fattor vostro simile,
 ricca d'eterna incomprendibil dote,
 confondete i pensier, nonché il mio stile. 14

7 de la vostra beltate] di vostra alma beltate *Castriota* 1585 8 restano vinte le mie rime e 'l canto] resta vinta la man, la penna e il canto *Castriota* 1585 10 pur] pure *Castriota* 1585 13 incomprendibil dote] incomparabil dote *Castriota* 1585

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (-anto) e B (-ate) condividono la tonica; B e D (-ote) sono in consonanza; ricche le rime "onestate": "beltate" (2, 7); "umile": "simile"; "gentile": "stile" (11, 14).

Tradizione testuale: *Castriota* 1585, p. 99 (con impropria assegnazione ad Ettore Capranico).

Bibliografia: BORZELLI 1888, p. 32.

Sonetto in lode di una «Donna gentile» (v. 11), i cui connotati evocano una memoria vagamente stilnovista, complici le disseminate tracce duecentesche di tipo topico-lemmatico. L'encomio, costruito intorno alla consueta dichiarazione di ineffabilità poetica, insiste sulla sacralizzazione femminile, alla quale concorrono soprattutto precisi tasselli testuali («santo», v. 4; «riverirvi umile» v. 9; «inchinar» v. 10; «v'ergete al ciel», v. 11; «Fattor», v. 12). Inoltre, è d'obbligo ricordare che il componimento moliniano è attestato fra le *Rime et versi in lode di Giovanna Castriota* (Vico Equense 1585), corposa miscellanea in omaggio alla moglie di Alfonso Carafa (m. 1581) e che dà voce ad una fitta e folta schiera di rimatori prevalentemente calabresi. Con erronea assegnazione alla penna di Ettore Capranico, per il quale le notizie biografiche sono pressoché nulle, il sonetto presenta delle varianti testuali, sulla cui responsabilità occorre sospendere il giudizio. Infatti, è forte il sospetto che

il componimento sia stato adattato alla destinataria napoletana, essendo l'operazione editoriale in questione di gran lunga posteriore alla pubblicazione postuma delle *Rime* di Molin (1573) e non essendoci pervenuti elementi che autorizzino a congetturare un contatto tra il poeta veneziano e la nobildonna napoletana, morta nel 1595. Tuttavia, non si può del tutto escludere che le varianti ivi conservate derivino da un archetipo moliniano, dunque oggetto di un successivo *labor limae* e di una circolazione manoscritta di cui si sono oggi perse le tracce. In realtà, la dedicataria originaria del testo rimane tuttora incerta, sebbene in passato sia stato suggerito anche il nome di Gaspara Stampa (BORZELLI 1888, p. 32), ipotesi però da respingere in mancanza di prove dirimenti. A margine, si segnala che il componimento non è incluso nel ms. 28.1.10 della Biblioteca dei Girolamini di Napoli, florilegio lirico cinquecentesco in lode di Giovanna Castriota.

1-4 *Donna, ch'avete fra le donne*: l'esordio lirico conserva un sapore vagamente stilnovista, complice anche il modulo «Donna, ch'avete» che, in posizione proemiale, evoca la celebre canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* della *Vita Nova*. • *il vanto del fior*: con forte inarcatura. • *d'ogni bellezza e d'onestate*: l'idea che l'amata si distingua per grazia ed onestà è quanto mai inflazionata nel repertorio amoroso.

5-8 *come lodar potrò...*: consueta denuncia interrogativa della propria inadeguatezza poetica. • *andate*: l'immagine della donna in movimento contribuisce alla complessiva atmosfera stilnovista. • *le mie rime e 'l canto*: secondo consuetudine lirica, la poesia è inappropriata rispetto alla bellezza della donna.

9-11 *ergete al ciel*: si noti il contrasto direzionale tra l'inchino del poeta riverente e l'elevazione della donna.

12-14 *incomprensibil*: l'aggettivo è coerente con la dichiarata incapacità del poeta di descrivere adeguatamente l'eccezionalità della donna. • *confondete i pensier, nonché il mio stile*: l'ammissione dei propri limiti è già insita al v. 8.

Padre famoso, a cui l'antiche genti porser già mille voti e mille onori, perché guardassi l'erbe, i frutti e i fiori da man rapace e da nocivi armenti,	4
per la tua deitate ora consenti ch'al ciel turbato, a i dì lunghi, a i minori, cresca l'arbor ch'io pianto e n'escan fori rami sopra quest'onde alte e lucenti,	8
sì ch'allor, quando il sol più scalda e sforza, star possa a l'ombra e, mormorando l'onde, legga o scriva e talor mi bagni o dorma;	11
sì n'avrai, tu, de le sue prime fronde vaga corona, e la tua viva forma vedrai scolpita in questa verde scorza.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC; A (-enti) e D (-onde) sono in parziale consonanza; similmente B (-ori), C (-orza) ed E (-orma); B, C, D ed E condividono la tonica; C ed E sono in assonanza; ricca la rima "onori": "minori" (2, 6); equivocate le rime "fiori": "fori" (3, 7) e "sforza": "scorza" (9, 14); inclusiva la rima "onde": "fronde" (10, 12).

Bibliografia: GREGGIO 1894, II, p. 309.

Il sonetto inaugura un trittico encomiastico, con forti connessioni intertestuali, dedicato ad un esponente della famiglia Della Rovere, evocata tramite l'allusione al simbolo araldico della casata ovvero la quercia. Pur nella difficoltà di individuare con esattezza il referente, si suggerisce il nome di Guidobaldo II Della Rovere (Urbino 1514 – Pesaro 1574), a capo dell'esercito veneziano fin dal 1546. Particolarmente legato a Bernardo Tasso e a Sperone Speroni, il condottiero fu ben inserito nell'ambiente culturale veneto, al punto da essere spesso dedicatario di opere letterarie e versi encomiastici, fra i quali meritano una menzione i sonetti *De la gran quercia che 'l bel Tebro adombra* (Bembo *Rime* 28), *Or con sicure e vaghe penne alzata* (Tasso *Rime* V 81) e *O d'Italia figliuola illustre et degna* (Cappello *Rime* 329), tutti connotati dal ricorso ad un'identica topica di matrice arborea. Tuttavia, la stessa metafora trova pari impiego anche nelle rime d'omaggio al figlio di Guidobaldo, Francesco Maria II Della Rovere (Pesaro 1549 – Urbania 1631), celebrato altresì da non pochi sodali veneziani quali Gian Mario Verdizzotti nel sonetto *Ecco del glorioso arbor di Giove*, redatto nel 1564, e Pietro Massolo nel sonetto *Questa pianta novella che hor si vede* (rispettivamente in *Rime di diversi* 1565, II, c. 103r e Massolo

Rime, IV, c. 237r). Proprio come i testi appena citati, anche il sonetto moliniano è costruito attorno alla centralità della quercia, incorniciata in un *locus amoenus*, dal profilo vagamente veneziano, dove il poeta si immagina riposare e scrivere componimenti. Nella tradizione latina, la quercia è anche l'albero sacro a Giove (Ovidio *Met.* VII, 622-623), ragion per cui è proprio al padre degli dèi che l'autore fa appello in apertura di sonetto affinché difenda il dedicatario e il proprio operato poetico. In contrasto con l'apparente linearità del soggetto lirico, il componimento è puntellato da molteplici strategie di tortuosità stilistica, con frequenti torsioni sintattiche.

1-4 *Padre famoso*: Giove; sembra da respingere, invece, l'ipotesi di Priapo, suggerita da GREGGIO 1894, II, p. 309. • *mille...e mille*: espressione iperbolica di conio petrarchesco, per la quale cfr. son. 21, 3 e rimandi. • *guardassi*: 'vigilassi'. • *l'erbe, i frutti e i fiori*: *tricolon* tradizionale, con evidente influsso di *Rvf* 337, 3 «*frutti, fiori, herbe* et frondi (onde 'l ponente». • *nocivi armenti*: le mandrie; in chiasmo rispetto a «man rapace» (v. 4).

5-8 *deitate*: si tratta di un possibile prelievo dantesco (*Inf.* XI, 46 «Puossi far forza ne la *deitate*»). • *a i dì lunghi, a i minori*: 'con l'estate e con l'inverno', dunque fuor di metafora 'sempre'. • *arbor*: con ambiguità tra la quercia e l'alloro. • *n'escan fori rami*: con vistosa inarcatura. • *onde alte e lucenti*: sineddoche per Venezia.

9-11 *quando il sol più scalda e sforza*: 'nelle giornate estive', con scia allitterante; si noti il rovesciamento rispetto «al ciel turbato» (v. 6). • *star possa a l'ombra e, mormorando l'onde*: tratti conformi al paesaggio bucolico di marca letteraria. • *legga o scriva e talor mi bagni o dorma*: l'*otium* letterario; è di qualche interesse la struttura versale, vistosamente franta in quattro segmenti verbali.

12-14 *viva forma*: 'sembianza'; la giuntura ritorna nel son. 214, 12 «Così ancora cresca la tua *forma viva*». Non si manchi di notare la vistosa inarcatura, accompagnata da un forte movimento allitterativo. • *verde scorza*: l'attributo cromatico allude al carattere perenne della pianta e si carica di un'inevitabile valenza metaforica; il sintagma riporta alla memoria le proposte bembiane di *Rime* 47, 11 «questa anchor *verde* et già lacera *scorza*» e 108, 1 «Mentre di me la *verde* habile *scorza* (: sforza).

Se per vaghezza mai la testa alzasti,
 e di specchiarti in te nacque desio,
 or dritto t'ergi e 'l tuo esempio natio
 mira, ch'altro sì bel mai non mirasti. 4

E, perché l'arbor non si secchi o guasti,
 dov'io 'l segnai, d'ogni accidente rio
 serbala tu, de gli orti altero Iddio,
 s'altra col tuo favor giamai serbasti! 8

Sì crescend'ella, in lei crescer vedrai
 la tua sembianza, onde da questa riva
 noto per mille piagge e boschi andrai. 11

Così ancor cresca la tua forma viva,
 ch'egual le fia, ne d'appressarti mai
 ninfa per tema si dimostri schiva! 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; ricca la rima "vedrai": "andrai" (9, 11).

Nel secondo sonetto del trittico in lode dei Della Rovere, il raccordo con il resto della triade si attiva non solo sulla base dell'omogeneità tematica e discorsiva, ma anche del recupero di precise formule sintagmatiche e lessicali. Nella prima quartina, è di qualche interesse la contrapposizione tra due modelli: lo *speculum vanitatis* autoriflessivo, mosso da un vano compiacimento verso sé stesso (vv. 1-2) e lo *speculum virtutis*, che vede invece nella statura morale del padre il paradigma ideale a cui tendere (vv. 3-4). Artificioso nel suo discorso lirico e dal fraseggio spesso semanticamente oscuro, il componimento è costellato di virtuosismi etimologici («mira» - «mirasti», v. 4; «serbala» - «serbasti», vv. 7-8; «crescend'ella» - «crescer» - «cresca», vv. 9 e 12).

1-4 *vaghezza*: 'desiderio'; ma non sfugga la connessione con «vaga corona» (son. 213, 13). • *la testa alzasti*: con il significato di 'insuperbirsi'. • *specchiarti in te*: allusione al mito di Narciso, coerente con il tema dell'amor proprio alluso al verso d'attacco e con il protagonismo botanico del trittico. • *dritto t'ergi*: in contrasto con il ripiegamento narcisistico (vv. 1-2). • *'l tuo esempio natio mira*: probabilmente il padre del destinatario, dunque o Francesco Maria I Della Rovere (Senigallia, 1490 - Pesaro, 1538), a sua volta stimato capitano generale della milizia veneta, o Guidobaldo II Della Rovere (Urbino 1514 - Pesaro 1574). Non sfugga la vistosa inarcatura. • *mira, ch'altro sì bel mai non mirasti*: l'endecasillabo è vivacizzato dall'andamento allitterante e dal ribattuto etimologico alle estremità del verso.

5-8 *dov'io 'l segnai*: in dialogo con son. 213, 13-14 «vaga corona, e la tua viva forma / vedrai

scolpita in questa verde scorza». • *serbala tu*: al femminile perché sottintende 'pianta' o 'quercia'; con inarcatura. • *de gli orti altero Iddio*: il «Padre famoso» di son. 213, 1.

9-11 *ella*: la quercia. • *crescer vedrai la tua sembianza*: in quanto il figlio si rispecchia nel padre; con inarcatura. • *da questa riva*: probabilmente Venezia. • *mille piagge e boschi*: l'accostamento sinonimico è solidamente attestato nella tradizione lirica cinquecentesca (es. Trissino *Rime* 72, 1); il costruito «mille piagge» è prelievo da *Rvf* 177, 1.

12-14 *la tua forma viva*: recupera il son. 213, 13 «vaga corona, e la tua viva forma». • *ap-pressarti*: riferito all' «arbor» (v. 5).

Sorgi, ben nata avventurosa pianta, e spargi i rami e le tue frondi nove poiché t'arride il ciel, Marte in te piove tante sue grazie e Febo anco ti canta!	4
E, se nebbia talor trista t'ammanta, tosto la sgombri e via disperda Giove, tal che fiorisca in te con chiare prove l'alto valor di tua radice santa.	8
O fortunato seme, onde traesti tanta virtù ch'incontro a i gran furori del ciel riparo altrui sicuro presti,	11
Adria membrando i tuoi larghi favori, felice quercia omai par che si desti, per farti degna de' suoi primi onori!	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-*ove*) e D (-*ori*) condividono la tonica.

Il sonetto, che si lega al resto del trittico mediante connettori di tipo lessicale e rimico, conclude il ciclo in lode di un esponente della famiglia Della Rovere, ben riconoscibile dietro al profilo araldico della quercia. In linea con i sonetti precedenti, il baricentro tematico è nuovamente costruito intorno all'insistita metafora botanica che permea l'intera proposta lirica e che, in conclusione, si accorda con un implicito encomio a Venezia.

1-4 *Sorgi...*: l'esortazione ricorda son. 213, 7-8. • *avventurosa*: 'fortunata'. • *frondi*: il pl. in -i ricorre anche nel son. 69, 11. • *Marte*: il favore del dio della guerra è coerente con gli incarichi militari svolti dalla famiglia Della Rovere. • *piove tante sue grazie*: espressione formulare per 'infonde tante qualità'; con forte *enjambement*. • *Febo anco ti canta*: in relazione ai molti testi lirici in lode del dedicatario del sonetto.

5-8 *nebbia*: è valida l'accezione metaforica di funesto presagio, ma anche di malattia; l'invito a sgombrare la nebbia, con valenza negativa, sembra risentire di *Rvf* 270, 36 e *Bembo Rime* 101, 14. • *t'ammanta*: 'ti avvolge'; il marcato dantismo (*Par.* VIII, 138; XX, 13; XXI, 66) è condiviso da Molin anche nel capit. 130, 19. • *Giove*: il «Padre famoso» del son. 213, 1; si noti il ventaglio olimpico delineato nelle quartine (Marte, Febo e Giove).

9-11 *incontro a i gran furori...*: ad indicare metaforicamente le minacce di Venezia.

12-14 *Adria*: Venezia, con valore vocativo. • *i tuoi larghi favori*: le imprese compiute per il bene di Venezia. • *felice*: in quanto favorita dalla benevolenza di Giove, Marte e Febo. • *per farti degna de' suoi primi onori*: 'per riportare Venezia al suo passato prestigio'.

Gloriosa cittade, a cui destina
 e tante grazie il ciel dispensa e piove,
 che per meravigliose e sante prove
 ti diè sempre d'ogni altra esser reina, 4
 tu, già del mondo altera e pellegrina
 donna, t'ornasti d'ampie spoglie nove,
 ma, vòlto poi l'uman imperio altrove,
 fu la tua potestà sacra e divina. 8
 Quanto ciascun, ch'a vera gloria aspira,
 lodar ti de' ben par che si comprenda
 da l'eccellenze, o Roma, in te cosparte; 11
 ma che 'l dirne d'altrui scarso si renda
 s'avvede più chi 'l tuo valor più mira
 e l'inchinarti solo è poca parte. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DCE; A (-*ina*) e C (-*ira*) sono in assonanza; D (-*enda*) ed E (-*arte*) invertono l'ordine vocalico; equivoca la rima "piove": "prove" (2, 3); ricca la rima "prove": "altrove" (3, 7); inclusive le rime "comprenda": "renda" (10, 12) e "cosparte": "parte" (11, 14).

Bibliografia: sull'intero ciclo di sonetti (nn. 216-217 e 219-222) si è soffermato TADDEO 1974, pp. 94-95.

Il sonetto inaugura un ciclo di componimenti dedicati alla città di Roma, dove Molin soggiornò nella primavera del 1556. Nel *corpus* lirico, l'autore pare quasi ripercorrere i pensieri che lo hanno accompagnato nel corso della trasferta, resa possibile dall'aiuto economico dell'amico Giulio Contarini: dall'entusiastico desiderio di poter finalmente ammirare in prima persona le bellezze di Roma, al ritorno fisico e ideologico a Venezia. Per il racconto lirico di un viaggio a Roma, sia pure declinato in termini differenti, sono da tenere sullo sfondo i precedenti di Boiardo (*Amorum Libri*, III 39-51) e di Da Porto (*Rime* 44-47), ma va altresì sottolineato che l'encomio dei resti romani costituisce un tema poetico assai diffuso nel corso del Cinquecento. In ambito veneziano, oltre alle proposte poetiche di Cappello (*Rime* 173) e Speroni (son. *Roma, questa diritta, et piana via* in *Rime di diversi* 1565, II, c. 1v), ampliando lo sguardo oltre i confini della poesia, andrà rammentata anche la pubblicazione nel 1550, per i tipi di Agostino Bindoni, dell'*Itinerario ovvero viaggio da Venezia a Roma, e indi a S. Giacomo di Galizia* di Bartolomeo Fontana, successivamente inquisito per eresia. L'omaggio di Molin allo splendore di Roma, con perno sul suo prestigio artistico e sul suo primato politico-spirituale, va di pari passo

con la consueta denuncia della propria inadeguatezza poetica. Merita un accenno l'addensarsi, nelle quartine, di dittologie sinonimiche, capaci di ricreare un tono enfatico e solenne: «dispensa e piove» (v. 2), «meravigliose e sante» (v. 3), «altera e pellegrina» (v. 5), «sacra e divina» (v. 8). Fra i testi del ciclo lirico non si avvertono significative riprese rimiche, sebbene i numerosi connettori lemmatici contribuiscano a infondere l'effetto di un discorso unico. In più, la quasi uniformità degli schemi metrici, la concordanza tematica, la ripetuta apostrofe alla città e il costante riferimento a *verba videndi* e di movimento (coerentemente con lo spostamento effettivamente compiuto dal poeta) sono tutti tasselli che conferiscono un'indiscutibile omogeneità alla sequenza.

1-4 *Gloriosa cittade*: Roma; evocata in termini analoghi nel son. 217, 3 «dove già *Roma gloriosa*, or trista». Sullo sfondo risuona l'avvio di *Rvf* 10, 1 «*Gloriosa* columna in cui s'appoggia». • *a cui destina...e piove*: i tre verbi sono tutti retti da «ciel». • *reina*: l'appellativo, con fine encomiastico, è assai usuale nella lirica cinquecentesca in lode di una realtà politica e non costituisce, dunque, una prerogativa dell'*Urbs*.

5-8 *tu*: Roma. • *altera e pellegrina donna*: con pronunciata inarcatura; la coppia aggettivale – attestata identica nel son. 189, 4 – risente del ricordo di Bembo *Stanze* 20, 5 «fatto ha poggiando *altere e pellegrine* (: divine)» o della mediazione tassiana di *Rime* III 27, 6 «criò bellezze *altere et pellegrine* (: divine)». • *ampie spoglie nove*: con riferimento al prestigio di cui Roma godette in epoca romana, di cui è riflesso il suo splendore architettonico e artistico; proprio le «ampie spoglie nove», poi divenute rovine, sono protagoniste del ciclo di sonetti 217-220. • *vòlto poi l'uman imperio altrove*: si allude al crollo dell'Impero Romano. • *potestà sacra e divina*: Roma conseguì un primato religioso in quanto divenne sede del Vescovo di Roma.

9-11 *ch'a vera gloria aspira*: l'emistichio ricalca perfettamente Trissino *Italia liberata* XVI, 127 «l'invidia a quel *ch'a vera gloria aspira*». • *eccellenze, o Roma, in te cosparte*: le bellezze di Roma; «cosparte» è ant. per 'cosparse'.

12-14 *ma che 'l dirne d'altrui...:* data l'oscurità semantica si propone una parafrasi: 'chi più apprezza il tuo valore si rende conto che l'elogio [di Roma] da parte di qualcuno si rivela insoddisfacente e che [anche] il solo inchinarsi di fronte a te è poca cosa'. Nonostante la complessità sintattica, il senso della terzina è limpido. Il poeta, infatti, intende l'ineffabilità non come una mancanza inadeguata ma come la più persuasiva dichiarazione della magnificenza di Roma, la cui grandezza è tale da renderne impossibile tesserne adeguatamente le lodi.

Questi son pur quei colli (occhi miei vaghi
 allarghiam qui pur noi l'alma e la vista!)
 dove già Roma gloriosa, or trista,
 non dà men duol ch'altrui mirando appaghi. 4
 Quel, che bramaste pria, rëndavi or paghi,
 se può cosa appagar ch'insieme attrista;
 anzi a l'obbietto di cotanta vista
 cada l'affanno e sol gloria ne invaghi, 8
 ché, s'ogni opra mortal struggono i tempi,
 da le memorie sparse entro al suo seno
 alziam la mente a' suoi più chiari essempli! 11
 O più ch'altro famoso almo terreno,
 come ogniun, che ti mira, ingombri ed empi
 se non di duol, d'onesta invidia almeno! 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*aghi*) e B (-*ista*) invertono le vocali; C (-*empi*) e D (-*eno*) condividono la tonica; derivative le rime "appaghi": "paghi" (4, 5) e "vaghi": "invaghi" (1, 8); "trista": "attrista" (3, 6); identica la rima "vista": "vista" (2, 7); inclusiva la rima "tempi": "empi" (9, 13).

La vista delle rovine romane innesca meditazioni amare sulla caducità esistenziale, sulla fugacità della gloria terrena e sulla dolorosa consapevolezza del declino di Roma, del cui antico splendore il poeta si dispiace di non aver fatto parte. Il tema letterario delle vestigia romane, metafora della precarietà del mondo, è proprio della topica petrarchesca (*Rvf* 53) ed è di lunga tenuta anche nella tradizione quattro-cinquecentesca. Limitando il discorso all'ambiente veneto, vale la pena ricordare il sonetto *Superbo Colle, ove il figliuol di Marte* di Pietro Gradenigo (*Rime*, c. 46r), incentrato sulla vulnerabilità terrena e redatto sempre a partire dalla vista dei colli romani. Di simile tenore è pure il sonetto *Teatri, archi, colossi, e mete e terme* di Giacomo Antonio Corso, escluso dal volume a stampa delle sue rime ma con attestazione manoscritta (ms. A2429 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, p. 185). Il fascino dell'antichità classica, nelle sue ricadute metaforiche, risuona anche nei sonetti di Corso *Quando rotti, Venier, vidi quei marmi* e *Fuor d'ogni speme solo abbandonato*, dedicati alle rovine romane di Pola (ancora una volta esclusi dalle sue *Rime* del 1550, ma editi nell'antologia *Stanze pastorali. Rime* 1553, cc. 22r e 24r). Per uno studio generale sulla poesia intorno alle rovine di Roma cfr. DE CAPRIO 1987; per la poetica delle rovine nel rinascimento cfr. HUI 2017.

1-4 *Questi son pur quei colli*: il modulo sintattico rielabora le movenze petrarchesche di *Rvf* 75, 9 e 12 «*Questi son que*’ begli occhi che l’imprese //...// *questi son que*’ begli occhi che mi stanno»; il poeta si riferisce, ovviamente, ai sette colli di Roma. • *occhi miei vaghi*: il costruito, spesso attestato nella lirica coeva, è da intendersi nella duplice valenza di ‘desiderosi’, in quanto bramosi di ammirare il panorama romano, e ‘dinamici’, restituendo così il continuo cambio di direzione dello sguardo, movimento pressoché implicito all’esortazione ad allargare «l’anima e la vista». L’appello agli occhi, fin dal verso di apertura, dà avvio ad un reiterato ricorso a *verba videndi*, che innerva l’intero componimento. • *Roma gloriosa*: per la formula si veda son. 216, 1 «*Gloriosa* cittade, a cui destina». • *or trista*: a marcare la contrapposizione tra la gloria passata («dove già») e la crisi presente («or»). • *non dà men duol ch’altrui mirando appaghi*: osservare le rovine di Roma è al contempo motivo di piacere, per la loro bellezza, e di dolore perché rende manifesti gli effetti distruttivi dello scorrere del tempo. • *appaghi*: non sfugga la catena etimologica «appaghi» (v. 4) – «paghi» (v. 5) – «appagar» (v. 6).

5-8 *Quel*: il panorama ammirato nella prima quartina. • *bramaste*: sottintesi, gli «occhi» (v. 1). • *anzi*: ‘di fronte a’. • *cada l’affanno...*: il poeta esorta sé stesso a superare la malinconia, lasciandosi coinvolgere pienamente dal fascino dell’imponenza romana.

9-11 *struggono*: ‘distruggono’. • *memorie sparse*: le rovine romane. • *alziam la mente*: ‘rivolgiamo l’attenzione’.

12-14 *O più ch’altro famoso almo terreno*: Roma. • *ingombri ed empi*: dittologia sinonimica con inarcatura; l’espressione ‘ingombrare di dolore’ risuona già in *Rvf* 294, 10. • *onesta invidia*: la giuntura non è canonica, ma si attesta anche in B. Tasso *Rime* V 8, 14 «*d’onesta invidia* pien, t’onori et ami».

Per far del buon Venier preda sicura,
 Morte, mentr'ei cantando al ciel sen' giva,
 sì ch'impetrar con la sua penna viva
 non potesse dal fato età matura, 4
 mosse e pria 'l cinse d'una nebbia oscura
 perch'ei tacque e 'l piè torse onde saliva,
 né molto era lontan da l'atra riva,
 se man non li porgea pietosa cura, 8
 ch'un dolce sonno poi Febo gl'infuse,
 per cui sano divenne e ne restaro
 l'empie sue voglie in lui vane e deluse. 11
 Or, qual fior che si secchi a cui riparo
 face umor che l'aviva, a l'alme Muse
 torna e poggia là su più che mai chiaro! 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ura) e C (-use) condividono la tonica; A e D (-aro) sono in consonanza; ricca la rima "sicura": "oscura" (1, 5); inclusiva la rima "oscura: cura" (5, 8).

Nota ecdotica: al v. 11 si è scelto di non intervenire su *lui* a favore di *lei*, congettura *facilior* e ridondante rispetto all'aggettivo possessivo *sue* (v. 11).

Tradizione testuale: Venier *Rime* 1751, p. 113 («Di Girolamo Molino»).

Sonetto redatto in omaggio alla guarigione dell'amico Domenico Venier da una violenta malattia, forse la gotta che intorno al 1546 colpì il senatore veneziano quasi trentenne, paralizzandone gli arti inferiori. L'infermità, occasione per dare avvio ad una più estesa riflessione sulla caducità del corpo, costituisce uno dei temi più ricorrenti della poesia di Venier (es. Venier *Rime* 164, 165 e 201), che non mancò di dedicare alcuni versi pure al proprio medico personale (Venier *Rime* 38, 66 e 67). La proposta lirica di Molin si iscrive all'interno di una *koiné* di voci poetiche, tutte intenzionate a celebrare, quasi all'unisono, la convalescenza del patrizio veneziano. La comune occasione compositiva si accompagna, non di rado, ad una convergenza di rime identiche e vistose affinità tematiche, tra le quali: la metafora mortuaria, di reminiscenza classica, della nebbia che avvolge il malato; la supplica a Febo, dio della medicina e della poesia, affinché risani l'amico; la minaccia di un trapasso improvvisamente sventata; la rappresentazione del risanamento come un ritorno alla vita. Pressoché gemelle sono, infatti, le poesie di Girolamo Fenarolo (*Già scossi in parte i nemi, onde ogni core* in Fenarolo *Rime*, cc. 19v-20r), Giacomo Mocenigo (*Quasi era giunto al fin di questa vita* in *Rime*, p. 34), Carlo Zancaruolo

(*Mentre adopra Fortuna ogni sua possa* in *Rime di diversi* 1553, c. 127v) e Celio Magno (*Qual da nobil radice arida e priva* in *Rime* 156). Nel corso del sedicesimo secolo la malattia di un amico, o di sé stesso, costituì uno spunto d'occasione lirica ampiamente ripreso, forse anche sulla scorta del celebre sonetto bembiano *Se la via da curar gl'infermi hai mostro* (Bembo *Rime* 83), largamente imitato in epoca moderna. Il motivo dell'infermità investe anche i canzonieri di Cappello (*Rime* 107), Erasmo di Valvasone (*Rime* 67) e Pietro Massolo (son. *Hor movi Febo la tua mano e l'arte* in *Rime*, III, c. 227v).

1-4 *cantando al ciel*: la Morte sceglie di colpire Venier proprio quando egli, grazie alle proprie doti liriche, è all'apice della sua fama. • *si ch'impetrar con la sua penna...*: di una certa oscurità semantica, si offre una possibile parafrasi del passo: 'affinché Venier non riuscisse ad ottenere dal fato, tramite la sua scrittura in vita, un'età matura'. Sono valide due letture interpretative: la Morte è intenzionata ad ostacolare Venier nel raggiungimento di una gloria letteraria tale da ottenere una vita perpetua (immaginando dunque il «cielo» del v. 2 quasi come una sorta di Parnaso); oppure la Morte è determinata ad intervenire prima che Venier, morente («mentre al ciel sen giva», v. 2), riesca ad ottenere, grazie alla propria poesia, il favore di Febo, riuscendo così a guarire e a raggiungere la vecchiaia. • *età matura*: sintagma petrarchesco (cfr. Molin capit. 129, 61 e rimandi).

5-8 *mosse*: 'intervenne', con soggetto «Morte» (v. 2). • *nebbia oscura*: presagio di morte fin dalla tradizione classica (es. *Aen.* VI, 866), ma è verosimile l'influsso di *Rvf* 323, 68 «erano avvolte d'una *nebbia oscura* (: sicura)». In relazione alla malattia di Venier, il motivo lirico della nebbia mortuaria trova discreta attestazione fra i contemporanei, dei quali si cita a titolo rappresentativo almeno Giacomo Mocenigo son. *Quasi era giunto al fin di questa via*, 7-8 «Ch'indi sgombrò le *nebbie* in un momento, / onde cinto l'avea già Morte rea» (Mocenigo *Rime*, p. 34). • *tacque*: in forte contrasto con «cantando» (v. 2). • *torse*: 'cambiò direzione', in conflitto con il precedente movimento ascensionale di Venier («al ciel sen' giva», v. 2 e «onde saliva», v. 6). • *atra riva*: l'Acheronte; con plausibile memoria di *Inf.* III, 86 «i' vegno per menarvi a l'altra *riva* (: viva)» e *Rvf* 124, 4 «invidia a quei che son su l'altra *riva* (: viva)». • *se man non li porgea pietosa cura*: 'se non fosse stato soccorso'; per il costrutto non si esclude la memoria di *Orl. Fur.* XXII 43, 6 «de la sua donna e la *pietosa cura* (: sicura)».

9-11 *Febo*: la presenza di Febo-guaritore, evocato affinché risani l'amata, è motivo classico (es. Tib. *Elegie* III 10, 1-2); tuttavia, sulle orme dell'*exemplum* bembiano (*Rime* 83), la sua presenza salvifica si esercita a favore direttamente di un poeta. • *l'empie sue voglie*: il desiderio della Morte di colpire Venier. • *in lui*: 'su di lui'. • *vane e deluse*: dittologia sinonimica.

12-14 *qual fior che si secchi*: la metafora funebre del fiore essicato, da non confondere con il *topos* del fiore reciso, è di lunga tenuta nella lirica volgare. • *umor*: 'acqua'; per un'immagine simile si veda il son. 63, 6-8 «fa qual tepido sol toccando un *fiore* / *ch'avviva* lui, ma da l'estivo ardore, / se nol difende *umor*, vien *secco* e spento». • *aviva*: dantismo marcato (*Purg.* XXV, 50 e *Par.* II, 140). • *a l'alme Muse torna*: nel duplice significato di 'magnifiche' e 'vitali', in quanto sorelle di Febo; con pronunciata inarcatura. • *poggia*: 'innalza[ti]'. • *là su*: per la tensione ascensionale si vedano già i vv. 2 e 6.

Tempra omai 'l duol dopo sì lungo affanno,
 Roma, e te stessa del tuo mal consola
 ché, se cadesti tu, qui cade e vola
 tutto e sol Fama ne ristora il danno. 4

L'alte ruïne in te mai sempre andranno
 note col grido, onde 'l tu'onor sorvola,
 ch'un chiaro nome in sua virtù s'invola
 a strazi, a morte, ad ogni corso d'anno. 8

Però, destando la memoria prima
 de' tuoi gran pregi e con l'esempio eterno,
 ch'al fin s'abbassa ogni elevata cima, 11

dì teco: «Già del mondo ebbi il governo,
 or sovra ogni altro il mio nome s'estima,
 quietianci al giro del motor superno». 14

13 il mio nome| il nome mio NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*anno*) e B (-*ola*) invertono le vocali; equivoca la rima "danno": "d'anno" (4, 8); inclusive le rime "andranno": "anno" (5, 8), "vola": "sorvola": "invola" (3, 6, 7); ricca la rima "sorvola": "invola" (6, 7).

Tradizione testuale: ms. NG, c. 371r-v («Di Girolamo Molino»).

In continuità con il son. 217, dedicato al tradizionale *topos* della vana caducità umana, il sonetto è incentrato sulla misera condizione dell'Urbe. Con fare quasi consolatorio, il poeta si rivolge direttamente alla città per ricordarle che il logorio del tempo, capace di scalfire perfino le potenze più grandiose, può essere contrastato dall'eterna memoria della sua fama e va accettato in quanto rispondente ad una volontà divina. Dunque, il tema del tempo, che scorre inesorabile, è qui ripreso in chiave politica ma trova perfetta consonanza con le meditazioni moliniane sulla fugacità della propria esistenza, declinata con simili note amare e dolenti anche altrove nelle *Rime*.

1-4 *Tempra...te stessa del tuo mal*: con movimento allitterativo. • *se cadesti tu, qui cade tutto*: si noti l'enfasi conferita dalla figura etimologica, a cui segue la pronunciata inarcatura; «qui», 'sulla Terra'. • *ne ristora il danno*: l'emistichio evoca Guidiccioni *Rime* 8, 6 «hor che 'l ciel largo ne ristora i danni (: affanni: anni)».

5-8 *in te*: 'che sono in te'. • *mai sempre*: con il consueto valore rafforzativo di 'sempre'. • *andranno note col grido*: con forte torsione sintattica. • *sorvola: hapax* fra le rime di Molin. • *ch'un chiaro nome in sua virtù...*: 'in merito alla fama un nome illustre viene

strappato dalla rovina, dalla morte, dal passare del tempo'; non sfugge il *tricolon*, di un discreto impatto retorico.

9-11 *esempio eterno*: in quanto intramontabile. • *al fin s'abbassa ogni elevata cima*: poiché nessuna potenza è in grado di reggere un confronto con ciò che Roma ha rappresentato.

12-14 *Già del mondo ebbi il governo*: ai tempi dell'Impero Romano. • *s'estima*: 'si apprezza'. • *quetianci*: 'appaghamoci'; il verbo ritorna anche nel son. 220, 7 «*m'acqueto* in parte e vien ch'io mi risenta». • *al giro del motor superno*: alla volontà di Dio e all'inevitabile trascorrere del tempo; il costrutto «*motor superno*», con identici rimanti, è ricorrente nella lirica tassiana (*Rime* I 129, 5; II 12, 13; III 27, 5).

L'aspetto altier, che riverente io miro
 da' vaghi colli tuoi, sì mi sgomenta,
 Roma, pensando a la tua gloria spenta,
 che 'l mondo oggi men bel veder m'adiro. 4

Ma, perché al moto de l'eterno giro
 ogni nostr'opra al fin nulla diventa,
 m'acqueto in parte e vien ch'io mi risenta,
 e 'l tuo nome immortal meco sospiro. 8

Quinci, com'uom che per soverchio affetto
 snodi la lingua e fuor parole scocchi,
 per appagarsi al men del suo concetto, 11
 par che 'l cor dentro a dir m'inspiri e tocchi:
 «O, ti vedess'io un dì, Roma, in aspetto
 qual fosti in gloria e non aprir più gli occhi!». 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-enta) e C (-etto) condividono la tonica; A (-iro) e D (-occhi) invertono le vocali; inclusiva la rima "tocchi": "occhi" (12, 14). Per la sequenza "scocchi": "tocchi": "occhi" cfr. son. 15 (10, 12, 14) e rimandi.

Riallacciandosi al precedente, la contemplazione delle rovine romane innesca una riflessione fortemente nostalgica e malinconica, al punto che, in conclusione, il poeta arriva a dare voce al proprio desiderio più sincero ossia poter ammirare Roma per come doveva apparire in epoca classica e non risvegliarsi più da tale visione.

1-4 *L'aspetto altier*: la vista che si ammira dai colli romani. • *riverente*: atteggiamento coerente con la magnificenza di Roma e il suo ruolo spirituale. • *vaghi colli*: si rinvia a son. 217, 1 e rimandi. • *tua gloria spenta*: per il suo tracollo politico si rimanda a son. 217, 3 e rimandi. • *che 'l mondo oggi men bel veder m'adiro*: 'al punto che mi adiro nel vedere oggi un mondo meno bello di quello che fu'.

5-8 *al moto de l'eterno giro*: la formulazione ricorda son. 219, 14 «quetianci al giro del motor superno». • *mi risenta*: 'torni in me'. • *e 'l tuo nome immortal meco sospiro*: 'e mormoro il tuo nome immortale tra me e me'.

9-11 *snodi la lingua*: 'cominci a parlare'. • *fuor parole scocchi*: la metafora delle parole come frecce risente di un prodromo indubbiamente dantesco (*Inf.* XXV, 95 e *Purg.* XXV, 17-18). • *per appagarsi al men del suo concetto*: esprimersi a voce alta è motivo di consolazione per il poeta.

12-14 *'l cor dentro a dir m'inspiri*: un uso molto simile ritorna nel capit. 129, 41, ma è forte il sospetto di una vaga reminiscenza dantesca di *Purg.* XXIV, 52-54. • *non aprir più gli occhi*: per non tornare alla realtà.

Dal mio bel nido posto in mezzo a l'acque
 mossi bramoso per vederti il piede,
 desto da quel romor, ch'a noi fa fede,
 che te più ch'altra il ciel d'onorar piacque. 4

Ma poi che 'l veder mio pur si compiacque,
 e via pur ritrovò, ch'alcun non crede,
 così la meraviglia il grido eccede,
 come il desio minor del vero nacque. 8

Or me n'andrò de l'un contento e pago,
 Roma, e de l'altra in te che più s'estende
 d'alta memoria senza invidia vago, 11

ché l'alma libertà, ch'Adria difende
 mill'anni invitta, a cui tornar m'appago,
 tuo pregio scema e lei più cara rende. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*acque*) e C (-*ago*) condividono la tonica; B (-*ede*) e D (-*ende*) sono in assonanza e parziale consonanza; inclusive le rime "acque": "piacque" (1, 4) e "pago": "appago" (9, 13); derivativa la rima "piacque": "compiacque" (4, 5).

Appagata la curiosità di ammirare in prima persona la grandezza dell'Urbe, il poeta si accinge a rientrare a Venezia. Questo ritorno assume le sembianze di un confronto tra le due città, rispetto alle quali non si manca di ribadire la superiorità veneziana: il prestigio di Roma si fonda sul passato di cui restano solo affascinanti vestigia, mentre quello di Venezia su un'invitta libertà, mai messa in discussione. Simili paragoni, funzionali a marcare sia uno statuto di vicinanza sia un distacco, costellano la lirica veneziana del secolo, con ricadute di volta in volta di natura politica, spirituale e culturale; ad esempio, si può almeno ricordare il sonetto di Masolo *Soglion principio haver l'alte, et gran cose*, 5-8 «l'alma città, che 'l freno a l'altre pose, | a tal grandezza andò con lenti passi; | et Vinegia ancho, a cui mai non vedrassi | equal, gran tempo in se stessa s'ascese» (*Sonetti morali*, p. 167).

1-4 *mio bel nido*: locuzione topica nella retorica in lode della propria patria (es. Cappello *Rime* 115, 4 «al mar che tanto il mio bel nido honora»). • *posto in mezzo a l'acque*: l'elemento acquatico costituisce prevedibilmente un tratto immancabile nella *descriptio* veneziana (es. Molin canz. 152 e rimandi). • *mossi...il piede*: con iperbato. • *desto*: 'incuriosito'. • *romor, ch'a noi fa fede*: la fama di Roma è giunta fino alla laguna.
 5-8 *la meraviglia il grido eccede*: Roma è ancora più bella di quanto non si dica («il «romor», v. 4). • *il desio minor del vero nacque*: il desiderio di un qualcosa è fomentato

dall'attesa di poterlo raggiungere di persona, il contatto con la realtà invece ne riduce l'interesse.

9-11 *de l'un*: il desiderio appagato. • *contento e pago*: il binomio aggettivale guarda a Bembo *Rime* 142, 1-2 «Così mi renda il cor *pago et contento* / di quel desio ch'in lui più caldo porto». • *e de l'altra...vago*: 'e desideroso dell'altra [Venezia] che, senza invidia, vanta rispetto a te una più alta memoria'. • *alta memoria*: è valido sia un significato metaforico (quindi nei termini di prestigio e imponenza) sia cronologico, in base alla leggenda per la quale Venezia sarebbe stata fondata direttamente dai Troiani, vantando dunque una presunta primazia temporale rispetto a Roma.

12-14 *alma libertà*: una delle prerogative per eccellenza della mitizzazione di Venezia (cfr. son. 210, 13-14 e rimandi); a partire da una riflessione moraleggiante sulle rovine romane, anche Magno giunge ad una simile conclusione in *Rime* 109, 161-175 «Tu, tu, Vinezia mia più saggia t'armi / di schermo tal che vivi ognor sicura / da queste due mortali orride pesti. / [...] Quinci tu sola oltra *mill'anni* resti / e duo secoli ancor, vergine *invitta* / in regal manto e venerabil seggio; / quindi a' tuoi lauri io veggio / del saper e del dir la palma ascritta. / Sei tu di *libertà* verace nido, / a le tempeste altrui fidato porto, / gloria del mar, del ciel diletta figlia». • *mill'anni*: tradizionale espressione iperbolica.

Quel che già fosti, o Roma, alta sembianza
 de l'Impero del ciel mostrasti in terra,
 ché quanto il mondo in sé circonda e serra,
 tutto umil cesse a la tua gran possanza. 4

Quel, ch'or sei, scopre poi l'umana usanza,
 ché quanto qui si cria tutto s'atterra
 e cangia il tempo i regni e fa lor guerra
 perch'uom non fondi in lor vana speranza. 8

Ma, se sommo valor perpetuo dura,
 bench'ogni opra mortal qui si dissolve,
 sarai tu da l'oblio sempre sicura 11

ch'ei te (tal fosti) in ciò, null'altra assolve,
 e d'alta gloria ogni altra età futura
 vedrà faville uscir de la tua polve. 14

5 ch'or sei| che sei hor sei NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-*erra*) e C (-*ura*) sono in parziale consonanza; ricche le rime "possanza": "usanza" (4, 5) e "dissolve": "assolve" (10, 12); inclusiva la rima "terra": "atterra" (2, 6).

Tradizione testuale: ms. NG, cc. 370v-371r («Di Girolamo Molino»).

Anche il sonetto conclusivo del ciclo dedicato alle rovine di Roma articola una riflessione sulla topica caducità delle costruzioni umane, rapidamente destinate a sfumare nella vacuità del nulla. Secondo un motivo assai consolidato nella tradizione quattro-cinquecentesca, agli effetti distruttivi del tempo si oppone invece la gloria, capace di sopravvivere nella memoria dei posteri. L'articolazione delle quartine, con drastico rovesciamento in isometria («Quel che già fosti», v. 1 e «Quel, ch'or sei», v. 5), enfatizza il contrasto tra l'illustre passato romano e, non senza una punta di amarezza, il misero declino presente.

1-4 *Quel che già fosti*: l'espressione, di gusto latineggiante, è forse memore di *Rvf* 252, 13 «vivo ch'i' non so più *quel che già fui*». • *alta sembianza*: 'eccelsa rappresentazione'. • *quanto il mondo in sé circonda e serra*: 'ogni cosa racchiusa nel mondo terreno'; per identico binomio verbale cfr. B. Tasso *Rime* I 91, 2 «questo misero cor *circonda e serra* (: atterra)». • *tutto umil cesse a la tua gran possanza*: a rimarcare la grandezza di Roma.

5-8 *Quel, ch'or sei*: con perfetto rovesciamento del modulo d'attacco del v. 1, in posizione isometrica. • *umana usanza*: per l'uso del sintagma in Molin, e la probabile reminiscenza bembiana, si veda canz. 84, 23 e rimandi. • *si cria*: 'si crea'. • *tutto s'atterra*: 'torna ad

essere terra'; sembra plausibile la ripresa di *TM I*, 6 «che con suo' ingegni *tutto* il mondo atterra». • *e cangia il tempo i regni e fa lor guerra*: gli effetti distruttivi del tempo; è forte la memoria di *Rvf* 142, 26 «quanto è creato, vince et *cangia il tempo*».

9-11 *sommo valor perpetuo dura*: perché in grado di superare i caduchi confini terreni. • *bench'ogni opra mortal qui si dissolve*: per lo stesso concetto cfr. son. 217, 9. • *tu*: Roma.

12-14 *de la tua polve*: i resti della passata grandezza; il *topos*, di derivazione biblica, vanta l'imprescindibile mediazione di *TT*, 118-120 «Così, fuggendo, il mondo seco volve, / né mai si posa, né s'arresta o torna, / finché v'à ricondotti in poca *polve*».

Se ti fan gli occhi dolcemente rei,
 che furan l'alme e i cor, ch'uom non s'avede,
 da madonna scolpir ritrar il piede
 timido, e più quanto men fresco sei, 4
 movi Simon, ché ciò fuggir non dei,
 ch'amando uom vecchio rinovar si vede
 qual pianta antica, ch'al bel tempo riede
 verde, e rinnova i fior che furo in lei. 8
 Ma, se diffidi che beltà sì nova
 mal finger possa altrui scarpello o stile,
 vattene, e tal pensier nulla ti mova, 11
 ch'almen da la sua forma alta e gentile
 trarne esempio potrai di cotal prova,
 ch'altro non fia veduto unqua simile. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusiva la rima "avede": "vede" (2, 6).

Bibliografia: CALOGERO - DAL CENGIO 2018, pp. 519-558.

Primo di un dittico di sonetti dedicati, con tutta probabilità, al busto di Marcella Marcello, realizzato nel 1548 dallo scultore Simone Bianco, molto stimato nel circolo veneziano di Pietro Aretino, come prova il loro scambio epistolare. In effetti, proprio quest'ultimo, in una missiva all'artista del maggio 1548, espresse la propria ammirazione per la bellezza del ritratto, apprezzato anche da Tiziano e Jacopo Sansovino: «Che io, messer Simone dabbene, abbia ai miei dì viste delle figure degli Iddi e degli uomini, so che me lo credete senza che io lo giuri; ma di quanti mai mi furono rappresentati dinanzi agli occhi, dal piacere del vedergli niuno mai passommi all'animo con lo stupore della maraviglia, nel modo che mi ci passò il ritratto tolto dallo scarpello e dallo ingegno di voi della celeste sembianza di colei, che in matrimonio è congiunta con il magnifico messer Niccolò Molino, non meno mio padrone e amico, che vostro amico e padrone. Un grande obbligo tengono le bellezze dell'alma donna con il felice artificio che i' dico, in virtù del quale gli avete lo spirto nel marmo, con sì nuova venustà di grazia, che la natura istessa, quasi confessa che un nonnulla ella è dissimile alla viva. Potria essere, ma no'l credo, che Diana già fusse in terra, o sia ora in cielo di sì mirabile formosità d'aspetto. È virile il guardo, con che ella mira, è signorile il gesto, con che ella move, è risplendente la grazia, con che ella innamora l'altro dell'onestà, la quale cinge con le braccia dell'onore il sacro collo della sua beltade, angelica in tutta la somma. Del mio giuditio si

è risoluto quello del Sansovino e di Tiziano» (Aretino *Lettere*, vol. IV, pp. 394-395, n. 639). In effetti, la donna scolpita non era altro che la cognata di Girolamo: nel febbraio 1540 (more veneto), presso la chiesa di San Biagio della Giudecca, Nicolò Molin aveva sposato Marcella Marcello, unione che fu notificata solo il 19 maggio 1541 (Asve, *Avogaria di comun, Matrimoni patrizi per nome di donna*, p. 41). Osservando il componimento, sebbene il protagonismo assoluto della scultura sia facilmente ricavabile dal convergere di tessere come «scolpir» (v. 3) e «mal finger possa altrui scarpello o stile» (v. 10), il senso del testo risulta invece più problematico, aggravato da una struttura sintattica profondamente contorta. Il sonetto si configura infatti come un'esortazione allo scultore, frenato da tre paure: l'essere troppo coinvolto dalla bellezza disarmante della modella, il pensiero di essere troppo vecchio per innamorarsi e il dubbio che una tale bellezza non possa essere effettivamente riproposta adeguatamente da nessun artista. Specularmente, Molin sprona lo scultore a procedere, come ci conferma il ricorso a un lessico del movimento, che pare contrastare il blocco dell'artista («ritrar il piede», v. 3; «movi» e «fuggir», v. 5; «vat-tene» e «nulla si mova», v. 11). Infine, all'interno di quel vero e proprio sottogenere letterario rinascimentale costituito dai componimenti che celebrano ritratti, i casi in cui il poeta si confronta con l'elogio di un oggetto scultoreo sono rari. In questo senso, i due sonetti di Girolamo Molin in cui viene evocata l'arte di Simone Bianco rivestono un interesse particolare e, allo stesso tempo, costituiscono una preziosa attestazione della fortuna letteraria goduta dallo scultore toscano attivo in Veneto tra il secondo e il quinto decennio del Cinquecento (per un approfondimento cfr. CALOGERO – DAL CENGIO 2018, pp. 519-558).

1-4 *Se ti fan gli occhi...*: 'Se gli occhi dolcemente colpevoli, che rubano l'anima e i cuori senza che nessuno se ne accorga, ti fanno indietreggiare, timido, dinanzi al progetto di scolpire Madonna, soprattutto per il fatto che non sei più giovane, [al contrario] procedi Simone, perché non devi evitarlo; infatti, amando, un uomo vecchio si vede rifiorire, come un'antica pianta che ritorna verde e rinnova i fiori che furono in lei'. • *dolcemente rei*: perché colpevoli di rubare l'anima e il cuore di incontra il loro sguardo; «occhi rei» è sintagma bembiano (Bembo *Rime* 12, 7), ma si iscrive altresì sulla falsariga di *Rvf* 256, 4 «celando gli occhi a me sì dolci et rei», di cui si mantiene l'ossimorica *dulcedo*. • *furan l'alme e i cor*: il motivo risente di Ovidio *Ars am.* I, 243 «illic saepe animos iuvenem rapuere puellae». • *ch'uom non s'avede*: formula dantesca, *Purg.* IV, 9 «vassene 'l tempo e l'uom non se n'avvede», condivisa da Molin anche nel son. 191, 8. • *timido*: riferito allo scultore. • *men fresco*: 'meno giovane'.

5-8 *movi*: 'procedi'. • *Simon*: lo scultore toscano Simone Bianco, per il quale cfr. MARKHAM SCHULZ 1995. • *rinova i fior*: con abituale associazione tra la giovinezza e la primavera.

9-11 *diffidi*: 'dubiti'. • *beltà si nova*: l'espressione si ripete nel son. 224, 2 «di beltà nova alzar altari e tempi?». • *finger*: 'plasmare'. • *scarpello*: 'scalpello'.

12-14 'Che almeno dalla sua forma alta e gentile, potrai trarne esempio di una cotal prova, perché non si vedrà mai nulla di simile'. • *unqua*: latinismo, 'mai'; sullo sfondo è valido l'influsso di Bembo *Rime* 5, 11 «leggiadria non veduta unqua fra noi».

Che più si tarda a questo idolo e mostro
 di beltà nova alzar altari e tempi?
 E 'n marmo, e 'n bronzo, e 'n oro illustri esempi
 trarne, ad eterno onor del secol nostro? 4

Scriva qual suol aver più degno inchiostro
 sì ch'uom l'interna sua beltà contempi,
 che 'l buon scultor, ch'a quei de' prischi tempi
 giunge, l'altra di fuor viva n'ha mostro. 8

Anzi il dubbio comun, se mai Natura
 vinta è da l'Arte, in lei si solve e scopre,
 muta parlando a noi la sua figura. 11

Qui, dunque, chi più sa la lingua adopre,
 perch'altri intenda ne l'età futura
 quante virtù il suo bel velo copre. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*ostro*) e D (-*opre*) condividono la tonica; equivoche le rime "mostro": "mostro" (1, 8) e "tempi": "tempi" (2, 7); inclusiva la rima "tempi": "contempi" (2, 6); ricca la rima "natura": "futura" (9, 13); etimologica la rima "scopre": "copre" (10, 14).

Bibliografia: CALOGERO – DAL CENGIO 2018, pp. 519-558.

Secondo componimento dedicato al busto di Marcella Marcello ad opera di Simone Bianco. Il consueto omaggio galante alla bellezza della donna, da eternare nella memoria dei posteri, è in realtà motivo di innesco per il tema portante del sonetto cioè il rapporto tra Natura e Arte, come dichiaratamente espresso ai vv. 9-10. Non solo Molin dichiara che l'opera d'arte possa vincere la natura stessa, ma procede a distinguere anche le peculiarità funzionali delle arti stesse: la poesia ha il compito di manifestare l'interiorità del soggetto, mentre le arti figurative di esprimerne la bellezza esteriore. La scultura viene menzionata esplicitamente solo al v. 7, ma ad essa si allude fin dall'elenco di materiali scultorei presenti al v. 3, in una *climax* ascendente per grado di preziosità. Inoltre, il verso «muta parlando a noi la sua figura» (v. 11) riconduce inevitabilmente al mito di Pigmalione, la cui statua, per volere della dea Venere, fu invece dotata di parola e vita. La complessità del ragionamento si accompagna ad una più diffusa *gravitas* testuale. Si rileva, innanzitutto, un pronunciato consonantismo rimico: in particolare -*ostro* e -*opre*, a cui si affianca la rima -*ura*, il cui suono portante non può che risultare grave all'orecchio. Inoltre, il sistema è turbato da due rime equivoche, massima difficoltà fonica possibile in punta di verso. Parimenti, la sintassi stessa appare connotata

da due principali strategie di difficoltà: la prima quartina, isolata anche tematicamente dal resto del componimento, è l'unica partizione a presentare una doppia interrogativa, che distingue due distici; infine, vanno sottolineate le insistenti inarcature che hanno l'effetto di evidenziare il carattere tortuoso del ragionamento (ai vv. 1-2, 3-4, 7-8, 9-10).

1-4 *Che più si tarda a questo Idolo...*: l'intera quartina è connotata fonicamente dal pronunciato uso di nessi con perno sulla vibrante *-r*. • *mostro*: letter. 'prodigio'. • *di beltà nova*: in connessione con son. 223, 9 «Ma, se diffidi che *beltà si nova*». • *E 'n marmo, e 'n bronzo, e 'n oro*: si noti la *climax* ascendente per preziosità e durezza dei materiali, gli unici adatti alla rappresentazione di lei. Il marmo è, infatti, più costoso del bronzo, ma quest'ultimo è tradizionalmente più pregiato perché più duraturo nel tempo. L'elencazione di materiali preziosi, quasi sempre in *tricolon*, consiste in un modulo retorico di grande riscontro nella lirica cinquecentesca, con probabile prodromo petrarchesco (*Rvf* 263, 10). Al passo moliniano sembra guardare Magno *Rime* 6, 2 «tra nobil turba e *marmi e bronzi ed ori*», dove ripropone la sequenza sempre in polisindeto e con medesimo ordine di apparizione degli elementi. • *eterno onor del secol nostro*: si ricordi l'uso simile proposto da Francesco Bonomo nel son. *Gentil Molino, il cui ingegno, et arte* (in *Molin Rime* 249a), 6 «del *secol nostro onor*, largo ti diede». Il passo, mutuato da *Rvf* 251, 11 «che me mantene, e 'l *secol nostro honora*» e 344, 5 «Quella che fu del *secol nostro honore*», risente dell'influsso di Bembo *Rime* 102, 205 «dirai: "Così v'*honora il secol nostro*"».

5-8 *interna sua beltà*: la bellezza interiore. • *de' prischi tempi*: 'dei tempi passati e gloriosi'; segue vistosa inarcatura. • *l'altra di fuor*: la bellezza esteriore. • *n'ha mostro*: 'ha mostrato'.

9-11 *se mai Natura...l'Arte*: l'inciso ha funzione di glossa rispetto al «dubbio comun» (v. 9); è netta l'inarcatura. • *in lei si solve e scopre*: con movimento allitterativo. • *muta parlando*: sintagma ossimorico estraneo alla rimeria mediana cinquecentesca; la statua non può parlare, ma è al contempo sufficiente osservarla per avere risposta al proprio «dubbio» (v. 9).

12-14 *la lingua adopre*: 'scriva poesie'. • *bel velo*: 'il corpo'; si tratta di un costrutto di impropria petrarchesca (*Rvf* 126, 39) e di enorme diffusione in epoca moderna.

Alto colle famoso, al ciel gradito,
 quanto ogni altro più bel ch'Italia gira,
 cui Marte ha in guardia e in cui far tempio aspira
 de le sue glorie il re de' Franchi ardito, 4
 tu, di piante d'onor colto e fiorito
 verdeggi, e donna ti vagheggia e mira
 che sì dolce il su'amor canta e sospira,
 che fia 'l verno da te sempre sbandito. 8
 Ed ella ancor, fra l'altre illustre e prima,
 teco n'andrà, che con più chiara vena
 scrisser mai le lor fiamme in prosa e in rima. 11
 Tal che 'l mondo dirà: «Nova Sirena
 poggiò cantando un colle alto ed in cima
 fe' 'l verde eterno e l'aria ognor serena». 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-*ira*) e C (-*ima*) sono in assonanza; A (-*ito*) condivide con B e C la tonica; ricche le rime “gradito”: “ardito”: “sbandito” (1, 4, 8), “aspira”: “sospira” (3, 7); inclusiva la rima “prima”: “rima” (9, 11); paronomastica la rima “sirena”: “serena” (12, 14).

Tradizione testuale: CARRER 1851, p. 232 (poi 1857, p. 465 e 2011, pp. 282-283) e STAMPA *Rime* in SALZA 1913, p. 191.

Bibliografia: BORZELLI 1888, p. 32; CESAREO 1920, p. 33; *I Collalto* 1998, p. 123; QUAINANCE 2015, pp. 150-151.

Sonetto encomiastico in lode di Collaltino di Collalto e della poetessa Gaspara Stampa, elogiata per le sue raffinate qualità letterarie. Per maggiori dettagli sul contesto, si rimanda al cappello introduttivo del son. 200, di pari contenuto. Il sonetto di Molin non figura nelle *Rime* di Gaspara Stampa. Il testo è databile tra il 1548 e il 1551, lasso cronologico durante il quale si colloca la relazione tra Gaspara Stampa e Collaltino di Collalto.

1-4 *Alto colle famoso: senhal* per Collaltino di Collalto; lo stesso bisticcio è condiviso da Stampa *Rime* 10, 1 «*Alto colle, gradito e grazioso*» e 46, 1 «*Alto colle, almo fiume, ove soggiorno*». • *cui Marte ha in guardia*: l'autore allude alla carriera militare di Collaltino, il quale nel 1545 partì per l'Inghilterra per servire la monarchia inglese. • *re de' Franchi*: dopo l'esperienza inglese, nel 1549 Collaltino si mise al servizio dei Francesi, per i quali combatté la battaglia di Boulogne-sur-mer, e, nel 1551, la guerra di Parma. Il «re' Franchi», per tanto, è da riconoscersi in Enrico II di Francia (1519 - 1559), sul trono dal 1547.
 5-8 *fiorito verdeggi*: con pronunciata l'inarcatura e movimento allitterativo. • *donna*: Ga-

spara Stampa. • *dolce*: con valenza avverbiale. • *canta e sospira*: le rime amorose della poetessa. • *'l verno da te sempre sbandito*: il passo conserva un'ambiguità semantica, per cui l'amore della donna è tale da non sfiorire mai oppure la scrittura lirica della poetessa è tale che gli garantirà una fama intramontabile.

9-11 *fra l'altre illustre e prima...*: le altre poetesse coeve e del passato; pare ineludibile il contatto con Stampa *Rime* 1, 4 e 14 «e de le pene mie *tra l'altre prime* / [...] / ch'anch'io n'andrei con tanta donna a paro?». • *lor fiamme*: la passione amorosa. • *in prosa e in rima*: costruito sintagmatico tradizionale; data la circostanza lirica, si segnala almeno Stampa *Rime* 275, 1 «Qual a pieno potrà mai *prosa o rima* (: prima)».

12-14 *Tal che 'l mondo dirà*: non si esclude un vago legame con Stampa *Rime* 1, 9 «E spero ancor che debba dir qualch'una». • *Nova Sirena*: si tratta di un appellativo encomiastico attestato non di rado in riferimento a Gaspara Stampa; per esempio, Ortensio Lando la appella «divina Sirena» (*Primo libro di madrigali a quattro voci*, c. n. n.), mentre Parabosco sostiene che lei «che non pure a guisa di Sirena fa d'ognuno» (*Lettere amorose*, c. 26r). • *poggiò*: 'innalzò'. • *cantando*: già al v. 7. • *colle alto*: in chiasmo rispetto ad «Alto colle» (v. 1). • *verde eterno*: anticipato dal «verdeggi» (v. 6).

Poi che molt'anni abbiam provato insieme
 (benché diverso in parte è 'l nostro stato)
 quanto fia 'l mondo a' bei desir ingrato,
 spoglianci omai di più fallace speme, 4
 ch'uom, che li crede men, men anco teme
 sue gravi ingiurie e men contrario fato,
 ma schermo fa d'un pensier gelato,
 che per nulla qua giù sospira o geme. 8
 Deponiam, dunque, l'una e l'altra vana
 cura di lui, ché son contrari venti
 al navigar di questa vita umana. 11
 E, s'a voi più diè 'l cielo alti ornamenti
 d'alzarvi a lui per via più destra e piana,
 qui per voi men si sperì e si paventi. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-eme) e D (-enti) condividono la tonica; B (-ato) e C (-ana) la tonica; inclusiva la rima "venti": "paventi" (10, 14).

Il sonetto, rivolto ad un amico non identificabile, esprime un'amareggiata dichiarazione di sconforto nei confronti della vita e, al contempo, sviluppa un implicito confronto tra sé stesso e il proprio interlocutore, assunto quasi ad *exemplum* comportamentale in quanto contraddistinto da una diversa condizione interiore, forse spiritualmente più vicina a Dio. Nel componimento, che suggerisce un'amicizia di lunga data ed è pertanto da ritenersi tardo, l'autore, in preda alla disillusione, si dichiara sul punto di naufragare nella consapevolezza che non abbia alcun senso desiderare qualcosa giacché si è costantemente ostacolati da venti contrari. Effettivamente, vera protagonista del testo è proprio la rassegnazione, il disinganno esistenziale ribadito in più occasioni e messo in rilievo pure dall'iterato ricorso alla negazione (vv. 5, 6, 8 e 14). Sebbene il motivo costituisca uno dei perni tematici dell'intera opera moliniana, il verso d'attacco tradisce la forte memoria di *Rvf* 99, 1-9. Infatti, con il modello petrarchesco, la poesia moliniana condivide i toni di sfiduciato disincanto e il dialogo affettuoso con un destinatario di identità incerta, elevato a paradigma morale di riferimento.

1-4 *Poi che molt'anni abbiam provato insieme*: l'esordio è quasi calco di *Rvf* 99, 1 «*Poi che voi et io più volte abbiam provato*», senza escludere però la possibile mediazione di Malipiero son. *Poi che piu volte tutti habbiam provato* (*Petrarca spirituale*, c. 28v); «abbiam provato» vale per 'abbiamo avuto dimostrazione'. • *quanto fia 'l mondo a' bei desir ingrato*: è consueta formula lamentativa, con antecedente in *Rvf* 268, 20. • *spoglianci*: il termine,

così come «deponiam» (v. 9), marca la rassegnata sconfitta del poeta. • *fallace speme*: in quanto illusoria; il costruito è fortemente petrarchesco (Rvf25, 6).

5-8 *li*: al mondo. • *crede men, men anco teme*: si noti la costruzione chiasmica, con perno sull'avverbio «men», poi riproposto al v. 6; con inarcatura. • *schermo fa*: 'si protegge'. • *pensier gelato*: insensibile ad ogni desiderio ed illusione; si tratta di un costruito desueto nella rimeria cinquecentesca ed è forse valido suggerire un contatto con B. Tasso *Rime* III 4, 7 «al *gelato pensier* tanto contese».

9-11 *Deponiam*: anticipato da «spoglianci» (v. 4), in posizione isometrica. • *vana cura*: con vistoso *enjambement*. • *di lui*: del mondo. • *son contrari venti*: il «contrario fato» (v. 6). • *al navigar di questa vita umana*: nell'orizzonte della rimeria cinquecentesca il *topos* dell'esistenza umana pari ad una navigazione per mare è tra i più inflazionati.

12-14 *alti ornamenti*: con tutta probabilità, 'spiccate qualità spirituali o morali'. • *a lui*: a Dio. • *per via più destra e piana*: fuor di metafora, 'più facilmente'. • *qui*: in contrapposizione al «cielo» (v. 12). • *per voi men si spera e si paventi*: 'da parte vostra si desideri meno e si abbia meno timore'; l'invito risente del principio filosofico dell'atarassia, che prevede la liberazione dell'anima dalle passioni (positive e negative). La coppia verbale, con movimento allitterativo, corrisponde a «nulla qua giù *sospira o geme*» (v. 8), sempre in conclusione di partizione strofica e sempre in dittologia verbale; mentre l'uso dell'avverbio «men» riprende la costellazione d'uso della seconda quartina (vv. 5-6).

Legga del buon scrittor le dotte carte
 chi 'l destriero miglior conoscer cura
 e l'infermo sanar e chi procura
 per suo valor gradito esser da Marte, 4
 ché ben vedrà ne l'una e l'altra parte
 quanto s'impara e giovi, e qual misura
 regga il senno e l'ardir, come natura
 talor s'avanza, ove maestra è l'arte. 8
 Si potrà, poi, salir novo Pegaso
 e, fatto cavalier nobile errante,
 cercar con gloria sua l'Orto e l'Occaso, 11
 e dove indrizzarà l'ali e le piante,
 sicuro gir d'ogni contrario caso,
 scorto da sue virtù sì rare e tante. 14

1 Legga del buon scrittor le dotte carte] Legga, Signor, tue colte, e dotte carte *Rime scelte* 1723 2 chi 'l destriero miglior conoscer cura] chi nobil Cavalier divenir cura *Rime scelte* 1723 3 e l'infermo sanar e chi procura] et gli infermi sanare; et se procura CARACCIOLO 1567 e chi ne l'armi altri avanzar procura *Rime scelte* 1723 4 per suo valor gradito esser da Marte] gradito farsi, et honorato à Marte CARACCIOLO 1567 e grato farsi al coraggioso Marte *Rime scelte* 1723 6 s'impara e giova] s'apprende, e giova *Rime scelte* 1723 7 il senno e l'ardir] la spada, e 'l fren *Rime scelte* 1723 8 talor s'avanza, ove maestra è l'arte] spesso s'avanzi, ove ministra è l'arte CARACCIOLO 1567 si ammira più, dove ministra è l'arte *Rime scelte* 1723 9 Si potrà, poi, salir novo Pegaso] Così di doppio allor cinto in Parnaso *Rime scelte* 1723 10 e, fatto cavalier nobile errante] entrar potrà, anche a le Muse amante *Rime scelte* 1723 11 cercar con gloria sua] e con gloria passar *Rime scelte* 1723 12 e dove indrizzarà l'ali e le piante] ed v' dritto porrà le palme, e piante *Rime scelte* 1723 14 da sue virtù] da le virtù CARACCIOLO 1567 da tue virtù *Rime scelte* 1723

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-arte) e D (-ante) sono in assonanza; A, C (-aso) e D condividono la tonica; inclusive le rime e "cura": "procura" (2, 3), "parte": "arte" (5, 8) e "Occaso": "caso" (11, 13).

Tradizione testuale: CARACCIOLO 1567 («Sonetto d'incerto autore»), c. biiiir (e ristampe) e *Rime scelte* 1723, p. 215 (con erronea assegnazione a Stefano di Stefano).

Il sonetto omaggia un trattato di argomento equestre, verosimilmente da identificare ne *La gloria del cavallo* (1566) del napoletano Pasquale Caracciolo. Il volume, stampato a Venezia presso Giolito, incontrò una grande popolarità fra i contemporanei, al punto da essere oggetto di immediata ristampa fin dall'anno successivo. In apertura dell'edizione giolitina, subito dopo la dedicatoria dell'autore, segue un

folto apparato di componimenti encomiastici in latino e volgare, intenti a lodare all'unisono lo sforzo poetico di Caracciolo e che ben restituiscono la rete di relazioni intellettuali del nobile napoletano: Luigi Tansillo (*Rime* 407), Girolamo Fenarolo (*Se v'havea seco a la Cecopria riva*), Ferrante Carafa (*Con gran ragion sopra 'l destriero alato*), Berardino Rota (*Rime* 120), Gio. Antonio Serone (*Ben potranno talhora altri co'l piede*), Gio. Paolo di Lega (*Quella gloria, già un tempo sommo honore*), Tommasino Marincula (*Grandi fan sempre mai, chiare et possenti*), Marco Antonio Rabicano (*Raddoppi i cerchi, et l'honorata fronde* e il ciclo di stanze con incipit *Marte fra quanti illustri cavalieri*), Antonio Furnari (*Castora tu superas equitum generosa propago*) e Antonio San Felicius monaco (*Insignes clarique duces, qui pramia votis*). Oltre a questi, si attesta anche il sonetto di Molin, unico in forma adespota, come ricorrente nel caso della sua tradizione lirica. Il testo, molto vicino alle proposte di Tansillo e Rota per materiale tematico-lessicale, è agilmente suddivisibile in due momenti: le quartine si riferiscono al contenuto del volume, mentre le terzine illustrano i benefici di cui godrà il lettore, descritto come un cavaliere del proprio tempo alla ricerca di gloria in ogni punto del globo. Non sono del tutto chiare le ragioni che hanno portato il poeta ad aderire a questa iniziativa editoriale, tanto più che si tratta di un'opera che, per quanto stampata in laguna, afferisce profondamente all'ambiente culturale napoletano-spagnolo di metà sedicesimo secolo. In realtà non vi sono prove che Molin abbia frequentato di persona il contesto napoletano, con cui però intrecciò rapporti grazie alla mediazione dell'amico Bernardo Tasso, né è da dare per scontato che conoscesse direttamente Caracciolo. Ciononostante, l'apprezzamento moliniano per il celebre trattato sull'arte equestre è inequivocabile e ben si allinea allo spiccato entusiasmo per questo genere letterario, di gusto didascalico-cavalleresco, di cui l'editoria veneziana del tempo offre larga dimostrazione. Per uno studio sull'ampio riscontro di pubblico della tradizione trattatistica equestre nel Cinquecento, ma con un *focus* soprattutto ferrarese, cfr. TOMASSINI 2014; per aggiornate considerazioni sull'opera di Caracciolo cfr. QUONDAM 2019. Da ultimo, va segnalato che il sonetto di Molin trova attestazione anche in una miscellanea lirica del diciottesimo secolo (*Delle rime scelte di vari illustri poeti napoletani*, Firenze 1723), con impropria assegnazione al poeta napoletano Stefano di Stefano (1665 - 1737), membro dell'*Arcadia* e vicino alla famiglia Caracciolo, ma sul quale le notizie biografiche sono pressoché nulle. Tuttavia, rispetto all'antigrafo, da riconoscersi in CARACCIOLO 1567, nella stampa settecentesca molte porzioni testuali risultano del tutto alterate, ragion per cui è plausibile che il componimento sia stato oggetto di una parziale riscrittura, funzionale a adattare il testo ad una nuova occasione compositiva.

1-4 *Legga del buon scrittor le dotte carte*: sullo sfondo, è innegabile la memoria di Bembo *Rime* 155, 9-10 «*Legga le dotte et honorate carte* (: arte: parte) / *chi* ciò brama, et per farsi al poggjar ale» • *cura*: 'ha intenzione'. • *procura*: 'ambisce'.

5-8 *ne l'una e l'altra parte*: nelle ripartizioni dell'opera. • *qual misura regga il senno e l'ardir*: con forte inarcatura. • *come natura talor s'avanza, ove maestra è l'arte*: il *topos* della superiorità dell'arte sulla natura è abituale al repertorio poetico cinquecentesco.

9-11 *salir*: 'montare'. • *Pegaso*: il mitico cavallo alato, al quale la mitologia greca attribuiva imprese favolose, è termine di paragone anche in Tansillo *Rime* 407 e Rota *Rime* 120, entrambi redatti in omaggio al trattato equestre di Caracciolo. • *cavalier nobile errante*: figura topica della letteratura cavalleresca medievale e moderna; non si può escludere un qualche riferimento ad Ariosto *Orl. Fur.* IX 62, 2; XXI 4,7; XXIII 72, 4; e XXXV 37, 2. • *cer-car*: forse riconducibile alla tradizionale *quête* cavalleresca. • *l'Orto e l'Occaso*: l'Oriente e l'Occidente, quindi i confini del mondo.

12-14 *l'ali*: del cavallo alato. • *le piante*: i passi. • *rare e tante*: per il binomio, solo apparentemente antitetico, si ricordi Muzio *Rime a Tullia* 13, 1 «Spirto felice, in cui *si rare e tante*»

O ben dal ciel predestinato in terra,
tra gli Ercoli di Dio più chiari al mondo
novo eroe, d'ogni error purgato e mondo,
saggio, forte ed invitto, in pace e in guerra, 4
poiché quell'idra forte al fin da voi s'atterra,
che cercò por le vostre glorie al fondo,
sol vi resta chinare gli omeri al pondo,
ché nostra oppressa fé non caggia a terra. 8
Piegare pur le spalle al santo peso,
ch'ara di questo a voi fatale incarco
vi diede il ciel, che v'ha da lei difeso. 11
Quando, con fera tal ristretta al varco,
vid'uom mai spirto di valor sì acceso?
Dicalo il ver, ch'io son nel mio dir parco. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*erra*) e C (-*eso*) condividono la tonica; A e D (-*arco*) un parziale consonantismo; etimologica e inclusiva la rima "terra": "atterra" (1, 5); identiche le rime "terra": "terra" (1, 8); equivoca la rima "mondo": "mondo" (2, 3).

Il sonetto, dai toni encomiastici, intende persuadere l'imprecisato dedicatario, nuovo Ercole, a cimentarsi nell'impresa di proteggere la fede cristiana prima che venga definitivamente sconfitta. Per l'identificazione del referente, in virtù della sua funzione religiosa e del richiamo erculeo, probabile allusione onomastica, si può prendere in considerazione il nome del cardinale Ercole Gonzaga (Mantova 1505 – Trento 1563), dedicatario anche del son. 251, redatto da Molin in occasione dell'improvvisa morte dell'ecclesiastico. In alternativa, il paragone erculeo legittima pure l'ipotesi di Carlo V, considerato dai coevi uno dei principali paladini della cristianità e non di rado omaggiato come 'novello Ercole' sia da parte della lirica del tempo (es. Rota *Rime* 101; Groto *Rime* I 175, Massolo son. *Per passar Carlo i termini d'Alcide* in *Rime*, IV, c. 230v) sia da parte di una delle imprese araldiche imperiali, raffigurante le colonne d'Ercole con il motto latino «Non plus ultra».

1-4 *dal ciel...in terra*: il contrasto tra «cielo» e «terra» equivale a quello tra Dio e l'uomo. • *Ercoli*: l'uso del nome plurale potrebbe avere, per antonomasia, la valenza assoluta di 'eroi'; non si esclude, però, che sia al contempo probabile indizio onomastico dell'interlocutore. Il mito erculeo godette di una particolare fortuna nel corso del Rinascimento, diventando Ercole il simbolo dell'uomo capace di conquistare l'eternità eroica attraverso le proprie virtù (per questione, con un'attenzione soprattutto sul contesto estense, cfr. FER-

RARI 1988). • *d'ogni error purgato e mondo*: l'andamento è simile a B. Tasso *Rime* III 67, 22 «chi non è *d'ogni error purgato e santo*»; si noti la dittologia sinonimica. • *saggio, forte ed invitto*: il *tricolon* aggettivale sembra ispirarsi a *Rvf* 53, 3 «un signor valoroso, accorto et *saggio*». • *in pace e in guerra*: fuor di metafora, 'sempre'.

5-8 *idra*: mostruoso serpente mitologico dalle molte teste ucciso da Ercole in una delle sue imprese. • *gli omeri*: lett. 'le spalle'. • *al pondo*: 'al peso'. • *oppressa fè*: la fede cristiana, costantemente minacciata nel corso del sedicesimo secolo. • *caggia a terra*: 'venga sconfitta'.

9-11 *Piegate pur le spalle*: l'immagine è anticipata al v. 7. • *santo peso*: l'impresa religiosa del dedicatario sembra godere di una qualche forma di approvazione papale. • *v'ha da lei difeso*: il destinatario si è già confrontato con l'allusa minaccia.

12-14 *fera ristretta al varco*: il pericolo è ormai imminente. • *ch'io son nel mio dir parco*: formula encomiastica; è calco perfetto di *Rvf* 144, 7 «qual viso al quale, et *son del mio dir parco* (: incarco)».

Se de le voglie sue fallace segno
 non presta od opra in noi cura divina,
 ben dal valor, ch'in voi s'apre ed affina,
 d'almi pregi d'onor vi mostra degno, 4
 o, per vera virtù d'armi e d'ingegno,
 novo Carlo fatal, cui 'l ciel destina
 grazie che 'l mondo a riverirvi inchina,
 non le province pur del vostro regno. 8
 Ecco la Stiria e gli altri luoghi insieme
 che v'accoglon devoti entro a lor seno!
 Ma vi promette il ciel maggior governo: 11
 quel ch'a Carlo non diè, cui pose freno
 Morte, Carlo a voi serba, al vostro seme,
 ch'avrà nel mondo impero alto ed eterno! 14

13 Carlo a voi serba| dara a voi Carlo PADOVANO 1564

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DCE; A (-egno), D (-eno) ed E (-erno) sono in assonanza; C (-eme) condivide con le precedenti la tonica; D ed E sono in parziale consonanza condividendo il perno consonantico in -n.

Tradizione musicale: PADOVANO 1564, pp. 1-2.

Sonetto d'omaggio per Carlo II d'Austria (Vienna 1540 – Graz 1590), costruito interamente sull'encomiastico parallelismo tra Carlo V, ampiamente apprezzato da Molin, e il suo erede. Quasi sicuramente il testo fu redatto in occasione della nomina del giovane Asburgo ad arciduca d'Austria nel 1564. Sempre nel medesimo anno, il compositore Annibale Padovano (Padova 1527 – Graz 1575), rinomato primo organista di San Marco, musicò il sonetto in questione, ponendolo, adespoto, in apertura del suo *Primo libro de madrigali a cinque voci* (Gardano 1564), esplicitamente dedicato proprio «al Serenissimo Carlo arciduca d'Austria». Lo stesso Padovano, nel luglio del 1565, entrò come organista alla corte di Carlo II a Graz, dove divenne presto uno dei più autorevoli e rappresentativi compositori della scuola veneziana. L'attestazione del componimento di Molin fra i madrigali in musica di Padovano, oltre a datare con certezza il testo, è ulteriore prova significativa della forte connessione tra il poeta e il coevo scenario musicale di area veneta. Tuttavia, non vi sono elementi per stabilire con certezza se l'autore abbia composto il testo in accordo con il musicista, effettivamente a stretto contatto con i cenacoli letterari veneziani, oppure se il sonetto sia stato oggetto di un adattamento musicale autonomo.

1-4 *presta*: ‘manifesta’. • *affina*: ‘perfeziona’. • *d'onor vi mostra degno*: formula in debito con *Rvf* 244, 9 e con Bembo *Stanze* 14, 2.

5-8 *vera virtù d'armi*: ‘le qualità militari’, con vistoso movimento allitterativo e insistenza sulla vibrante -r. • *novo Carlo*: in controluce, è ineludibile il precedente di *Rvf* 28, 25 «onde nel petto al *novo Karlo* spira» (con riferimento però a Filippo VI). • *fatal*: ‘voluto dal fato’. • *cui 'l ciel destina grazie*: l'espressione è di derivazione petrarchesca (*Rvf* 213, 1 «*Grazie ch'è pochi il ciel destina* [: inchina]»); non sfugga la pronunciata inarcatura. • *'l mondo a riverirvi inchina*: iperbole elogiativa. • *non...pur*: ‘non solo’. • *province*: i territori, poi elencati al v. 9.

9-11 *Stiria*: area del sud-est dell'Austria, al confine con l'odierna Slovenia e Carinzia. • *e gli altri luoghi*: probabilmente la cosiddetta Austria Interiore, termine usato per indicare, oltre alla Stiria, anche la Carinzia, la Carniola, la Gorizia, la Gradisca e i diversi possedimenti minori sotto il controllo degli Asburgo che confinavano con tale area. • *vi accolgon devoti*: personificazione delle regioni sottoposte all'autorità asburgica. • *seno*: lett. ‘nel cuore’. • *Ma vi promette il ciel maggior governo*: è auspicio di Molin che il dedicatario amplii i propri domini.

12-14 *Carlo...Carlo*: con comune *ictus* in terza sede. • *non diè*: sott. ‘il cielo’. • *pose freno Morte*: con vistosa inarcatura. • *al vostro seme*: con riferimento alla discendenza degli Asburgo. • *mondo*: già al v. 7.

Ben poggiò dietro a l'orme, ove s'alzaro gli antichi illustri e i due Toschi maggiori, questi, cantando i suoi leggiadri amori, ch'erger a lor stili il suo sì colto a paro.	4
Dateli, o Muse, il faticoso e raro pregio de' vostri sempiterni allori e qual più riverisce i vostri cori men si dimostri d'onorarlo avaro.	8
Ma tu, che 'n cima del bel colle arrivi, scendi, Bernardo, e la famosa istoria di nostra patria in sermon sciolto scrivi, ché, s'ella del tuo stil si vanta e gloria,	11
tu, figlio a lei per cui sì chiaro vivi, mancar non puoi di farne alta memoria!	14

1 Ben poggiò dietro a l'orme, ove s'alzaro] Ben si nudrio del latte, il qual gustaro son. 205 2 due] duoi son. 205 4 colto] dolce son. 205 7 e qual più reverisce i vostri cori] né di render a lui debiti onori son. 205 8 men si dimostri d'onorarlo avaro] spirito dotto e gentil si mostri avaro son. 205 9 Ma tu, che 'n cima del bel colle arrivi] Tu, poi che si per tempo a sì gran segno son. 205 10 scendi] poggi son. 205 • e la famosa istoria] or fa ch'opri ed intenda son. 205 11 di nostra patria in sermon sciolto scrivi] col sermon sciolto, a la tua maggior memoria son. 205 12 ché, s'ella del tuo stil si vanti e gloria] ch'a te conviensi e da te par ch'attenda son. 205 13 tu, figlio a lei per cui sì chiaro vivi] Adria d'udir la sua famosa istoria son. 205 14 mancar non puoi di farne alta memoria] degna e propria materia a tanto ingegno son. 205

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-aro) e B (-ori) sono in consonanza; ricche le rime "arrivi": "scrivi" (9, 11) e "istoria": "gloria": "memoria" (10, 12, 14).

Sonetto in lode di un poeta di nome Bernardo, incoraggiato a cimentarsi con un'opera dedicata alla storia di Venezia. Il componimento costituisce una variante redazionale, che si ha l'impressione essere anteriore, del son. 205, a cui si rimanda per ulteriori informazioni in merito al dedicatario e alle specificità del testo.

1-4 *l'orme*: 'i passi'. • *antichi illustri*: i classici. • *i due Toschi maggiori*: Petrarca e Dante. 9-11 *Tu*: per l'identità del dedicatario si rimanda al cappello del son. 205. • *bel colle*: Parnaso. • *scendi*: si noti il movimento in contrasto con la precedente tensione ascensionale («'n cima del bel colle arrivi», v. 9). • *di nostra patria*: Venezia. • *in sermon sciolto*: per l'uso si ricordi Cappello *Rime* 137, 1 «Casa, che 'n versi od *in sermone sciolto*». Non sfugga il movimento allitterativo della sibilante «sermon sciolto scrivi», con strascichi al verso successivo.

Così veggia scoprir propizia stella,
 ch'ì desir vostri al lor fin sacro guidi,
 come in voi tal virtù vien che s'annidi,
 ch'ogni pregio di lei minor s'appella; 4
 e, come ancor sperai la mia rubella
 sorte avanzar, poi ch'apparir vi vidi,
 qual uom che scorga in mar, lunge da i lidi,
 raggio che 'l salvi da mortal procella. 8
 Or, s'io m'inchino a voi, fatal mio segno,
 con quella fé ch'un cor puro presume
 trovar pietate di suo stato indegno, 11
 vostra grazia a mio scampo apra il suo lume,
 se 'l sangue in voi di Capua illustre e degno
 meco non perde il suo proprio costume. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*ella*) e C (-*egno*) condividono la tonica; etimologica la rima "indegno": "degnò" (11, 13).

Pregheira spirituale indirizzata, con tutta probabilità, a Pietro Antonio Di Capua (Napoli 1513 - Otranto 1579), presentato come punto di riferimento per la salvezza della propria anima, in balia di una tempesta interiore. Arcivescovo di Otranto dal 1536, nonché una delle personalità ecclesiastiche più rilevanti del suo tempo, nel 1565 Di Capua divenne pure nunzio pontificio presso la Serenissima. In realtà, già vent'anni prima, il religioso aveva soggiornato in laguna, in compagnia del proprio segretario Guido Giannetti (poi tacciato di eresia), entrambi ospiti di Donato Rullo, il quale nel 1566 fu condannato a morte dal Santo Uffizio. In effetti, pure Di Capua fu in stretto contatto con numerosi, ed importanti, esponenti accusati di eresia: dedicatario del *Nuovo testamento* (1542) di Antonio Brucioli, destò presto sospetti a causa del legame con il citato Giannetti, dei suoi rapporti con la realtà valdesiana napoletana e dell'affinità con Guido da Fano, Pietro Carnesecchi, Giovanni Morone e Vittore Soranzo. Fortemente ostacolato da papa Pio V, che non vedeva di buon occhio il suo indiretto coinvolgimento in tutti i più importanti processi religiosi di metà secolo, Di Capua riuscì ad evitare ogni condanna, ma non ottenne mai l'aspirato cardinalato e nel 1566 gli fu revocata la nunziatura. Nelle *Rime* di Molin non si avverte un impegno teologico-riformistico, sebbene riferimenti polemici alla corruzione del sistema ecclesiastico non manchino. Il poeta tace a proposito dell'esperienza protestante luterana, dettaglio non irrilevante se si ricorda che «vero e proprio nodo della propaganda eterodossa in Italia fu Venezia (FIRPO

1993, p. 11). L'astio per Lutero anima i versi di non pochi amici veneziani, come Bernardo Cappello, Gian Mario Verdizzotti e Gabriele Fiamma. Mentre Bernardo Tasso non mancò di manifestare, in più occasioni, una certa insofferenza per la degenerazione morale della Chiesa, arrivando a guardare con simpatia le tendenze riformatrici del proprio tempo nell'auspicio di una rigenerazione genuina (cfr. FERRONI 2016); in "odore di eresia" furono pure alcuni interpreti dell'Accademia della Fama, quali Domenico Venier, Dionigi Atanagi, Giorgio Gradenigo e Federico Badoer, nonché lo stesso Celio Magno (cfr. PAGAN 1974, pp. 366-373). Le pressioni controriformistiche gravarono su intellettuali come Pietro Aretino, di cui molti titoli furono censurati, Lodovico Dolce (inquisito nel 1558 e nel 1566), Luigi Groto (processato per eresia nel 1567) e Alessandro Citolini, allievo di Camillo e Trissino, costretto a fuggire in Inghilterra nel 1565 per l'accusa di aver aderito al protestantesimo. Girolamo Molin fu in stretti rapporti con tutti gli intellettuali appena citati, molti dei quali protagonisti del dissenso religioso veneziano. Inoltre, la sua situazione si complicò aspramente quando, nel 1568, il poeta attirò i sospetti dell'inquisitore Camillo Campeggi, a quel tempo impegnato in un processo per eresia contro Endimio Calandra, segretario del cardinale Ercole Gonzaga. Le carte processuali attestano, infatti, l'interesse di Campeggi ad esaminare le frequentazioni eretiche di Molin a Venezia, aspetto che fa pensare ad un'indagine in corso mai giunta ad un vero e proprio processo, forse anche in relazione alla morte del poeta nel 1569.

1-4 *propizia stella*: comunemente a designare il 'destino favorevole'; costituisce un costrutto abbastanza diffuso nella lirica coeva, ad es. Magno *Rime* 12, 2 «quanto ebbe allor virtù *propizia stella* (: rubella)»; Stampa *Rime* 100, 5 «o mia ventura, o mia *propizia stella* (: procella)» e G. Gradenigo *Rime* 35, 6 «scopro più al viver mio *propizia stella* (: procella)». • *in voi tal virtù vien*: si noti il tessuto allitterativo.

5-8 *rubella sorte*: si noti il vistoso *enjambement*; è in netto contrasto con «propizia stella» (v. 1). • *avanzar*: 'procedere, migliorare'. • *in mar, lunge da i lidi*: la tradizionale metafora del mare aperto ben esprime la condizione di smarrimento spirituale ed esistenziale dell'io. • *procella*: consueto latinismo, 'tempesta'.

9-11 *segno*: ant. per 'stella' (es. *Par.* XXII, 110 e *Rvf* 189, 12); fuor di metafora, il dedicatario del testo, assunto a salvifico modello di riferimento e già associato ad una luminosità astrale anche ai vv. 1, 8 e 12.

12-14 *a mio scampo*: 'per la mia salvezza'. • *sangue in voi di Capua*: prestigioso casato nobiliare italiano, ben radicato soprattutto nel contesto meridionale. Pietro Antonio di Capua (Napoli 1513 – Otranto 1579), per le cui posizioni eterodosse si rimanda a MARCATTO 2003; per maggiori informazioni sul dedicatario si rimanda a GARDI 1991. • *illustre e degno*: da riferire a «sangue» (v. 13).

Quella virtù, che per divin consiglio
 diè segno in voi fin da prim'anni vostri,
 degno or vi fa che Roma il crin v'inostrì,
 cui giovanetto il piè' drizzaste e 'l ciglio. 4

Questa, che l'alma fe' posta in bisbiglio
 vede, strano romor de' tempi nostri,
 spera ch'ancor per voi queto si mostri
 quel che minaccia universal periglio. 8

E ben s'affida, e gliene deste il pegno,
 quando nunzio di lei, sì destro e sano,
 tempraste i vani error di regno in regno. 11

Grido volgar, che mai non s'ode in vano,
 v'augura e chiama a più sublime segno!
 Adempia i voti, poi, chi 'l tutto ha in mano! 14

3 Degno or vi fa] degno vi fa *Poesie toscane* 1754 5 Questa, che l'alma fe' posta in bisbiglio] Questa, che spesso del rapace artiglio *Poesie toscane* 1754 6 vede, strano romor de' tempi nostri] dell'augello infernale anche ai di nostri *Poesie toscane* 1754 7 spera ch'ancor per voi queto si mostri] teme, spera per *Voi* queto si mostri *Poesie toscane* 1754 8 quel che minaccia universal periglio] e tolto alfine ogni mortal periglio *Poesie toscane* 1754 11 tempraste i vani error di regno in regno] portaste il nome suo di Regno in Regno *Poesie toscane* 1754 14 Adempia i voti, poi, chi 'l tutto ha in mano] Adempia i voti miei, chi 'l tutto ha in mano *Poesie toscane* 1754

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusiva la rima "inostrì": "nostrì" (3, 6).

Tradizione testuale: ms. NG, c. 370v («Di Girolamo Molino»); e *Poesie toscane* 1754, p. 87 (con erronea assegnazione all'abate Savioli di Cento).

Il sonetto si rivolge ad un imprecisato ecclesiastico che, dopo aver preso gli ordini in giovane età ed aver svolto la carica di nunzio apostolico, è detto avvicinarsi al cardinalato con grande sostegno popolare. Tuttavia, in mancanza di indizi interni, risulta ardua l'identificazione esatta del referente, sebbene siano ammissibili alcune ipotesi di cui si dà rapido conto nel commento. Inoltre, occorre segnalare che il sonetto moliniano è incluso in una miscellanea lirica settecentesca (*Poesie toscane, e latine per la promozione alla sacra porpora dell'eminentissimo e reverendissimo principe il signor Cardinale Arrigo Enriquez*, Camerino 1754), con impropria assegnazione all'abate e poeta Savioli di Cento, pastore arcade, del quale scarseggiano però le notizie biografiche. Le molteplici varianti testuali ivi conservate sono

verosimilmente da ricondurre all'operazione settecentesca di riscrittura lirica, funzionale a riadattare il testo in lode di Enrico Enriquez (Campi 1701 – Ravenna 1756), nominato cardinale il 23 novembre 1753.

1-4 *Quella*: in contrapposizione all'isometrico dimostrativo «questa» (v. 5). • *divin consiglio*: 'volontà divina'; l'intero sonetto è puntellato di un intarsio lessicale afferente alla sfera religiosa (vv. 1, 3, 10 e 14). • *in voi*: la consequenzialità con il son. 231, complici alcuni tasselli di continuità rimico-lessicale, favoriscono l'ipotesi di un dittico, dal momento che Pietro Antonio di Capua intraprese la carriera ecclesiastica durante l'adolescenza, svolse il compito di nunzio pontificio a Venezia nel 1565 e fu più volte sul punto di ottenere un cardinalato, negatogli puntualmente a causa delle proprie vicinanze con gli ambienti filo-protestanti. Tuttavia, è proprio la sua forte prossimità ai circoli eterodossi a mettere in dubbio la percorribilità della congettura. Si possono altresì suggerire altri nomi, tra i quali: Michele Della Torre (Udine 1515 – Ceneda 1586), per il cui cardinalato Pietro Gradenigo compose il sonetto *Torre ben torre a voi fortuna avara* (*Rime*, c. 47v); Giovanni Grimani (Venezia 1506 – 1593), le cui ambizioni ecclesiastiche conobbero grande sostegno da parte della Serenissima; Giovanni Francesco Commendone (Venezia 1524 – Padova 1584), dedicatario di vari componimenti poetici da parte della cerchia Ca' Venier, più volte nunzio pontificio e cardinale dal 1565; Ippolito Capilupi (Mantova 1511 – Roma 1580), nunzio apostolico a Venezia le cui aspirazioni cardinalizie furono ostacolate dal cardinale Carlo Borromeo. • *da prim'anni vostri*: l'eccezionale virtù del destinatario si manifesta fin dalla sua giovane età. • *Roma*: 'la Santa Sede'. • *inostri*: 'orni di ostro, di porpora', con riferimento alla nomina cardinalizia, il cui abito è di color rosso porpora. • *giovanello*: la scelta del diminutivo sottolinea la precoce adesione agli ordini ecclesiastici da parte del destinatario lirico.

5-8 *Questa*: Roma. • *alma fé*: la fede cristiana. • *posta in bisbiglio vede*: 'la vede calunniata, messa in discussione', con vistosa inarcatura. L'espressione è assai infrequente nella lirica del Cinquecento, ma si è rinvenuto un uso analogo da parte del veneto Giovanni Battista Ramusio (1485 – 1557), autore dell'imponente serie letteraria delle *Navigazioni e viaggi* (Venezia, Giunti, 1550): «E disse che l'altro capitano cristiano che era andato avanti aveva lasciate le sue genti da questa parte del fiume, per non *porre* gli avversarii *in bisbiglio*» (*Navigazioni e viaggi*, VI, p. 746). • *strano romor*: è apposizione del «bisbiglio» (v. 5). • *quel che minaccia universal periglio*: è ambiguo se l'autore si riferisca alla minaccia luterana, responsabile di frantumare la compattezza religiosa europea, o alle pressioni ottomane.

9-11 *gliene deste il pegno*: 'gliene avete dato ragione'. • *nunzio di lei*: in qualità di legato ecclesiastico. • *destro e sano*: 'abile e onesto'. • *i vani error*: i peccati.

12-14 *grido volgar*: il dedicatario è acclamato da un grande sostegno popolare. • *segno*: 'missione'. • *chi 'l tutto ha in mano*: probabilmente il papa, che ha il potere di nominarlo cardinale; eppure, non si può escludere un'evocazione a Dio.

Quest'amorosa in me febre sì lenta,
 ch'io fuor non mostro, e mi sta dentro a l'ossa,
 forza avrà al fin che, traboccando in fossa,
 cada la vita mia di virtù spenta, 4
 ch'ove il vigor natio, che 'l tempo allenta,
 scema a l'infermo, il mal cresce in sua possa
 e, per quel ch'io di me comprender possa,
 non molto lungi è 'l fin ch'altri paventa. 8
 Quando fia 'l dì, ch'io già molto no 'l temo,
 Venier, tu cui di me tanto amor strinse,
 scolpir farai sovra il mio albergo estremo: 11
 «Qui giace un uom ch'Amor più volte vinse
 e fuggì sempre, fuor ch'un duol supremo,
 ch'egro, con l'ardor suo, primo l'estinse». 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*enta*) e C (-*emo*) condividono la tonica; inclusive le rime "lenta": "allenta" (1, 5), "ossa": "fossa" (2, 3); equivoca la rima "possa": "possa" (6, 7); paronomastiche le rime "temo": "estremo" (9, 11) e "strinse": "estrinse" (10, 14); ricca la rima "estremo": "supremo" (11, 13).

Tradizione testuale: Venier *Rime* 1750 (e 1751), p. 113 («Dello stesso»).

In dialogo con l'amico Domenico Venier, il poeta si dice sfibrato da una febbre amorosa così violenta da determinarne quasi la morte, ragion per cui detta all'amico il proprio epitaffio. La prefigurazione della tomba dell'amante, con relativa epigrafe sepolcrale, racchiude un sapore tipicamente elegiaco, con precedenti in Tibullo (*Elegie* III 2, 27-30) e Properzio (*Elegie* II 13, 35-36), senza dimenticare anche le possibili suggestioni di Bembo *Rime* 131, 12-14 e di Della Casa *Rime* 10, 12-14. Al testo moliniano, che fa uso del più consueto repertorio della lirica amorosa ed è verosimilmente databile agli anni centrali del sedicesimo secolo, manca una replica da parte dell'amico Venier.

1-4 *Quest'amorosa in me febre*: secondo la trattatistica coeva, la febbre è parte della sintomatologia amorosa (es. Equicola *Libro de natura de amore* 4 «La febre, calor contra natura, se diffunde per tutto 'l corpo, offendendo li sensi naturali»). Costituisce, altresì, un'espressione decisamente formulare nella lirica di metà sedicesimo secolo in posizione d'attacco, cfr. Stampa *Rime* 159, 1 «*Quella febre amorosa, che m'atterra*». • *mi sta dentro a l'ossa*: innamorato soffoca il proprio sentimento amoroso, perché restio a renderlo manifesto. • *traboccando*: 'riversandosi'. • *cada la vita mia*: fuor di metafora, 'muoia'; il fraseggio segue le orme di *Rvf* 315, 4.

5-8 *vigor natio*: costruito di derivazione petrarchesca (*Rvf* 71, 66); rovescia la «virtù spenta» (v. 4). • *che 'l tempo allenta*: l'invecchiamento indebolisce l'uomo. • *scema a l'infermo*: non si esclude l'influenza di Bembo *Rime* 113, 13-14 «ché pote homai l'infermo durar poco / in cui *scema virtù*, febre rinfresca»; in forte contrasto con «il mal cresce» (v. 6). • *possa*: 'forza'. • *'l fin ch'altri paventa*: l'io non ha paura di morire, come si ribadisce anche al v. 9.

9-11 *Quando fia 'l dì*: il giorno della propria morte, con archetipo testuale in *Rvf* 122, 9 «Oimè lasso, e *quando fia quel giorno*». • *tu cui di me tanto amor strinse*: affettuosa dichiarazione di amicizia.

12-14 *Qui giace...*: la locuzione guarda alla tradizione dell'epitaffio latino. • *Amor*: con funzione di complemento d'oggetto. • *fuor*: 'con l'eccezione di'. • *duol supremo*: la donna amata. • *egro*: predicativo del soggetto.

Cinzia, ben doppia è in voi la meraviglia
 de l'onestà, di cui fu Cinzia erede,
 poi ch'ella è tale e 'n sì bel volto siede
 che la più bella dea del ciel simiglia. 4

Qual, dunque, attender può chi si consiglia
 d'amarvi del su'amor grazia o mercede,
 s'a quel pur ch'impetrar da l'una crede,
 l'altra s'opponne con severe ciglia? 8

Arder convien ed a più nobil foco
 purgar, com'oro che bollendo affina
 le voglie inferme, e sperar nulla o poco. 11

Raro in donna terrestre il ciel destina
 che pari il casto e 'l bel possa aver loco,
 e là via men dov'è beltà divina! 14

7 ch'impetrar] ch'ottenir C₁ 10 oro] auro C₁ 13 che pari il casto e 'l bel possa aver loco]
 che trovi il casto e 'l bel pari in se loco C₁

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-*iglia*) e C (-*ina*) sono in assonanza. Uguale la sequenza rimica di Rvf160 "meraviglia": "simiglia": "ciglia": "consiglia" (1, 4, 5, 8).

Tradizione testuale: ms. C₁, c. 25r (il sonetto si attesta solo nella prima redazione manoscritta dell'antologia).

Bibliografia: TOMASI 2004, pp. 255-289.

Sonetto in lode della contessa vicentina Cinzia Braccioduro, sulla quale scarseggiano le informazioni biografiche. Durante gli anni Sessanta, nel sodalizio veniero, maturò l'intenzione di dedicarle un'antologia lirica, rimasta inedita per motivi sconosciuti e di cui è testimonianza il ms. Marciano It. IX, 272 (= 6645). Il codice si compone di due fascicoli, qui indicati C₁ e C₂, che corrispondono a due differenti redazioni del medesimo florilegio encomiastico. Senza soffermarsi in questa sede sui dettagli filologico-editoriali dell'iniziativa (per i quali cfr. TOMASI 2004), è invece assolutamente rilevante segnalare l'avvenuta partecipazione lirica da parte di molti sodali del cenacolo Ca' Venier, come Girolamo Fenarolo, Valerio Marcellini, Gian Mario Verdizzotti, Celio Magno, Marco Venier, Pietro Gradenigo, Jacopo Bonagente e altri. Inoltre, è noto che il pittore e poeta Giovan Battista Maganza – in contatto con l'ambiente veneziano di Campo Santa Maria Formosa, membro dell'Accademia degli Infiammati e coinvolto attivamente con l'Accademia Olim-

pica di Vicenza –, oltre a dedicarle il sonetto *Se qui che vegnerà daspò de nù* (*Quarta parte delle Rime*, c. 92r-v), nel 1541 realizzò un suo ritratto, oggi non identificato, dando inizio ad una fortunata carriera di ritrattista (per l'informazione cfr. CARPANÉ – SERAFINI 2006). Eppure, andrà precisato che la nobildonna non è menzionata nel libretto *Tutte le donne vicentine, maritate, giovani e dongelle* (Bologna, s.e., 1539), allestito da Lucrezio Beccanuvoli e nel quale sono numerosi i componimenti dedicati proprio a Maganza. Il testimone marciano It. IX, 272 (= 6645) include anche otto sonetti di Molin (qui *Rime* 75-79, 82, 234, 243), fra i quali, in realtà, solo il son. 234 si rivolge esplicitamente alla nobildonna, per il tramite di un richiamo omonimico fondato sulla canonica associazione con la dea greca Artemide, il cui epiteto è *Kynthia*. In filigrana è ovvio l'archetipo di Properzio, nelle cui *Elegie* l'amata Cinzia è costantemente ricondotta alla dea Diana (es. *Elegie* I 1, I 2, I 3, I 10, II 15, II 19, II 28, III 20, IV 7), ma va altresì precisato che quest'identica strategia encomiastica trova riscontro anche in gran parte dei sonetti in lode della giovane, conservati quasi tutti proprio nell'esemplare manoscritto marciano; ad esempio: Marco Venier, *Ben par ch'in adornar questa novella* (ms. C₁, c. 9v); Pietro Gradenigo, *Ninfe che i vaghi colli e 'l verde piano* (ms. C₁, c. 13r); Giacomo Mocenigo, *Questa che splende a noi Cintia novella* (ms. C₁, c. 6v e ms. C₂, c. 18v); Girolamo Fenarolo, *Gira lungo stagion lucente, e viva* (*Rime*, c. 52v). Infine, la considerazione della seconda terzina origina dalla poesia latina (es. Giovenale *Sat.* 10, 297-298 «rara est adeo concordia formae | atque pudicitiae» e Ovidio *Am.* III 4, 41-42 «Quo tibi formosam, si non nisi casta placebat? | Non possunt ullis ista coire modis»), senza escludere però una verosimile mediazione petrarchesca *TP*, 89-90 «e, la concordia ch'è si rara al mondo, | v'era con Castità somma Beltate».

1-4 *ben doppia è in voi*: oltre ad una funzione di amplificatore generico, il tema del doppio, cruciale nell'intero componimento, si incarna nella destinataria, in cui risplendono due dee (Diana e Venere). • *più bella dea del ciel*: Venere, notoriamente la dea più bella di tutte; un analogo dubbio elogiativo per Cinzia Braccioduro è condiviso da Magno nel sonetto *Venere è certo e non donna mortale* (*Rime* 191). • *simiglia*: con valore transitivo.

5-8 *Qual...grazie o mercede*: con pronunciato iperbato, l'aggettivo interrogativo si lega alla dittologia «grazia o mercede» (v. 6). • *chi si consiglia d'amarvi*: 'chi si propone d'amarvi'; l'inarcatura trova enfasi nell'imminente ribattuto etimologico («amarvi» - «amor»). La fonte di ispirazione è senz'altro *Rvf* 160, 8 «*chi d'amar* altamente *si consiglia* (: meraviglia: simiglia: ciglia)». • *severe ciglia*: 'sguardo austero'.

9-11 *com'oro che bollendo affina le voglie estreme*: per la similitudine di matrice biblica (*Sir.* II 5) si veda son. 12, 8 «qual oro, ognor m'affino a poco a poco» e rimandi; è vistoso l'*enjambement*. • *e sperar nulla o poco*: per non illudersi; l'espressione, sempre in punta di verso, ricorre pure nella canz. 86, 21 «curerà nulla o poco».

12-14 *Raro*: con valore avverbiale. • *il ciel destina*: sebbene si tratti di un costrutto petrarchesco diffuso nella lirica rinascimentale, se non quasi formulare nella rimeria moderna, è plausibile ammettere la suggestione diretta di *Rvf* 213, 1-4 «Gratie ch'a pochi *il ciel* largo *destina*: / *rara* virtù, non già d'umana gente, / sotto biondi capei canuta mente / e 'n hu-

mil donna alta *beltà divina*». • *il casto e 'l bel*: sempre sulla castità di Cinzia Braccioduro, in combinazione con l'encomio della sua bellezza, si esprime Magno *Rime* 191, 5-6 «benché se 'l nome tien di *Cinzia* e tale / ardor di *castità* nel petto serra». • *e là via men dov'è beltà divina*: 'e ancora meno lo consente là dove la bellezza è divina'.

Ecco in sì fresca età quanto v'onora Roma, che d'ostro il crin sacro vi tinge, e con la speme in voi, ch'oltra la spinge, come s'inalza e ne gioisce ancora!	4
Ecco Venezia poi, che s'innamora del nome vostro, e gara indi la stringe, ch'altra d'un parto suo gloria a sé finge, dove sola per voi più degna fora.	8
Io, che di ciò veder m'appago e godo, mentre m'affiso al sol ch'in lor si scopre di doppie glorie, e l'una e l'altra lodo.	11
Questa l'esser vi diè, quella vi copre del suo bel manto: or le gradite in modo che 'l cor parta tra duo la voglia e l'opre.	14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ora), C (-odo) e D (-opre) condividono la tonica; paronomastica la rima "tinge": "stringe" (2, 6); inclusive le rime "scopre": "copre": "opre" (10, 12, 14).

Sonetto d'encomio per la nomina cardinalizia di un giovane ecclesiastico veneziano, di incerta identità. Allo spunto encomiastico si associa il motivo della storica rivalità tra Venezia e Roma, declinato nella rivendicazione di un primato di vicinanza verso il destinatario. Quasi di riflesso, il tema del doppio costituisce una delle cifre distintive del componimento, trovando espressione nelle numerose ridondanze lessicali, nelle dittologie in punta di verso e nel riproporsi di analoghi moduli sintattici.

1-4 *in sì fresca età*: in giovane età. • *quanto v'onora Roma*: il papato; con pronunciata inarcatura. • *d'ostro il crin sacro vi tinge*: con riferimento alla sua nomina cardinalizia; si ricordi il son. 232, 3 «degnò or vi fa che Roma il crin v'inostri». • *speme in voi*: nel destinatario Roma ripone la propria fiducia. • *voi*: l'identificazione del referente è dubbia, ma tra i religiosi veneziani che ottennero il cardinalato in giovane età, si dovranno ricordare almeno Andrea Corner (Venezia 1511 - Roma 1551), apprezzato da Bernardo Cappello (*Rime* 234) e da Bernardo Tasso (*Rime* I 132), oppure Alvise Corner (Venezia 1517 - Roma 1584), incluso da Gian Maria Memmo, come personaggio dialogante, nel proprio *Dialogo politico* (1564), insieme a Molin.

5-8 *Ecco*: l'isometria con il v. 1 marca il parallelismo tra Roma e Venezia, entrambe felici per i traguardi raggiunti dal dedicatario lirico. • *e gara indi la stringe*: Venezia incalza Roma ad uno scontro in nome dell'amore conteso verso il destinatario. • *ch'altra d'un parto suo...*: 'giacché l'altra [= Roma] si attribuisce falsamente il merito di una creazione tutta veneziana'.

9-11 *Io*: al pari di Roma e Venezia, anche il poeta si dice entusiasta per i successi del proprio interlocutore. • *m'appago e godo*: dittologia sinonimica. • *m'affiso*: 'mi rivolgo'. • *lor*: Roma e Venezia (poi «l'una e l'altra», v. 11).

12-14 *Questa*: Venezia. • *l'esser*: la vita. • *quella*: Roma; il contrasto tra le due realtà politiche è ritmicamente messo in luce dalla scandita cesura dell'endecasillabo. • *vi copre ...manto*: l'abito porporato cardinalizio; con inarcatura. • *parta*: 'divida'; l'autore invita il cardinale ad apprezzare entrambe le città, ripartendo correttamente il proprio amore patrio e il proprio dovere ecclesiastico.

Mentre il pastor, che re da Dio fu eletto,
cantava al suon de la fatal sua lira,
senti quetar Saul l'orgoglio e l'ira
de l'alma rea che gli 'ngombrava il petto; 4
né men prov'io, ch'ogni mio tristo affetto
a la nova armonia si temprà e gira,
quando Ippolito mio cantando spira
gioia ch'avanza ogni mondan diletto. 8
Egli non pur d'ogni molesta cura
l'anime trae, ma dal corporeo manto
per tanto spazio ancor le leva e fura. 11
Io l'ho udito cantar, la notte oscura,
torbide l'acque, e vidi al dolce canto
farsi sereno il cielo e l'onda pura. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; B (-ira) e C (-ura) sono in consonanza e parziale assonanza; ricca la rima "eletto": "diletto" (1, 8); inclusiva ed equivoca "lira": "l'ira" (2, 3); inclusiva "cura": "oscura" (9, 12).

Bibliografia: SCHILTZ 2018, p. 268.

Sonetto encomiastico per il musico Ippolito Tromboncino (... - Venezia 1565/1569 circa), dedicatario anche di un dittico epicedico (nn. 167-168), a cui si rimanda per ulteriori dettagli in merito alla sua partecipazione al ridotto veniero. Nelle quartine, il componimento propone un ordinato parallelismo tra il compositore veneziano e David, il mitico cantore della tradizione biblica: entrambi si dimostrano in grado di placare, con il loro canto, l'animo irrequieto di Saul e di Molin, indirettamente correlati. Coerentemente con la predominante atmosfera spirituale, il sonetto si conclude all'insegna del miracolo, a fronte degli straordinari prodigi di cui il canto di Tromboncino offre dimostrazione. Ricorrendo ad un doppio *adynaton* conclusivo, dal sapore sinestetico e particolarmente suggestivo, il poeta sostiene che al suono della voce di Tromboncino l'acqua torbida si trasformi in limpida e la notte in giorno. L'idea che il canto possa determinare simili effetti sembra suggerire anche una memoria del mito di Orfeo a cui, a ben guardare, il compositore era stato associato da Molin nelle liriche funebri 167-168. Il sonetto 236 segue una struttura molto equilibrata: la prima quartina si rivolge a David; la seconda a Ippolito; la prima terzina descrive gli effetti del canto sulle anime in ascolto; l'ultima gli effetti sulla natura circostante. La sintassi del testo - con pronunciate inarcature ai vv. 3-4, 7-8, 9-10 - si increspa nell'ultima terzina a fronte del posticipo della con-

giunzione e del verbo «vidi» dopo il doppio complemento oggetto, espresso in due emistichi con asindeto. Infine, merita una certa attenzione l'intarsio che contraddistingue l'apparizione degli elementi naturali in trasformazione: *la NOTTE oscura – torbide L'ACQUE – sereno il CIELO – L'ONDA pura*. L'andamento alternato tra 'cielo' e 'acqua' è rispettato, ma si ricorre ad un intreccio dalla raffinata strategia chiastica a livello sintagmatico.

1-4 *il pastor*: David; la sua presenza fiorì sensibilmente nel corso del Cinquecento, destando un notevole interesse poetico e figurativo (cfr. BOILLET – CAVICCHIOLI – MELLET 2015). • *che re da Dio fu eletto*: Dio, venuta meno la sua predilezione per Saul, mandò il profeta Samuele a Betlemme per cercare un nuovo re di Israele fra i figli di Isesse. Alla vista di David, Dio manifestò a Samuele la propria preferenza (1Sam 16, 11-12); David fu dunque unto re d'Israele e di Giudea, dove diede vita ad una dinastia che regnò per quattro secoli (2Sam 5, 1-12). • *al suon de la fatal sua lira...*: nella Bibbia si racconta che il suono della lira di David avesse la capacità di rasserenare l'inquieto animo di Saul (1Sam 16, 14-23). • *l'orgoglio e l'ira*: per la proverbiale ira di Saul contro Gionata si rimanda a 1Sam 20, 30-32. • *alma rea*: Saul, rifiutandosi di dare ascolto a Samuele, sterminò la popolazione degli Amaleciti, perdendo così il favore di Dio. • *gli 'ngombrava il petto*: sulla falsariga di Rvf 10, 12 «d'amorosi pensieri il cor ne'ngombra», l'espressione è simile a Stampa Rime 109, 4 «m'ingomberebbe certamente il petto (: diletto)».

5-8 *nova armonia*: è «nuova» in confronto a David, ma non si esclude un generico riferimento alla tradizione musicale cinquecentesca rispetto al codice preesistente; l'intero sonetto è incentrato su uno spiccato protagonismo musicale, restituito da una costellazione di riferimenti lessicali («nova armonia», v. 6; «cantando», v. 7; «udito cantar», v. 12; e «dolce canto», v. 13). • *Ippolito*: per un approfondimento sull'attività musicale di Tromboncino cfr. NUTTER 1989. • *spira gioia*: con vistosa inarcatura. • *avanza*: 'supera'. **9-11** *corporeo manto*: il corpo; identico costruito si attesta in B. Tasso Rime I 119, 2 «sciolto et ignudo del corporeo manto (: canto)».

12-14 *Io l'ho udito cantar, la notte oscura...*: si offre una libera parafrasi della terzina: 'Io l'ho udito cantare di notte, le tenebre ammantavano il cielo e le acque e, al suo dolce canto, vidi la notte oscura farsi luminosa e le acque torbide limpide'. • *torbide l'acque*: forse suggestione da Rvf 320, 6 «vedove l'erbe et torbide son l'acque». • *sereno il cielo e l'onda pura*: si noti l'andamento chiastico degli elementi.

Morte contra il buon Molza avea già teso
 l'arco e, stando in scoccar l'empia saetta
 per far di molti suoi scorni vendetta,
 ond'ei l'ha tanto e tante volte offeso, 4
 già s'era d'ogni intorno il rischio inteso
 del suo cader, quando Natura, astretta
 da i preghi e per pietà de la diletta
 sua Musa, il braccio a lei tenne sospeso. 8
 Così, scampato da l'estremo caso,
 l'alma Madre ringrazia e si prepara
 cantar l'istoria de la sua salute, 11
 sì che poi, giunto a più maturo occaso,
 veggia l'ingorda, e dei miglior più avara,
 vinta restar da la sua gran virtute. 14

3 suoi scorni] scorni suoi NG

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; A (-eso) e C (-aso) sono in consonanza; B (-etta) ed E (-ute) in parziale consonanza; A e B condividono la tonica; C e D (-aro) sono in assonanza; inclusive le rime "teso": "inteso" (1, 5) e "caso": "occaso" (9, 12).

Tradizione testuale: ms. NG, c. 373v-374r («Di Girolamo Molino»).

Sonetto in omaggio dell'inattesa convalescenza di Francesco Maria Molza (Modena 1489 – 28 febbraio 1544), creduto in fin di vita. Piegato dalla sifilide, il modenese conobbe una fase di precaria guarigione tra la fine del 1541 e il 1543, finestra cronologica alla quale si devono verosimilmente ascrivere i versi moliniani. In corrispondenza con l'aggravarsi della propria condizione di salute, Molza compose il sonetto *Poi ch'al veder di chi nel sommo Regno*, rivolto a Trifon Gabriele (in *Rime di diversi* 1556, p. 78), e la celebre elegia *Ultima iam properant, video, mea fata, sodales (Ad sodales)*, vero e proprio addio alla vita e agli amici (Molza *Elegiae* III IX). Molin fu autore anche di un componimento in morte di Molza, dal pressoché identico nucleo tematico (*Rime* 163) e molteplici connettori formali.

1-4 *Morte contra il buon Molza...*: il vistoso *enjambement* è particolarmente calzante con l'immagine dell'arco teso; per il consueto *topos* funebre della Morte come un'arciere determinata a ferire le proprie vittime con i suoi dardi mortali si rinvia a son. 163, 3 e rimandi. I versi d'avvio ricordano Rota *Rime* 210, 7-8 «non fie per tempo, poi che *contra ha l'arco / teso già Morte*, e fier l'ultimo die». • *empia saetta*: sintagma petrarchesco (*Rvf* 83, 8), di

larga tradizione nel sedicesimo secolo. • *suoi scorni*: 'sue umiliazioni', con forte movimento allitterativo della sibilante. • *offeso*: le offese contro la Morte dominano l'avvio pure del son. 163, 1-2 «Mentre con l'opre tue, purgate e rare, / cercasti a Morte far leggiadre *offese* (: tese)».

5-8 *d'ogni intorno il rischio inteso*: a proposito del diffondersi delle voci circa la morte imminente del modenese si considerino pure le parole di Serassi: «Mente il Molza si ritrovava in uno così misero stato, corse voce per tutta Italia che egli fosse morto; e fu così creduta questa menzognera novella, che alcuni de' suoi amici si fecero persino a piangerne in iscritto la perdita» (P. A. Serassi, *Vita del Molza in Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza*, Bergamo, Lancellotti, 1748, I, pp. I-XC, LXVII-LXVIII). • *astretta*: latinismo, 'costretta'. • *Musa*: si noti che, come nel caso del risanamento di Venier al centro del son. 218, la presunta morte viene sventata grazie all'intervento di un rappresentante della cultura poetica classica (la Musa per Molza, Febo per il poeta veneziano), quasi a rimarcare simbolicamente la presenza di una volontà superiore dietro la loro guarigione. Al contrario, Molza in persona non mancò di lamentare la totale indifferenza dei numi rispetto alla propria malattia: «Obstruxere aures nostris contraria votis / Numina, et haec ventos irrita ferre iubent» (Molza *Eleg.* V, 7-8). • *il braccio a lei tenne sospeso*: il gesto di tenere sospeso il braccio, impedendo un atto luttuoso, evoca il precedente biblico dello scongiurato sacrificio di Isacco da parte di Abramo.

9-11 *l'estremo caso*: la morte. • *alma madre*: è valido, in questa circostanza, il significato di 'vitale'; con riferimento alla «natura» (v. 6). • *cantar l'istoria de la sua salute*: in realtà Molza non si dedicò alla scrittura di componimenti in lode della propria guarigione, pertanto è forse da intendere come un auspicio dell'autore o un'intenzione del modenese mai concretizzata.

12-14 *maturo occaso*: morendo ad un'età più avanzata; latinismo, 'tramonto'. • *ingorda...avara*: consuete qualificazioni liriche della Morte, mai sazia delle proprie vittime, ampiamente cristallizzate nella poesia rinascimentale di argomento funebre. Nella mente dell'autore riecheggiano plausibilmente suggestioni petrarchesche (*TE*, 125 «e Morte in sua ragion cotanto *avara*»), bembiane (*Rime* 174, 42 «Ahi cieca, sorda, *avara*, invida *morte*») e dellacasiane (*Rime* 37, 2 «Venezia, poi che tolto ha *Morte avara*»). • *vinta restar da la sua gran virtute*: Molza, grazie alle proprie capacità poetiche, sarà in grado di sopravvivere nella memoria dei posteri, sconfiggendo l'oblio della Morte; il concetto è insito anche al son. 163, 5-6 «ma non s'accorse pria che le tue *chiare* / *virtù* fatto le avean scorno palese». Si noti il movimento allitterativo della fricativa. Il passo potrebbe risentire di *Par.* XI, 56 «*de la sua gran virtute* alcun conforto».

L'anime in ciel più gloriose e sante,
 piene di meraviglia e di diletto,
 miran costei ch'in dono alto e perfetto
 diede a noi Dio fra le sue grazie tante, 4
 parte biasmando il mondo orbo ed errante
 ch'avendo un sol, d'ogni virtù sì eletto,
 gli occhi là su non levi e l'intelletto,
 seguendo l'orme qui de le sue piante. 8
 Pregan l'alto Fattor che la ritaglia
 per tenerla ivi seco, ond'io la veggio
 depor il bel de la caduca spoglia, 11
 qual ramo che si sfronda a foglia a foglia,
 per innalzarsi a più beato seggio
 e render lieto il ciel di nostra doglia. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC; B (-etto) e D (-eggio) sono in assonanza; ricche le rime "diletto": "eletto": "intelletto" (2, 6, 7).

Sonetto dedicato a una donna, di identità incerta, così perfetta da apparire come un dono divino. La peculiarità del testo risiede nell'assunzione della prospettiva dei beati in cielo, contrariati per la distanza che li separa dalla donna e che la colloca in una realtàmondana gretta, indegna di lei. Dopo aver supplicato Dio di riportarla fra le anime celesti, la donna va incontro alla propria morte, per il dolore degli uomini in terra e per la gioia dei beati, attraverso un graduale sfrondarsi dei rami, metafora che parrebbe alludere alla graduale consunzione di una malattia o al progressivo invecchiamento e, dunque, al lento sciuparsi della sua bellezza. In ogni caso, l'idea che la dedicataria, perfetta creazione divina, sia troppo eccezionale per il circostante mondo terreno è motivo assai ricorrente nell'orizzonte lirico del sedicesimo secolo. Seppur canonico nei contenuti, il testo si distingue per eleganza: sonetto molto pacato nel fraseggio e armonioso nell'intonazione, il testo presenta una rimarchevole concentrazione di dittologie in punta di verso, che conferiscono *gravitas* alla narrazione lirica.

1-4 *L'anime in ciel più gloriose e sante*: i beati; nel sonetto si avverte una certa tensione verso l'alto, espressa anche dai movimenti ascensionali ai vv. 7, 9, 13-14. • *diede a noi Dio*: non si manchi di notare la scia allitterante, con perno sulla dentale, che permea l'intera quartina. 5-8 *parte*: 'intanto', con valore temporale. • *biasmando*: 'criticando'. • *il mondo orbo ed errante*: consueta connotazione dispregiativa del mondo terreno; la cecità umana è poi ribadita al v. 7, così come lo smarrimento di percorso al v. 8. • *sol*: la donna è tradizional-

mente associata al sole, *topos* che enfatizza ulteriormente il contrasto con l'oscura grettezza della realtà circostante. • *gli occhi là su non levi e l'intelletto*: il modulo presenta con costruzione sintattica ad occhiale. • *qui*: sulla terra; è forte la contrapposizione con la tensione ascensionale di «là su» (v. 7). • *piante*: metaf. 'piedi'; con grande finezza poetica, il termine funge da perfetto *trait d'union* tra le quartine e le terzine, incentrate sul protagonismo di una similitudine botanica per la quale la graduale consunzione della giovane è associata al progressivo essiccarsi di un ramo.

9-11 *ritoglia*: con abituale valore mortuario. • *seco*: con Dio; ma è ammissibile anche il valore riflessivo di 'con loro'. • *ond'io*: 'motivo per cui io'. • *il bel*: con valore sostantivale. • *caduca spoglia*: il corpo terreno.

12-14 *si sfronda*: 'sfoitisce'. • *a foglia a foglia*: è probabile che Molin abbia in mente *Par. XXXII, 15* «vo per la rosa giù di *foglia in foglia* (: doglia)». La presenza funebre di una pianta divelta, della quale rimangono solo le nudi radici, come espressione metaforica della morte dell'amata, suggerisce la memoria di *Rvf 318, 1-4*. • *render lieto il ciel di nostra doglia*: il Cielo gioisce del dolore degli uomini in quanto, abbandonando il mondo terreno, la donna ha modo di fare ritorno al regno celeste.

Speron, il mondo è d'ignoranza pieno,
 ciascun de l'opre sue pago si rende,
 tal molto crede a sé, che poco intende,
 e fa lo scaltro in dar giudizio a pieno. 4

S'oggi non ha ragion, regola o freno,
 col numero de i più, ché 'l falso apprende
 ed ostinato pur seco contende,
 dritto è lasciarlo col suo error in seno. 8

Voi, con quel lume che dal ciel v'è dato,
 ed io, seguendo in ciò vostro consiglio,
 com'in tutt'altro ancor sempre lodato, 11
 mentr'altri fan di lor parer bisbiglio,
 quasi uom che fugga a scoglio il mar turbato,
 starem quieti ad udir, fuor di periglio. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-eno) e B (-ende) condividono la tonica ed il perno consonantico in -n; equivoca la rima "pieno": "pieno" (1, 4); inclusive le rime "rende": "apprende" (2, 6) e "dato": "lodato" (9, 11); ricca la rima "intende": "contende" (3, 7).

Sonetto in lode dell'amico Sperone Speroni, associato ad un faro di conoscenza a cui ancorarsi, per contrastare la comune e arrogante ignoranza del mondo, pari ad un mare tempestoso nel quale si rischia di affogare. Il patavino, ben inserito nell'ambiente veneziano, raccolse encomi simili anche da parte di Bernardo Tasso (*Amadigi* LXXXI 21, 4; *Rime* I 24; II 72), Gaspara Stampa (*Rime* 253), Domenico Venier (*Rime* 195-196), Alessandro Lionardi (sonetto *Speron, sì come la gelata stella* in Lionardi *Rime* 1547, c. 45v), Pietro Massolo (sonetto *Chiaro Speron, che più chiaro ch'il Sole* in Massolo *Rime*, I, c. 77v) e Torquato Tasso (*Rime* 628).

1-4 *il mondo è d'ignoranza pieno*: lo stesso concetto figura già nel son. 208, 12 «ma, s'ei di vizii e d'ignoranza è pieno (: freno)». • *ciascun de l'opre sue pago si rende*: ognuno si accontenta di ciò che sa, con arroganza e superficialità. • *fa lo scaltro*: 'presume in astuzia'. **5-8** *col numero de i più*: il volgo. • *dritto...in seno*: è giusto lasciare la massa nella propria supponente ignoranza.

9-11 *lume*: Speroni, in virtù della sua finezza intellettuale, è associato ad una luce salvifica anche da parte di Massolo nel son. *Chiaro Speron, che più chiaro ch'il Sole*, 1 (*Rime*, I, c. 77v). **12-14** *bisbiglio*: una diceria priva di valore. • *quasi uom che fugga a scoglio il mar turbato*: immagine di matrice lucreziana dal fortunato riscontro nella rimeria cinquecentesca. • *starem*: Sperone («voi», v. 9) e il poeta («io», v. 10).

Speron, se per cercar gli alti secreti,
 ch'a noi volse celar l'eterna cura,
 si trovasse di lor prova o misura,
 che ci rendesse e risoluti e quieti, 4
 io, menando i miei dì tranquilli e lieti
 con bei studi de l'opre di natura,
 cercarei quel di lei ch'a noi s'oscura
 e par che 'l senso uman saper ne vieti. 8
 Ma conoscendo in me pigro l'ingegno,
 dubbio il saper, noto in più chiare carte
 com' uom vinca sé stesso ed altri regga, 11
 studio forse non men d'ogni altro degno,
 fermo d'udir da voi ciò che de l'arte
 d'alta filosofia più s'oda o legga. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; A (-eti), C (-egno) ed E (-egga) condividono la tonica; B (-ura) e C (-arte) sono in parziale consonanza; inclusive le rime "cura": "oscura" (2, 7) e "carte": "arte" (10, 13).

In dialogo con l'amico Sperone Speroni, Molin traccia un divario tra gli alti studi di filosofia teologico-contemplativa, vòlti a comprendere i segreti delle cose, e i più concreti studi di filosofia politico-morale, di cui ribadisce la dignità. Attraverso un'elaborata ipotetica, l'autore prende le distanze da studi teorici privi di fondamento empirico – adatti solamente ai veri sapienti – preferendo dedicarsi a discipline pratiche, connesse alla natura umana. Quasi ammettendo un certo diletantismo, il poeta riconosce la pigrizia del proprio ingegno, nonché la limitatezza del sapere umano, facendo però pieno affidamento all'eccellenza di Speroni in materia di «alta filosofia» (v. 14).

1-4 *cercar*: poi «cercarei» (v. 7). • *alti secreti*: da intendere generalmente come i segreti del sapere (poi «alta filosofia», v. 14); il sintagma ricorre anche nella canz. 195, 62, in relazione però all'eletta condizione della Vergine Maria. La *iunctura*, con riferimento sempre a Speroni, si attesta anche in B. Tasso *Rime* II 78, 9-11 «felice voi, a cui gli *alti secreti* (: lieti) / scopre *Filosofia*, cui serban l'ombre / i lauri di Parnaso e d'Elicona». Con analoga valenza filosofica risuona pure in Minturno son. *Democrito, che rise i casi umani*, 2 «*gli alti secreti di Natura* scorse» (Minturno *Rime*, I, p. 19) e in Venier *Rime* 127, 1 «Tu, che *gli alti secreti* in sacre carte». • *volse*: ant. 'volle'. • *di lor*: dei segreti. • *e risoluti e quieti*: con endiade, poi «tranquilli e lieti» (v. 5).

5-8 *io menando i miei dì tranquilli e lieti*: l'espressione risuona anche nella canz. 87, 15; in riferimento al piacere della compagnia di Speroni si esprime anche B. Tasso *Rime* II 115,

10-12 «e col dotto *Speron*, cui 'l ciel mi vieta / star sempre a canto, in studi alti e lodati / ti viverai vita *felice e lieta*». • *studi de l'opre di natura*: è plausibile che l'autore si riferisca alla filosofia naturale di matrice aristotelica; eppure, occorre precisare che non ci sono pervenuti commenti di Speroni alla *Fisica* di Aristotele, ragion per cui ci si deve limitare a rilevare un interesse teorico da parte del locutore. • *lei*: la Natura. • *'l senso uman saper ne vieti*: i limiti della conoscenza umana.

9-11 *Ma*: si noti l'enfasi posta sulla avversativa. • *conoscendo*: 'riconoscendo'. • *noto*: 'annoto'. • *com'uom vinca sé stesso ed altri regga*: l'io sceglie di dedicarsi ai più concreti studi di natura morale e di politica.

12-14 *fermo d'udir*: 'determinato ad ascoltare'. • *alta filosofia*: Speroni, formatosi a Bologna con Pietro Pomponazzi, fu considerato una delle figure di maggior spicco dell'aristotelismo padovano, pur con qualche contaminazione platonica fiorentina. • *s'oda o legga*: accostamento topico, ma coerente con le rinomate capacità oratorie del patavino.

Ecco, padre beato, ecco pur l'ora
 che v'apre in tutto il ciel sereno il ciglio,
 onde vostro valor, qual rosa o giglio,
 ch'al sol fiorisca, odor ne sparge fora. 4

Se in voi s'illustra il Re che 'l cielo adora,
 sue cure imposte al vostro alto consiglio,
 spargete grazia in me, com'umil figlio,
 che mia salute a voi fia gloria ancora; 8

mova vostra virtù, che sol puot'ella
 purgar quest'alma in così fragil velo,
 ché viva e torni a lui candida e bella; 11

fate in me specchio di voi stesso al cielo,
 lucido sì che la fatal mia stella
 sia vinta a i raggi del paterno zelo. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (-ora) e D (-ola) sono in assonanza; C (-ella) e D in parziale consonanza; inclusive le rime "ora": "fora" (1, 4), "ella": "bella" (9, 11).

Bibliografia: GALAVOTTI 2021, p. 67.

Il sonetto consiste in un appello di redenzione spirituale rivolto ad un imprecisato religioso. Proprio l'assenza di espliciti elementi identificativi suggerisce, in qualche modo, la natura privata del testo. Nel sonetto, l'io è incapace di perseguire una via spiritualmente retta senza l'aiuto benefico di un padre spirituale, capace di illuminargli la via. L'intero componimento, costellato di riferimenti luminosi, è puntellato da scelte verbali esortative, che, congiunte al reiterato appello al destinatario, lasciano trasparire l'ansia religiosa dell'autore. Come ha notato Jacopo Galavotti, il sonetto si serve di una struttura sintattica infrequente nel panorama cinquecentesco, in cui la prima quartina indipendente è seguita, con duplice scavalciamento sintattico, da «un unico periodo ipotetico con la richiesta, ritmata anaforicamente nella tripla apodosi, di ricevere una purificazione dagli influssi della propria stella» (GALAVOTTI 2021, p. 67).

1-4 *Ecco, padre beato, ecco*: è simile l'attacco del son. *Ecco, Signor del Cielo, ecco l'hostile* di Sperone Speroni (*Rime di diversi* 1565, II, c. 1r). • *ciglio*: lett. 'palpebra', quindi 'gli occhi'. • *vostro valor*: con trama allitterante. • *rosa o giglio*: per la consueta coppia floreale cfr. canz. 85, 19 e rimandi. • *odor*: metaf. la rettitudine morale del destinatario.

5-8 *s'illustra*: 'si manifesta con evidenza'. • *il Re che 'l ciel adora*: probabile zeppa perifrastica per designare Dio, il Re dei Cieli; «ciel» forse è sineddoche per l'intero creato.

• *spargete*: già «sparge» (v. 4). • *mia salute...*: concorrere alla salvezza spirituale del poeta, totalmente in balia di sé stesso, sarebbe motivo di gloria per il destinatario.

9-11 *vostra virtù*: il «vostro valor» (v. 3), con identica allitterazione della fricativa -v e scia fonica nell'intera terzina. • *quest'alma*: del poeta. • *viva*: poiché non dannata per sempre. • *a lui*: a Dio.

12-14 *fate in me specchio di voi stesso*: il poeta esorta il dedicatario ad essere un modello, così da poterne assimilare le virtù. • *cielo lucido*: è vistosa l'inarcatura. • *fatal mia stella*: 'il proprio destino' (*Rvf* 17, 11); ma non si esclude un possibile richiamo a Venere (GALAVOTTI 2021, p. 6 n. 18). • *paterno*: si noti la circolarità stabilita con «padre» (v. 1).

Se quel camin, che 'l vostro animo intero
 pur tenta, par che 'l cielo a voi contenda
 e 'n darvi il guiderdon schivo si renda,
 che fora a l'opre vostre e proprio e vero, 4
 non vi turbi per ciò tristo pensiero,
 ch'egli il fa perché meglio altri comprenda
 dal suo error vostro merto, ed in amenda
 a' più graditi onor v'apra il sentiero. 8
 Fortuna spesso avversa altrui si mostra
 per far ch'uom saggio il suo valor più scopra,
 onde il men buon da lui sia vinto a prova. 11
 Regger l'alma convien vivace in giostra,
 ché tanto il pregio al fin maggior si trova
 quanto il vincer pugnando è più degn'opra. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CED; A (-ero) e B (-enda) condividono la tonica; C (-ostra), D (-opra) ed E (-ova) sono in assonanza; inclusive le rime "renda": "comprenda" (2, 6) e "scopra": "opra" (10, 14).

Consolatio per una sconfitta, o un imprecisato fallimento, che ha destato un senso di delusione e frustrazione nell'ignoto destinatario del testo, con tutta probabilità sodale dell'autore. Ricorrendo al consueto motivo della 'sorte avversa', Molin ricorda all'interlocutore che solo di fronte alle difficoltà l'uomo saggio ha realmente modo di dar prova delle proprie qualità: come in un torneo militare, è più meritevole vincere solo se si ha effettivamente combattuto. Da ultimo, non sfugga il ricorso ad un profilo metrico non petrarchesco.

1-4 *camin*: fuor di metafora, 'proposito'. • *'l vostro animo intero...*: l'obiettivo a cui il dedicatario si dedica con tutto sé stesso; è decisa l'inarcatura. • *contenda*: 'si opponga'. • *'n darvi guiderdon*: 'nel concedervi ricompensa (agli sforzi)'. • *e proprio e vero*: con enfatico polisindeto.

5-8 *egli*: il cielo. • *il sentiero*: già «camin» (v.1).

9-11 *Fortuna...scopra*: le disavventure sono occasione per dimostrare le proprie qualità; il *topos* consolatorio dell'ingiusta 'sorte avversa' è solidamente attestato nella tradizione lirica del sedicesimo secolo (es. Cappello *Rime* 235-236, dittico per Alessandro Farnese).

12-14 *Regger l'alma*: 'essere tenaci, forti d'animo'. • *in giostra*: 'nel combattimento', ma metaf. 'di fronte alle avversità della vita'. • *vincer*: già «vinto» (v. 11). • *il vincer pugnando è più degn'opra*: il verso conserva un sapore proverbiale.

Chi può quel non gradir ch'agli occhi piace
 può ancor dar metà a l'amorosa voglia,
 ma, se quel che diletta anco ne 'nvoglia,
 mal si fugge d'amar beltà verace; 4
 né, perché il mondo d'ogni ben rapace
 gran parte a noi de' piacer nostri toglia,
 de la vaghezza del mirar ne spoglia,
 onde poi scende al cor d'Amor la face. 8
 Però se, vario il crin, seguo il diletto
 che piove donna in me d'alto splendore,
 tu, Speron, scusa il mio (s'è pur) difetto. 11
 Anzi, accusando il volgar sciocco errore,
 mostra ch'in ogni età con sano affetto
 biasmo non è sentir gusto d'amore. 14

1 quel non gradir] non gradir quel C₁ 2 metà] legge C₁ 5 il mondo] il tempo C₁ 9 se, vario il crin] se veglio omai C₁ 10 donna] ~~donna~~ ^{Cinthia} C₁ 11 tu Speron scusa il mio (s'è pur) difetto] in quel ch'al vulgo in ciò reca a difetto C₁ 12 Anzi accusando il volgar sciocco] Speron mio scusa e a lui mostra il suo C₁ 13 mostra] poscia C₁ 14 gusto] caldo C₁

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-etto) e D (-ore) invertono le vocali; inclusiva la rima “voglia”: “nvoglia” (2, 3); ricca la rima “difetto”: “affetto” (11, 13).

Tradizione testuale: ms. C₁, c. 3v («Del detto», con erronea attribuzione a Vetore Ziliol).

Nota ecdotica: in C₁ la sostituzione correttoria nei confronti di *donna* (v. 10), cassata, a favore dell'inserimento nell'interlinea del nome di *Cinthia* sembra funzionale a giustificare l'inclusione del sonetto nella antologia lirica per la nobildonna vicentina. Infatti, la variante *donna*, nella sua universalità, si dimostra più idonea al carattere generale della riflessione.

Bibliografia: TOMASI 2004, pp. 264-265.

Il sonetto, indirizzato a Sperone Speroni, riflette sulla liceità di amare nonostante l'età avanzata, questione assai ricorrente nelle *Rime* di Molin: il poeta, che rivendica per sé stesso il diritto di continuare a godere dei diletti amorosi, chiede all'amico di dimostrarne filosoficamente la legittimità. Tuttavia, da parte dell'intellettuale patavino non ci sono pervenute repliche né in forma di sonetto né di dissertazione filosofica. Il componimento, la cui trama è puntellata di parole afferenti al campo semantico del desiderio, venne incluso nella prima redazione dell'antologia

manoscritta in lode della contessa vicentina Cinzia Braccioduro, il cui confezionamento fu promosso dal cenacolo Ca' Venier nel corso degli anni Sessanta. Tuttavia, sembra poco probabile che il componimento di Molin sia stato davvero redatto per quella specifica occasione editoriale, tanto più che nella miscellanea «era presente in una redazione forse troppo arcaica, tanto che doveva aver subito già all'epoca dell'allestimento della silloge una profonda riscrittura da parte dello stesso Molin» (TOMASI 2004, p. 264). L'ignoto curatore del volume tentò di riadattare il sonetto moliniano all'occasione encomiastica – per cui al v. 10 sostituì il termine «donna» con Cinzia – ma lo escluse dalla redazione in pulito dei testi (ms. C₂), funzionale ad un processo di stampa mai realizzato per incerte ragioni.

1-4 *Chi può quel non gradir ch'agli occhi piace*: 'chi riesce a non desiderare quello che invece appaga la vista'. • *dar metà*: 'ridurre, dimezzare'. • *ma, se quel che diletta anco ne 'nvoglia*: 'se invece non si è in grado di frenare il desiderio verso ciò che diletta lo sguardo', ad intendere la venustà femminile. • *mal si fugge*: poiché non si può evitare di provare attrazione per ciò che si brama.

5-8 *d'ogni ben rapace*: perché 'caduco'.

9-11 *Però...diffetto*: 'Perciò se, per quanto invecchiato, assecondo il piacere che una donna di estrema bellezza mi suscita, tu, Speroni, perdona la mia debolezza, se è tale'. • *vario il crin*: espressione comunemente riferita all'invecchiamento. • *diletto*: già «diletta» (v. 3).

12-14 *accusando il volgar sciocco errore*: il poeta intende prendere le distanze, non senza disprezzo, dall'opinione della massa. • *mostra*: 'dimostra'. • *gusto d'amore*: il verbo lascia, maliziosamente, intendere un'implicita accezione erotica; il sintagma ritorna nella ball. 93, 88.

Chi m'assicura che pregando impetri
 di venir teco ad inchinar colei,
 che tanto ami e celebri, e possa in lei
 sbramar quest'occhi ed ella non s'arretti? 4

O chi m'affida poi che non m'impetri
 la meraviglia, aperte a gli occhi miei
 tante sue grazie, e, come é sca tu sei,
 marmo io divenga e non sia chi mi spetri? 8

Pur, come quel che ciò ch'ei brama, chiede:
 «Prego, mi guidi e regga il mio fral lasso,
 che stupor non l'induri al suo conspetto, 11
 ch'assai tu, ardendo, puoi ridirne e fede
 far del bel viso; io, rimanendo un sasso,
 non avrei moto da formarne un detto». 14

1 assicura] assecura *Spilimbergo* 1561 11 non l'induri al suo conspetto] non induri al suo conspetto *Spilimbergo* 1561

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE; A (-etri), B (-ei), C (.ede) ed E (-etto) condividono la tonica; equivoca la rima "impetri": "impetri" (1, 5); ricca la rima "impetri": "spetri" (5, 8); inclusiva la rima "colei": "lei" (2, 3).

Tradizione testuale: *Spilimbergo* 1561, p. 100 (con attribuzione ad Incerto).

Sonetto d'omaggio per Irene di *Spilimbergo* (m. 1559), indirizzato all'amico Giorgio Gradenigo, che rispose con il sonetto *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri* (G. Gradenigo *Rime* 30, ma *ivi* 244b), puntellato di riprese testuali. In linea con la tradizione della lirica petrosa, *Molin* si dice intimorito dallo sguardo di Irene perché spaventato all'idea di rimanerne pietrificato e muto, ragion per cui esorta l'amico a omaggiarne la bellezza a nome di entrambi. Il carattere petroso del testo è restituito da consueti riferimenti marmorei e dal convergere di soluzioni stilistiche aspre, a livello sintattico e fonico. Con assegnazione ad «Incerto», la poesia moliniana confluisce all'interno della monumentale raccolta epicedica per Irene, allestita da Dionigi Atanagi nel 1561 per volontà dello stesso Gradenigo. La dislocazione di questo sonetto nella sezione in vari soggetti, anziché nel blocco funebre (insieme al n. 173, redatto per la medesima occasione), rimane di difficile spiegazione.

1-4 *Chi m'assicura*: la formula è modellata su *Rvf* 128, 121 «dì lor: "Chi m'assicura?"»; sempre in posizione d'attacco cfr. *madr.* 113, 1 «Amor, chi m'assicura». • *pregando*: la scelta

verbale trova puntuale corrispondenza nel sonetto responsivo di Gradenigo *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri*, 5 «Deh seco prega lui, ch'io non impetri» (in *Molin Rime* 244b). • *colei*: Irene di Spilimbergo. • *sbramar quest'occhi*: 'appagare questi occhi'; si suggerisce la memoria dantesca di *Purg.* XXXII, 1-2 «Tant'eran li occhi miei fissi e attenti / a disbramarsi la decenne sete». • *ella non s'arretti*: ritirandosi alla vista del poeta; il timore è scongiurato da Gradenigo son. *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri*, 4 «empi il desio, nè vien ch'ella s'arretti» (in *Molin Rime* 244b).

5-8 *chi m'affida*: con formula anaforica rispetto al v. 1. • *non m'impetri la meraviglia*: 'non mi pietrifici lo stupore'; con forte inarcatura. • *aperte a gli occhi miei tante sue grazie*: si noti la torsione sintattica. • *marmo io divenga*: immaginale coerente con i dettami della lirica petrosa. • *mi spetri*: in contrasto con il v. 5.

9-11 *fral lasso*: si noti il contrasto con la durezza della pietra (v. 12); nella replica di Gradenigo *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri*, 10 «et pentita d'unirsi al corpo lasso» (in *Molin Rime* 244b). • *stupor*: già la «meraviglia» del v. 6. • *al suo conspetto*: alla presenza della giovane.

12-14 *tu*: Giorgio Gradenigo. • *fede far*: 'testimoniare', con decisa inarcatura. • *rimanendo un sasso*: già al v. 8. • *non avrei moto*: riferito all'impossibilità di articolare parola dopo essere stato pietrificato; Giorgio Gradenigo ammette analogha incapacità in conclusione del sonetto responsivo *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri*, 14 «non ho moto a formarne opra né detto» (in Gradenigo *Rime* 30).

CANZONI IN VARI SOGGETTI

245

Vago augelletto e caro,
 che sconsolato e solo
 piangi il tuo antico duolo,
 o forse canti in sì soavi note,
 felice rossignuolo, 5
 scosso di stato amaro,
 ché suon sì dolce e chiaro
 mover non suol cui gran dolor percote,
 (né tal formar lo puote),
 e, deposto l'affanno 10
 del tuo passato inganno
 ti diè pietosa sorte,
 vita cangiando aver voci sì scorte.

O fortunata doglia,
 poi che per lei passando 15
 divenisti, cantando,
 caro e famoso sovr'ogni altr'augello!
 Tu, per le selve errando,
 da che cangiasti spoglia,
 serbi natura e voglia 20
 schiva del mondo scelerato e fello,
 di vero amor rubello,
 e sol cantar t'appaga,
 ne la stagion più vaga,
 rinovando il costume, 25
 quando vestisti pria novelle piume.

Tu ancor le notti e i giorni
 pari cantando meni
 e, se 'l canto raffreni,
 doppia voglia in altrui d'udirte movi, 30
 tanta in te grazia tieni;
 e 'n vari modi adorni
 sempre a cantar ritorni,
 e ne rallegrì il dì, la notte giovi;
 raro stanco ti trovi, 35

ma, quando il dì s'appressa,
 con l'armonia più spessa
 par che t'affretti e canti
 pregando il sol che n'apra i raggi santi.
 Selva non pasce o serba 40
 augel per sua natura
 di più rara ventura;
 ch'ogniun t'ascolta, e chi d'averti intende
 mal di te s'assicura,
 ché morte ad altri acerba 45
 quasi a gloria superba
 ti rechi, e morir vuoi, s'uom pur ti prende,
 sì lo sdegno t'offende;
 così le tue giornate
 (o cara libertate!) 50
 vivi tranquille e liete,
 ché per te non si tende o visco o rete.
 Sciolto augellin su l'ale
 quanto circondi e vedi
 come signor possedi; 55
 e canti a tuo diletto, e nulla mai
 né ti manca né chiedi;
 timor poco t'assale,
 e 'l tuo contento è tale
 che su da' rami, ove cantando vai, 60
 quasi adorar ti fai:
 io, per me, ti direi
 de' boscarecci dèi
 vago spirto gentile,
 ma so che forma avesti a noi simile. 65
 Canzon, io ti consiglio
 che tu stia sempre ascosa
 co' rossignuoli in qualche selva ombrosa.

Canzone di cinque strofe di 13 vv., di cui 10 settenari, a schema abbC baaC cd-deE; più congedo yzZ. Lo schema metrico non conosce precedenti attestazioni, per quanto l'uso di tre coppie di tre rime bacciate si registra di frequente nella lirica delle origini e del Trecento. In particolare, si ricordi la canzone *Io che nel tempo reo* di Cino da Pistoia (*Rime* 106), a schema aBbA bAbB CcDdeE, molto distante però per

soggetto affrontato. Nella I stanza A (-aro) e D (-anno) e C (-ote) ed E (-orte) sono in assonanza; E è in parziale consonanza con A e C; paronomastica la rima “caro”: “chiaro” (1, 7); nella II stanza B (-ando) e D (-aga) condividono la tonica; nella III stanza A (-orni) e C (-ovi) sono in assonanza; A, B (-eni) ed E (-anti) sono in parziale consonanza, condividendo la nasale -n; nella IV stanza A (-erba) e D (-ate) invertono le vocali; C (-ende) ed E (-ete) sono in assonanza; D ed E sono in consonanza; A e B (-ura) in parziale consonanza condividendo la vibrante -r; ricca la rima “natura”: “ventura” (41, 42); nella V stanza B (-edi) e D (-ei) sono in assonanza; B ed E (-ile) invertono le loro vocali; A ed E sono in consonanza; inclusiva la rima “ale”: “assale” (53, 58). La sequenza “serba”: “acerba”: “superba” è di matrice petrarchesca (Rvf 58, vv. 11, 12, 14; e 145, vv. 4, 5, 8).

Bibliografia: PILOT 1909, p. 36; TADDEO 1974, p. 81 e GIGLIUCCI 2000, pp. 550-552.

La canzone, secondo Antonio Pilot modello alla base di Magno *Rime* 43, affronta il motivo tradizionale della dolcezza del pianto dell’usignolo. Il tema, di innegabile memoria virgiliana (*Georg.* IV, 511-515), è al centro di due celebri sonetti petrarcheschi (Rvf 311 e 353) che avevano dato luogo, nella poesia quattro-cinquecentesca, ad innumerevoli variazioni liriche (es. Bembo *Rime* 4, 51 e 59; Fenarolo canz. *O Rossignuol dolente in Rime*, cc. 4r-5r). Tuttavia, distanziandosi dai prodromi appena citati, l’autore attribuisce al canto dell’uccellino un’accezione positiva e non afflitta: Filomela ha sofferto atrocemente ma, una volta avvenuta la sua metamorfosi, gode invece di una condizione di armonica serenità. Nella filigrana del componimento si avvertono influssi petrarcheschi diversificati. Per esempio, oltre ai citati sonetti dei *Fragmenta*, il congedo della canzone si avvicina sensibilmente alla chiusa di Rvf 125, 79-81 «O poverella mia, come se’ rozza! | Credo che tel conoschi: | rimanti in questi boschi». A sua volta, Molin esorta la propria canzone a rimanere nascosta nei boschi, a causa di una presunta inadeguatezza formale riconducibile soprattutto, come nel caso petrarchesco, alla sua scarna semplicità. In effetti, la proposta lirica di Molin si serve di un’ossatura metrica priva di riscontro nei *Fragmenta*, a maggioranza settenaria ed esente da virtuosismi rimici o tortuosità sintattiche. Al contrario, il testo, dalla partitura fonica snella e melodiosa, «si regge sul felice incontro di valori ritmici e fonici. Il gioco dei settenari con gli endecasillabi, combinato con l’intreccio delle rime, produce una musica agile, ariosa, gradevole, che è la vera oggettivazione del tema, e nella quale è da riconoscere la voce più pura e risoluta dell’aspirazione idillica del poeta» (TADDEO 1974, p. 81).

1-13 *Vago augelletto*: il sintagma, sulla scia di Rvf 353, 1, ricorda sensibilmente madr. 127, 1 «Come *vago augellin*, ch’a poco a poco», a cui si rimanda per maggiori riferimenti intertestuali con l’ambiente poetico veneziano. Il diminutivo ‘augelletto’ faceva capo a Petrarca (Rvf 239, 3 e 310, 12). • *sconsolato e solo*: la locuzione, con andamento allitterante, è uguale in Erasmo di Valvasone *Rime* 27, 13 «omai sì *sconsolato e solo* lassi». • *tuo antico duolo*: si

allude al mito greco di Procne e Filomela (Ovidio *Met.* IV, 424-674). • *canti*: all'interno del componimento, la centralità del canto, coerente con la musicalità e la piacevolezza dell'uccellino, è rimarcata dalla fitta trama di variazioni etimologiche («canti», vv. 4, 38 e 56; «canto», v. 29; «cantando», vv. 16, 28 e 60; «cantare», vv. 23 e 33). • *in sì soavi note*: l'emistichio aderisce a *Rvf* 239, 7 «Temprar potess'io in sì soavi note». • *rossignuolo*: ant. per 'usignolo'. • *scosso di stato amaro*: 'uscito dalla condizione di tristezza'.

14-26 *per lei passando*: 'attraversando il proprio dolore (la «fortunata doglia»)'. • *da che cangiasti spoglia*: 'da quando cambiasti aspetto in usignolo'. • *di vero amor rubello*: 'incapace di un amore autentico'. • *la stagion più vaga*: la primavera. • *quando vestisti pria novelle piume*: 'quando diventasti usignolo'; ne conserva memoria forse T. Tasso *Rime d'amore* 732, 5 «spero vestir ancor novelle piume (: costume)».

27-39 *le notti e i giorni*: poi «e ne rallegrì il dì, la notte giovì» (v. 34), con inversione dei termini. • *pari*: 'allo stesso modo'. • *tanta in te grazia tieni*: con movimento allitterativo. • *rallegrì il dì, la notte giovì*: di qualche interesse è la costruzione chiasmica del verso; «giovì» ha valore transitivo. • *raro*: 'di rado'. • *quando il dì s'appressa*: all'alba. • *armonia più spessa*: riferito all'intensificarsi del suo canto in prossimità del sorgere del sole.

40-52 *di più rara ventura*: 'di destino più peculiare'. • *d'averti intende*: 'vuole catturarti'. • *mal di te s'assicura*: 'fa male i propri conti su di te'. • *ti rechi*: 'ritieni per te'. • *o visco o rete*: il motivo lirico dell'usignolo catturato dal visco, pania per catturare gli uccelli, è tra i più rigogliosi nella poesia cinquecentesca (cfr. *Rvf* 257, 8). Per il binomio disgiuntivo si ricordi Magno *Rime* 5, 1-2 «Non fuggir, vago augello, affrena il volo / ch'io non tendo a' tuoi danni o visco o rete (: [sicure e] liete)».

53-65 *Sciolto*: 'libero'. • *concento*: tecnicismo, 'armonia'. • *cantando vai*: il modulo è desunto da *Rvf* 353, 1 «Vago augelletto che cantando vai». • *ti direi*: 'ti chiamerei'. • *boscarecci dèi*: il costruito trae forse esempio da Ariosto *Rime canzoni* 5, 14 «Le sante Ninfe, i boscarecci dèi». • *vago spirto gentile*: predicativo dell'oggetto, riferito all'usignolo. • *ma so che forma avesti a noi simile*: prima di trasformarsi in usignolo, era una donna (Ovidio *Met.* VI, 424-674).

66-68 *selva ombrosa*: sintagma tradizionale di derivazione petrarchesca (*Rvf* 176, 13); la scelta di concludere il testo della canzone proprio con l'immagine della selva è estremamente coerente con l'ambientazione boschiva e naturalistica che permea l'intero componimento (vv. 18, 40 e 63).

Poi che sì bella e cara,
 canzon, già nel pensier ti veggio e sento
 e mi reca ardimento
 e vol colei, ch'a poetar m'insegna,
 che tu fori ten' vegna 5
 con quei desiri, in quella forma vaga
 ch'ella di te s'appaga,
 io, per sottrarmi a qualche cura amara
 per via diversa e rara
 e per ubidir lei lieto, il consento. 10
 Però, vestita di sì belle spoglie,
 scopri omai quelle voglie
 che mi farian vivendo assai contento,
 ch'un bel favoleggiar da grave salma
 solleva l'alma e senno indi s'impara. 15
 Vorrei, poiché mi presta
 l'alma mia Musa in dir sì pronta vena,
 quasi nova sirena,
 poter col suon di dolci detti adorni,
 far che i miei scorsi giorni 20
 fesser ritorno ancora, e se pur tanto
 non potesse il mio canto,
 doppiar la vita al men ch'anco mi resta,
 ch'ella al fuggir sì presta
 sgombra il suo ben, ch'uom non lo gusta a pena, 25
 o rea Fortuna ai bei desir nemica
 farmi cantando amica,
 che mentr'ella ne turba e 'l ciel ne mena
 sì ratto al fin, cui non ritarda intoppo,
 vita purtroppo abbiam corta e molesta. 30
 E, se tanta mercede
 non impetrò giamai brama mortale,
 spiegar potess'io l'ale
 in sogno almeno e riconoscer dove,
 quando da noi si move, 35
 sen' vada l'alma ed in qual forma viva,
 di queste membra priva!
 E se girando 'l ciel, come alcun crede,

ella a noi forse riede,
 o resta unita al suo lume fatale 40
 e farla tanto di sé stessa esperta,
 che poi dal suo fin certa
 poco avesse a curar vita sì frale,
 bench'io per vera fé quel tutto attendo,
 ch'uom fa morendo al fin del cielo erede. 45

Ma, s'a l'eterna cura
 ciò chiuder piacque al saper nostro errante,
 vorrei d'un bel diamante
 le mie dita arricchir, ch'in sé tenesse
 virtute, ond'io potesse 50
 invisibile andar for di sospetto
 vagando a mio diletto,
 da che l'uso mondan che 'l vulgo cura
 legge contra natura
 n'impone, aspra a seguir, ch'avendo avante 55
 cosa, ch'alletti, ei ne la vieta, o ria
 Fortuna indi ne svia,
 ver cui nostro valor poco è bastante;
 però chi 'l suo piacer destro non prende
 sé stesso offende e vien ch'altri glien fura. 60

Veramente beata
 dir si potria vita sì breve ancora,
 s'ella non fosse ogniora
 da strano uso turbata o da destino,
 ché 'l suo corto camino 65
 scorge l'alma più tosto a l'altra vita,
 col Signor vostra unita.
 Ma nova cura oltra ogni voglia usata
 già m'è nel cor passata,
 ch'io pur vorrei schifar quel che m'annoia, 70
 quando m'offende o reo fato o costume,
 però ricorro al fiume
 che i pensier purga e fa scordar la noia.
 Così cerco ingannar la vita grave,
 che dal parto ave il duol piangendo nata. 75

E di quelle acque ingorgo
 gran copia e bevo e me n'aspergo tutto,
 né ben sazio od asciutto

torno a novi travagli ond'io mi immergo
di novo; indi poi m'ergo 80
(non so ben come) a le cagion fatali
de' ben nostri e de' mali,
e rido ove alcun piange e l'error scorgo
di chi sospira e porgo
novo rimedio al cor, che fugga il lutto, 85
ch'io fo scudo de l'alma a l'empie stelle,
de' miei desir rubelle,
a l'uso ingrato e s'io non posso in tutto
schermir lor colpi, al men me ne difendo
parte, e contendo, e 'n sua virtù risorgo. 90

Or mentre disiando
vo' quel ch'aver non può chi vive in terra,
poi che continua guerra
qua giù n'assale e spesso vince il peggio,
schiera diversa io veggio 95
che 'l vulgo apprezza, e tien color per saggi,
ch'ardono a' vani raggi
di falsi onor, di sé l'ombra mostrando,
ciechi in gir vaneggiando,
com'uom che sogna e vegghiar pensa ed erra. 100
Me sol desio di lodat'ozio ingombra
d'un verde lauro a l'ombra,
poco temendo lei, che 'l tutto afferra,
e 'n fin schernendo le miserie umane
vo' con più sane voglie altro pensando. 105

Già col dito a la bocca
m'accenna, ecco, la Musa e vol ch'io taccia,
poi che spirto del ciel, ch'a sé mi tira,
novi desir m'inspira
e m'affida e mi regge e mi minaccia. 110
Tu, baldanzosa mia, prendi ogni strada,
pur che non vada ove sia gente sciocca.

Canzone di sette strofe di 15 vv, di cui 6 settenari, a schema aBbC cDdA aBEeBF(f)
A; più congedo uguale alla sirma. Nella I stanza A (-*ara*), D (-*aga*), F (-*alma*) sono
in assonanza; B (-*ento*) e C (-*egna*) condividono la tonica; inclusiva la rima "sento":
"consento" (2, 10); nella II stanza A (-*esta*) e B (-*ena*) sono in assonanza; C (-*orni*) e

F (-*oppo*) condividono la tonica; equivoca la rima “presta”: “presta” (16, 24); inclusiva la rima “presta”: “resta” (23, 24); ricca la rima “nemica”: “amica” (26, 27); nella III stanza A (-*ede*), E (-*erta*) e F (-*endo*) condividono la tonica; C (-*ove*) e D (-*iva*) sono in consonanza; ricche le rime “crede”: “erede” (38, 45), “mortale”: “fatale” (32, 40); inclusiva la rima “mortale”: “ale” (32, 33); nella IV stanza C (-*esse*), D (-*etto*) e F (-*ende*) condividono la tonica; C e F sono in assonanza; B (-*ante*) e F (-*ende*) sono in parziale consonanza; equivoca la rima “cura”: “cura” (46, 53); nella V stanza A (-*ata*) e F (-*ave*) condividono la tonica; C (-*ino*) e D (-*ita*) condividono la tonica; A e D sono in consonanza; inclusiva e etimologica la rima “annoia”: “noia” (70, 73); nella VI stanza C (-*ergo*), E (-*elle*) e F (-*endo*) condividono la tonica; C e F sono in assonanza; A (-*orgo*) e C (-*ergo*) sono in consonanza; identica la rima “tutto”: “tutto” (77, 88); franta la rima “immergo”: “m’ergo” (79, 80); nella VII stanza A (-*ando*), D (-*aggi*) e F (-*ane*) condividono la tonica; B (-*erra*) e C (-*eggio*) condividono la tonica; C (-*eggio*) e D (-*aggi*) sono in consonanza; inclusive le rime “erra”: “afferra” (100, 103) e “ingombra”: “ombra” (101, 102); nel congedo A (-*occa*) e B (-*accia*) sono in parziale consonanza.

Nota ecdotica: si segnala che nella V stanza lo schema metrico è imperfetto poiché in decima e tredicesima sede la rima B (-*ora*) è sostituita da una rima in assonanza (-*oia*).

Bibliografia: TADDEO 1974, p. 95 e ID. 2003, pp. 101-104.

Innervata da toni fortemente moralistici, la canzone intreccia il tema del *carpe diem* con un’ampia riflessione sulla misera condizione della parabola umana. Di fronte alla vacuità di un’esistenza che scorre troppo rapidamente, il poeta reagisce assaporando appieno i piaceri della vita, nella ricerca di una salvifica leggerezza: si ride di mali per cui si è soliti piangere e si evita di pensare alla morte perché «scherzando le miserie umane | vo’ con più sane voglie altro pensando» (vv. 104-105). Il poeta è altresì determinato a prendere le distanze dalla grettezza del volgo e dalle preoccupazioni comuni, aspirando ad un più autentico contatto con la natura – rispondente ai dettami del *locus amoenus* – e con l’arte poetica, principale svago dalle noie quotidiane, recuperando così l’ideale di un *otium* di gusto classico, esplicitamente evocato al v. 101. Nell’esaltazione di una vita dedicata alla poesia, Molin intesse un dialogo con una folta tradizione letteraria che risente, soprattutto, di prodromi latini, ma anche dell’insegnamento petrarchesco del *De vita solitaria*. Sebbene si tratti di un soggetto di ampio riscontro, quasi inflazionato nella letteratura di epoca moderna, il poeta riesce a farlo proprio, articolandolo in una veste decisamente singolare. Infatti, un simile isolamento intellettuale in campagna compensa, almeno parzialmente, la frustrante consapevolezza di non poter realizzare i propri desideri più profondi, quasi tutti connessi ad una sete di conoscenza: comprendere che forma abbia l’anima e che ne è di lei una volta scissa dal corpo, ma anche diventare invisibile grazie ad un anello magico o poter abbeverarsi al fiume Lete per dimentica-

re una volta per tutte gli affanni del quotidiano. In apertura e chiusura, la canzone ricorre ad un insolito motivo meta-poetico, che travalica il petrarchismo di maniera per esprimersi attraverso immagini di una certa originalità: dapprima si descrive la Musa che infonde nell'autore l'ispirazione poetica alla base del testo, al punto che l'io intravede lo spunto creativo nella propria mente prima ancora di dargli voce; nel congedo, invece, la stessa lo invita al silenzio, facendo il gesto di portarsi il dito alla bocca e interrompendo così la meditazione lirica dell'io. Tra le proposte più eccentriche dell'opera moliniana, il componimento è fortemente compatto nella sua veste formale, complici i reiterati richiami lessicali e sintagmatici fra le singole strofe e la generale uniformità consonantica del profilo rimico. Secondo Taddeo «alla stranezza del soggetto sembra volersi adeguare l'insolito schema di rime: il v. 1 di ciascuna stanza rima coi vv. 8, 9 e con l'ultimo, così distante che quasi sembra sciolto; mentre il penultimo rima solo col primo emistichio, quinario, del v. seguente, pure con un effetto lievemente disorientante» (TADDEO 1974, p. 95). In realtà, lo schema metrico, benché eccezionalmente complicato, dialoga con *Rvf* 135 e non manca di trovare riscontro, seppur raramente, anche fra i contemporanei (es. Molza *Rime* 230).

1-15 *già nel pensier ti veggio e sento*: l'ispirazione poetica, a cui si accinge a dare voce. • *colei, ch'la poetar m'insegna*: la Musa; l'espressione è simile nel capit. 129, 75 «per infusa virtù cantar m'insegna». • *per sottrarmi a qualche cura amara*: la poesia è un diversivo dalla miseria del proprio quotidiano. • *scopri*: 'manifesta'. • *favoleggiar*: dantismo, 'dire cose favolose' (es. *Par.* II, 51 e XV, 125). • *da grave salma solleva l'anima*: si noti il movimento contrastivo, enfatizzato da una forte tensione sintattica e scia allitterante.

16-30 *vorrei*: il modale regge i due verbi all'infinito ai vv. 19 e 20, fra loro in posizione isometrica. • *mi presta*: 'mi concede'. • *dolci detti*: sintagma di memoria dantesca (*Purg.* XXVI, 112); si noti la struttura ad occhiale del costruito «dolci detti adorni», con allitterazione della dentale. • *fesser*: forma sincopata per 'facesser'; si spiega probabilmente per ragioni metrico-prosodiche. • *ella*: la vita. • *fuggir si presta...ch'uom non lo gusta a pena*: l'incalzante motivo della *fuga temporis* è ricorrente nella lirica moliniana. • *intoppo*: termine raro nel lessico della lirica amorosa, ma autorizzato da *Rvf* 88, 8. • *vita purtroppo abbiam corta e molesta*: è plausibile l'influsso di *Inf.* XII, 50 «che si ci sproni ne la vita corta»; inoltre, il passo è simile alla proposta di B. Tasso *Rime* IV 76, 14 «di questa vita misera e molesta».

31-45 *mercede*: il desiderio che la vita umana possa essere meno fugace. • *spiegar potess'io l'ale in sogno*: per il motivo 'platonico' di dispiegare le «ali dell'anima» va segnalato il successivo recupero da parte di Magno *Rime* 43, 53-55 «Deh l'ali avessi anch'io, / qual tu, da girne a volo / librando in aria il mio terrestre peso». • *riconoscer dove, quando da noi si move, sen' vada l'anima*: si recupera l'idea platonica dell'anima che, durante la notte, allontanandosi dal corpo partecipa di una verità superiore. Nella fattispecie l'autore esprime il proprio desiderio di scoprire dove vada esattamente l'anima mentre si dorme e che aspetto abbia una volta scissa dal corpo («in qual forma viva»), questioni al centro dei dibattiti filosofici coevi. Nonostante l'indiscussa suggestione platonica, il lessico risente però di influenze altre laddove il problema della *forma* dell'anima è tipicamente aristote-

lico. • *resta unita al suo lume fatale*: il concetto sembra rifarsi alla teoria aristotelica degli intelletti, in merito all'anima umana come forma impressa da un intelletto celeste. • *quel tutto*: la possibilità di accedere alla verità. • *al fin del cielo*: il poeta sembra chiedersi che cosa accadrà dopo il giorno del Giudizio, momento in cui finalmente potrà appagare la propria sete di conoscenza.

46-60 *chiuder*: 'precludere'. • *saper nostro errante*: il sapere umano è limitato e, dunque, incapace di appagare le brame di conoscenza del poeta. • *d'un bel diamante...tenesse virtute*: fin dalla tradizione medioevale, è diffusa la convinzione che determinate pietre conservino proprietà magiche. • *potesse*: con valore di prima persona singolare per esigenze metrico-rimiche; si tratta di un uso attestato nella poesia del sedicesimo secolo, con precedente in *Rvf* 70, 15. È vistosa la frantumazione del *continuum* sintattico. • *destro*: 'con destrezza'.

61-75 *Veramente beata...*: una vita breve potrebbe anche essere gradevole in quanto permette di raggiungere presto la verità ultraterrena, ma è in realtà dolorosa per i numerosi turbamenti e le sue reiterate sofferenze. • *schifar*: 'evitare'. • *fiume che i pensieri purga*: per la presenza di un fiume purificatore è valido il prodomo classico di Lete (come in *Platone Rep. X* 621), ma non andrà dimenticata la folta tradizione medioevale dei fiumi del Purgatorio, recuperata in *primis* da Dante. Il fiume, in congiunzione al motivo portante della fugacità della vita umana, è centrale nella canz. 142. • *noia*: i tormenti. • *vita grave*: il sintagma, in punta di verso, ricorda *Rvf* 71, 38. • *dal parto ave il duol piangendo nata*: sullo sfondo riecheggia *Gn* 3 16.

76-90 *quelle acque*: del fiume Lete, in continuità con la strofa precedente. • *ingorgo*: termine assai desueto alla lirica cinquecentesca ed *hapax* in Molin. • *gran copia*: 'in abbondanza'. • *me n'aspergo*: 'mi ci cospargo'. • *e rido ove alcun piange*: il tentativo di ridere dei propri mali conserva una valenza fortemente filosofico-esistenziale e non deve essere confuso con il semplice gioco di contrari che anima molti componimenti amorosi tre-cinquecenteschi (a partire da *Rvf* 105, 76 e Bembo *Rime* 46, 4). • *porgo novo rimedio*: con inarcatura. • *io fo scudo*: 'proteggerò'. • *empie stelle*: un destino avverso. • *uso ingrato*: identico costruito in son. 132, 4 «ché l'uso ingrato e i bei costumi aborre».

91-105 *mentre...*: gli *impossibilia* espressi nelle stanze precedenti. • *schiera diversa io veggio che 'l vulgo apprezza...*: l'autore prende le distanze da coloro che, nella limitatezza del sapere umano, inseguono e si gongolano di futili onori, trovando riscontro nel volgo. • *vegliar*: 'essere in uno stato di veglia'; l'invettiva contro la vacuità di questi presunti saggi è ribadita tramite la suggestiva immagine del v. 100, dove si dice che essi confondano il sogno con la realtà. • *schernendo*: 'deridendo'.

106-112 *m'accenna...*: è da rilevare il reiterato impiego del pronome. • *m'ispira e m'affida e mi regge e mi minaccia*: con vistoso polisindeto. • *Tu*: si rivolge alla canzone. • *balanzosa*: termine desueto al linguaggio lirico del sedicesimo secolo, dal sapore vagamente medioevaleggiante. • *gente sciocca*: la giuntura è tratta da *Rvf* 366, 21 «qui fra i mortali sciocchi», sebbene sia verosimile la mediazione di *Orl. Fur.* XXVI 33, 6 «e sia adorata da la gente sciocca».

MADRIGALI IN VARI SOGGETTI

247

Mentre il suo bel fanciul lusinga e bacia
 donna, a cui di beltà nulla simiglia,
 e nel materno sen l'accoglie e sfascia,
 mostrandol nudo altrui per meraviglia,
 sì colmo di desio di sé mi lascia, 5
 ch'a lei rivolto io dico:
 «Ben vi fu il ciel di vaga prole amico,
 non però sete sì felice madre,
 quant'uom porria bear l'esserli padre!».

Madrigale di otto endecasillabi e un settenario a schema ABABAdDEE.

Il madrigale, di gusto epigrammatico, descrive una donna che allatta il proprio figlio. La vista del seno nudo infiamma il poeta di desiderio al punto da spingerlo ad esprimersi maliziosamente: la maggiore felicità non è quella della madre per aver ricevuto da Dio il dono di un figlio, ma del padre che può godere e ha goduto della donna. Il quadro realistico-familiare si risolve quindi in una dimensione erotica in cui il bacio materno sfuma nelle ben più carnali attenzioni che il padre le ha riservato in precedenza. L'allusione all'allattamento come momento erotico, fin dai classici latini, non è infrequente in letteratura e vanta una discreta fortuna sia nella poesia neolatina sia nella lirica di fine Cinquecento di cui, a rappresentanza dell'ambiente veneziano, si può ricordare almeno il sonetto *Aure, se vive in voi drama d'amore* di Luigi Groto, esplicitamente dedicato «alle mammelle della sua Donna» (*Rime* I 104). In realtà, l'attenzione maschile per il seno femminile, descritto in termini osceni, trova ampio riscontro già nella prima metà del Cinquecento sia nella tradizione lirica alta (es. Da Porto *Rime* 51, 9-10 «Le poppe e 'l vago sen, sul qual son reso | negli assalti d'amor più volte vinto») sia nel filone della poesia erotico-burlesca, di cui è illustre esempio il sonetto di Pietro Aretino *Il putto poppa, e poppa anche la potta* (*Sonetti lussuriosi* XV), vero e proprio tripudio dell'eros.

1-9 *bel fanciul*: poi «vaga prole» (v. 7). • *lusinga e bacia donna*: «bascia» è var. di 'bacia'; è decisamente marcata l'inarcatura. • *nulla simiglia*: sullo sfondo si avverte traccia di *Rvf* 160, 4 «che sol se stessa, et *nulla* altra *simiglia* (: meraviglia)», alla base di molteplici riprese cinquecentesche (es. Barignano *Rime* 14, 14 «veder quel che qua giù *nulla simiglia* [: meraviglia]»). • *materno sen...nudo*: per quanto, in filigrana, sia individuabile un lontano precedente petrarchesco (*Rvf* 77-78), a sua volta di matrice ovidiana (*Met.* I 542), il petto

nudo femminile costituisce una delle costanti dell'immaginario erotico della stagione madrigalistica di secondo Cinquecento e di epoca barocca (es. Marino *Lira* II 56 *Oh che dolce sentier tra mamma e mamma*, ma anche *Gareggiamento poetico* 1611 Parta prima, *Bel seno* [cc. 25r-27r]; Parte seconda, *Seno chiuso* [cc. 110r-111r]; *Fiori nel seno* [cc. 112r-114r], *Seno scoperto* [c. 114v], *Seno desiato* [c. 115r]). • *sfascia*: 'toglie le fasce', per allattare. • *desio*: con valenza erotico-sessuale. • *di sé*: di lei. • *porria*: var. poetica per 'potria'. • *padre*: si noti l'isometria con «madre» (v. 8).

Donna l'amato suo figlio sospira,
ché morto il crede e vien ch'ella pur viva.
Ma, poi che sano a sé dinanzi il mira,
resta di spirto per letizia priva.
Duro stato mondan come s'aggira, 5
che fia che ne i martir pace n'apporte,
se gioia ancide e duol non reca morte?

Madrigale di sette endecasillabi a schema ABABACC; A (-ira) e B (-iva) sono in assonanza.

Madrigale di gusto epigrammatico in cui si descrive la preoccupazione di una madre per la salute del figlio, creduto morto. Dal v. 3, con spiccata avversativa in posizione d'attacco, la ragione del timore sfuma e la madre perisce per la troppa felicità. Il madrigale assume quasi le sembianze di una pacata denuncia della paradossale imprevedibilità della vita: le sofferenze possono risolversi per il meglio, mentre una gioia troppo grande può perfino uccidere. Eppure, nel componimento non si avverte un'austera condanna per una realtà ingiusta e crudele, bensì prevale un sentimento di stupore che trova riflesso nell'amara interrogativa conclusiva, significativamente sospesa.

1-7 *sospira*: con valore transitivo, 'piange'. • *morto...pur viva*: merita uno sguardo la giustapposizione tra i due termini chiave del testo, «morto» - «viva», la cui disposizione agli estremi dell'endecasillabo rimarca, anche solo visivamente, la diversa condizione dei personaggi. • *Ma*: la brusca avversativa in attacco di verso enfatizza l'immediato rovesciamento della situazione. • *resta di spirto per letizia priva*: con pronunciata anastrofe; in filigrana riecheggia Rvf 82, 7 «in alcun marmo, ove di spirto priva (: viva)». • *Duro stato mondan, come s'aggira*: la vita umana è «dura» perché spietata nelle sue dinamiche; il verso ricorre identico nella tragedia secentesca di Cortesi *Orestilla* atto IV scena 7, 83 «Duro stato mondan, come s'aggira». • *duol non reca morte*: «duol» ha probabilmente il significato metaforico di 'malattia'.

[CORRISPONDENZA]

SONETTI DI DIVERSI
Ai quali M. Girolamo Molino risponde.

249a

Di M. Gio. Francesco Bonomo

*Gentil Molino, il cui ingegno ed arte
a gli antichi scrittor punto non cede,
di che fan chiara e manifesta fede
le mille tue purgate e dotte carte,* 4
*per quel raro valor che 'l ciel, per farte
del secol nostro onor, largo ti diede
e per colei, ch'ancor di te possede
la più pregiata cure e la più nobil parte,* 8
*deh fammi don di tue rime leggiadre,
che in dolce pon cangiar mio amaro stile
e scacciar le mie inique e adre* 11
*ché, se ben mal convien ch'a la cornice
risponda il cigno, a un cor però gentile
giovar, quanto egli può, mai non disdice.* 14

249

Risposta del Molino

Con qual idra pagnar mi sforza Marte
che, tronca d'un, con molti capi riede
a darmi assalto e, per trovar mercede,
quante voci in pregar madonna ho sparte! 4
Il buon Venier, di me pietoso, parte
col duol lo scrisse e parte altri sel vede
che l'una tregua mai non mi concede,
l'altra in tutto il suo amor da me diparte. 8
Che può, dunque, uom da tormentose squadre
cinto mai dir che non sia incolto o vile
se nol soccorre de le Muse il padre? 11
Lo qual però, s'io pur l'invoco, dice:
«Chi salir cerca a me da terra umile
lieto aggia il cor, ch'a te pianger sol lice». 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC EDE (*unicum* nel repertorio moliniano e di ossatura non petrarchesca); A (-*arte*) e C (-*adre*) sono in assonanza; D (-*ile*) ed E (-*ice*) sono in assonanza; inclusive le rime “sparte”: “parte” (4, 5) e “parte”: “diparte” (5, 8); ricca la rima “mercede”: “concede” (3, 7).

Al sonetto encomiastico di Giovanni Francesco Bonomi (Cremona 1536 - Liegi 1587), vescovo di Vercelli e nunzio apostolico in Svizzera, segue il componimento responsivo di Molin. Lo scambio, non databile con esattezza, sottende una reciproca conoscenza di cui si sono purtroppo perse le tracce: Bonomi, infatti, non risulta aver frequentato nessun altro membro del sodalizio veneziano, così come il suo nome non figura in nessuna delle principali raccolte di rime volgari del tempo; al contrario, egli si cimentò ampiamente nella scrittura di poesie neolatine di carattere liturgico. Per maggiori dettagli cfr. RILL 197. Il sonetto di Bonomi è costruito intorno alla canonica contrapposizione tra una cornacchia e un ben più nobile cigno, figuranti metaforici della presunta limitatezza poetica del mittente e, viceversa, della grandezza del dedicatario, a cui si chiede di fargli dono di replica. Con professione di modestia, invece, Molin ribadisce la propria mediocrità scrittoria appellandosi, quasi con fare giustificatorio, alle molte difficoltà amorose e giudiziarie che hanno gravato la propria esistenza, distraendolo dall'esercizio poetico.

1-4 *idra*: mostro della mitologia greca nonché una delle dodici fatiche di Ercole, costretto a lottare contro l'Idra di Lerna; cfr. son. 228, 5 e rimandi. • *mi sforza*: 'mi costringe'. • *tronca d'un, con molti capi...*: dal moncherino di ogni testa dell'idra ne rinascono due; è vistosa l'inarcatura. • *madonna*: genericamente, l'amata. • *ho sparte*: il sintagma risente chiaramente di Rvf 61, 9-10 «Benedette *le voci* tante ch'io / chiamando il nome de la *mia donna* ò *sparte*»; è simile l'uso proposto da Molin nel capit. 129, 4 «sperando al fin de *le mie voci sparte*».

5-8 *Il buon Venier...lo scrisse*: sembra probabile che si riferisca a Venier *Rime* 4, dedicato proprio alle molte controversie che affaticarono per lungo tempo Molin. • *l'una...l'altra*: rispettivamente, e con perfetta specularità, l'incombente idra (v. 1), metafora delle difficoltà della vita, e la donna amata (v. 4), completamente («in tutto») insensibile al poeta; si noti il parallelismo sintattico ai vv. 7-8.

9-11 *da tormentose squadre cinto*: poet. 'schiere di armati', quindi, fuor di metafora, 'assediato dalle difficoltà'. • *incolto o vile*: coppia aggettivale desueta nel linguaggio lirico cinquecentesco, ma attestata nel son. *Deh non volgete altrove il dotto stile*, 5 «Appo questo soggetto *incolto e vile*» di Lattanzio Benucci (in *Tullia Rime*, c. 16v). • *de le muse il padre*: Febo. **12-14** *s'io pur*: 'sebbene io'. • *Chi salir cerca a me*: 'chi cerca di raggiungermi', con riferimento all'ascesa al Parnaso. • *a te*: al poeta.

CORRISPONDENZA

250a

Di Domenico Venier

*Hor che quel ch'in amor più duro et forte
 sembrava a l'alma il cor men grave opprime,
 anzi, doppiando in me l'offese prime,
 più leggiermente avien ch'in pace io 'l porte,* 4
*render ben debbo a sì benigna sorte
 gratie, Molin, che 'l tempo unqua non lime;
 ma s'è chi forse a questo inditio stime
 ch'in me 'l foco d'amore arda men forte,* 8
*creder nol posso et, se pur segno et prova
 di minor fiamma è men sentir la doglia,
 come duol molto ardor più caldo prova,* 11
*torni co' primi guai l'antica voglia,
 ché nulla tanto al cor diletta et giova
 quanto amar solo un punto men l'addoglia.* 14

250

Risposta del Molino

Venier, s'or vi dà 'l ciel benigno in sorte
 che 'l duol, ch'in voi d'amor più rio s'imprime,
 vi roda men con le sue sorde lime,
 com'uom cui nel suo mal gioia conforte, 4
 ben lodar lui dovete e di ciò scorte
 far le cagion con quelle colte rime,
 onde poggiate e su da l'alte cime
 Febo del monte suo guarda da morte, 8
 ché van con l'altre de' gran Toschi a prova
 e dir che tanto men gran fiamma invoglia
 con duol, quant'esca più gentil ritrova. 11
 Dal senso fral de la caduca spoglia
 desio ne vien, ch'in noi pena rinova,
 da l'alma amor, che di martir la spoglia. 14

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (-ova) e D (-oglia) sono in assonanza; equivoca la rima "spoglia": "spoglia" (12, 14).

Tradizione testuale: Venier *Rime* 1751, p. 78 («Risposta del Molino»).

Nella proposta lirica di Domenico Venier (oggi Venier *Rime* 272), l'autore si dice ansioso di poter rivivere le emozioni di un amore passato, straziante ma di coinvolgente intensità. La replica di Molin, insolitamente prudente rispetto agli slanci amorosi dimostrati altrove, si connota per una complessa veste formale, vivacizzata da reiterate inarcature, franta da ripetute anastrofi ed iperbatì, nonché contraddistinta da una colata sintattica, che ha l'effetto di mettere particolarmente in rilievo l'ultima terzina, dal timbro decisamente moralistico. Lo scambio lirico non è databile ma i toni suggeriscono una corrispondenza tarda.

1-4 Venier: per la presenza di Venier nelle *Rime* di Molin cfr. son. 11, 11 e rimandi. • *benigno in sorte*: risente forse di Venier *Rime* 272, 5 «render non debbo a sì benigna sorte», indirizzato a Molin.

5-8 lui: il «ciel benigno» (v. 1). • *poggiate*: poet., 'innalzate'. • *alte cime Febo del monte suo*: il Parnaso, dove spicca la figura di Febo, per il quale si rimanda a son. 1, 2 e rimandi. • *guarda*: 'protegge'.

9-11 gran Toschi: Dante e Petrarca; l'espressione ricorre simile in son. 205, 2 «gli antichi illustri, e i duoi Toschi maggiori». • *esca*: tradizionalmente, la donna amata.

12-14 Dal senso fral de la caduca spoglia...: è consueta la contrapposizione tra le sofferenze connesse all'amore carnale e i benefici intrinseci ad un amore spirituale; per il sintagma «caduca spoglia», comunemente riferito al corpo umano, cfr. son. 238, 11 «depor il bel de la caduca spoglia» e rimandi.

251a

Del Curzio Gonzaga al Molino

*Del novo Alcide ai fatti alti ed egregi
 pensando che poc'anzi in terra feo,
 non pur l'antico che già ancise Anteo,
 e l'idra e 'ltauro con eterni pregi; 4
 ma quanti in domar mostri illustri pregi,
 unqua apportar, Giason, Perseo e Teseo,
 e s'altro più famoso semideo
 ebbe, del qual si vanti il mondo e pregi, 8
 veggio a dietro restar, ond'è ben degno
 che sue chiar'opre anco da tal diffuse
 sien d'ogni antico assai più chiaro ingegno. 11
 Tu dunque alto Molin, cui Febo infuse
 ogni sua grazia, al glorioso segno
 giunger potrai con le sue sante Muse. 14*

2 pensando] rimpensando H 2 poc'anzi] dianzi H 6 apportar] arrear H 7 del qual] di
 cui H 11 sien] sian H

Tradizione testuale: ms. H, c. 248r.

251

Risposta del Molino

*Si potess'io con novi privilegi,
 Curzio, cantar come già fece Orfeo
 per trar dal mortal varco, ove cadeo
 l'Alcide tuo che 'n sì bei detti fregi, 4
 come tu d'alti onor lo privilegi
 col dotto stil, ma 'l secol fosco e reo
 pianger ben dee, ché tanto ben perdeo,
 chiaro esempio d'eroi, principi e regi. 8
 Giustizia il resse e del valor suo pegno
 ne die' con l'opre, ond'ei vinse e confuse
 le fere e i mostri e n'era il mondo indegno. 11
 Chiamollo Iddio, ma le virtù rinchiuse*

dal cielo in lui ben scopro a più d'un segno
ne' duo sacrati suoi nepoti infuse.

14

2 cantar] contar H 5 alti] alto H 7 pianger ben] lagrimar de' H

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (-*egi*) e C (-*egno*) condividono la tonica; rima equivoca “privilegi”: “privilegi” (1, 5); ricche le rime “cadeo”: “perdeo” (3, 7) e “confuse”: “infuse” (10, 14).

Tradizione testuale: ms. H, c. 248r.

La corrispondenza verte sull'invito, da parte di Curzio Gonzaga (1530 - 1599), a aderire al compianto lirico per la morte del cardinale Ercole Gonzaga (1503 - 1563), venuto improvvisamente a mancare nel pieno dei lavori del Concilio tridentino. L'anno successivo, per commemorarne il decesso, furono dati ai torchi, presso il tipografo mantovano Ruffinelli, i *Componimenti volgari et latini*, allestimento epicedico a cui presero parte pure alcuni esponenti del *milieu* veneziano gravitante attorno a Campo Santa Maria Formosa, come Bernardo Tasso, Gian Mario Verdizzotti e Girolamo Fenarolo. All'appello manca la proposta moliniana, esclusa dall'antologia funebre per ragioni ignote, sebbene si tratti di un'assenza, in fondo, coerente con l'atteggiamento schivo di cui Molin diede costante dimostrazione. Curzio avanzò la medesima richiesta epicedica anche a Berardino Rota, che declinò adducendo una *recusatio* in nome dell'esclusività del lutto per la moglie (Rota *Rime* 197), e a Luigi Tansillo, che rispose invece con due sonetti (Tansillo *Rime* 307-308), a loro volta esclusi dai *Componimenti volgari et latini* (1564). Infine, è di qualche interesse segnalare che lo scambio poetico tra Gonzaga e Molin non trova attestazione fra le *Rime* (1585 e 1591) di Curzio.

1-4 *Si potess'io*: con valore ottativo. • *Curzio*: non si conoscono le esatte circostanze che hanno portato alla conoscenza tra Curzio Gonzaga e Girolamo Molin, forse mediata dal comune contatto con Ercole Gonzaga o favorita dalla frequentazione dell'ambiente veneto da parte di Curzio, di cui è ad esempio testimonianza la sua folta corrispondenza con la poetessa vicentina Maddalena Campiglia (1533 - 1595). Per Curzio Gonzaga cfr. RIDOLFI 2001. • *Orfeo*: all'insegna di una professione di modestia, Molin respinge la liceità di un accostamento tra sé stesso ed Orfeo, capace di richiamare veramente in vita i defunti con il proprio canto; per la presenza del personaggio mitologico fra le *Rime* di Molin cfr. son. 167, 9 e rimandi. • *mortal varco*: l'accesso agli Inferi. • *cadeo*: 'mori'. • *Alcide tuo*: il cardinale Ercole Gonzaga (Mantova 1505 - Trento 1563), una delle personalità più rilevanti dello scenario politico-religioso della metà del XIX secolo. La formula d'omaggio, fondata su un richiamo onomastico che suggerisce una sostanziale equivalenza tra l'eroismo dell'Ercole mitologico e dell'Ercole cardinale, è assai consueta nella lirica d'encomio per il cardinale; con pari riferimento a Ercole Gonzaga, ad es. è condivisa dallo stesso Curzio nel capitolo *Signor, ch'oppresso da Fortuna acerba* per Don Giovanni d'Austria («di lui, ch'al

mondo *un novo Alcide* appare», v. 156 in *Gonzaga Rime*, p. 228) e da *Rota Rime* CXCVII, 9. • *fregi*: 'decori'.

5-8 *secol fosco e reo*: formula consueta nell'orizzonte lirico cinquecentesco per indicare il proprio presente. • *eroi, principi e regi*: si noti la *climax* ascendente.

9-11 *Giustizia il resse*: è ambiguo se Molin si riferisca, storicamente, alle funzioni giudiziarie svolte da Ercole Gonzaga a partire dal 1550 a Mantova oppure se si tratta di una generica formula d'encomio di impronta moraleggiante. • *le fere e i mostri*: in continuità quasi con il mito erculeo che innerva il componimento.

12-14 *Chiamollo Iddio*: espressione funebre tradizionale; ad es. Ariosto *Orl. Fur.* XLI 55, 6 «mentre Cristo pregando a sé *chiamollo*». • *scopro*: 'riconosco, avverto'. • *duo sacrati suoi nepoti*: genericamente 'consacrati', forse con richiamo ad una possibile consacrazione cardinalizia, ma il termine non consente limitazioni semantiche più precise. Pur riconoscendo una scivolosa difficoltà interpretativa, su cui incombe l'ipoteca del dubbio, è doveroso precisare che, fra i numerosi nipoti di Ercole Gonzaga, solo quattro ottennero il cardinalato: Giulio Feltrio Della Rovere (Urbino 1533 - Fossombrone 1578), divenuto cardinale a soli quattordici anni; Federico Gonzaga (Mantova 1540 - 1565), cardinale nel 1563, crebbe sotto la tutela dello zio Ercole Gonzaga; i fratelli Francesco (Palermo 1538 - Roma 1566) e Gian Vincenzo Gonzaga (Palermo 1540 - Roma 1591) che, sotto la protezione dello zio, frequentarono l'Università di Padova e divennero cardinali rispettivamente nel 1561 e 1578. A fronte del soggiorno patavino, sembra plausibile credere che Molin sia entrato in contatto con Francesco e Gian Vincenzo; ma all'altezza del 1563-1564 solo Francesco era diventato cardinale, mentre Gian Vincenzo fu cavaliere dell'Ordine di Malta. Tuttavia, a favore di Giulio Della Rovere va l'indiscusso apprezzamento di Molin per la casata marchigiana e il fatto che avesse assunto il controllo del vescovado di Vicenza da 1560.

SONETTI DI DIVERSI IN RISPOSTA
DI ALTRI DI M. GIROLAMO MOLINO.

«Sonetto in risposta, di M. Giorgio Gradenigo | a quel del Molino, che incomincia | *Chi m'assicura che pregando impetri*»

244

Chi m'assicura che pregando impetri
di venir teco ad inchinar colei,
che tanto ami e celebri, e possa in lei
sbramar quest'occhi ed ella non s'arrettri?

O chi m'affida poi che non m'impetri
la meraviglia, aperte a gli occhi miei
tante sue grazie, e, come éscia tu sei,
marmo io divenga e non sia chi mi spetri?

Pur, come quel che ciò ch'ei brama, chiede:
«Prego, mi guidi e regga il mio fral lasso,
che stupor non l'induri al suo cospetto,
ch'assai tu, ardendo, puoi ridirne e fede
far del bel viso; io, rimanendo un sasso,
non avrei moto da formarne un detto».

244b

*Molin, che giunto al ciel per grazia impetri
di contemplar in Dio viva colei
che mortal di veder bramasti, e in lei
empi il disio, né vien ch'ella s'arrettri,
deh, seco prega Lui ch'io non impetri
più in ghiaccio il cor, né in selce i desir miei,
ma desta e vòlta ove beato or sei
dal suo grave stupor l'alma si spetri;
ella mercé de le sue colpe chiede,
e pentita d'unirsi al corpo lasso
d'ascender spera al suo divin cospetto,
presso la cui pietà sol pura fede
dispensi il merto, or che rivolto in sasso
non ho moto a formarne opra né detto.*

Nota: il sonetto di replica è edito in G. Gradenigo *Rime* 30.

«SONETTO IN RISPOSTA | DEL MEDESIMO | a quel del Molino, che incomincia
| Io vo ben dir, che chi non sente cura»

173

Io vo ben dir che chi non sente cura
d'alto dolor, perduto amata e cara
donna, o per Morte o per Fortuna avara,
dal senso uman traligna oltra natura.

Ma dico ancor che chi non tien misura,
e con ragion dal duol non si ripara,
fa torto al vero e ha pena più amara
poi che cosa qua giù ferma non dura.

Però, s'ella sen giù, ch'amasti tanto
e fu ben degna di sì nobil zelo,
poi che gir se n' dovea, raffrena il pianto;

e se la bella Irene in uman velo
cantar solevi, or, che stellato manto
la cinge, canta lei beata in cielo.

173b

*Signor, quando a un amante il destin fura
donna per fede e per bellezza chiara,
a cui le stelle e 'l buon costume a gara
diero in acerba età virtù matura,*

*con lei dee uscir di questa valle oscura,
ove a morir più volte il dì s'impara,
sì ch'un sol seggio in ciel, qui una sol bara,
servi ad un l'alme e la mortal figura;*

*ché se più prezza il qui fermarsi alquanto,
che 'l seguir lei, ben è 'l suo foco un gelo
e biasmo a sé più ch'a lei gloria il canto,*

*ma s'ama, a che imbiancar piangendo il pelo?
Meglio è pur girne a lei felice a canto,
seco traffitto ad un medesimo telo.*

Nota: il sonetto di replica è edito in G. Gradenigo *Rime* 31.

«SONETTO IN RISPOSTA | DI M. PIETRO GRADENICO | a quel del Molino, che incomincia | *Grave è certo il dover quinci partire*»

174

Grave è certo il dover quinci partire,
Pietro: io 'l conosco e la discesa al varco
dura, ma chi 'l passò del duolo è scarco,
né più paventa di dovervi gire.

Pianger poi quel ch'alcun non può fuggire
è vano lagrimar di saver parco
e, s'in pensar di lei scocca Amor l'arco,
quel che n'offende è nostro fral desire.

La donna, che cadeo per empio caso
di Morte in braccio, è scorsa e non potria
tornar più qui per far novello occaso.

Questo, col suo gioir là su, dovria
quetarti e, se l'ardor vivo è rimaso,
ama lei col desio ch'al ciel ne invia.

174b

*Io bramo, Molin mio, sol di morire,
essendo si d'affanno e dolor carco:
e, se l'ultimo passo anco non varco,
e, per ch'io viva in lungo aspro martire.*

*Pote ella con la vita il duol finire,
quando cadeo col suo gravoso incarco;
ch'a scior l'alma Giunone il celest'arco
mandò, ne volse il suo languir soffrire.*

*Tu gloria d'Hippocrene e di Parnaso,
cantando poi temprar la doglia mia,
e da l'orto far lei conta a l'ocaso.*

*Quel foco è spento, ond'io viver solia;
e 'l cener sol rinchiude un picciol vaso.
Pur cerco, che 'l suo nome eterno sia.*

Nota: lo scambio non è attestato in P. Gradenigo *Rime*.

«SONETTO IN RISPOSTA | DI M. PIETRO GRADENICO | a quel del Molino, che incomincia | Tu pur seguendo il tuo continuo duolo»

175

Tu pur seguendo il tuo continuo duolo
col pianto accresci e fai maggior l'affanno
ch'ove non ha ristoro il nostro danno
il tacerlo e 'l soffrir rimedio è solo.

Quando a me stesso col pensier m'involo,
e scopro il mondo tristo e pien d'inganno,
ho per beato quel ch'a l'ultim'anno
giunge e, morendo, al ciel s'indirizza a volo.

A che, dunque, trar lagrime e sospiri
sì lunghi e gravi e lei, che là su gode,
forse turbar col suon de' tuoi martiri?

Tempra, Pietro, il dolor che t'ange e rode
e, s'a gloria d'amor perfetto aspiri,
cangia il tuo pianto in dir sue chiare lode.

175b

*S'io non sfogassi col mio pianto il duolo,
m'uccideria Molin l'interno affanno;
e s'ei non scema, o non ristora, il danno,
tempra la doglia, et apre il mio cor solo.*

*A lei pensando a tutt'altro m'involo,
ch'abandonando il mondo pien d'inganno
di qua dal terzo suo trigesim'anno
cadendo a terra, al ciel levossi a volo.*

*Ben dovria ciò quietar i miei sospiri
sapendo il ben, c'hor l'alma eletta gode,
ne sua gioia turbar con miei martiri.*

*Ma chi dentro mi strugge, e 'l fianco rode
non da luogo a ragion, ne avien ch'aspiri
cantar oscuro a le sue chiare lode.*

Nota: la corrispondenza lirica non è attestato in P. Gradenigo *Rime*.

[APPENDICE EPICEDICA]

RIME IN MORTE DI M. GIROLAMO MOLINO

I

Di m. Domenico Venier

Molin, te piango e lacrimar non cesso versando tuttavia di pianto un rivo, così sempre doler mi sia concesso come il cor mio d'ogni conforto è schivo.	4
Taccia ragion, che mi riprende spesso, ch'io voglio anzi di lei rimaner privo che 'l duol, in me da la tua morte impresso, tanto o quanto scemar, mentre ch'io vivo.	8
Vivrò sempre in dolor misero e solo, né fia mai che gustar diletto io voglia, salvo di ciò ch'ognior più cresca il duolo;	11
e quando a fin verrà questa mia spoglia, per ciò grave il morir mi sarà solo che manchi in me sì volontaria doglia.	14

È significativo che il primo lamento epicedico dell'appendice commemorativa sia firmato proprio da Domenico Venier (1517 - 1582), regista dell'intera operazione editoriale e tra i più intimi amici del defunto. Il sonetto, dalla veste vagamente geometrica, recupera *topoi* consueti alla lirica funebre, ma non tralascia di dialogare anche con le rime in morte redatte dallo stesso Molin, con cui condivide simili formule consolatorie. Personalità di punta dello scenario veneziano cinquecentesco e poeta dalla notevole capacità versificatoria, Venier si fece promotore di un vivo cenacolo culturale, fulcro di una rete intellettuale che coinvolse le menti più brillanti del tempo e che si estese ben presto oltre i confini della Serenissima. L'affettuosa stima di Venier per Molin affiora, oltre che dal suo impegno commemorativo, anche dalla scrittura di vari componimenti in sua lode, nei quali si tende a presentare Girolamo come saggio titolare di una rara grandezza morale e letteraria (Venier *Rime* 2-4 e 73). Per il sonetto in questione, incluso nella settecentina delle rime veniere, a p. 48, si rimanda all'odierna edizione Venier *Rime* 215. Per un'aggiornata panoramica su Domenico Venier si rinvia alla voce biografica a cura di COMIATI 2020.

II

Di m. Pietro Gradenigo

Or sei pur giunta al fine, o felice alma, de le gravose tue fatiche e danni e da le noie scarca e da gl'affanni ten voli al ciel con la più nobil salma.	4
Quella tua gran virtù, sì altera e alma, farà a la morte illustri inganni e 'l nome tuo vivrà mille e mill'anni né l'opre tue c'han d'ogni onor la palma.	8
Io piango così subita partita, la dolce compagnia, l'antica usanza, i buon' conforti e 'l tuo fido consiglio senza cui non m'è più cara la vita.	11
Ond'in quel poco, che di lei m'avanza, non credo d'aver mai sereno il ciglio.	14

Primo di una serie di sonetti epicedici di mano del poeta veneziano Pietro Gradenigo (1517 - 1580), marito di Elena Bembo, figlia del celebre cardinale. Protagonista del sodalizio di Campo Santa Maria Formosa, egli si dimostrò tra i poeti più coinvolti nell'encomio funebre in memoria di Girolamo, di cui fu sincero amico e con il quale intrattenne anche una corrispondenza di *consolatio* (Molin *Rime* 174-175). Ad oggi non si hanno molte notizie intorno alla figura di Pietro Gradenigo, pur di spicco nella Venezia del tempo; eppure, molte informazioni si possono ricavare dal suo epistolario manoscritto, ancora inedito e conservato presso la Biblioteca Marciana (ms. Marc. It. X, 23 [= 6526]). Le *Rime* di Gradenigo, date ai torchi nel 1583 sotto la supervisione di Francesco Sansovino e ancora prive di un'edizione moderna, non includono il testo in questione, per ragioni sconosciute.

III

Del medesimo

Pianga Appollo doglioso e le sorelle, ché 'l suo lume maggio giunt'è a l'ocaso. Oscura nebbia copra, omai, Parnaso e si vestano a brun le Ninfe belle.	4
Rompa Amor l'arco e spenga le facelle ché non è chi di lui canti rimaso. O strano sopra ogni altro acerbo caso, o fato, o ria fortuna, o crude stelle!	8
Spento è 'l Molin che, come un novo Orfeo, temprò la voce e 'l suono in tal concerto, ch'a la dolce armonia fermar poteo	11
gli augei, le fiere, i vaghi fiumi e 'l vento, non che gli uomini sol seco perdeo Venezia il primo suo chiaro ornamento.	14

Nuovo sonetto in morte di Molin, sempre di Pietro Gradenigo. Il testo insiste soprattutto sull'ammirazione che l'intera comunità veneziana nutriva nei confronti del defunto, pari ad un «novo Orfeo», di cui non si manca di sottolineare, seppur con abituale fare encomiastico, la levatura letteraria. Come il precedente, anche questo non trova riscontro nell'edizione delle *Rime* di Pietro Gradenigo.

IV

Del medesimo a m. Giorgio Gradenigo

Il Molin nostro, ohimè, Morte n'ha tolto, o Gradenico, morte iniqua e ria, quel sì pien di valor, di cortesia, e a giovar altrui sì pronto e volto.	4
Onde mi bagna amaro pianto il volto e vince ogni dolor la doglia mia e 'l medesimo in te convea che fia, ché nel tuo amor l'avesti sempre accolto.	8
Perdita grave e duolo acerbo e forte a la patria, a gli amici, a lui contento del fatto acquisto a la celeste corte.	11
Tu, qual Orfeo l'amata sua consorte, deh togli a morte il caro amico spento con le tue rime sì pietose e scorte.	14

Sonetto funebre in dialogo con Giorgio Gradenigo, a cui Pietro indirizza versi densi di dolore, incredulità e commozione. Le lacrime e il vuoto, lasciati dalla morte di Molin, hanno risonanza sull'intera comunità lagunare (v. 10), quasi a rimarcare lo statuto di cui Girolamo godeva nello scenario veneziano. L'invito a strappare il defunto alla morte, sul modello orfico, per quanto ordinario nell'orizzonte poetico, è immagine condivisa anche da Molin nel son. 168, in occasione della scomparsa di Ippolito Tromboncino. Il sonetto non è raccolto né fra le *Rime* di Pietro Gradenigo né nell'edizione dei testi di Giorgio Gradenigo.

V

Del medesimo

Chi de la prima età del secol d'oro die' a noi sì chiaro e manifesto esempio, lasciando il mondo scelerato ed empio, Morte n'ha tolto, ond'io mi lagno e ploro.	4
Alma gentil dignissima d'alloro, d'ogni rara virtù sacrato tempio, deh perché, lasso, il mio desir non empio? Perché com'è il suo merto non l'onoro?	8
E come d'Anfion la lira e 'l canto poteo le pietre unir e far le mura a la città, che fu celebre tanto,	11
ché non poss'io a la mortal figura l'anima unir, con dolci note e pianto, facendo anch'io quel che non può natura?	14

Continua la serie epicedica di Pietro Gradenigo, stravolto dalla morte dell'amico, qui encomiasticamente elevato al pari dei grandi esponenti della «prima età del secol d'oro» (v. 1). Il sonetto, attraverso un concitato susseguirsi di interrogative, intreccia il dolore per la perdita di Molin all'abituale denuncia di inadeguatezza scrittoria. Il poeta, senza riconoscersi all'altezza, vorrebbe infatti essere al pari di Anfione che, secondo il mito greco, avrebbe costruito le mura della città di Tebe facendo muovere spontaneamente le pietre al suono della propria lira. Anche questo sonetto non trova attestazione fra le *Rime* di Pietro Gradenigo.

VI

Del medesimo

Fuor del carcer mortale, ove si pena, de la selva d'errori oscura e folta l'alma del buon Molin, libera e sciolta, levossi a vita più lieta e serena.	4
E gode in ciel tutta di gioia piena, da gli affanni del mondo e noia tolta, e con la mente a Dio sempre rinvolta giorni felice e riposati mena.	8
Ond'acquetar con più ragion il pianto, anzi gioir del suo ben si denvria, poi che ci siam doluti (ohimé) cotanto,	11
ma tal poter ha in noi l'usanza ria e 'l senso fral gli occhi n'appanna tanto che non veggian ragion ov'ella fia.	14

Ennesimo sonetto di Pietro Gradenigo in morte di Molin. Il componimento, secondo un meccanismo comune nel panorama della rimeria consolatoria del sedicesimo secolo, intona il motivo lirico del sollievo per la nuova condizione di beatitudine celeste di cui gode il defunto, pensiero capace di infondere un qualche sollievo fra i vivi. Come i precedenti, nemmeno questo sonetto compare nell'edizione delle *Rime* di Pietro Gradenigo.

VII

Di m. Giorgio Gradenigo a m. Pietro Gradenigo

Colui che nel candor de l'opra tanto serbò 'l puro de l'aura antica etate, quel ch'in note sì chiare e sì pregiate oscurò dei Latin la gloria e 'l vanto,	4
quel ch'in virtù d'affettuoso canto accese a ben oprar l'alme mal nate, quel sì dolce, sì saggio e fido Acate, che temprava di gioia il nostro pianto,	8
è morto, ahi lasso! A qual stella il cammino talor smarriti e stanchi, Gradenico, reggerem più questo gran lume spento?	11
Ohimè, giunto a l'ocaso è il buon Molino, a noi dolenti il sovran nostro amico, a Venezia il più bel ricco ornamento.	14

Sonetto diretto a Pietro Gradenigo da parte del poeta Giorgio Gradenigo (1522 – 1600), friulano di nascita ma protagonista della scena veneziana di pieno Cinquecento, dove svolse prestigiosi incarichi istituzionali, per esempio in qualità di senatore della Repubblica e provveditore sopra Atti e cose del Regno di Cipro. Uomo di profonda cultura, Gradenigo aderì al cenacolo Ca' Venier, prese ufficialmente parte all'Accademia della Fama, così come non mancò di coltivare interessi teatrali e promuovere l'allestimento della celebre antologia in morte di Irene di Spilimbergo (1561), occasione per la quale Molin diresse a Gradenigo un paio di componimenti (*Rime* 173 e 244); per ulteriori informazioni sull'autore cfr. SIKIERA 2002 e i rinvii proposti nell'edizione, per le cure di Acquaro Graziosi, delle sue *Rime*, mai date in stampa dal poeta. Il sonetto, escluso dalla *princeps* di Pietro Gradenigo, è oggi pubblicato in G. Gradenigo *Rime* 32.

VIII

Risposta di m. Pietro Gradenigo

Lasciato in terra il suo corporeo manto or vive in ciel con l'anime beate l'alma che fu tra le chiare e lodate, in pregio e 'n stima a nostra età cotanto, onde acquetar dobbiamo il duolo alquanto,	4
poi che le voglie sue calde e 'nfiammate pasce de la divina alma beltate il Molin nostro, ch'io sospiro e canto.	8
Benché quasi smarrito pellegrino, errando, il buon sentier per calle oblico senza sua guida i' vo' pauroso e lento.	11
Ma voi, cui scorge lume altro divino, secur mòvete al camin vostro antico, ch'a glorioso fin guida uom contento.	14

Sonetto responsivo di Pietro Gradenigo, costruito sempre intorno ad un ridonante apparato tematico incentrato su cristallizzati motivi funebri quali il dolore del lutto, la supplica al defunto affinché conforti le anime in terra, la consolazione che sorge dalla convinzione di sapere Molin fra le anime beate. Sempre assente dalle rime di Pietro Gradenigo, è oggi invece edito fra le *Rime* di Giorgio, a p. 90.

IX

Di m. Giorgio Gradenigo

A la gran tomba del Molino Amore tesse di vaghi fior nobil corona, perch'i suoi maggior pregi in Elicona risonar fece e n'ebbe il primo onore;	4
perché ai figli d'Europa accese il cuore ad unirsi in seguir Marte e Bellona contra il gran Scita, che saetta e tona sopra il popol di Cristo a tutte l'ore.	8
Ad un principi e regi e 'l grande Augusto spargon ghirlande di pregiato alloro, chiamandolo pietoso, ardito e giusto.	11
Io che rinnovellar un secol d'oro il vidi e delle glorie antiche onusto, il suo genio e 'l suo nume inchino e adoro.	14

Il sonetto differisce dal resto delle liriche incluse nell'appendice funebre in virtù del suo carattere spiccatamente letterario. Infatti, merita di essere messa in luce l'intenzione di Giorgio Gradenigo di dar conto del «genio» di Molin in materia di poesia, oggetto di ammirazione anche da parte delle massime autorità politiche. Soprattutto, l'autore ripercorre la varietà tematica del canzoniere moliniano, capace di spaziare da argomenti amorosi, evocati nella prima quartina, a politici, come lascia intendere chiaramente la seconda quartina. Per il sonetto si rimanda a G. Gradenigo *Rime* 33.

Di m. Federico Frangipane

Di Parnaso in su 'l giogo avean formato con la lor man le muse un gran Molino, che macinava ogni or grano divino per ristorar chi 'l monte avea poggiato.	4
Da Febo sempre egli era guardato, la rota era un ingegno pellegrino, l'acqua, che la volgea, dal cavallino fonte scendea con un liquor pregiato.	8
Al fin veggendo il tempo iniquo e fiero, che per virtù di cibo sì gradito chi ne gustava non sentia la morte,	11
atterrò 'l gran Molin, ma il rio pensiero fu van ché l'alimento è sì infinito, ch'eterne fien per lui mille alme accorte.	14

Sonetto del poeta friulano Federico Frangipane, figlio del noto Cornelio (1530 ca. – 1599). Dopo aver intrapreso la carriera forense e politica, egli prese parte ai lavori del concilio di Trento e fu segretario del cardinale Marco Sittico Altemps a Roma fino a quando, nel 1583, prese gli ordini degli Eremitani di Sant'Agostino con il nome di Fra Paraclito. Sul fronte poetico, alcuni suoi versi compaiono nelle miscellanee di metà sedicesimo secolo e in calce alla tragedia *Semiramis* di Muzio Manfredi (Venezia 1598), così come in altre prestigiose occasioni editoriali, quali le *Rime in morte di Irene di Spilimbergo* (1561), le *Rime et versi di vari compositori della patria del Friuli sopra la fontana Helice* (1566) e il *Tempio* per Geronima Colonna d'Aragona (1568); ma dello stesso andranno soprattutto segnalate le *Rime in tre virtuose sorelle, le pellegrine chamate* (Treviso, Mazzolini, 1590) e i *Sonetti di frate Paraclito Frangipane* (Udine, Natolini, 1594). Non sono chiare le circostanze della conoscenza fra Molin e Frangipane, coinvolto però in prima persona nelle iniziative letterarie venete degli anni Sessanta. Per maggiori informazioni di carattere generale sul poeta si demanda a VOLPATO 2009.

XI

D'Incerto

Molin, cui l'acque dolci d'Elicona porgean col santo umor l'anime e 'l moto dal Mauro a l'Indo, a l'Austro, al Borea noto, ovunque l'Ocean freme e risuona,	4
se ben quell'empia, ch'a null'uom perdona, mosso ha in te 'l crudo impetuoso Noto, né più ti regge e volge Atropo e Cloto,	8
non è che 'l pensier nostro ove ti giri talor non salga ove d'aura vitale armonia ancor fra l'alte rote spiri	11
e, se qua giuso al nostro senso frale scendesse il suon de' tuoi soavi giri, posa anco avrebbe il duol vostro mortale.	14

Sonetto di autore incerto e di impossibile identificazione. Il dettato epicedico si accompagna ad un intarsio di riferimenti colti di tipo prevalentemente geografico e di non immediata comprensione; per esempio, nella seconda quartina, Noto (o Austro) è personificazione del vento del Sud, mentre Atropo e Cloto sono due delle tre Moire. Infine, questo testo è il primo di una serie di cinque sonetti privi di indicazioni autoriali. In effetti, non si conoscono le ragioni alla base di un simile numero di sonetti adespoti: è certamente improbabile che i curatori non fossero a conoscenza degli autori dei testi da loro stessi inclusi nell'allestimento, così come, nel pieno del sedicesimo secolo, risulta bizzarra, se non quasi contraddittoria, la scelta di aderire ad un coro funebre, spesso preziosa occasione di autorappresentazione da parte di una *sodalitas* intellettuale, celando la propria identità. Sospendendo le motivazioni alla base di questo anonimato, non si può che notare che, in realtà, un simile atteggiamento ritroso ha contraddistinto *in primis* pure lo stesso Molin.

XII

Di m. Celio Magno

Deh, se dal tristo core
 fuor verso un fonte, e sol pianger m'aggrada,
 poi che del gran Molin morte m'ha privo
 acciò per doppia strada
 si sfoghi uscendo o Febo il mio dolore, 5
 apri a mia sete anchor tuo dolce rivo.
 E, se ben, mentre l'ebbe il mondo vivo,
 lui per mio Febo, te lasciando, elessi,
 e divoto il chiamai ne' versi miei;
 volger tal colpa in te medesimo dei: 10
 che da te fur tai doni a lui concessi:
 ma, s'avien pur, che l'ira in te non cessi;
 qual danno fia? Seguendo il mio costume
 invocherò 'l suo nume,
 certo; ch'or più da quei celesti giri, 15
 ch'in terra già, del suo favor m'inspiri.

Ma per che sì repente
 lassù, Molin da noi spiegasti il volo?
 Qual fera stella il tuo legame ha sciolto?
 Dunque, gioia del duolo 20
 e invidia del ben nostro in ciel si sente?
 Dunque, sì tosto o ciel per te l'hai tolto?
 Ahi, ch'era nulla a te, bench'a noi molto,
 donar più spazio a la sua degna vita
 la tua brama frenando e i nostri danni, 25
 che, perché il pelo è già sparso dagli anni
 fosse di neve; era al bel verno unita
 di verde primavera età fiorita.
 Ahi, che ne furi il più soave frutto
 da te per noi prodotto 30
 e 'l consolarci è medicina vana,
 che per dorar lo stral piaga non sana.

Troppo acerba e profonda,
 troppo, crudel, troppo incurabil piaga
 ne i nostri cor da la tua mano uscio. 35
 Qual alma or più si vaga

di vero onor così di gloria abonda?
 Quando in un mai tanto valor s'unio?
 Pompe, et ostri, ch'ammira il secol rio,
 servitù tenne: e dove il mar più freme 40
 trovò di libertà tranquillo porto.
 Onde, com'uom sol da virtute scorto,
 che più 'l proprio rigor, che l'altrui teme,
 colse in sé stesso onor di più buon seme.
 Era mella sua lingua, e cor la fronte, 45
 e 'l saggio petto un fonte
 e vera de del lume alto, e sovrano
 con gli occhi in Dio gli apriva ognor la mano.
 Né men col dolce canto,
 che condia di saper, fe' manifeste 50
 le cure, onde nudria l'alto intelletto
 ch'or del gran Re celeste
 spiegò la gloria, or di sua patria il vanto
 pien verso lor di puro ardente affetto.
 Or del vizio scoprendo il sozzo aspetto 55
 lo fe' creder di morte. Or di virtute
 aprio più, che 'l Sol, chiaro il vago viso.
 Rr d'amante imitando il pianto, e 'l riso,
 quasi ad infermo, ch'altra via rifiute,
 sotto quel dolce altrui porto salute: 60
 quinci mostrando a quanto mal s'apprende
 chi 'l senso in guida prende
 e ch'umana beltà, che tanto apprezza,
 par notte al Sol de l'immortal bellezza.
 Ditel voi sacre Muse, 65
 ch'udendo di stupor sembraste un sasso.
 Ditel voi gloriose alme ben nate,
 dil tu di luce or casso
 Febo, poi che 'l tuo lume in lui s'infuse,
 ditel già del mar d'Adria onde beate, 70
 che spesso nel maggior fremer placate
 a l'armonia del suo cantar vi rese.
 Così quel sacro spirito in mortal velo
 cisse del mondo onor, speme del cielo:
 e quanto a celar più modesto intese 75
 l'alto valor, più 'l feo chiaro e palese,

qual chi nasconder cerchi il suo tesauro,
 e 'l chiuda in arca d'auro
 o dentro a bel cristallo ardente luce:
 che questa, e quel via più s'apre e riluce. 80
 Oimè, che spento or giace
 sì chiaro lume, anzi sì chiaro Sole
 lasciando il mondo in cieca notte amara.
 Misera umana prole,
 se quel sempre, ch'a te più giova e piace, 85
 t'invola morte invidiosa amara.
 E tutto il ben, ch'in molti anni prepara
 tanto studio e sudor tanta tua cura,
 un'ora, un punto poi dissolve e sgombra.
 O fallace speranza: o sogno e ombra: 90
 o legge del morir feroce e dura
 o nostra inaspettata empia ventura.
 Che se di vita alcun giamai fu degno,
 n'era quel sacro ingegni.
 Né mai spiegando alcun del merto l'ale 95
 fu più vicino a far morte immortale.
 Pianserlo le più fiere
 genti non sol, ma fur de i più spietati mostri,
 e fin de le pietre uditi i pianti
 che ben seriano stati. 100
 Se tutti nol piangean: gli uomini fere,
 le fere sassi, e i sassi allor diamanti
 e in bel sepolcro, tal non visto avanti,
 con larghe essequie di lamenti e doglia
 poser le Muse al fin l'essangue scorza. 105
 Dove mentre una di scolpir si sforza
 nel duro marmo e porvi a l'altrui voglia
 breve detto, che 'l nome e i merti accoglia
 ecco il ciel risonar di chiara tromba,
 ecco sovra la tomba 110
 la Fama in aria a cui ciascun rivolse
 gli occhi e ella così la lingua sciolse.
 Non fia mestier, non fia,
 belle figlie di Giove, il nome e i pregi
 render palesi in questo marmo adorno, 115
 che qui di spirti egregi

nobil corona in mesta compagnia
 starà mai sempre al caro sasso intorno
 e chiamando il suo nome e notte e giorno
 tra lagrime, e sospir farallo aperto, 120
 mentre ardor di virtù vivrà ne l'alme.
 Et quando altro non fosse a queste palme,
 a questi lauri e mirti, ond'è coperto
 il loco sovra gli altri esposto ed erto;
 a l'aere sparso qui di novi rai 125
 chi dovrà creder mai,
 che dentro siano a questa nobil fossa
 d'altri, che del Molin, rinchiuse l'ossa?
 Va, Canzon mesta al bel sepolcro, e prega
 il ciel, ch'a ristorar sua sorte cruda 130
 là dentro anchor te chiuda,
 ch'ivi più viva assai, che qui fra noi,
 sotto il cenere suo serbarti puoi.

L'unica canzone dell'intera appendice funebre appartiene alla penna di Celio Magno (1536 - 1602), principale epigono del filone meditativo della lirica veneziana di pieno Cinquecento. Incominciò, giovanissimo, a partecipare alle iniziative del circolo intellettuale riunito attorno a Venier e aderì ufficialmente all'Accademia Veneziana. Personalità riservata, Magno è autore di una poesia austera, moralistica, politicamente impegnata e, a tratti, di spiccato realismo autobiografico. Parallelamente all'interesse per la poesia, che vede il suo punto di arrivo, dopo lunga rielaborazione, nella pubblicazione delle *Rime* (1600), Magno intraprese un'importante carriera nella burocrazia veneziana. Per maggiori informazioni biobibliografiche sull'autore si rimanda a GHIRLANDA 2006; per alcune considerazioni sul suo scrittoio si veda ERSPAMER 1983b e ID. 1989. In merito al componimento epicedico, è stato osservato che si tratta di una canzone «se non molto importante per concetti, degna di nota per la prova d'amore che con essa porta alla memoria di uno dei tre grandi sacerdoti del Bembo: ed è segno notevole, sebben consueto allora, questo atto di omaggio del poeta nuovo al veterano di cui raccoglie la bandiera che ha già tenuto e terrà ancora in faccia al sole facendola brillare di più vivi colori» (PILOT 1909b, p. 267). La poesia fu oggetto di successive rielaborazioni da parte di Magno, che la pubblicò separatamente nel 1582, per i tipi di Guerra, e la incluse infine fra le sue *Rime* in una veste testuale ricca di varianti, a partire da un verso d'avvio completamente differente: *Dunque rea morte ha spente* (Magno *Rime* 70). Di questo processo di *labor limae* si trova traccia in alcuni autogra-

fi celiiani conservati presso la Biblioteca Marciana (Marc. It. IX, 161 [= 6203], cc. 52v-57v e Marc. It. IX, 166 [= 6228], cc. 99r-97r); questa stratificazione variantistica è indagata in TADDEO 1974, pp. 125-138.

XIII

Di Nicolò Macheropio

Dove se' ito, o nobile poeta, sì tosto? Forse tra gli elisi allori? Non ha Vinegia più onorati cori? Non ha ciel più sereno? Aura più lieta?	4
Forse Anfitrite col tuo canto acqueta l'Ionio irato? Or dove son gli Amori d'Adria? E 'l gran Gorgo che tolto ha gli onori	8
al Tebro, a l'Arno, a Titiro, a Dameta o pur se tratto col mortal tuo velo da Cigni, o novo Cigno, su in Citera? O cittadin se' fatto di Parnaso?	11
Già soggetto, cagion, luogo non era perché cangiassi per voler o caso la tua patria gentil, se non col cielo.	14

Primo di un dittico epicedico del veronese Nicolò Spadaro (1534 - 1574), che mutò il proprio cognome nell'equivalente greco Macheropio. Probabilmente su suggerimento del concittadino Giacomo Maracco, si trasferì a Cividale in qualità di cancelliere del Patriarca d'Aquileia, Giovanni Grimani. Alla carriera pubblica, affiancò l'interesse per la poesia, cimentandosi con la scrittura di rime in volgare e in latino, prendendo parte, come Federico Frangipane, ad iniziative liriche come le *Rime in morte di Irene di Spilimbergo* (1561) e l'*Helice* (1566). Gian Giuseppe Liruti riferisce di un manoscritto (non identificato) contenente un componimento in esametri, dal titolo *De Morte presbyteri Aquini, et D. Johannis de Rubeis Nicolai Macheropii Foroju-liensis*, un sonetto encomiastico per il Luogotenente Giustinian e due sestine per l'assoluzione di Giovanni Grimani dalle accuse di eresia (LIRUTI 1830, pp. 405-406, a cui si rinvia per alcuni riferimenti biografici). Il sonetto a testo è un vero e proprio susseguirsi concitato di interrogative, spesso turbate da violenti inarcature; per ragioni prosodiche al v. 1 si dovrà ammettere una dialefe, probabilmente tra *se'* ed *ito*. Al v. 5, Anfitrite, nella mitologia greca, è sposa di Poseidone e madre di Tritone.

XIV

Del medesimo

Dunque, morto è 'l Molin, ch'altri da morte potea guardar col dolce ornato stile? Di vita è tolto chi la vita umile alteramente alzo su l'ale accorte?	4
Dorme il gran sonno chi spezzò le porte del pigro oblio, spronando ogni gentile spirto a schifar qualunque pensier vile tile altrui senza l'onesto apporte?	8
Pianga la Poesia, geman le Rime, freman i Cigni, il crin la Fama svella trovi più onor, per cui tanto si stime,	11
sospiri ogni alma d'amor vero ancella, onori il fior delle corone prime l'alta città ch'invidia fa più bella.	14

Secondo sonetto di Nicolò Macheropio in morte di Molin, di cui nelle terzine si elogia solennemente la scrittura poetica. Nel componimento si avverte traccia di un certo gusto per figure artificiose, che permeano l'intero dettato lirico. Sulla scorta del precedente, fonda la propria ossatura sintattica sul modulo interrogativo, la cui iterazione conferisce al testo uno stato di ansia.

XV

D'Incerto

Chiaro spirto, ch'al ciel volando arrivi dopo 'l tuo occaso a riposarsi in Dio, e ogni affetto uman posto in oblio lui sol contempli e in lui beato vivi,	4
non boschi più, non più son tante o rivi, né di Marte o d'amor vago desio, ma con stil grave in suono umile e pio la divina beltà canti e descrivi	8
di mortal donna il bel viso sereno t'arse già 'l core e fur ninfe e pastori a tue querele, a tuoi sospiri intenti	11
or d'altro amor con altro foco in seno nova angelica tromba a l'altri cori mandi più dolci e più purgati accenti.	14

Sonetto di autore incerto. Nel testo convergono tessere tematiche funebri ed encomiastiche, abituali nella rimeria cinquecentesca.

XVI

D'Incerto

Saggio Molin, che bianco e l'alma e 'l pelo dopo 'l corso fatal de' ben spesi anni, sazio del mondo, te n'andasti al cielo a ristorar in Dio gli avuti affanni,	4
volgi gli occhi qua giù da' sacri scanni ove la Donna del mar con puro zelo piagne sovra 'l tuo busto, i propri danni, e copre 'l viso e 'l sen d'oscuro velo,	8
sì vedrai l'onde d'Adria onde di pianto da venti di sospir turbate e spinte e sol querele udrai d'afflitte genti,	11
tu, con le guance di pietà dipinte, impetra dal Signor ch'acqueti i venti, sgombri le nebbie e 'l duol converta in canto.	14

Sonetto di autore incerto, degno di nota per l'efficace ritratto fisico e morale del defunto, compianto da «la Donna del mar» (v. 6) ovvero Venezia. Merita uno sguardo la rappresentazione personificata della città in lutto, quasi vedova del poeta che, nei propri testi politici, le ha dato ampia dimostrazione di devota fedeltà; al v. 7, il richiamo al «busto» di Molin riporta alla mente la sua effigie, realizzata dalla bottega di Alessandro Vittoria tra il 1570-1572 e conservata presso la Chiesa di Santa Maria del Giglio.

XVII

D'Incerto

Quando salendo a più beata vita pagò 'l dotto Molin tributo a morte, fu vista per pietà pianger la Morte e desiosa di morir la vita,	4
romper le cetre e odiar l'immortal vita Febo e le muse vaghe omai di morte, e i sacri spirti in mezo a vita e a morte, sprezzar la morte, a noia aver la vita?	8
O stupendo miracolo di morte, che con sì ove inganno a questa vita diede ne' vivi, a vivi in lui la morte,	11
o più d'altra felice in morte e 'n vita, anima chiara, a cui non poteo morte senza estremo dolor troncar la vita.	14

Il componimento, di autore incerto, riserva margini di interesse per la sua veste metrica, essendo un sonetto continuo interamente costruito su due soli rimanti antonimi, dietro i quali riecheggia l'ipotesto di *Rvf* 216, 11 «questa *morte*, che si chiama *vita*». Si tratta di un bisticcio lessicale di moda fin dalla lirica cortigiana di tardo Quattrocento, le cui radici affondano nell'esperienza duecentesca del sonetto continuo e nel gusto medievale per componimenti interamente fondati su un gioco di geometrica *aequivocatio*. Nel panorama lirico del Cinquecento questo artificio godette di straordinario successo; per esempio, con identici rimemi, si segnalano qui solo le proposte di Borghesi (*Rime*, I, c. 17v), Fiamma (*Rime spirituali*, p. 332), Venier (*Rime* 217 e 249) e Groto (*Rime* I 194). Sullo sfondo di questo fortunato filone metrico-poetico, articolato intorno al binomio rimico *vita-morte*, si deve suggerire la memoria del madrigale bembiano *È cosa natural fuggir da morte*, presente nella redazione manoscritta degli *Asolani* e poi accolto nell'appendice di rime rifiutate dell'edizione postuma del 1548. Per scrupolo cronologico, occorre precisare che il primato editoriale spetta in realtà al sonetto *Poi, che in questa mortal noiosa vita* di Marmitta, apparso nelle *Rime di diversi* 1545, I, p. 102, ma è del tutto legittimo credere che il citato madrigale bembiano, presto imitato da Pigna nel madrigale *Perché mia donna non gradì mia vita* (Pigna *Rime* 142), avesse conosciuto una tradizione manoscritta anteriore a quella data. Sempre al panorama degli anni Quaranta, si deve ascrivere anche la terzina lirica del novarese Giovanni Agostino Caccia *Lasso*,

madonna è morta, e io son vivo (Caccia *Rime* 15): data ai torchi nel 1546 da Giolito, è contraddistinta dall'impiego di tre parole-rima (*vivo, morte, vita*), dunque con minima variazione rispetto al caso preso in esame. Ovviamente non mancarono *tours de force* ancora più virtuosistici, come nel caso del sonetto monorima *Morte merce da poi che sola morte* (Priuli *Rime*, c. Eviiiiv); parimenti, questo gusto concettistico per componenti continui, equivoci e a due soli rimanti trova declinazione anche con altri binomi rimici, sempre in opposizione semantica, e in altre forme metriche. Per un inquadramento del fenomeno, che godette di una qualche risonanza anche nell'ambito della poesia comica, si rimanda al recente lavoro di MOCCIA 2020.

XVIII

D'Incerto

Quando del gran Molin, ne' campi elisi portò 'l messo fatal l'alta novella, mosse ratta ver lui la schiera bella de' sacri spirti dal mortal divisi	4
e lietamente accolto e in cerchio assisi, oggi l'età de l'or si rinovella, o bramava qua giù felice stella disser, né la degn'ombra i guardi affisi,	8
in questa ecco il bel crin cingon di mirto, i più famosi ad onorarlo intenti, mentre dal camin stanco si ristaura	11
e intuonar l'aria udissi in questi accenti, dopo 'l Tosco divin, ch'addolci l'aura non discese tra noi più chiaro spirto.	14

Il sonetto, di autore non identificato, raffigura il trionfale arrivo di Girolamo «ne' campi elisi» (v. 1), dove viene accolto con entusiasmo e ammirazione per i traguardi poetici conseguiti in vita. Il componimento, dall'atmosfera vagamente classicheggiante, trova conclusione nell'accostamento tra Molin e Petrarca, senz'altro eccessivo ma eloquente per comprendere il prestigio del defunto.

Tu, dunque, gloria de le Muse e vanto, Molin, sei morto? E poca terra asconde quel gran valor ch'ovunque corron l'onde, gira il ciel, splende il Sol famoso è tanto.	4
Tu dunque morto sei Molin, ch'al canto fermasti i fiumi e festi gir le sponde, stillinsi gli occhi in acque alte e profonde che pietra fia chi non si sface in pianto.	8
Piangete e pianga insieme il mondo tutto tal ch'al nome di lui l'onde si amare facciano un mar che mai non resti asciutto.	11
E poi sul lito in note aperte e chiare si legga scritto: «Il pianto in un ridotto giunto a morte il Molin mi fece un mare».	14

Sonetto del veneziano Fra Lauro Badoer (1546 - 1593), predicatore di grido, teologo e consigliere del duca di Mantova Vincenzo Gonzaga. È autore di *Rime spirituali* (1571), dell'orazione *De operibus septem dierum Moysis theoremata publico disputanda congressu in comitiis generalibus fratrum crucigerorum* (Bologna 1574), di una canzone in lode di papa Sisto V (Roma 1589) e di una traduzione dei sette salmi penitenziali (Mantova 1594), non priva di interesse per la varia sperimentazione metrica. Inoltre, a lui sono assegnati anche due sonetti (*Donna real, di quei famosi Heroi* e *A te convien cantar spirto felice*), conservati alle cc. 48v-49r del ms. 28.1.10 della Biblioteca dei Girolamini di Napoli. A lui fa cenno MOROLIN 1841, I, p. 103.

XX

Di m. Girolamo Fioretti

Ahi, come ingombra il ciel di falsa speme
 gli animi semplicetti de' mortali
 e con quai morte (ohimè) pungenti strali
 sovente assale il misero human seme! 4

Lasso, già non credea tue forze estreme
 sì tosto oprassi o crudel fato e l'ali
 pronte spiegat'hai pur ne i nostri mali
 vertù togliendo al mondo e onor'insieme. 8

Ben grave duol m'invita a pianger sempre,
 Molin, la tua partita e 'l commun danno
 vuol ch'ad ogni ora io mi consumi e stempre. 11

Ma il ben, che godi in ciel, fa che l'affanno
 men privi acerbo e quel dolor io tempore,
 ch'è di mia vita frale empio tiranno. 14

Sonetto di Girolamo Fioretti, sul quale le notizie sono pressoché nulle. Il componimento si allinea ai consueti apparati tematici e stilistici della retorica funebre, con perno sulle lacrime e sul tentativo di trovare sollievo pensando alla raggiunta condizione di beatitudine del defunto.

XXI

Del medesimo

Perché morte n'hai privi (ohimè) di luce, e n'hai lasciati in tenebroso orrore, togliendo a noi quel Sole, il cui splendore fu d'ogni altro maggior, ch'or splende e luce?	4
Che farem, lassi, se chi scorta e duce ne fu col raggio suo degno d'onore, colmandone di pianto e di dolore in altra parte il sì sereno adduce?	8
Dunque, in ciel te ne stai tuo proprio nido amato nume e più di noi non curi, né di questo già lieto or mesto lido?	11
Deh, mira i nostri affanni acerbi e duri, che con lo splendor tuo lucente e fido sì faran chiari i nostri giorni oscuri.	14

Il sonetto, sempre di Girolamo Fioretti, è incentrato sul disorientamento provocato dalla morte di Molin, «scorta e duce» (v. 5) per i compatrioti. Come nelle precedenti, anche in questa poesia si avverte una ricercata tensione drammatica, conferita dal ricorso a moduli interrogativi, ordinatamente disposti fra le partizioni metriche, e dal tentativo di avviare un ultimo dialogo con Molin, a cui si chiede di continuare ad essere una guida, una luce di conforto per gli «affanni acerbi e duri» (v. 12) di coloro rimasti in vita.

XXII

Di Domenico Venier

Ahi, che pungente stral di duol armato per man d'invida Morte il cor mi passa, poi ch'estinto si giace e sol mi lassa, lasso, il Molin, da me cotanto amato!	4
Non t'era assai, crudele, ingiusto Fato, pur dianzi aver mia vita orbata e cassa del Fenaruol, ch'a doppio afflitta e lassa la rendi, or me di questo ancor privato?	8
Ma perché tu, cui sì piacque il lor canto, Febo, e camparli sol potuto avresti, non gli serbasti ancora in vita alquanto?	11
Se per ciò forse aiuto a lor non desti, ché ti togliean cantando il pregio e 'l vanto, e, spenti lor, più chiaro al mondo resti.	14

Secondo sonetto di Venier in morte dell'amico Girolamo. In realtà, il testo non è propriamente parte dell'appendice commemorativa, bensì di un bifolio conclusivo, privo di numerazione e indicazioni fascicolari, contenente pure un secondo *Errata corrige* (integrativo rispetto al primo, a c. Q7v), disposto sui tre lati rimanenti del foglio ripiegato. L'inclusione, o l'assenza, di questo bifolio registra la presenza di due diversi stati di stampa del volume moliniano: il primo privo di integrazioni, il secondo comprensivo invece del sonetto veniero in questione, associato, come si è detto, ad un elenco aggiornato di interventi correttivi. Oltre ad essere utile per ricostruire le diverse fasi di impressione dell'opera, marcando esplicitamente due distinte emissioni, il sonetto conserva in realtà un'ulteriore ragione di interesse, laddove suggerisce di retrodatare il presunto anno di morte del poeta Girolamo Fenarolo, il cui decesso è comunemente ascritto al 1574, anno di pubblicazione delle sue *Rime*, licenziate sempre attraverso la supervisione di Domenico Venier. In realtà, nel sonetto, Venier manifesta il proprio dolore per la perdita sia di Molin sia di Fenarolo. Questo riferimento suggerisce due ipotesi: che l'integrazione del bifolio sia posteriore al 1573 (magari ascrivibile proprio al 1574); oppure che Girolamo Fenarolo fosse venuto a mancare addirittura prima di Molin (m. 1569), come lascia in effetti intendere la seconda quartina. Anche le *Rime* di Fenarolo si concludono con una folta appendice commemorativa, nella quale, per il nostro discorso, destano attenzione un paio di sonetti. Il poeta napoletano Cesare Carafa (m. 1595),

nel rivolgersi a Venier, associa nuovamente il decesso di Molin e Fenarolo: «Tolse del gran Venier l'alte speranze | et le sue gioie care et pellegrine | Fenaruol e Molin, ch'adorno il crine | fanno più ricche le superne stanze» (son. *Deh che struggendo va l'alme sembianze*, 5-8 in Fenarolo *Rime*, c. 73v); ma ancora più eloquenti appaiono i versi del conte bresciano Marcantonio Martinengo (m. 1600 ca.), che non manca di riferire il dolore di Venier e Molin per la scomparsa dell'amico: «Ma là, dove il mortal giace sepolto | versando vanno il lor famoso pianto | il suo caro Veniero, e 'l buon Molino» (son. *Quel sacro eccelso e pellegrino ingegno*, 9-11 in Fenarolo *Rime*, c. 74r). Dando credito alle parole di Martinengo, Molin sarebbe stato vivo al momento della morte di Fenarolo, da ritenersi, dunque, anteriore al dicembre 1569. Per il sonetto, incluso nella settecentina delle rime veniere a p. 49, si rimanda all'odierna edizione Venier *Rime* 216.

Bibliografia

1. *I testi*

Anthologia Greca

Anthologia diaphoron epigrammaton, Florentiae, per Laurentium Francisci de Alopa Venetum, 1494

Antologia Palatina

Antologia Palatina, a cura di F. M. Pontani, Torino, Einaudi, 1978-1981

Biblia (singoli testi citati secondo convenzione: *Lc, Mt, Gr, Io, Gn*)

Biblia sacra iuxta vulgatum versionem, a cura di R. Weber, B. Fisher et al., Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983

Castriota 1585

Rime in lode della Illustrissima et Eccellentissima Signora Donna Giovanna Castriota, Vico Equense, appresso Giosepe Cacchi, 1585

Componimenti volgari et latini 1564

Componimenti volgari, et latini di diversi, et eccellentissimi autori in morte di monsignore Hercole Gonzaga, cardinale di Mantova, con la vita del medesimo descritta dall'asciutto academico Invaghito, Mantova, presso G. Ruffinelli, 1564

Fiori delle rime 1558

Fiori delle rime de' poeti illustri, Venezia, presso G. e M. Sessa, 1558

Gareggiamento poetico

Il Gareggiamento poetico, Venezia, presso Barezzi, 1611

Giuntina

Sonetti et canzoni di diversi antichi Autori Toscani, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1977 (rist. anast. dell'edizione Firenze, Giunti, 1527)

La tariffa delle Puttane

La tariffa delle Puttane di Venegia, a cura di D. Romei, Nuovo Rinascimento, 2020

Lettere volgari di diversi 1546

Lettere volgari di diversi 1546, Venezia, presso A. Manuzio il vecchio, 1546

Muse toscane 1594

Le muse toscane di diversi nobilissimi ingegni, Bergamo, presso Comin Ventura, 1594

BIBLIOGRAFIA

- Rime de gli Accademici Affidati* 1565
Rime de gli Accademici Affidati di Pavia, Pavia, presso Girolamo Bartoli, 1565
- Rime de gli Accademici eterei*
Rime de gli Accademici eterei, a cura di G. Auzzas e M. Pastore Stocchi, Padova, Cedam, 1995
- Rime di diversi* 1545
Rime di diversi, Venezia, presso G. Giolito, 1545
- Rime di diversi* 1547
Rime di diversi, Venezia, presso G. Giolito, 1547
- Rime di diversi* 1548
Rime di diversi, Venezia, presso G. Giolito, 1548
- Rime di diversi* 1550
Libro terzo delle rime di diversi, Venezia, presso al Segno del Pozzo, 1550
- Rime di diversi* 1551
Libro quarto delle rime di diversi, Bologna, presso A. Giaccarello, 1551
- Rime di diversi* 1552
Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni, Venezia, presso G. Giolito, 1552
- Rime di diversi* 1553
Il sesto libro delle rime di diversi, Venezia, presso al Segno del Pozzo, 1553
- Rime di diversi* 1565
De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da m. Dionigi Atanagi, Venezia, presso L. Avanzo, 1565
- Rime di pentimento* 1765
Rime di pentimento spirituale tratte dai canzonieri de' più celebri autori antichi, e moderni, a cura di G. Rigamonti, Bergamo, presso F. Locatelli, 1765
- Rime spirituali* 1550
Rime spirituali, Venezia, presso al Segno della Speranza, 1550
- Scintille poetiche* 1690
Scintille poetiche, o poesie sacre, e morali di Paolo Brinacio napoletano, Venezia, presso Andrea Poletti, 1690
- Secondo libro de le muse a cinque voci* 1559
Secondo libro de le muse a cinque voci composto da diversi eccellentissimi musici con uno madrigale a sei di Giovan Nasco et con due Dialoghi a otto, Venezia, presso A. Gardano, 1559
- Spilimbergo* 1561
Rime di diversi autori in morte d. Signora Irene D. Sign. Di Spilimbergo, Venezia, Domenico e Giovan Battista Guerra, 1561
- Tempio* 1555
Tempio alla divina Signora donna Giovanna D'Aragona, Venezia, presso Pietra Santa, 1555

BIBLIOGRAFIA

Tempio 1565

Tempio alla divina Signora donna Giovanna D'Aragona, Venezia, presso F. Rocca, 1565

Terze rime 1539

Terze rime del Molza, del Varchi, del Dolce, et d'altri, [Venezia], per Curzio Navo e fratelli, 1539

Trofeo 1572

Trofeo della vittoria sacra, Venezia, presso Bordogna, [1572]

Anacreonte *Teji odae*

Anakreontios Teiou mele. Anacreontis Teij odae. Ab Henrico Stephano luce et latinitate unicum primum donatae, Paris, apud Henricum Stephanum, 1554

Angiolieri *Rime*

Cecco A., *Le Rime*, a cura di A. Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990

Aretino *Lettere*

Pietro A., *Lettere*, 6 voll., a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997-2002

Aretino *Sonetti lussuriosi*

Pietro A., *I modi ed i sonetti lussuriosi secondo l'edizione clandestina stampata a Venezia nel 1527*, a cura di R. Braglia, Mantova, Sometti, 2000

Aretino *Opera nova*

Pietro A., *Opera nova*, in Id., *Poesie varie*, a cura di G. Aquilecchia e A. Romano, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 39-84

Aretino *Teatro comico*

Pietro A., *Teatro comico*, a cura di L. D'Onghia, introduzione di M. C. Cabani, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 2014

Ariosto *Orl. Fur.*

Lodovico A., *Orlando Furioso*, a cura di E. Bigi, Milano, BUR, 2012

Ariosto *Poesie latine*

Lodovico A., *Poesie latine*, a cura di A. Capasso, Firenze, Fussi editore, 1947

Ariosto *Satire*

Lodovico A., *Satire*, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1987

Ariosto *Rime*

Lodovico A., *Rime*, a cura di S. Bianchi, Milano, BUR, 2002

Aquilano *Strambotti*

Serafino Ciminelli detto Serafino A., *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Milano-Parma, Fondazione P. Bembo-Guanda, 2002

Baldi *Il Lauro*

Il Lauro. Scherzo giovanile del Bernardino Baldi da Urbino, In Pavia, presso G. Bartoli, 1600

Bandarino *Sonetti*

Sonetti del poeta Marco Bandarino, in diversi et vari soggetti, Venezia, s. e., 1547

Bandello *Rime*

Matteo B., *Rime*, a cura di M. Danzi, Modena, Franco Cosimo Panini, 1989

BIBLIOGRAFIA

Barignano *Rime*

Pietro B., *Rime*, Biblioteca Italiana, 2005 (da M. G. Vecchio, *Rime di Pietro Barignano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, a.a. 1971-1972, tutor Cesare Bozzetti)

Beaziano *Lachrymae in funere*

Lachrymae in funere Petri cardinalis Bembi Augustini Beatiani, Venetiis, apud Gabrielem Iolium de Ferraris, 1548

Beaziano *Rime*

Le rime volgari del Beatiano, In Vinetia, appresso Gabriel Giolito di Ferrari, 1551

Bembo *Asolani*

Pietro B., *Asolani*, in Id., *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960, pp. 311-504

Bembo *Rime*

Pietro B., *Le Rime*, 2 voll., a cura di A. Donnini, Roma, Salerno Editrice, 2008

Bembo *Stanze*

Pietro B., *Stanze*, a cura di A. Juri, Roma, Salerno Editrice, 2020

Bidelli *Rime*

Diverse rime di messer Giulio Bidelli, In Vinegia, per Francesco Marcolini, 1551

Boccaccio *Filocolo*

Giovanni B., *Filocolo*, a cura di A. E. Quaglio in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1966

Boccaccio *Rime*

Giovanni B., *Rime*, a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013

Boiardo *Amorum Libri*

Matteo Maria B., *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003

Borghesi *Rime*

Delle Rime di m. Diomede Borghesi, In Padova, appresso Lorenzo Pasquato, 1566

Brocardo *Rime*

Antonio B., *Rime*, a cura di A. F. Caterino, introduzione di D. Santarelli, Roma, Aracne, 2017

Caccia *Rime spirituali*

Le rime spirituali di m. Gio. Agostino Cazza, In Novara, appresso Francesco e Giacomo Sesalli, 1552

Caccia *Rime*

Giovanni Agostino C., *Rime (1546)*, Milano, Lampi di Stampa, 2010

Calmo *Rime*

Andrea C., *Le bizzarre, faconde et ingegnose rime pescatorie*, a cura di G. Belloni, Venezia, Marsilio, 2003

Camillo *Chiose*

Giulio C., *Chiose al Petrarca*, a cura di P. Zaja, Padova, Antenore, 2009

BIBLIOGRAFIA

- Camillo *Tutte le opere*
Di m. Giulio Camillo Tutte le opere, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1552
- Camillo *Tutte le opere* 1560
Opere di Giulio m. Camillo, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560
- Cappello *Rime*
Bernardo C., *Le Rime*, a cura di I. Tani, Venezia, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, 2018
- Carafa *Carafé*
I sei libri della Carafé di Ferrante Carafa, Nell'Aquila, [presso Giuseppe Cacchij], 1580
- Cariteo *Rime*
Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo, con introduzioni e note di E. Percopo, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892
- Caro *Lettere familiari* 1581
De le lettere familiari del commendatore Annibal Caro, In Venetia, appresso Bernardo Giunti e fratelli, 1581
- Caro *Rime*
Francesco Venturi, *Le Rime di Annibal Caro: edizione critica e commento*, tesi di dottorato in Letteratura italiana, Università degli studi di Siena, a.a. 2010-2011, tutor Stefano Carrai
- Cassola *Madrigali*
Madrigali del magnifico signor cavallier Luigi Cassola, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1545
- Castellani *Rime*
Rime di Tommaso Castellani, In Bologna, presso Anselmo Zaccarelli, 1545
- Castiglione *Cortigiano*
Baldassarre C., *Il libro del Cortigiano*, a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi, 2017
- Castiglione - Gonzaga *Rime*
Baldassarre C. - Cesare G., *Rime e Tirsi*, a cura di G. Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2015
- Catullo *Carmina*
Catullo, *Le poesie*, a cura di A. Grilli, introduzione e traduzione di G. Paduano, Torino, Einaudi, 2016 [1997¹]
- Cavalcanti *Rime*
Guido C., *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011
- Chiabrera *Scherzi*
Gabiello C., *Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di G. Raboni, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 1998
- Cicerone *De senectute*
Cicerone, *La vecchiezza*, con un saggio introduttivo e note di E. Narducci, traduzione di C. Saggio, Milano, BUR, 1997
- Cino da Pistoia *Rime*
Cino da Pistoia, *Rime*, a cura di G. Zaccagnini, Genève, Olschki, 1925

BIBLIOGRAFIA

- Colonna *Rime*
Vittoria C., *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma - Bari, Laterza, 1982
- Contile *Rime*
Le rime di messer Luca Contile divise in tre parti, In Venetia, appresso Francesco Sansovino et compagni, 1560
- Coppetta *Rime*
Andrea Crismani, *Edizione critica delle Rime di Francesco Coppetta*, tesi di dottorato in Scienze filologiche, linguistiche e letterarie, Università degli Studi di Padova, a.a. 2011-2012, tutor Franco Tomasi
- Cornaro *Trattato della vita sobria*
Luigi C., *Trattato della vita sobria. L'arte di godere sanità perfetta*, a cura di L. Lessio, Milano, Sonzogno, 1912
- Corso *Rime*
Le rime di m. Anton Giacomo Corso, In Venetia, presso Comin da Trino, 1550
- Cortesi *Orestilla*
Orestilla tragedia boschereccia di Cortese Cortesi, In Vicenza, appresso Lorenzo Lori et Giacomo Cescato, 1610
- Crescimbeni *Comentari*
Comentari del canonico Gio. Mario Crescimbeni, Roma, presso Antonio de' Rossi, 1710
- Crescimbeni *L'istoria della volgar poesia*
Gian Mario C., *L'istoria della volgar poesia*, Roma, presso Chracas, 1698
- Daniello *Poetica*
La poetica di Bernardino Daniello lucchese, In Venetia, per G. A. di Nicolini da Sabio, 1536
- Dante *Commedia* (nelle consuete abbreviazioni *Inf.*, *Purg.*, *Par.*)
Dante A., *Inferno*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2009 [1991¹]
Dante A., *Purgatorio*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2009 [1994¹]
Dante A., *Paradiso*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2009 [1997¹]
- Dante *Rime*
Dante A., *Rime*, a cura di M. Grimaldi, Torino, Einaudi, 1987, Roma, Salerno Editrice, 2015, vol. I
- Da Porto *Rime*
Luigi Da P., *Rime*, a cura di G. Gorni e G. Brianti, Vicenza, Neri Pozza, 1983
- Della Casa *Rime*
Giovanni D. C., *Rime*, a cura di S. Carrai, Milano, Mimesis, 2014
- Della Casa *Rime* 1978
Giovanni D. C., *Rime*, 2 voll., a cura di R. Fedi, Roma, Salerno Editrice, 1978
- Del Lago *Breve introduzione*
Giovanni D. L., *Breve introduzione di musica misurata*, Bologna, Forni, 1969

BIBLIOGRAFIA

- Degli Agostini *Notizie*
Giovanni D. A., *Notizie storico-critiche intorno alla vita e le opere degli scrittori Veneziani*, 2 voll., Venezia, presso S. Occhi, 1754
- Di Costanzo *Poesie*
Angelo D. C., *Poesie italiane e latine e prose*, a cura di A. Gallo, Palermo, Tipografia di Francesco Lao, 1843
- Dolce *Dialogo dei colori*
Dialogo di m. Lodovico Dolce, nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà de i colori, In Venetia, appresso Gio. Battista, Marchio Sessa et fratelli, 1565
- Dolce *Dialogo della pittura*
Dialogo della pittura di m. Lodovico Dolce, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrarari, 1557
- Dolce *Didone*
Lodovico D., *Didone*, a cura di S. Tomassini, Parma, Zara, 1996
- Dolce *Osservazioni*
Lodovico D., *I quattro libri delle Osservazioni*, a cura di P. Guidotti, Pescara, Libreria dell'Università, 2004
- Dolce *Sacripante*
Dieci canti di Sacripante di messer Lodovico Dolce, In Vinegia, per Giouanni Andrea Valuassore, 1548
- Dolce *Stanze per la vittoria africana*
Stanze di m. Lodovico Dolce. Composte nella vittoria Africana, In Genova, Giovane Antonio appresso la Dugana, 1535
- Dolce *Trasformazioni 1558*
Le Trasformazioni di Lodovico Dolce, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1558
- Domenichi *Rime*
Lodovico D., *Rime*, a cura di R. Gigliucci, Torino, RES, 2004
- Doni *I Marmi*
Anton Francesco D., *I marmi*, 2 voll., a cura di C. A. Girotto e G. Rizzarelli, premessa di G. Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2017
- Erasmus di Valvasone *Tebaide*
La Thabaide di Statio ridotta dal sig. Erasmo di Valvassone, In Venetia, appresso F. de' Franceschi Senese, 1570
- Erasmus di Valvasone *Rime*
Erasmus di Valvasone, *Rime*, a cura di G. Cerboni Baiardi e A. Del Zotto, Valvasone, Circolo culturale Erasmo di Valvasone, 1993
- Fenarolo *Rime*
Rime di mons. Girolamo Fenaruolo, In Venetia, appresso Giorgio Angelieri, 1574
- Fiamma *Rime spirituali*
Rime spirituali del r.d. Gabriel Fiamma, In Vinegia, presso a Francesco de' Franceschi, 1570

BIBLIOGRAFIA

- Folengo *Baldus*
Teofilo F., *Baldus*, a cura di M. Chiesa, Torino, UTET, 1997
- Fontanini – Zeno *Biblioteca*
Giusto F. – Apostolo Z., *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, Venezia, presso G. Pasquali, 1753
- Franco *Terze Rime*
Veronica F., *Terze rime e sonetti*, a cura di G. Beccari, Lanciano, Carabba, 1912
- Franco *Pistole*
Nicolò F., *Le pistole vulgari*, (rist. anast. dell'ed. Gardane, 1542), a cura di F. R. De' Angelis, Ferrara, Arnaldo Forni editore, 1987
- Frangipani *Helice*
Helice. Rime et versi di vari compositori de la patria del Frioli sopra la fontana Helice del signor Cornelio Frangipani di Castello, In Venetia, al Segno della Salamandra, 1566
- Gabrieli *Madrigali a sei voci*
Andrea G., *Il primo libro de' madrigali a sei voci*, a cura di A. Borin, in *Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli ([1533]-1585)*, Milano, Ricordi, 2014, vol. 5
- Galeazzo di Tarsia *Rime*
Galeazzo di Tarsia, *Rime*, a cura di C. Bozzetti, Milano, Mondadori, 1980
- Gambara *Rime*
Veronica G., *Le rime*, a cura di A. Bullock, Firenze-Perth, Olschki-The University of Western Australia, 1995
- Gesualdo *Madrigali*
Delli Madrigali a cinque voci del Prencipe di venosa, Genova, presso G. Pavoni, 1613
- Giovenale *Sat.*
Giovenale, *Saturae sedecim*, a cura di I. Willis, Stoccarda-Lipsia, Teubner, 1997
- Giraldi *Le fiamme*
Le fiamme di M. Giouambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese. Diuise in due parti, In Vinegia: appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1548
- Giustinian *Rime*
Orsatto G., *Rime*, a cura di R. Mercatanti, Firenze, Olschki, 1998
- Giusto de' Conti *Rime*
Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*, a cura di L. Vitetti, Lanciano, Carabba, 1933
- Gonzaga *Rime*
Rime dell'illustriss. Sign. Curtio Gonzaga, In Venetia, al Segno del Leone, 1591
- Goselini *Rime*
Giuliano G., *Rime (1588)*, a cura di L. Piantoni, prefazione di E. Selmi, presentazione di A. Olivieri, Padova, Cleup, 2014
- G. Gradenigo *Rime*
Giorgio G., *Rime e lettere*, a cura di M. T. Acquaro Graziosi, Roma, Bonacci Editore, 1990
- P. Gradenigo *Rime*
Rime di m. Pietro Gradenico gentilhuomo vinitiano, In Venetia, nella stamperia de' Rampazzetti, 1583

BIBLIOGRAFIA

- Groto *Lettere famigliari*
Lettere famigliari di Luigi Groto cieco d'Adria, in Venetia, appresso Giovachino Brugnolo, 1601
- Groto *Rime*
Le rime di Luigi Groto, 2 voll., a cura di B. Spaggiari, Adria, Apogeo, 2014
- Gualdo *Rime*
Girolamo G., *Rime*, Venezia, presso Andrea Arrivabene, 1569
- Guarini *Opere*
Giovanni Battista G., *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971
- Guidiccioni *Rime*
Giovanni G., *Rime*, a cura di E. Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006
- Lauro *Delle lettere*
Delle lettere di messer Pietro Lauro, In Vinegia, [presso M. Tramezzino], 1560
- Lionardi *Rime* 1547
Rime di m. Alessandro Lionardi, In Venetia, al segno del Griffio, 1547
- Lionardi *Rime* 1550
Il secondo libro de le rime di messer Alessandro Lionardi, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1550
- Livio *Ab Urbe Condita*
Tito Livio, *Storie*, Torino, UTET, 1970-1989
- Lorenzo de' Medici *Canti carnascialeschi*
L. De' Medici, *Canti carnascialeschi*, a cura di P. de' Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1991
- Lorenzo de' Medici *Canzoniere*
L. De' Medici, *Canzoniere*, 2 voll., a cura di T. Zanato, Firenze, Olschki, 1991
- Lucrezio *De Rerum Natura*
Titus Lucretius Carus, *De rerum natura*, a cura di J. Martin, Lipsia, Teubner, 1963
- Lupi *Rime*
Orazio L., *Rime*, Milano, presso P. da Ponte, 1587
- Maganza *Rime*
La prima parte delle rime di Magagnò, In Venetia, appresso Bolognino Zaltieri, 1569
- Maganza *Quarta parte delle Rime*
La quarta parte delle Rime, In Venetia, presso G. Angelieri, 1583
- Magno *Rime*
Celio M., *Rime*, Roma, Biblioteca Italiana, 2004 (da *Archivio della tradizione lirica da Petrarca a Marino*, a cura di A. Quondam, Roma, Progetti editoriali Lexis, 1997)
- Malipiero *Petrarca spiriturale*
Il Petrarca spirituale di F. Hieronimo Malipiero, In Venetia, per Francesco Marcolini, 1536

BIBLIOGRAFIA

- Manfredi *Dignità procuratoria*
Fulgenzio M., *Dignità procuratoria di San Marco di Venetia*, in Venezia, appresso Nicolini, 1602
- Manfredi *Lettere brevissime*
Lettere brevissime di m. Mutio Manfredi, Venezia, presso Gio. B. Pulciani, 1606
- Manfredi *Rime*
Per donne romane rime di diversi raccolte, Bologna, per Alessandro Benacci, 1575
- Mantova *Rime*
Rime di m. Domenico Mantova, in Venetia, per Plinio Pietrasanta, 1554
- Manuzio *Lettere*
Lettere Volgari Di M. Paolo Manutio, Divise In Quattro Libri, In Venetia, presso P. Manuzio, 1560
- Marcellino *Diamerone*
Il diamerone di M. Valerio Marcellino, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1565
- Marino *Lira*
Giovanni Battista M., *La Lira*, 3 voll., a cura di M. Slawinski, Torino, RES, 2007
- Marino *Rime lugubri*
Giovanni Battista M., *Rime lugubri*, a cura di V. Guercio, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999
- Marmitta *Rime*
Rime di M. Giacomo Marmitta Parmeggiano, In Parma, presso S. Viotto, 1564
- Marziale *Epigr.*
Marziale, *Epigrammata*, a cura di W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1929
- Massolo *Sonetti morali*
Sonetti morali di messer Pietro Massolo, In Firenze, presso L. Torrentino, 1558
- Massolo *Rime*
Rime morali di m. Pietro Massolo gentilhuomo vinetiano, In Venetia, presso Gio. Antonio Rampazetto, 1583
- Memmo *Dialogo politico*
Gian Maria M., *Il dialogo politico di Giovanni Maria Memmo*, a cura di L. Robuschi, Ariccia, Aracne, 2017
- Mezzabarba *Rime*
Antonio M., *Rime*, a cura di C. Perelli Cippo e introduzione di D. Chiodo, Torino, RES, 2010
- Michelangelo *Rime*
Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di M. Residori, Milano, Mondadori, 1998
- Minturno *Rime*
Rime et prose del sign. Antonio Minturno, In Venetia, appresso Francesco Rampazetto, 1559
- Mocenigo *Rime*
Giacomo M., *Rime in Rime di Jacopo e Tommaso Mocenigo*, Brescia, presso G. Rizzardi, 1756

BIBLIOGRAFIA

- Molino *Il secondo libro de' madrigali*
Il secondo libro de' madrigali, In Venetia, appresso A. Gardano, 1568
- Molza *Elegiae*
 Francesco Maria M., *Elegiae et alia*, a cura di M. Scorsone e R. Sodano, Torino, RES, 1999
- Molza *Rime*
 Francesco Maria M., *Rime*, a cura di F. Pignatti, Roma, Bit&s, i.c.s.
- Moro *Tre giardini*
I tre giardini de' madrigali del Costante, academico cospirante, Mauritio Moro, Venezia, presso G. Contarini, 1602
- Musici *Rime ingegnose*
Rime ingegnose di m. Girolamo Musici, In Padoa, per Lorenzo Pasquati, 1566
- Muzio *Arte poetica*
Dell'arte poetica del Mutio Iustinapolitano, in *Rime diverse del Mutio Iustinapolitano*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1551 cc. 68r-94v
- Muzio *Battaglie per difesa dell'italica lingua*
 Girolamo M., *Battaglie per difesa dell'italica lingua*, a cura di R. Sodano, Torino, RES, 1994
- Muzio *Egloghe*
Egloghe del Mutio iustinapolitano, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1550
- Muzio *Rime*
 Girolamo M., *Rime*, a cura di M. Malinverni e A. M. Negri, Torino, RES, 2007
- Muzzarelli *Rime*
 Giovanni M., *Rime*, a cura di G. Hannüss Palazzini, Mantova, G. Arcari, 1983
- Nicolò da Correggio *Rime*
 Nicolò da Correggio, *Rime*, in *Opere*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Roma – Bari, Laterza, 1969
- Omero *Iliade*
 Omero, *Iliade*, introduzione e traduzione di M. G. Ciani, commento di E. Avezzù, Venezia, Marsilio, 2007
- Omero *Odissea*
 Omero, *Odissea*, introduzione e traduzione di M. G. Ciani, commento di E. Avezzù, Venezia, Marsilio, 2003
- [Orazio] *Odi diverse d'Orazio*
Odi diverse d'Orazio, volgarizzate da alcuni nobilissimi ingegni, In Venezia, presso G. Polo, 1605
- Orazio *Odi ed Epodi*
 Orazio, *Tutte le poesie*, a cura di P. Fedeli, traduzione di C. Carena, Torino, Einaudi, 2009
- Orazio *Ep.*
 Orazio, *Epistulae*, a cura di F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1955

BIBLIOGRAFIA

- Orazio *Satire*
Orazio, *Satire*, introduzione, traduzione e note di M. Ramous, Milano, Garzanti, 2003
- Ovidio *Amores*
Ovidio, *Amores*, a cura di F. Varieschi, Milano, Mondadori, 2010 [1994¹]
- Ovidio *Ars amatoria*
Ovidio, *L'arte di amare*, con un saggio di S. Mariotti, traduzione e note di E. Barelli, Milano, BUR, 2006
- Ovidio *Heroides*
Ovidio, *Eroidi*, introduzione, traduzione e note di E. Salvadori, Milano, Garzanti, 2011
- Ovidio *Met.*
Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con un saggio di I. Calvino, Torino, Einaudi, 2015 [1979¹]
- Parabosco *Diporti*
Girolamo P., *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005
- Parabosco *Lettere Amoroze*
Lettere amoroze di m. Girolamo Parabosco, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545
- Parabosco *Lettere familiari*
Il primo libro delle lettere famigliari di m. Girolamo Parabosco, In Vinegia, appresso G. Griffio, 1551
- Parabosco *Madrigali*
Girolamo P., *Il primo libro dei madrigali (1551)*, a cura di N. Longo, Roma, Bulzoni, 1987
- Parabosco *Rime 1547*
Rime di m. Girolamo Parabosco, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547
- Parabosco *Rime 1555*
La seconda parte delle rime di m. Girolamo Parabosco, In Vinegia, per Francesco et Pietro Rocca, 1555
- Partenio *Della imitatione poetica*
Della imitatione poetica di m. Bernardino Parthenio, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560
- Pascale *Rime*
Lodovico P., *Rime volgari*, a cura di L. Borsetto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016
- Pascale *Rime [1549]*
Rime volgari di m. Ludovico Paschale non più date alla luce Venezia, In Vinegia, appresso al Segno di S. Moisè, 1549
- Paterno *Rime*
Nuovo Petrarca di m. Lodovico Paterno, In Venetia, appresso Giovan Andrea Valvassori, 1560
- Paterno *Nuove fiamme*
Le nuove fiamme di m. Lodovico Paterno, Lyone, appresso Guglielmo Rovillio, 1568

BIBLIOGRAFIA

Petrarca *De vita solitaria*

Francesco P., *De vita solitaria*, in *Opere latine di Francesco Petrarca*, a cura di A. Bufano, con la collaborazione di B. Acracri e C. K. Reggiani, con introduzione di M. P. Stocchi, Torino, UTET, 1975, vol. I, pp. 262-565

Petrarca *Rvf*

Francesco P., *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004

Petrarca *Trionfi* (nelle consuete sigle *TC, TP, TM, TF, TT, TE*)

Francesco P., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca, L. Paolino, M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996

Piccolomini *Cento sonetti*

Alessandro P., *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Genève, Droz, 2015

Pigna *Rime*

Gian Battista P., *Gli amori* e O. Magnanini, *Discorso sopra "Gli Amori"*, a cura di D. Nolan e A. Bullock, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1991

Platone *Repubblica*

Platone, *Dialoghi politici, lettere*, a cura di F. Adorno, Torino, UTET, 1988

Poliziano *Rime*

Angelo P., *Rime*, a cura di D. Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986

Poliziano *Rispetti*

Angelo P., *Rispetti, ballate e rime varie*, a cura di E. Rho, Milano, Signorelli, 1927

Poliziano *Stanze*

Angelo P., *Stanze per la giostra*, a cura di F. Bausi, Messina, Università degli Studi, Centro internazionale di studi umanistici, 2016

Pontano *Poesie latine*

Giovanni P., *Poesie latine*, a cura di L. Monti Sabia, Torino, Einaudi, 1955

Priuli *Rime*

Le Rime del magnifico messer [sic] Alvise Prioli, in Venetia, [s. e.], 1533

Properzio *Elegie*

Properzio, *Elegie*, a cura di G. Giardina, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010

Quadrio *Della storia e della ragione*

Francesco Saverio Q., *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 4 voll., Venezia, Domenico Tabacco, 1739-1741

Raineri *Rime*

Anton Francesco R., *Rime*, Venezia, presso G. Giolito, 1554

Ripa *Iconologia*

Cesare R., *Iconologia*, a cura di P. Procaccioli e S. Maffei, Torino, Einaudi, 2012

Rota *Rime*

Berardino R., *Rime*, a cura di L. Milite, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 2000

BIBLIOGRAFIA

Rubbi *Lirici veneziani*

Antonio R., *Lirici veneziani del secolo XVI*, Venezia, presso A. Zatta e figli, 1788

Ruscelli *Del modo di comporre*

Del modo di comporre i versi nella lingua italiana trattato di Girolamo Ruscelli, In Venetia, presso Gio. Battista e Melchior Sessa fratelli, 1559

Sallustio *De Catilinae coniuratione*

Sallustio, *La congiura di Catilina*, a cura di G. Pontiggia, Milano, Mondadori, 2007

Sandoval de Castro *Rime*

Diego S. D. C., *Rime*, a cura di T. R. Toscano, Roma, Salerno Editrice, 1997

Sannazaro *Arcadia*

Jacopo S., *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013

Sannazaro *Epigrammata*

Gli epigrammi di Jacopo Sannazaro nell'edizione aldina del 1535, a cura di C. Frison, presentazione di A. Caracciolo Aricò, Padova, Il Poligrafo, 2011

Sannazaro *Rime*

Jacopo S., *Sonetti e canzoni*, in Id., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Roma - Bari, Laterza, 1961, pp. 133-254

Sansovino *Delle cose notabili di Venezia*

Delle cose notabili che sono in Venetia [di Francesco Sansovino], In Venetia, appresso Francesco Rampazetto, 1565

Sansovino *Venetia città nobilissima et singolare*

Francesco S., *Venetia città nobilissima et singolare*, [ristampa anast. dell'ed. Venezia 1581], a cura di A. Prosperi, Bergamo, Leading edizioni, 2002

Sanuto *I Diari*

Marino S., *I Diarii*, (rist. anast. Dell'ed. Venezia, 1879-1902), Bologna, Forni, 1969-1979

Speroni *Opere*

Sperone S., *Opere*, [rist. anast. Dell'ed. Venezia 1740], 5 voll., introduzione di M. Pozzi, Roma, Vecchiarelli, 1989

Speroni *Lettere*

Sperone S., *Lettere familiari*, a cura di M. R. Loi e M. Pozzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993

Stampa *The complete poems*

Gaspara S., *The complete poems: the 1554 edition of the Rime, a bilingual edition*, a cura di T. Tower e J. Tylus, Chicago-London, The University of Chicago, 2010

Stampa *Rime*

Gaspara S., *Rime*, a cura di C. R. Ceriello, introduzione di M. Bellonci, Rizzoli, Milano, 1976

Straparola *Le piacevoli notti*

Giovanni Francesco S., *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000

BIBLIOGRAFIA

- Strozzi *Madrigali*
Madrigali di Gian Battista Strozzi il Giovane, In Firenze, nella stamperia del Sermar-
telli, 1593
- Superbi *Trionfo glorioso*
Trionfo glorioso...di Agostino Superbi, In Venezia, presso E. Deuchino, 1629
- Tansillo *Rime*
Luigi T., *Rime*, 2 voll., a cura di T. R. Toscano, commento di E. Milburn e R. Pestarino,
Roma, Bulzoni, 2011
- Tasso *Amadigi*
L'Amadigi del s. Bernardo Tasso, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560
- Tasso *Rime e Salmi*
Bernardo T., *Rime*, 2 voll., a cura di D. Chiodo, San Mauro Torinese, RES, 1995
- B. Tasso *Lettere*
Bernardo T., *Lettere - primo volume* = LEONE 2020
Bernardo T., *Lettere - secondo volume* (rist. anast. dell'ed. Giolito 1560), 2 voll., a cura
di A. Chemello, Istituto di Studi Rinascimentali - Ferrara, Arnaldo Forni editore, 2002
- B. Tasso *Lettere* 1733
Delle lettere di M. Bernardo Tasso, accresciute, corrette, e illustrate, Padova, presso G. Co-
mino, 1733, vol. II
- Tasso *Ger. Lib.*
Torquato T., *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, BUR, 2009
- T. Tasso *Lettere*
Torquato T., *Le lettere*, 5 voll., a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1853-1855
- B. Tasso *Rime* 1749
Bernardo T., *Rime*, Bergamo, presso P. Lancellotti, 1749
- Tasso *Rinaldo*
Torquato T., *Rinaldo*, a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014
[2012¹]
- Tebaldeo *Rime*
Antonio T., *Rime*, a cura di T. Basile e J.-Jacques Marchand, Modena, Franco Cosimo
Panini, 1989-1992
- Tibullo *Elegie*
Tibullo, *Elegiarum Libri*, a cura di F. Della Corte, Milano, Mondadori-Fondazione Lo-
renzo Valla, 1980
- Tiepolo *Compositioni*
Compositioni volgari e latine di Messer Jacopo Tiepolo, In Vinegia, appresso di Agostino
Bindoni, 1549
- Tiraboschi *Storia della letteratura*
Girolamo T., *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società Tipografica, 1792
- Tolomei *Lettere*
De le lettere di m. Claudio Tolomei, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547

BIBLIOGRAFIA

Tomitano *Quattro libri*

Quattro libri della lingua thoscana di m. Bernardino Tomitano, Padova, appresso Marcantonio Olmo, 1570

Torelli *Rime*

Pomponio T., *Rime*, a cura di N. Catelli in P. Torelli, *Poesie con il Trattato della poesia lirica*, a cura di N. Catelli, A. Torre, A. Bianchi, G. Genovese, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 2008, pp. 1-275

Torelli *Scherzi di Licori*

Pomponio T., *Scherzi di Licori*, a cura di A. Torre in P. Torelli, *Poesie con il Trattato della poesia lirica*, a cura di N. Catelli, A. Torre, A. Bianchi, G. Genovese, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 2008, pp. 293-454

Trissino *L'Italia liberata dai Goti*

La Italia liberata da Gotthi del Trissino, Roma, per Valerio e Luigi Dorici, 1547

Trissino *Poetica*

Gian Giorgio T., *Poetica* in *Trattati di poetica e retorica del '500*, 4 voll., a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970-1974, vol. I, pp. 21-158

Trissino *Rime*

Gian Giorgio T., *Rime 1529*, a cura di A. Quondam e nota metrica di G. Milan, Vicenza, Neri Pozza, 1981

Tullia *Rime*

Tullia d'Aragona, *Rime*, a cura di E. Celani, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969

Ulloa *Vita di Carlo V*

Vita dell'invitissimo e sacratissimo imperator Carlo V descritta dal s. Alfonso Ulloa, In Venetia, appresso Domenico Ferri, 1589

Varchi *Rime*

Benedetto V., *Rime*, Roma, Biblioteca Italiana, 2003 (da *Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte*, Trieste, dalla sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1859, vol. II)

Venier *Rime*

Monica Bianco, *Le 'Rime' di Domenico Venier (edizione critica)*, tesi di dottorato in Filologia ed ermeneutica, Università degli Studi di Padova, a.a. 2000, tutor Armando Balduino

Virgilio *Aen.*

Virgilio, *Eneide*, a cura di E. Paratore, trad. di L. Canali, Milano, Fabbri Centauria, 2017

Virgilio *Ecloghe*

Virgilio, *Le Bucoliche*, introduzione e commento di A. Cucchiarelli, traduzione di A. Traina, Roma, Carocci, 2017

Virgilio *Georgiche*

Virgilio, *Georgiche*, introduzione di G. B. Conte, testo, trad. e note a cura di A. Barchiesi, Milano, Mondadori, 2011

BIBLIOGRAFIA

Visconti *Rime*

Gasparo V., *Rime*, a cura di A. Cutolo, Bologna, Antiquaria Palmaverde, 1952

VN

Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di S. Carrai, Milano, BUR, 2016 [2009¹]

Zane *Rime*

Giacomo Z., *Rime*, a cura di G. Rabitti, Padova, Antenore, 1997

Zane *Rime* [1562]

Rime di m. Giacomo Zane, In Venetia, appresso Domenico et Gio. Battista Guerra, 1562

2. *Studi*

AFRIBO 2002

Andrea A., *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, F. Cesati, 2002

AFRIBO 2009

Andrea A., *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009

AFRIBO 2013

Andrea A., «Tre volte et quattro et sei». *L'irriverente marginalità del numero nella poesia italiana*, in *La poesia e i numeri*, a cura di L. Pietromarchi, Pisa, Pacini Editore, 2013, pp. 259-277

AGOSTINI NORDIO 1991

Tiziana A. N., *Poesie dialettali di Domenico Venier*, «Quaderni veneti», 14, (1991), pp. 33-56

ALBERIGO 1961

Giuseppe A., *Aragona Giovanna*, in *DBI*, vol. 3 (1961), pp. 694-697

ALBERTI 2010

Francesca A., *Giove uccellato: quand les métamorphoses se font extravagantes*, in *Extravagances amoureuses: l'amour au-delà de la norme à la Renaissance; actes du colloque international du Groupe de Recherche "Cinquecento Plurale"* (Tours, 18-20 septembre 2008), a cura di É. Boillet e C. Lastraioli, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2010, pp. 41-70

ALBONICO 2006

Simone A., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006

ALBONICO 2016

Simone A., *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma 27-29 ottobre 2014*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 173-206

AMBROSINI 1984

Federica A., *Immagini dell'impero nell'ideologia del patriziato veneziano del '500*, in *I ceti dirigenti in Italia in età moderna e contemporanea*, a cura di A. Tagliaferri, Udine, Del Bianco, 1984, pp. 67-80

BIBLIOGRAFIA

AMBROSINI 1990

Federica A., *Tendenza filoprotestanti nel patriziato veneziano*, in *Contributi alla storia della Chiesa di Venezia*, vol. IV *La Chiesa di Venezia tra riforma protestante e riforma cattolica*, a cura di G. Cozzi, Venezia, Studium cattolico veneziano, 1990, pp. 155-181

AMBROSINI 1991

Federica A., *Ortodossia cattolica e tracce di eterodossia nei testamenti veneziani*, «Archivio veneto», 136 (1991), pp. 5-64

AMBROSINI 1999

Federica A., *Storie di patrizi e di eresia nella Venezia del '500*, Milano, Franco Angeli, 1999

ANDREANI 2014

Veronica A., *Note per un primo profilo di Girolamo Parabosco poeta*, «L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana», 9/ 1 (2014), pp. 39-66

ANDREANI 2017

Veronica A., *Paratesto e macrostruttura nelle Rime di Gaspara Stampa*, in ELLERO – RESIDORI – ROSSI – TORRE 2017, pp. 187-198

ANSELMINI 2004

Lirici europei del Cinquecento, a cura di G. M. Anselmi, Milano, Rizzoli, 2004

ARDISSINO – SELMI 2009

Poesia e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento, a cura di E. Ardisino e E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009

ARIANI 2007

Marco A., *I Lirici* (cap. 3), in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, II, a cura di G. da Pozzo, Padova, Piccinin Nuova Libreria, 2007, pp. 943-998

ASCARELLI – MENATO 1989

Fernanda A. – Marco M., *La tipografia nel '500 in Italia*, Firenze, Olschki, 1989

BACCHI – CAMERLENGO – LEITHE-JASPER 1999

“La bellissima maniera”. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento, catalogo a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 1999

BALDASSARI 2018

Gabriele B., *Strutture dei canzonieri d'autore e metrica: da Petrarca a Bembo e Sannazaro*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di S. Albonico e A. Juri, Pisa, ETS, 2018, pp. 75-98

BALDASSARRI – ZAMBON 2012

Le forme della tradizione lirica, a cura di G. Baldassarri e P. Zambon, Padova, Il Poligrafo, 2012

BALDUINO 1976

Armando B., *Petrarchismo veneto e tradizione manoscritta*, in PADOAN 1976, pp. 243-270

BALDUINO 2008

Armando B., *Periferie del petrarchismo*, a cura di B. Bartolomeo e A. Motta, introduzione M. Pastore Stocchi, Padova, Antenore, 2008 [1979¹]

BIBLIOGRAFIA

BALSANO – WALKER 1988

Tasso, *la musica, i musicisti*, a cura di M. A. Balsano e T. Walker, Firenze, Olschki, 1988

BAREGGI 1988

Claudia di Filippo B., *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988

BARONCINI 2015

Rodolfo B., *La vita musicale a Venezia tra Cinquecento e Seicento: musicisti, committenti e repertori*, in *Italian Music in Central-Eastern Europe. Around Mikolaj Zielenski's Offeratoria and Comuniones*, a cura di T. Jez – B. Przybyszewska-Jarminska – M. Toffetti, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 2015, pp. 131-150

BELLONI 1983

Gino B., *Chiose di Trifon Gabriele a Petrarca*, «Filologia e Critica», VIII (1983), pp. 3-23

BELTRAMI 2011

Pietro B., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011

BENZONI 1991

Gino B., *Venezia, ovvero il mito modulato*, in BRANCA – OSSOLA 1991, pp. 43-59

BENZONI – BORTOLOTTI 2002

Gino B. – Luca B., *Grimani Giovanni*, in *DBI*, vol. 59 (2002), pp. 613-622

BERNSTEIN 2002

Jane B., *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2002

BESUTTI 2012

Paola B., *Pomponio Torelli e la musica*, in *Il debito delle Lettere. Pomponio Torelli e la cultura Farnesiana di fine Cinquecento*, a cura di A. Bianchi, N. Catelli, A. Torre, Milano, Unicopli, 2012, pp. 153-180

BIANCO 1997

Monica B., *La tradizione delle rime di Pietro Barignano*, «Schifanoia», 17-18 (1997), pp. 67-124

BIANCO 2004

Monica B., *Il “tempio”: parabola di un genere antologico cinquecentesco*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo*, a cura di D. Rasi, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 163-189

BIANCO 2008

Monica B., *Quarantana guittoniana in un autografo di Domenico Venier*, «Medioevo Romano», XXXII/1 (2008), pp. 18-47

BIANCO 2010

Monica B., *L'omicidio del Duca di Ferrandina e la sua commemorazione poetica*, in TERZOLI – ASOR ROSA – INGLESE 2010, vol. II, pp. 245-265

BIANCO 2012

Monica B., *Petrarchismo e filologia nel secondo Cinquecento*, in BALDASSARRI – ZAMBON 2012, pp. 61-86

BIBLIOGRAFIA

BIANCO 2012b

Monica B., *Il canzoniere postumo come vita filosofica. Modelli pitagorici nella Venezia del Cinquecento*, in DANZI – LEPORATTI 2012, pp. 207-243

BIANCO – STRADA 2001

«I più vaghi e i più soavi fiori». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco e E. Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001

BIANCONI 1986

Luca B., *Il Cinquecento e Seicento*, in *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319-363

BLACKBURN – LOWINSKY – MILLER 1991

A Correspondence of Renaissance Musicians, a cura di B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky, C. A. Miller, Oxford, Clarendon Press, 1991

BOILLET – CAVICCHIOLI – MELLET 2015

Les figures de David à la Renaissance, a cura di E. Boillet, S. Cavicchioli, P. Mellet, Genève, Droz, 2015

BOLZONI 1981

Lina B., *L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. Boehm e E. Raimondi, Bologna, il Mulino, 1981, pp. 117-168

BOLZONI 1984

Lina B., *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Antenore, 1984

BOLZONI 1987

Lina B., *Variazioni tardocinquecentesche sull'ut pictura poesis': la «Topica» del Camillo, il Verdizzotti e l'Accademia Veneziana*, in *Scritti in onore di Eugenio Garin*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987, pp. 85-115

BONORA 2007

Elena B., *Giudicare i vescovi. La definizione dei poteri nella Chiesa posttridentina*, Bari, Laterza, 2007

BORGHI – ZAPPALÀ 1995

L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del convegno internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992), a cura di R. Borghi e P. Zappalà, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995

BORIN 2014

Andrea Gabrieli, *Il primo libro de' madrigali a sei voci in Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli (1533-1585)*, a cura di A. Borin, Milano, Ricordi, 2014, vol. 5

BORSETTO – DA RIF 1997

Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima. Atti del Convegno di Studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595 – 1995), Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995, a cura di L. Borsetto e B. M. Da Rif, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1997

BORZELLI 1888

Angelo B., *Una poetessa italiana del secolo XVI (Gaspara Stampa)*, Napoli, Chiurazzi, 1888

BIBLIOGRAFIA

- BRANCA 1967**
Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1967
- BRANCA – OSSOLA 1991**
Crisi e rinnovamento nell'autunno del Rinascimento a Venezia, a cura di V. Branca e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1991
- BRUNDIN 2012**
 Abigail B., *On the Convent Threshold: Poetry for New Nuns in Early Modern Italy*, «Renaissance Quarterly», 65/4 (2012), pp. 1125-1165
- BRUSCAGLI 2007**
 Riccardo B., *La preponderanza petrarchista* (cap. 3), in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, III, a cura di G. da Pozzo, Padova, Piccin-Nuova Libreria, 2007, pp. 1559-1615
- BRYANT – MORELL 1988**
 David B. – Martin M., *La vita musicale a Venezia all'epoca di Andrea Gabrieli*, in *Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli*, vol. I *Gli anni di Andrea Gabrieli*, a cura di G. Benzoni, D. Bryant, M. Morell, Milano, Ricordi, 1988, pp. 35-47
- BUCCHI 2013**
 Gabriele B., *L'olmo e la vite: metamorfosi di un'immagine coniugale tra Rinascimento ed età moderna*, in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, a cura di S. Calligaro e A. Di Dio, Pisa, ETS («Quaderni della Sezione di Italiano», 7), 2013, pp. 137-157
- BURY 2001**
 Micheal B., *The Print in Italy 1550-1625*, London, British Museum, 2001.
- CAIRNS 1985**
 Christopher C., *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice (1527-1556)*, Firenze, Olschki, 1985
- CALITTI – GIGLIUCCI 2006**
Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa, a cura di F. Calitti e R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006, vol. II
- CALOGERO – DAL CENGIO 2018**
 Marcello C. – Martina D. C., *Fra Tiziano, Simone Bianco e Pietro Aretino. Intorno a tre sonetti di Girolamo Molin*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 10/2 (2018), pp. 519-558
- CAMPAGNOLO 2001**
Problemi e metodi della filologia musicale, a cura di S. Campagnolo, Lucca, Libreria Musica Italiana, 2001
- CAMPANA 2014**
 Andrea C., *Ipotesi di lettura sul macrotesto delle «Rime» (1600) di Celio Magno*, «Studi e problemi di critica testuale», a. LXXXIX ottobre (2014), pp. 211-252
- CANATO – PASQUINI CANATO 2015**
 Mario C. - Maria Teresa P. C., *I Molin al traghetto della Maddalena e il loro Palazzo*, Venezia, Marsilio, 2015

BIBLIOGRAFIA

- CAPONETTO 1997
 Salvatore C., *La riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, Torino, Claudiana, 1997
- CARACCILO ARICÒ 2001
 Angela C. A., *Venezia al di là del mito negli scrittori tra il Quattrocento e Cinquecento*, in *Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico* (secoli XV-XIX), atti del I convegno italo-croato (Fondazione Giorgio Cini, 11-13 novembre 1997), a cura di S. Graciotti, Roma, Il Calamo, 2001, pp. 309-332
- CARACI VELA 1995
La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale, a cura di M. Caraci Vela, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995
- CARETTI 1944
 Lanfranco C., *Un sonetto inedito attribuibile al Tasso*, «Studi di filologia italiana», VII (1944), pp. 161-172
- CARGNONI - ZOVATTO 2002
Storia della spiritualità italiana, a cura di C. Cargnoni e P. Zovatto, Roma, Città nuova, 2002
- CARPANÉ - SERAFINI 2006
 Lorenzo C. - Alessandro S., *Maganza Giovanni Battista*, in *DBI*, vol. 67 (2006), pp. 308-311
- CARPANÉ 2007
 Lorenzo C., *Marcellino Valerio*, in *DBI*, vol. 69 (2007), pp. 500-502
- CARRAI 1989
 Stefano C., *Sulle Rime del Minturno. Preliminari d'indagine*, in *SANTAGATA - QUONDAM* 1989, pp. 215-230
- CARRAI 1990
 Stefano C., *Ad somnum: l'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990
- CARRAI 1996
 Stefano C., *Il canzoniere di Giovanni Della Casa dal progetto dell'autore al rimaneggiamento dell'edizione postuma*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza e C. Vela, Milano, Mondadori, 1996, pp. 471-498
- CARRAI 2004
 Stefano C., *Petrarca e la tradizione delle rime per anniversario*, «Italianistica», 33 (2004), No. 2, pp. 47-53
- CARRAI 2006
 Stefano C., *Tra canzoniere e "liber carminum": due modelli per la raccolta di rime in età rinascimentale*, in "Liber", "fragmenta", "libellus" prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 251-260
- CARRER 2011
 Luigi C., *Amore infelice di Gaspara Stampa. Lettere scritte da lei medesima e pubblicate da Luigi Carrer*, a cura di E. Imbalzano, Roma, Aragno, 2011

BIBLIOGRAFIA

- CASADIO 2009
Paolo C., *Spilimbergo (di) Irene*, in DBF, pp. 236-237
- CASTOLDI 2000
Massimo C., *Per il testo critico delle rime di Girolamo Verità*, Verona, Biblioteca civica di Verona, 2000
- CASU 2004
Agostino C., *Romana difficultas. I «cento sonetti» e la tradizione epigrammatica*, in CREMANTE 2004, pp. 123-153
- CATTIN 1980
Giulio C., *La musica nella vita e nelle opere di Giangiorgio Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 153-174
- CAVALLINI 2005
Ivano C., *Irene da Spilimbergo: storia di una biblioteca di famiglia e un caso dubbio di persistenza del repertorio frottolistico*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 10-13 ottobre 2001), a cura di G. Cattin e P. Dalla Vecchia, Venezia, Fondazione Levi, 2005, pp. 611-622
- CECCHI 1998
Paolo C., *Il rapporto tra testo letterario e intonazione musicale*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*. Atti del Convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993), a cura di P. Besutti, T. M. Gialdroni, R. Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 549-604
- CELENTANO 1991
Maria Silvana C., *Il fiore reciso dall'aratro: ambiguità di una similitudine (Catull. 11, 22-24)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 37, No. 1 (1991), pp. 83-100
- CESAREO 1920
Giovanni Alfredo C., *Gaspara Stampa, donna e poetessa*, Napoli, soc. Ed. F. Perrella, 1920
- CHEMELLO 1998
Adriana C., *I «sentieri della poesia»*. *La protostoria dell'Amadigi nelle lettere di Bernardo Tasso*, in *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, a cura di A. Chemello, Milano, Guerini Studio, 1998, pp. 109-141
- CHESSA 2005
Silvia C., *La preghiera all'ombra del Lauro*, «Studi di filologia italiana», 63 (2005), pp. 5-46
- CHINES 2000
Loredana C., *Il velo del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carrocci, 2000
- CHINES 2006
Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa, a cura di L. Chines, Roma, Bulzoni, 2006, vol. I
- CIAN 1912
Vittorio C., *Introduzione a Gli scritti scelti di Annibal Caro*, Milano, Villardi, 1912, pp. I-CXXX
- CICOGNA 1824-1853
Emmanuele Antonio C., *Delle iscrizioni veneziane*, 6 voll., Venezia, Giuseppe Picotti, 1824-1853

BIBLIOGRAFIA

- CICOGNA 1847
Emmanuele Antonio C., *Saggio di bibliografia veneziana*, Venezia, G. B. Merlo, 1847
- COLIN SLIM 2002
Harry C. S., *Parabosco Girolamo*, in *Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadic, vol. 19, London, McMillan, 2002, pp. 61-62
- COLUSSI 2008
Alessandro Orologio (1551 - 1633) musicista friulano e il suo tempo, a cura di F. Colussi, Udine, Pizzicato edizioni, 2008
- COLUSSI 2009
Franco C., *Dalla Casa Girolamo*, in *DBF*, pp. 883-891
- COLUSSI 2012
Franco C., *Mosto Giovanni Battista*, in *DBI*, vol. 77 (2012), pp. 347-349
- COLUSSI 2013
Franco C., *Orologio Alessandro*, in *DBI*, vol. 79 (2013), pp. 575-577
- COLUSSI 2016
Franco C., *Pordenon Marc'Antonio*, in *DBI*, vol. 85 (2016), pp. 39-41
- COMIATI 2014
Giacomo C., «*Benché 'l sol decline / vince un sol raggio suo tutte le stelle*». *La parabola amorosa nelle Rime di Celio Magno*, «*Italique*», 17 (2014), pp. 103-140
- COMIATI 2015
Giacomo C., *Horace in the Italian Renaissance (1498-1600)*, University of Warwick, School of Modern Languages and Cultures, Italian Studies, 2015
- COMIATI 2020
Giacomo C., *Venier Domenico*, in *DBI*, vol. 98 (2020), pp. 548-551
- COMBONI 2004
Andrea C., *La fortuna delle sestine*, «*Quaderni petrarcheschi*», I (2004), pp. 73-88
- COMBONI - ZANATO 2017
Atlante dei canzonieri in volgare nel Quattrocento, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Galluzzo, 2017
- CORSARO 1998
Antonio C., *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, «*Italice*», 75, fasc. 1 (1998), pp. 41-61
- CORSI 1987
Sergio C., *L'olmo e la vite (Gerusalemme liberata XX, 99)*, «*Italian Issue*», 102/1 (Jan., 1987), pp. 141-146
- CORTELAZZO 2007
Manlio C., *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Padova, La linea, 2007
- COSTA 1972
Gustavo C., *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1972
- COZZI 1987
Gaetano C., *La società veneziana all'epoca di Andrea Gabrieli*, in *DEGRADA* 1987, pp. 1-17

BIBLIOGRAFIA

- CREMANTE 2004
La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti, a cura di R. Cremante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004
- CREMONINI 2006
 Stefano C., *Una topica petrarchesca: i versi in morte di amici, colleghi e mecenati*, in CALITTI - GIGLIUCCI 2006, vol. II, pp. 329-347
- CRESPAN 1874
 Giovanni C., *Del Petrarchismo e de' principali petrarchisti veneziani*, in *Petrarca e Venezia*, Venezia, tipi G. Cecchini, 1874, pp. 189-250
- CRISPOLTI 1992
 Alessandro C., *Dragoni Giovanni Andrea*, in *DBI*, vol. 41 (1992), pp. 675-677
- CROUZET-PAVAN 1996
 Élizabeth C.-P., *Immagini di un mito in Storia di Venezia*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996, a cura di A. Tenenti e U. Tucci, vol. IV, pp. 579-601
- DAL CENGIO 2018
 Martina D. C., *L'ombra inquieta nelle Rime di Celio Magno*, «Filologia e critica», XLIII (2018/1), pp. 34-56
- DAL CENGIO 2019
 Martina D. C., *Per uno studio lessicale delle Rime di Girolamo Molin*, in *Laureatus in Urbe*, a cura di L. Marcozzi e P. Rigo, Roma, Aracne, 2019, pp. 243-258
- DAL CENGIO 2019b
 Martina D. C., *Il genere epicedico come affermazione di una sodalitas. Il contesto veneziano*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia, e sodalitas amicale*, a cura di S. Stoppa e N. Volta, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2019, pp. 169-204
- DAL CENGIO 2020
 Martina D. C., *Ancora sulle sestine liriche*, in *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano. Atti della Giornata di Studi (Pisa, 4 giugno 2018)*, a cura di M. Dal Cengio e N. Magnani, Ravenna, Longo Editore, 2020, pp. 67-106
- DALL'OLIO 2000
 Guido D. O., *Gelido Pietro*, in *DBI*, vol. 53 (2000), pp. 2-5
- DALL'OLIO 2000b
 Guido D. O., *Giannetti Guido*, in *DBI*, vol. 54 (2000), pp. 453-455
- DANIELE 1987
 Antonio D., *Teoria e prassi del madrigale libero con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli*, in *DEGRADA* 1987, pp. 75-170
- DANIELE 1998
 Antonio D., *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998
- DANZI 1992
 Massimo D., *Petrarca e la forma 'canzoniere' fra Quattro e Cinquecento*, in *Id., Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, a cura di E. Manzotti, Brescia, La Scuola, 1992, pp. 73-115

BIBLIOGRAFIA

- DANZI – LEPORATTI 2012
Il Poeta e il suo pubblico, a cura di M. Danzi e R. Leporatti, Genève, Droz, 2012
- DEBENEDETTI 1995
Santorre D., *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, edizione riveduta, con integrazioni inedite, a cura di C. Segre, Padova, Antenore, 1995
- DEBENEDETTI 2010
Santorre D., *Nuovi studi sulla giuntina di Rime antiche*, premessa di C. Segre e nota al testo di S. Albesano, Torino, Nino Aragno, 2010
- DE CAPRIO 1987
Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi, a cura di V. De Caprio, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987
- DE FREDE 1969
Carlo De F., *Tipografi, editori, librai italiani del Cinquecento coinvolti in processi d'eresia*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», XXIII (1969), fasc. 1, pp. 21-30
- DEGRADA 1987
Andrea Gabrieli e il suo tempo. Atti del convegno internazionale (Venezia 16-18 settembre 1985), a cura di F. Degrada, Firenze, Olschki, 1987
- DEL COL 1980
Andrea D. C., *Il controllo della stampa a Venezia e i processi di Antonio Brucioli (1548-1559)*, «Critica storica», 17 (1980), pp. 457-510
- DEL COL 2008
Andrea D. C., *Le vicende inquisitoriali di Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia*, «Metodi e ricerche», 2 (2008), pp. 81-100
- DE ROBERTIS 1989
Domenico D. R., *Le violette in seno della fanciulla* in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Padova, Antenore, 1989, pp. 75-99
- DE SANTIS 2001
I testi poetici. Edizione critica e fonti letterarie, a cura di M. De Santis, in *Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli [1535]-1585*, vol. III, Milano, Ricordi, 2001
- DE SANTIS 2007
Mila D. S., *Problemi di edizione di testi poetici intonati nel Cinquecento (con alcuni esempi marenziani)*, in *Luca Marenzio e il madrigale romano. Atti del Convegno internazionale di studi* (Roma, 9-10 settembre 2005), a cura di F. Piperno, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia Fondazione, 2007, pp. 169-179
- DI IASIO 2016
Valeria D. I., *La poesia «In materia di stato» di Girolamo Molin*, «Studi veneziani», LXXIII (2016), pp. 95-111
- DI IASIO – TOMASI 2021
Il libro di rime tra secondo Cinquecento e primo Seicento, a cura di V. Di Iasio e F. Tomasi, «Italique», 24 (2021), pp. 9-224
- DINI 2005
Gabriele D., *Lauro Pietro*, in *DBI*, vol. 64 (2005), pp. 119-122

BIBLIOGRAFIA

- DIONISOTTI 2017
 Carlo D., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999 [1967¹]
- DOGLIO – DELCORNO 2005
Rime sacre dal Petrarca al Tasso, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, il Mulino, 2005
- DOGLIO – DELCORNO 2007
Rime sacre tra Cinquecento e Seicento, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, il Mulino, 2007
- DURANTE 2016
 Rossella D., *Metamorfosi di Circe nel Rinascimento*, Roma, Stamen, 2016
- ELLERO – RESIDORI – ROSSI – TORRE 2017
Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni, a cura di M. P. Ellero, M. Residori, M. Rossi e A. Torre, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2017
- ERSPAMER 1983
 Francesco E., *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1983, 4/1, pp. 189-222
- ERSPAMER 1983b
 Francesco E., *Per un'edizione delle rime di Celio Magno*, «Studi di filologia italiana», XLI (1983), pp. 45-73
- ERSPAMER 1987
 Francesco E., *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale*, «Schifanoia», 4 (1987), pp. 109-114
- ERSPAMER 1989
 Francesco E., *Lo scrittoio di Celio Magno*, in SANTAGATA – QUONDAM 1989, pp. 243-250
- FADINI 2018
 Matteo F., *I primi due Libri delle rime spirituali (Venezia, al segno della Speranza, 1550) e l'opera di Antonio Agostino Torti*, «Rivista di letteratura religiosa italiana», I (2018), pp. 39-74
- FANO 1909
 Amelia F., *Sperone Speroni (1500-1588). Saggio sulla vita e sulle opere*, vol. I, *La vita*, Padova, Fratelli Drucker, 1909
- FANO 1970
 Fabio F., *Bassano Giovanni*, in DBI, vol. 7 (1970), pp. 112-113
- FAVARO MARIA 2012
 Maiko F., «*L'ospite preziosa*». *Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento e del primo Seicento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012
- FEDI 1990
 Roberto F., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990
- FELDMAN 1989
 Martha F., *The Composer as Exegete: Interpretations of Petrarchan Syntax in the Venetian Madrigal*, «Studi Musicali», 18 (1989), pp. 203-238

BIBLIOGRAFIA

- FELDMAN 1991
 Martha F., *The Academy of Domenico Venier, music's literary muse in Mid-Cinquecento Venice*, «Renaissance Quarterly», XLIV (1991), pp. 476-512
- FELDMAN 1995
 Martha F., *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley, University of California Press, 1995
- FENLON 1995
 Iain F., *Music, print and culture in Early Sixteenth-Century Italy*, London, The British library, 1995
- FENLON – HAAR 1988
 Iain F. – James H., *The Italian madrigal in the Early Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988
- FERRONI 1999 [1978¹]
Poesia italiana. Il Cinquecento, a cura di G. Ferroni, Milano, Garzanti, 1999
- FERRONI 2016
 Giulio F., *Bernardo Tasso, Ficino, l'evangelismo. Riflessioni e materiali attorno alla «Canzone all'Anima» (1535-1560)*, in *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*. Atti del convegno internazionale (Napoli, 22-25 ottobre 2014), a cura di S. G. Encarnación, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, pp. 253-319
- FINAZZI 2002-2003
 Maria F., *Edizione critica delle rime del canzoniere di Lodovico Ariosto*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2002/2003, tutor S. Albonico
- FIRPO 1982
 Massimo F., *Citolini Alessandro*, in *DBI*, vol. 26 (1982), pp. 39-46
- FIRPO 1993
 Massimo F., *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma – Bari, Laterza, 1993
- FIRPO 2001
 Massimo F., *Artisti, gioiellieri eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e controriforma*, Roma – Bari, Laterza, 2001
- FIRPO 2003
 Massimo F., «Disputare di cose pertinenti alla fede». *Studi sulla vita religiosa del Cinquecento italiano*, Milano, Unicopli, 2003.
- FIRPO 2009
 Massimo F., *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma – Bari, Laterza, 2009
- FIRPO 2010
 Massimo F., *Storie di immagini, immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010
- FIRPO – MARCATTO 1998-2000
 Massimo F. – Dario M., *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, 4 voll., Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 1998-2000

BIBLIOGRAFIA

FIRPO – MARCATTO 2013

Massimo F. – Dario M., *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*, 3 voll., Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2013

FIRPO – PAGANO 2004

Massimo F. – Sergio P., *I processi inquisitoriali di Vittore Soranzo (1550-1558)*, 2 voll., Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2004

FORNI 2001

Giorgio F., *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini Editore, 2001

FORNI 2006

Giorgio F., *Oltre il classico. Come leggere il «povero libretto» di Gaspara Stampa*, in CALLITTI – GIGLIUCCI 2006, vol. II, pp. 251-264

FORNI 2011

Giorgio F., *Pluralità del petrarchismo*, Pisa, Pacini Editore, 2011

FORNI 2018

Giorgio F., *Il nemico interno: politica, spiritualità e letteratura fra Cinque e Seicento*, Novara, Interlinea, 2018

FORTINI 1998

Laura F., *Trifon Gabriele*, in DBI, vol. 51 (1998), pp. 44-47

FRAGNITO 2019

Gigliola F., *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori*, Bologna, il Mulino, 2019

FRAPOLLI 2001

Massimo F., *Un micro-canzoniere di Domenico Venier in antologia*, «Quaderni veneti», 33 (2001), pp. 29-68

FRAPOLLI 2004

Massimo F., *I cigni di Irene. Il ritratto poetico e una parabola retorica del petrarchismo veneziano*, «Versants» 47 (2004), pp. 63-104

FRAPOLLI 2009

Massimo F., «Quand'io sarò spento e sotterra». *I pianti lirici in morte del Bembo e il ruolo di Domenico Venier*, «Filologia e critica», 34/2 (2009), pp. 161-205

GABRIELI 2001

Andrea G., *I testi poetici. Edizione critica e fonti letterarie*, a cura di M. De Santis, Milano, Ricordi, 2001

GAETA 1961

Franco G., *Alcune considerazioni sul mito di Venezia*, «Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance», 23 (1961), pp. 58-75

GALAVOTTI 2016

Jacopo G., *Interpretatio nominis e giochi onomastici nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, in *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*, a cura di M. P. Arpioni, A. Ceschin, G. Tomazzoli, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, pp. 131-145

BIBLIOGRAFIA

- GALAVOTTI 2017**
 Jacopo G., *Il sonetto nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, in *Otto studi sul sonetto: dai Siciliani al Manierismo*, a cura di L. Facini e A. Soldani, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2017, pp. 213-251
- GALAVOTTI 2018**
 Jacopo G., *Esperimenti sulla sestina nel secondo Cinquecento*, «Stilistica e metrica italiana», 18 (2018), pp. 105-134
- GALAVOTTI 2018b**
 Jacopo G., *Metrica, sintassi e retorica nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Verona, a.a. 2017-2018, tutor A. Soldani e G. Chiecchi
- GALAVOTTI 2019**
 Jacopo G., *Usi dell'ottava al circolo di Domenico Venier*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima*. Atti del convegno internazionale (22-23 settembre 2017, Genève), a cura di L. Facini e A. Soldani, Lecce, Pensa Multimedia, 2019, pp. 227-246
- GALAVOTTI 2021**
 Jacopo G., «Spento era il gran Bembo». *Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, prefazione di A. Soldani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021
- GALLICO 1999**
 Claudio G., *'Liberata' o 'Conquistata'? Svolte del 'Combattimento' di Monteverdi*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, 3 voll., a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999, III, pp. 1225-1230
- GARAVAGLIA 2008**
 Andrea G., *Massaino Tiburzio*, in *DBI*, vol. 71 (2008), pp. 691-694
- GARBELOTTO 1961**
 Antonio G., *Annibale Padovano*, in *DBI*, vol. 3 (1961), pp. 352-354
- GARDI 1991**
 Andrea G., *Di Capua Pietro Antonio*, in *DBI*, vol. 39 (1991), pp. 720-725
- GENOVESE 2017**
 Luca G., *Le vie del Furioso*, Napoli, Guida, 2017
- GERI 2017**
 Lorenzo G., *La preghiera alla Vergine e il finale del libro nei commenti cinquecenteschi al Canzoniere*, in *La lirica in Italia dalle origini al Rinascimento*, a cura di L. Geri e M. Grimaldi, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 127-145
- GERI - PIETROBON 2020**
Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento, a cura di L. Geri e E. Pietrobon, Canterano, Aracne, 2020
- GHIRLANDA 2006**
 Daniele G., *Magno Celio*, in *DBI*, vol. 67 (2006), pp. 496-498
- GIANNARELLI 1983**
 Elena G., *L'immagine della neve al sole dalla poesia classica al Petrarca: contributo per la storia di un "topos"*, «Quaderni petrarcheschi», I (1983), pp. 91-129

BIBLIOGRAFIA

GIBELLINI 2008

Cecilia G., *L'immagine di Lepanto: la celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2008

GIBELLINI 2009

Cecilia G., *Turchi e cristiani nella poesia su Lepanto*, in *Italiani e stranieri nella tradizione letteraria*. Atti del Convegno di Montepulciano (8-10 ottobre 2007), Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 399-420

GIGLIUCCI 2000

La lirica rinascimentale, a cura di R. Gigliucci e J. Risset, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2000

GINZBURG 1986

Carlo G., *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica del Cinquecento*, in Id., *Miti, Emblemi e spie*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 133-157

GORNI 1984

Guglielmo G., *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, t. I *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518

GORNI 1989

Guglielmo G., *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine*, in SANTAGATA - QUONDAM 1989, pp. 35-41

GORNI - DANZI - LONGHI 2001

Poeti del Cinquecento, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 2001

GORNI - MALINVERNI 2008

Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento, censimento di G. Gorni, edizione a cura di M. Malinverni, Firenze, Cesati, 2008

GRAZIOSI 2005

Elisabetta G., *Arcipelago sommerso. Le rime delle monache tra obbedienza e trasgressione*, in *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*. Atti del convegno storico internazionale (Bologna, 8-10 dicembre 2000), a cura di G. Pomata e G. Zari, Roma, Storia e letteratura, 2005, pp. 145-173

GREGGIO 1894

Elisa G., *Girolamo da Molino*, «Ateneo Veneto», ser. 18, (1894), vol. I, pp. 188-202 e vol. II, pp. 255-323

GRENDLER 1977

Paul F. G., *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605*, Princeton, Princeton University Press, 1977

GUARNA 2018

Valeria G., *L'Accademia veneziana della fama (1557-1561): storia, cultura e editoria. Con l'edizione della Somma delle opere (1558) e altri documenti inediti*, Manziana, Vecchiarelli, 2018

GUIDOLIN 2010

Gaia G., *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010

BIBLIOGRAFIA

- GULLINO 1983
Giuseppe G., *Corner Alvise*, in *DBI*, vol. 29 (1983), pp. 142-146
- GULLINO 1986
Giuseppe G., *Da Ponte Nicolò*, in *DBI*, vol. 32 (1986), pp. 723-730
- GULLINO 1991
Giuseppe G., *Donà Giovanni*, in *DBI*, vol. 40 (1991), pp. 732-734
- HAAR 1986
James H., *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, University of California Press, 1986
- HAIRSTON 2016
Julia L. H., «Di diversi a lei»: *L'antologia corale di Tullia d'Aragona*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenza in prosa e in versi*, a cura di L. Fortini, G. Izzi, C. Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 173-184
- HARRÀN 1973
Don H., *The Theorist Giovanni Del Lago: A New View of the Man and his writings*, «Musica disciplina», XXVII (1973), pp. 107-151
- HUI 2017
Andrew H., *The Poetic of Ruins in Renaissance Literature*, New York, Fordham University Press, 2017
- I Collalto* 1998
I Collalto: conti di Treviso patrizi veneti principi dell'Impero, 1958-1998. Atti del Convegno, 23 maggio 1998, Castello di San Salvatore, Susegana, Vittorio Veneto, Grafiche De Bastiani, 1998
- IANNACE 2000
Maria Vergine nella letteratura italiana, a cura di F. M. Iannace, New York, Forum Italicum, 2000
- IURILLI 2004
Antonio I., *Orazio nella letteratura italiana: Commentatori, traduttori, editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVIII secolo*, Manziana, Vecchiarelli, 2004
- JACOMUZZI 1974
Opere di Annibal Caro, a cura di S. Jacomuzzi, Torino, UTET, 1974
- JEDIN 2016
Hubert J., *Girolamo Seripando. La sua vita e il suo pensiero nel fermento spirituale del XVI secolo*, 2 voll., Brescia, Morcelliana, 2016
- LANFRANCHI 2000
Ariella L., *Gesualdo Carlo*, in *DBI*, vol. 53 (2000), pp. 495-505
- LANZA 1933
Alfonso L., *La lirica amorosa veneziana del secolo XVI*, Verona, R. Casabianca, 1933
- LAZZARINI 1960
Lino L., *Sulla cultura e la civiltà veneziana nel primo Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1960

BIBLIOGRAFIA

LEONE 2020

Valentina L., *Il primo libro delle «Lettere» di Bernardo Tasso. Edizione critica e commentata (Venezia, Giglio, 1559)*, tesi di dottorato in Letteratura italiana, Università degli studi di Pisa, a.a. 2019-2020, tutor Giorgio Masi

LEROUX 2011

Virginie L., *L'érotisme de la belle endormie*, «Seizième siècle», 7 (2011), pp. 15-35

LEWIS 2005

Mary S. L., *Antonio Gardano, Venetian Music Printer 1538-1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study*, London, Routledge, 2005

LIBRANDI 2012

Rita L., *La letteratura religiosa*, Bologna, il Mulino, 2012

LIRUTI 1830

Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli raccolte da Gian-Giuseppe Liruti, Venezia, Alvisopoli, 1830, vol. IV

LUZZI 2003

Cecilia L., *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo da Monte (1580-1595)*, Firenze, Olschki, 2003

MALINVERNI 1991

Massimo M., *Paride in giudizio. Presenze quattrocentesche in un'ottava ariostesca (ed oltre)*, «Rivista di letteratura italiana», IX (1991), pp. 107-118

MALINVERNI 1999

Massimo M., *Note per un bestiario lirico tra Quattro e Cinquecento*, «Italiq», II (1999), pp. 7-31

MAMMANA 2007

Simona M., *Leopanto: rime per la vittoria sui Turchi*, Roma, Bulzoni, 2007

MANTESE - NARDELLO 1974

Giovanni M. - Mariano N., *Due processi per eresia: la vicenda religiosa di Luigi Groto, il cieco di Adria e della nobile vicentina Angelica Pigafetta Piovene*, Vicenza, Officine grafiche, 1974

MANTIONI 2017

Susanna M., *Monacazioni forzate e spazi di auto-affermazione femminile. Norma e prassi nel Serenissimo Dominio di età moderna*, Roma, Gangemi editore, 2017

MARCATTO 2003

Dario M., «Questo passo dell'Heresia». Pietrantonio di Capua tra Valdesiani, 'Spirituali' e Inquisizione, Napoli, Bibliopolis, 2003

MARCHETTI 1974

Valerio M., *Campeggi Camillo*, in *DBI*, vol. 17 (1974), pp. 439-440

MARINI 2017

Paolo M., *Ancora sui sonetti spirituali di Lodovico Dolce*, in *ELLERO - RESIDORI - ROSSI - TORRE 2017*, pp. 225-242

MARKHAM SCHULZ 1995

Anne M. S., *Bianco, Simone*, in *Saurallgemeines Künstlerlexikon*, hrsg. von G. Meißner et. al., vol. X, München-Leipzig, 1995, pp. 445-447

BIBLIOGRAFIA

- MARTIN 1988
Thomas M., *The Portraits Busts of Alessandro Vittoria*, New York, Columbia University, 1988
- MARTIN 1998
Thomas M., *Alessandro Vittoria and the portrait bust in Renaissance Venice*, Oxford, Clarendon press, 1998
- MARTINI 2002
Alessandro M., *Le nuove forme del canzoniere*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco (Atti del Convegno di Lecce, 23-26 ottobre 2000)*, a cura di M. L. Doglio, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 199-226
- MILBURN 2003
Erika M., *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples*, Leeds, Modern Humanities Research Association, 2003
- MILBURN 2014
Erika M., *Il sogno erotico nella lirica del Cinquecento*, «Italique», XVII (2014), pp. 43-71
- MINUZZI 2017
L'invenzione dell'autore. Privilegi di stampa nella Venezia del Rinascimento, a cura di S. Minuzzi, Venezia, Marsilio, 2017
- MOCCIA 2020
Sara M., *Il sonetto continuo. Storia di un genere metrico da Giacomo da Lentini a Michele Mari*, Padova, Cleup, 2020
- MORACE 2014
Rosanna M., *Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano. Per una lettura "spirituale" dei «Salmi»*, «Quaderni della sezione di italiano dell'Università di Losanna», 9 (2014), pp. 51-85
- MORELL 1987
Martin M., *La biografia di Andrea Gabrieli: nuove acquisizioni e problemi aperti*, in DEGRADA 1987, pp. 19-41
- MOROLIN 1841
Pietro Gaspare M., *Venezia ovvero quadro storico della sua origine, dei suoi progressi e di tutte le sue costumanze*, 2 voll., Venezia, presso Giuseppe Gattei, 1841
- MORSOLIN 1894
Bernardo M., *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1894
- MURARO 1981
Maria Teresa M., *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e le Momarie*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1981, 3/III, pp. 315-341
- NATOLI 2019
Chiara N., *La guerra d'Oriente e la minaccia turca nella lirica di metà Cinquecento*, «Italique», XXII (2019), pp. 211-233
- NATOLI 2021
Chiara N., *Petrarchismo politico (1525-1565). Modelli, forme, temi della lirica civile nel Rinascimento*, Lecce, Multipensa, 2021

BIBLIOGRAFIA

NIELSEN 1960

Riccardo N., *Agostini Lodovico*, in *DBI*, vol. 1 (1960), pp. 466-468

NOSEDA 1986

Margherita N., *Il bacio di carta. La parabola di un topos tra rinascimento e barocco*, in *Thematologie des Kleinen. Petits thèmes littéraires*, a cura di E. Marsch e G. Pozzi, Fribourg, Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1986, pp. 94-130

NUOVO 1998

Angela N., *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1998

NUTTER 1989

David N., *Ippolito Tromboncino, cantore al liuto*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», vol. 3 (1989), pp. 127-134

OLIVIERI 1975

Achille O., *Cappello Vincenzo*, in *DBI*, vol. 18 (1975), pp. 830-832

OLIVIERI 1992

Achille O., *Riforma ed eresia a Vicenza nel Cinquecento*, Roma, Herder, 1992

O' REGAN 2018

Noel O' R., *Soriano Francesco*, in *DBI*, vol. 93 (2018), pp. 380-383

PADOAN 1976

Petrarca, Venezia e il Veneto, a cura di G. Padoan, Firenze, Olschki, 1976

PADOAN 1978

Momenti del Rinascimento veneto, a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1978

PAGAN 1974

Pietro P., *Sulla Accademia «Venetiana» o della «Fama»*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, lettere ed arti», CXXXII (1974), pp. 359-392

PAGANO 1991

Sergio P., *Il processo di Endimio Calandra e l'inquisizione a Mantova nel 1567-1568*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1991

PAGANO 2010

Sergio P., *Calandra, Endimio*, in *Dizionario Storico dell'Inquisizione*, vol. I, Pisa, Edizioni della Normale, 2010

PAGNOTTA 1995

Repertorio metrico della ballata italiana: secoli XIII e XIV, a cura di L. Pagnotta, Roma, Ricciardi, 1995

PANCIERA 2010

Walter P., *L'Arsenale di Venezia e la fabbricazione della polvere da sparo*, in *Gli arsenali oltremarini della Serenissima. Approvvigionamento e strutture cantieristiche per la flotta veneziana (secoli XVI-XVIII)*, a cura di M. Ferrari Bravo e S. Tosato, Milano, Biblion, 2010, pp. 63-74

PARENTI - DANZI 2021

Poeti latini del Cinquecento, 2 voll., a cura di G. Parenti e M. Danzi, Pisa - Firenze, Edizioni della Normale - Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2021

BIBLIOGRAFIA

PERTILE 1989

Lino P., *Apollonio Merenda, segretario del Bembo, e ventidue lettere di Trifone Gabriele*, «Studi e problemi di critica testuale», XXXIV (1989), pp. 9-48

PERTILE 1993

Annotazioni nel Dante fatte con M. Trifone in Bassano, a cura di L. Pertile, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1993

PIETROBON 2014

Ester P., *Per una rilettura delle Rime di Messer Luca Contile*, «Italique», XVII (2014), pp. 207-227

PIETROBON 2019

Ester P., *La penna interprete della cetra. I «Salmi» in volgare e la poesia spirituale italiana nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura – Bit&s, 2019

PILOT 1909

Antonio P., *Del protestantesimo a Venezia e delle poesie religiose di Celio Magno (1536-1602)*, «L'Ateneo Veneto», XXXII (1909), fasc. 1, pp. 199-233

PILOT 1909b

Antonio P., *Le canzoni di Celio Magno in relazione colla lirica veneta del tempo*, «L'Ateneo Veneto», a. XXXII (1909) fasc. 2, pp. 117-55 e 267-308

PIPERNO 2017

Franco P., *Una «grandissima amistà». Poesia e musica nell'età del Petrarchismo*, Roma, Bulzoni, 2017

PIRROTTA 1987

Nino P., *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987

PIRROTTA 1995

Chori in musica composti sopra li chori della tragedia di Edippo tiranno: recitati in Vicenza l'anno 1585 con solennissimo apparato, a cura di N. Pirrotta, in *Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli (1533-1585)* (vol. 12), Milano, Ricordi, 1995

POZZI 1974

Giovanni P., *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974

POZZI 1978

Trattatisti del Cinquecento, a cura di M. Pozzi, Milano – Napoli, Ricciardi editore, 1978

POZZI 1979

Giovanni P., *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere italiane», XXXI (gennaio-marzo 1979), fasc. 1, pp. 3-30

POZZI 1984

Giovanni P., *Poesia per gioco*, Bologna, il Mulino, 1984

POZZI 1984b

Giovanni P., *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, III, 1, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436

PRANDI 1994

Stefano P., «*Ne le tenebre ancor vivrò beato*». *Variazioni tassiane sul tema della gelosia*, in *Mappe e letture. Scritti in onore di Ezio Raimondi*, a cura di A. Battistini, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 67-83

BIBLIOGRAFIA

PRANDI 1998

Stefano P., *Rime spirituali*, in *Antologia della poesia italiana*, vol. II: *Quattrocento-Seicento*, a cura di C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 1998, pp. 766-799

PROCACCIOLI 2018

Paolo P., *Spira Fortunio*, in *DBI*, vol. 93 (2018), pp. 751-752

PROSPERI 1969

Adriano P., *Tra evangelismo e controriforma. G. M. Giberti (1495-1593)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969

PROSPERI 2010

Adriano P., *Campeggi, Camillo*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, vol. I, a cura di A. Prosperi, V. Lavenia, J. Tedeschi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2010, pp. 252-253

PULSONI 2000

Carlo P., *Bembo e la letteratura provenzale*, in "Prose della volgar lingua" di Pietro Bembo. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000), a cura di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 37-54

QUAINTANCE 2015

Courtney Q., *Textual masculinity and the exchange of women in Renaissance Venice*, Toronto, University of Toronto Press, 2015

QUONDAM 1977

Amedeo Q., «Mercanzia d'onore» «Mercanzia d'utile». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di A. Petrucci, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. 53-104

QUONDAM 1991

Amedeo Q., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991

QUONDAM 2005

Amedeo Q., *Note sulla traduzione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, «Studi (e testi) italiani», XVI (2005), pp. 127-282

QUONDAM 2011

Risorgimento a memoria: le poesie degli italiani, a cura di A. Quondam, Roma, Donzelli, 2011

QUONDAM 2019

Amedeo Q., *La gloria del cavallo*, in *Movilidad cortesana y distinción: coches, tiros y caballos* (II Congreso Internacional Las Caballerizas reales y el Mundo del Caballo), a cura di J. A. Doncel e J. Martínez Millán, Córdoba, Litopress, 2019, pp. 13-44

RABITTI 1989

Giovanna R., *Un caso di edizione postuma: le Rime di Giacomo Zane*, in *SANTAGATA - QUONDAM 1989*, pp. 231-238

RABITTI 1990

Giovanna R., *La vita di Giacomo Zane scritta dal Ruscelli. Prolegomeni per una monografia*, «Quaderni veneti», XI (1990), pp. 7-45.

BIBLIOGRAFIA

- RHODES 1982
Dennis E. R., *Comin da Trino*, in *DBI*, vol. 27 (1982), pp. 576-578
- RICCIARDI 1983
Roberto R., *Conti Vincenzo*, in *DBI*, vol. 28 (1983), pp. 484-486
- RIDOLFI 2001
Roberta Monica R., *Gonzaga Curzio*, in *DBI*, vol. 57 (2001), pp. 704-706
- RIGA 2018
Pietro Giulio R., *Osservazioni e riscontri sulle antologie di lirica spirituale (1550-1616)*, «Italiq»e», XXI (2018), pp. 61-98
- RILL 1971
Gerhard R., *Bonomi Giovanni Francesco*, in *DBI*, vol. 12 (1971), pp. 309-314
- RIMA 1991
Beatrice R., *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 1991
- RIO 1870
Alexis François R., *Épilogue à l'art chrétien*, II, Paris, Librairie Hachette, 1870
- ROCCHI 2009
Luciano R., *Lessico turco nell'opera di Bernardino Pianzola: materiali per la conoscenza del turco parlato di fine Settecento*, Trieste, EUT, 2009
- ROMANO 2016
Davide R., *Priuli Alvise*, in *DBI*, vol. 85 (2016), pp. 409-412
- RONCHINI 1872
Amadio R., *Lettere di Luca Contile tratte dagli autografi che si conservano a Parma nell'Archivio governativo*, «Archivio Veneto», III (1872), pp. 87-119, 311-380 e IV, pp. 133-148 e 289-336
- ROSE 1969
Paul Lawrence R., *The Accademia Venetiana. Science and culture in Renaissance Venice*, «Studi veneziani», 11 (1969), pp. 191-242
- ROSSI 2010
Daniella R., *The illicit poetry of Domenico Venier: a British Libray codex*, «The Italia-nist», 1 (2010), pp. 38-62
- RUSSO 2008
Emilio R., *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008
- SALZA 1913
Abdelkader S., *Rime di Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Bari, Laterza, 1913
- SANFILIPPO 1997
Matteo S., *Franceschi Girolamo de'*, in *DBI*, vol. 49 (1997), pp. 623-624
- SANTAGATA - QUONDAM 1989
Il libro di poesia dal copista al tipografo (Ferrara, 29-31 maggio 1987), a cura di M. Santa-gata e A. Quondam, Modena, Franco Cosimo Panini, 1989

BIBLIOGRAFIA

SANTARELLI 2005

Daniele S., *Paolo IV, la Repubblica di Venezia e la persecuzione degli eretici. I casi di Bartolomeo Spadafora, Alvise Priuli, e Vittore Soranzo*, «Studi Veneziani», XLIX (2005), pp. 311-378

SANTARELLI 2013

Daniele S., *Navagero Bernardo*, in *DBI*, vol. 78 (2013), pp. 35-38

SCARPA 1985

Emanuela S., *Per l'edizione di un poeta cinquecentesco: sulle Rime di Giovanni Muzzarelli*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 531-560

SCHILTZ 2003

Katelijne S., *Vulgari Orecchie, Purgate Orecchie: De relatie tussen publiek en muziek in het Venetiaanse motetoeuvre van Adriaan Willaert*, Leuven, Universitaire Pers, 2003

SCHILTZ 2018

A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice, a cura di K. Schiltz, Leiden-Boston, Brill, 2018

SCHREINER 2006

Il mito di Venezia. Una città tra realtà e autorappresentazione, a cura di P. Schreiner, Roma-Venezia, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006

SEIDEL MENCHI 1987

Silvana S. M., *Erasmus in Italia, 1520-1580*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987

SEIDEL MENCHI 1990

Silvana S. M., *Protestantesimo a Venezia*, in *La Chiesa di Venezia tra Riforma protestante e Riforma cattolica*, a cura di G. Gullino, Venezia, Studium cattolico veneziano, 1990, pp. 131-154

SERIANNI 2009

Luca S., *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009

SISSA 2017

Giulia S., *La gelosia: una passione inconfessabile*, trad. di C. de Nonno, Roma - Bari, Laterza, 2017

SIKIERA 2002

Anna S., *Gradenigo Giorgio*, in *DBI*, vol. 58 (2002), pp. 304-306

SOLERTI 1898

Le Rime di Torquato Tasso, a cura di A. Solerti, Bologna, Romagnoli dall'Acqua, 1898, vol. I

STELLA 1984

Antonio S., *Tensioni religiose e movimenti di riforma*, in «*Renovatio urbis*». *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di M. Tafuri, Roma, Officina, 1984, pp. 134-147

STERZI 1907

Marzio S., *Del Caro, poeta lirico*, «Le Marche», a. VII n.s., vol. II, fasc. II-IV (1907), pp. 147-150

BIBLIOGRAFIA

STOPPELLI 2016

Pasquale S., *La Giuntina di Rime antiche*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del convegno internazionale* (Roma, 27-29 ottobre 2014), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 157-171

STROPPIA 2020

Sabrina S., *Oltre la questione dell'«ordine mutato»: il commento di Alessandro Vellutello al Petrarca volgare*, «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed arti», CXXXI/3 (2020), pp. 375-399.

TADDEO 1974

Edoardo T., *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1974

TADDEO 1977

Edoardo T., *Attribuzione e restauro di una canzone cinquecentesca (Caro o Molino?)*, «Studi e problemi di critica testuale», 15 (1977), pp. 24-49

TADDEO 2003

Edoardo T., *Petrarca e il tempo e altri studi di letteratura italiana*, Pisa, ETS, 2003

TALVACCHIA 2001

Bette T., *Il mercato dell'Eros: Rappresentazioni della sessualità femminile nei soggetti mitologici*, in *Monaca, Moglie, Serva, Cortigiana*, a cura di S. F. Matthews-Grieco e S. Brevaglieri, Lucca, Morgana Edizioni, 2001, pp. 193-245

TANTURLI 1997

Giuliano T., *Dai "Fragmenta" al libro: il testo d'inizio nelle Rime del Casa e nella tradizione petrarchesca*, in *Per Giovanni della Casa. Ricerche e contributi*. Gargnano del Garda (3-5 ottobre 1996), a cura di G. Barbarisi e C. Berra, Bologna, Cisalpino, 1997, pp. 61-89

TERZOLI – ASOR ROSA – INGLESE 2010

Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni, 3 voll., a cura di M. A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010

TERZOLI 2012

Maria Antonietta T., *Le dediche nei libri di poesia del Cinquecento italiano*, in DANZI – LEPORATTI 2012, pp. 37-62

TINTO 1968

Alberto T., *Annali tipografici dei Tramezzino*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1968 [1966¹]

TIRABOSCHI 1833

Girolamo T., *Storia della letteratura italiana*, Milano, per Niccolò Bettoni e comp., vol. IV, 1833

TOMASI 2001

Franco T., *Alcuni aspetti delle antologie liriche*, in BIANCO-STRADA 2001, pp. 77-111

TOMASI – ZAJA 2001

Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545), a cura di F. Tomasi e P. Zaja, Torino, RES, 2001

TOMASI 2004

Franco T., *Due antologie liriche per Cinzia Thiene Braccioduro*, in *Miscellanea di studi*

BIBLIOGRAFIA

- in onore di Giovanni Da Pozzo*, a cura di D. Rasi, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 255-289
- TOMASI 2011**
Franco T., *Molin Girolamo*, in *DBI*, vol. 75 (2011), pp. 358-362
- TOMASI 2012**
Franco T., *Studi sulla lirica rinascimentale*, Padova, Antenore, 2012
- TOMASI 2014**
Franco T., *Le vite dei poeti nelle edizioni cinquecentesche tra esegesi e storia della letteratura*, in *Vies d'écrivains, vies d'artistes dans l'Europe moderne (Espagne, France, Italie, XV^e-XVIII^e siècles)*, a cura di D. Boillet, M.-M. Fragonard, M. Residori, G. Tropé, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, pp. 71-85
- TOMASI 2014b**
Franco T., *Erotismo e sensualità nella lirica rinascimentale. Introduzione*, «Italiq» XVII (2014), pp. 9-17
- TOMASI 2015**
Franco T., *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento (1560-1602)*, in *Canzonieri in transito: lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Metlica e F. Tomasi, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 11-36
- TOMASSINI 2014**
Giovan Battista T., *Le opere della cavalleria. La tradizione italiana dell'arte equestre durante il Rinascimento e nei secoli successivi*, Frascati, Cavour, 2014
- TORRE 2017**
Andrea T., *Una riscrittura spirituale femminile dei Fragmenta: le Rime di Lucia Colao*, «L'Elisse», XII/1 (2017), pp. 61-88
- TORRE 2019**
Andrea T., *Danza, desiderio e tempo in Tasso*, «Studi Tassiani», LXVI (2019), pp. 33-54
- TROVATO 1979**
Paolo T., *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki, 1979
- TRUCCHI 1847**
Poesie italiane inedite di dugento autori della lingua infino al secolo decimosettimo, a cura di F. Trucchi, Prato, Raniero Guasti, 1847
- VACCARO 1983**
Emerenziana V., *Le marche dei tipografi ed editori italiani del XVI secolo nella Biblioteca Angelica di Roma*, Firenze, Olschki, 1983
- VALCANOVER 1969:**
Francesco V., *L'opera completa di Tiziano*, presentazione di C. Cagli, Milano, Rizzoli, 1969
- VASSALLI 1988**
Antonio V., *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi*, in BALSANO – WALKER 1988, pp. 45-90
- VELA 1984**
Claudio V., *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia, Aurora, 1984

BIBLIOGRAFIA

- VELA 1988
 Claudio V., *Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. IX. 143)*, «Studi di filologia italiana», 49 (1988), pp. 163-251
- VELA 1989
 Claudio V., *Poesia in musica: rime della Gambara e di altri poeti settentrionali in tradizione musicale*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo*. Atti del convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 399-416
- VELA 2018
 Claudio V., *Poesia del Duecento nel primo Cinquecento*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di C. Caruso e E. Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 83-100
- VENIER 2014
 Matteo V., *Partenio Bernardino*, in *DBI*, vol. 81 (2014), pp. 468-470
- VENTURI 1983
 Lionello V., *Le compagnie della calza. Sec. XV-XVI*, Venezia, Filippi, 1983 [rist. anast. 1909¹]
- VENTURI 2010
 Francesco V., *'E chi sa l'inferno...di quell'impiccio petrarchesco?*, in *Leopardi e il '500*, a cura di P. Italia e prefazione di S. Carrai, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010, pp. 145-156
- VENTURINI 1970
 Giuseppe V., *Giovanni Mario Verdizzotti, pittore e incisore, amico e discepolo del Tiziano*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LIX (1970), pp. 33-73
- VENTURINI 1970b
 Giuseppe V., *Ragguaglio critico sulla vita e sulle opere di Giovan Mario Verdizzotti*, in *Id., Saggi critici. Cinquecento minore: O. Ariosti, G. M. Verdizzotti e il loro influsso nella vita e nell'opera di Tasso*, Ravenna, Longo, 1970, pp. 159-272
- VERGANI 1979
 Raffaello V., *Gli inizi dell'uso della polvere da sparo nell'attività mineraria: il caso veneziano*, «Studi veneziani», 3 (1979), pp. 97-140
- VIANELLO 1988
 Valerio V., *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Antenore, 1988
- VOLPATO 2009
 Simone V., *Frangipane Federico*, in *DBF*, pp. 1195-1197
- WITCOMBE 2004
 Christopher W., *Copyright in the Renaissance. Points and the Privilege in sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden-Boston, Brill, 2004
- ZAGGIA 2003
 Massimo Z., *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2003

BIBLIOGRAFIA

ZAJA 1996

Paolo Z., *Nell'officina di Giulio Camillo. Egesi petrarchesca e memoria nei modelli classici e volgari*, «Quaderni veneti», 24 (1996), pp. 81-110

ZAJA 2003

Paolo Z., *Giulio Camillo commentatore di Petrarca*, in *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere. Catalogo della mostra* (Arezzo 2003-2004), a cura di M. Feo, Roma-Firenze, Bandecchi et Vivaldi, 2003, pp. 138-149

ZAJA 2004

Paolo Z., *Petrarchismo veneto dopo il Bembo*, in ANSELMINI 2004, pp. 645-649

ZAPPELLA 1986

Giuseppina Z., *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento: repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, 2 voll., Milano, Bibliografica, 1986

ZAREMBA 2011

La mort de l'enfant. Approches historiques et littéraires, a cura di C. Zaremba, Publications de l'Université de Provence, 2011

ZILIOLI 1848

Alessandro Z., *Vite di Gentiluomini Veneziani del secolo XVI*, Venezia, presso Antonelli, 1848

ZORZI 1986

Alvise Z., *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti*, Milano, Camunia, 1986

3. *Repertori e dizionari strumenti digitali*

DBI

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2020

DBF

Dizionario Biografico dei Friulani, II. *L'età veneta*, a cura di C. Scalon, C. Griggio e U. Rozzo, Udine, Forum, 2009

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, Torino, UTET, 23 voll., 1961-2004

IMBI

Inventario dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia, voll. I - XIII, Forlì, Bordandini, 1890 - 1908, voll. XIV-CI, Firenze, Olschki, 1909

Inventario Patetta

Inventario dei Manoscritti Patetta, 6 voll., a cura di L. Duval-Arnould, M. M. Lebreton, A. Paravicini-Bagliani, Città del Vaticano, 1970

Kristeller Iter italicum

Paul O. K., *Iter italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, 6 voll., London - Leiden, The Warburg Institute - Brill, 1965-1992

BIBLIOGRAFIA

Mandarini I codici

I codici della Biblioteca Oratoriana di Napoli illustrati da Enrico Mandarini, Napoli-Roma, Festa, 1897

Manoscritti Moreniana

I manoscritti della Biblioteca Moreniana, a cura di M. Falciani Prunai, Firenze, Tipografia Nazionale, 1979, vol. III, fasc. X

Nuovo Vogel

Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700, a cura di E. Vogel, A. Einstein, F. Lesure, C. Sartori, Pomezia, Staderini, 1977

Rohlf's Grammatica storica

Gerhard R., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, traduzione di T. Franceschi, Torino, Einaudi, 1967 [1949¹], vol. II

Vocabolario della Crusca 1863-1923

Vocabolario della Crusca, Firenze, Accademia della Crusca, 1863-1923

Indici

Tavola metrica

Ballate

XYY AB AB AYY (2 st.)	180
xYY AbA bAA YY (6 st.)	196
XyYX AbbA AccA XX (7 st.)	92
XYYX AbC AbC CDDX (9 st.)	93
XyY AbAaBb YY (2 st.)	100
XYY AB AB BYY (2 st.)	101
xYY Ab AbC cYY AbC AbC cYY (2 st.)	102
XyYy ABbC ABbC CDDX	103
XyY Ab Ab AByY (2 st.)	104
xYY AbC CbA aYY	107
xYY AbB AbB AYY	109
xyy abbcacyy	110
xYY ABC BAC cYY	113
XyY AbC AbC cDdyY	115
XYY AbBA BaAB BYY	116
xYY Ab bA YY	118
xYY AbC CbA aYY	124

Canzonette

xaaAbbB	91
XaaZ (4 st.)	96
abaB (5 st.)	97
aBbA (I° st.) aBaB (II°-V° st.)	98
aBaB (4 st.)	99; 105

Capitoli

ABA BCB CDC...XYX Y	129; 130
---------------------	----------

TAVOLA METRICA

Canzoni

AbC AbC cDdEE (7 st. + co. xYyZZ)	178
abC abC cdeeDff (6 st. + co. Yzz)	179
abC abC cdeeDfF (8 st. + co. YzZ)	142
AbbC BaaC cDdEeFF (10 st. + co. = sirma)	195
Abb Acc AddAeE (6 st. + co. XyyXzz)	197
abbC baaC cddeE (5 st. + co. yzZ)	245
aBbC cDdA aBEeBF(f)A (7 st. + co. = sirma)	246
ABC ABC CDEeDFGHHGFFII (11 st. + co. = sirma)	152
ABBC BAAC CDEeDDFFGG (6 st. + co. XYYZZ)	153
ABbC ACcA DEeDXX (10 st. senza congedo)	154
ABbC BAaC cDeFfEdGG (10 st. + co. yZZ)	143
ABBA AccADD (7 st. + co. YZZ)	84
ABC BAC CDEEDFFGG (6 st. + co. YZZ)	85
abbA acddCee (7 st. + co. Yzz)	86
AbC AbC cDdEE (8 st. + co. yZZ)	87
abC abC cdD (5 st. + co. yzZ)	88
ABC BAC CDEeDFGHHGFFII (10 st. senza congedo)	89; 90
ABbC BAaC CDEeDDFFGG (7 st. + co. XYYZZ)	95

Madrigali

ABCBAAdDEE	247
AbAbACC	106
ABABACC	248
abcaacbdd	108
aBaBaBcC	111; 123
aBaBbAcC	112
AbB AcCDdEE	119
aBABbCc	120
ABABCACC	121
ababbcdcd	122
AbAbAbAbbcC	125
ABABCBC	126
ABCABCDD	114; 127
ABCDACBDD	117

TAVOLA METRICA

Sestine

A (stato) B (stile) C (sorte) D (lidi) E (vita) F (note) [A] B [C] D [E] F	94
A (tempo) B (vita) C (cielo) D (colpa) E (alma), F (giorno) [A] B [C] D [E] F	198

Sonetti

ABBA ABBA CDC CDC	4; 21; 27; 53; 54; 65; 70; 74; 137; 149; 168; 169; 171; 206; 212; 236; 238
ABBA ABBA CDC DCD	1; 2; 3; 5; 6; 7; 8; 9; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19; 20; 22; 23; 24; 26; 28; 29; 30; 31; 33; 34; 35; 36; 38; 39; 40; 41; 46; 47; 48; 55; 56; 57; 58; 59; 60; 61; 63; 64; 66; 67; 68; 75; 76; 78; 79; 80; 81; 82; 83; 133; 138; 139; 140; 141; 150; 155; 157; 159; 160; 161; 162; 164; 165; 170; 173; 174; 175; 176; 177; 181; 184; 185; 186; 187; 188; 190; 191; 192; 194; 200; 201; 202; 207; 209; 210; 214; 215; 217; 218; 219; 220; 221; 222; 223; 224; 225; 226; 227; 228; 230; 231; 232; 233; 234; 235; 239; 241; 243; 250; 251
ABBA ABBA CDC EDE	249
ABBA ABBA CDE CDE	51; 131; 134; 135; 147; 148; 158; 166; 183; 193; 203; 237; 240; 244
ABBA ABBA CDE CED	45; 62; 72; 156; 167; 199; 242
ABBA ABBA CDE DCE	50; 69; 136; 172; 204; 205; 216; 229
ABBA ABBA CDE EDC	132; 144; 145; 182; 208; 211
ABBA ABBA CDE DEC	37; 44; 71; 73; 77; 146; 151; 163; 189; 213
ABBA ABBA CDE ECD	32; 42; 49
ABAB BABA CDC DCD	10
ABAB ABAB CDC DCD	43; 52
ABAB ABAB CDC CDC	25

Stanza

ABABABCC	128
----------	-----

Indice alfabetico dei capoversi

- A che tanto versar pianto e lamenti: 165.
Adunque il nodo sì tenace e forte: 22.
Ahi, che pungente stral di duol armato (Domenico Venier): XXI.
Ahi, ch'io son giunto a passo: 88.
Ahi, chi m'ancide l'alma: 110.
Ahi, come ingombra il ciel di falsa speme (Girolamo Fioretti): XX.
Ahi, come pronta e leve: 142.
Ahi, crudo Amore, a che disperdi al vento: 39.
Ahi, memoria crudel, come m'ancidi: 59.
A la gran tomba del Molino Amore (Giorgio Gradenigo): IX.
A l'armi! A l'armi! A l'armi!: 154.
Alma, che sei nel ciel bella e gradita: 172.
Alma d'amor gioiosa or che sospiri?: 125.
Alto colle famoso, al ciel gradito: 225.
Alto e sacro silenzio, a cui mi volgo: 141.
Amiamci, poi che qui cosa non s'ave: 14.
Amor, che di costei la fama intese: 128.
Amor, che di ferir mai non è stanco: 16.
Amor, che nel bel viso di costei: 19.
Amor, chi m'assicura: 113.
Amor, Fortuna e 'l vostro fero orgoglio: 68.
Amor m'accende ed io d'arder m'appago: 115.
Amor, quanta dolcezza: 109.
Amor, quanto in altrui scemar con gli anni: 100.
Amor, quantunque io mi sia tardi accorto: 104.
Amor, tu che vedesti: 97.
Angela in carne umana, e Serafina: 189.
Apri omai, Giove, il tuo più chiaro tempio: 150.
Arsi ne l'età mia verde fiorita: 80.
Assai dovea bastarti, Amor, d'avermi: 41.
Aura, il cui fiato fa chiara e serena: 30.

- Ben poggìo dietro a l'orme, ove s'alzaro: 230.
 Ben puoi tu, diletta e soave ora: 54.
 Ben si nudrio del latte, il qual gustaro: 205.
- Candida rosa mia, rosa beata: 84.
 Cantiamo, Amor, quell'onorata danza: 93.
 Cari e fedeli miei, mentre al ciel piacque: 199.
 Che chiaro suon, che gloriosa tromba: 171.
 Che giova il lagrimar? Che giova il duolo: 180.
 Che piangi, alma, e sospiri: 108.
 Che più si tarda a questo idolo e mostro: 224.
Chiaro spirto, ch'al ciel volando arrivi (Incerto): XV.
 Chi crede, Amor, de' tuoi diletta ir pago: 126.
Chi de la prima età del secol d'oro (Pietro Gradenigo): V.
 Chi d'udir brama una celeste tromba: 194.
 Chi m'assicura che pregando impetri: 244.
 Chi mi vedesse in questa valle ombrosa: 134.
 Chi può quel non gradir ch'agli occhi piace: 243.
 Chi può saper qual ha dal ciel ventura: 24.
 Chi vide mai fuggir di stretta gabbia: 177.
 Chi vi fa innanellar l'aurate chiome?: 23.
 Chi vi mira e non v'ama e non v'onora: 25.
 Chi vol amando in terra esser felice: 116.
 Chi vol saper perch'io m'accendo e cuoco: 12.
 Chiusa selva riposta, a cui ricorre: 132.
 Cinthia, ben doppia è in voi la meraviglia: 234.
Colui che nel candor de l'opra tanto (Giorgio Gradenigo): VII.
 Come estinguer potrò la sete ardente: 29.
 Come gli anni da i dì vinti sen' vanno: 191.
 Come in bosco animal selvaggio e fero: 11.
 Come quel verme suol che foglia rode: 5.
 Come senza timor mai non è speme: 121.
 Come vago augellin, ch'a poco a poco: 127.
 Conobbi ch'era periglioso e strano: 42.
 Con qual idra pugnar mi sforza Marte: 249.
 Con tal diletto ancor rivolgo gli occhi: 83.
 Coppia gentil, ch'un dolce foco accese: 92.
 Corta strada, a salir donde scendesti: 162.
 Così il mio bel pensier mostrommi aperto: 144.
 Così mi dessi, Amore: 124.

- Così veggia scoprir propizia stella: 231.
 Cristo, se per salir dal mondo al cielo: 143.
- Dal mio bel nido posto in mezzo a l'acque: 221.
 Deh ferma il passo e le mie voci ascolta: 79.
 Deh mirate, Signor, la gente nostra: 207.
 Deh non lasciar partir, sciocco Titone: 47.
 Deh, qual fero destin mi spinse pria: 27.
Deh, se dal tristo core (Celio Magno): XII.
Del novo Alcide ai fatti alti ed egregi (Gurzio Gonzaga): 251a.
 Dimmi, Ippolito mio, dove n'andasti: 168.
Di Parnaso in su 'l giogo avean formato (Federico Frangipane): X.
 Dolce e diletta mia ma crudel maga: 72.
 Dolce foco d'amor, che chiaro e lento: 63.
 Dolce mio foco, in ch'io sfavillo ed ardo: 7.
 Donna, ch'avete fra le donne il vanto: 212.
 Donna d'amor nemica, e cruda e bella: 103.
 Donna l'amato suo figlio sospira: 248.
 Dormito ho, donna, sospirando in tanto: 67.
Dove se' ito, o nobile poeta (Nicolò Macheropio): XIII.
Dunque, morto è 'l Molin, ch'altri da morte (Nicolò Macheropio): XIV.
- Ecco ch'umile al vostro sacro tempio: 201.
 Ecco già dietro a l'amorosa stella: 64.
 Ecco in sì fresca età quanto v'onora: 235.
 Ecco omai il sol, ch'a l'Occidente vòlto: 90.
 Ecco, padre beato, ecco pur l'ora: 241.
- Fammi, Signor del ciel, benché già veglio: 192.
 Far non potrai, crudel, ch'io te non ami: 96.
 Fatto son, d'animal sacro e gentile: 182.
 Fatto son nel mirarvi, almo mio sole: 4.
 Ferma stella fatal m'addusse il giorno: 2.
 Fra molti lacci, Amor, per te già tesi: 8.
 Fugge e scendendo va di giorno in giorno: 31.
Fuor del carcer mortale, ove si pena (Pietro Gradenigo): VI.
- Gentil Molino, il cui ingegno ed arte* (M. Gio. Francesco Bonomo): 249a.
 Già de gli anni maggior presso a quel segno: 76.
 Già des'iai, con dolce ornato stile: 129.

Già fu, mentre l'età verde in me sorse: 81.
 Gioia m'ingombra il core: 197.
 Gloriosa cittade, a cui destina: 216.
 Grave duol, Signor mio, l'alma riprende: 184.
 Grave è certo il dover quinci partire: 174.

Il Molin nostro, ohimè, Morte n'ha tolto (Pietro Gradenigo): IV.

In qual forma più vaga, in qual maniera: 62.
Io bramo, Molin mio, sol di morire (Pietro Gradenigo): 174b.
 Io mi vivea vita tranquilla e lieta: 33.
 Io pero, ahi lasso, e non sel crede quella: 44.
 Io son sì avezzo a pianger sempre, o raro: 37.
 Io vo ben dir che chi non sente cura: 173.
 Io vo contando i mesi e i giorni e l'ore: 87.

La bella donna, a cui donaste il core: 176.
 L'alma mia fiamma con sì chiari rai: 34.
 L'alto valor de l'idioma nostro: 204.
 L'anime in ciel più gloriose e sante: 238.
 La pastorella mia, l'altr'ier mirando: 114.
 L'Aquila ardita già passando il varco: 151.
Lasciato in terra il suo corporeo manto (Pietro Gradenigo): VIII.
 L'aspetto altier, che riverente io miro: 220.
 Lasso, ben so quanto in sfogar l'oltraggio: 73.
 Lasso, ch'ardendo io corro a l'ore estreme: 40.
 Lasso, chi fia che più d'amar m'invoglie: 178.
 Lasso, che giova il sospirar cotanto: 101.
 L'aura soave e l'acqua fresca e viva: 133.
 Legga del buon scrittor le dotte carte: 227.
 Lungi dal mio fatal dolce sostegno: 28.
 Lungo queste sals'acque: 118.

Mai ragionar d'amor non odo ch'io: 82.
 Marte, perché sì pertinace e fero: 32.
 Mentre con l'opre tue, purgate e rare: 163.
 Mentre il gran Carlo a l'empie genti infide: 148.
 Mentre il pastor, che re da Dio fu eletto: 236.
 Mentre il suo bel fanciul lusinga e bascia: 247.
 Mentre l'orribil tromba in ciel risuona: 146.
 Mira, Signor, questa angeletta pura: 183.

Molin, che giunto al ciel per gratia impetri (Giorgio Gradenigo): 244b.

Molin, cui l'acque dolci d'Elicon (Incerto): XI.

Molin, te piango e lacrimar non cesso (Domenico Venier): I.

Molt'anni errando ho già trascorso in questa: 190.

Monte di vero gaudio, onde deriva: 200.

Morte contra il buon Molza avea già teso: 237.

Morto il gran Bembo, al suo colle natò: 156.

Nel bel matin dell'età sua fiorita: 164.

Non de' temer del ciel nembo o procella: 211.

Non fuggi Febo sì veloce al corso: 117.

Non m'è grave per voi, donna, il morire: 119.

Non rasserena il ciel sì vaga aurora: 6.

Non vi mova, Signor, vano pensiero: 208.

Nova maga d'Amor, cui tal è data: 71.

O bella, o dolce e cara giovanezza: 206.

O ben dal ciel predestinato in terra: 228.

O ben vero di Dio ministro eletto: 193.

O cara donna - io ben volea dir mia: 51.

O che vaghi pensier, che dolci voglie: 138.

O d'Amor lusinghiera e cara e bella: 70.

O donna veramente alta e divina: 48.

O ferme cure de l'umana sorte: 166.

Or che dal vulgo errante a voi ritorno: 131.

Hr che quel, ch'in amor più duro et forte (Domenico Venier): 250a.

Or guerra, or tregua, or pace: 111.

Or sei pur giunta al fine, o felice alma (Pietro Gradenigo): II.

O sia la voglia ardente: 123.

O sola fra le donne al mondo rade: 210.

Padre del ciel, se pur da te sbandita: 185.

Padre famoso, a cui l'antiche genti: 213.

Padre già di sì rara e nobil figlia: 170.

Perché morte n'hai privi (ohimè) di luce (Incerto): XXI.

Perch'io giurato avea, poi che disciolto: 38.

Per far del buon Venier preda sicura: 218.

Pianga Appollo doglioso e le sorelle (Pietro Gradenigo): III.

Piangea cantando i suoi gravi tormenti: 69.

Piangea madonna e da' begli occhi fore: 21.

- Pien d'un pietoso e nobile disdegno: 153.
 Poi che destina il ciel ch'amando io vada: 36.
 Poi che mi desta l'amorosa cura: 130.
 Poi che molt'anni abbiam provato insieme: 226.
 Poi che non riede più passato giorno: 161.
 Poi che pur tarda mia salute prima: 9.
 Poi che risolve il ciel l'atra tempesta: 145.
 Poi che sì bella e cara: 246.
 Poi che vostra mercede: 91.
 Poscia ch'io pur vi veggio: 102.
 Prendi, Titon, questo odorato unguento: 46.
- Qual duol mai pareggiar potria l'avar: 155.
 Qual fato adverso o qual celeste cura: 157.
 Qual mostran meraviglia i fiori e l'erba: 53.
 Quand'io mi rappresento: 105.
 Quand'io penso, Signor, a le infinite: 181.
 Quand'io talor mi doglio: 107.
Quando del gran Molin, ne' campi elisi (Incerto): XVIII.
 Quando nel cor m'entrasti: 122.
Quando salendo a più beata vita (Incerto): XVII.
 Quante fiate in voi le luci giro: 56.
 Quel che già fosti, o Roma, alta sembianza: 222.
 Quel che sempre cercai per miglior vita: 140.
 Quella virtù, che per divin consiglio: 232.
 Quest'amorosa in me febre sì lenta: 233.
 Questa donna real che tra noi splende: 15.
 Questa mia fiamma, che celata io porto: 13.
 Queste del mio dolor voci supreme: 160.
 Questi gigli novelli e queste rose: 106.
 Questi son pur quei colli (occhi miei vaghi: 217.
 Questo desio, ch'al cor per gli occhi scende: 203.
 Questo è pur, questo è il sasso: 179.
 Questo mio cor, che di terrena e vile: 66.
 Questo tener in forse i miei desiri: 17.
- Raro esempio d'amor veder dipinto: 65.
 Rendete, amanti, a questa donna onore: 35.
- Sacra tomba beata, se pur lice: 169.

- Sacra squilla, il cui suono e lento e grave: 187.
 Sacri selvaggi dèi, ch'errando intorno: 136.
Saggio Molin, che bianco e l'alma e 'l pelo (Incerto): XVI.
 Salve de l'universo, alta Regina: 195.
 Sarà giamai, prima che io giunga a sera: 139.
 S'arsi al tuo foco il mio felice stato: 94.
 S'a te pur piace, Amor, di farmi ancora: 78.
 Scegli ed amenda di tua propria mano: 1.
 Se, come donna che vagheggia e mira: 55.
 Se de le voglie sue fallace segno: 229.
 Se del vecchio Titon schiva ti desti: 45.
 Se in questo cieco albergo ove dimori: 188.
 Se la pietà di me, donna, pur vinse: 61.
 Se mi toglie la spene: 112.
 Se noi di tanto amore Amor congiunge: 52.
 Se non m'apporti, Amor, nova speranza: 18.
 Se per diletto mai d'alma divina: 137.
 Se per nulla gradir le pompe e i fasti: 158.
 Se per vaghezza mai la testa alzasti: 214.
 Se pur destina Amor ch'ardendo io mora: 43.
 Se quel camin, che 'l vostro animo intero: 242.
 Se, sospirando il vostro fero orgoglio: 20.
 Se talor mosso dal soverchio affetto: 50.
 Se ti fan gli occhi dolcemente rei: 223.
 Sette e sett'anni interi, ardendo ogni ora: 74.
 Se tu mi dessi, Amor, tanto d'ardire: 10.
 Se tutti i giorni miei cortesi e chiari: 75.
 Se vaga primavera: 99.
 Signor, io fallo e 'l mio fallir non scuso: 186.
Signor, quando a un amante il destin fura (Giorgio Gradenigo): 173b.
 Signor, senza misura e senza tempo: 198.
 Sì largamente in voi, donna, comparte: 58.
 Sì mi confuse il duol, sùbito e grave: 167.
 Sì m'offende l'orgoglio: 86.
 Sì potess'io con novi privilegi: 251.
 Sì pronta e bella, il buon mastro gentile: 202.
 S'io fossi stato accorto il dì primiero: 3.
S'io non sfogassi col mio pianto il duolo (Pietro Gradenigo): 175b.
 Soffri, cor doloroso, e i martiri tuoi: 60.
 S'ogni donna qua giù leggiadra e bella: 26.

- Sorgi, ben nata avventurosa pianta: 215.
 Sovra l'altere e fortunate arene: 89.
 Speron, il mondo è d'ignoranza pieno: 239.
 Speron, se per cercar gli alti secreti: 240.
 Spira, mentre qua giù vivo spirasti: 159.
 Stiamo a veder le meraviglie estreme: 147.
- Tantalo, al mio gioir solo il tuo stato: 49.
 Tempra omai 'l duol dopo sì lungo affanno: 219.
 Tre volte avea l'augel nunzio del giorno: 85.
Tu, dunque, gloria de le Muse e vanto (Fra Lauro Badoer): XIX.
 Tu mi piagasti a morte: 120.
 Tu pur mi sproni e mi saetti il fianco: 95.
 Tu pur scoprendo, Amor, nove bellezze: 77.
 Tu pur seguendo il tuo continuo duolo: 175.
- Vago augelletto e caro: 245.
 Venier, s'or vi dà 'l ciel benigno in sorte: 250.
 Venite, o Muse, ed al mio basso ingegno: 209.
 Verde, vaga, fiorita, alma contrada: 135.
 Vergine bella, nata in mezzo l'acque: 152.
 Vergine santa e bella: 196.
 Vide il sommo Fattor quanto potea: 149.
 Viva mia pietra, alpestre orrido scoglio: 57.
 Voi mi teneste un tempo: 98.

Indice dei nomi

- Afribo Andrea, 30n, 225, 439, 653
Agostini Lodovico, 56 e n, 120, 423
Agostini Nordio Tiziana, 588
Alberigo Giuseppe, 658
Alberti Francesca, 164
Albonico Simone, 35n, 106, 113
Alighieri Dante, 24, 308, 350, 383, 393
Altelps Marco Sittico, 782
Amalteo Girolamo, 29n
Amanio Nicolò, 415, 551
Ambrosini Federica, 21n, 71-73n
Andreani Veronica, 43n, 50n
Angiolieri Cecco, 351
Anselmi Gian Mario, 32n, 127, 174, 620
Antonini Annibale, 124, 197
Aquilano Serafino, 95
Aragona Giovanna d', 34, 657-658
Aragona Tullia d', 11 e n, 34, 674, 676
Ardissino Emilia, 32n
Aretino Pietro, 4 e n, 6-7 e n, 9, 12-13 e n, 24n, 27 e n, 30-31n, 49-50, 65 e n, 73n, 82n, 164, 492- 493, 510, 512, 542, 544, 560, 658, 678, 700-701, 717, 753
Ariani Marco, 27n-28n
Ariosto Lodovico, 22, 50n, 55, 57n
Artusi Elena, 587
Asburgo (famiglia), 21n
Asburgo Carlo II (arciduca d'Austria), 713
Asburgo Carlo V (imperatore), 20n, 30-31, 70n, 485-486, 490-491, 494, 496, 500, 511, 528, 559, 679, 711, 713
Asburgo Filippo d', 21n
Asburgo Massimiliano d', 21n
Ascarelli Fernanda, 82n
Atanagi Dionigi, 10, 14n, 17, 34n, 43n, 50, 145n, 520, 554-555, 717, 741
Bacchi Andrea, 76n
Badoer Alvise, 17
Badoer Federico, 13, 16-20, 717
Badoer Pietro, 10
Baglioni Luca, 628
Baldassari Gabriele, 38n
Baldi Bernardino, 29n
Balduino Armando, 132 e n, 135n
Balsano Maria Antonella, 55n
Bandarino Marco, 552
Bandello Matteo, 106, 108, 113, 285, 404
Barbaro Daniele, 13, 17, 149, 542
Bareggi di Filippo Claudia, 17n
Barges Antonino, 49
Baroncini Rodolfo, 48n
Basadonna Vincenzo, 64
Bassano Giovanni, 56 e n, 121-122, 392
Beaziano Agostino, 7, 31 e n, 537
Bellamano Francesca, 49
Bell'Haver Vincenzo, 49
Belloni Gino, 543
Beltrami Pietro, 377, 380
Beolco Angelo, detto Ruzante, 24n, 57n, 150n
Bembo Elena, 70n, 557, 577, 774
Bembo Lucilio, 557
Bembo Pietro, 3-6, 12, 21n, 24n, 25-26, 32, 36-37, 57n, 59n, 74n, 82n, 93, 100, 106, 112-113, 132n, 148, 157-158, 160, 167, 177, 179, 235, 262, 270, 290, 362, 377, 389, 415, 423, 434, 527, 533-534, 536-537, 546, 551, 557-558, 666-667, 672, 682, 692, 720, 745, 787
Bembo Torquato, 57n, 70, 427
Benalio Antonio, 551
Benzoni Gino, 32n, 73n
Bernstein Jane, 48n
Bertolussi Vincenzo, 121, 423
Besutti Paola, 134n

INDICE DEI NOMI

- Bianchi Pietro Antonio, 56 e n, 121, 276
 Bianchi Rocco, 25n
 Bianco Monica, 9n, 18n, 26n, 35n,
 41n-42n, 93, 108, 113, 149n, 559-560,
 658
 Bianco Simone, 7, 34, 700-702
 Bianconi Luca, 55n, 58n, 60n, 133n
 Biffi Gioseffo, 56-57n, 123, 392
 Blackburn Bonnie J., 51n, 53n-54n
 Boccaccio Giovanni, 378, 383
 Boiardo Matteo Maria, 308, 687
 Boillet Élise, 728
 Bolzoni Lina, 6n, 17n-18n, 24n
 Bonagente Jacopo, 288, 722
 Bonamico Lazzaro, 74n
 Bono Filippo, 68
 Bonomi Giovanni Francesco (vescovo),
 34, 759-760
 Bonora Elena, 21n
 Borghesi Diomede, 12 e n, 288, 793
 Borghi Renato, 133n, 135n
 Borin Alessandro, 59n, 118
 Borsetto Luciana, 600
 Bortolotti Luca, 73n
 Borzelli Angelo, 680-681, 704
 Bozzetti Cesare, 25n
 Bracci Ignazio, 123, 164, 410, 510
 Braccioduro Cinzia, 45, 287-288, 290, 292,
 294, 297, 302, 722, 740
 Branca Vittore, 3n
 Brocardo Antonio, 5, 74, 96, 113-114, 241
 Brucioli Antonio, 71n, 716
 Brundin Abigail, 617
 Bruscaagli Riccardo, 3n-4n
 Bryant David, 49n, 55n
 Bucchi Gabriele, 297
 Buonarroti Michelangelo, 327, 381
 Bury Michael, 82n
- Cairns Christopher, 4n, 6n
 Calandra Endimio, 71-74, 82, 717
 Calmo Andrea, 55n, 57n, 288, 520
 Calogero Marcello, 660, 700-702
 Camerlengo Lia, 76n
 Cambio Perissone, 49, 60, 563
 Camillo Giulio, 6 e n, 17-18, 24n, 66n, 73n,
 81e n, 397, 495, 498, 717
- Campagnolo Stefano, 133n
 Campana Andrea, 43n
 Campeggi Camillo, 71 e n, 73, 717
 Canal Marcantonio, 83n
 Canato Mario, 64n
 Cappello Antonio, 68
 Cappello Bernardo, 4, 7, 10 e n, 17, 19,
 31, 33-34, 45, 93, 99, 108, 113-114,
 137n-138n, 149, 160, 167, 262, 277, 288,
 324, 335, 343, 400, 469, 478, 494, 511,
 520, 544, 552, 592, 600, 620, 623, 662,
 667, 672, 682, 687, 692, 717
 Cappello Chiara, 63 e n, 148
 Cappello Domenico, 63n
 Cappello Nicolò, 63n
 Cappello Vincenzo, 63n, 148 e n, 492, 678,
 679
 Caponetto Salvatore, 71n
 Capranico Ettore, 117, 136n, 657-658, 674-
 675, 680
 Caracciolo Pasquale, 34, 116, 708-709
 Caracciolo Aricò Angela, 32n
 Caraci Vela Maria, 133n
 Carafa Carlo (cardinale), 74
 Carafa Cesare, 799
 Carafa Alfonso, 658, 675, 680
 Carafa Antonio, 14n
 Carafa Ferrante, 648, 709
 Carafa Gian Pietro (papa Paolo IV), 74 e n,
 82 e n, 83n
 Caretti Lanfranco, 107, 599, 600
 Cargnoni Costanzo, 72n
 Carnesecchi Pietro, 20, 73, 74, 83n, 716
 Caro Annibale 14 e n, 73n, 91, 93, 95, 98,
 100, 114-116, 124-125, 127, 136-138,
 262, 469, 528, 552, 565, 620
 Caro Giovan Battista, 137
 Carpané Lorenzo, 10n, 12n
 Carrai Stefano, 35n, 37n, 43n, 272, 285, 464
 Carrer Luigi, 126, 704
 Casadio Lorenzo, 555
 Casoni Girolamo, 58-59n
 Cassola Luigi, 57n-59n, 288
 Castiglione Baldassarre, 108
 Castoldi Massimo, 95, 113-114
 Castriota Antonio (detto duca di Ferrandi-
 na), 559-560

INDICE DEI NOMI

- Castriota Giovanna, 116, 658, 675, 681
 Casu Agostino, 29n
 Cataldi Marcantonio, 478
 Cattin Giulio, 50n
 Catullo, 28n-29n, 185, 265-266, 296, 397,
 399
 Catulo Quinto, 169
 Cavalcanti Guido, 116, 356, 378, 383
 Cavalli Ambrogio, 72
 Cavallini Ivano, 50n
 Cavallino Antonio, 674
 Cavicchioli Sonia, 728
 Caccia Giovanni Agostino, 793-794
 Cecchi Paolo, 133n
 Celentano Maria Silvana, 555
 Cenci Giacomo, 199
 Cesareo Giovanni Alfredo, 704
 Chemello Adriana, 19n, 82n
 Chessa Silvia, 636
 Chiabrera Gabriello, 37 e n, 356
 Chines Loredana, 172
 Cian Vittorio, 469-470
 Cicogna Emmanuele Antonio, 6n, 15n,
 20n, 24 e n, 75n
 Cino da Pistoia, 116, 378, 383, 393, 397,
 410, 744
 Citolini Alessandro, 73 e n, 717
 Collalto Collaltino di, 655, 704
 Colin Slim Harry, 12n
 Colonna Vittoria, 32, 59n, 93, 113-114,
 Colonna d'Aragona Geronima, 782
 Colussi Franco, 55n-57n
 Comiati Giacomo, 9n, 28n, 43n, 186, 203
 Comboni Andrea, 36n, 362
 Contaremo Gian Battista, 68
 Contarini Giulio, 3, 41, 69 e n, 75-78, 80,
 88, 143 e n, 151-152, 667, 687
 Contarini Isabella, 80n
 Contarini Paolo, 65n
 Contarini Piero, 65n
 Conti Vincenzo, 138 e n, 470
 Contile Luca, 17 e n, 20, 37n, 72n, 628
 Cottino Giovanni, 59n
 Coppetta Francesco, 91, 93, 96, 98
 Corner Benedetto, 588
 Corner Carlo, 83n
 Corner Federico, 21, 70
 Corner Alvise (cardinale), 21, 70, 150n
 Corner Marco, 8n
 Correggio da Nicolò, 356
 Corsaro Antonio, 15n
 Corsi Sergio, 297
 Corso Giacomo Antonio, 13-14 e n, 241,
 288, 541, 545, 603, 689
 Cortelazzo Manlio, 74n-75n, 78n, 87n
 Costa Gustavo, 364
 Cozzi Gaetano, 49n
 Cremonini Stefano, 534
 Crescimbeni Giovan Mario, 24 e n, 124,
 197
 Crespan Giovanni, 24 e n, 126, 136n, 450,
 469, 510, 520, 527, 636, 641
 Crispolti Alessandro, 56n
 Crivelli Paolo, 32
 Crouzet-Pavan Élisabeth, 521
 Da Fano Guido, 73, 716
 Dal Cengio Martina, 26n, 28n, 40n, 362,
 448, 534, 536, 541, 575, 660, 700-702
 Dalla Casa Girolamo, 55 e n, 118, 377, 397,
 406, 423, 425, 427
 Dall'Olio Guido, 82n, 83n
 Daniele Barbaro, 13, 17, 149, 542
 Daniele Antonio, 3n, 55n, 601
 Daniello Bernardino, 12, 22 e n, 29n, 498
 Dante da Maiano, 350
 Danzi Massimo, 24n, 35n, 428
 Da Ponte Andrea, 71 e n
 Da Ponte Nicolò, 72n, 83 e n
 Da Porto Luigi, 41, 280, 407, 592, 687, 753
 Da Rif Bianca Maria, 600
 Da Trino Comin, 42, 87 e n
 Debenedetti Santorre, 26n
 De Caprio Vincenzo, 689
 De Frede Carlo, 72n
 Degli Agostini Giovanni, 111n, 290
 Degrada Francesco, 55n
 Del Col Andrea, 71n, 73n
 Delcorno Carlo, 32n
 Della Casa Giovanni, 29n, 33, 41, 43n, 91,
 93, 95, 99, 114, 158, 187, 189, 253, 262,
 285, 288, 298, 399, 423, 463, 469, 520,
 541-542, 620, 720
 Del Lago Giovanni, 51, 53 e n, 54 e n, 60

INDICE DEI NOMI

- Della Rovere Francesco Maria II, 682
 Della Rovere Guidobaldo II, 34, 682
 De Robertis Domenico, 267
 De Santis Mila, 55n, 59n, 118, 120, 133n, 135 e n, 395
 Deuchino Evangelista, 37n, 38n
 Di Capua Pietro Antonio, 34, 75n, 716
 Di Costanzo Angelo, 551
 Di Iasio Valeria, 3n, 35n, 520
 Di Monte Filippo, 56 e n, 58 e n, 118-121, 177, 185, 206, 209, 259, 350, 376-377, 392-393, 395, 399, 401, 403-404, 406, 408, 412, 415, 417-419, 421, 423, 425, 427
 Dini Gabriele, 72n
 Dionisotti Carlo, 3 e n, 31n, 511, 527
 Doglio Maria Luisa, 32n
 Dolce Lodovico, 6n, 12, 22 e n, 26n, 29n, 38n, 41 e n, 49n, 57n, 287-288, 406, 486, 541, 544, 717
 Dolfin Zaccaria (vescovo), 21, 70
 Domenichi Lodovico, 37n, 39n, 400, 406, 498, 520
 Donà Giovanni, 71 e n
 Donati Ettore, 72
 Donato Baldassarre, 49
 Doni Anton Francesco, 19n, 49, 545
 Doria Antonio, 39
 Dragoni Giovanni, 56 e n, 118, 423
 Durante Rossella, 280
- Enriquez Enrico, 719
 Epicuro Antonio, 551
 Erizzo Chiara, 63, 65n, 68
 Erizzo Gasparo, 79n
 Erizzo Giovanni, 66
 Erizzo Sebastiano, 72n
 Erspamer Francesco, 3n, 15n, 30n, 48n, 95, 110, 461, 469, 511, 527, 787
- Fadini Matteo, 33n
 Falconetto Giovanni Maria, 150n
 Fano Amelia, 11n
 Fano Fabio, 56n
 Farnese Alessandro (cardinale), 21n, 494
 Farnese Alessandro (papa), 492
 Farnese (famiglia), 520
- Favaro Maiko, 400
 Fedi Roberto, 35n
 Feldman Martha, 18n, 48n, 51-53n, 134n
 Fenarolo Girolamo, 10, 17, 29n, 31, 41, 43 e n, 49, 58-59n, 82n, 143n, 262, 287, 378, 398, 520, 528, 563, 653, 678, 691, 709, 722-723, 745, 764, 799, 800
 Fenlon Iain, 49n, 134n
 Ferrari Girolamo, 558
 Ferrari Giuliana, 711-712
 Ferroni Giovanni, 717
 Ferroni Giulio, 127, 136n, 469
 Fiamma Gabriele, 25, 32 e n, 603, 630, 648, 717, 793
 Finazzi Maria, 91, 93, 95, 113
 Firpo Massimo, 21n, 71n-73n, 83n, 716
 Fontanini Giusto, 24 e n
 Forni Giorgio, 29n, 31n, 43n, 169, 314
 Fortini Laura, 6n, 542
 Foscari Girolamo (vescovo), 70 e n, 21
 Fracastoro Girolamo, 8n, 407
 Fragnito Gigliola, 32n
 Franceschi Alessandro, 629-630
 Francesco I re di Francia, 30, 70n, 490, 494, 500, 511
 Franco Nicolò, 4 e n, 7 e n, 49, 559
 Franco Veronica, 9, 15, 41n, 49, 351
 Frangipane Cornelio, 782
 Frangipane Federico, 782
 Frapolli Massimo, 15n, 534, 536-537, 554-555, 575, 587
 Furnari Antonio, 709
- Gabriele Trifone, 4-7, 74n, 82n, 148 e n, 444, 539, 541-542, 729
 Gabrieli Andrea, 17, 37n, 49, 55-56n, 59 e n, 118-119, 122, 393, 395, 417, 419
 Gabrieli Giovanni, 52, 56n
 Gaeta Franco, 32n
 Galavotti Jacopo, 3n, 25, 32n, 47 e n, 162, 213, 235, 259, 262, 303, 313, 327, 334, 343, 346, 356, 362, 372, 385-386, 395, 397, 401, 406, 408, 410, 415, 418, 421-422, 426, 429, 454, 469, 527, 544-545, 583, 592, 595, 613, 636, 645, 736
 Galeazzo di Tarsia, 167
 Gallico Claudio, 132n

INDICE DEI NOMI

- Gallo Cesare, 541
 Garavaglia Andrea, 56n
 Garbelotto Antonio, 57n
 Gardi Andrea, 717
 Gelido Pietro (detto Pero), 73, 83n
 Gellio Aulio, 29n
 Genovese Luca, 50n
 Gerardi Antonio, 378
 Geri Lorenzo, 32n, 637
 Gero Jhan, 52n, 398
 Gesualdo Carlo, 52 e n
 Ghirlanda Daniele, 787
 Ghislieri Antonio (papa Pio V), 716
 Giannarelli Elena, 232
 Giannetti Guido, 82n, 716
 Gibellini Cecilia, 31n
 Gigliucci Roberto, 27 e n, 126 e n, 160, 164, 167, 181, 185, 199, 215, 241, 247, 253, 265, 268, 276-277, 414, 448, 745
 Ginzburg Carlo, 164
 Giovenale, 723
 Gironi Robustiano, 125, 136n, 469
 Giustinian Bernardo, 666
 Giustinian Giustiniano, 70n
 Giustinian Marco, 559
 Giustinian Orsatto, 28n, 29n, 59 e n, 111n, 185, 266, 288, 406, 444, 618, 629-630
 Giustinian Pietro, 21, 70, 667
 Gobbi Agostino, 123, 162, 177, 603
 Gonzaga Curzio, 763-764
 Gonzaga Ercole (cardinale), 34, 57n, 75n, 427, 711, 717
 Gonzaga Federico II (duca), 8
 Gonzaga Scipione, 3n, 57n, 427
 Gonzaga Vincenzo (duca), 796
 Gorni Guglielmo, 35n, 37n, 47n, 428
 Gottifredi Bartolomeo, 416
 Goselini Giuliano, 15 e n, 511, 628
 Gradenigo Giorgio, 6 e n, 10, 17, 29n, 41, 45, 49n, 72n, 335, 618, 660, 717, 741, 766-767, 776, 779-781
 Gradenigo Marco, 11n
 Gradenigo Pietro, 4n, 31, 44n, 70, 174, 235, 241, 247, 262, 277, 285, 287, 335, 398, 400, 406, 618, 689, 722-723, 769, 774-780
 Grazioli Domenico, 148n
 Graziosi Elisabetta, 617
 Greggio Elisa, 24 e n, 64 e n, 253, 323, 325, 362, 567, 583, 682-683
 Grendler Paul, 72n
 Grimani Alvise, 146n
 Grimani Giovanni, 21, 70 e n, 73, 789
 Grimani Marco, 492
 Grimani Vittore, 68
 Groto Luigi, 25, 29n, 41, 49, 58, 72n, 133n, 174, 287-288, 356, 362, 520, 563, 618, 657, 711, 717, 753, 793
 Gualdo Girolamo, 288
 Gualteruzzi Carlo, 82n
 Guarini Giovan Battista, 3n, 55-56n, 59, 400
 Guarna Valeria, 16n, 20 e n
 Guidiccioni Giovanni, 91, 93, 99-100, 114
 Guidolin Gaia, 636
 Gullino Giuseppe, 71n, 83n, 150n
 Haar James, 48n, 134n
 Hairston Julia L., 675
 Harràn Don, 53n, 395, 403, 417, 419
 Hui Andrew, 689
 Iannace Florinda, 637
 Iurilli Antonio, 186
 Jacomuzzi Stefano, 127, 136n, 137n, 469
 Jedin Hubert, 83n
 Lanfranchi Ariella, 52n
 Lanza Alfonso, 24 e n
 Lazzarini Lino, 3n
 Laskaris Giano, 39n
 Lauro Pietro, 72 e n
 Lauro Badoer, 796
 Leithe-Jasper Manfred, 76n
 Leone Valentina, 8n
 Leroux Virginie, 314
 Lewis Mary S., 48n
 Librandi Rita, 32n
 Lionardi Alessandro, 174, 733
 Lionardi Gian Iacopo, 4
 Liruti, Gian Giuseppe, 789
 Longhi Silvia, 428
 Longhi Teodora, 577

INDICE DEI NOMI

- Longo Nicola, 58n
 Loredan Bernardino, 72n, 83n
 Loredan Francesca, 63n
 Loredan Francesco, 70n
 Lowinsky Edward E., 51n, 53n, 54n
 Lupi Orazio, 551
 Luzzi Cecilia, 56n, 58 e n, 421

 Macheropio Nicolò, 789-790
 Maganza Giovanni Battista, 11n, 12n, 174, 288, 563, 722-723
 Magno Alessandro, 17
 Magno Celio, 3-4n, 10, 15 e n, 17, 28n, 33-35, 41-46n, 48, 59 e n, 69n, 76n, 87, 111n, 145n-146n, 151, 158, 241, 266, 287, 400, 406, 444, 469, 520, 555, 565, 567, 618, 629, 658, 692, 717, 722, 745, 784, 787
 Malinverni Massimo, 165, 262
 Malipiero Girolamo, 32
 Malombra Bartolomeo, 111n, 136n, 146, 287, 302
 Mammanna Simona, 31n
 Manfredi Fulgenzio, 69n
 Manfredi Muzio, 59n, 60n, 425, 782
 Mantese Giovanni, 72n
 Mantion Susanna, 617
 Manuzio Aldo, 36, 39n, 38n
 Manuzio Paolo, 16-20, 54 e n, 72n, 557
 Marcatto Dario, 72n, 83n, 717
 Marcellino Valerio, 9n, 10 e n, 11 e n, 17, 21, 73n, 287
 Marcello Marcella, 67, 700-702
 Marchetti Valerio, 71n
 Marenzio Luca, 56 e n, 122, 376-377
 Marincula Tommasino, 709
 Marini Paolo, 33n, 38n, 41n
 Marino Gian Battista, 36n, 37-38, 55
 Markham Schultz Anne, 701
 Marmitta Giacomo, 527, 793
 Marsilio Antonio, 77n
 Martelli Baccio (vescovo), 70n
 Martin Thomas, 75n-76
 Martinengo Estor, 41n
 Martinengo Marcantonio, 800
 Martini Alessandro, 38n
 Marziale, 296, 397

 Massaino Tiburzio, 56 e n, 118, 122, 206, 372, 377, 406, 417, 423
 Massolo Pietro, 13n, 23 e n, 66 e n, 69, 70n, 400, 478, 493, 495, 682, 692, 696, 711, 733
 Medici Cosimo de', 83n
 Medici Lorenzo de', 93, 266
 Medici Giovanni Angelo (papa Pio IV), 528
 Meleagro, 425
 Mellet Paul-Alexis, 728
 Memmo Gian Maria, 5, 21 e n, 22, 50 e n, 70 e n, 73
 Menato Marco, 82n
 Mendoza Bernardino Hurtado de', 21
 Mendoza Diego Hurtado de', 5, 39n, 70n
 Menini Ottaviano, 15n
 Merulo Claudio, 49, 59n, 60
 Mezzabarba Antonio, 26, 174
 Miani Maria Grazia, 618
 Michiel Modesta, 559
 Milburn Erika, 272, 400
 Miller Clement A., 51n, 53n, 54n
 Minturno Antonio, 37n
 Minuzzi Sabrina, 81n
 Moccia Sara, 794
 Mocenigo Giacomo, 266, 287, 539, 541, 723
 Molin Antonio, 41, 152, 69
 Molin Giacomo, 63-64, 65n, 67
 Molin Margherita, 64
 Molin Nicolò, 64, 65n, 67-69, 78, 151n, 461
 Molin Pietro, 63-64n
 Molino Antonio (detto il Burchiella), 57, 117, 134, 277, 288, 428
 Molza Francesco Maria, 34, 74n, 91, 93, 95, 99, 103, 106, 108, 114, 552-553, 729, 751
 Monteverdi Claudio, 132n, 416
 Monti Scipione de' (marchese di Corigliano), 658
 Morace Rosanna, 15n
 Morell Martin, 49n, 55n
 Moresini Domenico, 149
 Morolin Pietro Gaspare, 796
 Moro Maurizio, 23 e n
 Morone Giovanni, 20, 72n, 73n, 716
 Morsolin Bernardo, 5n

INDICE DEI NOMI

- Mosto Giovan Battista, 56 e n, 121, 423
 Mula da Gian Maria Memmo, 5
 Muraro Maria Teresa, 24n
 Muzio Girolamo, 39 e n, 44, 58, 551, 675
 Muzzarelli Giovanni, 93

 Navagero Andrea, 666
 Navagero Bernardo, 17, 21 e n, 66, 70 e n,
 81, 82n, 83n
 Nardello Mariano, 72n
 Natoli Chiara, 31n
 Nielsen Riccardo, 56n
 Niccolò da Correggio, 356
 Nicolucci Giovan Battista (detto il Pigna),
 38n
 Nosco Giovanni, 587
 Nosedà Margherita, 398
 Nuovo Angela, 82n
 Nutter David, 50n, 563

 Ochino Bernardino, 73n
 Olivieri Achille, 63n, 71n
 Orazio, 28n, 185-186, 265, 280, 379, 434,
 457
 O' Regan Noel, 56n
 Orologio Alessandro, 54n, 56 e n, 122, 276
 Ossola Carlo, 3n
 Ovidio, 235, 280, 351, 392, 397, 683, 723

 Padoan Giorgio, 3n
 Padovano Annibale, 48, 117, 713
 Padovano Antonio, 57 e n, 134
 Pagan Pietro, 73n, 717
 Pagano Sergio, 71n, 82n, 83n
 Pagnotta Linda, 383, 386-387, 393, 397,
 404, 408, 414
 Paleologo Margherita, 8
 Palladio Andrea, 150n
 Paolo III, papa vedi Farnese Alessandro
 (papa)
 Paolo IV, papa vedi Carafa Gian Pietro
 Panciera Walter, 382
 Panigarola Francesco (vescovo), 630
 Parabosco Girolamo, 12 e n, 13 e n, 21, 50
 e n, 57n-60, 280, 314, 378, 397, 400,
 429, 544
 Parenti Giovanni, 23n

 Partenio Bernardino, 557, 630
 Pascale Lodovico, 237, 285, 520
 Pasqualigo Marco, 49, 511
 Pasqualini Canato, 64n
 Paterno Lodovico, 14 e n, 37n, 39, 174, 237,
 406, 551, 648
 Patrizi Francesco, 17, 20
 Pensabene Zaccaria, 582
 Peretto da Montalto Filippo di (papa Sisto
 V), 796
 Pertile Lino, 543
 Petrarca Francesco, 6n, 24 e n, 26, 33, 36,
 38, 55, 57, 58n, 66 e n, 158, 164, 173,
 277, 298, 393, 454, 636, 795
 Piccolomini Alessandro, 478
 Pietrobon Ester, 17n, 32n
 Pilot Antonio, 24 e n, 745, 787
 Pio IV, papa vedi Medici Giovanni Angelo
 Pio V, papa vedi Ghislieri Antonio
 Piperno Franco, 378
 Pirrotta Nino, 55n, 56n, 133n
 Pole Reginald (cardinale), 20 e n, 74, 83n
 Poliziano Angelo, 28n, 266, 356, 668
 Pontano Giovanni, 397, 551
 Porcacchi Tommaso, 628, 667
 Pordenon Marc'Antonio, 56 e n, 119-120,
 185, 392, 417
 Pordenone Padovano, 120
 Portinaro Francesco, 57 e n, 117, 134, 427-
 428
 Pozzi Giovanni, 11n, 276, 308, 314
 Prandi Stefano, 32n, 400
 Priuli Alvise, 74 e n, 362, 397, 794
 Priuli Francesco, 67n
 Priuli Luigi (vescovo), 149
 Procaccioli Paolo, 545
 Properzio, 434, 213, 236, 241, 262, 265, 280,
 294, 314, 351, 399, 720, 723
 Prosperi Adriano, 71n, 73n
 Pulsoni Carlo, 26n

 Quadrio Francesco Saverio, 24 e n
 Quaintance Courtney, 588, 704
 Querini Elisabetta, 13n, 660
 Querini Girolamo, 7
 Quondam Amedeo 32n, 33n, 35n, 528, 709

INDICE DEI NOMI

- Rabicano Marco Antonio, 709
 Rabitti Giovanna, 43n, 147n
 Raineri Anton Francesco, 137n, 138n
 Rava Agostino (anche detto Menon), 11n
 Revese Taddea, 69, 75, 78
 Rhodes Dennis, 88n
 Ricciardi Emiliano, 134n
 Ricciardi Roberto, 138n
 Ridolfi Niccolò (cardinale), 70n
 Ridolfi Roberta Monica, 764
 Riga Pietro Giulio, 32n
 Rill Gerhard, 760
 Rima Beatrice, 470
 Rio Alexis-François, 24 e n, 605, 626
 Ripa Cesare, 478
 Robuschi Luigi, 70n
 Rocchi Luciano, 74n
 Romano Davide, 74n
 Ronchini Amadio, 17n
 Rore de Cipriano, 49
 Rose Paul Lawrance, 16n
 Rossi Daniella, 588
 Rota Bernardino, 14 e n, 37n, 106, 160,
 199, 250, 285, 382, 709, 711, 764
 Rubbi Andrea, 24 e n, 125, 257, 429
 Ruffolo Lucrezio, 56-57n, 123, 392
 Ruffolo Giulio, 14n
 Rullo Donato, 716
 Ruscelli Girolamo, 17, 26n, 29n, 34, 38n,
 105, 147n, 148n, 595, 657
 Russo Emilio, 36n, 38n

 Salviati Bernardo (priere), 21, 70
 Salza Abdelkader, 559
 Sandoval de Castro Diego, 528
 Sannazaro Jacopo, 5, 37, 38n, 57n, 158, 167,
 266, 280, 362, 397, 399
 Sanseverino Ferrante, 664
 Sansovino Francesco, 12, 13n, 23 e n, 44n,
 49n, 69n, 76 e n, 111n, 115-116, 377-
 378, 399, 578, 774
 Sansovino Jacopo, 7, 16, 148n
 Santagata Marco, 35n
 Santarelli Daniele, 70n, 74n
 Sanuto Marino, 63n-67n, 69n
 Scarpa Emanuela, 99, 108, 113-114
 Schiltz Katelijne, 48n, 565, 636, 727

 Schreiner Peter, 32n
 Secondo Giovanni, 397
 Seidel Menchi Silvana, 72n
 Selim II, sultano, 144n
 Selmi Elisabetta, 32n
 Serafini Alessandro, 12n, 723
 Serianni Luca, 536
 Seripando Girolamo (cardinale), 83 e n
 Serone Gio. Antonio, 709
 Silvestri de Marino, 68
 Silvio Marcantonio, 17, 43n
 Sissa Giulia, 400
 Sisto V, papa vedi Peretto da Montalto Fi-
 lippo di
 Sikiera Anna, 6n, 779
 Sofocle, 12n, 29n
 Solerti Angelo, 599-600
 Solimano I, detto il Magnifico, 70n, 144n
 Soranzo Vittore, 73-74 e n, 82n, 83n, 716
 Soriano Francesco, 56-57n, 121, 392, 412
 Speroni Diamante, 12n
 Speroni Sperone, 10-13, 14n, 16n, 34, 57n,
 81n, 82n, 150 e n, 235, 399, 544, 569,
 600, 674, 682, 687, 733-734, 739
 Spira Fortunio, 13, 16n, 149, 544, 546,
 548
 Spilimbergo Irene di, 10, 15, 45, 50, 378,
 554-555, 575, 660, 741, 779
 Spilimbergo Isabella di, 660
 Stampa Gaspara, 15, 34, 41, 43n, 52 e n,
 174, 179, 187, 399, 520, 539, 541, 544,
 560, 617, 620, 655, 658, 681, 704, 733
 Stefano Stefano di, 124, 136n, 708-709
 Stella Antonio, 71n
 Sterzi Mario, 99, 136 e n
 Stigliani Tommaso, 38 e n
 Stoppelli Pasquale, 26n
 Straparola Giovanni Francesco, 5, 57n
 Stroppa Sabrina, 37n
 Strozzi Gian Battista (il giovane), 400
 Superbi Agostino, 23 e n

 Taddeo Edoardo, 3n, 27n, 30n, 137-138n,
 167, 187, 210, 219, 235, 243, 247, 255,
 257, 268, 274, 276-277, 300, 308-309,
 313, 334, 356, 362, 377, 463, 469-470,
 472, 488, 494, 511-512, 527, 530, 613-

INDICE DEI NOMI

- 614, 620-621, 623-624, 636, 653, 687,
745, 751, 788
- Tagliapietra (famiglia), 113, 253-254
- Tagliapietra Lorenzo, 65n
- Talvacchia Bette, 314
- Tani Irene, 10n, 511, 672
- Tansillo Luigi, 14 e n, 59n, 93, 106, 110,
116, 174, 343, 399, 551, 559, 618, 620,
709, 764
- Tanturli Giuliano, 158
- Tasso Bernardo, 5, 6n, 8 e n, 10-11, 14 e
n, 17, 19-20, 22 e n, 29n, 31 e n, 34, 37,
58, 66 e n, 68 e n, 74n, 81 e n, 124, 150,
158, 400, 406, 444, 479, 592, 600,
603, 628, 662, 664, 666-667, 674,
682, 709, 733, 764
- Tasso Torquato, 3n, 5n-6, 15, 16n, 25, 37
e n, 55-56n, 59n, 134n, 327, 600-601,
664
- Tebaldeo Antonio, 266, 745
- Tetrico da Zara Lombardino, 69, 78
- Thiene Marco, 11n, 174, 563
- Tibullo, 265, 280, 351, 397, 399, 446, 720
- Tiepolo Agostino, 83n
- Tiepolo Iacopo, 511, 541-542, 560
- Tiepolo Nicolò, 174, 592
- Tinto Alberto, 72n
- Tintoretto Jacopo, 150n
- Tiraboschi Girolamo, 24 e n
- Tomasì Franco, 3n, 10n, 15n, 27, 28n, 30-31
e n, 32n, 35n, 38n, 63n, 110, 147n, 287,
290, 294, 296, 302, 545, 610, 621, 722,
739-740,
- Tomassini Giovan Battista, 709
- Tomitano Bernardino, 22, 23n, 630
- Torelli Pomponio, 167, 425
- Torti Agostino, 362
- Tramezzino Michele, 72 e n, 82 e n,
- Trissino Giangiorgio, 3-5, 22 e n, 26, 37, 38n,
50n, 54n, 70n, 73n, 149, 247, 351, 377,
379, 385-387, 404, 425, 444, 581, 717
- Trivisana Terenzia, 618
- Trevisano Girolamo, 628
- Tromboncino Bartolomeo, 50-53, 60
- Tromboncino Ippolito, 11n, 34, 50, 60,
562-563, 565, 727, 776
- Trovato Paolo, 186, 309, 588
- Trucchi Francesco, 24 e n, 126, 136n, 469
- Vaccaro Emerenziana, 87n
- Valcanover Francesco, 661
- Valier Agostino, 21
- Valier Giovan Francesco, 8n
- Valiero Giovan Battista, 629
- Valvasone Erasmo di, 15, 22 e n, 28n, 29n,
288, 406, 469, 554, 692
- Vagnoli Virginia, 49, 378
- Varchi Benedetto, 12, 82n, 399, 544
- Vassalli Antonio, 55n
- Vecellio Tiziano, 7, 16, 34, 660, 700-701
- Vela Claudio, 26n, 55 e n, 58n, 133n, 415
- Vellutello Alessandro, 36 e n, 37n, 39
- Venier Daniele, 559
- Venier Domenico, 3-4n, 5n, 8-10 e n, 11n,
12-13 e n, 14n-19n, 21n, 23, 25-26, 28n,
29n, 34, 41-42n, 43n, 45, 46n, 49-50,
52 e n, 72n-73n, 81n, 88, 91, 95, 101,
113-114, 124, 143n, 173-174, 179, 247,
262, 265, 287-288, 378, 415, 427, 449,
461, 469, 520, 534, 537, 541-542, 545-
555, 560, 563, 569, 587-588, 601, 629,
653, 655, 658, 674, 691, 717, 720, 733,
759, 761-762, 773, 787, 793, 799
- Venier Francesco, 21n
- Venier Lorenzo, 9, 674
- Venier Maffio, 9, 398, 617
- Venier Marco, 287, 559, 722-723
- Venturi Francesco, 14n, 137 e n, 469-470
- Venturi Lionello, 24n
- Venturini Giuseppe, 4n
- Verdelot Philippe, 54n
- Verdizzotti Gio. Mario, 4 e n, 6-7, 9, 17-18,
23-24n, 36-37n, 41, 43-44, 49, 63, 69,
74-76, 88, 147 e n, 151n, 287-288, 462,
544, 600, 654, 682, 717, 722, 764
- Vergani Raffaello, 382
- Vergerio Pier Paolo, 20n, 73n
- Vianello Valerio, 3n
- Vida Girolamo, 138n
- Virgilio, 235
- Visconti Gasparo, 356
- Visdomini Franceschino, 630
- Vittoria Alessandro, 7, 75-76n, 152, 792
- Volpato Simone, 782

INDICE DEI NOMI

- Walker Thomas, 55n
Willaert Adrian, 49
Witcombe Christopher, 81n
- Zaggia Massimo, 485
Zaja Paolo, 3, 5, 15, 26, 81n, 127, 215, 545,
610, 620-621
Zanato Tiziano, 36n
Zancaruolo Carlo, 691
Zane Jacopo, 5, 17, 28n, 31, 41, 43 e n, 46
e n, 72n, 146n, 147n, 148n, 149n, 185,
228, 266, 324, 327, 335, 398, 469, 555,
567, 587, 592, 603
Zane Pietro, 10n
- Zantani Antonio, 49
Zappalà Pietro, 133n, 135n
Zappella Giuseppina, 87n
Zaremba Charles, 551
Zarlino Gioseffo, 17
Zeno Apostolo, 24 e n
Ziliol Cesare, 63n, 77n
Zilioli Alessandro, 24 e n
Zilioli Vettore, 136n, 290, 292, 294, 296-
297, 739
Zorzi Alvise, 9n
Zovatto Pietro, 72n
Zuccari Federico, 7

Girolamo Molin,

Rime

Edizione critica e commento a cura di

Martina Dal Cengio

Composto in:

Lyon

Kai Bernau, Commercial Type

Newzald

Kris Sowersby, Klim Type Foundry

Geneva

Susan Kare, Apple

Progetto grafico e impaginazione:

Rinaldo Zanone

Stampato e rilegato in Italia,

per conto di BIT&S,

da BDprint (Roma)

GENNAIO 2023

Girolamo Molin *Rime*

Il poeta veneziano Girolamo Molin (1500 – 1569) rappresenta una delle voci più significative della scena lagunare di pieno Cinquecento. Particolarmente vicino a Domenico Venier e in contatto con pressoché tutti i principali esponenti della scena culturale veneta del periodo, Molin è autore di una poesia in cui la solida assimilazione dei modelli lirici, soprattutto Bembo e Trissino, convive con un sapiente recupero della tradizione classica. In un raffinato equilibrio tra sostenuta compostezza stilistica e sperimentalismo delle forme, le sue *Rime* (1573), pubblicate postume e scandite per blocchi tematici e metrici, danno voce a un discorso lirico capace di spaziare oltre le misure più consuete del petrarchismo cinquecentesco. La malinconica riflessione esistenziale, l'intenzione di assaporare appieno le gioie amorose nonché il forte impegno civile sono solo alcuni dei temi più ricorrenti della poesia moliniana, da leggere in costante dialogo con le coeve proposte liriche dei suoi sodali. L'edizione, corredata di un'ampia introduzione, intende approfondire l'esperienza poetica di Molin in relazione alla vivace cornice della Venezia cinquecentesca, vero e proprio mosaico di cenacoli, tipografie e accademie, e interpretarla alla luce delle principali trame di influenza che, da Pietro Bembo a Torquato Tasso, ne hanno contraddistinto il panorama letterario.

MARTINA DAL CENGIO svolge attività di ricerca presso la Scuola Normale di Pisa. Si occupa di poesia e metrica del Cinquecento, con una particolare attenzione per il contesto veneto e l'ambiente farnesiano. Oltre ad alcuni saggi di carattere metrico-stilistico, ha pubblicato contributi sulla lirica veneziana, con affondi sulla scrittura epicedica ed efrastica, su Bernardino Baldi, Celio Magno, Lodovico Dolce e sulla ricezione del Dante lirico in epoca moderna. Ha curato, insieme a Nicolò Magnani, *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano* (Longo 2020).

