

*LOQUITUR LIBER.*  
LE RIME DI AGOSTINO STACCOLI

1. PREMESSA

Sebbene sia ancora poco noto, Agostino Staccoli occupa un posto di rilievo nel panorama della lirica italiana del xv secolo.<sup>1</sup> Se già Marco Santagata (1993: 45), studiando il panorama della poesia feltresco-romagnola, seppe individuare in lui «la sola voce poetica di un certo livello della seconda metà del secolo», le recenti attenzioni critiche dedicate da Italo Pantani allo Staccoli ne hanno riaffermato e dettagliato l'importanza. Allo studioso, infatti, si devono tanto l'allestimento per l'*ACAV* di un'utile scheda, quanto un importante affresco della poesia in volgare nella Roma di papa Alessandro VI, che dimostra il ruolo non secondario giocato dall'edizione a stampa delle rime staccoliane nell'ambito del progetto della "lingua cortigiana romana".<sup>2</sup> I tempi sembrano dunque maturi per rimettere al centro dell'attenzione un autore come Staccoli, storicamente importante e non raramente capace di suggestivi slanci lirici.

Il poeta fu autore di una raccolta di 100 rime, testimoniata nella sua interezza solamente dal manoscritto ambrosiano Trotti 324, che sigleremo A. Analogo rilievo assume, pur in una minore completezza di contenuti (dovuta a lacune materiali), il manoscritto londinese Addit. 14853 (siglato L), il quale doveva con tutta probabilità contenere lo stesso *corpus* di A.<sup>3</sup> Anche quest'ultimo andrà tenuto presente per le considerazioni di carattere macrotestuale che seguiranno.<sup>4</sup>

La dinamica della tradizione delle rime staccoliane fa emergere altri dati interessanti dal punto di vista strutturale. Di grande importanza appare il ms. B89 della Kenneth Spencer Research Library di Lawrence,

<sup>1</sup> Per la biografia del poeta vd. Falini 2018.

<sup>2</sup> Pantani 2017: 565-73; Pantani 2023.

<sup>3</sup> Il risultato dei guasti di L è che il *corpus* ivi letto reca le rime 1-4; 7-97.

<sup>4</sup> Per la descrizione dei testimoni vd. Pantani 2017: 568; Staccoli, *Sonetti e canzoni* (Carlomusto): 37-43.

nel Kansas (siglato LS), che trasmette, in una fase redazionale anteriore a quella definitiva (ma nel suo stesso ordine) rappresentata dall'antigrafo comune ad A e L (che chiamo *x*), i componimenti 1-88. Infine, notevoli sono i manoscritti di area senese, che presentano selezioni ampiamente convergenti: in particolare, va sottolineata l'identità dei sonetti incipitario (1) e conclusivo (79), che si presentano come i confini di una probabile prima redazione del canzoniere staccoliano.<sup>5</sup>

Per illustrare il contenuto della vicenda rappresentata in queste rime – e per dare conto dell'interpretazione attualmente più accreditata – conviene lasciare spazio alla sintesi di Pantani:

La vicenda amorosa cantata nelle rime 1-80 ha inizio nella prima gioventù del poeta [...] e si protrae assai a lungo [...]. La prima parte della storia (testi 1-32) attraversa una stagione primaverile [...] e si conclude in una settimana di Pasqua, con un primo pentimento (31-32); mentre la seconda parte (testi 33-80), avviata dalla ricaduta nell'amore per la stessa donna, risulta fortemente scandita dalla partenza del protagonista per Roma (39) e dal suo ritorno a Urbino (59), avvenuto mentre a Roma infuriava una pestilenza (quella forse del 1464 o del 1468), per concludersi infine con la decisione dell'amata di vestire abiti penitenziali [...] e con un secondo pentimento dell'amante, di nuovo in una settimana di Pasqua (79-80). [...] i testi 81-100, composti e aggiunti dopo un nuovo trasferimento a Roma, non si strutturano lungo un percorso coerente.<sup>6</sup>

Se fu Giusto de' Conti il primo lirico in volgare a emulare sistematicamente la volontà petrarchesca di dare vita, raccogliendo le proprie rime, a un organismo macrotestuale dotato di una dinamica narrativa, perseguendo in maniera coerente le strategie messe in campo dal maestro (connessioni intertestuali, aggregazioni tematiche di componimenti, testi anniversari), Staccoli fu tra i primi a recepire questa lezione.<sup>7</sup> Egli si dimostrò infatti tra i più fedeli discepoli di Giusto nel costruire una storia per larghi tratti impermeabile ad eventi esterni alla vicenda amorosa e di solido impianto macrotestuale, attraverso le stesse risorse sopra elencate (fatta eccezione solamente per i testi anniversari). Anzi, per certi versi l'urbinate scavalca all'indietro Giusto in termini di adesione al modello di Petrarca, poiché la

<sup>5</sup> Mi riferisco ai due mss. siglati F (Magliabechiano VII 61 della Biblioteca Nazionale di Firenze) e V (Chigiano M V 102 della Biblioteca Apostolica Vaticana).

<sup>6</sup> Pantani 2017: 569-70.

<sup>7</sup> Per tali caratteri della poesia contiana, rimando almeno a Pantani 2006: 81-7.

vicenda amorosa passa per ben due pentimenti ambientati nel giorno di Venerdì santo (sonn. 31 e 79), mentre il definitivo addio all'amore (son. 99), con annessa riconquista di una pur malinconica libertà, rielabora alcuni importanti componimenti petrarcheschi.

Molto ancora resta da indagare per quanto riguarda la fisionomia del canzoniere staccoliano e le dinamiche che ne sostanziano il racconto. Nello specifico, due sono le questioni che richiedono di essere interpretate. La prima riguarda la doppia occasione di pentimento che il macrotesto esibisce nella struttura conferitagli da entrambi i testimoni fondamentali. L'apparente anomalia è che ognuna delle due macro-sequenze in cui si articola la sezione 1-80 (non segnalate dai manoscritti se non per lo spazio leggermente maggiore che alla c. 13r di L separa i sonn. 32 e 33) introduce un solenne finale di marca penitenziale, ma le occasioni di pentimento sembrano riferirsi alla medesima vicenda amorosa. La seconda pertiene ai venti componimenti finali, secondo Pantani (2017: 571) del tutto «estranei alla vicenda lirica portante, che si conclude con la decisione dell'amata di vestire abiti penitenziali, forse monacali (77), con il suo pellegrinaggio a Roma (78), con il pentimento del poeta nel giorno del Venerdì santo (79), e con l'inno elevato a Cristo nel giorno di Pasqua (80)».

A mio avviso, e questo proverò a dimostrare, è invece plausibile che l'agglutinamento dei venti componimenti non sia da considerarsi estraneo alla vicenda lirica portante, bensì una sua prosecuzione, nutrita da esperienze varie, talvolta, sí, diegeticamente non del tutto coerenti, ma comunque riferibili alla volontà ordinatrice dell'autore. Converterà dunque dare una lettura della dimensione macrotestuale delle rime staccoliane, per capire quali logiche presiedano all'allestimento di una delle raccolte liriche piú interessanti del pieno Quattrocento. In questo canzoniere, infatti, si racconta la storia dell'amore per una donna designata col *senhal* di Proserpina, e insieme quella dell'io lirico staccoliano, in un percorso che inizia col primo innamoramento per poi passare attraverso pentimenti religiosi, allontanamenti forzati da Urbino (teatro principale della vicenda), notti di passione, omaggi ad altre donne, lamenti in morte del fratello, il vescovo Girolamo Staccoli, celebrazioni di Costanzo Sforza, fino a un commosso addio all'amore e alla poesia stessa pronunciato dall'ormai anziano poeta. Una vicenda narrata attraverso una trama articolata ma nitida, ricca di svolte narrative e di momenti intensi, frutto della sapiente gestione della tradizione poetica precedente, classica e in volgare.

## 2. I CONFINI DEL LIBRO

Il sonetto incipitario descrive il passaggio dalla libertà alla schiavitù amorosa, avvenuto dapprima per fama, poi attraverso la vista diretta della donna:

Era la vita mia libera e sciolta  
 d'ogni laccio d'Amor, d'ogni suo impero,  
 quando la chiara fama e 'l nome altero  
 mi strinse ad amar voi la prima volta.  
 Crebbe el disio, e cum vaghezza molta  
 vidi poi tanto inferiore al vero  
 la gloria vostra, quanto il mio pensiero  
 vinse maggior beltà in voi raccolta.  
 Inde sfrenatamente el mio cor arse,  
 tanta luce del cielo e di Natura  
 agli occhi mei in quel momento apparse;  
 indi in seguirvi è stata ogni mia cura,  
 e cussí senta in voi pietà destarse  
 come fia sempre mentre il spirto dura.<sup>8</sup>

La situazione esibita dal poeta prima che Amore lo colpisse mostra sin da quest'esordio l'intarsio di due tra i modelli piú attivi nella lirica staccioliana. Se il modulo sintattico d'apertura è evidentemente calcato su una movenza che contraddistingue l'*initium narrationis* del *Canzoniere* petrarchesco (il modulo «Era [...] quando [...]» per cui è da vedere *Rvf*, 2, 4-8: «Era la mia virtute al cor ristretta / per far ivi et negli occhi sue difese, / quando [...]», nonché *Rvf*, 3, 1-3: «Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo Factore i rai / quando [...]»), dietro il motivo della libertà perduta si può sentire tanto Petrarca (*Rvf*, 23, 5-6: «canterò com'io vissi in libertade / mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe») quanto Properzio (qui con l'elegia II II, 1: «*Liber eram* et vacuo meditabar vivere lecto»)<sup>9</sup>. A ben vedere, la perdita della libertà risente piú decisamente del modello petrarchesco, di cui è qui ripreso in particolare il son. 96, dove la vicenda del poeta si precisa come «storia della prima “colpa” [...] per la quale il personaggio-poeta come il primo uomo Adamo ha perso la fa-

<sup>8</sup> Trascrivo i testi dal testo critico fissato in Staccoli, *Sonetti e canzoni* (Carlomusto).

<sup>9</sup> Sull'influsso properziano nella lirica di Staccoli vd. Cecchini 1986.

coltà di dominare il suo arbitrio».<sup>10</sup> Stesso intreccio di influenze si dà nel sonetto seguente: i primi quattro versi ampliano la fonte properziana (2, 1-4: «Proserpina fu prima che mi prese / con soi begli occhi, non avendo ancora / l'alto signor che tutto 'l mondo adora / altre faville nel mio cor accese», da confrontare con Properzio, I 1 1-2: «Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis, / contactum nullis ante Cupidinibus»), mentre la seconda quartina è costruita sull'impalcatura sintattica sopra rilevata e incentrata sul motivo della libertà repentinamente sottratta (2, 5-8: «Tempo non era che le mie diffese / potessino aiutarmi, essendo allora / tratto de libertà subito fora / che 'l dolcissimo sguardo entro descese»<sup>11</sup>). Pare dunque evidente che il tema a fondamento dell'avvio della storia d'amore è quello, così gravido di implicazioni petrarchesche, della perdita della libertà; un dettaglio da tenere presente per la complessiva interpretazione della raccolta staccoliana.

La scheda *ACAV* scritta da Pantani, alla ricerca del punto terminale del macrotesto, propone addirittura tre testi quali possibili candidati al ruolo di punto ω del canzoniere: escluso il son. 100 (composto in morte di Alessandro Cinuzzi, paggio del conte Girolamo Riario), conclusivo della raccolta ma privo di riferimenti all'esperienza amorosa narrata (ci torneremo), viene allegato il son. 99:

Da te mi parto, Amor, e 'l tuo gran regno  
piangendo lasso, e quel bel lume divo  
che era mia stella e che me tenne vivo  
mentre ch'io fui de la tua grazia degno;  
giusto dolor mi sforza e iusto sdegno  
abandonar me stesso, essendo privo  
di quella dolce speme ond'io nutrivo  
l'alma che corse al suo mal fido segno.

<sup>10</sup> (Bettarini): 456. Riporto i versi petrarcheschi più direttamente coinvolti (vv. 1-4 e 9-12: «Io son de l'aspectar omai sí vinto [...] et ogni laccio ond'è 'l mio core avinto [...] / Allor errai quando l'antica strada / di libertà mi fu precisa et tolta, / ché mal si segue ciò ch'agli ochi agrada; / allor corse al suo mal libera et siolta»). Su tale questione raffinate considerazioni offre Grimaldi 2018.

<sup>11</sup> Nella canzone 3, Staccoli, come si trattasse della sua personale “canzone delle metamorfosi”, si diffonderà sulle circostanze che lo portarono a diventare schiavo d'Amore, con la solita insistenza sul tema della perdita libertà, come per es. ai vv. 16-17: «prima poté a libertà furarme / col dolce sguardo, onde invaghí sí l'alma».

Ite adonche, suave fiamme antiche  
 e dilettoſi mali e liete pene  
 e tu, ſervitú mia gioconda e cara!  
 Ite e voi, reſoſate mie fatiche,  
 ite oramai, ché a me tornar conviene  
 per crudel ſorte in libertade amara.

Il teſto, ſecondo Pantani, ben ſi preſterebbe a ſvolgere una funzione conclusiva, ſe non foſſe per il carattere frammentario dei venti componimenti finali, tale da indurre lo ſtudioſo a ſoſtenere che ſolo nell'ordinare «ottanta rime incentrate ſu un unico amore, lo Staccoli aveva elaborato un vero canzoniere».<sup>12</sup>

Lasciando da parte gli altri due candidati propoſti da Pantani (i penitenziali ſonn. 31 e 79),<sup>13</sup> la concezione del ſonetto 99, che pure è diſlocato al di fuori del principale nucleo narrativo, ſi moſtra tuttavia attentamente meditata ſul piano macrotetuale. È infatti ſtrettissimo il dialogo intrattenuto con i teſti eſordiali ſopra riportati. Innanzitutto l'abbandono del regno d'Amore (99, 1-2) non è un generico addio a quel ſentimento, ma implica un proceſſo di liberazione dal luogo in cui l'amante fu fatto ſchiavo, come narrato in 3, 25-30: «Indi, legato a le ſue trecce bionde, / per qual non ſo proclive e devio calle, / di sé ſicura *mi condusse in parte / ove al regno d'Amore* (el quale aſconde / ſopra l'Egeo umbroſa e chiuſa valle) / rendea tributo l'alto Iove e Marte». Ancora, la «dolce ſpene» con cui egli nutriva la propria «alma» è la ſteſſa che moſſe il ſentimento agli eſordi della vicenda (cf. 2, 12-14: «né d'altro queſta vita ora nutrico, / ſe non di quel ſuave e chiaro lampo / che Pluton ladro e me fece mendico»). Infine, l'addio all'amore comporta il ritorno alla «libertade amara», dietro cui ſi avverte non ſolo il modello di uno dei teſti petrarcheſchi di carattere conclusivo (cf. *Rvf*, 363, 9-11: «Fuor di man di colui che punge et molce, / che già fece di me sí lungo ſtratio, / mi trovo in *libertate, amara et dolce*»), ma anche un preciso richiamo alla libertà cui fu ſtrappato via dalla viſta dell'amata (cf. 1, 1-2: «Era la vita mia libera e ſciolta / d'ogni laccio d'amor, d'ogni ſuo impero»; 2, 6-8: «[...] eſſendo allora / tratto de libertà ſubito fora / che 'l dolciſſimo ſguardo entro deſceſe»; 3, 16-

<sup>12</sup> Pantani 2023: 380.

<sup>13</sup> Stranamente non compare tra i poſſibili candidati al ruolo di punto terminale il ſon. 80, a piú ripreſe indicato da Pantani come confine del canzoniere vero e proprio.

17: «prima poté a libertà furarme / col dolce sguardo, onde invaghí sí l'alma»).

Si può dunque pensare che il son. 99 (uno sguardo retrospettivo gettato sulla propria esperienza amorosa e poetica) sia stato composto dall'autore in una fase avanzata della sua vita, in vista di un riordino delle proprie rime. Pantani, giudicando il blocco di testi 81-100 estraneo al canzoniere vero e proprio, esclude che tale riordino sia avvenuto con coerenza attribuibile a un progetto autoriale: troppo eterogenei infatti sarebbero i contenuti degli ultimi venti componimenti per pensare che il disegno macrotestuale che regge i testi 1-80 si estenda al resto della raccolta, il quale costituirebbe così una sorta di appendice. Il pieno rilievo che invece è da accordare a questo testo liquidatorio, collocato in posizione strategicamente finale, impone di riesaminare tutti i dati disponibili e di verificare, a valle di un attraversamento del tracciato macrotestuale, se sono possibili interpretazioni alternative.

### 3. L'AMORE PER PROSERPINA E UNA PRIMA CONCLUSIONE PENITENZIALE (1-32)

Questa raccolta spicca per la notevole attenzione prestata dal poeta agli aspetti macrotestuali. Ciò si desume innanzitutto dalla presenza dei classici meccanismi di aggregazione testuale, che una ormai solida tradizione di studi ha insegnato a osservare come elementi distintivi della forma-canzoniere.<sup>14</sup> A ciò si aggiunga che i testi situati in posizioni strutturalmente rilevate – segnatamente i testi iniziali e finali delle diverse articolazioni interne – sono costruiti con pregnanti allusioni a modelli ugualmente incipitari e conclusivi di importanti raccolte di poesia amorosa, come in parte già visto e come dimostreremo meglio nei paragrafi successivi. Tale quadro porta a riconoscere a Staccoli la piena coscienza dell'allestimento del canzoniere almeno nelle sue zone liminari.

*L'initium narrationis* si incarica di descrivere come e dove nacque l'amore per Proserpina (riporto il son. 2 e le prime due stanze della canz. 3, ospitanti connessioni strettissime, evidenziate dal corsivo):

<sup>14</sup> Vd. su questo *l'Introduzione* a Comboni–Zanato 2017.

Proserpina *fu prima che mi prese*  
 con soi begli occhi, non avendo ancora  
 l'alto signor che tutto 'l mondo adora  
 altre faville nel mio cor accese.

Tempo non era che le mie difese  
 potessino aiutarmi, essendo allora  
*tratto de libertà subito fora*  
*che 'l dolcissimo sguardo entro distese.*

Però, senza altra speme del mio scampo,  
 diedi vinte le mano al gran nimico  
 che mi condusse disarmato in campo;  
*né d'altro questa vita ora nutrico,*  
 se non di quel suave e chiaro lampo  
*che Pluton ladro e me fece mendico.*

Nel sacro colle in cui la nobil sede  
 Umbria già pose, e dov'io nacqui poi,  
 e pargoletto giacqui in breve cuna,  
 nuovo disio che in preda i sensi dede,  
 e tanto crebbe a poco a poco in noi  
 quanto la fiamma che gran fuoco aduna,  
*mi strinse ne' prim'anni ad amar una*  
 piú bella dona che vedesse el sole  
 in terra mai, e con sí gran dolcezza,  
 che poi d'altra vaghezza  
*el simplicetto cor, da sé diviso,*  
*non s'è nutrito che del suo bel viso.*

Prima costei, e non già con altre arme  
 che de' begli occhi, a l'amorosa salma  
 mi sottopose cum suave gioco;  
*prima poté a libertà furarme*  
*col dolce sguardo, onde invaghí sí l'alma,*  
 che li parve el morir prender a gioco;  
 prima mi prese e nel medesimo luoco  
 m'aperse el petto senza far parola,  
 e svelte indi le pietre, in vice loro,  
 scolpito in nuote d'oro,  
 vi pose el nome suo con quella mano  
*che Pluton ladro e me poi fece insano.*

Chiarite tali circostanze, una prima serie di testi è volta a celebrare le bellezze dell'amata (4-8); la donna si mostra in seguito crudele, sebbene poi basti un dolce saluto a rinfrancare il poeta (9-18). Dopo un dittico di

ambientazione primaverile, in cui l'amante prega la donna di non lasciar fuggire la giovinezza (19-20), il gruppetto di testi che segue è caratterizzato da una sempre più sconsolata ricerca della morte (dal sonetto 21 fino alla sestina 27). Sin qui il macrotesto sembra esibire un'articolazione per blocchi compatti, più che un'autentica dinamica narrativa (che caratterizzerà più marcatamente, come vedremo, il blocco 33-80). L'organismo è tenuto insieme da fitte e continue connessioni intertestuali, di carattere quasi esclusivamente formale, funzionali ad accentuare la sensazione di compatta unità che, insieme alla levigatezza del dettato, costituiscono due tratti precipui dell'artigianato poetico di Staccoli.<sup>15</sup>

Osserviamo più da vicino la sequenza 28-31. I sonetti 28-30 costituiscono un trittico dedicato alla faticosa liberazione da Amore (di seguito il son. 28):

Amor, la tua fallace e vana fede  
mentre che mi nutriva in dolce spene,  
arsi nel ghiaccio e vissi lieto in pene  
pur aspettando un dí qualche mercede.  
Ma poi che pietà morta in te si vede,  
né val priego ch'io faccia, el mi convene  
sciogliere 'l nodo e romper le catene  
ch'hanno fatto di me già tante prede.  
Ralenta l'arco, spunta el fiero strale,  
ché da te l'alma stanca al fin si parte  
come da ingrato e disleal Signore.  
Non piú contra di me, non piú ti vale  
el tuo ferir, o nuovo ingegno o arte:  
spenta è la face tua, spent'è el valore.

La presa di coscienza dell'impraticabilità di un amore tanto impervio conduce l'amante a tentare di liquidare Amore in termini che alludono a uno dei testi che compongono la sequenza penitenziale conclusiva dei *Fragmenta* petrarcheschi, cioè il son. 364. Se si confronta la prima quartina con quella del modello (cf. *Rvf*, 364, 1-4: «Tennemi Amor anni ventuno ardendo, / lieto nel foco, et nel duol pien di speme; / poi che madon-

<sup>15</sup> Evito di illustrare sistematicamente le connessioni intertestuali che interessano la prima ventina di testi del canzoniere staccoliano, dal momento che ne offre una rassegna esemplificativa già Pantani 2017: 572.

na e 'l mio cor seco insieme / saliro al ciel, dieci altri anni piangendo»), è indubbio che il gioco allusivo di Staccoli sostanzi la ricapitolazione dell'amore sin qui raccontato. Del modello viene sí deposta la notazione anniversaria, ma si serba traccia della dinamica ossimorica che riassume l'infelice amore, con precisi richiami lessicali: su tutti, l'operazione imitativa certifica la convergenza su identica parola-rima in punta di v. 2. Sono ovviamente incomparabili i rispettivi motivi dell'affrancamento da Amore: nello Staccoli, in maniera assai terrena, è la consapevolezza che non si potrà ottenere ricompensa, e dunque l'inutilità di un *servitium amoris* senza possibilità di esiti favorevoli. Siamo ovviamente ben lontani dalla rigenerazione etico-religiosa proposta dal modello dei *Fragmenta*.

Il son. 29 ospita una momentanea ritrattazione del congedo da Amore preannunciato nel testo precedente:

Qual forza, quale sdegno, qual furore  
 sí spesso, o misera alma, ti trasporta  
 per tante prove? Non se' ancor accorta  
 ch'ira d'amante è reintegrar Amore?  
 O dove fuggi, colma di dolore?  
 Vana è la fuga e la difesa è morta,  
 perché costui che l'ale e l'arco porta  
 vinci ogni corso e doma ogni valore.  
 Frena dunque gli sdegni e temprà l'ire,  
 cum umiltà conversa a l'alma luce  
 che per alto destino el ciel t'ha data;  
 e serva imparà omai di sofferire,  
 ché in un sol punto quel benigno duce,  
 mill'anni ardendo, ti pò far beata.

La caratterizzazione di Amore offerta ai vv. 6-8 è simile a quella offerta nel sonetto precedente. Inoltre, l'ultima rima di 28 rimbalza nel sonetto successivo in posizione A: i due testi sono dunque strettamente agganciati, come conferma altresí la struttura allocutiva (qui alla propria «misera alma», lí ad Amore). Il son. 30 chiude il trittico di liberazione da Amore e segna l'affrancamento da un dio terribile (rappresentato nella prima quartina ancora con gli attributi iconografici ricorrenti in questa sequenza) e da madonna (seconda quartina). Soffermiamoci sulle terzine:

E certo, giusta doglia e iusto sdegno  
 doppo la longa e grave mia fatica,

m'ha liberato dal servizio indegno;  
 ora se stia la cruda mia nimica  
 e l'impio re de l'amoroso regno;  
 ma sua colpa ciascun piangendo dica.

Una «giusta doglia» e un «iusto sdegno» hanno svincolato l'amante da un amore «indegno»,<sup>16</sup> sicché, dopo aver liquidato madonna e Amore (vv. 12-13), ciò che resta da fare è che «sua colpa ciascun piangendo dica» (v. 14), cioè che ognuno degli attori faccia ammenda, confessando il proprio peccato e pentendosi, come coerentemente fa il poeta nel sonetto che segue:

Io ho peccato e me medesmo accuso,  
 Signor benigno, nanti al tuo conspetto,  
 de lacrime bagnato el viso e 'l petto,  
 e di vergogna e di dolor confuso.  
 Misero, quanto il mondo m'ha deluso,  
 quanto mortal bellezza è 'l mio difetto!  
 Ma Tu rendi la luce a l'intelletto  
 in parte oscura e cieco carcer chiuso,  
 sí che, de l'ore inutilmente spese  
 non goda il mio nimico aspro e feroce,  
 né senta il danno de l'antique offese.  
 Inclina le toe orecchie alla mia voce,  
 e queste prece esaudi in fiamma accese,  
 per la pietà che ti pose oggi in Croce.

Il sonetto 32 è un testo che si colloca al di fuori della vicenda apparentemente conclusasi, sebbene condivida a pieno il clima penitenziale definito nei versi che lo precedono. Si tratta infatti di un sonetto predisposto per accompagnare l'invio di un «libretto» contenente una vita di santi a una sposa consacrata a Dio (una suora o aspirante tale):

Vanne, libretto mio devoto e caro,  
 all'umil sposa consecrata a Dio,  
 Padre nostro e Signor clemente e pio,  
 che non ci fu del proprio sangue avaro.  
 Se di sapere el bel consorzio raro  
 delle vergine sacre è el suo disio,

<sup>16</sup> Tale stilema sembra peraltro specializzarsi, nel canzoniere staccoliano, in senso liquidatorio: si rammenti l'occorrenza di 99, 5, sopra riportata.

e qual de' santi per tormento rio  
 meritò el cielo e qual per pianto amaro,  
     digli ch'in te si spechi, e l'intelletto  
 sollevi a quel benigno Creatore  
 el qual addopra sí sublime effetto;  
     e se punto gli toca o spira el core,  
 giudichi poi quant'è maggior diletto  
 el dolce Iesú che 'l mondano errore.

Il libro dovrà fare da specchio edificante e offrire spunti per sollevare l'intelletto, incoraggiando la donna nella sua scelta di votare la vita a Gesù dietro la rinuncia alle tentazioni terrene. In ciò risiede, tacendo di più minuti fatti fraseologici e lessicali, il legame contenutistico col sonetto 31. Difficile stabilire con certezza come identificare la destinataria: il fatto che si tratti di un'«umil sposa consecrata a Dio» induce a pensare che si tratti di donna che abbia già preso i voti; è poco plausibile si tratti dell'amata, che dovrebbe essersi fatta suora secondo percorsi oscuri, non chiariti nelle rime, sebbene un margine di incertezza resti se pensiamo all'invito al pentimento collettivo formulato in 30, 14, che dunque la donna potrebbe aver preso alla lettera (o cui potrebbe esser stata incoraggiata dallo stesso poeta con l'invio di questo libretto edificante).

#### 4. UNA NARRAZIONE PIÙ MOSSA (E UN SECONDO PENTIMENTO FINALE: 33-80)

Se accettiamo che nel sonetto successivo (il n. 33) il riferimento al riaprirsi dell'«antiqua piaga» implichi che si tratta ancora dell'amore per Proserpina, la monacazione di quest'ultima è ipotesi da escludere. La lettera del testo pare inequivocabile: a riaccendersi è il fuoco del vecchio desiderio, come confermato peraltro dalla momentanea, e alla prova dei fatti illusoria, riconquista della libertà accennata ai vv. 3-4 (33, 1-4; 9-14):

Poi che si spensi l'infiammata face  
 che longo tempo el misero cor arse,  
 tanto suave libertà mi parse,  
 ch'io sperai consequirne eterna pace [...].  
     Ché non piú presto gli occhi ebbi rivolto,  
 che per l'aria volando un crudo strale  
 nel petto rinovò l'antiqua piaga,  
     e l'angelica luce e quel bel volto

ch'io vidi a l'alma porsi un piacer tale,  
 ch'ella s'è fatta di sua morte vaga.

La seconda parte (come già detto, materialmente segnalata nel testimone L per via di una maggiore spaziatura tra i due componimenti) culminerà anch'essa in un esito di carattere penitenziale. Va detto anzitutto che questa sezione è in generale più movimentata dal punto di vista narrativo. La vicenda, dopo la riapertura della ferita amorosa, vede un gruppetto di testi caratterizzato da stati d'animo altalenanti. Il sonetto 34 mostra un amante entusiasta all'idea che ricominci l'amore per quella che il riempiego di stilemi già fruiti induce a identificare con la protagonista della sezione 1-31: i vv. 5-8 («[La mano] fu sola che 'l mio cor ribello e strano / ad sé ridussi e d'umiltà vestillo; / poi, nella viva fiamma ond'io sfa-villo, / per soperchia dolcezza el fece insano») riprendono alcune delle movenze che servivano a qualificare gli effetti dell'amore per Proserpina sull'amante.<sup>17</sup> Segue un sonetto in cui si celebra «or la divina sua beltade, / che quasi gemma preziosa in oro / la cura adorna e 'l studio d'onestade, / or la virtù» (vv. 9-12). All'euforia si sostituisce ben presto un lamento nei confronti di sé stesso (36, 1-4: «Che pur a sí gran torto mi lamento / di te Cupido? E 'l lamentar che vale, / s'io son stato cagion d'ogni mio male, / ché 'l fuoco accesi, el quale era già spento?»), e verso Amore, denunciato per la sua tendenza all'inganno (37, 1-2: «Cum nuovi studi e cum piú caldi inganni / di giorno in giorno m'assalissi Amore»). Con nuovo rivolgimento, la donna dà ora l'impressione di tenere al poeta (38, 3-6: «alla nimica mia / el nostro male al tutto pur non piace. / Forsi che tanto dura e pertinace / da ora inante contra me non fia»; 39, 5-8: «Non sai che 'l nostro pianto e 'l gran dolore / a madonna non piace, e se e bei lumi / piú non vedremmo e e santi suoi costumi, / colpa serà del cielo e non d'Amore»). Le ultime battute introducono a una compatta sequenza dedicata al tema della lontananza (39-44), da spiegarsi, come sapremo dopo, con la partenza del poeta per Roma (40, 1-4):

<sup>17</sup> Vd. la canz. 3, 133 (col primo emistichio ribattuto in anafora ai vv. 136 e 139): «*Questa sola* è che la leggiadra donna» (incrociato magari con 2, 1: «Proserpina fu prima che mi prese») nonché 3, 127: «E serei fatto per dolceza insano»; 3, 23-24: «[...] quella mano /che Pluton ladro e me poi fece insano».

Poscia ch'io fui del vostro aspetto santo  
 per subita partita orbatò e privo,  
 s'io veglio o dormo, penso, parlo o scrivo,  
 altro non è ch'amara doglia e pianto

Tale allontanamento ha fatto sí che la vita dell'amante possa sussistere solo nel petto dell'amata (41, 5-8):

[...] ma se madonna gli occhi giri,  
 vedrà nel suo bel seno esser ascosa  
 questa mia vita misera e penosa,  
 ch'indi convien che viva e inde spiri

Solo dal suo sguardo può derivare qualche giovamento (42, 1-4):

Quanto ristoro è de' miei tristi guai  
 che sia dal cielo la mia voce intesa  
 e che madonna, di pietade accesa,  
 alle tenebre mie volga e suoi rai

Ma è insostenibile il dolore per la lontananza di lei (43, 1-4: «Quel ch'io son visso poi che dura sorte / mi fé lontano dal maggior mio bene, / la summa è stata di quante aspre pene / mai si sentierno per accerba morte»), che risiede a Urbino, oggetto di dolente allocuzione (44, 1 e 5-7: «Felici colli [...] voi possedete; e fortuna aspra e ria / mi fa mendico di quel viso adorno»). Dopo aver paventato la rottura delle catene amorose da parte dell'amata (45), è proprio quest'ultima a prendere parola, dichiarando la propria fedeltà al poeta che subito risponde ricambiando: si leggano rispettivamente 46, 1-4 e 47, 9-14:

Fede perfetta e mai non finto Amore  
 ricognosci in colei che t'ama tanto,  
 dulcissimo tesoro e ben mio, quanto  
 non amò mai qual piú servente core

Solo un fidel amante a cui non noce  
 tempesta o ferro o altra iniqua sorte  
 del cielo, di Fortuna o caso atroce,  
 è certo del suo fine, e poi la morte,  
 pur che madonna el chiami a quella voce,  
 risurge e rompe le tartaree porte.





ben scia, contra di lui, come non vale  
 umana forza o natural consiglio [...]  
 Dunque, se mai non poddi anche dar crollo  
 dal mio sí grave incarco, e veggio Jove,  
 da costui vinto, e catenato Marte,  
 e Phebo, con li aurati lacci al collo,  
 con quali esperienze antiche o nove  
 o cum qual arme posso aiuto darte?  
 (57, 1-4; 9-14)

et io che spesso, a l'amoroso ardore  
 tremando sempre, per me stesso imparo  
 esser pietoso ad ogni afflitto core:  
 frena adonque i sospiri e 'l pianto amaro,  
 ch'io non sirò, nel grave tuo dolore,  
 di grazia mai né di mercede avaro.  
 (58, 9-14)

I sonetti 59-61 spiegano che il poeta si è ora allontanato da Roma «per fugir la guerra / del cielo irato e de' pianeti rei» (59, 3-4, forse con riferimento alla pestilenza che investì Roma nel 1468)<sup>20</sup> e manifestano l'impazienza di ricongiungersi con la donna (60, 5-7: «et io, seguendo del mio caro duce / l'amate piante, la dimando spesso / l'ora che veder lei mi fia concesso»; 61, 5-8: «[Amore] sopra gli umeri suoi, per merto e frutto / del mio lungo martire, al luoco santo / ov'è colei, che sotto el suo bel manto / mia vita asconde, alfin m'ha ricondotto»). L'agognato incontro è descritto in 62 e dà avvio a una micro-sequenza che fa segnare il picco euforico della storia d'amore. Innanzitutto, la vista di madonna suscita il riaccendersi dell'«antiqua fiamma, ond'io novamente ardo» (62, 4). A ciò segue il dono da parte dell'amata di una spilla che sarà «eterno segno» (63, 7) del loro amore. Il sonetto merita di essere riportato per intero:

Dal tenero suo core umile e pio  
 svelse la mia madonna un caro pegno,  
 e perch'io fussi sopra ogn'altro degno  
 che segue Amor cum fervido disio,  
 di propria mano, in quella parte ov'io  
 mille acute saiette el dí sustegno  
 el pose e – Questo sia eterno segno –

<sup>20</sup> Così ipotizza Pantani 2017: 572.

disse – del nobil petto, o fidel mio;  
 e perché in parte pugne, in parte è d'oro,  
 l'uno al spinoso calle che procede  
 ti scorga, e l'altro guidi al bel tesoro,  
 ché per vera umiltà, per longa fede,  
 l'alto signor de l'amoroso coro  
 quasi emerita palma a noi concede. –

L'amata fa dono al poeta di un «caro pegno», probabilmente una spilla che ella si toglie dal petto per apporla su quello dell'amante, come segno distintivo rispetto a chiunque altro «segue Amor con fervido disio» (v. 4). Ecco che allora madonna prende direttamente la parola, descrivendo fisionomia e funzione dell'oggetto. Difficile dire cosa la spilla raffiguri. Sussistono indizi perché si possa avanzare l'ipotesi che si tratti di un monile raffigurante il Sacro Cuore di Gesù, cui rimanderebbe sia la provenienza del dono (cioè il «cuore umile e pio» della donna, che pare prelievo dal *Confiteor* pronunciato da Cristo in *Mt.*, 11, 29: «Tollite iugum meum super vos, et discite a me, quia mitis sum et *humilis corde*») sia la probabile allusione alla corona di spine («in parte pugne» al v. 9). Tale immagine, a quanto dice il sonetto, si incaricherà di guidare l'amante lungo l'impervio cammino di chi intende conseguire il primato tra i seguaci di Amore mediante la «vera umiltà» e la «longa fede» (v. 12). Si assiste qui a una laicizzazione di un lessico e di immagini di carattere spirituale: e nella descrizione di un'esperienza così inusitata e solitaria si precisa inoltre il carattere metapoetico del componimento, che traccia la strada da seguire per distaccarsi dagli altri poeti d'amore e conseguire l'«emerita palma» (v. 14). Conferma di questa ipotesi di lettura deriva da riconoscimento in questo sonetto di una riscrittura di *Rvf*, 25, indirizzato da Petrarca a un collega poeta, in cui si riconosce «l'intreccio tra sacro e profano» (Santagata, *Commento* 129) negli andirivieni che il collega compie sulla via che porta ad Amore.<sup>21</sup> È tuttavia possibile proporre un'interpretazione

<sup>21</sup> Nella fattispecie, il sintagma «spinoso calle» (v. 10), prelevato dal v. 12 del sonetto petrarchesco, è spia di una più ampia allusività che investe *Rvf*, 25, dove è predicata la difficoltà della via da percorrere per tornare ad amare (cf. i vv. 9-14: «Et se tornando a l'amorosa avita, / per farvi al bel desio volger le spalle, / trovaste per la via fossati o poggi, / fu per mostrar quanto è spinoso calle, / et quanto alpestra et dura la salita, / onde al vero valor conven ch'uom poggi»).

diversa di questo testo, non necessariamente alternativa a quella metapoetica e autorizzata dalla posizione del testo nella diegesi. Questo sonetto, infatti, funge da preludio a un dittico che fa segnare il picco euforico della vicenda, culminante con l'amplesso celebrato nel son. 65. Si potrebbe dunque pensare, sempre nell'ottica di una drastica laicizzazione di motivi ed emblemi religiosi, che il dono della spilla sia analogo a quello del fiore avvenuto nella canz. 3;<sup>22</sup> un gesto che rappresentava il gradimento della donna, precludendo a un esito eroticamente felice della vicenda. Se poi si aggiunge che il son. 65, come si vedrà, pur essendo riscrittura di un'elegia properziana, riprende la struttura retorica delle quartine di *Ryf*, 26, testo legato al precedente «in un dittico epistolare non necessariamente rivolto allo stesso amico-poeta»,<sup>23</sup> apparirà come la sottile arte allusiva di Staccoli, di squisito sapore umanistico, si rivolge sia ai microtesti sia a fatti macrotestuali: in questo caso, si tratta della ripresa di una coppia petrarchesca, allusa nelle movenze e nelle strategie retoriche ma variata nel contenuto.

Nella coppia 64-65, dapprima l'amante racconta di aver sostenuto la vista della sfolgorante bellezza di madonna (64, 9-14):

qual meraviglia se mia vita frale  
de subito mancò, e in un ponto  
morir mi parve e poi farmi *immortale*?  
O felice quell'ora in cui sí pronto  
el cor sustenne l'amoroso strale!  
O sacro e dolce luoco ov'io fui gionto!

Poi celebra la gioia derivante da un'indimenticabile notte d'amore (65, 9-14):

quanta dolceza porse a me sol una  
notte sí lieta, ch'io sirò *immortale*  
s'io giungo a l'altra mai simil fortuna;  
felice Endimion che spesso a tale  
ombre beate già degnò la luna  
benché lei fosse dea e tu mortale.

<sup>22</sup> Vd. canz. 3, 121-126: «E poi, volendo ancora consolarne, / da l'aurea testa svelse un lieto fiore / suavemente con la bella mano, / e con quel riso che potrebbe l'arme / sforzar a Giove nel maggior furore / a me lo porse in atto accorto e piano».

<sup>23</sup> Petrarca, *Canzoniere* (Bettarini): 132.

L'incanto però dura poco. Il sonetto immediatamente successivo inaugura un'altra micro-sequenza (66-71), caratterizzata dai faticosi tentativi da parte del poeta di scagionarsi dall'accusa di aver pronunciato parole offensive. Un'incomprensione che lo porta a desiderare la morte:

E come el vostro cor, donna, sostiene  
tanto peccato? E qual sí crudo affetto,  
tacitamente intrato in quel bel petto  
in me turbata e contra Amor vi tene?

S'io posso aver contra di voi fallito,  
non tardi l'ultima ora che mi toglia  
del mondo e com'io merto sia punito

(66, 5-11)

Se mai per tempo alcun le labra apersi,  
donna gentile, se non per farvi onore,  
facciami sempre mortal guerra Amore  
e da quest'ochi fiumi ognora versi

(67, 1-4)

Di pace Amor è Dio, pace ogni amante  
divoto chiama e riverisce in terra,  
me tene in dura et in perpetua guerra  
questa impia e sorda alle mie voce tante

(68, 1-4)

Oimè, misero, oimè, forza è ch'io taccia  
e ch'io mi strugga e stilli a poco a poco,  
poiché questa impia che mi tien nel foco  
sorda si mostra e come neve agghiaccia

(69, 1-4)

Dunque che debb'io far piú nella vita?  
Pietà serebbe se madona un giorno  
m'aprisse el petto e, da questa aura cruda  
sciolto, poi mi chiudesse in poca terra  
dicendo – A questo misero la morte  
per menor doglia prese ambo le luce –

(70, 25-30)

Arrivato al punto di non ritorno, l'amante vede riconosciuta la propria innocenza, sebbene la donna mostri di non essere completamente pacificata (71, 1-4 e 9-11: «All'ultimo pur ha questa crudele / ricognosciuta la mia pura fede; / a l'ultimo costei che mai non crede / creduto ha pur ch'io sia servo fedele [...]. / Ma pur Fortuna, dal suo dolce porto, / la tien lontana e par ben ch'ella sia / non sazia ancora del passato torto»),

sicché forte è la tentazione di abbandonare di nuovo il *servitium amoris*: a questo motivo sono dedicati i sonetti 72-73 (72, 5-8: «Dunque non meno el tuo felice regno / convien ch'io lassi, e fuga in un deserto / dov'io non sia sí spesso in preda offerto / a questo monstro venenoso e pregno»; 73, 5-8: «ch'io son constretto el dolce nodo ov'era / riposto el premio d'ogni mia fatica / scioglier al tutto, e della fiamma antica / uscire a guisa d'uom che si despera»). Il proposito viene abbandonato già nel son. successivo (74, 1-4: «Prima sirà ogni impossibil cosa / che per nuovo accidente o per alcuna / forza del cielo o colpo di fortuna / lassi l'antica mia cura amorosa»), e si riafferma la volontà di mantenere la propria fede a qualsiasi costo (75, 12-14: «starò costante, e forse fie mercede / del cielo che men cruda un dí sospiri, / sentendo in me sí longa e vera fede»).

L'impressione di maggiore movimento narrativo suggerita da questa seconda macro-sequenza si deve alla presenza di un piú alto numero di temi e motivi che mobilitano la trama, ma senza che ciò determini un autentico progresso nell'interiorità del poeta, tanto che il secondo finale penitenziale si manifesta in maniera forse ancora piú brusca di quanto non sia avvenuto nella prima sezione. Sono infatti motivazioni estrinseche, non introdotte da nessuna precedente avvisaglia, che conducono la vicenda a chiudersi nel segno della redenzione dei protagonisti e universale. Il trittico 76-78, si è detto, descrive il processo che conduce la donna amata a prendere i voti. Il primo sonetto della serie la ritrae alle prese con una malattia quasi mortale: «Era già quasi dal corporeo velo / sciolta quella gentile anima diva, / e Morte accerba appresso si sentiva / col suo fiero arco e col funesto telo [...] / Mosse a mercede e publico dolore / l'Alto Re delli dei e l'arme tolse / a quella cruda e spense el suo furore» (76, 1-4; 9-11). Un presentimento dell'esperienza della morte che la donna farà nel testo immediatamente successivo, ma in via indiretta: il sonetto 77 descrive le conseguenze irreversibili cui conduce la morte del fratello:

Pianse madonna amaramente poi  
che vidde el caro frate esser condotto  
al fine estremo, e nel suo accerbo lutto  
viva pietà discesa era fra noi.

Ma dove el tristo umor dagli occhi soi  
ebbe virtù con la ragione asciuto,  
levata in alto prese esempio e frutto,  
fallace mondo, degli inganni toi;

e subito, mutate in rozza veste  
 le belle membra e di fune aspra cinte,  
 quasi ostia pura a Dio sacrò la mente,  
 onde natura umana e la celeste,  
 per grazia in lei in forme non distinte,  
 infusa si mostrò visibilmente.

Il luttuoso evento fa da cartina di tornasole della vanità delle cose mondane, inducendo la donna (dopo aver con «virtù» e «con ragione asciuto» le lacrime) a vestire abiti penitenziali (forse a farsi suora), consacrandosi a Dio e in tal modo rendendo percepibile come in lei alberghino due nature tra loro intrecciate: quella terrestre e quella celeste. Questo sonetto introduce il clima penitenziale in cui si chiuderà anche questa seconda parte, in modo tale che la struttura di questo canzoniere «propone due diverse occasioni di pentimento riferite alla stessa vicenda amorosa».<sup>24</sup>

Il son. 78 racconta il trasferimento della donna a Roma, a seguito della sua consacrazione a Cristo.

Fatta è la nobil Roma un'altra volta  
 della terra e del mare alta regina,  
 dapoi che la mia dona pellegrina  
 ha nuovamente nel bel sino accolta.

Ma la Gallia infelice, a cui è tolta  
 la vera gloria e sua beltà divina  
 nella crudele e subita rapina  
 quasi al suo fine a lacrimar è volta.

Et io che dal celeste e vivo lume  
 soglio nutrire el spirto in dolce pena,  
 insieme con l'angelico costume  
 privo della sua vista alma e serena  
 non piango no, ma verso un largo fiume  
 e sento che alla morte Amor mi mena.

Il contrasto tra l'Urbe, ripristinata nel suo antico fasto dall'arrivo di madonna,<sup>25</sup> e la «Gallia infelice» (cioè la patria della donna, situata nel territorio dell'antica Gallia Cisalpina) lascia spazio nelle terzine allo sconforto

<sup>24</sup> Pantani 2017: 569.

<sup>25</sup> Per meglio dire, del suo ritorno, di cui però non è fatta menzione nel canzoniere. È Agostino infatti a muovere verso Roma nella già vista sequenza di lontananza.

dell'amante, che sente di essere vicino alla morte. Di conseguenza è ormai tempo per Agostino di fare (di nuovo) atto di penitenza:

O Padre eterno, o alto Redentore  
 del mortal seme e dell'umano eccesso,  
 Iesú innocente, ch'oggi in croce messo  
 fusti per noi, tanto ti strinse amore,  
 dopo gli anni perduti e ' giorni e l'ore  
 seguendo el mondo e vaneggiando spesso  
 sotto el gran fascio de' peccati oppresso,  
 a te ritorna el misero mio core.  
 Apri le braccia e con pietà raccogli  
 nella tua morte la divota mente,  
 et ogni forza al mio nimico toglì.  
 Dammi, Signor, ch'io pianga amaramente  
 le mie sí gravi offese e dagli scogli  
 riduci in porto l'alma penitente.

Il poeta indirizza, nel giorno della Passione (vv. 3-4), una preghiera a Dio perché lo liberi dal peccato. Prima di seguire gli snodi argomentativi del sonetto, andrà sottolineato che molto probabilmente questo pentimento va collocato in corrispondenza del Venerdì santo del 1468, dal momento che in quello stesso anno morì il fratello del poeta, il vescovo di Urbino Girolamo Staccoli, e a questo lutto è riferita l'interruzione della vena poetica amorosa.<sup>26</sup> L'atto di contrizione, a differenza dell'analogo son. 31, non fa riferimento alla vicenda amorosa sinora trattata, ma riunisce nella confessione del proprio cedimento ai beni mondani il «gran fascio de' peccati» (v. 7) di cui il poeta si pente. Contenuti, rete di riferimenti (su cui torneremo tra poco) e movenze condivise rendono questo sonetto apparentemente un doppione, come già detto, del son. 31, sicché una tale reduplicazione per la stessa storia d'amore richiede un'interpretazione (anche su questo tra breve). Come nel son. 31, infatti, la richiesta di udienza a Cristo in croce contiene il pentimento per una vita dispersa «seguendo il mondo e vaneggiando spesso», e manifesta la preghiera che Dio accolga «l'alma penitente» tra le sue braccia.

<sup>26</sup> Come descritto nel son. 86, in cui nelle speranze del poeta all'ormai svanita Musa amorosa si sostituirà una rinnovata poesia ispirata da Costanzo Sforza.

Il son. 80 sembra chiudere il discorso:

O potenza stupenda, o infinita  
 gloria del Re supremo che morendo  
 morte destruse, et oggi risurgendo  
 in sempiterno riparò la vita;  
 o pietà summa e mai piú non udiva,  
 che la gran colpa d'Eva, innanci avendo  
 perduto el mondo Adam e sé pascendo,  
 nell'alta sua vittoria ha sepellita,  
 e relegato quel serpente fero  
 che divorava l'anime infelice,  
 nanci cadesse d'ignoranza el velo;  
 beata luce e sacro giorno altero,  
 in te l'umana stirpe, in te ben lice  
 la terra esulti restituta al cielo!

Il poeta qui eleva un inno in lode di Cristo nel giorno di Pasqua. L'evento della Resurrezione e della redenzione del peccato originale viene espressa qui tenendo presente soprattutto fonti liturgiche come il *Preconio* pasquale, da cui il poeta trascoglie idee e immagini funzionali a un finale improntato a una trionfante devozione. La brusca accelerazione narrativa impressa ai sonn. 76-79 (con la penitenza sia della donna amata sia del poeta) fa dunque chiudere la partita nella direzione di una concorde e universale redenzione.

Una volta percorso il tracciato macrotestuale della serie 1-80, converrà cercare di interpretare il doppio finale penitenziale attribuito alla vicenda amorosa. Cominciamo col ribadire che i due sonetti gemelli (31 e 79) sono preceduti entrambi da una terna di componimenti (rispettivamente 28-30 e 76-78) che preparano il terreno ai due esiti penitenziali, sia pure per motivi diversi. Nel primo caso, come abbiamo visto, è frutto della volontà individuale dell'amante di liberarsi da un amore defatigante. Nel secondo, invece, sembra che avvenga sull'esempio della penitenza della donna che il poeta chiede perdono a Gesù (sempre, si noti, nel giorno della Passione). Sono molti gli indizi che rimandano al modello petrarchesco: i tentativi, disposti anche a notevole distanza nel libro, di conversione; la stessa idea di un pentimento prima fallito (per mancanza di forze individuali) poi riuscito grazie alla guida dell'amata. L'analisi testuale non può che confermare come Staccoli guardi ai testi di carattere penitenziale dei *Fragmenta*.<sup>27</sup> Siamo dunque di fronte a un'allusivi-

<sup>27</sup> Riporto di seguito i rapporti intertestuali piú clamanti. 1: attacco rifatto su *Ryf*,

tà di tipo strutturale: Staccoli si rifà alla disseminazione di testi penitenziali nel *Canzoniere* petrarchesco, senza riprenderne certo le complesse armoniche spirituali né la altrettanto complessa strategia di montaggio, ma con indubbia capacità di cogliere gli snodi strutturali della vicenda petrarchesca.

Da questo punto di vista, peraltro, Staccoli partecipa di una tendenza condivisa nella lirica del pieno Quattrocento. Per fare qualche esempio tratto dalla varia fenomenologia del motivo penitenziale nei canzonieri del tempo, si possono ricordare le desultorie occorrenze del *Canzoniere Costabili*, dove il «pentimento e i propositi di liberazione dall'amore non sono dunque che un motivo narrativo, che movimentata superficialmente la trama, e non segnano alcun progresso dell'io»,<sup>28</sup> e l'accorta strategia dispositiva di Boiardo, che nei suoi *Amorum Libri* inserisce due diverse occasioni di pentimento (rispettivamente in chiusura del secondo e del terzo libro) disposte in una ben più organica dinamica narrativa, tra legami omotetici e fedele adesione al modello petrarchesco.<sup>29</sup> Il canzoniere di Staccoli, a mio avviso, si rivela più vicino al secondo dei due casi menzionati: non si riscontra un progresso autentico dell'amante, che meccanicamente riproduce per due volte la stessa *exit strategy*, ma le ricche allusività e la pur non perfettamente geometrica *dispositio* (che comunque valorizza, come in Boiardo, i confini macrotestuali) dimostrano delle tensioni strutturali che costituiscono uno dei non pochi motivi di interesse di questo ancora poco conosciuto canzoniere.<sup>30</sup>

62: «Padre del ciel, dopo i perduti giorni». 3-4 *Iesú... fusti per noi*: movenza dietro cui c'è *Rvf*, 62, 14: «ramenta lor come oggi fusti in croce». 5-8: quartina memore di *Rvf*, 364, 5-8: «Ormai son stanco, et mia vita represso / di tanto error che di vertute il seme / à quasi spento, et le mie parti extreme, / alto Dio, a Te devotamente rendo». 7: riprende un altro dei *Fragmenta* di tono penitenziale, cioè *Rvf*, 81, 1-2: «Io son sí stanco sotto 'l fascio antico / de le mie colpe et de l'usanza ria». 9-11: cf. *Rvf*, 264, 14-15: «Quelle pietose braccia / in ch'io mi fido, veggio aperte ancora». 11: cf. *Rvf*, 62, 7-8: «sí ch'avendo le reti indarno tese, / il mio duro adversario se ne scorni». 14: contamina memorie quali *Rvf*, 62, 13: «reduci i pensier' vaghi a miglior luogo»; 80, 38-39: «prima ch'i' fiacchi il legno tra li scogli / drizza a buon porto l'affannata vela»; 365, 9-10: «sí che, s'io vissi in guerra et in tempesta, / mora in pace et in porto».

<sup>28</sup> *Canzoniere Costabili* (Baldassari): 25.

<sup>29</sup> Rozzoni 2012.

<sup>30</sup> Scorrendo Comboni-Zanato 2017, si può osservare che, pur nella varietà delle configurazioni metriche e della personale gestione del tema, il pentimento nel giorno della Passione di Cristo compare in conclusione (o nella sua imminenza) dei canzonieri

Quanto al significato da conferire a tale doppio pentimento, nella penuria di dati diegeticamente coerenti, l'attenzione andrà puntata sulle differenze di configurazione tra i due pentimenti. Il primo è frutto della volontà del poeta di liberarsi dall'«impio re de l'amoroso regno» (30, 13); una presa di coscienza, questa del tutto autonoma e individuale, soggetta al rischio della ricaduta, puntualmente verificatasi a partire dal son. 33. Il secondo e definitivo pentimento trae spunto in qualche modo dal percorso esemplare fatto dalla donna amata, la quale, dopo una grave malattia (76) e dopo la morte del fratello (entrambe probabilmente provocate da un'epidemia di peste) decide di consacrarsi a Dio (77), trasferendosi a Roma. Pur non essendoci segnali espliciti in questa direzione, mi pare che si possa pensare a una sorta di rispecchiamento del poeta nelle vicende della donna: come quest'ultima si è convertita dopo la morte del fratello, così il poeta, in seguito alla dipartita del proprio fratello Girolamo (menzionata in un componimento sí esterno alla sequenza 1-80, ma che correla tale morte – sonetto 86 – al seccarsi della vena poetica amorosa), si pente (79) e intona il finale inno per la Resurrezione di Cristo (80). Che i due percorsi penitenziali si rispecchino è dato vedere, tra l'altro, nell'impiego di quella che sembra, nel canzoniere staccoliano, un'espressione tecnica per la penitenza: vale a dire il 'pianto amaro' (cf. 77, 1: «Pianse amaramente madonna [...]»; 79, 12: «Dammi, Signor, ch'io pianga amaramente»<sup>31</sup>). La donna, dunque, con la forza del suo esempio avrebbe indotto il poeta a conseguire un pentimento dapprima solo tentato, infine compiutamente riuscito.<sup>32</sup>

di Almerici, Aloisio, Businello, Galli (ternario n. 258, conclusivo della prima parte), Palmario, Romanello.

<sup>31</sup> Cf. anche 32, 7-8 (dove si descrivono i diversi modi con cui i santi ottennero la salvezza eterna): «e qual de' santi per tormento rio / meritò el cielo e qual per pianto amaro». Per citare a riscontro un autore vicino per geografia culturale allo Staccoli, si veda il capitolo ternario *De le reformazione de l'omo* di Collenuccio [*Operette morali* (Saviotti)], che ai vv. 55-60 così definisce la *contritio cordis* «E se 'l nascesse in questo bon desio / da un ver dolore de la eterna offesa / un lacrimare affettuoso e pio, / una sol lacrimetta e bene accesa; / questa è la contrizion detta abbondante, / a questa il Redentor non fa contesa».

<sup>32</sup> Non intendo nascondermi il rischio che l'interpretazione appena proposta possa peccare di eccessiva sottigliezza, dal momento che non si può escludere (ma pare spiegazione *facilior* nel caso di Staccoli) che al canzoniere del poeta urbinato convengano le parole spese da Tiziano Zanato in merito al primo pentimento di Matteo Maria,

5. LA “PRIMA FORMA” ATTESTATA DEL CANZONIERE STACCOLIANO  
(CON DEDICA A COSTANZO SFORZA: 81-88)

Come già detto, l'attuale orientamento critico sulle rime staccoliane ritiene che il canzoniere vero e proprio si arresti al son. 80, rubricando i restanti venti componimenti come appendice disorganica, sicuramente non ordinata dall'autore. La fisionomia macrotestuale del blocco 1-80 sopra descritta, in effetti, induce a credere che originariamente Staccoli avesse concepito tali confini per la propria produzione lirica. Ciò parrebbe confermato dalla dinamica della tradizione, poiché i due testimoni di area senese giunti fino a noi dimostrano che «la copia del canzoniere staccoliano utilizzata a Siena nei primi anni '70, comprendente non meno di 64 componimenti, non includeva gli eterogenei venti testi [...] e canonicamente si chiudeva con il penitenziale son. 79».<sup>33</sup> Qualcosa di analogo vale per la silloge staccoliana contenuta adespota nel codice *Isoldiano*, che reca traccia di una ben percepibile volontà ordinatrice.<sup>34</sup> Sebbene manchi, rispetto ai codici senesi, il conclusivo son. 79, indizi di organicità si ravvisano in elementi quali la presenza del son. 1 in posizione incipitaria e la condivisione di alcune micro-sequenze di rime coi testimoni fondamentali (vale a dire i gruppi 4-7, 11-12, 18-19, 24-26, 35 e 37, 66-67).<sup>35</sup>

Tuttavia, il carattere innegabilmente riepilogativo del son. 99 sopra accennato, insieme ad altri elementi che discuteremo, fanno riprendere quota all'ipotesi che l'intero *corpus* esibito dal manoscritto ambrosiano vada concepito come espressione della volontà di Staccoli in merito all'organizzazione delle proprie rime.

Innanzitutto, la *recensio* condotta per l'edizione critica delle rime staccoliane ha fatto emergere un testimone finora ignoto. Si tratta di LS: un

registrato in *Am. Lib.*, II 57: «Il tentativo di ravvedimento, per questa volta inane (andrà in porto, invece, nelle corrispettive liriche conclusive del terzo libro), appare come un anticipo del finale, dettato da esigenze di *variatio* e probabilmente dalla necessità di non far giungere del tutto impreparato il lettore di fronte al pentimento *in extremis* del poeta». La citazione di Boiardo è tratta da *Amorum libri tres* (Zanato): 654.

<sup>33</sup> Pantani 2017: 569.

<sup>34</sup> Si tratta dello studiatissimo ms. 1739 della Biblioteca Universitaria di Bologna (su cui vd. Montagnani 2006).

<sup>35</sup> Non è questa la sede per diffondersi in articolate dimostrazioni filologiche: rimando alla *Nota al testo* di Staccoli, *Sonetti e canzoni* (Carlomusto).

codice membranaceo, adespoto e anepigrafo, databile alla fine del terzo quarto del xv secolo. La mano umanistica che lo verga trascrive, con ordinamento già definitivo, i componimenti 1-88. Come si vedrà, anche argomenti strutturali inducono a credere che LS rappresenti la prima forma attestata del canzoniere staccoliano.

Riprendendo il filo della diegesi, vediamo che il sonetto 81 esprime dolore per la «crudel partita / che m'allontana dal maggior mio bene» (vv. 1-2). Difficile dire, tra i frequenti spostamenti che dovettero caratterizzare la vita di Staccoli lungo l'asse Urbino-Roma, a quale trasferimento il testo faccia riferimento, non potendosi escludere peraltro che si possa qui alludere al pellegrinaggio romano della stessa donna amata evocato poco prima nel son. 78. Altrettanto plausibile, tuttavia, è che la «partita» sia quella del poeta verso Roma; ciò che sarebbe ben compatibile con l'ambientazione dei due sonetti successivi, dedicati a un incontro presso la basilica di San Paolo a Roma (82, 1-4; 83, 14):

A pena er'io un fumicel passato  
che sparge le fresche onde ivi di fore,  
quando *cum nova luce vidi Amore*  
infuso in duo begli occhi essermi allato  
Che pensi, signor mio? ché piú sè tardo  
a prender l'arme nella *nova impresa?*  
Tempo non è che cosí stia suspesa  
e cosí cessi la tua destra el dardo

Che si tratti di innamoramento per un'altra donna sembra autorizzare a credere il doppio riferimento al carattere *novo* dell'incontro. A rigore, l'aggettivo potrebbe essere un latinismo semantico ('straordinario') e non implicare quindi che la donna incontrata sia diversa da Proserpina. Lo stesso teatro dell'incontro, Roma, sarebbe perfettamente coerente col trasferimento della donna nell'Urbe registrato pochi sonetti prima. Non pochi elementi, tuttavia, rendono piú plausibile che la figura femminile in questione sia un'altra. Innanzitutto, parrebbe poco coerente rappresentare una rinnovata folgorazione amorosa per una donna che ha appena preso i voti. A ciò si aggiunga che l'incontro è modellato sulla cattura amorosa narrata nei sonn. 2-3 del *Canzoniere* petrarchesco, non senza piglio rielaborativo. Infatti, ciò che in Petrarca è ambientato nel giorno della Passione di Cristo (*Rvf*, 3, 1-2: «Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la

pietà del suo Factore i rai»), qui avviene nel giorno di San Paolo (82, 1-4: «Nel giorno altero el quale è consecrato / a Paulo de la gente almo dottore, / cum pura mente andai per fargli onore / ove el suo tempio Roma ha dedicato»). Per l'innamoramento nel tempio, non si può fare a meno di notare che si tratta di «un'ambientazione consolidata, d'origine letteraria e particolarmente petrarchesca», assai diffusa nella lirica coeva. Ancora una volta, dunque, l'allusività staccoliana aiuta a decifrare i suoi versi, inducendo in questo caso a credere che il sonetto parli di donna diversa da Proserpina, destinata peraltro a uscire subito di scena.<sup>36</sup> Segue infatti il son. 84 (*Felice, fausto e fortunato sia*), epitalamio di cui è difficile stabilire la coppia omaggiata; si potrebbe avanzare l'ipotesi, con tutte le cautele del caso, che i due sposi si possano identificare con Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona, vista la presenza a stretto giro di posta (sonn. 86-88) di un gruppetto di liriche che coinvolge proprio il signore di Pesaro.

La cerniera con gli encomi allo Sforza è costituita dal son. 85, in cui è pianto il fratello Girolamo; lamento che si estende al son. 86, dove il lutto subito è il motivo per cui il poeta è costretto al silenzio poetico. La chiusa del componimento individua in Costanzo Sforza l'unica fonte di ispirazione che potrebbe riaccendere la poesia di Agostino (86, 9-14):

Nel tempo che 'l felice regno  
d'Amor cantai in dolce note e terse,  
la gentil donna che 'l mio petto aperse  
fu quasi al corso del mio stile un segno.  
Ma poi che m'ebbe cruda morte a sdegno  
e la mia vita in te, fratel, disperse,  
le rime in pianti e tristi omei converse,  
secco hano el rivo de l'usato ingegno.  
Dunque, se la mia voce non fu quale  
esser soleva, scusimi la pena,  
la qual m'ha fatto a rauco corvo equale.  
Ma se Fortuna mai si rasserena,  
nel nome di Constanzo alzando l'ale,  
farò di lui la bella Italia piena.

La coppia di sonetti che chiude la serie letta da LS costituisce la conclusione di questa “prima forma” attestata del canzoniere staccoliano. Il

<sup>36</sup> Comboni-Zanato: xxxi.

son. 87 si rivolge direttamente al libro di rime, che viene inviato a Pesaro in omaggio a Costanzo:

Ite, rime leggiadre, in quella parte  
 ov'è la nobil terra, a cui non auro  
 diede el bel nome, ma del sacro Isauro  
 le prossime onde in l'Adriaco sparte.  
 Ivi è del dotto Apollo, ivi è di marte  
 el caro alunno, di vittrice lauro  
 cinto la degna fronte, ivi è 'l tesoro  
 in cui si specchia la natura e l'arte.  
 Quando sirete al triunfal conspetto,  
 dite con quanto ardore io parlo e scrivo  
 della sua gloria; e dove 'l gran suggestt  
 avanza dell'ingegno el picciol rivo,  
 volga la vista lieta e in mezo el petto  
 vedrà fiorire el mio Constanzo divo.

Nel son. 88 è il libro stesso a parlare: rivolgendosi a Costanzo e spiegando come il «gentil seme eletto / di Bentivogli» (vv. 7-8; forse Giovanni II, gonfaloniere di Bologna dal 1463 e marito di Ginevra Sforza, sorella del signore di Pesaro) abbia voluto per il manoscritto decorazioni d'oro e purpuree.<sup>37</sup> Una chiusura perfettamente conclusa sul piano macrotestuale: tali argomenti strutturali inducono a ritenere che LS conservi la “prima forma” attestata del canzoniere staccoliano.<sup>38</sup>

#### 6. L'ALLESTIMENTO DEFINITIVO DEL CANZONIERE (89-100)

Ai sonetti che accompagnano l'invio del *liber* a Costanzo Sforza seguono, in A e L, due testi (89-90) dedicati alla «donna di cui vede in sogno la morte e con cui si augura di ricongiungersi presto in un comune sepolcro

<sup>37</sup> Il dato trova riscontro nel codice, per il quale vd. la descrizione offerta in Staccoli, *Sonetti e canzoni* (Carlomusto): 38.

<sup>38</sup> Ciò è confermato altresì da argomenti testuali che dimostrano come LS rifletta uno stadio redazionale precedente rispetto a quello rappresentato dalla fase più avanzata coincidente con l'antigrafo *x* dei due testimoni fondamentali A e L. Per questi aspetti rimando a *ibi*: 50-4.

(forse la moglie)»,<sup>39</sup> cui tengono dietro altri due testi stavolta in lode di nobildonne (analoghi a quelli già visti nella sequenza romana): il son. 91 per una non meglio identificata Margarita; la canz. 92 per Caterina Cortesi. La coppia 93-94 descrive una scena di gelosia di cui il poeta è vittima, e che si risolve col lancio di un sasso che lo lascia tramortito. Col son. 95 si prepara il terreno alla conclusione della vicenda. Il testo infatti si rivolge a uno «Spirto gentil», congratulandosi per la ripresa dell'attività poetica (vv. 5-8: «Quanto gradisco che dal vostro ingegno / quasi da nuovo e lucido oriente / le sacre muse ch'erano già spente / siano illustrate, e fatto el secol degno»). Il sonetto successivo riprende i temi della riflessione poetica avviata nel n. 95, riaffermando l'inacidimento della vena poetica «poi che tolto fu quel chiaro segno / degli occhi mei, el qual contesi tanto» (vv. 5-6), suscitando addirittura il sospetto che la coppia di sonetti sia in realtà una corrispondenza insinuata nel macrotesto: l'ipotesi tuttavia non è comprovabile, dato che le coincidenze rimiche non vanno oltre la rima A, e non mancando il codice ambrosiano di segnalare quando si sia in presenza di testo responsivo (come nel caso del son. 98, che reca l'intitolazione *Responsio*). Nel son. 97 si piange l'irrimediabile separazione dall'amata, molto probabilmente dovuta alla morte della donna, visto il clima di condoglianza universale e giusta le parole con cui Amore consola l'amante (97, 5-8, 11-14):

mosse mercede el cielo e poi che prese  
nel mio stato infelice oscuro manto  
sparse sí larga pioggia e umor tanto  
quanto da nube mai piú non descese [...]  
Ma non fu tardi in consolarmi Amore:  
«Non piagner» – disse – «piú non suspirare  
ch'altri le spoglie e tu possedi el core».

A ben vedere i sonetti 96 e 98 si caricano di valenza metapoetica non priva di tensioni conclusive. Il son 96 vede il poeta riflettere sulla propria vena artistica, qualificando i propri versi con attributi variamente ripresi dalle rime precedenti (vv. 1-4: «Mentre che non mi fece al tutto indegno / madonna del suo vago aspetto santo, / Amor ben scià che la mia voce e 'l

<sup>39</sup> Pantani 2017: 573.

canto / empí de dolce nuote el suo gran regno»<sup>40</sup> Quest'ultimo concetto è ripreso ed esplicitato nel son. 98, nei termini di una autoanalisi fatta per rintracciare le sorgenti del proprio canto: un manifesto di poetica, si direbbe, stimolato da una richiesta altrui, dal momento che, come ci informa il titolo leggibile solo in A, si tratta di una *Responsio*:

Se le mie voci già molti anni sparte  
per refrigerio de l'ardente core  
posson avere nel gran regno d'Amore  
di qualche vera gloria alcuna parte,  
certo grazia non è di studio o d'arte,  
o pur di nostro natural vigore,  
né del poeta che 'l suo gran furore  
pianse con tal dolcezza in tante carte;  
ma bene è di colei che, se pur move  
l'onesto sguardo e dal gentile aspetto  
sdegno non mostra di lassarsi amare,  
per gran virtù che da' begli occhi piove,  
tanto solleva e alza l'intelletto,  
che potria farmi sopra el ciel volare.

Se nella prima quartina riconosce che il proprio fare poetico è stato in grado di guadagnargli «nel gran regno d'Amore / di qualche vera gloria alcuna parte» (vv. 3-4), il poeta qui, dopo aver escluso che ciò si debba alla propria sapienza tecnica (v. 5: «di studio o d'arte») o a una sorta di *furor* poetico innato (v. 6: «natural vigore») o ancora al poeta da cui avrebbe appreso «tal dolcezza» (vv. 7-8; Petrarca?), attribuisce alla donna amata il merito dei risultati poetici conseguiti. È lei a consentire il dispiegarsi della fantasia poetica: una donna che, pur muovendosi in maniera impeccabilmente onesta, non rifiuta di essere amata, in tal modo sollevando l'intelletto del poeta (ciò che invece era impedito a Petrarca dal desiderio).<sup>41</sup> Pare dunque perfettamente coerente l'addio alla poesia

<sup>40</sup> Si confrontino passi come 3, 145-146: «O vaga canzon mia, ch'in *dolci* pianti / el primo amor mio cantai»; 92, 76-78: «tempra el stile / in così *dolci* toni, / che in ogni parte penetrando soni»; 86, 1-4: «Nel tempo lieto che 'l felice regno / d'Amor cantai in *dolci* note e terse, / la gentil donna che 'l mio petto aperse / fu quasi al corso de mio stile un segno»; 95, 1-4: «Spirto gentil, che l'amoroso regno / piangendo canti assai più dolcemente / che cigno in fresca riva quando sente / della vicina morte el duro segno»

<sup>41</sup> *Rjf*, 264, 6-8: «mille fiate ho chieste a Dio quell'ale / co le quai del mortale /

pronunciato nel già visto son. 99; addio che s'impone, dice il poeta, «essendo privo / di quella dolce speme ond'io nuttivo / l'alma che corse al suo mal fido segno» (vv. 6-8). Il già visto componimento 99 spicca per il carattere conclusivo del suo contenuto, e tale funzione riesce confermata sia dal sapiente gioco allusivo con analoghe *exit strategy* della tradizione lirica, sia dal consapevole e fitto dialogo coi testi incipitari sopra accennato, imperniato sul tema della libertà perduta e malinconicamente ritrovata alla fine del percorso. Non si saprebbe a chi altro attribuire tale scelta se non alla regia autoriale.

Resta ancora da discutere cosa significhi chiudere il canzoniere, dopo un così definitivo distacco dalla poesia, con un sonetto come il n. 100, in morte di Alessandro Cinuzzi, paggio del conte Girolamo Riario. Il testo era già comparso in una stampa miscellanea contenente per lo più epigrammi latini scritti da esponenti dell'ambiente della Curia romana.<sup>42</sup> Un componimento, dunque, assolutamente occasionale, che a prima vista mal si presterebbe a chiudere coerentemente il percorso macrotestuale. Tuttavia, se teniamo alcuni fattori nel debito conto, la sensazione che si tratti di aggiunta casuale pare diminuire di molto. Innanzitutto non mancano nel panorama quattrocentesco canzonieri il cui testo esplicitario pronuncia un compianto funebre verso personaggi di rilievo: su tutti, si vedano i casi di Antonio Cornazano (che nel testo finale piange la scomparsa quasi simultanea della donna amata e di Francesco Sforza), e soprattutto dell'amico di Staccoli, Raniero degli Almerici, la cui raccolta di rime si chiude con una canzone in morte di Costanzo Sforza.<sup>43</sup> Inoltre, non si può sottovalutare la seduzione esercitata dalla prospettiva di allestire una raccolta di cento componimenti, numero perfetto variamente perseguito nella tradizione dei libri di poesia, non solo lirica (pensiamo a Dante o, in area quattrocentesca, a Boiardo). Infine, si possono addurre

carcer nostro intelletto al ciel si leva».

<sup>42</sup> Si tratta di un incunabolo privo di luogo, data e nome del tipografo, recante a c. 2r quanto segue: «Alexandri Pueri Senensis multorum nostri temporis Poetarum Epigrammata foeliciter incipiunt». Studi recenti hanno riferito questa stampa all'attività tipografica di Vio Puecher, datandola al 1477 o, più probabilmente, al 1474 (vd. la ricostruzione di Bianca 2010).

<sup>43</sup> Per un primo approccio, il rimando è alle rispettive voci contenute in Comboni-Zanato 2017.

ragioni di cronologia compositiva: nel momento in cui Staccoli decise di aggiungere testi e riaprire un cantiere già compiuto, come spesso capita in questi casi, si rese disponibile a modificare il progetto originario coi testi che era venuto via via scrivendo, inserendoli nel rispetto, per quanto possibile, dell'ordine cronologico con cui li compose: così facendo, le esperienze frammentarie che si susseguono negli ultimi venti testi probabilmente devono la loro disposizione all'ordine cronologico in cui vennero composti, e il sonetto in morte di Cinuzzi si trova ad occupare l'ultima posizione in quanto dovette essere l'ultimo parto della penna del poeta.

In tal modo, il libro che viene configurandosi è suggellato da un omaggio di carattere politico. La *princeps* entro cui il sonetto fu stampato insieme ad altri compianti funebri per il giovane prematuramente morto va collocata, come illustrato da Concetta Bianca (2010: 36), nel contesto culturale della Curia romana: secondo la studiosa, «l'edizione a stampa della raccolta per Alessandro Cinuzzi voleva infatti costituire un omaggio per il conte Girolamo [*scil.* Riario]», con cui i commerci dovettero essere fitti nel periodo di permanenza di Staccoli a Roma come ambasciatore di Federico da Montefeltro, in particolare per quanto concerne il complotto ordito ai danni di Lorenzo de' Medici, poi sfociato nella Congiura dei Pazzi.<sup>44</sup> Non si può escludere tuttavia che nell'epicedio vi sia la volontà di celebrare direttamente la famiglia Cinuzzi, magari nella persona di Andreuccio, su cui converrà ora spendere qualche parola.<sup>45</sup>

Il primo dato di rilievo (tra quelli offerti da Cherubin 2000: 775-7) è che egli, nato intorno agli anni '20 del Quattrocento da una nobile famiglia senese «ma forse di origine fiorentina, imparentata con quella dei Pazzi», dopo alcuni incarichi come podestà, fece il proprio ingresso nella Curia romana insieme ai molti concittadini che, dopo l'elezione di Pio II, ricoprirono importanti uffici nell'amministrazione pontificia. Tra i componenti del gruppo senese va annoverato anche un Francesco Cinuzzi, «che per conto del banco di Ambrogio Spenacchi presentò nel 1462 i conti della Camera capitolina per la revisione nella Camera apostolica». Andreuccio mantenne l'incarico di scrittore apostolico durante tutto il

<sup>44</sup> Sui retroscena che videro coinvolti Riario e il Montefeltro nel complotto (dove si fa menzione di Staccoli quale persona informata sui fatti), vd. Simonetta 2008.

<sup>45</sup> Per le notizie biografiche prendo le mosse dalla sintesi di Cherubin 2000.

pontificato del papa senese, lasciandolo solo quando, il 12 novembre 1470, fu nominato da Paolo II vescovo di Sovana. Altri benefici egli ottenne sotto Sisto IV, e dai documenti si evince la «familiarità che lo legava in generale al gruppo dei pieschi in Curia [...] divenuta più stretta almeno a partire dall'estate del 1474». Ad esempio, in una lettera del cardinale Iacopo Ammannati (molto vicino, è da notare, al conte Girolamo Riario) al proprio segretario, Andreuccio è indicato come «Soanensis noster» e risulta tra i più stretti amici del cardinale, insieme a Guidantonio Piccolomini e a Bernardo Illicino.

Egli fu dunque, al pari di Staccoli, un personaggio di un certo rilievo nella Curia romana. È anzi altamente probabile che i due si conoscessero e che condividessero, in un ambiente che dal punto di vista poetico nutriva gusti quasi esclusivamente latini, una certa passione per la poesia in volgare. È noto infatti che Andreuccio tenne in gioventù una corrispondenza con Giusto de' Conti, databile tra il 1439 e il 1443.<sup>46</sup> Si tratta di lettere la cui «impostazione confidenziale [...] le rende in gran parte oscure».<sup>47</sup> Ciò che proverebbe un fortissimo legame: non fa fatica dunque immaginare che Cinuzzi potesse attingere a qualche preziosa raccolta di rime contiane e che possa aver condiviso tale passione con Staccoli (in un ambiente, ripeto, come quello romano, non incline alla lirica amorosa in volgare), se non addirittura aver propiziato il culto per Giusto che il poeta urbinato dimostra nella propria poesia. Naturalmente, conviene restare cauti di fronte all'idea che Andreuccio stesso (morto non prima del 1489) possa esser stato il dedicatario del canzoniere staccoliano: tuttavia la coerenza che sia sul piano socio-politico, sia sul piano del gusto poetico implica la individuazione di Cinuzzi quale destinatario della raccolta (in quanto suo lettore ideale e magari per questo omaggiato *in extremis*), rende l'ipotesi quantomeno plausibile.

Tali argomenti sembrano dunque ridimensionare il carattere frammentario assegnato al blocco di testi 81-100, solitamente considerato estraneo alla vicenda portante. Certo, qui il poeta parla di altri amori, piange il fratello morto, omaggia signori e nobildonne. Nulla di ciò però è privo di precedenti non solo in raccolte liriche cui si riconosce grande

<sup>46</sup> Vd., anche per i rimandi alla bibliografia precedente, Pantani 2024: 76-80.

<sup>47</sup> *Ib.*: 79.

coerenza e compattezza strutturale (da Petrarca a Giusto de' Conti) ma nemmeno nella stessa sezione 1-80, che, come visto, ospita nella sezione “romana” testi di carattere assai vario (dall’omaggio galante ad altre femminili, all’epicedio “in voce di donna”, fino a sonetti consolatori). Si può pertanto immaginare che il macrotesto sia venuto progressivamente infoltendosi sullo scrittoio dell’autore; dapprima in una redazione 1-79, di cui restano pochi ma significativi indizi nella tradizione,<sup>48</sup> per poi pervenire a una più completa raccolta, che mantiene i confini dell’esperienza più giovanile (1-80), la integra con testi legati a esperienze successive e si conclude con un solenne addio alla poesia e col sonetto al Cinuzzi, attestato di appartenenza al *milieu* socio-intellettuale romano, in tal modo configurando un canzoniere del massimo interesse nel panorama della lirica del pieno Quattrocento.

Alessandro Carlomusto

ORCID: 0000-0003-2874-8048

(Sapienza Università di Roma, ror: 02be6w209)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

#### LETTERATURA PRIMARIA

Boiardo, *Amorum libri tres* (Zanato) = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a c. di Tiziano Zanato, Novara, Interlinea, 2012.

Collenuccio, *Operette morali* (Saviotti) = Pandolfo Collenuccio, *Operette morali. Poesie latine e volgari*, a c. di Alfredo Saviotti, Bari, Laterza, 1929.

Amico del Boiardo, *Canzoniere Costabili* (Baldassari) = Amico del Boiardo, *Canzoniere Costabili*, edizione critica a c. di Gabriele Baldassari, Novara, Interlinea, 2012.

<sup>48</sup> Per le conferme che in tal senso derivano dalla tradizione, rimando alla *Nota al testo* di Staccoli, *Sonetti e canzoni* (Carlomusto).

- Petrarca, *Canzoniere* (Bettarini) = Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.
- Staccoli, *Rime* (Provasi–Scatassa) = *Agostino Staccoli da Urbino e le sue rime inedite o poco note*, a c. di Pacifico Provasi, Ercole Scatassa, Urbino, Arduini, 1902.
- Staccoli, *Sonetti e canzoni* (Carlomusto) = Agostino Staccoli, *Sonetti e canzoni*, edizione critica e commento a c. di Alessandro Carlomusto, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2025.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Bianca 2010 = Concetta Bianca, *Gli epigrammi e la stampa a Roma nella seconda metà del Quattrocento*, in Rudj Gorian (a c. di), *Dalla bibliografia alla storia. Studi in onore di Ugo Rozzo*, Udine, Forum, 2010: 33-46.
- Cecchini 1986 = Enzo Cecchini, *Properzio nella poesia di Agostino Staccoli*, in Aa. Vv., *Bimillenario della morte di Properzio*. Atti del convegno internazionale (Roma-Assisi, 21-26 marzo 1985), Assisi, Accademia properziana del Subasio, 1986: 256-76 (rist. in Id., *Scritti minori di filologia testuale*, Urbino, Quattroventi, 2008: 96-107).
- Cherubin 2000 = Paolo Cherubin, *Ghinucci, Andreuccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 53 (2000): 775-7.
- Comboni–Zanato 2017 = Andrea Comboni, Tiziano Zanato (a c. di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.
- Falini 2018 = Irene Falini, *Staccoli, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 93 (2018): 833-35.
- Grimaldi 2018 = Marco Grimaldi, *La libertà del peccato (Fiammetta e Corbaccio)*, «Chroniques italiennes» 36/ 2 (2018): 35-64.
- Mischiati 1991 = Oscar Mischiati, *Domenico di Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40 (1991).
- Montagnani 2006 = Cristina Montagnani, *La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*, Roma, Bulzoni, 2006.
- Pantani 2006 = Italo Pantani, *L’amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006.
- Pantani 2017 = Italo Pantani, *Agostino Staccoli*, in Comboni–Zanato 2017: 568-75.

- Pantani 2023 = Italo Pantani, *La poesia volgare a Roma negli anni di Alessandro VI*, «Roma nel Rinascimento» (2023): 377-407.
- Pantani 2024 = Italo Pantani, «*Come io stirpo le sue piume*». *Nuovi studi contiani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024: 76-80.
- Rozzoni 2012 = Alessandra Rozzoni, *Sequenze penitenziali negli «Amorum Libri» di Boiardo*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano» 65/1 (2012), pp. 179-206.
- Santagata 1993 = Marco Santagata, *Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano*, in Marco Santagata, Stefano Carrai (a c. di), *La lirica di Corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, FrancoAngeli, 1993.
- Simonetta 2008 = Marcello Simonetta, *L'enigma Montefeltro. Intrighi di corte dalla congiura dei Pazzi alla Cappella Sistina*, Milano, Rizzoli, 2008.

RIASSUNTO: Il contributo si propone di descrivere e interpretare le strutture macrotestuali del canzoniere di Agostino Staccoli (1415ca-1488), uno dei prodotti più interessanti, anche se poco noto, della lirica italiana del xv secolo. Al poeta urbinato si deve una raccolta di cento componimenti, che richiede tuttora un'interpretazione complessiva. Dopo una premessa che spiega i motivi di interesse dell'opera, il saggio illustra i meccanismi di costruzione macrotestuale seguiti nella prima parte del canzoniere, poi nella seconda parte, infine nell'ultimo blocco di testi, solitamente considerato aggiunta frammentaria, laddove invece mostra di rispondere a logiche di allestimento autoriale.

PAROLE CHIAVE: Staccoli, lirica, Rinascimento, canzoniere.

ABSTRACT: The essay analyses the macro-textual quality of Agostino Staccoli's poetry collection, one of the most interesting books from fifteenth-century Italian love poetry. Staccoli wrote a collection composed by one hundred texts, but some aspects of it are still not well understood. After an introduction which explains why Staccoli's poetry deserves attention, the essay deals with the macro-textual construction that characterises the first part of the book, as well as the second part. Finally, it interprets the last group of poems, usually considered a non authorial addition, whereas it appears to be part of an authorial project.

KEYWORDS: Staccoli, lyric, Renaissance, poetry collection.