

L'egloga in sciolti nella prima metà del Cinquecento. Appunti sul *liber* di Girolamo Muzio.

Cum canerem reges et proelia, Cynthia aurem
vellit et admonuit "Pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ovis, deductum dicere carmen".
Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes,
Vare, tuas cupiant et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine Musam

(Publius Vergilius Maro, *Bucolicon VI*, 3-8)

Canti chi vuol le sanguinose imprese
Del fiero Marte et, d'honorati allori
Cinto le tempie, al suon di chiara tromba
Desti i bianchi destrier' ch'in Campidoglio
Han da condur i purpurei triumphi.
*A me, cui'l ciel non diè sì altero spirto,
Basta parlar tra le fontane e i boschi
De gli honori di Pan [...]*

(Girolamo Muzio, *Egloghe*, I, I, 1-8)

1. Sembra ormai solidamente acquisito: il testo fondamentale per la rinascita dell'egloga volgare in Italia viene prodotto a più mani tra Firenze e Siena negli anni Ottanta del Quattrocento. Si tratta delle *Bucoliche elegantissime*, composte da Bernardo Pulci (che vi volgarizza in terzine *Bucolicon liber* di Virgilio), Francesco de Arzochi, Girolamo Beninviene e Jacopo Fiorino de Boninsegni (1482)¹. Al di là delle *Eclogae* virgiliane, i modelli antichi che le sottendono sono gli *Idilli* di Teocrito², gli scritti di Mosco e di Bione, di Claudiano e Nemesiano, da poco riscoperti, e le *Metamorfosi* di Ovidio. L'ambientazione boschereccia che vi si registra si affida a una comunicazione letteraria mescolata, incisa da tonalità auliche e patetiche non di rado attraversate da movenze realistiche e rusticali. Disparatissimi i temi affrontati: amorosi, politici, allegorici, funebri, giocosi, encomiastici, una vera e propria *summa* di possibili motivi pastorali, elaborati in forma dialogica o narrativa e affidati a strutture polimetriche (frottole, terzine, endecasillabo sdrucciolo), destinate a improntare fortemente il genere³.

¹ Il titolo *Bucoliche elegantissime* fa riferimento alla *princeps* (priva di frontespizio) dell'opera, stampata a Firenze per i tipi di Antonio Miscomini. Nella successiva edizione del 1494 si legge: *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci Fiorentino et da Francesco Arsochi senese e da Gerolamo Benivieni Fiorentino et da Jacopo Boninsegni senese*.

² Oggetto, assieme alle *Eclogae* di Virgilio, nello stesso periodo (1483), presso l'Accademia fiorentina, delle lezioni del Poliziano.

³ Come afferma Marzia Pieri (*L'egloga volgare di fine Quattrocento, La Pastorale*, in *Manuale di letteratura italiana*, II, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 271-283 e in particolare p. 274). Stefano Carrai (*Boiardo dai Pastoralia alla Pastorale*, in ID., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 139) sostiene che l'antologia guadagna alla produzione

Immedie le ripercussioni illustri dell'opera⁴ particolarmente nel *milieu* ferrarese e aragonese, dove, tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento, il codice pastorale si appresta a diventare una delle forme privilegiate della comunicazione letteraria cortigiana. A Ferrara, sul solco della bucolica latina, attiva sin dagli anni Sessanta del Quattrocento, il Boiardo, dopo i *Pastoralia* per Ercole I nel 1463, compone una *Pastorale* in 10 egloghe in terzine (metro nel quale comporranno anche il Correggio, il Tebaldeo e, più tardi, l'Ariosto)⁵; a Napoli, senza dire di altri, Jacopo Sannazaro, nel suo romanzo sperimentale in forma di prosimetro (*l'Arcadia*), inserirà dodici egloghe in endecasillabi sdruccioli⁶.

2. Questo quadro è destinato a mutare sensibilmente nella prima metà del Cinquecento grazie all'"evoluzione del supporto metrico"⁷, La scrittura eglogistica in endecasillabi sdruccioli, così come quella in terzine e nelle altre forme polimetriche rimate presenti nell'antologia toscana, nei primi decenni del secolo viene in gran parte affiancata da quella in endecasillabi sciolti. Il nuovo metro, sperimentato per la prima volta sulla scena tragica dal Trissino con la *Sofonisba* nel 1515, registra poco dopo il suo ingresso in ambito bucolico, nel cui contesto viene alla stampa alla fine degli anni Venti: due egloghe in endecasillabi sciolti concludono le *Rime* trissiniane del '29⁸; quattordici, tre anni più tardi, entrano nel I libro delle *Opere toscane* di Luigi Alamanni⁹. Entrambi gli autori difendono l'uso del metro nell'egloga in volgare anche a livello teorico, benché con esiti divergenti per quanto concerne l'ipotesi linguistica.

[...] *ne soggetti che portano interlocutori (si come avviene nelle egloghe)*"

afferma l'Alamanni nella dedicatoria delle *Opere toscane* a Francesco I, mosso esclusivamente da preoccupazioni di resa drammatica del dialogato, e per il resto legato al toscano,

eglogistica volgare lo statuto di "genere autonomo". Su di essa cfr. almeno E. Giorgi, *Le più antiche bucoliche volgari*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXVI, 1915, pp. 140-152 e l'introduzione a F. Arzocchi, *Egloghe*, edizione critica a cura di S. Fornasiero, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1995, pp. V-LIII. Sull'eglogistica quattrocentesca in genere, cfr. E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, s. d. [ma 1909]; M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Mursia, 1976, pp. 151-181. Sulle origini dell'egloga volgare cfr. invece: R. Rabboni, *Alle origini dell'egloga volgare*, in «Italianistica», XX, n. 3, settembre-dicembre 1991, pp. 507-530; D. De Robertis, *L'egloga volgare come segno di contraddizione*, in «Metrica», II (1981), pp. 61-80.

⁴ Cui si affiancano, nei medesimi anni, tra Firenze e Siena, singoli componimenti intonati alla materia: poemetti, idilli, capitoli allegorici, parodie, oltre ad egloghe vere e proprie, come *Apollo* e *Pan*, in terzine, di Lorenzo de' Medici, o *Saphyra* e *Lyllia*, in endecasillabi sdruccioli, di Filippo Gallo.

⁵ Sulla sperimentazione dell'egloga in Boiardo cfr. F. Battera, *La redazione dei "Pastoralia" del Boiardo e il modello virgiliano*, in "Studi e problemi di critica testuale", 31, 1985, pp. 63-78; ID., *La bucolica volgare del Boiardo*, in "Interpres", 7, 1987, pp. 7-44; S. Carrai, *Boiardo dai Pastoralia alle Pastorale*, in ID., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, cit., pp. 129-140.

⁶ Sull'egloga nel *milieu* aragonese, per la quale occorrerebbe fare anche il nome del De Jennaro, cfr. M. Pieri, *Dalla lirica alla festa: il caso dell'Egloga nella Napoli aragonese*, in *Origini del dramma Pastorale in Europa*. "Atti del Convegno del Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale", a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, 1985, pp. 71-89.

⁷ È quanto afferma ancora Stefano Carrai (*Nicolò D'Arco personaggio di un'egloga ariostesca*, in *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, cit., p. 141).

⁸ Cfr. *Rime del Trissino*, in Vicenza per Tolomeo Ianiculo, 1529. Si possono leggere ora in G.G. Trissino, *Rime*, a cura di A. Quondam, Vicenza, Neri Pozza, 1981.

⁹ Alcune delle quali vengono tuttavia composte all'inizio degli anni Venti. Cfr. *Egloghe di Luigi Alamanni Al Christianiss. Re di Francia Francesco Primo*, In OPERE TOSCA-NE DI LUIGI ALAMANNI AL CHRISTIANIS /SIMO RE / FRANCESCO / PRIMO. / [...] / SEBAST. GRYPHIUS /EXCUDEBAT / LUGD./ 1532/ CON PRIVILEGI, pp. 108-187. D'ora in poi sigla *E*, seguita dall'egloga (in numerazione romana), quindi dal foglio nei casi di citazione.

è molto fuor del convenevole il rimare, perciò che oltra che il sentir persone domandarsi et risponderi in rima, mostra fuori certa affettazione non degna d'un buon poeta, conviene anchora [...] che ciascun de ragionatori parli sempre tanti versi quanti il compagno, onde il più delle volte nasce, che l'un per necessità parla di più di quel che vorrebbe, et l'altro meno [...] ¹⁰.

La “rima”, afferma il Trissino nella *Sesta divisione della Poetica*, preoccupato di individuare i connotati di genere che legano l'egloga alla commedia, “è figura che ha molto del vago e che pensiero dimostra, onde *al parlare rustico e pastorale non ben si conviene*”. Il critico, che si esprime negativamente anche sugli sdruccioli portati a grande splendore dal Sannazaro nell'*Arcadia*, dichiara di preferire senz'altro gli endecasillabi piani, da lui stesso impiegati, e, quanto alla lingua contadinesca, nella quale intorno al '20 si erano espressi il Folengo nella *Zanitonella*, il Ruzzante nella *Pastoral* ¹¹, se da un lato egli la esclude per essere le egloghe “parlamenti e canti di pastori e di rustici” senza parole rustiche, da un altro la legittima per avere, di quelle stesse parole, il modello Teocrito fatto uso nel dialetto dorico degli *Idilli*:

[Le egloghe] sono per lo più parlamenti e canti di pastori e di rustici, circa i loro amori e circa alcune loro contese pastorali. Servano bene i costumi di rustico et i discorsi, o ver sentenzie, ma non le parole. Benché si potrebbe dire che Teocrito, che è il supremo autore in questo genere, forse servasse ancor quelle per aver scritto in lingua diversa dagli altri poeti, cioè dorica, che al parer mio ha del rustico; il che non fece Virgilio nostro che lo imitò, né il Sannazaro che imitò Virgilio [...] *a me più piacerebbe che tali egloghe fossero non solamente senza quei sdruccioli ma ancora senza rime, della qual cosa io già ne feci la pruova e mi riuscirono assai bene. Ma non ebbi ardimento di farle in lingua contadinesca*, per non avere notizia né esperienza di essa ¹².

Forte anche di questa riflessione sul genere, tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Cinquecento, accanto e in competizione con le nuove soluzioni polimetriche offerte da Bernardo Tasso o da Bernardino Rota, che affidano fra l'altro al volgare cinquecentesco anche alcune delle tematiche *piscatoriae* precedentemente sviluppate in latino dal Sannazaro, l'egloga in sciolti registra di fatto la sua presenza, benché in misura modesta, all'interno del libro di rime individuale e collettivo, nonostante la prevalenza in questo di forme liriche più nobili e canoniche come il sonetto e la canzone. Due egloghe in sciolti concludono il *Sogno amoroso* di Ercole Bentivogli del 1530 ¹³; nelle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, del 1545, ne compare una di Girolamo Muzio ¹⁴, che un'altra ne consegna alle *Rime* di Tullia d'Aragona del 1547 ¹⁵; nelle *Opere* di Ludovico Martelli, uscite postume nel 1548, se ne leggono altre due ¹⁶. Risale al 1534 la produzione eglogistica in sciolti di Antonio

¹⁰ Luigi Alamanni *al Christianissimo Re Francesco Primo S. Humiliss.*, Ivi, cc. 2r-4r (cit. a c. *2r). Corsivo nostro qui e negli altri casi di citazione.

¹¹ Nella quale si sarebbe espresso fra gli altri il Calmo nei suoi *piacevoli* componimenti. Cfr. A. Calmo, *Le piacevoli Egloghe pastorali, di m. Andrea Calmo. Sotto bellissimi concetti, in nuouo sdrucciolo in lingua materna*, In Vinegia, presso Domenico de Farri, 1561.

¹² Cf. G. G. Trissino, *La quinta e la sesta divisione della poetica* (ca. 1549), in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, vol. II, Bari, Laterza, 1970, pp. 86-87.

¹³ Cfr. IL SOGNO AMOROSO, E L'EGLOGHE DI HERVOLE BENTIVOGLI. [*Colophon*]: Stampato in Vinegia a Santo Moysse nelle case nove/ Iustiniane, per Francesco di Alessandro Bin /doni, et Mapheo Pasini, / Nel. M. D. XXX. Del / mese di luglio, cc. Eyr-Fiiijv.

¹⁴ Si tratta di *Il pastor Aristeo pensoso et solo*, che poi, con il titolo di *Aristeo*, andrà a costituire la IV delle *Marchesane*, seconda sezione del *liber muziano*.

¹⁵ Si tratta di *Tirrhena*, VII della prima sezione del *liber muziano*.

¹⁶ Di cui la seconda incompiuta. Cfr. OPERE DI M. LODO / VICO MARTELLI COR / RETTE E CON OGNI DI / ligentia ristampate, / AGGIUNTOVI IL QUARTO DI / vergilio, tradotto dal medesimo. / In Firenze, Appresso Bernardo di Giunta, MDXLVIII, cc. 65v-75v.

Minturno, andata alle stampe nelle *Rime* del 1559; quella di Benedetto Varchi e Annibal Caro, risulta più o meno ascrivibile al medesimo periodo.

Di questa, sia pure rapsodica, fortuna del componimento bucolico in sciolti nella comunicazione letteraria del primo Cinquecento, rendono ragione, nel 1551, alcuni versi dell'*Arte poetica* dello stesso Muzio, nei quali l'Alamanni viene riconosciuto come il "nuovo cultore" della materia:

[...] Per le selve
Rade suonan le canne, e i nostri campi
Non han sentito ancora il duro aratro,
Se non quanto a la stiva ha posto mano
Novellamente il cultor Alamani,
Cui rimesso ha Silvano e Ciparisso,
La vezzosa Pomona e 'l padre Bacco,
Il dio d'Arcadia e Cerere e Vertunno
E piante e viti e gregge e biade et orti¹⁷.

Un anno prima, sull'esatto crinale che separa il primo dal secondo scorcio di secolo, aveva visto la luce, sempre ad opera del Muzio, quella che può dirsi senz'altro la più cospicua raccolta individuale dell'intera produzione: un volume in cinque libri di trentacinque componimenti bucolici, *Le Egloghe*, che, nei diversi argomenti affrontati, distribuiti in un arco trentennale di tempo, tra l'inizio degli anni Venti e la fine degli anni Quaranta, documenta, e insieme in gran parte archivia, l'intera parabola evolutiva del genere¹⁸.

Nel trentennio in questione, assecondo le istanze più vive del classicismo rinascimentale, l'egloga in sciolti aveva non soltanto rappresentato l'adeguamento della bucolica volgare a quella greco-latina, aveva anche contribuito ad accentuare il carattere colloquiale della comunicazione lirica, nei suoi esiti migliori facendosi veicolo di privati scambi amichevoli o poetici, allo stesso modo dell'epistola elegiaca e del sonetto bucolico. Il paradigma lirico-drammatico che ne caratterizzava la struttura (monologo-dialogo-*refrain*) si era inoltre in gran parte disposto a segnalare quell'alternanza tra recitativo e coro nella quale, nella seconda metà del secolo, sarebbe andato ad articolarsi il dramma pastorale. È quanto si evince già abbastanza chiaramente in una lettera del giugno 1534 inviata da Antonio Minturno a Maria di Cardona, marchesa della Padula, dedicataria di un'egloga nella quale gli sciolti, includendo al loro interno il metro della sestina, andavano sin da allora a configurare, come afferma Stefano Carrai, la classica partizione tra brano recitato e brano rimato tipico del nuovo genere:

Piacquemi qui di servare quello che veggio ragionevolmente piacere a molti, cioè *che le rime non abbiano consonanza se non là dove si canta*, perciò *ch'el consonare, sì come sta bene al canto, così per quel ch'i ne sento si disdice al parlare*¹⁹.

¹⁷ G. Muzio, *Arte poetica, Libro Primo*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. II, cit., pp. 174-175, vv. 350-358,.

¹⁸ EGLOGHE / DEL MUTIO / IUSTINOPOLITANO / DIVISE IN CINQUE LIBRI. / LE AMOROSE LIBRO PRIMO. / LE MARGHESANE LIBRO SECONDO. / LE ILLUSTRI LIBRO TERZO. / LE LUGUBRI LIBRO QUARTO. / LE VARIE LIBRO QUINTO. / Con privilegio del Sommo Pontefice Giulio III. et dello / Illustriss. Senato Veneto, et d'altri Principi. / [...] / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE FERRARI / E FRATELLI. MDL. D'ora in poi, nelle citazioni dei componimenti, sigla *E*, seguita, in numeri romani, dal libro e dal componimento; quindi dai versi. Nell'*Ercolano* del Varchi, il dialogo del 1560- 1565, pubblicato nel 1570, per la tradizione eglogistica in sciolti si indica, accanto a quello di un'*auctoritas* fin da subito canonica come l'Alamanni, il nome del Muzio: "[...] alcuni scrivono l'egloghe in versi sciolti, *come sono quelle di messer Luigi Alamanni, e di messer Jeronimo Muzio*" (si cita da B. Varchi, *L'Ercolano*, t. II, Cisalpino-La Goliardica, 1979, p. 193 (reprint dell'ed. di Milano, Dalla Società tipografica dei classici Italiani, 1804).

¹⁹ Cito direttamente da Stefano Carrai (*Nicolò d'Arco personaggio di un'egloga ariostesca*, p. 141 cit.), che accompagna il testo con questo commento: "La distinzione minturniana tra brani in endecasillabi

3. Tracce, sia pure minime, di questa partizione risultano non del tutto estranee alle *Egloghe* muziane, uscite a Venezia presso il Giolito e globalmente dedicate all'armatore e capitano genovese Antonio Doria²⁰. Teorico dell'endecasillabo sciolto e grande sperimentatore in proprio di questo metro non solo nella scrittura eglogistica, ma anche nell'epistola metrica, nella favola mitologica e nella stessa *Arte Poetica* sopra citata, un lungo ragionamento in tre libri di stretta osservanza oraziana, uscito esso pure a Venezia presso il Giolito a un anno di distanza dalle *Egloghe*, assieme ai sonetti, alle canzoni, a tre libri di epistole, a una favola mitologica (*Europa*) e a un componimento pastorale di Giulio Camillo, il *Davalo*, riscritto in volgare (*Rime diverse*, 1551)²¹, il Muzio rifugge dalla rima, ritenuta fattore principale di rottura del *continuum* lirico-drammatico dei componimenti volgari modellati sui classici, non dalla possibilità di impiegarla, come altre figure della ripetizione, per sottrarre il dettato poetico alla sua eccessiva prossimità alla prosa conseguendo con essa effetti eufonici, d'enfasi e di *ornatus*.

Ma bene ha da notar *chiunque scrive*
sciolto da rime, che di rima alcuna
sentir non lasci 'l suon ne le sue carte,
 sì da vicin chiudendo i versi suoi
 ch'in sentendolo orecchia si riscuota,
 salvo sed ei *d'una parola e d'altra*
le medesme iterando non s'adorna [...],

si legge in altri versi dell'*Arte Poetica*²², nei quali viene espressamente prevista la necessità di inserire qualche rima nella sequenza continua dell'endecasillabo sciolto, così da recuperare, al testo redatto in tal metro, precisi segnali di poeticità.

Non poche sono, nelle *Egloghe*, parole-rima e rime identiche inserite a tale scopo nella sequenza versale, alla cui replica non di rado si accompagna, nella ripresa del verso-*refrain*, come in Teocrito e in Virgilio, il tentativo piuttosto scoperto di ancorare a una sorta di partitura strofica e musicale il lirico monologo del pastore, nel quale consiste per lo più la sostanza del componimento muziano, separandolo dalla cornice d'esordio che lo precede, di tipo narrativo. Parole-rima o rime identiche restituite alla loro funzione primaria di parole-chiavi nell'elaborazione tematica del testo, e *refrains* con sede tendenzialmente fissa scandiscono talora, segnandone l'elevazione e il mutamento di contenuto, il canto-lamento del poeta nella prima sezione del *liber*, le

sciolti, da recitarsi, e brano rimato, da cantarsi, niente aveva a che vedere col polimetro della tradizione bucolica quattrocentesca e preludeva a ciò che in un breve giro d'anni sarebbe stato codificato nell'alternanza di recitativo e coro del dramma pastorale”.

²⁰ Cugino del più celebre Andrea, cantato, fra gli altri, in una sua egloga dall'Alamanni. Nato a Genova intorno al 1495, morto probabilmente nel gennaio del 1577, Antonio Doria, dopo un iniziale apprendistato mercantile svolto forse in Spagna tra Toledo e Siviglia, aveva iniziato la carriera navale al seguito del più famoso cugino a bordo delle galere al servizio della Corona francese per passare poi con lui alle dipendenze di papa Clemente VII e successivamente a quelle di Francesco I di Francia. Nell'estate 1528 Andrea decise di passare alla parte imperiale, Antonio rimase nell'orbita francese sino al giugno 1533, quando aderì a sua volta alla parte imperiale. È probabile che il Muzio, che la parte imperiale e quella papale aveva sempre servito, l'avesse incluso tra i destinatari del *corpus* ancora in fieri sin da allora.

²¹ Cfr. RIME / DIVERSE / DEL MUTIO / IVSTINOPOLITANO. / *Tre libri di Arte Poetica. / Tre libri di lettere in rime sciolte. / La Europa. / Il Davalo di Giulio Camillo tradutto. / / Con Privilegio del Sommo Pontefice Giulio III: et dello / Illustriss. Senato Veneto, et d'altri Prencipi. / [...]* / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / IOLITO DE FERRARI / E FRATELLI. / M D L I.

²² G. Muzio, *Arte Poetica, Libro Terzo*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. II, cit., pp. 195-196, vv. 1082-1088.

Amorose, un vero e proprio microcanzoniere bucolico intonato alla passione dell'autore, in figura di Mopso, per la celebre cortigiana Tullia d'Aragona e a lei dedicato.

Nell'*Egloga V*, la *Lontananza*, le parole-chiavi del tema, da sole o accompagnate da pregnante aggettivazione, vengono più volte enfaticamente ripetute in *incipit* ed *explicit* di verso, anche in presenza di doppia anadiplosi: "Lasso, quest'è ben *dura dipartita*, / *Dura*, crudel, amara *dipartita*" (*E*, I, V, vv. 27-28), "Da dolermi ho di mia crudel *fortuna*: / Anzi di lui, che fa la mia *fortuna*" (*ivi*, vv. 68-69), "*Non ha pietade* a chi d'*amor sospira* / *non gli ha pietade amor* quand'*ei sospira*" (*ivi*, vv. 100-101), "*Quelle parole tue*; *quelle parole*, / *Quelle, quelle, quell'ultime parole*" (*ivi*, vv. 112-113). Nell'apostrofe al sole della II egloga, all'astro intitolata, emblema di Tullia, la rete fonica del ritornello *Sorgi Sol del mio Sol sola sembianza* viene per lungo tratto iterata a intervalli regolari di sei e sette versi. Nell'egloga IV, *Thalia*, il distico a rima baciata *Movete o Sante Dive à vostri honori / cinte le tempie d'odorati allori* viene ripetuto con cadenza regolare ogni undici versi²³.

Questa, sia pure rapsodica, regolarità già in parte si disperde nella seconda sezione del *liber*, le *Marchesane*, ulteriore microcanzoniere bucolico, improntato alla passione coniugale del governatore cesareo di Milano Alfonso d'Avalos, Marchese del Vasto, e di Maria di Aragona, dedicatari della sezione stessa. Nell'egloga II, *Amarilli*, intitolata a Maria, il Muzio, nei panni pastorali di Tirse, invoca per undici volte la marchesa, affidandosi al *refrain* "Torna *Amarilli*, torna al tuo soggiorno", scandito con intermittenze discontinue di sette, nove, dieci, quattordici, quindici e diciassette versi. Il *refrain* riproduce, in cesura, la parola-chiave del tema, *Amarilli*, posta in *explicit* nel verso precedente. Nell'egloga VI, *La guerra*, il monologo-lamento di Davalo, nome arcadico del marchese, riprende per undici volte, a intervalli variati da sette a tredici versi, la parola-rima *guerra*, chiave anch'essa del tema, in accezione amorosa come in Petrarca contrapposta a *pace*, situata in *explicit* nei versi precedenti, e ripetuta allo stesso modo²⁴.

Le altre sezioni del *liber* mantengono l'irregolare ricorrenza del *refrain*, e, a livelli meno marcati, le altre figure della ripetizione (rime identiche, parole-rima, polyptoton, anafora, anadiplosi, epifora, chiasmo, parallelismo, accumulazione²⁵), alcune delle quali, già presenti nel procedimento per enfatiche *amplificationes* del modello Alamanni, come ha ben notato Francesco Bausi commentando un'egloga muziana inedita, tematicamente intonata al contenuto delle *Amorose*²⁶, entreranno poi massicciamente nella composizione della favola pastorale del secondo Cinquecento, a partire dall'*Aminta* tassiana. Si vedano alcuni di questi fenomeni nei frammenti che seguono, scelti a caso dal *corpus* eglogistico dell'Alamanni e del Muzio; quindi dall'opera del Tasso:

²³ Dopo il v. 31, in cui compare per la prima volta, si ha una occorrenza ravvicinata al v. 35, quindi ai vv. 42, 49, 56, 63, 70, 76, 82, 89, 96, 103, 110, 118, 127, 131.

²⁴ Benchè con minore frequenza. Cfr. *E*, II, IV, vv. 27 (*secura pace*), 104 (*lieta pace*), 130 (*bramata pace*). La parola tematica *guerra*, invece, alla maniera petrarchesca di *RVF*, 128, 11 (*crudel guerra*), 150, 2 (*eterna guerra*), 220, 13 (*guerra et pace*), 252, 12 (*perpetua guerra*), 264, 111 (*aspra guerra*), 347, 12 (*lunga guerra*) ricorre in *explicit* di verso in *E*, II, VI, v. 95 (*aspra guerra*); *ivi*, v. 102 (*lunga guerra*); *ivi*, v. 131 (*eterna guerra*). Le altre occorrenze in *explicit* di verso (accompagnate da altra aggettivazione) sono *amorosa guerra*, *ivi*, v. 11, 33; *cruda guerra*, *ivi*, v. 41; *sanguinosa guerra*, *ivi*, v. 53; *lagrimosa guerra*, *ivi*, v. 63; *tenebrosa guerra*, *ivi*, v. 73; *impetuosa guerra*, *ivi*, v. 84; *trista guerra*, *ivi*, v. 111; *amara guerra*, *ivi*, 118.

²⁵ Una puntuale schedatura di queste figure, per la sezione delle *Amorose*, è stata operata dalla dottoressa Paola Laurella nella tesi di laurea *Le 'Egloghe' di Girolamo Muzio. Saggio di un commento*, discussa con il professor Mario Martelli nell'anno accademico 1985-1986 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze. Mi sia consentito di ringraziarla per avermi gentilmente permesso la consultazione.

²⁶ Cfr. F. Bausi, *Un'egloga inedita (e sconosciuta) di Girolamo Muzio*, in "Studi di filologia italiana", vol. XLVII, pp. 238-239.

Vedi ch'è *morto*, et *morto* è bello anchora
Tal che non *morto* anzi dormir ne sembra

Quindi rivolto al faticoso *monte*,
al *monte* sacro, al glorioso *monte*,
al *monte* del santissimo Helicona

Tirsi.
Periglioso è cercar quel che *trovato*
Trastulla sì, ma più tormenta assai
Non *ritrovato*. Allor vedrassi amante
Tirsi mai più, ch'amor nel seggio suo
Non avrà più né *pianti*, né *sospiri*.
A bastanza ho già *pianto* e *sospirato*²⁷.

4. Legata al prevalente monologismo del dire, che tale tende a rimanere anche nell'articolazione a più voci del discorso pastorale, la caratterizzazione retorico-musicale del componimento bucolico muziano rivela di notevole interesse le trentacinque egloghe del *liber* sia sul piano microtestuale della scrittura, nutrita di lessico selezionato di matrice petrarchesca (*Rerum vulgarium fragmenta* e *Triumpho*), ma con prelievi da Lorenzo, Poliziano, Sannazaro, Ariosto, oltre che dai classici latini, sia sotto il profilo del macrotesto. Per quanto concerne quest'ultimo, fanno da generale esordio i primi otto versi delle *Amorose*, dove l'autore in prima persona, richiamandosi alla dedicataria al Doria²⁸, alla maniera di Virgilio nella VI delle *Bucoliche*²⁹, di Orazio nel I libro delle *Odi*³⁰, annuncia la natura "altra", rispetto a quella epica, del suo nuovo canto:

²⁷ Si cita da T. Tasso, *Aminta*, in ID., *Aminta, Il re Torrismondo, Il mondo creato*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1999, p. 65. I rapporti dell'*Aminta* con la pastorale cinquecentesca (marginalmente anche con l'egloga, ma non per gli aspetti qui trattati) sono stati puntualmente studiati da Arnaldo Di Benedetto. Cfr. A. Di Benedetto, *L'Aminta e la pastorale cinquecentesca in Italia*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1989, pp. 1121-1149.

²⁸ Laddove afferma: "Le continue fatiche vostre di mare et di terra, Illustriss. signore, le quali sono non solamente di servizio alla Maesta Imperiale, ma di beneficio ancora à tutta Cristianità, fanno che alcuno non debbia essere tra noi, il quale non sia debitore di servirvi, et di onorarvi. Il che conoscendo io, et desiderando di sodisfare almeno in parte a un tal debito, ho meco proposto di dovervi menare à diporto per alcuni boschetti à fine che voi tra quelli possiate non senza diletto prender alcun ristoro. Et vi menerò io per boschi di mirti, di allori, di cedri, di cipressi, et di diverse maniere di alberi. Et di questo piacere goder potrete voi di ogni stagione, et à tutte le ore et in casa standovi in riposo, et solcando ancora gli alti mari perseguitando i Corsali, et i nimici della nostra santa fede [...] Or sono questi boschetti alcuni miei boscarecci scritti, i quali ho io compartiti in maniera, che ne ho formata quella varietà, la quale vi ho di sopra descritta" (*Allo Illustrissimo S. Antonio Doria*, in *Egloghe del Mutio Justinopolitano* [...], cit., c. [2r]).

²⁹ "Cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem / vellit et admonuit 'Pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ovis, deductum dicere carmen'. / Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes, / Vare, tuas cupiant et tristia condere bella) / agrestem tenui meditabor harundine Musam" (P. Vergilius Maro, *Bucolicon VI*, 1-8 in ID., *Bucolicon liber*, edidit Franciscus Giancotti, [Roma], In aedibus Tumminelli, MCMLII, vv., 3-8). D'ora in poi il *liber* virgiliano si cita abbreviandolo in *Buc.*, seguito dall'*ecloga* in numeri romani, e dai versi.

³⁰ Come poi faranno Minturno nell'esordio delle *Rime* 1559 e il Marino nel proemio delle *Rime Amorose* 1602. Cfr. Orazio, *Carminum liber I*, VI, vv. 1- 12: "Scriberis Vario fortis et hostium/ uictor, Maeonii carminis alite, / quam rem cumque ferox nauibus aut equis / miles te duce gesserit. / Nos, Agrippa, neque haec dicere nec grauem / Pelidae stomachum cedere nescii, / nec cursus duplicis per mare Vlixei / nec saeuam Pelops domum / conamur, tenues grandia, dum pudor / inbellisque lyrae Musa potens uetat / laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingeni"; Orazio, *Carminum liber I*, 7, 1-14: "Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen / aut Ephesum bimarissae Corinthi / moenia uel Baccho Thebas uel Apolline Delphos / insignis aut Thessala Tempe;/ sunt quibus unum opus est intactae Palladis urbem / carmine perpetuo celebrare et / undique decerptam fronti praeponere oliuam; / plurimus in Iunonis

Canti chi vuol le sanguinose imprese
 Del fiero Marte et, d'honorati allori
 Cinto le tempie, al suon di chiara tromba
 Desti i bianchi destrier' ch'in Campidoglio
 Han da condur i purpurei triumphi.
A me, cui'l ciel non diè sì altero spirto,
Basta parlar tra le fontane e i boschi
De gli honori di Pan [...]

(E., I, I, vv. 1-8)³¹.

Nell'assenza di un preciso ordinamento cronologico, un coerente disegno architettonico, fondato sulle misure quinarie e settenarie, presiede alla *dispositio* dei materiali, tematicamente derubricabili secondo tipologie già canoniche nella raccolta toscano-senese di fine Quattrocento sopra citata, benché elaborate secondo modalità di esecuzione lirica, narrativa e drammatica diverse, marcate inoltre da notevoli istanze di autorappresentazione e dalle tipiche movenze encomiastiche della comunicazione cortigiana. Così il Muzio nella dedicatoria al Doria:

[...] in cinque libri ho compartite trentacinque mie Egloghe con un tal ordine: che le prime sono de' miei amori intitolate le Amoroze. Le seconde de gli onori, et de' gli amori del già S. Marchese del Vasto, et della Signora Donna Maria D'Aragona sua moglie; le quali ho chiamate le Marchesane. Nelle terze ho celebrato diverse persone illustri, et perciò Illustri le ho nominate. Piangesi nelle quarte la morte di persone, alle quali io sono stato o servitore, o di amicitia congiunto, et le ho appellate Lugubri. Le quinte veramente per la varietà de' loro soggetti nome di Varie si hanno convenevolmente ritenuto³².

Il volume in tal modo configurato, nel quale rifluiscono, trovando spazio ulteriore di articolazione, anche alcune delle tematiche centrali delle *Rime diverse* del 1551 (l'amore per Tullia d'Aragona, gli amori e gli onori del marchese del Vasto e di Maria d'Aragona, l'elogio in vita e in morte di personaggi illustri, il ricordo della moglie e della figlioletta scomparse)³³, era già stato in larga misura predisposto per la stampa all'altezza del 1545. Lo rivela una lettera al concittadino capodistriano Ottonello Vida del 3 giugno di quell'anno:

honorem / aptum dicet equis Argos ditiesque Mycenae: / *me nec tam patiens Lacedaemon / nec tam Larisae percussit campus opimae / quam domus Albunae resonantis / et praeceps Anio ac Tiburni lucus et unda / mobilibus pomaria rivis [...]*". (Si cita da Q. Orazio Flacco, *Tutte le opere*, Versione, introduzione e note di Ezio Cetrangolo, con un saggio di A. La Penna, Firenze, Sansoni, 1968).

³¹ I versi proseguono poi rendendo esplicito, nella simbologia dell'edera e del mirto, il riferimento alla prima sezione, le *Amoroze*: "[...]che la fronte /M'ornin le nimphe *d'edere et di mirti*, /Mentre ch'al suon de le incerate canne / Fo risonar quella virtù che move / Dal vivo ardor de i lor splendenti lumi" (E., I, I, vv. 13-25). Paola Laurella, nella tesi di laurea sopra citata, oltre a Orazio, ricorda, per l'esordio muziano, anche la tradizione volgare: dal Boccaccio (*Filostrato*, III, "Segua chi vuole i regni e le ricchezze, / l'arme, i cavai, le selve, i can, gli uccelli, / di Pallade gli studi, e le prodezze / di Marte, ch'io in mirar gli occhi belli / della mia donna e le vere bellezze, / il il tempo vo' por tutto [...]"), a Lorenzo (son. "*Cerchi chi vuol le pompe e gli alti onori*"), a Poliziano (*Rispetti spicciolati*: "Canti chi vuol").

³² *Allo Illustrissimo S. Antonio Doria*, cit., cc. 2v-3r.

³³ Per un'analisi delle *Rime* del Muzio, dove vengono prese in esame anche le tematiche sopra citate, si rinvia ad A. M. Negri, *Sulle Rime diverse di Girolamo Muzio*, in "Rivista di letteratura italiana", VII, 2-3, 1989, pp. 431-446.

[...] *la intention mia è di fare stampare la Orecchia del Principe, Il Duello, Tre libri di lettere in prosa, & tre in rime sciolte, la Arte Poetica, & trenta Egloghe*³⁴.

Delle cinque aggiunte, tre risultano facilmente individuabili: la conclusiva delle *Amorose*, *Tirrhena*, che riproduce, con poche varianti, quella un triennio prima mandata in luce nelle *Rime* di Tullia d'Aragona³⁵; la VI delle *Lugubri*, *Argia*, nella quale si piange la morte della sorella di lei, la cortigiana Penelope, venuta a mancare, appena trentenne, nel 1549; la VI delle *Illustri*, *Amaranta*, composta in occasione delle nozze di Anna d'Este e Francesco di Guisa, avvenute il 4 dicembre 1548. Mancanti di elementi significativi sotto il profilo della datazione, le altre quattro sono in vario modo compartite nelle diverse sezioni del *liber*, appartenenti ad epoche diverse della scrittura eglogistica muziana, a partire dall'apprendistato degli anni Venti, ma coese tra loro da echi e risposdenze interne, in ragione delle varie situazioni celebrative o commemorative illustrate.

Se si esclude il testo finale, del 1547, composto verisimilmente per Tullia nel corso dell'importante missione diplomatica svolta in quel torno di tempo tra Firenze e Siena per conto di Ferrante Gonzaga³⁶, le *Amorose* appartengono in gran parte al triennio 1537-1540, durante il quale il cortigiano Girolamo Muzio risulta attivo nella Ferrara di Ercole II d'Este; le *Marchesane* vengono redatte nei sei anni successivi, che lo vedono al servizio del governatore di Milano Alfonso d'Avalos sino alla morte di questi. Agli anni passati presso la corte ferrarese e ad anni precedenti, relativi a incarichi diversi, presso la famiglia Tizzoni, Galeotto Pico della Mirandola, il conte Claudio Rangone, si riportano invece, in buon numero, le *Illustri*, le *Lugubri* e le *Varie*, prive di dedicatario comune. Scritte in occasioni diverse e per altrettanto diversi celebri personaggi, le *Illustri* vengono redatte in un arco ventennale di tempo che conduce al 1541³⁷, salvo la VI, composta, come si è scritto sopra, nel 1548, per le nozze di Anna d'Este e Francesco di Guisa. Le *Lugubri* documentano eventi luttuosi, accaduti in parte ai dedicatari delle diverse sezioni, o alla loro famiglia, tra il 1532 e il 1549³⁸; le *Varie* interessano gli anni 1529-1534³⁹.

³⁴ Si cita da G. Muzio, *Lettere* (Ristampa anastatica dell'ed. Sermartelli, 1990), a cura di L. Borsetto, Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara ("Libri di Lettere" del Cinquecento a cura di G. Baldassarri), Bologna, Forni, 1985, p. 100.

³⁵ *Rime della signora Tullia di Aragona; et di diuersi a lei*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1547, cc. 29r-34r. L'opera è stata in seguito ristampata alla fine dell'Ottocento. Cfr. *Le Rime di Tullia d'Aragona, cortigiana del secolo XVI*, edite a cura e studio di E. Celani, Bologna, Romagnoli, 1891 (rist. anastatica, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968). Su di essa cfr. F. Bausi, *Le Rime di e per Tullia D'Aragona*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*, "Actes du Colloque international Aix-en-Provence, 12, 13,14 novembre 1992, Université de Provence, 1994, pp. 275-292.

³⁶ Missione relativa alla rivolta dei Senesi contro i Nove e la guardia Imperiale di cui parlano molte delle missive al Gonzaga che si leggono in *Lettere di Girolamo Muzio Giustinopolitano conservate nell'archivio governativo di Parma*, Parma, a spese della R. Deputazione di storia patria, Pei tipi di F. Carmignani, 1864, pp. 97 e ss. Dall'ottobre 1546 all'ottobre 1547 di fatto il Muzio è in Toscana e a Firenze vede Tullia di cui cura fra l'altro l'edizione del dialogo dell'*Infinità di Amore*, pubblicato a Venezia dal Giolito, come le *Rime*.

³⁷ Come rispettivamente si desume dalla VII, *Cinthia*, composta per le nozze di Cristina II di Danimarca con Francesco I di Lorena (1541) e come sembrerebbe testimoniare la III, *Beatrice*, scritta in occasione del matrimonio di Beatrice del Portogallo con Carlo III di Savoia (1521). Delle altre, la V, *Virbio*, viene redatta in seguito al cardinalato di Ippolito II d'Este, nel 1538; la IV, *Tirinto*, nel 1537, nella celebrazione del terzo anno di ducato di Ercole II d'Este, la II, *Alceo*, dedicata a Luigi Gonzaga, tra il 1531, in cui il Muzio lo conobbe, e il 1532 in cui venne a mancare; la I, *Damone*, in seguito alle nozze di Federico II Gonzaga e di Margherita di Monterrato, nel 1531.

³⁸ La I, *Aminta*, epicedio in morte di Luigi Gonzaga, risale al 1532; la II, *Napea*, piange la morte di Margherita Tizia Pelletta, contessa di Desana, avvenuta non molto dopo la scomparsa del marito Bartolomeo Tizzoni (1533); la III, *Alcone*, piange la morte di Antonio d'Aragona, fratello di Giovanna e

5. Benché la caratterizzazione occasionale ed encomiastica della scrittura attraverso e condizioni ogni componimento, assieme al motivo dell'autorappresentazione, alcune egloghe delle *Varie* verisimilmente composte tra le prime, si lasciano percepire come esercizi di stile condotti, con finalità di imitazione-emulazione, sui testi dei classici greco-latini, che a tratti letteralmente traducono, e dei loro modelli di mediazione volgare. È il caso di *Echo, o vero l'incantesimo*, III della sezione, alla cui base, assieme all'*Egloga VII (Flora incantatrice)* dell'Alamanni e al II idillio di Teocrito («Le incantatrici»), ad essa sottostante, sta la struttura a dittico in due quadri dell'*ecloga VIII delle Bucoliche* e il dettato poetico di questa:

Buc., VIII, v. 65, 91-93, 101-102

Muzio, *E.*, V, III, vv. 190-191, 233-236, . 239-240

[...] *verbenasque adole pinguis et mascula tura* [...]

E le sacre verbene, e i maschi incensi
Rendano ardendo honor à i dei notturni [...]

Has olim exuvias mihi perfidus ille reliquit,
Pignora cara sui, quae nunc ego limine in ipso,
terra, tibi mando, debent haec pignora Daphnim.

Quest'è quella camiscia, che'l protervo
Hebbe quand'ei con me prima si giacque.
Hor à te terra sotto questa soglia
La dono in guardia [...]

Fer cineres, Amarylli, foras rivoque fluenti
transque caput iace. Nec respexeris! [...]

Philli prendi quel cener; oltre la testa
Senza voltarti il gitta dentro il rio. [...]

Lacerti meno consistenti dell'opera virgiliana affiorano qua e là nella IV, *Leucippo*, dedicata al letterato friulano Romolo Amaseo, verisimilmente composta a seguito delle due orazioni contro il volgare (*Schola I e II*) da questi pronunciate nel 1529 nella cattedra di Bologna, come lascia supporre un'apostrofe del Muzio all'amico, espressamente invitato a non disdegnare l'idioma natale⁴⁰. Con le stesse parole con le quali Coridone si rivolge ad Alessi in *Buc.*, II, l'Amaseo, nei panni del pastore Leucippo, presenta all'amata Nisa la ricchezza di mandrie e di greggi del suo luogo natale, invitando la ninfa a corrispondere al suo amore come la giovenca col toro, la cerva col cervo, esortandola ad apprezzare la sua bellezza, stimolandone la gelosia:

Buc., II, vv. 21-22, 25-27, 43-44

Muzio, *E.*, V, IV, vv. 69-72, 97-102, 145-147

Mille meae Siculis errant in montibus agnae
lac mihi non aestate novom, non frigore defit.

Mia quella greggia, che lungo la riva
Del nostro fiume pasce il vecchio Alcippo.
Qui non si sente à noi mai venir meno
La state, o'l verno il cascio, o'l fresco latte.

di Maria d'Aragona, cognato di Alfonso d'Avalos, avvenuta nel 1541; la IV, *Iola*, deplora la morte di Giulio Camillo, avvenuta il 15 maggio 1544; la V, *Egone solo*, quella del Marchese del Vasto, accaduta il 31 marzo 1546; la VI, *Argia*, quella di Penelope d'Aragona, avvenuta nel 1549; la VII, *Chlori*, della moglie Chiara. Di difficile datazione, quest'ultima è verisimilmente composta durante il servizio presso il marchese del Vasto.

³⁹ La I, *Venere*, dedicata al re cristianissimo Francesco I, fa riferimento a un fatto preciso accaduto durante la missione in Francia al seguito del Conte Claudio Rangone (cfr. qui appresso le pagine in cui se ne parla); la II, *Flora*, a Margherita Tizia contessa di Desana e a Bartolomea da Camino, viene verisimilmente composta tra il 1531 e il 1533; la III, *Echo, o vero l'incantesimo*, risulta di difficile datazione, come anche la V, *Il rammarico* e la VI, *Endimione è desto*; la IV, *Leucippo*, a Romolo Amaseo, potrebbe essere verisimilmente collocata nel 1529, la VII, a Ippolito de Medici, nel 1534.

⁴⁰ “[...] Il tuo patrio Idioma / Non sdegnar buon pastor; et quegli accenti / Che già suggesti infin col primo latte / Da le poppe materne; e ’n che la lingua / Prima sciogliesti, alquanto più benigno/ Raccogli hor meco” (Muzio, *E.*, V, IV, vv. 21-26).

*Nec sum adeo informis: nuper me in litore vidi,
cum placidum ventis staret mare; non ego Daphnim
iudice te metuam, si numquam fallit imago.*

*Poi non son io, se'l ver non si disdice,
sozzo fra gli altri: E'l giovenetto Alcone
che'n queste selve ha titol di bellezza
(Se non m'inganna la fallace vista
Che mi rendon sovente i nostri fonti)
Al mio parer di me non è più bello.*

Iam pridem a me illos abducere Thestylis orat,
et faciet, quoniam sordent tibi munera nostra.

[...] Alphesibea
Havra'l mi'amor, et ciò ch'à te si serba,
S'havrai me sempre con miei doni à schifo.

Sono invece gli *Idilli* III (49-50) e XX (37-39) di Teocrito a ispirare la favola selenica a più voci narrata nell'egloga VI, *Endimione è desto*, la prima parte della quale intonata all'amore di Pan per la luna; la seconda, di natura metamorfica, all'amore per la luna di Endimione e all'infedeltà di lei. Il tema antilunare, assiduamente ritornante nel *liber* muziano, come in molti canzonieri lirici cinquecenteschi⁴¹, oltre che nella II delle stesse *Varie, Flora*, che riproduce il topico lamento del pastore per la ninfa infedele, cui si erano, fra gli altri, esercitati anche il Bentivogli, Bernardo Tasso e il Sannazaro, richiamandosi alla II *ecloga* virgiliana, viene simmetricamente evocato, con evidenti richiami intertestuali, nella VI delle *Amorose, La sconciatura*, nella quale il poeta, in figura di Mopso, deplora l'incostanza di *Thalia*, Tullia d'Aragona precedentemente sublimata nella musa della lirica bucolica⁴²:

Muzio, *E.*, I, VI, vv. 79-90

Muzio, *E.*, V, II, vv. 109-114

Muzio, *E.*, V, VI, (vv. 195-203)

*Hor mi sovvien, ch'anchor de l'alte Dive
Son mal stabili i cori. [...]
[...] la bianca, la fredda, et casta luna
Come fu fida, (lasso) al fido amante?
Sanno'l si gli altri boschi, ch'alcun tempo
Vider Pan lieto, et tristo Endimione.
Mal fida luna, avara luna, et troppo
Grande argomento de l'incerta fede
De le mutabil, de l'avare voglie
Del femmineo desir. [...]*

*Ma non mi sovveniva (o mente cieca)
Che già se'l vero si legge entro le scorze
De le più antiche querce) i bianchi velli
Trasser la dea da la cornuta fronte
Dal giro suo ne le setose braccia
Del rozo Pan [...]*

*Ben son io Endimion; ben son quell'io,
cui dicesti sovente. Il tuo bel viso
più che'l nettar m'è dolce: et più soave
m'è de l'ambrosia. Hor doe è'l grande amore?
Dov'è la data fede? O instabil Luna,
Instabil piu nel cor, che ne la fronte,
Hor posso ben dir io, ch'altra fermezza
Non trovo in te, che'n mai non esser ferma:
colpa del feminil animo avaro. [...]*

Marcata dal motivo dell'infedeltà amatoria, la corrispondenza *Amorose-Varie*, rispettivamente prima e ultima sezione del *liber* muziano, trova ulteriori riscontri nell'elaborazione elegiaca della lontananza. Nell'egloga V delle *Amorose*, infatti, a questo tema espressamente intitolata, il pianto di Mopso per l'esilio forzato dalla patria istriana, cui solo in ultima istanza viene anteposta l'amata Tullia-*Thalia*, richiama in più luoghi quello angoscioso del pastore d'età media, tra matura e acerba, autoritratto bucolico del poeta-cortigiano intonato alla I egloga di Virgilio, di cui si legge nella V delle *Varie, Il rammarico*. Bastino, al confronto, questi brevi frammenti:

Buc., I, vv. 67-69

Muzio, *E.*, I, V, vv. 185-190

Muzio, *E.*, V, V, vv. 67-70

*En umquam patrios longo post tempore finis,
pauperis et tuguri congestum caespite culmen
post, aliquot, mea regna videns, mirabor aristas?*

[...] *O Patria: o Patria cara:
O grande Antiniano: O bel Sermino;
O vago Formione: o scoglio amato
Quando sara, ch'i'vi rivegga, et dica:*

*O amata mia patria, o patria cara
Dolce mio albergo, o mio bramato nido,
sarà mai'l di, che in te fermato il piede
I possa dir, hor qui sia la mia pace? [...]*

⁴¹ Per i quali cfr. lo studio di R. Gigliucci, *Contro la luna. Appunti sul motivo antilunare nella lirica d'amore da Serafino Aquilano al Marino*, in "Italique", 2001, 4, pp. 19-29.

⁴² Si vedano su questo le pagine qui appresso.

Quel poco homai di vita, che m'avanza,
mi vivrò pur tra voi? [...]

Composti senza evidenti motivi d'occasione, e fortemente compenetrati dalla memoria dei classici, i cinque componimenti delle *Varie* qui sinteticamente richiamati sono introdotti e conclusi da due egloghe di circostanza, a un classico come Ovidio entrambe intonate nel ricoprire di opportuno *integumentum* bucolico i *realia* registrati. La prima, *Venere*, ideata dal Muzio alla corte francese di Francesco I durante la missione del 1531 al seguito del conte Claudio Rangone, e a Francesco I dedicata, nel riportare l'episodio riferito in due lettere del codice Riccardiano 2115, contamina il mito di Venere e Marte con quello di Venere e Adone affidato dall'autore latino al libro X delle *Metamorfosi*⁴³. Descrive infatti la trasformazione in statua della dea dell'amore alla vista di un cinghiale ferocemente lanciato contro il sovrano francese, nuovo dio della guerra in arcadici panni⁴⁴. L'ultima, la *Nimpha fuggitiva*, nel rappresentare la disperata fuga di Giulia Gonzaga dalla dimora di Fondi nel luglio del 1534, braccata dal corsaro turco Khayr ad Din, e l'approdo sicuro presso l'innamorato Ippolito de' Medici, illustre dedicatario del testo, riprende il mito di Aretusa inseguita da Alfeo, dall'autore latino affidato invece al libro V.

Il mito di Aretusa, invocata da Virgilio nell'*incipit* dell'*ecloga* X a Cornelio Gallo per le affinità delle vicende di lei con quelle del dedicatario, viene ricordato, sia pure di scorcio, anche nella IV delle *Varie* all'Amaseo sopra citata, ma la ninfa, come già in Teocrito, entra a più riprese senza particolari motivazioni nel *liber* muziano. Essa chiude, a esempio, semplicemente il *refrain* "Piangi con meco, piangi alma *Aretusa*" nel II componimento delle *Lugubri*, *La Napea*, in morte Margherita Pelletta Tizzoni contessa di Desana, già dedicataria della II delle *Varie*, in cui il poeta, descrivendo la trasformazione in fiore della nobildonna al suo trapasso, ne tesse insieme il ritratto, l'apoteosi e il compianto.

Elementi strutturali dell'egloga funebre muziana, liberamente modellata sulla V delle *Bucoliche*, sul I *Idillio* di Teocrito, sull'epitaffio di Mosco per Bione, e sul canto per Adone di questi, bene iscritti nella tradizione del genere, ritratto, apoteosi e compianto, assieme al coro delle ninfe e delle muse piangenti, e al lutto dei pastori e della natura, si rinvengono con una certa costanza anche negli altri sei componimenti della IV sezione, rispettivamente in morte di Luigi Gonzaga Rodomonte (I, *Aminta*); di Antonio d'Aragona, fratello di Maria e di Giovanna e cognato del marchese del Vasto (III, *Alcone*); di quest'ultimo (V, *Egone solo*), di Giulio Camillo Delminio (IV, *Iola*); di Penelope d'Aragona (VI, *Argia*); della moglie Chiara (VII, *Chlori*).

Ulteriori elementi strutturali, essi pure ben presenti nei modelli antichi e moderni di riferimento, sono l'iterata ripresa, nel *refrain*, della parola tematica "morto"

⁴³ Ma presente anche nell'epitaffio per Adone di Bione.

⁴⁴ Basti, per il riscontro del testo muziano con la realtà, il racconto di una delle due lettere del codice Riccardiano 2115: "Voi mi raccomandaste già sono più giorni il canonico Candido, il qual venne insieme co'l sig. Renzo da Ceri, e portò quella sua bella Venere. La Venere fu appresentata dal Sig.r Renzo, e del Candido non credo, che se ne facesse menzione. Il Candido sollicitava il S.r. Renzo, che procurasse, perché egli avesse la remunerazione. La cosa andava in lungo; e non se ne sentivano se non parole. Per che egli ricorse a me pregandomi, che io facessi qualche cosa per ricordare al Re che gli usasse cortesia. Io pensato che ebbi assai quel ch'io dovessi fare, feci una Egloga, nella quale io fingeva che Marte in forma umana regesse la Francia, e che Venere per memoria degli antichi amori, venisse a trovarlo, ed arrivasse in tempo, che egli con uno spiedo affrontato si fosse con un cinghiaro, per che ella ricordandosi della morte di Adone da subita paura soprapresa divenne marmo. E questa diedi io al Teucreno, maestro de' figli del Re, che al Re la leggesse, e lo informasse da cui gli era venuta la Venere. Il Re se ne diletto, e letta che fu una volta, volle che fosse riletta, ed al Candido donò un beneficio di cinquecento scudi, e mille scudi in contanti, si che l'amico vostro per lo mezo nostro è stato servito"(G. Muzio, *A M. Ottonello Vida*, in L. Borsetto, *Lettere inedite di Girolamo Muzio tratte dal codice Riccardiano 2115*, in "La rassegna della letteratura italiana", gennaio-agosto, 1990, p. 160).

(l'“extinctum” di *Buc.*, V, 20⁴⁵), e la rappresentazione della dimora dei beati raggiunta dal defunto, un luogo della scrittura muziana sincretisticamente determinato dalla singolare confluenza dell'Olimpo dei pitagorici, del Parnaso dei poeti e degli inferi virgiliani (VI dell'*Eneide* e IV delle *Georgiche*) nel Paradiso cristiano.

Iola è morto si legge nel *refrain* che scandisce il compianto per Giulio Camillo Delminio (con ogni evidenza ricalcato sull'*Alcippo è morto* di Bernardo Tasso⁴⁶): l'Elicona degli antichi vati che accoglie il poeta-filosofo al suo approdo all'altro mondo è al contempo il quarto cielo dantesco, il regno sempiterno di Pan e l'empirea sede del Padre, presso la quale egli può finalmente sostare, contemplando non più *per speculum et in aenigmate* le forme e i fondamenti primi di tutte le cose (“[...] Tu da i nostri paschi / Se ritornato à più liete contrade: / Là dove in sempiterna primavera / Lucido scorgi nel sovrano sereno / Quel, che qui ne contende cieca nebbia; / Tu ne la forma de gli eterni fiori / Vedi d'ogni beltà la vera forma”, *E.*, IV, IV, vv. 163-169).

Mort'è'l tuo Alceo, si legge nel lamento per la scomparsa di Luigi Gonzaga a seguito di una archibugiata il 3 dicembre 1532, dove una pietosa figura femminile affiora a fare da scorta per il cammino delle ombre sino al Lete, verso l'*amoenitas* gioiosa dei campi elisi descritti dal Muzio quasi con le stesse parole del VI dell'*Eneide* (“[...] *locos laetos et amoena virecta / fortunatorum nemorum sedesque beatas / Largior hic campos aether et lumine vestit / purpureo, solemque suum, sua sidera norunt*”, *Aen.*, VI, 638-641⁴⁷; “[...] *la' ve novo Sole, / Novo ciel apparisce, et nove stelle. / Quivi ampio pian di verdeggianti smalto / Cingono ameni colli, et liete valli*”, *E.*, IV, I, vv. 139-142).

Figura diversa, ma con identica funzione di guida nel mondo dei morti è, nel componimento in morte della moglie (*Chlori*), che molto risente del pianto pontaniano per la sposa Adriana e il figlio Lucio, la figlioletta prematuramente scomparsa (“Ella ti si fe incontra in su l'entrata / De le felici, eterne, alte contrade”, *E.*, IV, VII, vv. 141-142), mentre Batto, nome arcadico del conte Giovanni Bartolomeo Tizzoni, venuto a mancare prima della consorte Margherita Pelletta, nell'egloga in morte di lei viene presentato nell'atto in cui l'amata, inconsolabile, dopo averne disperatamente deplorato l'abbandono, lo raggiunge all'altro mondo, rinsaldando con il vincolo supremo dell'eternità il nodo d'amore coniugale allacciato sulla terra (“Al Batto suo la ricongiunse amore”, *E.*, IV, II, v. 133).

Paradigmatica per i vari componimenti delle *Lugubri*, l'egloga I per la morte del Gonzaga è uno dei pochi testi dialogici dell'intero *liber* muziano, ma le voci di Tirse e di Mopso che la scandiscono sin dall'*incipit* sostituiscono semplicemente la consueta cornice narrativa dell'esordio, presto a loro volta sostituite dal monologo del poeta in figura di Aminta, cui si deve la descrizione della dimora paradisiaca raggiunta dal defunto e l'elogio del perfetto cavaliere da questi rappresentato, esperto ugualmente di lettere e armi, e come tale solo un anno prima celebrato nella II delle *Illustri*.

Unico scarto rispetto a quella celebrazione, l'apostrofe contro l'ingegnosa malignità degli uomini, creatori di ordigni di morte e distruzione, dove il Muzio rivisita in sede bucolica la cavalleresca condanna lanciata dall'Ariosto nei Canti IX e XI del *Furioso* nei confronti delle armi e della guerra (“O dunque oltre ogni alpestra fera fiero / Human legnaggio, à te stesso nimico. [...] / tu solo al danno tuo l'ingegno adopri; / Et (non so già perché) con vari modi / Apri a la morte ognihor diversi varchi. / Solo hai solo un sentier da entrare in vita, / Et à l'uscirne hai fato mille strade. / Et se non fosser l'arti tue malvagie / Alceo tra i vivi anchor faria soggiorno”, *E.*, IV, I, vv. 95-96, 100-106”).

⁴⁵ Già in Teocrito, in seguito passato in Bione (*Epitaffio di Adone*: “'E' morto il bello Adone”) e in Mosco (*Canto funebre per Bione*: “morto è Bione... Bione è morto”).

⁴⁶ Egloga I del II libro delle *Rime* del 1532: vi si piange la morte del Brocardo. Si può leggere ora in B. Tasso, *Rime*, volume I, *I tre libri degli Amori*, libro secondo, Egloga prima, *Alcippo*, Testo e note a cura di D. Chiodo, Torino, RES, 1995, pp. 263-265

⁴⁷ Si cita da Virgilio, *Eneide*, introduzione e traduzione con testo a fronte di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1967.

Oggetto per eccellenza pastorale, come il tema elisio dei beati con il quale a vari livelli interferisce, il motivo della guerra sanguinosa contrapposta alla pace bucolica, attraversa in più luoghi le sezioni del *liber muziano*, a partire, come si è visto, dal suo *incipit*. Esso assume particolare rilevanza, tuttavia, nell'elegiaca figurazione delle traversie del poeta-cortigiano, costretto a peregrinare senza posa per l'Europa del tempo, di volta in volta strappato alla poesia, agli amori, agli affetti, alla patria (V delle *Amorose* e delle *Varie* sopra citate) e nel ritratto encomiastico, e insieme storico-politico, degli importanti personaggi al centro delle sue peregrinazioni.

Di ciò rende particolare testimonianza, all'interno delle *Lugubri*, l'egloga V in morte di Alfonso D'Avalos, marchese del Vasto, avvenuta il 31 marzo 1546. Dopo l'avvio in forma altamente patetica del compianto, tutto consegnato alle sovabbondanti figure della ripetizione imperniata sulla parola-chiave "dolore" ("*Dolor; crudel dolor, che non mi lasci / per soverchio dolor aprir la strada / a quel fiero dolor, che dolorando / vorria l'alma sgombrarmi di dolore*", *E.*, IV, V, vv. 31-34), il ritratto del "pastore cui par" non visse "in terra" condotto dal Muzio in figura di Egone contrappone la pace goduta dalle popolazioni dell'Italia e della Spagna (le "mandre" dell' "una et l'altra Hesperia"), protette dalla spada e dal buon governo del D'Avalos alle stragi prodotte dai "famelici lupi" orientali, i Turchi, alle cui scorrerie Mopso, nella I delle *Marchesane*, al D'Avalos indirizzata, accosta le devastazioni compiute dalle "animose squadre" dei Francesi loro alleati ("Che giù dall'alpe in guisa di Torrente, / Ch'avanzandosi più, più acquista forza, / Sceser per inondar i piani" (*E.*, II, I, vv. 100-103). Il D'Avalos aveva strenuamente combattuto gli uni e gli altri nelle imprese di Nizza e Monferrato del 1543, riportando in entrambi i casi importanti vittorie, delle quali si aspettava dal Muzio precise celebrazioni⁴⁸.

Contrastivamente legato al tema della pace bucolica, il motivo della guerra antiturca assume fondamentale rilevanza nella III delle *Illustri*, *Virbio*, dedicata a Ippolito II d'Este, asceso al soglio cardinalizio nel 1538, e da quel soglio, ma soprattutto da quello pontificio, nell'egloga a lui preconizzato, esplicitamente invitato a operare per la salvezza politico-religiosa dell'Italia e dell'Europa ("[...] Et questo è tempo / Non di udirsi lodar, ma da far opre, / Che l'oda il mondo con eterna lode. / [...] / Hor qua ti volgi; Et ecco in oriente / Il famelico lupo, che s'è desto; / Et rabbioso si move; Et sopra noi / A sbramar viene et la rabbia, et la fame. / Ahi, ah quanto furor, quanto spavento / Si tira appresso. Dispettoso, et fello / Il mi par di veder gli occhi sanguigni / Torcer d'intorno, et de gli horribili urla / Sentir l'aere sonar, tremar la terra. / Il mi par di veder gregge, et pastori / Isvenando, e sbranando fiero, e'ngordo / De nostro sangue dimostrarsi vago / Più di satiar la rabbia, che la fame", *E.*, III, III, vv. 142-144, 160-174).

Con accenti accorati che in più luoghi ricordano ora la IV *ecloga* virgiliana, ora le apostrofi violente della *Commedia* dantesca contro la corruzione ecclesiastica, l'esaltazione dello storico personaggio, dal Muzio in figura di Fausto additato quale promotore di una palingenesi universale, come un vero e proprio restauratore dell'età dell'oro, passa attraverso espliciti inviti a spegnere gli odi, a estinguere la sete dell'avere, a raccogliere insieme la "sparsa greggia", la "pietosa greggia" dei fedeli,

⁴⁸ Durante la ripresa della guerra tra la Francia e la Spagna imperiale, nel 1543, l'ammiraglio Kair ad Din condusse la sua flotta in aiuto dei Francesi, alleati dei Turchi e cooperò alla presa di Nizza, togliendola a Carlo III di Savoia. Il D'Avalos strappò Mondovì ai Francesi e Nizza ai Turchi. Dell'egloga I delle *Marchesane* si parla in una lettera del Muzio al D'Avalos del 17 settembre 1543 (cfr. G. Muzio, *Lettere* (Ristampa anastatica dell'ed. Sermartelli, 1990), cit., p. 63). Dell'impresa di Nizza e della volontà del marchese di vedere eternate dal Muzio le sue imprese, si parla invece nella consolatoria a Maria d'Aragona per la morte dello stesso D'Avalos (*ivi*, p. 174): "Il Signor Marchese di gloriosa memoria andando all'impresa di Nizza, fece a me tanto di honore che mi invitò con le sue dolcissime rime a dover scrivere dei suoi valorosi fatti: 'E tu canterai poi del bel soggetto / Con dotto stile in ben vergate carte / Per dar di me e di te lunga memoria'". Il Muzio cita, nella consolatoria, un sonetto del marchese a lui inviato, inserito poi nelle *Rime diverse* cit. (a c. 75v).

facendo di essa, come poi si leggerà nel *Discorso sulle controversie* del 1548⁴⁹, un solo “ovile, et un pastore” (“Tu vedi ben come l’ingorde voglie / De più ricchi pastori, il troppo amore / Del proprio ben, la poca caritate / De i mal commessi lor miseri armenti, / De l’infelici mal commesse gregge / Han d’ognintorno i fiumi, et le campagne / Bruttati, et tinti d’innocente sangue /; / Tal, che piaggia non ha, che non rimbombi / D’accenti di pietà”, *ivi*, vv. 119-127).

Centrale nel discorso encomiastico delle *Illustri*, ma presente anche nelle *Marchesane*, nelle *Lugubri* e nelle *Varie*, ove queste sono all’encomio intonate, il motivo dell’età aurea si intreccia alternativamente con il tema della profezia e dell’esaltazione del presente o del futuro, coinvolgendo nella finzione scenica dell’egloga la figura del veggente e del profeta⁵⁰, e con quello della condanna del presente e dell’esaltazione nostalgica del passato. Sotto quest’ultimo profilo assume significato la IV delle *Illustri*, *Tirinto*, composta nel terzo anno di ducato di Ercole II d’Este (1537), e a lui dedicata. Nel tessere l’elogio del proprio *dominus*, evocando con toni favolosi l’ “antica”, la “chiara”, l’ “onorata” stirpe di lui, apparsa sulla terra nel tempo perfetto in cui gli dei banchettavano con i pastori, il Muzio in figura di Dafni riprende la prima parte del motivo, che diverrà canonico nella favola pastorale del secondo Cinquecento, quella celebrativa della mancanza di confini, di proprietà, di guerra di cui, per restare nel contesto bucolico, già si leggeva nelle *ecloghe* di Virgilio, negli *Idilli* di Teocrito e nell’*Arcadia* sannazariana. Si veda questo solo frammento:

Sannazaro, *Arcadia*, Egloga VI

Allora i sommi Dii non si sdegnavano
menar le pecorelle in selva a pascere;
e, come or noi facemo, essi cantavano.
Non si potea l’un uom vèr l’altro irascere;
i campi eran comuni e senza termini,
e Copia i frutti suoi sempre fea nascere.
Non era ferro, il qual par c’oggi termini
l’umana vita; e non eran zizanie,
ond’avvien c’ogni guerra e mal si germi⁵¹.

Muzio, *E.*, III, IV, vv. 59-67

Allor non eran le campagne, e i prati
Disegualmente fra mortai divisi;
Non alte mura, et non profonde fosse
Cingeano i molti alberghi insieme accolti;
Non al suon de gli horribili stromenti
I Pastor sbigottiti, et i bifolchi
Fuggian la patria, et le capanne amate.
Non le timide madri i dolci pegni
Si premean stretti à le gelate poppe [...]

La seconda parte del *motivo*, relativa all’*eros*, viene invece moralisticamente rivisitata nel dialogo tra Mopso e Damone con il quale si apre la VI delle *Illustri*, *Amaranta*, dove il tema delle nozze di Anna d’Este, figlia di Ercole II, si fa insieme pretesto per una “cattolica” sconfessione dell’anarchismo amatorio all’età aurea tradizionalmente riferito (sola “figura”, invece, per il Muzio, dell’innocenza e della fede), e occasione per celebrare, secondo una prospettiva di discorso non lontana da quella più tardi confluita nel *Pastor fido* del Guarini, l’unico amore felice al presente possibile, quello socialmente consacrato dal sacro vincolo del *coniugium*: Dameta: “[...]”

⁴⁹ Cfr. DISCORSO / INTORNO ALLE / CONTROVERSIE, / CHE HORA SI TRATTANO / NELLA CHIESA DI DIO. [Colophon:] Stampata in Milano per M. Antonio Borgio / L’Anno. M. D. XLVIII. / Con Privilegio.

⁵⁰ Per le *Illustri* basti, a questo proposito, rinviare ad *Alceo*, a Luigi Gonzaga, e a *Virbio*, a Ippolito II d’Este. Nel primo caso, secondo uno schema che era già nel *De partu Virginis* sannazariano, ci troviamo di fronte ad un fiume, il Mincio, che profetizza ripetendo le parole a lui riferite, benché non da Proteo, ma dalla dotta Manto (“[...] hor mi sovviene / Che già dir mi solea la dotta Manto; / Surgerà o Mencio rivolgendo gli anni / nel verde eterno de le herbose rive / Del placido Oglio, almo pastor novello, / Che di lauri e di palme in ogni parte / Farà verde et superba ogni sua sponda / [...] / et à le nostre nimphe / Ritonerà à memoria il secol prisco. Hor quest’è’l tempo” (Muzio, *E.*, III, II, vv. 119-124, 132-133); nel secondo caso è la stessa Manto a profetizzare, mentre il Po, accompagnato da cento fiumi e da Ferrara, va ad incontrare l’illustre personaggio, celebrato in quel torno di tempo da uno stuolo di poeti-pastori.

⁵¹ Si cita da I. Sannazaro, *Arcadia*, in *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961.

Non sai che da' primi anni / Quando nacque fra noi questo bel mondo, / Eran gli amanti senza affanno, et doglia; / Et per monti, per boschi, et per spelonche / Non havea altro che diletto e gioia? / Pur dei saper che *per si lieta vita / Si chiamò quella etate il secol d'oro*". Mopso: "*Io non vorrei Damon che tu credessi / Che quella etate, in cui la primavera / Fiorì dell'universo, un si bel nome / S'acquistasse giamai per tal cagione, / Qual hor detta hai. Vivea tra quella gente / Pura innocentia con sincera fede*" (E, III, IV, vv. 31-43).

Benché fugacemente intonato, il motivo dell'età dell'oro attraversa ugualmente il discorso encomiastico della I delle *Illustri*, celebrativa del felice governo di Federico II Gonzaga e di sua moglie, Margherita di Monferrato⁵², e quello della III, indirizzata a Beatrice del Portogallo, andata in sposa nel 1521 a Carlo III di Savoia⁵³, ma esso ritorna in più luoghi anche nelle *Marchesane*, a partire dalla I, direttamente implicato nel ritratto elogiativo di Davalo, il marchese del Vasto, che vi si legge, "huom celeste" e insieme "terrestre Dio", allievo al contempo di Marte e di Apollo, in forma tale apparso al mondo quale, "nell'antica etate", solo si mostravano "in terra i dei superni" (E, II, I, vv. 21-22). Le altre occorrenze del *motivo* nella sezione concernono la "ricreazione" della natura al passaggio degli eminenti destinatari, sul modello del passaggio sulla terra di Enna, la madre dei fiori, nel *De raptu Proserpinae* di Claudiano; della Vergine Maria sulla via del ritorno da Elisabetta nel *De partu Virginis* del Sannazaro (un solo confronto con quest'ultimo testo: "[...] dov'ella il pede move / Germoglian l'herbe, e surgon fior novelli", E, II, IV, v. 72-73; "Quaque pedes movet, hac casiam terra alma ministrat, / pudentesque rosas, nec jam moestos hyacinthos, / narcissumque, crocumque [...]";⁵⁴).

6. La formula del florilegio per temi che organizza la materia delle ultime tre sezioni del *liber muziano* (*Illustri, Lugubri, Varie*) rendendole soprattutto rappresentative delle diverse possibilità discorsive dell'encomio nel genere sperimentato, presiede anche all'allestimento delle *Marchesane*, che immediatamente le precedono. Ma in queste, la materia encomiastica incrociando quella amorosa, configura, come si è scritto sopra, un vero e proprio microcanzoniere bucolico intonato alla passione coniugale di Davalo e Amarilli, il marchese del Vasto e Maria d'Aragona. Se si esclude l'egloga di esordio, *Davalo*, nella quale l'onore da rendere al marchese sovrasta la "storia" d'amore che lo concerne⁵⁵, le sei successive che tale microcanzoniere compongono sono incentrate prevalentemente su questa. È questa a modulare l'omaggio cortigiano alla coppia felice e a determinare la struttura del piccolo *corpus*.

Paradigmatica, dopo la cornice introduttiva di tipo narrativo, nella quale si disegna lo scenario e l'occasione del dire, l'articolazione a una sola voce del discorso, che giunge a coprire il testo nella sua quasi totalità, dichiarandone la natura eminentemente lirica. Unica variazione rispetto a tale schema, l'egloga III, *Alcippo*, all'interno della quale viene riprodotta una gara di canto a due voci.

⁵² Durante il quale si rinnova il miracolo del "secol prisco", "Pieno [...] per li loschi [...] / Di famosi pastor, che'n mille tronchi / Lasciaro scritte lor memorie eterne" (Muzio, E., III, I, vv. 57-59).

⁵³ "Fu stabilito per divin consiglio / Di mandar à la terra un novo esempio / D'ogni più rara dote, ove i mortali / Com'in specchio mirando, à miglior norma / Mettesser mano; à più gentil costumi / Formasser la lor vita; e'l secol d'oro / Facesser ritornar al secol nostro" (Muzio, E., III, III, vv. 68-74). L'altra egloga epitalamica delle *Illustri*, la VII, *Cinthia*, composta nel 1541 per il matrimonio di Cristina di Danimarca con Francesco I di Lorena, è invece tutta volta a piangere il triste destino dell'Italia, che di lei si priva, dopo essersi privata del suo primo marito, Francesco Sforza, ultimo duca di Milano, scomparso senza lasciare prole nel 1535.

⁵⁴ Cfr. *De Partu Virginis*, II, 17- 19. Si cita da J. Sannazaro, *De partu Virginis*, a cura di C. Fantazzi e A. Perosa, Firenze, Olschki, 1998.

⁵⁵ Come si evince dal proemio ("Et io sonar intendo a queste rive / Con l'humil canna mia l'altero nome / Di lui, che quanto cede à gli alti Dei, / Di tanto avanza ogni terreno spirto", Muzio, E., II, I, vv. 5-8).

Nell'egloga II (*Amarilli*), con ricca profusione di linguaggio patetico, il Muzio in figura di Tirse invoca Amarilli chiedendole di abbandonare la natia Ischia, la patria partenopea, raggiungendo quella milanese in riva all'Adda, al Po, al Tesino, dove inconsolabili l'attendono Davalo e lo stuolo infinito di ninfe e di pastori ("[...] A tuoi pastori / *Torna Amarilli, torna* à le tue Nimphe, / *Ritorna* la sua gloria al nostro cielo, / *Tornaci* il giorno o splendida Amarilli. *Torna Amarilli, torna* al tuo soggiorno. / Non ti ritenga più per gli alti boschi, / Et tra le alpestre, et perigliose fere / Il desio di veder l'amato aspetto / Del gran Davalo tuo", *E.*, II, II, vv. 96-104).

La situazione si ripete pressoché identica nella IV egloga, dov'è Aristeo, dal quale il componimento trae il titolo (ma ancora il Muzio in un diverso travestimento bucolico), ad articolare la richiesta di ritorno, intrecciando parole tematiche a calchi e reminiscenze petrarchesche mentre deplora l'allontanamento della ninfa da Davalo e dal suo pastorale *entourage* ("Dunque è pur ver, che la bella Amarilli / Da noi si *parta*, et ne la sua *partita* / Con lei sen vada tutto il nostro *bene*? / Che senza lei fra noi non è alcun *bene*. / *Verdi prati, chiare acque, ombrose selve; / Verdi chiare, et ombrose, mentre ch'ella / Fatto ha tra voi soggiorno*", *E.*, II, VI, vv. 18-24)⁵⁶.

L'egloga III (*Alcippo*) sopra menzionata sviluppa il canto amebeo di Dameta ed Egone intorno ai due alti soggetti del dire (Davalo e Amarilli), di volta in volta introdotto dalla topica invocazione alle muse e dalla conseguente richiesta di innalzamento di tono. Le tre egloghe successive, significativamente caratterizzate dal mutamento del "titolo-attante" in un "titolo-soggetto", raccolgono e insieme rilanciano gli esili fili della "storia" amorosa precedentemente delineata, rienunciandola in altro modo e portandola a compimento. La V (*La partita*), riprendendo il tema della II e della IV, non senza averlo sottoposto a incalzante concettualizzazione neoplatonica, articola infatti il lamento amoroso dello stesso Davalo e le parole consolatorie di Sileno, che, assieme a nuovo innalzamento di tono, comportano nuova *propositio* e nuova invocazione alle muse. L'invocazione si ripete nell'egloga VI (*La Guerra*), al lamento amoroso di Davalo tutta riservata, e nella successiva (*Il messaggero*), con la quale la sezione si chiude. Il Muzio, in figura di Alceo, coniugando insieme materia amorosa e tematica piscatoria, vi descrive in dettaglio il viaggio di avvicinamento per mare, da Ischia al Tirreno settentrionale, di Amarilli, e ne comunica a Davalo il ritorno.

7. Il lieto fine di questa *fabula* amatoria, narrata parallelamente in sonetti pastorali ed epistole in sciolti nelle *Rime diverse* del 1551, riflette, sia pure a livelli "altri", quello che connota la *fabula* amatoria per eccellenza del *liber* muziano, relativa alla sua sezione d'esordio, le *Amorose*, dedicate a Tullia d'Aragona. Nella sua diacronia narrativa, questo piccolo canzoniere bucolico, sapientemente costruito a esaltazione della bellissima e altrettanto celebre cortigiana, come la piccola silloge dei componimenti a lei dedicati nelle *Rime diverse* del 1551, elabora una completa teoria dell'*eros* platonico, che, attraverso i vari gradi della ficiniana "scala d'amore", dalla Venere Pandemia conduce alla Venere Urania, e, sul piano specifico dell'ispirazione poetica, dalla ninfa Tirrhenia conduce alla musa stessa della poesia idillica e pastorale, la virgiliana Talia, ovvero Thalea, cantata dal poeta di Roma nella VI delle *Bucoliche*⁵⁷.

L'egloga I (*Mopso solo*) con la quale si apre, mentre, come si è visto, per i versi incipitari svolge funzioni proemiali rispetto all'intero *liber*, rappresenta per il resto il testo d'inizio del piccolo *corpus*. Il Muzio vi annuncia la materia del canto, l'amore di Mopso per Thirrenia, nome pastorale per Tullia, da lui effettivamente amata durante gli anni passati a Ferrara alla corte di Ercole II d'Este, a partire dal 1534. Attraverso il canto di Mopso ("Et hor darà al mio dir ampio soggetto / l'amor del pastor Mopso [...] /

⁵⁶ Dei *Rerum vulgarium fragmenta* è senz'altro evocata la celebre canzone CXXVI. La rima identica *bene* potrebbe essere invece una scoperta citazione dell'*incipit* del sonetto bucolico del Muzio al marchese del Vasto (*Poi che'l tuo, poi che'l mio, che'l nostro bene*) che si legge nelle *Rime diverse* cit. a c. 48v, intonato allo stesso tema.

⁵⁷ Cfr. *Buc.*, VI, vv. 1-2: "Prima Syracosio dignata est ludere versu / nostra neque erubuit silvas habitare Thalea".

Che l'interno splendore, e 'l chiaro viso / De la bella Tirrhenia il petto ingombro / Gli ha", *E.*, I, I, vv. 13-23.), narra poi la genesi e l'incandescente sviluppo di quest'amore, petrarchescamente fiorito in primavera ("Era ne la stagion ch'i verdi prati / D'ognintorno fiorian le rose, / Et cantavan gli augei tra i novi fiori, / Quand'io prima ti vidi", (*ivi*, vv. 39-42), ma, a differenza di quello del Petrarca, connotato da tensioni e ardori tutti terreni, volti come sono all'esclusivo soddisfacimento del desiderio sensuale ("Apri'l giardin d'Amor, dimostra al Sole / I dolci pomi, et gli odorati gigli", *ivi*, vv. 124-125).

A partire dall'egloga II, come le quattro successive connotata dal passaggio dal "titolo-attante" al "titolo-soggetto", s'innesta il processo di sublimazione amorosa e poetica della figura dell'amata, che porterà all'apoteosi insieme di Tullia e della poesia bucolica per lei intonata⁵⁸. Nell'egloga II (*Il Sole*) il nome di Tirrhenia già si eclissa a vantaggio della metafora che lo sostituisce, il "sole", appunto, e in essa, e soltanto in essa, la ninfa rivive nei versi del poeta. È con la III egloga, tuttavia, *Il furore*, dove sulla scorta, forse, del *Commento* di Macrobio al *Somnium Scipionis* di Cicerone viene narrato il divino rapimento di Mopso in Elicona per opera del *furor* e delle muse ispiratrici, che si realizza il passaggio da Tirrhenia a Thalia ("Ho veduto Helicon, e'l sacro bosco; / Ho veduto'l licor, ch'i nomi avviva; / Veduto ho Phebo, et le dotte sorelle, / Et Tirrhenia fra loro: una di loro / E' la bella Tirrhenia: ella m'ha tratto / Al sacro bosco, et dal bosco à la fonte, / Et da la fonte al cielo: ella è colei, / Che m'arde il cor; ella è colei ch'io canto; / Ella è il mio Sole: ella è la mia Thalia", *E.*, I, III, vv. 180-188)⁵⁹. Nell'egloga IV, a *Thalia* intitolata, Mopso, cantando delle muse e dell'amore, viene da lei direttamente ispirato ("E tu mio santo, et mio soave ardore, / Dotta, et bella Thalia, mentr'io m'affanno / Per voler dir di te, ne l'alta impresa / Porgi soccorso à la mia fioca voce, / Dammi la forza: alza'l mio ingegno / Et con la cara mano un nuovo ramo / Fresco, vede, odorato, gor hora colto / Dal sacro monte à la mia fronte avvolgi", *E.*, I, IV, vv. 34-41).

Con la V egloga, *La lontananza*, si registra un mutamento radicale nell'intonazione poetica. Il canto sublimato di Mopso per la ninfa diventata musa ora cede al semplice lamento per la lontananza della ninfa, articolato con accenti che richiamano quelli del poeta-pastore prima del processo di sublimazione dell'amata, il suo modo di atteggiarsi sentimentalmente nei confronti di quella che un tempo era solo Thirrenia, il nodo irrisolto di passione e gelosia di cui si impregnava il suo amore, tutto terreno, per lei ("Protervo, iniquo e dispietato amore / Tu con fredde paure in van sospetti / Mi tenesti gran tempo mentre ch'io / Lei per Thirrenia, et per nimpha del Tebro / Amai languendo, ardendo, et lacrimando", *E.*, I, VI, vv. 35-39). Sotto questo profilo, l'egloga, che mette in scrittura una specifica circostanza della biografia muziana, un effettivo allontanamento del poeta-cortigiano da Ferrara e da Tullia, a seguito di una delle varie missioni diplomatiche per conto di Ercole II d'Este (Tirinto) nel 1537, si avvicina singolarmente alla successiva, la VI, *La sconciatura*, dove Mopso deplora in termini inequivocabili, come nell'egloga inedita a Beatrice Pia degli Obizzi pubblicata da Francesco Bausi nel 1989⁶⁰, l'incostanza e l'infedeltà delle donne ("Bella, vaga, gentil, dolce Thalia, / Vaga e dolce Thalia, ma non men cruda, / Che vaga e bella, et che dolce et gentile / [...] / Misero Mopso e sara dunque il vero / Quel, che per tutti i boschi ognihor rimbomba / Del breve amor de mal fermi pensieri / Del sesso femminil?", *E.*, I, VI, vv. 53-54; 63-66)⁶¹.

⁵⁸ Non sfugga tuttavia che Thalia, il nome della musa della commedia e della poesia idillica, è in particolare assonanza con Tullia.

⁵⁹ Il Muzio parla diffusamente dell'occasione che ha originato il componimento in una lettera all'amico Antonio Mezzabarba, da cui era stato direttamente interpellato per una sorta di autocommento alla III e alla VI delle *Amorose* all'indomani della pubblicazione del *liber*. Cfr. *A. M. Antonio Mezzabarba* in G. Muzio, *Lettere* (Ristampa anastatica dell'ed. Sermartelli, 1990), pp. 196-199.

⁶⁰ Cfr. *supra* la nota 26.

⁶¹ Nella lettera al Mezzabarba sopra citata, il Muzio, mentre illustra la genesi del componimento, rende anche ragione del titolo ad esso assegnato: "Durando il mio amore pur con la Signora Tullia, Il S. Duca di

Al processo di degradazione subito dall'immagine dell'amata nella seconda parte delle *Amorose*, del tutto incongrua rispetto alla prima (già se ne avvedevano i contemporanei all'indomani della pubblicazione del *liber*, come si legge nell'autocommento al *Furore* e alla *Sconciatura* consegnato dal poeta a una lettera ad Antonio Mezzabarba che su di esse espressamente gli aveva chiesto spiegazioni)⁶², tenta di reagire l'egloga VII, *Tirrhena*, conclusiva della sezione. Composta a circa un decennio di distanza dalla VI, e per la prima volta stampata in chiusura delle *Rime* di Tullia, uscite a Venezia nel 1547, essa è l'unico componimento dialogico del microcanzoniere bucolico muziano, che affida l'elogio finale della poetessa-cortigiana a una gara di canto tra Tirse e Dameta, alla maniera di Virgilio nella III *ecloga*, e del IX idillio di Teocrito. Una breve rassegna di poeti-pastori innamorati, alcuni dei quali autori di egloghe in sciolti, come si evince dietro il velame bucolico che li nasconde (tra questi troviamo il Bentivogli, il Martelli, il Varchi), ratifica, nell'agone del canto, la sostanza divina dell'amore da lei suscitato.

La natura occasionale del componimento, verisimilmente redatto per il lancio editoriale dell'opera di Tullia, e volto al ripristino della sua buona fama, nonché comprometterla, sancisce la propria funzione di testo finale del piccolo *corpus*, dando coerenza e plausibilità all'ingresso di questo nel *liber*.

8. A quel *liber*, orazianamente allestito all'insegna della varietà, come le *Rime diverse* del 1551 con le quali a più riprese era entrato in dialogo, il poeta-cortigiano Girolamo Muzio aveva consegnato tutto il poetabile. Sola ad essere esclusa dall'articolazione del suo discorso, la tematica sacra, alla quale, come afferma Paola Cosentino, aveva invece intonato il testo di chiusa del suo canzoniere bucolico l'Alamanni nel 1532, richiamandosi al Petrarca⁶³. Nei lunghi, anzi lunghissimi componimenti eglogistici affidati al suo *liber* in un arco trentennale di tempo durante il quale l'egloga in sciolti aveva registrato insieme la sua nascita, la sua fortuna, la sua dissoluzione a vantaggio di forme comunicative "altre" iscritte nel genere, ponendo le premesse per la pastorale del secondo Cinquecento, il Muzio aveva potuto sperimentare la bontà di un verso intriso di lirismo, ma che molto somigliava alla dotta conversazione con i propri signori, che nel dire gli aveva consentito di mantenere i modi e la misura di un classico, che assieme alle forme metastoriche del mito aveva dischiuso alla sua scrittura poetica il mondo privato degli affetti e dei desideri, quello, pubblico, dell'attualità politica e della storia.

Luciana BORSETTO

Ferrara, cui io serviva allhora, mi mandò per sue faccende à Milano: Donde havendo io scritto a lei piu lettere, ne vedendomene risposta, mi diedi a comporre quella Egloga piena di rammarichi. Et essendo a punto nel fervore delle querele, hebbi in un tempo tre lettere di lei. La onde cessata la cagione del lamentarmi più avanti, lasciate molte cose che mi rimanevano à dire, fini' la compositione. Et per esser quel parto uscito prima che il concetto dell'animo mio lo richiedesse gli diedi quel nome di Sconciatura" (*A M. Antonio Mezzabarba*, cit., p. 199).

⁶² Cfr. *supra* note 59 e 61.

⁶³ L'ultima egloga del *corpus* alamanniano è intitolata al Natale. Per un discorso sulle egloghe dell'Alamanni rinvio al lavoro in corso di stampa (*Una «zampogna Tosca» alla corte di Francia: le egloghe in versi sciolti di Luigi Alamanni*) di Paola Cosentino, che ho potuto leggere in anteprima.