



# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Produzione letteraria in lingua italiana alla corte di Vienna nel XVII secolo: il caso di studio delle *Poesie Diverse* dell'imperatore Ferdinando III“

verfasst von / submitted by

Stefania Martini

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Alfred Noe



*Non est ad astra mollis e terris via.*

(Seneca, *Hercules furens*)

## **Kurzfassung**

Seit dem 15. Jahrhundert verbreitete sich am Wiener Hof die italienische Kultur, deren Wirkung so nachhaltig war, dass sie im 17. Jahrhundert zur Gründung von Akademien nach italienischem Vorbild führte. Zu deren Gründer\*innen und aktiven Mitgliedern zählten mitunter Kaiser Ferdinand III. (1608-1657) und Kaiserin Eleonora II. Gonzaga (1628-1686). Der Kaiser selbst ist Autor eines Gedichtbandes, den er mit seinem akademischen Namen unterschreibt: *Occupato*. Dieses Bändchen ist Gegenstand der vorliegenden Arbeit, deren Ziel es ist, den Einfluss der italienischen Kultur auf das Werk des Kaisers sowohl poetologisch als auch auf transkultureller Ebene zu analysieren. Die Analyse des alten Drucks *Poesie Diverse composte in hore rubate d'academico Occupato*, die keine eigenständige Studie genießt, sondern meist im größeren Kontext der Präsenz des Italianismus am Wiener Hof betrachtet wird, erfüllt in dieser Arbeit die wichtige Aufgabe, die Studien zur Geschichte der italienischen Literatur durch den Nachweis der italienischen Literaturproduktion über die kulturellen und sprachlichen Grenzen der Halbinsel hinaus zu vertiefen. Aus diesem Grund wird zunächst eine Analyse des Librettos vorgeschlagen, um dessen Inhalt und Struktur zu beleuchten. Durch einen *close reading*-Ansatz wurde dann eine starke Affinität zwischen der vom Kaiser verfassten Liebeslyrik und dem Petrarkismus festgestellt. Dies ermöglichte es sodann, das kaiserliche Werk als ein Produkt der italienischen Literatur zu betrachten, das in einem weit von den großen Produktionszentren der italienischen Kultur entfernten Umfeld verfasst wurde. Die Verbindung zur italienischen Kultur wird in einem letzten Schritt dementsprechend durch die Anwendung des Modells des semiotischen Dialogs hervorgehoben, das der russische Akademiker Jurij M. Lotman (1922-1993) entwickelt hat.

Schlüsselwörter:

17. Jahrhundert, Ferdinand III., Habsburger von Österreich, Wiener Hof, *Poesie Diverse*, Liebeslyrik, Petrarkismus, Kulturtransfer, semiotischer Dialog, Jurij M. Lotman.

## **Abstract**

At the beginning of the 15<sup>th</sup> century, Italian culture spread to the court of Vienna. This process was so prolific that in the 17th century it led to the creation of Academies according to the Italian model, of which Emperor Ferdinand III (1608-1657) and Empress Eleanor II Gonzaga (1628-1686) were founders and active members. The Emperor himself was the author of a libretto of poems that he signed with his Academic name: *Occupato*. This booklet is the object of study of the present work, which aims to analyze the influence of Italian culture on the Emperor's work, considering both structure and quality, and its trans-cultural aspects. The *Poesie Diverse composte in hore rubate d'Academico Occupato* does not usually benefit from a study at its own but is typically considered in the broader context of the presence of Italianism at the Viennese court. Analyzing this libretto of poems is an important task of deepening our understanding of the history of Italian literature by means of documenting Italian literary production beyond the geographic boundaries of the peninsula. For this reason, the present pages first propose an analysis of the libretto by shedding light on its content and structure. Through a 'close reading' approach, a strong affinity between the love lyric composed by the Emperor and the contemporary Petrarchist lyricism was then ascertained. This connection allowed the Emperor's libretto to be characterized as a product of Italian literature composed in a cultural environment far from the major centers of Italian culture. The link with Italian culture was also highlighted by means of the application of the semiotic dialogue model devised by the Russian academic Jurij M. Lotman (1922-1993).

## **Keywords:**

17th century, Ferdinand III, Habsburgs of Austria, Viennese court, *Poesie Diverse*, love lyric, Petrarchism, cultural transfer, semiotic dialogue, Jurij M. Lotman.

## Sommario

<b>Introduzione</b> .....	1
<b>Capitolo I: L'italianismo alla corte di Vienna nel XVII secolo: stato della ricerca, origini, diffusione, attuazione.</b> .....	3
I.1 Stato attuale di ricerca: analisi dei principali contributi riguardo l'affermazione della cultura italiana alla corte di Vienna nel XVII secolo. ....	3
I.2 Contesto culturale all'interno del quale vive e compone Ferdinando III, un compendio. ....	16
<i>Accademia de' Crescenti</i> .....	18
<b>Capitolo II: Le <i>Poesie Diverse</i> di Ferdinando III: stampa; analisi dei generi letterari corroborata dalla presentazione di componimenti scelti; Juan Caramuel y Lobkowitz</b> .....	21
II.1 Stampa delle <i>Poesie Diverse</i> .....	21
II.2 Analisi delle <i>Poesie Diverse</i> .....	26
Madrigale .....	26
Canzonetta.....	35
Sonetto .....	40
Dialogo.....	42
II.3 Juan Caramuel y Lobkowitz, <i>Primus Calamus: Tomus secundus</i> . ....	46
<b>Capitolo III: Le <i>Poesie Diverse</i> in ottica trans-culturale: influsso del petrarchismo sulla lirica amorosa dell'Accademico Occupato</b> .....	49
III.1 Cenni di teoria petrarchista.....	49
III.2 Il petrarcheggiare dell'Accademico Occupato .....	54
<b>Capitolo IV: Modello di meccanismo del dialogo semiotico elaborato da Lotman applicato all'analisi trans-culturale delle <i>Poesie Diverse</i></b> .....	75
IV.1 La semiotica del secondo Novecento di Jurij M. Lotman.....	76
I Meccanismi del dialogo .....	81
IV.2 La corte di Ferdinando III: centro e periferia del dialogo trans-culturale.....	86
<b>Considerazioni finali</b> .....	95
<b>Opere citate</b> .....	97
Bibliografia.....	97
Manoscritti e stampe antiche .....	100
Sitografia .....	100

## Indice delle Figure

<b>Figura 1:</b> Intestazione della copia bavarese delle <i>Poesie Diverse</i> . .....	22
<b>Figura 2:</b> Intestazione della copia viennese delle <i>Poesie Diverse</i> . .....	23
<b>Tabella 1:</b> Suddivisone illustrata per genere e argomento dei componimenti nelle <i>Poesie Diverse</i> .....	24
<b>Figura 3 (sx):</b> Intestazione del <i>Primus Calamus Tomus Secundus</i> . .....	47
<b>Figura 4 (dx):</b> Indice del <i>Primus Calamus Tomus Secundus</i> . .....	47
<b>Figura 5:</b> Cartina rappresentante la diffusione dei <i>Trionfi</i> e del <i>Canzoniere</i> nel XV e XVI secolo.....	50
<b>Figura 6:</b> Cartina rappresentante la diffusione dei <i>Trionfi</i> e del <i>Canzoniere</i> nel XVII e XVIII secolo.....	51
<b>Figura 7:</b> Lotman's Semiosphere, di F. Bianchi. ....	81
<b>Figura 8 a), b):</b> Modello di dialogo semiotico a) mittente e b) ricevente. ....	83
<b>Figura 9:</b> Illustrazione grafica dell'applicazione del modello di Lotman al dialogo trans-culturale da cui hanno origine le <i>Poesie Diverse</i> . ....	91



## Introduzione

L'elaborato finale presentato nelle successive pagine si incentra sull'analisi trans-culturale della produzione poetica dell'imperatore Ferdinando III d'Asburgo (1608 – 1657), giunta a noi per mezzo di un'edizione stampata comprendente 43 componimenti a lui attestabili.<sup>1</sup> Queste, essendo composte in italiano, presentano un interessante caso di produzione letteraria italiana in centri culturali storicamente non di madrelingua italiana; per di più, esse sono connotate da tratti stilistici tipici della lirica formatasi in Italia nei secoli a loro precedenti, con particolare affinità con il petrarchismo. Lungo le pagine del presente lavoro ci si è dunque incentrati sull'analizzare il valore delle *Poesie Diverse* in un contesto trans-culturale, sull'indagare in che misura esse siano influenzate dalla lirica amorosa italiana e quanto la cultura italiana fosse affermata alla corte di Ferdinando III. Lo scopo della ricerca è infatti quello di approfondire gli studi di storia della letteratura italiana. Si è utilizzato un approccio comparatistico, che evidenzi la presenza e lo sviluppo di scritti letterari composti in italiano in contesti in cui l'apprendimento della lingua italiana (o di un dialetto italiano) è legato a fattori sociali e culturali ed è appannaggio di pochi al di fuori dell'ambiente cortigiano.

Il lavoro si suddivide in quattro capitoli, ognuno dei quali è propedeutico per l'analisi portata avanti nei successivi. La ricerca eseguita nei singoli capitoli svolge infatti la funzione di corroborare l'analisi trans-culturale a cui si ambisce, conferendole gli elementi di teoria su cui basarsi per continuare ed approfondire lo studio. Il primo capitolo si incentra dunque sull'analizzare la sfera culturale e cortigiana della Vienna del primo XVII secolo. Questa analisi implica una puntualizzazione dello stato attuale della ricerca in tale ambito, di cui ne vengono presentati i principali autori ed i relativi contributi che hanno permesso di approfondire la conoscenza del contesto storico e culturale in cui opera Ferdinando III. In particolare, i lavori di Metlica (2013, 2015) e Noe (2011) sono tematicamente molto affini ed inerenti all'argomento indagato nel presente testo; altrettanto interessanti, seppur datati, sono i lavori di de Bin (1910) e

---

<sup>1</sup> Si fa riferimento al libretto *Poesie diverse composte in hore rubate d'Accademico Occupato* (poesie / diverse / Composte / In hore Rubate / d'academico / Occupato. S.l., s.d., in 8°, 28 carte n.n., mm. 175x117. Segnatura: \*38.Dd.125, conservato presso la Raccolta di manoscritti e stampe antiche della ÖNB a Vienna).

di Landau (1879). L'attestazione della diffusione dell'italianismo alla corte asburgica nel 1600, e la constatazione che tale diffusione fosse debitrice alle figure imperiali, pone le basi per il secondo capitolo. In esso viene contestualizzata e analizzata (sia esteticamente che contenutisticamente) la stampa delle *Poesie Diverse*. Un'analisi della struttura di essa permette di coglierne la suddivisione interna e di isolarne i componimenti legati al tema amoroso, tema che maggiormente si mostra influenzato dalla lirica amorosa sviluppata nella penisola italiana e poi diffusa a partire dal XV secolo.

Questa influenza viene più specificamente indagata nel terzo capitolo del presente elaborato, per il quale l'analisi dell'influenza del petrarchismo nei territori germanofoni completata da Kanduth (1953), seppur riferita ad altri contesti e altri periodi storici, rappresenta un valido strumento su cui basarsi. L'approccio con il quale viene indagata la presenza di elementi petrarchisti nei versi amorosi delle *Poesie Diverse* è quello della *close reading*. Si fa uso di questo metodo proprio della critica letteraria poiché ci si concentra principalmente sul testo, sul linguaggio utilizzato, sui temi, sui generi e sulle modalità di espressione presenti nei componimenti amorosi.

Nel capitolo successivo, nonché capitolo conclusivo della presente ricerca, ci si serve della teoria elaborata dal critico letterario e semiotico Jurij Lotman, e nello specifico del modello di dialogo in cinque fasi da lui elaborato, per corroborare il riscontro di elementi petrarchisti nelle *Poesie Diverse* e giustificare la presenza. Tale modello viene applicato al contesto culturale in cui si sviluppa la lirica amorosa italiana e a quello in cui Ferdinando III compone. L'applicazione del modello di Lotman alla presente ricerca permette di assolvere allo scopo ambito, ovvero quello di approfondire la storia della letteratura italiana che è stata prodotta all'infuori dei confini linguistici della Penisola. L'analisi dei risultati, che è presentata in maniera più approfondita nelle considerazioni finali, porta inoltre a nuove considerazioni nell'ambito della storia della letteratura italiana ed asburgica e a nuove prospettive per futuri lavori.

## **L'italianismo alla corte di Vienna nel XVII secolo: stato della ricerca, origini, diffusione, attuazione.**

### I.1 Stato attuale di ricerca: analisi dei principali contributi riguardo l'affermazione della cultura italiana alla corte di Vienna nel XVII secolo.

Negli ultimi decenni presso l'università di Vienna sono stati portati avanti diversi studi in merito alla presenza delle arti italiane alla corte asburgica di Vienna. Qui di seguito si fa riferimento in particolare ai contributi riguardanti la produzione letteraria e musicale.

Alla base dei lavori più recenti vi sono due studiosi che hanno analizzato e ricercato la presenza della cultura italiana alla corte viennese. Il primo è Markus Landau in *Die italienische Literatur am Österreichischen Hofe*<sup>2</sup> ed il secondo è Umberto de Bin nel suo "lavoretto"<sup>3</sup> *Leopoldo I imperatore e la sua corte nella letteratura italiana*<sup>4</sup>. Nonostante la datazione dei due lavori, che per entrambi i casi risale a più di un secolo fa, si vuole dare qui di seguito una sommaria illustrazione dei contenuti poiché contengono spunti interessanti su cui porre le basi per la ricerca del presente lavoro.

Con lo studio portato avanti in *Die italienische Literatur am Österreichischen Hofe* il Landau si pone il compito di analizzare la diffusione della letteratura e della lingua italiana alla corte imperiale asburgica e di fornire agli/alle studiosi/e una solida attestazione del ruolo che gli Asburgo d'Austria<sup>5</sup> hanno rivestito durante questo afflusso di cultura italiana nell'impero.

---

<sup>2</sup> Landau, Markus: *Die italienische Literatur am Österreichischen Hofe*. Wien: Gerold 1879. Digitalizzato da Münchner Digitalisierungszentrum, conservato presso Bayrische Staatsbibliothek.

<sup>3</sup> Con questo termine descrive il proprio lavoro lo stesso U. de Bin.

<sup>4</sup> de Bin, Umberto: *Leopoldo I imperatore e la sua corte nella letteratura italiana*. Trieste: Il circolo accademico italiano 1910.

<sup>5</sup> Da questo punto in avanti, ove saranno menzionati gli Asburgo si intenderanno gli Asburgo d'Austria.

Nella parte iniziale, Landau sostiene che uno dei principali canoni per misurare il valore di una letteratura sia la sua diffusione oltre i confini nazionali. L'autore dunque mette in evidenza una serie di fattori che hanno permesso la diffusione della letteratura italiana all'estero e in particolare nei paesi dell'impero asburgico. L'occupazione del suolo italiano da parte di potenze straniere ha fatto sì che artisti e poeti italiani fossero spinti ad emigrare alle corti estere, ove vi era la sede centrale del potere a cui facevano riferimento i regnanti di queste potenze estere, portando la propria arte fuori dai confini della Penisola.<sup>6</sup> I commercianti, inoltre, creano una rete di rapporti commerciali in Oriente portando con sé, oltre che la propria materia prima, anche la propria lingua, facendo dell'italiano di Dante una lingua d'affari.<sup>7</sup> A tutto ciò si somma l'importante ruolo che hanno rivestito le casate nobiliari nel fare della propria corte un luogo di accoglienza e supporto per arte e letteratura. Landau, pur consapevole del fatto che vi sono parecchi fattori in gioco a permettere il fiorire ed il diffondersi della letteratura, riconosce una parte importante del merito di questo *transfer* culturale ai nobili che si sono fatti mecenati. Nel Sacro Romano Impero questo ruolo è stato svolto dagli Asburgo, che hanno saputo fare delle proprie residenze e dei propri palazzi luoghi di cultura di tutto rispetto, all'interno dei quali hanno creato un ambiente favorevole alla diffusione e anche alla produzione di nuova letteratura in lingua italiana. La presenza di imperatrici e duchesse di madrelingua italiana, arrivate a Vienna grazie alla politica matrimoniale intrapresa dagli Asburgo a partire dal XIV secolo, è stato un fattore cardine che ha permesso alla cultura italiana di diffondersi al di là delle Alpi.

Dopo questa prima parte introduttiva ed eziologica, Landau presenta i principali poeti, compositori e uomini di lettere attivi dal periodo di reggenza di Friedrich III fino a quello di Joseph II. Per ognuno di questi autori offre un breve cenno biografico e viene fatto riferimento al ruolo che essi ricoprivano a corte. Inoltre, ne cita i principali lavori, di cui vengono sinteticamente presentati i tratti stilistici distintivi.

Per completare il quadro del *transfer* culturale preso in esame, Landau arricchisce il suo studio con testimonianze epistolari e testimonianze ricavate dai testi composti alla corte di Vienna nel periodo preso in considerazione. Questo gli permette di estrarre informazioni sia riferite alle occasioni durante e per le quali la letteratura italiana veniva prodotta, sia riferite alla frequenza d'uso della lingua italiana a corte. Tratta dunque dell'Accademia fondata a Vienna durante il

---

<sup>6</sup> Prima dell'Unione d'Italia, ed in particolare nel '600, l'Italia era suddivisa in innumerevoli territori, alcuni governati da Signorie locali quali, ad esempio, i Medici, ed altri governati da potenze straniere (Asburgo spagnoli, Asburgo austriaci, la corona francese, ...).

<sup>7</sup> Landau: *Die italienische Literatur*, Vorwort.

regno di Ferdinando III e ne attesta una sua continuazione sotto la reggenza di Leopoldo I. Ne spiega le modalità di svolgimento, ne elenca i partecipanti ed indica come fondatore l'imperatore Ferdinando III; fornisce una sommaria analisi dei principali temi attorno ai quali si scriveva e cita alcuni versi di vari autori.<sup>8</sup> Attesta inoltre la imponente diffusione della lingua italiana, fornendo riscontri epistolari che ne provano il suo utilizzo non solo con e tra nobili di madrelingua italiana, ma anche nella quotidianità di palazzo e nella vita mondana tra soggetti parlanti un idioma diverso dall'italiano.

Umberto de Bin nel 1910 pubblica uno studio che, partendo dalle ricerche effettuate dal Landau qualche decennio prima, si concentra sulla presenza di circoli accademici alla corte viennese e sulla relativa produzione letteraria.<sup>9</sup> Le fonti sulle quali si basa, ovvero i documenti e protocolli scritti sia durante le sedute accademiche sia in riferimento ad esse, sono tutt'oggi attestate.

Il lavoro di de Bin è diviso in due parti; la prima<sup>10</sup> tratta in maniera generale della diffusione della lingua, della letteratura e della cultura italiana a Vienna. L'autore analizza i fattori politici e culturali che hanno permesso la loro diffusione oltre i confini etnici italiani, individuandoli innanzitutto nella volontà degli Asburgo di creare un ambiente per nulla influenzato da gusti e pensiero di matrice francese. Riprende inoltre le motivazioni già elencate dal Landau riguardo la politica matrimoniale attuata dalla corona degli Asburgo che favorì le unioni dinastiche con le casate provenienti dalla Penisola. Infine, vengono menzionate le occasioni all'interno delle quali si produce letteratura in lingua italiana, tra cui figurano le occasioni liturgiche alle quali, sostiene de Bin, l'imperatrice Eleonora vedova fosse particolarmente legata e, in occasione di queste, ella stessa più volte rivestiva un ruolo attivo nel processo di transfer culturale, ovvero quello di autrice.

La seconda parte<sup>11</sup> si focalizza sulle Accademie: quali fossero, chi ne facesse parte e quali fossero le modalità di svolgimento. Vengono inoltre analizzati i versi composti durante le sedute di queste Accademie e/o quelli firmati con gli pseudonimi usati in occasione di queste. De Bin porta alla luce la presenza di più Accademie fondate all'interno della corte di Vienna. Questo rappresenta un grande elemento di novità rispetto al lavoro del Landau: quest'ultimo, infatti,

---

<sup>8</sup> Landau: *Die italienische Literatur*, pp. 10-12.

<sup>9</sup> de Bin: *Leopoldo I imperatore*.

<sup>10</sup> de Bin: *Leopoldo I imperatore*, pp. 7-44.

<sup>11</sup> de Bin: *Leopoldo I imperatore*, pp. 45-80.

considerava la presenza dell'*Accademia de' Crescenti* come un *unicum* nel panorama cortigiano-letterario di Vienna che si sviluppava anche dopo la morte di Ferdinando III; de Bin riconosce la chiusura dell'*Accademia de' Crescenti* con la morte dell'imperatore nel 1657 e la fondazione di nuove accademie poi, separate dalla prima. Nello studio pubblicato nel 1910 vengono presentate attestazioni della presenza di tre accademie fondate in diversi anni e tra i cui accademici si attestano per ognuna nomi nuovi. Si parla dell'*Accademia de' Crescenti*, co-fondata, secondo de Bin, dall'imperatore Ferdinando III e dall'arciduca Leopoldo Guglielmo, dell'ordine femminile *Schiave della virtù* fondato da Eleonora II quando era già vedova e al quale potevano presidiare soltanto nobili dame, ed infine dell'*Accademia degli Illustrati*, fondata dall'imperatore Leopoldo I e attiva per tutta la durata del suo regno, ovvero fino alla sua morte, sopraggiunta nel 1705.

Nelle informazioni che Umberto de Bin riferisce riguardo alle tre Accademie prese in esame vi sono, a mio avviso, due principali elementi di interesse. Innanzitutto, attribuisce il ruolo di fondatore dell'*Accademia de' Crescenti* anche al fratello dell'imperatore; studi più recenti, dei quali si tratta in seguito, hanno confermato che l'Accademia sia stata fondata da Ferdinando III e Eleonora II di Gonzaga e che il fratello non abbia solo fornito l'input ma che abbia anche svolto un ruolo di co-fondatore, avendo egli già esperienza in merito derivatagli dalla sua attività letteraria coltivata durante il periodo di reggenza in varie città d'Europa. Il secondo punto di interesse, nonché punto di importante innovazione, è l'attestazione di più Accademie alla corte degli Asburgo a Vienna, superando la tesi del Landau secondo il quale l'*Accademia de' Crescenti* fosse un *unicum* nel panorama letterario cortigiano della Vienna del XVII secolo.

Dal momento che il Landau basa la sua ricerca sulla constatazione che l'*Accademia de' Crescenti* fosse l'unica attiva a Vienna, questo preclude la possibilità di utilizzare il suo lavoro come punto di riferimento quando si parla di Accademie. I fatti che riporta riguardanti la diffusione della lingua, della letteratura ed in generale dell'arte italiana a Vienna, però, sono tutt'oggi validi, anche se bisognosi di accorgimenti relativi alla quantità di informazioni. Il de Bin, invece, fornendo informazioni più precise e in quantità maggiore rispetto al suo predecessore, può dirsi autore di un lavoro tutt'oggi ancora valido, anche se datato. Questa sommaria ricapitolazione di quanto riportato negli studi svolti da Markus Landau e Umberto de Bin, dunque, è stata proposta allo scopo di evidenziare il fatto che questi lavori rappresentano ancora un legittimo strumento di consultazione, se analizzati con i dovuti accorgimenti e la conoscenza di quanto di nuovo è stato presentato dalla critica più recente.

Il primo<sup>12</sup> degli interventi di epoca contemporanea che vengono qui di seguito analizzati è quello svolto dal professore universitario Herbert Seifert nel suo studio *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*<sup>13</sup>, elaborato che ha discusso in sede della sua abilitazione presso l'Università di Vienna.

Il lavoro è incentrato sull'analisi delle opere e dei testi musicali messi in scena pe la corte imperiale e composti da artisti attivi presso la corte imperiale dagli anni Venti del 1600 (data che sancisce l'inizio dell'opera a Vienna) al 1700 (anno che sancisce una cesura stilistica nella produzione dei libretti).<sup>14</sup> Questi, inoltre, sono analizzati nel contesto all'interno del quale sono stati prodotti con lo scopo di metterli in musica; la suddivisione dell'elaborato si basa sulle diverse occasioni per le quali si sono trovate testimonianze di testi/opere prodotte: balletto, drammaturgia, accademie, libretti, musica, scenografia, topografia e programma delle opere. Le informazioni presentate si basano principalmente su testimonianze contemporanee primarie (i testi stessi, che talvolta presentano attestazione cronologica) e secondarie (corrispondenze epistolari, protocolli, relazioni di rappresentazioni).

Per il presente lavoro di particolare interesse è la sezione dedicata alle Accademie<sup>15</sup>, all'interno della quale Seifert propone una descrizione delle sedute e dei testi presentati durante queste. Particolarmente dettagliate sono le informazioni relative all'*Accademia de' Crescenti* e all'*Accademia degli illustrati*. Come fondatore dell'*Accademia de Crescenti* viene individuato l'arciduca Leopoldo Guglielmo, l'inizio viene posto al 1657. L'*Accademia degli Illustrati* viene invece temporalmente colloca nel 1668 e la fondatrice individuata nella persona dell'imperatrice Eleonora II, ormai vedova. Le prime notizie che si hanno riguardo ad Accademie riunitesi sotto la reggenza di Leopoldo I risalgono al gennaio del 1674; ne seguono molte altre, delle quali si hanno però sporadiche informazioni. Le fonti a cui attinge l'autore della dissertazione riferiscono di anni durante i quali ogni forma di intrattenimento e divertimento veniva bandita per rispettare un lutto della famiglia imperiale; durante questi anni, e soprattutto nel periodo del carnevale, non venivano dunque portate in scena opere teatrali, balletti e opere liriche. Le uniche occasioni in cui l'arte, nel suo risvolto di intrattenimento e svago, era permessa, erano le sedute accademiche. Esse rappresentano momenti artistici importanti per i poeti, musicisti e drammaturghi cortigiani

---

<sup>12</sup> L'ordine in cui vengono proposti gli studi è dettato da una scelta cronologica: dal meno al più recente.

<sup>13</sup> Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. In: *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*. Band 25. Tutzing: Hans Schneider Verlag 1985.

<sup>14</sup> Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, p. 9.

<sup>15</sup> Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, p. 195-204.

che avrebbero altrimenti visto le loro produzioni ridotte a zero. Nel 1679 l'istituzione dell'Accademia era diffusa a tal punto da diventare un meta-fenomeno nell'opera *La Svogliata*; durante il nono e decimo atto dell'opera viene infatti messa in scena una seduta accademica voluta dal re Messenio per risollevarne il morale della figlia Niside.<sup>16</sup>

Questa informazione chiude il ricco capitolo riguardante le Accademie, che riporta innumerevoli e rilevanti attestazioni riguardo la produzione musicale per e durante le sedute di circoli accademici; per il presente lavoro rappresenta inoltre un importante riferimento bibliografico vista la quantità di informazioni relative alla presenza di Accademie a corte nel 1600 e grazie alla qualità di tali notizie.

Michael Ritter pubblica nel 1999, con il titolo "*Man sieht der Sternen König glantzen*". *Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung*<sup>17</sup>, il suo lavoro di dottorato discusso un paio d'anni prima presso l'Università di Vienna. La ricerca si incentra sulla storia letteraria delle accademie cortigiane in lingua italiana e, nella seconda parte (che nella sua versione prima era più approfondita e ampia), su informazioni bio- e bibliografiche dei poeti cortigiani di origine italiana attivi durante le sedute di esse e, in generale, alla corte degli Asburgo.

La prima parte, che è quella più significativa per il presente lavoro, tocca punti di notevole interesse per quanto riguarda la storia della letteratura in lingua italiana presso la corte viennese. In una fase iniziale viene evidenziata l'importanza della lingua italiana alla corte non solo come lingua della diplomazia ma anche come lingua della cultura.<sup>18</sup> L'attenzione viene inoltre ripetutamente posta sull'esigua presenza di poesia composta in lingua tedesca e di poeti di etnia 'austriaca'<sup>19</sup>, che componessero nella propria madrelingua, attivi presso la corte; la ragione di ciò viene individuata nello scarso prestigio conferito al tedesco lirico nel XVII secolo. Vengono poi elencate tutte le attività poetiche riconducibili all'istituzione accademica riferibili agli anni di reggenza di Ferdinando III e Leopoldo I. Vengono analizzati componimenti scritti in occasione di queste, protocolli che riportano le modalità di svolgimento ed i nomi dei nobili partecipanti. Ritter propone inoltre una motivazione del perché l'Accademia co-fondata dall'imperatore

---

<sup>16</sup> Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, p. 204.

<sup>17</sup> Ritter, Michael: "*Man sieht der Sternen König glantzen*". *Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung*, Wien: Verlag Editions Praesens 1999.

<sup>18</sup> Ritter: "*Man sieht der Sternen König glantzen*", p. 11.

<sup>19</sup> Con questo termine si vuole fare riferimento ai poeti originari dei territori controllati dalla corona asburgica, e non, in senso anacronistico, ai confini nazionali austriaci.

Ferdinando III non prenda il suo pseudonimo ma quello del fratello. Lo studioso riferisce che Leopoldo Guglielmo ne fosse il *Triebfeder*<sup>20</sup> e per questo motivo l'Accademia è nota come *de' Crescenti*, smentendo così la soluzione proposta da de Bin secondo il quale tale denominazione fosse un mero errore. Prima di passare in rassegna la produzione di libretti composti in lingua italiana e i poeti e letterati attivi presso la corte asburgica dalla seconda metà del XVII secolo ai primi decenni del XVIII secolo, Michael Ritter fornisce un ultimo esempio di poesia d'occasione composta in lingua italiana per la corte austriaca, ovvero quello della poesia politico-militare ed in particolare i versi scritti in ricordo ed in onore della battaglia in difesa della presa di Vienna per mano turca.

Anche qui, come nel lavoro di Seifert, emerge una plurima attestazione di sedute accademiche nella seconda metà del 1600. Il ruolo di lingua di cultura assunto dall'italiano viene confermato e viene inoltre apostrofata l'importanza di guardare alla letteratura italiana composta alla corte asburgica come proliferazione e sviluppo di quella composta all'intero della penisola italiana. In altre parole: si parla di storia della letteratura italiana anche se composta oltre i confini alpini.

La Romanista Erika Kanduth, assieme ad Alberto Martino e Alfred Noe, nel 2000 ha curato la pubblicazione di *Italienische Aufklärungsliteratur im Zeichen Europäischer Beziehungen. Beiträge zu Parini, Alfieri und Da Ponte*<sup>21</sup>. Si tratta di una raccolta degli interventi esposti al convegno tenutosi nel 1999 in onore del bicentenario dalla morte di Giuseppe Parini e del 250° compleanno di Vittorio Alfieri e Lorenzo da Ponte, volto ad approfondire l'influsso culturale che la letteratura italiana ha esercitato su quella europea. I saggi raccolti dalla romanista si incentrano sul periodo dell'Illuminismo. Visto il periodo sul quale le ricerche si concentrano non vengono qui di seguito riportate informazioni più precise riguardanti i contenuti della raccolta; preme però in questa sede ricordare la presenza di questo lavoro per evidenziare, ancora una volta, la portata del transfer culturale tra la penisola italiana e i territori della corte asburgica, che, dunque, non si isola al XVII secolo.

Nel saggio "*Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i poeti. La cultura italiana nell'Europa centrale del XVII e XVIII secolo*"<sup>22</sup>, pubblicato nel 2004 su *eSamizdat*, Alessandro Catalano approfondisce la questione della diffusione della letteratura e della lingua italiana nell'impero

---

<sup>20</sup> Ritter: "*Man sieht der Sternen König glantzen*", p. 24.

<sup>21</sup> Kanduth, Erika (Hg.): *Italienische Aufklärungsliteratur im Zeichen Europäischer Beziehungen. Beiträge zu Parini, Alfieri und Da Ponte*, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 2000.

<sup>22</sup> Catalano, Alessandro: "'Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i poeti'. La cultura italiana nell'Europa centrale del XVII e XVIII secolo". In: *eSamizdat* 2004 / II, pp. 35-50.

asburgico. Egli ritiene che la critica letteraria si sia soffermata erroneamente e anacronisticamente sul ritenere la letteratura italiana un prodotto nazionale che ha origine e fine all'interno dei confini della Penisola. Catalano sottolinea dunque la necessità di allargare la ricerca di letteratura 'italiana', i.e. quella scritta in lingua italiana, nei territori degli Asburgo e di svincolare questa ricerca da un legame meramente linguistico ed affrontarlo anche attraverso un'ottica letteraria e culturale. Argomentando la sua ipotesi riprende temi di carattere linguistico della critica letteraria a lui antecedente, come le motivazioni che hanno portato l'italiano a divenire lingua di cultura in Europa (l'antagonismo con la corona francese, l'avversione della corte austriaca al ceco ed al tedesco); ricerca, inoltre, temi di carattere letterario che sappiano affermare e spiegare la diffusione della letteratura italiana nei territori dell'impero asburgico. Prova di affermazione e composizione di letteratura in lingua italiana si trova nelle biblioteche delle dimore sparse in tutti i territori della monarchia asburgica. Egli articola la spiegazione di tale fenomeno asserendo che:

Qualunque sia il giudizio che vogliamo dare alla letteratura italiana di questo periodo è comunque un fatto che, in una fase di guerre quasi ininterrotte, gli aristocratici passassero gran parte del proprio tempo libero leggendo testi bucolici e pastorali, spesso di provenienza italiana.<sup>23</sup>

A ciò si aggiunge la ricerca di rifugio presso le corti estere di molti poeti italiani (sulle orme di Marino) e la diffusione del modello dell'Accademia, che rappresenta al contempo attestazione della diffusione della lingua e della cultura italiana, e contesto e input di produzione di letteratura in italiano.<sup>24</sup>

In conclusione, Catalano nota che la produzione di versi in lingua italiana era pratica molto diffusa e per questo esercitata anche da "poeti di terz'ordine"<sup>25</sup>, motivo alla base del quale vi è una grande dimenticanza di molti verseggiatori attivi alla corte asburgica nel XVII e XVIII secolo.

Nel 2006 la laureanda presso Universität Wien, Roswita Bittner, porta a termine uno studio sull'architettura e sul mecenatismo promosso da Eleonora I Gonzaga alla corte di Vienna durante la sua reggenza come imperatrice e dopo la morte di Ferdinando II come imperatrice-

---

<sup>23</sup> Catalano: "Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i poeti", p. 40.

<sup>24</sup> Catalano: "Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i poeti", p. 41.

<sup>25</sup> Catalano: "Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i poeti", p. 43.

vedova.<sup>26</sup> Nella sua parte iniziale, il lavoro affronta dettagliatamente il background familiare e culturale di Eleonora I Gonzaga e dell'imperatore Ferdinando II d'Asburgo, fornendo così dati di interesse notevole per il presente lavoro, poiché permettono di studiare i loro prossimi discendenti, ovvero Eleonora II Gonzaga e Ferdinando III, in maniera più consapevole.

Dalle pagine della tesi magistrale di Bittner ne esce un quadro dinastico e formativo completo della corte di Vienna sotto il regno di Ferdinando II e Eleonora I Gonzaga, che permette di comprendere al meglio la situazione culturale del secondo XVII secolo e di tracciare dunque la base sulla quale cultura e lingua italiane siano prosperate in questo lasso di tempo.

Eleonora I, durante il cinquantennio di reggenza, si è adoperata attivamente per promuovere le arti alla corte e incoraggiare artisti, scrittori e letterati italiani a lavorare a Vienna. Sotto la sua guida la corte asburgica ha assunto un aspetto culturale degno delle più curate regge imperiali d'Europa, al pari con la reggia di Mantova nella quale è cresciuta e si è formata. Infatti, al momento del loro trasferimento, Vienna non era architettonicamente, esteticamente e culturalmente sede di una corte imperiale, segnata non solo da lunghi periodi in cui la sede principale del potere era collocata in altre città dell'impero, ma anche dalla guerra dei Trent'anni.<sup>27</sup> La cultura di stampo italiano ha assunto un ruolo preponderante e influente a Vienna grazie alla predisposizione artistica propria di Eleonora I e Ferdinando II. Essi hanno sviluppato la loro passione per balletto, teatro e musica sia attivamente, componendo egli stessi, che passivamente, facendo mecenatismo (che, nel caso dell'imperatrice Eleonora I, veniva finanziato attingendo ai propri fondi).

Se ne deduce che l'infanzia di Ferdinando III è segnata dunque dalla forte presenza di arte e cultura anche in lingua italiana, passionatamente promosse dal padre e dalla matrigna. Eleonora II Gonzaga nasce nello stesso ambiente culturale che ha formato la prozia e si trova a regnare nel clima culturale promosso dalla stessa.

Spunti di riflessione interessanti per quanto riguarda la diffusione della cultura italiana alla corte di Vienna sono presentati dal professor Alfred Noe nell'articolo pubblicato sulla rivista letteraria *Daphnis* nel 2001.<sup>28</sup> Nello studiare la ricezione del dramma spagnolo alla corte

---

<sup>26</sup> Bittner, Roswita: *Eleonora I. Gonzaga (1598-1655). Eine Mäzenin am Wiener Hof der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* Diss. Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, 2006.

<sup>27</sup> Bittner: *Eleonora I. Gonzaga*, p. 25.

<sup>28</sup> Noe, Alfred: „Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts. Versuch einer Bilanz“. In: *Daphnis* 2001 / Vol. 30 (1-2), pp. 161-218.

asburgica, Noe evidenzia il fatto che la cultura ed il dramma italiani erano più influenti alla corte del XVII secolo rispetto a quelli spagnoli; il merito di questo lo attribuisce all'influsso esercitato da Eleonora I ed al secondo matrimonio dell'imperatore Leopoldo I, che prende in moglie Claudia Felicitas von Tirol, imparentata sia con la casata dei Gonzaga che con quella dei Medici. I drammi spagnoli vengono inoltre tradotti in italiano, fatto che, sottolinea la diffusione della lingua alla corte. Infine, l'autore accenna ad uno scambio reciproco, interazioni e parallelismi tra i drammi spagnoli e quelli italiani, elemento che rafforza l'idea presentata nelle prime pagine di questo lavoro secondo cui la letteratura italiana è stata soggetta a influenze da altre letterature anche all'infuori dei suoi confini geografici; 'infuori' è in questo caso da identificare con la corte di Vienna come luogo in cui il dramma in lingua italiana è entrato in contatto con quello in lingua spagnola e si sono vicendevolmente influenzati.

Noe pubblica nel 2011 il primo volume della sua storia della letteratura italiana in Austria<sup>29</sup>, per mezzo del quale ambisce a integrare la storia letteratura italiana con le attestazioni di produzione e diffusione anche in Austria, fatto che, come dimostra lungo le pagine del volume, è ampio e degno di nota, ma poco studiato. A tal fine l'autore fornisce documentazione di produzione e ricezione letteraria, attestazione di importanti stampatori attivi a Vienna e Praga e, per la prima volta, un elenco di libri italiani stampati in Austria, contributo di eccezionale importanza per lo sviluppo di una storia della letteratura completa. Lo studio di questo manuale consente non solo di superare la conoscenza della letteratura limitata agli odierni confini nazionali ma anche di comprendere i fattori che compongono un transfer culturale durato secoli e in gran parte ignorato dalla critica fino agli ultimi decenni del '900. Vengono quindi analizzati diversi generi letterari (il madrigale, il libretto, drammi, opere, commedia improvvisata) e il modo in cui le principali correnti letterarie italiane dal XV al XVIII secolo sono state recepite in Austria (Umanesimo, Petrarchismo, Barocco, Illuminismo e primo Romanticismo). Il manuale pubblicato da Noe si pone dunque come materiale di grande importanza per il proseguo della ricerca sul tema 'letteratura italiana all'estero' poiché rappresenta una solida base da cui partire. Per il presente lavoro, inoltre, è di particolare interesse il capitolo dedicato al modello dell'Accademia italiana importato alla corte; lo studio di questo offre spunti di riflessione e nozioni che i lavori precedenti mancavano di raggruppare in uno spazio conciso.

---

<sup>29</sup> Noe, Alfred: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil I: Von den Anfängen bis 1797*, Wien [u.a.]: Böhlau 2011.

Alessandro Metlica, letterato attivo presso l'Università degli studi di Padova, tra il 2013 e il 2015 pubblica in tre distinti lavori i risultati delle ricerche riguardo l'affermazione della cultura italiana alla corte asburgica nel XVII secolo, soffermandosi sull'aspetto linguistico e letterario.

Il primo di questi lavori tratta nello specifico delle motivazioni che stanno alla base della presenza solida e influente dell'italianismo a Vienna e delle modalità principali attraverso cui esso si manifesta.<sup>30</sup> Metlica analizza i fatti storici e ne trae un quadro ben preciso: Ferdinando II iniziò una politica che andava a braccetto con la cultura della controriforma, Ferdinando III diede a questa tendenza una svolta italianizzante, la quale si rivelò cruciale nel transfer culturale, grazie ad essa rin vigoritosi. Infatti, la corte asburgica non solo apprezza il legame instauratosi nella Penisola fra tradizione cristiana e barocco italiano, ma si fa inoltre promotrice di questa tendenza e appoggia attivamente la diffusione, presso la corte di Vienna, delle espressioni artistiche tipiche di questo movimento culturale. L'italianismo trova dunque espressione massima *in primis* nella diffusione della lingua tra gli ambienti colti, utilizzata non più solo come lingua culturale ma anche come mezzo espressivo della quotidianità; l'autore cita come esempio massimo di questa tendenza l'orazione funebre tenuta per la morte di Ferdinando III in lingua italiana.<sup>31</sup> Ulteriore espressione della diffusione della cultura italiana è l'affermarsi dell'istituzione dell'Accademia che ha il suo modello nelle Accademie italiane barocche. Dopo che l'*Accademia de' Crescenti* cessò di esistere in conseguenza alla morte di Ferdinando III, se ne fondarono altre, nella seconda metà del '600 e nei primi anni del '700, a testimonianza di quanto questa espressione artistica fosse apprezzata. Infine, i testi prodotti all'interno delle Accademie oltre ad essere scritti, da tutti gli accademici, in lingua italiana, sono testimonianza di produzione di letteratura italiana autonoma, originale e studiata, funzionale alla linea politica sulla quale gli Asburgo volevano basare il proprio potere.<sup>32</sup> L'autore dell'articolo trova la motivazione di un attecchimento così saldo della cultura italiana a Vienna nel fatto che essa fu fortemente voluta e studiata dalla corte imperiale, che vedeva in essa la possibilità di essere "sfruttata programmaticamente"<sup>33</sup> per garantirsi la legittima eredità di governare un Impero che derivava da quello Romano, progenitore della cultura italiana.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Metlica, Alessandro: "Il Parnasso dell'Istro. Eugenio di San Giuseppe, Caramuel y Lobkowitz e la prima accademia italiana di Vienna (1657)". In: *Römische Historische Mitteilungen* 2013 / 55. Band, pp. 231–270.

<sup>31</sup> Metlica: "Il Parnasso dell'Istro", pp. 233-235.

<sup>32</sup> Metlica: "Il Parnasso dell'Istro", pp. 246-257.

<sup>33</sup> Metlica: "Il Parnasso dell'Istro", p. 235.

<sup>34</sup> Metlica: "Il Parnasso dell'Istro", p. 269.

Il secondo articolo pubblicato nel 2013 per la rivista letteraria *Testo*<sup>35</sup> si sofferma sui medesimi temi di quello qui sopra analizzato. Metlica, per mezzo delle pagine di questo, afferma il fatto che l'italianismo alla corte di Vienna era sostenuto e praticato dalla corte non tanto per mere ragioni di gusto e di estetica, ma piuttosto per supportare la linea politica della propaganda cesarea e di legittimazione del potere imperiale, che, per l'appunto, trova garanzia nel modello rinascimentale e barocco italiano come esempi fiorenti nati da un territorio dove il potere temporale era strettamente legato a quello spirituale, che ne è consenso e garanzia.<sup>36</sup> La propaganda culturale di matrice italiana, osserva Metlica, trova sfogo nell'istituzione di Accademie, nella presenza di figure autorevoli di madrelingua toscana alla corte (favorita dalla politica matrimoniale praticata già da secoli), e del conseguente uso diffuso e ben accetto della lingua italiana come mezzo di espressione privilegiato e pregevole.<sup>37</sup> Come esempio della diffusione e del prestigio che la cultura italiana assume alla corte di Vienna, l'autore dell'articolo prende in esame il libretto delle *Poesie Diverse* composto dall'imperatore Ferdinando III. Ne analizza per lo più le fonti, valuta l'originalità dei componimenti ed il valore che assumono per qualità linguistica e metrica; un'analisi più puntuale di essi, sia dal punto di vista poetico che dal punto di vista quantitativo, viene dichiarata oggetto di un futuro lavoro che, salvo errore, non è ancora stato pubblicato.

Il saggio *Il canzoniere di un Arciduca. I "Diporti" (1656) di Leopoldo Guglielmo d'Austria*<sup>38</sup>, è l'ultimo dei lavori che Metlica ha pubblicato sull'argomento. Uscito a stampa nel 2015 nella raccolta di saggi curata da Metlica e Tomasi, tratta della diffusione dell'italianismo alla corte asburgica in chiave simile a quella presentata negli articoli precedenti. Vengono confermate le motivazioni della sua diffusione ed i mezzi attraverso cui essa si afferma; come esempio di produzione letteraria di successo viene analizzato il libretto di componimenti dell'arciduca Leopoldo Guglielmo mandato a stampa nel 1656 sotto lo pseudonimo accademico di Crescente, *I Diporti*. Di questi viene fornita un'analisi più precisa rispetto a quella presentata per le *Poesie Diverse* di Ferdinando III, analizzandone struttura, fonti, metrica, spessore

---

<sup>35</sup> Metlica, Alessandro: "Italianismo e propaganda cesarea alla corte di Vienna. Le Poesie dell'imperatore Ferdinando III (1655-1657)". In: *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica* 2013/ 66, luglio-dicembre, pp. 61-75.

<sup>36</sup> Metlica: "Italianismo e propaganda cesarea", p. 62.

<sup>37</sup> Metlica: "Italianismo e propaganda cesarea", p. 62-68.

<sup>38</sup> Metlica, Alessandro: *Il canzoniere di un Arciduca. I "Diporti" (1656) di Leopoldo Guglielmo d'Austria*. In: Metlica, Alessandro / Tomasi, Franco [a c.d]: *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*. Milano: Mimesis 2015, pp. 149-177.

quantitativo e qualitativo.<sup>39</sup> Di questo ne viene sottolineata l'importanza letteraria, essendo i componimenti espressione felice e ben riuscita del gusto e della pratica culturale volta all'italianismo voluto alla corte di Vienna; al contempo sono essi stessi testimonianza delle motivazioni politiche alla base di questo diffuso italianismo: l'autore evidenzia il fatto che "il macrotesto dell'opera è il tema dinastico della pietas austriaca, fondato, come è noto, sul legame tra la tradizione cattolica e la famiglia imperiale"<sup>40</sup>, in linea dunque con il legame con la cultura l'italiana che la corona reclamava in funzione di legittimare il proprio potere imperiale. Metlica non manca di evidenziare, lungo le pagine del saggio, l'importanza di Leopoldo Guglielmo non solo per la fondazione della prima accademia a Vienna, ma in generale per la diffusione della voga italianizzante alla corte, definendolo, in conclusione, il suo "inventore"<sup>41</sup>.

Marko Deisinger nel 2013 pubblica un articolo su *Acta Musicologica*<sup>42</sup> allo scopo di integrare gli studi portati a termine fino a quel momento che, secondo l'autore, si concentrano sul ruolo di Eleonora II come mecenate e non come artista *per se*. Le fonti su cui Deisinger basa il suo studio sono le corrispondenze epistolari tenute dall'imperatrice e da libretti di musica a lei contemporanei.

Lungo le pagine dell'articolo viene più volte menzionato il ruolo di supporto e tutela che l'imperatrice ha svolto in campo della cultura italiana; questo viene costantemente affiancato da testimonianze della sua partecipazione diretta che si espletava in numerosi campi artistici, dalla poesia sacra al dipinto fino alla musica. Mentre il suo ruolo di musicista e componitrice non è certo, pare invece sicura la sua attività di pittrice. L'ambiente in cui più di ogni altro ha coltivato le sue passioni è quello delle Accademie, ambiente del quale ella, peraltro, fu iniziatrice e del quale fu fervida mecenate. L'articolo presenta in una prima appendice informazioni su Eleonora II raccolte da un diplomatico a lei contemporaneo in una sua relazione; in una seconda appendice si riportano alcune poesie composte dall'imperatrice.

Le ricerche fino a qui analizzate non rappresentano la totalità degli studi pubblicati sull'argomento; il paragrafo vuole essere una sommaria presentazione delle principali conclusioni tratte nel corso dei decenni attraverso un continuo e reciproco lavoro di rielaborazione, affermazione e integrazione degli studi precedenti. Esso mira inoltre ad essere un

---

<sup>39</sup> Metlica: *Il canzoniere di un Arciduca*, pp. 164-177.

<sup>40</sup> Metlica: *Il canzoniere di un Arciduca*, p. 164.

<sup>41</sup> Metlica: *Il canzoniere di un Arciduca*, p. 177.

<sup>42</sup> Deisinger, Marko: „Mäzenin und Künstlerin. Studien zu den Kunstbestrebungen der Kaiserin Eleonora II. am Wiener Hof (1651–1686)“. In: *Acta Musicologica*, 2013 / 85 [Fasc.] 1, pp. 43-73.

utile strumento per mezzo del quale presentare un quadro generale della Vienna culturale del 1656, anno in cui sono state stampate, le *Poesie diverse* di Ferdinando III.

## I.2 Contesto culturale all'interno del quale vive e compone Ferdinando III, un compendio.

Ferdinando III nasce nel 1608 dal primo matrimonio di Ferdinando II con la cugina, la principessa di Baviera Maria Anna. Cresce in un ambiente culturalmente stimolante circondato da figure amanti delle arti e del gusto italiano: il padre stesso apprezzava la musica tanto da divenire egli stesso compositore, e la matrigna Eleonora I di Gonzaga, giunta alla corte di Vienna in seguito al matrimonio nell'anno 1622, entrò in gioco in primo piano per promuovere a palazzo un clima culturalmente vivace.<sup>43</sup> L'imperatore Ferdinando III ha potuto godere fin dalla tenera età di un'istruzione di matrice gesuita, che gli ha permesso di raggiungere una conoscenza e padronanza elevata di sette lingue, tra cui l'italiano. La cultura italiana alla corte di Vienna aveva già conquistato terreno quando Ferdinando III, in terzo matrimonio, sposa la pronipote della matrigna, Eleonora II di Gonzaga, ed è proprio grazie a questa unione che viene rafforzata e supportata la diffusione dell'italianismo a Vienna.<sup>44</sup> Ma le radici di questo transfer culturale risalgono più addietro nel tempo.

Alfred Noe, nel suo studio sulla diffusione della letteratura italiana oltre i confini della Penisola<sup>45</sup>, pone l'inizio dell'afflusso di elementi culturali e linguistici di matrice italiana alla corte viennese degli Asburgo nel 1366, ovvero nell'anno in cui il duca Leopoldo III d'Austria prende in moglie Viridis Visconti, italiana appartenente alla casata lombarda.<sup>46</sup> Per mantenere salda la loro egemonia sull'impero, la casata degli Asburgo governò secondo l'ottica del *bella gerant alii tu felix Austria nube*.<sup>47</sup> Nel corso dei secoli si promosse una politica matrimoniale che lega gli Asburgo a numerose casate nobiliari italiane ed europee. Non solo, dunque, gli imperatori regnano su un territorio frammentato sia etnicamente che linguisticamente, ma egli stessi provengono da famiglie etnicamente miste. La politica matrimoniale, quindi, favorisce la

---

<sup>43</sup> Pohl, Walter / Vacha, Brigitte [Hg.]: *Die Habsburger: eine europäische Familiengeschichte*. Graz, Wien [u.a.]: Verl. Styria 1996, p.198.

<sup>44</sup> Pohl / Vacha: *Die Habsburger*, pp. 220-223.

<sup>45</sup> Noe: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*.

<sup>46</sup> Noe: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*, p. 714.

<sup>47</sup> Metlica: "Italianismo e propaganda cesarea alla corte di Vienna.", p. 68.

diffusione e l'attenzione a lingue diverse dal tedesco e latino all'interno della corte. Essa è inoltre strettamente legata alla diffusione dell'italianismo a Vienna. Questa diffusione viene poi spronata da Ferdinando II, e in maggior misura da Ferdinando III, per ragioni di propaganda politica. Un'identificazione culturale tra la corte degli Asburgo d'Austria e le correnti del barocco e del rinascimento italiano garantiva la legittimazione del potere cesareo e una conseguente stabilità in politica interna.<sup>48</sup>

Ferdinando III dunque, oltre a sviluppare un legame di affinità con la cultura italiana, matura una personalità sensibile alla letteratura, alla musica e all'arte. Lo stesso si può dire di Eleonora II, che si era formata in un ambiente mondano tra i più stimolanti, culturalmente parlando, d'Europa. La reggia di Mantova all'inizio del XVII secolo non aveva nulla da invidiare alle più grandi corti europee: ospitava artisti, compositori e poeti e teneva regolarmente opere e spettacoli teatrali. Ella, una volta imperatrice, si prodigò affinché lo sfarzo culturale della corte di Vienna fosse in linea con quello dove era cresciuta.<sup>49</sup> Furono gli imperatori Ferdinando III e Eleonora II infatti a promuovere la produzione letteraria a corte e si circondarono di artisti, maestri di banda, librettisti e compositori di madrelingua italiana. La dedizione con cui Ferdinando III si dedicò alla promozione letteraria e culturale nell'impero porta il fratello, l'arciduca Leopoldo Guglielmo, a sostenere che egli governasse con la lira e la spada.<sup>50</sup>

La coppia imperiale diede il proprio importante contributo per la diffusione dell'italianismo a Vienna sia passivamente, come mecenati, che attivamente, come compositori. Il contributo più significativo, quantomeno per la presente ricerca, è la promozione di un'accademia in lingua italiana presso la corte di Vienna: l'*Accademia de' Crescenti*. Essa rappresenta non solo la prima importazione del modello italiano dell'Accademia nei territori della corona asburgica ma anche l'occasione poetica all'interno della quale l'arciduca Leopoldo Guglielmo presenta versi scritti da lui. Il modello delle accademie seicentesche a cui si fa riferimento è, come evidenziato dal professor Noe, uno dei due movimenti importati dall'Italia con lo scopo di istruire la nobiltà austriaca (l'altro è il programma letterario del petrarchismo creato da Bembo).<sup>51</sup> Esso, a partire dal 1657 (anno di fondazione della prima, quella *de' Crescenti*) viene apprezzato a tal punto da divenire occasione poetica più volte promossa dalla corte. Dopo la morte dell'imperatore

---

<sup>48</sup> Metlica: "Il Parnasso dell'Istro", p. 269.

<sup>49</sup> Bittner: *Eleonora I. Gonzaga*, p. 25; de Bin: *Leopoldo I imperatore*, p. 12.

<sup>50</sup> In Landau: *Die italienische Literatur*, p. 10 vengono citati i seguenti versi tratti dai *Diparti* di Leopoldo Guglielmo (p. 98): "Fonda Cesare il scettro / E su la spada e sul canoro plettro".

<sup>51</sup> Noe: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*, p. 716.

Ferdinando III, la stessa imperatrice, ormai vedova, fonda due ordini: il primo delle *Schiave della Virtù* e il secondo della *Croce Stellata*, entrambi allo scopo di produrre composizioni artistiche in italiano con uno svolgimento simile a quello dell'Accademia che li ha preceduti. Anche Leopoldo I, una volta incoronato imperatore, fonda un'Accademia sulle orme dei genitori.<sup>52</sup>

Esiste dunque una vera e propria produzione di letteratura italiana al di fuori del territorio italiano; l'attestazione di accademie le cui sedute si svolgono interamente in lingua italiana, è prova che non fossero solo i poeti e gli artisti italiani a presentare le loro opere alla corte asburgica, ma è la stessa nobiltà austriaca a comporre letteratura in italiano secondo modelli importati dall'ambito culturale italiano.

### *Accademia de' Crescenti*

L'*Accademia de' Crescenti* prende il suo nome dallo pseudonimo accademico dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, il Crescente. Il fatto che essa non porti il nome di uno dei due imperatori non è, come sosteneva de Bin<sup>53</sup>, frutto di errore, ma attestazione del ruolo fondamentale che l'arciduca ha ricoperto nella fondazione dell'accademia a corte.<sup>54</sup> La critica più recente è concorde a vedere nelle figure di Ferdinando III e Eleonora II i principali sostenitori dell'accademia, per la cui fondazione però devono dividere i meriti con il fratello di Ferdinando III, l'arciduca Leopoldo Guglielmo. Grazie ai suoi spostamenti per l'Europa entra in contatto con molti prestigiosi artisti del suo tempo, coltiva la sua passione per la pittura collezionando opere e si fa strada come uno dei mecenati più importanti d'Europa. Con alle spalle un *cursus honorum* ecclesiastico e militare notevole, nel 1656 l'arciduca fa ritorno a Vienna, alla corte del fratello maggiore, e porta con sé la sua influente sensibilità artistica e, per l'appunto, promuove la fondazione di un'accademia.<sup>55</sup>

Di quest'accademia disponiamo di attestazioni indirette, derivate dagli scritti di letterati ad essa contemporanei o poco più recenti, e dirette grazie ai protocolli redatti durante le sedute, di cui due sono conservati presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna<sup>56</sup>. Vi sono alcuni elementi che impedirebbero una univoca lettura della datazione dei manoscritti conservati,

---

<sup>52</sup> de Bin: *Leopoldo I imperatore*, p. 45.

<sup>53</sup> de Bin: *Leopoldo I imperatore*, pp. 46-47.

<sup>54</sup> Ritter: "*Man sieht der Sternen König glantzen*", p. 24.

<sup>55</sup> Metlica: "Il Parnasso dell'Istro", p. 257; Metlica: *Il canzoniere di un Arciduca*, p. 153f.

<sup>56</sup> Ms cod 10.108, B1.28r, XVII sec., 200 carte, mm 316x194, 18r-43r; conservato presso la Raccolta di Manoscritti e Stampe antiche della ÖNB a Vienna.

datazione per la quale la critica a lungo non è stata concorde. Ritengo che una buona risoluzione del problema la abbia fornita Metlica nel saggio *Il Parnasso dell'Istro*, andando a collocare la prima seduta dell'Accademia la domenica 7 gennaio 1657 e la seconda il lunedì 14 gennaio 1657. L'autore dell'articolo ritiene inoltre che queste due sedute fossero seguite da almeno altre due prima della morte dell'imperatore, delle quali però non si dispongono protocolli.<sup>57</sup>

Per quanto riguarda l'articolazione delle sedute, il protocollo della prima fornisce una chiara esemplificazione di come dovevano essersi svolte anche le seguenti, visto che il protocollo del 14 gennaio attesta uno svolgimento simile a quello del 7. All'inizio della riunione si presenta il tema attorno al quale si era tenuti comporre. Con ogni probabilità il tema era conosciuto in precedenza dai partecipanti poiché essi recitavano un componimento scritto in precedenza all'incontro e non improvvisato durante la seduta. L'argomento attorno al quale si poetò il 7 gennaio era “se la bellezza dell'animo à quella del corpo prevaglia”<sup>58</sup>, mentre la seconda seduta si è incentrata sul tema “se la gelosia sia tormento ò condimento in Amore”<sup>59</sup>. Dopo che ogni accademico ha presentato il proprio componimento, segue un momento di intrattenimento musicale, per poi riprendere con la lettura delle poesie. Nella seconda parte della seduta sia ha testimonianza, sia il 7 che il 14 gennaio, della presentazione di un componimento di Leopoldo Guglielmo; solo il primo giorno egli viene presentato con il suo titolo nobiliare, mentre nel protocollo della seconda riunione viene attestata la sua presenza con lo pseudonimo accademico di Crescente.

Ci si vuole infine soffermare su chi partecipasse all'*Academia de' Crescenti*. Di coloro che hanno preso parte alle prime due sedute disponiamo, grazie ai protocolli, del nome e del titolo nobiliare. Il 7 gennaio hanno presentato le proprie poesie, in ordine sancito dalla sorte, il Sig. Giorgi Nobile Veneto, Sig. Horatio Barone Buccellenti, Sig. Barone Vertemate, Conte Raimondo Montecucoli, Marchese Mattei, Conte Francesco Piccolomini, Sig. Marchetti Residente di Toscana, Sig. Abbate Spinola, Sig. Conte d'Elci, Sig. Marchese Gilberto Pio ed infine l'Arciduca Leopoldo. Il 14 gennaio gli accademici presenti erano gli stessi, fatta eccezione di Sig. Giorgio Nobile Veneto di cui non vi è attestazione, e con l'aggiunta di Sig. Francesco Zorli. I due nomi sono probabilmente da ricondurre alla stessa persona, ovvero al nobile veneto Zorzi, come

---

<sup>57</sup> Metlica: “Il Parnasso dell'Istro”, pp. 251-257.

<sup>58</sup> Ms cod 10.108, p. 18<sup>f</sup>.

<sup>59</sup> Ms cod 10.108, p. 32<sup>v</sup>.

indicato da un consultivo scritto dal Marchetti, egli stesso accademico.<sup>60</sup> Il fatto che il nome è riportato in maniera differente nei due protocolli è da riferire probabilmente ad una confusa compitazione del nome o ad un refuso da parte di colui che ha redatto il protocollo. Dal protocollo se ne deduce, dunque, che i partecipanti fossero tutti nobili di origini italiane e che fossero presenti in numero di 10.<sup>61</sup> Dal momento che alcuni componimenti erano dedicati alle figure imperiali, si veda ad esempio quello presentato dall'arciduca Leopoldo Guglielmo il 7 gennaio<sup>62</sup>, porta a presupporre che gli imperatori fossero presenti alle sedute, fatto che è ritenuto probabile dalla critica, primo fra tutti il Landau.<sup>63</sup> Per quanto riguarda la partecipazione di un pubblico di ascoltatori alle sedute dell'*Accademia de' Crescenti* non si hanno notizie. L'ipotesi, a mio avviso, non è però da escludere poiché vi è attestazione di un pubblico di civili alle sedute di altre Accademie, come ad esempio a quelle dell'*Accademia degli Illustrati*, fondata e presieduta dall'imperatrice Eleonora II dopo la morte di Ferdinando III.<sup>64</sup>

Le *Poesie Diverse*<sup>65</sup> di Ferdinando III, per le quali la critica propone la datazione 1656,<sup>66</sup> non si possono dire frutto delle sedute dell'*Accademia de' Crescenti*, poiché le datazioni proposte non combacerebbero, ma ne sono affini per temi e qualità di produzione, come si vedrà di seguito. Si è voluto qui dare un'illustrazione dello svolgimento delle sedute accademiche per indicare quali fossero i gusti e le pratiche poetiche a cui la corte di metà XVII secolo era dedita. Grazie a ciò si vuole fornire un contesto culturale e poetico completo all'interno del quale collocare i *divertissement* in versi dell'imperatore Ferdinando III che, di fatto, firma con il suo nome da accademico lasciando così intendere una continuità ideologica tra la stesura di un libretto di poesie e la sua partecipazione ad un'accademia.

---

<sup>60</sup> cfr. Metlica: "Il Parnasso dell'Istro", p. 257.

<sup>61</sup> Per una descrizione più puntuale dei partecipanti all'*Accademia de' Crescenti* si veda il contributo di Metlica Metlica: "Il Parnasso dell'Istro".

<sup>62</sup> Ms cod 10.108, p. 29<sup>v</sup>.

<sup>63</sup> Landau: *Die italienische Literatur*, pp. 10-11.

<sup>64</sup> de Bin: *Leopoldo I. imperatore*, p. 51.

<sup>65</sup> poesie / diverse / Composte / In hore Rubate / d'academico / Occupato. S.l., s.d., in 8°, 28 carte n.n., mm. 175x117. Segnatura: \*38.Dd.125, conservato presso la Raccolta di manoscritti e stampe antiche della ÖNB a Vienna.

<sup>66</sup> Noe: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*; Metlica: "Il Parnasso dell'Istro".

## **Le *Poesie Diverse* di Ferdinando III: stampa; analisi dei generi letterari corroborata dalla presentazione di componimenti scelti; Juan Caramuel y Lobkowitz.**

### II.1 Stampa delle *Poesie Diverse*

La stampa del libretto *Poesie Diverse Composte in Hore Rubate d'Accademico Occupato* risale, come evidenziato nel capitolo precedente, al 1656. Alcuni componimenti erano editi in testi usciti a stampa alcuni anni prima: il libretto firmato dall'Accademico Occupato è una raccolta di poesie composte in un periodo di tempo piuttosto ampio e che racchiude componimenti inediti, in accordo con lo stato della ricerca attuale, ma anche già editi. I componimenti editi prima dell'uscita a stampa delle *Poesie Diverse* sono inequivocabilmente attestati alla penna di Ferdinando III. Questo dato permette di indicare con sicurezza la corrispondenza fra la persona dell'Accademico Occupato e quella dell'Imperatore, poiché noti in precedenza come opera dell'Imperatore e solo successivamente (al momento dell'uscita a stampa delle poesie) come opera dell'Accademico Occupato. I due madrigali<sup>67</sup> composti in lode al padre Carmelitano Scalzo, Domenico di Gesù Maria, vengono infatti citati dall'intellettuale attivo nel XVII secolo, Juan. Caramuel y Lobkowitz, nel *Dominicus* e attribuiti da egli stesso all'imperatore Ferdinando III.<sup>68</sup> Lo stesso, nel *Primus Calamus Tomus Secundus* del 1665, prende in esame alcune delle *Poesie Diverse* e nella loro introduzione le attribuisce all'Accademico Occupato che identifica con l'Imperatore: “sic dici voluit Ferdinandus III.

---

<sup>67</sup> poesie / diverse / Composte / In hore Rubate / d'academico / Occupato. S.l., s.d., in 8°, 28 carte n.n.. Segnatura: P. o. it. 837, conservato presso la Raccolta di manoscritti e stampe antiche della BSB a Monaco di Baviera, C8<sup>f</sup>, D<sup>v</sup>.

<sup>68</sup> Metlica: “Il Parnasso dell'Istro.”, p. 237.

Romanorum imperator”.<sup>69</sup> La paternità dei componimenti sembra dunque essere univocamente attribuibile a Ferdinando III.

Durante gli studi che stanno alla base del presente saggio sono state consultate due differenti copie a stampa delle *Poesie Diverse*; la prima è conservata presso la Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB) a Vienna con segnatura \*38. Dd. 125 e la seconda presso la Bayerische Staatsbibliothek (BSB) di Monaco di Baviera con segnatura P. o. it. 837. La consultazione della copia conservata presso la BSB, che di qui in seguito indicheremo come copia bavarese, si è resa necessaria a causa di una importante lacuna presente nella copia viennese. Dopo una rapida numerazione dei fogli, che è presente in maniera saltuaria nella stampa e risulta di piuttosto celere compilazione, è emersa la perdita di due fogli, nello specifico C2<sup>r</sup> e C3<sup>v</sup>, fogli che invece sono presenti all’interno della copia bavarese. Un’analisi delle due stampe ha indicato che esse sono da considerarsi due copie della stessa edizione poiché si presentano esteticamente e contenutisticamente identiche, fatta eccezione, come è ovvio, per la lacuna presente nella copia viennese e dei fogli bianchi inseriti in principio e alla fine di quelli stampati<sup>70</sup>. Vista l’identità delle due stampe e l’integrità della copia della BSB (che è per altro conservata in uno stato esteticamente più sano), nel proseguo del presente lavoro si farà riferimento sempre alla copia bavarese, ove non specificatamente indicato il contrario.



**Figura 1: Intestazione della copia bavarese delle *Poesie Diverse*.**<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Caramuel y Lobkowitz, Juan: *Primus Calamus, Tomus II. Ob oculos exhibens Rhythmicam*, S.l.: ex typographia episcopali satrianensi 1665, p. 76. Conservato presso e digitalizzato da: Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, segnatura: XL H 16.

<sup>70</sup> A corroborare questa affermazione si osservino l’intestazione delle due copie riportata in seguito (Figura 1, 2): non presentano alcuna differenza se non lo stato di conservazione in cui versano.

<sup>71</sup> L’immagine è estrapolata dalla scansione delle *Poesie Diverse* digitalizzata dalla BSB.

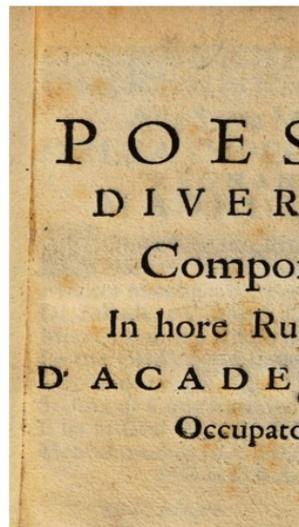


Figura 2: Intestazione della copia viennese delle *Poesie Diverse*.<sup>72</sup>

Prima di passare ad un'analisi del contenuto, ritengo opportuno soffermarsi ancora un momento sulle caratteristiche fisiche della stampa e sulla struttura interna.

Il canzoniere, innanzitutto, è alto 18cm, largo 12cm, e spesso 1 cm,<sup>73</sup> il formato è in-8° ed è composto da 28 fogli di carta saltuariamente numerati. La copertina, fatta con cuoio marocchino color rosso, presenta una filigrana dorata raffigurante una cornice che racchiude un'aquila a due teste, simbolo del Sacro Romano Impero. Il primo componimento è introdotto da un'iniziale miniata a stampa, l'unica di tutto il canzoniere. Lungo le pagine, poi, si susseguono un totale di 25 disegni stampati e non colorati. Essi sono per lo più cornicette che vanno a chiudere il componimento o disegni a stampo floreale che riempiono la pagina. In soli due casi il disegno assume un significato meta-testuale, nel senso che completa e trasporta sul piano del reale, e non più solo della narrazione, il componimento che lo precede per mezzo di una preghiera riferita al soggetto di esso: si tratta della figura presente alla pagina C2<sup>v</sup>, recante una preghiera rivolta a Maria, soggetto della precedente canzonetta sacra, e della figura alla pagina D<sup>v</sup>, ove degli angeli fanno da cornice ad una preghiera in lode al padre Carmelitano Scalzo Domenico di Gesù Maria, soggetto lirico del madrigale anteposto. Si nota quindi che le immagini più importanti sono destinate a figure altrettanto importanti nella vita del poeta, persona estremamente devota e personalmente legata al padre carmelitano. In generale, si può affermare che i disegni stampati

<sup>72</sup> L'immagine è estrapolata dalla scansione delle *Poesie Diverse* digitalizzata dalla ÖNB.

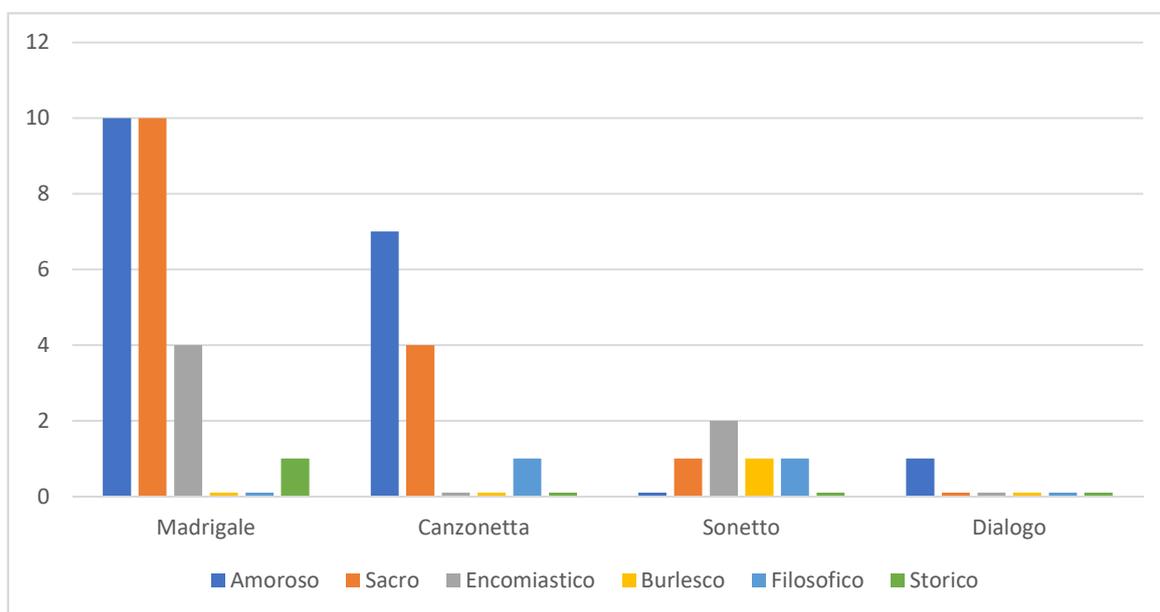
<sup>73</sup> Le dimensioni la copia viennese e quella bavarese differiscono di pochi millimetri, motivo per cui non si è ritenuto necessario fare una distinzione tra le misure delle due.

nel canzoniere non seguono una logica di distribuzione ma svolgono piuttosto una funzione di riempimento e decorazione delle pagine.

Si veda ora la distribuzione dei componimenti all'interno del canzoniere. Sono suddivisi in madrigali, canzonette, sonetti e dialoghi. Dei 43 componimenti totali solo 9 non recano nel titolo la dichiarazione di appartenenza ad un genere, che è però piuttosto semplice da attribuire. Gli argomenti attorno ai quali si sviluppano sono in totale 6: vi sono componimenti amorosi, sacri, in lode, burleschi, filosofici e storici.

In totale si hanno 25 madrigali di cui 10 amorosi, 10 sacri, 4 in lode ed uno storico; le canzonette sono 12: 7 amoroze, 4 sacre e 1 filosofica; 1 sonetto sacro, 2 in lode 1 burlesco ed 1 filosofico per un totale di 5 sonetti; vi è infine 1 dialogo amoroso. Si nota che il genere preponderante all'interno del canzoniere dell'imperatore è il madrigale, seguito dalle canzonette, che sono però in totale la metà esatta dei madrigali, poi i sonetti ed infine il caso isolato del dialogo. Gli argomenti prediletti sono quello amoroso (18) e quello sacro (15). Componimenti in lode ve ne sono 6, filosofici 2 e appena 1 burlesco e 1 storico<sup>74</sup>.

Si veda il grafico seguente per una completezza visiva delle informazioni.



**Tabella 1: Suddivisone illustrata per genere e argomento dei componimenti nelle *Poesie Diverse*.**

<sup>74</sup> Nonostante vi sia solo un componimento che si delinea unicamente attorno ad un argomento storico, riferimenti storici sono presenti in più componimenti, in particolare in quelli a tema encomiastico.

Se appare dunque evidente quale fosse il genere prediletto dall'Accademico Occupato e quali fossero gli argomenti attorno ai quali poetasse maggiormente, lo stesso non si può dire della distribuzione di essi all'interno del suo Canzoniere. Un'organizzazione sistematica per argomento e genere è da escludere, dal momento che i componimenti all'interno non sono raggruppati né per genere, né per argomento, macro-argomento (amore, ad esempio) o micro-argomento (dedica a Maria, ad esempio) che sia.

Si potrebbe pensare ad una disposizione in ordine temporale di composizione dal momento che componimenti sacri non si susseguono in ordine temporale unidirezionale. Mi spiego: le poesie dedicate alla nascita di Gesù non formano un blocco unico ma vengono intervallati da componimenti pasquali, in onore a Maria o alla festa di Ognissanti, o ancora all'epifania. L'argomento di cui trattano è sì sacro ma presentano festività cristiane differenti, cosa che rende appunto difficile comprendere per quale motivo non siano state fatte susseguire poesie riferite alla festività  $x$  e poi quelle riferite alla festività  $y$ . Non si trovano infatti tutti i componimenti dedicati alla Passione di Cristo in successione ma se ne possono trovare uno dedicato alla Passione, poi uno dedicato alla nascita e successivamente, di nuovo, uno dedicato alla morte. Sarebbe dunque plausibile, a mio avviso, interpretarla come una sequenza temporale vera e propria. Un esempio: il madrigale *Invita l'alme devote ad offrire al bambino Gesù li suoi cuori frà li festeggi de gl'Angeli, e dei Pastori* è seguito dal madrigale *Sopra la morte di Christo*; a seguire si legge il madrigale *Perche una stella sii stata Guida delli Re Magi*. Secondo questa ipotesi, dunque, il primo componimento sarebbe stato composto nell'anno  $x$ , il secondo nell'anno  $x+1$  e il terzo nell'anno  $x+2$ ,<sup>75</sup> e poi rilegati in ordine temporale di composizione, cosa che appunto spiegherebbe il fatto che non tutti i versi composti in riferimento alla stessa festività si susseguano senza interruzioni.

Non disponendo, salvo errore, di alcuna datazione precisa dei componimenti non si hanno altre evidenze che possano corroborare questa tesi, che è destinata a restare un'ipotesi. Si dispongono infatti solo di *terminus post quem*, forniti in maggior parte dai riferimenti storici contenuti nei componimenti<sup>76</sup>, e uno solo *ante quem*, ovvero la pubblicazione dei madrigali in lode al Carmelitano Scalzo nel 1655 all'interno del *Dominicus*. Le poesie che hanno come tema

---

<sup>75</sup> Il  $+ 1$  è da intendersi come unità minima, possono infatti essere trascorsi più anni tra la stesura del primo madrigale e del secondo e del terzo. Vengono qui utilizzati  $+1$  e  $+2$  a scopo di maggiore chiarezza.

<sup>76</sup> Nello specifico, si fa riferimento al madrigale scritto in occasione della battaglia di Friburgo del 1644; il sonetto in lode a Massimiliano I di Baviera per aver sconfitto gli Svedesi, entrati nella guerra dei Trent'anni nel 1630; il riferimento alla battaglia di Dutling (Tuttlingen) nel 1643; la dedica alla imperatrice Eleonora II, presa in sposa nel 1651.

principale quello amoroso, però, non possono essere associate a nessun tipo di datazione, poiché mancano di riferimenti cronologici di qualsiasi tipo (escluso, si intende, la data *post quem* fornita dall'appellativo di imperatrice in riferimento a Eleonora II), il che rende difficile una precisa datazione della stesura dei componimenti, anche solo per *terminus ante e post quem*.

La mancanza di una chiara struttura organizzativa e le difficoltà incontrate nel tentare di datare le *Poesie Diverse* non permettono di arricchire la sua analisi con informazioni tecniche più specifiche. Dell'estetica si può affermare che è senz'altro un libro curato e arricchito di una copertina pregiata e di stampe che corredano le pagine e colmano i vuoti tra un componimento e l'altro. La mancanza di disegni aggiunti a mano, di colori e di illustrazioni dei contenuti lascia intendere che il Canzoniere dell'Imperatore fosse pensato più per un uso intimo e di pochi, che non per la pubblicazione su larga scala (adattando il concetto al XVII secolo). Infatti, visto l'enorme sforzo dell'imperatore Ferdinando III di promuovere la cultura e l'italianismo alla corte, risulta difficile ipotizzare che egli facesse uscire a stampa la propria produzione lirica con l'intento di mostrare al mondo letterario il potenziale culturale, proprio e dell'impero, senza forgia-la di illustrazioni pregiate e, forse, di un'impaginazione talvolta più precisa.

## II.2 Analisi delle *Poesie Diverse*

Al fine di consegnare allo/a studioso/a che intende approcciarsi alle *Poesie Diverse* una chiave di lettura che gli/le consenta di recepire al meglio i versi contenuti in esse, viene qui di seguito proposta un'analisi di ciascuno dei generi utilizzati dall'imperatore. L'analisi è corroborata dalla presentazione di alcuni componimenti scelti. Si è deciso di non esaminare nel dettaglio tutti i componimenti, in parte perché si vuole evitare un'eccessiva ripetizione di concetti, strutture e modalità di esecuzione, che non è estranea all'opera qui studiata, in parte perché si ritiene che gli strumenti di seguito forniti siano sufficienti per portare avanti un'analisi autonoma di tutti i componimenti senza che sia necessario nominarli uno ad uno.

### Madrigale

Il madrigale è un genere italiano di cui si ha testimonianza letteraria a partire dal XIV secolo. In origine era incentrato su argomenti popolari, contadineschi e amorosi; era inoltre caratterizzato dalla presenza di uno schema metrico regolare. A partire dal XVI secolo venne abbandonata la struttura fissa e si fecero alternare, senza una distribuzione regolare e ricorrente, endecasillabi a

settenari per poi trovarne una forma del tutto svincolata da legami metrici nel Seicento, secolo in cui di esso se ne fece largo uso e durante il quale il termine ‘madrigale’ prese ad indicare una sequenza di versi rimati di vario numero, quantità e argomento.<sup>77</sup> I madrigali composti dall’Accademico Occupato sono ancora legati ad una fase in cui il madrigale si era già sdoganato da una struttura fissa in termini di numero di versi ma non ancora in termini di quantità sillabica. La presenza di ternari, senari, ottonari e dodecasillabi sono sporadici, una quindicina di versi circa tra tutti i 25 madrigali composti. Vi è da precisare inoltre che non tutti essi sono di facile sillabazione, poiché il poeta fa un uso della sinalefe incostante, così da non permettere che vi sia una divisione in sillabe univoca ma piuttosto alcuni versi possono essere soggetti a due o, raramente, più divisioni.<sup>78</sup> Dei 10 versi circa che non risultano essere né settenari né endecasillabi, secondo la sillabazione qui proposta, non si esclude la possibilità che il loro numero si dimezzi cambiandone criterio di sillabazione. Per meglio chiarire questo aspetto si presenta di seguito un’analisi metrica del madrigale:

*Invita l’alme devote ad offrìre al bambino Giesu li suoi Cuori frà li festeggi de gl’Angeli, e dei Pastori.*

- [1] Alle gioie, alle gioie cuor’ devoti,
- [2] E nato Il Redentore,
- [3] E nel gelo maggior arde d’Amore.
- [4] Udite udite gl’Angeli trionfanti,
- [5] Pastori festeggianti,
- [6] Deh sia, che i desir nostri á lui sian’noti!
- [7] Offriamli l’alma, e il Cuor per nostri voti.<sup>79</sup>

Per quanto riguarda la sillabazione del madrigale, si parte dal presupposto che, quanto meno nelle *Poesie Diverse*, l’autore è solito non costruire sillabe formate da una sola vocale a meno che esse non formino esse una parola di senso compiuto, come ai versi 2 e 3 in cui la lettera ‘E’ indica nel primo caso il verbo essere e nel secondo caso una congiunzione. Questo fatto è il motivo per cui la parola ‘udite’ del verso 4 è bisillabica e non trisillabica come ci si aspetterebbe in grammatica: la vocale ‘U’ non forma una sillaba a sé stante ma si lega a quella successiva ‘di’. La sinalefe, inoltre, è un elemento ricorrente nel computo sillabico delle *Poesie Diverse*: dove la vocale finale di un vocabolo incontra la vocale iniziale di un altro, queste vanno pressoché sempre a formare un’unica sillaba. Si noti a tal proposito il verso 7: qui la vocale finale di ‘alma’ si lega alla congiunzione ‘e’ che a sua volta si lega alla vocale iniziale del seguente articolo ‘il’; in tal modo tre differenti lessemi vanno a formare due sillabe sole. Sempre al verso 4 le vocali

<sup>77</sup> Aa. vv.: *Dizionario Enciclopedico Della Letteratura Universale. Tomo V.* Milano: Rizzoli 1993, p. 238.

<sup>78</sup> Questo concetto è applicabile, più in generale, al totale dei componimenti presenti nelle *Poesie Diverse*.

<sup>79</sup> Accademico Occupato: *poesie diverse*, p. B5<sup>f</sup>.

susseguenti nell’aggettivo trionfanti sono, nel computo sillabico, correttamente divise ma questa scissione non è univocamente rispettata: vi sono casi, come nel verbo ‘offriamli’ al verso 7, di vocali susseguenti (-friam-) che non vengono scisse ma vengono conteggiate come una unica sillaba; una dieresi diversa comprometterebbe la scissione del verso in 11 sillabe. Il fatto che il madrigale sia composto esclusivamente da settenari ed endecasillabi è soggetto all’applicazione di una sinalefe generosa e, conseguentemente, di una dieresi scarsa. Non si esclude, però, che la sillabazione qui proposta sia suscettibile a variazioni che ne potrebbero cambiare il computo metrico. Si capisce, dunque, che la sillabazione portata avanti nei madrigali (ma lo stesso vale per l’intero libretto di *Poesie Diverse*) è suscettibile ad eccezioni che vanno analizzate caso per caso; in generale vi è una tendenza a unire la vocale ‘i’ dalla vocale che la segue, e non solo se preceduta dalla lettera ‘g’. La sillabazione dei componimenti necessita dunque di particolare cura e sensibilità per riconoscerne le peculiarità e le eccezioni.

Come accennato in precedenza, i madrigali di Ferdinando III sono sdoganati da una struttura fissa. Ad illustrazione di ciò vengono qui di seguito proposti due madrigali che, almeno nella forma, poco hanno in comune.

*Madrigale.*

- [1] **M**inaccia amor a me colpi mortali,
- [2] **A**ll’aparir però dalli tuoi strali
- [3] **R**itira tosto il piè, ne l’arco tende
- [4] **I**n pace se ne sta, ne piu m’offende
- [5] **A**h ch’a maggior potenza amor si rende.<sup>80</sup>

*Absenza Amatora.*

- [1] Io vivo, è pur non vivo,
- [2] Che di mia vita è cuor mi sento privo:
- [3] Jo moro, è pur non moro,
- [4] Perche trovo ristoro,
- [5] Pensando a te mia vita,
- [6] O dura dipartita.
- [7] O pur severo amore,
- [8] Ch’ io viva senza vita
- [9] Et spiri senza cuore;
- [10] Ch’io mora ogn’hor, vivendo
- [11] Et viua ancor, morendo.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Accademico Occupato: *poesie diverse*, p. A3<sup>v</sup>.

<sup>81</sup> Accademico Occupato: *poesie diverse*, p. A6<sup>v</sup>, A6<sup>f</sup>.

Il confronto grafico permette di cogliere immediatamente l'importante differenza di lunghezza tra i due madrigali. Un'analisi più ravvicinata porta alla luce delle differenze più significative. Innanzitutto, il primo madrigale si sviluppa come un acrostico, lungo il quale viene presentata la potenza dell'amore divino rispetto a quello terreno. Al contempo, attraverso l'uso della prima persona singolare, viene sottolineato il fatto che è la fede in Maria professata dall'io lirico a salvarlo. La forma quasi ingenua dell'acrostico, la figura di Maria presentata come madre protettiva e figura spirituale potente, in assonanza alla letteratura sacra più diffusa, l'utilizzo della rima baciata, unico tipo di rima presente in entrambi i componimenti, sono elementi che portano alla luce una certa semplicità del madrigale. Alla semplicità dei versi non va però associato un valore banale del componimento: la figura di Maria, seppur presentata in maniera 'classica', mette in evidenza l'importanza riservata alla fede cristiana all'interno delle *Poesie Diverse*, che rispecchia quella riservatagli nella vita privata e politica dall'Imperatore. L'importanza ideologica del madrigale è corroborata dall'utilizzo esclusivo di endecasillabi.

Il secondo componimento tratta il tema dell'amore terreno, presentato come un'entità crudele che porta dolore, dal quale non si può avere scampo ma solo attimi di 'ristoro' nati dal volgere il pensiero alla donna amata. Degli 11 versi che compongono il madrigale, 10 sono settenari ed uno solo è endecasillabo. L'andamento, vista la presenza continuativa di settenari, è rapido, e lo schema rimico, formato da distici a rima baciata, è semplice. Un significato meta-testuale che compensi la semplicità della forma non è, a mio avviso, da ricercare in questo madrigale.

I due componimenti, dunque, presentano pochi tratti in comune, il più evidente dei quali è lo schema rimico utilizzato, che, per altro, è un elemento che accomuna tutti i madrigali, dove molte sono le rime baciata e alternate e poche le eccezioni. A livello contenutistico, come è ovvio, i componimenti sono unità a sé stanti, ognuno finito nella cornice dei versi che lo compongono. Quello che più interessa in questa sede è invece notare che la struttura si differenzia tra questi come tra tutti gli altri madrigali raccolti nelle *Poesie Diverse* in maniera evidente. L'acrostico in onore a Maria è composto in maggior parte da endecasillabi ed i versi sono solo cinque; In *Absenza Amorsa* i settenari sono preponderanti e i versi sono in totale undici. La differenza strutturale dei due è dunque, come si è detto in precedenza, segno evidente della fase che nel XVII secolo stava affrontando il madrigale.

Un'ulteriore caratteristica dei madrigali dell'Accademico Occupato è la presenza di elementi tematici comuni tra i componimenti sacri che li differenziano da quelli amorosi. Nei

madrigali sacri le metafore, similitudini ed in generale le espressioni poetiche sono più concrete e si rifanno ad un repertorio più chiaro e realistico. Quelli amorosi, invece, fanno spesso riferimento al mondo del mito e utilizzano espressioni colorate, talvolta ermetiche, per descrivere determinate situazioni e sensazioni. Il fatto che le espressioni utilizzate nei madrigali amorosi risultino talvolta di non immediata chiarezza è dovuto all'usanza ereditata dalla lirica due- e trecentesca in cui il gioco amoroso e l'innamoramento erano concetti che venivano spesso resi tramite similitudini, non sempre rivelate, tratte dal mondo naturale ed in particolare floreale. Emblematico è, per quanto riguarda il richiamo alla natura, il madrigale *Sopra bella donna bianca e vermiglia*<sup>82</sup>, in cui l'innamoramento avviene in un giardino di rose e passa dagli occhi dell'amante per arrivare al suo cuore. Il contesto floreale fa da sfondo ad altri madrigali amorosi delle *Poesie Diverse*, che si sviluppano attorno alla metafora rosa-donna, di cui è degno solo l'uomo (alle volte rappresentato da un giglio) che con il suo tocco gentile non ne rovina i petali.<sup>83</sup> Amore è inoltre talvolta paragonato alla divinità pagana dell'amore, Apollo. La donna amata, ed in particolare l'imperatrice Eleonora II, viene comparata alla divinità pagana della bellezza e fertilità, Venere. I madrigali sacri, invece, si rifanno ad un uso di similitudini più terreno, chiaro e di facile interpretazione. Per lo più, sono sporadiche le similitudini e le figure retoriche utilizzate in questo genere di madrigali, dove la scrittura si fa più immediata, senza giri di parole colorati o fronzoli di ogni genere. Si veda, ad esempio, il madrigale *Sopra la morte di Christo*<sup>84</sup>. Esso, pur sviluppandosi attorno a un contesto irrealistico, ovvero l'ipotetica udienza dell'Amore divino giudicato dalla personificazione della Pietà, esso risulta al lettore, sia seicentesco che contemporaneo, di chiara interpretazione, complice forse il patrimonio culturale cristiano-cattolico che si nutre di tali immagini per arrivare in maniera incisiva al fedele. Tra i madrigali sacri e quelli amorosi si nota un ulteriore distacco a livello contenutistico. L'amore terreno causa nell'uomo un senso di dolore e angoscia che non si risolve lungo i versi del componimento. L'Amore divino, invece, è sempre associato a dei versi, o ad una chiusa, caratterizzati da speranza e gioia. Ad illustrazione di ciò vengono qui di seguito trascritti i versi finali dei madrigali *Absenza Amorosa* e *Sopra la morte è Sepolcro di Christo*.

---

<sup>82</sup> Academico Occupato: *poesie diverse*, p. A4<sup>v</sup>.

<sup>83</sup> Il madrigale 'sopra una rosa che casca di mano à bella Donna' (Academico Occupato: *poesie diverse*, p. A3<sup>f</sup>) è un chiaro esempio di quanto affermato in questo paragrafo.

<sup>84</sup> Academico Occupato: *poesie diverse*, p. B6<sup>v</sup>.

*Absenza Amorosa.*

- [7] O pur severo amore,  
[8] Ch' io viva senza vita  
[9] Et spiri senza cuore;  
[10] Ch'io mora ogn'hor, vivendo  
[11] Et viua ancor, morendo.

*Sopra la Morte è Sepolcro di Christo.*

- [13] Così la morte al fin la vita estinse,  
[14] La vita col morir la morte vinse.

Nel madrigale amoroso l'io lirico si trova in una situazione di 'vita apparente' perché il dolore causatogli dall'amore terreno è così grande da non riuscire più a vivere ed egli si trova quindi ad essere in vita senza effettivamente vivere, dal momento che il destinatario del suo amore non è al suo fianco. Nel secondo esempio, invece, il poeta descrive la morte di Cristo come una vittoria sulla morte stessa, poiché la crocifissione di Gesù è 'morte apparente' da cui ha origine la vita eterna, concludendo così il madrigale con una profonda nota di speranza, che estingue il tono cupo dei versi precedenti.

Ulteriore e ultimo esempio di quanto fino ad ora dichiarato è tratto da due componimenti in lode che, in quanto dedicati a due personaggi contemporanei a Ferdinando III, si sviluppano su due livelli tematici diversi e paralleli: uno è quello dell'encomio e l'altro è quello dell'amore, divino in uno e terreno nell'altro.

*Al Medesimo.*

- [1] Nel opre tue sempre fusti un Portento,  
[2] Il zel divino ogn'ora tù spirasti  
[3] Tanto il prosimo amasi,  
[4] Che l'aggiutando il fusti con gran stento.  
[5] A te non fur' eguali  
[6] Nel amor verio Dio,  
[7] Che per alzarti à se, ti pose l'ali.  
[8] Verso te fusti rio,  
[9] Ognor' obediante.  
[10] A i fral'honor' ti monstri renitente,  
[11] Chiamato alla gran' Reggia di FERNANDO  
[12] Tutti ivi à te rapisti col tuo essemio:  
[13] E facesti temer il buon, e l'empio.  
[14] Al fin lasciati le tue sante spoglie.  
[15] E con esse mil' benedittioni desti  
[16] E al Padre, e à figli tu felice festi,  
[17] Beato luoco, che tu membra accoglie.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Accademico Occupato: *poesie diverse*, p. C8<sup>f</sup>-D<sup>v</sup>.

Il destinatario del componimento è il carmelitano scalzo Domenico, figura ecclesiastica degna di nota vissuta nella prima metà del Seicento. L'importanza che egli ha avuto all'interno della Chiesa cattolica traspare dai versi del componimento che, appunto, si sviluppa su due piani. Il primo mira a tesserne le lodi, a farne trasparire una persona di alto valore morale; il secondo si sviluppa sulla linea dei componimenti sacri, associando all'incorrotta fede del padre la bontà e la grandezza dell'amore divino, innalzando così un'ode a Dio. Il madrigale si sviluppa in maniera chiara: il soggetto e le sue azioni vengono descritti in maniera diretta senza l'utilizzo di similitudini e parallelismi tratti da un repertorio mitico o bucolico. Gli ultimi versi, che possono risultare al lettore odierno i più enigmatici del componimento, erano invece chiari al lettore contemporaneo, che bene conosceva il rapporto tra il Padre Domenico e la corte di Ferdinando II ed il ruolo ecclesiastico che egli aveva svolto al suo interno.

Il secondo componimento, analogamente a quanto riportato in precedenza, presenta i tratti peculiari dei madrigali amorosi che li differenziano da quelli sacri.

*Alla Sacra Maesta della Imperatrice Regnante. Madrigale.*

- [1] Donna Real, non só se Donna, ò Diva
- [2] Nomar, ò Dir ti deggio;
- [3] Mentre mirando te, parmi che veggio
- [4] Di Pallade e Giunon, la forma viva.
- [5] Mertan lodi del Ciel, e non humane
- [6] le tue virtù: non fian però già vane
- [7] Queste di rozzo stile
- [8] Sì, má di Cuor humile.
- [9] E sia lodatti lecito LEONORA
- [10] Mentre anchor rispondendo, Echo te  
HONORA.<sup>86</sup>

[Di V. Maestà / Fedel.<sup>MO</sup> / L'Academico Secreto: / má à lei ben noto.]

I due livelli interpretativi presenti nel componimento in lode al Padre Domenico si trovano anche in questo: in un primo piano vi è la lode all'imperatrice Eleonora II, lode dalla quale scaturisce un secondo piano tematico derivato dal fatto che non solo la destinataria dell'encomio è un'imperatrice ma perché è anche una figura legata da un sentimento di amore terreno al poeta. Si ritrovano dunque in questi versi le caratteristiche dei madrigali amorosi dell'Accademico Occupato: riferimento a figure del mito, una scrittura più ricca di paragoni ed espressioni colorate, più evidente fra tutte la rima derivata ai versi 9-10 che viene messa in evidenza dalle lettere maiuscole e isolando il trisillabo finale.

---

<sup>86</sup> Accademico Occupato: *poesie diverse*, p. A2<sup>v</sup>.

Questi due componimenti hanno inoltre un elevato ruolo concettuale e tematico non solo perché racchiudono in pochi versi numerosi tratti peculiari dei madrigali di Ferdinando III ma anche, e soprattutto, perché racchiudono in sé elementi fondamentali della propaganda culturale e ideologica della corona asburgica. Il madrigale scritto in lode al Padre Domenico richiama il forte legame della corona alla Chiesa Cattolica, legame sul quale si basa la politica della corona nel corso della guerra dei Trent'anni. Ciò viene sottolineato all'interno del madrigale dall'allusione all'episodio in cui fu Ferdinando II a voler fortemente che il Padre tornasse a Vienna. Questo episodio sancisce una cesura all'interno del componimento, come già notato da Metlica<sup>87</sup>: a partire dal verso dieci si trovano solo endecasillabi, che ne confermano la serietà e l'importanza, il nome di Ferdinando II è scritto in maiuscolo e non è in rima con gli altri versi, ulteriore elemento che serve a evidenziarne l'importanza. Il destinatario del componimento, che si ricorda essere già defunto al momento della stesura del madrigale, è stato inoltre una figura vicina e cara a Ferdinando III ed al padre; questo elemento conferisce al componimento un valore aggiunto: non solo si sottolinea il fatto che il potere imperiale si basi su una forte componente religiosa, ma che lo stesso imperatore sia profondamente devoto e personalmente legato a figure emblema della Chiesa Cattolica.<sup>88</sup> Anche il madrigale scritto in lode ad Eleonora II assume un forte valore ideologico se considerato nel contesto all'interno del quale viene composto. Si noti infatti che il madrigale in questione si trova in apertura al libretto di poesie scritto da un imperatore asburgico in lingua italiana, composto da generi molto in uso nella letteratura italiana e dedicato ad un'imperatrice di origini italiane. Questo componimento è inoltre l'unico di tutte le *Poesie Diverse* ad essere firmato (pur sempre utilizzando uno pseudonimo). Per mezzo di questo madrigale viene dunque rappresentata la campagna culturale messa in atto alla corte di Vienna di cui si è scritto in precedenza; esso assume il ruolo di mezzo e di oggetto della diffusione dell'italianismo a Vienna di cui l'imperatrice Eleonora II era una figura chiave.

L'analisi dei madrigali *Al Medesimo* e *Alla Sacra Maesta della Imperatrice Regnante* svela dunque un ulteriore livello di significato: essi sono componimenti che svolgono una funzione di propaganda della linea politica assunta dalla corona asburgica nel XVII secolo per mezzo della lingua della cultura italiana.

---

<sup>87</sup> Metlica "Italianismo e propaganda cesarea alla corte di Vienna.", pp. 66-67.

<sup>88</sup> Si noti che la corona asburgica chiese la beatificazione del Padre Domenico, che non gli è però mai stata conferita dalla Chiesa.

In conclusione all'analisi del genere madrigale nelle *Poesie Diverse* ci si vuole brevemente soffermare sull'unico componimento a tema meramente storico<sup>89</sup> del Canzoniere.

*Sopra il soccorso della città di Friburgo. MADRIGALE.*

- [1] Friburgo fù francato Fato fece felici
- [2] Forze ferme fatali feretrici,
- [3] Finno fuggir fremendo fù forzato;
- [4] Fer forte FERDINANDO, felice fortunato,
- [5] Feroci forti, fier fanti fuggando,
- [6] Fama fà fin, famosi Fatti fando.<sup>90</sup>

Lo schema rimico, come si è visto nei madrigali precedenti, è molto semplice: 3 distici a rima baciata. I 6 versi sono endecasillabi alternati a settenari, che in questo caso sono doppi. Nella copia conservata presso la ÖNB a Vienna i settenari doppi (vv.1, 4) sono stati corretti a matita e divisi in due settenari separati. Questa soluzione andrebbe a complicare leggermente lo schema rimico che si presenterebbe in aBBAcADD. Non si esclude però che la soluzione proposta dalla correzione della copia viennese non sia corretta, poiché così sillabando i versi il nome dell'imperatore, scritto per lo più in lettere maiuscole, andrebbe ad essere ulteriormente evidenziato all'interno del componimento non risultando in rima con nessun altro verso. A livello stilistico, il componimento si articola in una unica e costante figura retorica: l'allitterazione della lettera F, che richiama sia la città di Friburgo di cui si tratta nel madrigale, sia l'imperatore Ferdinando III che la difese nel 1644.<sup>91</sup> L'ultimo madrigale presente nelle *Poesie Diverse* risulta dunque essere un prezioso esercizio di stile, che racchiude in sé elementi peculiari del genere e si traduce in un encomio all'imperatore ed alle forze imperiali dispiegate durante la guerra dei Trent'anni.

#### Canzonetta

L'Accademico Occupato, ponendo in principio ai componimenti l'indicazione che si tratti di canzonette, ne indica la loro appartenenza al genere dei componimenti lirici destinati ad una loro esecuzione cantata a due o più voci con un numero di stanze inferiore alla canzone e con versi

---

<sup>89</sup> Non è l'unico componimento con riferimenti a battaglie o fatti storici più o meno contemporanei a Ferdinando III. È però l'unico componimento che tratta di un argomento storico-bellico fine a se stesso, poiché gli altri componimenti presentano fatti storici per meglio contestualizzare una determinata asserzione o corroborare le lodi intessute in favore di una certa figura (a Massimiliano I di Baviera, ad esempio).

<sup>90</sup> Accademico Occupato: *poesie diverse*, p. D4<sup>v</sup>.

<sup>91</sup> Beller, E.A.: *The Thirty Years War*. In Cooper, J. P. [edited by]: *The New Cambridge Modern History. Volume IV: The decline of Spain and the Thirty Years War (1609-48/59)*. Cambridge: The Syndics of the University Press 1970, pp. 306-358. Consultato nella edizione italiana: Beller, E.A.: *La Guerra dei trent'anni*. In: Cooper, J.P. [a c.d.]: *Storia del Mondo Moderno. Volume quarto: La decadenza della Spagna e la Guerra dei trent'anni (1610-1648/59)*. Milano: Garzanti Editore 1971, p. 409.

generalmente più brevi rispetto a quest'ultima.<sup>92</sup> Di uno spartito o di una indicazione per eventuali esecuzioni non ve ne è però traccia all'interno delle *Poesie Diverse*, motivo per cui non è possibile affermare con certezza se i testi fossero scritti nell'ottica di essere accompagnati dalla musica o se fossero già dotati di un accompagnamento musicale. La canzonetta è un genere che si distingue inoltre per il ritmo vivace e il tema solitamente popolaresco e leggero. Nel XV e XVI secolo se ne fa poco uso e ritorna in voga solo alla fine del XVI secolo. Le 'nuove' canzonette Seicentesche (che persistono per tutto il Settecento e Ottocento) vengono dette meliche e sono caratterizzate dalla presenza di versi brevi, piani, sdrucchioli e tronchi, e strofe più snelle.<sup>93</sup> Ancora una volta, come riscontrato nel genere del madrigale, le canzonette presenti nel canzoniere dell'Imperatore sono in una fase di passaggio tra le canzonette trecentesche, caratterizzate da tono popolaresco e versi brevi, e le canzonette meliche.

Si noti innanzitutto la presenza di canzonette sacre, che ne costituiscono un terzo del totale, e di una canzonetta incentrata sul tema della brevità della vita, concetto che interessa i filosofi sin dagli albori della filosofia classica. Il tema amoroso resta comunque quello preponderante. Il tono popolaresco è pertanto interrotto da componimenti dai toni più seri. La brevità dei versi, di cui ne è emblema la canzonetta sacra *Canzonetta nella quale piange l'Autore li misteri della Passione di Christo*<sup>94</sup>, è prevalente ma non esclusiva: gli endecasillabi sono, ad esempio, il metro preponderante nella canzonetta *Alla sua bella donna*.

---

<sup>92</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/canzonetta/> Ultimo consulto: 15/02/2022.

<sup>93</sup> Aa. vv.: *Dizionario Enciclopedico Della Letteratura Universale. Tomo II*. Milano: Rizzoli 1993, p. 121.

<sup>94</sup> *Accademico Occupato: poesie diverse*, pp. B<sup>v</sup>-B2<sup>v</sup>.

*CANZONETTA Nella quale piange l'Autore li misteri della Passione di CHRISTO.*

	I.		IV.
[1]	SE Penar	[1]	Se la sú
[2]	E sudar	[2]	Mio GIESV
[3]	Gran sangue	[3]	In legno
[4]	L'essangue	[4]	Indegno
[5]	Mio Dio	[5]	Se patri
[6]	Si pio	[6]	Se morir
[7]	Vedete,	[7]	Vedete,
[8]	Lagrima ove siete?	[8]	Lagrima ove Siete?
	II.		V.
[1]	Legato	[1]	S'afflitto
[2]	Beffato	[2]	Trafitto
[3]	Nudato	[3]	Se morto
[4]	Sferzato	[4]	A torto
[5]	L'amante	[5]	Mio bene
[6]	Tonante	[6]	Mia spene
[7]	Vedete,	[7]	Vedete,
[8]	Lagrima ove siete?	[8]	Lagrima ove siete?
	III.		VI.
[1]	A morte	[1]	L'amato
[2]	O sorte	[2]	Costato
[3]	Dannato	[3]	Il Cuore
[4]	Menato	[4]	D'amore
[5]	L'Agnello	[5]	S'aperto
[6]	Si bello	[6]	Per certo
[7]	Vedete,	[7]	Vedete,
[8]	Lagrima ove siete	[8]	Lagrima ove siete?

Il tono del componimento greve ne rispecchia la narrazione: la Passione di Cristo. Il ritmo è invece vivace: i versi sono trisillabi piani o tronchi, spesso composti da una sola parola; la strofa perde vivacità al senario finale che esprime il dolore e la tristezza racchiusi nei versi precedenti. Lo schema rimico è molto semplice: ogni strofa è composta da quattro distici a rima baciata. La canzonetta si rifà bene alla definizione di canzonetta melica seicentesca sia per forma che per contenuto.

*Alla sua bella donna CANZONETTA.*

[1]	Amor gioca è scherza ne tuoi belli occhi,
[2]	Mà li scherzi sono strali d'amore
[3]	Che ferita gradita,
[4]	Fan dentro al core,
[5]	Fá pur Lilla che il stral' ogn' hor mi tochi.
[1]	Amor gioca è scherza nel tuo bel crine,
[2]	Má i scherzi son laci, che legan l'alma
[3]	Senza pene, mà bene
[4]	Con dolce calma,
[5]	Fa che i dolci laci non habian' fine.

- [1] Amor gioca è scherza nel tuo bel viso:
- [2] Mà i scherzi son gratie, il gioco è mercede,
- [3] Con diletto ch'aspetto
- [4] Per la mia fede
- [5] Del tuo bel ciel, del tuo bel Paradiso.<sup>95</sup>

*Alla sua bella donna* è invece più vicina alla canzonetta in uso nei secoli precedenti al XVII. È composta attorno ad un argomento più leggero, ovvero una dedica d'amore alla donna amata; essa presenta inoltre strofe più brevi composte da cinque versi tra cui, come si è detto in precedenza, il più frequente è l'endecasillabo. Lo schema metrico è costante tra una strofa e l'altra: i primi due versi sono endecasillabi, a cui seguono un settenario ed un quinario per poi concludersi con un endecasillabo. La rima è più articolata di quella evidenziata nella canzonetta precedente: il verso centrale di ogni strofa non è in rima con nessun altro verso ed intermezza la rima incrociata formata dai distici in apertura ed in chiusura. Le peculiarità di questa canzonetta fanno sì che essa sia ascrivibile, appunto, alla sua fase cronologicamente più lontana dall'autore.

Come affermato in precedenza, tra le canzonette delle *Poesie Diverse* vi sono esemplari che racchiudono in sé sia elementi tipici della sua fase trecentesca che elementi riconducibili alla sua fase seicentesca: è il caso, ad esempio, di *Da un dolente, disperato, che fráfiumi, monti e boschi si ritrova*.

CANZONETTA. *Da un dolente, disperato, che fráfiumi, / monti, e boschi si ritrova.*

I.

- [1] Lucide aque, e fonti chiari
- [2] Ricevete i pianti amari.
- [3] Queste stille
- [4] Mille e Mille
- [5] Cadon pur con fede pura,
- [6] Ricevete
- [7] È piangete
- [8] Meco la mia gran sciagura.

2.

- [1] Sassi, duri u' ammollire
- [2] Deh si miei lamenti udire,
- [3] Che dal cuore
- [4] con dolore
- [5] Escon fuori con sospiri,
- [6] Consolate
- [7] E á me date
- [8] Qual soccorso a miei martiri.

3.

- [1] Verdi frondi vi Secchiate,
- [2] Mentre il duol vedendo stare,

---

<sup>95</sup>Accademico Occupato: *poesie diverse*, p. C3<sup>r</sup>.

- [3] che trafige,  
 [4] L' alma afflige.  
 [5] Se ristore a me bramate  
 [6] Frondi rare  
 [7] Frondi chiare,  
 [8] Sol in voi mi trasformate.<sup>96</sup>

Nella canzonetta qui sopra riportata l'io lirico si strugge d'amore e piange i suoi dolori. Il dolore del soggetto lirico è pertanto diverso e meno serio rispetto a quello descritto nei componimenti sacri, ma comunque non popolare, trattandosi di un grido di dolore causato dall'amore non ricambiato dalla donna desiderata, tema tipico delle poesie amoroze due- e trecentesche. Lo schema metrico è vario, composto da versi molto brevi tipici della canzonetta melica ma anche da ottonari, frequenti nelle canzonette trecentesche. Il componimento si articola in tre strofe da otto versi l'una in cui si alternano ottonari e quaternari. La rima è, nella prima metà della strofa, baciata e, nella seconda metà, incrociata. Si nota così che le caratteristiche riscontrate nelle due canzonette precedentemente riportate si uniscono qui in un unico componimento, per il quale sembra dunque opportuno ritenere che si tratti di una canzonetta ascrivibile ad una fase di transizione tra quella trecentesca e quella melica.

Ulteriore caratteristica di tutte le canzonette è la presenza di parti di verso o di chiuse intere che si ripetono uguali tra una strofa e l'altra. Questo è un elemento tipico dei ritornelli delle canzoni e della lirica recitata, che serviva in origine ad aiutare i/le poeti/poetesse ed i/le cantautori/cantautrici e menestrelli a ricordare a memoria i testi (basti pensare all'origine stessa dell'epica: i testi erano ricchi di locuzioni ed epiteti ricorrenti che facilitavano la memorizzazione dei testi agli/alle aedi e rapsodi). Il ritornello diventa poi un elemento peculiare delle canzoni che riprende il suo tema centrale e, talvolta, ne incalza il ritmo. Anche la struttura stessa della canzonetta è prevedibile: il numero di versi per ciascuna strofa si ripete uguale lungo tutto il componimento.

La ripetizione di alcune caratteristiche di base tra le diverse strofe è uno degli elementi chiave per poter portare avanti un'analisi precisa e corretta della canzonetta *Amor Amor che fai?*<sup>97</sup>, della quale è stata proposta un'analisi a mio avviso dubbia da uno studioso contemporaneo a Ferdinando III, Juan Caramuel y Lobkowitz. Egli, nel volume *Rhythmica* del suo *Primus Calamus*<sup>98</sup> (del quale se ne darà una più puntuale presentazione in seguito), scinde *Amor Amor*

<sup>96</sup> Academico Occupato: *poesie diverse*, p. A2<sup>r</sup>.

<sup>97</sup> Academico Occupato: *poesie diverse*, p. D<sup>r</sup>-D3<sup>v</sup>.

<sup>98</sup> Caramuel y Lobkowitz: *Primus Calamus Tomus Secundus*.

*che fai?* in due canzonette separate. Caramuel fa infatti della canzonetta un doppio uso: a pagina 204 dei *Rhythmica* ne cita la parte iniziale (prime sei strofe) per illustrare con un esempio la spiegazione teorica della costruzione di un pentastico. A pagina 118, continuando il discorso introdotto poco prima sui versi chiamati dai latini *Secundinas*, Caramuel presenta le ultime tre strofe della canzonetta evidenziandone la caratteristica di essere composte da una importante varietà di metri che, sostiene egli, difficilmente sarà riscontrabile in un altro componimento. Per la presente analisi è significativo notare non tanto il giudizio che l'autore del *Primus Calamus* riserva alla canzonetta dell'Imperatore, quanto la considerazione che non venga mai accennato che le due parti prese in esempio siano due componenti di un'unica unità, lasciando egli così sottintendere che esse siano due canzonette a sé stanti. Complice di questo errore di valutazione è, a mio avviso, il fatto che con l'inizio di una nuova pagina riparta anche la numerazione delle strofe; al cambio pagina muta inoltre il soggetto dei versi e si modificano pure lo schema metrico e rimico. Ma, dunque, cosa rimane costante, cosa porta a sostenere che si tratti di un unico componimento? Si riporta qui di seguito il testo per illustrare il successivo ragionamento.

CANZONETTA.

- |  |   |
|--|---|
| <p>I.</p> <p>[1] Amor Amor che fai?</p> <p>[2] Non aventar tuoi strali</p> <p>[3] Ch'io non curo tuoi malli.</p> <p>[4] Non già mi colpirai</p> <p>[5] Amor Amor che fai.</p>    | <p>[3] Colpisci pur non tremo</p> <p>[4] Che forza tu non hai,</p> <p>[5] Amor Amor che fai.</p>  |
| <p>II.</p> <p>[1] Amor Amor che fai?</p> <p>[2] Non temo tue saette,</p> <p>[3] Non curo tue vendette,</p> <p>[4] Ne le tue pene eguai,</p> <p>[5] Amor Amor che fai.</p>        | <p>VI.</p> <p>[1] Amor Amor che fai?</p> <p>[2] I colpi vanno in vano,</p> <p>[3] Ritira la tua mano;</p> <p>[4] Se non mel' pagherai,</p> <p>[5] Amor Amor che fai.</p>                                  |
| <p>III.</p> <p>[1] Amor Amor che fai?</p> <p>[2] Il mio petto stà forte</p> <p>[3] Per soffrir qual mal sorte,</p> <p>[4] Non già mi piagherai</p> <p>[5] Amor Amor che fai.</p> | <p>I.</p> <p>[1] Occhi che fate,</p> <p>[2] Saettate, e non ferite;</p> <p>[3] Quelle piaghe, ch'á me far voi bramate;</p> <p>[4] Al vento son gite;</p> <p>[5] Son Scherzi d'Amore le vostre ferite.</p> |
| <p>IV.</p> <p>[1] Amor Amor che fai?</p> <p>[2] Non arrischiari lo strale,</p> <p>[3] Che punge, è non fa male;</p> <p>[4] La pugna perderai,</p> <p>[5] Amor Amor che fai.</p>  | <p>II.</p> <p>[1] Lumi Scherzate,</p> <p>[2] Giocate, e in van' credete</p> <p>[3] Tenermi le mie voglie à voi legate;</p> <p>[4] Sciolte le vedrete,</p> <p>[5] Se tenebrosi pur voi nõ sarete.</p>      |
| <p>V.</p> <p>[1] Amor Amor che fai?</p> <p>[2] Ferissi pur, non temo</p>   | <p>III.</p> <p>[1] Pace vi date,</p> <p>[2] Non sperate tirarmi,</p> <p>[3] Perche s'altro bramate, u'ingannate;</p> <p>[4] Non Giovan vostr'armi,</p> <p>[5] Ne le pietose stille fan piegarmi.</p>      |

Si nota innanzitutto che le prime cinque strofe sono costruite attorno al primo verso che si ripete uguale al principio di ogni strofa e che chiude ogni strofa con le stesse parole ma formulato come affermazione e non come domanda. I versi di queste sono senari e settenari, disposti in maniera costante tra le varie strofe; la rima è incrociata e l'ultimo verso, appunto, è una rima identica al primo. Queste caratteristiche, come scritto sopra, non si trovano nelle ultime tre strofe, che sono composte da un quinario, seguito da un settenario e due endecasillabi intramezzati da un senario.<sup>99</sup> La rima è inoltre alternata e l'ultimo verso è in rima con quello precedente. La canzonetta risulta dunque essere internamente divisa in due parti, tra le quali vi è però un forte parallelismo lessicale: 'Amor che fai' delle prime sei strofe viene sostituito da 'Occhi che fate' della settima strofa indicandone una variazione di soggetto, ma non di tema (gli occhi sono infatti l'organo che per primo viene colpito d'amore e quindi *in primis* responsabili dell'innamoramento). Il primo verso di ogni strofa è nella prima così come nella seconda parte in rima con il primo delle strofe seguenti. Infine, il numero di versi che compongono ogni strofa è, lungo tutta la canzonetta, cinque. Ritengo dunque opportuno rifiutare la divisione della canzonetta in due unità liriche autonome (tacitamente) proposta da Caramuel y Lobkowitz e considerare le nove strofe componenti di una unica canzonetta caratterizzata da una cesura dopo la strofa sesta, che riguarda però più la struttura che non lo sviluppo tematico.

Delle canzonette dell'Accademico Occupato si può dunque asserire che esse siano dei componimenti non più completamente legati alla forma utilizzata dai poeti e dalle poetesse italiani nel Trecento ma nemmeno interamente associabili alla canzonetta melica del Seicento. Di tema vario, rimica semplice e metro costante all'interno di un componimento ma sensibilmente vario tra le diverse canzonette, esse rappresentano un interessante e variopinto esempio di ciò che veniva prodotto alla corte Viennese della metà del XVII secolo.

### Sonetto

Il sonetto è il terzo genere per importanza quantitativa presente nelle *Poesie Diverse*; è un genere poetico tutto italiano del XIII secolo ed è di per sé non avvezzo a mutazioni di forma importanti, se non per disposizione di rima e aggiunta di code e ritornelli. I cinque sonetti presenti nel Canzoniere dell'Imperatore esibiscono una forma sia metrica che rimica che si ripete uguale tra

---

<sup>99</sup> Caramuel nei suoi *Rythmica* (Caramuel y Lobkowitz: *Primus Calamus Tomus Secundus*, p. 118) scandisce il metro dei versi nelle seguenti quantità: 4, 6, 10, 5, 10. Nel presente studio si è invece giunti alla scansione 5, 7, 11, 6, 11 sillabando i versi nella maniera seguente: [1] Oc-chi – che – fa-te, / [2] Saet-ta-te, e – non – fe-ri-te; / [3] Quel-le- pia-ghe, - ch' à – me – far – voi – bra-ma-te; / [4] al – ven-to – son – gi-te; / [5] Son – Scher-zi – d' A-mo-re – le – vo-stre – fe-ri-te. /

tutti. I 14 endecasillabi sono disposti lungo una fronte a rima incrociata e una sirma a rima alternata. Il tema è vario, e mai amoroso: si poeta attorno alla vanità del mondo, in lode di Massimiliano I di Baviera, per rivolgere una preghiera a Maria e tessere le lodi dell'Imperatore per l'abilità bellica dimostrata in guerra; infine, unico nel suo genere in tutte le *Poesie Diverse*, l'Accademico Occupato racchiude in un sonetto un tema burlesco e dai toni carnevaleschi: la consumazione di vino per porre rimedio al freddo.

Poiché, appunto, non vi sono particolari segni stilistici e variazioni metriche e rimiche tra i cinque sonetti, viene qui di seguito proposta l'analisi di quello che pare il più interessante a livello storico e contestuale: il sonetto scritto in lode all'Imperatore.

*A Cesare sopra la battaglia di dutling: SONETTO.*

- [1] I tuoi nemici dá nelle tue mani  
[2] Giove pietoso á te gran FERDINANDO,  
[3] Che quando oppresso par il tuo gran brando  
[4] Risorge alfin' con modi soura humani.
- [5] Feroci Franchi di tue glorie vani  
[6] Dal Resno al Histro, veloci volando,  
[7] Ed ivi ben sicuri riposando  
[8] Sorpresi son da tuoi guerrier' sourani.
- [9] Fugge il nemico, in tutte parti errante,  
[10] Ne più valor è ne Soldati suoi:  
[11] Chiede la vita a te tutto tremante,
- [12] Ela riceve di tua mano poi:  
[13] Così tua spada forte e del tonante,  
[14] Rendon squadre nemiche a piedi tuoi.<sup>100</sup>

Innanzitutto, il contesto storico. Dutling è una città situata nell'odierna regione del Baden-Württemberg in Germania, oggi chiamata Tuttlingen. La battaglia di cui si narra rientra nel lungo elenco delle battaglie che hanno infuocato l'Europa durante la guerra dei Trent'anni, ed ha visto l'esercito imperiale vincitore sui francesi nell'autunno del 1643.<sup>101</sup> Vista la sua collocazione temporale, è indubbio che il Ferdinando imperatore a cui si fa riferimento sia Ferdinando III, citato già al secondo verso ed in lettere maiuscole (elemento, quest'ultimo, non nuovo: i nomi delle figure imperiali sono sempre riportati in lettere maiuscole nei versi delle *Poesie Diverse*). Questa constatazione lascia in campo ad interessanti osservazioni. Si parte dal fatto che il presente sonetto è l'unico componimento delle *Poesie Diverse* ad essere esplicitamente

---

<sup>100</sup> Accademico Occupato: *poesie diverse*, p. D3<sup>r</sup>.

<sup>101</sup> Wedgwood, Veronica: *The Thirty Years War*. New York: New York Review Books 2006. Consultato nell'edizione italiana: Wedgwood, Veronica: *La guerra dei Trent'anni: 1618-1648*. Milano: il Saggiatore 2018, p. 393.

indirizzato all'imperatore Ferdinando III: questo aspetto fa di *A Cesare sopra la bataglia di dutling* un componimento auto-celebrativo. Come si è visto nelle pagine precedenti, il sonetto qui citato non è l'unico a tessere le lodi dell'Imperatore ma è l'unico ad esplicitare tale intenzione già con la dedica dichiarata nel titolo. Mentre gli altri componimenti sfruttano differenti argomenti e figure per arrivare a quella dell'imperatore e lodarne le imprese o la persona, in questo gli eventi storici fanno solo da sfondo all'encomio. Se si considera l'aspetto auto-celebrativo del componimento, esso assume dunque un valore che si esplica a più livelli. Il primo livello è quello poc'anzi detto: i versi scritti in onore di Ferdinando III ne celebrano la figura e le abilità belliche personali e dell'armata imperiale. Di conseguenza, trasmettono al pubblico protagonista della ricezione del Canzoniere l'idea di un imperatore forte a comando di un impero vittorioso. Il piano successivo, che necessita di un approccio meta-testuale per essere apprezzato, è la considerazione che non solo Ferdinando III sia autore del successo bellico narrato ma che egli ne sia pure il narratore. Agli intellettuali a conoscenza di chi si celava dietro la figura dell'Accademico Occupato, che erano quanto meno tutti i cavalieri che presenziavano alle sedute accademiche, non poteva certo passare inosservato che l'autore di un sonetto in lode all'Imperatore fosse il soggetto stesso del componimento. Ferdinando III dimostra dunque all'intellettuale che si confrontava con le *Poesie Diverse* che egli era non solo in grado di condurre le truppe imperiali alla vittoria ma che possedeva anche un'abilità poetica tale da farne risaltare le imprese mediante la scrittura, intercambiando e associando alla sua persona l'abilità bellica all'abilità poetica. Infine, questo sonetto racchiude nei suoi 14 endecasillabi la linea politica assunta dalla corona nella prima metà del XVII secolo: lo sforzo bellico per difendere i territori di professione cristiano-cattolica in Europa e lo sforzo culturale per diffondere l'italianismo a Vienna; legittimare il proprio potere in Europa attraverso la forza e la cultura che lo supporta.

### Dialogo

Il dialogo, forma di narrazione a più voci utilizzata già dai filosofi in età classica, è un efficace strumento letterario utilizzato dagli autori per esporre due (o più) punti di vista su un unico argomento e farne prevalere uno dei due per superiorità di argomentazione e spesso per superiorità dialettica dell'interlocutore. Nel XVII secolo il dialogo viene spesso utilizzato come forma artistica musicale in cui gli interlocutori recitano i versi accompagnati da una esecuzione

musicale.<sup>102</sup> Nonostante dell'unico dialogo delle *Poesie Diverse* non vi sia prova, salvo errore, di un accompagnamento musicale (il quale in ogni caso non è presente nelle copie conservate alla BSB e ÖNB), si ritiene che esso sia effettivamente un esempio del genere seicentesco del dialogo musicato. I motivi che conducono a tale asserzione sono vari e qui di seguito esposti. Al fine di compiere un'analisi più accurata viene citato l'intero testo del dialogo dell'Accademico Occupato "DIALOGO, Trà un Amante che si burla d' Amore, & Amore che si difende."<sup>103</sup>:

---

<sup>102</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/dialogo/> Ultimo consulto: 19/02/2022.

<sup>103</sup> Accademico Occupato: *poesie diverse*, pp. A6<sup>v</sup>-A7<sup>r</sup>.

AMANTE.

I.

[1] Questo Orbetto  
[2] Pargoletto  
[3] Mi vorrebbe pur colpire  
[4] E ferire,  
[5] Tanti Dardi  
[6] Ma cotardi  
[7] Cava fuor del suo Erario  
[8] Jo li tolgo  
[9] E rivolgo,  
[10] Soura il suo Tafariario.

2.

[1] Non mi curo  
[2] Del impure  
[3] Cieco figlio di Venere,  
[4] Che in cenere,  
[5] Vá il ssuo fuoco  
[6] Poco a Poco,  
[7] Le fiamme del suo Erario.  
[8] Non li tengo  
[9] Má li spengo  
[10] Nel suo bel Tafariario.

3.

[1] Maledetto  
[2] Ragazzetto  
[3] Tu pur mi tenti in vano,  
[4] Et insano  
[5] Uvoi lacciarmi  
[6] E legarmi  
[7] Co'i lacci del tuo Erario.  
[8] Jo non scherzo,  
[9] Ma ti sferzo  
[10] Il tuo bel Tafariario.

ÀMORE.

I.

[1] Tutto il mondo mi burla  
[2] Perche son Pargoletto;  
[3] Posso ferir il petto,  
[4] Di chi m'oltraggia a torto,  
[5] E con le fiamme mie renderlo morto.

2.

[1] Nessun' non mi conosce  
[2] Quanto vaglia i miei strali  
[3] Lo mostraro ai mortali  
[4] con farli tosto amanti,  
[5] Mi faro poi temer da tutti quanti.

3.

[1] Che? Son fanciullo, io lo só,  
[2] E lo confesso a fede,  
[3] Nissun' n' intoppa il piede  
[4] Dove io tengo l'Impero  
[5] Perche faro di tutto esser il Vero.

AMANTE.

[1] Amor Perdon' ti chiego,  
[2] Che temo il Tuo furore  
[3] Deh' non piagarmi il Cuore  
[4] Ma gratia da te priego.

AMORE.

[1] Forse non tu sapesti  
[2] Il grande mio Potere?  
[3] Ben potresti sapere  
[4] Che i strali miei son' lesti.

AMANTE.

[1] Questo e pur la Caggione  
[2] Che la pace vorrei.

AMORE.

[1] Si si ben hai ragione,  
[2] Amico hor tu mi sei.

AMORE e AMANTE a. 2.

[1] E stolto quello  
[2] Che del si bello  
[3] Pargoletto  
[4] Vezzozetto  
[5] Burla si prender vuole;  
[6] Perche ei pur suole  
[7] Prender vendetta,  
[8] Ferir con sua saetta  
[9] De gl'huomini li cuor' e de li DEI.

Il tratto forse più evidente di influenza musicale è l'indicazione presente nell'ultima strofa "a.2". Questo sostengo possa essere ritenuto un appunto scritto dall'autore per esplicitare la sua esecuzione a due voci ed indicarne la variazione rispetto alle strofe precedenti, tutte eseguite da un solo interlocutore. Vi sono però ulteriori elementi, meno lapalissiani ma comunque degni di nota, che bene si sposano con una esecuzione musicale del dialogo in analisi. I versi brevi, tra cui vi è una preponderanza di settenari (e quaternari iniziale), ricordano il genere della canzonetta ed incalzano il ritmo del componimento. Lo schema metrico è semplice, la rima baciata si alterna a

quella incrociata e si ripete secondo uno schema regolare, così come la distribuzione delle quantità nei versi, parallela tra le strofe del singolo interlocutore. Infine, vi è una tendenza a ripetere singoli vocaboli o, nel caso della prima battuta dell'Amante, anche di interi versi. Questi sono elementi che rispecchiano quanto detto in precedenza riguardo al genere delle canzonette e, sebbene in mancanza di evidenze più esplicite ed estranee al testo stesso, sembra opportuno ritenere che il dialogo qui sopra citato sia un esempio del genere musicato utilizzato nel XVII secolo e che l'autore delle *Poesie Diverse* fosse, ancora una volta, conscio delle nuove 'tendenze' letterarie e delle nuance moderne dei generi da lui scelti e ne volesse dar prova contribuendo ad una affermazione e diffusione di queste nuove variazioni letterarie.

Dall'analisi delle *Poesie Diverse* se ne traggono due sostanziali considerazioni, la prima parte integrante della seconda. I generi letterari che compongono il Canzoniere dell'Imperatore sono parte di un retaggio culturale antico e prestigioso e rappresentano le usanze letterarie della Penisola dagli albori fino al Seicento. Questo aspetto è indicatore della stratificazione tematica che si cela tra i versi dell'Accademico Occupato: l'esecuzione di versi in lingua italiana alla maniera dei poeti italiani è elemento sostanziale della diffusione dell'italianismo alla corte viennese e tra i letterati dell'impero. Dalla prima considerazione se ne induce uno schema più ampio e generale che fa da cornice a tutto il libretto. Come si è visto in precedenza, l'ostentazione della vicinanza della corte alla cultura italiana è parte della propaganda di legittimazione del potere imperiale, necessaria in tempi di guerra, fondamentale durante la guerra dei Trent'anni. L'esercizio poetico nato dalla penna dell'Imperatore rispecchia dunque da un lato l'esercizio accademico che è parte integrante della vita cortigiana intellettuale e rappresenta, dall'altro lato, la forte propaganda imperiale, culturale e politica che caratterizzava la Vienna di Ferdinando II e, più impotentemente, di Ferdinando III.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Questa osservazione tratta dall'analisi dei contenuti delle *Poesie Diverse* era già stata evidenziata avanti da Metlica durante una considerazione generale dei componimenti presenti nelle *Poesie Diverse*. Si veda, a tal proposito, Metlica: "Il Parnasso dell'Istro", p. 246.

### II.3 Juan Caramuel y Lobkowitz, *Primus Calamus: Tomus secundus*.

Nell'anno 1644 usciva a stampa il libro *Mathesis* firmato da J. Caramuel y Lobkowitz<sup>105</sup>. La dedica era intesa a Ferdinando III, descritto come imperatore intellettuale, dotto e giusto, con la preghiera di appoggiare le arti e le scienze e di aiutare i dotti ad arrivare a quante più menti possibili. Le parole piene di stima riservate all'Imperatore sono solo fino ad un certo punto una dovuta dedica, dato che il libro esce a stampa nella "sua" Vienna. Che la stima nei confronti dell'Imperatore fosse sincera lo si deduce, infatti, dal fatto che Caramuel Lobkowitz rinnova la fiducia e apprezzamento nei confronti dell'arte di Ferdinando III nel secondo volume del *Primus Calamus*, uscito a stampa una decina di anni dopo la morte dell'Imperatore. In esso vengono citati alcuni componimenti tratti dalle *Poesie Diverse* come esempio e guida per colui/colei che intende approcciarsi alla composizione di versi. Il *Primus Calamus* è una grammatica divisa in tre volumi: il primo dedicato alla linguistica e all'insegnamento delle *lingue principali*, il secondo è dedicato alla composizione di versi ed il terzo alle variazioni di quantità e di metrica insegnate nei tomi precedenti.<sup>106</sup> Il secondo tomo è quello che interessa la presente ricerca poiché in esso l'autore cita più volte i versi delle *Poesie Diverse* come esempio che accompagna e illustra le spiegazioni riportate. Nel capitolo dedicato alla composizione del sonetto, dopo essersi soffermato sui diversi tipi di rime e sui diversi tipi di metri riscontrabili nei sonetti, cita come dimostrazione pratica i sonetti di Ferdinando III per avvalorare la sua teoria con della pratica. Fa riferimento anche ad altri componimenti editi nelle *Poesie Diverse*; raccomanda, ad esempio, al suo lettore di seguire la struttura adoperata da Ferdinando III nella canzonetta *L'autore si lamenta de' suoi duoli non creduti* per scrivere versi dolci e puri<sup>107</sup>, o ancora di imitare i versi scritti in onore del Padre carmelitano scalzo Domenico al fine di comporre una poesia ben riuscita.<sup>108</sup> L'autore non si astiene nemmeno dal criticare alcuni versi secondo lui non del tutto fortunati, in modo da indicare al/lla suo/a lettore/lettrice quali versi siano dissonanti e dunque quale modalità di composizione sia da evitare: è il caso della canzonetta *Nella quale piange e l'Autore li misteri della Passione di Christo*.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Caramuel Lobkowitz, Juan: *Mathesis Avdax Rationalem, Natvralem, Sypernatvralem, Divinamqve Sapientiam Arithmetice, Geometricis, Catoptricis, Staticis, Dioptricis ... Fvndamentis ...*. Lovanii: Andreas Bouvet 1644. Conservato presso e digitalizzato da: ÖNB, segnatura: 72. G. 25.

<sup>106</sup> Caramuel y Lobkowitz: *Primus Calamus Tomus Secundus*, Indice. Si veda l'immagine allegata alla fine del capitolo.

<sup>107</sup> Caramuel y Lobkowitz: *Primus Calamus Tomus Secundus*, pp. 78-79.

<sup>108</sup> Caramuel y Lobkowitz: *Primus Calamus Tomus Secundus*, p. 250.

<sup>109</sup> Caramuel y Lobkowitz: *Primus Calamus Tomus Secundus*, p. 75.

Ciò che risulta più interessante in questa sede, nonché il motivo per cui ci si è voluti soffermare sull'opera di Juan Caramuel y Lobkowitz, è il fatto che appena nove anni dopo la stampa delle *Poesie Diverse*, esse erano già parte integrante di una grammatica. Dei 43 componimenti presenti nelle *Poesie Diverse*, ben 34 sono citati nel *Primus Calamus*. Questo ne attesta, a mio avviso, una loro diffusione oltre i confini dell'Accademia e oltre i confini della monarchia asburgica visto che, salvo errore, la grammatica è uscita a stampa a Napoli. Essa inoltre è scritta in latino, cosa che le conferisce la possibilità di essere recepita in tutta Europa.

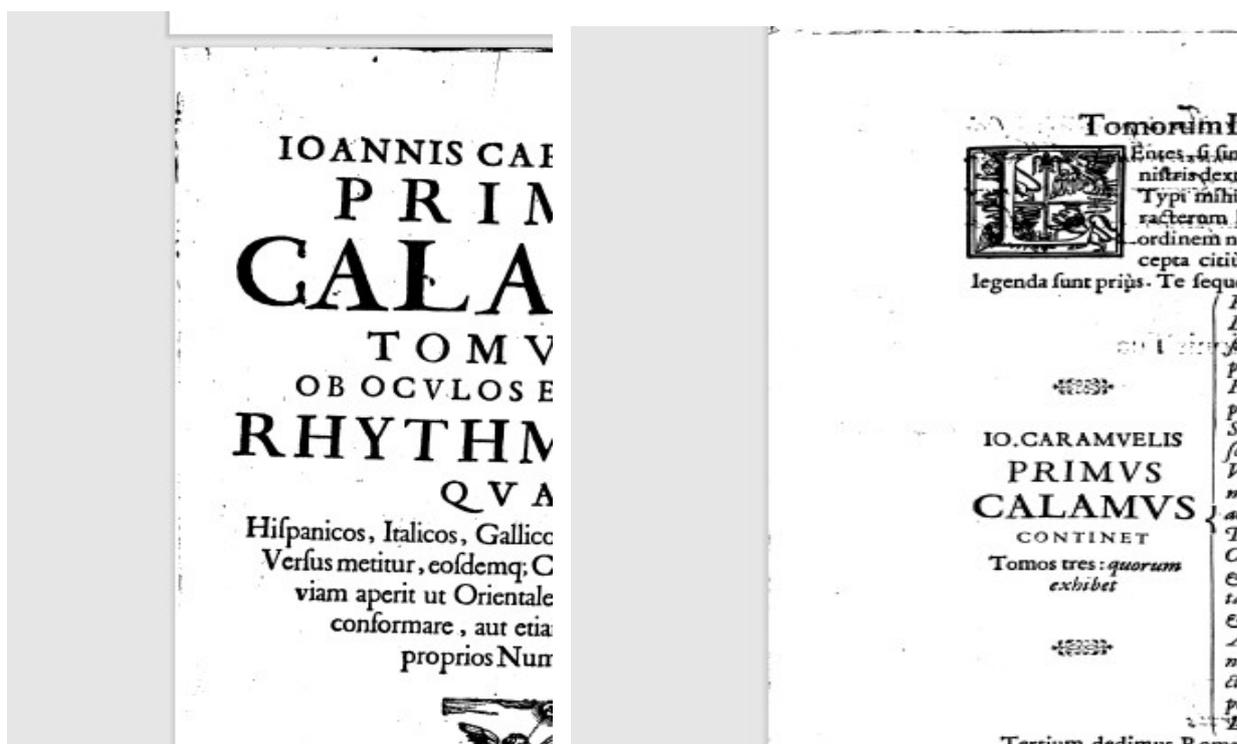


Figura 3 (sx): Intestazione del *Primus Calamus Tomus Secundus*.<sup>110</sup>

Figura 4 (dx): Indice del *Primus Calamus Tomus Secundus*.<sup>111</sup>

<sup>110</sup> L'immagine è una scansione estrapolata dalla copia digitalizzata dalla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, p.10.

<sup>111</sup> L'immagine è una scansione estrapolata dalla copia digitalizzata dalla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, p.15.



## **Le *Poesie Diverse* in ottica trans-culturale: influsso del petrarchismo sulla lirica amorosa dell'Accademico Occupato.**

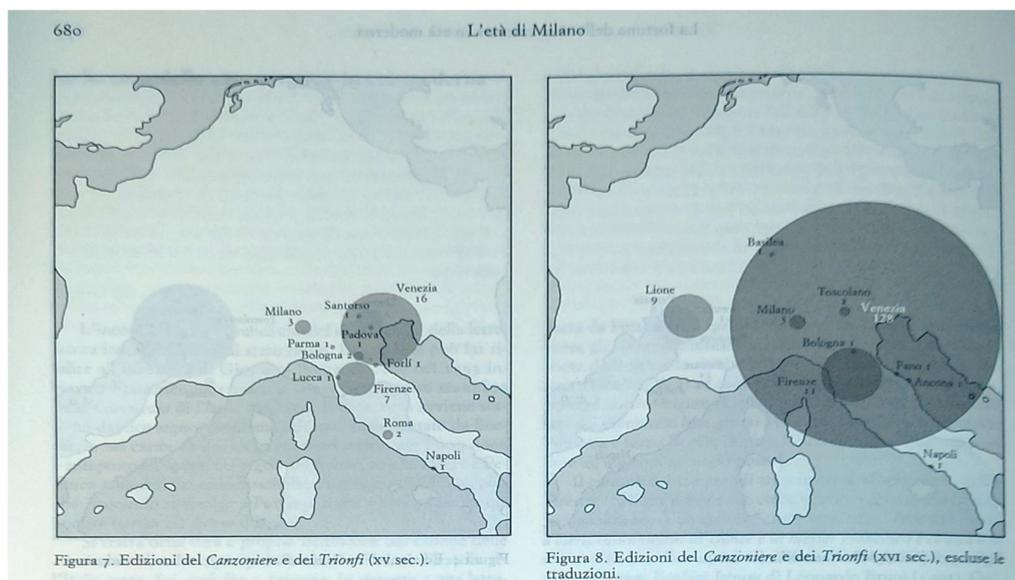
Il presente lavoro, come dichiarato fin dalle prime pagine, si pone l'obbiettivo di portare alla luce nuove considerazioni sull'opera poetica dell'imperatore Ferdinando III, piuttosto ignorata dalla critica presente e passata; si pone un ulteriore obbiettivo, ovvero dare contributo, seppur modesto, al processo di integrazione delle storie di letteratura italiana con attestazioni di versi e testi italo-foni composti da autori non di madrelingua italiana. Le rime dell'Accademico Occupato presentano un terreno fertile per questo tipo di integrazione, non solo per il contesto e la lingua in cui sono state composte, ma anche per i contenuti e temi trattati. Durante il corso delle ricerche portate avanti lungo questo elaborato, si è notata una presenza, per quanto riguarda la lirica amorosa in particolare, di tratti paralleli alla lirica petrarchesca e petrarchista. Quali essi siano e la portata letteraria di tali parallelismi viene presentata nelle pagine seguenti.

### III.1 Cenni di teoria petrarchista.

Quando si parla di petrarchismo si fa riferimento, *volens nolens*, ad una serie di studi di ricerca che si protraggono da secoli, e che hanno portato alla luce evidenze difficili da racchiudere nelle pagine del presente capitolo. Al fine di presentare un confronto puntuale tra i versi dell'Accademico Occupato e il movimento letterario definito petrarchismo, si tenta però di riassumere quali siano i concetti ed i temi cari alla critica che indaga il petrarchismo. Questo permetto di fornire allo/a studioso/a che si approccia al corrente testo una chiave di lettura che gli/le consenta di seguire passo-passo lo svolgimento e le modalità dell'analisi che hanno portato alla luce i parallelismi tra le rime delle *Poesie Diverse* e le rime dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* (RVF) di Petrarca. Lo studio qui portato avanti, infatti, non mira a fornire una nuova definizione di petrarchismo, che riesca ad includere in poche pagine decine di studi precedenti,

ma ambisce piuttosto ad avvalorare l'approccio di *close reading* delle *Poesie Diverse* con una base di teorie affermatesi negli anni che confermino, corroborino o smentiscano quanto di petrarchesco viene scovato tra i versi dell'Accademico Occupato.

Il concetto chiave che emerge dai diversi studi compiuti sul petrarchismo è quello di *imitatio*. La critica è concorde sull'affermare che Petrarca deve la fortuna, perdurata nei secoli fino all'epoca contemporanea, non solo all'interesse nei confronti del suo contributo, o meglio iniziazione, all'umanesimo, ma anche alla pratica che si diffuse tra i poeti e poetesse lirici italiani poco dopo la sua morte, ovvero l'imitare le sue poesie volgari.<sup>112</sup> Questa pratica costituì un importante momento nella storia della letteratura italiana e si espanse oltre i suoi confini, toccando l'apice della diffusione tra il XV ed il XVI secolo in Spagna, Inghilterra e Francia e, un secolo più tardi, in Germania.<sup>113</sup> Si vedano, a tal proposito, le cartine riportate di seguito elaborate dallo studioso Stefano Jossa al fine di documentare le edizioni in lingua originale del *Canzoniere* e dei *Trionfi* tra il XV ed il XVIII secolo.

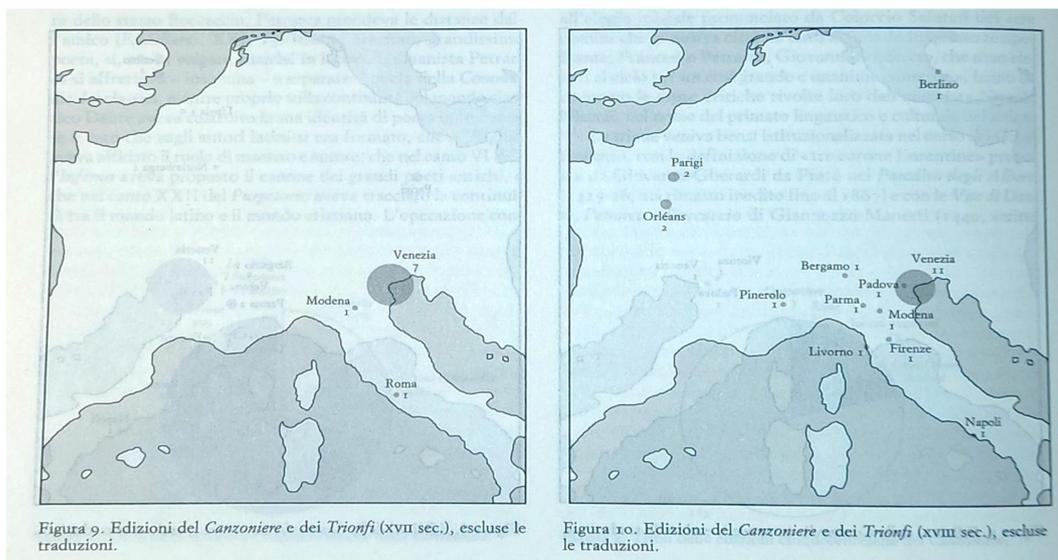


**Figura 5: Cartina rappresentante la diffusione dei *Trionfi* e del *Canzoniere* nel XV e XVI secolo.**<sup>114</sup>

<sup>112</sup> Aa. vv.: *Dizionario Enciclopedico Della Letteratura Universale. Tomo VI.* Milano: Rizzoli 1993, voce petrarchismo, pp. 358-359.

<sup>113</sup> Wesche, Jörg: „Petrarkismus“. In: Jaumann, Herbert [Hg.]: *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch.* Berlin, New York: De Gruyter, 2010, pp. 55-84. Qui p. 67.

<sup>114</sup> L'immagine è una scansione tratta da: Jossa, Stefano: “La fortuna delle “tre corone” in età moderna”. In Irace, Erminia [a c.d.]: *Alante della letteratura italiana. Volume II: Dalla controriforma alla Restaurazione.* Torino: Einaudi 2011, pp. 678-683. Qui p. 680.



**Figura 6: Cartina rappresentante la diffusione dei *Trionfi* e del *Canzoniere* nel XVII e XVIII secolo.**<sup>115</sup>

Natalino Sapegno, nel suo contributo alla storia della letteratura italiana pubblicata nel 1987, fornisce una lucida e puntuale spiegazione di quali elementi abbiano permesso a Petrarca di affermarsi come modello da imitare per i/le compositori/compositrici di lirica a lui posteriori. Sapegno ritiene che il successo sia dovuto al connubio insito nella lirica petrarchista tra la capacità delle sue rime volgari di racchiudere in sé l’esperienza degli antichi, cara al Petrarca umanista, e la volontà di esprimersi in volgare. Questo aspetto garantisce al Petrarca volgare un successo di una longevità raramente riscontrabile da altri autori. Ciò che lo rende un *unicum* nel panorama letterario è il fatto che, scrive Sapegno,

[...] in pochi poeti di tutte le letterature è dato ritrovare versi che, come quelli di lui, serbino in sé tanta e così intensa risonanza umana, ma remota sempre, quasi sussurrata in parole spoglie ed essenziali, che la suggeriscono al tempo stesso che ne attenuano il palpito nel loro classico nitore.<sup>116</sup>

Questo sopracitato connubio riesce dunque a chiarire i motivi che rendono la poesia petrarchesca interessante e degna di nota a poeti/esse di innumerevoli generazioni ma non illustra appieno perché tali poeti/esse si siano prodigati così a lungo ad imitare (solamente) la poetica petrarchesca. Sapegno si è dunque posto il quesito di quali fossero i motivi che hanno permesso ad una pratica imitativa di perdurare nei secoli senza perdere forza o interesse e ha saputo racchiudere in poche righe un’esaustiva spiegazione:

La coerenza assoluta del mondo poetico, esclusivo sino a sfiorare la monotonia, e la conseguente rigorosissima scelta degli strumenti lessicali e stilistici secondo un modulo classicista (tutto l’opposto

<sup>115</sup> L’immagine è una scansione tratta da: Jossa: “La fortuna delle “tre corone” in età moderna”, p. 680.

<sup>116</sup> Sapegno, Natalino: “Francesco Petrarca”. In: Cecchi, Emilio / Sapegno, Natalino (diretta da): *Storia della letteratura italiana. Il Trecento*. Milano: Garzanti 1987 (II ed.), pp. 191-322. Qui p. 287.

della straordinaria libertà e varietà e spregiudicatezza formale della 'commedia'), predestinavano quasi naturalmente la lirica del Petrarca ad assumere una funzione normativa, di modello per eccellenza nell'ambito del genere lirico e anche, al di là di esso, di tutta la letteratura poetica colta.<sup>117</sup>

I *Rerum Vulgarium Fragmenta*, e la lirica amorosa petrarchesca in generale, costituiscono un nucleo tematico, stilistico e linguistico unico e nemmeno troppo variopinto, che facilita e supporta il suo utilizzo come modello quasi 'prefabbricato' da utilizzare per comporre nuovi versi. Le possibilità combinatorie tra gli elementi petrarcheschi sono potenzialmente infinite e dunque accessibili a tutti senza limiti di nessun genere, permettendo così al/la letterato/a che intende poetare alla maniera di Petrarca di farlo, componendo versi inediti con il grande vantaggio di appropriarsi di un modello lirico con una risonanza ed un successo già affermati.<sup>118</sup> Non si tratta, infatti, di un'imitazione fine a sé stessa, e nemmeno di una mera pratica d'esercitazione; l' *imitatio* è piuttosto da intendersi come un processo che porta al perfezionamento di una lirica in volgare.<sup>119</sup> A sua volta, l'affermazione di una lirica amorosa in volgare costituisce un'importante pietra miliare per la nascita della letteratura italiana intesa in senso romantico, ovvero espressione letteraria e culturale di un popolo nella propria lingua madre.

Il concetto di *imitatio* insito nella definizione di petrarchismo qui sopra analizzata apre le porte a numerosi livelli di interpretazione di esso. La critica ha innanzitutto differenziato tra petrarchismo diretto, ovvero imitazione dei versi di Petrarca, e petrarchismo indiretto, ovvero imitazione di altri/e petrarchisti/e.<sup>120</sup> Lo studioso Wesche non lascia spazio a svariate e forse pedissequa conseguenze della differenziazione poc'anzi proposta, affermando che:

Poetischer Initialpunkt des Petrarkismus ist zunächst die volkssprachliche Liebesdichtung Petrarca's. Zwar nehmen die Petrarkisten im Lauf der Rezeptionsgeschichte auch direkt aufeinander Bezug, doch bleibt Petrarca's Gedichtsammlung Canzoniere (seit 1348 handschriftlich, Erstdruck 1470) der zentrale Referenztext..<sup>121</sup>

A mio avviso, questo pensiero può essere di chiarimento anche per un ulteriore livello di interpretazione implicito nel concetto di *imitatio*, ovvero la considerazione che lo stesso Petrarca, nel comporre versi indirizzati alla donna amata, si rifacesse ai modelli due- e trecenteschi della lirica amorosa.<sup>122</sup> I/Le petrarchisti/e si basano sul modello di colui che considerano la massima

<sup>117</sup> Sapegno: "Francesco Petrarca", p. 310.

<sup>118</sup> Wesche: "Petrarkismus", p. 59.

<sup>119</sup> Kablitz, Andreas: "Petrarkismus. Einige Anmerkungen zu einer Debatte über seinen Status (diskutiert an einem Beispiel aus Tassos Lyrik)." In: *Romanistisches Jahrbuch* Vol.55 / 1, Novembre 2005, pp.104-120. Qui p. 114.

<sup>120</sup> Wesche: "Petrarkismus", p. 66.

<sup>121</sup> Wesche: "Petrarkismus", p. 56.

<sup>122</sup> Kablitz: "Petrarkismus. Einige Anmerkungen", p. 112.

rappresentazione ed elaborazione della lirica amorosa, lasciando così decadere il senso di ricercare l'archetipo del modello su cui si basa ogni poeta che intenda petrarcheggiare. È opportuno tenere in considerazione il fatto che i versi di Petrarca sono frutto di un processo di tradizione e sviluppo della lirica amorosa arrivata fino a lui ed i/le petrarchisti/e si rendono parte attiva in questo processo letterario, con la centrale distinzione che quest'ultimi/e adoperano il vocabolario, i temi ed i simboli di Petrarca così come egli li ha sviluppati, apportando poche modifiche ed innovazioni.

Il petrarchismo, volendo qui riassumerlo in una stringata definizione, si identifica come la volontà dei lirici posteriori<sup>123</sup> a Francesco Petrarca di comporre versi in volgare e incentrarsi sul tema dell'amore verso una donna (o di un uomo, nel caso di petrarchiste) facendo dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* il modello su cui basarsi e da imitare, badando poco alla portata innovativa in termini tematici e linguistici dei propri versi e ponendo invece minuziosa attenzione al rispetto del canone lirico inaugurato da Petrarca. Questo si deve soprattutto al fatto che, a partire dal Cinquecento, si inizia a separare la vita dalla letteratura e la conseguenza la si ritrova nella considerazione che "Subject-matter, treatment, and vocabulary, all become purely conventional."<sup>124</sup>

Una delle caratteristiche principali che contraddistinguono la lirica petrarchista è dunque il gergo circoscritto riferito a delle date simbologie che rimandano al mondo naturale, soprattutto. Il vocabolario è codificato a tal punto da incentivare, tra i/le primi/e petrarchisti/e, la stesura di dizionari che raccolgono in un unico volume la fraseologia ricorrente nei RVF, utile ai/lle poeti/esse che intendessero approcciarsi alla composizione di versi imitando quelli di Petrarca.<sup>125</sup> Il tema centrale della lirica volgare del poeta aretino è l'amore, già protagonista della lirica amorosa medievale, che egli ha il merito di aver "ausgeschöpft und damit eine Gesamt Darstellung empfundenen Liebes-Lyrik gegeben".<sup>126</sup> I componimenti petrarchisti si connotano dunque di simbologie tratte dal mondo naturale, ambientazioni bucoliche, presenza del mito e di entità personificate, quali, ad esempio, Amore e Pietà. L'amore è inoltre una forza che fa soffrire l'io lirico, legato sentimentalmente ad una donna/uomo che non ricambia o al quale non è

---

<sup>123</sup> Con il termine *posteriori* si fa riferimento ai poeti posteriori di generazioni a Petrarca, non imminente successori. Petrarca stesso, infatti, dava importanza ai suoi scritti umanisti e latini, così da riscuotere nell'immediato fama grazie ad essi e solo in un futuro meno prossimo grazie a quelli in volgare.

<sup>124</sup> Berdan, John M.: "A Definition of Petrarchismo". In: *PMLA* Vol. 24 / 4, 1909, pp. 699-710. Qui p. 705.

<sup>125</sup> Berdan: "A Definition of Petrarchismo", p. 706.

<sup>126</sup> Kanduth, Erika: *Der Petrarkismus in der Lyrik des deutschen Frühbarock. Vorbereitung, Entwicklung, Auswirkungen*. Diss., Universität Wien, Philosophische Fakultät 1953, p. 27.

permesso ricambiare l'amore. Un ulteriore tratto peculiare è la descrizione del processo di innamoramento che parte dal presupposto, centrale per tutta la lirica di Petrarca e dei petrarchisti, che l'amore nasca dallo sguardo per arrivare al cuore e, per ultimo, incatenare l'anima.<sup>127</sup> Infine, della persona amata poco è concesso sapere, e quel che di lei viene descritto è frutto di stereotipi preimpostati e uguali tra tutti; i tratti distintivi delle donne protagoniste degli scritti di petrarchisti sono i capelli dorati, un animo gentile, delle virtù che innescano nell'amante un comportamento prodigioso.<sup>128</sup>

Vi sono inoltre delle scelte di forma adoperate da Petrarca che hanno riscontrato successo e massivo utilizzo tra i/le petrarchisti/e; si fa qui riferimento ai generi lirici presenti nei RVF, ovvero: 327 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate e 4 madrigali.<sup>129</sup> Questi hanno rappresentato il canone dei generi della lirica cinquecentesca e seguente, andando a innovare il panorama lirico in volgare. Secondo la romanista Kanduth, il Canzoniere detiene il merito di aver portato all'affermazione del madrigale come genere musicale.<sup>130</sup> Di Benedetto va oltre e identifica la scelta lirica di Petrarca come un punto di partenza, progenitrice della lirica cinquecentesca. Egli sostiene infatti che:

A partire dalla fine del Quattrocento e nei primi anni del Cinquecento, assistiamo però, in Italia, a un fenomeno nuovo. Osserviamo che i lirici quattrocenteschi che si esprimevano in volgare finirono via via con l'uniformarsi sempre più strettamente al modello formale dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Caddero in disuso, nei poeti tardo-quattrocenteschi, alcune forme metriche usate in quel secolo e estranee a Petrarca; ciò è evidente, in particolare, in alcune delle loro raccolte poetiche stampate nei primi anni del Cinquecento. Il sonetto (la forma metrica di gran lunga più diffusa), la canzone, l'ardua sestina lirica, il madrigale trecentesco, la ballata, più di rado la frottola – queste tendono a imporsi come le quasi esclusive forme metriche usate. Del secolo precedente, sopravvivono la terza rima, lirica e discorsiva (il metro del capitolo, dell'elegia), di rado lo strambotto; e si aggiunge il nuovo madrigale “libero”.<sup>131</sup>

### III.2 Il petrarcheggiare dell'Accademico Occupato

Lo/a studioso/a che si avvicina per la prima volta alla lettura delle *Poesie Diverse* (poco importa se per svago o per studio) e che è a conoscenza dei capisaldi della lirica petrarchista qui sopra citati, non mancherà di notare la comunanza tra i versi amorosi dell'Accademico Occupato

---

<sup>127</sup> Kanduth: *Der Petrarkismus in der Lyrik*: pp. 21-32.

<sup>128</sup> Antonelli, Roberto: “‘Rerum vulgarium fragmenta’ di Francesco Petrarca”. In: Asor Rosa, Albero [a c.d.]: *Letteratura italiana: le opere. Volume primo. Dalle origini al Cinquecento*. Torino: Einaudi 1992, pp. 379-471. Qui p. 413.

<sup>129</sup> Berdan: “A Definition of Petrarchismo”, p.703.

<sup>130</sup> Kanduth: *Der Petrarkismus in der Lyrik*, p. 83.

<sup>131</sup> Di Benedetto, Arnaldo: “Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco”. In: *Italica* Vol. 83 / 2, Estate 2006., pp. 170-215. Qui p. 170.

e quelli dei/lle petrarchisti/e a lui precedenti. A mio avviso, infatti, è possibile notare una forte compresenza di temi, vocaboli e simboli petrarchisti tra i 18 componimenti amorosi delle *Poesie Diverse*. Questo apparente parallelismo trova conferma negli studi di diffusione del petrarchismo, ed in generale della letteratura italiana, all'estero. Il Sapegno (e come lui altri studiosi tra cui Wesche), facendo coincidere la fortuna trans-europea del Petrarca con il momento di espansione e della cultura tutta italiana del Rinascimento, pone il picco dell'affermazione del petrarchismo nei paesi germanofoni nel XVII secolo.<sup>132</sup> Pare dunque improbabile che un cultore della lingua e letteratura italiana quale fosse l'autore delle *Poesie Diverse* non fosse a conoscenza, e magari lettore egli stesso, degli scritti petrarchisti. E, ammesso che l'autore non fosse a conoscenza di scritti petrarchisti ben precisi, van Gemert afferma che l'attenzione dei letterati tedeschi nel XVI secolo era comunque incentrata sulla ricezione di elementi stilistico-formali appartenenti alla cultura letteraria italiana e non tanto ai singoli lavori.<sup>133</sup> Il critico e accademico letterario Luigi Russo attesta inoltre che:

La letteratura, concetto teorizzato dal Croce nella *Poesia* del 1936, ha avuto la sua nascita lontana e il suo svolgimento naturale proprio nel Cinquecento; la letteratura in quel secolo si fece costume sociale, e il Petrarca ne fu il maestro.<sup>134</sup>

Da ciò ne deriva che il poeta seicentesco, avvezzo alla cultura ed alla lingua italiana e detentore di una conoscenza della lirica amorosa a lui precedente, non poteva certo essere ignaro dell'influenza di Petrarca sugli scritti da lui consultati e la sua stessa lirica sarebbe stata, per forza di cose, influenzata dai temi e dal vocabolario proprio di Petrarca e dei/lle petrarchisti/e.

Se è vero che anche ad una superficiale lettura delle *Poesie diverse* traspaiono dei parallelismi con i tratti peculiari del petrarchismo, questo non è sufficiente per poterne attestare un'influenza ed un'effettiva e conscia presenza nei componimenti amorosi dell'Accademico Occupato. Pertanto, si ritiene opportuno qui di seguito procedere con un'analisi dei 18 componimenti amorosi per mezzo di *close reading*, che si ritiene essere il metodo più proficuo per esaminare nel dettaglio tutti i versi e di conseguenza scrutarne ogni parallelismo. Inoltre, dal momento che in un unico componimento si possono riscontrare più tratti distintivi della lirica petrarchista, si analizzano i singoli componimenti, senza raggruppamenti per genere o microtema, ma seguendo l'ordine di edizione nelle carte della stampa antica.

---

<sup>132</sup> Sapegno: "Francesco Petrarca", p. 213. Wesche: "Petarkismus", p. 67.

<sup>133</sup> van Gemert, Guillaume: "Georg Friedrich Messerschmid als Übersetzer. Zur deutschen Rezeption italienischer Literatur im frühen 17. Jahrhundert". In: *Daphnis* Vol. 20 / 2, Gennaio 1991, pp. 265-310. Qui p. 266.

<sup>134</sup> Russo, Luigi: "Il Petrarca e Il Petrarchismo". In: *Belfagor* Vol. 9 / 5, Settembre 1954, pp. 497-509. Qui p. 503.

Prima di analizzare il contenuto degli scritti amorosi delle *Poesie Diverse*, pare opportuno soffermarsi brevemente sulla forma stessa dei componimenti. Come riportato nella tabella 1 (cap. II.1 p.24), la lirica amorosa dell'Accademico Occupato si suddivide in 10 madrigali, 7 canzonette ed un dialogo. Se ne deduce che viene meno il genere prediletto da Petrarca, ovvero il sonetto, ed un'imponente presenza è riservata all'uso del madrigale. Quest'ultimo, come evidenziato da Kanduth,<sup>135</sup> detiene nei confronti della lirica petrarchista un debito notevole, poiché è grazie all'uso che se ne fece a partire dagli scritti in volgare del Petrarca che esso assunse importanza sempre maggiore nell'ambito della musica. Viene dunque meno l'utilizzo di un genere cruciale nei RVF ma si afferma un genere inaugurato dal Petrarca e ormai affermatosi al momento della stesura delle *Poesie Diverse*.

Il primo dei 18 componimenti amorosi si trova nella seconda carta della stampa, subito seguente il componimento in lode all'imperatrice che apre il libretto di *Poesie Diverse*. Si tratta di una canzonetta, recante il titolo "Da un dolente, disperato, che fráfiumi, monti, e boschi si ritrova"<sup>136</sup>. Una forte componente bucolica è anticipata già nel titolo e si dischiude lungo le tre strofe della canzonetta per raggiungere l'apice all'ultima strofa, momento in cui l'io lirico invoca una sua trasformazione in *frondi rare e chare* (vv. 22-23). Lungo tutta la canzonetta il contesto agreste rappresenta un rifugio al dolore, una protezione dal mondo esterno e dal dolore provocato dalla donna amata. La sofferenza dell'io lirico, lo sfondo naturale e la ricerca di una tregua trovata tra i verdi boschi e le acque limpide sono tutti elementi che richiamano una delle più note canzoni inserite da Petrarca nel RVF: la Canzone 126 "Chiare, fresche et dolci acque"<sup>137</sup>. Strutturata in cinque stanze, essa narra della sofferenza del soggetto lirico causatagli dall'amore non corrisposto nei confronti di Laura. Allo stesso modo, nella prima strofa di "Lucide aque, e fonti chiari", il soggetto della canzonetta si lamenta di soffrire a causa di una *gran sciagura* (v. 8) che nei versi successivi svela essere causata da un dolore che parte dal cuore (v. 11) e arriva all'anima, affliggendola (v. 20). Si ritrovano in queste tre strofe gli elementi chiave della canzone 126 di Petrarca: l'amore causa forti dolori, talmente intensi da far sperare all'amante in un sollievo da essi che spesso si traduce con un'invocazione ad essere trasformato in un'entità naturale non soggetta al pericolo di cadere nei tranelli d'Amore (v. 24). Anche il soggetto lirico di "Chiare, fresche et dolci acque" vede nella morte una condizione meno crudele di quella in cui si trova nel presente (vv. 20-25). Il vocabolario è inoltre simile e l'Accademico Occupato non

---

<sup>135</sup> Cf. nota 130.

<sup>136</sup> Accademico Occupato: *poesie diverse*, p. A2<sup>f</sup>.

<sup>137</sup> Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. Santagata, Marco [a c.d.]. Milano: Mondadori 2015 [II ed]. Pp. 588-590.

solo dimostra di utilizzare un lessico attinente a quello inaugurato dal Petrarca per comporre le sue tre stanze ma i paralleli con quello usato specificatamente nella canzone 126 sono evidenti. Aggettivi appartenenti allo stesso campo semantico descrivono le acque che scorrono nello spazio agreste in cui il soggetto riposa; la natura che lo circonda ricorda un prato montano in primavera, fiorito e verde, e non rispecchia la sofferenza dell'animo del soggetto. La stessa sofferenza dell'io lirico petrarchesco viene riproposta pressoché identica dell'Accademico Occupato: il dolore che dal cuore arriva all'anima si manifesta a livello visivo per mezzo delle lacrime e a livello sonoro per mezzo di sospiri. L'unica soluzione alla sofferenza amorosa viene, come accennato sopra, ritrovata nell'abbandono del corpo terreno e nella conseguente trasformazione in un corpo spirituale o naturale. La carne umana è infatti ormai intrappolata dal sentimento di Amore che ha invaso tutte le membra del soggetto lirico quando, passando per gli occhi e attraversando il cuore, ha raggiunto l'anima. Infine, si vuole sottolineare un importante punto di distacco fra le due canzoni. La 126 dei RVF si sofferma per molti versi sulla figura della donna amata, descrivendone alcuni tratti fisici, i comportamenti e i ricordi che nell'insieme costituiscono il *corpus* di elementi che hanno provocato l'innamoramento e rendono dunque più intensa la sofferenza. Questa *descriptio feminae* viene meno nei versi della canzonetta delle *Poesie Diverse*, giustificandone in parte la minore estensione, ma non pregiudicando l'intensità del sentimento, che traspare nonostante non ne venga descritta la figura che lo provoca.

Il madrigale successivo, "Sopra una Rosa che casca di mano à bella Donna"<sup>138</sup>, è caratterizzato dalla presenza di una serie di allegorie distribuite lungo tutti gli 8 versi del componimento. Il campo semantico da cui sono tratte è quello naturale, e più nello specifico del mondo floreale. Innanzitutto, il soggetto lirico, nel tessere le lodi della donna amata, la paragona ad una rosa, fiore emblema dell'amore. Vi è inoltre l'associazione della figura dell'amante a quella del giglio, fiore che è solito rappresentare l'innamorato di genere maschile nella lirica d'amore petrarchesca e petrarchista. Infine, la donna oggetto del desiderio amoroso viene chiamata 'Lilla' (v. 7) ed è descritta attraverso tratti estetici tipici della *descriptio feminae* della lirica amorosa: le labbra sono purpuree e le guance sono rosee. È grazie al titolo del madrigale che si comprende che il fiore Lilla è allegoria della donna amata. La rosa, invece, esula dal campo delle figure retoriche ed è inserita nel componimento allo scopo di innescare un paragone che mette a confronto la bellezza del fiore più bello di tutti, usato da Petrarca e dai/lle petrarchisti/e come simbolo dell'amore, e l'oggetto del desiderio dell'io lirico, che vince la contesa su chi sia di bellezza

---

<sup>138</sup> Accademico Occupato: *poesie diverse*, p. A3<sup>r</sup>.

maggiore. La ‘bella Donna’ del titolo è il Lilla del v. 7, mentre la rosa che casca di mano è il fiore che al verso 1 sta in mano alla donna desiderata e che, come si comprende dal titolo stesso, si arrende alla bellezza superiore della donna e casca dalla sua mano. Il nome ‘Lilla’ è attestato solamente in un altro componimento all’interno delle *Poesie Diverse* ed è similmente riferito alla donna amata, fatto che spinge a ritenere che esso sia un *senhal* attribuitole dal poeta. Qui, a differenza di quanto si riscontra nella canzonetta “Alla sua bella donna”<sup>139</sup> il nome Lilla rispecchia e fortifica un’ambientazione floreale attorno a cui si svolge la narrazione poetica. Il *senhal* è inserito nel madrigale “Sopra una rosa che casca di mano à bella donna” poiché funzionale al contesto naturale in cui si colloca la narrazione e la sua funzione all’interno della canzonetta “Alla sua bella donna” potrebbe essere quella di richiamo al presente componimento; questa è però solo una delle ipotesi che è possibile formulare a riguardo. Presupponendo che la donna amata sia l’imperatrice Eleonora II, esso potrebbe richiamare il suo nome, essendo elle nominata nei versi composti dall’Accademico Occupato come Leonora e condividendo dunque con questo *senhal* la lettera iniziale. Ma il fatto stesso che la donna oggetto del desiderio amoroso dell’io lirico sia l’imperatrice Eleonora II pone un dubbio sulla corretta interpretazione dell’identità che si cela dietro tale pseudonimo, venendo ella in altre sedi nominata e lodata in maniera esplicita e diretta (oltre che nei componimenti in lode); a rigor di logica, dunque, non si vede la necessità per cui qui la sua identità dovrebbe essere celata e protetta attraverso l’uso di *senhal* quando in altri componimenti è nominata direttamente. Queste restano dunque vaghe ipotesi che non possono godere di ulteriori elementi che le possano corroborare o smentire, vista sia la mancanza di ripetitività del *senhal* all’interno del libretto, sia, salvo errore, la mancanza di ulteriori elementi e testimonianze che attribuiscono all’imperatrice o ad un’altra donna vicina all’autore questo nome fittizio. Mentre la questione del *senhal* rimane irrisolta, è possibile invece attestare con sicurezza elementi petrarchisti all’interno degli 8 versi del madrigale. Si ritrovano qui infatti i tratti più tipici della lirica petrarchesca: la *descriptio feminae*, l’utilizzo di un *senhal* che permette all’autore di non nominare direttamente la donna amata, l’ambientazione naturale e l’esaltazione della bellezza della donna amata.

Il componimento subito seguente a quello qui sopra analizzato è un madrigale recante il titolo “Sopra bella Donna bianca e vermiglia”.<sup>140</sup> Si nota già dal titolo un parallelismo con “Sopra una Rosa che casca di mano à bella Donna”, parallelismo che si conferma sotto molteplici aspetti a

<sup>139</sup> Accademico Occupato: *poesie diverse*, p. C3<sup>r</sup>.

<sup>140</sup> Accademico Occupato: *poesie diverse*, p. A4<sup>v</sup>.

seguito di confronto tra i due testi. Vi è innanzitutto una continuazione dell'ambientazione bucolica, in quest'ultimo madrigale però più specifica: il soggetto si trova 'nel giardino d'amore' (v. 1) circondato da roseti, confermando la figura delle rose come i fiori emblema dell'amore. I roseti in questione sono inoltre fioriti, elemento che aggiunge al contesto bucolico il dettaglio temporale della stagione primaverile, collocando così l'amante in un luogo e tempo prediletto e stereotipato per l'innamoramento. La donna è inoltre descritta con caratteristiche simili a quelle del madrigale precedente: bella, di carnagione chiara con tratti vermigli, probabilmente riferiti a labbra e guance di colore rosso vivo. Il contesto bucolico, l'invocazione già nel titolo di una bella donna e la temporalità della narrazione fanno da sfondo ed al contempo favoriscono l'innamoramento del soggetto maschile al quale basta un istante per essere colpito dal viso della donna ed innamorarsene. Il volto porta con sé un doppio significato: a colpire l'amante è la bellezza della donna, il cui volto ne è il 'portavoce', e a causare l'innamoramento è il suo sguardo, che cattura gli occhi dell'uomo quando osserva il volto di lei. In questi sette versi si trova infine un concetto chiave della lirica amorosa, ovvero la concezione che l'amore scaturisca dagli occhi per arrivare al cuore, facendo degli occhi della donna gli artefici della cattura del cuore dell'amante ed i colpevoli delle sue pene d'amore. Questo concetto, che poi la lirica petrarchista farà proprio, lo si ritrova fin dal principio nei RVF dove, nel sonetto che occupa la terza posizione, si legge:

[9] Trovommi Amor del tutto disarmato,  
 [10] et aperta la via per gli occhi al core  
 [11] che di lagrime son fatti uscio et varco.<sup>141</sup>

Il tema del viaggio che il sentimento d'amore fa all'"interno" dell'amante è associato, come si legge all'ultimo verso della terzina sopraccitata, alle lacrime, allusione di sofferenza che Amore porta con sé.

La pagina seguente reca un madrigale amoroso che utilizza, come i due precedenti, il mondo floreale come simbolo e garanzia d'amore.<sup>142</sup> Il soggetto lirico chiede che la donna amata, alla quale si riferisce chiamandola 'fili' (v. 1), nell'accettare il fiore che le porge, ricambi la sua promessa di fedeltà così da poter unire le loro anime ed i loro cuori. La concezione che l'anima ed il cuore siano due organi separati, e che il sentimento d'amore debba raggiungerle entrambe per essere vero e profondo, è un elemento ricorrente nella lirica amorosa medievale fatta propria da Petrarca e dai/lle petrarchisti/e. L'io lirico chiede inoltre che la donna lo ricambi con un

<sup>141</sup> Petrarca: *Canzoniere*, p. 17.

<sup>142</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, p. A4<sup>f</sup>.

amore costante; questa richiesta è anch'essa un elemento ricorrente nei versi dei/lle petrarchisti/e, i quali narrano di un amore non corrisposto che è fonte di estremo dolore.

Per quanto concerne il madrigale che si colloca alla pagina A5<sup>r</sup> il discorso è diverso sotto molti punti di vista. Innanzitutto, il tema attorno a cui poeta l'Accademico Occupato è certamente l'amore, che ha però un'accezione diversa rispetto a quella analizzata nei componimenti precedenti. Qui, infatti, si tratta di una dedica d'amore indirizzata all'imperatrice Eleonora II, nominata con il suo nome reale e, come di consueto per i nomi delle figure imperiali, scritto in lettere maiuscole. Il madrigale si distingue per la presenza di tre donzelle, nominate al primo verso; esse, secondo quanto attesta il vescovo Caramuel y Lobkowitz, sarebbero le tre mogli dell'imperatore Ferdinando III. Qui di seguito si trascrive il passaggio dell'introduzione al madrigale in cui Caramuel fornisce la sua interpretazione riguardo l'identità delle destinatarie:

Ferdinandus III. Augustus tres uxores habuit: Mariam, Leopoldinam, Eleonoram. Prima Catholicorum Regnum, secunda Archiducum Tiroleusium, et tertia Mantuae Ducum fuit filia. Omnes omni virtutum genere ornatissimae. De illis idem Augustus in suo Academico Secreto sic disserit.<sup>143</sup>

Questo è un fatto estraneo alla lirica petrarchesca, che non loda e invoca l'amore di più donne accanto a quella soggetto del desiderio amoroso se non per paragonare ed innalzare la bellezza e le virtù della donna amata; al contrario, viene spesso ribadita l'esclusività del sentimento d'amore verso una sola donna, come si osserva nel sonetto 97 del RVF:

[12] Amor in altra parte non mi sprona,  
[13] né i pie' sanno altra via, né le man' come  
[14] lodar si possa in carte altra persona.<sup>144</sup>

L'Accademico Occupato, invece, afferma di aver 'conservato onore' (v. 2) a tutte tre le donzelle. Ciò che traspare, inoltre, dai versi del madrigale è la figura dell'imperatore Ferdinando III come 'portavoce' del soggetto del madrigale, che è il vero ammiratore dell'imperatrice:

[5] Li doni miei pur mando  
[6] Per mano di FERNANDO  
[7] A te o gran LEONORA<sup>145</sup>

All'ultimo verso questa dicotomia tra soggetto ed imperatore si risolve facendo instaurando un parallelo tra i doni che manda l'io lirico con quelli che consegna Ferdinando III, annunciando così, implicitamente, la corrispondenza fra il protagonista dei versi amorosi e la figura dell'imperatore:

---

<sup>143</sup> Caramuel: *Primus Calamus*, p. 260.

<sup>144</sup> Petrarca: *Canzoniere*, p. 466.

<sup>145</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, p. A5<sup>r</sup>.

[8] Di Lui ricevi il don', ch' ognor' t'adora.<sup>146 147</sup>

In conclusione, si attesta che nel componimento “Tre balle d’or’ io diedi à tre donzelle” non si narra di un processo di innamoramento, né di un sentimento d’amore doloroso e struggente, né, tantomeno, di un lamento del poeta che non vede i suoi sentimenti corrisposti dalla donna amata; manca, inoltre, rispetto alla lirica morosa dell’Accademico Occupato conosciuta fino a qui, un’ambientazione naturale. È assente, in generale, il monolinguismo petrarchesco e il repertorio di immagini e temi caro alla lirica petrarchesca.

Il dialogo di argomento amoroso che si trova alle pagine A6<sup>v</sup> – A7<sup>r</sup> è singolare non solo per il genere poetico del dialogo, un *unicum* in tutto il libretto delle *Poesie Diverse*, ma anche per le modalità di espressione del tema amoroso. In una diatriba tra Amante e Amore, infatti, i toni sono vezzeggiativi e ricordano più un componimento burlesco che non un componimento d’amore. Non è immagine insolita, invece, la rappresentazione di Amore come il figliolo cieco di Venere munito di arco e frecce, che è eredità di una lirica antecedente a quella medievale e già attestato nella letteratura in lingua antica greca e latina. La personificazione di Amore come entità vendicativa e armata di arco e frecce si ritrova anche nei componimenti del RVF, ad esempio nella prima quartina del secondo sonetto:

[1] Per fare una leggiadra sua vendetta,  
[2] et punire in un dì ben mille offese,  
[3] celatamente Amor l’arco riprese,  
[4] come huom ch’a nocer luogo et tempo aspetta.<sup>148</sup>

Tra le battute che recita Amore, traspare di lui infatti anche un carattere vendicativo, pronto a colpire con ‘fiamme mortali’ (v. 35) e ‘strali lesti’ (v. 53) chiunque lo oltraggi, e detentore del potere sul suo impero per mezzo del terrore suscitato non solo negli esseri umani ma anche tra gli dèi. La forma stessa del dialogo non è del tutto estranea alla lirica di Petrarca, il quale struttura il sonetto 84 come se fosse una conversazione tra l’io lirico e i suoi occhi. Per quanto il linguaggio nel dialogo qui analizzato non presenti evidenti tratti in comune con la lirica petrarchesca, è importante notare come gli elementi peculiari dell’innamoramento e del sentimento d’amore siano ricorrenti: la tempestività, la cecità e l’indole vendicativa d’amore, la sofferenza che provoca nell’amante e le fiamme che consumano l’innamorato sono caratteristiche comuni anche agli scritti petrarchisti.

---

<sup>146</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, p. A5<sup>r</sup>.

<sup>147</sup> Il poeta utilizza la preposizione ‘di’, indicando così l’appartenenza dei doni a colui che li manda e non a colui che li consegna, che sarebbe invece indicato per mezzo della preposizione ‘da’.

<sup>148</sup> Petrarca: *Canzoniere*, p. 13.

La sequenza degli ultimi due componimenti, che, seppur connotati da tratti peculiari della lirica amorosa sono in sostanza poco affini alla lirica petrarchista, viene interrotta dal madrigale intitolato “Baccio honesto”<sup>149</sup>, costellato da una serie di caratteristiche ascrivibili al petrarchismo. Innanzitutto, si ritrova un’ambientazione bucolica (v. 1) associata alla stagione estiva. In secondo luogo, il linguaggio di cui il poeta si serve per descrivere l’ambientazione e la scena narrata è affine a quello del petrarchismo: vengono utilizzati aggettivi quali ‘honesto’ (titolo), ‘lieto’(v. 4), ‘beato’(v. 4), ‘dolce’(v. 8). Infine, salta all’attenzione del/la lettore/lettrice l’utilizzo del sostantivo ‘aura’ (v. 2) che ritorna al plurale al v. 8. Se nel primo caso potrebbe essere considerato come una scelta dettata dalla mera necessità rimica, rimando con il nome ‘Lisaura’ del verso successivo, al verso 8 questa necessità decade, essendo esso collocato *nel* e non *a fine* verso; il termine ‘aure’ in conclusione al madrigale è inoltre associato ad un gesto d’amore. Si ritiene dunque che non sia vano sostenere che il vocabolo sia inserito nel madrigale con l’intento di petrarcheggiare. La terminologia ricollegabile e in rima al nome Laura è usata di frequente nei testi petrarchisti ma non sempre essa assume la profondità di significato che detiene nei RVF. Lo stesso, ad esempio, è stato notato da Kablitz all’interno di un componimento di Tasso. Lo studioso, evidenziando il fatto che il termine ‘aurora’ sia stato utilizzato sì in scia alla letteratura petrarchista ma non con la stessa valenza che esso rappresenta per Petrarca stesso, scrive che “Sie [il termine ‘aurora’] wird hier hineingeholt in jenes zuvor untersuchte Spiel der Lautzeichen, das die Parallelität von Worten und Dingen konsequent in Szene setzt.”<sup>150</sup> Per di più, dunque, è considerata ipotesi plausibile la considerazione, visti i tratti linguistici, tematici e amorosi, che il madrigale stesso sia da considerarsi influenzato dalla lirica petrarchista.

Il madrigale metaforico alla pagina B2<sup>f</sup> è stato inserito nel capitolo precedente tra i componimenti amorosi per via di richiami alla lirica amorosa, quali la presenza di rose rosse e la comparazione di bellezza tra una ghirlanda di rose ed il soggetto a cui è rivolto il componimento. Che il tema sia l’amore non desta particolari dubbi, ciò che invece non risulta chiaro è a chi esso sia rivolto, cosa si celi dietro la metafora della ghirlanda e soprattutto a cosa o a chi si riferiscano i colori nero e rosso. Il colore rosso potrebbe rappresentare, come in tutta la lirica amorosa, l’amore stesso ed il nero, invece, la morte. Una interpretazione potrebbe essere dunque quella secondo cui l’amore vince la morte, che rappresenta anche ciò a cui il soggetto lirico ambisce.

<sup>149</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, p. A8<sup>v</sup>.

<sup>150</sup> Kablitz: “Petrarkismus”, p. 119.

Questa non costituisce però l'unica possibilità di chiarimento della metafora: il nero ed il rosso potrebbero essere infatti associati a stendardi di battaglioni coinvolti nella guerra dei Trent'anni, evento bellico che, come si è visto, riguarda tutti i componimenti storici inseriti nelle *Poesie Diverse*, e le rose possono simboleggiare l'amore verso la propria patria. Si ritiene vano, però, qui di seguito proseguire a formulare ipotesi su quale sia il significato del madrigale metaforico poiché, infatti, numerose possono essere le interpretazioni e, in mancanza di un contesto più specifico o di informazioni riguardanti almeno uno degli elementi qui sopra citati, sono destinate a esprimere tutte proposte valide ed al contempo errate.

Nella canzonetta seguente<sup>151</sup> muta il genere dell'io lirico, che si presenta al femminile, ma resta inalterata la concezione del sentimento d'amore. Non viene presentato il punto di vista della donna amata ma la struttura narrativa è la medesima dei componimenti precedenti: il soggetto del componimento soffre, in questo caso a causa della perfidia dell'amato, e narra le sue sofferenze d'amore servendosi dei temi e delle modalità espressive care al petrarchismo. La sofferenza dell'amante si fa sempre più intesa sino a raggiungere la climax nell'ultima stanza, in cui l'amato viene esortato a servire un'altra donna poiché l'io lirico è ferma sulla decisione di non cedere alle lusinghe dell'uomo ritenendole vane. Utilizzando il termine servire, il poeta fa inoltre riferimento alla tradizione della lirica amorosa di considerare Amore come un re i cui sudditi sono anche i suoi servi, elemento che si ritrova anche nel dialogo sopra analizzato, ove è inserito in maniera più esplicita.

L'Amore come sentimento crudele e spietato ricorre anche nella canzonetta successiva, "Belli Occhi"<sup>152</sup>. Nelle tre stanze che la compongono, la figura di Amore è rappresentata metaforicamente dalla personificazione degli occhi, considerati il mezzo attraverso cui amore colpisce e perciò responsabili diretti delle pene del soggetto della canzonetta. L'io lirico si rivolge direttamente a loro, istituendo così un forte parallelismo con il sonetto 84 dei RVF, del quale era già stato notato un parallelismo con il dialogo in precedenza menzionato. Allo stesso modo, nel sonetto di Petrarca il soggetto ritiene gli occhi responsabili delle sue sofferenze, colpevoli di aver permesso agli strali d'amore di entrare e arrivare al cuore. Ogni stanza di "Belli Occhi" si chiude con una richiesta di pietà che l'amante rivolge loro e alla quale non riceve però ascolto. Infine, si noti come nei due versi iniziali della prima stanza ritorna la concezione della soggezione dell'innamorato all'impero di Amore, caratterizzato da crudeltà e sofferenza.

---

<sup>151</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, p. B3<sup>v</sup>.

<sup>152</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, pp. C2<sup>r</sup>-C3<sup>v</sup>.

L'argomento si fa più felice e spensierato nella seguente canzonetta "Alla sua bella donna"<sup>153</sup>, dal momento che il soggetto canta, lungo tutte e tre le strofe, di un amore non crudele, ma connotato da pietà, tranquillità e dolcezza, e del quale si auspica non vi sia una fine. Egli ritiene inoltre che l'Amore offerto dalla sua *bella donna* sia fonte di gioia e che sia in grado di aprirgli le porte del Paradiso. Il sentimento amoroso è in questo componimento una condizione dell'anima che l'io lirico aspetta con gioia e della quale presagisce già gli effetti benefici e estasiati. Ritorna, al verso 5, il *senhal* 'Lilla', nome con cui il soggetto del componimento si riferisce alla donna amata. Come visto in precedenza il parallelo più evidente fra questa canzonetta e il madrigale "Sopra una rosa che casca di mano a bella Donna" è il singolare uso di questo *senhal*. L'utilizzo di esso, oltre a corroborare l'attestazione dei due componimenti alla stessa penna, può significare un rimando interno delle *Poesie Diverse*, in cui l'autore vuole sottolineare la corrispondenza fra le due donne cantate nei versi di entrambi i componimenti. La mittente di "Alla sua bella Donna" viene esortata a colpire l'amante con i suoi raggi amorosi, costantemente, affinché il sentimento d'amore non svanisca. Questo sentimento d'amore stride con quello di sofferenza lamentato nella maggior parte dei componimenti amorosi delle *Poesie Diverse*, ma è in accordo con quanto presentato nel madrigale "Sopra una Rosa che casca di mano a bella donna", in cui il suo soggetto esalta la bellezza della sua amata, che è peraltro nominata in entrambi i titoli con l'appellativo di 'bella Donna'.<sup>154</sup> All'interno della canzonetta si scorgono inoltre numerosi rimandi al monolinguismo di Petrarca: ogni stanza è dedicata ad un tratto fisico della donna (la prima agli occhi, la seconda ai capelli e la terza al viso) e tutti sono accompagnati dall'aggettivo 'bello'. Il linguaggio si conforma a quello della lirica amorosa anche in altri punti, come il termine stesso di 'crine', tratto femminile che è spesso esaltato nella lirica amorosa precedente all'edizione delle *Poesie Diverse* (il più celebre è forse il crine d'orato e mosso dal vento di Laura che torna a più riprese nel RVF). Il 'Paradiso' (v. 15), la 'ferita gradita' (v. 3) causata dall'amore, la 'fede' (v. 14), i 'laci' (v. 7) che legano indissolubilmente 'l'alma' (v. 7) sono solo alcuni dei lessemi prediletti da Petrarca prima e dai/lle petrarchisti/e poi. La serenità derivata dall'amore presentata in "Alla sua bella donna" è lontana dal timore che Amore provoca nel soggetto lirico della canzonetta seguente. Se nella pagina precedente l'io lirico cantava l'auspicio che gli strali d'Amore lo colpissero e che non smettessero mai di farlo, nelle quattro stanze della canzonetta a pagina C4<sup>v</sup> l'uomo prega affinché il suo cuore non venga

<sup>153</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, p. C3<sup>f</sup>.

<sup>154</sup> Si vedano le conclusioni seguenti l'analisi dei componimenti per un'ipotesi sul significato dei parallelismi riscontrati tra i due componimenti.

colpito da Amore, in modo tale da risparmiargli sofferenza e inquietudine. Le sue preghiere sono rivolte in ogni stanza ad un tassello diverso coinvolto nella catena dell'innamoramento; Amore, infatti, non è menzionato direttamente ma viene sostituito dagli 'sguardi lucenti' (strofa 1), dalle 'cilie superbe', (strofa 2), dai 'lampi crudeli' (strofa 3) e dalle 'stelle sereni' (strofa 4), che vengono incolpati al posto suo. Il sentimento amoroso che il soggetto della canzonetta vuole evitare è quello causato dagli 'occhi mondani' del titolo; a chi appartengano questi occhi non è dato sapere con precisione. È lecito presupporre che il sentimento d'amore che già occupa il cuore dell'io lirico sia quello verso la sua amata e che egli, per mezzo della canzonetta, esorti se stesso ed i/le lettori/lettrici a rifiutare attenzioni da altre donne e prestare fede al proprio cuore e a colei che ne è la padrona. È necessario, infatti, che l'amante non si lasci trarre in inganno da sguardi non ricercati, vista la tempestività e la rapidità con cui gli strali d'amore colpiscono gli occhi, arrivano al cuore e catturano l'anima. Se però l'aggettivo 'mondani' del titolo viene inteso come terreni, e quindi appartenenti ad una qualsiasi donna, ciò comporterebbe che l'amore, che in questa canzonetta occupa il cuore del soggetto lirico, sia quello spirituale, definito per altro come 'superno' (v. 10) e 'divino' (v. 15) dal poeta stesso. Nel caso in cui questa seconda ipotesi fosse corretta, la canzonetta assumerebbe un significato più profondo, distaccandosi dalla lirica amorosa petrarchista e andando ad associare l'amore divino ad un sentimento di gratitudine, serenità e beatitudine e quello terreno ad un sentimento di sofferenza e inquietudine, come già si è attestato nei componimenti sacri analizzati nel capitolo precedente.

La paura di vivere una sofferenza causata dall'amore, espressa nella canzonetta "Rifiuta li occhi mondani", diventa attuale nel componimento "Si lamenta de suoi duoli non creduti".<sup>155</sup> Qui la sofferenza è presentata come un tormento pungente e straziante, dal momento che, essendo un dolore dell'anima e non del corpo, risulta invisibile e l'io lirico non trova perciò ascolto o consolazione. Il dolore narrato colpisce cuore ed anima in maniera così profonda da lasciare all'innamorato una sola via d'uscita, presentata nella strofa in chiusura alla canzonetta:

[22] Dunque è meglio ch'io tacia,  
 [23] E che presto  
 [24] E ben lesto,  
 [25] Hor' hor' io mi disfacia,  
 [26] Del dolor  
 [27] Ch' ò nel cuor,  
 [28] E d'amorosa tracia.<sup>156</sup>

<sup>155</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, pp. C4<sup>r</sup> – C5<sup>v</sup>.

<sup>156</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, p. C5<sup>v</sup>.

La soluzione è rappresentata dalla cancellazione dell'amore dal suo cuore, che visto il radicamento profondo di esso nella sua anima, si traduce con la volontà di morire, tema non nuovo nella lirica amorosa petrarchista e delle *Poesie Diverse*. Le pene d'amore, inoltre, sono causate dal rifiuto rivolto all'amante dalla 'ninfa' (v. 18) che egli serve: la non corrispondenza del sentimento d'amore tra amante e amata/o è uno degli argomenti centrali dei RVF e, ancora una volta, tema ricorrente nella lirica dei/le petrarchisti/e.

Nel madrigale "Desidera di sfugir i colpi di sua Donna"<sup>157</sup> ritorna l'appellativo 'Filli' (v. 4) riferito alla donna amata presente già nel madrigale a pagina A4<sup>r</sup>. In quello preso qui in considerazione, Filli è descritta come donna crudele, intenzionata a soggiogare l'amante con i suoi strali d'amore e, al contrario di quanto narrato nel componimento precedente, l'innamorato è restio dal legarsi a Filli e promettergli l'amore e la fedeltà che presupporrebbe l'innamorarsene. Interessante è inoltre notare che il mondo naturale trova qui la sua massima espressione, dal momento che l'innamorato è rappresentato allegoricamente da un cervo, il quale sfugge i dardi del cacciatore, che a sua volta è allegoria della donna amata. L'allegoria del cervo continua nel madrigale amoroso successivo, "Esorta li amanti à fugir perfide doñe"<sup>158</sup>, il cui parallelismo è esplicitato già nel titolo. La narrazione sembra continuare la situazione che era stata inaugurata nel madrigale precedente: il cervo viene colpito dai dardi del cacciatore e, accasciandosi a terra morente, scrive un'esortazione sulla sabbia indirizzata agli uomini che si innamorano incautamente di perfide donne, le quali non intendono corrispondere l'amore ricevuto. Vi è, però, una sostanziale differenza fra i due madrigali: il cacciatore è nel primo caso la donna amata, la quale detiene già potere sul 'cervo' e continua a colpirlo con i suoi strali d'amore; nel secondo caso, invece, il cacciatore è emblema di tutte le donne che colpiscono le loro prede per il piacere di farlo, senza dunque essere indirizzato ad una figura in particolare; il secondo madrigale vuole pertanto fungere, come anticipato nel titolo, da esortazione per tutti gli uomini a scegliere con cura quale donna servire e a non farsi colpire dai dardi di altri cacciatori. L'amore come entità crudele, cieca, che impartisce sofferenza in chi viene colpito è un tema che si è trovato a più riprese tra i componimenti dell'Accademico Occupato, così come l'esortazione a farsi soggiogare dall'amore solo nel caso in cui gli strali siano lanciati da una figura meritevole. Allo stesso modo, essi sono temi ricorrenti nella lirica amorosa petrarchesca e petrarchista.

---

<sup>157</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, p. C5<sup>r</sup>.

<sup>158</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, p. C6<sup>v</sup>.

Con il madrigale “Assenza Ammosa”<sup>159</sup> si torna alla concezione della sofferenza d’amore causata dallo struggersi per la lontananza dall’amata, e non tanto dalla crudeltà di Amore o dalla non corrispondenza dell’amata. La lontananza provoca un dolore così profondo da essere paragonato a quello causato dalla morte. Il madrigale si fa così espressione di due concetti chiave della lirica petrarchista: il primo è la sofferenza per la lontananza dalla donna amata, il secondo lo stato di morte apparente in cui il soggetto si sente intrappolato a causa dell’intensità delle pene d’amore. Tali concetti sono strettamente legati tra loro e la presenza di uno implica automaticamente la presenza dell’altro. Un esempio di ciò si trova già nel primo distico del componimento:

- [1] Io vivo, è pur non vivo,
- [2] Che di mia vita è cuor mi sento privo:<sup>160</sup>

La dicotomia tra la vita e la morte e la non appartenenza né ad una condizione né all’altra sono elementi lirici che si ritrovano espressi in maniera simile nel sonetto 134 di Petrarca:

- [1] Pace non trovo, et non ò da far guerra;
- [2] e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
- [3] et volo sopra ’l cielo, et giaccio in terra;
- [4] et nulla stringo, et tutto ’l mondo abbraccio.

- [5] Tal m’à in pregon, che non m’apre né serra,
- [6] né per suo mi riten né scioglie il laccio;
- [7] et non m’ancide Amore, et non mi sferra,
- [8] né mi vuol vivo, né mi trae d’impaccio.

- [9] Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
- [10] et bramo di perir, et cheggio aita;
- [11] et ò in odio me stesso, et amo altrui.

- [12] Pascomi di dolor, piangendo rido;
- [13] egualmente mi spiace morte et vita;
- [14] in questo stato son, donna, per voi.<sup>161</sup>

Un ulteriore parallelo che si nota fra “Assenza Ammosa” e sonetto 134 è il fatto che né il soggetto del madrigale né quello del sonetto invocano o cercano una soluzione al dolore; esso è piuttosto trattato come una condizione inalterabile, dovuta al fatto che il cuore dell’innamorato è ormai soggetto alla volontà della donna e non è più di sua proprietà. Ciò trova espressione nel secondo verso del madrigale sopracitato, in cui l’io lirico esplicita la non padronanza del proprio cuore e della propria vita, che si capisce essere causata dal suo assoggettamento totale alla donna

---

<sup>159</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, pp. C6<sup>v</sup>-C6<sup>f</sup>.

<sup>160</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, p. C6<sup>v</sup>.

<sup>161</sup> Petrarca: *Canzoniere*, p. 655.

amata. Un ristoro dalla sofferenza è rappresentato dalla vista della donna amata, della quale l'amante ne fa tesoro e 'scorta', prendendo questi attimi di tregua come unico rimedio al proprio male. Questa irresolubilità delle pene d'amore si rifà al concetto petrarchesco secondo il quale l'amore innalza l'anima dell'amato, motivo per cui egli deve essere in grado di sottostare volenterosamente ai giochi d'amore ed accettarne le conseguenze; ciò è espresso in maniera chiara nell'ultima strofa della ballata 59 nei RVF, che non rappresenta però l'unico momento della lirica petrarchesca in cui esso viene espresso:

[11] Tolta m'è poi di que' biondi capelli,  
[12] lasso, la dolce vista;  
[13] e 'l volger de' duo lumi honesti et belli  
[14] col suo fuggir m'atrasta;  
[15] ma perché ben morendo honor s'acquista,  
[16] per morte né per doglia  
[17] non vo' che da tal nodo Amor mi sciolga.<sup>162</sup>

Il 'ben morendo' del verso 15 si riferisce infatti alla dignità che deriva dal servire la propria amata con costanza e fedeltà, paragonabile alla benedizione che si acquisisce con la morte dopo aver trascorso tutta la vita ad onorare Dio.

L'Accademico Occupato ripropone il tema della appartenenza totale dell'innamorato alla donna amata ai versi 2 e 3 del madrigale successivo,<sup>163</sup> dichiarando, attraverso l'utilizzo del genitivo, il possesso del proprio cuore da parte della sua 'cara Nimpha' (v. 3). Il terzo verso è al tempo stesso, però, potenzialmente riferito sia metricamente che grammaticalmente al vocabolo 'limpha', che rappresenta all'interno del madrigale la sostanza colpevole dell'innamoramento. Ritengo opportuno sostenere che il verso secondo sia stato appositamente inserito tra la linfa e la Ninfa per permettere l'associazione del genitivo ad entrambi i versi 1 e 2, e quindi sia a 'linfa' che a 'cuore'. La Ninfa, inoltre, è l'appellativo con cui il soggetto nomina la propria amata, appellativo che compare qui per la prima volta all'interno delle *Poesie Diverse*. La scelta del termine potrebbe essere in questo caso dettata dal contesto in cui si colloca il soggetto, ovvero in presenza di una fonte d'acqua circondata da un manto nevoso, considerando il termine 'linfa' come sinonimo di acqua. Questa contestualizzazione ricorda inoltre l'ambientazione bucolica della canzonetta "Da un dolente, disperato, che fràfiumi, monti, e boschi si ritrova."<sup>164</sup> menzionata in precedenza, con la differenza sostanziale del cambio di stagione, da quella calda attestata nella canzonetta a quella invernale del presente madrigale. Infine, si vuole evidenziare

---

<sup>162</sup> Petrarca: *Canzoniere*, p. 307.

<sup>163</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, p. C7<sup>f</sup>.

<sup>164</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, p. A2<sup>f</sup>.

qui la presenza di un elemento che è ricorrente anche nella lirica amorosa di Petrarca e dei/le petrarchisti/e: la descrizione di Amore come un fuoco che arde ed è in grado di sciogliere il ghiaccio nel cuore dell'innamorato. La dicotomia tra caldo e freddo e l'ossimoro di una linfa ghiacciata che brucia il cuore dell'io lirico è dichiarata dal poeta all'*incipit* del componimento, iniziando la poesia con la congiunzione 'Benchè'. L'accostamento ghiaccio-ardore (d'amore) lo si ritrova, ad esempio, nel già menzionato sonetto 134, del quale si ri-cita, a titolo esplicativo, il secondo verso: "e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;"<sup>165</sup>. Il soggetto arde per amore ma è di ghiaccio, immagine che rappresenta l'impossibilità di muoversi causatagli da paura e disperazione.<sup>166</sup> La profondità del verso petrarchesco, e le implicazioni ed i rimandi che con esso emergono, sono certamente numerose e non si intende ridurre la portata; per la presente ricerca si è voluto però soffermarsi sull'accostamento delle due condizioni dell'io lirico. Certo è inoltre che questo accostamento, per quanto sia un *unicum* nella lirica amorosa delle *Poesie Diverse*, non lo è né nei RFV né nella lirica dei/le petrarchisti/e.

L'ultimo dei componimenti amorosi editi nel libretto di poesie dell'imperatore è la canzonetta "Amor Amor che fai?"<sup>167</sup>. Il soggetto lirico nella prima metà (i.e. fino alla strofa VI) si rivolge direttamente ad Amore, che è in procinto di colpirlo con i suoi dardi; nelle ultime 3 strofe l'attenzione è invece dedicata agli occhi, ritenuti complici di Amore nel colpirlo. Non solo si ritrova dunque in quest'ultima canzonetta la personificazione degli occhi, ma anche lo schema già analizzato in precedenza che vede il soggetto lirico in dialogo con Amore e con gli Occhi. Il tema della sofferenza d'amore, invece, assume qui una sfumatura diversa:

III.

[11] Amor Amor che fai?  
 [12] Il mio petto stà forte  
 [13] Per soffrir qual mal sorte,  
 [14] Non già mi piagherai  
 [15] Amor Amor che fai.

IV.

[16] Amor Amor che fai?  
 [17] Non arrischiare lo strale,  
 [18] Che punge, è non fa male;  
 [19] La pugna perderai,  
 [20] Amor Amor che fai.<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> Cf. nota 161.

<sup>166</sup> Si veda a tal proposito il commento di Marco Santagata posto in calce al sonetto 134: Petrarca: *Canzoniere*, pp. 655-658.

<sup>167</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, pp. D<sup>f</sup>-D3<sup>v</sup>.

<sup>168</sup> Accademico Occupato: *Poesie Diverse*, pp. D<sup>f</sup>-D2<sup>v</sup>.

L'io lirico, pur riconoscendo le conseguenze dell'essere colpito dagli strali d'amore, ovvero sofferenza e tristezza (di cui sono simbolo le 'stille' del v. 45), si mostra impavido, forte e affatto timoroso. Nell'insieme, la canzonetta si presenta come una presa di posizione sfrontata nei riguardi di Amore, del quale si beffeggiano le abilità e al cospetto delle quali si innalza invece la propria capacità di resistenza. Il componimento si contraddistingue dunque per l'utilizzo di un linguaggio, che è quello proprio del petrarchismo, per l'utilizzo del genere della canzonetta, frequente nei RVF e nelle raccolte della lirica amorosa petrarchista, ma sembra fare dei temi di quest'ultimi una parodia, quasi a svilirne le sofferenze d'amore cantate nei numerosi versi composti. Sarebbe errato, però, trarne la conclusione che si tratti di un componimento non influenzato dalla lirica petrarchista, poiché, come a suo tempo evidenziato anche da Di Benedetto<sup>169</sup>, la lirica anti-petrarchista, facendo uso di temi, vocaboli ed argomentazioni proprie del petrarchismo al fine di sovvertirlo, è anch'essa un genere della lirica petrarchista.

Il metodo di *close reading* di cui si è fatto uso per indagare l'eventuale presenza di tratti propri della lirica petrarchista nei componimenti amorosi inseriti nelle *Poesie Diverse* ha portato alla luce interessanti evidenze dalle quali è possibile trarne alcune conclusioni. Alla fine dell'analisi di ciascun componimento si è evidenziato quali tratti ascrivibili al petrarchismo fossero ricorrenti. Si è indagato questo aspetto per due motivi: sia per evidenziare che vi sia una presenza di influssi petrarcheschi e petrarchisti, sia per sottolineare la ripetitività tematica e linguistica che caratterizza i versi amorosi delle *Poesie Diverse* (che è esso stesso un elemento tipico del modello sviluppato dal petrarchismo).

Innanzitutto, nella totalità dei componimenti si è riscontrata la presenza di temi e/o linguaggio in sintonia (o comunque strettamente legati ed influenzati) con quelli degli scritti petrarchisti. Si è evidenziato che il linguaggio utilizzato dall'Accademico Occupato sia spesso specchio e continuatore della lirica petrarchista e spesso invece lontano dalla profondità di significato che assume all'interno dei RVF.<sup>170</sup> Allo stesso tempo sembra opportuno affermare che anche i versi delle *Poesie Diverse* non siano rivestiti della stessa profondità e devozione che connotano quelli dei RVF. I versi dell'Accademico Occupato appaiono al/la lettore/lettrice come brevi esercizi di penna, composti nei momenti che l'Imperatore dedicava alla coltivazione delle sue passioni,

---

<sup>169</sup> Di Benedetto: "Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco", p.177. Accenni interessanti di Antipetrarchismo si trovano inoltre in Wesche: "Petrarkismus", pp. 66-67.

<sup>170</sup> Si veda, a tal proposito, l'esempio illustrato alle pagina 62 in riferimento al termine 'aura'.

lontano dalle incombenze politiche e militari che la corona imponeva; erano dunque composte, per l'appunto, in 'hore rubate'<sup>171</sup>. Le *Poesie Diverse*, all'occhio della critica contemporanea, sono, per usare le parole di Metlica, "nugae"<sup>172</sup> e assolvono alla pratica cortigiana di "divertissement della corte cesarea"<sup>173</sup>. I componimenti amorosi dell'Accademico non sono soggetti ad un'interpretazione che si esplicita su più livelli, ma il messaggio che la poesia intende veicolare è quello che si legge nell'immediato. Questo punto fa presupporre, ancora una volta, che la lirica amorosa delle *Poesie Diverse* manchi di un'aspirazione a trasmettere un qualche messaggio etico e/o politico, che viene invece riscontrato, ad esempio, tra i componimenti storici. Al contrario, i RVF di Petrarca celano dietro la narrazione dell'amore del poeta per Laura una ricerca introspettiva di sé, che Wesche riconosce dal fatto che "Die Artikulation des Liebesschmerzes im poetischen Alter Ego versteht sich in diesem Sinn als heilsame 'Selbstforschung'."<sup>174</sup> Il Canzoniere di Petrarca è frutto di un *labor limae* durato anni, che ha portato a celare in maniera opportuna, mediante la ricerca di termini e modalità di espressione, l'ampia simbologia e pluralità di significato che sta dietro la sua lirica amorosa. Per mezzo dell'analisi di *close reading* effettuata nelle pagine precedenti si è dimostrato che questo aspetto non si riscontra nei componimenti d'amore del canzoniere imperiale, che, appunto, nel complesso risulta di piuttosto rapida comprensione.

Parallelamente alla lirica petrarchista, anche l'Accademico Occupato si serve di pseudonimi per lodare la donna amata. Si è visto come il termine 'Lilla' sia da interpretare come un *senhal* riferito alla destinataria dei versi amorosi; i due componimenti che riportano tale nome sono connotati inoltre da una rappresentazione felice del sentimento di Amore, lontana dalla sofferenza e crudeltà che caratterizza molti altri componimenti amorosi delle *Poesie Diverse*. Come accennato in precedenza, può rappresentare una spiegazione accettabile che 'Lilla' fosse il *senhal* dell'imperatrice Eleonora II; al tempo stesso, però, si è osservato il fatto che l'Accademico Occupato si riferisce all'imperatrice in maniera diretta, senza ricorrere a nomi fittizi, conoscendo ella l'identità di chi si celasse dietro lo pseudonimo 'Accademico Occupato' e venendo dunque meno la protezione dell'anonimità; questo potrebbe far presupporre la vanità dell'utilizzo di un *senhal* per indirizzare i versi amorosi ad Eleonora II. È, infine, altresì

---

<sup>171</sup> Si fa riferimento al titolo stesso del Canzoniere dell'imperatore: *Poesie Diverse Composte In Hore Rubate D'academico Occupato*.

<sup>172</sup> Metlica: "Il Parnasso dell'Istro", p. 246.

<sup>173</sup> Cf. nota 51.

<sup>174</sup> Wesche: "Petrarkismus", p. 57.

plausibile che l'imperatrice fosse invocata come donna amata sia nei componimenti in cui lo è di fatto in maniera diretta, sia in quelli in cui lo è attraverso l'uso di *senhal*. In quest'ultimi componimenti si nota infatti la descrizione di amore come un sentimento positivo e non troppo crudele. Ma se il *senhal* Lilla è dunque riferito all'imperatrice ed intendendo l'imperatore dedicarle l'intero componimento, si rivela altrettanto probabile l'ipotesi che gli altri componimenti amorosi, quelli che narrano di un amore crudele e vendicativo, siano indirizzati ad una donna astratta e ad una condizione che resta valida sul piano del fittizio. In questi casi, dunque, non sussiste la corrispondenza tra la prima persona reale e la prima persona narrativa del poeta. Esse sono poesie fini a se stesse, prive di un destinatario e di un messaggio da veicolare, lontane pertanto dall'intenzione che si cela dietro i RVF.

Nel trarre le somme dell'analisi oggetto di questo capitolo, si sono evidenziati elementi di distacco dai RVF, fatto che non implica, però, che il distacco sia individuabile anche con la lirica petrarchista. Nel corso dello studio si è infatti portata alla luce una congruità fra i tratti tipici della lirica petrarchista e le caratteristiche più evidenti dei versi amorosi dell'Accademico Occupato. Questo parallelo, sussistendo sul piano formale, tematico e linguistico porta a sostenere che i componimenti amorosi delle *Poesie Diverse* fossero parte di un filone della lirica che intendeva inserirsi nella pratica, per altro molto diffusa, di petrarcheggiare. L'Accademico Occupato, nel comporre i suoi versi, vuole dimostrarsi capace di comporre poesia amorosa alla pari dei poeti e delle poetesse a lui contemporanei e fa ciò seguendo la pratica poetica più diffusa nel XVII secolo, ovvero quella petrarchista. Come i/le petrarchisti/e, infatti, è lontano dalla concezione della lirica amorosa che precede lo stilnovismo e che presuppone una nobiltà di sangue per essere protagonisti dell'amore narrato, elemento tipico dei poemi cavallereschi, ad esempio. Gli stilnovisti elaborano l'idea che sia la nobiltà d'animo a rendere degni di essere amare ed essere amati. Petrarca ed i/le petrarchisti/e poi, si fanno interpreti di questa tipologia di narrazione d'amore, portando avanti un suo sviluppo e facendo del modello tematico e linguistico il codice normativo che caratterizza anche gli scritti dell'Accademico Occupato. L'autore delle *Poesie Diverse* imita quindi il canone della lirica amorosa affermatasi fino a lui, basandosi sul modo di scrivere d'amore diffuso in quel secolo, più che su quello del suo 'iniziatore', andando così non solo a comporre versi d'amore influenzati dal petrarchismo, ma a identificarsi egli stesso, per quanto riguarda la parte della produzione amorosa, come petrarchista. Egli si colloca così facendo come parte attiva nel processo di *imitatio* propria dei/le petrarchisti/e, ovvero non fine a sé stessa ma parte di un processo che elabora e tramanda la

modalità di comporre poesia amorosa legata al modello normato da Petrarca ed illustrato nelle pagine precedenti.

È infine interessante notare che, nonostante egli disponesse di elementi reali e non fittizi a sua disposizione per tessere le lodi di Eleonora II come dama di corte insignita della carica imperiale, egli ne esalta le qualità dell'animo, facendo perno sui suoi titoli nobiliari solo nei componimenti raggruppati in precedenza con quelli encomiastici. Ciò ci porta a disporre di un ulteriore elemento per affermare che l'autore delle *Poesie Diverse* fosse intenzionato a comporre lirica amorosa alla maniera del petrarchismo, maniera diffusa e 'in voga' tra i circoli letterari cortigiani nel XVII secolo.



## **Modello di meccanismo del dialogo semiotico elaborato da Lotman applicato all'analisi trans-culturale delle *Poesie Diverse*.**

L'attestazione di un'influenza petrarchista nei versi amorosi delle *Poesie Diverse* apre uno scenario interessante per quanto riguarda la collocazione dell'opera in un contesto trans-nazionale e trans-culturale. L'imperatore Ferdinando III, come si è riportato nei capitoli precedenti, era avvezzo sia alla lingua italiana che alla sua cultura e l'attestazione dell'influenza petrarchista nella sua opera dimostra che fosse un cultore dell'italianismo a tal punto da prendere egli stesso parte attiva nel processo dell'evoluzione culturale e letteraria italiana. Il libretto di poesie dell'Imperatore è testimonianza del fatto che alla corte asburgica la letteratura italiana non fosse solo recepita e studiata, ma soprattutto che fosse base di partenza per elaborarne di nuova. Questa considerazione porta alla luce il fatto che il petrarchismo, oltre ad essere recepito alla corte di Ferdinando III, si inserisce nel processo di trasformazione ed evoluzione di una cultura grazie all'afflusso di una cultura esterna e alla seguente influenza che esercita. In altre parole, l'opera dell'Accademico Occupato, elaborando il modello della lirica amorosa normato da Petrarca, è responsabile dell'evoluzione di tale modello e, di conseguenza, del modo in cui esso verrà recepito e a sua volta elaborato.

Nelle pagine seguenti si tenta di avvalorare il pensiero appena formulato grazie all'applicazione del modello di dialogo trans-culturale, che si basa su un meccanismo di ricezione-attuazione-esportazione, elaborato dal padre della semiotica sovietica, Jurij M. Lotman (1922-1993). Prima di illustrare il lavoro di Lotman e la sua applicazione alle *Poesie Diverse*, si vuole precisare che, nonostante in questo lavoro ci si sia concentrati principalmente sull'influsso della cultura italiana sulla lirica *amorosa* dell'Accademico Occupato, il meccanismo del dialogo trans-culturale teorizzato da Lotman è applicabile all'insieme del Canzoniere dell'Imperatore, vista la lingua in

cui è scritto ed i generi poetici dei quali si compone, che sono quelli che erano maggiormente utilizzati negli scritti di letteratura italiana prodotti in età contemporanea alle *Poesie Diverse*.<sup>175</sup>

#### IV.1 La semiotica del secondo Novecento di Jurij M. Lotman.

L'inizio della carriera accademica di Lotman ha epicentro a Tartu, in Estonia, dove egli era stato incaricato di russificare il territorio. Lotman, nato nell'attuale San Pietroburgo in una famiglia di intellettuali, aveva portato a termine la carriera accademica e militare di merito; ciò non gli era però bastato per poter detenere un ruolo accademico nella centrale Mosca, poiché le sue origini ebraiche erano considerate un elemento pericoloso dal regime sovietico.<sup>176</sup> Ciò comportò un doppio isolamento per l'intellettuale: iniziale, all'interno dell'unione sovietica stessa, poiché egli si trasferì a Tartu e restò a lungo escluso dal centro della produzione intellettuale che si trovava principalmente a Mosca e a San Pietroburgo, e duraturo, rispetto al resto del mondo occidentale, visto lo scarso e difficile scambio di idee e informazioni da e verso l'Unione Sovietica. Il concetto di isolamento, nel caso di Lotman, è però da intendersi come mero isolamento fisico, poiché intellettualmente parlando fu molto proficuo. Le sue tesi sono dotate di una forza intellettuale tale da avergli permesso di superare, già in vita, gli ostacoli rappresentati dall'antisemitismo sovietico partecipando egli stesso a convegni di semiotica e arrivando a raggiungere un gruppo di ascoltatori e ascoltatrici molto ampio grazie alla sua partecipazione a programmi televisivi.<sup>177</sup> Al momento della sua morte, sopraggiunta nel 1993, il presidente dell'Estonia tenne un discorso funebre in suo onore, evento che testimonia il fatto che “the Jewish scholar who had been hired to assist in Russifying the republic had become a pillar of Estonian national pride.”<sup>178</sup> L'operato di Lotman si contraddistingue dunque per il successo ottenuto, nonostante fosse fortemente ostacolato dalla sua posizione periferica. Operando in zone periferiche dell'Europa appartenenti all'URSS, egli non ha la possibilità di entrare in contatto

---

<sup>175</sup> Si è visto nei capitoli precedenti, infatti, che le *Poesie Diverse* sono da considerare un prodotto della cultura italiana in un territorio esterno, culture di essa ma lontano dai suoi principali centri di produzione e dai suoi principali autori. Se i versi amorosi dell'Accademico Occupato sono frutto di una sua intenzione di poetare alla maniera di Petrarca, l'intero canzoniere è senz'altro frutto della sua volontà di inserirsi in un contesto letterario che apparteneva più all'imperatrice che non all'imperatore.

<sup>176</sup> Schönle, Andreas / Shine, Jeremy: „Introduction“. In: Andreas Schönle [a c.d.]. *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions*. University of Wisconsin Press; 2006, pp. 3-35. Qui pp. 4-5.

<sup>177</sup> Mahler, Andreas: „Jurij Lotman (1922-1984)“. In Martínez, Matías / Scheffel, Michael (Hg.): *Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler*. München: C.H. Beck 2010, pp. 239-258. Qui p. 241.

<sup>178</sup> Schönle / Shine, “Introduction”, pp. 5-6.

con le zone centrali dell'Europa, i centri intellettuali in cui lo scambio di idee e informazioni era rilevante. Per dirlo in altre parole, ovvero con quelle dei curatori della traduzione in tedesco del volume di Lotman "Die Innenwelt des Denkens"<sup>179</sup>,

Im Gegensatz zu ihnen [postkoloniale TheoretikerInnen], die wie Homi Bhabha, Edward Saïd und Gayatri Spivak alle an westlichen Universitäten lehren oder lehrten, bleibt Lotman allerdings bis zu seinem Tod in Tartu und damit an der Peripherie eines Systems, das sich erst in den letzten Jahren seines Lebens wenigstens zeitweilig selbst als randständig zu verstehen beginnt. Dieses (mehr oder minder freiwillige) Festhalten an einer peripheren Perspektive versetzt ihn in eine besondere Position gegenüber Theoretikern des Postkolonialismus, die ihre Randlage gegen die (akademischen) Zentren eintauschen konnten und damit auch die Position der Marginalisierten, als deren Repräsentanten sie auftreten, in der Regel hinter sich gelassen haben. Bei Lotman verhält es sich, ganz im Sinne seiner eigenen Theorie, umgekehrt: Der Denker selbst bewegt sich nicht ins Zentrum, er wird vielmehr – beispielweise in Form des vorliegenden Bandes, selbst zum Zentrum.<sup>180</sup>

La produzione intellettuale di Lotman, secondo Andreas Mahler, è inoltre caratterizzata da un'evoluzione in tre fasi:

- la prima, legata ai suoi studi presso l'università di San Pietroburgo e alla consecuzione del dottorato, è incentrata sulla storia letteraria delle Russia del 1800;

- a partire dagli anni '50 i suoi scritti prendono una forte piega sistematica e trattano principalmente di semiotica del testo e dell'arte;

- l'ultima fase della sua carriera intellettuale, che ha inizio all'incirca negli anni '70 e si protrae fino ai suoi ultimi anni di vita, continua lo studio della semiotica del testo alla quale viene integrato il concetto di semiosfera.<sup>181</sup>

Ciò che interessa il presente lavoro sono le tesi che Lotman ha elaborato a partire dagli anni '50 e che hanno assunto concretizzazione formale e sistematica con la scuola di semiotica di Tartu-Mosca, la quale ha iniziato a prendere forma all'inizio degli anni '60 e della quale sono state pubblicate le tesi nel 1963.<sup>182</sup> Tra i firmatari di queste tesi, nonché iniziatore della scuola stessa, vi è, appunto, Jurij M. Lotman. Tra le fila della scuola di Tartu-Mosca si contano numerosi intellettuali illustri della seconda metà del '900 sovietico; essi, non potendo in molti casi lasciare

---

<sup>179</sup> Lotman, Jurij M.: "Vnutri mysljaščich mirov". In Lotman, Jurij M.: *Semiosfera*. Sankt Peterburg 2000, pp. 150-390. Consultato nella traduzione in tedesco: Lotman, Jurij M.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Frank, Susi K. / Ruhe, Cornelia / Schmitz, Alexander [Hgg.]. Berlin: Suhrkamp 2017 [II ed].

<sup>180</sup> Frank, Susi K. / Ruhe, Cornelia / Schmitz, Alexander: "Jurij Lotmans Semiotik der Übersetzung". In: Lotman, Jurij M.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Frank, Susi K. / Ruhe, Cornelia / Schmitz, Alexander [Hgg.]. Berlin: Suhrkamp 2017 [II ed], pp. 383-416. Qui pp. 394-395.

<sup>181</sup> Mahler: "Jurij Lotman", p. 241.

<sup>182</sup> Nozioni riguardo la scuola di Tartu-Mosca, il suo sviluppo e le tesi elaborate vengono pubblicate dal Dr. Gramigna, docente presso il dipartimento di filosofia dell'Università di Torino, in data 26 febbraio 2022. Gramigna, Remo: *La scuola di Tartu-Mosca e la semiotica della Cultura (3)*, In: Youtube. 26 febbraio 2022. Consultato online via: <https://www.youtube.com/watch?v=qldyw7hbaXU>. Data dell'ultimo consulto: 04 maggio 2022.

l'URSS, vedevano nella loro partecipazione alla scuola di Tartu-Mosca un modo per essere parte attiva dello sviluppo della semiotica e contribuire così alla sua affermazione, seppur tarda, al di là dei confini sovietici. È grazie alla partecipazione dei convegni della scuola di Tartu-Mosca ed allo stimolante scambio di idee e informazioni che in essi aveva luogo che Lotman trova un terreno fertile dove elaborare e diffondere le sue tesi più proficue. La periferia Tartu si trasforma dunque in un luogo altamente centrale dal punto di vista della produzione semiotica in URSS. La vita privata di Lotman si allinea pertanto con la sua vita accademica, portando sul piano del reale ciò che egli aveva teorizzato nella realtà semiotica, ovvero che la periferia è il luogo semiotico in cui vi è un intensivo scambio di informazioni che porta alla creazione di nuove idee, facendo della periferia un luogo altamente centrale dal punto di vista della produzione culturale.<sup>183</sup>

Per meglio comprendere i fondamenti della semiotica di Lotman alla base del modello di dialogo semiotico oggetto di studio del presente capitolo, si intende illustrare sommariamente le teorie espresse nel volume *Die Innenwelt des Denkens*, che, a mio avviso, racchiude il fulcro teorico dei suoi studi di semiotica culturale, e del quale il mondo intellettuale che non parla russo ha potuto godere solo dopo la caduta del regime sovietico, quando nel 1990 Ann Shuckman lo traduce per la prima volta dal russo all'inglese con il titolo *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Per la prima edizione della traduzione in tedesco a cui si fa qui riferimento bisogna invece attendere fino al 2010.

Il libro si divide in tre sezioni: la prima è dedicata agli studi riguardanti il testo come unità semiotica e le funzioni che assolve all'interno della cultura, la seconda al concetto di semiosfera e l'ultima al rapporto tra storia e cultura e la loro funzione nel sistema semiotico da lui strutturato. Nel tentativo di spiegare il concetto di cultura, Lotman introduce quello di testo e lo descrive come il tassello che origina la cultura.<sup>184</sup> Il testo, in quanto raccoglitore di informazioni codificate, assume forme diverse e non è sempre inteso come testo scritto. Un testo è quindi un messaggio in codice può anche esistere sul mero piano visivo o uditivo. Ciò che accomuna tutti i tipi di testo è il fatto che, per essere parte integrante della formazione di cultura, necessitano di essere apprezzati, ovvero sottostanno alla necessità di essere presi in considerazione dai soggetti attivi nel perimetro culturale in cui questi testi, o meglio le informazioni in essi contenute, si

---

<sup>183</sup> Frank, Susi K.: "18. Jurij Lotman, Der semiotische Raum". In Leggewie, Claus / Zifonun, Darius /, Lang, Anne / Siepman, Marcel / Hoppen, Johanna [a c.d.]: *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag 2015, pp. 69-72. Qui p. 69.

<sup>184</sup> Mahler: "Jurij Lotman", pp. 245-247.

muovono.<sup>185</sup> La dinamicità dei testi è un ulteriore elemento fondante del sistema semiotico di Lotman. Sia a livello locale che a livello temporale il flusso di informazioni è una caratteristica fondamentale per l'instaurazione di una cultura. Essa si delinea come un qualcosa di performativo, costantemente in movimento.<sup>186</sup> Ciò che garantisce il flusso di informazioni tra un soggetto ed un altro, tra un periodo storico ed un altro, tra un'area geografica ed un'altra, è il dialogo. Esso è l'unità che permette alle informazioni di veicolare e dunque ad una cultura di fiorire ed evolversi. Un testo, in quanto messaggio in codice, necessita di una decodificazione. La decodifica di un testo non può però avere luogo se non vi è la volontà di farlo; questa si manifesta attraverso il dialogo. Un testo contenente un'informazione che non viene decodificata è un testo che non porta nulla di nuovo al contesto in cui è inserito; un libro la cui esistenza non è conosciuta è un libro latente. In altre parole, la cultura si forma solo ove vi è volontà di decodificare le informazioni delle quali si viene a conoscenza grazie all'afflusso e al flusso di testi attivi nello spazio in cui ci si trova. Un'informazione che non viene decodificata non solo non ha alcuna valenza ma non è neppure da considerarsi come esistente. Il dialogo, dunque, essendo manifestazione della volontà di decodificare le informazioni, è elemento fondamentale ed imprescindibile per la cultura. Il modo attraverso cui si esplicita il dialogo è la traduzione. La traduzione è un atto fondamentale per trasformare un linguaggio in codice (da leggi stabilite a priori, come quello matematico o la lingua stessa, o dall'uso comune, caso, quest'ultimo, ad esempio della interpretazione di una rosa come simbolo d'amore in un contesto in cui la associazione tra i due è una nozione affermata dall'uso comune ed è conosciuta dai più) in un linguaggio comprensibile, e dunque decodificato, per gli attori del dialogo. Si capisce che la traduzione è elemento alla base del dialogo non solo nel caso in cui essa serva a traslare un'informazione in due lingue differenti ma anche tra due parlanti che utilizzano la stessa lingua. Ogni soggetto ha un linguaggio personale e, affinché sia compreso dagli altri, è necessaria la sua traduzione in un linguaggio comune agli attori del dialogo per poter essere compreso. Si addice come esempio esemplificativo, ancora una volta, il caso della rosa come simbolo d'amore: nello scenario in cui l'attore ricevente non disponga dell'abilità di tradurre la rosa nel suo significato simbolico, esso non potrà cogliere il senso totale del dialogo. Allo stesso modo, dunque, la traduzione è un atto di decodificazione per qualsiasi modo in cui l'informazione si presenta: visiva, uditiva, scritta. Lotman chiarisce l'argomento osservando la dinamica del dialogo e della traduzione dal punto di vista inverso: introduce il concetto di traduzione identificandolo come

---

<sup>185</sup> Mahler: "Jurij Lotman", p 246.

<sup>186</sup> Mahler: "Jurij Lotman", pp 245-246.

elemento base e chiave del pensiero dell'uomo ed associa poi ad esso il dialogo, atto primario che permette la esplicazione del ragionamento.<sup>187</sup>

La cultura è quindi intesa da Lotman come un'entità che esiste grazie ad un costante scambio di informazioni e per mezzo della decodifica di esse. Egli approfondisce la sua tesi di semiotica della cultura conferendo una sistematicità alla cultura ed al processo formativo stesso. Fa ciò introducendo il concetto di *semiosfera*, che è il tema su cui si basa la seconda parte del libro. Semiosfera è un neologismo coniato da Lotman e tratto dal campo della biologia<sup>188</sup>, basandosi sulla definizione di Biosfera e Noosfera del filosofo naturalista Vladimir Vernadskij (1863-1945).<sup>189</sup> Lotman con questo termine indica lo spazio semiotico in cui la cultura esiste.<sup>190</sup> La semiosfera è inserita in un contesto più ampio, estraneo alla realtà semiotica ed alla quale è però legata: "Semiotische Prozesse sind nie autark, sie haben immer mit der außersemiotischen Realität zu tun"<sup>191</sup>. Lotman concepisce la semiosfera come uno spazio semiotico al cui interno circolano numerosi altri spazi semiotici, distinti tra di loro ma accomunati dall'esistere all'interno della stessa semiosfera.<sup>192</sup> Essi possono essere distinti sia su un piano temporale (ad esempio, spazi semiotici distinti per epoche diverse) sia su quello tematico (nel caso in cui si prendano in considerazione, per citare una possibile strutturalità di essi, correnti culturali differenti che hanno luogo nella stessa epoca). Le singole unità non sono però da considerarsi esse stesse come cultura, che è invece l'entità superiore che le raggruppa tutte.<sup>193</sup> Gli spazi semiotici sono inoltre accomunati alla semiosfera per struttura interna: Lotman li descrive come degli spazi, appunto, al cui interno circolano informazioni dal centro verso la periferia. I concetti di centro e periferia, inoltre, sono relativi e in continuo mutamento; l'autore esemplifica questa situazione introducendo il concetto di confine. Esso è il luogo in cui i diversi spazi semiotici, o le diverse semiosfere, entrano in contatto tra di loro innescando un dialogo tra gli spazi entrati in contatto e producendo così uno scambio di informazioni ed idee. La periferia diventa così luogo di dialogo e quindi di ricezione e assimilazione delle informazioni ricevute e, in una fase

---

<sup>187</sup> Lotman: *Innenwelt des Denkens*, p. 191.

<sup>188</sup> Non deve stupire che Lotman abbia basato la sua struttura della semiotica della cultura su di un concetto lontano dal suo campo di azione: gli studi di semiotica portati avanti dalla scuola di Tartu-Mosca includevano numerose branche della scienza, e non solo le scienze umanistiche come letteratura e storia, ma anche le scienze naturali tra cui, appunto, la biologia. (Mahler: "Jurij Lotman", p. 240)

<sup>189</sup> Frank: "Jurij Lotman, Der semiotische Raum", p. 70.

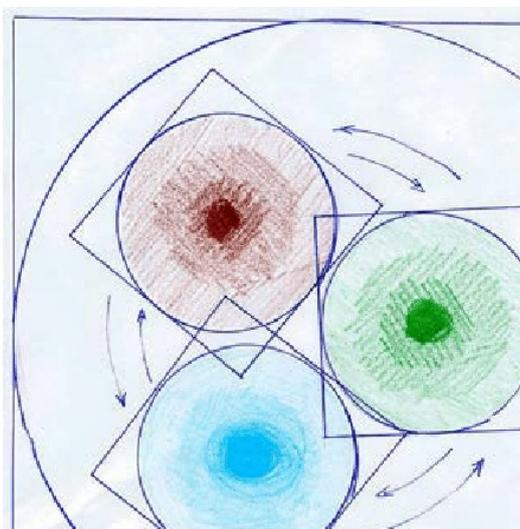
<sup>190</sup> Lotman: *Innenwelt des Denkens*, p. 202.

<sup>191</sup> Lotman: *Innenwelt des Denkens*, p. 195.

<sup>192</sup> Il confine di significato tra spazio semiotico e semiosfera è in realtà labile, ed in alcuni capitoli del libro più definito che in altri.

<sup>193</sup> Mahler: "Jurij Lotman", p. 244.

successiva, di produzione di nuove informazioni.<sup>194</sup> La periferia si profila dunque come nuovo centro e che tornerà ad essere una periferia una volta che le informazioni qui prodotte saranno soggette ad un dialogo con un nuovo spazio semiotico.<sup>195</sup> In questo scenario di contatto tra semiosfere e di scambio di informazioni si chiariscono i concetti introdotti in precedenza: quello di dialogo e quello di traduzione; affinché lo scambio di informazioni abbia luogo è necessario che sussista la volontà di dialogare ed è altrettanto necessario che le nuove informazioni acquisite siano tradotte prima di essere oggetto del dialogo, che sarebbe altrimenti incomprensibile. I testi, come contenitori di informazioni, circolano dunque tra le semiosfere e si inseriscono in esse ove vi sia la volontà di recepirli e la capacità di tradurli. Viene qui di seguito proposta la rappresentazione grafica della semiosfera e degli spazi semiotici elaborata dalla linguista Francesca Bianchi.



**Figura 7: Lotman's Semiosphere, di F. Bianchi.**<sup>196</sup>

Il cerchio esterno è la semiosfera, che raggruppa vari spazi semiotici (qui raffigurati in verde, rosso e blu), rappresentati in costante movimento ed in contatto gli uni con gli altri.

### I Meccanismi del dialogo

I concetti di testo, dialogo, traduzione, confine e semiosfera sono stati brevemente introdotti nelle pagine precedenti perché sono termini chiave della teoria presentata da Lotman al capitolo 10 di *Innenwelt des Denken*<sup>197</sup>, il quale viene qui di seguito illustrato, nonché

<sup>194</sup> Frank, "Jurij Lotman, Der semiotische Raum", p. 69.

<sup>195</sup> Lotman: *Innenwelt des Denkens*, p. 193.

<sup>196</sup> L'immagine è estrapolata da: Bianchi, Francesca: *Culture, Corpora and Semantics. Methodological issues in using elicited and corpus data for cultural comparison*. Università del Salento 2012, p. 9.

<sup>197</sup> Si allude a "Die Mechanismen des Dialogs" in Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, pp. 191-202.

espressioni centrali nella teoria del dialogo applicata alle *Poesie Diverse* nel corso di questo studio.

Il modello di semiotica presentato in “Die Mechanismen des Dialogs” aspira a rappresentare una struttura universale che riesca a spiegare e normare lo scambio semiotico di testi ed idee alla base dello sviluppo ed evoluzione di una cultura. La presentazione di tale struttura si articola in due fasi, ove la prima si propone di garantire una base linguistica e logica al modello e la seconda di conferire un risvolto pratico illustrandone l’applicazione alla realtà extra-semiotica, ovvero all’evoluzione di una cultura che nel momento in cui Lotman scrive ha già attraversato tutte le fasi di evoluzione.

L’autore precisa innanzitutto che cosa intenda quando parla di dialogo: l’atto elementare della traduzione che è a sua volta, come si è visto in precedenza, l’atto fondamentale del ragionare. Affinché un dialogo sussista, è necessario che vi siano delle premesse, le quali sono, secondo Lotman, la volontà di instaurare un dialogo e una asimmetria semiotica tra il ragionamento portato avanti dai due attori del dialogo. Stando a Lotman, nel caso in cui vi sia il proposito di e la predisposizione a entrare in contatto con un’altra semiosfera si instaura un dialogo proficuo: “Anziehung provoziert Widerstand, Anleihen provozieren Originalität.”<sup>198</sup> L’asimmetria dei due ragionamenti (o meglio, delle due traduzioni semiotiche di essi) garantisce che il dialogo non sia vano (non vi è dialogo tra due attori che portano avanti il medesimo ragionamento espresso in identica modalità semiotica); l’asimmetria non deve però essere assoluta, poiché questo impedirebbe in maniera totale l’instaurazione di un qualsiasi dialogo.<sup>199</sup> Ultimo requisito fondamentale è la sussistenza delle opportune premesse esterne alla realtà semiotica in cui esso è inserito.<sup>200</sup> Il processo di evoluzione semiotica della cultura ha inizio dunque quando tutti i requisiti sopra indicati hanno luogo. Il suo processo evolutivo, inoltre, è caratterizzato da un’evoluzione temporale lineare ciclica e sinusoidale; in altre parole: vi sono dei momenti di stallo nello sviluppo di una cultura ricevente (ovvero lo spazio semiotico che è in quel momento ricevitore di informazioni) che sono però da intendersi come pause nel dialogo del ricevente, il quale traduce le informazioni ricevute per assimilarle. Lo stesso momento corrisponde verosimilmente al momento di massima attività dello spazio semiotico del mittente, che è

---

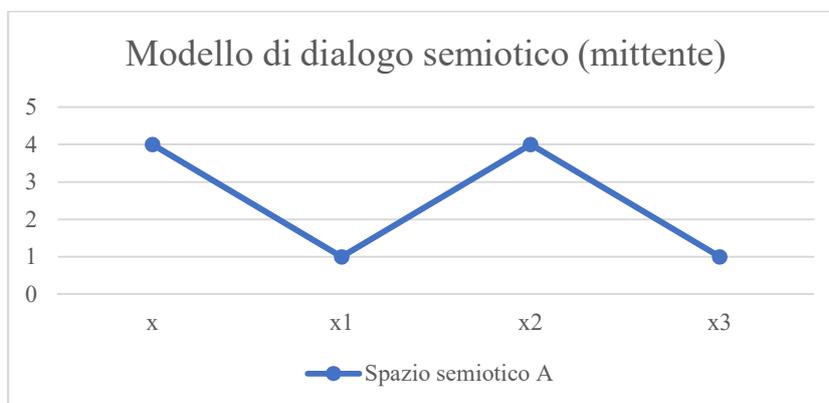
<sup>198</sup> Lotman: *Innenwelt des Denkens*, p. 202.

<sup>199</sup> Lotman: *Innenwelt des Denkens*, p. 191-192.

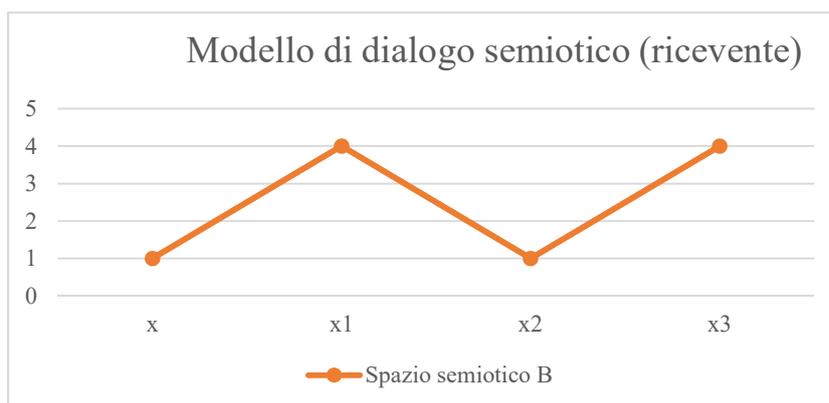
<sup>200</sup> A tal proposito si faccia riferimento a quanto indicato in precedenza riguardo alla non-autarchia dei processi semiotici (p. 80).

impegnato a produrre informazioni protagoniste del dialogo.<sup>201</sup> Per meglio illustrare il concetto viene qui di seguito proposto una figura che illustri come Lotman abbia concepito l'evoluzione lineare ed al contempo ciclica di una semiosfera.

8 a) Modello di dialogo semiotico (mittente).<sup>202</sup>



8 b) Modello di dialogo semiotico (ricevente).



**Figura 8 a), b): Modello di dialogo semiotico a) mittente e b) ricevente.**

Sull'asse delle ascisse è rappresentato lo sviluppo temporale della cultura mentre su quello delle ordinate l'intensità di questa evoluzione. Gli spazi semiotici sono qui da intendersi come unità costituenti la semiosfera e rappresentanti della cultura di aree o epoche delimitate; la semiosfera, ovvero la cultura 'universale', è lo spazio all'interno della quale si manifestano tutti i fenomeni culturali racchiusi nei singoli spazi semiotici. La figura 8 vuole essere veicolo per indicare il fatto che, mentre lo spazio semiotico (s.s.) A è nel suo momento di massima produzione, quello dello s.s. B è nel momento di stallo, di pausa. Questo è il momento in cui lo s.s. B elabora le

<sup>201</sup> Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, p. 192-195.

<sup>202</sup> Le figure 1 a e b sono state elaborate dall'autrice del presente scritto allo scopo di accompagnare la teoria del modello di Lotman con una rappresentazione grafica che potesse illustrare in maniera completa la concezione dell'evoluzione proposta.

informazioni ottenute con il contatto con lo s.s. A al fine di produrne di nuove. Il momento di pausa del mittente, che ha appena prodotto un afflusso di informazioni nei confronti del ricevente, può coincidere con il momento in cui il confine di uno s.s. C (che si ipotizza essere portatore di nuove informazioni) entra in contatto con lo s.s. del mittente e rappresentare per esso un nuovo momento di dialogo; ciò porterebbe lo s.s. A a diventare il nuovo ricevente. Questo continuo input e output di informazioni instaura un dialogo costante tra gli spazi semiotici che permette un'evoluzione continua di ognuno di essi e dunque della semiosfera in cui si trovano, vale a dire della cultura universale. Lo sviluppo dei due grafici, che è stato qui rappresentato come finito, è infatti in realtà continuo e potenzialmente perpetuo, purché continuino a sussistere i prerequisiti del dialogo indicati in precedenza.

Nella seconda parte del capitolo Lotman fornisce al/la lettore/lettrice una trasposizione del modello dalla teoria alla pratica, applicando quanto teorizzato su carta a fenomeni culturali sviluppatisi in epoche a lui precedenti e perciò ricostruibili a posteriori. Dopo aver brevemente illustrato l'input e output di testi nell'Italia pre-rinascimentale e nella Francia rivoluzionaria, ed aver di essi fornito una spiegazione sistematica, l'autore passa ad illustrare la struttura del modello del dialogo fino a questo punto preannunciato e corroborato da basi teoriche. Il dialogo culturale si articola di uno spazio semiotico A, che funge da mittente, e da uno spazio semiotico B, che funge da ricevente. Si è visto che ad un certo punto, nel corso dell'evoluzione culturale, essendo essa ciclica, il mittente prende il ruolo del ricevente e viceversa. Lotman elabora dunque un modello che vede come unico protagonista il ricevente il quale, nella fase ultima del processo di evoluzione, assume il ruolo di mittente. Il processo di ricezione di informazioni all'interno di uno spazio semiotico è strutturato in cinque fasi a sé stanti ma ognuna in stretta correlazione con le precedenti.<sup>203</sup> Esse vengono qui di seguito esemplificate.

- I. Il primo momento sulla linea temporale del dialogo coincide con il momento di minore produzione culturale autoctona. È momento di ricezione di testi stranieri in lingua straniera in cui i propri testi e la propria lingua sono percepiti come inferiori. Durante questo periodo mancano i prerequisiti necessari affinché da queste informazioni ricevute ne vengano prodotte di nuove.
- II. Nel momento in cui la volontà di instaurare un dialogo si manifesta ha inizio la seconda fase, caratterizzata dal fatto che i testi importati entrano a far parte della sfera culturale

---

<sup>203</sup> Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, pp. 196-197. Questo riferimento bibliografico è da ritenersi valido per l'intera illustrazione delle cinque fasi teorizzate da Lotman.

dello spazio semiotico del ricevente e vengono elaborati per mezzo di traduzioni, modifiche e adattamenti alla cultura del ricevente. L'allineamento delle nuove informazioni a quelle proprie innesca la necessità, nel ricevente, di trovare le proprie radici e valorizzare ciò che è autoctono per riuscire poi a creare del nuovo partendo dall'antico, avvalorandolo.

- III. Questa “ricerca di sé” porta alla scissione tra la visione del mondo importata e la propria cultura nazionale. È questa la terza fase, nella quale l'accento si sposta sul proprio contributo alla cultura.
- IV. Le informazioni che nascono sono protagoniste del quarto gradino nella scala dello sviluppo culturale dello spazio semiotico in questione e rappresentano la sua cultura, evoluta, modificata, affermata. Il ricevente avrà ora un ruolo attivo nella diffusione dei testi e delle idee appena formatesi ed affermatesi. È importante nuovamente sottolineare a questo punto che i testi prodotti durante questo ciclo (e dunque per tutti i cicli di produzione culturale) hanno bisogno sia dei testi importati che della loro elaborazione interna per svilupparsi.
- V. Nell'ultima fase, lo spazio semiotico ricevente si pone al centro della semiosfera: ha assunto il ruolo del mittente e immette, attraverso il dialogo con gli altri spazi semiotici, la sua visione del mondo con la quale essi entreranno in contatto innanzitutto nelle regioni periferiche dello spazio semiotico ricevente e poi, attraverso la traduzione e rielaborazione, con il suo centro, andando così ad instaurare un nuovo dialogo basato sul medesimo modello a cinque fasi qui concluso.

Lungo le ultime pagine del capitolo Lotman presenta una applicazione pratica del modello facendo riferimento alla storia culturale della Russia, analizzando il passaggio da ricevente a mittente, avvenuto nel momento in cui le élite russofone cominciano ad elaborare i testi e le idee francesi e a crearne poi di proprie.<sup>204</sup> Il dialogo tra spazi semiotici ha effettivamente avuto luogo in Russia poiché qui sussistevano le opportune condizioni affinché esso riuscisse a prendere forma.<sup>205</sup> Infine, si vuole sottolineare il fatto che il modello di Lotman è da intendersi come tale, ovvero come tentativo di racchiudere in una forma preimpostata un processo che può essere soggetto a numerose variazioni ed eccezioni. Il processo di assimilazione di informazioni e

---

<sup>204</sup> Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, pp. 198-201.

<sup>205</sup> Queste condizioni sono da identificarsi con quelle indicate in precedenza come prerequisiti del dialogo.

instaurazione di cultura dipende da numerose condizioni esterne anche al mondo della semiotica e ne va dunque valutata la corretta applicazione per ogni studio di evoluzione culturale.<sup>206</sup>

#### IV.2 La corte di Ferdinando III: centro e periferia del dialogo trans-culturale.

L'applicazione del modello di Lotman alla realtà 'extra-semiotica'<sup>207</sup> consente di indagare quali siano i fattori alla base del dialogo trans-culturale, nel caso in cui due culture entrino in contatto e si influenzino, e inter-culturale, nel caso in cui due correnti interne alla medesima semiosfera instaurino uno scambio di idee ed informazioni. Per questo motivo si è ritenuta una scelta adatta e felice quella di approfondire il dialogo trans-culturale alla base dell'italianismo alla corte di Vienna per mezzo del modello di scambio di informazioni in cinque fasi teorizzato da Lotman. Nel corso di quest'analisi finale si differenzia tra il ruolo che la corte di Ferdinando III svolge in qualità di centro ed in qualità di periferia della propria semiosfera.

Punto di partenza dell'analisi è rappresentato dalla ricerca portata avanti nel capitolo precedente, che ha evidenziato l'effettivo influsso del petrarchismo nei versi amorosi delle *Poesie Diverse*. La produzione petrarchista dell'Accademico Occupato, ed in generale il forte italianismo che connota la corte imperiale viennese del XVII secolo, di cui ne è un'ulteriore espressione la fondazione di accademie e ordini di matrice culturale italiana, fanno della corte di Ferdinando III un centro di produzione letteraria e culturale in linea con gli usi e costumi diffusi nella Penisola. Dal punto di vista dell'analisi semiotica, quindi, la corte di Ferdinando III rappresenta il centro di uno spazio semiotico inserito in uno spazio semiotico più ampio da identificarsi con la cultura (letteraria) italiana. Attraverso un procedimento induttivo è dunque possibile individuare le cause ed i processi che stanno alla base dello sviluppo della semiosfera in questione e la cui spiegazione aiuta a comprendere non solo il ruolo che l'italianismo riveste alla corte di Vienna ma anche i potenziali risvolti che esso può avere su semiosfere terze. Si parte pertanto dalla creazione della cultura e letteratura amorosa in lingua italiana, fenomeno culturale che è stato

---

<sup>206</sup> Vi è una non quantificata possibilità di eccezioni nell'instaurazione di un dialogo fra due spazi semiotici: uno di essi può rappresentare il mittente per un dialogo con lo s.s. A e al tempo stesso essere periferia per l'output di informazioni dello s.s. B. Può essere mittente e ricevente contemporaneamente, così come ricevente di testi da più di uno spazio semiotico (Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, pp. 201-202).

<sup>207</sup> Si fa qui riferimento al termine usato da Lotman 'außersemiotische Realität' (p. 195) per indicare i fattori esterni all'analisi semiotica del mondo che influiscono sullo sviluppo della cultura e sul meccanismo semiotico di sviluppo di essa.

peraltro accennato e utilizzato a titolo esemplificativo dallo stesso Lotman nel capitolo “Die Mechanismen des Dialogs”.<sup>208</sup>

- I. La prima fase del modello di Lotman è, nel caso del dialogo trans-culturale della lirica amorosa, da collocarsi nell’XI e XII secolo. A partire dal V secolo la penisola italiana è invasa da numerose e contrastanti reggenze, che portano con sé la propria cultura e la propria lingua. Nei secoli XI e XII, osserva Lotman, la cultura letteraria amorosa provenzale è al suo apice e l’energia<sup>209</sup> emanata dalla sua attività culturale tocca lo spazio semiotico italiano, ove sussistono le condizioni ideali affinché venga instaurato un dialogo. L’Italia in questi due secoli si fa dunque ricettrice di testi in lingua straniera e produttrice della medesima tipologia di testi ma sempre in lingua straniera.<sup>210</sup>
- II. La seconda fase del processo di ricezione si afferma quando la cultura importata dalla Provenza entra a far parte della cultura italiana, modificandone usi e innovando la propria produzione, ad esempio con la stesura di lirica amorosa in volgare, momento che vede una piena realizzazione con la ‘nascita’ del Dolce Stil Novo. Si afferma inoltre, in questo periodo, un ulteriore elemento portante del modello di Lotman, ovvero la necessità di ricercare le proprie radici culturali.<sup>211</sup> Ci si addentra così nell’epoca che apre la strada all’umanesimo, nell’epoca in cui il latino era ancora sentito come la lingua più degna per rappresentare la produzione letteraria della élite intellettuale della Penisola. Questo è anche il momento storico in cui la lirica amorosa, affermatasi grazie all’influsso di quella provenzale, ed in generale la letteratura, era corroborata dall’apporto di fonti classiche. Dei testi che vengono prodotti in questo stadio della attività letteraria, emblematici sono ad esempio quelli di Petrarca e di Dante: una lirica espressa in volgare (seppur entrambi gli scrittori serbassero grande stima verso la letteratura in latino e loro stessi ne fossero

---

<sup>208</sup> Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, pp. 193-196.

<sup>209</sup> Il termine ‘energia’ è utilizzato da Lotman per indicare quale sia il carburante che mette in moto tutti i movimenti che provocano il dialogo all’interno della semiosfera, ovvero l’energia dell’informazione – il ragionamento: “Die Semiosphäre – der Raum der Kultur – folgt in ihrer Aktivität nicht vorgezeichneten, leicht zu berechnenden Wegen. Sie sprudelt und sprüht wie die Sonne, und wie auf der Sonne wander ihre eruptiven Zonen – Aktivität bricht bald in der Tiefe, bald an der Oberfläche aus und strahlt in vergleichsweise ruhigere Sphären ab. Durch dieses unentwegte Brodeln wird eine kolossale Menge Energie freigesetzt. Im Fall der Semiosphäre ist dies aber eine Energie der Information, des Denkens.” (Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, p. 202). Si nota che il termine utilizzato da Lotman per indicare l’energia dell’informazione è ‘Denken’. È stata qui proposta la traduzione ‘ragionamento’ poiché il termine utilizzato da Lotman implica il fatto che le informazioni che entrano in circolo hanno bisogno di essere state elaborate da almeno uno degli interlocutori per potersi considerare messaggi in grado di entrare e potenzialmente influenzare lo spazio semiotico con il quale entrano in contatto.

<sup>210</sup> Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, p. 193-194.

<sup>211</sup> Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, p. 197.

continuatori) che è arricchita da numerosi riferimenti alla propria storia ed al mondo classico e mitologico.

- III. Sono gli stessi testi prodotti durante la seconda fase a portare lo sviluppo della lirica amorosa italiana alla sua terza fase: gli scrittori posteriori si incentrano sulla produzione in volgare del Petrarca e si afferma con sempre più insistenza la figura di Dante come scrittore in volgare. Vi è una ricerca ed un'esaltazione di ciò che è sentito come 'italiano'; gli scrittori che intendono approcciarsi alla lirica amorosa devono fare i conti con quello che a posteriori verrà definito 'petrarchismo'. È questo il momento in cui i versi in volgare di Petrarca assumono un ruolo cruciale per l'autodeterminazione della lingua italiana, il cui dibattito perdura fino al 1800.
- IV. La circolazione di questi testi all'interno dello spazio semiotico riferito alla lirica amorosa italiana entra in contatto con la semiosfera (e quindi con la cultura) italiana. I testi prodotti sono dunque dei catalizzatori di idee ed informazioni che necessitano solamente delle condizioni semiotiche ed extra-semiotiche opportune per poter entrare in circolazione con altri spazi semiotici ed altre semiosfere. Queste condizioni si verificano nel momento in cui in Italia si afferma la cultura rinascimentale; il Rinascimento, inserendosi ed affermandosi nella sfera culturale del resto d'Europa, porta con sé la propria produzione culturale e rappresenta l'energia che è in grado di innescare un dialogo con le altre culture, favorendo la diffusione della lirica amorosa italiana oltre i confini della Penisola.<sup>212</sup>
- V. Con la diffusione e la affermazione dell'italianismo all'infuori dei confini della semiosfera 'italiana'<sup>213</sup>, si conclude il processo di sviluppo di testi dal punto di vista del ricevente modellato da Lotman. La semiosfera 'italiana' ha mutato il suo ruolo: da ricevente è passata ad essere mittente.

Quest'ultima fase è il momento anticipato in precedenza, ovvero quello in cui la corte di Ferdinando III si prospetta come parte del centro della semiosfera 'italiana'. Il fatto che il contatto tra la lirica amorosa prodotta nella Penisola e quella recepita alla corte viennese sia

---

<sup>212</sup> Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, p. 195.

<sup>213</sup> Si fa qui riferimento a semiosfera italiana per indicare la produzione culturale sviluppatasi nella Penisola. La si definisce semiosfera e non spazio semiotico poiché si è in precedenza definito spazio semiotico come una 'branchia' della produzione culturale, ovvero la produzione di lirica amorosa. Si concepisce inoltre la presenza di una semiosfera che ingloba la semiosfera 'italiana' e tutti i suoi spazi semiotici, che è da identificarsi come la cultura universale, al cui interno coesistono tutte le sue espressioni culturali.

avvenuto in ritardo rispetto al periodo in cui essa si è diffusa nel resto d'Europa,<sup>214</sup> è testimonianza del fatto che il ruolo di mittente, così come lo è quello di ricevente, può perdurare nei secoli, intrecciarsi con altri dialoghi ed essere soggetto a delle pause. Il momento in cui la cultura italiana prendeva piede alla corte asburgica, era nella Penisola un momento di regresso e cambio di rotta nella produzione culturale, poiché stava vivendo un momento politico intenso ed instabile; si è evidenziato questo aspetto per sottolineare, ancora una volta, il fatto che all'interno di una stessa semiosfera vi possono essere più dinamiche in atto ed il fatto che i concetti di centro e di periferia sono relativi, in stretta dipendenza all'angolazione da cui li si osserva.

L'ultima fase del modello sopra illustrato, inoltre, rappresenta al tempo stesso la fase iniziale di un ipotetico dialogo che coinvolge lo spazio semiotico della corte asburgica (o, più in generale, della lirica amorosa nei territori austriaci) in qualità di ricevente. In questo caso la corte di Ferdinando III rappresenta la periferia del proprio spazio semiotico, essendo il luogo in cui avviene il primo contatto con l'espressione della lirica amorosa in italiano esportata nell'ultima fase del modello soprastante. Il processo di scambio culturale ha inizio quando lo spazio semiotico in cui opera Ferdinando III entra in contatto con la cultura e la letteratura italiana. Si innesca così un afflusso di testi che vengono recepiti, assimilati e rielaborati mantenendo inalterata la lingua con cui sono affluiti all'interno di questo spazio semiotico. Testimonianza di ciò è il libretto di poesie dell'Imperatore, che non solo è attestazione di produzione letteraria in italiano presso la corte di Vienna, ma che, come si è in precedenza analizzato, è anche, e soprattutto, influenzato dal petrarchismo affluito alla corte in seguito alla diffusione della cultura rinascimentale in Europa centrale. Nelle pagine precedenti si è evidenziata un'ulteriore peculiarità delle *Poesie Diverse*, ovvero l'essere interamente composte in lingua italiana, la quale era per lo scrittore una lingua appresa e non una madrelingua. Questo aspetto torna ad essere rilevante nel contesto del modello di Lotman, il quale prevede che nella prima fase vi sia una considerazione maggiore per la lingua in cui i testi sono stati recepiti rispetto alla propria. Ritengo sia questo il caso dell'imperatore Ferdinando III, il quale non solo si esprimeva in italiano nelle conversazioni che teneva nell'ambito delle accademie (e anche fuori da esse) ma utilizzava l'italiano anche come mezzo attraverso cui veicolare la propria espressione poetica. Non vi sono, salvo errore, testimonianze dirette a sufficienza per poter affermare una sua totale predilezione per la lingua italiana rispetto alla sua madrelingua, ma è comunque emblematico il

---

<sup>214</sup> È stato analizzato nel capitolo precedente che il petrarchismo si è diffuso nei paesi germanofoni con un relativo ritardo, essendosi affermato solo nel XVII secolo, mentre era entrato a far parte della sfera culturale del resto dei paesi europei entro il secolo precedente. (Cf. nota 113)

fatto che le *Poesie Diverse* siano state composte in italiano. Con l'attestazione dell'influenza petrarchista nei versi amorosi di Ferdinando III si può ritenere conclusa la prima fase del dialogo tra semiosfera 'italiana' e spazio semiotico della letteratura austriaca. L'attestazione delle successive quattro fasi permetterebbe di stabilire quali siano state le conseguenze di questo contatto sul panorama letterario austriaco. Ciò comporta uno studio della storia della lirica amorosa, ed in generale dello sviluppo della storia della letteratura austriaca, che per ragioni di inerenza tematica sono escluse dal presente lavoro. Si può però presupporre già in questa sede che tale dialogo abbia avuto luogo, dal momento che sussistono i prerequisiti necessari all'instaurazione del dialogo. Vi è infatti la manifestazione della volontà di intraprendere un dialogo con la cultura italiana, vista la forte voga italianizzante diffusasi a corte nel XVII secolo e la diffusione ed affermazione della cultura italiana nell'Europa centrale a partire dal XV secolo. Sussiste inoltre una differenza semiotica tra lo spazio semiotico del mittente e quello del ricevente, la quale non è però assoluta, vista la capacità dell'élite culturale attiva alla corte asburgica di parlare e comprendere il linguaggio dei testi e delle informazioni ricevute. Anche le condizioni esterne allo spazio semiotico sono favorevoli, tenuto conto della predisposizione della monarchia asburgica ad entrare in contatto con più culture e più idee, comprendendo essa un vasto territorio all'interno del quale idee ed informazioni avevano la possibilità di circolare piuttosto agevolmente. Se le premesse qui illustrate siano valse a garantire che tutte e cinque le fasi del dialogo abbiano raggiunto compimento, però, non è accertabile attraverso le mere informazioni ottenute durante la ricerca per il presente lavoro.

Si propone infine un'immagine che mira a corroborare ed illustrare l'applicazione del modello di Lotman al dialogo trans-culturale alla base della composizione delle *Poesie Diverse*.

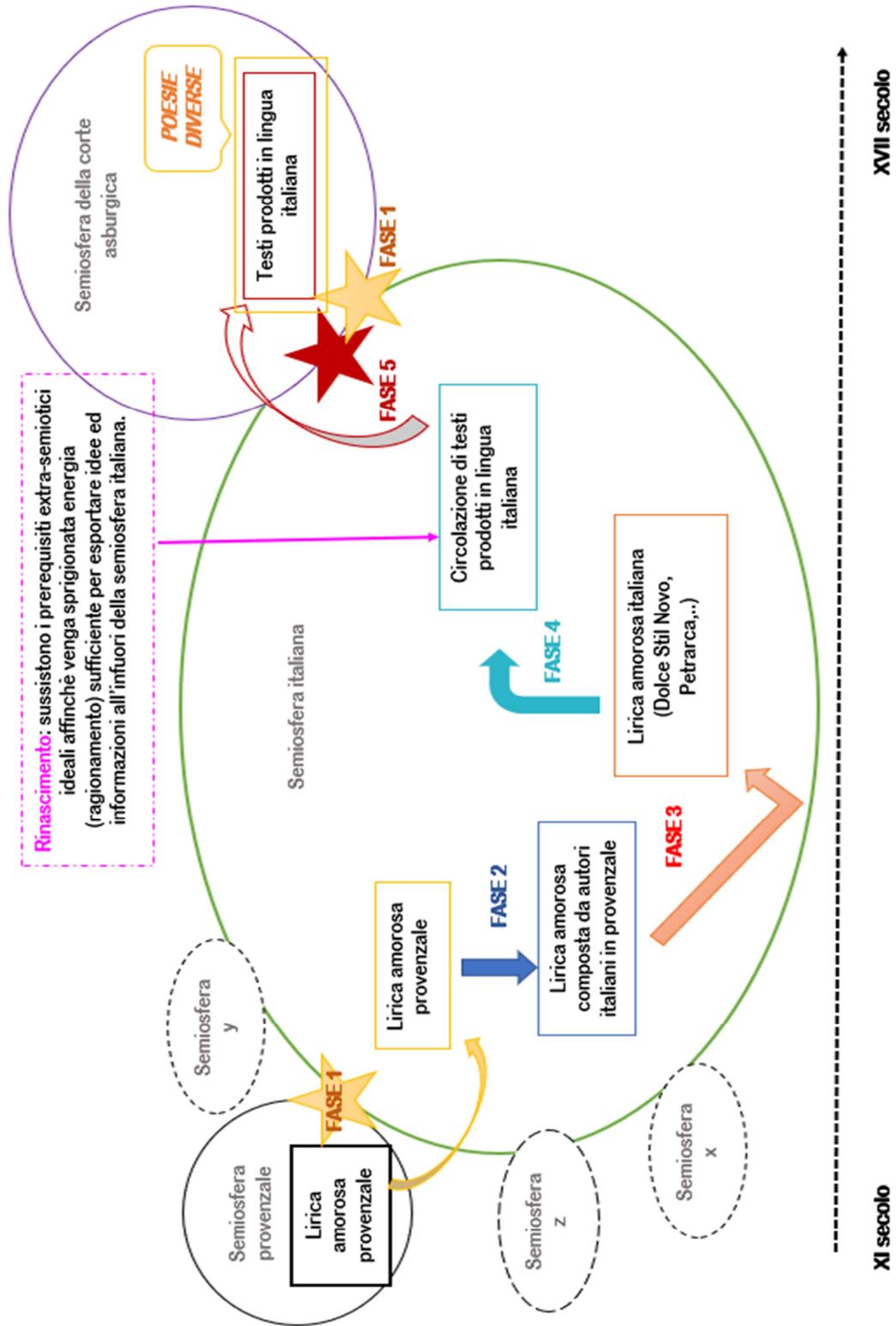


Figura 9: Illustrazione grafica dell'applicazione del modello di Lotman al dialogo trans-culturale da cui hanno origine le *Poesie Diverse*.<sup>215</sup>

<sup>215</sup> La figura 9 è stata elaborata dall'autrice del presente scritto allo scopo corredare la dimostrazione dell'applicazione del modello di Lotman di un supporto grafico.

Il breve *excursus* sulla figura e la vita intellettuale di Lotman presentato nelle prime pagine di questo capitolo ha svolto la funzione di fornire delle basi all'introduzione del capitolo 10 di *Die Innenwelt des Denkes*, basi senza le quali una contestualizzazione ed una applicazione del modello a cinque fasi da lui teorizzato sarebbero state di difficile comprensione. Gli studi portati avanti nei capitoli precedenti, inoltre, hanno favorito l'analisi della situazione del dialogo culturale che la letteratura italiana stava vivendo all'epoca di attività di Ferdinando III. Il flusso di idee ed informazioni all'infuori della semiosfera italiana era inoltre tanto importante da venir considerata come esempio opportuno e caso di studio dallo stesso Lotman a supporto della illustrazione del dialogo da lui teorizzato. L'analisi semiotica del dialogo trans-culturale attivo presso la corte di Ferdinando III ha permesso di dimostrare che l'imperatore riveste un ruolo attivo nella produzione di letteratura italiana all'esterno dei confini della Penisola, e che dunque non ci si può esimere, nel momento in cui si studia la storia della letteratura italiana, dal considerare centri di produzione letteraria periferici come parte integrante del suo processo di evoluzione. Non solo, ma questa analisi ha posto le basi per affermare la presenza di un dialogo tra culture diverse alla corte di Vienna, attestando la corrispondenza della quinta fase del flusso di informazioni in atto all'interno della semiosfera 'italiana' con la prima fase di un ipotetico innesco di dialogo con la semiosfera austriaca. Si è parlato di dialogo ipotetico poiché risulta in questa fase di ardua e instabile affermazione l'analisi di un dialogo che ha portato a compimento tutte le cinque fasi all'interno della semiosfera della corte asburgica. Tuttavia, è possibile affermare che un dialogo vi sia stato, visto che le premesse necessarie alla sua instaurazione sussistono. Le premesse, che si basano in buona parte sulla affermazione della cultura italiana oltre i confini linguistici e culturali della Penisola a partire dal XV secolo, sono correlate ma non dipendenti dal prestigio che la cultura italiana riveste. Si cadrebbe in errore, infatti, nel ritenere che il prestigio che l'italianismo ha guadagnato nel corso dei secoli in Europa centrale sia il solo motivo per cui venga instaurato il dialogo. Infatti, la qualità del dialogo viene considerata da Lotman come un elemento che favorisce l'instaurazione di fattori extra-semiotici opportuni ma che non è elemento imprescindibile per la sua l'instaurazione. La cultura italiana a partire dal XV secolo riveste un ruolo molto importante di influenza nei confronti dello sviluppo delle discipline artistiche in Europa centrale ma questo aspetto viene indicato da Lotman come fattore extra-semiotico che influenza la capacità della semiosfera italiana di essere percepita come interessante e degna di nota da parte di altre semiosfere. In sostanza, il fatto che la cultura italiana, rinascimentale in particolare, fosse recepita in Europa centrale come cultura di prestigio

è un valore aggiunto che assicura alla semiosfera italiana che sussista una volontà di dialogo da parte dei altre semiosfere. Il prestigio di una cultura, inoltre, è un valore acquisito che dipende dal giudizio che altre semiosfere le attribuiscono. E a tal riguardo egli sottolinea che la forte diffusione di italianismo in Europa centrale provoca in alcuni paesi un sentimento di anti-italianismo, spingendoli a dare vita ad una propria cultura, lontana da quella con cui sono entrati in contatto (meccanismo, quest'ultimo, che è peraltro protagonista della seconda fase del dialogo semiotico). Il dialogo trans-culturale non prevede necessariamente l'integrazione delle informazioni ricevute all'interno della propria sfera meta-culturale, ma è sufficiente che esse vengano rielaborate. Una rielaborazione delle informazioni può significare anche una negazione di esse e la costruzione di nuove che si presentano antitetiché, ma che senza le prime non sarebbero potute sorgere; per usare le parole del filosofo Waldenfels: "Ohne Spruch kein Widerspruch".<sup>216</sup> Il prestigio di cui l'italianismo gode alla corte asburgica è dunque un fattore extra-semiotico che induce e favorisce l'instaurazione di un dialogo ma non ne è un concetto fondamentale per la instaurazione stessa del dialogo. La corte di Ferdinando III in qualità di periferia di un nuovo ciclo del dialogo è, nella sua fase iniziale, espressione di un 'monologo a ruoli separati'<sup>217</sup> più che di un dialogo, poiché la ricezione di informazioni è ancorata al momento di assorbimento di informazioni e rielaborazione delle stesse nel linguaggio in cui esse sono state recepite. Solo lo studio della qualità del dialogo nel periodo successivo alla pubblicazione delle *Poesie Diverse* può attestare un'eventuale mutazione di questo monologo in dialogo trans-culturale, che preveda l'effettiva traduzione e rielaborazione semiotica delle informazioni che porti all'instaurazione di un dialogo di cui è insita la capacità di mutare lo spazio semiotico con il quale entra in contatto.<sup>218</sup> La ricerca effettuata nel corrente capitolo apre la strada ad un interessante proseguo del presente lavoro, inteso a corroborare gli studi di storia della letteratura austriaca e quelli della produzione letteraria alla corte asburgica e, in maniera indiretta, ad esaminare il contributo che la letteratura italiana ha apportato allo sviluppo di correnti letterarie e letterature nazionali a lei estranee ma con le quali è entrata in contatto, diretto o indiretto che sia.

---

<sup>216</sup> Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. [III ed.], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, pp. 43-56. Qui p. 47.

<sup>217</sup> Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*, p. 44.

<sup>218</sup> Müller-Funk, Wolfgang: *Theorien des Fremden. Eine Einführung*. Tübingen: A. Francke Verlag 2016, pp. 121-133. Qui p. 124. Waldenfels: *Der Stachel des Fremdes*, p. 51.



## Considerazioni finali

Gli studi compiuti nel corso del presente elaborato finale hanno permesso di rispondere ai quesiti posti in principio al testo e attorno ai quali si è incentrata la ricerca.

Innanzitutto, si è considerata la portata della diffusione dell'italianismo alla corte asburgica. Essa è debitrice della politica matrimoniale perpetrata dalla casata degli Asburgo d'Austria nel corso dei secoli, che ha inaugurato una proficua e felice instaurazione di legami con casate nobiliari provenienti dalla penisola italiana. Ancora più efficace, per l'attecchimento della cultura italiana a corte, è stata la propaganda politica iniziata da Ferdinando II e continuata da Ferdinando III, incentrata sulla realizzazione di un ambiente cortigiano affine alla cultura italiana che potesse legittimare e sostenere la carica imperiale detenuta dagli Asburgo. Manifestazione dell'adesione alla cultura italiana a corte è la fondazione di Accademie su stampo di quella della Crusca, alle quali gli imperatori stessi prendevano parte attiva. Le Accademie erano quindi un fenomeno culturale non solo volto all'intrattenimento cortigiano ma anche occasione per le figure imperiali di comporre ed esporre i propri versi, corroborando così la propria legittimazione e strumentalizzandone il concetto ai fini della propria propaganda politica. Il canzoniere dell'imperatore si è dimostrato essere affine all'ambiente accademico, seppur non composto durante le sedute dell'Accademia di cui egli era membro. L'analisi delle *Poesie Diverse* ha permesso di portare alla luce una forte affinità con la lirica italiana contemporanea al suo autore. Questo aspetto, ancora una volta, conferma la strumentalizzazione della produzione culturale cortigiana ai fini politici di legittimazione del potere. Dal punto di vista letterario e di storia della letteratura, le *Poesie Diverse* dimostrano però di possedere un valore ben più importante, ovvero quello di attestare un centro di produzione culturale affine alla letteratura italiana in contesti storicamente lontani da essa. L'analisi immanente dei versi dell'Accademico Occupato ha permesso di rispondere a due quesiti alla base del presente lavoro: l'italianismo era un concetto culturale diffuso alla corte di Ferdinando III, e la sua diffusione aveva attecchito con tale forza da dar luogo ad un centro di produzione culturale italiano vicino e legato alle espressioni

culturali prodotte all'interno dei confini (linguistici e culturali) della penisola italiana. L'opera *Primus Calamus* di Juan Caramuel y Lobkowitz al contempo permette di attestare la conoscenza delle *Poesie Diverse* da intellettuali estranei alla Accademia di cui era membro l'imperatore Ferdinando III, e di diffonderne la conoscenza in ambienti esterni alla corte asburgica, essendo il *Primus Calamus* stampato a Napoli. Infine, è stata data risposta affermativa circa l'influenza petrarchista sui versi amorosi dell'Accademico Occupato. Un'analisi portata avanti per mezzo di *close reading* ha infatti evidenziato numerosi tratti peculiari del petrarchismo nei componimenti amorosi editi nelle *Poesie Diverse*. Il riscontro è stato positivo sia in termini qualitativi che quantitativi, essendo i versi amorosi caratterizzati da un parallelismo con i tratti più emblematici del petrarchismo a tal punto da aver permesso di etichettare questi stessi componimenti come petrarchisti, e non meramente influenzati dal petrarchismo. L'attestazione dell'influenza della lirica italiana sulle poesie dell'Imperatore è stata corroborata dall'applicazione del modello di dialogo semiotico di Lotman, il quale si è rivelato essere uno strumento utile per indagare quali fattori storici e culturali siano stati coinvolti nel dialogo trans-culturale tra la cultura italiana e la corte asburgica. Questo dialogo vede il suo apice, nonché il suo punto d'arrivo, nella produzione delle *Poesie Diverse*. Si è visto come questa fase finale sia in realtà un plausibile inizio per l'analisi di un altro dialogo trans-culturale inteso ad indagare se e quale influenza la lirica amorosa italiana abbia avuto sulla produzione letteraria asburgica prima ed austriaca poi, ovvero se e quale tipo di dialogo si sia instaurato tra le *Poesie Diverse* la produzione di letteratura alla corte di Vienna e nei territori imperiali. Tale considerazione pone le basi per un interessante proseguo del presente lavoro. Questo elaborato, per esprimere il concetto attraverso gli schemi di Lotman, rappresenta infatti un testo all'interno di una sfera ove ne circolano molti altri, ognuno dei quali viene influenzato e influenza la produzione di nuovi. La ricerca ha subito l'influsso della produzione della critica letteraria incentrata sull'italianismo alla corte asburgica e sulla produzione di letteratura italiana all'infuori della penisola italiana. Allo stesso modo il presente testo, potenzialmente, influenzerà la produzione di nuovi testi, che sappiano sfruttare la considerazione, appurata nelle pagine precedenti, delle *Poesie Diverse* come testo di letteratura italiana prodotto all'infuori dei confini culturali e linguistici della Penisola e fare di questa considerazione il nuovo punto di partenza per approfondire ed integrare la storia della letteratura cortigiana a Vienna e della storia della letteratura austriaca.

## Opere citate

### Bibliografia

- Aa. vv.: *Dizionario Enciclopedico Della Letteratura Universale. Tomo V.* Milano: Rizzoli 1993.
- Aa. vv.: *Dizionario Enciclopedico Della Letteratura Universale. Tomo II.* Milano: Rizzoli 1993.
- Aa. vv.: *Dizionario Enciclopedico Della Letteratura Universale. Tomo VI.* Milano: Rizzoli 1993
- Aa. vv.: *Dizionario Enciclopedico Della Letteratura Universale. Tomo VI.* Milano: Rizzoli 1993, voce petrarchismo, pp. 358-359.
- Antonelli, Roberto: “‘Rerum vulgarium fragmenta’ di Francesco Petrarca”. In: Asor Rosa, Albero [a c.d.]: *Letteratura italiana: le opere. Volume primo. Dalle origini al Cinquecento.* Torino: Einaudi 1992, pp. 379-471.
- Beller, E.A.: *The Thirty Years War.* In Cooper, J. P. [edited by]: *The New Cambridge Modern History. Volume IV: The decline of Spain and the Thirty Years War (1609-48/59).* Cambridge: The Syndics of the University Press 1970, pp. 306-358. Consultato nella edizione italiana: Beller, E.A.: *La Guerra dei trent'anni.* In: Cooper, J.P. [a c.d.]: *Storia del Mondo Moderno. Volume quarto: La decadenza della Spagna e la Guerra dei trent'anni (1610-1648/59).* Milano: Garzanti 1971, p. 409.
- Berdan, John M.: “A Definition of Petrarchismo”. In: *PMLA* Vol. 24 / 4, 1909, pp. 699-710. Consultato online via: <http://www.jstor.com/stable/456804>
- Bianchi, Francesca: *Culture, Corpora and Semantics. Methodological issues in using elicited and corpus data for cultural comparison.* Università del Salento 2012, p. 9. Consultato online via: [https://www.academia.edu/4395311/CULTURE\\_CORPORA\\_AND\\_SEMANTICS\\_Methodological\\_issues\\_in\\_using\\_elicited\\_and\\_corpus\\_data\\_for\\_cultural\\_comparison](https://www.academia.edu/4395311/CULTURE_CORPORA_AND_SEMANTICS_Methodological_issues_in_using_elicited_and_corpus_data_for_cultural_comparison)
- Bittner, Roswita: *Eleonora I. Gonzaga (1598-1655). Eine Mäzenin am Wiener Hof der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* Diss. Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, 2006.
- De Bin, Umberto: *Leopoldo I imperatore e la sua corte nella letteratura italiana.* Trieste: Il circolo accademico italiano 1910.
- Di Benedetto, Arnaldo: “Un’introduzione al petrarchismo cinquecentesco”. In: *Italica* Vol. 83 / 2, Estate 2006., pp. 170-215. Consultato online via: <https://www.jstor.org/stable/27669068>
- Catalano, Alessandro: “ ‘Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i poeti’. La cultura italiana nell’Europa centrale del XVII e XVIII secolo”. In: *eSamizdat* 2004 / II, pp. 35-50.

- Deisinger, Marko: „Mäzenin und Künstlerin. Studien zu den Kunstbestrebungen der Kaiserin Eleonora II. am Wiener Hof (1651–1686)“. In: *Acta Musicologica*, 2013 / 85 [Fasc.] 1, pp. 43-73. Consultato online via: <https://www.jstor.org/stable/24595485>
- Frank, Susi K.: “18. Jurij Lotman, Der semiotische Raum”. In Leggewie, Claus / Zifonun, Darius /, Lang, Anne / Siepmann, Marcel / Hoppen, Johanna [a c.d.]: *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag 2015, pp. 69-72. Consultato online via <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783839413272-019>
- Frank, Susi K. / Ruhe, Cornelia / Schmitz, Alexander: “Jurij Lotmans Semiotik der Übersetzung”. In: Lotman, Jurij M.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Frank, Susi K. / Ruhe, Cornelia / Schmitz, Alexander [Hgg.]. Berlin: Suhrkamp 2017 [II ed], pp. 383-416.
- Jossa, Stefano: “La fortuna delle “tre corone” in età moderna”. In Irace, Erminia [a c.d.]: *Alante della letteratura italiana. Volume II: Dalla controriforma alla Restaurazione*. Torino: Einaudi 2011, pp. 678-683.
- Kablitz, Andreas: “Petrarkismus. Einige Anmerkungen zu einer Debatte über seinen Status (diskutiert an einem Beispiel aus Tassos Lyrik).” In: *Romanistisches Jahrbuch* Vol.55 / 1, Novembre 2005, pp. 104-120. Consultato online via: <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110182590.104>
- Kanduth, Erika: *Der Petrarkismus in der Lyrik des deutschen Frühbarock. Vorbereitung, Entwicklung, Auswirkungen*. Diss., Universität Wien, Philosophische Fakultät 1953.
- Kanduth, Erika (Hg.): *Italienische Aufklärungsliteratur im Zeichen Europäischer Beziehungen. Beiträge zu Parini, Alfieri und Da Ponte*, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 2000.
- Landau, Markus: *Die italienische Literatur am österreichischen Hofe*. Wien: Gerold 1879. Digitalizzato da Münchner Digitalisierungszentrum, conservato presso Bayerische Staatsbibliothek.
- Lotman, Jurij M.: “Vnutri mysljaščich mirov”. In Lotman, Jurij M.: *Semiosfera*. Sankt Peterburg 2000, pp. 150-390. Consultato nella traduzione in tedesco: Lotman, Jurij M.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Frank, Susi K. / Ruhe, Cornelia / Schmitz, Alexander [Hgg.]. Berlin: Suhrkamp 2017 [II ed].
- Mahler, Andreas: „Jurij Lotman (1922-1984)“. In Martínez, Matías / Scheffel, Michael (Hg.): *Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler*. München: C.H. Beck 2010, pp. 239-258.
- Metlica, Alessandro: “Il Parnasso dell’Istro. Eugenio di San Giuseppe, Caramuel y Lobkowitz e la prima accademia italiana di Vienna (1657)”. In: *Römische Historische Mitteilungen* 2013 / 55. Band, pp. 231–270.

- Metlica, Alessandro: "Italianismo e propaganda cesarea alla corte di Vienna. Le Poesie dell'imperatore Ferdinando III (1655-1657)". In: *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica* 2013/ 66, luglio-dicembre, pp. 61-75.
- Metlica, Alessandro: *Il canzoniere di un Arciduca. I "Diporti" (1656) di Leopoldo Guglielmo d'Austria*. In: Metlica, Alessandro / Tomasi, Franco [a c.d]: *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*. Milano: Mimesis 2015, pp. 149-177.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Theorien des Fremden. Eine Einführung*. Tübingen: A. Francke Verlag 2016, pp. 121-133.
- Noe, Alfred: „Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts. Versuch einer Bilanz“. In: *Daphnis* 2001 / Vol. 30 (1-2), pp. 161-218.
- Noe, Alfred: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil I: Von den Anfängen bis 1797*, Wien [u.a.]: Böhlau 2011.
- Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. Santagata, Marco [a c.d.]. Milano: Mondadori 2015 [II ed].
- Pohl, Walter / Vacha, Brigitte [Hg.]: *Die Habsburger: eine europäische Familiengeschichte*. Graz, Wien [u.a.]: Styria 1996, p.198.
- Ritter, Michael: "Man sieht der Sternen König glantzen". *Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung*, Wien: Editions Praesens 1999.
- Russo, Luigi: "Il Petrarca e Il Petrarchismo". In: *Belfagor* Vol. 9 / 5, Settembre 1954, pp. 497-509. Qui p. 503. Consultato online via: <https://www.jstor.org/stable/26111971>
- Sapegno, Natalino: "Francesco Petrarca". In: Cecchi, Emilio / Sapegno, Natalino (diretta da): *Storia della letteratura italiana. Il Trecento*. Milano: Garzanti 1987 (II ed.), pp. 191-322.
- Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. In: *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*. Band 25. Tutzing: Schneider 1985.
- Schönle, Andreas / Shine, Jeremy: „Introduction“. In: Andreas Schönle [a c.d.]. *Lotman and Cultural Studies : Encounters and Extensions*. University of Wisconsin Press; 2006, pp. 3-35. Consultato online via: <https://search-ebshost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=268967&site=ehost-live>
- van Gemert, Guillaume: "Georg Friedrich Messerschmid als Übersetzer. Zur deutschen Rezeption italienischer Literatur im frühen 17. Jahrhundert". In: *Daphnis* Vol. 20 / 2, Gennaio 1991, pp. 265-310.

Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. [III ed.], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, pp. 43-56.

Wedgwood, Veronica: *The Thirty Years War*. New York: New York Review Books 2006. Consultato nell'edizione italiana: Wedgwood, Veronica: *La guerra dei Trent'anni: 1618-1648*. Milano: il Saggiatore 2018, p. 393.

Wesche, Jörg: „Petrarkismus“. In: Jaumann, Herbert [Hg.]: *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch*. Berlin, New York: De Gruyter, 2010, pp. 55-84. Qui p. 67. Consultato online via: <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110241068.55>

## Manoscritti e stampe antiche

Caramuel Lobkowitz, Juan: *Mathesis Avdax Rationalem, Natvralem, Sypernatvralem, Divinamqve Sapientiam Arithmetice, Geometrice, Catoptrice, Statice, Dioptrice ... Fvndamentis ...*. Lovanii: Andreas Bouvet 1644. Conservato presso e digitalizzato da: ÖNB, segnatura: 72. G. 25.

Caramuel y Lobkowitz, Juan: *Primus Calamus, Tomus II. Ob oculos exhibens Rhythmicam*, S.l.: ex typographia episcopali satrianensi 1665, p. 76. Conservato presso e digitalizzato da: Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, segnatura: XL H 16.

Ms cod 10.108, B1.28<sup>r</sup>, XVII sec., 200 carte, mm 316x194, 18<sup>r</sup>-43<sup>v</sup>; conservato presso la Raccolta di Manoscritti e Stampe antiche della ÖNB a Vienna.

poesie / diverse / Composte / In hore Rubate / d'academico / Occupato. S.l., s.d., in 8°, 28 carte n.n.. Segnatura: P. o. it. 837, conservato presso la Raccolta di manoscritti e stampe antiche della BSB a Monaco di Baviera.

poesie / diverse / Composte / In hore Rubate / d'academico / Occupato. S.l., s.d., in 8°, 28 carte n.n., mm. 175x117. Segnatura: \*38.Dd.125, conservato presso la Raccolta di manoscritti e stampe antiche della ÖNB a Vienna.

## Sitografia

Gramigna, Remo, La scuola di Tartu-Mosca e la semiotica della Cultura (3), In: Youtube. 26 febbraio 2022. Consultato online via: <https://www.youtube.com/watch?v=qldyw7hbaXU> Ultimo consulto: 04 maggio 2022.

<https://www.treccani.it/vocabolario/canzonetta/> Ultimo consulto: 15 febbraio 2022.

<https://www.treccani.it/vocabolario/dialogo/> Ultimo consulto: 19 febbraio 2022.

## Ringraziamenti

Ringrazio il mio relatore, il Professor Alfred Noe, per la gentilezza con cui mi ha accompagnata nei mesi di scrittura e per i preziosi consigli ricevuti.

Ringrazio inoltre il Dr. Alessandro Metlica, che ha saputo indirizzare la mia ricerca indicandomi articoli e saggi interessanti e particolarmente d'aiuto. Lo ringrazio inoltre per i consigli pervenuti sempre con rapidità e cortesia.

Grazie al bibliotecario Fabrizio Chiarotti, un aiuto prezioso durante la stesura della tesi.

Al termine di questo impegnativo e splendido percorso, mi sia inoltre concesso spendere qualche riga per condividere la gioia con i miei affetti più cari e la gratitudine che provo nei loro confronti.

Ringrazio innanzitutto i miei genitori, che dal momento in cui mi sono trasferita a Vienna non hanno mai mancato di farmi sentire la loro vicinanza ed il loro sostegno, nonostante le centinaia di chilometri a separarci. Ringrazio le mie sorelle, per essere contemporaneamente e magicamente una spalla su cui piangere ed un'incitazione (schietta a sufficienza) a fare di più e meglio. Un pensiero va ai nonni, che sono semplicemente speciali; alla zia Gio, senza la quale il mio elaborato finale non sarebbe quello che è; a Lisa, le cui esortazioni sono il motivo per il quale il lavoro non è ancora in fase di correzione.

Grazie agli amici con i quali ho passato preziosi momenti di svago tra una sessione d'esami e l'altra e che mi hanno tenuto compagnia al telefono durante le domeniche solitarie a Vienna; grazie a Markus, che mi ha aiutata come nessun altro durante tutto il corso dei miei studi magistrali: mein glücklicher Abschluss ist auch dir zu verdanken!

Ed infine grazie a Davide, perché hai saputo starmi accanto con pazienza e dolcezza, perché le tue parole di incoraggiamento sono state la mia forza.