

## INTRODUZIONE

Sulla vita di Panfilo Sasso o Sasso de' Sassi (*circa* 1455-1527)<sup>1</sup> sappiamo abbastanza poco.<sup>2</sup> Molto probabilmente nacque intorno alla metà del '400 a Modena<sup>3</sup> e condusse una vita di continue peregrinazioni, come racconta il suo acerrimo nemico Calmeta:

Sasso Modenese [...] avendo da putto dato qualche opera alle lettere e per inconstanza di cervello voluto molte professioni abbracciare, solo di quelle ha la superficie presa, la qual mescolata con certa facundia sua naturale, di terra in terra in diversi abiti mascarato la va ostentando, e se sarà chi di sua profession lo addomandi, non avendo cosa nessuna che a parte di perfezione aggiunga, tra li filosofi si farà poeta, e tra' poeti filosofo, acciochè esseguisca l'auttorità di Iuvenale: *Omnia novit Graeculus*.<sup>4</sup>

Una delle sue stazioni è stata la città lombarda di Brescia,<sup>5</sup> in cui collaborò con i tipografi locali.<sup>6</sup> Qui, e non a Verona, si svolse una storia divertente di cui riferisce Ludovico Castelvetro nelle sue *Opere varie critiche* (1727: 82): All'epoca in cui l'amante della letteratura Girolamo da Ca Donati<sup>7</sup> rivestiva la carica del *podestà*, un «buon Gramatico da Verona» gli recitò un epigramma, a cui il Modenese reagì adirato accusandolo di plagio. Come prova del

---

<sup>1</sup> Su questa variante del nome cfr. Bertoni (1906: 272-274).

<sup>2</sup> Sulla biografia dell'autore cfr. Tiraboschi (1784: V, 22-34), D'Ancona (1884: 218-221), Gabotto (1888: 282-300) che considera in particolare l'atteggiamento antifrancesco del Modenese, e Malinverni nell'introduzione alla sua edizione dei sonetti di Sasso (1996: XVIII-XXIII). In generale, l'indagine scientifica su Panfilo Sasso si limita a brevi contributi su singoli temi molto specifici. Oltre ai brevi accenni in alcune storie della letteratura, cfr. De Robertis nella *Storia della letteratura italiana* di Cecchi e Sapegno (1966: 621-622) nonché l'opera diretta da Muscetta *La letteratura italiana. Storia e testi* (1971: 397) e Tissoni Benvenuti sul *Quattrocento settentrionale* (1972: 153).

<sup>3</sup> Sull'anno di nascita cfr. Tiraboschi (1784: V, 22): «Se non è corso errore in una lettera da Panfilo Sasso scritta alla celebre Cassandra Fedeli, noi possiamo ricavarne a un di presso l'età, in cui egli nacque. Essa è segnata a' 19 di marzo del MCCCCLXXXIII, e in essa Panfilo parlando di se medesimo dice: *Pamphilus Saxus Mutinensis octavum & trigesimum circiter gens annum*; il che indicherebbe ch'ei fosse nato circa il 1455».

<sup>4</sup> *Della ostentazione in Prose e lettere edite e inedite*, ed. Grayson (1959: 38).

<sup>5</sup> Tiraboschi (1784: V, 25): «Par verisimile di fatto, che anche in Brescia si trattenesse il Sassi per qualche tempo; perciocchè veggiamo, che in lode di quella città scrisse un Panegirico».

<sup>6</sup> Bernardino Misinta ha curato nel 1500/1501 i sonetti di Serafino Aquilano (Sandal 1999: 35); ca. 1502 la *Barzelletta nuova qual tratta del gioco*; nel 1502 Misinta ha pubblicato il *Capitolo sulla predestinazione* di Panfilo Sasso (Sandal 1999: 39-40) e la sua *Agislariorum origo* (Sandal 1999: 42). Un ulteriore indizio del rapporto tra il tipografo e l'autore modenese è il fatto che l'edizione di Misinta dell'*Apologia contra librum fratris Ambrosii de Chora* di Celso Maffei (un esemplare non indicato da Sandal è in possesso della Herzog-August-Bibliothek di Wolfenbüttel: A: 60.3 Quod. 8), anche questa del 1502, viene pubblicata con una prefazione *Ad lectorem* di Sasso (Sandal 1999: 40-41). È però possibile dimostrare relazioni di Sasso anche con altri tipografi a Brescia: Arundo de' Arundi ha pubblicato intorno al 1506 la *Deploratio Ludovici Plumatii* di Sasso (Sandal 1999: 57); all'edizione di Angelo Britannico delle opere di Lorenzo Giustinian sono aggiunte le *Disticha ad lectorem* di Sasso (Sandal 1999: 57-58); nel 1529 vengono pubblicati a Brescia gli *strambotti* di Serafino (Sandal 1999: 83-84). Sugli inizi della stampa a Brescia nel periodo 1472-1511 cfr. gli atti del congresso *I primordi della stampa a Brescia* a cura di Sandal (1986).

<sup>7</sup> Tiraboschi (1784: V, 25): «Questo fatto però non in Verona dovette accadere, ma in Brescia; perciocchè in questa sola Città fu Podestà il Donato, e fuvvi appunto a questi tempi medesimi, cioè circa il 1495».

fatto di esserne lui stesso l'autore, recitò il testo a memoria. Sasso spiegò al costernato epigrammista di esserne in grado grazie alle sue straordinarie capacità mnemoniche.

Molto probabilmente visse a lungo anche «in una terra del veronese detta Rasa, da cui però passava spesso alla vicina Verona» come riferisce Tiraboschi (1784: V, 23).<sup>8</sup> In quella regione lo visitò nel 1494 il canonico Matteo Bosso, nel suo viaggio da Verona a Ravenna. In una lettera ad Aldeodalo Broilo, Bosso racconta di un pranzo insieme a Erbetto e loda la saggezza e la capacità d'improvvisazione di Sasso:

Io mi son sempre ricordato di Panfilo Sassi e di quel giorno, in cui ebbi la sorte di goder di quel giovane all'occasion del pranzo, che tu mi desti in Erbetto. [...] Di quante cose parlò egli, e disputò con noi in tempo del pranzo, e levate le mense! E con qual eleganza, con qual gravità, con qual senno! Nè solo della Sacra Letteratura, e de' Divini misterj, ma ancor di qualunque scienza profana [...] Con una non più udita facilità improvvisa in versi al suon della cetera così in Italiano come in Latino qualunque argomento li venga proposto.<sup>9</sup>

Nei primi anni del XVI secolo, probabilmente nel 1504, Panfilo Sasso tornò nella città natale, Modena.<sup>10</sup> Qui avviò una scuola<sup>11</sup> e si definì nelle edizioni delle sue opere «professore de le bone arti». Nel 1523, l'Inquisizione, guidata da Fra Tommaso di Vicenza, intentò una causa per eresia contro Panfilo Sasso. Il poeta poté tuttavia contare sul sostegno di Guidi Rangoni e della famiglia Tassoni, che lo difesero contro i domenicani sfruttando le differenze tra l'Inquisizione e il clero cittadino. Oggetto dell'accusa erano dichiarazioni su questioni teologiche: Sasso si era espresso contro l'immortalità dell'anima e l'esistenza di Inferno, Purgatorio e Paradiso. Inoltre, aveva negato la certezza della sapienza e del libero arbitrio divini.<sup>12</sup> Come riferisce Carlo Ginzburg (1970), Sasso si era dedicato a pratiche magiche insieme alla strega Anastasia la Frappona. Panfilo Sasso viene però infine

---

<sup>8</sup> Anche sul rapporto di Sasso con la città di Verona cfr. Bottari (2006: 27-29, nota): «La vicenda veronese di Panfilo Sasso [...] – autore a tutt'oggi poco esplorato [...] – meriterebbe un approfondimento perché Verona ospitò a lungo il poeta di Modena [...], che incontrò un buon successo, entrando in dimestichezza con i circoli culturali cittadini».

<sup>9</sup> Bosso (1498: Epistole 73 e 83), citate nella traduzione italiana di Tiraboschi (1784: V, 24).

<sup>10</sup> Cfr. Tiraboschi (1784: V, 26) e Renda (1911: 7).

<sup>11</sup> Sull'attività di insegnante svolta da Sasso a Modena cfr. Tiraboschi (1784: V, 26) e Renda (1911: 7): «Quivi, per colorire il sempre vagheggiato disegno di diffondere i buoni studi nella sua patria in un tempo in cui [...] cominciava un salutare e benefico risveglio promettitore di alte e nobili cose, fondò qualche anno dopo una scuola di belle lettere, ove convenivano eletti ingegni e si formavano allievi degni del maestro.»; sugli studi danteschi di Panfilo cfr. Dalmas (2005: 159). Sugli studi di grammatica a Modena nel 15° e 16° secolo cfr. Bertoni e Vicini (1905: 170-182); Chiminelli (1921: 39-42) e Peyronel Rambaldi (1979: 63) descrivono il provincialismo culturale di Modena, che si sarebbe evoluto solo con il rientro di Panfilo Sasso nei primi anni del '500.

<sup>12</sup> Su questo processo cfr. Renda (1911), Bertoni (1906: 272-274), Ginzburg (1970) e Dalmas (2005: 159-160): «[...] a Modena, nel 1523, gli fu intestato un processo per eresia, nel quale fu accusato di negare il libero arbitrio, l'immortalità dell'anima, il precetto della messa e di sostenere la natura umana di Cristo, accuse che paiono risalire al dibattito scaturito dalle opere di Pomponazzi, che ebbe il culmine intorno al 1518».

prosciolto da ogni accusa e può trascorrere i suoi ultimi anni di vita da governatore a Longiano, in Romagna, dove muore nell'autunno del 1527.<sup>13</sup>

Il successo goduto dal poeta e «cortigiano senza corte»<sup>14</sup> tra i suoi contemporanei<sup>15</sup> è sicuramente riconducibile in buona parte al suo raffinato utilizzo del mezzo della stampa.<sup>16</sup> Il primo libro a stampa di Sasso<sup>17</sup> fu probabilmente una raccolta di opere in latino – *Pamphili Saxi Poetae lepidissimi epigrammatum libri quattuor, distichorum libri duo, de bello gallico, de laudibus Veronae, et elegiarum liber unus* –, pubblicata da Bernardino Misinta a Brescia nel 1499.<sup>18</sup> La raccolta è dedicata a Sigismondo Gonzaga (1469-1523), il secondo figlio del marchese Federico I e poi cardinale. Probabilmente nello stesso periodo fu pubblicato il suo *Carmen ad Onophrium et alia carmina*, un'invettiva politica contro Ludovico il Moro (1452-1508). Oltre alle opere in latino, Panfilo Sasso scrisse poesie italiane, che per la maggior parte pubblicò<sup>19</sup> nell'edizione completa *Opera del praeclarissimo poeta miser Pamphilo Sasso*

---

<sup>13</sup> Cfr. la nota sul 27 settembre 1527 nella *Cronaca modenese* di Tommasino de' Bianchi: «E a di 27 ditto vene nova come el M.co poeta M. Saxo modenexo è morto a Lonzan in Romagna, in la qual terra gera Governatore e podestà, morì sino a di ... de ... 1527 secondo se dice et era vecchio dotissimo, el quale offitio ge lo haveva dato el conto Guido Rangon per esser suo castelo ou terra, per lo amore che el ge portava per le sue virtù» (1864: II, 297).

<sup>14</sup> Il termine viene utilizzato da Malinverni (2002: 317).

<sup>15</sup> Addirittura Ludovico Ariosto cita Sasso in un famoso elenco di poeti nell'*Orlando furioso* XLVI, 12, 4: «e l Sasso e l Molza e Florian Montino» nell'edizione di Carretti (1966: 1384).

<sup>16</sup> Quondam (1983: 604) vede in Sasso e Tebaldeo due poeti di corte che sarebbero stati in grado di utilizzare la stampa a loro vantaggio; cfr. anche Rossi (1980: 11). Cannata Salamone (1989: 83-89) analizza la forma della pubblicazione delle raccolte di poesie nel periodo tra il 1470 e il 1530, e documenta in modo molto interessante il successo di alcuni poeti oggi pressoché dimenticati (oltre a Serafino Aquilano e Panfilo Sasso, l'autrice nomina Tebaldeo e Giusto de' Conti), che insieme a Petrarca dominavano l'80% del mercato.

<sup>17</sup> Tiraboschi (1784: V, 30) parla di un'opera intitolata *Brixia illustrata*, che sarebbe stata pubblicata nel 1498. Di questo testo sinora non c'è alcuna traccia; cfr. anche l'indice generale degli incunaboli (*Gesamtkatalog der Wiegendrucke, GW*) M29224.

<sup>18</sup> Il testo non è disponibile in edizione moderna; a possedere le copie sono la British Library, G.10008(1), la Biblioteca Nazionale di Parigi, RES M-YC-244, la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e la Biblioteca Oliveriana di Pesaro. L'esemplare della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (Ink S-187) è disponibile online grazie al *Münchener Digitalisierungszentrum*. Tre anni dopo viene pubblicata l'edizione completa in latino in una ristampa della stessa officina tipografica dal titolo *Pamphili Saxi poetae lepidissimi agislariorum vetustissimae gentis origo et de eisdem epigrammaton liber*. L'edizione del 1502 si trova a Copenaghen (Kongelige Bibliotek: 63:3, 205), nella Biblioteca nazionale Braidense di Milano, nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena, nella Biblioteca comunale Passerini-Landi di Piacenza e alla British Library (11405.c.48). La biblioteca dell'Università di Cambridge ha esemplari di entrambe le edizioni, che sono legati insieme (EP.F.7).

<sup>19</sup> Cfr. inoltre il *Capitolo de predestinazione* (Sandal 1999: 39-40 e *GW*: M29230, M2922810, M29229 e M29228; l'edizione di Brescia: Bernardinus Misinta, [ca. 1500] è disponibile come versione digitale della copia della Biblioteca Casanatense di Roma), i *Versi in lode della lira* (*GW*: M29232 disponibile come versione digitale della copia della BN di Firenze e della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera) e la *Desperata* (Brescia, Bernardino Misinta 15.3.1502, riportata nella Biblioteca Marciana di Venezia). A un'edizione dell'anonima *La historia di Liombruno* è allegato un capitolo di Sasso («Uno de capitoli di Panfilo Sasso d'una che si lamenta del suo amante»). Un esemplare di questa edizione senza note tipografiche è conservato nella Biblioteca dell'Istituto italiano per gli studi storici di Napoli. Cfr. anche le ristampe di Siena, Francesco di Simeone, 1550 (Biblioteca Marciana, Venezia), Firenze, Francesco Tosi, 1574 (Biblioteca Trivulziana, Milano) e Firenze, Giovanni Baleni, 1583 (Biblioteca Marciana, Venezia). Nell'*Operetta delle semente, la quale insegna quando si debbe seminare, e quando e tempo di trasportare, e di mese in mese come si debbe fare le raccolte* sono riportati capitoli di Panfilo

*Modenese. Sonetti. CCCC.VII. Capituli. XXXVIII. Egloge. V* (Brescia, Bernardino Misinta, 1500).<sup>20</sup> Nel dicembre dello stesso anno venne pubblicata a Venezia una ristampa a cura di Bernardino Viani,<sup>21</sup> che ristampò più volte la raccolta con il titolo *Opera del praeclarissimo poeta miser Pamphilo Sasso modenese*.<sup>22</sup> documentate sono le edizioni del 7 dicembre 1501,<sup>23</sup> 28 novembre 1504<sup>24</sup> e 20 febbraio 1511.<sup>25</sup> Giovanni Antonio Scinzenzeler pubblicò la raccolta a Milano con lo stesso titolo utilizzato dal suo collega veneziano il 15 novembre 1502.<sup>26</sup> L'ultima edizione fu pubblicata il 1° febbraio 1519, anche stavolta a Venezia, da Guglielmo da Fontaneto.<sup>27</sup> L'edizione italiana delle opere complete è preceduta da una dedica alla sorella più giovane di Sigismondo, Elisabetta Gonzaga (ca. 1471-1526), a cui sono dedicati inoltre i primi tre sonetti della raccolta.<sup>28</sup>

Gli strambotti del Modenese furono stampati, indipendentemente dall'edizione completa italiana.<sup>29</sup> La forma metrica, senza dubbio molto amata nell'Italia del '400, venne

---

Sasso e Bernardo Giambullari. Un esemplare senza note tipografiche è conservato presso la Biblioteca Statale di Lucca. Cfr. anche la ristampa di Firenze, Iacopo Chiti, 1572 (Biblioteca Trivulziana, Milano) e Firenze, Insegna della Stella, s.a. (Biblioteca Marciana, Venezia e Biblioteca nazionale Centrale, Roma). Dalla descrizione dell'esemplare presente alla British Library (11426.c.66) si evince che il testo di Sasso è un capitolo «sopra il destino», quindi probabilmente il *Capitolo de predestinazione*.

<sup>20</sup> I sonetti sono in parte (1-250) presenti in un'edizione critica moderna di Malinverni (1996), l'autore di alcuni lavori di critica testuale su Sasso – (1991: 123-165), (1998: 203-228) e (2004: 361-389). I restanti 204 sonetti, 46 capitoli, 111 strambotti e 6 ecloghe e un'ottava non sono presenti in edizioni moderne. Il *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (M29183) riporta 14 esemplari dell'*editio princeps* in istituzioni pubbliche; una copia digitale è messa a disposizione dalla Biblioteca Casanatense di Roma. Come constata Signorini (2008: 52), la stampa è una manovra consapevole: «Con l'edizione il letterato si immetteva pubblicamente sul mercato poetico. Se si consideri l'estraneità del Sasso ai grandi centri cortigiani dell'epoca, la decisione di dare alle stampe la propria opera in versi assume i tratti di un più ampio progetto che prevedeva la pubblicazione dell'intera produzione in latino e in volgare». Sull'auto-autorizzazione di Sasso cfr. Gernert (nella stampa b).

<sup>21</sup> La Kongelige Bibliotek di Copenhagen ne possiede un esemplare (75:1, 326).

<sup>22</sup> Cfr. sulle edizioni Malinverni (1991: 126-128) e la prefazione alla sua edizione dei Sonetti (1996: LXIX-LXII). Il filologo italiano riferisce poi di ulteriori edizioni di Bernardino Viani, del 1502 e del 1505, che vengono menzionate nelle bibliografie specializzate ma di cui non vengono indicati esemplari. Il *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* riporta come M29180 un'edizione conosciuta a Los Angeles: «Pamphilus Saxus: Opera, ital. [Brescia: Angelus Britannicus, 6.VII.1499(?)] [più probabilmente dopo il 1500(?)]. 4°».

<sup>23</sup> L'esemplare della Biblioteca nazionale centrale di Roma è stato digitalizzato da Google, altri esemplari li posseggono la Biblioteca Estense Universitaria di Modena e la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

<sup>24</sup> Ne sono riportati esemplari a Firenze (Biblioteca nazionale centrale), Modena (Biblioteca Estense Universitaria), Orvieto (Nuova biblioteca pubblica Luigi Fumi), Perugia (Biblioteca comunale Augusta), Roma (Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana), Rovereto (Biblioteca civica Girolamo Tartarotti) e Sassari (Biblioteca universitaria).

<sup>25</sup> Ne possiede un esemplare la Biblioteca universitaria di Pisa.

<sup>26</sup> Nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena è indicata una copia.

<sup>27</sup> Cfr. Malinverni nella prefazione alla sua edizione dei Sonetti (1996: LXII). Il *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* non riporta questa edizione; si ha prova di esemplari nel Catalogo del Servizio nazionale bibliotecario a Poppi, Bologna, Modena, Padova, Parma, Reggio Emilia, Roma e Venezia.

<sup>28</sup> Sul carattere innovativo delle dediche di Sasso cfr. Signorini (2008: 52): «L'offerta del florilegio, destinata a divenire frequente, non conosceva all'epoca precedenti a stampa e all'iniziativa dovette arridere un successo non mediocre».

<sup>29</sup> Sulla forma metrica dello strambotto, un'ottava con schema rimico ABABABAB nella variante siciliana e ABABABCC in quella toscana cfr. Murari (1909: 145-150), Bauer-Formiconi (1967: 49-54), Cirese (1967: 1-54 e 491-566), Elwert (1984: 129-131), Bausi e Martelli (1993, 138-139) così come Calitti (2004), che più che uno «studio metricologico» presenta una storia «della forma metrica dell'ottava rima».

spesso collegata alla cosiddetta poesia popolare o popolareggiante<sup>30</sup>. Questi testi, per lo più dal contenuto amoroso, spesso cantati con accompagnamento musicale, erano però strettamente legati all'intrattenimento di corte. Zambotti (1892: 629) considera lo strambotto come una composizione che, a causa della sua brevità e della sua spiccata galanteria, avrebbe avuto successo in particolare fra le donne. Non sono mancati i critici di questa forma lirica. La *indignatio* di Vincenzo Calmeta si riversa contro i cortigiani ignoranti che si pongono sullo stesso piano di Dante e Petrarca.

Deh! perché non mi debbo io sdegnare, se il più delle volte veggio le rime in arbitrio o de' grossieri cortigiani, o di vane donne, o d'altri temerari ignoranti, che per sapere concordare due desinenze, o dire uno stramotto nel liuto, con Dante o col Petrarca non si affratelleriano?<sup>31</sup>

Petro Bembo tentò addirittura di eliminare la poesia dello strambotto dal canone dei generi letterari.<sup>32</sup>

Il più famoso e amato autore di strambotti e altri testi musicali<sup>33</sup> fu senza dubbio Serafino Aquilano, che era di casa presso diverse corti italiane (a Roma al servizio del cardinale Ascanio Sforza e a stretto contatto con l'Accademia di Paolo Cortese, alla corte aragonese di Napoli,<sup>34</sup> presso Elisabetta Gonzaga a Urbino, a Mantova presso Francesco Gonzaga e Isabella d'Este e a Milano presso Ludovico Sforza e Beatrice d'Este), dove le sue poesie recitate con accompagnamento di liuto e canti producevano vere e proprie ondate di entusiasmo.<sup>35</sup> Nella storia della letteratura, Panfilo Sasso viene considerato

---

<sup>30</sup> Sulla problematica del concetto risalente a Benedetto Croce (1933) cfr. Bronzini (1966: 21): «In effetti, io non vedo la necessità di una ulteriore chiarificazione, la quale viene richiesta dalla considerazione errata, e ancora purtroppo alquanto radicata (eredità romantica dei due mondi separati), di una poesia popolare come qualcosa di diverso e di separato dalla poesia d'arte, e perciò come qualcosa di definibile».

<sup>31</sup> Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite* (1959: 5).

<sup>32</sup> Cfr. Dionisotti (2013: s.i.p., nota 72 sul *Libro secondo*, XI delle *Prose della volgar lingua* di Bembo): «Il Bembo parla die Ottava rima, tacendo il nome dello Strambotto, che pur era una delle forme liriche più in favore nella poesia cortigiana dell'età sua, quella poesia che le *Prose della volgar lingua* mirano a distruggere».

<sup>33</sup> Su «Poesia e musica: Serafino Aquilano» cfr. già la storia della letteratura di Muscetta (1971: III, 407-411); sulle dignità di musicista e forse addirittura di compositore conferite all'autore dai suoi contemporanei si vedano La Face Bianconi e Rossi (1995, 345-346), che avevano curato un'edizione de *Le rime di Serafino Aquilano in musica* (1999).

<sup>34</sup> Sui contatti dell'autore con circoli umanistici come l'Accademia di Paolo Cortese a Roma e con la famosa Accademia Pontaniana di Napoli cfr. l'edizione degli *strambotti* di Serafino di Rossi (2002: LII-LIX).

<sup>35</sup> Cfr. Rossi (1980: 11): «Le rime di Serafino Aquilano [...] ebbero nella prima metà del XVI secolo una sorprendente fortuna. Nel giro di nemmeno tre anni dal 1502 (*ed. princeps*) al 1505, esse furono stampate 13 volte; fra il 1507 e il 1515 apparvero altre 13 edizioni, e dal 1516 fino alla metà del secolo, 15. Il totale delle edizioni complete supera perciò la quarantina». Quando il poeta morì nel 1500, scrittori, poeta e umanisti si riunirono per porgere i loro omaggi e le loro condoglianze in grande stile: *Collettanee Grece Latine e Vulgari per diversi auctori moderni nella morte de l'ardente Seraphino Aquilano, per Gioanne Philotheo Achillino bolognese in uno corpo redutte* (Bologna: Caligula Bazaliero, 1504). Una conseguenza immediata della grande popolarità dell'autore abruzzese fu il costante aumento di poesie, in particolare di strambotti, accolte in edizioni postume, poiché gli vennero attribuiti testi apocrifi quasi senza criteri o critiche. Questo sviluppo raggiunse il suo apice con

seguace di Serafino Aquilano<sup>36</sup> nonostante il Modenese disponesse, a differenza del suo famoso modello poetico, di una solida formazione umanistica e di un'ottima conoscenza del latino che caratterizzano la sua poesia:

La facilità della vena e i toni spesso popolareggianti di molti testi non devono trarre in inganno nel giudicare la produzione del Sasso, per altro caratterizzata da un'ansia inventiva di rara efficacia e dall'evidente influsso di un *habitus* sperimentale di stampo umanistico. (Malinverni 2002: 318)

Anche gli strambotti di Sasso sono caratterizzati dalla notevole «complessità delle scelte sintattiche, stilistiche e retoriche» e da un particolare «gusto per l'arditezza metaforica ed espressiva», che Malinverni (2002: 318) ritrova nell'intera opera italiana del poeta.

La storia editoriale degli *strambotti* di Sasso è oltremodo complicata. Malinverni (1991: 128-130) elenca dieci edizioni diverse (Sd e ST1-ST9), delle quali non ha potuto consultare cinque; una di queste edizioni senza note tipografiche (\*\*ST7) non è ancora stata localizzata. A queste edizioni va aggiunta un'undicesima, che fu pubblicata nel 1501 da Leonhard Pachel a Milano con il titolo *Strambotti del clarissimo professore de le bone arte miser Sasso, modoneso*.<sup>37</sup> Malinverni (1991: 140), che non aveva accesso a tre edizioni, ipotizza semplicemente due tradizioni editoriali (A 1-46 46a-f 47 47a-c 48-76 1-3 77 78 e B 1-46 47 48-76 77 78 1-3) e stima erroneamente il numero complessivo degli *strambotti* di Sasso a 87.<sup>38</sup> Per questo motivo, anche le sigle proposte da Malinverni sono fuorvianti. Le edizioni note e localizzabili possono essere divise, in base al numero dei componimenti che raccolgono, in tre gruppi.<sup>39</sup> Queste vengono ora denominate con le lettere A, B e C a seconda della loro appartenenza a uno dei tre gruppi, mentre i numeri arabi rimandano alla cronologia interna ai gruppi. Ne risulta il seguente schema:

---

l'edizione pubblicata da Filippo Giunta a Firenze nel 1516: Questa raccolta contiene 753 poesie contro i 323 componimenti della romana *editio princeps* del 1502. L'edizione degli strambotti di Bauer-Formiconi (1967) si basa su questa edizione e non è quindi sempre affidabile; cfr. le più recenti edizioni degli *Strambotti* di Rossi (2002) e dei *Sonetti e altre rime* dello stesso Rossi (2005).

<sup>36</sup> Cfr. Dalmas (2005: 159).

<sup>37</sup> Un esemplare è in possesso della Biblioteca Nazionale di Parigi (RES-YD-211); sull'officina tipografica di Leonhard Pachel cfr. Sandal (1981: 15-30), che non conosce questa edizione degli strambotti di Sasso. Nemmeno nell'edizione di Malinverni (1991) viene nominata; nei repertori bibliografici correnti non è presente.

<sup>38</sup> Cfr. anche Malinverni (2004: 363) e la correzione di Curti (2006: 141).

<sup>39</sup> In questo elenco non si è potuto prendere in considerazione tre edizioni, discusse in lavori bibliografici, cui anche Malinverni (1991) non aveva accesso. Oltre ad A4, ovvero ST4, si trattava di St7 di Malinverni (*Strambotti*, s.n.t. [Venezia, XVI sec.], p. XVI), citati nell'*Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia* (1943-1981: 34, N° 8671bis) e in Sander (1942: 1169, N° 6749), e di ST9 (*Strambotti del clarissimo poeta misser Pamphilo Saxo modenese*, [Firenze o Roma], s.i., [prima di dicembre 1515]). A quanto sostiene Sander (1942: 1169, N° 6748bis) una copia dovrebbe trovarsi nel Metropolitan Museum di New York. Tuttavia non è possibile verificare quest'indicazione, né dai cataloghi né tramite richiesta scritta.

A1=\*St2:

*Stramboti del clarissimo professore de le bone arte miser Sasso Modoneso*, Roma, Johann Besicken e Martin van Amsterdam, 8 marzo 1501.<sup>40</sup>

A2:

*Strambotti del clarissimo professore de le bone arte miser Sasso Modoneso*, Milano, Leonardo Pachel, 23 Aprile 1501.<sup>41</sup>

A3=St3\*:

*Stramboti del clarissimo professore de le bone arte mister Sasso Modoneso*, Milano, Giovanni Giacomo da Legnano, 1506.<sup>42</sup>

A4\*=St4\*\*:

*Strambotti del clarissimo professore de le bone arte miser Sasso Modoneso*, Milano, Giovanni Angelo Scinzenzeler, 1511.<sup>43</sup>

B1=St1:

*Strambotti del clarissimo poeta mister Pamphilo Saxa Modonese*, [Brescia], [Misinta], [dopo il 1501].<sup>44</sup>

B2=St8:

*Strambotti del clarissimo poeta miser Pamphilo Saxa modonese*, Venedig], [Bernardino Vitali], [dopo il 1501].<sup>45</sup>

B3=Sd:

*Strambotti et Desperata del clarissimo poeta mister Pamphilo Saxo*, [Firenze]: s.i., [dopo il 1501].<sup>46</sup>

C1=St5:

*Strambotti del clarissimo poeta misser Pamphilo Sasso modonese*, s.l., 1522.<sup>47</sup>

C2=St6:

*Strambotti del clarissimo poeta miser Panphilo Sasso modenese*, Venedig, Matteo Pagan, s.a.<sup>48</sup>

---

<sup>40</sup> London: British Library: C.57.C.2. Su questa edizione cfr. *Short-Title Catalogue* (1958: 610).

<sup>41</sup> Bibliothèque Nationale Paris: Rés. YD-211.

<sup>42</sup> British Library London: 11426.e.47.[1] ed Erzbischöfliche Akademische Bibliothek Paderborn: Th zu 6218. Su questa edizione cfr. Brunet (1860-1880 V, 176), lo *Short-Title Catalogue* (1958: 610) e Sander (1942: 1169, N°6750). La *mise en page* è identica nelle tre edizioni, mentre la xilografia nell'edizione romana è diversa da quella delle edizioni di Milano.

<sup>43</sup> Bibliothèque Nationale Paris: RES-YD-741; la Biblioteca Nazionale francese non può mettere a disposizione riproduzioni per motivi di conservazione, a causa della «reliure trop fragile». Probabilmente anche questa edizione, data la provenienza milanese e il titolo omonimo, va ascritta al gruppo A; cfr. anche Libri (1847: 237, N° 1476) e Sander (1942: 1169, N° 6751), che non ne conosce alcun esemplare; anche a Balsamo (1959: 128, N° 99) e a Malinverni l'edizione non era accessibile.

<sup>44</sup> Biblioteca Marciana Venezia: Misc. 2053; cfr. Reichling (1953: N° 1018, 66: «Bibl. Marciana Veneta, Misc. 2053. Non est editio ab Hainio no. \*12295 descripta quamvis simillina sit»).

<sup>45</sup> Bayerische Staatsbibliothek München: 4°Jnc sa 1382. Questa edizione viene attribuita da alcuni bibliografi – Hain (1826-1838 II.II, N° \*12295, 4-5) e Sander (1942: 1169, N° 6748) – al tipografo veneziano Raynaldus de Novimaggio e datata all'inizio del XVI secolo. Kristeller (1897: N° 318°, 124-125) rimanda a un esemplare che probabilmente si trova in mano a privati: «London, Mr. Murray» e descrive la xilografia: «Amor shooting an arrow against two men who gaze from a window at a girl picking flowers (soft style)». Sander (1942: 1169, N° 6748): descrive probabilmente la stessa xilografia («Un bois, 76 \* 102 ½ mm.: un petit Amour tire une flèche contre deux hommes qui regardent, d'une fenêtre, une jeune fille cueillant des fleurs») e rinvia a un esemplare presente a Monaco di Baviera. L'unico esemplare degli *Strambotti* di Sasso nella Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (4°Jnc sa 1382) contiene una xilografia che non corrisponde alla descrizione Kristeller e Sander.

<sup>46</sup> Biblioteca Trivulziana Milano: nc. C.309/10. Kristeller (1897: N° 318b, 125) e Sander (1942: 1170, N° 6754) collocano questa edizione a Firenze all'inizio del XVI secolo.

<sup>47</sup> Parma: Biblioteca Palatina E. 6. 7. 55 nella trascrizione di Ferrari (1882: 275-300). Su questa edizione cfr. Essling (1907-1914: II, II, 388, N° 2059), che riproduce la xilografia dell'esemplare del Musée Condé di Chantilly, e Sander (1942: 1170, N° 6752).

Mentre le edizioni di Roma 1501 (A1), Milano 1502 (A2) e Milano 1506 (A3) contengono 111 strambotti e tre sonetti, nel secondo gruppo delle edizioni manca una serie di 24 strambotti consecutivi (LXXI-XCIV): si tratta di tre edizioni senza note tipografiche: B1, B2 e B3. L'omissione si può facilmente spiegare considerando che in B1 fu dimenticata una pagina doppia, che contiene esattamente 24 componimenti.<sup>49</sup> Sullo sviluppo dello stemma nelle diverse edizioni degli strambotti, questa osservazione permette di considerare B2 come direttamente dipendente da B1; infatti, dopo che il foglio fu dimenticato, in B2 venne inserita una xilografia sul frontespizio. Attraverso questo procedimento, la *mise en page* risulta spostata di 2 strambotti per pagina rispetto a B1. In un terzo gruppo di edizioni, C1 e C2, oltre ai 24 già menzionati vengono omessi altri 9 strambotti (N° XLVII-LII e LIV-LVI). Si tratta di una serie di *contrafacta* erotici della Passione di Cristo che – come sospettato anche da Malinverni<sup>50</sup> – furono vittime di una censura preventiva da parte dell'editore a causa delle mutate condizioni di ricezione per questo tipo di letteratura agli inizi del '500. A favore di questa tesi c'è anche la variante dello strambotto XXXVIII discussa da Malinverni (1991: 147 e nota 2): Mentre le prime edizioni (A1, A2, A3, B1, B2) accennano nell'ultimo verso in modo esplicito alla morte sulla croce («in su la croce presto me vedrete»), le edizioni successive (C1, C2) scelgono una lettura meno compromettente dal punto di vista religioso: «in su la forca presto me vedrete». È tuttavia interessante notare che anche alcuni dei testi non indicizzati – gli strambotti I, XLI, LVII, LXII e LXIII – utilizzano riferimenti sacri per iperbolizzare la passione erotica, ma – eccezion fatta per lo strambotto I – questi sentimenti non derivano dal racconto della Passione, ma sono legati all'Ufficio dei defunti (XLI, LXII, LXIII nonché la contraffatura del salmo 50, che veniva recitato nell'Ufficio dei defunti, in LVII7). Nell'unico esemplare rimasto dell'edizione

---

<sup>48</sup> Biblioteca Trivulziana Milano: H289; su questa edizione cfr. Essling (1907-1914: II, II, 388, N° 2060) e Sander (1942: 1170, N°6753).

<sup>49</sup> Lo strambotto LXX si trova a fondo pagina, mentre con lo strambotto XCV inizia una nuova pagina. Cfr. la *mise en page* di B1 e B2 con la suddivisione in due colonne a differenza della stampa ad una colonna in A1, A2 e A3.

<sup>50</sup> Cfr. Malinverni (1991: 147): «Se è vero che nell'intera raccolta è chiaramente rilevabile l'utilizzo di temi e stilemi di origine sacra (più propriamente evangelica) con finalità espressive amoroze e profane, secondo un'attitudine, certo non sorprendente a fine quattrocento, naturalmente priva di ogni intento parodistico o dissacratorio, è proprio nel gruppo di testi assenti in B (46°-46f; 47°-47c) che questa utilizzazione raggiunge le sue punte estreme, fino a condurre di fatto all'affermazione dell'equazione: passione amorosa = Passione di Cristo»; e Malinverni (1991: 148): «Risulterà ormai evidente la natura della nostra ipotesi: pare assai improbabile, alla luce di quanto appena osservato, che l'assenza di questi testi nella silloge B possa essere del tutto casuale, ossia non da imputarsi alla loro particolare natura. In altri termini, se una simile temperie espressiva era del tutto accettabile tra la fine del Quattrocento e i primi anni del nuovo secolo, una ventina d'anni dopo le cose potrebbero non essere più state le stesse, inducendo il curatore della nuova iniziativa editoriale a una prudente e tranquillizzante esclusione, non a caso operata in due soli punti, praticamente contigui, della silloge: un prelievo, insomma, attentamente dosato, probabilmente per non stravolgere la fisionomia della raccolta».



milanese del 1501, accanto a 26 componimenti, per la maggior parte contraffatture, si trova l'annotazione a mano «bon» fatta da un contemporaneo. Sembra qui di osservare il compilatore di un'antologia di poesie al lavoro. Tra gli strambotti considerati buoni vi sono anche alcuni *contrafacta* come gli strambotti XLVII, LI, LII, LV, LVII, LXII e CVII, il che va sicuramente visto come un segno della predilezione per questo tipo di composizione

Una valorizzazione estetica dell'inizio del testo con illustrazioni<sup>51</sup> viene effettuata in modi diversi. Il primo gruppo delle edizioni degli strambotti utilizza due diverse incisioni su legno: La stampa romana (A1) presenta in modo abbastanza convenzionale e senza riferimenti specifici al testo una coppia di innamorati in un giardino: A differenza di quanto si legge nel testo, la dama si rivolge all'innamorato e sembra addirittura accarezzare il suo volto – una prova d'amore che la *belle dame sans merci* evocata nel testo non è disposta a dare. La stampa pubblicata a Milano nove mesi più tardi presenta, come anche altre edizioni,<sup>52</sup> un sarcofago vuoto, il cui coperchio è stato spostato, con un'iscrizione «*Surrexit* il dio d'amore». Si vede inoltre il dio Amore – con l'arco, la faretra e le frecce e una benda sugli occhi che ne suggerisce la cecità – svanire verso il bordo superiore dell'immagine. Sul lato destro della tomba, situata chiaramente in un luogo chiuso – in base agli elementi architettonici accennati probabilmente una chiesa – si vedono due giovani figure maschili, che in base al loro abbigliamento possono essere identificati come chierici. Il gesto plateale dell'uomo sulla sinistra indica la tomba vuota, un accenno che va a simboleggiare eventi drammatici.<sup>53</sup> Sul lato sinistro della tomba ci sono tre musicisti in abiti di corte, quello sulla sinistra suona il liuto, quello sulla destra il flauto mentre quello al centro ha in mano un tamburello. Questo gruppo di persone rimanda, con i loro abiti e gli strumenti raffigurati, a un contesto di corte e illustra inoltre i «soni e canti» del terzo verso. Qui la raccolta di poesie inizia quindi con chiari riferimenti intertestuali e iconografici alla resurrezione di Cristo e si inserisce sin dall'inizio in un contesto kerigmatico: «Che andati vui cercando, o lieti amanti, / *Surrexit non est hic* il dio d'amore» (strambotto I, 1-2). La rappresentazione della tomba vuota sulla xilografia in alcune delle prime edizioni guida le aspettative

---

<sup>51</sup> Cfr. Wagner (2010: 142): «Sulla prima pagina, dagli anni intorno al 1485, compaiono xilografie che rappresentano spesso l'unica illustrazione del libro [...]» (trad. it. D.G.).

<sup>52</sup> Cfr. A2, A3 e B2; le altre edizioni non si riferiscono alla scena del sepolcro: Nell'edizione romana del 1501 (A1), la xilografia sulla prima pagina mostra una coppia in un giardino; in B3 vediamo Minerva e Cupido innamorati; su questo punto cfr. Sander (1942: 1170): «Minerve menace de sa lance un jeune homme lié à un arbre; au-dessus vole un petit Amour». Sull'illustrazione di C1 riprodotta da Essling (1907-1914, II, II, 388, N° 2059) cfr. anche Sander (1942: 1170, N° 6752): «Au-dessous du titre, bois entouré de quatre listeaux, 103 \* 119 mm.: Orphée charmant les animaux». L'illustrazione in C2 mostra un cavaliere con un musicista alla finestra di una dama; cfr. anche Sander (1942: 1170, N° 6753): «Au-dessous du titre, bois: deux personnages donnant une aubade à une femme». B1 invece rinuncia all'illustrazione sulla prima pagina.

<sup>53</sup> Sulla gestualità nel dramma liturgico cfr. Ogden (2001: 26-47).

dell'osservatore verso il contesto pasquale e prepara la sostituzione di Cristo con Cupido, che poi nel testo viene portata a termine. Il primo verso «Che andati vui cercando, o lieti amanti» diventa quindi leggibile come trasposizione della domanda «Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae?» della *Visitatio Sepulchri* in un contesto erotico. Mentre il pronome interrogativo «quem» e il verbo «quaeritis» vengono tradotti letteralmente in italiano, l'indicazione del luogo «in sepulchro» viene trasposta non testualmente ma iconograficamente. Le persone evocate, ovvero le tre Marie del modello di riferimento sacrale, vengono sostituite dai «lieti amanti» che ricevono la buona novella della resurrezione. Nel *contrafactum*, il «risorto è il dio Amore», a cui si fa riferimento non solo nel testo ma anche con le immagini. Rispetto alla forma tramandata comune del *Quem quaeritis* – «Non est hic, surrexit»<sup>54</sup> – in Panfilo Sasso la sequenza delle parole è differente: *Surrexit non est hic* il dio d'amore. Si pone la questione se Sasso si sia limitato a modificare il testo conosciuto o se si sia lasciato incuriosire da un testo modificato,<sup>55</sup> come ad esempio la composizione della cattedrale di Cividale del XIV secolo, in cui il discorso dell'angelo recita come segue:

Statim Angelus sidat et hunc versum  
 Nolite metuere  
 Uel ledi terrore  
 Scio quia queritis  
 Iesum hic sepultum,  
 cuius uos intenditis  
 uenerari cultum.  
 Iam surrexit, hic non est;  
 ut non loquar multum,  
 michi si non creditis,  
 uidete sepulchrum.<sup>56</sup>

Nel terzo verso dello strambotto, il soggetto del discorso poetico – lo stesso angelo della *Visitatio Sepulchri* – chiede ai felici amanti di mettersi in cammino. «Partitivi con vostri soni e canti». Questi non devono però annunciare la buona novella della resurrezione come nel modello sacro («Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro»), ma nella loro gioia pasquale devono allontanarsi da un *locus terribilis*, che nel seguito viene caratterizzato come immagine contrapposta nonché luogo in cui dimora l'io lirico, un amante infelice. Questo contrasto fra la gioia pasquale per la resurrezione e le sofferenze di un amante infelice viene portato

---

<sup>54</sup> Il Tropario di San Gallo (MS 484), citato secondo Young (1933: I, 201).

<sup>55</sup> Sull'inversione «Surrexit, non est hic» cfr. Boor (1967: 42).

<sup>56</sup> Il testo viene tramandato insieme alla musica come MS CI del Reale Museo Archeologico di Cividale; oltre a Young (1933: I, 378-380) cfr. le edizioni moderne di Coussemaker (1860: 298-306 e sul manoscritto 344-347), Milchsack (1880 [1971]: 66-81), Lange (1881: 22-25), De Bartholomaeis (1924: 523-524) e Apollonio (1938: 49-51). Cfr. inoltre l'edizione in nove volumi dei riti pasquali e delle rappresentazioni della Passione a cura di Lipphardt (1975-1990).

avanti attraverso il gioco intermediale, tipico della stampa, di immagine e testo.<sup>57</sup> La xilografia rimanda, forse ancora più del testo, alla tradizione drammatica del *Quem quaeritis*.

La xilografia di B2 è solo un'imitazione maldestra della precedente, in cui i riferimenti al dramma liturgico sono nettamente indeboliti. Da uno spazio al chiuso, la scena è stata spostata all'aperto; sullo sfondo sono accennati una città e dei passanti. Sul lato destro del sarcofago sopra il quale aleggia Cupido si trova, a una certa distanza, un uomo anziano con la barba; sul lato sinistro un gruppo di due musicisti con strumenti a corda e tre cantanti.

La xilografia di A2, alla cui creazione probabilmente collaborò Panfilo Sasso stesso, rinvia esplicitamente, insieme al testo del primo componimento, alla visita delle tre Marie al sepolcro di Cristo e al loro dialogo con l'angelo ovvero gli angeli. Sulla base di questo racconto biblico<sup>58</sup> si sviluppò il tropo del *Quem quaeritis*,<sup>59</sup> tramandato in una

---

<sup>57</sup> Per una definizione di intermedialità cfr. Rajewsky (2002: 15): «La qualità dell'Intermediale riguarda, nel caso della combinazione di media, la costellazione del prodotto mediale, vale a dire la combinazione ovvero il risultato di almeno due media percepiti per convenzione come distinti, presenti nella loro materialità, di cui ciascuno contribuisce nel modo specifico del medium alla costituzione (del significato) del prodotto complessivo» (trad.it. D.G.).

<sup>58</sup> Cfr. i racconti degli evangelisti: Matteo 28, 1-8 («Vespere autem sabbati, quae lucescit in prima sabbati, venit Maria Magdalene et altera Maria, videre sepulchrum. Et ecce terraemotus factus est magnus. Angelus enim Domini descendit de caelo et accedens revolvit lapidem et sedebat super eum [...] Respondens autem angelus dixit mulieribus: Nolite timere vos: scio enim quod Iesum, qui crucifixus est, quaeritis: 6. non est hic: surrexit enim, sicut dixit: venite, et videte locum ubi positus erat Dominus. 7. Et cito euntes, dicite discipulis eius quia surrexit: et ecce praecedit vos in Galilaeam: ibi eum videbitis: ecce praedixi vobis. Et exierunt cito de monumento cum timore et magno gaudio, currentes nuntiare discipulis eius»); Marco 16, 1-8 («Et cum transisset sabbatum, Maria Magdalene, et Maria Iacobi, et Salome emerunt aromata ut venientes unguerent Iesum. Et valde mane una sabbatorum, veniunt ad monumentum, orto iam sole. Et dicebant ad invicem: Quis revolvit nobis lapidem ab ostio monumenti? Et respicientes vident revolutum lapidem. Erat quippe magnus valde. Et introeuntes in monumento viderunt iuvenem sedentem in dextris, coopertum stola candida, et obstipuerunt. 6. Qui dicit illis: Nolite expavescere: Iesum quaeritis Nazarenum, crucifixum: surrexit, non est hic, ecce locus ubi posuerunt eum. 7. Sed ite, dicite discipulis eius, et Petro, quia praecedit vos in Galilaeam: ibi eum videbitis, sicut dixit vobis. At illae exeuntes, fugerunt de monumento; invaserat enim eas tremor et pavor; et nemini quicquam dixerunt; timebant enim») e Luca 24, 1-12 («Una autem sabbati valde diluculo venerunt ad monumentum, portantes quae paraverant aromata: et invenerunt lapidem revolutum a monumento. Et ingressae non invenerunt corpus Domini Iesu. 4. Et factum est, dum mente consternatae essent de isto, ecce duo viri steterunt secus illas in veste fulgenti. 5. Cum timerent autem, et declinarent vultum in terram, dixerunt ad illas: Quid quaeritis viventem cum mortuis? 6. non est hic, sed surrexit: recordamini qualiter locutus est vobis, cum adhuc in Galilaea esset, 7. dicens: Quia oportet Filium hominis tradi in manus hominum peccatorum, et crucifigi, et die tertia resurgere. Et recordatae sunt verborum eius. Et regressae a monumento nuntiaverunt haec omnia illis undecim, et ceteris omnibus. Erat autem Maria Magdalene, et Iohanna, et Maria Iacobi, et ceterae quae cum eis erant, quae dicebant ad apostolos haec. Et visa sunt ante illos, sicut deliramentum verba ista: et non crediderunt illis. Petrus autem surgens cucurrit ad monumentum: et procumbens vidit linteamina sola posita, et abiit secum mirans quod factum fuerat»). Solo il racconto della resurrezione nel Vangelo di Giovanni rinuncia al dialogo tra l'angelo e le tre Marie.

<sup>59</sup> Cfr. la definizione di tropo che fornisce Gautier (1886: 1): «C'est l'interpolation d'un texte liturgique [...] C'est l'interpolation d'un texte nouveau et sans autorité dans un texte authentique et officiel»; Evans (1970: 1-15), nonché Marcos Casquero e Oroz Reta (1995-1997: II, 55-56); sulla sua storia cfr. Reiners (1884), l'antologia *Liturgische Tropen* (1985) e l'antologia a cura di Leonardi e Menestò *La tradizione dei tropi liturgici* (1990). Sul tropo nella penisola iberica cfr. l'eccellente studio di Castro Caridad (1991).

versione proveniente San Gallo, molto semplificata e attribuita al monaco Tuotilo, a lungo considerata la prima, e in una stesura del 923-924, più complessa e ritrovata a San Marziale a Limoges.<sup>60</sup> Questo dialogo fu trasformato già molto presto in una scena a parte che rappresentava la *Visitatio Sepulcro* e che seguiva la terza lettura del Mattutino di Pasqua. La tomba stessa in precedenza era legata ad un altare vuoto. La cerimonia è descritta ampiamente nella *Concordia regularis* di Sant'Aethelwold (X sec.).<sup>61</sup> Il cosiddetto *Quem quaeritis*<sup>62</sup> fungeva quindi sia da introito della messa di Pasqua che da intermezzo nel Mattutino di Pasqua, tra il terzo responsorio del primo Notturmo e il *Te Deum*.<sup>63</sup> Allegri distingue in modo articolato le diverse funzioni liturgiche:

---

<sup>60</sup> Non si può e non si deve discutere qui nel dettaglio la controversa questione del riemergere del teatro. Oltre ai testi di riferimento di Chambers (1903) e Young (1933), sul significato del *Quem quaeritis* per la nascita del teatro medievale cfr. Coussemaker (1860), Wirth (1888), Sepet (1901: 7-17), Milchsack (1880), Petit de Julleville (1880: I, 18-21), Lange (1884: 119-129 & 1885: 246-259), D'Ancona (1891: 45-47), Froning (1891-1892: 3-20), Creizenach (1893: I, 43-51), Young (1909: 294-332), Cargill (1930: 10-36), Borchardt (1935: 14-16), Hartl (1937: 27-31), Apollonio (1938: I, 41-43), De Bartholomais (1943: VII-XI), D'Amico (1950: I, 190), Toschi (1955: 658-663), Kindermann (1957: I, 226), Donovan (1958: 10-13), Lázaro Carreter (1958: 14-15), Franceschini (1960: 143-147), Hardison (1965: 178-252), Boor (1967), Stemmler (1970: 3-71), Collins (1972: 48-83 e 283-293), Axton (1974: 64-69), Flanigan (1974: 263-284), Warning (1974: 37-56 e 1979a: 13-36), Wickham (1974 [1987]: 37-40), Konigson (1975 [1990]: 17-22), Nagler (1976), Tydeman (1978: 32-39), Smoldon (1980), Drumbl (1981: 97-109 su «La diffusione del *Quem quaeritis* in Italia»), García Montero (1984: 38-44), Huerta Calvo (1984: 15-16), Vince (1984: 131-137), Rankin (1985: 181-192), Allegri (1988: 141-147), Paterno (1989: 124-129), Gómez Moreno (1991: 51-52), Klawitter (1991: 43-60), Norton (1991: 61-105), Harris (1992: 28-31), Castro Caridad (1996: 9-30, 103-113 e 134-139) e (1997: 15-19, 27-54, 67-188), Maestre (1998: 43-48), Marco (1998: 84), Schulze (1999: 312-357), Campbell (2001: 623-633), Tydeman (2001: 4-5, 55-56, 81-82), Goldstein (2004) e Petersen (2005: 16-24).

<sup>61</sup> «In die sancto paschae (septem canonicae horae a monachis in ecclesia Dei, more canonicorum propter auctoritatem beati Gregorii papae sedis apostolicae quam ipse Antiphonario dictavit, celebrandae sunt.) eiusdem tempore noctis antequam matutinorum signa moveantur sumant editui crucem et ponant in loco sibi congruo (In primis ad Nocturnum (ab) abbate seu quolibet sacerdote, dum initur Laus Dei in ecclesia dicat (-ur): Domine labia mea aperies, semel tantum; postea: Domine in adiutorium meum intende cum Gloria. Psalmo autem Domine quid multiplicati sunt dimisso, cantor incipiat invitorium. Tunc tres antiphonae cum tribus psalmis; quibus finitis versus conveniens dicatur. Deinde tot lectiones cum responsoriis ad hoc rite pertinentibus.) Dum tertia recitatur lectio quatuor fratres induant se, quorum unus alba inductus ac si ad aliud agendum ingrediatur atque latenter sepulchri locum adeat, ibique manu tenens palmam quietus sedeat. Dumque tertium percelebratur responsorium residui tres succedant, omnes quidem cappis induti turribula cum incensu manibus gestantes ac pedetemptim ad similitudinem querentium quid veniant ante locum sepulchri. Aguntur enim haec ad imitationem angeli sedentis in monumento atque mulierum cum aromatibus venientium ut ungerent corpus Ihesu. Cum ergo ille residens tres velut erraneos ac aliquid querentes viderit sibi adproximare, incipiat mediocri voce dulcissime cantare: Quem quaeritis: quo decantato fine tenus respondeant hi tres uno ore: Ihesum Nazarenum. Quibus ille, Non est hic: surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis. Cuius iussionis voce vertant se illi tres ad chorum dicentes Alleluia: resurrexit dominus. Dicto hoc rursus ille residens velut revocans illos dicat antiphonam Venite et videte locum: haec vero dicens surgat et erigat velum ostendatque eis locum cruce nudatum sed tantum linteamina posita quibus crux involuta erat. Quo viso deponant turribula quae gestaverunt in eodem sepulchro sumantque linteum et extendant contra clerum, ac veluti ostendentes quod surrexerit dominus, etiam non sit illo involutus, hanc canant antiphonam, Surrexit dominus de sepulchro, superponantque linteum altari. Finita antiphona Prior, congaudens pro triumpho regis nostri quod devicta morte surrexit, incipiat hymnum Te Deum laudamus: quo incepto, una pulsantur omnia signa»; citato secondo Chambers (1903: 309); cfr. anche l'edizione critica di Kornexl (1993).

<sup>62</sup> Allegri (1988: 146) sottolinea a ragione che il *Quem quaeritis* è stato spesso erroneamente considerato come testo e non come cerimonia autonoma.

<sup>63</sup> Come è noto, nel Mattutino di Pasqua non vengono recitati il secondo e il terzo Notturmo, per cui il *Te Deum* segue direttamente il terzo responsorio; cfr. Young (1933: 64). L'ultimo responsorio del Mattutino di

Tuttavia [...] la *Visitatio* non è la stessa cerimonia che si sposta, è un'altra cerimonia, perché diversa è la sua funzione liturgica. La fine del mattutino di Pasqua, infatti, è divenuto un momento di estrema importanza nelle celebrazioni liturgiche della Settimana Santa proprio perché spostato dalle prime ore del mattino alla mezzanotte e poi al pomeriggio o addirittura al mattino del sabato, e lì dunque, dato che non preesiste alcuna cerimonia rilevante, trova posto la *Visitatio*. Rispetto al *Quem quaeritis*, la *Visitatio* ha come tratti distintivi lo svolgersi non più presso l'altare ma presso un Sepolcro appositamente costruito o designato, la processione al sepolcro cui partecipa non solo il coro ma tutta la comunità monastica, e l'uso di alcuni accessori, come i *lintheamina*, i lenzuoli che avrebbero dovuto racchiudere il corpo del Cristo morto. La data di composizione di questa cerimonia è quasi contemporanea a quella del *Quem quaeritis*, dunque la prima metà del X secolo [...] probabilmente in un monastero lorense. (Allegrì 1988: 146-147)

Nella ricerca sul teatro medievale, il *Quem quaeritis* è oggetto di interesse in quanto nucleo di uno sviluppo drammatico, con l'emancipazione dalla liturgia e l'assunzione di forme sempre più complesse (*Visitatio* II e III). In particolare, negli studi più recenti si indica comunque che le funzioni liturgiche del *Quem quaeritis* sono rimaste le stesse anche nel XV e nel XVI secolo.<sup>64</sup> Questo risultato è di grande interesse per la valutazione del *contrafactum* di Sasso.

Per la *Visitatio Sepulchri* nella Liturgia delle Ore si tramanda un documento proveniente dalla stessa regione di Sasso. Nell'*Ordinarium Ecclesiae Parmensis e vetustioribus excerptum reformatum a. 1417* viene ampiamente descritto il Mattutino di Pasqua con *Quem quaeritis*:

In Matutino Paschae [...] Hora quasi nona noctis pulsetur Baionus<sup>65</sup> solemniter cum aliis; ornetur altare, solemniter quam ornari possit; et omnia luminaria ecclesiae, ut in Nativitate, accendantur. Ante inchoationem Matutini duo Guardachorii et duo Cantores cum pivialibus sepulcrum Domini reverenter intrant cum thuribus et incenso, cereis ante sepulcri ostium duobus positis. Et, incensantes sepulcro, quaerunt de corpore Christi (quod ante hunc actum Sacrista pervigil inde abstulisse debuit, et in sacrario deputato reverenter recondidisse), et palpant lintheamina munda, quibus id erat involutum. Quod non invenientes, revertuntur ad ostium

---

Pasqua racconta con parole diverse della visita delle tre Marie al sepolcro di Cristo: «Dum transisset sabbatum Maria Magdalena et Maria Jacobi et Salome emerunt aromata, ut venientes ungerent Jesum, alleluia, alleluia. Versus: Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum, orto iam sole». Sul testo e sulle possibili varianti cfr. Young (1933: 232-233).

<sup>64</sup> Warning (1979b: 269): «And [...] the simplest type, just the scene with the Marys, which constitutes three-fourths of the corpus, still occurs in fourteenth- and fifteenth-century manuscripts», Gómez Moreno (1991: 54): «Por las copias que hoy se conocen, a menudo tardías, cabe deducir que algunas de estas representaciones perduraron largo tiempo; con todo, este hecho no es en modo alguno definitivo, pues sólo queda clara constancia de una continuidad en la tradición textual y no de la pervivencia de una manifestación dramática» e Castro Caridad (1996: 19): «Es así, pues, que al final de la Edad Media convivían tropos de la misa, dramas litúrgicos representados dentro del templo y teatro religioso en vernáculo, que había surgido ya en el siglo XII y cuya ubicación estaba fuera del recinto sagrado».

<sup>65</sup> Cfr. D'Ancona (1891: 31): «una campana così nominata, appartenente alla maggior chiesa parmense (*i.e.* Cattedrale di S. Maria Assunta)».

Sepulcri, fortis tamen non euntes sed, versus altare maius, iuxta quod sint aliqui Clerici, dicentes: *Quem quaeritis?* Qui clerici respondeates dicant: *Iesum Nazarenum.* Quibus primi respondeant: *Non est hic; surrexit, sicut dixit et cetera.* Postea egrediuntur sepulcrum isti quatuor, praeviis dictis cereis, et dicunt, versus populum, antiphonam: *Surrexit Christus, iam non moritur.* Qua finita, maior illorum quatuor ad Episcopum accedit sine lumine, et ei dicit plane: *Surrexit Dominus,* et osculatur eum. Et Episcopus dicit: *Deo gratias.* Qui Episcopus alta voce deinde dicit: *Te Deum laudamus,* et incensat altare, dictis dupleriis ardentibus; et, dum dicitur *Te Deum laudamus,* ille, qui nuntiavit domino Episcopo Christum resurrexisse, similiter nuntiet dominis Canonicis. Finito *Te Deum laudamus,* incipit dominus Episcopus: *Domine, labia mea aperies, et cetera.*<sup>66</sup> Cui matutino intersint Magister scholarum et sex Guardachorii, omnes pivialibus solemnibus vestiti, et procedatur in ipso, ut in Nativitate. Quo finito, pulsetur Baionus pro Missa populi.<sup>67</sup>

Come nella xilografia dell'*editio princeps* e nel Vangelo di Luca,<sup>68</sup> anche il testo di Parma menziona esplicitamente due angeli. Inoltre, contiene informazioni sui paramenti del clero durante il Mattutino di Pasqua: Sarebbero «cum pivialibus», vale a dire con un mantello pensato originariamente come protezione dalle intemperie che – come si vede anche sulla xilografia – è tenuto insieme sul petto con una spilla.

Un *Ordinarium* degli inizi del XV secolo di Brescia fornisce informazioni dettagliate sull'uso del *Quem queritis* come tropo nella messa pasquale della Chiesa di Santa Giulia, una chiesa del monastero dei Benedettini.<sup>69</sup>

In die Pasce cantoria accipiant duas dominas et ponant post altare in loco Angelorum, et cantant istam tropham, scilicet: *Quem queritis?*  
 Et cantoria accipiant tres dominas que habeant singula vassa argentea in manibus, et canere debeant in medio choro ad modum tres Marie et respondeant Angelis, scilicet: *Ihesum Nazarenum.*  
 Respondeant Angeli: *Non est hic, surrexit.*  
 Tres Marie et canteant adhuc tropham, scilicet: *Alleluia, resurrexit.*  
 Et hoc facto, ebdomadaria epistole teneat sepulcrum eboris in manibus in medio choro donec expleat epistolam, et incipiat officium Misse: *Resurrexit, et adhuc tecum sum.*<sup>70</sup>

<sup>66</sup> Cfr. Young (1933: 547): «In medieval service-books the *Te Deum* is often followed by a verse and response, under the rubric *Versus sacerdotales*».

<sup>67</sup> Testo nell'*Ordinarium Ecclesiae Parmensis* (1866: 147-149), cfr. anche D'Ancona, (1891: I, 30-31) e (1891: I, 29) sull'*Ordinarium*: «Il quale nella sua forma presente è del secolo XV soltanto, ma, secondo ogni probabilità, segna un termine ultimo di replicate mutazioni; e nella sua parte sostanziale e in ciò che il rito più contiene di drammatico, rimonta certamente a tempi più vetusti». Sul particolare significato dell'incensazione dell'altare durante la cerimonia di Pasqua, qui descritta, cfr. anche Young (1933: 233).

<sup>68</sup> Nel Vangelo di Luca si parla esplicitamente di due angeli: «Et factum est, dum mente consternatae essent de isto, ecce duo viri steterunt secus illas in veste fulgenti» (24, 4).

<sup>69</sup> Su questo convento femminile lombardo cfr. i volumi collettanei a cura di Stella e Brentegani (1992) e di Stradiotti (2001).

<sup>70</sup> Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, MS H.vi.I 1, *Ordinarium Ecclesiae Sanctae Juliae anni 1438*, fol. 30r, citato secondo Young (1933: I, 222).

Questa descrizione mostra che il *contrafactum* di Sasso e la relativa illustrazione seguono da vicino il modello di questa cerimonia paradrammatica. Come nel Vangelo di Luca, due suore prendono il posto degli angeli e si sistemano – come suggerisce la xilografia dell'edizione Sasso – dietro l'altare. Il dialogo con le Marie – come spiega anche Young (1933: I, 223) – avviene dall'altro lato dell'altare:

From the extraordinary Latinity of this text we can, perhaps, extract the essentials of the dramatic performance. Since the three nuns in the middle of the choir carry silver vessels and avowedly impersonate the three Marys, we may assume that the two behind the altar impersonate the angels. The dialogue is delivered across the altar in a manner with which we are already acquainted. The handling of the *sepulchrum eboris* by the *hebdomaria* is not clearly explained (...) I can only surmise that a small representation of the sepulchre, in ivory, had been placed on the altar as part of the general *mise en scène*, and that, at the conclusion of the dramatic dialogue, the one who was eventually to read the epistle took the ivory sepulchre from the altar and held it until after the epistle was finished.

La tomba di Cristo della *Visitatio Sepulchri* viene rappresentata in forme diverse all'interno della chiesa.<sup>71</sup> Mentre le xilografie nelle edizioni di Sasso che accennano a un'utilizzo dell'altare come *Sepulchrum* sono state finora ignorate dalla ricerca sul teatro medievale, l'illustrazione della 13<sup>a</sup> storia dell'edizione di Strasburgo del *Dyl Ulenspiegel*, attribuita a Herman Bote (intorno al 1463-1520/1525),<sup>72</sup> ha ricevuto l'attenzione di alcuni studiosi di teatro.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Cfr. Young (1920) e (1933: II, 507-513); Brooks (1921: 59-70) distingue «The Altar as sepulchre», «Small structure of receptacle on altar as sepulchre», «Coffer-shaped sepulchre», «Curtain-enclosed sepulchre», «Temporary wooden sepulchre with entrance» e «Chapel as sepulchre». Sulla conformazione del *sepulchrum* cfr. anche Berger (1976: 261-262) e Castro Caridad (1996: 105, nota 1: «Se empleó un altar secundario o una sacristía; posteriormente se utilizó una capilla separada del resto del edificio por cortinajes, e, incluso, se construyeron monumentos permanentes, sobre todo en Alemania y en el norte de Italia»). Su questo punto cfr. inoltre Ogden (2005: 28-35) e Pilkinton (2005: 25-27).

<sup>72</sup> Su questo punto cfr. sempre Honegger (1973).

<sup>73</sup> *Ein kurzweilig lesen von Dyl Ulenspiegel geboren uß dem land zu Brunsvick. Wie er sein leben volbracht hatt. xcvi. seiner geschichten*, Straßburg, Johann Grüninger 1515. (Copia unica British Library: St. Pancras Reading Rooms; C.57.c.23.(1.)). Illustrazione in Brooks (1921: 64) e Buchloh (2005: 64). Sulla considerazione nella ricerca sul dramma medievale su «Temporary wooden sepulchre with entrance» cfr. Brooks (1921: 65): «The most interesting evidence for this type of sepulchre is a wood cut in the 1515 edition of Till Eulenspiegel. This is, so far as I know, the only illustration of the temporary Easter sepulchre of the Visitatio, and it dates from the time when the ceremony was still in vogue. It shows a small house-shaped structure with saddle roof. There is an opening in front, within which the one impersonating the angel sits». L'interessante osservazione di Brooks viene riportata da Harris (1992: 37: «Germany is the only country that furnishes us with an actual picture of a free-standing 'sepulchre', in a late woodcut of 1516 [sic] illustrating the merry pranks of Tyll Eulenspiegel: this proves to be not a replica of the Anastasis, but a small wooden house, rather like a tall dog-kennel or sentry-box, with the same kind of saddle roof and opening in front were the angel is sitting»). Nella ricerca, però, questo studio non riceve particolare attenzione. Cfr. Young (1933: II, 511).



Non solo l'illustrazione, ma anche il testo di questa storia,<sup>74</sup> che narra di come la messa in scena della Passione diretta da Ulenspiegel diventa un burlesque, fornisce interessanti informazioni sulla prassi drammatica:

Die 13. Historie sagt, wie Ulenspiegel in der Osternmettin ein Spil macht, daz sich der Pfarrer und seine Kellerin mit den Buern raufften und schlugen. Nun da es sich nahet den Ostern, da sprach der Pfarer zu Ulenspiegel, dem Meßner, es ist ein Gewonheit hie, das die Buern alwegen zu den Ostern in der Nacht ein Osterspil machen, wie unser Her entsetet uß dem Grab, und so müst er darzu helffen, wann es wär recht also, das die Sigristen das zurichtent und regierten. Da sprach Ulenspiegel und gedacht, wie sol das Mergenspil zugon von den Buern, und sprach zu dem Pfarrer: «Nun ist doch kein Buer hie, der da gleret ist, Ihr müßen mir Euwer Magd dazu leihen, die kan wol schreiben und lesen». Der Pfarrer sprach: «Ja, ja, nim nur dazu, wer dir helffen kan; auch ist mein Magt vor mer darbeigewesen». Es waz der Kellerin lieb, und sie wolt der Engel im Grab sein, wann sie kunt den Reimen ußwendig. Da sucht Ulenspiegel zwen Bauren und nam sie zu ihm und wolten die drei Marien sein. Und Ulenspiegel leert den einen Buern zu latein seinen Reimen. Und der Pfarrer waz unser Hergot, der solt uß dem Grab erston. Da nun Ulenspiegel für das Grab kam mit seinen Buren, als die Marien angelegt warn, da sprach die Kellerin als der Engel im Grab den Reimen zu latein: «*Quem quaeritis*. Wen suchen Ihr hie?» Da sprach der Buer, die vorderst Merg, die ihn Ulenspiegel gelert het: «Wir suchen eine alte, einäugige Pfaffenhur». Da sie daz hört, daz sie verspottet ward mit ihrem einen Aug, da ward sie gifftig auff Ulenspiegel und sprang uß dem Grab und meint, sie wolt ihm in das daz Antlit fallen mit den Füsten. Und schlug her ungewiß und traff den einen Buern, daz ihm daz ein Aug geschwall. Da der ander Buer daz sah, der schlug auch dar und traff die Kellerin an den Kopff, daß ihr die Flügel entpfielen. Da daz der Pfarrer sahe, ließ er daz Van fallen und kam seiner Kellerin zu Hilff und fiel dem einen Buern in daz Har und zohen sich für daz Grab hindan. Da das die anderen Bauren sahen, da luffen sie hinzu und ward ein grosses Gerühel und lag der Pfaff mit der Kellerin under, unnd da lagen die Bauren, die zwo Mergen, auch unden, das sie die Buern voneinander mussten ziehen. Aber Ulenspiegel, der het der Sach acht genümmen und thet sich

---

<sup>74</sup> Del testo tengono conto solamente Pearson (1897: II, 308-310) e Hermann (1929: 1-55) per la storia del dramma. Di recente, Walsh (2005: 36-45) ha pubblicato un saggio in cui valuta questo episodio come documento della storia del teatro.



zeitlich darvon und lieff zu der Kirche hinauß und gieng uß dem Dorff und kam nit wider. Got geb, wa sie ein andern Sigristen namen.<sup>75</sup>

Questo divertente racconto della birbonata di Til Eulenspiegel fornisce anche informazioni sull'organizzazione, il personale e il rituale della rappresentazione della Passione nel tardo '400 e all'inizio del '500 come Hermann (1929: 1-54) dimostra nel dettaglio. Alcuni particolari narrativi, come le ali fissate sulla testa dell'angelo, la forma del *sepulchrum* rappresentata sulla xilografia all'interno della chiesa, e la bandiera portata dal parroco rimandano certamente alla prassi della messa in scena documentata storicamente. Al contrario, far interpretare il ruolo dell'angelo da una donna è, nonostante la ben documentata partecipazione delle donne alle rappresentazioni della Passione, piuttosto una mistificazione dovuta a obblighi narrativi. Hermann (1929: 29) spiega questa strategia come un riferimento intertestuale allo scritto umoristico *De fide concubinarum* composto intorno al 1500 dall'umanista di Heidelberg Paulus Olearius.<sup>76</sup> Il testo si apre con l'espressione «Quem quaeritis» come domanda di un parroco di campagna a un gruppo di donne alla ricerca della perpetua, che è scappata con tutti gli averi del prelo:

[...] et in nocte paschali: wen suchet ir hie, ir beschlepten frowen? Ein alte hur mit einem ouge, et mox responsum est, «Non est hic», quoniam concubina subtraxit pecunias, vinum exhaust, frumenta asportari fecit, supellectilia in suam cistam, in alio domo sitam, recondidit; vix.<sup>77</sup>

Questa trasposizione narrativa del tropo pasquale rimanda allo stesso ambiente umanistico in cui va collocato anche Panfilo Sasso.<sup>78</sup>

La stessa familiarità dai suoi lettori con il dialogo del *Quem quaeritis* Panfilo Sasso la poteva presupporre riguardo l'Ufficio dei defunti e la Passione di Cristo. La raccolta degli *strambotti* di Panfilo Sasso è concepita, con un nesso piuttosto debole, come autobiografia lirica, di un innamorato sofferente, che va al di là della morte dell'io lirico.<sup>79</sup> Combinando

---

<sup>75</sup> Testo del *Dil Ulenspiegel* nell'edizione di Lidow (1966: 39-41); sul riordinamento delle storie e sulla numerazione alternativa ad opera di Honegger la sinossi nell'edizione di Sichtermann (335-337). Sulla ripresa dell'episodio in Hans Sachs, Aegidius Periander e Fischart cfr. Hermann (1929: 40-52).

<sup>76</sup> Sulla storia della stampa di quest'opera spesso riedita cfr. Zarncke (1857: 242-245). Come dimostra in modo convincente Hermann (1929: 27-29), l'episodio del *Till Eulenspiegel*, considerato un'appendice all'edizione di Strasburgo del 1511, è probabilmente un'imitazione della stessa *quaestio quodlibetaria*.

<sup>77</sup> Testo in Zarncke (1857: 96); cfr. inoltre Hermann (1929: 28).

<sup>78</sup> Su Paul Olearius cfr. Zarncke (1857: 249).

<sup>79</sup> Una tale coerente struttura non viene riconosciuta alla raccolta di Malinverni (1991: 140): «Non era lecito attendersi, da questo tipo di letteratura, un'organizzazione testuale coerente, da canzoniere: ma è d'altro canto impossibile, in questo caso, non rilevare almeno un accenno di strutturazione o (meglio) di seriazione, certo parziale, quasi appena suggerito, ma pur sempre avvertibile e per così dire emergente dall'ossessiva nota di fondo di una disperazione strenuamente variata ed immutabile. Seriazione, si è detto, parziale, sia nel senso della non omogeneità di distribuzione (è infatti più chiaramente avvertibile ad inizio di raccolta, per poi, dopo una trentina di testi e pur con diverse eccezioni, quasi sfilacciarsi in un'iterazione inorganica di motivi già

l'Ufficio dei defunti a pre-testi passionali, i testi, che si muovono nell'ambito della tensione fra la paura della morte e il desiderio della stessa, riprendono una combinazione prefigurata nel rituale medievale. Sia Wilhelm Durand<sup>80</sup> che Johannes Beleth<sup>81</sup> avevano prescritto la lettura di testi della Passione di Cristo per la veglia funebre di un uomo colto, quale Panfilo Sasso in quanto «professore delle bone arti» si poteva certamente considerare. All'interno della raccolta di poesie di Sasso vengono elaborati relativamente presto dei singoli rimanti alla passione e alla morte dell'amante essere; ad esempio nello strambotto XLI in cui l'io lirico, ferito per amore, implora pietà. Lo «*Hem*» citato nell'ultimo verso ricorda il responsorio della quinta lettura dal libro di Giobbe nell'*Officium defunctorum* («*Hei mihi, Domine, quia peccavi nimis in vita mea*»). Negli strambotti da XLVII a LII e LIV-LVI, che – aspetto degno di nota – sono stati censurati nelle edizioni di Scinzenzeler e Matteo Pagan, immaginari fortemente cristianizzati vengono trasferiti alla morte per amore, sia in forma di citazioni dal racconto della Passione e dall'*Officium defunctorum* che nominando il nome di Cristo, della sua morte in croce e del tradimento di Giuda oppure ancora citando l'attrezzo liturgico utilizzato per la cerimonia di sepoltura. Lo strambotto XLVII si apre con le parole di Cristo dalla passione secondo Matteo «*Pater mi, si possibile est, transeat a me calix iste*» (Matteo 26, 39). Nella sua disperazione, l'io lirico si rivolge alla dama che gli appare come un essere divino, del tutto sollevato dalla sfera umana. Questo è l'effetto che ottiene l'invocazione di Gesù a Dio nel Getsemani. L'equiparazione dell'«amaro calice» alla morte viene confermata anche dal riferimento intratestuale allo strambotto XLVIII, nella raccolta quello immediatamente successivo. Questo componimento si riferisce concretamente al procedimento di sepoltura. Sotto forma di appello, gli astanti sono chiamati a scavare la fossa con pale e picconi e a tenere pronte le attrezzature necessarie per la cerimonia liturgica – la croce, il cateletto e l'«olio sancto» necessario per l'estrema unzione. Lo strambotto si conclude, come il testo precedente, con l'invito alla donna a piangere la donna dell'ammiratore. Anche gli strambotti XLIX e L tematizzano l'imminente morte di Amore, che nello strambotto L viene collegata esplicitamente alla morte di Cristo in croce: «*Apparecchiata, io veggio la mia croce / Per patir pena como già fe' Cristo*» (vv. 1-2).

---

enunciati), sia nel senso di una forte segmentazione in microsequenze minime, di due o tre testi, tipicamente legate o da contiguità tematica o da analogie di processi formali».

<sup>80</sup> Durand, *Rationale* (1995-2000: III, Liber VII, Caput XXXV, 35, 97): «[...] Et si moriens literatus sit, debet legi passio Domini uel saltem pars illius ante eum ut sic ad maiorem compunctionem moueatur; et debet esse crux erecta ad pedes, ut moriens eam cernens magis conteratur et conuertatur»; su questo punto cfr. Rowell (1977: 65).

<sup>81</sup> Beleth, *Rationale Divinorum Officiorum*, Caput CLXI (*De celebratione Mortuorum officii*): «Debet praeterea recitari passio Domini, vel ejus pars aliqua ante morientem si sit literatur es doctus, ut moveatur ad majorem compunctionem», a cura di Migne, PL XXII (1855: 162-163).

Nello strambotto LI, Pio lirico conduce un dialogo con Cupido, in cui al dio dell'amore vengono messe in bocca citazioni dal Vangelo di Matteo («Iugum enim meum suave est et onus meum leve», Matteo 11, 30), e dai Salmi («Beatus vir qui non abiit in concilio impiorum», Salmo 1, 1). All'interno della serie poi censurata dei *contrafacta* della Passione, questo testo colpisce sia per l'origine del materiale testuale sacro che per la tematica. Prima che si raggiunga un primo apice con lo strambotto LII, che viene introdotto dalle parole in aramaico del Cristo morente, lo strambotto LI, che funge da momento ritardante, ricorda che è stata la potenza di un crudele dio dell'amore la responsabile della morte dell'amante. Lo strambotto LII cita testualmente l'invocazione latina ovvero aramaica da Matteo 27, 46: «Eli, Eli, lamma sabacthani? hoc est: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?», che descrive l'estremo abbandono divino, e termina con le ultime parole del Salvatore («Pater, in manus tuas, Domine, commendo spiritum meum», Luca 23, 46), che i fedeli ripetono ogni giorno al termine della Liturgia delle ore. Ne risulta così un canto a voci alternate tra latino biblico e volgare, introdotto dallo scambio di lingue aramaico-latino della Bibbia. La scelta della citazione dal Salmo 115, 17: «O Domine, quia ego servus tuus; Ego servus tuus et filius ancillae tuae Dirupisti vincula mea» non è casuale. Insieme al Salmo 114, questo Salmo funge da «canto di ringraziamento con il ricordo ancora vivo del pericolo di morte appena scampato»<sup>82</sup>.

Mentre lo strambotto LIII, l'unico della già menzionata serie di eliminazioni che non è stato vittima del curatore di quella edizione, rappresenta la vita dell'amante sofferente come quella di un'eremita che vive nelle caverne e si nutre di radici, lo strambotto LIV si riferisce nuovamente alla Passione. Il testo unisce l'esclamazione in aramaico già citata all'inizio dello strambotto LII a citazioni particolarmente note dalla Passione di Giovanni. Lo strambotto si apre con l'esclamazione, concisa e spesso contestualizzata in ambiti comici «Ho sete» («Postea sciens Iesus quia omnia consummata sunt, ut consummaretur Scriptura, dixit: Sitio», Giovanni 19, 28), che Gesù rivolge agli astanti dalla croce, che viene definita «croce amorosa». Poco prima, il Salvatore si era rivolto con le spesso citate parole «Mulier, ecce filius tuus» (Giovanni 19, 26) a sua madre, che nella poesia italiana viene sostituita dalla dama. L'innamorato compare nel verso successivo con la formula «Ecco l'amante» come analogia di Cristo. Mentre lo strambotto LII si conclude con le ultime parole del Salvatore secondo Luca 23, 46 – «Pater, in manus tuas, Domine, commendo spiritum meum» –, per la chiusura dello strambotto LIV Panfilo Sasso sceglie le non meno

---

<sup>82</sup> Delitzsch (1859-1860: II, 170, trad.it. D.G.); cfr. anche Wutz (1926: 140) e Kraus (1960: II, 792-797).

emblematiche parole della Passione di Giovanni: «Cum ergo accepisset Iesus acetum, dixit: *Consummatum est*» (Giovanni 19, 30). Il riferimento intertestuale ai testi evangelici in questa poesia va oltre la citazione letterale. In questa poesia, costruita molto consapevolmente, tutti i versi dispari iniziano con una citazione latina. Nei seguenti versi pari ci si riferisce in volgare al contesto semantico originario delle citazioni bibliche. Il successivo strambotto LV, che si trova in una relazione intratestuale molto stretta con i precedenti *contrafacta* della Passione, unisce due citazioni latine, fra loro legate per via della provenienza religiosa; si tratta della preghiera di apertura della Liturgia delle Ore «Deus in adiutorium meum intende» e del suo responsorio «Domine, ad adjuvandum me festina». All'interno di questa costruzione riferita alla Liturgia delle Ore, al v. 4 viene tradotto in italiano il passaggio del Vangelo di Luca già citato nello strambotto precedente – «Consummatum est. Et inclinate capite tradidit spiritum» (Johannes 19, 30).

Lo Strambotto LVI di Panfilo Sasso è l'ultimo strambotto della raccolta che venne pubblicamente dichiarato potenzialmente pericoloso dai curatori dell'epoca. Non la contraffattura di un testo sacro, ma le allusioni alla croce come simbolo della Passione, oggetto di particolare venerazione nella Liturgia della Settimana Santa,<sup>83</sup> devono essere state decisive per l'indicizzazione del componimento. La raccolta degli strambotti di Panfilo Sasso contiene altri tre *contrafacta*, strettamente collegati l'uno all'altro, che nelle edizioni C1 e C2 non sono stati cancellati. Lo strambotto LVII si apre con le parole latine *Miserere mei*, che qui probabilmente non si riferiscono al Salmo penitenziale 50 ma al quinto responsorio dell'Ufficio dei defunti. Gli strambotti che seguono subito dopo, LXII e LXIII, si riferiscono al tema della morte in modo ancora più chiaro dello strambotto LVII: lo strambotto LXII cita l'ottava e la nova Lettura dell'Ufficio dei defunti presa da Giobbe 19, 20 («A porta inferi. Erue, Domine, animam eius Pelli meae, consumptis carnibus») e Giobbe 10, 18-22 («Quare de vulva eduxisti me») e le integra nel testo in volgare. Il famoso strambotto LXIII, talvolta attribuito anche ad Angelo Poliziano,<sup>84</sup> si apre e si chiude con la preghiera per il riposo sereno dei defunti, «Requiescant in pace», dall'Ufficio dei defunti.

Panfilo Sasso è sicuramente un autore che nella sua opera poetica ha tentato di esplorare tutte le possibilità che la contraffattura di testi sacri metteva a disposizione per iperbolizzare una passione amorosa. Il clamoroso successo di pubblico dell'autore di Modena mostra il protrarsi nel XVI secolo dell'interesse per questa forma poetica amata nel

---

<sup>83</sup> Sulla venerazione della Croce nella Settimana Santa cfr. Schäfer (1913: 144-145) e Righetti (1944-1949: II, 225-230).

<sup>84</sup> Cfr. il commento allo strambotto LXIII.

XV secolo, anche se la censura dei *contrafacta* della Passione indica già un cambiamento delle condizioni di ricezione di questo genere letterario. Ciò che dimostra la ricezione degli strambotti di Panfilo Sasso non è però un sanzionamento generale dell'uso di contenuti e modelli testuali religiosi nel discorso erotico, quanto piuttosto una differenziazione tra un riferimento alla Passione classificato come potenzialmente pericoloso e il *contrafactum* apparentemente innocuo di parti dell'Ufficio dei defunti.

\*\*\*

Così come le opere di Serafino Aquilano anche quelle di Sasso erano presenti in una varietà di edizioni ma anche di miscellanee scritte a mano. Come nota Massimo Malinverni, la diffusione delle opere di Sasso in forma manoscritta è comunque sorprendentemente bassa, un fatto che lo studioso italiano, rispetto ai Sonetti, spiega con la presenza della tradizione stampata:

La presenza di un'edizione a stampa copiosa e autorizzata [...] deve aver negativamente interagito con la precedente e coeva tradizione manoscritta, e la precoce caduta di interesse per questo tipo di letteratura, la cui fortuna non si potesse non oltre il secondo-terzo decennio del '500, fece probabilmente il resto. Sta di fatto che non è stato finora possibile reperire grosse raccolte di rime del sasso [...], né autografe, né apografe con valore di autografo. (1991: 136)

Come tipico del genere dello strambotto, anche nelle opere di Panfilo Sasso vi è una qualche incertezza nell'attribuzione di singoli testi; nella maggior parte dei casi si tratta, come segnala anche Malinverni (1991: 143-146) di opere per le quali vengono nominati come autori Angelo Poliziano e Serafino Aquilano. In una serie di manoscritti del tardo XV e dell'inizio del XVI secolo si trovano alcuni componimenti di Sasso. I sonetti inseriti nelle edizioni a stampa degli *strambotti* sono tramandati nei seguenti manoscritti miscellanei:

BUDAPEST  
Ervin-Szabo-Stadtbibliothek  
ms. Zichy<sup>85</sup>

Or ti fa terra, corpo, or ti fa smorto

PARMA  
Biblioteca Palatina  
ms. Parm. 1424 (PP1414)<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Per questo manoscritto, Malinverni (1991) utilizza la sigla Z, Medioli Masotti (1986) BZ.

<sup>86</sup> Medioli Masotti (1986: 262): «Il manoscritto parm. 1424 della Biblioteca palatina di Parma (=Pr) è un codice della fine del XV, inizio XVI secolo, miscelaneo di rime adespote, che presenta di mano tarda

O, morte, dove vai sì magra e ignuda?  
El caval de la morte amor cavalca

PARIS  
Bibliothèque Nationale  
ms. It. 1047 (PN<sup>it</sup> 1047)<sup>87</sup>

O, morte, dove vai sì magra e ignuda?  
El caval de la morte amor cavalca

Strambotti sparsi sono presenti nei seguenti manoscritti:

BOLOGNA  
Biblioteca Universitaria  
ms. 284 (BU284)<sup>88</sup>

L'arbor che non fa frutto taglia, taglia,

FIRENZE  
Biblioteca Nazionale Centrale  
Nuovi acquisti 701 (FN<sup>na</sup> 701)

La vechiarella peregrina e stanca  
Cridati tutti amanti: «Al foco, al foco!»  
Miserere mei, *statemi intorno*  
«*Requiescant in pace, in pace posi*»

II.x.54 (FNII.x.54)<sup>89</sup>

Dopo la notte obscura e tenebrosa, (Baccio Ugolini)

Biblioteca Riccardiana  
Riccardiano 2723 (FR2723)<sup>90</sup>

Nulla parola la mia lingua dice  
«*Requiescant in pace, in pace posi*»  
Ride che rider vol, che a me conviene

MODENA  
Biblioteca Estense  
*α.F.9.9.* (ME *α.F.9.9.*)<sup>91</sup>

---

un'attribuzione a Panfilo Sasso, cassata, e un'altra ad Andrea Baiardi». A differenza di Medioli Masotti, Malinverni (1991) per questo manoscritto utilizza la sigla PR<sup>2</sup>. Di Panfilo Sasso sono presenti 33 componimenti, ma nessuno strambotto. Cfr. l'indice alfabetico dei versi iniziali in Medioli Masotti (1986).

<sup>87</sup> Malinverni (1991) utilizza la sigla P<sup>2</sup> per questo manoscritto.

<sup>88</sup> Cfr. l'indice alfabetico dei versi iniziali in Frati (1887). Partendo da un appunto a mano del XVII secolo – *Rime di diversi raccolte da Panphilo per la sua Leonora, fra le quali vi sono molti sonetti del Tebaldeo, che non sono compresi nella raccolta sua MS. Questo Ms. in pergameno è del 1525 in circa et è figurato* – Frati (1887) considera questo manoscritto come una raccolta di poesie d'amore che Panfilo Sasso avrebbe composta per Leonora da Correggio. Il Modenese, però, è presente con solo due componimenti – uno dei 47 sonetti («Io sum quel doloroso e tristo core») e uno dei 16 strambotti.

<sup>89</sup> Cfr. l'indice alfabetico dei versi iniziali nel codice in Mazzatinti (1902-1903: XII, 44-46). Delcorno Branca (1983) e Malinverni (1991) utilizzano la sigla Fn<sup>5</sup> per questo manoscritto.

<sup>90</sup> Cfr. l'indice alfabetico dei versi iniziali in Delcorno Branca (1976) e (1979: 31), che utilizza la sigla R.

<sup>91</sup> Cfr. l'edizione di La Face Bianconi (1990). Cfr. anche l'edizione di alcuni componimenti («La vechiarella peregrina e stanca») a cura di Cappelli (1868), che utilizza anche la vecchia collocazione it. 1221.

[*Miserere mei*, statemi intorno]  
[«*Requiescant in pace*, in pace posi»]  
[Cridati tutti amanti: «Al foco, al foco!»]  
La vechiarella peregrina e stanca  
Se per fidel servir, morte patisco,

OXFORD  
Bodleian Library  
Can. It. 99<sup>92</sup>

I vengo al loco dove Amor mi mena  
Produce ogni radice, ogni erba il fiore  
Nulla parola la mia lingua dice  
Piangeti, amanti sopra el volto smorto  
«*Requiescant in pace*, in pace posi»  
Chi mai non vide depinta la Morte,  
Como l'ucel che ferito è dal strale  
Quando esser credo più presso alla cima  
Se per fidel servir, morte patisco  
Quanto più inanci vo, tanto più sento  
Solea come fa il cervo al chiar fiume  
Como fa il pascer solitario in volo  
Ride che rider vol, che a me conviene

ROMA  
Biblioteca Apostolica Vaticana  
Wat. Lat. 5170 (Wat. Lat. 5170)<sup>93</sup>

Cridati tutti amanti: «Al foco, al foco!» (Serafino)

Solo in due manoscritti il numero degli strambotti di Sasso è significativo, cioè nel ms. 116 della Biblioteca del Seminario vescovile di Padova (PdS116)<sup>94</sup> e in Vat. Lat. 5159 della Biblioteca Apostolica di Roma.<sup>95</sup>

Il manoscritto più interessante per la tradizione manoscritta di Sasso è la miscellanea Ms.116 (PdS116) conservata nel Seminario vescovile di Padova. La miscellanea,

---

<sup>92</sup> Cfr. l'edizione di Spongano (1971); Delcorno Branca (1983) utilizza la sigla O; Malinverni (1991) Ox. Spongano (1971: 9) data la raccolta al XV secolo e ai criteri di compilazione aggiunge: «Chi dunque compilò questa raccolta non radunava a caso i singoli componimenti, né ebbe altri intenti se non formali, nel senso oggi a noi più abituale di questa parola, cioè nel senso che egli era uomo di lettere e raccoglieva solo quanto li pareva bello; cosicché il suo codice è di sigillo mediceo anche in quest'altro senso della parola, cioè che a quella corte dove s'adunò quanto di meglio la nostra civiltà letteraria aveva prodotto per farne dono a un principe amante delle lettere ad opera di letterati, come avvenne con la compilazione della *Raccolta aragonese*, li fu naturale che si apprestasse anche questa singolare raccolta anonima, dove però da tutta Italia riecheggiava con bella voce il sentimento diffuso della poesia» (1971: 13-14).

<sup>93</sup> Cfr. l'indice alfabetico dei versi iniziali in Menghini (1895), che caratterizza la raccolta come un «volume miscelaneo dei primi anni del sec. XVI» (1895: 22). Malinverni (1991) utilizza la sigla RV<sup>4</sup> per questo manoscritto.

<sup>94</sup> Malinverni 1991) utilizza la sigla Pd.

<sup>95</sup> Malinverni (1991) utilizza la sigla RV<sup>3</sup>.

rilegata in una pergamena di un antifonario del XV secolo,<sup>96</sup> viene attribuita dalla ricerca agli ambienti umanistici o ecclesiastici di Verona<sup>97</sup> e collocata nella seconda metà del XV secolo:

È una miscellanea umanistica di ambito ecclesiastico veronese, di diverse mani, che presenta varie datazioni, dal 1468 al 1492. Contiene orazioni ed epistole di Mario Ruffo, Jacobo Malatesta, epigrammi di G. A. Campano, un trattato di metrica, un testo teatrale latino (forse di Niccolò Piacentini) e, primi dei testi del Sasso, l'Orfeo del Poliziano [...] (Malinverni 1991: 144, nota 5)<sup>98</sup>

Kristeller (1967: II, 11-12) è più generoso nella sua datazione e assegna alla raccolta un intervallo fra il XV e l'inizio del XVI secolo. Nel suo *Iter Italicum* si trova una descrizione dettagliata del manoscritto miscellaneo, in cui mancano però gli strambotti in volgare delle ultime pagine del codice.<sup>99</sup> Un'analisi codicologica più dettagliata<sup>100</sup> mostra che il

---

<sup>96</sup> Uno sguardo a questa rilegatura consente di precisare la descrizione di Maier (1965: 224: «Recouvert d'une feuille de parchemin ayant fait partie d'un psautier du XV<sup>e</sup> siècle»); li infatti si trovano le seguenti antifone, separate dalla parola «Evovae», utilizzata nella musica sacra:

(Praevaluit David in Philis)thaeum in funda et lapide in nomine domini.

Evovae

Quis enim in omnibus sicut David fidelis inventus est in regno tuo egrediens et regrediens et pergens ad imperium regis.

Evovae

Iratus rex Saul dixit mihi mille dederunt et filio Isai dederunt) decem milia

Evovae

Dixitque David ad dominum cum vidisset angelum caedentem populum ego sum qui peccavi ego inique egi isti qui oves sunt quid fecerunt.

Evovae

Clamabat Eliseus ad Eliam et dicebat pater mi pater mi currus (Israel et auriga eius).

Sulla rilegatura cfr. anche Gernert (2014: 247-248).

<sup>97</sup> La città, all'epoca sotto il dominio veneziano, era un centro culturale molto importante, come spiega Viti (1996: 541): «Per quanto Venezia e Padova [...] abbiano costituito i centri maggiori dell'espansione del movimento umanistico nel Veneto, anche altre città di questa regione ebbero un ruolo non indifferente nell'affermazione dell'Umanesimo. Fra esse s'impone di gran lunga Verona, di cui illustre era già la tradizione culturale [...]».

<sup>98</sup> Cfr. anche Tissoni Benvenuti (1986: 18-19): «S (Mss. 116) raccoglie invece anche testi in latino e sembra di ambiente ecclesiastico veronese». Sulle attività umanistiche in ambito monastico cfr. Müller (2006).

<sup>99</sup> Kristeller (1998: II, 12): «(f. 1). Oratio Matthei Rufi habita in funere Archiepiscopi Dyrachiensis in urbe Verona suffragani. – Orationes supra Virgi(lium) Ma(ronem) per R. D. Jacobum Malatestam acholitorum Veronensium preceptorem (4 orationes). f. 9v. Id. orationes supra Officiorum (Ciceronis) codicem (4 orationes). 13v Anon. (Franc. Roscius?), verses on various saints. 21. Anon. poem ad quendam Bulderium de morte filii. 21v. Epitaphium Petri Antonii Bulderii. Other poems, including one ad Ant. Venereum (f. 26). 31. Jo. Ant. (Pantheus?) sacerdos Veronensis, poem to Leon Montagna. 31v. Hippolitus (Corsus) Rufo, a letter and a poem. 33. Petr. Luenensis, poem. 33v Anon. (id.?) poem ad. Jo. Porcellium. 36. Antonius Venerius D. Georgio Mapheo (poem). 37v. Ad Ant. Lazisium (poem). –D. Paulus Andr. Delbene (poem). 39. Jo. Ant. Campanus, epigrams. 53v-55v. Jac. Sentinus Ritiensis or Ricinensis, prose treatise on metrics, inc. Pedes qui metra, with a preface (f. 53, inc. Cum diebus preteritis). At the end, verses by Jac. Sentinus (55v-56v), and the colophon of Erhardus Radolt 1468 (hence copied from a printed edition). Anon. dialogue. 69-81. Phoebi ipsarumque Musarum triumphus ... Jacobo (Malatestae) acolitorum Veronensium preceptori ... celebratus fuit anno ... MCCCCLXXXII calendis martiis incipit, a verse play (by Io. Michael Carrariensis). f. 109. Leonardi Mazegi et amicorum eius. f. 110-122. (Politian, Orfeo). f. 124-133v. (Pamphilus Saxus), volg. eclogue on the wedding of Jacomo Conte Juliario, with preface of P. Antonius Ochridecanus [sic] to the reader (f. 123), some verse of Jacobus comes Juliarius to Pamphilus Saxus (123-123v), and the latter's reply (123v-124)». Va notato che nel manoscritto sono presenti due numerazioni parallele: una in basso al centro e una sulla parte esterna dell'intestazione. Quest'ultima, che è quasi illeggibile alle ultime pagine, è alla base della descrizione di Kristeller. Cfr. anche Granata (1998: 39).



manoscritto è composto da 13 *booklets*<sup>101</sup> di diverse lunghezze, che terminano ognuno con alcune pagine bianche.<sup>102</sup> Il contenuto dei singoli *booklets* è il seguente:<sup>103</sup>

1. (1r-4v): Orazione funebre di Matteo Ruffo per Marco Cattaneo.
2. (5r-20v): Dissertazioni di Giacomo Malatesta su Virgilio e Cicerone, seguite da anonime poesie in latino di carattere religioso.
3. (21r-30v): Poesie in latino per Gerardo Boldieri di Verona e Antonio Veniero.
4. (31r-38v): Lettere e poesie in latino di e per personalità di spicco della Verona di fine '400 come Leonardo Montagna, Giovanni Antonio Panteo, Giorgio Maffei, Antonio Partenio da Lazise e Paolo Andrea del Bene.
5. (39r-48v): Epigrammi di Giovanni Antonio Campano.
6. (49r-52v): *Campani poete clarissimi epigramma*.
7. (53r-60v): Copia del trattato di metrica *De carminum lyricorum Pedibus* de Giacomo da Recanati Sentino (Venezia, Erhard Radolt 1482), seguito da un commento di parti del *De orthographia* di Guarino Veronese.
8. (61r-68v): *Synonyma* di Isidoro di Siviglia.
9. (69r-82v): Un dialogo drammatico in latino (*Phoebi ipsarumque Musarum triumphus venerabili domino Jacobo [Malatestae] acolitorum Veronensium preceptoris honorando celebratus fuit anno domini MCCCCLXXXII calendis martiis*), seguito da un sonetto italiano («O come sei felice al mondo nato»).
10. (83r-92v): Due *capitoli* di Antonio Tebaldeo,<sup>104</sup> seguiti da un breve estratto dell'*Ars amatoria* di Ovidio e da una poesia italiana (*Alta regina e fonte d'ogni amore*).
11. (93r-106r): *Orfeo* di Angelo Poliziano.
12. (107r-122v): Un epitalamio di Panfilo Sasso in occasione del matrimonio di Giacomo Conte Giuliaro con prefazione di Antonio Occhidicane.
13. (123r-142r): 96 *strambotti* anonimi.

Si tratta di una serie di materiali estremamente eterogenei, che riflettono il molteplice interesse di un compilatore umanista.<sup>105</sup> Nell'ultimo *booklet* del codice, che si apre con le

---

<sup>100</sup> Sugli ulteriori dettagli cfr. anche Gernert (2014).

<sup>101</sup> Con Robinson (1980: 46) definiamo *booklet* una «structurally independent production containing a single work or a number of short works». La ricercatrice sottolinea poi che «the existence of a booklet is established only if its content forms a self sufficient unit. The beginning and end of a booklet always coincides with the beginning and end of a text or a group of texts» (1980: 47).

<sup>102</sup> «The last page (or pages) of a booklet may have been left blank because the text did not fill the booklet. A booklet in which the concluding text is complete may lack its last leaf (or leaves), suggesting that a blank end leaf (or leaves) has been cut away when the booklet was bound up with others» (Robinson 1980: 48).

<sup>103</sup> Cfr. la dettagliata descrizione con ulteriori indicazioni sui testi e gli editori in Gernert (2014: 250-252).

<sup>104</sup> Si tratta dei *capitoli* II.1 (*Da puoi che la caduca e fragil vesta*) e III.2 (*Lingua mia stanca in tanto lamentare*) nell'edizione di Basile e Marchand (1992: 433-439 e 975-989).

<sup>105</sup> Cfr. Gernert (2014: 256-257): «Llama poderosamente la atención lo heterogéneo de los materiales recogidos, cuyo nexa parece precisamente la actividad profesional de un humanista (oraciones sobre autores clásicos, cartas laudatorias, poemas fúnebres, epigramas y tratados sobre métrica y ortografía). Hablando muy familiarmente parece el códice de alguien integrado en una sociedad de *sanantes* en la que se requiere dominar ciertas destrezas comunicativas y literarias para ser miembro. Más allá de su indudable vinculación con Verona y sus círculos humanísticos, es llamativo que muchos textos guarden alguna relación con el mundo de la educación en sentido amplio».

parole *Laus deo omnipotenti*, è presente una sezione di 98 strambotti senza indicazione dell'autore, che però, grazie al confronto con la tradizione a stampa, per 67 componimenti può essere individuato in Panfilo Sasso. Non è stato possibile chiarire chi sia l'autore degli altri 31 strambotti con l'aiuto delle fonti consuete.<sup>106</sup> Si ha prova soltanto di pochi testi in altri manoscritti, e nella maggior parte dei casi anonimi, come gli strambotti «Morte che fai, non pigli questa spoglia»,<sup>107</sup> «La morte è vita a chi la morte vole»<sup>108</sup> und «Quando talhora me guardo nel spechio».<sup>109</sup> Si prospetta l'ipotesi che si possa trattare di opere di Sasso che il poeta non avrebbe voluto includere nelle sue raccolte a stampa, per cui quindi l'ultimo *booklet* di PdS116 sarebbe un *libro d'autore*<sup>110</sup> scritto a mano, che quindi si distinguerebbe chiaramente dalla raccolta a stampa per l'ordine dei singoli testi.

L'ipotesi secondo cui Panfilo Sasso, umanista, poeta di corte e «professore de le bone arti» avrebbe raccolto almeno alcuni dei materiali di PdS116 non sembra del tutto fuorviante. Alcune opere di Sasso – un epitalamio e probabilmente anche il dialogo drammatico in onore di Jacobo Malatesta<sup>111</sup> – sono tramandate esclusivamente in questo codice.<sup>112</sup> Inoltre, il Modenese visse a lungo nei pressi di Verona<sup>113</sup> e «celebra in modo esplicito questa cerchia di uomini colti veronesi»<sup>114</sup> come Giacomo Conte Giuliani e Antonio Partenio,<sup>115</sup> che compaiono nel nostro manoscritto miscelaneo come autori o destinatari di dediche.

<sup>106</sup> Cfr. le relative raccolte di Carboni (1982-1994), Santagata (1988), Quondam (2000) e di Leonardi e Marrani (2005).

<sup>107</sup> Questo strambotto circolò anche in altri manoscritti: senza indicazione dell'autore Ang. 146, 166v («Morte che faj che non pigle sta spoglia») della Biblioteca Angelica di Roma (Carboni 1986: IV, 295) e nel Palat. 219 (Gentile 1885: I, 289 e Santagata 1988) della Biblioteca Nazionale centrale di Firenze, nonché attribuito a Ser[afino] in Vat. lat. 5170, 26v («Morte che fai che non pigli esta spoglia») della Biblioteca Vaticana (Menghini 1895: 23 e Carboni 1982: II, 579).

<sup>108</sup> Questo strambotto si trova anonimo nel ms. Capp. 193, 300r («La morte e vita; a chi la morte vole») della Biblioteca Apostolica Vaticana (Carboni 1988: V, 106).

<sup>109</sup> Questo strambotto è inserito senza nome dell'autore nel ms. Vat. lat. 6821, fol. 51v («Quando talhor mirando ne lo specchio») della Biblioteca Vaticana (Carboni 1982, II, 811).

<sup>110</sup> Su questo punto cfr. Avalle (1985: 363): «In effetti, non pochi libri d'autore sotto forma di *libelli* o *booklets* sono ancor oggi fisicamente reperibili in codici compositi dove compaiono non solo sotto l'aspetto di copie [...] ma anche in originale, rilegati gli uni agli altri») nonché i lavori di ispanistica di Beltrán (1992) e (1998).

<sup>111</sup> La prudente attribuzione di Granata (1998: 40) viene messa in discussione da Bottari (2006: 48, nota 2): «Quanto all'autore, non persuade l'ipotesi di Granata che, sia pur dubitativamente, fa il nome di Panfilo Sasso; va piuttosto segnalata l'identificazione proposta dal Kristeller con Niccolò Piacentino, al quale Poliziano avrebbe dedicato un carme, che si legge nel ms. Vaticano lat. 2836 [...]».

<sup>112</sup> Su questo punto Beltrán (2003: 158): «In ogni caso sarà necessario in futuro osservare con maggiore attenzione, la presenza all'interno dei canzonieri di microsezioni dove sembrano affiorare gruppi di poeti caratterizzati da un'origine geografica comune, da una cronologia coincidente o da entrambi gli aspetti; andrà inoltre sottolineata l'eventuale concentrazione di opere in attestazione unica».

<sup>113</sup> Bottari lo caratterizza come un «umanista che fu un osservatore attento ed un 'ospite' illuminato» (2006: 96).

<sup>114</sup> Avesani (1984: 253).

<sup>115</sup> Cfr. Avesani (1984: 253): «Di lui occorre anzitutto ricordare l'*Elegia decima*, con la quale, come recita il titolo, 'manda la Musa a salutare i poeti veronesi', che sono per l'appunto Giacomo Conte Giuliani, Virgilio

Nel manoscritto Vat. lat. 5159 sono tramandati 71 strambotti di Sasso, tutti attribuiti a Serafino Aquilano.<sup>116</sup> La raccolta fu compilata all'inizio del XVI secolo con il titolo *Rime di diversi autori* da Giovanni Bruni de' Paracitadi (1474-1540) da Rimini.<sup>117</sup> Come osserva giustamente Malinverni (1991: 145) è interessante «come questi 56 strambotti compaiono nel codice in un ordine progressivo assai simile a quello delle edizioni a stampa». Dopo un'approfondita analisi degli errori, il filologo italiano ha definito uno stemma, in cui Vat. Lat. 5159 dipende da un originale (O<sub>1</sub>) attraverso una fase intermedia x, su cui si basano anche *alpha* e *beta* come fasi intermedie delle edizioni a stampa, mentre PdS116 dipende da un originale equivalente (O<sub>2</sub>). Non essendo a conoscenza delle edizioni A1, A2 e A3, Malinverni ha datato le edizioni B1 e B2, probabilmente alla base di Vat. lat. 5156 a dopo il 1501. Considerate queste nuove informazioni, questa data viene presa come *terminus post quem* del manoscritto vaticano, che di conseguenza assume un ruolo secondario per l'edizione degli strambotti di Sasso.

\*\*\*

---

Zavarise, Pietro Bravo, Dante III Alighieri, Ludovico Cendratta, Laura Brenzoni, Antonio Partenio. Ma nel suo poemetto *De laudibus Veronae*, 424 versi in distici elegiaci, egli presenta una serie ampia e articolata di veronesi illustri, nella quale con singolare capacità di osservazione comprende anche gli uomini d'arme e dedica il dovuto spazio ai medici e giuristi; qui l'elenco dei poeti si amplia e, oltre a quelli menzionati or ora, compaiono Matteo Ruffo, nonché 'Grassus amor Phoebi puer et Guarientus avena / qui dulci silices, qui iuga celsa movet' [...].»

<sup>116</sup> Cfr. Malinverni (1991: 145: «Ed esempio di singolare evidenza (al limite, si direbbe, della patologia) della disinvoltura annessionistica di molti raccoglitori è giusto il caso testimoniato da RV<sup>3</sup>, antologia di rime volgari allestita dal riminese Giovanni Bruni de' Paracitadi, che attribuisce a Serafino più di 300 strambotti, tra i quali ne compaiono 56 presenti nelle edizioni del Sasso») e La Face Bianconi e Rossi (1995: 350, nota 17: «Estremamente infido si mostra poi il codice V15159, compilato all'inizio del Cinquecento dal riminese Giovanni Bruno de' Paracitadi [...]: in esso risultano indiscriminatamente attribuiti all'Aquilano testi che spettano invece a Vincenzo Calmeta, Poliziano, Tebaldeo, Cortese, Cariteo, Campofregoso, Sasso, Lorenzo de' Medici, Benivieni, Sannazaro e altri»).

<sup>117</sup> Sulla datazione cfr. La Face Bianconi e Rossi (1995: 350, nota 17) e sul compilatore la nota di Gianni Ballistreri nel *Dizionario biografico degli italiani*, 14 (1972), www.treccani.it (3.10.16), che scrive: «Di letteratura il B. fu appassionato dilettante, raccoglitore delle liriche dei poeti che aveva conosciuto a Urbino e mediocre poeta egli stesso. A ricordo delle sue amicizie urbinati ci resta, di suo pugno, il codice Vat. lat. 5159 (*Flosculi dicati I. B. M.*), confusa silloge di rime di Serafino Aquilano e di altri, preceduta e conclusa da due sonetti di dedica alla donna per amor della quale il B. l'aveva compilato [...]: nell'opera il B. dimostra scarsa cultura e carente discernimento critico, tanto che sbaglia ripetutamente le rubriche, assegnando ad esempio al Ciminelli versi notissimi del Magnifico e del Sannazaro, o a Sigismondo Pandolfo Malatesta un capitolo che in realtà è del Serdini».

Fondamento della nostra edizione degli strambotti di Panfilo Sasso è, oltre alle stampe del XVI secolo (A1, A2, A3, B1, B2, B3, C1, C2), la tradizione manoscritta in PdS116. Si ricorrere a ulteriori fonti a stampa e manoscritte, così come a edizioni moderne, ogni volta che ciò è possibile. Nelle trascrizioni, la grafia di *u/v* e *y/i* così come l'utilizzo dell'*h* sono stati adattati alle convenzioni moderne. La punteggiatura e l'accentuazione vengono effettuate secondo le norme stabilite. La divisione in sillabe è stata effettuata secondo l'uso corrente. Le poche abbreviazioni sono state risolte. Particolarità grafiche sono riflesse nell'apparato delle varianti solo in casi eccezionali<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Ringrazio per la traduzione italiana dell'introduzione a Daniele Giulianelli.