

ATTILIO GRISAFI

STRATEGIE RETORICHE E LETTERARIE NELLA *PRAEFATIO*  
AL *DE CAPTIVITATE DUCIS IACOBI* DI LAUDIVIO ZACCHIA1. *Genesi dell'opera e contesto storico-politico*

Laudivio Zacchia, umanista ligure vissuto nel XV secolo, è l'autore della tragedia *De captivitate ducis Iacobi*. L'opera, il cui testo è tramandato unicamente dal codice *a.T.7, 35*, conservato presso la Biblioteca Estense di Modena, fu composta quasi certamente a Ferrara nel 1465 ed è incentrata sull'assassinio di Iacopo Piccinino, allora notissimo e temutissimo capitano della compagnia di ventura dei Bracceschi, caduto vittima del complotto a suo danno ordito da Ferdinando d'Aragona e Francesco Sforza, duca di Milano<sup>1</sup>. Piccinino era legato da un vincolo di lunga e sincera amicizia a Borso d'Este, duca di Modena e Reggio e marchese di Ferrara<sup>2</sup>. La città, già da alcuni anni, prima per impulso

<sup>1</sup> Il testo della tragedia è stato pubblicato per la prima volta da C. BRAGGIO, *Una tragedia inedita del Risorgimento*, in *Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Letteratura* 11 (1884), pp. 111-132; esiste poi un'edizione recente inserita all'interno del più ampio studio sulla produzione tragica italiana del sec. XV, a cura di H. BEYER, *Das politische Drama im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts. Humanistische Tragödien in ihrem literarischen und funktionalen Kontext*, Münster 2008 (il testo e la traduzione in lingua tedesca della tragedia si trovano alle pp. 325-379), e della quale qui mi avvalgo per le citazioni testuali; del *De captivitate ducis Iacobi* è stata inoltre pubblicata, di recente, la mia edizione, per la collana *Teatro Umanistico* della SISMEL, diretta da Stefano Pittaluga e Paolo Viti (LAUDIVIO ZACCHIA, *De captivitate ducis Iacobi*, ed. critica, trad. ital. e comm. a cura di A. Grisafi, Firenze 2013). Per un approccio generale al testo, cfr. inoltre BRAGGIO, *art. cit.*, pp. 50-76; F. DOGLIO, *Una tragedia alla corte di Ferrara: «De captivitate ducis Iacobi»*, in *Teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Milano 1980, pp. 241-260; BEYER, *op.cit.*, pp. 254-314.

<sup>2</sup> Per un profilo generale di Borso d'Este, cfr. G. PARDI, *Borso d'Este, duca di Ferrara, Modena e Reggio, 1450-1471*, Pisa 1907; G. BERTONI, *La biblioteca di Borso d'Este*, in *Atti della Regia Accademia delle Scienze di Torino* 61 (1926), pp. 705-728; G. PAZZI, *Borso d'Este, il*

del padre Niccolò e poi, soprattutto, del fratello Leonello, era diventata un vero e proprio centro di cultura, polo di attrazione per intellettuali e artisti.

Rispetto al suo predecessore, Borso, fin dall'inizio del suo lungo regno, durato per ben ventisei anni, dal 1445 al 1471, si mostrò interessato alla cultura soprattutto come forma di legittimazione del proprio potere; la sua attività di mecenate, la cui testimonianza più evidente è costituita dalla realizzazione della cosiddetta Bibbia di Borso d'Este<sup>3</sup>, aveva come obiettivo precipuo la celebrazione della sua persona e la mitizzazione delle sue imprese. In quest'ambito, va senz'altro ricordata l'opera più notevole del periodo, la *Borsias* di Tito Vespasiano Strozzi<sup>4</sup>, ma furono numerosi gli scritti encomiastici composti dai poeti che vivevano alla corte di Borso e che miravano ad esaltarne la figura<sup>5</sup>.

A questa nutrita schiera di poeti apparteneva anche Laudivio Zacchia. Benché restino ancora poco chiari alcuni momenti della sua vicenda biografica<sup>6</sup>, è da considerare certa la permanenza a Ferrara tra il 1465 e il 1471, anno della morte di Borso, avvenimento inaspettato, che indusse Laudivio a lasciare la corte estense e a cercare fortuna altrove, probabilmente a Napoli.

La composizione del *De captivitate ducis Iacobi* rispondeva, pertanto, all'esigenza, avvertita dal poeta, di compiacere il proprio patrono e ingraziarsene le simpatie. La tragedia infatti trattava un argomento di scottante attualità, in quanto la diffusione della notizia della morte del famoso condottiero fece scalpore non soltanto alla corte estense, ma presso tutti i signori italici e persino presso il papa, per i quali Iacopo rappresentava una potente minaccia alla già fragile stabilità politica della penisola<sup>7</sup>. Grazie alla sua notevole abilità militare e diplomatica, Piccinino, in pochi anni, era riuscito a impadronirsi di ampi territori e aspirava ormai a costituire un vero e proprio stato personale

"Magnifico" di Ferrara, Roma 1935; A. LAZZARI, *Il primo duca di Ferrara, Borso d'Este*, Ferrara 1945; L. CHIAPPINI, *Borso d'Este, sub voc.*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 134-143.

<sup>3</sup> La "Bibbia di Borso d'Este" (ms. Modena, Biblioteca Estense, V. G. 12, lat. 429) fu realizzata tra il 1455 e il 1461. In generale, sulla produzione culturale a Ferrara sotto gli Estensi, cfr. *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598 / The Court of Ferrara and its Patronage. Atti del Convegno Internazionale sul mecenatismo della famiglia d'Este (Copenaghen, maggio 1987)*, a cura di M. Pade - L. Waage Petersen-D. Quarta, Copenaghen-Modena 1987.

<sup>4</sup> La *Borsias* di Tito Vespasiano Strozzi è stata edita da W. LUDWIG, *Die «Borsias» des Tito Strozzi. Ein lateinisches Epos der Renaissance*, München 1977.

<sup>5</sup> Tra queste opere celebrative mi limito a citare il *De felici progressu Illustrissimi Borsi Estensis ad Marchionatum Ferrariæ* di Michele Savonarola, l'*Oratio de laudibus Illustrissimi Principis et Excellentissimi Domini D. Borsi* di Ludovico Argenteo, il *Divi ducis Borsii estensis triumphus per Tribacum Mutinensem* di Gasparo Tribacco da Modena, il *De praestantia philosophi et jureconsulti disputatio* (ms. Est. Lat. 343) di Mengo Bianchelli e il poema *Il Salvatore* di Candido Bontempi da Perugia (ms. Est. Ital. 353).

<sup>6</sup> Per una ricostruzione, seppure non pienamente esaustiva, della biografia di Laudivio Zacchia, cfr. F. BABINGER, *Laudivius Zacchia, Erdichter der «Epistolae Magni Turcis»*, in *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse* 15 (1960), pp. 1-42; BEYER, *op. cit.*, pp. 254-260.

<sup>7</sup> Sulla vicenda biografica e politica di Piccinino cfr. S. FERENTE, *La sfortuna di Jacopo Piccinino. Storia dei Bracceschi in Italia 1423-1465*, Firenze 2005.

nell'Italia centrale. Egli dunque si inseriva a pieno titolo all'interno di quella fitta trama di rapporti che legavano, spesso in maniera estremamente sottile, le personalità più potenti dell'epoca. Il rapporto tra Iacopo e Borso, tuttavia, non era improntato soltanto all'ottenimento o allo scambio di benefici politici, ma era connotato da genuino e sentito affetto. Iacopo infatti era solito consultare l'amico tutte le volte che doveva prendere qualche decisione difficile e nel 1465, in occasione della sua discesa da Milano a Napoli, dove si stava recando per stringere finalmente un'alleanza stabile con il sovrano aragonese Ferdinando (detto Ferrante), si fermò ospite proprio da Borso, che lo accolse con grande onore e gli consigliò anche di guardarsi bene dalle lusinghiere promesse di accordo fattegli dal re, poiché già in precedenza questi aveva accarezzato l'idea di liberarsi del temibile condottiero<sup>8</sup>.

In realtà, quando Piccinino giunse a Napoli, all'inizio di giugno del 1465, ebbe un'accoglienza degna di un grande eroe: fu festeggiato per ben venti giorni dalla città e dai nobili e il re in persona lo accompagnò alla fastosa dimora assegnatagli. Il 24 giugno, però, verso l'ora di cena, Iacopo, il figlio Francesco, il segretario Brocardo, suo figlio Ziliolo ed Alvise Terzagni vennero catturati all'improvviso e rinchiusi a Castel dell'Ovo. Il 12 luglio fu sparsa la notizia della morte.

Piccinino era stato ucciso per volere di Ferrante ma con la complicità di Francesco Sforza; il fatto, come si diceva, destò meraviglia e stupore in tutta Italia e furono fatte molte ipotesi circa la colpevolezza di Ferrante e Francesco. Anche se, in un primo tempo, queste ipotesi non furono dimostrate come vere ufficialmente, i cronachisti dell'epoca non ebbero mai dubbi in merito alle implicazioni dei due sovrani<sup>9</sup>. Borso, dal canto suo, mantenne sempre un atteggiamento di cauta prudenza dal punto di vista politico-diplomatico, anche se era ben nota l'amicizia che lo aveva legato a Piccinino: in questo contesto, si spiega anche la composizione e la probabile lettura, alla sua corte, della tragedia che cantava l'ingiusta fine dell'amico.

Il *De captivitate ducis Iacobi*, dunque, è strettamente agganciato alla realtà storica non soltanto per l'argomento che tratta, ma anche perché in esso un ruolo cruciale è affidato da Laudivio Zacchia allo stesso Borso. In questo senso, il *De captivitate* costituisce un documento interessante per approfondire sia il rapporto che Borso intrattiene con Laudivio, dunque con la letteratura, sia con Iacopo e i suoi nemici, ovvero con la realtà storico-politica del suo tempo.

<sup>8</sup> Cfr. *Diario Ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti*, in *RIS* 15, 2, a cura di G. Pardi, Bologna 1928-1937: «MCCCCLXV, a dì VIII de Maggio, vene el gran capitaneo Iacomo Pezenino, fiolo che fu de Nicolò Pezenino, a Ferrara; et andava a Napoli a noze: Et ge fu dicto che s'el ge andava, ch'el non ne tornaria mai più. Et lo illustrissimo Borso ge fece grande honore».

<sup>9</sup> A tal proposito, cfr. le testimonianze del Ghirardacci (*RIS*, t. 33, fasc. 4-5, parte I, p. 188), dell'Allegretti (*RIS* t. 23, col. 772) e le osservazioni dell'anonimo dei *Giornali Napoletani* (*Giornali Napoletani*, *RIS*, t. 21, col. 1134). Per le ipotesi formulate dagli storici e dagli studiosi successivi, cfr. l'ampia rassegna offerta da FERENTE, *op. cit.*, pp. 169-186.

### 2.1. La praefatio: caratteri principali

Un elemento importante per far luce sul rapporto che intercorre tra Laudivio e Borso è senz'altro costituito dalla *praefatio* apposta dall'autore alla propria opera. Essa è trasmessa dallo stesso codice che tramanda il testo della tragedia e si trova ai ff. 1v-2r. Composta da sedici distici elegiaci, la *praefatio* presenta caratteristiche rilevanti: perfetta adesione alle regole della prosodia e metrica latina, uso equilibrato della lingua poetica, ricombinazione di modelli letterari, abile architettura compositiva, intento encomiastico e programmatico.

La sostanziale correttezza prosodica e linguistica della *praefatio* indica chiaramente una particolare cura formale che Laudivio ha voluto riservare alla sezione introduttiva della tragedia. Attraverso la *praefatio* Laudivio si rivolge direttamente al duca Borso, suo signore e patrono, ed è comprensibile che egli si sia impegnato in un ampio sforzo di *labor limae*, anche perché, se è vero che Borso probabilmente non conosceva o conosceva pochissimo la lingua latina, non è da escludere che essa sia stata letta pubblicamente alla presenza dei poeti e degli artisti di corte. In ogni caso, la ricercatezza che caratterizza il prologo sottolinea l'importanza che Laudivio attribuiva ad esso.

### 2.2. La lode a Borso

Da quanto risulta leggendo la *praefatio*, Borso, oltre che il possibile committente, è anche il dedicatario della tragedia, che Laudivio gli offre come suo dono letterario. Il poeta si rivolge a Borso con una sfilza di appellativi che ne qualificano la grandezza e la magnificenza e lo implora affinché il duca, certamente impegnato in più gravose attività, possa dedicargli un po' del suo tempo e, per così dire, ammetterlo nella schiera dei sacri vati (vv. 1-6):

*O decus Italiae, rerum pulcherrime princeps  
et patriae felix gloria honorque tuae,  
da precor accessus operi, mitissime, nostro,  
vatibus ipse sacris namque favere soles.  
Quantis magna tamen cures molimina rerum,  
fac pateant scriptis atria clausa meis.*

Com'è ovvio, il tono encomiastico di questa prima sezione della *praefatio* è giustificato dal rapporto cortigianesco che legava Laudivio a Borso. La necessità di compiacere il principe, d'altra parte, è avvertita con urgenza anche da altri scrittori che, indirizzando al principe al potere le proprie opere, ne ricercavano i favori<sup>10</sup>. In particolare, Borso è definito *decus Italiae* anche da Strozzi

<sup>10</sup> Tra gli altri, si ricordino il *Philodoxus* di Leon Battista Alberti e l'*Isis* di Francesco Ariosto, dedicati a Leonello d'Este, e l'*Alfonseis* di Matteo Zupardo: cfr. S. PITTALUGA, *Elementi extratestuali, prologhi e cori nella tragedia latina del Quattrocento*, in *Les mondes théâtraux autour de Guillaume Coquillart (XVe siècle)*, a cura di J.F. Chevalier, Langres 2005, pp. 135-152; MATTEO ZUPARDO, *Alfonseis*, a cura di G. Albanese, Palermo 1990.

nella *Borsias* (10, 218 *Dux, magnae decus Italiae*), e, con una simile immagine, *unicum Romae decus* è definito il cardinale Prospero Colonna nella dedica della tragedia *Hyempsal* composta da Leonardo Dati (vv. 1-2: *Ad dulce praesidium meum, ad certum domus / altae Columnae et unicum Romae decus*)<sup>11</sup>. L'impiego del sintagma *decus Italiae* è riconducibile con sicurezza a Virgilio (*Aen.* 11, 508 *O decus Italiae*) e inoltre, come ha dimostrato Stefano Pittaluga, «il riuso dell'appellativo *decus* si carica di un ulteriore significato allusivo, dal momento che esso è impiegato anche da Orazio in riferimento proprio a Mecenate nei versi incipitari della prima ode (*carm.* 1, 1, 2)»<sup>12</sup>.

Il v. 3, invece, è una ripresa quasi letterale di Ov. *Pont.* 2, 2, 39 (*Da, precor, accessum lacrimis, mitissime, nostris*). La convergenza lessicale riguarda quasi l'intero esametro, a eccezione del sintagma *lacrimis nostris*, sostituito da *Laudivio*, che ne mantiene comunque la medesima posizione all'interno del verso, con *operi nostro*. L'umanista infatti chiede a Borso che presti attenzione alla propria opera, attraverso la metafora insita nel sostantivo *accessus*, che viene completata poco dopo, al v. 6, dalla richiesta di apertura degli atri del palazzo, perché accolgano simbolicamente il dono letterario. A Ov. *Pont.* 1, 2, 35 (*magna tenent illud numen molimina rerum*) va ricondotto il v. 5, che, sfruttando l'immagine dei *magna molimina rerum*, ovvero le occupazioni che tengono impegnato Borso, ripropone la topica contrapposizione tra il più serio *negotium* e l'*otium* letterario. Il poeta, e la letteratura in generale, si collocherebbero allora in posizione subordinata rispetto all'attività politica; eppure sembra cogliersi una vena ironica all'interno di tutto il discorso: la ricercata tessitura fonica del v. 5 enfatizza parossisticamente i presunti improrogabili impegni del duca, mentre la disposizione sintattica dello stesso verso, strutturato come una subordinata concessiva, fa slittare l'attenzione sul verso successivo, dominato dall'immagine degli scritti davanti agli atri chiusi del palazzo.

La consapevolezza che *Laudivio* possiede circa l'operazione culturale che sta intraprendendo è confermata, inoltre, dalla rivendicazione di una personale autonomia rispetto ai 'colleghi' di corte, che esaltano la figura di Borso (vv. 7-8): *Non ut saepe solent alii te Borse canemus / nec clarae gentis splendida facta tuae*, ove si palesa una prima dichiarazione d'intenti, nell'affermazione del rifiuto di una comune poesia epico-celebrativa. D'altra parte, un netto rifiuto è espresso anche nei confronti della poesia erotica, come si intuisce dall'allusione ai caratteristici "dispari numeri" (vv. 9-10): *aut liber imparibus numeris tibi venerit iste, / dura fugant molles carmina delitias*.

*Laudivio*, dunque, non ha intenzione né di rievocare le gesta del padre o del fratello di Borso, né le guerre combattute da quest'ultimo (vv. 11-12): *nec fratris titulos dicam magnumque parentem, / quaeque olim dedimus aspera bella canam*.

<sup>11</sup> LEONARDO DATI, *Hyempsal*, a cura di A. Onorato, Messina 2000.

<sup>12</sup> S. PITTALUGA, *Dediche, prologhi e appelli al lettore nella letteratura latina del Quattrocento*, in *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento. Atti del XXI Convegno Internazionale (Pienza/Cbianciano, 20-23 luglio 2009)*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze 2011, pp. 343-350 (a p. 347).

Evitando di cimentarsi nella poesia epica ed elegiaca, Laudivio sfugge anche a un pericoloso paragone con Tito Vespasiano Strozzi, il poeta che eccelleva a Ferrara in questi due generi letterari; egli viene infatti citato da Laudivio che lo chiama per nome, ne elogia la produzione epica ed erotica, sia per la qualità che per la quantità, con un chiaro riferimento alla *Borsias* e agli *Eroticon libri*<sup>13</sup> (vv. 13-16):

*Adde quod ante omnis cultos qui scribat amores,  
mille helegos cantet, nunc tibi Titus adest.  
Hic proavos atavosque ferens et gesta tuorum  
divinum heroo carmine ducit opus.*

Eppure, nel distico che chiude la *praefatio* l'autore sembra non escludere la composizione di un *carmen* celebrativo sulle origini della casata estense (vv. 31-32): *Quae si grata tibi fuerint, iustissime princeps, / iamque tuos carmen ordiar inter avos*. A prescindere dalle intenzioni esplicitate da Laudivio in questa dichiarazione, va sottolineata l'ulteriore presenza del motivo encomiastico, ribadito sia dalla speranza di compiacere Borso con l'offerta del *De captivitate*, sia con la promessa (e l'augurio per sé) di ottemperare ad un impegno più ufficiale, con la scrittura di un poema storico, che in realtà non verrà mai realizzato. Laudivio, peraltro, saluta Borso, invocandolo come *iustissime princeps*, apposizione che riprende il *pulcherrime princeps* del verso d'apertura. La lode di Borso si realizza, dunque, secondo una ben equilibrata struttura ad anello e ciò non soltanto per una ragione squisitamente cortigiana. Il duca, infatti, non è solo il destinatario della tragedia, ma di essa è anche un personaggio attivo. Il *De captivitate* si apre appunto con un lungo monologo pronunciato da Borso sulla celebrazione gioiosa della pace riconquistata dall'Italia; allo stesso modo, le ultime battute dell'opera sono affidate a Borso, che ha appena saputo della fine crudele toccata all'amico Iacopo. La tecnica della *Ringkomposition* è dunque sfruttata da Laudivio anche in funzione drammaturgica e la scelta di far comparire Borso in scena indica significativamente un punto di contatto con tradizioni teatrali e liturgiche estranee alla drammaturgia latina<sup>14</sup>, modello comunque predominante della tragedia umanistica.

<sup>13</sup> Sulla produzione amorosa di Strozzi cfr. TITO VESPASIANO STROZZI, *Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate con i codici*, a cura di A. Della Guardia, Modena 1916; *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. Arnaldi-L. Gualdo Rosa-L. Monti Sabia, Milano-Napoli 1964, pp. 252-295; e, più recenti, i lavori di B. CHARLET-MESDJIAN, *Eros dans l'«Eroticon» de T.V. Strozzi*, in *Eros et Priapus. Erotisme et obscénité dans la littérature néo-latine. Études réunies par I. de Smet et Ph. Ford [= Cahiers d'Humanisme et Renaissance 51 (1997)]*, Paris 1997, pp. 25-42; EAD., *Arts et poésie dans l'«Eroticon» de T.V. Strozzi*, in *Lettere e arti nel Rinascimento. Atti del X Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza, 20-23 luglio 1998)*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze 2000, pp. 105-113; EAD., *Le mythe de l'âge d'or dans l'œuvre élégiaque de T.V. Strozzi*, in *Millenarismo ed età dell'oro nel Rinascimento. Atti del XIII Convegno Internazionale (Chianciano-Montepulciano-Pienza, 16-19 luglio 2001)*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze 2003, pp. 117-126; ricco di informazioni il sito [www.poetitalia.it](http://www.poetitalia.it).

<sup>14</sup> Su questo punto, in particolare per le ipotizzabili relazioni con la sacra rappresentazione, cfr. DOGLIO, *art. cit.*, pp. 258-259; PITTALUGA, *Antiche gesta e delitti di re scellerati. Tragedia e popolo tra Medioevo e Umanesimo*, in *Tragedie popolari del Cinquecento europeo. Atti*

### 2.3. Il modello ovidiano, la prosopopea della Tragedia e l'Elegia negata

A partire dal v. 7, come s'è visto, Laudivio elenca in negativo gli argomenti che non ha intenzione di trattare: le gesta di Borso, della sua stirpe, gli onori e i meriti del padre Niccolò e del fratello Leonello, le azioni militari sostenute. Attribuisce correttamente, poi, tali argomenti ai due generi letterari di appartenenza: agli *amores* competono gli *helegi*, cioè i versi elegiaci; i *gesta*, invece, trovano forma nel *carmen heroum*, nel canto eroico, dunque epico. Con fare più allusivo, si riferisce alla poesia elegiaca una seconda volta, ai vv. 9-10, quando la individua con il distico elegiaco (*aut liber imparibus numeris tibi venerit iste: / dura fugant molles carmina delitias*). Rivolgendosi a Borso, Laudivio lo rassicura, promettendogli che non utilizzerà un metro 'impari', inadatto ad esprimere adeguatamente l'argomento che sta per trattare; il poeta mostra qui non soltanto di comprendere la connessione tra contenuto e forma espressiva, ma anche la stretta relazione che intercorre tra metro e genere letterario. Sul piano intertestuale, risulta significativo che Laudivio tragga spunto dal repertorio ovidiano e, segnatamente, da *Ov. am.* 3, 1, 37 (*imparibus tamen es numeris dignata moveri*).

Giova ricordare che all'interno dello stesso componimento ovidiano tale nozione metrica, in riferimento all'elegia, è affermata altre due volte: al v. 8 (*et, puto, pes illi longior alter erat*) e al v. 66 (*ergo ades et longis versibus adde breves*); e, all'interno degli *Amores*, trova spazio ancora in 2, 17, 21-22 (*carminis hoc ipsum genus impar, sed tamen apte / iungitur herous cum brevior modo*).

La contrapposizione tra metro elegiaco e metro eroico è invece tema dominante di *am.* 1, 1: a Ovidio, che si accinge a cantare una materia grave e solenne, appare Cupido che, dispettoso come sempre, sottrae un piede all'esametro, trasformandolo in pentametro (vv. 1-4). La nuova struttura del componimento, più mosso nell'intonazione e nel ritmo (vv. 17-19), implica anche l'abbandono dell'argomento epico, in obbedienza al dettato della nuova Musa poetica: il poeta è dominato da Amore e, da ora in poi, non potrà che sottostare alle sue imposizioni (vv. 21-24)<sup>15</sup>.

La lezione ovidiana secondo la quale la materia si deve adattare al metro (*am.* 1, 1, 2 *materia conveniente modis*) sembra pienamente interiorizzata da Laudivio. In maniera del tutto speculare ad Ovidio, che, ardente d'amore, non può fare a meno di cantare ciò che detta Cupido, il poeta umanista mostra di avere compreso che il racconto crudo (*carmen durum*) della morte brutale di un uomo è incompatibile con una poesia dai tratti dolci e delicati (*molles delitiae*) e, pertanto, è incompatibile con il metro elegiaco. La sua scelta è ineluttabile,

del XX Convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Anagni, 5-7 luglio 1996), a cura di M. Chiabò-F. Doglio, Roma 1997, pp. 15-34, poi in ID., *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli 2002, pp. 295-311; ID., *Elementi extratestuali*, cit., p. 147.

<sup>15</sup> Cfr. L. LANDOLFI, *Volti di Cupido. Ovidio, Amore, gli «Amores»*, in «*Teneri properentur amores*». *Riflessioni sull'intertestualità ovidiana: gli «Amores»*, a cura di L. Landolfi-V. Chinnici, Bologna 2007, pp. 107-138.

perché il tempo del pianto e della tristezza è tornato (vv. 17-18): *Nos, quoniam magni renovantur tempora luctus / captivi flemus tristia fata ducis*. È chiaro qui il riferimento all'inatteso assassinio del condottiero Iacopo e, di conseguenza, al periodo di lutti e ulteriori conflitti che si sarebbero originati a partire da questo gesto scellerato. Il *De captivitate*, dunque, è strutturato attorno ad un avvenimento luttuoso e contemporaneo e appartiene al gruppo delle tragedie che fondono l'elemento storico con quello cortigiano ed encomiastico<sup>16</sup>. In tal senso, il recupero del modello ovidiano ha una funzione di dissimulazione e giustificazione poetica. Ancora ad Ovidio rimanda, infatti, la sezione centrale della *prae-fatio*, in cui Laudivio presenta la prosopopea della *Tragedia* (vv. 19-22):

*Sic veniet celeri tibi maesta Tragoedia gressu  
squalentes laceris crinibus hirta comas.  
Tunc vultus oculosque truces faciemque verendam  
et torvae aspicias signa tremenda deae.*

La fonte della sequenza è riconducibile sicuramente ad *am.* 3, 1, 11-14:

*Venit et ingenti violenta Tragoedia passu:  
fronte comae torva, palla iacebat humi,  
laeva manus sceptrum late regale movebat,  
Lydius alta pedum vincla cothurnus erat.*

Come si può notare, Laudivio ricalca il modello ovidiano, ma, allo stesso tempo, introduce delle variazioni: egli qualifica la sua *Tragedia* come *maesta*, anziché *violenta*, ma da Ovidio riprende il cenno al passo veloce, espresso però dalla *iunctura* più prosastica *celeri gressu*. Si sofferma poi in maniera piuttosto dettagliata sulla descrizione del volto della *Tragedia*: i capelli laceri, gli occhi, lo sguardo e l'aspetto incutono paura; un'indicazione sommaria è invece riservata agli altri terribili segni (*signa tremenda*) che ne annunciano l'apparizione. Rispetto al modello ovidiano si evince che Laudivio ha scelto di puntare maggiormente su una tecnica ad effetto, insistendo sui caratteri inquietanti delle fattezze della *Tragedia*, che in Ovidio sono appena accennate (v. 12: *fronte coma torva*); al contrario, mentre il poeta romano elenca minuziosamente gli austeri *signa*, topici della sua rappresentazione (il mantello, lo scettro, il coturno), di essi Laudivio si limita a sottolineare il carattere temibile, peraltro in linea con l'idea di terrore suscitato dalla descrizione precedente. Un elemento viene tuttavia recuperato dall'umanista, ovvero il richiamo ricercato al calzare greco, proprio della *Tragedia* antica (vv. 25-26): *cumque Sophocleis, princeps, invecta cothurnis / ad thalamos lacrimans venerit ipsa tuos*, che deriva da *am.* 3, 1, 31 (*hactenus et movit pictis innixa cothurnis*), ma viene da Laudivio arricchito con il riferimento a Sofocle.

<sup>16</sup> PITTALUGA, *Elementi extratestuali*, cit., p. 142; cfr. anche l'introduzione di Aldo Onorato a LEONARDO DATI, *Hyempsal*, cit., pp. 7-65.

Il passo rapido della *Tragedia*, al quale l'umanista accennava poco prima (con l'uso del medesimo verbo al v. 19, *veniet*), è dunque indirizzato verso la regia del duca Borso; in questo senso, in obbedienza al principio della *materia conveniens modis*, il coturno sofocleo indica soprattutto la forma metrica e stilistica che sarà adottata, cioè quella tragica. La rappresentazione della *Tragedia* è arricchita e complicata da un'altra figura che appare in scena, la *Notte*, alla quale è riservato un solo distico (vv. 23-24): *utque erit a lacrimis, sparsos disiecta capillos, / Nox sibi pallentes tinxerit atra genas*. La *Notte* costituisce il momento ideale in cui la *Tragedia* prende vita e può assolvere al proprio compito: riferire a Borso la sventura occorsa all'amico Iacopo. Anche nella personificazione della *Notte*, Laudivio concentra la propria attenzione sulla descrizione fisica di essa, che appare come un doppio della *Tragedia*. Colpisce l'alto grado di artificiosità del distico, in cui si nota l'uso dell'ossimoro per la definizione cromatica di questa divinità ctonia (*pallentes / atra*) e l'accusativo alla greca (*sparsos disiecta capillos*), modellato sull'altro, molto simile, adoperato per la *Tragedia* (v. 20: *squalentes... hirta comas*). Un'ulteriore convergenza è riscontrabile, peraltro, nell'uso di questa stessa figura retorica per le due prosopopee: in entrambi i casi l'accusativo alla greca è impiegato per la descrizione della chioma, che appare comunque sempre lacera e scompigliata. La ripetizione, con qualche minima variazione, della medesima immagine è finalizzata all'*amplificatio* del tono patetico e delle tinte macabre dell'intera sequenza, tuttavia anche il modello ovidiano può offrire un'indicazione interpretativa. In *am.* 3, 1, come s'è visto, la descrizione della *Tragedia* non fornisce specifiche informazioni su quel particolare anatomico. Al contrario, una chioma profumata abbellisce il capo dell'altro personaggio, quello che Ovidio pone a dialogo con la *Tragedia*, ovvero l'*Elegia* (vv. 7-10):

*Venit odoratos Elegeia nexa capillos,  
et, puto, pes illi longior alter erat;  
forma decens, vestes tenuissima, vultus amantis,  
et pedibus vitium causa decoris erat.*

In questo caso, la caratterizzazione fisica dell'*Elegia* è per molti versi speculare a quella della *Tragedia*. Le immagini sfruttate sono ora liete e rasserenanti; la più significativa è senz'altro quella, metaforica, relativa al piede, che, nella sua irregolarità, costituisce un ulteriore motivo di bellezza. Per la splendida descrizione dei capelli, Ovidio utilizza proprio un accusativo alla greca. Da un confronto tra *am.* 3, 1, 7 (*odoratos Elegeia nexa capillos*) con *praef.* 20 (*squalentes... hirta comas*) e 23 (*sparsos disiecta capillos*), sembra possibile ipotizzare che Laudivio, per la personificazione della *Tragedia*, si sia servito anche di qualche elemento tratto dalla prosopopea dell'*Elegia* ovidiana, operando logicamente un'inversione di segno. Oltre al cenno ai capelli, in effetti, l'umanista sembra recuperare da *Elegia* anche il cenno al *vultus* (v. 9: *vultus amantis*), che nella *Tragedia* non esprime più amore, ma ferocia (*vultus oculosque truces*).

Nella *praefatio* di Laudivio, comunque, la personificazione dell'*Elegia* è del tutto omessa; e si perde anche la dimensione dialogica che caratterizzava la sequenza ovidiana, poiché la prosopopea della *Notte* è relegata ad un ruolo di

cornice e resta, peraltro brevemente, soltanto sullo sfondo della scena. È significativa, tuttavia, la selezione compiuta da Laudivio sul modello degli *Amores*, che ha come esito la cancellazione dell'*Elegia*, perché ci indica che cosa rappresentasse per l'umanista questo genere letterario, che, nel corso del Medioevo, era stata oggetto di diverse teorizzazioni.

Nella sua *Ars versificatoria*, Matteo di Vendôme esamina brevemente i più importanti generi letterari; dopo l'apparizione della *Filosofia*, ecco che avanza la *Tragedia*, che procede sugli alti coturni, alla maniera di Ovidio (*Ars versificatoria* 2, 5)<sup>17</sup>: *et pedibus innitens coturnatis rigida superficie, minaci supercilio, assuete ferocitatis multiphariam intonat coniecturam*. Dopo la *Satira* e la *Commedia*, infine, fa la sua comparsa l'*Elegia*, raffigurata ancora una volta secondo suggestioni ovidiane (*Ars versificatoria* 2, 8)<sup>18</sup>: *Quarta «pharetratos Elegia cantat amores», favorali supercilio, oculo quasi vocativo [...] procedens, non ex dignitate sed potius ex inequalitate pedum, tamen in effectu iocunditatis stature claudicantis vindicat detrimentum, iuxta illud Ovidii: In pedibus vitium causa decoris erat (am. 3, 1, 10)*.

All'*Elegia* personificata di Matteo di Vendôme si contrappone quella di Eberardo Germanico nel suo *Laborintus*, vv. 838-843<sup>19</sup>:

*Tarda venit gravitate pedum Genitrix elegorum;  
maesta refert, maesti compatiendo malis:  
affligunt miserum cathedrae pestes, labor, ira,  
paupertas: te plus torquet avara manus,  
quae non dat gratis, quod gratia postulat immo  
se facit ingratham conditione Deo.*

Questa *Elegia* è molto diversa da quella di Ov. *am.* 3, 1, più vicina invece all'*Elegia flebilis* dei *Tristia*<sup>20</sup> e a quella teorizzata da Orazio nell'*Ars poetica*<sup>21</sup>: si tratta «dell'altra faccia dell'*Elegia*, che aveva trovato un suo rilevante esito letterario nell'*incipit* della *Consolatio* di Boezio e una sistemazione teorica nelle *Etymologiae* di Isidoro»<sup>22</sup>. Se l'*elegia maesta* di Boezio, infatti, costituirà un modello di riferimento fino ad Arrigo da Settimello<sup>23</sup>, la definizione isidoriana eserciterà la sua influenza sulla lessicografia medievale. Le due concezioni che il Medioevo elabora del genere elegiaco, in sostanza, hanno la loro matrice, l'una, quella che conduce all'*elegia*

<sup>17</sup> MATHEI VINDOCINENSIS *Opera*, III, *Ars versificatoria*, a cura di F. Munari, Roma 1988, p. 135.

<sup>18</sup> Ivi, p. 136.

<sup>19</sup> E. FARAL, *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> e XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris 1924 (1971<sup>2</sup>), p. 366.

<sup>20</sup> OV. *trist.* 5, 1, 5-6: *Flebilis ut noster status est, ita flebile Carmen, / materiae scripto conveniente suae*; ma cfr. anche *am.* 3, 9, 3: *Flebilis indignos, Elegia, solve capillos*.

<sup>21</sup> HOR. *ars* 75-76: *Versibus impariter iunctis querimonia primum, / post etiam inclusa est voti sententia compos*.

<sup>22</sup> PITTALUGA, *Elegia e «nova Comoedia»*, in *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, a cura di R. Cardini e D. Coppini, Firenze 2009, pp. 225-238 (in partic., pp. 227-228). Sull'*elegia maesta* cfr. anche M. LABATE, *Elegia triste ed elegia lieta*, in *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici* 19 (1987), pp. 91-129.

<sup>23</sup> Cfr. ARRIGO DA SETTIMELLO, *Elegia*, a cura di C. Fossati, Firenze 2011.

amorosa, negli *Amores* di Ovidio, l'altra, quella che conduce all'elegia *maesta*, in Isidoro e Orazio, oltre che in Boezio e nei *Tristia*<sup>24</sup>. Alla luce di tali considerazioni, appare chiaro che Laudivio attribuisce al genere elegiaco unicamente lo statuto di poesia *levis*, come dimostra infatti l'allusione ad *am.* 3, 1. E poiché tale interpretazione dell'elegia non ammette argomenti tristi, la funzione di *elegia maesta* può essere assolta unicamente dalla tragedia; in questo senso, neppure la raffigurazione retorica dell'*Elegia* può trovare spazio in una *praefatio* dal valore programmatico. Tuttavia, la scelta di comporre la *praefatio* stessa in distici elegiaci sembra rivelare un punto di contatto con la tradizione letteraria opposta, quella che fa capo a Boezio, il quale usa proprio questo metro in apertura della *Consolatio*, dove deplora la sua attuale condizione rimpiangendo il passato felice (*carm.* 1, 1-4):

*Carmina qui quondam studio florente peregi,  
flebilis heu maestos cogor inire modos.  
Ecce mihi lacerae dictant scribenda camenae  
et veris elegi fletibus ora rigant.*

Similmente a quanto afferma Boezio, Laudivio si accinge a cantare argomenti che suscitano il pianto, solo che, nel suo caso, la *camena lacera* non è l'*Elegia*, ma la *Tragedia*: anch'essa è mesta (v. 19: *maesta Tragoedia*), col viso rigato dalle lacrime (v. 25: *lacrimans*) e i capelli strappati (v. 20: *laceris crinibus*), ma non c'è slittamento di statuto letterario: nella *praefatio* la *Tragedia* si è solo brevemente degnata di muoversi su un ritmo ineguale<sup>25</sup>.

#### ABSTRACT

Il *De captivitate ducis Iacobi* è una tragedia latina scritta nel 1465 dall'umanista ligure Laudivio Zacchia e incentrata sull'assassinio del capitano di ventura Iacopo Piccinino, ucciso a tradimento per ordine di Ferrante d'Aragona, con la complicità di Francesco Sforza duca di Milano. L'opera è indirizzata a Borso d'Este, protettore di Laudivio, ed è preceduta da una *praefatio* di dedica in sedici distici elegiaci. La *praefatio* si caratterizza per il tono encomiastico nei confronti del duca; nella seconda parte, attraverso il richiamo puntuale agli *Amores* ovidiani, vengono presentate le personificazioni di *Elegia* e *Tragedia*, attraverso un sottile gioco allusivo che rivela affinità e discontinuità tra generi letterari.

*De captivitate ducis Iacoby* is a Latin tragedy written in 1465 by humanist Laudivio Zacchia from Liguria. The text is focused on the murder of captain Iacopo Piccinino, treacherously murdered by order of Ferrante of Aragon, with the complicity of Francesco Sforza, duke of Milan. The work is addressed to Borso d'Este, patron of Laudivio, and it is preceded by a *praefatio* in sixteen elegiac couplets. The *praefatio* is characterized by the laudatory tone towards the duke; in the second part, through the reference to Ovidian *Amores*, are presented personifications of *Elegy* and *Tragedy*, in a subtle allusion that reveals similarities and discontinuities between the two different literary genres.

KEYWORDS: Humanistic Tragedy; Elegy; Ovid; Iacopo Piccinino; classical models.

<sup>24</sup> Cfr. PITTALUGA, *Elegia e «nova Comoedia»*, cit., pp. 228-229.

<sup>25</sup> Cfr. *Ov. am.* 3, 1, 37: *Imparibus tamen es numeris dignata moveri.*