

# L'elegia di Cristoforo Landino: *topoi*, innovazione e note cromatiche

STEFANIA VOCE

Il tributo che Cristoforo Landino paga alla consolidata tradizione elegiaca è manifesto nella serie di motivi ricorrenti diffusi un po' ovunque nei componimenti dedicati alla donna amata, una lirica essenzialmente di matrice properziana, che contemporaneamente risente, almeno nella prima redazione della raccolta *Xandra*, opera giovanile del poeta, di un'innegabile impronta panormitana, seppur nella linea di una *castitas* che troverà nel Marullo la sua completa affermazione come segno alternativo alla licenziosità del Beccadelli<sup>1</sup>. La forma più antica della silloge, che probabilmente risale al 1443-1444<sup>2</sup>, comprende 53 carmi, è contenuta nell'unico codice miscelaneo Lucensis 1460 (*Lu*) e non fu mai divulgata dal suo autore. La seconda raccolta, in tre libri, è datata tra la fine del 1458 e l'inizio del 1459 e porta la dedica a Piero de' Medici. Nella prima versione della *Xandra* il tema principale è l'amore dell'autore per Alessandra di Francesco degli Alberti, figlia dell'amico e mecenate Francesco d'Altobianco degli Alberti e sua fonte d'ispirazione, con la quale vive un'esperienza appassionata contrassegnata da momenti estatici che si alternano a dolorose riflessioni. La seconda versione della raccolta è una revisione della prima con sostanziali omissioni e integrazioni. Il primo

---

<sup>1</sup> Antonio Beccadelli con l'*Hermaphroditus* ritorna al genere epigrammatico secondo i modelli classici (allontanandosi dall'esperienza dei secoli medievali quando l'epigramma è luogo destinato ad accogliere gli insegnamenti morali), innovandolo in duplice direzione: da un lato recuperando da Catullo l'innesto epigramma-elegia, ma parodiando sui contenuti elegiaci, dall'altro raccogliendo da Marziale, ed enfatizzandola, la componente licenziosa. L'*Hermaphroditus* diventa modello delle sillogi successive realizzate come genere misto elegiaco-epigrammatico, con preponderanza dell'elemento elegiaco, e di impianto properziano-petrarchesco: la *Xandra* è emblematica in questo senso. Su Antonio Beccadelli il Panormita imprescindibile è l'edizione dell'*Hermaphroditus* curata da Coppini 1990, nonché Coppini 1997. In generale sull'epigramma di età umanistica cfr. Bradner 1954; Martellotti 1960; Hausmann 1972; Prete 1979. Per la genesi delle nuove forme elegiache ed epigrammatiche umanistiche cfr. Cardini-Coppini 2009; in riferimento all'elegia in particolare cfr. Albanese 1999.

<sup>2</sup> Rimando per maggiori dettagli a Perosa 2000, 149-158.

libro contiene venticinque poesie della versione originale e otto nuove, mentre le trenta poesie del secondo libro e le diciannove del terzo sono assolutamente nuove. Non è dato sapere quanto di reale e quanto di fittizio ci sia nella descrizione dell'esperienza d'amore del poeta; in molti luoghi della raccolta Landino fa riferimento a persone, posti ed eventi reali, offrendo l'impressione di un resoconto credibile del poeta. L'inserimento di personaggi tratti dalla vita reale in un mondo poetico immaginario ha una funzione precisa: Landino intende mostrare al lettore, attraverso la condivisione della propria esperienza, le caratteristiche e le conseguenze dell'essere innamorati. In tal modo l'aggancio alla realtà porta in secondo piano l'aspetto illusorio e senza tempo della rappresentazione. Nella prima versione Landino appare come un giovane giocoso, profondamente attratto da Xandra e allo stesso tempo anche sensibile al fascino di altre donne; nella seconda versione, completata un decennio più tardi, l'unicità dell'incontro con Xandra prende il sopravvento. Ma l'amore appassionato che Landino ha dichiarato alla donna idolatrata non è corrisposto e ciò genera in lui umori contrastanti in drammatica alternanza: le espressioni del suo affetto alimentano la sua esuberante speranza, ma quando lei ritira i suoi favori il poeta, amaramente deluso, l'accusa di crudeltà e di arroganza.

La raccolta ha il carattere serio ed elegiaco che il tema in particolare richiede, ma tra le poesie d'amore si alternano epigrammi umoristici o satirici che inducono il lettore al divertimento. Tema di non secondaria importanza è la glorificazione di Firenze, città natale di Landino, e del suo periodo di massimo splendore culturale promosso dai Medici ed è soprattutto nella seconda redazione della *Xandra* che l'elegia patriottica gioca un ruolo importante accanto a quella erotica. In tal modo Landino mostra il suo orgoglio per i risultati eccezionali raggiunti dai suoi concittadini nella vita intellettuale e attraverso la lode del suo benefattore Piero de' Medici, nuovo Mecenate, suggerisce la comparazione tra i grandi poeti contemporanei, compreso sé stesso, e i modelli classici.

La ricodificazione umanistica degli schemi dell'elegia classica, e contestualmente dell'epigramma, risultato di un atteggiamento di imitazione-emulazione nei confronti della letteratura antica atto a produrre costruzioni poetiche innovative, conduce a esiti originali<sup>3</sup>. La coesistenza con forme epigrammatiche, la *varietas* metrica e la molteplicità di contenuti,

---

<sup>3</sup> Si veda l'analisi della poesia d'amore latina e dei suoi caratteri in Stroh 1983.

nonostante il titolo *Xandra* sembri indicare un intento monotematico<sup>4</sup>, denunciano la volontà del Landino di travalicare i confini del genere elegiaco<sup>5</sup> e di cogliere motivi, umori e sentimenti anche di poeti come Catullo, Marziale e Orazio.

Ciò che gli elegiaci rinascimentali consideravano i tratti distintivi dell'elegia amorosa latina può essere in parte dedotto da ciò che scelsero di imitare. Indicativi a questo proposito sono alcuni versi di *Xandra* 2,23,31-42 nei quali Landino espone il suo concetto di elegia, che si fonda sui dati immediatamente riconoscibili dalle opere dei suoi predecessori:

Sed nimis heu gracili tam grandia proelia versu  
 ludo: meos humeros non onus omne decet.  
 Est furor, est cymba vasto me credere ponto  
 exigua; fluvios nostra phaselus amet.  
 Sitque satis dominam miseris urgere querelis, 35  
 mulcere et gracili pectora dura lyra,  
 imparibusque modis teneros disponere amores:  
 haec tibi materies, parve libelle, datur.  
 Nec tamen exiguum talem dixisse puellam  
 duxeris: haec laudis gloria magna mea est. 40  
 Gloria magna quidem talem dixisse puellam,  
 cui similis quondam nulla puella fuit.

Sono passati in rassegna i temi programmatici e il vocabolario elegiaco che erano stati fissati dai poeti classici: l'opposizione tra le lotte eroiche dell'epica e il *gracilis ... versus* della raffinata poesia elegiaca; la preferenza accordata ai componimenti 'esigui' (*exiguus* è epiteto proprio dell'elegia,

---

<sup>4</sup> Era piuttosto consueto tra i poeti di età umanistica che componevano in latino o anche in volgare assegnare alle raccolte di liriche il nome della donna oggetto di canto (si veda *e. g.* la *Cinthia* di Enea Silvio Piccolomini, l'*Angelinetum* di Marrasio, la *Flammetta* di Ugolino Verino e la *Fiammetta* di Giovanni Boccaccio), ma la *Xandra* landiniana, sebbene descritta come la musa ispiratrice (nella versione *antiquior* della raccolta in B3 *De inscriptione libri: Xandra dedit quondam nobis in carmine vires. / Nunc titulum libro candida Xandra dabit* e in B 52 = I, 29 (A) *Ad Bernardum* 41-42: *Dicemus tamen: quod nobis invida non dat natura, / ingenium tu, mea Xandra, dabis*. La divisione dei carmi è opera di Perosa: «Nam carmina omnia Landini in tres sectiones divisi (A = Xandrae libri tres; B = Xandrae libri primi forma antiquior; C = Carmina varia) quibus dubia (= D) et documenta (= E)»; cfr. Perosa 1939, XIII) è un elemento tra i tanti della composita silloge e pertanto il titolo tiene conto unicamente dell'aspetto elegiaco della stessa.

<sup>5</sup> Operazione condotta dallo stesso Panormita e da Pontano.

cfr. e. g. Hor. *ars* 77: *quis tamen exiguos elegos emiseric auctor*) piuttosto che all'ampiezza della poesia elevata paragonabile al vasto mare (ugualmente ad es. Prop. 3,9,3-4: *quid me scribendi tam vastum mittis in aequor?* / *non sunt apta mea grandia vela rati*; 3,9,35-36: *Non ego velifera tumidum mare findo carina: / tota sub exiguo flumine nostra mora est*; Landino afferma: *Est furor, est cymba vasto me credere ponto / exigua; fluvios nostra phaselus amet*); la devozione dell'amante alla *domina*, che assale con *querelae*; la natura su piccola scala della raccolta elegiaca definita *parvus libellus*; la *gloria* che la celebrazione della *puella* reca al suo poeta, una gloria superiore a forme più convenzionali di distinzione militare (si veda soprattutto Prop. 1,6,29-30: *Non ego sum laudi, non natus idoneus armis: / hanc me militiam fata subire volunt*). Landino descrive quindi il processo di composizione elegiaca come *imparibus ... modis teneros disponere amores*, dove non solo *tener* è un epiteto usato ripetutamente in relazione alla poesia d'amore elegiaca (si veda e. g. Ov. *am.* 2,1,4: *Non estis teneris apta theatra modis*; *rem.* 757: *Eloquar invitus: teneros ne tange poetas*), ma *amores* può denotare o le relazioni amorose o la poesia che le custodisce o entrambe. Infine, l'affermazione che la ragazza del poeta-amante sia ineguagliabile è tipica dell'innamorato protagonista dell'elegia e l'impareggiabile Xandra, come la ritrae Landino, è *similis* a un numero qualsiasi di precedenti amanti elegiache, proprio perché lei e la reazione dell'innamorato nei suoi confronti sono direttamente modellate su elementi dell'elegia classica.

Non senza esiti è in Landino la lezione petrarchesca, benché nel Quattrocento non sia divenuta ancora modello normativo<sup>6</sup> e gli intrecci e le diramazioni possibili si propongano numerosi, sia sul piano della lingua che su quello dei metri e dei toni<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> C'è tuttavia chi suggerisce di individuare nei poeti elegiaci umanistici i primi petrarchisti; cfr. Cardini 1973, 2-5 e 144-149.

<sup>7</sup> Il ruolo svolto dalla lirica petrarchesca come elemento di connessione tra i poeti elegiaci del Quattrocento e i modelli classici, che presuppone incroci e interferenze di lirica latina e lirica volgare, è stata oggetto di analisi della Tonelli, che riconduce al Landino la fusione Petrarca-Propertio teorizzata nel suo commento a Orazio (per cui cfr. Freyburger 2016) e divenuta usuale nella poesia elegiaca degli umanisti. Si vedano Tonelli 1998; Tonelli 2009; Müller 2007. La *Xandra* presenta un'organizzazione simile a quella del *Canzoniere* petrarchesco. I componimenti sono vari per contenuto e forma e tra i punti di contatto delle due raccolte ritroviamo il tema dell'amore e dei suoi effetti, la dicotomia del poeta tra abbandoni e ritorni, la ricerca di qualcosa che vada oltre l'amore terreno, mentre

Tra i numerosi componimenti indirizzati a Xandra, dove il *fil rouge* è rappresentato da una serie di richiami intratestuali e intertestuali impiegati dal poeta, in questa sede si è pensato di proporre l'esempio di *Xandra* 1,4, sintesi di temi elegiaci, *topoi*, deviazioni e novità.

1,4 Ad Bartholomeum Opiscum Scalam<sup>8</sup>

Quaeris cur nostros macies contraxerit artus  
 inque dies crescat pallor in ore mihi,  
 cur placidus miseris releuet non somnus ocellos,  
 cur lacrimae a facie fluminis instar eant?  
 Ah nescis quanta vexent mea pectora flammae, 5  
 nec, mi Scala, vides quid sit amare malum.  
 quod si te certa deus hic violare sagitta  
 coeperit, et faculis urere corda novis,  
 tunc Tityi duros poteris ridere dolores,  
 vulturis et saevi rostra putare iocos, 10  
 Tantaleaeque voles potius succumbere sorti  
 oraque Tartarei terna videre canis,  
 quam semel insano mentem vitiare veneno  
 et sentire quibus ignibus urat Amor.  
 In me tela volant, in me sua fulmina taedas 15  
 concutit, inque dies durius instat Amor.  
 Tu tamen infando nondum, mea Xandra, furori  
 succurris: moriar, si mihi lenta venis.  
 Quae tibi, quae laus est, quae gloria tanta misellum  
 perdere me? Damno stant mihi fata tuo; 20  
 quis roseam faciem, quis cygnea colla manusque,  
 si peream, vel quis lumina nigra canet?

La lirica è una tipica *lamentatio amoris*. Landino si rivolge al dedicatario della poesia per chiarire il motivo della sua magrezza (*nostros macies*

---

la differenza più evidente è sicuramente nella scelta della lingua latina da parte di Landino. Per l'influenza di Petrarca sulla lirica di Landino cfr. almeno Wenzel 2010; approfondimenti sul ruolo del latino e del volgare in età umanistica in Pompeo 1971; Celenza 2006, in particolare i capitoli V e VI.

<sup>8</sup> Dedicata all'amico Bernardo nella versione *antiquior* della raccolta (B), a Bartolomeo Scala nell'edizione definitiva (A). Il testo qui riportato, come tutti gli altri citati nel presente contributo, è quello dell'edizione di Perosa 1939; si segnala altresì la recente edizione della Chatfield 2008 corredata di traduzione e commento. Aspetti della lirica di Landino sono oggetto di analisi in Bottiglionni 1913; Buck 1947; Charlet 2005; Pieper 2008; Wenzel 2010; Kofler-Novokhatko 2016.

*contraxerit artus*) e del suo pallore sempre più manifesto (*Inque dies crescat pallor in ore mihi*)<sup>9</sup>, delle notti insonni (*Cur placidus miseris releveat non somnus ocellos*), del suo pianto copioso (*Cur lacrimae a facie fluminis instar eant*), delle fiamme d'amore che straziano il suo animo (*Ah nescis quantae vexent mea pectora flammae*), mettendo in campo la topica dell'amante sconfortato e infelice (e relativo lessico) in tutte le sue forme. Il diminutivo *ocellus*<sup>10</sup>, vezzeggiativo impiegato frequentemente dai poeti elegiaci, ma non esclusivamente, in riferimento alla donna amata – un esempio su tutti Catullo 3,17-18: ... *meae puellae flendo turgiduli rubent ocelli* –, qui definisce invece il poeta stesso nell'autocompassione sostenuta da *misellum* del v. 19, che duplica, in direzione ipocoristica, *miseros* del v. 3<sup>11</sup>. Il poeta, colto dal mal d'amore (*vides quid sit amare malum*), dà seguito al suo lamento in forma iperbolica ricorrendo al confronto con il mito, quello di Titio e di Tantalo, per enfatizzare le proprie pene, e di Cerbero noto custode degli inferi, un luogo di supplizio che riflette la condizione di pena del poeta innamorato. Nella sezione finale del carme il poeta si svincola dal suo interlocutore e, in modo non inatteso, indirizza le sue parole a Xandra, proponendole la speranza della fama raggiungibile attraverso il canto del poeta, purché questi sia mantenuto in vita da lei. Infatti, dopo avere recuperato, nelle sue varie accezioni, l'immagine del fuoco d'amore che brucia e consuma l'amante (v. 5: *Nescis, heu*<sup>12</sup>, *quante*

---

<sup>9</sup> Landino indugia sul suo stato emaciato anche in 1,28,27-28: *Palletemque utinam faciem nunc cernere possis, / quantaque mi macies squalida membra notet!*. Come è noto il *pallor* era un *signum amoris*, segno distintivo della condizione dell'innamorato consumato dall'amore a partire dalla lirica saffica; anche in Plaut. *Cist.* 56 *pallidus* è detto di chi ama perdutamente e Ovidio in *ars* 1,729 afferma *palleat omnis amans: hic est color aptus amanti*. Ovviamente gli esempi sono numerosi, cito e. g. Hor. *carm.* 3,10,14; Ov. *am.* 2,7,10 e 3,6,25; Prop. 1,5,21 e 3,8,28; Petrarca *RVF* 15; 86,12; 93,3. L'espressione landiniana *Inque dies crescat pallor in ore mihi* riecheggia Becc. *Herm.* 1,38,15: *inque dies crescat calor*, contaminata con Becc. *Herm.* 1,9,3: *pallor in ore est*.

<sup>10</sup> A proposito si veda Fruyt 1989.

<sup>11</sup> In 1,6,7 l'attributo è in accostamento a *macero*, verbo dalla forte valenza icastica e che richiama *macies* del nostro componimento, e in triplice allitterazione *me macero miserum*: la disperazione e il tormento raggiungono le profondità dell'animo. Un antecedente in Ov. *met.* 2,775: *pallor in ore sedet, macies in corpore toto* (qui però nella figurazione dell'Invidia) ed *epist.* 11,27: *fugerat ore color, macie adduxerat artus*.

<sup>12</sup> Le interiezioni sono mezzi estremamente comunicativi propri del linguaggio emotivo e della *Umgangssprache*, attraverso le quali si stabilisce un rapporto

*vexent mea pectora flamme*, rappresentazione viva, che riecheggia Pannormita *Carm.* p. 37 Cinquini-Valentini: *uror et ardentis vexant mea pectora flammae* ed è imitata, dopo Landino, anche dal Verino *Flam.* 2,2,33: *Ne miserum quantae vexant mea pectora flamae*; v. 8: *et faculis urere corda novis*, e infine la *iunctura urat Amor* in clausola al v. 14, eco ovidiana prima di tutti, si veda *am.* 3,1,20: ... *urit Amor* nella medesima sede metrica), rivolge una supplica all'amata affinché lenisca il suo *furor*<sup>13</sup> (*furori succurris*) arrecandogli sollievo. Avviandosi verso la conclusione Landino si lascia andare ad un'amara considerazione: quale gloria otterrà Xandra in futuro e quale fama offerta dalla forza eternatrice della poesia se lascerà morire il poeta? E chi ne canterà le bellezze? Il legame che unisce il *poeta amator* alla *puella* è eterno e riconduce al concetto di donna ispiratrice del canto poetico cui si accennava in precedenza. Se il destino del poeta, nella poesia elegiaca e in quella di Landino, è strettamente dipendente dall'atteggiamento che la donna adotta nei suoi confronti (Landino, pur cantando di altre donne, applica il concetto di *servitium amoris* solo a Xandra), è pur vero che attraverso il poeta e la sua poesia la *puella* ha l'opportunità di essere ricordata presso le generazioni future. Landino racconta la sua profonda afflizione e contestualmente afferma la consapevolezza del valore del suo canto con le parole di Prop. 2,12,21-24: *Quam si perdideris, quis erit qui talia cantet, / (haec mea Musa levis gloria magna tua est), / qui caput et digitos et lumina nigra puellae/ et canat ut soleant molliter ire pedes?* Che è in fondo il ritmo incalzante nella sequenza di interrogativi che leggiamo in Catull. 8,15-16: ... *Quae tibi manet vita?/ quis nunc te adibit? Cui videberis bella?*

Landino segue Properzio nel perseguire il fine nobile che è rappresentato dalla sua attività di poeta<sup>14</sup>.

---

interpersonale con il destinatario del messaggio. Al contempo le interiezioni rivestono una funzione 'ideativa', ossia riflettono lo stato di agitazione del soggetto dialogante; cfr. Karcevski 1941; Stankiewicz 1964; Pugliarello 1996; Altieri Biagi 1989. I poeti elegiaci ricorrono spesso ad esse per la loro valenza espressiva; cfr. ad es. Militerni Della Morte 1995. *Heu* in particolare vale ad esprimere la sofferenza attraverso il suo tono lamentoso ed è molto frequente nella lirica e nell'epica.

<sup>13</sup> Nella terminologia amorosa è la causa di un amore travolgente al punto da oscurare qualsivoglia capacità razionale. Cfr. Pichon 1991, 158.

<sup>14</sup> A proposito della recezione di Properzio in età umanistica segnalò La Penna 1977; Coppini 1981; Tateo 1987; Gavinelli 2006.

La conclusione esprime piena consapevolezza della potenzialità della poesia d'amore [...] ma può comunque avere lo stesso ruolo della poesia celebrativa, anche se tesse l'elogio della donna amata<sup>15</sup>.

E ancora, come il suo modello fa un patto con Amore per potere continuare a cantare le lodi della donna amata (*canēre* in entrambi i poeti introduce il topos dei requisiti estetici e del portamento femminile)<sup>16</sup>, così Landino arriva ad un patto con Xandra. La condizione è preservare il poeta dall'annientamento totale: *perdere*<sup>17</sup> è il secondo verbo che Landino recupera da Properzio, a conferma della lettura del passo properziano, probabile ipotesto privilegiato.

Il topos diffusissimo della *descriptio puellae* occupa la chiusa della lirica. Esso affonda le sue radici nella poesia greca e nelle Scritture, allorché si realizzò un repertorio di immagini non definito «in schemi fissi di contenuto e di forma»<sup>18</sup> e che sarà codificato successivamente, un repertorio destinato a sopravvivere attraverso la continuità della tradizione classica nelle letterature posteriori, medievali e umanistiche<sup>19</sup>. La donna diviene

<sup>15</sup> Fedeli 2005, 358.

<sup>16</sup> Sull'ideale elegiaco della bellezza cfr. Leary 1990.

<sup>17</sup> Secondo il lessico erotico è il *perire* o *deperire* dell'innamorato; cfr. *Thll* 10,1, 1262,65, s. v. *perdo*. Sullo sfondo le parole che Euridice rivolge a Orfeo nel famoso passo virgiliano di *georg.* 4,494-495: *Quis et me ... miseram et te perdidit ... quis tantus furor?*, parole di disperazione non tanto per essere stata strappata nuovamente alla vita, ma al suo amato. Con l'attributo *miseram* Virgilio intende sottolineare la tragicità dell'amore, come in *Aen.* 4,420 nelle parole di autocommiserazione di Didone.

<sup>18</sup> Pozzi 1979, 6. Nell'antichità si prefigura principalmente un catalogo di elementi finalizzati alla descrizione della bellezza dell'eroe. Ne è un esempio la raffigurazione di Enea del quale si evidenziano in particolare gli occhi, la chioma e il prevalere del colore bianco e dell'oro (Verg. *Aen.* 1,588-593: *Restitit Aeneas claraque in luce refulsit / os umerosque deo similis namque ipsa decoram / caesariem nato genitrix lumenque iuventae / purpureum et lactos oculis adflarat honores: / quale manus addunt ebori decus, aut ubi flavo / argentum pariusve lapis circumdatur auro*), ma anche il ritratto di Scipione ad opera del Petrarca in *Afr.* 4,47-50, 67-69 e 85-88, al quale il poeta applica il medesimo concetto di bellezza impiegato per descrivere Sofonisba nel libro V dell'*Africa* e i medesimi referenti e figurati, in una *descriptio* lunga che, esaltando l'esteriorità dell'eroe, ne magnifica contemporaneamente le virtù dell'animo. Per un'ampia panoramica sul tema cfr. Curtius 1992.

<sup>19</sup> Il topos della *descriptio puellae* o *pulchritudinis* è attestato in particolare a partire dal XII secolo, ma non mancano esempi precedenti, e. g. le descrizioni



bella come l'Aurora in Teocrito, gli occhi sono splendenti come stelle nella descrizione di Afrodite in Hom. *Il.* 3,397, i capelli sono al pari dell'oro nel Cantico dei Cantici 5,11 o ancora in Verg. *Aen.* 4,589-590 nella caratterizzazione di Didone, nonostante sia una regina di origini non nordiche, in Ov. *epist.* 20,59 per i capelli biondi di Cidippe e *met.* 12,395-396 nella descrizione della chioma del centauro Cillario<sup>20</sup>.

Tratto di bellezza per eccellenza è la carnagione bianca in quanto simbolo di purezza. È di ascendenza omerica, ma con una serie lunga di proposte che mettono in campo i più diversi comparanti, dall'avorio, al latte, alla neve, ai gigli e ai ligustri. Un esempio di candore femminile nella classicità latina, tra i molti, è in Verg. *Aen.* 8,608: *At Venus aetherios inter dea candida nimbos ...* per cui Porfirione ad Hor. *epod.* 3,9 afferma: *candoris nomine et Vergilius in significatione pulchritudinis semper utitur*<sup>21</sup>. Sul

femminili in alcune commedie elegiache come il *Babio*, il *De tribus puellis*, l'*Alda* di Guglielmo di Blois, il *De nuncio sagacis* o il *Milo* di Matteo di Vendôme (dove la *descriptio* di Afra rappresenta uno dei momenti più alti; cfr. Busdraghi 1993. Anche nelle commedie elegiache la chioma bionda è un tratto tipico della bellezza femminile; cfr. Arnal López 2005, 445). Parallelamente anche nella produzione dei poeti di Angers troviamo testimonianze di ritratti femminili, si veda e. g. Balderico di Bourgueil e la sua epistola in versi a Costanza (c. 201 Tilliette). Ugualmente Rosvita apre ad un micro ritratto di Maria, protagonista dell'omonimo poemetto agiografico, mentre indugia sui caratteri della fanciulla l'autore dei *Versus Epodorienses*. «L'ampia diffusione letteraria del *topos* a partire dal XII secolo e fino all'età umanistica è da mettere in rapporto con la nuova concezione dell'amore e della sessualità elaborata dagli autori del tempo e con il mutato atteggiamento nei confronti degli autori classici e in particolare di Ovidio le cui opere – com'è noto – finirono per costituire il modello imprescindibile per l'affermazione delle nuove teorie d'amore, ossia l'amore libero e l'amor cortese» (Sivo 2007, 43).

<sup>20</sup> I capelli sono sempre d'oro sia per gli uomini che per le donne, poiché per i Romani la chioma bionda era un tratto aristocratico. In proposito cfr. Jax 1933, 197-198.

<sup>21</sup> *Candidus* è attribuito atto ad esprimere un candore luminoso, che si associa alla grazia femminile e si distingue nettamente da *albus*; si veda Serv. *Verg. georg.* 3,82: *aliud est candidum esse, id est quadam nitenti luce perfusum, aliud album, quod pallori constat esse vicinum*. Rinvio per maggiori dettagli ad André 1949, 25-38 e 52-59; Arias Abellan 1984, 112; Pichon 1991, 98; Bisanti 1993. In riferimento al colore del corpo il sostantivo *candor* è impiegato e. g. in Prop. 1,2,19: *nec Phrygium falso traxit candore maritum*; 2,25,41: *vidistis pleno teneram candore puellam* e in Ov. *am.* 3,3,5: *candida candorem roseo suffusa rubore / ante fuit*. Il candore nella poesia umanistica di stampo petrarchesco è assimilato anche al pal-

candore spicca il rossore delle guance, illustrato attraverso il contrasto di rose e gigli già in Teocrito nell'Idillio 20,16 che racchiude la descrizione del pastorello e quindi in Virgilio per Lavinia in *Aen.* 12,64-69, per poi essere ereditato dagli elegiaci e successivamente, attraverso Petrarca, dalla poesia del Quattro e Cinquecento, quando gusti e mode poetiche, sia in latino che in volgare, esprimevano in modo barocco e manieristico la bellezza femminile attraverso una serie di paragoni originali quali coralli, perle e pietre preziose<sup>22</sup>.

È Massimiano che, oltre a promuovere la *medietas*, la simmetria delle parti (*eleg.* 1,80-81: *Cum media tantum dilexi ludere forma; / Maior enim mediis gratia rebus inest*), in *eleg.* 1,93-99 cataloga i tratti della *descriptio puellae* nella successione capelli d'oro, carnagione lattea, sopracciglia nere, occhi splendenti, ampia fronte, labbra rosse: *Aurea caesaries demissa-que lactea cervix / vultibus ingenuis visa sedere magis. / Nigra supercilia, frons libera, lumina clara / urebant animum saepe notata meum. / Flamma dilexi modicumque tumentia labra, / quae gustata mihi basia plena darent. / In tereti collo visum est pretiosius aureum, / gemmaque iudicio plus radiare meo*<sup>23</sup>. Il repertorio massimiano costituisce l'archetipo delle successive *descriptions*, che verranno codificate nel Medioevo (si vedano ad esempio i repertori di Matteo de Vendôme applicati alla descrizione di Elena nell'*Ars versificatoria*<sup>24</sup> e di Alda nella commedia *Milo* o quelli di Alain di Lille che tratteggia Prudenza nell'*Anticlaudianus* 1,270-297, o ancora i cataloghi proposti da Joseph di Exeter in riferimento al ritratto di Elena nel poema *Phrygii Daretis Iliados libros* 172-207. Questi inventari saranno oggetto di teorizzazione da parte di Goffredo di Vinsauf nella *Poetria nova*<sup>25</sup>) con minime innovazioni, ma fino alla stereotipizzazione, che prevede la descrizione discendente dalla testa ai piedi e l'impiego del linguaggio proprio – occhi, mano, capelli etc. – o di quello metaforico – sole, stelle, oro, avorio etc.<sup>26</sup>.

---

lor della morte, che tuttavia non compromette la bellezza femminile, come in Naldo Naldi *eleg.* 1,27,73: *Ergo, ubi dimotus, qui cygnea colla tegebat / atque palam gelidus fecerat illa lapis, / qualia viventis patuerunt ora puellae, / candida, nec turpi commaculata situ*. Per approfondimenti sull'argomento cfr. Feo 1975.

<sup>22</sup> Rimando senz'altro a Pozzi 1976; Pozzi 1979; Pozzi 1993.

<sup>23</sup> Sulla poesia elegiaca di Massimiano cfr. almeno Consolino 2009.

<sup>24</sup> *Ars* 1,56,7-30. Per il testo cfr. Munari 1988.

<sup>25</sup> *Poet.* 562-621. Su Goffredo di Vinsauf e la *Poetria nova* cfr. Faral 1962; Gallo 1971; Curry Woods 1991.

<sup>26</sup> «La *descriptio* letteraria può essere riconosciuta [...] come il gusto esposto e

Con Petrarca assistiamo ad una consapevole distinzione di due moduli descrittivi: quello breve, dove l'attenzione si concentra sul volto (preferibilmente utilizzato dal poeta nei *Rerum vulgarium fragmenta*) e quello lungo, che offre la descrizione dettagliata di tutto il corpo e del quale il poeta offre un esempio nel ritratto di Sofonisba contenuto nel libro V dell'*Africa*<sup>27</sup>. Non solo, Petrarca operò in modo da snellire il fitto canone descrittivo della figura femminile. Infatti

egli contrasse il canone perentoriamente e lo strutturò secondo rigide corrispondenze interne: infatti 1. ridusse il numero dei membri nominati ad alcune parti scelte del viso (capelli, occhi, guance, bocca) più una parte anatomica selezionata fra collo, seno, mano; 2. accentuò l'uso di metafore ben definite, preferendole all'impiego del nome proprio designante i membri elogiati; 3. ridusse il numero delle motivazioni all'alternativa di splendore e colore e per quest'ultimo ai tre dati di giallo, rosso e bianco, con rarissime eccezioni (nero per le ciglia una volta sola); 4. ridusse il numero dei comparanti alla sola rosa per il rosso, ad oro ed ambra per il giallo, lasciando invece un più ampio ventaglio di possibilità per il bianco; 5. sistematizzò i rapporti correnti fra le varie motivazioni di rosso, bianco e giallo e dei loro figuranti secondo due schemi fissi: o la ripetizione per x volte di una coppia o la disposizione dei dati secondo la collocazione asimmetrica di 2: 1; 6. sistematizzò le relazioni fra le motivazioni, evitando sul piano delle motivazioni primarie del colore la combinazione omogenea (per es. fra rose e gigli), ma evitando nello stesso tempo su quello delle motivazioni secondarie l'incontro di una coppia eterogenea (per es. perle e gigli)<sup>28</sup>.

---

codificato per una moda fissa» (Rigo 2019, 23). O ancora può essere definita come l'applicazione di tratti che concorrono a creare un «inalterato concetto di bellezza fisica» (Pozzi 1993, 176).

<sup>27</sup> Petrarca all'inizio del libro V dell'*Africa* (vv. 15-59) si dilunga nella descrizione dettagliata della bellezza della regina Sofonisba secondo la tecnica medievale delle *Artes*, che prevede l'accumulo di particolari dalla testa ai piedi, ma includendo elementi di plastica classicità a illustrare il *decor foemineus*. Una fusione che per Raimondi conduce ad «un'ambivalenza irrisolta», riducendo Sofonisba ad un «anticipo statico della figura di Laura» (Raimondi 1982, 178 e 186). Tuttavia la figura di Sofonisba con la sua andatura eterea, i capelli sparsi al vento e ricadenti sul collo – simbolo di seduzione ad esempio in Ov. *met.* 10,592 in riferimento ad Atalanta o in Petron. 126,15 a proposito di Circe, ma nell'*Africa* segno di degradazione sociale, mentre è piuttosto indice di abbruttimento morale in *Fam.* 5,5,16 o 13,8,3 – ci appare tutt'altro che statica. Sofonisba è una figura lieve in movimento, come sarà l'immagine di Laura, lei stessa smaterializzata nella sua corporeità, e ha in sé un potenziale figurativo che passa alla descrizione di Laura, la bellezza assoluta. Sulla Sofonisba petrarchesca cfr. anche Gilman 1997; Voce 2008.

<sup>28</sup> Pozzi 1979, 7.

Landino nella lirica oggetto del presente contributo si limita ad una sintetica *descriptio extrinseca*<sup>29</sup>, non una descrizione completa come è quella contenuta ad esempio in 1,5 dove i capelli biondi della donna sono lasciati liberi al vento (e il ricordo corre ancora a Prop. 2,1,7: *seu vidi ad frontem sparsos errare capillos*; 2,3,13: *nec de more comae per levia colla fluentes*) oppure raccolti in fermaglio d'oro, vv. 21-22: *at quae tam flavos crines collegit in auro / spargere vel ventis per sua colla dedit?*; gli occhi sono come due Luciferi, v. 26: *... gemini lumina Luciferi*; le labbra purpuree, v. 28: *purpureus superet ut sua labra color*; i denti eburnei e in mirabile serie – che ricordano, tra gli altri, quelli della Sofonisba petrarchesca –, vv. 29-30: *nec putet aequales et densos vincere dentes / egregium quamvis India mitta ebur*; il collo bianco al pari di un cigno e così la voce, vv. 31-32: *Mollius haec cygnis cantat; sed nec sua cygni / colla tamen Xandra candidiora gerunt*, poiché anche la piacevolezza dell'eloquio è un elemento della bellezza e della grazia femminile apprezzato dai poeti umanisti. O anche in 1,28 dove l'avvenenza di Xandra, nel ricordo del poeta, viene contemplata attraverso la serie canonica dello splendore del volto, gli occhi simili a stelle, il collo come quello di un cigno – come nel nostro componimento – il petto bianco come la neve, l'eleganza e la leggerezza dei movimenti: vv. 14-16: *... qualis rideat ore nitor, / sideribusque oculos similes et cygnea colla / et niveum pectus ...*, v. 20: *... et in girum molliter ire pedes*, immagini che coniugano ricordi ovidiani di *met.* 1,498-499: *... videt igne micantes / sideribus similes oculos ...*, e properziani, grazie all'espressione *molliter ire pedes* che è in Prop. 2,12,24. L'immagine di Xandra in 1,4 è invece racchiusa nei cenni cromatici del volto e senza concedere spazio a connotati di tipo morale né all'*urbanitas* e alla *facetudo*, indispensabili virtù coniugate alla bellezza femminile nella poesia elegiaca umanistica, doti che sono piuttosto componente di rilievo ad esempio in *Xandra* 2,4, dove è celebrata l'abilità dell'amata nel canto e nel suono della lira (e qui il ricordo va nuovamente a Prop. 1,2,27 ss.; 2,1,9-10; 2,3,17 ss.) e pure il suo *pudor*, «virtù non solo cristiana, ma qui indub-

---

<sup>29</sup> Seguendo Matteo di Vendôme la descrizione di una persona si distingue in *superficialis* e *intrinseca*. Si veda *Ars.* 1,74: *Et notandum quod cuiuslibet persone duplex potest esse descriptio: una superficialis, alia intrinseca; superficialis, quando membrorum elegantia describitur vel homo exterior; intrinseca, quando interioris hominis proprietates, scilicet ratio, fides, patientia, honestas, iniuria, superbia, luxuria et cetera epytheta interioris hominis, scilicet anime, ad laudem vel ad vituperium exprimuntur.*

biamente cristiana», motivo ricorrente nella lode delle protagoniste dei canzonieri umanistici<sup>30</sup>.

Se l'amalgama di colori sul viso femminile è una prerogativa ovidiana (si veda *e. g. met.* 3,423; 3,491; *epist.* 20,120), nel descrivere le doti fisiche di Xandra Landino opera una fusione tra Ovidio e Properzio, che in 2,12,23-24 (molto più particolareggiato in 2,3,9-22) esibisce il catalogo delle qualità fisiche di Cinzia, i cui *lumina nigra* sono come quelli che Landino loda in Xandra. La *iunctura* properziana è impiegata in parte delle liriche dedicate a Xandra, a testimoniare l'apprezzamento del poeta per l'elemento coloristico degli occhi (il nesso properziano è probabilmente l'archetipo della qualità letteraria dell'occhio di colore nero, sebbene anche Catull. 43,2 offra il dettaglio dei *nigri ocelli*, che non sono quelli di Ameana, antitesi della bellezza di Lesbia). Gli occhi di una donna bella per definizione devono essere neri<sup>31</sup> e questo, dunque, sarà un connotato dell'avvenenza femminile anche nella poesia neocattulliana. In Landino 1,26,2: *et nigris oculis, gena nitenti* sono gli occhi di Ginevra, donna amata dal Bembo, così anche in *carm.* 5, 54: *et posita in roseis lumina nigra genis*, ma sono soprattutto quelli di Xandra in 2,4,15: *nec narrare manus longas et lumina nigra*; 2,23,2: *et dominae lusi lumina nigra meae* 2,26,9-10: ... *Sed nigra puellae / lumina ...* e in *carm.* 6,15: *Sed mihi nec flavi crines nec lumina nigra, / crede, olim tanti causa furoris erant*. Il nesso è anche in Naldo Naldi *eleg.* 1,4,28, e Poliziano *eleg.* 7,4,82, l'epicedio per Albiera degli Abizzi<sup>32</sup>. Pontano predilige il nesso con connotazione ipocoristica *nigri ocelli* in *hendec.* 1,13,65: *conceptus calor et nigris ocellis*, un lungo componimento in dedica all'amata moglie Adriana Sassone, e *hendec.* 2,4,18: *ex*

---

<sup>30</sup> Coppini 2000, 298. L'autrice aggiunge che «l'aderenza al modulo properziano pone anche come "normale" la superiorità delle virtù morali su quelle fisiche, rispetto alla giustapposizione descrittiva medievale, e la vittoria del modello classico sembra implicare una concezione più sofisticata dell'innamoramento e dell'amore» (Coppini 2000, 301). Qualche altro esempio in Naldo Naldi *eleg.* 1,18,7; Vespasiano Strozzi *Erot.* 1,4,6 e Michele Marullo *ep.* 2,32,147. L'archetipo è ancora Prop. 1,2 e 1,4.

<sup>31</sup> Oltre Catullo e Properzio cfr. ad esempio Hor. *carm.* 1,32,11-12 e Ov. *am.* 2,4,42. *Niger* è un nero brillante, splendido, spesso opposto ad *albus*; cfr. André 1949, 52-59.

<sup>32</sup> Sul componimento del Poliziano rimando a Bausi 2005; Degl'Innocenti Pierini 2015.

*ipso speculo nigrisque ocellis / excussas Amor ingerat sagittas*, gli occhi neri di Focilla<sup>33</sup>.

Al fine di contribuire alla realizzazione di variegati effetti coloristici Landino inserisce nella *descriptio puellae* il nesso, raro, *cignea colla*<sup>34</sup> (prima di Landino solo nella commedia tardoantica *Querolus sive Aulularia*<sup>35</sup>, in contesto differente e niente affatto positivo) ad indicare il cando-

<sup>33</sup> Il Pontano non insiste eccessivamente sui particolari ed è alieno da ogni completezza descrittiva nella resa della figura femminile, che viene piuttosto caricata di sensualità e voluttà, segno tipico e non tipico dell'innovazione del poeta; si vedano ad esempio i ritratti di Fannia in *Parth.* 1,2; 1,5; 1,11 e 1,15 e quelli di Batilla in *hendec.* 1,14 e Stella in *hendec.* 1,28. È una sensualità che viene indirizzata «nei suoi tratti più esuberanti entro le maglie di una classicità profondamente assimilata» (Iacono 2006, 38). Da parte sua il Panormita nell'*Hermaphroditus* non inserisce descrizioni femminili in senso stretto, ma piuttosto dei tipi, che talvolta sono il frutto di una non celata misoginia, come nel caso della raffigurazione di Orsa, che in più luoghi della raccolta è il simbolo di tutto ciò che è ripugnante. Occorre inoltre ricordare che se l'elegia umanistica è il luogo della celebrazione della donna bella e dell'amore da lei suscitato, l'epigramma è la forma letteraria che custodisce, al contrario, il ritratto della donna brutta, molto spesso oggetto di attacchi mordaci e deridenti.

<sup>34</sup> *Colla* è poetico. Sull'uso del plurale in luogo del singolare cfr. Dimundo 1990, 122, dove viene sottolineato l'impiego frequente in Propertio del plurale *colla*, come nel nostro poeta. Virgilio impiega invece il nesso *lactea colla* (*Aen.* 8,659), che attraverso l'epica di Silio e di Stazio viene acquisito successivamente da Petrarca in *Afr.* 5,28 e da qui rifluisce in molta poesia di età umanistica dal Campanino, al Braccesi, Naldi, Poliziano, Andrelini, Molza.

<sup>35</sup> L'importanza del *Querolus* consiste nell'essere il solo esempio di commedia tardoantica giunto fino a noi e l'unica altra commedia latina sopravvissuta oltre a quelle plautine e terenziane. Nel cod. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1615 del X sec., di indiscusso valore per l'edizione di Plauto, il *Querolus* è attribuito al commediografo latino. L'opera, durante tutto il Medioevo e l'Umanesimo, ha acceso l'interesse di lettori e copisti. Infatti sono diversi i codici che trasmettono integralmente la commedia: un codice del IX sec., due del X sec., uno del XI-XII sec., uno del XII sec. e uno del XV sec., senza contare i numerosi *excerpta*, che si leggono in codici del XII, XIII e XIV sec. L'*editio princeps* viene stampata a cura di Pierre Daniel nel 1564 a Parigi. Nel *Querolus*, atto secondo, scena terza, Mandrogero, uno pseudomago, spiega a un sicofante che vi sono due gradi di potere, quello di chi comanda e quello dei sudditi. Al secondo grado di potere appartengono: 1) i pianeti, 2) le oche; 3) i cinocefali. Le oche, che nel servire i potenti non sono in grado di interpretare correttamente i loro desideri, hanno il collo lungo come i cigni, che non è affatto una qualità, bensì uno

re del collo femminile unito alla sua sinuosità. La *iunctura* è cara a Landino, che ad essa ricorre in vari luoghi della *Xandra*, e. g. in 1,28,15; 2,4,2; 2,23,48; 2,26,10; 3,17,26; *carm.* 6,32 anche per comodità metrica, collocandola sempre nella medesima posizione del verso; in 1,5 Landino ricorre alla *variatio*, anch'essa rara, *cygni colla*. Ne apprezzano il valore poetico i discepoli di Landino Ugolino Verino, che in *Flam.* 1,11,27: *Caesaries illi per cygnea colla fluebat* accenna alla chioma di Apollo che copre il suo collo cigneo e in *Flam.* 2,50,47: *Spargite nunc passos per cygnea colla capillos*, dedica versi delicati all'elogio di Lisia, fanciulla amata dal poeta dopo Fiammetta e venuta a mancare ancora giovane; e pure Naldo Naldi che in *eleg.* 1,27,73: *Ergo, ubi dimotus, qui cygnea colla tegebat* loda la bellezza di Alba anche da morta<sup>36</sup>. Il nesso è rintracciabile anche in Boiardo *past.* 5,11,68: *Perque humeros, ludens, per cygnea colla volabat*<sup>37</sup>. L'ultima nota cromatica è il colorito roseo del volto, che arricchisce il contesto di un'intonazione affettiva: *roseam faciem*, dove *roseus* è un rosa pallido, associato alla nozione di giovinezza.

Les poètes y ont recours pour qualifier les différentes parties du corps féminine, seins (Catull. LV, 12), joues (Virg. *Aen.* XII 606), doigts (Lydia, 11), teint (Ov. *Am.* III, 3,5) et du corps des desse (*Aen.* I, 402)<sup>38</sup>.

---

strumento ingannevole, perché la lunghezza del collo le porta a curiosare in ogni dove e la somiglianza con il cigno le induce ad ostentare una nobiltà inesistente. In tal modo cercano di circuire coloro che confidano nel loro ascendente presso i potenti, in realtà soddisfano unicamente la loro avidità. In generale sull'epoca di composizione e sull'autore si veda Masera 1991; Jacquemard - Les Saos 1994, VII-XXIV.

<sup>36</sup> Si veda *supra*, n. 21. A proposito della *Flametta*, una raccolta di 82 elegie d'amore, rimando a Wilson 2016; per approfondimenti sulla lirica di Naldo Naldi cfr. Bottigioni 1913, 45-58, 189-191, 207-212; Juhász 1934 (cfr. Kristeller 1956, 385-389); Martelli 1985.

<sup>37</sup> L'ecloga mette in scena i due giovani pastori Lycanor e Menalca (il secondo coincide con il personaggio virgiliano), i quali lamentano l'assenza di due validi contendenti, Bargo e Titiro, identificati rispettivamente con Battista Guarini, che abbandonò la poesia pastorale per dedicarsi all'attività di educatore, e con Tito Vespasiano Strozzi, autore di ecloghe (e anche di elegie ed epigrammi), dedicatosi poi alla composizione del poema epico *Borsias*. All'interno del racconto di amori infelici (quello di Menalca) e felici (quello di Lycanor) è collocata la descrizione della *puella* di Lycanor fotografata in tutto il suo splendore dopo un bagno, con accenti ispirati al Petrarca e ad Ovidio; cfr. Butcher 2016.

<sup>38</sup> André 1949, 112-113.

Gli esempi riportati – ai quali se ne potrebbero affiancare molti altri – attestano l'inclusione di Cristoforo Landino poeta d'amore in quella linea di continuità che per l'elegia parte da Callimaco e giunge a Francesco Petrarca passando per Properzio (punto di riferimento essenziale per la *Xandra*, ma senza dimenticare l'apporto fondamentale di Catullo e le risonanze ovidiane che affiorano in tutta l'opera), poeti evocati dallo stesso poeta anche in riferimento alla *descriptio puellae*. Accanto a questo topos, nella cui sintesi si evidenziano soprattutto dati cromatici che Landino in qualche modo cerca di rendere personali con l'introduzione di nuove *iuncturae*, troviamo l'adesione al canone elegiaco nell'autorappresentazione di un uomo consumato, anche nel fisico, da un amore irrisolto, accompagnata dalle immagini consuete del fuoco della passione.

### Bibliografia

- Albanese 1999 = G. Albanese, *Civitas Veneris: percorsi dell'elegia umanistica intorno a Piccolomini*, in F. Santucci - G. Catanzaro (a cura di), *La poesia umanistica latina in distici elegiaci*, Atti del Convegno internazionale Assisi (15-17 maggio 1998), Assisi 1999, 125-164.
- Altieri Biagi 1989 = M. L. Altieri Biagi, *Linguistica essenziale*, Milano 1989.
- André 1949 = J. André, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris 1949.
- Arias Abellan 1984 = C. Arias Abellan, *Albus-candidus, ater-niger and ruber-rutilus in Ovid's Metamorphoses. A structural research*, «*Latomus*» 43, 1984, 111-117.
- Arnal López 2005 = L. Arnal López, *El uso de la descriptio pulchritudinis en la comedia elegíacas medievales*, in M. Diaz y Diaz - J. M. Diaz de Bustamante (edd.), *Poesía latina Mediaeval (siglos V-XV)*, Actas del IV Congreso del Internationales Mittellateinerkomitee, Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002, Firenze 2005, 437-449.
- Bausi 2005 = F. Bausi, *L'Epicedion in Albieram di Angelo Poliziano: testo e versione semipoetica*, «*Yale Italian Poetry*» 8, 2005, 215-247.
- Bisanti 1993 = A. Bisanti, *Il "Contrasto" fra la monaca e il chierico nel cod. F. M. 17 della Biblioteca Regionale Centrale di Palermo*, «*Orpheus*» 14, 1993, 76-108.
- Bottiglionni 1913 = G. Bottiglionni, *La lirica latina in Firenze nella seconda metà del secolo XV*, Pisa, 1913.
- Bradner 1954 = L. Bradner, *The Neo-latin epigram in Italy in the fifteenth Century*, «*Medievalia et Humanistica*» 8, 1954, 62-70 (= *Das neulateinische Epigramm des fünfzehnten Jahrhundert in Italien*, in G. Pffol (ed.), *Das Epigramm*, Darmstadt 1979, 197-211).
- Buck 1947 = A. Buck, *Dichtung und Dichter bei Christophorus Landinus. Ein Beitrag zur Dichtungslehre des italienischen Humanismus*, «*RomForsch*» 58-59,



- 1947, 233-246 (= A. Buck, *Italianische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952, 87-100).
- Busdraghi 1993 = P. Busdraghi, *La descriptio pulcritudinis nei manuali di retorica del XII e XIII secolo*, «StudUmanistPiceni» 13, 1993, 43-47.
- Butcher 2016 = J. Butcher, *Dum faciles versus oblectant. Sulle egloghe latine di Boiardo*, Napoli 2016.
- Cardini 1973 = R. Cardini, *La critica del Landino*, Firenze 1973.
- Cardini-Coppini 2009 = R. Cardini - D. Coppini, *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, Firenze 2009.
- Celenza 2006 = C. Celenza, *The Lost Italian Renaissance: Humanists, Historians, and Latin's Legacy*, Baltimore 2006.
- Charlet 2005 = J. L. Charlet, *État présent prospectif des recherches sur les poèmes latins de C. Landino*, in J. Leeker - E. Leeker (a cura di), *Text-Interpretation-Vergleich*, Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag, Berlin 2005, 151-168.
- Chatfield 2008 = M. P. Chatfield (ed.), *Cristoforo Landino, Poems*, Cambridge, Mass. - London 2008.
- Consolino 2009 = F. E. Consolino, *L'elegia secondo Massimiano*, in R. Cardini - D. Coppini (a cura di), *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, Firenze 2009, 183- 224.
- Coppini 1981 = D. Coppini, *Properzio nella poesia d'amore degli umanisti*, in F. Santucci - S. Vivona (a cura di), *Colloquium Propertianum (Secundum)*, Atti (Assisi, 9-11 novembre 1979), Assisi 1981, 169-201.
- Coppini 1990 = D. Coppini (a cura di), *Antonii Panormitae Hermaphroditus*, Roma 1990.
- Coppini 1997 = D. Coppini, *Dummodo non castum. Appunti su trasgressioni, ambiguità, fonti e cure strutturali nell'Hermaphroditus del Panormita*, in V. Fera - G. Ferrà (a cura di), *Filologia umanistica*, Per Gianvito Resta, Padova 1997, 407-427.
- Coppini 2000 = D. Coppini, *Ritratti al femminile nella poesia latina del Quattrocento*, in G. Lazzi - P. Viti (a cura di), *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Atti del Convegno di Studi, Firenze 2000, 291-327.
- Curry Woods 1991 = M. Curry Woods, *A medieval Rhetoric Goes to School and the University: the Commentaries on the Poetria Nova*, «Rhetorica» 9, 1991, 55-65.
- Curtius 1992 = E. R. Curtius, *Eroi e sovrumani*, in *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze 1992.
- Degl'Innocenti Pierini 2015 = R. Degl'Innocenti Pierini, *L'epicedio di Angelo Poliziano per Albiera degli Albizi: tradizione classica e contaminazione di generi*, in T. Baier - T. Dänzer - F. Stürner (hrsg.), *Angelo Poliziano. Dichter und Gelehrter (NeoLatina 24)*, Tübingen 2015, 1-28.
- Dimundo 1990 = R. Dimundo, *Properzio 4, 7. Dalla variante di un modello letterario alla costante di una unità tematica*, Bari 1990.

- Faral 1962 = E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris 1962.
- Fedeli 2005 = P. Fedeli (a cura di), *Properzio, Elegie libro II*, introduzione, testo e commento, Cambridge 2005.
- Feo 1975 = M. Feo, *Pallida no, ma più che neve bianca*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 152, 1975, 321-361.
- Freyburger 2016 = G. Freyburger, *Le Commentaire d'Horace de Landino et la Xandra*, in W. Kofler - A. Novokhatko (hrsg.), *Cristoforo Landinos Xandra und die Transformationen römischer Liebesdichtung im Florenz des Quattrocento*, Tübingen 2016, 223-233.
- Fruyt 1989 = M. Fruyt, *Étude sémantique des "diminutifs" latins: les suffixes -ulus, -culus, -ellus, -illus...dé-substantivaux et dé-adjectivaux*, «Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain» 15, 1989, 127-138.
- Gallo 1971 = E. Gallo, *The Poetria Nova and its Sources in Early Rhetorical Doctrine*, Paris 1971.
- Gavinelli 2006 = S. Gavinelli, *The reception of Propertius in Late Antiquity and Neolatin and Renaissance Literatur*, in H. C. Günter (ed.), *Brill's Companion to Propertius*, Leiden 2006, 399-415.
- Gilman 1997 = D. Gilman, *Petrarch's Sophonisba: Seduction, Sacrifice, and Patriarchal Politics*, in B. K. Gold - P. A. Miller - C. Platter (eds.), *Sex and Gender in Medieval and Renaissance Texts. The Latin Tradition*, Albany 1997, 111-138.
- Hausmann 1972 = F. R. Hausmann, *Untersuchungen zum neulateinischen Epigramm Italiens in Quattrocento*, «HumLov», 21, 1972, 1-35.
- Iacono 2006 = A. Iacono, *"Descrivere il corpo dell'amata": Giovanni Gioviano Pontano Parthenopeus I 2 tra disinibizione giovanile e senile compostezza*, «Atlante. Revue d'Études Romanes» 5, 2006, 12-38.
- Jacquemard-Les Saos 1994 = C. Jacquemard-Les Saos (ed.), *Querolus (Aulularia). Le Grincheux (comédie de la petite marmite)*, texte établi et traduit, Paris, 1994.
- Jax 1933 = K. Jax, *Die Weibliche Schönheit in der griechischen Dichtung*, Innsbruck 1933.
- Juhász 1934 = L. Juhász, *Naldus de Naldis, Elegiarum libri III*, Leipzig 1934.
- Karcevski 1941 = S. Karcevski, *Introduction à l'étude de l'interjection*, «CFS» 1, 1941, 57-75.
- Kofler-Novokhatko 2016 = W. Kofler - A. Novokhatko (edd.), *Cristoforo Landinos Xandra und die Transformationen römischer Liebesdichtung im Florenz des Quattrocento*, Tübingen 2016.
- La Penna 1977 = A. La Penna, *Appunti sulla fortuna di Properzio*, in *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio*, Torino 1977, 250-299.
- Leary 1990 = T. J. Leary, *That's. What Little Girls Are Made Of: the Charms of Elegiac Women*, «LCM» 15, 1990, 152-55.
- Martelli 1985 = M. Martelli, *Le Elegie di Naldo Naldi*, in R. Cardini - E. Garin - L. Cesarini Martinelli - G. Pascucci (a cura di), *Tradizione classica e letteratura umanistica*, Per Alessandro Perosa, 1, Roma 1985, 307-332.

- Martellotti 1960 = G. Martellotti, *Petrarca e Marziale*, «RCCM» 2, 1960, 388-393.
- Masera 1991 = A. Masera, *Querolus sive Aulularia. La nuova cronologia e il suo autore*, Firenze 1991.
- Militerni Della Morte 1995 = P. Militerni Della Morte, *La funzione delle interiezioni nella elegia di Tibullo e Propertio*, «BStudLat» 25, 1995, 35-58.
- Müller 2007 = G. Müller, *Zwischen Properz und Petrarca. Strategien der aemulatio im Xandra-Zyklus des Cristoforo Landino*, in M. Föcking - G. Müller (hrsg.), *Abgrenzung und Synthese: Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock*, Heidelberg 2007, 133-164.
- Munari 1988 = F. Munari (ed.), *Mathei Vindocinensis, Opera*, 3, *Ars versificatoria*, Roma 1988.
- Kristeller 1956 = P. O. Kristeller, *Studies in Renaissance thoughts and letters*, Roma 1956.
- Perosa 1939 = A. Perosa (ed.), *Christophori Landini Carmina omnia, ex codicibus manuscriptis*, Firenze 1939.
- Perosa 2000 = A. Perosa, *Sulla data della «Xandra»*, in P. Viti (a cura di), *Studi di filologia umanistica*, 2, *Il Quattrocento fiorentino*, Roma 2000, 149-158.
- Pichon 1991 = R. Pichon, *Index verborum amatoriorum*, Hildesheim-Zürich-New York 1991.
- Pieper 2008 = C. Pieper, *Elegos redolere Vergiliosque sapere: Cristoforo Landinos Xandra zwischen Liebe und Gesellschaft*, Hildesheim 2008.
- Pompeo 1971 = G. Pompeo, *Cristoforo Landino e l'umanesimo volgare*, Napoli 1971.
- Pozzi 1976 = G. Pozzi, *Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie*, in *Intorno al codice*, Atti del III Convegno dell'Associazione italiana di studi semiotici (AISS), Pavia, 26-27 settembre 1975, Firenze 1976, 37-76.
- Pozzi 1979 = G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere italiane» 1, 1979, 3-28.
- Pozzi 1993 = G. Pozzi, *Nota additiva alla descriptio puellae*, in *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, 173-184.
- Prete 1979 = S. Prete, *Some observations on epigram in the Quattrocento*, «RPL» 2, 1979, 263-272.
- Pugliarello 1996 = M. Pugliarello, "Interiectio": *espressività e norma nella teoria grammaticale latina*, «BStudLat» 26, 1996, 69-81.
- Raimondi 1982 = E. Raimondi, *Ritrattistica petrarchesca*, in *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino 1982, 163-187.
- Rigo 2019 = P. Rigo, *Sofonisba e le 'altre' descriptiones. Analisi della figura retorica nelle opere di Petrarca*, «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne» 20, 2019, 22-42.
- Sivo 2007 = F. Sivo, *Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone*, in A. Paravicini Bagliani - J.-M. Spieser - J. Wirth (a cura di), *Le portrait. Le représentation de l'individu*, Firenze 2007, 35-55.

- Stankiewicz 1964 = E. Stankiewicz, *Problem of Emotive Language*, in Th. A. Sebeok - A. S. Hayes - M. C. Bateson, (eds.), *Approaches to Semiotics*, The Hague, 239-264.
- Stroh 1983 = W. Stroh, *Die Ursprünge der römischen Liebeselegie*, «Poetica» 15, 1983, 205-246.
- Tateo 1987 = F. Tateo, *Properzio nella poesia latina del Quattrocento* in S. Pasquazi (a cura di), *Properzio nella letteratura italiana*, Atti del convegno nazionale (Assisi 15-17 novembre 1985), Roma 1987, 41-64.
- Tonelli 1998 = N. Tonelli, *Petrarca, Properzio e la struttura del Canzoniere*, «Rinascimento» s. 2, 38, 1998, 249-316.
- Tonelli 2009 = N. Tonelli, *Landino: la Xandra, Petrarca e il codice elegia*, in R. Cardini - D. Coppini (a cura di), *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, Firenze 2009, 303-320.
- Voce 2008 = S. Voce (a cura di), *Francesco Petrarca, Africa Libro V*, Cesena 2008.
- Wenzel 2010 = A. Wenzel, *Die Xandra-Gedichte des Cristoforo Landino*, Heidelberg 2010.
- Wilson 2016 = A. M. Wilson (a cura di), *Ugolino Verino, Fiammetta, Paradise*, edited and translated, Cambridge 2016.

*Abstract:* Cristoforo Landino's love poetry is a homage to the classical elegiac tradition, which stretches from Callimachus to Francesco Petrarca through Propertius (the latter being an essential point of reference for the poem *Xandra*), poets to whom Landino refers and models his poetry not only to describe his pains of love, but also to give life to a short portraiture of his beloved Xandra, giving his own contribution to the widespread topos of the *descriptio puellae* by introducing an unusual *iunctura* in amorous contexts.

STEFANIA VOCE  
stefania.voce@unipr.it