UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E LETTERARIE

INDIRIZZO ITALIANISTICA

CICLO XXII

DULCES LUSUS

LIRICA PASTORALE E LIBRI DI POESIA NEL CINQUECENTO

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Paola Benincà

Supervisore: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Dottorando: Giovanni Ferroni

Tale tuom carmen nobis, divine poeta,
quale sopor fessis in gramine, quale per aestum
dulcis aquae saliente sitim restinguere rivo.
VIRGILIO*, Bucoliche*, V, 45-48.

[…] sotto la piacevolezza ristringo la grazia,
la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi
i giuochi, e se altro è di questa maniera.
P. BEMBO, *Prose*, II, 9.

INDICE

INTRODUZIONE
1. La scena come genere p. V
2. Lirica pastorale p. IX
3. Intenzioni e criteri p. XIII

CAPITOLO I – *1531: Tasso e Brocardo*
1. Un 'modello difficile' p. 3
2. Il *Libro primo degli Amori* e la polemica Brocardo-Bembo p. 15
   2.1 Ragguagli sulla polemica p. 15
   2.2 La polemica nel *Libro primo degli Amori* p. 21
3. L'esempio del Brocardo p. 25

Note al Capitolo I p. 35

CAPITOLO II – *Teoria e prassi del* lusus pastoralis
1. I 'frammenti' del Navagero p. 47
2. Pensiero e poesia del Fracastoro p. 62
   2.1 Un madrigale del Fracastoro p. 74
3. «Pietro Bembo "antibucolico"»? p. 75

Note al Capitolo II p. 88

CAPITOLO III – *Lirica pastorale: stile e libri di rime*
1. I sonetti di Giovan Battista Della Torre p. 101
2. I tre libri degli *Amori* del Tasso p. 106
   2.1 Ragioni teoriche e di stile p. 106
   2.2 Struttura e lirica pastorale negli *Amori* p. 126
3. Testi pastorali in tre canzonieri 'periferici' p. 156
   3.1 Le *Rime* dello Schiafenato p. 157
   3.2 I *Fragmenti de le Rime* del Bandello p. 164
   3.3 Le *Fiamme* del Giraldi Cinzio p. 175

Note al Capitolo III p. 186

CAPITOLO IV – *La poesia di Marcantonio Flaminio*
1. Da Verona a Napoli p. 201
2. Il 'canzoniere pastorale' p. 216

Note al Capitolo IV p. 233

Tavole p. 241

Bibliografia p. 250

INTRODUZIONE

1. La scena come genere

Pochi generi letterari, come quello pastorale, riescono ad assommare in sé tanta evidenza e tanta ambiguità definitoria. Da un lato, infatti, nulla è più chiaro dell'immagine che secoli di tradizione letteraria sostanzialmente omogenea hanno depositato nella coscienza dei lettori occidentali, dall'altro, non appena si provi a riflettere su un fenomeno straordinario per durata e diffusione geografica, quale appunto fu quello della letteratura pastorale in Europa dal Trecento a tutto il Settecento e oltre, ci si trova di fronte a non poche difficoltà. Tutti sanno intuitivamente che cosa è 'pastorale': boschi ombrosi, altissimi alberi, radure e prati, limpidi ruscelli serpeggianti fra erba tenera e verde, ma anche l'arsura dell'estate, la vampa del sole, e per contro, il calar della sera, la quiete notturna; indivisibili poi da questi momenti e da quel paesaggio, i pastori con le loro greggi, i canti accompagnati da flauti o zampogne, gli amori infelici, un mondo minore e minuto di cose e fatti quotidiani. In questo senso la 'pastorale' è, per così dire, autoevidente. Al tempo stesso e sebbene tutto ciò sia ben chiaro, dal punto di vista dell'istituzione letteraria la risposta alla domanda 'che cos'è la pastorale' è estremamente difficile.

A creare problemi non è tanto la tradizione greco-latina, classica e post-classica: pur essendo tutt'altro che priva di varietà e differenze interne, essa era perfettamente riconoscibile nel tipo di verso usato, che fu senza eccezioni o fratture l'esametro, e nella sua combinazione con le tipiche marcature tematico-stilistiche di livello 'basso' a causa dell' 'umiltà' della materia; si aggiunga che quella greca poi era individuata anche dalla particolare scelta linguistica del dialetto dorico. Quando invece si passa a considerare la pastorale moderna, la possibilità di usare questi criteri per delimitare il genere scompare del tutto. Dal Trecento in poi essa è praticata in latino e in volgare, assume le forme più disparate senza neppure obbedire alle fondamentali distinzioni tra prosa/poesia, mimesi/diegesi poiché, infatti, nel corso dei secoli si succederanno testi pastorali in forme liriche, drammatiche e narrative.

Assolutamente inutile poi cercare di tracciarne i confini ricorrendo a specificazioni tematiche, poiché in questo caso, e già nei testi antichi che fondarono il genere, la pastorale è piegata ad ospitare i contenuti più vari: anche tralasciando Teocrito, per il quale non è del tutto valida – perché non esclusiva – neppure l'opposizione città/campagna, e limitandosi al solo Virgilio, tutti sanno che le selve echeggiano sì il nome d'Amarilli, ma devono anche saper piangere Dafni, e, con innalzamento di tono, essere degne d'un console e capaci di profetizzare il ritorno dell'*aurea aetas*: devono cioè rendersi disponibili a escursioni tematiche – l'amore, la morte, l'encomio, il lamento, la lode – e, conseguentemente, stilistiche tali da annullarne le pretese d'unità e vanificare in tal modo il tentativo di valersi di questi elementi come criteri di classificazione.

Neppure una definizione apparentemente accessibile come quella fondata sulla qualifica sociale dei personaggi-locutori – simile cioè a quella data da Aristotele per la tragedia e la commedia – mi sembra che possa essere compiutamente applicata in questo caso, poiché mentre re e regine sono davvero ciò che dicono di essere e lo stesso vale per innamorati, servi e meretrici, non è mai sfuggito a nessuno che i vari Aminta e Filli potevano avere, e in effetti spessissimo hanno, un valore allegorico, usufruito per lo più in modo meramente strumentale, cioè come maschera, cosicché anche attenersi rigidamente alla lettera dei testi e affermare ad esempio che è pastorale un discorso di natura letteraria che è condotto da pastori significherebbe non soltanto dare una definizione quasi tautologica e quindi banale, ma incompleta

per giunta e bisognosa di numerose specificazioni, incapace comunque di cogliere la specificità del genere in questione.
Anche perché, sarà bene precisarlo, nella pastorale moderna non di un solo genere si tratta, ma, se si vorrà perseguire un rigore classificatorio, di una piccola costellazione: già con la fine del Quattrocento infatti e poi sempre più nel corso del Cinquecento, l'imitazione dei modelli antichi non assume la pastorale nella purezza monotematica a cui l'aveva costretta Virgilio – sulla cui opera torneremo fra poco –, ma tende a contaminarla con personaggi e situazioni di derivazione per lo più georgica o genericamente rurale cosicché nei testi si potranno incontrare non solo pastori di pecore, buoi e capre, ma anche agricoltori, vinaioli, cacciatori, cittadini, viandanti oppure, e si avrà un altro genere, pescatori. Tuttavia, non ostante le diverse attività dei personaggi, tutti abilitati a divenire di volta in volta protagonisti e locutori del testo in cui si trovano, e non ostante quindi la suddivisione in sottogeneri che necessariamente ne conseguirebbe, si avverte nelle opere che il secolo ci propone una fondamentale unità di costruzione letteraria e dunque l'inutilità di procedere a minute classificazioni. Perché, ed è questo punto che mi pare essenziale, il genere non si identifica tanto nei suoi personaggi tipici e nelle loro varie ma immutabili azioni, quanto piuttosto nella scena che è loro posta dietro, nella scena di cui essi stessi fanno parte e che li sovrasta. Come nei paesaggi eroici o idillici di cui si riempiranno le quadrerie fra Seicento e Settecento, la presenza umana è certo fondamentale per determinare il carattere dell'immagine (sacra, mitologica, storica ecc.) ma la sproporzione dimensionale fra le piccole figure dei personaggi e l'altezza degli alberi o la vastità dell'orizzonte raffigurato fa sì che le storie che gli uomini raccontano siano solo parte del paesaggio da cui, infatti, dipende il genere del dipinto.
Ora, per comprendere il modo in cui il genere è venuto acquisendo le caratteristiche di cui s'è detto, ciò che esse comportano e il senso degli sviluppi cinquecenteschi che ne derivano, è necessario riandare alle origini del genere e soprattutto alla mutazione ch'esso subisce nel passaggio fra Teocrito e Virgilio. Come infatti ci insegnano gli studiosi di letteratura latina, rispetto al modello greco, il poeta mantovano operò una selezione che ben lungi dall'essere una semplice opera, pur intelligente, di imitazione, è in realtà il vero gesto fondativo del genere. È ciò che molto lucidamente sostiene Labate nel suo *Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio* (in *Storia di Roma*, II, 1, Torino, Einaudi, 1990, pp. 948-949):

> Abbiamo buoni motivi per dire che Virigilio aveva davanti a sé una raccolta di Teocrito che non era fatta soltanto dei componimenti propriamente bucolici, ma comprendeva anche idilli di carattere mimico, encomiastico, narrativo […]. Nella varietà tematica degli idilli teocritei […] il bucolico non emergeva in quanto categoria letteraria autonoma rispetto ai componimenti di diverso carattere […]. È invece evidente che Virgilio, sviluppando una tendenza già presente negli idilli spuri del corpus teocriteo, si è posto il problema della bucolica come genere dotato di una propria specificità e di un proprio mondo ideologico, la cui autonomia è garantita dalla diffusione di pervasiva di segni marcati (il paesaggio, le divinità agresti, i pastori e gli animali, il canto e la gara di canto, il tempo scandito dalla giornata di pascolo e di lavoro): un generale colore bucolico che coinvolge esempi e simboli, immagini e paragoni. […] Rispetto a Teocrito, Virgilio ha evidentemente selezionato, dalla Musa siciliana, soltanto quei tratti

> che servivano a costruire un coerente mondo poetico (un genere), lasciando cadere quel che gli pareva incongruo a questo programma.

Questa 'potatura' del modello teocriteo, la riduzione della sua *varietas* per dar vita a un organismo dotato di coerenza tematica e continuità di coloritura stilistica, rende dunque possibile quella concentrazione espressiva che, pur nella molteplicità degli argomenti affrontati, è tipica delle *Bucoliche*. Una volontà di *reductio ad unum* così forte che spinge Virgilio fino a condensare tutta la sua opera, l'intero genere, in figurazioni emblematiche ed allegoriche talora di eccezionale evidenza. È questo un aspetto particolarmente importante dell'operazione letteraria compiuta da Virgilio, un aspetto su cui si sofferma, passando in rassegna alcuni dei simboli cui si accennava, anche La Penna nella sua *Introduzione* all'edizione delle *Bucoliche* tradotte e annotate da Luca Canali (Milano, Rizzoli, 1978, pp. LIII-LIV):

> basti richiamare la fine dell'ecloga 3: *Claudite iam rivos, pueri: sat prata biberunt*. Con simboli bucolici è adombrata la poetica callimachea ereditata nelle *Bucoliche*, incentrata sull'unione del carattere *humilis* del genere con l'eleganza dell'elaborazione formale. Il caso delle *humiles myricae* di 4, 2 è il più chiaro. Verso la fine dell'ecloga 10 (e delle *Bucoliche*) il poeta è raffigurato *dum sedet et gracili fiscellam texit hibisco*. Dal commento di Servio sappiamo che l'interpretazione allegorica era già antica: *Allegoricos autem significat se composuisse hunc libellum tenuissimo stilo*. […] Ma se è così possiamo congetturare che un simbolo sia la *tenuis avena* di Titiro all'inizio dell'opera […] e possiamo credere che il simbolo torni insistente, in altre ecloghe: verso la fine dell'ecloga quinta, nella *fragilis cicuta* che Menalca dona a Mopso (Menalca qui è chiaramente identificato con l'autore delle egloghe 2 e 3, cioè con Virgilio); nella *tenuis harundo* del proemio dell'ecloga 6.

Di questi passi, resteranno particolarmente impressi nella mente dei lettori, dando poi luogo a infinite allusioni e citazioni, soprattutto i primissimi versi del libro e quelli che sono posti quasi alla sua conclusione: dettagli che veramente sembrano compendiare ed esaurire, da soli, il senso dell'intero genere. Tuttavia non può sfuggire che, anche in quei due preziosi cammei, la poesia fissa in immagini profondamente simboliche due scene nelle quali la minuta, ma perfetta, opera a cui l'uomo è intento viene collocata in un molto più vasto contesto naturale e sociale: rivelatore mi sembra il fatto che, in entrambi i casi non si tratti di una autopresentazione o autodescrizione da parte di Titiro e di Gallo, ma i due sono visti da un altro sguardo – di un personaggio o del narratore – che li descrive e li rappresenta all'interno di una cornice più ampia. Il particolare minimo infatti allude e significa un universale all'interno del quale i pastori e le loro azioni rientrano traendone senso. Perciò anche in questa opera di fulminea sintesi si riconferma come sia Virgilio ad identificare il genere bucolico con la scena fissa sulla quale si svolgono incontri, sfide e celebrazioni.

Tuttavia, non ostante questo ruolo fondante nella identificazione del genere bucolico, è proprio lo scenario naturale, quasi sempre nella versione di *locus amoenus*, a permettere – in virtù della sua ripetitiva convenzionalità che lo rende uno sfondo adatto a quasi ogni effusione lirica – l'incontro fra personaggi che apparterrebbero ad ambiti, lavorativi e letterari, separati ma contigui, a permettere di conseguenza

l'ibridazione dei generi. Tutto ciò appare con chiarezza in alcune raccolte liriche cinquecentesche nelle quali non solo la scena resta fissa ma, indipendentemente dalla tipologia di personaggio rappresentata dal locutore, si ripetono anche i moduli formali ed espressivi tipici e distintivi della poesia pastorale. Si potrebbe dire che la scena pastorale è in certa misura simile alle selve e radure in cui si perdono e si incontrano i personaggi dei poemi del Boiardo e dell'Ariosto: l'una non è diversa dall'altra, quelle europee non si distinguono da quelle asiatiche, tutti quanti vi passano e vi s'intricano: sono il luogo simbolo dell'erranza cavalleresca. Allo stesso modo alle ombre e presso i rivi d'Arcadia – senza difficoltà e mutamenti trasferibile sulle rive del Mincio e poi anche a Padova, a Ferrara, a Napoli – soggiornano non solo pastori e ninfe, ma dei e semidei e, anzi, di quelle scena sono elemento fondamentale la memoria dei miti di Pan, Pale, Bacco, Eco, Apollo, Siringa, Dafne, Aci, Galatea, Giacinto, Narciso, Adone, Diana, Progne e Filomena, Endimione, Proserpina ecc. Poco importa che non tutte queste vicende, nei racconti originari, siano effettivamente accadute in Arcadia: la natura intatta, e dunque mitica, che forma lo sfondo della poesia bucolica può ospitare tutte queste storie, diviene anzi il luogo simbolo della favola.

Se a questo punto da Virgilio, con un gran balzo, si passa all'epoca moderna e a considerare il testo che fra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento rifondò il genere, vale a dire l'*Arcadia*, ci si rende conto che, dal punto di vista della tipologia d'operazione letteraria, Sannazaro si comportò nei confronti della tradizione (antica e moderna, latina, greca e volgare) allo stesso modo tenuto da Virgilio: chiudendo cioè ulteriormente i confini del genere. Per ciò, anche per Sannzaro fu possibile – indipendentemente dalla considerazione della sua opera ch'egli ebbe in età matura – frapporsi tra prima e poi come un filtro, anche l'*Arcadia*, in virtù, fra l'altre cose, dell'enciclopedismo letterario che la caratterizza, si impose come un modello. Raccolta e rigorosa selezione degli elementi costitutivi del genere – lingua poetica, figure, simboli, forme metriche, personaggi – e, più in generale, della letteratura, poetica e non, vennero fatte confluire in una coerente ricostruzione di un mondo poetico e persino di un'articolata società pastorale. Tutto ciò, e il molto altro che qui neppure si cita, fa dell'*Arcadia* un punto di svolta nella storia moderna del genere pastorale; gran merito credo vada allora ascritto alla forma del prosimetro che rese possibile a Sannazaro non soltanto la cucitura di frammenti lirico-narrativi, ma la loro ricomposizione in un universo continuo e coeso mediante la descrizione di una serie di situazioni, vicende, attività che non sarebbero potute emergere, con quella riposata completezza, in un contesto esclusivamente poetico. Se infatti la trama dell'opera è tanto fragile dal punto di vista narrativo quanto di difficile comprensione su un piano simbolico e se, tutto sommato, il filo principale di cui essa è formata, cioè le avventure di Sincero, ha uno spazio non molto ampio, ciò che più facilmente al lettore resta impresso sono appunto le descrizioni, la diversità e molteplicità degli episodi lirici e narrativi: tutto ciò, ben lungi dal sostituirlo, contribuisce alla stessa edificazione del contesto, sono cioè anche questi elementi parte integrante della medesima scena. Con ciò Sannazaro confermava, nella sostanza, l'impostazione virgiliana; a guardar bene egli l'avrebbe riconfermata anche più avanti quando, 'inventando' il (sotto)genere piscatorio egli si allontanava sì dal modello augusteo, ma lo faceva senza cambiare quasi nulla delle forme e dei moduli espressivi. Egli sapeva bene che il solo, necessario cambiamento riguardava lo scenario, e così fece mutando le sponde fiorite dei ruscelli con la riva del mare punteggiata di conchiglie.

L'operazione condotta nel tentativo di costruire una specificità per le *Piscatoriae* sannaziariane – ma si potrebbe dire lo stesso di quelle del Rota che le imitano – dimostra meglio, credo, di qualsiasi altro ragionamento che la poesia bucolica fonda la sua essenza in null'altro che una varia ma ben definita scena.
Si tratta però di una scena vuota. Potenzialmente essa può essere anche 'pastorale' senza che vi siano pastori che dialogano l'uno con l'altro: le ombre che cadono maggiori dai monti, i comignoli fumanti, le pecorelle che tornano agli ovili alla sera o ne escono all'alba possono essere talora elementi sufficienti per identificare il genere. Scena vuota, già lo si accennava, significa anche massima disponibilità ad ospitare una grande varietà di personaggi, di generi letterari, di temi, di significati, di simboli; significa di conseguenza rinunciare all'affermazione di un'identità di genere ben definita, accettare che essa lo sia solo 'per sottrazione', appartenga solo allo sfondo.
Lo statuto della pastorale come genere è dunque debole; tuttavia è proprio grazie a questa debolezza che i suoi confini possono essere estesi a piacimento, inglobando altre modalità del discorso letterario e divenendo, per così dire, un 'arci-genere'. Nell'ambito dei generi letterari che la modernità ha derivato dal mondo antico e anche di quelli che essa ha 'inventato', la letteratura bucolica è un caso che mi pare si presti a ben pochi confronti. L'unica modalità d'elaborazione artistica che, fuori da quell'ambito, saprei affiancarle è la natura morta poiché anche questo genere pittorico è, in ultima analisi, definibile solo per sottrazione, in negativo, come una scena, potenzialmente anche vuota, nella quale alla presenza di oggetti corrisponde l'assenza d'ogni figura umana. È importante osservare inoltre che la determinazione di questa scena, dipendente dalla natura degli oggetti con i quali il pittore avrà inteso comporre l'immagine da riportare sulla tela, è meno importante e, logicamente, segue la creazione della scena. Anche in questo caso infatti non ha alcuna importanza se egli avrà scelto di dipingere fiori, frutta, bottiglie e bicchieri, cacciagione, strumenti musicali o pesci: il genere è indipendente dal contenuto e, come si sa, i significati che l'immagine assume possono essere i più svariati, da quello letterale di una semplice documentazione scientifica alla intensa simbologia d'una riflessione morale o esistenziale.

2. Lirica pastorale

Si è voluto fare questa premessa non per il gusto di esercitarsi in variazioni su un tema trattato lungamente nella letteratura critica, con agio e dottrina maggiori di quanto non si sia fatto qui, quanto piuttosto perché le conclusioni alle quali si è giunti aiutano, come spero si possa vedere, a comprendere meglio il notevole ruolo che la dimensione arcadica ha svolto nella lirica italiana del Cinquecento.

Il pieno Rinascimento infatti dimostra in modo inequivocabile che, come ha scritto Feo (*Tradizione latina*, in *Letteratura Italiana*, V, *Le questioni*, Torino Einaudi, 1986, p. 319), «la poesia pastorale ha significato per il mondo moderno molto più di quel che non abbia significato per la civiltà greco-latina». Essa infatti prosegue certo la tradizione dell'ecloga antica, poi medioevale e umanistica, ma a partire da questo modello, e senza abbandonarlo, evolve sia in forme più ampie ed estroverse, quelle teatrali, che in forme più ridotte e (spesso) introverse, quelle liriche. Le une sviluppano la tendenza dialogica e drammatica del canto amebeo, le altre invece estraggono dai modelli frammenti tematici per riscriverli liberamente, accrescendo dall'interno, per così dire, il patrimonio di immagini, quindi di simboli e persino di possibilità narrative, del genere.

Gli studiosi di letteratura italiana del Rinascimento che si sono occupati di pastorale in forme poetiche, seguendo il filo del classicismo cinquecentesco e quindi della riproposizione moderna di generi antichi, hanno concentrato la loro attenzione principalmente sulla tradizione eclogistica, soprattutto in volgare. Tuttavia a me sembra che, proprio dal punto di vista dell'istituzione letteraria – fatto salvo il rilievo che, all'interno dell'opera di un autore, possano avere quei testi e degli addentellati che essi lasciano allo sviluppo del dramma pastorale – quello dell'ecloga sia un caso di non molto interesse poiché il vincolo imposto dalla relazione con un modello quale le *Bucoliche* virgiliane è così stretto da rendere impossibili nuove soluzioni stilistiche o tematiche. Il fatto è che le dieci ecloghe del mantovano, non l'unico ma di certo il più influente dei bucolici antichi, costituiscono un testo di non comune perfezione formale che alle orecchie dei poeti e dei letterati cinquecenteschi, proprio a causa di questa eccellenza, doveva risultare particolarmente caro ma, al tempo stesso, frustrante per coloro che si fossero voluti cimentare in un'emulazione tendente al superamento. È, ad ogni modo, un fatto che le ecloghe bucoliche del Cinquecento, tanto latine quanto volgari, non propongono novità né sollevano problemi di poetica salvo, forse, il dibattito sulla maniera più corretta per tradurre nei metri volgari l'esametro latino; una questione – quella della ricostruzione dei metri classici – che non riguarda certo solo questa forma ma l'intero sistema della letteratura volgare e che difatti interessa generi che, per le graduatorie antiche, erano assai più importanti – e basterà pensare all'epica. Ma non è solo questione di forme; l'ecloga resta infatti legata ai suoi modelli, irrigidendone anzi le tendenze fondamentali, non solo per quel che riguarda i mezzi espressivi ma soprattutto per le modalità simboliche con cui trasmette i significati che intende comunicare. Nella maggior parte delle occasioni essa si affida interamente a secche allegorie, scontati travestimenti di temi erotici, politici, encomiastici, cortigiani.

Le novità per la poesia pastorale vengono, nel Cinquecento, dall'ambito lirico: l'ecloga, che a quell'ambito evidentemente non appartiene, ne resta come ho detto esclusa. Il 'laboratorio' della sperimentazione non è però il volgare, bensì il latino. La cosa non deve certo stupire: si sa come la lingua antica dopo i fasti quattrocenteschi e primo-cinquecenteschi vada subendo sempre più, col procedere del secolo, la pressione del volgare, ma questo non toglie che poeti della levatura di un Flaminio potessero affermare liberamente che gli uomini del suo tempo non solo avevano riportato in vita gli antichi, non solo erano stati capaci di uguagliarne i risultati ma persino di superarli. Intendo dire che l'alto concetto che quegli uomini avevano del livello dei loro studi umanistici dava loro la libertà di reinterpretare e rinnovare la tradizione antica.

Apparirà allora un fatto meno irrilevante l'invenzione, fra il primo e il secondo decennio del Cinquecento, dall'intersezione di epigramma, elegia ed ecloga, del *lusus pastoralis*. A dispetto infatti dell'estensione ridotta che caratterizza il genere e della variazione minima che ai nostri occhi esso sembra introdurre nel genere bucolico, esso si impose, non molto dopo, all'attenzione di alcuni poeti volgari che ne imitarono i moduli formali e tematici spacciando per imitazioni dell'antico ciò che ben sapevano essere frutto di penne moderne, esercitatissime nel *fictum pro antiquo*.

Il *lusus* è, come il genere da cui maggiormente dipende non facilmente definibile: si tratta di un epigramma, per lo più in distici elegiaci, di contenuto quasi sempre, più o meno esplicitamente, pastorale. La scena rappresentata sarà spesso un *votum* a una divinità classica, l'esultanza o un lamento amorosi oppure la semplice

rappresentazione d'un quadretto idillico. Il *lusus* nasce rendendo assoluti, svincolando cioè da contesti narrativi o logici, momenti di vita pastorale che potevano trovarsi nei testi antichi e non esclusivamente in quelli di poesia bucolica. Si tratta quindi di un tipo di poesia che è, per sua stessa natura, frammentario.

Ciò non impedisce che in seguito, come in effetti accadrà, esso possa dare adito a serie testuali di varia estensione, anche narrative, ma se lo si considera nella sua 'purezza', si osserva che la sua genesi occasionale, come pezzo unico, gli consente di accedere a modalità di significazione diverse da quelle della ecloga. Liberato dai condizionamenti di un genere con termini tematico-stilistici già prefissati, esso riguadagna parte della libertà che la bucolica antica prevedeva: come infatti avverte La Penna (op. cit. p. LV) a proposito di Virgilio, «l'allegoria bucolica è più sfuggente perché il personaggio bucolico corrisponde al personaggio reale solo in alcuni tratti o per alcuni momenti: è fatica sprecata cercare corrispondenze complessive e precise». A maggior ragione questi epigrammi, le situazioni che vi vengono descritte, i personaggi presentati, non sostengono e non richiedono, a causa anche del breve spazio in cui si risolve il discorso, interpretazioni rigidamente allegoriche. Anzi: Vecce, con forse un po' troppa nettezza, ha potuto scrivere, nel capitolo *La filologia e la tradizione umanistica* incluso ne *Il Cinquecento* della rinnovata *Storia letteraria d'Italia* (a c. di G. Da Pozzo, Padova, Piccin, 2006, p. 197), che il *lusus* «consente un'espansione puramente lirica, libera da allegorie bucoliche, da sovrasensi di storia o di poetica».

Accade così che, in modo tanto meno meccanico, il significato ulteriore di una scena o d'una descrizione mantenga, anche all'interno di una costruzione simbolica, una pluralità di significati, valga più come semplice allusione che come metafora fornita di un preciso referente. Talora, in alcuni esempi di particolare arditezza, l'immagine sottace la propria sostanza simbolica e, semplicemente, sostituisce il concetto che significa. Tutto ciò comporta per l'interprete che sia interessato a forzare la reticenza di questi epigrammi un notevole aumento di difficoltà nella lettura del testo; del resto la difficoltà di reperire i significati allusi coinvolge anche la possibilità di comprendere il più ampio progetto formale che precede una creazione artistica la cui semplicità ha esatta e inversa corrispondenza nel raffinamento stilistico necessario a ottenere un simile risultato.

È però a questo nitore formale che il *lusus* dovette il suo successo: i contemporanei vi videro senza dubbio la rinascita di una perfezione stilistica che si considerava esclusivo patrimonio degli antichi; avvertirono forse il brivido provato alla riemersione, dalla terra e da secoli di oblio, di marmi antichi, alla ricomparsa di quelle 'anticaglie' all'epoca tanto ricercate dai dotti. Se l'azione di un gusto estetico figlio dell'umanesimo ed educato alla venerazione delle reliquie di un'antichità gloriosa, era senz'altro presente, non credo che ciò basti a spiegare perché anche poeti dediti alla sola scrittura in volgare si preoccupassero di volgersi ai *lusus*.

L'imitazione o la traduzione di testi così ammirati da parte di poeti in lingua volgare, di cui si comincia a trovare traccia a partire probabilmente dalla metà degli anni '20 del Cinquecento, presenta, come sempre, varie sfumature dipendenti della varietà delle singole formazioni e intenzioni poetiche. Sono tuttavia operazioni letterarie che hanno di mira per lo più, nei casi di maggiore coscienza critica, il rinnovamento della poesia lirica dei moderni, quella scritta nella lingua dei tre grandi toscani. Per non pochi dei poeti nati verso la fine del Quattrocento e formatisi mentre tutt'intorno apparivano opere nelle quali si poteva finalmente trovare una lingua volgare uniforme e regolata, e che di quella lingua, frutto di decennali fatiche,

si erano impadroniti in modo assai più semplice e rapido dei predecessori, l'imitazione esclusiva di Petrarca appariva, in confronto alla ricchezza formale e tematica della letteratura classica, un grave e inutile impoverimento. Di qui l'imitazione dell'antico o, come si è detto, della sua reinvenzione moderna.

Si dovrà però notare, a questo punto, l'ambiguità del termine 'antico' perché, spessissimo, all'atto pratico, quella imitazione dà luogo a componimenti bucolici, con una sovrapposizione di categorie – 'antichità' e 'pastorale' – che è tutt'altro che ovvia. Alla poesia greca e latina era riconosciuto non solo un prestigio derivante dall'antichità, ma anche dalla 'dolcezza', dalla 'varietà' e quindi dalla 'piacevolezza' che vi si riscontrava. Queste qualità derivavano da particolari equilibri e squilibri compositivi, inerenti cioè alla costruzione del singolo testo, ma, soprattutto, dal ricorso a 'favole', cioè a narrazioni mitologiche. Il lettore avvertito avrà a questo punto già compreso la causa di quella sovrapposizione: se infatti v'è un genere nel quale la dimensione della 'favola' non solo sia ammessa, ma sia per così dire intrinseca, costitutiva del genere medesimo, questo è la pastorale. Non soltanto, come già si è visto, la sua scena è luogo di transito e di sosta per innumerevoli avventure di dei e semidei, ma lo stesso paesaggio arcadico, trasferibile a piacimento in Sicilia, nelle regioni padane, sul Sebeto, è un racconto mitologico, è 'favola'. La pastorale insomma, se mi è consentito variare una formula usata poco sopra, è una 'arci-favola'. In tal modo dunque la ricerca di uno stile 'dolce' univa la scelta del classicismo a quella del *lusus* e con esso della pastorale.

Quanto detto, vale soprattutto per le forme brevi della lirica; ometto qui il discorso che richiederebbe la ripresa dell'ode oraziana e quella dell'inno alle divinità del *pantheon* pagano perché importerebbe la discussione di problematiche distinte e tradizioni minoritarie rispetto a quelle fin qui prese in esame. Le forme brevi, in special modo il sonetto, sono invece, come si sa, anche le più comuni e rappresentano quindi il mezzo di maggiore diffusione della nuova maniera poetica, della sua piacevolezza. La lirica pastorale, così facile da fruire e da praticare, si trasformerà ben presto in una fortunata moda che riempirà le antologie di rime e i canzonieri di sonetti spesso di dubbia qualità.

Come però sempre accade con tutte le mode, resta a discrezione del singolo prendervi parte o meno e talora quando una mancata adesione proviene da un personaggio noto, è un segnale di gusto da non sottovalutare. Stilando allora la lista di quanti non scrissero lirica pastorale in volgare e magari neppure in latino, si possono citare nomi illustri come quelli del Bembo, del Della Casa, dell'Ariosto. Può essere utile osservare che la letteratura pastorale nell'*Orlando furioso* compare sì, ma in uno dei luoghi meno lusinghieri dell'intero poema: sulla luna. Appena giunto, Astolfo può ammirare il nuovo paesaggio, tanto diverso da quello della Terra, con i suoi segni di una civiltà altra, ignota (XXXIV, 73):

> Altri fiumi, altri laghi, altre campagne
> sono là su, che non son qui tra noi;
> altri piani, altre valli, altre montagne,
> c'han le cittadi, hanno i castelli suoi,
> con case de le quai mai le più magne
> non vide il paladin prima né poi:
> e vi sono ample e solitarie selve,
> ove le ninfe ognor cacciano belve.

Il paladino non è ancora giunto nel «vallon» ove si trova ciò che si perde sulla Terra e non è dunque ancora iniziata la rassegna delle follie umane; tuttavia, già il primo sguardo su questo nuovo mondo nel quale le case sono enormi e nulla somiglia a ciò che c'è quaggiù, sembra volerne svelare la realtà di favola. La conclusione dell'ottava, che è la porzione di testo che qui interessa, non sembra poi vincolata ai sei versi precedenti da una stringente successione logica, ma l'immagine delle ninfe cacciatrici vi è introdotta, credo, solo per illustrare quali altre cose Astolfo non «vide […] prima né poi» sulla Terra. In tal modo la poesia mitologico-pastorale viene relegata fra le mere finzioni, viene posta a fare da anticamera ai vaneggiamenti umani di cui Ariosto dirà subito dopo. Con ciò il ferrarese, cui era proprio, anche in poesia, un senso tanto più acre e moralmente risentito della realtà, esprime un netto rifiuto nei confronti delle lunari 'ciance' dei poeti, di un mondo letterario vano e fittizio.
Qui, io credo, sta il punto. Poiché la poesia arcadica è favola, essa rientra nell'ambito della finzione. Perciò, sebbene le implicazioni teorico-letterarie, soprattutto quando si tratti di lirica, possano sembrare del tutto trascurabili, la sua stessa presenza, in modo implicito, richiama ogni volta il poeta a porsi e a dover risolvere per sé la questione del rapporto esistente fra letteratura e verità. La presenza di testi pastorali in raccolte di rime è quindi tutt'altro che una scelta scontata: praticare quel genere di lirica significava voler aprire il proprio esercizio poetico alla prospettiva di una finzione priva, almeno in apparenza, d'immediati rapporti con la realtà, ad un bello suggestivo ma falso, potenzialmente deviante, nel migliore dei casi svincolato da un'evidente utilità morale. È perciò chiaro che tutto ciò poteva ben confliggere con progetti letterari d'altro tipo: non restava infatti molto spazio disponibile alla *fictio* pastorale se si aveva di mira l'ideale di un canzoniere schiettamente petrarchesco, se cioè si intendeva ricomporre i frammenti lirici della propria esperienza esistenziale e poetica in un organismo letterario fondato su un 'patto' che prevedeva la veritiera trasfigurazione – ma non l'inutile messa in maschera – dei propri dati biografici, e si puntava in sostanza a una più profonda riflessione morale, alla ricostruzione di un'immagine di se stessi esemplare per decoro e gravità, perciò capace di attraversare i secoli. Con questo non si vuol certo dire che i rappresentanti del 'classicismo volgare' non si rifacessero a Petrarca, alla forma canzoniere, che, per lo più, non ne accettassero i principi fondamentali e non costruissero con le proprie rime un'immagine di sé o non ambissero a una gloria poetica, tutt'altro; all'interno d'un canzoniere però, lo spazio per la finzione di una favola pastorale, per il *lusus* volgare, si schiude soltanto se vi è, a monte, una diversa ricerca poetica che si specchia in altri modelli e si propone altri obiettivi formali da quelli di un petrarchismo 'ortodosso'.
Sono questi elementi di diversità a fare, in definitiva, la differenza. L'apertura nei confronti delle 'favole', per lo più coincidente con la disponibilità a scrivere *lusus* pastorali, diviene infatti un elemento di distinzione all'interno della tradizione lirica e, per noi, un valido strumento critico. La 'favola' infatti, recando con sé la scelta di uno stile dolce, non può infatti che trovarsi al polo opposto rispetto a quello d'una verità ideale e dello stile grave e magnifico che le corrisponde. Quanto questa contrapposizione, ben più che soltanto stilistica, peserà nell'esperienza poetica della fine del secolo – e il pensiero non può che correre alla vicenda di Torquato Tasso – è cosa che si può facilmente figurarsi e che, del resto, qui si può solo accennare.

3. Intenzioni e criteri

Dalle osservazioni che si sono fin qui proposte e che valgono a tutti gli effetti come necessaria introduzione alle pagine che seguiranno, si sarà compreso che il 'taglio' di questo lavoro non è quello della storia di un genere poetico. Non si affronta infatti il complesso della tradizione cinquecentesca della lirica pastorale italiana, e anzi, a ben guardare, l'arco cronologico che qui si è coperto è piuttosto breve: la prima metà del secolo con particolare attenzione agli anni Trenta e Quaranta. Non si ha certo l'ambizione di sostituire un capitolo al classico studio del Carrara. Ciò che si è cercato di condurre è invece una riflessione sulla lirica pastorale, sulle ragioni della sua comparsa e del suo successo, sulle sue implicazioni nell'ambito della poesia cinquecentesca: non dunque il genere, ma il nodo di problemi che esso fa emergere all'interno del sistema letterario.

Trattandosi di lirica – ché questa, ripeto, non la differente tradizione dell'ecloga è qui oggetto d'indagine –, tale 'sistema' si concretizza, nel libro di rime o di *carmina*, più precisamente nel 'canzoniere' d'autore, per lo più in volgare ma talora anche latino. La scelta è dunque caduta, non per caso, su un campo di ricerca meno 'scivoloso' di altri – si pensi ad esempio alla forma antologia qui affrontata solo una volta – e che, soprattutto, consente di leggere la lirica cinquecentesca sottraendosi al rischio forse più grave cui vanno soggetti gli studi in quest'ambito di ricerca: l'impossibilità cioè di distinguere le voci e le personalità dei singoli a causa, principalmente, del soverchiante tasso di formalizzazione della scrittura poetica.

Al contrario, assieme a quella di prediligere l'attraversamento critico alla storiografia, l'altra scelta fondamentale che caratterizza questo lavoro è il tentativo di comprendere, per ciascuno degli autori affrontati, quale valore, all'interno di una singola opera o di una serie di raccolte poetiche, avesse la scrittura pastorale. Si è cercato cioè di sfuggire alla tentazione dell'affresco storico, dando rilievo ad alcune singole figure nella convinzione che, per rispettare la particolare natura del tema assegnato, fosse senz'altro da preferirsi una interpretazione più accurata del singolo libro, se non proprio del singolo testo, a ricognizioni estensive che, pur nella loro indubbia utilità, si risolvono troppo spesso in sorvolamenti a quota troppo alta e, quindi, in schematismi eccessivi, in letture cursorie e parafrastiche alle quali, per forza di cose, capita solo di rado, e per ammirevoli capacità di *iudicium*, d'intendere le ragioni profonde d'un testo.

Si è perciò ritenuto di dover recuperare, quando possibile, le convinzioni teoriche, sistematiche o meno, degli autori studiati, cercando in esse la possibilità di illuminare una scrittura poetica spesso oscura nell'ingannevole limpidezza del dettato. Il costante affiancamento di teoria e prassi è stato dunque utilizzato per ombreggiare le differenti personalità, proporre confronti meno generici e più opportuni, risalire dalla scrittura del singolo alla generalità di questioni letterarie sorprendentemente ampie. Da ciò deriva anche, come indiretta conseguenza, la possibilità di leggere questo lavoro come una parziale ricostruzione della fortuna della lirica bucolica per una stagione, breve ma cruciale, della nostra letteratura. In ciò dunque si trova il punto di contatto fra l'interpretazione dei testi e il racconto storiografico, il senso cioè di una fuga prospettica necessaria ad evitare la frammentazione del lavoro in una serie discontinua di contributi monografici.

L'impostazione or ora illustrata rende, da un certo punto di vista, strutturalmente incompleto questo studio giacché a buon diritto si può dire che molti autori, alcuni dei quali davvero importanti, mancano all'appello. Vanamente infatti si

cercherebbero sezioni dedicate a poeti d'area centrale e romana quali il Tolomei, lo Strozzi o il, fondamentale, Molza – tralasciato soprattutto per la disperante situazione filologica in cui versano i suoi testi; delusa sarebbe anche l'attesa di un capitolo su poeti meridionali quali Tansillo, il cui rilievo è indubbio, o Sannazaro, fondamentale anch'egli. Mancano, con questi già detti, anche autori di scarsissima qualità poetica ma di esorbitante quantità come Varchi o Paterno.
Alcuni di questi vuoti meritano certo d'essere riempiti e a questo, se il presente lavoro sarà ritenuto degno di prosecuzione, sono destinati. Si è però preferito tenere basso il numero degli autori e mantenere circoscritta la loro provenienza geografica – che poi significa la loro formazione poetica e culturale – per ragioni d'omogeneità nella trattazione. Del resto non è neppure del tutto vero che le 'scuole' poetiche del centro e sud Italia siano state completamente ignorate: al di là di qualche affondo su singoli autori, si deve considerare che due poeti di particolare rilievo nell'economia di questo studio, Tasso e Flaminio, soggiornarono per lungo tempo nel Viceregno, vivendovi esperienze fra le più significative della loro esistenza e componendovi, in un proficuo dialogo con la tradizione poetica locale, testi e raccolte che restarono poi fra i vertici delle rispettive produzioni poetiche.
Il piccolo numero degli autori presi in esame ha inoltre consentito di lasciare spazio, spesso assai ridotto o nullo negli studi di poesia cinquecentesca, alla poesia latina, imprescindibile, come si è detto poco sopra, per intendere la nascita e lo sviluppo della lirica pastorale. Per tale ragione, per dare cioè maggiore spazio ad autori ed esperienze che furono fondanti per la forma e il 'sentimento' della lirica pastorale cinquecentesca, si è preferito, ad esempio, concentrarsi sull'opera di Andrea Navagero, per quanto ci sia giunta in modo residuale, piuttosto che prendere in considerazioni le molte, interessanti e talora pregevoli traduzioni volgari che dei suoi carmi fecero alcuni degli autori qui non inclusi, e che però, al di là dell'esercizio poetico, poco dicono di chi le compose e non molto aggiungono al quadro complessivo. In considerazione di tali priorità, ampio spazio è stato riservato ad autori quasi solo o esclusivamente latini. Certo, anche in quest'ambito, un lettore informato potrebbe osservare che numerose e notevoli sono le assenze.
Converrà allora ribadire che con questo lavoro non si tendeva ad esaurire l'argomento, ma ad attraversarlo. Ciò che dunque si propone è un itinerario critico, parziale ma compiuto, concentrato soprattutto su autori veneti e su libri scritti per lo più fra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento. Se ciò non è sufficiente a dare un quadro completo della scrittura lirica in forme bucoliche compiuta nella Penisola, riesce comunque a offrire, anche in virtù dell'importanza della tradizione veneta, indicazioni ed esempi di lettura variamente e autonomamente replicabili per altri libri di poesia.

I

1531: TASSO E BROCARDO

1. Un 'modello difficile'

Il 1530 fu, per la lirica italiana, un anno fatale. La felice coincidenza della prima stampa delle *Rime* del Bembo e di quella, postuma, dei *Sonetti et canzoni* del Sannazaro sembra un evento a bella posta creato affinché gli studiosi potessero trovarvi una di quelle cesure tanto necessarie alle narrazioni storiografiche. Eppure, sia la rotondità della cifra, così memorabile, che la coppia dei nomi, così illustri, sono puro frutto del caso e, in certo senso, possono essere persino falsanti quando s'ignori la storia dei testi. È però assai ben noto come quell'anno e quelle stampe rappresentassero solo il punto d'approdo per esperienze già di lungo corso e, nel caso del Sannazaro, anche indipendentemente dalla sua morte, già da lungo tempo concluse. Come infatti la ricerca filologica e critica hanno ampiamente dimostrato – i documenti superstiti consentono ricostruzioni assai attendibili –, quei progetti editoriali e l'innegabile stigma d'autorità che il passaggio per torchi conferiva loro erano stati preceduti da vicende, poetiche e storiche, piuttosto accidentate . Così, non ostante quelle due impressioni sembrino imporre a chi scriva la storia della lirica cinquecentesca un attacco *in medias res* è invece possibile risalire agli antefatti, restituendo ai testi buona parte della loro profondità storica, quella profondità cui d'altr'onde si era cercato di sottrarli proprio col far loro assumere l'apparenza imperturbabile del volume di tipografia, codificandoli come modelli.

Anche l'anno successivo, il 1531, sebbene non così celebre nella vulgata critica, fu capitale. La pubblicazione del *Libro primo degli Amori* del Tasso (Venezia, da Sabbio)[1] segna infatti una discontinuità all'interno della lirica volgare che per certi aspetti è persino più forte di quella marcata dal Bembo. A cominciare dalla struttura del libro, proseguendo con i paratesti e le questione di poetica e di stile che in esse vengono poste, il primo canzoniere tassiano esibisce difatti, in teoria e in prassi, una non comune volontà innovatrice. Né certo si potrà parlare di un'operazione d'avanguardia intellettualistica o ottusamente letteraria, ché il successo che arrise a quel libretto di rime fu tale che il Tasso, e ancor di più Ginevra Malatesta ch'egli cantava, a distanza di molti anni, vedranno legata la propria fama ancora a quel primo *coup d'essai*. Non è qui necessario addurre prove e giudizi di contemporanei per testimoniare un fatto già ampiamente noto; più importante è invece rilevare che, a differenza dei libri di poesia del Bembo e del Sannazaro, per questo del Tasso non è possibile, o comunque non lo è stato fin ora, recuperare la preistoria, le tracce della sua formazione. Se infatti, allo stato attuale delle ricerche, molto poco è dato sapere sui casi del Tasso per il periodo che precedette il servizio presso il conte Guido Rangone, ancor meno è ricostruibile del suo apprendistato poetico.[2] Il *Libro primo* insomma sembra emergere quasi dal nulla e la personalità letteraria dell'autore, ormai trentottenne, in considerazione anche del livello stilistico raggiunto da alcuni testi, appare quasi del tutto compiuta. Questo vale in special modo per la lirica pastorale che, raccolta nella seconda parte della silloge, dovette probabilmente essere il frutto d'un esercizio condotto in tempi non distanti da quelli della stampa del volume rappresentando dunque, a quella data, la più recente 'evoluzione' dello stile tassiano. Certo, la militanza pastorale di Bernardo doveva datare a qualche tempo prima poiché, come è noto, le liriche scritte per Violante Visconti[3] sono attribuite al Passonico Pastore Bernardo Tasso; tuttavia, per quanto interessanti quelle prove possano essere, oltre a non presentare alcuna traccia effettiva di pastorale, non sono neppure avvicinabili per le scelte metriche[4] e l'immaturità dello stile, alla complessità formale di un progetto quale quello degli *Amori*. Non ostante queste reliquie d'un apprendistato poetico, il

Libro primo, e di esso la parte che in maggior misura interessa, ci pongono dunque di fronte a un 'fatto compiuto' e davvero, quando se ne riconosca il rilievo assoluto e storico, obbliga la narrazione a un inizio quasi privo d'antefatto.
La particolare importanza del *Libro primo degli Amori*, in relazione all'oggetto del nostro studio e in confronto con quelle andate a stampa in anni vicini, è data dal fatto che in esso il genere pastorale calato in forme liriche – brevi e lunghe: il sonetto, equivalente all'epigramma, e la canzone usata come ode o inno –, collocato in un macrotesto di grande eleganza e chiara definitezza, risultava sottoposto a una 'pressione' strutturale e (dunque) di significato assolutamente inedita. Riassumo alcuni dati esterni della raccolta oramai ben noti:[5] al di là della carta bianca, interposta «a guisa di muro»[6] dopo il sonetto 124 per dividere la sezione dei testi all'antica da quelli scritti seguendo il modello petrarchesco, e prima dei due sonetti che chiudono il volume (146 e 147), stanno altri diciotto sonetti, pastorali, divisi in tre gruppi di sei testi ciascuno dalle tre odi – le prime mai scritte dal Tasso. Fra questi diciotto è poi possibile individuare due cicli in corrispondenza di due distinti locutori: il primo, di otto sonetti,[7] ha come protagonista il pastore Alcippo e cioè Antonio Brocardo, il secondo, di dieci,[8] è invece attribuibile a Batto, ovvero il Tasso medesimo. Oltre a ciò, si deve osservare che sul piano tematico, i due cicli hanno una rispondenza diretta, al di qua della carta bianca, con la prima parte del libro giacché quello di Batto riprende la tematica amorosa che aveva ispirato i testi per Ginevra, mentre quello di Alcippo sviluppa la sequenza – ancora una volta di sei testi: la ricorrenza numerica non è casuale – scritta in morte del Brocardo e contenuta nell'ultima serie di sonetti.[9]
In conclusione: anche rispetto alla pur equilibrata prima parte del canzoniere, sulla quale non importa qui soffermarsi, la seconda si distingue per un'eccellenza di proporzioni.
Ora, è risaputo che la tradizione antica e moderna presentava illustri esempi di raccolte d'egloghe pastorali, composte secondo misure esattissime – e valga per tutti l'archetipo virgiliano, da cui poi Boiardo –, ma l'operazione del Tasso non può essere accostata a quei modelli per una fondamentale diversità. Non di egloghe infatti qui si tratta, di componimenti cioè la cui relativa lunghezza garantisse uno sviluppo complesso del discorso poetico salvaguardando a un tempo sia l'autosufficienza del singolo testo che la possibilità di costruire, con non molti elementi, una struttura sostenuta da fitte rispondenze interne, ma di sonetti-epigrammi, d'una forma cioè per sua stessa natura frammentaria e che nel tempo, tanto nella latinità classica come in quella umanistica, non aveva dato luogo a opere che, al loro interno, fossero regolate da principi più complessi di quello d'alternanza, d'una *variatio* di tono cioè che sottraesse il lettore alla sazietà. Per l'epigramma pastorale, insomma, la ben nota carenza, nella riflessione teorica, di un modello per la costruzione di macrotesti risultava acuita dalla parallela indisponibilità di testi imitabili cui, pragmaticamente, potersi rifare.
Così il Tasso, riunendo i sonetti pastorali che aveva scritto e ponendosi il problema della loro disposizione, lo risolse – come già aveva fatto per i testi della prima parte del libro – ricorrendo a un sistema di connessioni intertestuali che, con una qualche approssimazione, può essere definito di tipo petrarchesco.[10] Egli ricorse dunque al modello di raccolta a più elementi che gli doveva essere maggiormente familiare[11] e, proiettandolo sulla seconda parte del suo libro, chiuse i propri epigrammi in una doppia struttura canzonierile che, lo ripeto, era del tutto nuova nella storia del genere. Non solo: così facendo, sebbene su piani diversi, egli rendeva operante l'interscambio

fra modello antico e lirica volgare in entrambi i sensi possibili: se infatti aveva adattato la forma romanza del sonetto ad accogliere le specifiche e caratteristiche strutture formali del *lusus pastoralis*, aveva poi disposto quei testi secondo modalità ispirate ad un esempio moderno. Alle preziosità d'*inventio* ed *elocutio* greco-latine veniva così a corrispondere una *dispositio* su base romanza. A torto dunque Giorgio Forni, muovendo dalla struttura del *Libro primo* – due parti fisicamente separate ed opposte per stile – e da alcune dichiarazioni di poetica ivi contenute,[12] ha sostenuto che la seconda parte del libro richiami «un prestigioso modello della poesia antica ben diverso da quello del canzoniere: l'*anthología*, la 'scelta di fiori'» poiché – continuando ad usare le belle definizioni di Forni – nel Tasso, proprio come in Petrarca, «gli istanti staccati dei sonetti articolano e sedimentano uno spessore narrativo» laddove «il volume antologico risponde […] a un'organizzazione dello spazio del libro in cui ogni elemento sta deliberatamente a sé, secondo il mito di una 'scelta' preziosa e durevole».[13] Quello che il Tasso realizza nella seconda parte del *Libro primo* è insomma, contro ogni attesa, un doppio (micro)canzoniere pastorale.

Insistito su questo punto e ho richiamato l'opposto giudizio di Forni – del resto dominante nella tradizione interpretativa – non per gusto polemico ma per rimarcare la decisiva importanza che le strutture macrotestuali hanno nella considerazione critica dell'opera del Tasso. Al non averle per lungo tempo individuate è in buona misura da ascrivere la mancata o erronea valutazione della lirica tassiana da parte di generazioni di pur informati e intelligenti lettori. Quella 'architettonica' è infatti una componente essenziale a più livelli: essa infatti vale non solo, come forma, per se stessa, ma consente talora di decifrare la lettera di singoli testi, e, più in generale, permette di riconoscere come quelli del Tasso siano non sillogi di stravaganti, preziose quanto si vuole, ma canzonieri strutturati e organici. Se già nell'ambito del 'petrarchismo' è questa una scelta non ovvia né 'naturale' – non lo era per lo stesso Bembo in quegli anni –,[14] quando si parli di lirica pastorale questo significa l'adozione di un modello inconsueto, di un modello 'difficile' che pone subito la scrittura lirica tassiana a un livello alto della comunicazione letteraria e, rappresentandone uno dei tratti di maggior durata e più fortemente connotativi, che la distingue nettamente dalla maniera di altri poeti cinquecenteschi.

Rispetto però ai due cicli di sonetti che qui prendiamo in esame, quello di Alcippo e quello di Batto, occorrerà fare una ulteriore, piccola, premessa. Si tratta di due organismi testuali diversi: come si vedrà, il primo è difatti più coeso del secondo. Ciò non dipende dalla maggiore o minore ampiezza – la differenza quantitativa, di soli due sonetti, è minima – quanto, io credo, dalla loro genesi. Mentre infatti del secondo ben poco può essere detto – mancano testimonianze esterne e i testi non danno alcun riferimento cronologico – e si può solo immaginare che la non completa omogeneità sia dipesa da una scrittura legata ad occasioni diverse, per il primo la cosa sembra stare, almeno in parte, diversamente. L'equivalenza Alcippo-Brocardo, l'evidente legame fra questo ciclo e i sonetti, conclusivi della prima parte, in morte del Brocardo medesimo e, infine, le testimonianze che permettono di legare alcuni di questi componimenti pastorali alla polemica che oppose il Brocardo al Bembo, sono elementi che concedono di ipotizzare per questi sonetti una genesi se non proprio comune almeno vicina nel tempo – non di molto precedente la morte del Brocardo – e una composizione che ben presto poté aver di mira una progettualità più ampia, capace di superare quella del singolo testo. Avremo modo di discutere questa ipotesi e gli indizi che possono fornirle un sostegno più avanti; per intanto mi preme

anticiparne le possibili ricadute dal punto di vista della costruzione della raccolta. Se vera, infatti significherebbe che per i testi che erano andati a comporre il 'ciclo d'Alcippo', celebrativi del Brocardo quale maestro di poesia, il problema della disposizione si poneva in misura minore di quanto invece non si ponesse per quelli fatti pronunciare da Batto. Con un qualche azzardo e con le imprecisioni che una schematizzazione comporta, si potrebbe allora pensare che la seconda parte del *Libro primo* ci presenti due oggetti diversi: nel primo caso un gruppo di testi scritti per la loro collocazione in serie, nel secondo un insieme di frammenti successivamente ricomposti. Come dire che i due cicli ci consentono forse di vedere due momenti possibili della costruzione di una raccolta poetica: la scrittura di testi pensati per essa e la riorganizzazione di testi già scritti da ricollocare in un ordine nuovo.
Al di là di queste differenze – che richiedono comunque l'uso d'una certa accortezza nella lettura – la tenuta delle due serie di sonetti è comunque garantita da una serie di indicatori di continuità intertestuale[15] fra i quali segnalerò i più rilevanti illustrando in modo più dettagliato la struttura dei due cicli.[16] Per rendere più agevole seguire quanto verrò dicendo, riporto la tavola dettagliata della 'seconda parte' del *Libro primo*.

1. Ode 125: a l' Aurora	
I serie	Son. 126: d'Alcippo a Pan Son. 127: d'Alcippo ai pastori Son. 128: d'Alcippo ad Aretusa Son. 129: d'Alcippo al Sole (per Mirtilla) Son. 130: d'Alcippo per Mirtilla Son. 131: d'Alcippo ai pastori (per Mirtilla)
2. Ode 132: per i tre abati Cornaro	
II serie	Son. 133: d'Alcippo alle Oreadi (per Licida) Son. 134: [di Batto] a Priapo Son. 135: [di Batto] all'Aria e alla Notte Son. 136: di Batto alle Ninfe oreadi Son. 137: [di Batto] alle Ninfe idriadi Son. 138: [di Batto] a Francesco Guicciardini
3. Ode 139: a Diana (per Renata di Francia)	
III serie	Son. 140: [di Batto] all'Aure Son. 141: [di Batto] a Venere Son. 142: [di Batto] alle Selve Son. 143: [di Batto] al Sonno Son. 144: d'Alcippo: sacrificio a Bacco Son. 145: [di Batto] ad Amore
	Son. 146: ad Antonio Brocardo Son. 147: alla Poesia

Come è nella maniera tassiana di costruire le proprie sillogi poetiche, i due cicli non procedono e non si susseguono in modo lineare ma sono segmentati, ripartiti cioè in serie dai metri lunghi, e s'intercalano a vicenda: quello di Batto interrompe quello d'Alcippo che a sua volta, col sonetto 144, si conclude prima dell'altro. A mettere in rilievo questa partizione e ad evitare confusioni stanno però, ben riconoscibili, i sonetti d'inizio e di fine: tutti e quattro dedicati a divinità antiche (rispettivamente: 126 a Pan e 144 a Bacco, 134 a Priapo e 145 ad Amore), essi confortano circa la correttezza della lettura e valgono anche come indicazione dei rispettivi temi

dominanti – poesia ed amore. Fra i due proemi e i due epiloghi inoltre non vi è soltanto uguaglianza di funzione ma anche parallelismo poiché entrambi seguono un ordine gerarchico ascendente nella scelta delle divinità da invocare. A questo si può anche aggiungere una speculare progressione di significato: se infatti Alcippo muove dalla dedica a Pan della «sampogna» (126, 5) vinta a Titiro e appesa a un «faggio» (126, 10) per giungere poi al sacrificio di un capro a Bacco «perch'abbian […] l'uve eterna pace» (144, 11), Batto invece offre prima un «olmo» (134, 5) a Priapo affinché il suo «povero orto […] mai sempre senza pruni e urtiche | Sia di latuche e di bei frutti adorno» (134, 9-11) e poi conclude con la dedica ad Amore del «giogo» del «laccio» (145, 1), segni della servitù appesi al «gran tempio» (145, 5) in ringraziamento dell'ottenuta libertà. Non ostante il rapporto chiastico che mette in relazione questi quattro sonetti, dev'essere sottolineata l'affinità, formale e sintattica, dell'*incipit* dei due testi iniziali, affinità che diventa palese non appena li si affianchi:

Agreste Iddio, a cui più tempi alzaro
I pastori d'Arcadia, ov'ancor vive
Il tuo nome onorato, e ne le olive
Scritto, e negli olmi, a'quai sotto cantaro:
Questa sampogna […]
(126, 1-5)

Famoso Iddio degli orti, a cui più carte
Vergar gli antichi inchiostri, e cui fur spesso
Ora da l'uno, ora da l'altro sesso
Offerti voti in questa e 'n quella parte,
Quest'olmo […]
(134, 1-5)

La somiglianza fra questi due passi, che mi sembra vada oltre a quella causata dall'identità di genere – il sonetto votivo-pastorale –, rafforza, sebbene a livello microscopico, l'intenzionalità proemiale dei due sonetti, acquistando così ulteriore visibilità alle 'soglie' delle due sequenze testuali. La presenza di termini ben chiari e fissi è importante soprattutto per il ciclo che si è assegnato a Batto ma che, come si può facilmente vedere, contiene un solo sonetto che gli è esplicitamente attribuito: è infatti proprio la relazione che si stabilisce fra inizio e fine che consente d'identificare il ciclo e la voce che lo pronuncia.

In esso, come già si è accennato, si riproducono le movenze della prima parte del *Libro primo*, del canzoniere per la Malatesta che, d'altro canto, pur non essendo mai nominata, neppure attraverso l'abusato *senhal* del ginepro, è la donna cui anche questi testi fanno riferimento. Del 'canzoniere maggiore', della vicenda e della poesia amorosa, sempre in bilico fra il servizio e la libertà, fra il lamento e la celebrazione, si riprendono, non senza peculiarità, anche i temi e i toni. Anche l'alternanza di testi d'amore e testi d'encomio – si veda qui il 138 a Guicciardini – è un tratto tipico della raccolta 'alla moderna' per Ginevra. Ovviamente i sonetti pastorali prevedono una lettura a chiave e la decrittazione del 'sistema simbolico', spesso ingannevolmente semplice nella sua vaghezza e mancanza di spessore, intrecciato dal Tasso; perciò in più d'un caso si tratterà di adempiere al compito di svelare il senso soggiacente la lettera. Accade così che, nel già più volte citato sonetto a Priapo, la richiesta che il «povero orto» sia libero da «pruni e urtiche» e ricco di «latuche e di bei frutti» stia a significare – in parallelo con gli auspici rivolti al dio circa la disponibilità delle ninfe nei suoi confronti – che il suo amore non sia luogo sterile e di tormenti ma fecondo di gioia.

Gli altri sonetti del ciclo, da un punto di vista tematico, si ordinano ancora una volta alternandosi: a succedersi qui sono momenti intensamente disforici (135, 137 e 143) e preghiere in lode o in favore della donna (136, 140 e 142). La prima di queste due linee tematiche si caratterizza per l'ambientazione notturna che sempre accompagna

il pianto di Batto: il dato è ovvio per 135 e 143 – il primo è indirizzato all'Aria e alla Notte, il secondo al Sonno – ma può essere esteso anche a 137 poiché il motivo del 'notturno' – esplicitamente ripreso con la citazione da *R.v.f.* 164 nell'attacco di 135: «Ora che gli animali il sonno affrena…» – è infatti legato a quello del nascondimento e dell'oblio che causa, in 137, l'allocuzione alle ninfe che abitano il fiume. Questi tre testi sono legati dal filo sottile ma sgargiante del verbo 'chiudere': una connessione del tipo più diffuso, fondata sul poliptoto, ma che è anche vettore di relazioni tematiche e di cui, per maggiore brevità e chiarezza, converrà dare conto riportando i passi dei sonetti:

> Tu pura e sì tranquilla aria serena,
> E tu compagna de' miei lunghi errori,
> Notte, *chiudete* i gravi alti dolori,
> Tal che lo sappia il vostro fosco a pena
> (135, 5-8);

> Aprite al pianto mio l'umido seno,
> E queste amare lagrime *chiudete*
> Nel più secreto vostro erboso fondo,
> Che veder non le possa il cieco mondo
> (137, 9-12);

> Se tinto d'un soave e dolce oblio
> Mandi a quest' occhi rei de la mia morte
> Un sonno che li *chiuda* a lieta pace
> (143, 9-11).[17]

La presenza congiunta di questi due motivi – quello dell'oscurità del luogo che accoglierà le sofferenze dell'amante e quello dell'oblio nel quale le si vorrebbe abbandonare – è particolarmente significativa sia per la sua persistenza che per la sua singolarità: se ho visto bene infatti essa si ritrova solo in questa sezione del *Libro primo* e anzi, avendone voglia, potrebbe essere interessante osservare nel dettaglio come il tema, raro nella raccolta, del sonno sia trattato in modo affatto diverso nel sonetto 61 della prima parte.[18] Un medesimo rapporto di tipo oppositivo sembra inoltre far da legame fra questi testi 'notturni' e l'*Ode all'Aurora* (125) con cui la seconda parte s'inizia e che riprende il tema di alcuni sonetti della prima: foschia, segretezza e il desiderato sopore contrastano infatti con le numerose occorrenze d'immagini solari (platoniche) della donna e con i numerosi testi 'di ritorno' in cui l'amante esulta al tornare della nuova luce o prega il sole di sorgere presto cosicché egli possa affrettarsi verso il luogo in cui risiede l'amata. Non è insensato, a mio avviso, leggere in queste specie di mattinate, di cui l'ode 125 rappresenta il culmine, oltre l'occasione del canto e la sua funzione narrativa, anche un inno di lode ad una forza che richiama lo spirito dalle tenebre e spronandolo, mercè la tensione erotica verso l'oggetto amato, a un perfezionamento di sé. I sonetti che si sono citati invece, a pesarli con la bilancia dell'amore platonico, potrebbero rappresentare il polo opposto, lo smarrimento cioè nelle sofferenze d'un amore terrestre per il quale, come sollievo, si può solo invocare il torpore e l'oblio, la privazione della propria forza spirituale. Per questo, la preghiera al Sonno, eseguita nei modi che si sono visti, si propone come la versione all'antica, per verosimiglianza narrativa possibile solo nella dimensione 'favolosa' della pastorale, delle tante invocazioni indirizzate alla morte dai tanti amanti petrarcheschi affinché essa ponesse un termine alle loro sofferenze. Al di

là delle relazioni con l'ode 125 e i testi che ad essa fanno riferimento, non è dunque il caso di porre eccessiva enfasi sui possibili addentellati filosofico-sapienziali che quei sonetti, e soprattutto il 143 *ad Somnum*, potrebbero offrire,[19] perciò, tornando a dati più pertinenti al nostro ragionamento, resta da sottolineare come le connessioni d'equivalenza che si sono messe in rilievo tendano a collocare questi sonetti, pur non essendo posti in successione, in una serie omogenea.
All'interno di questa serie, come si è detto, è frapposta la seconda linea tematica sopra evidenziata: le preghiere, rivolte a divinità maggiori o minori del *pantheon* antico, per la donna amata. Tale linea non è inserita in modo da restare priva di connessioni, anzi: le 'ombre' e il verbo 'chiudere' ricorrono anche nel sonetto 136 che sta fra quello indirizzato all'Aria e alla Notte (135) e quello per le ninfe del fiume (137). In questa occasione infatti Batto, il «pastor de le superbe rive | De l'alto fiume ove cadeo Fetonte» (vv. 1-2), consacra alle

> […] Dee di quest'*ombroso* monte,
> Il vicin bosco di frondute olive,
> In mezzo al qual con acque fresche e vive
> Odesi mormorare un puro fonte,
> […]
> Pint'ha di bei smeraldi ambe le sponde,
> E sì da rami è *chiuso*, e da le foglie,
> Che non teme d'Apollo il caldo raggio
>
> (136, 3-6, 9-11).

Il motivo di tale dono e di tale consacrazione risiede nella protezione accordata dalle oreadi alla «bella fronde» (v. 14) di Batto contro un non meglio specificato «grave oltraggio» (v. 13). Definire precisamente di cosa qui si tratti è impossibile e si potrà al più ipotizzare una malattia della donna amata; d'altro canto, se vale la legge di conformità fra il dono e la grazia ricevuta, la presenza di un *senhal* arboreo, per quanto generico, può rendere ragione della connotazione negativa attribuita all'*aestus* dei raggi solari e, per contro, di quella positiva assegnata all'ombra e alla chiusura protettiva di «rami» e «foglie». Si può dunque credere, che le ninfe abbiano protetto la «fronde» dall'arsura estiva come il prosciugamento delle acque del «fonte» è impedito dal tetto di vegetazione. Se poi, guardando alle connessioni, ancora un «fiume puro» (v. 6) è quello abitato dalle ninfe cui il pastore si rivolge nel già visto sonetto 137 e addirittura all'Arno è indirizzato il 138 d'encomio per il Guicciardini – legato al precedente da parecchi rimandi non ostante la diversità di genere –, ancora una preghiera in difesa della donna è il 140. Questa volte ad essere invocate sono le Aure alle quali Batto promette un'offerta di fiori variopinti, «purpuree rose» (v. 1), «gigli e calta» (v. 4),

> Se da l'ardente sol, che d'ora in ora
> Scalda più co' suoi rai l'almo terreno,
> Guarderete oggi lei, che 'l ciel sereno
> Fa co' begli occhi, e le campagne infiora
>
> (140, 5-8).

Sono versi questi nei quali, pur mancandovi il riferimento alla pianta-simbolo, risulta esplicito come sia davvero il fiammeggiare del sole a minacciare la salute della donna-ninfa e dunque – interpretando i versi tassiani secondo comuni attribuzioni di senso – il potere, tramite la sua bellezza, di serenare le menti e di far fiorire le virtù negli animi. Se poi si supera il sonetto 141, sul quale si tornerà fra poco, si trova conferma

di queste costruzioni metaforiche. Si giunge infatti alla terza e ultima allocuzione, alle «selve» (142, 4): queste che sono restate prive di «colei che le purpuree rose | Avanza di color» (vv. 5-6), sono oramai spogliate d'ogni fiore (le «pallide viole» v. 1) e d'ogni fresca ombra. Anche senza voler far troppo conto del valore, ancora una volta positivo, dato alla mancanza di luce e neppure della connessione *ad verbum* con le citate «purpuree rose» offerte all'Aure nel primo verso di 140, la consonanza fra quest'ultimo sonetto e il 142 apparirebbe manifesta, non ostante qualche lieve slittamento di significato, soprattutto sul piano simbolico: come in fatti è identica la raffigurazione della donna amata come divinità silvestre così pure il ricorso a elementi floreali non è certo dovuto al solo desiderio di sfoggiare decorazioni alessandrine o preziosismi poetici. Se prima infatti la presenza della ninfa Ginevra faceva sbocciare fiori ovunque, ora che è lontana le selve, i luoghi ch'ella abitava, sono privi d'ogni leggiadria e diletto eccezion fatta per le sue preziosissime tracce («del piede suo qualch'orme ascose» v. 8) che dovranno essere ben custodite poiché, a causa di quelle,

> […] ancor verrano mille lieti amanti
> Ad inchinarvi, né 'l gelato verno
> Unqua vi spoglierà di frondi o d'erbe.
>
> (142, 12-14).

Il che, fuor di metafora, non mi sembra possa significare qualcosa di molto diverso dal fatto che se le vestigia di Ginevra saranno conservate, il tempo, gelido, dell'oblio non si abbatterà mai su quei luoghi privandoli dei loro onori e del loro pregio, privandoli dunque della loro fama e della possibilità d'essere ricordati.
Le due serie di sonetti fin qui analizzate, a dispetto delle connessioni che si sono messe in luce, dell'alternanza con la quale sono disposte, del rapporto contrastivo che rimanda dall'una all'altra impedendo una progressione parallela, non realizzano però, come già si era anticipato, una struttura narrativa davvero coesa. A rinforzare e rendere più esplicita questa struttura, a rinsaldare legami e corrispondenze con la vicenda della prima parte del *Libro primo*, concorrono tuttavia i due sonetti nei quali Batto proclama la propria libertà dall'amore: si tratta del 141, a Venere, e del 145, ad Amore. La collocazione di 141 fra due testi come il sonetto alle Aure e quello alle Selve, or ora illustrati, sembrerebbe però smentire quanto appena detto: essa è infatti così sorprendente da far dubitare il lettore della tenuta logica dell'ordinamento delle liriche. La difficoltà è in parte attenuata se si considera in primo luogo questo sonetto come una semplice 'preparazione' all'altro, il 145, che conclude il ciclo di Batto, e secondariamente, che anche nella prima parte del libro, nella nona ed ultima serie di sonetti, accadeva qualcosa di molto simile: i *discidia* cioè apparivano anche là in modo piuttosto repentino.[20] Il rapporto con quella prima parte, qui replicata nei modi, offre lo spunto per un'altra riflessione: da un punto di vista narrativo, il suo *explicit* poteva lasciare il lettore cinquecentesco un po' perplesso o almeno deluso nelle sue attese. Egli infatti non vi trovava il consueto testo di pentimento ma un sonetto, il 124, impostato su una dominante riflessione metapoetica che non chiudeva la vicenda in quanto tale ma piuttosto il primo tempo di un discorso sui fini e i mezzi della poesia che innerva tutto quanto il *Libro primo*.[21] Invece il sonetto ad Amore conclude sì il ciclo di Batto aperto con il nuovo proemio a Priapo – il quale d'altr'onde serve anche per marcare lo stacco con i testi d'Alcippo –, ma in definitiva, cantando la ritrovata libertà dell'amante-pastore, rappresenta anche la fine, più regolare, dell'intera 'narrazione' che ha come protagonisti Bernardo e Ginevra. La conclusione è

provvisoria, naturalmente, facendo seguito a questa prima raccolta, il *Secondo libro degli Amori* (1534); ma non sarà un caso, come avremo modo di vedere più nel dettaglio, che l'inizio di quel secondo canzoniere si ricolleghi, senza alcuna ambiguità, proprio al sonetto 145 ad Amore.
Riassumendo: la narratività del ciclo di Batto è garantita e sostenuta da un'ossatura costituita, in sostanza, dai testi d'inizio e fine, da quello a Venere (141) che anticipa quello conclusivo e, almeno in parte, dai rapporti d'equivalenza e d'opposizione che legano gli altri sonetti; a questo va poi aggiunto, più in generale, l'ordine numerologico in cui questi testi sono calati. Se non è forse moltissimo e se la coesione non è quella, perfetta, che altre volte, qui e altrove, Bernardo riesce a comporre, è comunque a bastanza per sottolineare ancora una volta che non si tratta né di una collana di sceltissime stravaganti né di un semplice cambio di tonalità rispetto alla prima parte, rispetto cioè al canzoniere petrarchesco che è invece qui proseguito e, provvisoriamente, concluso.
Retrocedendo al ciclo di Alcippo si deve constatare che la compattezza della sua struttura è affidata a elementi almeno in parte diversi e, poiché non petrarcheschi, particolarmente significativi. Alcuni di essi sono comuni alla serie di testi di Batto: non hanno infatti riscontro nel *Canzoniere* né l'ambientazione costantemente pastorale che qui fa invece da *décor* fisso e che quindi unifica entrambi i cicli, né l'affidamento del ruolo di locutore a *personae* che si sostituiscano alla voce del poeta-amante spezzando dunque l'unità monologica che è così caratteristica in Petrarca. Se questo è vero già per Batto, che pure è solo una maschera del Tasso, i sonetti che sono fatti pronunciare da Alcippo-Brocardo si segnalano anche per un più marcato uso dell'allocuzione, per il ricorrere di 'didascalie' interne e per la presenza non episodica di altri pastori-personaggi cui Alcippo si rivolge e con i quali egli dà vita a una sorta di azione teatrale – cosa che risalta con maggiore evidenza nei sonetti 127 e 144. È questa una modalità 'mimetica' di connessione dei testi che si distingue nettamente da quella 'narrativa' tipica del *Canzoniere* la quale, come vedremo, resta comunque presente sia nella tipologia più semplice, la ripresa verbale fra testo e testo, che in altre, più rare.
Se si scende più nel dettaglio è facile vedere che i sonetti d'Alcippo sono disposti secondo una progressione di senso facilmente ricostruibile. Al sonetto a Pan (126), con la dedica della zampogna vinta a Titiro cui già si è fatto cenno, segue infatti una scena corale nella quale Alcippo chiama, per partecipare al canto, Licida, Palemo e Marato. Ora, per limitarsi all'essenziale, fra questi due testi sussiste una chiara connessione fondata su un rapporto trasformativo di tipo sia temporale che logico: se infatti nella chiusa di 126 Alcippo promette a Pan che «sempre fien pronte | Le mie voci in lodarti, e al novo maggio | Le corna t'ornerà verde corona» (vv. 13-14), in 127, dopo aver invitato i compagni a «salutare il novo maggio» (v. 4), egli ordina a Licida: «di vaghi fior […] onora | Le corna a Pan, cui promesso l'aggio» (vv. 7-8). A questo va poi aggiunto che come nel primo Alcippo ricorda d'aver sconfitto Titiro nel canto ottenendone la «sampogna» che appende al «faggio», così nel secondo invita i compagni a lodare il «novo maggio […] sotto quel faggio | Dov'io vinsi a cantar Titiro ancora» (vv. 4-6). Che questi sonetti formino un dittico mi pare così evidente da non doverci spendere altre parole.
Con il testo seguente s'inaugura invece una nuova linea tematica, quella del canto d'amore d'Alcippo. Il tema, sovrastato com'è dall'invocazione alla fonte Aretusa che rievoca la storia della ninfa secondo quanto favoleggiava il quinto libro delle

Metamorfosi d'Ovidio qui puntualmente richiamate, è presentato indirettamente, tramite gli effetti sull'amante

> […] a cui solo risponde
> Eco con mesti e dolorosi accenti,
> E soli errar lasciando i cari armenti,
> Versa dagli occhi amare e tepid'onde
>
> (128, 5-8).

Il tema è ripreso e sviluppato nei successivi tre sonetti: in 129 prega il Sole perché difenda la «verde e bella fronde» – in questo caso il Mirto-Mirtilla, la donna amata dal Brocardo –, in 130 Alcippo stesso innalza un canto di lode per la bellezza della sua amata e in 131 egli prega i pastori suoi compagni di difendere il suo Mirto. Come si vede la progressione è lineare: preghiera alla divinità, lode, preghiera agli amici. Un rapido sguardo alle giunture più appariscenti conforta circa tale progressione e consente anche qualche approfondimento circa il senso di questi sonetti.
Dei quattro testi d'amore (128-131) solo uno, quello al Sole (129) è votivo: il dono che Alcippo promette è quello dei «fior che pingon la sinistra sponda | Di questo fiume» (vv. 7-8): se si considera che il sonetto precedente è indirizzato a una ninfa-fonte, Aretusa, e che esso si chiude con l'auspicio seguente (vv. 12-14)

> Così non siano i fior troncati o guasti,
> Che fan la riva tua bianca e vermiglia,
> Così sia sempre puro il tuo bel fonte.

la connessione fra i due sonetti mi pare essere piuttosto ovvia. Del resto, se l'invocazione ad Aretusa è resa comprensibile dal rispecchiamento di Alcippo nella vicenda della ninfa che si sciolse in pianto – e il pastore dice di sé che «Versa dagli occhi amare e tepid'onde» (v. 8) –, l'offerta in 129 è coerente sia col destinatario, il Sole-Apollo, guaritore e poeta, sia con l'orante, poeta anch'egli visto che ricorda, come già aveva fatto in 126 e 127, di aver vinto pochi giorni prima Titiro nel canto. Nella consacrazione dei fiori che bordeggiano un corso d'acqua ad Apollo non è infatti difficile ravvisare un significato metapoetico, tanto più che la protezione da accordare al Mirto – «Difendi questa verde e bella fronda, | Sì che sieno i suoi rami e 'l tronco eterno» (vv. 3-4) – è con ogni evidenza una protezione che riguarda il significato eternante della poesia che mantiene sempre verde e viva la memoria. Su questa direttrice di senso si dispongono anche i due testi successivi poiché le lodi di Mirtilla cantate in 130 attestano la volontà di Alcippo di consegnarne ai posteri le bellezze e la richiesta indirizzata agli amici pastori in 131 è analoga a quella rivolta al Sole-Apollo in 129:

> Difendete, pastor, la pianta mia,
> Sì che 'l suo crin, ch'al ciel sì verde invia,
> Colpo non tema d'altrui ferro audace;
> […]
> Pastori udite, e così il Mirto cresca,
> Che senza mai temer di caldo e gelo,
> Mostri in ogni stagione e fronde e fiori.
>
> (131, 6-8, 12-14)

Anche qui infatti la richiesta è quella di prolungare con la poesia la vita della donna amata, di sottrarla ai colpi della sorte, all'alternanza terrena delle stagioni per donarle una vita eternamente primaverile. Non privo d'interesse è poi il fatto che

l'invocazione ai pastori significhi anche l'estensione del canto a una pluralità di soggetti, a una *societas* poetica che, nel *Libro primo*, non rimane un referente generico ma si concretizza almeno nel gruppo di amici nominati nel sonetto 127 giacché a quelli potrebbe essere aggiunto anche Batto-Tasso – autore reale di queste liriche ma certo troppo modesto per inserire se stesso in una schiera di cotanto senno e virtù poetica. Come ulteriore elemento identificativo si deve poi aggiungere alla lista di nomi anche la precisa indicazione di luogo che ci è offerta dal sonetto precedente, il 130 in lode di Mirtilla «il cui bel nome | Onorano i pastor ne l'ampie rive | Ch'Adria corregge, e 'l suo gran mare inonda» (vv. 9-11). Alcippo, Licida, Marato, Palemo, la stessa Mirtilla, vivono in un'Arcadia coincidente con Venezia e che, lo si può anticipare, si spinge fin dentro la sua terraferma (Padova). Pur essendo già noti questi dati mi sembra opportuno rammentarli sia per il valore assoluto che hanno nella comprensione della mentalità cinquecentesca e del *milieu* all'interno del quale nacque una raccolta come il *Libro primo degli Amori* – aspetti su cui poi torneremo –, sia perché consentono di rimarcare rapporti intertestuali notevoli e la tenuta complessiva di questo ciclo di sonetti.

È necessario a questo proposito segnalare un motivo che rintocca in chiusura dei tre sonetti or ora studiati (129, 130 e 131): l'ombra che nel ciclo di Batto, notturna, aveva ospitato i lamenti dell'amante e, diurna, aveva protetto la pianta amata dall'arsura estiva, assume qui nuovi significati. Nel primo dei sonetti indicati, Alcippo assicura al Sole che se proteggerà la sua pianta, lo sentirà lodarne il nome «dieto e contento | Sotto al suo Mirto» (vv. 13-14). L'auto-rappresentazione la maschera arcadica del Brocardo che canta all'ombra dell'arbusto che figura la sua donna, ritorna con qualche variante in 130, ad opera dell'unico intervento d'una voce diversa da quella del protagonista nell'intero ciclo: ad esso si deve infatti l'istantanea che coglie Alcippo in una posa inequivocabilmente pastorale, mentre loda Mirtilla «a l'ombre estive | Tra l'erbe assiso, d'onorata fronda | Fatto corona a le sue dotte chiome» (vv. 12-14). E forse da un mirto potranno cadere quelle «ombre» mentre la «onorata fronda» sarà senz'altro d'alloro garantendo dell'investitura poetica guadagnata con la vittoria su Titiro ricordata nel precedente sonetto ad Apollo- Sole. È comunque quella condizione d'ozio poetico che, in 131, Alcippo augura agli amici pastori: quando avranno difeso il Mirto potranno «poi nel caldo ardente Cielo | Seder a l'ombra sua soave e fresca | E cantando alternar i *loro* amori» (vv. 9-11). Se in 130 l'ombra può valere come tratto di continuità fra i testi ma sul piano del significato essa mi pare stia semplicemente a dipingere l'archetipo dell'esistenza arcadica, il fatto che essa dipenda dal Mirto e dunque da un elemento simbolico la arricchisce ovviamente di significati ulteriori. L'ombra di Mirtilla-Mirto che ripara i pastori, sotto la quale riposa Alcippo cantando le lodi del Sole, mi pare allora che qui possa significare il contraccambio che viene ai poeti-pastori dall'avere lodato – sull'esempio di 130 – le bellezze e la virtù della donna: essi, con il ricorso ad argomenti affini a quelli di tante lettere prefatorie – anche tassiane –, possono infatti ora giovarsi, per il canto dei loro amori, per l'esercizio e la speranza di sopravvivenza della loro poesia, della protezione di quel nome ormai sicuro da ogni insidia del tempo e perennemente illustre.

Con il sonetto 131 si conclude la serie di testi dedicati a Mirtilla e con essa si esaurisce, all'interno del ciclo d'Alcippo, la tematica amorosa. Non viene meno però la continuità fra i testi: il sonetto successivo, 133, è, come 128, 129 e 131, una preghiera, indirizzata questa volta alle Oreadi, affinché sia protetto il «vago pastorel» (v. 9) Licida che «tra l'ombre al mormorar de l'ôra | Dorme […] sotto ad un faggio»

(vv. 1-2). La ripresa della medesima tipologia di sonetto e il calco sull'*otium* d'Alcippo rappresentato in 131 sono le prime garanzie del legame sussistente fra questo testo e 133, un legame di cui poi assicurano anche i riscontri puntuali e le varianti elocutive di motivi simili o identici che divengono evidenti a un confronto in parallelo:

Se da lupo rabioso, o da rapace
Fiera securo il vostro gregge sia,
E se da sorte perigliosa e ria,
Che sovente l'ancide o lo disface
[…]
Difendete, pastor, la pianta mia
[…]
Pastori udite […]
(131, 1-4, 6, 12)

Difendetelo, o Dee, che liete ognora
Vivete ne' bei colli, da l'oltraggio
Di lupo, o d'animal fero e selvaggio
Che spesso i nostri armenti apre e divora
[…]
Udite il suon de l'alte mie parole,
Oreadi, udite, […]
(133, 5-8, 12-13)

Licida è il pastore giovane e bello, è colui che, dice Alcippo, è amato e onorato dal «pastor più dotto e saggio | Di quanti son tra noi» (vv. 3-4),[22] è l'«onor de l'antenoree rive» (v. 11): la preghiera alle ninfe – cui si promettono corone d'ulivo – sarà dunque tesa a preservarne l'esistenza, a conservarlo all'amante e ai compagni, all'Arcadia patavina che dunque compare sullo sfondo. Per questo al di là delle connessioni il rinvio più pertinente è ai sonetti 'corali' del ciclo, quelli nei quali è rappresentata e radunata l'*élite* poetica veneta: il sonetto 127 e il 144. Come già si è detto, è proprio con quest'ultimo testo, responsivo di quello a Pan, che termina il canto d'Alcippo. Qui, nel sacrificio di un capro a Bacco, sono coinvolti anche Marato e, di nuovo, con ovvio rimando al 133, «Licida bello» (v. 9). Nella tipologia di testo e nella qualità della rappresentazione – non più solo una povera offerta o la dedica di un luogo, ma l'uccisione di una vittima ricca – culmina, delineando un *ascensus*, la sequenza presso che continua di preghiere a divinità maggiori e minori. Culmine figurativo che corrisponde, evidentemente, anche a una esposizione massima del significato simbolico dei gesti compiuti: l'«irco bianco» (v. 1) è infatti immolato «Perch'abbian […] l'uve eterna pace» (v. 11) ovvero perché sia eterna la durata della poesia.

Questa interpretazione di 144, si noti, non deriva dalla sua semplice lettura e analisi ma risulta dal complesso dei testi componenti il ciclo, dalla rete dei rimandi che li unisce, e dal gravare, su quest'ultimo sonetto, del complesso dei simboli e dei significati che fin qui si sono riconosciuti. È insomma, per i testi di Alcippo, il senso che assume il codice pastorale a spiegare la forma del sonetto votivo, la dedica dei doni di ringraziamento, il perché di queste preghiere per gli amici e per la donna amata, e questo senso – non fosse che per la sola, fondativa e trasparente indicazione data dal sonetto proemiale a Pan – è, per riprendere un termine di cui già s'è fatto uso, metapoetico. Non solo: se si studia in modo più esteso l'intero *Libro primo degli Amori* si vede bene come la riflessione sui modi e sui fini della poesia sia uno dei temi portanti della raccolta, come essa sia posta a tema dei testi iniziali e conclusivi delle varie sezioni, come concluda nei fatti il libro – alla Poesia è dedicato l'ultimo sonetto, *Donna immortal che sola ognor contendi* – e trovi proprio nel ciclo d'Alcippo la sua rappresentazione in immagini simboliche.

Risulteranno adesso più chiare, dopo questo attraversamento della sezione conclusiva della raccolta tassiana, alcune delle tesi esposte al principio di questa trattazione. Nei testi d'Alcippo e di Batto vengono sviluppate, sul piano tematico, le due più immediate potenzialità del genere pastorale, per come lo si era ricevuto dalla

tradizione: fatte salve le normali interferenze – Alcippo canta anche Mirtilla e Batto prega anche Apollo – poesia e amore costituiscono infatti i rispettivi nuclei tematici della seconda parte del *Libro primo*.[23] In quest'ultima d'altr'onde si specchia, ma ridotta nelle dimensioni, la prima e va da sé, allora, che questa armoniosa corrispondenza di grande e piccolo nelle strutture formali e tematiche non possa che porre ulteriore enfasi sulla necessità della componente architettonica nella costruzione del senso del libro e di quello delle sue parti.

2. Il *Libro primo degli Amori* e la polemica Brocardo-Bembo

Parlare di una 'costruzione di senso' a proposito della raccolta tassiana, non mi pare inappropriato, soprattutto quando si vada a porre a confronto l'interpretazione dei testi che fino a qui si è condotta con il non molto che sappiamo sulle occasioni storiche in cui furono composti. Per quanto riguarda alcuni sonetti della seconda parte del *Libro primo degli Amori*, già lo si è accennato, il riferimento, tramite le maschere di Alcippo e Titiro, va alla polemica fra il Brocardo e il Bembo. Quel che di essa qui maggiormente importa sono le indicazioni che, indirettamente, possono venirci circa la strutturazione della raccolta tassiana e il fatto che, come si vedrà, fosse proprio la forma pastorale ad essere chiamata in causa. Si tratta di una vicenda famosa ma, nei suoi termini precisi, piuttosto oscura:[24] perciò, la chiarezza del nostro ragionamento si gioverà di un rapido riesame dei suoi paragrafi più notevoli e della riproposizione di alcuni significativi documenti, in prosa e in versi.

2.1. Ragguagli sulla polemica

A non essere chiaro, di quello scontro, è in primo luogo il motivo: l'ipotesi più accreditata è quella di una divisione in materia di poesia o, come ha proposto Gorni,[25] su questioni linguistico-grammaticali. Non pare tuttavia che ciò possa essere sufficiente a spiegare altri aspetti della polemica; scrive infatti, in una recente sintesi, Martignone:

> Senza voler negare la rilevanza culturale dell'opposizione del Brocardo ai vincoli del petrarchismo normativo imposto dal Bembo […] continuo a credere che non fossero secondarie ragioni di astio personale oggi difficilmente ricostruibili: la virulenza degli insulti da entrambe le parti […] mal si giustifica sulla base di un semplice conflitto speculativo. Mi pare insomma di poter dire che al diverbio a livello di teoria e pratica poetica si sovrapposero motivi di litigio più contingenti e privati. Difficile però andare più oltre: il resto […] è ricostruzione postuma più o meno autorizzata, se non proprio leggenda.[26]

Il condivisibile giudizio di Martignone è rincalzato poi da un altro di Romei per il quale, sulla base dei documenti disponibili,

> si può affermare con certezza che tra Bembo e Brocardo una disputa in senso proprio – come quella, per intenderci, *De imitatione*, che interessò nel 1512-1513 Pietro Bembo e Giovan Francesco Pico, con la sua canonica scansione di proposte e risposte – non ci sia mai stata.[27]

In effetti, a scambiarsi sonetti offensivi e scritti in un linguaggio canagliesco, sonetti che di quella polemica rappresentarono la linfa e la parte duratura, furono vari

personaggi, alcuni dei quali destinati a restare ignoti, ma non gli interessati. Dei due contendenti uno, il Bembo, rimane per quel che ne sappiamo totalmente muto, quasi disdegnando di prendere parte a una discussione con chi, non essendo un suo pari, non era ritenuto degno d'una replica. Egli sembra infatti essersi limitato a guardare di lontano le scaramucce di bassa lega fra i partigiani suoi e del Brocardo, passando oltre, senza soffermarsi. Del resto i toni che quasi da subito la polemica assunse non erano certo quelli umanistici e ciceroniani di quasi vent'anni prima, ma andarono ad esplorare territori formali e linguistici – il gergo e il doppio senso osceno piegati a una «poesia della maldicenza e dell'oltraggio»[28] – che mai gli appartennero. Più incline a quel tipo di scrittura erano invece il Brocardo – ma di testi forse suoi e riferibili con sicurezza a questa vicenda non vi è che il sonetto *Dio capra e uomo e lana e corne, e voi* – ,[29] e l'Aretino che sicuramente intervenne a difesa del Bembo e si gloriò poi d'aver ammazzato con i suoi strali il rivale. Comportamento analogo a quello del Bembo, ma con una fondamentale componente di riluttanza e con il tentativo di mantenere il più possibile una diplomatica neutralità fra le parti, fu quello del Tasso, il quale, a sentir lui, in questa disputa incappò per sbaglio, per la malevolenza degli uomini.
Questa appunto è la linea difensiva che tiene in una nota lettera scritta da Padova a Giovan Francesco Valerio e che sembra portarci «davvero alla fonte della scaramuccia»[30]. Si tratta di un testo importante che, anche per maggior chiarezza espositiva, converrà trascrivere per intero.

> Vedete, Signor mio osservandissimo, in che tempesta di noiosi pensieri m'habbia sospinto il vento dell'invidia, o della malignità degli uomini. Il sonetto della dedicazione della sampogna, ch'io faccio a Pan, non solo ha posto a rumore questo studio, ma tutta Europa, perché alcuni volendo interpretarlo, non secondo la sincerità della mia intenzione, ma secondo la malizia della loro volontà, hanno detto, che sotto il nome di Titiro ho voluto intendere di Monsignor Bembo; cosa, che se pur mi fusse caduta nel pensiero, grandissimo biasimo con ragione mi dovrebbe recare. Io ho sempre pensato d'onorarlo: e conosciuto, ch'egli era degno d'essere onorato da ciascuno. Ed eziandio che la purità della mia conscienza mi toglia gran parte del dispiacere, tanto però me ne resta, ch'io non posso rasserenar l'oscurità dell'animo mio: e tanto maggiormente, che sua signoria s'ha lasciato tirare in questa medesima openione, però ch'io l'abbia fatto più tosto sforzato dal Brocardo, che persuaso dal giudizio mio. Mi doglio, non tanto perché il mondo mi accuserà, o per persona di poco giudizio, o di molta malignità. E peggio è, che il Brocardo, alterato per lo sonetto che s'è pubblicato contra di noi, vorrebbe che la mia piacevole, e delicata Musa, solita di starsi meco or lungo le rive del bel Permesso, or sotto le fresche ombre di Parnaso, le bellezze cantando della Donna mia, tirassi in questo duro campo di battaglia. Ma non piaccia a Dio, che io ponga bocca in persona di tanta virtù. Io procurerò di far sì, che egli conosca il suo inganno, e la mia innocenza: e che il mondo sappia, che, ancora che nell'altre cose forse m'abbia potuto ingannare, in conoscere i molti meriti suoi giamai ingannato mi sono. Aiutatemi voi, e con l'aura delle vostre vive ragioni, e della vostra autorità sgombrate la nebbia, che occupa la mente del Brocardo: altrimenti dubito, che non faccia cosa indegna di lui. Vivete lieto, e predicate la mia

innocenza; che essendo io servitore, e amico, sete tenuto di farlo.
Di Padova. etc.[31]

La lettera – come accade quasi sempre con quelle del Tasso andate a stampa – è priva di data; tuttavia essa consente di fotografare il «campo di battaglia» in un momento di poco successivo all'inizio delle ostilità. Il sonetto cui Bernardo si riferisce è senz'altro *Agreste Iddio a cui più tempi alzaro*, il 126 del *Libro primo*, incipitario del ciclo di Alcippo, un testo che ci è ormai familiare. La lettera però ce lo mostra sotto un'altra luce: la *vox populi* – in questo caso *vox diaboli* –, riconoscendovi la ripresa di un carme bembiano,[32] e facendo forse riferimento a qualche evento precedente, a un reale disaccordo che doveva essere occorso fra il Brocardo e il Bembo, interpreta il sonetto come una difesa, per giunta su commissione, dello studente padovano. L'interpretazione, pur malevola, dovette parere subito assai probabile e azzeccata se finanche il Bembo la prese per buona. Dal canto suo Bernardo, scrivendo al Valerio, non fa che protestare il candore della propria coscienza e l'inopportunità di un suo possibile attacco a Monsignore, ma non offre al suo interlocutore argomenti forti a sua discolpa, che consentano cioè di «predicare la *sua* innocenza». Indipendentemente da ciò, si deve rilevare che la polemica trascende il probabile *casus belli*, del quale poco si sa, e, da un certo momento in poi, forse proprio da quando comincia a circolare il sonetto tassiano, essa sembra vivere una vita propria, fatta di offese, interpretazioni dubbie, accuse e smentite, punti d'onore: tra la discussione fra i due letterati e il vespaio che ne seguì pare insomma aprirsi uno iato. La lettera però par giungere oramai in ritardo, quando della situazione si è già perso il controllo: in risposta a quel sonetto e contro la coppia Tasso-Brocardo ne è già stato scritto un altro. A quale testo mai ci si riferisca è difficile, forse impossibile, dire; fra i documenti disponibili però particolare fascino esercita l'accostamento del sonetto a Pan con uno che, probabilmente, dev'essere attribuito all'Aretino.[33] Vediamo i due testi a confronto:

Agreste Iddio, a cui più tempi alzaro
I pastori d'Arcadia, ov'ancor vive
Il tuo nome onorato, e ne le olive
Scritto, e negli olmi, a'quai sotto cantaro:
Questa sampogna, al cui soave e chiaro
Suono talora a le dolc'ombre estive
Cantar solea ne l'antenoree rive
Titiro fra' pastor famoso e raro,
Vinse Alcippo cantando, e a te la dona,
Appendendola lieta a questo faggio,
D'odorati e bei fior cinto la fronte,
E grida: O Pan, o Pan, sempre fien pronte
Le mie voci in lodarti, e al novo maggio
Le corna t'ornerà verde corona.

Dio capra et hom, dal culo in giù di lana,
dal culo in su robba pilosa e schiva,
ti sacro questa bella et noua piva,
Che non bee uino e pare una campana,
con cui Alcippo l'altra setimana,
qual sa la furfantescha comitiua,
Titiro uinse a l'ombra d'una oliua
a cantar bestialmente una pauana.
Prèndila adon(que) et p(er)ché lei s'adori
chiama ogni gentil bue dil nouo armento
a farle intorno vna hosteria di fiori;
et se gli aduien che 'l nouo heroico vento
facia il corpo gonfiar troppo a' pastori,
prèstagliela p(er) calza di argomento.

Non si tratta di una vera propria parodia: il sonetto dell'Aretino non risponde per le rime e non ricalca quello tassiano cambiandone parola per parola il significato, ma si esercita su alcuni luoghi particolari variando poi liberamente: l'esito è insomma lontano da quello di un Berni che, in due casi celeberrimi, distorce l'armonia del Bembo o del Castiglione. È questo un segno, forse il meno percepibile, di come qui la polemica non voglia colpire tanto le idee quanto le persone. Certo il «nouo heroico vento» potrebbe forse rimandare al motivo della divisione fra il Brocardo e il

Bembo,[34] fra i versi centrali dei due sonetti sussiste un evidente rapporto d'ironia e la «furfantescha comitiua» riprende la società dei «pastori d'Arcadia» precipitandola dal mito letterario alla bassa attualità contemporanea ammiccando all'uso del gergo di cui uno come il Brocardo, l'autore del *Nuovo modo d'intendere la lingua zerga*,[35] era maestro ma al quale non ricorre invece l'autore del sonetto preferendo il ricorso a un più comune lessico erotico. Infatti, come puntualmente annota Romei,[36] il passaggio verbale da «sampogna» a «piva» è solo il primo di una serie che si presta tutta quanta ad equivoci sessuali che, manco a dirlo, gravitano intorno al tema della sodomia. La polemica insomma si inizia, nei suoi documenti scritti, con un fondamentale cambiamento di genere poiché dal *votum* pastorale con le sue ambiguità interpretative causate dall'uso dell'allegoria, si passa all'arcimoderno sonetto in furbesco: non sorprende davvero che il Tasso si rifiutasse di prendere parte con le proprie eleganze poetiche a «questo duro campo di battaglia».[37]

Il Brocardo però, meno riguardoso del Tasso, si era «alterato» sia per il sonetto che, forse, per la scarsa audacia dell'amico nel prendere le sue parti. Una lettera che Bernardo gli indirizza da Venezia presuppone infatti un dissapore fra i due che, se davvero la missiva fosse attribuibile a questo periodo,[38] potrebbe essere ricondotta agli sviluppi di quella vicenda. Se le argomentazioni del Tasso nobilmente generiche e il suo contegno come sempre ripieno di classico decoro impediscono, in assenza dell'*altera pars* costituente il dialogo epistolare, di legare le parole a fatti precisi, serbano tuttavia indizi che non devono essere trascurati. Vediamone dunque qualche passo:

> Vorrei, Magnifico Signor mio, avere io il cuore sì lucido, e sì trasparente, che a guisa di rosa entro un cristallo i miei pensieri vi tralucessero fuori: o che voi gli occhi di tanta virtù aveste, che penetrassero nel mezzo de l'animo mio: rendendomi certo, che vedendovi solo pensieri d'amarvi, d'onorarvi, e di riverirvi; desideri de l'utile vostro, del vostro onore, e della vostra dignità, vi vergognareste, che sì basso sospetto de la amicizia mia possa esser caduto ne la mente vostra. […] Dovevate più tosto credere a tanti testimoni, che de l'amor, ch'io vi porto, fede vi fanno; a tante esperienze, che avete vedute de la fede mia; a la mia virtù, la quale non pur avete conosciuta, ma laudata: che alla malignità, e alla invidia degli uomini. […] E qual più approvato testimonio dar vi posso, che così sia com'io vi dico, che gli scritti miei, pieni d'un desiderio de la vostra gloria, candidi, senza alcun velo di malizia che li ricopra? Non sapete voi, che sì come dove non è luce, non è ombra; così dove non è virtù, non è invidia?

Come nella lettera al Valerio anche qui il polo oppositivo rispetto alla purezza di coscienza del Tasso è la «malignità […] degli uomini», ma a legare questa lettera alla polemica col Bembo è soprattutto la menzione di «scritti […] pieni d'un desiderio de la vostra gloria» che non si saprebbe altrimenti identificare se non con i sonetti d'Alcippo i quali sarebbero stati scritti tenendo dietro a quei «desideri de l'utile […] del*l'* onore, e […] della […] dignità» del Brocardo rispetto ai quali possono valere come testimonio. Se veramente si potesse assegnare questa lettera allo stretto giro di tempo nel quale si consumò la polemica – ma, com'è evidente non si oltrepassano i limiti d'un'ipotesi – avremmo un'ulteriore prova della difficile posizione tenuta dal Tasso, costretto sempre a mediare fra temperamenti ben più accesi del suo, a usare diplomazia per mettere pace fra volontà determinate a scontrarsi, nel costante

tentativo di tener fuori dalla baruffa se stesso e la sua poesia. È infatti ancora in questo ruolo che lo troviamo in una lettera spedita all'Aretino «Di Padova, il giorno XXI di Luglio del XXXI»:[39] Bernardo impiega la prima parte del biglietto per ammansire il potente amico rassicurandolo sul fatto che «li Signori Abbati Cornari», suoi protettori ad istanza dei quali scrive, non hanno mai detto male di lui; quindi prosegue:

> Il Brocardo similmente, e vi rende certo di non aver fatto tal giudizio, né esser per farlo; anzi dove potrà è disposto a farvi apiacere. Dil Sonetto, al mio ritorno qui avevano ritrovato l'autore e di già rispostoli. Doppoi se ne sono fatti tre o quattro, fra li quali ne fo veduto uno in man del Quirini, il titulo del qual era *Il Brocardo contra Pietro Aretino*, del quale lui non ne vol fare altra scusa con voi per non tenervi di sì poco giudizio che non conosciate se gli è suo. Fra l'altre cose non intende che si voglia dire, e par più tosto sia fatto contra una puttana. Bastivi che tutti sinceramente sono vostri, e io insieme con loro […].

Alle conclamate scuse e alle generali proteste di amicizia fa da contraltare un comportamento non del tutto limpido che si esprime nella risposta (per le rime?) al primo sonetto contro il Brocardo, di cui si è trovato l'autore – ma il Tasso si guarda bene dal dirne il nome –, al quale però hanno fatto seguito altri «tre o quattro». Di questi uno è attribuito esplicitamente al Brocardo ed è contro Aretino: segno «che il 'divino' si è già mosso»[40] o che almeno così si pensa. Doveva essersi diffusa la voce che proprio lui fosse l'autore di quel primo sonetto e, se questo era *Dio capra et hom, dal culo in giù di lana*, la voce non era, a quel che sembra, neppure infondata.[41] L'identificazione poi del componimento rifiutato dal Brocardo non sembra dare difficoltà: i cenni contenuti nella lettera Tasso indicano senz'altro il seguente sonetto:[42]

> Dio capra e uomo e lana e corne, e voi,
> Nove, intatte sorelle oneste e dive,
> Che mai di grazie vi mostrasti schive,
> Deh venitene a star un po' con noi!
> Vi chiama Alcippo, Alcippo che di poi
> Ch'a bocca poste s'ha le vostre pive
> Risuonan tute l'antenoree rive,
> E Titiro si sta a pascer boi.
> Datemi un sì bel stil e tanta lena
> Ch'io possi abbatter qui questa puttana
> E cacciarti nel cul quel ziccolone.
> Io dico a te, di lodovica vena,
> D'amaro ragionar, lingua roffiana,
> E cerre e seste zucca di melone.

Il fatto che, anche secondo il Tasso, non si «intende cosa voglia dire» questo sonetto è da un lato motivo di conforto per noi moderni, dall'altro appare un po' sospetto perché, fra le tante difficoltà di comprensione che possono dare il lessico gergale sporadicamente usato in questi versi[43] e la faticosa sintassi delle terzine, se c'è una cosa che par sicura è che quel «puttana» vada assieme a «te […] lingua roffiana», un epiteto che può ben attagliarsi all'Aretino.[44] Sembrerebbe insomma che Bernardo stesse qui 'coprendo' l'amico. La ricostruzione del Tasso pare tuttavia attendibile: per

un verso infatti il sonetto si lega in un'opposizione frontale a quello aretiniano, di cui riprende l'*incipit* alla lettera, per un altro esso si inserisce lateralmente e in modo autonomo nella serie di repliche e contro repliche, tant'è che neppure manifesta la preoccupazione di rispondere per le rime. Se davvero ne fosse stato autore il Brocardo, si potrebbe pensare che, stante la riluttanza del Tasso, egli si fosse indotto ad agire per proprio conto, a fare quella «cosa indegna di *sé*» che l'amico paventava. È però da dire, proprio circa l'attribuzione, che sebbene non si possa «dare credito pieno all'immediato disconoscimento del Brocardo, che può essere misura politica e opportunistica»,[45] e sebbene il ricorso a parole non neutre del gergo[46] sembri legare il testo proprio al suo nome, la scarsa qualità sembra invece sottrarglielo poiché né la costruzione del sonetto né la veste linguistica – che risulta dalla ibridazione di gergo, semplici equivoci erotici e 'normale' dizione poetica – paiono in effetti degne della sua fama. Comunque sia e chiunque fosse l'autore di questi versi, è a bastanza facile rilevare in questo sonetto tanto i riferimenti a quelli del Tasso, dai quali provengono il riferimento iniziale a Pan – questo però con la mediazione aretiniana –, le «antenoree rive»[47] e l'andamento del v. 5 «Vi chiama Alcippo, Alcippo che di poi»,[48] quanto gl'intenti parodici verso il sonetto proemiale del Bembo dalla cui famosissima invocazione alle muse mi sembra poter provenire la richiesta del v. 9, «Datemi un sì bel stil…», qui variata e riproposta in un contesto basso, degradandola a doppio senso osceno.

La degradazione di testi in stile più elevato è del resto la regola dei sonetti che compongono il *corpus* pubblicato da Romei; è però meno ovvio che quasi tutti[49] abbiano come oggetto polemico non solo alternativamente Brocardo o Bembo, ma i sonetti pastorali tassiani. Non solo: la forma pastorale diviene il codice che chiunque voglia entrare nel perimetro della polemica è costretto ad assumere almeno come accenno, e le liriche di Bernardo divengono l'ipotesto obbligato cui fare riferimento. Così se all'inizio ad essere preso di mira è il sonetto proemiale del ciclo d'Alcippo, nel prosieguo della polemica il ventaglio dei luoghi tassiani usati per precisare le accuse o diversificare l'oltraggio, s'allarga. Accade così che l'accusa al Brocardo, più volte reiterata, di sodomia finisca col coinvolgere Licida, il pastorello tratto dal sonetto 133 del *Libro primo*.[50] È poi significativo che ben due sonetti contro il Brocardo e Tasso siano scritti avendo come modello l'*inventio* di 144, *Un irco bianco che la fronte adorna*. Riporto entrambi i componimenti, secondo la successione con la quale compaiono nel manoscritto, a motivo anche del loro chiaro legame:[51]

Priapo e Pan fan noto e manifesto
a pastori, a bifolchi et a caprari
che facino nel boscho duo altarj,
ad uno effetto quello, a un altro questo.
Alcipo circunciso in die festo
sarà ne l'uno a suon de pivi chiari;
ne l'altro il Tasso, cantando himni rari,
hassi a castrare p(er)ché ei uiua honesto.
Poi sopra un sorbo a lume di facelle,
Moysè chiama(n)do ‹e› il Coglio(n)
[Bartholmeo,
sachreransj i testicoli e la pelle,
tal ch(e) ogni boscharecio semideo
honorerà le reliquie nouelle
d'un pastor bergomascho et d'un hebreo.

–Agreste Pan, questo giouenco rosso
delicie de l'irsuto suo pastore,
et un nero agnelletto, ch(e) è il magiore
di tre c[…] suoj et è il più grosso,
et un capreto biancho, il qual da Mosso
misso, che gode de Nisa l'amore,
perché il mio hirco, de la gregge fuore,
adulterò suo capre, hoggi ho riscosso,
macto dinanzi a li tuoi sacri altari,
madidi ancor del sangue circonciso,
aciò ch'io uincha Titiro e' caprari.–
Pan gli aceptò, poi cum faceto riso,
per mostrar ch'egli e Titir non son pari,
apresentògli un orinal al uiso.

Non importa qui soffermarsi a sciogliere le difficoltà interpretative,[52] quanto piuttosto rilevare le riprese, più o meno palesi, dal Tasso. Del primo sonetto si dovrà dire allora che esso richiama almeno tre dei testi del *Libro primo*: oltre all'idea del sacrificio che, come si è detto, proviene dal 144 per Bacco, l'associazione nell'*incipit* di Pan e Priapo pare doversi ricondurre, rispettivamente, alla citazione di 126 e di 134: se infatti la ripresa del sonetto con la dedica della «sampogna» era oramai di prammatica riferendosi ad Alcippo-Brocardo, quella a Priapo sembra proprio essere motivata dalla inconsueta presenza qui anche del Tasso, chiamato in causa con l'accusa d'avere una vita amorosa disonesta. Non sarà fuor di luogo sottolineare che i luoghi tassiani citati provengono tutti quanti dai testi liminari dei cicli d'Alcippo e di Batto. A questo va poi aggiunto che mentre il «sorbo» parodizza il «faggio» posto spesso a decoro dei sonetti pastorali di Bernardo[53], la menzione degli «himni rari» indica esplicitamente le liriche lunghe in stile antico che egli andava scrivendo e che già lo distinguevano nel panorama letterario contemporaneo. Circa il secondo dei due testi si deve notare come esso risulti di una contaminazione fra i sonetti d'inizio e fine del ciclo d'Alcippo: «Agreste Pan» è meno d'una parafrasi di «Agreste iddio», ma la scena di sacrificio, l'uso di una parola rara come «hirco» (v.8) non possono che rinviare a 144 in cui questa parola era ostentata nel primo verso.

2.2. La polemica nel Libro primo degli Amori

I testi in versi, oltraggiosi e osceni, che si sono visti, e le circostanze storiche, nelle quali furono prodotti e di cui di parlano le lettere riportate, valgono non solo come fondamentale aggancio cronologico per alcuni testi della seconda parte del *Libro primo*, ma possono anche restituirci un riflesso dell'articolazione della raccolta e della sua storia. Gli indizi fin qui raccolti infatti modificano, almeno in parte, la percezione di quella sezione del libro e del ciclo d'Alcippo in particolare.[54] Li riepilogo rapidamente: nei testi in versi della polemica – che coinvolse Borcardo, Tasso, Aretino, altri ignoti, e solo indirettamente il Bembo – vengono ripetutamente citati, in modo più o meno esplicito, i sonetti 126 (*Agreste Iddio, a cui più tempi alzaro*), 128 (*Alza, Aretusa, fuor le chiome bionde*), 133 (*Mentre tra l'ombre al mormorar de l'ôra*) e 144 (*Un irco bianco che la fronte adorna*). A questi vanno aggiunti, inoltre, il 134 (*Famoso Iddio degli orti, a cui più carte*) e la menzione, generica ma rilevante, degli inni.[55] Può, forse, essere a bastanza per tentare alcune riflessioni a commento di questi dati.

Se infatti si osserva il tipo di prelievo che, ai fini della parodia e della dissacrazione, fu fatto delle liriche tassiane, si può osservare che i testi coinvolti appartengono tutti al ciclo di Alcippo con la sola notevole eccezione del sonetto a Priapo; d'altr'onde, proprio di questo testo, come si ricorderà, si è segnalata la forte somiglianza, in sede incipitaria, col sonetto a Pan. La predilezione per riprese che riguardino testi collocati in posizioni rilevanti come quelle di *incipit* ed *explicit* è confermata anche dall'altra fondamentale e sicura ripresa dal ciclo d'Alcippo, quella del sonetto a Bacco. Oltre queste citazioni dalle sedi liminari, interessanti sono anche quelle che interessano i testi inseriti nel mezzo: a questo proposito, andrà rilevato come in nessuno dei documenti in versi pubblicati da Romei venga mai toccato un luogo che pure ha il suo peso in quel ciclo, ovvero la serie dei testi per Mirtilla e la cosa si può facilmente spiegare col fatto che le colpe con cui si voleva infangare Brocardo erano quelle di essere ebreo e pederasta – non per nulla ad essere coinvolto fu il sonetto per Licida. Quanto poi al coinvolgimento presso che nullo del ciclo di Batto, è chiaro che esso

può essere messo facilmente in relazione con la sporadica chiamata in causa del Tasso.

Le modalità dell' 'imitazione' fanno insomma pensare che l'autore, o gli autori, di quei sonetti si trovassero di fronte una raccolta già costruita o in via di costruzione nella quale però, proprio come in quella che noi possiamo leggere, fossero evidenti i confini e con essi il particolare rilievo conferito a determinati testi. La stessa menzione degli «himni» poi, che pure in quel sonetto vale quasi come generica antonomasia della lirica in stile antico di Bernardo, sul finire del luglio 1531,[56] poteva avere anche una valenza più precisa: non si deve cioè escludere che a quella data l'architettura della seconda parte del *Libro primo* fosse già simile a come la conosciamo. A una struttura già definita potrebbe alludere il Tasso quando, nella lettera al Brocardo che si è citata, porta a testimonianza della sua lealtà e del suo affetto «gli scritti […], pieni d'un desiderio de la vostra gloria, candidi, senza alcun velo di malizia che li ricopra». È però chiaro che, anche qui, per quanto si parli al plurale e si indichi in modo esplicito la finalità della scrittura, la dichiarazione resta generica e molto difficilmente riconducibile a dati precisi. Meno vago il Tasso lo fu nei paratesti del *Libro primo degli Amori*, nella lettera di dedica a Ginevra Malatesta. Qui infatti, presentando alla donna l'intera seconda parte della raccolta, allontana da sé le accuse di presunzione che le sue innovazioni poetiche avrebbero potuto arrecargli e afferma che egli non avrebbe mai pubblicato le sue rime 'all'antica'

> se prima molti letterati uomini, e ben intendenti di poesia, non me l'avessero persuaso; e specialmente quella ben nata e felice anima di messer Antonio Brocardo, che 'n questi dì con universal danno et infinito dispiacere d'ogni spirito gentile immaturamente passò di questa vita. […] Egli non solamente me ne persuase, ma con fortissime ragioni mi dimostrò ch'io devea al tutto farlo.[57]

Come si sa, il Brocardo venne a morte a Venezia fra il 27 e il 28 agosto del 1531:[58] nella lettera, che si dice scritta in prossimità di quei fatti – «'n questi dì» –, il riferimento così marcato all'opera di convincimento esercitata sul Tasso e che coinvolge tutta la 'giunta' al canzoniere per Ginevra lascia intuire che il Brocardo conoscesse tutti i testi della seconda parte del libro e, si potrebbe supporre, che li conoscesse secondo la disposizione a noi nota. Ovviamente, negli ultimi giorni d'agosto di quell'anno, non tutto il *Libro primo* era quale lo avrebbero poi visto i lettori: mancava infatti la giunta di quei sei sonetti che Bernardo avrebbe scritto per piangere la morte dell'amico e che avrebbe collocato in conclusione della prima parte della raccolta (118-123). Sarebbe un fatto di poco conto se la scrittura di quei testi non fosse vincolata a una numerologia studiata ed esatta costruita su corrispondenze precise. Sono dati che ho già esposto nelle pagine iniziali ma che converrà ripetere: i testi in morte del Brocardo sono sei, quanti cioè quelli che compongono le serie di sonetti della seconda parte e, soprattutto, quanti i sonetti del ciclo d'Alcippo. Parrebbe insomma che proprio il numero dei testi pastorali abbia determinato, a ritroso, quello delle liriche per la morte dell'amico e maestro e che questo fatto sia poi andato ad armonizzare – ma indipendentemente e con un processo che non siamo in grado di valutare – un altro rapporto numerico. È infatti proprio la presenza di quei sei testi in morte a rendere equivalenti le serie di sonetti poste in apertura e chiusura della prima parte, le quali assommano nella stampa del 1531 ventuno testi ciascuna.[59]

Non ci si può, per prudenza, spingersi oltre nel territorio scivoloso delle ipotesi e delle supposizioni: resta infatti impossibile valutare quale fosse, nei giorni della polemica, lo stato di compiutezza della struttura generale della raccolta. A gettare una qualche luce sui testi dei cicli d'Alcippo e di Batto può forse tornare utile un rilievo di natura stilistico-compositiva al quale già si è fatto cenno. Si ricorderà infatti come, nelle pagine precedenti, si sia riscontrata una certa differenza di forma fra il ciclo d'Alcippo e quello di Batto. La lettura e l'analisi che si sono condotte su questi due momenti della raccolta hanno mostrato che il grado di coesione all'interno delle due serie di sonetti è diverso. È soprattutto il ciclo di Batto a segnalare una scarsa 'fluidità' narrativa poiché i trapassi di testo in testo non sembrano sempre facilmente colmabili: paradigmatico è il caso della sequenza formata dai sonetti 140-142 nella quale due testi di lode sono separati da quello a Venere ringraziata per la fine del desiderio amoroso. La narrazione, come si è cercato di mostrare, è sì presente nei suoi elementi istituzionali e più riconoscibili – la prima rottura del nodo, la lode della donna, la sofferenza dell'amante, la conclusiva libertà – ma essa avanza in modo desultorio e la presenza di termini fissi, di soglie così ben marcate – i sonetti a Priapo e ad Amore – sembra quasi voler compensare le 'incertezze' della struttura interna, dare una regola agli scarti un po' bruschi che ne segnano il procedere. Tutto sembra insomma accadere come accade per molte raccolte liriche che, scritte in un ampio lasso di tempo senza un forte progetto iniziale, affidano dichiarazioni a vario titolo programmatiche a un sonetto d'inizio il quale, a sua volta, è stato scritto se non per ultimo, almeno verso la conclusione dell'assemblaggio della silloge. Se invece, ripercorrendolo velocemente, si redige il sommario del ciclo d'Alcippo, è facile rilevarne la diversa compostezza: all'auto-presentazione del protagonista vittorioso su Titiro, seguono l'ingresso in scena dei compagni invitati al canto, il pianto d'Alcippo per amore e tre testi per la donna amata: uno di preghiera e protezione al Sole, uno di lode, uno di preghiera e protezione ai compagni; a questi fa seguito un'altra richiesta di tutela per il pastorello amato da Alcippo, quindi la conclusione con una nuova scena di gruppo e ancora una richiesta di protezione, questa volta per le «uve».

Ora, all'interno di questo sommario quadro di riferimento, si può forse pensare che i due cicli fossero a uno stadio compositivo differente: quello di Batto al termine, quello di Alcippo in una fase ancora iniziale, ma comunque non definitiva. Sebbene infatti la vittoria su Titiro sia menzionata, oltre che in 126, anche nei sonetti 127 e 129, il Tasso nella lettera al Valerio si preoccupa solo del primo, quello «della dedicazione della sampogna […] a Pan», quello capace di mettere a rumore non soltanto lo studio patavino «ma tutta Europa» facendo deflagrare una polemica che, molto al di là del suo reale valore, sarebbe passata alla storia. A differenza di quello per Priapo, è dunque improbabile che possa essere stato composto da ultimo, a coronamento del ciclo. Il rapporto fra i due sonetti incipitari – o che tali sarebbero diventati –, sebbene non ne sia determinabile la direzione, è importante sia come semplice connessione intertestuale che come marcatore della struttura interna; esso segnala anche un'evidente preoccupazione architettonica che si applica però a oggetti costituzionalmente diversi. In considerazione delle cose fin qui dette la genesi dei meno coesi testi di Batto, che come già accennato, può essere pensata come più occasionale e sgranata nel tempo,[60] sembra opporsi a quella dei sonetti d'Alcippo.

Il fatto che questi possano essere stati scritti secondo un progetto tendenzialmente macrotestuale, non resta senza conseguenze dal punto di vista della loro considerazione critica. Se la ricostruzione che si è fatta mantiene, pur negli evidenti

margini d'incertezza, una plausibilità e se la lettera che il Tasso indirizzò al Brocardo può davvero essere ascritta a questo periodo e riferita a questi fatti, non solo si sarebbe accertato che quei testi furono scritti vivente il Brocardo – elemento di per sé piuttosto ovvio ma mai messo a partito –, ma si sarebbe trovato anche il 'movente' del loro stesso esistere.
Secondo quel che il Tasso scrisse all'amico, era l'insieme dei suoi scritti, tutto il ciclo d'Alcippo, ad essere un unico omaggio, un mezzo per dar gloria a Brocardo. È proprio il fatto che esso sia un ciclo di sonetti, con un inizio e una fine precisi, una forte unità stilistica e tematica, a sottrarlo agli effetti, degradanti, del contatto con la polemica nella quale fu coinvolto ma rispetto a cui esso si pone su tutt'altro piano. Lo si vede molto bene se si va al cuore del problema: come più volte si è ripetuto, della vittoria su Titiro è fatta menzione nei due sonetti a Pan e nel primo per Mirtilla. Questo fatto la trasforma in un elemento di continuità narrativa, funzionale alla tenuta della struttura, ma, a mio avviso, lungi dall'intensificarla, depotenzia la possibile carica polemica di quel fugace accenno. Esso insomma, proprio perché ripetuto, diviene solo un pretesto, un rinvio occasionale all'interno di un discorso più ampio, più complesso e più 'tassiano': quello sull'eternità-immortalità della poesia e di coloro che vi sono cantati che coinvolge tutto il *Libro primo*. Per questo non ostante la separazione fra le due parti del libro, non ostante lo stacco stilistico, è possibile darne una lettura unitaria; per questo lo scandaloso sonetto per Pan vi trova così agevolmente collocazione e il suo significato si trova ad essere ribadito nel parallelo con quello per Bacco, un testo di sacrificio, propiziatorio, nel quale i simboli cambiano – dalla «sampogna» alle «uve» – ma non l'oggetto indicato, la poesia.
La costruzione di un ciclo rende in definitiva quasi inessenziale il fatto che Bembo sia o non sia identificabile con Titiro, così come si è potuto ritenere – a torto, ben inteso – semplicemente fittizie, e dunque prive d'ogni rilievo, le *personae* di Licida o Marato. Non si vuol certo ridurre l'importanza di dichiarare cose o persone: la conoscenza della loro identità, è ovvio, accrescerebbe la capacità di significato di quei testi e ci consentirebbe di agganciare la *fictio* alla realtà, di smascherarla, ricostruendo precisamente fatti e opinioni. Se tuttavia si riconsidera la questione secondo la prospettiva che il *Libro primo* propone, la lettera che il Tasso scrive al Valerio, quando ancora il Brocardo è in vita ed anzi è appena iniziato lo scambio di insulti in versi, ha un senso e una sua verità indipendentemente dal fatto che egli, sul Bembo-Tirsi, dica il falso o no. Per il discorso che il Tasso vuol fare – discorso generico, quindi alto, rivolto ai posteri, tendente all'eternità perché svincolato dalla storia che sopravvive solo sotto le spoglie pastorali – la vera identità dei pastori può restare nascosta, essi possono senza danno restare sullo sfondo, a ravvivare e completare il *décor* pastorale che, per altro, assieme alle concrete scelte poetiche, esprimeva di per sé, implicitamente, una affermazione di poetica che poteva non andar priva di risvolti polemici, ma che comunque alla polemica non tendeva. Andrà infatti precisato che, contrariamente a quel che più volte è stato scritto,[61] la forma pastorale così attentamente impiegata nella seconda parte del *Libro primo*, non ha, soprattutto per quanto riguarda la parte d'Alcippo, né il compito né l'intento d'occultare nulla: né i giudizi poetici, né gli amori di un amico, fossero pure entrambi 'non ortodossi'. Tralasciando dunque la questione della supposta relazione omosessuale del Brocardo come pure quella della sua bisessualità e restando alla letteratura, il Tasso non aveva certo bisogno di coprire le proprie convinzioni in materia di poesia, né tanto meno di nascondere l'influenza che su di lui aveva avuto il magistero dell'amico e l'opzione di

questi per una poesia diversa, che superasse l'esclusività dell'imitazione di Petrarca: le sue dichiarazioni, in luoghi del libro molto più esposti rispetto a quelli in cui compaiono i sonetti d'Alcippo – dico la lettera proemiale o, ancor di più, il penultimo sonetto del libro –, sono a tal proposito assolutamente inequivocabili. La forma pastorale, al contrario, risponde sia a un fine encomiastico, e dunque sociale, che si fonda sulla riconoscibilità del personaggio principale e sulla trasparenza del significante, sia, nel contesto del libro e dei suoi significati, in riferimento alle scelte del Tasso, a un'esigenza di natura puramente estetica e letteraria.

3. L'esempio del Brocardo

In realtà l'intento celebrativo dei testi scritti da Tasso per Brocardo doveva, per ragioni assai più semplici, balzare all'occhio di quanti, fra Padova e Venezia, si interessassero di lirica in volgare. È stato infatti notato, per la prima volta da Caterina Saletti,[62] che i sonetti pastorali di Bernardo riprendevano, in alcuni personaggi, nell'ambientazione veneto-padovana e nelle modalità compositive, quelli brocardiani. In certa misura quindi quegli otto canti posti in bocca ad Alcippo affiancavano e riproponevano quelli in cui Antonio rappresentava se stesso, facevano loro da cassa di risonanza. È anche in questo armonico effetto d'eco rispetto a una voce già nota che, evidentemente, sta parte della lode d'un compagno il quale, in fatto di poesia, era stato così d'esempio da essere l'unico, fra i «molti letterati uomini, e ben intendenti di poesia»[63] che avevano convinto il Tasso a pubblicare le sue liriche 'all'antica', a venire nominato nella lettera di dedica del *Libro primo* alla Malatesta.
Parlare delle rime del Brocardo, foss'anche solo di quelle pastorali, significa però entrare in un ambito assai diverso da quello tassiano che si è attraversato nei paragrafi precedenti. A fronte della cura minuziosa riservata al *Libro primo degli Amori*, la tradizione testuale delle liriche del veneziano fu influenzata in modo determinante dalla sua prematura morte che le privò d'una stampa condotta secondo una riconoscibile volontà d'autore. È cosa notissima infatti che esse giunsero ai torchi solo nel dicembre 1538 con l'edizioncina allestita da Francesco Amadi – le *Rime del Brocardo et d'altri autori* – in cui erano loro premessi i testi di Nicolò Delphino ed erano fatte seguire da quelli del Molza. Lo studio del *corpus* lirico di Antonio si presenta dunque come piuttosto difficoltoso, poiché se non possiamo sapere quel che Antonio ne avrebbe fatto, pare anche difficilmente realizzabile la proposta di Martignone di disporre i testi in nostro possesso lungo un arco cronologico-stilistico che

> sulla scorta della confessione affidata al *Dialogo della retorica* sperioniano, […] parte da una sorta di eclettismo cortigiano semidielttantesco, passa attraverso una rigida educaziojne petrarchista e sfocia infine, proprio a causa dell'insofferenza nei confronti di tale precettismo, nel suo superamento polemico (almeno parziale) alla ricerca di nuove strade.[64]

La proposta è poco convincente non tanto in sé – sarebbe senz'altro un risultato fondamentale poter correttamente collocare quei testi nel tempo –, quanto piuttosto, in mancanza di fatti nuovi, nella sua praticabilità. Da un lato è cosa nota come la tenuta linguistico-figurale della tradizione lirica impedisca l'accertamento di scansioni temporali certe,[65] dall'altro non mi pare del tutto affidabile neppure lo schema che dovrebbe guidare nella disposizione dei testi, poiché anche ammettendo una totale

fedeltà della testimonianza dello Speroni – che non è però sempre tale nei fatti – resta poco credibile, per una semplicità che sa d'astrattezza, che quello del Brocardo, nella concreta pratica dei testi, sia stato un percorso tanto lineare, così naturalmente riducibile a griglia geometrica. Né infine mi pare del tutto convincente la saldatura che Martignone opera fra le fasi stilistiche ravvisabili nel *corpus* e i momenti del dialogo che non mi sembrano riducibili ad esse. Mi pare perciò di maggiore utilità mirare più in basso e, raggranellati i pochi dati certi disponibili, muovere da questi per una ricognizione stilistica e tipologica attraverso la poesia pastorale brocardiana.
La stampa del 1538 – dalla quale è forza riprendere – affiancava, come si è detto, tre autori. Non ostante il peso preponderante del Molza – evidente fin dal numero dei testi e dalle dichiarazioni delle lettere di dedica – il valore attribuito alla presenza di Antonio è però assicurato dalla presenza soltanto del suo nome nella titolatura dell'opera. Quanto poi alle ragioni della stampa, si vede bene che alla presenza un poco stravagante e casuale del modenese si oppone quella di Brocardo e Delphino i quali, oltre alla comune provenienza geografica, sono infatti presentati sotto la medesima etichetta dell'uomo virtuoso morto anzi tempo. Queste le parole dell'Amadi:

> […] m'è piaciuto di mettere nelle mani de gli uomini i Poemi pieni veramente di Divinità, del coltissimo et erudito M. Nicolò Delphino. Del quale è stata in gran dubbio questa città, quale sia stata maggiore o la prudentia nel maneggiar la Rep. o la scienza negli studi: ovvero la magnificenza et la grandezza dell'animo in tutte le azioni della vita. Ho voluto insieme mettere in luce gli scritti del prontissimo e vivacissimo Brocardo. Il quale fu a di' suoi, una chiarissima lampa di ingegno: et un mare ampissimo di invenzione. Ma la morte invidiosa delle umane felicità, svelse in sul fiorire e 'n sul far frutto, entrambe queste nobilissime piante. Onde con danno nostro, et di tutti quegli che ne i futuri secoli sorgeranno, non si veggono se non pochissimi frutti di quelle. I quali in verità quanto più rari sono, tanto mandano più grazioso et più gentil odore: et assaggiati poi, danno tanto più piacevole et più soave gusto.[66]

Anche per l'Amadi, proprio come sette anni prima per il Tasso, si trattava insomma di ragioni di *pietas* nei confronti di due concittadini, entrambi degni di memoria; quanto al Brocardo, si può aggiungere il dato non trascurabile che egli era legato all'editore da un vincolo di parentela.[67] Questo rapporto fra i due, che spiega solo in parte la scelta della pubblicazione,[68] fu forse anche il mezzo che consentì all'Amadi d'entrare in possesso di quelle liriche.[69]Non si può andare al di là di un'ipotesi poiché delle modalità con cui fu realizzato l'assemblaggio dei testi del Brocardo (ma anche di quelli del Molza e del Delphino) non si sa nulla ed è per lo più vano cercare nella stampa coerenti strutture di canzoniere o anche solo le tracce d'un ordinamento attribuibile all'autore. L'edizione curata dall'Amadi presenta tuttavia alcune 'particolarità' di cui è bene tenere conto.
Quand'anche si voglia tralasciare l'*incipit*, affidato a un sonetto come *Dal forte nodo esser credendo sciolto* che può essere accreditato d'una blanda intenzione proemiale – il poeta, poiché s'era ribellato, vi viene condannato a vivere eternamente sotto il dominio d'Amore –, si impone all'attenzione del lettore – soprattutto se abbia meditato sulle architetture del Tasso – il fatto che la sezione delle rime brocardiane si concluda con cinque sonetti votivo-pastorali i quali, proprio per questa netta appartenenza di

genere, si distinguono dal resto del *corpus*. Parrebbe insomma di assistere a un influsso strutturale del *Libro primo degli Amori* sulla seriazione delle rime di Brocardo. È vero che ben sette anni, ricchi poi di eventi poetico-editoriali, intercorrono fra le due stampe, ma è anche vero, sempre guardando al Tasso, che nelle sue raccolte verrà sempre mantenuta la tendenza a disporre i testi pastorali in sequenze e che, restando al *Libro primo*, i cicli di Alcippo e di Batto passeranno indenni dalla rimaneggiamento cui la raccolta sarà sottoposta nel 1534, in occasione della stampa del *Secondo libro*. Si deve inoltre notare che quasi tutti questi sonetti sono collocabili fra il 1529 e il 1531, in un arco di tempo cioè piuttosto ristretto e in prossimità della morte di Antonio. Se infatti i testi estremi della serie sono databili con il concorso di testimonianze esterne – il 30,[70] *Fra la Savena e 'l Ren, dove il Pastore*, può essere ascritto fra la fine del 1529 e l'inizio del 1530[71] e il 34, *Sì come puro latte e i verdi fiori*, dedicato al Brenta, ha come termine *ante quem* il 4 aprile 1531 –,[72] per gli altri può soccorrere una coerenza tematico-narrativa che, proprio a partire da 30, è facilmente ricostruibile e che garantisce della prossimità cronologica fra questi sonetti.[73]

Al 30, ambientato a Bologna e nel quale le terzine sono dedicate la prima all'amata Mirtilla, la seconda all'amato Licida, sembra infatti dover seguire il 39, *Di pari, Febo, con le tue volgea*, nel quale l'amore per Licida viene mutato in quello per Marato destinatario, a sua volta, dei lamenti amorosi di 31, *O più che 'l mel soave, e più pungente*, e 32, *In qual orror de la più selva oscura*; il sonetto 33, *Da quel che gli arde il cor, non da l'estivo*, pur essendo dedicato a Beatrice Pia, è chiaramente connesso ai precedenti sia per la presenza del locutore, Alcippo, sia perché questi risulta ardentemente innamorato. Da questi si stacca un poco il citato sonetto 34 al Brenta che si distingue per l'ambientazione padovana[74] e per la tipologia testuale – è difatti l'unico sonetto votivo presente nella lirica brocardiana; ciò non di meno, la compattezza stilistica della sequenza non mi pare messa in discussione e, anzi, sembra rafforzare l'attendibilità della stampa Amadi il fatto che questo sonetto, a quel che sappiamo l'ultimo scritto da Antonio, chiuda la sezione a lui dedicata.

Proprio questa prova d'attendibilità pone in risalto, per converso, l'assenza nella stampa di quel sonetto 39[75] che invece si inserisce in modo così naturale e così necessario nella serie dei cinque sonetti pastorali che essa tramanda. L'assenza, che mi pare spiegabile solo con gli accidenti della tradizione del testo, segnala dunque da un lato come sia improbabile che una completa volontà d'autore abbia presieduto all'ordinamento di quei sonetti, dall'altro che Brocardo, scrivendo quelle liriche pastorali, aveva in mente una seriazione corrispondente a una, sia pur elementare, partitura narrativa.

Sembrerebbe insomma che il ciclo d'Alcippo scritto dal Tasso altro non fosse che la riproposizione del ciclo autorappresentativo scritto dal Brocardo; tanto più che la consistenza numerica dei due cicli è assai vicina, contando quello tassiano otto testi (con proemio ed epilogo) e quello di Antonio, se si reintegra nella serie il 39, sei.[76] Anche però se così non fosse, se cioè il dato numerico risultasse, nella sua fortuita prossimità, ingannevole, credo debba essere sottolineato come il Brocardo possa essere stato d'esempio al Tasso non solo, come sempre si dice, nella scelta d'un genere lirico innovativo per il volgare e d'un concetto d'imitazione più ampio di quello teorizzato da Bembo, ma anche nella proposta di una struttura latamente macrotestuale nella quale disporre i testi pastorali. Il 'modello difficile' che si è indicato poteva dunque aver trovato origine e antefatto in un suggerimento brocardiano. Si dovrà dire però che esso non era stato accolto dal Tasso in modo

meccanico: egli anzi ne appronta una sua libera e personale versione. I due cicli non sono dunque sovrapponibili poiché, ad esempio, assai diverso è il ruolo attribuito a Marato: se infatti è preferito a Licida e oggetto di un amore totalizzante nei sonetti d'Antonio, è invece solo un comprimario in scene di gruppo nei testi di Bernardo il quale proprio al respinto Licida avrebbe dedicato un sonetto votivo, qualcosa cioè di sostanzialmente diverso da un semplice canto d'amore pastorale. È questo uno spostamento d'accento che indica anche la diversità complessiva dei due cicli: mentre quello del Tasso, anche in presenza di un tema amoroso, insiste su simboli metapoetici, quello di Brocardo è invece assai più intensamente modulato su tonalità elegiache come già sembra mostrare la ripresa del nome dell'amasio d'Alcippo dal mondo, elegiaco-campestre appunto, di Tibullo.[77] Le consonanze con l'elegiaco latino però, se ho visto bene, si fermano qui; il Brocardo non ne trae neppure, restando ancora ai contenuti, il tema – presente proprio nelle elegie che coinvolgevano Marato –[78] della poesia che rende eterni il poeta e colui che egli canta. Con questo viene a mancare anche ogni nota che possa essere riferita a una riflessione stilistico-formale Il rilievo è notevole proprio perché quel mito della parola eternatrice era fondante per l'esercizio poetico del Tasso che da esso faceva dipendere anche una fitta serie d'accenni a preferenze stilistiche completamente ignorate da Brocardo il quale, con ogni evidenza, destinava la lirica quasi solo al canto d'amore.[79]

Le convinzioni teoriche o, meglio, il lavorio di sperimentazione che i testi brocardiani presuppongono sono per noi immaginabili e ricostruibili quasi solo attraverso il citato *Dialogo della retorica* di Speroni. In esso, dato l'argomento, la poesia lirica è toccata solo tangenzialmente e, in ogni caso, non vi si parla di temi ma di strumenti: al centro cioè non vi è certo il genere della lirica pastorale, quanto piuttosto i mezzi retorici per superare un *empasse* teorico-pratico nella individuare una nuova via compositiva (e dunque poetica) che consentisse di arricchire l'imitazione petrarchesca e boccacciana con quella dei poeti e prosatori greci e latini. Sono lineamenti di storia letteraria ormai vulgati nella critica e che qui è appena necessario richiamare. È tuttavia necessario ritornare, pur brevemente, sul dialogo dello Speroni: si tratta infatti di un documento imprescindibile, sebbene da usarsi con cautela sia perché il testo ci è giunto mutilo e non lo si può giudicare in tutta la sua complessità, sia perché quella speroniana è una rappresentazione sì straordinaria per vivacità e mobilità prospettica ma non certo neutra, tanto che a volte, dietro la maschera del Brocardo, pare nascondersi proprio l'autore.[80] A questo dev'essere aggiunto che se la gran parte dell'interesse del dialogo speroniano risiede proprio nella capacità di delineare, tramite l'esempio del Brocardo, l'ideale percorso di formazione di un'intera generazione di poeti volgari, questo ha comportato che – oltre che per le proprie intenzioni polemiche –, pur restando largamente fedele alla realtà della biografia intellettuale dell'amico, il filosofo padovano ne alterasse alcuni dati non macroscopici, ma significativi.[81]

Il procedere del discorso è reso discontinuo dagli strappi, dalle ellissi argomentative, dalle vere e proprie reticenze che qualificano il pensiero e il carattere del Brocardo. Il modo, ad esempio, con cui si giunge alla parte più citata del dialogo nell'ambito degli studi critici sulla lirica – quella cioè nella quale Antonio narra «l'istoria dei *suoi* studii» – è assai singolare. Dopo che questi ha rifiutato di parlare degli «stili», la nuova questione è di natura elocutiva: il Valerio chiede infatti «in che maniera, e quai precetti osservando, il toscano oratore […] possa ornarsi di quel diletto, il quale impresso ne' nostri animi ne persuade a dover fare a suo modo».[82] L'immediata

risposta del Brocardo – «Guardate che a dir cosa non m'induciate che la lingua toscana vi faccia avere in dispetto» – è il primo accenno al severo ripudio del proprio tirocinio di scrittore volgare e della precettistica retorico-grammaticale ad esso legata. Così Antonio narra del suo primo solitario studio di Petrarca e Boccaccio e poi di quello condotto sotto la guida di Trifon Gabriele con la compilazione di una «grammatica» successivamente integrata, per sopperire alla povertà d'invenzione e di parole, con un «rimario o vocabolario volgare» e con una raccolta dei «modi […] del descriver le cose» usati dai de trecentisti. Il dissenso con Trifone, che invitava il suo allievo a «poetar volgarmente con l'artificio latino»,[83] porta Brocardo, dopo aver vanamente tentato di secondare l'indicazione del maestro, a tornare «a' primi studii» osservando in Petrarca «alcune cose […] sommamente […] al poeta e all'oratore pertinenti».[84] Scelta delle parole, usi propri e traslati, «copia» e varietà dell'«orazione», uso dei «contrarii» legati ad «affetti» ed «opre», le «iunture», il «numero»[85] in verso e in prosa sono i paragrafi nei quali si articola il risultato della continua lezione di Petrarca e Boccaccio. Per Brocardo però quanto è venuto dicendo è manifestamente inutile e, peggio, traviante: tutti i precetti che egli espone e che ha acquisito sviluppando la convinzione, contraria al suggerimento del Gabriele, che «in due lingue ha due arti» ovvero «che l'arte latina dell'orare e del poetare *è* diversa dalla toscana» gli appaiono infatti, mentre ne parla ai suoi interlocutori, macchiati da un «errore a ciascheduno manifestissimo».[86] La questione delle diversità o uguaglianza della retorica in rapporto alla molteplicità delle lingue, già posta fra le altre dal Soranzo all'inizio del dialogo,[87] diviene così il punto decisivo per ogni possibile progresso in teoria e pratica letteraria. La mancanza di una soluzione, data la incapacità di tradurre in pratica la pur veritiera asserzione trifoniana, fa sì che il Bocardo che queste pagine ci consegnano si dichiari da «molti mesi […] ocioso», non avendo il coraggio di cominciare a seguire il precetto ciceroniano di «tradurre d'una lingua in altra i poemi e l'orazioni d'i più famosi».[88]
Quelle che si prefigurano sul finire del dialogo sarebbero dunque poesie (e prose) di traduzione nel tentativo di conciliare retorica latina e toscana. È difficile dire quanto la condizione di stasi nella quale Speroni rappresenta il Brocardo sia stata reale, ed è ancor maggiore l'incertezza con la quale si può identificare, fra le liriche del veneziano, un effettivo riscontro per il precetto di Cicerone giacché, se ho visto bene, l'unico testo che può essere accreditato di un tentativo di traduzione-imitazione dal latino è la canzone *Perché, perché il vigore* che, come è stato rilevato,[89] trae più d'uno spunto e talora traduce l'elegia *In violas* di Poliziano. Al di là di questo importante episodio – si tratta infatti di uno dei testi più noti e notevoli d'Antonio – negli studi recenti si è indicato nella scrittura di sonetti pastorali, l'approdo ultimo della sperimentazione brocardiana.
Risulta perciò interessante che fra il *corpus* lirico di Brocardo e il *Dialogo della retorica* sussista una rilevante coincidenza cronologica. L'opera speroniana ha infatti una collocazione storica piuttosto precisa: è ambientata «a Bologna al tempo dell'incoronazione di Carlo V»,[90] ovvero fra il novembre del 1529 e il febbraio 1530. A questo stesso periodo è ascrivibile, già lo si è detto, uno dei pochi sonetti databili di Brocardo, il trentesimo della stampa del 1538, quello con cui vi si apre la serie dei componimenti pastorali:[91]

> Fra la Savena e 'l Ren, dove il Pastore,
> Via d'ogni altro maggior sua greggia spinse,
> Dolce canto il romor de l'acque vinse
> Che, dopo Icasto, Alcippo mandò fuore:

"Febo, de rami tuoi sempre l'onore
Se non le tempie, almeno il cor m'avinse;
Di Palla l'arbor questa fronte cinse,
Che lungo studio a me diede ed amore.
Ama l'ire Mirtilla, ond'io per lei
L'ire ancor amo e d'ostinata guerra
Seco gli alti romori apprezzo e lodo.
Licida, solo amor spira ove sei,
Onde, spente l'acerbe liti in terra,
Teco dolce al bel suon di pace godo".

Non si può certo gravare questo sonetto di troppe responsabilità all'interno della storia degli «studii» di Brocardo, ma alcuni elementi meritano d'essere segnalati. Sull'ambientazione bolognese e sul contesto storico che fanno da cornice al canto d'Alcippo, rimandando ai riferimenti del dialogo speroniano, garantiscono il doppio riferimento fluviale dell'*incipit* e la menzione del «Pastore | Via d'ogni altro maggior» che è, ovviamente, Clemente VII. In chiusura di sonetto poi l'inciso «spente l'acerbe liti in terra» sembra doversi interpretare come la pacificazione sancita dall'incontro fra il Papa e l'Imperatore. Non ostante l'acquisizione di questi dati essenziali, il sonetto mantiene, come vedremo, alcuni tratti di opacità. Dal quarto verso si evince che il canto di Alcippo è in risposta a quello di Icasto: l'occasione che si deve immaginare è dunque quella di un canto amebeo. La cosa importa non tanto per l'eventualità, improbabile, di trovare, se mai ci fosse, il sonetto 'gemello' di questo quanto perché – al di là dell'impossibilità d'identificare Icasto – lo inserisce all'interno di un circuito di comunicazione fra poeti o letterati (travestiti da pastori) che, di nuovo, corrisponde in buona misura a quanto si può trovare nel *Dialogo della retorica*. Anche l'inizio del canto di Alcippo sembra poter coincidere con alcune affermazioni del Brocardo-personaggio: poiché infatti i «rami» di «Febo» sono quelli d'alloro ed è ovvio che si tratti di una corona poetica, non è privo di significato il fatto che qui Alcippo se ne dica in sostanza indegno ma allo stesso tempo esprima per essa un amore e desiderio continui. Il pastore però – in virtù di «lungo studio […] ed amore» – si è già cinto la fronte dell'olivo sacro a Pallade: considerando che Brocardo aveva studiato filosofia alla scuola bolognese di Pomponazzi[92] non mi sembra improbabile che questa corona possa stare per un (auto)riconoscimento di acquisite conoscenze filosofiche. Fra la fronte la sirma del sonetto pare però esserci un salto tematico non facilmente colmabile. Da un lato infatti, nella prima terzina, sta una donna, Mirtilla, che «ama l'ire», i «romori» guerreschi e che determina, facendoli consentire ai propri, i desideri d'Alcippo; dall'altro, nella seconda terzina, un altro pastore, Licida, che all'opposto reca con sé «amor» e «bel suon di pace». Il sonetto, stanti queste incongruenze tematiche, risulta un poco oscuro e potrebbe far pensare a una composizione condotta con mano poco salda; se però si guarda alla forma ben si vede che esso è costruito secondo un calibrato equilibrio metrico-sintattico,[93] su parallelismi – due cantori, due dèi, due corone, due destinatari del canto d'Alcippo – e opposizioni – pace/guerra, canto/rumore – così evidenti da poterli pensare come legati da rapporti fors'anche semantici. Utilizzando l'antinomia fra la «guerra» amata da Mirtilla e la «pace» portata da Licida, si può infatti osservare, a proposito delle due corone, che mentre l'alloro è premio anche per la gloria delle armi, l'olivo è invece un tradizionale simbolo di pace. In tal modo, si viene a costruire un'equazione per la quale Febo-alloro sta a Mirtilla come Pallade-olivo sta a Licida: poesia e guerra sembrerebbero cioè legarsi alle «ire», da intendersi forse anche in senso erotico,

mentre filosofia e pace troverebbero corrispondenza nel «dolce […] bel suon» che Alcippo, grazie alla mutata condizione politica, può godersi col compagno.[94]
Questa minima analisi non elimina il tratto un po' enigmatico del testo ma consente di valutare la complessità di intenzioni che il Brocardo poteva affidare a un testo pastorale – forse uno dei primi suoi – in un periodo che lo vedeva cercare di riprendere una linea di ricerca poetica abbandonata solo qualche tempo prima. E che proprio di un testo pastorale si tratti non è certo un fatto privo di conseguenze, trovandosi accostati un genere ancora non molto diffuso a quell'altezza cronologica e – accogliendo pur dubitativamente le suggestioni del *Dialogo della retorica* – intenzioni teoriche di recupero formale dell'antico. Il sonetto non appare del resto un componimento immaturo, presenta anzi già compiuti i tratti che apparterranno, al di là di singole varianti, agli altri testi pastorali di Brocardo.
In prima approssimazione e tenendo d'occhio il sonetto 30, si può dire che rispetto ad elementi banali, come l'onomastica grecizzante, che non rappresentano un rinnovamento della ben più lunga tradizione pastorale in volgare, i testi conclusivi della stampa Amadi si distinguono per la presenza d'un discorso diretto, di un locutore del quale, spesso, conosciamo il nome e, su un piano strutturale, per l'isolamento di una delle parti, iniziale o finale, del sonetto rispetto alle altre. In *Fra la Savena e 'l Ren* è infatti la prima quartina a staccarsi dal resto svolgendo una funzione di cornice, di recercata introduttiva al canto d'Alcippo. Si tratta di caratteristiche particolarmente salienti perché, nella forma breve della lirica, identificano con semplicità e immediatezza il sonetto-epigramma pastorale, la versione volgare del *lusus*. È infatti a questo modello neolatino che, come si vedrà poi meglio, si rifanno, pur senza calchi, i sonetti del Brocardo come pure quelli del Tasso.[95] Se le caratteristiche formali del sonetto sono piuttosto chiare e stabili, varie e mutevoli sono invece le materie che esse possono ospitare. Così in 30 si ha un tipico sonetto d'occasione, con tanto di sfondo politico, nel quale però sono combinati due diversi destinatari e due diversi amori; ugualmente in 33 l'innamorato Alcippo loda Beatrice Pia, piegando il suo canto a una necessità encomiastica. Anche questi tuttavia sono elementi che derivano e divengono presto tradizione, tant'è che possiamo ritrovarli quasi identici nel Tasso del *Libro primo*.
Il sonetto 30 consente però di vedere in atto anche modi d'espressione certo più minuti ma anche più peculiari della scrittura del Brocardo. Alla disposizione parallela dei temi infatti si possono infatti affiancare alcune riprese lessicali: esse sono interessanti sia perché, stando a quel che viene detto nel *Dialogo della retorica*, si tratta di un *usus* stilistico contrario a quello riconosciuto in Petrarca,[96] sia perché esse tendono a creare un'unità elocutivo-musicale fra parti così attentamente separate. Si può così brevemente segnalare che le voci di cui si forma la prima parte del v. 3 «dolce canto il romor» si trovano tutte ripetute o variate nei versi successivi: «dolce canto» al v. 14 nella *iunctura* «dolce al bel suon», mentre «romor» torna nel v. 11 («seco gli alti romori») dove però anticipa anche, essendone il quasi perfetto anagramma, l'«amor» del v. 12 che a sua volta riecheggia l'«amore» del v. 8, parola in rima, conclusiva dell'ultimo verso della fronte del sonetto, sulla quale – grazie all'uso del poliptoto che realizza una sorta di ripresa *capfinida* – si apre anche la sirma («Ama l'ire…»). Questa attenzione del Brocardo agli elementi fonici e verbali è già nota: Martignone, in una panoramica più ampia sulle rime del veneziano, parla infatti di «una predilezione per elementi di marcata artificiosità come anafore e versi-ritornello, nonché rime al mezzo, rime equivoche, identiche derivate» interpretata per lo più

come «espedienti esteriori d'impronta cortigiana».[97] La questione, analizzando la lirica pastorale, dev'essere secondo me riesaminata. Converrà allora svolgere un ulteriore controllo su un altro testo: scelgo perciò l'ultimo sonetto contenuto nella stampa Amadi (34°) il quale, come si è già avuto modo di dire, risulta essere l'ultima lirica composta da Brocardo e ci fornisce dunque un'istantanea – parziale come tutte le istantanee – dei suoi mezzi e delle sue intenzioni formali nella primavera del 1531.

Sì come puro latte e i verdi fiori,
Munto e raccolti con sincero affetto,
A te consacro, o fiume, a te ch'onori
L'almo terren da gli Antenorei eletto,
Così d'intorno sempre al tuo ricetto
Fra bei smeraldi la terra s'infiori
E, senza mai trovar contrario obietto,
Corran liquidi e dolci i tuoi liquori.
Deh, quel orgoglio, onde più ogn'or trabocchi,
Rafrena e 'l corso alquanto, mentre Amore
In fragil barca mi sospinge e mena
Per lieto farmi denanzi a begli occhi
Che far potrian, col suo vivo splendore,
Vive quest'acque e liquida l'arena.

Il sonetto si è giovato in tempi recenti anche di un commento di Gorni che, a proposito del v.8, annota: «*liquori*: 'acque', qui associati a *liquidi*, con inerte giuntura».[98] È certo che l'espressione possa suonare un poco pedestre, tuttavia essa risulta interessante poiché si colloca perfettamente all'interno della tipologia di espressione poetica sopra descritta. Sarebbe poi errato, a mio avviso, inferire da quest'uso uno scarso controllo o una scarsa maturità di stile,[99] giacché si tratta molto più probabilmente di una precisa scelta. A dimostrarlo credo possa bastare il confronto con il v. 4 del sonetto *Vago terren, che l'onorate rive*,[100] «Luci, via più che 'l sol lucenti e vive», nel quale il fatto si riproduce in modo identico. Se poi si considera che fra i due testi vi è uguaglianza di genere – sono entrambi sonetti pastorali – e forse anche prossimità temporale,[101] l'accostamento dei due versi acquista ulteriore pregnanza. Tornando poi, rapidamente, al sonetto 34 si vede con facilità che i «liquidi […] liquori» sono ripresi nell'*explicit*, che fra il v. 13 e il 14 si ha il poliptoto «vivo»-«Vive» e che l'anadiplosi del v. 3 («A te […], a te») echeggia nel successivo («L'almo TErren da gli AnTEnorei elETto»).
Questi voluti effetti di ripresa fonica o lessicale che Martignone definisce «uso sin troppo insistito di un'aggettivazione generica e riempitiva» di «artifici retorici e *calembours* un po' freddi e meccanici»,[102] a me pare invece che siano messi in atto per riprodurre all'interno dell'endecasillabo volgare quelle figure di suono che costituiscono parte della specifica e diffusa musicalità dei versi latini. Considererei cioè queste peculiarità dell'*ornatus* brocardiano come parte di un ventaglio di mezzi retorici tesi tutti al raggiungimento di un 'effetto antico'. Ad essi infatti, per restare sul sonetto 34, devono essere aggiunti, come nota Gorni,[103] le «rime alterne della fronte, con quartine specularmente disposte, […] allu*sive* qui alla struttura del distico elegiaco», oppure la presenza di notevoli artifici formali – si veda ad esempio il forte iperbato fra i vv. 9-10; più in generale, considerando cioè gli altri testi pastorali, vi si riscontra l'impiego di una «sintassi franta e artificiosa […] tesa senz'altro a riprodurre un andamento latineggiante».[104] Proprio perché collocati all'interno di un sistema che

cerca di replicare uno stile antico in lingua e metri volgari mi sembra inappropriato leggere quelle figure di suono come le sopravvivenze di un'abitudine lirica cortigiana. Questo non significa che in altre zone del *corpus* brocardiano non si possano trovare tracce di quel gusto poetico, ma che qui e nei sonetti simili che il Brocardo scrisse la loro presenza non potrebbe che risultare incoerente rispetto a un progetto formale piuttosto ben definito e comunque di tutt'altra specie.
Il sonetto 34 – lasciando lo stile e tornando al contenuto – offre però anche altri motivi d'interesse: è innanzi tutto la sua natura di sonetto-epigramma a qualificarlo come testo 'all'antica'. Rispetto però a questa prima, immediata definizione, che risulta dalla lettura delle due quartine e dal riconoscimento di inequivocabili segnali tematico-strutturali, non si può non rilevare lo scarto segnato dalle terzine. Alla correlazione «Sì come […] Così» che ripartisce la fronte introducendo l'offerta dei *parva munera* da parte del locutore e poi l'auspicio rivolto alla 'divinità' – qui il Brenta, indicato con perifrasi mitologica – di un dominio indisturbato nel suo elemento, fa infatti seguito un tema amoroso a carattere assai più 'moderno' poiché comporta uno spostamento fra il tempo favoloso e indefinito del *votum* e l'occasione del testo, quella di un viaggio, che si suppone verso Venezia, intrapreso dal pastore-amante per rivedere la sua donna – il sonetto dovrebbe essere infatti per l'amata Mirtilla. L'occasione poi si fa cronaca al momento in cui si riduce la metafora, già del *Canzoniere*, della «frale barca» al suo senso proprio, quello cioè di una «zattera o traghetto fluviale della Terraferma veneta», eliminando, assieme al traslato, ogni ulteriore petrarchesca riflessione sull'amore.[105]
Sì come puro latte e i verdi fiori si fonda insomma su una contaminazione di 'stile antico' nelle quartine e di occasione nudamente moderna nelle terzine: il fatto – che si riproduce in altri testi come ad esempio nel citato *Vago terren, che l'onorate rive* – è degno di nota poiché rappresenta a quella data un tentativo assai avanzato, anche se condotto con un certo schematismo, di superare una possibile divisione fra le due maniere e le due retoriche.[106]
Ciò rappresenta non solo un elemento di (generale) coincidenza fra la realtà dei testi di Brocardo e le parole a lui messe in bocca dallo Speroni, ma permette di riconoscere una caratteristica forse ovvia ma importante della lirica pastorale scritta in Veneto, fra Padova e Venezia, intorno agli anni '30: i suoi moduli espressivi non restano caratteristiche esclusive del genere, ma possono essere impiegati fuori di esso, anche cioè all'interno di testi 'petrarcheschi', secondo una misura variabile che, come qui, può anche essere quella d'una riduzione a dettaglio, a semplici tessere allusive capaci di richiamare in modo istantaneo il genere bucolico. È ovvio che in tal modo la nettezza di definizione vada a perdersi e che nel sonetto 34, mancando un nome classicheggiante per il locutore ed essendo in presenza d'un contesto cronachistico, siano forse soltanto il «puro latte e i verdi fiori» collocati giusto in apertura a poter richiamare in modo più preciso il mondo arcadico, cosicché è con qualche difficoltà che il sonetto può essere indicato come un testo pastorale. Né, a sciogliere le riserve, possono bastare le strutture sintattiche del discorso che, come s'è detto, identificano sì, nelle quartine, il genere votivo ma non implicano di per sé la presenza del tema pastorale. Deve infatti essere sottolineato che questi due elementi, pur avendo notevoli punti di contatto, restano separati come origine e separabili nei fatti.
Non mi sembra siano da trascurare le implicazioni messe in rilievo da quest'ultima notazione che si presta a un primo 'affondo' storico e teorico. Si sono usati fin qui i termini di 'antico' e 'pastorale' come sinonimi assolutamente interscambiabili per

indicare un riferimento a modelli greco-latini all'interno di componimenti volgari; è questo un uso non erroneo ma certo di comodo poiché, in realtà, si tratta di categorie letterarie differenti. Se infatti, in ambito lirico, tutto ciò che è pastorale presuppone un riferimento antico, non tutto ciò che si riferisce all'antico è anche pastorale, come accade appunto nel caso del *votum*. Ciò significa insomma che la lirica pastorale è solo una parte – più di altre importante perché più di ogni altra appariscente – di quell'ampio movimento che, a partire proprio dagli anni '30 e in particolare per alcuni autori, fa del ricorso all'antico il tentativo di accrescere e rinnovare le possibilità d'*inventio* e di *elocutio* della lirica volgare, problema che è fra i principali affrontati dalla generazione di poeti cui Brocardo e Tasso appartenevano. Tale rinnovamento, realizzato in varie forme, dalla traduzione di testi classici più o meno peregrini al diffondersi di preziose e riconoscibili formule stilistiche, non solo fa aggio ma anche coinvolge la pastorale che infatti per un verso si trova ad essere soggetto frequente di componimenti lirici, scelta per il marchio d'antichità che essa, geneticamente, reca con sé, dall'altro invece riporta, rispetto alla tradizione volgare più recente, mutamenti rilevanti da un punto di vista formale.

Di tutto ciò, l'intersezione fra ambientazione arcadica, epigramma votivo e sonetto d'amore che si è potuta osservare nelle liriche di Brocardo qui scelte e prese in esame – e ancor meglio la si potrebbe apprezzare nei suoi testi per Marato – rappresenta senz'altro un esempio ottimo e una prima sintesi. Rispetto ad essa la ricomposizione in una completa struttura macrotestuale e l'estensione quantitativa e di possibilità stilistiche messe a punto dal Tasso nel *Libro primo* sono certo un fatto nuovo e importante, capace persino di oscurare i pochi e poco diffusi sonetti dell'amico;[107] tuttavia i testi di entrambi e di quanti in quel giro di anni intrapresero questa via di ricerca poetica – e di cui si dirà più avanti – restano impensabili al di fuori del riferimento, dell'imitazione e della commistione con l'antico riletto però non solo sui testi della classicità aurea (e talora argentea) ma anche attraverso la mediazione della poesia latina dei contemporanei assunta direttamente come modello.

Note al Capitolo I

[1] Si cita però da B. TASSO, *Rime*, I, a cura di D. Chiodo, Torino, RES, 1995.

[2] Oltre alla classica, e ormai un po' datata, biografia di E. WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, Edizioni di Storia Letteraria, Roma, 1951 (che si legge però nella versione italiana a cura di D. Rota, Centro Studi Tassiani, Bergamo, 1993), soccorre sul tema specifico, l'utile sintesi di V. MARTIGNONE, *Tra Ferrara e il Veneto: l'apprendistato poetico di Bernardo Tasso*, in «Schifanoia», 2005, 28/29, pp. 303-313.

[3] Mi riferisco ai testi conservati per lo più nel ms. Miscell. Parm. 829 della Biblioteca Palatina di Parma ed editi, ormai più d'un secolo fa, da Fortunato Pintor, in appendice al suo *Delle liriche di Bernardo Tasso*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», Filosofia e Filologia, XIV, 1900.

[4] Oltre al sonetto, in molti casi la scelta metrica cade sul madrigale, una forma mai più usata dal Tasso.

[5] Ha notato per primo questa calibrata disposizione dei testi R. CREMANTE, *Appunti sulle rime di Bernardo Tasso*, in *Per Cesare Bozzetti, Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondatori, 1996, pp. 393-407. Per alcune precisazioni circa la struttura di questa sezione dell'opera e un'illustrazione, con la tavola completa, del primo canzoniere tassiano si veda G. FERRONI*, Note sulla struttura del «Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso» (1531)*, in «Studi Tassiani», LV, 2007, pp. 39-74.

[6] Sono le parole che – a proposito di un'altra carta bianca, interposta per separare due sezioni del suo quarto libro di liriche – il Tasso userà nella lettera scritta al Ruscelli il 4/3/1555 elencando le mende più vistose della nuova edizione delle sue rime curata dal Dolce nel 1555 (in *Lettere inedite di* Bernardo Tasso *precedute dalle notizie intorno alla vita del medesimo*, per cura di G. Campori, Bologna, G. Romagnoli, 1869, ma si cita dalla rist. anastatica Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968, pp. 145-155: 151).

[7] Sono i sonetti dal 126 al 131, più il 133 e il 144.

[8] Si tratta dei sonetti 134-138, 140-143 e 145.

[9] Sono i sonetti, della nona serie, dal 118 al 123.

[10] Sulle modalità di connessione intertestuale nel *Libro primo degli Amori*, e in particolare nella 'seconda parte', rimando ancora a G. FERRONI*, Note sulla struttura del «Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso» (1531)*, cit.; per una discussione più completa e ulteriori elementi di coesione si vedano qui le pagine più avanti.

[11] Non ostante la formazione del Tasso abbia ovviamente previsto lo studio delle due lingue antiche, non ci sono giunti né testi poetici in latino da lui redatti almeno in età giovanile, né menzione d'un suo interesse verso quel tipo d'esercizio. Anzi, le preferenze, gli studi e le fatiche del Tasso paiono essersi orientate ben presto verso il volgare. Sembra testimoniarlo, per quanto in modo indiretto e sfumato, per la non definita datazione del documento, una nota lettera spedita a Guido Rangone nella quale il Tasso dichiara: «Vi mando […] il libro, ch'io ho fatto sovra il Petrarca. Pregovi, che siate voi così pronto a conservarmelo, com'io sono stato a mandarlovi. Egli è un tesoro de la lingua: né cosa alcuna potreste ritrovare, che più utile vi recasse» (in B. TASSO, *Lettere (rist. anastatica dell'ed. Giglio, 1559)*, premessa di G. Baldassarri, Bologna, vol. I a cura di D. Rasi, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 2002, p. 53). La compilazione tassiana doveva essere qualcosa di simile a quella che ricorda, a suo disonore, il Brocardo nel *Dialogo della Retorica* dello Speroni (in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1978, p. 662): un sussidio per la versificazione volgare.

[12] Il riferimento è all'importante sonetto 41 del *Libro primo degli Amori* (secondo l'ed. 1531): qui, ai vv. 9-11, il Tasso dichiara lucidamente la propria idea d'imitazione 'eclettica' ma Forni fa slittare questa idea dal piano della composizione dei singoli testi a quello della loro disposizione in una struttura complessa, come se lo stesso principio dovesse necessariamente valere per i due aspetti del far poesia tassiano.

[13] G. FORNI, *Forme brevi della poesia. Fra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini editore, 2001, p. 99. Le stesse idee sono espresse in modo ancor più marcato a p. 107: «Rispetto al mito petrarchesco di

una fuga inesorabile del tempo per cui l'oggetto si offre anzitutto nel riflesso della memoria e lo spazio chiuso del sonetto […] sedimenta il tracciato di una vicenda esemplare, la formula votiva accolta da Bernardo Tasso prospetta invece un interesse più immediato per il dettaglio […] che si proietta però in una dimensione aperta e quasi sconfinata, in un tempo ipotetico e sospeso che non pare facilmente componibile in uno schema narrativo. Si tratta di principî compositivi non soltanto diversi ma per certi versi opposti: all'approfondimento interiore corrisponde, nel quadro evasivo di un travestimento idillico, un gesto tutto esteriore; alla dimensione del ricordo, il moto ingenuo del desiderio». Si veda poi p. 126: «difficilmente si sarebbe potuto inserire un sonetto votivo, con i suoi travestimenti insieme rustici e raffinati, con la sua insistenza sei dettagli floreali e sul mito primaverile di un tempo sospeso, nella trama narrativa del canzoniere come specchio di una vicenda interiore.»

[14] Circa la tarda acquisizione da parte del Bembo di una piena consapevolezza strutturale, si veda quel che scrive Simone Albonico (*Come leggere le* Rime *di Pietro Bembo*, in ID., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1-27: 13) «Credo si possa sostenere che la configurazione del 'canzoniere' nella redazione ultima delle *Rime* segni un aumento considerevole del tasso di petrarchismo della poesia di Bembo, e rappresenti un passaggio della sua lirica da un ambito strettamente stilistico, a lungo perseguito e universalmente apprezzato, a uno strutturale.»

[15] Un elenco di tali indicatori – incrementabile a seconda delle necessità dei testi presi in esame – è fornito da S. ALBONICO, *Sulla struttura dei 'canzonieri' nel Cinquecento*, in ID., *Ordine e numero*, cit., pp. 29-46: 34-35; un altro, più formalizzato, è quello redatto da T. ZANATO, *Il* Canzoniere *di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di A. de Petris e G. de Matteis, Ravenna, Longo editore, 2008, pp. 53-111: 54 (ripreso da E. TESTA, *Il libro di poesia*, Genova, Il melangolo, 1982).

[16] Riprendo e adatto a questa sede alcune considerazioni svolte in G. FERRONI, *«Viver al par delle future genti»: poetica in versi di Bernardo Tasso*, in *Gli dèi a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Atti della IX Settimana di Alti Studi Rinascimentali, (Ferrara, 21-24/11/2006), a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Firenze, L.S. Olschki, 2009, pp. 257-289.

[17] I corsivi, salvo diversa indicazione, sono sempre miei.

[18] Altrettanto si potrebbe dire confrontando il sonetto 135 alla Notte con un altro della prima parte del libro, il 7, indirizzato alla luna e dunque d'argomento non troppo distante.

[19] A limitare ogni interpretazione di tipo filosofico vale quanto scriveva Stefano Carrai (in ID., *Ad Somnum. L'invocazione al Sonno nella lirica italiana*, Padova, Editrice Antenore, 1990, p. 49) circa la fortuna cinquecentesca e veneziana dell'*ad Somnum*: «La penetrazione in seno ad una delle tradizionali roccaforti dell'aristotelismo – sia pure col tramite di uomini non insensibili al fascino del verbo ficiniano – conferma che agli occhi degli autori e più ancora dei lettori esso si presentava come un semplice tassello del codice lirico, scevro da connotati di carattere filosofico.»

[20] La nona serie di sonetti (104-124) contiene pochi testi legati all'amore per Ginevra: se li si legge in successione, saltando quelli d'encomio o di corrispondenza poetica, si vede bene che il modo col quale vengono messi in sequenza si avvicina molto a quello del ciclo di Batto. Senza dilungarsi troppo, si osservi in particolare come ai sonetti 107-108, nei quali l'amante annuncia la propria libertà e ringrazia Dio per averlo liberato, segua il 110 con cui l'amante invita l'Aurora a sorgere presto perché possa andare a «riveder l'almo *suo* Sole» (v. 11). Contrasta con quest'ultimo il 113 in cui di nuovo prega Dio di liberarlo dai «vani pensier» (v. 11), mentre invece in 114 l'amore per Ginevra è proclamato immutabile ed eterno.

[21] Su questo aspetto del *Libro primo degli Amori* si veda G FERRONI, *«Viver al par delle future genti»: poetica in versi di Bernardo Tasso*, cit.

[22] Sembra doversi intendere questa coppia aggettivale come auto-attribuzione di Alcippo – di cui dunque Licida sarebbe l'amasio. In realtà a me pare che il testo tassiano non sia così perspicuo e che gli aggettivi usati possano essere attribuiti anche a un altro, taciuto, pastore il quale potrebbe dunque essere identificato con un'altra persona reale; sfortunatamente essi non costituiscono un indizio sufficiente poiché le qualità di saggezza e dottrina non sono attribuite, nei precedenti testi del ciclo, a nessuno dei pastori nominati fra i quali parrebbe pur ragionevole doversi cercare l'identità

dell'amante di Licida. L'interpretazione antica – per la quale si veda più avanti – propendeva però per la prima soluzione.

[23] Non si dovrò dimenticare però che il sonetto al Guicciardini e la seconda e terza ode introducono nella forma pastorale il tema dell'encomio, non meno tradizionale di quello amoroso o letterario.

[24] Cfr. D. VITALIANI, *A. Brocardo: una vittima del bembismo*, Lonigo, Papolo e Graconato, 1902, pp. 88-110. La ricostruzione dei fatti operata dal Vitaliani è ancor oggi la più accessibile e ampia, sebbene in più luoghi vi siano difetti d'informazione (parecchi appunti alla monografia sul Brocardo erano già stati fatti da Vittorio Cian nella sua recensione sul «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XLI, 1903, pp. 437-40).

[25] In *Poeti del Cinquecento*, I, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 236-237.

[26] V. MARTIGNONE, *Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica di Antonio Brocardo*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. II, a cura di F. Calitti e R. Gigliucci, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 151-164: 153-154.

[27] D. ROMEI, *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo (e Bernardo Tasso)*, in *Studi sul Rinascimento italiano/Italian Renaissance Studies. In memoria di G. Aquilecchia*, a cura di A. Romano e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 143-161: 144.

[28] Ivi, p. 143.

[29] Per questo sonetto, trasmesso dal ms. Marc. It. IX 300, si veda qui più avanti.

[30] D. ROMEI, *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo*, cit., p. 145.

[31] Si cita da B. TASSO, *Lettere*, cit., n. 36, pp. 76-78. Nella trascrizione si conserva la punteggiatura cinquecentesca ma si sciolgono le abbreviazioni, la nota tironiana e si riconduce, secondo i criteri più comuni, la grafia all'uso moderno.

[32] Giorgio Forni ha segnalato a più riprese (ID., *Rassegna di studi sulla lirica del Cinquecento (1989-1999). Dal Bembo al Casa*, in «Lettere italiane», LII, 2000, 1, pp. 100-140: 121 n. 53; *Lirici europei del Cinquecento*, a cura di G.M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, Rizzoli, 2004, p. 187) che il sonetto tassiano amplia maliziosamente e adatta il carme votivo *Daphnis ad Faunum* di Bembo (in P. BEMBO, *Carmina*, Torino, RES, 1990, p. 12).

[33] Riproduco la «semplice trascrizione critica» procuratane dal Romei (ID., *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo*, cit., pp. 148-149). Per l'attribuzione all'Aretino di alcuno dei sonetti che fanno parte del *corpus* relativo alla polemica Brocardo-Bembo e uno studio del manoscritto che lo tramanda, si veda, ivi, pp. 147-148 e l'*Introduzione* agli *Scritti di Pietro Aretino nel Codice Marciano It. XI 66 (=6730)*, a cura di D. Romei, Firenze, Franco Cesati Editore, 1987, pp. 21-22.

[34] Si ricorderà del resto come il Brocardo personaggio del *Dialogo della Retorica* dello Speroni (in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1978, pp. 638-682: 663) rievochi, stigmatizzandolo, il periodo nel quale si era affaticato «(quasi nuovo alchimista) lungamente […] per trovare l'eroico» ovvero il corrispettivo volgare dell'esametro latino. Vero è che, nel dialogo, questa è solo una tappa e non l'ultima del percorso di formazione poetica del Brocardo – raffigurata come imperfetta e poi in effetti così restata per la sua morte immatura – per cui, se la rappresentazione dello Speroni, come per lo più pare essere, è veritiera, il sonetto dell'Aretino potrebbe rimandare non tanto al motivo della contesa col Bembo ma a un precedente insuccesso del Brocardo, lì recuperato per aggiungere all'oltraggio un ulteriore dispetto.

[35] Si vedano su questo aspetto dell'attività brocardiana R. RENIER, *Cenni sull'uso dell'antico gergo furbesco nella letteratura italiana*, in ID., *Svaghi critici*, Bari, Laterza, 1910, pp. 1-30; T. CAPPELLO, *Saggio di un'edizione critica del* Nuovo modo de intendere la lingua zerga, in «Studi di Filologia Italiana», XV, 1957, pp. 303-399; F. AGENO, *A proposito del* Nuovo modo de intendere la lingua zerga, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXV, 1958, pp. 370-91. Può essere interessante notare che l'Aretino (o chi per lui) nominando una «furfantesca comitiua» fa riferimento a fatti recenti: quando il Brocardo scrive a Marieta Mirtilla la nota lettera con inserti in gergo (in *Lettere volgari di diversi eccellentissimi huomini ingegni in diverse materie. Libro secondo*. In Vinegia, nell'anno M.D.XXXXV. In casa de' figliuoli di Aldo, cc. 50*r*-51*r*), replicando alla donna che, a quanto pare, lo rimproverava per il mancato invio di un libro

– che dovrebbe essere proprio il *Nuovo modo* –, è il 16 gennaio 1531. Circa tre mesi dopo, quando il libro doveva essere finito ormai e circolante fra gli amici, il 4 aprile 1531 – dunque in giorni prossimi alla polemica col Bembo –, Alessandro Zanco, fratello del più famoso Basilio, scriveva all'Aretino che «La lingua furfantesca è ora in colmo, e non se ne ragiona d'altro. Il Broccardo ha fatto un Capitolo in questa lingua, e un sonetto nella tosca sopra la Brenta. Com'io l'abbia, il mandarò a V.S. […]» (in *Lettere scritte a Pietro Aretino*, t. I, libro I, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2003, n. 68, p. 103).

[36] In D. ROMEI, *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo*, cit., i nove sonetti del ms. Marc. It. XI 66 (=6730) sono presentati con un utilissimo corredo di puntuali note esplicative.

[37] Il Tasso pare davvero del tutto alieno non solo al linguaggio del gergo ma anche a quello, per certi aspetti limitrofo, del faceto: si veda, a puro titolo d'esempio, con quanta difficoltà egli vi sconfini nell'epistola al Caro – che invece di quello stile era maestro e dalla cui proposta dipende il tentativo di Bernardo – con cui si apre il primo libro delle lettere tassiane (cfr. B. TASSO, *Lettere*, cit., n. I, pp. 17-21: 20).

[38] La lettera, che leggo in B. TASSO, *Lettere*, cit., n. XVI, pp. 45-46, è come le altre priva di data. La curatrice del volume, Donatella Rasi, però indica, nella *Tavola riassuntiva* contenuta negli *Indici* (ivi, p. 22) indica per questa missiva il periodo 1530-1531.

[39] *Lettere scritte a Pietro Aretino*, cit., n. 87, p. 103.

[40] D. ROMEI, *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo*, cit., p. 146.

[41] Questa ipotesi circa l'identificazione del primo sonetto diffuso contro il Brocardo e il Tasso può trovare un minimo riscontro nella seriazione dei testi che il Romei trae dal manoscritto marciano e che mi pare si possa ricostruire con buon margine di sicurezza: i primi tre sonetti (*Dio capra e hom, dal culo in giù di lana*, *Idio mezo homo e meza bestia e lana*, *Dio meza capra et meza forma humana*) formano una sequenza nella quale i testi contrari e favorevoli al Brocardo si alternano. Come infatti segnala l'editore e come è fuori di dubbio, essi si rispondono per le rime; per la stessa ragione ben si vede come a questi debba essere accodato anche il sesto sonetto (*Pan diuino, si Titiro gli amori*), avverso al Brocardo, che, forse proprio perché avverso, non risponde per le rime ma può permettersi la libertà di variarnea la disposizione, invertendo cioè quelle di quartine e terzine. A questo fatto di metrica si potrebbero aggiungere altri rilievi di tipo contenutistico sui quali però non mette conto soffermarsi. Più importante è invece rilevare che con quest'ultima addizione si raggiungerebbe il numero di tre testi responsivi al primo, numero indicato dal Tasso nella lettera all'Aretino.

[42] Il nostro testo sfugge stranamente alla ricostruzione di Romei secondo il quale «il sonetto non si è identificato» (in ID., *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo*, cit., p. 157); a me pare invece che le parole della lettera del Tasso, «par più tosto sia fatto contra una puttana», citino esplicitamente il v. 10 «Ch'io possi abbatter qui questa puttana», dove «abbattere» (secondo la definizione data in V. BOGGIONE, G. CASALEGNO, *Dizionario Letterario del Lessico Amoroso. Metafore, eufemismi, trivialismi*, Torino, UTET, 2000, ad voc., p. 3) significa «possedere sessualmente». Cito il testo dall'*Archivio della Tradizione Lirica: da Petrarca a Marino*, Roma, Lexis progetti editoriali © 1997.

[43] La comprensione di alcuni termini ed espressioni richiede qualche nota di commento che, non ostante alcune perplessità, mi provo a dare qui di seguito. Circa un termine come «ziccolone», presupponendo che si riferisca, come sostituente metaforico, alla 'piva' (di cui al v. 6), mi pare verosimile ipotizzare che il testo sia corrotto e che il termine originario fosse 'ziffolone' accrescitivo di 'zìfolo' (con le varianti 'zìffolo', 'zìffulo') che il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (ad voc. 2, p.1074) definisce come «zufolo, fischietto». Se così fosse si avrebbe un perfetto sostituente di 'piva' non solo sul piano del senso letterale ma anche su quello della metafora oscena poiché 'zufolo' vale ovviamente come «organo sessuale maschile (per la forma)» (V. BOGGIONE, G. CASALEGNO, *Dizionario Letterario del Lessico Amoroso*, cit., ad. voc., p. 692). Al linguaggio gergale fa invece riferimento l'espressione «lodovica vena» della quale però non intendo con sicurezza il senso: se infatti 'lodovico' significa 'brutto' (cfr. T. CAPPELLO, *Saggio di un'edizione critica del* Nuovo modo de intendere la lingua zerga, cit., p. 328), 'vena' invece, per la quale non ho trovato riscontri nel gergo, deve essere voce della lingua comune e si deve forse intendere nell'accezione di attività o di ispirazione letteraria poiché i successivi «amaro ragionar» e «lingua ruffiana» fanno entrambi riferimento a un 'dire' che può indicare anche una

scrittura. Ancora nell'ambito del gergo acquisiscono un significato due vocaboli come «cerre e seste» (v. 14) il primo dei quali vale 'mani', il secondo 'ginocchia' (così in F. AGENO, *A proposito del* Nuovo modo de intendere la lingua zerga, pp. 387, 390). La loro presenza qui, per quanto possa sembrare estranea al contesto, sarebbe giustificata se li si ritenesse complementi oggetti di «cacciarti nel cul» (v. 11), considerando dunque i vv. 12-13 come una parentetica. Difficile a comprendersi è anche un'altra espressione, quel «zucca di melone» che chiude il sonetto e del quale non sono chiari né la semantica né la funzione grammaticale. Se si riconduce la prima al lessico erotico si trova facilmente che 'melone' sta per l'«organo sessuale maschile (per la forma); la voce propriamente indica una zucca dalla forma allungata» (cfr. V. BOGGIONE, G. CASALEGNO, *Dizionario Letterario del Lessico Amoroso*, cit., ad voc., p. 313); purtroppo però 'zucca' non è presente nella terminologia metaforica dell'osceno e non saprei dunque qual valore attribuire al termine a meno che «zucca di melone» non sia un'apostrofe oltraggiosa indirizzata al «te» del v. 12, in cui 'zucca' per similitudine significa, come ancor oggi, 'testa' e 'melone' quel che già s'è detto. Assai più chiara, infine risulta il v. 8 «E Titiro si sta a pascer boi» poiché 'pascere' vale (cfr. ivi, ad voc., p. 384) «soddisfare sessualmente una donna (cioè soddisfare la sua fame d'amore)» e 'bue' (cfr. ivi, ad voc., p. 68) «omosessuale passivo»: il Bembo sarebbe dunque oltraggiato con un'accusa di sodomia.

[44] Del resto l'uso del femminile non mi pare possa fare troppa difficoltà poiché in *Poeti goffi, magri et ignora(n)ti* – un sonetto caudato favorevole al Brocardo – ci si riferisce (probabilmente) all'Aretino dandogli di «vechio bardascia» (v. 14). Come annota il Romei, che pubblica anche questo sonetto, il termine, anche nelle sue varianti «*bardassa* ('bagascia') si applicava abitualmente anche al sesso maschile» (in ID., *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo*, cit., p. 155, n. 99): potrebbe forse valere la stessa cosa per 'bardascia'.

[45] Ivi, p. 157.

[46] Due vocaboli caratteristici come «cerre e seste» (per i quali cfr. sopra n. 43) sono infatti presenti nel *Nuovo modo de intendere la lingua zerga* e in testi furbeschi dello stesso Brocardo (cfr. anche il glossario allegato dalla Ageno alla sua edizione e traduzione del capitolo posto in conclusione del *Nuovo modo* in F. AGENO, *A proposito del* Nuovo modo de intendere la lingua zerga, cit., pp. 387, 390). Anche «lodovica vena» sembra poter trovare un parallelo nell'attacco di un sonetto antiaretiniano attribuito da Renier (nel citato *Cenni sull'uso dell'antico gergo furbesco nella letteratura italiana*, p. 18) proprio al Brocardo: *La ludovica calca, vil baccone*. Di questo testo, come pure del suo 'gemello' (*Pietro Aretin, che la tua serpentina*), anch'esso esemplato dal cod. Campori 425 della Biblioteca Estense, pare, a Romei, che «la specifica pertinenza alle vicende del 1531 sia indimostrabile» (ID., *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo*, cit., p. 157): è però vero che non si ha notizia di precedenti scontri fra il Brocardo e l'Aretino e che di questi due sonetti manca una versione in lingua corrente che permetta, almeno a me, di intenderne con sicurezza la lettera.

[47] Ovviamente si riferisce al v. 7 «Cantar solea ne l'antenoree rive» di *Agreste Iddio*.

[48] In questo caso il rimando è al sonetto 128 del *Libro primo*, *Alza, Aretusa, fuor le chiome bionde*, il cui v. 5 recita «Ti chiama Alcippo, a cui solo risponde».

[49] Solo il testo V (*O di color che crucifisser Cristo*) e il VII (*Poeti goffi, magri et ignora(n)ti*: un sonetto caudato) si sottraggono alla regola e non richiamano mai il genere pastorale; si tratta però di due testi dall'interpretazione particolarmente controversa e che non mi sembra si inseriscano nella successione di risposte e controrisposte che si sta seguendo. Essi richiederebbero dunque un discorso a parte che qui può essere tralasciato.

[50] Recita infatti il sonetto VI (*–Pan diuino, si Titiro gli amori*, vv. 5-7): «[…] 'l grande Alcippo ogn'hor tra l'herbe e' fiori | da Licida riceue l'argomento | del tuo Priapo al bel◊'ufficio intento».

[51] A tacere delle somiglianze di situazione, è segno irrefutabile della parentela dei due testi la ripresa nel secondo (in sede C) della rima B (:*ari*) del primo; all'uguaglianza di rima si deve aggiungere anche l'identità dei due rimanti *caprari*: *altari*. Romei, che non rileva questa parentela, riscontra però, anche in questi due sonetti, «tratti d'invenzione poetica che rispecchiano modalità di scrittura aretianiana e a volte autentici *tic* espressivi» (ID., *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo*, cit., p. 158; i due testi sono a pp. 151-152)

[52] Rimando di nuovo per il commento ad entrambi i testi alle note di Romei. Quelle riferite però a –*Agreste Pan, questo giouenco rosso* mi pare vadano integrate con un paio di elementi importanti per la comprensione: il «giouenco rosso» (v. 1), il «nero agnelletto» (v. 3) e il «capreto bianco» (v. 5) che il locutore, verosimilmente Alcippo, intende sacrificare a Pan non sono tre elementi posti a caso ma devono essere identificati con i tre abati Cornaro e rispettivamente con Francesco, abate di Carrara San Giorgio, detto il Rosso', Andrea, abate di San Zeno a Verona, il Nero e Marco, abate di Vidor, il Bianco (traggo l'informazione dalla lettera di G.B. Bernardi all'Aretino (31/8/1531) e dall'*Indice dei nomi* delle *Lettere scritte a Pietro Aretino*, cit., pp. 112-113, 142; nell'indice però i tre abati sono erroneamente detti tutti figli del cardinale Francesco, punto che dev'essere corretto sulla scorta di D. ROMEI, *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo*, cit., p. 147 che rimanda alla voce di G. GULLINO, *Corner Andrea* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, 1983, pp. 159-161). Questa identificazione consente di integrare in modo diverso da quanto fa Romei il v. 4 «di tre c[…] suoj et è il più grosso»: non tanto, o non solo, «*castroni*, *cozzoni* o simili» ma piuttosto *cornari*, rendendo così forse ragione della censura su quella parola in un manoscritto che (come ipotizzato da Romei nella sua *Introduzione* agli *Scritti di Pietro Aretino nel Codice Marciano It. XI 66 (=6730)*, cit., p. 17) potrebbe essere stato esemplato proprio nell'ambito della famiglia Cornaro.

[53] Si vedano ad esempio 126, 10 «Appendendola lieto a questo faggio»; 127, 5 «Cantiam le lodi sue sotto quel faggio»; 133, 2 «Dorme Licida bel sotto ad un faggio».

[54] Le considerazioni che seguono infatti vanno infatti a correggere le tesi critiche relative ai sonetti d'Alcippo esposte in G. FERRONI, *«Viver al par delle future genti»: poetica in versi di Bernardo Tasso*, pp. 283-285.

[55] Tre sono gli 'inni' del *Libro primo degli Amori* e tutti e tre possono essere ascritti ai mesi prossimi alla lite Brocardo-Bembo. Per quello all'Aurora (125, *Ecco che 'n Oriente*) vale la testimonianza delle lettere scritte dal Tasso al Valerio (cfr. B. TASSO, *Lettere*, cit., XLIII-XLV, pp. 86-89): in esse infatti l'inno è nominato una prima volta, come ancora non compiuto, insieme ai due sonetti a lui dedicati e che confluiranno nel *Libro primo* (104, *Portata avea Triton tranquilla oliva*, e 109, *Valerio, che con voglie ardite e pronte*), successivamente schermendosi per le lodi che gli aveva procurato la lettura dell'inno da parte del corrispondente e infine ricordando quelle lodi in occasione del ringraziamento per gli «avvertimenti» (ivi, XLV, p. 88) sul proprio *Epitalamio* – poi confluito nel *Secondo libro degli Amori*. Tutte le lettere sono prive di data, ma il rapporto col Valerio – al quale, come si ricorderà, si era rivolto proprio all'inizio del 'caso Brocardo' – sembra stringersi proprio in quel giro di mesi. Lo stesso può dirsi del testo scritto per i tre abati Cornaro (132, *Cada dal puro cielo*) che, anzi, doveva essere già compiuto mentre l'alterco fra i sostenitori del Brocardo e del Bembo era in corso: nell'ultimo sonetto – mancante delle terzine – pubblicato da Romei (ID., *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo*, cit., p. 157) e da questi attribuito al Berni, i vv. 5-8 recitano: «L'un va gridando – Il Tasso ha buggerati | tutt'e tre li Cornari monsignori, | che mai non gli fariano tanti honori | per quatro versi inculti e mal limati». È a mio avviso molto probabile che proprio ai versi dell'inno, in verità assai 'culti' – ma il Berni certo gioca sull'equivoco –, si faccia qui riferimento. Il terzo inno, a Diana (139, *Pon freno, Musa, a quel sì lungo pianto*) fu scritto, se non m'inganno, per il parto di Renata d'Este: la nascita di Anna d'Este, avvenuta il 16/11/1531, costituisce evidentemente il termine *ante quem* della sua composizione che però andrà collocata qualche mese prima. A questi testi andrebbero poi aggiunti il già citato *Epitalamio* e l'inno a Pan, anch'esso poi inserito nella sezione *Inni et ode* del *Secondo libro degli Amori*, ma in realtà scritto assai prima – è detto infatti ancora incompiuto in un'altra lettera al Valerio (B. TASSO, *Lettere*, cit., XXXVIII, pp. 79-81: 80).

[56] Come si è visto la lettera che il Tasso scrive all'Aretino è datata 21 luglio: fino a quel punto i sonetti circolanti pro e contro il Brocardo erano circa sei, ma fra questi non vi era, se la ricostruzione proposta è corretta, quello sul sacrificio di Alcippo e Tasso il quale dunque sarà stato composto qualche giorno dopo.

[57] B. TASSO, *Rime*, cit., p. 17.

[58] Così C. SALETTI, *Un sodalizio poetico: Bernardo Tasso e Antonio Brocardo*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondatori, 1996, pp. 409-424: 409, n. 2.

[59] Non si può determinare con esattezza il modo in cui quell'ultima serie di sonetti del *Libro primo* sia stata costruita; si può tuttavia rilevare come essa sia particolarmente ricca di testi d'occasione e di corrispondenza e, per converso, singolarmente povera di testi riconducibili all'amore per Ginevra Malatesta. Al lettore essa dà la sensazione di una sorta di 'miscellanea' poetica in cui come le materie sono confuse, così pure le maniere, antica e moderna, non sono separate – lo dimostra ad esempio il sonetto 104 al Valerio che è manifestamente un testo 'all'antica'. Si potrebbe cioè ipotizzare per questa sezione una composizione derivante dalla commessura di tessere eterogenee, con una 'stravaganza' che è fatta viepiù risaltare dal blocco compatto dei sei testi in morte del Brocardo che la chiude.

[60] Mi pare verosimile che i più antichi testi scritti dal Tasso in stile 'antico' fossero quelli di tipo amoroso e che insomma si fosse 'esercitato' su un tema canonico piuttosto che, secondo una tipologia di testo e una tematica assai più rara, componendo in persona d'un amico – ch'è quanto fa nei sonetti d'Alcippo, tutti collocabili del resto a ridosso della disputa che coinvolse Brocardo.

[61] Da ultimo Martignone (in ID., *Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica di Antonio Brocardo*, cit., p. 160) afferma che «nel Brocardo o in Bernardo Tasso […] l'utilizzo della finzione pastorale consente […] di veicolare spesso tempo poco ortodossi in senso morale (come l'omosessualità) e la polemica personale e letteraria (come nel caso della *querelle* anti-bembiana)».

[62] C. SALETTI, *Un sodalizio poetico: Bernardo Tasso e Antonio Brocardo*, cit., pp. 417, 421.

[63] B. TASSO, *Rime*, cit., p. 17.

[64] V. MARTIGNONE, *Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica di Antonio Brocardo*, cit., pp. 158-159: 158.

[65] L'obiezione, di G. Gorni, è riportata dallo stesso Martignone (*ibidem*).

[66] *Rime del Brocardo et d'altri authori* [nel colophon: stampate in Venetia. L'anno MDXXXVIII. Il Mese di Decembre]; la citazione è tratta dalla dedicatoria *Allo Ill. Cavalier Legge mio Signore* cc. A2*r*-A4*v*: cc. A3*r-v*.

[67] La sorella di Antonio era la nuora di Francesco Amadi: cfr. D. PERROCCO, *Un testo quasi sconosciuto della questione della lingua italiana nel Cinquecento: il* Dialogo de la lingua italiana *di Francesco Amadi*, in «Studi e problemi di critica testuale», 26, 1983, pp. 117-150: 125. Sull'interessante attività critica dell'Amadi si veda anche EAD., *Nuove postille e osservazioni di Francesco Amadi*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, I, a cura di, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 383-483.

[68] Su questa raccolta e sulla più articolata strategia letteraria che, forse, determinò la scelta dei tre poeti da parte dell'Amadi, dà alcune indicazioni S. BIANCHI, *Un manoscritto autografo di rime di Francesco Maria Molza e una piccola raccolta a stampa del 1538*, in «Filologia e Critica», XVII, 1992, pp. 73-87: 82-87.

[69] Sebbene non sia certo una riprova sufficiente della provenienza del materiale col quale fu allestito l'esemplare di stampa, si deve notare che nella tradizione manoscritta delle rime del Brocardo non c'è alcun testimone che presenti la quantità di testi della stampa Amadi – che pure non raccoglie tutti i componimenti attribuiti al veneziano. Il dato, che risultava già da D. VITALIANI, *A. Brocardo*, cit., è stato accertato nel corso della sua tesi di laurea da C. SALETTI, *Antonio Brocardo, Rime. Edizione critica e commento*, relatore C. Bozzetti, Università degli Studi di Pavia, A.A. 1984-1985. Ringrazio l'autrice e il Prof. S. Albonico che mi hanno permesso e materialmente consentito di leggere e consultare il lavoro.

[70] Si indica la numerazione dei testi secondo l'edizione critica della Saletti che, per i primi 34 testi, coincide con quella della stampa Amadi (il testo fissato dalla Saletti è stato poi ripreso e reso consultabile sia nell'*Archivio della Tradizione Lirica: da Petrarca a Marino*, cit., che nella banca dati telematica *Biblioteca italiana* (www.bibliotecaitaliana.it).

[71] Annota infatti la Saletti (ivi, p. 267) che questo è «l'unico sonetto del Brocardo che offra una precisa indicazione cronologica: il verso iniziale indica infatti Bologna, in quanto Savena e Reno sono i due fiumi che scorrono a oriente e a occidente della città (come tali sono ricordati da Dante, Inferno XVIII, 61). Ivi, tra il novembre del 1529 e il febbraio del 1530 si svolse il congresso in cui papa Clemente VII (il *pastor via d'ogni altor maggior* dei vv. 1-2), di fronte ai rappresentanti di tutti gli stati italiani , incoronò Carlo V imperatore, al termine della prima fase della guerra franco-spagnola (v. 13 spente l'*acerbe liti in terra*).»

[72] Il sonetto è infatti identificabile con quello di cui parla Alessandro Zanco nella lettera sopra citata a Pietro Aretino (cfr. qui la nota 35); il dato era già stato segnalato dalla Saletti (in *Antonio Brocardo, Rime*, cit., p. 277).

[73] La ricostruzione del probabile ordine (narrativo) dei testi non è nuova: già il Vitaliani (ID., *A. Brocardo*, cit., pp. 39-41) l'aveva proposta anche se in forma più ridotta.

[74] È esplicitamente indicata dal v. 4 che, per indicare il fiume, parla di «almo terren dagli Antenorei eletto». A proposito del legame con il testo che precede, si deve ricordare, come nota la Saletti (in *Antonio Brocardo. Rime*, cit., p. 275), che la dedicataria è «verosimilmente Beatrice Pia degli Obizi, moglie di Gasparo degli Obizi, amico padovano di Bembo»: a Padova dunque potrebbe essere ambientato anche questo sonetto.

[75] Il sonetto ci è trasmesso in testimonianza unica dal *Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori nuovamente raccolte con privilegio*, In Vinetia al segno del Pozzo MDL, c. 16*r* (ivi, pp. 71-72, 267).

[76] Si giunge a una perfetta identità numerica quando si contino anche due altri sonetti pastorali restati fuori dalla stampa Amadi: il 37, *Vago terren, che l'onorate rive*, il 40, *Pastor, che d'Elicona e di Parnaso*. Questi testi però si differenziano dai sei già indicati: nel primo, pur essendo d'ambientazione bolognese come il 30, *Fra la Savena e 'l Ren, dove il Pastore*, non ne riprende i personaggi che saranno poi citati nel ciclo d'Alcippo (i pastori amanti sono infatti Tirsi e Fillide); il secondo, come indica nel suo commento la Saletti (pp. 288-289), è un sonetto di corrispondenza (ne *Il libro quarto delle rime di diversi eccellentiss. Autori nella lingua volgare nuovamente raccolte* in Bologna presso Anselmo Giaccarello, MDLI, che solo lo riporta (p. 252) esso «è seguito dalla risposta per le rime, adespota» che comincia *Broccardo, di Elicona e di Parnaso*). A questi due potrebbe esserne aggiunto anche un terzo, il 41, *Fiumi, gorghi, torrenti e bei ruscelli*: esso potrebbe essere fatto rientrare nel novero grazie alla menzione generica e non sufficiente di «Pastor» (v. 5) e di «Ninfe» (v. 9) chiamati ad ascoltare il lamento dell'anonimo locutore.

[77] Marato è infatti il nome del *puer* cui sono indirizzate le elegie quarta, ottava e nona del primo libro delle elegie tibulliane (che leggo in *Poesia d'amore latina*, a cura di P. Fedeli, Milano, Mondadori, 2007).

[78] Fortissimo il richiamo all'importanza della poesia – anche come mezzo di conquista – nei vv. 60-66 e 71-72 della IV elegia (cfr. ivi, pp. 402-408: 406).

[79] Non inedito, ma certo sintomatico, il fatto che il cenno alla passione amorosa compaia anche in sonetti di encomio o corrispondenza: si vedano ad esempio il sonetto 33, *Da quel che gli arde il cor, non da l'estivo*, dedicato a Beatrice Pia degli Obizi, o il 40, *Pastor, che d'Elicona e di Parnaso*, per un ignoto poeta.

[80] Mi pare che già la scelta della persona del Brocardo potesse essere determinata non solo da una 'pietà amicale' ma anche da una più immediata possibilità di rispecchiamento. Si prenda a puro titolo d'esempio il passo – fortemente speroniano quanto al contenuto – che si trova a p. 643 dei *Trattatisti del Cinquecento*, cit.: «La lingua dell'oratore con lo stile delle parole ora in senato, ora in giudicio, ora col volgo parlando, ci ritragge la verità: la quale, proprio obietto delle persone speculative, non altrove che nelle scole e tra filosofi conversando, finalmente dopo alcun tempo a gran pena con molto studio impariamo.» Brocardo, che aveva studiato filosofia con il Pomponazzi, si sarebbe dato poi tutto quanto alle lettere volgari percorrendo un itinerario in parte contrario a quello dello Speroni che, pur di stretta formazione filosofica, avrebbe coltivato come si sa, notevoli interessi poetico-letterari. In qualche modo Antonio risulta dunque il doppio, speculare, di Sperone.

[81] Giustamente Martignone (in ID., *Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica di Antonio Brocardo*, cit., p. 157) rileva come i dati emergenti dal dialogo contrastino con quelli offerti dallo studio di Frasso (ID., *Francesco Petrarca, Trifon Gabriele, Antonio Brocardo*, cit.) dal quale appunto si evince che in realtà l'«educazione sul Petrarca» non fu per Brocardo «solo meccanica e limitata all'assimilazione del lessico, ma più ampia e articolata, affidata a riflessioni teoriche e allo studio delle fonti (dato […] ben congruente con ciò che sappiamo più in generale circa il magistero padovano di Trifone).»

[82] *Trattatisti del Cinquecento*, cit., p. 660.

[83] Ivi, p. 662.

[84] Ivi, p. 664.

[85] Ivi, pp. 664-674.

[86] Ivi, pp. 663, 674.

[87] Cfr. ivi, p. 639: «io sono in dubio se l'arte oratoria della lingua latina si convegna con l'altre lingue, specialmente con la toscana che noi usiamo oggidì».

[88] Ivi, p. 675.

[89] Cfr. C. SALETTI, *Una fonte quattrocentesca di Antonio Brocardo: il Poliziano*, in *Studi offerti ad A.M. Quartiroli e D. Dagnino*, Pavia-Como, New Press, 1987, pp. 157-163. A proposito del rapporto di questo testo con il dialogo speroniano si può osservare che esso potrebbe in effetti essere attribuito all'ultima parte dell'esistenza di Antonio: sembrano indicarlo sia la «rara morfologia» (*Poeti del Cinquecento*, cit., p. 261) metrica, piuttosto innovativa e accostabile alle prime odi di Bernardo Tasso, sia il riferimento alla preghiera della donna «che le […] rime fora | Escano, quali sono» (vv. 25-26) la quale sembra presupporre una raccolta di liriche già consistente.

[90] Cfr. *Trattatisti del Cinquecento*, cit., p. 638, n. 5.

[91] Per il testo e il commento di questo sonetto si è tenuto conto del lavoro di C. SALETTI, *Antonio Brocardo. Rime*, cit., pp. 171 e 267-269.

[92] Cfr. D. VITALIANI, *A. Brocardo*, cit., p. 18.

[93] Ciascun periodo o unità tematica occupa sempre nelle quartine un distico, nelle terzine tre versi cosicché il sonetto risulta così strutturato: 2+2, 2+2, 3+3.

[94] Una lettura di questo tipo consente anche di porre una distinzione fra Licida, che sarebbe il destinatario di un amore 'accademico' nel senso di un affetto fra sodali, e Mirtilla per la quale invece si deve immaginare – anche sulla scorta della testimonianza delle lettere inviatele da Antonio – una passione più comunemente 'sensuale'. La cosa avrebbe scarsa rilevanza se in questo sonetto non fosse stato ritenuto la prova, su un piano biografico, della bisessualità di Brocardo, una questione che, volendone discutere, andrebbe un po' più attentamente riconsiderata (è infatti evidente la ricaduta che questa lettura potrebbe avere sui sonetti per Marato quando si ammetta fra 30 e i successivi una progressione di tipo narrativo).

[95] In Brocardo però non ci sono riprese esplicite o traduzioni da opere pur molto diffuse come i *Lusus* di Navagero.

[96] Cfr. *Trattatisti del Cinquecento*, cit., p. 665.

[97] V. MARTIGNONE, *Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica di Antonio Brocardo*, cit., p. 160.

[98] In *Poeti del Cinquecento*, cit., p. 267. Rispetto al commento di Gorni interpreto diversamente l'espressione «verdi fiori» (v. 1): non «coloriti, variopinti» ma, più propriamente, 'freschi'.

[99] Questa è, in definitiva, la conclusione cui giunge Martignone in ID., *Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica di Antonio Brocardo*, p. 164.

[100] Il sonetto non presente nella stampa Amadi è testimoniato solo dalle *Rime diverse di molti eccellentissimi auttori nuovamente raccolte. Libro primo*, Gabriel Giolito de' Ferrari 1545 (la leggo nell'edizione curata da F. Tomasi e P. Zaja, Torino, Res, 2001; il sonetto si trova a p. 168). È il 37 dell'edizione curata dalla Saletti.

[101] *Vago terren, che l'onorate rive* sembrerebbe doversi datare al 1529: come infatti annota la Saletti (in A. BROCARDO, *Rime*, cit., p. 282) «è un sonetto votivo per la terra bolognese […]. Siamo a conoscenza di due soggiorni del Brocardo nella città emiliana, il primo nel 1525 (quando seguì i corsi universitari del Pomponazzi), il secondo nel 1529 […]: tali date rappresentano possibili riferimenti cronologici per questo testo». È però chiaro data la tipologia di testo, e dati anche i contatti con il sonetto 65 del *Libro primo degli Amori*, *Gentile almo terren, che 'l manco lato*, che si debba preferire una data più bassa.

[102] V. MARTIGNONE, *Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica di Antonio Brocardo*, cit., p. 164.

[103] In *Poeti del Cinquecento*, cit., p. 267.

[104] V. MARTIGNONE, *Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica di Antonio Brocardo*, cit., p. 163.

[105] Riprendo il riferimento ai *Rerum vulgarium fragmenta* 132, 10 e la chiosa esplicativa dal citato commento di Gorni al sonetto.

[106] A questo proposito, se si guarda al rapporto Brocardo-Tasso, la contaminazione di codici che qualifica il sonetto brocardiano sembrerebbe rappresentare una contraddizione con quanto

Bernardo scrive nella lettera di dedica a Ginevra Malatesta del *Libro primo degli Amoria*: là infatti egli afferma proprio la separazione delle maniere moderna e antica come principio strutturale della raccolta. La contraddizione è tuttavia, almeno in parte, superabile poiché è facile notare le molte deroghe al principio enunciato e le molte contaminazioni di cui, in vari suoi testi, il Tasso è artefice. Per gli sviluppi che tale questione avrà nelle successive raccolte tassiane si vedano qui le pagine dedicate al secondo e terzo libro degli *Amori* nel capitolo III.

[107] Sulla scarsa diffusione dei sonetti pastorali di Brocardo contenuti nella stampa Amadi scrive la Saletti (in A. BROCARDO, *Rime*, cit., p. 267) «si tratta di liriche che ebbero verosimilmente una circolazione ristretta, essendo esse attestate o solo da Am [la stampa curata dall'Amadi] o dai manoscritti Marciani di origine certamente veneziana».

II

TEORIA E PRASSI DEL *LUSUS PASTORALIS*

1. I 'frammenti' del Navagero

La non sovrapponibilità in ambito lirico delle categorie di 'antico' e di 'pastorale' di cui si è detto in chiusura della sezione precedente, è dimostrata in modo esemplare da un sonetto, piuttosto noto, di Andrea Navagero: [1]

Sonno, ch'all'affannate e stanche menti
D'ogni fatica lor riposo sei,
Deh, moveti a pietà de' dolor miei
E porgi qualche pace a' miei tormenti.
Lasso, le notti mie son sì dolenti
Che quando più riposo aver devrei,
Allor più piango e mi doglio di lei
Che sprezza gli angosciosi miei lamenti.
Tu, ch'acqueti ogni pena acerba e rea,
Vien, Sonno, ad acquetar i miei martiri
E vinci quel ch'ogn'altro vince, Amore.
Così sempre sian lieti i tuoi desiri,
E il sen de la tua bella Pasitea
Sempre spiri d'ambrosia un dolce odore.

Il sonetto, che come le altre poche rime del patrizio veneziano era conosciuto e apprezzato dai lettori di poesia,[2] si segnala per l'intonazione di un tema – la preghiera *ad Somnum* – relativamente raro, di pura discendenza classica[3] e dunque capace, da solo, di connotare la lirica come 'antica' e preziosa. A qualificarla come tale sono però, se vedo bene, soprattutto l'inizio, con la ripresa dell'idea del Sonno come cessazione del dolore, e il finale che, nel riferimento a Pasitea, fa mostra dell'unico cenno di dottrina;[4] tuttavia per quanto si è fin qui venuti dicendo il tratto formale più rilevante appare, ancora una volta, la soluzione sintattico-argomentativa con la quale il sonetto, nella seconda terzina, si risolve e il locutore intende ingraziarsi il dio. È questa infatti la medesima maniera di introdurre un auspicio che si è incontrata nei sonetti del Tasso o del Brocardo – si ricordi per quest'ultimo la seconda quartina di *Sì come puro latte e i verdi fiori* – e tuttavia non c'è nulla in questo sonetto che autorizzi a immaginarne una collocazione arcadica. Anzi, la sezione centrale del testo, che rende esplicita la ragione di questa insonnia, invita a leggervi ancora una volta un tentativo di accordo fra la moderna elegia petrarchesca e i modi antichi del canto.

Questa interferenza fra modelli classici e romanzi non era del resto estranea al Navagero che la ripropose in altri dei suoi esercizi poetici in volgare[5] seguendo insomma una tendenza simile a quella che Speroni fa enunciare come programma di studio al Brocardo. Le ricerche sulla storia del testo delle rime navageriane sono purtroppo quasi del tutto da fare cosicché risulta ad oggi impossibile disporre di un *corpus* completo e avanzare, per quelle edite, proposte di possibili datazioni. Perciò, non ostante la somiglianza, si dovrà usare qualche cautela nell'accostare esiti letterari probabilmente distanti nel tempo e forse anche diversi nelle intenzioni, nel rapporto di forza fra latino e volgare, antico e moderno, che quelle rime presuppongono. Non si potrà perciò 'modernizzare' troppo la posizione di Andrea inserendolo, di fatto, nel progetto culturale (e poetico) che Speroni faceva condividere a Brocardo e che era volto a guadagnare alle opere volgari la stessa dignità di quelle latine.

Navagero, lo si dovrà ricordare, era nato nel 1483 e dunque, pur appartenendo alla generazione successiva a quella del Bembo, condivideva con essa – anche a motivo della sua nascita patrizia – una formazione ben più rigorosamente filologico-umanistica [6] di quanto non sarebbe stata presumibilmente quella di Brocardo; una formazione per la quale la scelta di dedicarsi alla scrittura di poesia

volgare poteva essere avvertita come uno scarto, un'infrazione ad assestate gerarchie letterarie.

La comunanza del tirocinio classicista, consente di stringere maggiormente l'accostamento dei nomi del Bembo e del Navagero poiché proprio in virtù di questa loro competenza come editori di testi sarebbe poi venuta, per entrambi, la possibilità di entrare in rapporto con la stamperia di Aldo e dunque con l'accademia da lui costituita. In realtà i rapporti d'amicizia fra i due precedevano quell'esperienza ma, fra gli altri, è proprio il Manuzio, nel 1514, dedicando a Pietro la seconda ristampa in formato tascabile delle opere di Virgilio, a testimoniarci del legame esistente fra i due:

> Cogitanti mihi, Bembe doctissime, cui potissimum dicarem ea Virgilii Opera, quae quum alibi, tum moriens sua ipse testatus est, inquiens: *Cecini pascua, rura, duces*: tu occurristi dignissimo eo munere, et quia emendatissima emittuntur; idque auxilio Naugerii nostri, quem tu amas plurimum, et te ipse abservat ob similitudinem, quae inter vos; Virgilio enim ambo simillimi
>
> Ambo fiorente aetatibus: *Aones* ambo;
> Et cantare pares, et respondere parati.[7]

Le parole dell'ormai anziano editore che, come detto, aveva avuto i due letterati veneziani come collaboratori[8] stanno ad indicare, non solo una affinità elettiva ma anche, nella citazione virgiliana adattata con minima variazione ai due destinatari, una medesima disposizione alla poesia. Ma, di nuovo, bisognerà distinguere poiché se è vero che Bembo cercò sempre di mantenere viva la propria fama come autore tanto di rime quanto di *carmina*, e se è altresì vero che Navagero praticò con eguale successo entrambe le lingue, non ci si può nascondere che a quella data il primo, già acclamato autore degli *Asolani* e da qualche tempo impegnato nella redazione delle *Prose*, aveva oramai definitivamente spostato il baricentro dei propri interessi verso il volgare, mentre il secondo al di là di un riuscito ma circoscrittissimo esercizio petrarchesco aveva «scelto di realizzare strenuamente la propria ispirazione sul terreno fiorito della poesia latina».[9] Di questa diversa opzione linguistica che, in definitiva, ne distingueva le scelte letterarie, il Bembo doveva essere ben cosciente: due anni prima, il primo giorno d'aprile 1512, aveva scritto da Roma a Trifone Gabriele:

> Averete con questa, M. Trifon mio caro, quanto sin qui ho scritto sopra la volgar lingua, che sono due libri, e forse la mezza parte di tutta l'opera. […] E màndovegli così poco riveduti e ripuliti come essi medesimi vi dimostreranno. […] Sarete contento d'aver cura che di mano vostra non escano, sì perché esse non si smarriscano, e sì perché hanno molte cose che non istaranno così quando io gli rivedrò riposatamente altra volta. Dissi di mano vostra, ciò è di voi amici: M. Zuane Aurelio, M. Nicolò Tepolo, M. Zuan Francesco Valero e il Ramnusio. Direi anco M. Andrea Navaiero se esso mirasse così basso, e dicolo se esso gli vorrà vedere.[10]

Nelle parole di Bembo par di cogliere ancora qualche traccia di quello spirito di mutua solidarietà nella comunanza di interessi letterari che all'inizio del secolo aveva contraddistinto la Compagnia degli Amici ma il Navagero – che poi avrebbe probabilmente letto e, per tramite di qualche sodale, avrebbe riferito al Bembo quel che pensava di quella prima sgrossatura dell'opera – [11] se ne pone al di fuori per un di più d'aristocrazia intellettuale, quasi che insomma le questioni della lingua e dello stile del volgare, su cui tanto il Bembo stava impegnandosi, avessero un peso relativo rispetto alla cura filologica di testi classici o alla composizioni di poesie latine. E del

resto, quando alla data della lettera al Gabriele che si è citata, un'altra e ben più forte differenza sul piano delle scelte di vita si era venuta marcando fra i due: a quella di Pietro che aveva abbandonato Venezia rinunciando alle cariche pubbliche che la sua nascita patrizia gli consentiva e gli imponeva, seguendo invece la propria vocazione letteraria possibile però solo a patto di cercare fortuna nelle corti di Ferrara e Urbino e poi in quella ecclesiastica di Roma, fa da contraltare il diverso comportamento del Navagero che si mantenne più organico alla Serenissima, accettando incarichi ufficiali come nel '16 la prosecuzione della storia ufficiale della Repubblica avviata dal Sabellico – e che poi sarebbe toccata allo stesso Bembo –, e poi missioni diplomatiche delicatissime come quella del '24 presso Carlo V,[12] accettando dunque di applicarsi agli amatissimi studi letterari come gentiluomo, come padrone di una cultura alta e raffinata, da esercitarsi al di fuori d'ogni ambito scolastico, la quale gli aveva garantito quel prestigio che la lettera del Manuzio e l'accostamento col più anziano e già famoso Bembo testimoniano. L'approccio splendidamente dilettantesco del Navagero era ovviamente lontano dalla benché minima approssimazione e, in questo quadro, il privilegio accordato alle lingue classiche sembra indicare, come già s'accennava, la preferenza per una dimensione culturale più alta e ristretta.

Ciò è indirettamente confermato dalla estrema selettività nell'approvare quanto egli stesso veniva scrivendo, cosa che caratterizzò sempre il suo profilo d'autore e che è testimoniata, oltre che dai contemporanei, anche dalla assenza di qualsiasi, pur provvisorio, progetto editoriale. Anzi: Navagero manifestò a più riprese la tendenza ad ardere le proprie composizioni in latino, preferendo la loro distruzione piuttosto che affidare il ricordo di sé a versi che i suoi amici lodavano ma che egli continuava a ritenere insufficienti perché troppo lontani dall'eccellenza degli antichi.[13] Nell'impossibilità di costruirne una perfetta, come e quanto la si sarebbe voluta, il Navagero dovendo lasciare un'immagine di sé preferì agire per sottrazione e non per aggiunta di tracce, preferì il rischio dell'oblio al ricordo di un'opacità.

Ma, *si parva licet*, ai carmi navageriani toccò una sorte in parte simile a quella dell'*Eneide*. La probabile 'volontà d'autore' per la quale essi sarebbero stati distrutti, fu tradita dagli anonimi amici – fra cui, forse, il Fracastoro – che curarono la stampa uscita postuma a Venezia nel 1530, l'anno seguente alla morte del letterato veneziano; un'edizioncina questa che avrebbe fatto storia fissando il testo che, per la quasi totalità dei componimenti superstiti, sarebbe poi stato ripreso dalle antologie cinquecentesche, e, con esso, l'immagine del poeta.[14] La prefazione indirizzata all'*humanissime lector* mostra chiaramente come ciò che viene presentato sia un libro non voluto e come esso rappresenti i resti, fortunosamente e pietosamente raccolti, di un naufragio.[15]

Il libro dei *Lusus*, questo il titolo che con ricercata sprezzatura fu dato alla sezione dei carmi, non poteva risultare, data questa origine, che una silloge eterogenea sia per quel che riguarda le forme che i contenuti dei testi. A dispetto del titolo poi, che sembra preludere a componimenti brevi, vi si trovano anche testi lunghi: elegie, egloghe, odi. Neppure il tema pastorale, anch'esso quasi sottinteso nel titolo è del resto il solo, ché ad esempio, un piccolo 'ciclo', tutto da ricostruire perché smembrato, è quello dedicato all'amore (assai catulliano) per Hyella,[16] ciclo che di potenzialmente pastorale ha solo il nome della donna, grecizzante del resto come quello di tutte le altre che compaiono nei versi del Navagero.

La disomogeneità dei frammenti navageriani non sembra del resto aver preoccupato troppo i curatori della stampa che al momento di assemblare il libro non si dettero pensiero di correggerla mediante una più accurata disposizione dei testi. Quelli per Hyella, come si è detto, a dispetto d'una piuttosto marcata comunanza di

temi e tratti stilistici, sono per lo più disseminati senza regola; neanche le comuni tipologie metriche o di genere lirico (testi d'amore, per corrispondenti, ecc.) valgono come principio ordinatore, né si può attribuire alla seriazione una qualche corrispondenza con la cronologia compositiva. Tuttavia, osservando l'indice dei *Lusus*, non si può non notare che vi sussiste una sorta di bipartizione: da un lato i primi diciotto componimenti, tutti in distici elegiaci, tutti brevi (da un minimo di quattro a un massimo di diciotto versi), per lo più votivi e tutti pastorali (o almeno georgici), dall'altro quanto avanzava dell'opera del Navagero. Per caratterizzare meglio questa 'bipartizione' si deve poi annotare che dai *carmina* di questa 'seconda parte', fatte salve le due egloghe, un'elegia pastorale,[17] scompaiono i riferimenti al mondo arcadico: vi si trovano *loci amoeni*, com'è ovvio, e quadri mitologici in abbondanza, ma vi mancano quegli elementi capaci di attivare il 'codice pastorale'.[18] È questo un segno tangibile, mi sembra, della volontà, da parte degli editori, di porre nel massimo risalto la novità e la qualità degli epigrammi pastorali del Navagero, raccolti e collocati all'inizio del libro così da catturare l'attenzione del lettore antico.[19]

Per quanto si è detto, non ci si sorprenderà se, a una prima occhiata, i diciotto epigrammi votivi non rivelano alcun intendimento macrotestuale. La loro stessa natura, la molteplicità dei locutori, la diversità delle vicende – anche se tutte appartenenti al medesimo mondo arcadico – sembrano repugnare a una costrizione in organismi più rigidi. Sarebbe però errato non tener conto di alcuni elementi di segno opposto che arricchiscono, pur senza modificarlo, il quadro complessivo.[20]

Difficile, ad esempio, attribuire al caso il fatto che il primo testo e il diciottesimo siano, fra tutti, i due più lunghi e abbiano, per giunta, la medesima estensione (18 versi). Al di là di questo rapporto mensurale, non credo che la relazione fra i due testi possa essere stretta ulteriormente; qualcosa invece si può inferire a proposito della collocazione di ciascuno. Per quel che concerne il primo, è da dire che assolve a una funzione vagamente proemiale in virtù della insolita coralità del rito e dell'anonimato della «rustica turba» (v. 2) che quasi sembra radunare sulla soglia del libro la schiera di arcadi che incontreremo nei carmi successivi e che si accalca intanto dietro a un pastore, anonimo anch'egli, il quale svolge le funzioni di ministro pronunciando le parole del voto e predisponendo i gesti che lo compiono. Quanto al diciottesimo testo, si potrà al più sottolineare che si tratta non di un voto ma di un carme per un pastore morto d'amore e immaginato felice negli Elisi: come nel precedente, anche in questo caso il componimento è privo di raffronti nella raccolta e la fine di una vita può forse prestarsi a definire, simbolicamente, il labile margine di questa 'prima parte'. Nei versi che concludono 18 augurando infamia alla «perfida virgo» (v. 13) che ha fatto morire il pastore («Pastoris pereat succensa informis amore, | Respuat assiduas surdior ille preces. | Prebeat hinc saevis tuam dura exempla puellis, | Formosa ut fastus discat habere modum» vv. 15-18) è poi facile vedere l'influsso dell'elegia classica e dunque un'anticipazione dell'ampia prova di commistione fra bucolica ed elegia offerta in 19: anche l'accostamento di questi due *carmina* potrebbe non essere casuale, ma la spia invece di una cura per l'ordinamento dei testi da parte degli editori che fu forse un poco maggiore di quella generalmente loro attribuita.

Se poi si guarda all'interno, per così dire, della 'prima parte' vi si segnalano solo pochi rapporti intertestuali: si tratta, per la precisione, dei due soli casi in cui fra due epigrammi contigui v'è identità di locutore.[21] Il primo accompagna a questa equivalenza, di per sé non decisiva per identificare una relazione forte, una vera e propria progressione logico-temporale: Tirsi offre voti prima (6) a Venere per aver ottenuto tre baci dalla sua Leucade, e poi (7) alla quercia e alla selva che sono stati

testimoni dei loro amplessi. Il secondo caso è invece privo di una simile progressione ed è solo la presenza del pastore Acmon a fare da *trait d'union* fra gli epigrammi 15 e 16. Dei due il più noto è certo 16 poiché testimonia del rogo, da parte di Navagero, dei suoi versi staziani. L'occasione del componimento è, una volta tanto, ben riconoscibile e se fu inserito in questa 'prima parte' fu certo per la sua forma votiva: il «villicus Acmon» infatti dedica a Vulcano delle «sylvas […] ducta e Stati propagine» (vv. 1, 3) affinché le bruci avvertendolo, al tempo stesso, di salvaguardare quelle «Phrygio nuper mihi consita colle» (v. 7). La patente valenza metaletteraria di quelle «sylvae» è un dato interessante perché, evidenziando in modo esplicito un significato secondo nel carme e nell'oggetto offerto al dio, fa sorgere il dubbio che il medesimo significato possa occultarsi in altri dei *vota* navageriani: può essere il caso del primo testo nel quale si affidano a Cerere i campi seminati perché diano messi abbondanti, oppure, per la contiguità, del carme 15 nel quale Acmon – definito questa volta «vinitor» (v. 1) – dedica due tazze di vino a Bacco e ai Satiri affinché «largis auctibus uva fluat». In quest'ottica sarebbe ovviamente l'abbondanza dei raccolti in cui si spera a essere assimilabile all'augurio che i propri sforzi poetici abbiano buon esito dando frutti di fama imperitura.[22]

Ci si sarà resi conto però che questa è una lettura 'tassiana' della poesia del Navagero e, per quanto talora essa le si possa adattare, ciò non significa che quel che vale per gli *Amori* possa andar bene anche per i *Lusus*. Voler anzi attribuire un referente così rigido ad altri degli epigrammi navageriani sembra quasi un far violenza alla loro peculiare 'fragilità' intendendo con ciò la purezza di una poesia volutamente svincolata dalla storia, sospesa in una sorta di spazio vuoto, e per ciò stesso – guardando a un significato che sembrerebbe dipendere solo dalla lettera del testo e da quel che i suoi valori formali suggeriscono – tanto chiusa in sé quanto, appunto, 'fragile' nella sua autonomia. Per tale motivo, come già ho accennato, il carme 16 rappresenta per la 'prima parte' dei *Lusus* un'eccezione giacché i testi che hanno un destinatario storicamente o geograficamente determinato o che dipendono da una qualche identificabile occasione stanno tutti al di là del limite che si è identificato nel diciottesimo epigramma;[23] col che, sarà bene sottolinearlo, si è identificato l'elemento che maggiormente distingue le 'due parti' della raccolta.

Già sappiamo però che questo ordinamento è d'epoca ma non è d'autore; perciò, per quanto intelligentemente possano aver operato gli editori che si trovarono a gestire il *corpus*, mi pare nella sostanza improduttivo continuare ad illustrare i possibili equilibri interni alla raccolta;[24] allo stesso modo, proseguire con la descrizione delle varie tipologie d'epigramma pastorale esperite da Navagero, o identificare e raccogliere i modelli a cui, testo per testo, egli fece riferimento significherebbe, io credo, limitarsi a bordeggiare i confini dell'opera. Sarebbero certo ricerche per lo più inedite, mancando ad oggi un commento puntuale o uno studio davvero ampio sul *liber* navageriano, e tuttavia a me pare che, in relazione al percorso che in questa sede si svolge e che richiede visioni meno parcellizzate e più sintetiche, il problema centrale che ci pone questa parte dell'opera del poeta veneziano, sia un altro. Si tratta, a mio avviso, di rispondere a due quesiti fra sé strettamente legati, essendo il primo relativo alla ragione per la quale il Navagero ebbe necessità di trovare una nuova forma poetica, e il secondo ai motivi del seguito di questa nuova foggia – un successo del quale si è trovato traccia nel Tasso e nel Brocardo e di cui si vedrà ancora qualche esempio. Le questioni sono di grande rilievo per quanto attiene alla lirica pastorale soprattutto perché – cosa che, nel corso di queste pagine, non ha ancora trovato il dovuto rilievo – è proprio nell'esiguo *corpus* di Navagero che fu riconosciuto l'avvio di una nuova linea poetica la quale non apparve, per altro,

neppure bisognosa di ulteriori raffinamenti: era insomma un inizio che sembrava toccare l'ultima perfezione.[25]

Una risposta indiretta al primo dei due quesiti potrebbe venire dal riconoscimento della principale fonte dell'operazione letteraria del Navagero: a riguardo Nichols ha affermato con nettezza che

> it is clear where Navagero got the idea for creating very brief pastoral poems, as short as four or six lines. The *Greek Anthology* has epigrams which have to do with pastoral figures, in particular in Book Six, which contains dedicatory epigrams.[26]

Se è fuori d'ogni dubbio che gli antichi epigrammi greci dell'*Antologia* – e certo non solo quelli del sesto libro – ebbero un influsso notevole sulla poesia latina del Cinquecento (e di riflesso anche su quella volgare), e che quindi la volontà di adeguamento nei confronti d'un modello per più motivi affascinante e illustre poté spingere il veneziano a tradurre in latino forme e contenuti ellenistici, ciò non basta, io credo, per spiegare il lavorio su un genere metrico importante sì, ma tutto sommato minore come l'epigramma. Converrà, per intanto, tornare sui testi. Poiché la sezione iniziale dei *Lusus* non offre, per la soluzione, indizi validi è più proficuo rivolgersi alla seconda e cercare di intraprendere un percorso che riconduca alla prima e la illumini.

Fra i carmi successivi al 18, la sola esplicita dichiarazione di poetica che si può trovare è quella del 36 indirizzato al Bembo. Si tratta di un'odicina saffica nella quale Navagero confessa all'amico che la sua intenzione di «ingentes […] bellorum strepitusque et arma | scribere» (vv. 1-3) è violentemente ostacolata da Amore; il poeta però si consola ricordando che come Saffo, per la sua «lyra blanda», e Lico grazie ad Alceo, così anch'egli e la sua Lalage otterranno fama non ostante il suo canto sia più lieve di quello omerico. La (topica) dichiarazione, va da sé, non può essere immediatamente riferita ai componimenti pastorali e per noi può valere solo come prima espressione della scelta d'una lirica dedicata al canto d'amore e (relativamente) breve: «hoc vix exiguo male audax | carmine serpo» dice Navagero sforzato dalla potenza di Amore; e si noterà inoltre la differente qualifica che assume il gesto del comporre versi 'epici' («scribere») e versi lirici («serpere»).

Il nome di Lalage, la donna che in quest'ode è l'oggetto d'un canto che si annuncia forzatamente amoroso, ricorre in un'altra ode saffica (41) dedicata a Venere affinché renda l'amata più cedevole all'amore del poeta. La disposizione del tema nelle partiture metriche del testo è condotta secondo misure esatte: delle dieci strofe, le prime quattro cantano l'illimitato dominio di Venere e culminano con la quinta nella quale il poeta, perché non sia la sola Lalage a vivere libera da quel potere, esorta la dea a toccarla con l'«ultrici […] flagello» (vv. 19-20). La sesta strofa – illustrando le condizioni poste dall'orante – introduce invece le successive quattro dedicate alla descrizione dei 'riti' con i quali il poeta renderà grazie alla divinità se la sua richiesta sarà soddisfatta. Una struttura insomma riassumibile nello schema 4+1, 1+4 che dà luogo a un carme votivo, assai più lungo certo degli epigrammi della 'prima parte' ma non di meno identico nella tipologia e articolato in partizioni simili (variamente ordinate: lode del dio, richiesta, promessa di ringraziamento). Tuttavia l'ode non presenta alcun elemento arcadico-pastorale e neppure è segnata dall' 'autonomia' di cui si è parlato a proposito dei primi diciotto testi. Come in 36 il riferimento a Bembo quale destinatario del carme, così qui il legame con un dato reale, estraneo all'ornato poetico, al lussureggiare di digressioni, di favole e immagini mitologiche, è offerto dalla menzione del Vanzo – località nei dintorni di Padova –, un rinvio che

quasi accidentalmente occorre nella seconda parte del testo: «Conseram laetam tibi, diva, myrtum | Vancius qua se rosifer revolvit» (vv. 25-26).

La pregnanza del riferimento a un elemento concreto è chiara nella qualifica di «rosifer»: non doveva trattarsi infatti di un epiteto inerte se, proprio al Vanzo, Navagero aveva dedicato un carme, molto catulliano, in faleci (31)[27] e se la lode del luogo prendeva spunto dalla presenza di un rivo e, appunto, da quella di roseti. Tale duplicità di tema, come accade nell'ode 41, trova perfetta corrispondenza nella bilanciatissima struttura del testo, poiché nei primi ventidue versi si invitano le Naiadi a uscire dalle acque del corso d'acqua, nei successivi ventidue invece l'inatteso arrivo di Venere fa spostare l'attenzione sulle rose, suo dono; e i sette versi che concludono il carme

> (Incultis face Vancium rosetis
> Paestum vincere, floridumque Tibur.
> Haec non bruma rigens calorque laedat,
> Haec non flamina pestilentis Austri;
> Sed semper tibi cultius nitescant,
> Sed semper genitalibus Favonii
> Tua in munera mulceantur auris.)

non soltanto esemplificano bene lo stile con cui è composto e che, a forza di anafore e di allitterazioni, blandisce le orecchie dell'ascoltatore non senza richiamare alla sua memoria (in primo luogo letteraria) luoghi troppo più famosi di quello qui lodato o illustrare il testo con qualche preziosismo mitologico,[28] ma riprendono anche il modulo espressivo della preghiera alla divinità – per cui ancora una volta si deve segnalare la vicinanza al testo votivo. Le affinità con l'ode 41 si estendono anche al rapporto che sussiste fra il tema – la lode di un luogo, la speranza in una maggiore disponibilità della donna amata – e la sua realizzazione poetica, un rapporto che, anche da un mero punto di vista quantitativo, è segnato da squilibri evidenti, qui ancor più vistosi, e fatti viepiù risaltare dai precisi equilibri formali di cui sopra si è detto. Avviene infatti che nell'ode a Venere, per esporre la richiesta alla dea, il poeta utilizzi due sole strofe che sono però quelle centrali del testo, mentre qui, con assai maggiore libertà compositiva, al 'tema' non è assegnato un luogo specifico ma anzi esso è, in certo senso, taciuto e sostituito da due semplici corrispondenze, quasi due personificazioni: quelle acqua-ninfe e rose-Venere. Navagero cioè non parla mai esplicitamente di quanto sia ameno Vanzo ma lo raffigura nel rigoglio, quasi pontaniano, della fantasia poetica grazie alla quale il luogo si popola di ninfe (a causa del ruscello, vv. 1-2: «Blanda o Naiadum cohors sororum | Quae Vanci nitido laetetis amne») ed è visitato da Venere (a motivo delle rose, v. 30: «Ad flores properat suos Dione»). I semplici dati reali sono così inglobati in un mondo che si popola di deità minori e maggiori del *pantheon* pagano e divengono, nel sovrabbondare delle immagini, un elemento decorativo quasi secondario risultando in tal modo sottratti all'attenzione del lettore la cui mente è tutta attratta dai corpi e dai movimenti delle figure evocate, dal loro vario agire. Il tentativo, mi pare chiarissimo, è insomma quello di elevare la sconosciuta località di Vanzo e i minimi segni che la identificano alla fama di Pestum o del Tevere: la parola della poesia adempie qui a un ruolo di mitopoiesi. Non diversamente è impiegata nell'ode 41 nella quale l'amore per Lalage o, meglio, il lamento per la durezza di lei viene risolto in una forma che, come già si è visto, trova nel mito ellenico e nei riti antichi, la dimensione in cui proiettare una propria vicenda moderna e, stante il riferimento geografico, 'locale'. L'operazione non è certo inedita nell'ambito della poesia latina, ma neppure, nella lirica del Navagero, è ovvia poiché, ad esempio, il 'ciclo di Hyella' è privo di questi elementi

tematici e stilistici: ella non vive nel mondo del mito, ma in quello, tanto meno pacificato, dell'elegia.

Le due odi che si sono viste e il carme 31, sebbene non databili in mancanza di testimonianze esterne, possono essere ritenuti verosimilmente coevi a causa del ricorrere di alcuni elementi significativi (nomi di donna e coincidenza di luogo) e per la condivisione, se si accettano le interpretazioni proposte, di una medesima concezione di poesia e del senso che in essa poteva avere la ripresa di forme e temi antichi. Sembrerebbe anzi che questa concezione possa individuare anche una tendenza di lunga durata nella lirica navageriana se può essere estesa, come mi pare, al carme 47, una specie di breve epigramma che è tradizionalmente considerato una delle ultime composizioni del Navagero, l'estrema di quelle che ci sono pervenute e che, forse proprio per questo motivo, fu posta a chiusura della stampa del 1530:

Salve cura deum, mundi felicior ora,
Formosae Veneris dulces salvete recessus:
Ut vos, post tantos animi mentisque labores,
Aspicio lustroque libens! Ut munere vestro
Sollicitas toto depello e pectore curas!
Non aliis Charites perfundunt candida lymphis
Corpora, non alios contexunt serta per agros.

Ciò che in questo testo mi preme segnalare è, ancora una volta, l'esplicita mitizzazione del territorio veneto[29] che, fatto ricetto della bellezza e di ogni grazia, non solo merita l'esultanza del poeta finalmente tornato in patria, ma consente anche, con la pacificazione del suo animo, una sorta di 'ritorno alla poesia', possibile solo dove mito antico e paesaggio moderno si fondono, solo fra quelle acque e quei campi abitati dalle Cariti i cui «candida […] corpora» e il *ludere* fra i fiori suggellano il carme e sono l'ultima immagine impressa nella mente del lettore.

Il testo nel quale è più esplicitamente espressa questa fusione fra uno spazio che resta quello consueto al poeta – il paesaggio moderno di una, pur trasfigurata, campagna veneta – e le vivacissime immagini e favole del mito, è però il 25, in distici elegiaci, indirizzato a uno dei tre fratelli Della Torre.[30] È un lungo 'biglietto' d'invito che, in virtù delle dimensioni e del metro, può essere avvicinato all'elegia, genere al quale si accosta anche per la mobilità tematica della composizione: nei versi 1-22 è infatti 'descritta' – con il solito corteggio di figure – l'arrivo della primavera, dal verso 23 al 42 si narra il nefando mito di Procne tramutata in usignolo, fra il 43 e il 48 l'allocuzione al destinatario e infine, fino al verso 64 il racconto di quel che Orfeo fece per amore. Non è possibile ovviamente seguire passo passo il procedere del carme e tuttavia, per testimoniare ancora una volta la continuità fra lo spazio mitico-letterario e quello, ideale, in cui si raffigura il poeta, sarà conveniente fare un paio di sondaggi.

Se infatti la seconda e la quarta sezione del testo sono con ogni evidenza un racconto che si differenzia e, in certo modo, si isola dal resto, e dunque possono essere qui tralasciate, per quel che riguarda la parte iniziale è interessante osservare che, fra i vari altri effetti del ritorno stagionale dell'amore (i «dulces […] calores» delle greggi, il canto degli uccelli) vi è anche il canto del pastore (vv. 19-20): «Ipse suam de colle canens Amaryllida pastor | Pascentes tenui carmine mulcet oves». Ad essere notevole in questi versi è il processo antonomastico grazie al quale, fondandosi sull'autorità virgiliana, è possibile riassumere un intero genere in un nome e inserirne la scena base – quasi l'archetipo – all'interno di una descrizione della primavera come se si trattasse non di una raffigurazione fortemente topica e ancor più fortemente

connotata da un punto di vista letterario, ma 'realistica' al pari dell'insorgere del desiderio generativo negli ovini.

Non priva di interesse mi pare anche la terza sezione del carme poiché con essa alla descrizione mitizzante del ritorno della bella stagione viene giustapposta la concreta presenza del poeta e dell'amico cui egli si rivolge:

Nos, Turri, dum florifero vere omnia rident,
  Spirat et e summis gratior aura iugis,
Nos hic, qua lucida pellucens rivulus unda
  Labitur et leni murmure dulce sonat,
Cantemus molles formosae Amathusidos ignes
  Quidque ferox arcu, quid face possit Amor.

In questi versi, nei quali, come già in 47, è l'amenità della stagione a rendere possibile il canto («dum […] rident») in lode del potere d'amore, Navagero immerge se stesso e l'amico Della Torre in un ambiente («Nos hic…») la cui stilizzazione, operata secondo frequentatissimi luoghi poetici, da un lato non ne sminuisce le ambizioni di realtà, dall'altro vale anche a rappresentare analogicamente la bellezza di quello stesso «Cantemus» che può esercitarsi anche su soggetti poco rassicuranti come il folle amore di Orfeo per Calais o come, appena prima di questi versi, la citata vicenda di Procne, tanto orrida da doversi premurare di allontanarla da sé quasi per evitare un contagio («Di bene, quod nostrae tam longe a finibus orae | Exactum hoc dira est in regione scelus», vv. 25-26), rendendo così manifesto quanto potere di suggestione possano avere le favole antiche laddove siano così labili i confini fra il mondo esteriore e i fantasmi del mito interiorizzati con la diuturna lettura dei classici.

Il doloroso canto di Procne – non, si badi, dell'usignolo – echeggia ancora nei *Lusus* ed è, ad esempio, la nota sulla quale si chiude l'ode saffica all'Aurora (37), un carme particolarmente difficile ma che, in questo percorso, mi sembra una tappa obbligatoria. La difficoltà non risiede nella lettera del testo e neppure nella dottrina di cui, come sempre, Navagero fa un uso assai parco, ma nella assenza di un tema che guidi e sostenga la comprensione. L'allocuzione alla «Dia Tithoni senioris uxor» (v. 1) dura infatti lo spazio delle prime due strofe: nelle successive sette si succede una serie di scene, almeno in apparenza slegate, nelle quali il significato dell'aurora, da quello referenziale di momento del giorno, sembra stingere su uno, traslato, di età della vita. È soprattutto la quarta strofa («Dum licet, [prima, cioè, che sorga l'ardente sole estivo] laeti simul ite, amantes, | Dum licet, molles pariter puellae | Ite flaventes vario capillos |Nectite serto») a lasciare intravedere una simile lettura, senza però che risulti poi facile ricondurvi le successive, tre delle quali dedicate alla caccia di Diana e del suo corteggio di ninfe. Del resto, già si era accennato alla delicatezza con la quale conviene proporre letture allegoriche dei versi di Navagero: egli in quest'ode – diversamente da quel che poi farà Flaminio sull'esempio di Marullo – non intende scrivere un inno e gravare la sua lirica, le vaghe e vive immagini di cui si sostanzia, di significati filosofici, siano pure quelli platonici ammantati in belle favole; se, come pure è possibile, vi è in questi versi un senso riposto esso non va comunque a limitare e costringere la fragile libertà del significante che resta, per così dire, autonomo. Ciò che a Navagero sembra interessare di più è, ancora una volta, la 'decorazione' antica di uno spazio e di un tempo moderni in modo che, come scriveva Renzo Cremante, proprio pensando a quest'ode, «la splendida rievocazione letteraria cre*i* uno spazio mitico che annulla ogni distanza stilistica fra la descrizione paesaggistica e la reminiscenza mitologica». [31] Qui allora, più che una serrata consecuzione logica, a governare l'*inventio* e a contare è il gusto per la mobile varietà di immagini belle, e sempre con questo gusto mi pare si possa spiegare anche la

sottile contraddizione cromatica che passa fra il luminoso inizio del carme, con le «genas […] roseas» (v. 3) dell'Aurora, e la sua conclusione in ombra:

> Nunc ab umbroso simul esculeto
> Daulias late queritur, querelas
> Consonum circa nemus et iocosa
> reddit imago.

Come ho accennato poco sopra, le «querelas» di Procne che giungono dai querceti e che chiudono l'ode avevano chiuso anche la prima sezione del carme 25; tuttavia a differenza di quanto lì accadeva, esse non conducono alla narrazione di fatti luttuosi – che pur restano efficaci nella presenza della donna trasformata in uccello –, ma la «iocosa […] imago» ne trae piacere per chi ascolta: il canto e il piacere del canto, a dispetto della sua origine o del suo oggetto, sono dunque gli elementi su cui quest'ode si conclude. Una fine dunque emblematica e che, per l'ambiguo potere assegnato alla poesia, fonte di piacere e spavento, si avvicina al «Cantemus» con cui Navagero invitava l'amico a dire della temibile potenza d'Amore.

Le liriche di Navagero fin qui esaminate autorizzano a trarre, mi sembra, un breve e provvisorio compendio di idee circa la poesia e il senso che in essa assume il mito. La scelta di una lirica 'leggera' nei temi e nello stile si traduce nella costante ricerca di una piacevolezza poetica ottenuta con una lingua quasi sempre facile, priva di ardite *iuncturae* e spesso debitrice del Catullo o dell'Orazio più 'dolci'; con composizioni che spesso concedono uno spazio più ampio alle strutture digressive che al tema, talora sfuggente o impalpabile, e privilegiando dunque la vaghezza alla concentrazione poetica; con la trasformazione di enti astratti (concetti e qualità) e concreti (come oggetti o animali) in persone agenti, in immagini tratte dalla letteratura e dai miti antichi. Con tali mezzi la poesia permette la creazione di animati e piacevoli spazi mentali nei quali il paesaggio e le altre tracce della realtà esteriore sono trasfigurate nella varietà dei ricordi letterari, incorporate e rivissute nel mito, il quale risulta in tal modo ben più d'un ornamento: la materia stessa di cui è fatta la poesia, la sua grammatica per così dire.

L'eterogeneità dei *Lusus* non consente a queste note d'essere valide per tutte le liriche navageriane conservate, ma quanto si è detto dovrebbe essere d'aiuto nella lettura dei diciotto epigrammi pastorali a cui adesso torniamo.

Il testo che più si avvicina loro, fra quelli analizzati, sebbene sia privo di elementi caratteristici come il *votum* – presente invece nell'ode a Venere (41) – è a mio avviso l'ode alla Aurora (37).Qui infatti la mancanza non solo di un'occasione esterna ma persino di un tema 'forte', facilmente riconoscibile, contribuisce a generare quella 'sospensione' che nei *Lusus*, come si è detto, è una qualità dei carmi pastorali brevi. Questa particolare caratteristica, che assolutizza il momento poetico e lo fa assomigliare quasi a un puro esercizio di forma, rende assai appropriato, e perciò interessante, un giudizio di Massimo Scorsone secondo il quale

> i superstiti *lusus* d'argomento bucolico […] incarnano bene, nel loro esemplare nitore di fregî neoclassici, quell'idea originale d'una melica nata ed educata fra scienze 'antiquarie', di una poesia in cui persino l'allettante civetteria di vezzi e movenze d'illusoria facilità sortisce i suoi effetti scaturendo da un tirocinio fondato su premesse austeramente e solidamente filologiche, nel senso più alto e complesso dell'aggettivo.[32]

Filologia e «scienze 'antiquarie'» furono senz'altro le basi necessarie su cui Navagero poté fondare il proprio esercizio poetico affidandosi, su un piano teorico, a un'idea d'imitazione dei modelli antichi probabilmente assai rigida che però dette luogo a una lirica non fredda ma venata, come ancora precisa Scorsone, da

> una commozione tutta letteraria cagionata e alimentata dallo studio dell'antico e dal confronto diretto con esso, concretato infine nella forma di una replica la più compiuta ed esatta possibile dei modelli prescelti: in sintesi, da un genuino recupero di temi e strutture in sede critica, se si vuole, prima ancora che poetica.[33]

Tuttavia l'accortezza teorica e l'integralità dell'imitazione che a buon diritto Scorsone attribuisce a Navagero contrastano un poco con la libertà che il poeta veneziano dimostra nel maneggiare proprio quei «temi» e quelle «strutture» così genuinamente replicate. Nel corso di queste pagine si è infatti più d'una volta fatto cenno alla mescolanza di generi, forme e motivi che si riscontra nei *Lusus* tanto nella 'prima' quanto nella 'seconda parte': elegia, ecloga, epigramma, ode, sono spesso chiamate a mescidarsi, a ospitare contenuti o strutture non tradizionali per il metro usato, così da dar vita a organismi poetici se non proprio inediti, certo inconsueti. Gli stessi epigrammi pastorali – i veri e propri *lusus*, i testi eponimi della raccolta – sono evidentemente il frutto di un'intersezione di genere e di lingue, poiché la ripresa dei modelli epigrammatici e pastorali dell'*Antologia greca* rappresenta, come è noto, una novità all'interno della tradizione poetica latina.

Il puntiglio filologico di Navagero sta dunque accanto alla sua indipendenza nei confronti dei riconosciuti e fissati statuti di genere e ciò segnala a mio avviso come il culto per l'antico – testimoniato da ciascuno dei suoi carmi e di cui avremo fra poco ulteriori prove – non raggeli il poeta costringendolo alla riproduzione «più compiuta ed esatta possibile de*l* model*lo* prescelt*o*» ma lo inciti alla sua ricreazione, ad usare degli *auctores* antichi e del loro esempio come qualcosa di vivo, di attuale e modificabile. Navagero sembra cioè inserirsi nella storia della poesia latina non tanto come uno dei posteri, un imitatore di antichi, ma come chi rinnova la tradizione dall'interno, di chi la considera passato recente potendosi dunque immettere in un flusso vitale. E di ciò una spia minima si ha nella sua attitudine a introdurre, certo con parsimonia e giudizio, vocaboli nuovi nel pur selezionatissimo lessico della lirica: nel già citato v. 26 dell'ode 41«Vancius qua se rosifer revolvit» l'aggettivo *rosifer* è infatti sconosciuto al latino classico ed è, se ho visto bene, invenzione del Navagero. Si tratta, è vero, di un aggettivo composto di nome+verbo, facile da produrre a partire da simili formazioni antiche (per esempio *pinifer*, in Virgilio) e quindi di uno scarto minimo; tuttavia per l'orecchio purista dei lettori di poesia cinquecenteschi ciò poteva essere una macchia di colore sufficiente per l'accusa di scarso rispetto nei confronti degli *auctores* antichi. Per fare solo un esempio di tale sensibilità, può essere utile ricordare che Marcantonio Flaminio era stato costretto a rendere conto delle proprie innovazioni linguistiche proprio in seguito a una censura di tal genere che gli era stata fatta dall'amico Basilio Zanchi: il serravallese, a propria difesa, citò l'esempio appunto di Navagero il quale

> trov*ò* formati da buoni poeti antichi questi vocaboli *ignipotens*, *armipotens*, et form*ò* a questa similitudine *silvipotens*; et chi sarà così rigoroso, per non dir peggio, che ardisca biasimare il Navagiero, dovendolo lodare?[34]

La poetica del 'fregio neoclassico', l'esercizio di stile un po' cerebrale da parte del perfetto umanista, sono categorie che non bastano dunque a spiegare le ragioni teoriche che sottostavano alla scrittura di quegli epigrammi né quelle che condussero al ricorso alla materia arcadica e non semplicemente a quella amorosa come già nei testi per Hyella. Si devono allora recuperare alcuni elementi già esposti nelle pagine precedenti. Se il testo nel quale consacrava a Vulcano i propri carmi staziani ci parla di una preferenza, quasi di un culto, per la stagione aurea della poesia latina e soprattutto per Virgilio, il vezzo di bruciare ogni anno un volume di Marziale, oltre a

significare ovviamente il disprezzo verso quell'opera, può valere anche come un importante segno d'attenzione per l'epigramma e la sua tradizione. Osservando allora quel che resta della lirica navageriana e ponendo mente alle caratteristiche peculiari della poesia di Marziale, non è difficile comprendere ciò che le separa e dunque il motivo per cui Navagero considerò quella del poeta di Bilbili alla stregua d'un anti-modello. Notevole, a questo proposito, e giustamente famosa è la sintetica osservazione del Giovio inserita nell'elogio dedicato al veneziano: questi

> quum Epigrammata lepidissime scriberet, non salsis aculeatisque finibus, sed tenera illa, et praedulci prisca suavitate claudebat; adeo Martialis severus hostis, ut quotannis stato die Musis dicato, multa eius volumina, tamquam impura, cum exsecratione Vulcano dicarentur.[35]

La testimonianza del vescovo di Nocera è importante perché riconduce fatti biografici e le esperienze poetiche di Marziale e di Navagero a due categorie stilistico-letterarie ben marcate nella loro diversità e, in buona parte, opposte. Da un lato si ricercano le chiuse pungenti dall'altro l'antica *suavitas*: è evidente che fini diversi comportino stili diversi e, ancor di più, significhino inconciliabili concezioni della struttura dell'epigramma. L'interesse navageriano per questa forma doveva dunque trovare, rispetto al massimo autore latino del genere, una nuova maniera espressiva, una maniera che sostituisse allo sbilanciamento di tutto il testo verso la conclusione, una tessitura più equilibrata e armonica.

Se si dà retta al giudizio degli *Elogia* e, conseguentemente, si attribuisce al Navagero un'intenzionale, programmatica, ricerca di 'dolcezza' poetica, si può forse comprendere il perché del ricorso al tema arcadico-pastorale: esso permette e richiede, più e meglio di altri contenuti, una dolcezza di stile, incarna quasi la *prisca suavitas* di cui parla lo stesso Giovio. Quello fra pastorale e stile dolce è un rapporto di grande importanza per la poesia, latina e volgare, del Cinquecento, ne è forse uno dei nodi teorici più interessanti e meno frequentati e, in questa sede, nei capitoli seguenti, avremo modo di occuparcene diffusamente, richiamando più volte questa solidarietà fra stile e contenuto.

Per adesso, limitandosi ai pochi carmi di Navagero, basterà averla segnalata ed evidenziare inoltre che, negli epigrammi, la materia pastorale svolge una funzione assai simile a quella avuta dal mito classico nelle odi e negli altri carmi 'lunghi' presi precedentemente in esame: essa è la modalità di trasfigurazione poetica di un mondo esterno[36] o di concetti astratti. Ad aumentare e a indicare questa identità di ruolo contribuiscono anche la facilità della lingua e, a ben guardare, le potenzialità digressive insite in questi carmi. Si pensi, ad esempio ai testi votivi che, nelle loro sezioni, potevano alludere a favole mitologiche – ricordando vicende e attributi delle divinità – o accennare a preziose *ekphráseis* – presentando doni o descrivendo riti –, presentando cioè elementi che avrebbero potuto diventare vere e proprie digressioni. Tuttavia, rispetto alla struttura argomentativa – spesso troppo breve per poter dar luogo a brani alternativi al tema – ad essere sottolineata dev'essere piuttosto la temporalità che caratterizza questi testi: come è stato sottolineato da Nichols,[37] sia che si tratti di un *votum* sia che si tratti di un epicedio, è il momento presente, quello in cui cade la parola o la preghiera che precede o segue l'azione del locutore, ad essere posto al centro del carme, e tuttavia attimo e parola sono sempre rivolti al passato o al futuro, verso il ricordo o la speranza, in dimensioni temporali cioè divergenti da quella dell'ora. Ciò, mi pare, ha un effetto simile a quello di una digressione tematica poiché dà comunque la possibilità di spostare il discorso fuori

dal proprio centro in una zona indeterminata, divagante, accrescendone così la vaghezza e quindi la piacevolezza.

Sono appunto queste qualità di stile e struttura che resero notissimo il mannello di *lusus* editi nel 1530 e che spinse molti dei poeti italiani ed europei di quel secolo a tradurne alcuni con l'intenzione di arricchire le proprie lingue e tradizioni volgari con quelle morbidezze poetiche. Ma non tutto e non sempre il successo, io credo, dipese dall'apprezzamento per una 'pura forma', da una sorta, cioè, di edonismo linguistico-poetico.

Per andare allora un passo oltre, può essere utile accogliere una delle molte sollecitazioni che giungono dal dialogo di Girolamo Fracastoro sul *furor* poetico e intitolato, come si sa, *Naugerius sive De poetica*.[38] Dell'opera – primo del trittico che, secondo una struttura precostituita, comprenderà anche il *Turrius sive De intellectione* e il *Fracastorius sive De anima* – farò, per ora, un uso volutamente parco, restando dubbio quanto in essa pesino gli interessi e le problematiche interne alle ricerche e all'elaborazione filosofica del Fracastoro e quanto invece vi sia di effettivamente navageriano nella rappresentazione di Andrea e nelle parole che gli sono poste in bocca.

Il dialogo è, ovviamente, in prosa ma, per quel che qui interessa, non va trascurato che, verso la metà, è interrotto da un breve interludio poetico. È un punto di svolta all'interno dell'opera poiché i due principali interlocutori, Navagero e Bardulone, nel tentativo di distinguere l'arte poetica dalle altre specie di scrittura letteraria, e dunque di individuare il fine del poeta, sono giunti alla (oscura) definizione aristotelica secondo cui gli altri scrittori hanno di mira il particolare, i poeti invece l'universale. A questo punto Navagero ferma la discussione:

> "Vicinus quidem […] est nobis, Bardulo, poetae finis. Sed, quoniam multa locuti sumus, quiescendum paulisper videtur atque audiendus lyricen noster,[39] ut, recreati aliquantulo, magis alacriores redeamus ad hos sermones." Significavit igitur puero ut aliquid caneret: qui, temperata suaviter cithara, post dulcem ac brevem sonum, vocem in istaec solvit:
>
> Huc ades, o Thelayra. Quid, ah quid grandia farra
> aestivo sub Sole teris medioque sub aestu
> nec parcis tibi saeva? Ah te ne immitis adurat
> Syrius: ah teneras ne rumpat pustula palmas.
> Demens o Thelayra, patri concede laborem
> cui Cereris cura est: melior te cura Diones
> sollicitet. Tu dum fervet tritura sub aestu,
> dum crepitat seges et multo sonat area pulsu,
> clam te operi furare et aquas effinge ferendas.
> Hic nitidus fons est; hic plurima populus umbram
> sufficit et gelidae summittit frigora ripae.
> Vos aurae, alpinis placidae de montibus aurae,
> haec illi portate, aut si pater obstat eunti,
> saltem aestum lenite, gravem lenite laborem.[40]

Il *carmen* non è fra quelli realmente scritti da Navagero. Basterebbe a dimostrarlo il particolare 'realistico' di quella «pustula» che non trova confronti nei *Lusus*, in genere più selettivi in fatto di lingua, e che perciò sembra far emergere la formazione medica, non solo umanistica, del Fracastoro che di questo testo poetico, così come di tutti gli altri che in modo simile si trovano nelle sue opere in prosa, fu il vero autore. Tuttavia, sebbene nel dialogo non sia affermato in modo esplicito, è ragionevole pensare che, all'interno della finzione, il *puer* esegua testi del suo padrone[41] anche

perché qui sembra agire una volontà illusionistica e mimetica: il testo sembra cioè composto nello stile di Navagero. Non soltanto infatti l'inconsueto nome della fanciulla cui ci si rivolge proviene dall' 'elegia pastorale' *Acon* (19) – «Crudelis Telayra, meos quid spernit amores?» si lamenta, al v. 41, l'innamorato pastore –, ma difficilmente, per chi abbia solo un poco frequentato i carmi navageriani, i versi di questo *lusus* – che tale è per tema e lunghezza – possono non richiamare alla mente due dei più famosi e significativi componimenti raccolti nella 'prima parte' della stampa del 1530.[42] Mi riferisco al breve voto alle aure (2)

(Aurae, quae levibus percurritis aera pennis,
Et strepitis blando per nemora alta sono,
Serta dat haec vobis, vobis haec rusticus Idmon
Spargit odorato plena canistra croco.
Vos lenite aestum et paleas seiungite inanes
Dum medio fruges ventilat ille die.)

e al poco più lungo invito presso il fonte (9)

(Et gelidus fons est, et nulla salubrior unda,
Et molli circum gramine terra viret,
Et ramis arcent soles frondentibus alni,
Et levis in in nullo gratior aura loco est,
Et medio Titan nunc ardentissimus axe est,
Exustusque gravi sydere fervet ager.
Siste, viator, iter: nimio iam torridus aestu es,
Iam nequeunt lassi longius ire pedes.
Accubitu langorem, aestum aura umbraque virenti,
Perspicuo poteris fonte levare sitim.)

i quali sono da Fracastoro rifusi in un solo ambiente e in un'unica situazione narrativa: se il locutore tiene il luogo di quello di 9 e Thelayra ha invece il posto del «viator» esortato ad andare all'ombra e presso il fonte, l'attività praticata sembra essere come in 2 la vagliatura o la battitura del grano sull'aia e la preghiera rivolta alle aure è l'identico «lenite aestum». Non mi dilungo ulteriormente sul rapporto di similitudine fra questi due carmi e quello del *Naugerius*; di maggiore interesse infatti è la collocazione che Fracastoro riserva al *lusus* e ciò per cui se ne serve. Come è chiarissimo dalle parole di Andrea che impone ai compagni questa sospensione del dialogo, la poesia serve per ricreare l'animo, per recuperare le forze prima di riprendere la fatica di un lavoro intellettuale. La forma breve e lo stile indubitabilmente dolce – Scorsone parla di «una soavità blanda, delicatissima, sfumata appena di un sospetto di maliconia» –[43] allineano, nelle intenzioni almeno, il testo a quelli navageriani e ci suggeriscono forse il perché della scelta, comune ad entrambi gli autori, di un simile trattamento dell'epigramma: ad esso, come già si è detto, non è richiesta infatti una chiusa che brilli del fuoco dell'artificio logico-retorico, così come al poeta non è necessario far mostra dell'acutezza necessaria per sorprendere e svegliare l'ingegno del lettore-ascoltatore mostrandogli gli esiti inattesi di un ragionamento, ma deve al contrario dar vita a un organismo poetico che pacifichi l'animo e lo rinfranchi, che con la figurazione di immagini mitiche riesca a proiettare in un 'altrove' la mente di chi legge o ascolta, sottraendola a quanto di affannoso c'è nella vita – dall'ansia di giungere alla conoscenza alle «Sollicitas […] curas» finalmente scacciate con il ritorno in patria nel carme 47 dei *Lusus*. Questo 'altrove', questo mondo mitico non è in fondo, per i personaggi del dialogo, così irraggiungibile; si può anzi dire che si verifichi una interferenza fra lo spazio del mito e quello che essi abitano – se Thelayra è invitata a una fonte, è proprio presso una fonte che essi si trovano. Ciò è abbondantemente testimoniato da tutta la parte

iniziale dell'opera, importantissima come vedremo, che incornicia la discussione sul poeta e la poesia e narra la causa che le ha dato origine. Il racconto della visione del paesaggio al sorgere del sole

> (Mane vero cum primum illuxisset dies, [Bardulo] vicinam in speculam vocavit, unde orientem Auroram Solemque salutaremus: cuius exortus nusquam amplior, nusquam purior visus a nobis fuit. Occipiebant iam sylvae montesque mugitibus circum compleri, alioque ubique silentium et vasta solitudo, ubi, praeter raros pastores atque armenta, animatum nihil inspectabatur.)[44]

o la descrizione del luogo che ospiterà il dialogo degli amici e aveva accolto, poco prima, il pranzo e i ragionamenti con i pastori del posto

> (At pueri sub alta fago propter aquae labentis rivum mensas paraverant, quo et pastores quidam convenerant, qui diversa lactis munera comportarant, cum quibus inter prandendum multa de pastorum vita locuti fuimus.)[45]

sono del resto tutti brani che senza molto sforzo potrebbero essere materia di uno dei *lusus pastorales* navageriani – e si ricorderà in effetti l'ode all'Aurora. Se quindi nel *Naugerius* l'effetto di proiezione fuori dalle coordinate consuete della realtà è decisamente smorzato dalla cornice narrativa, esso mantiene tutta la sua forza nei carmi di Navagero Al nostro sguardo però, essi traggono dall'uso fattone da Fracastoro un significato più preciso: ciò a cui frammenti come il 2 o il 9, pur nella loro diversità, invitano, è l'*otium*, la quiete studiosa, la contemplazione della bellezza resa possibile dalla poesia.[46] Ed ha allora ragione, almeno in parte, Nichols secondo il quale il carme 9

> invites the reader into the world it creates. […] If the *viator* is the reader, in this poem the text explicitly offers itself to the reader. The cool shady spring is not a place we can stay in […] but it is a place where we can rest in the time that it takes to read, or recite, the poem.[47]

Ma il tempo d'una contemplazione si prolunga, ovviamente, al di là di quello necessario per la lettura, e lo spazio nel quale il *viator-lector* è invitato non può coincidere con esso: è invece quello 'reale' di una immagine viva per la scelta varietà dell'enumerazione e per la ricchezza dei contrasti, resa memorabile da una struttura calibrata e simmetrica, dalla soave onda musicale che percorre il testo. Non può infatti sfuggire a una pur rapidissima analisi che in quel testo la disseminazione degli elementi favorevoli e sfavorevoli al viandante è svolta rispettivamente nei primi e nei secondi quattro versi e che quegli stessi elementi sono poi raccolti e accostati per opposizione nel distico conclusivo; è altresì evidente che, nel complesso, la struttura del carme è circolare aprendosi e chiudendosi sul *fons*, elemento dunque privilegiato cui sarebbe naturale attribuire un ulteriore significato, di natura questa volta simbolica (e vedremo più avanti quale significato gli attribuirà Bernardo Tasso). Per quanto poi riguarda la *suavitas* della poesia, credo che siano sufficienti il ripetuto attacco in levare («Et […], et […]») e, ancor di più, la predominante dimensione fonica nel corpo del v. 9 («Accubitu langorem, aestum aura umbraque virenti») simile, nel gioco delle sinalefi, al petrarchesco «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi»,[48] a indicare la ricerca di un'allettante e suggestiva musicalità.

Immagini per la mente, contemplazione della bellezza, allontanamento della fatica, stile leggero e leggiadro, strutture perfette: la forma breve del *lusus* ha dunque i caratteri di una poesia del 'divertimento' nella quale la compiutezza formale, necessaria alla riconquista di uno spirito letterario 'antico', alla rappresentazione di un mondo mitico, è tanto più importante quanto maggiore deve essere la potenza

iconica della scena che si intende raffigurare. Perciò, forse, importa poco che tale scena non sia, a tutti gli effetti, pastorale: come si è visto, il *boukoliasmós* propriamente detto non è che una delle possibilità della lirica navageriana la quale, fra i suoi personaggi, ha anche viticoltori, contadini, cacciatori, semplici innamorati. Essa, così come il carme inserito nel *Naugerius* dove «l'ambientazione è […] genericamente agreste o, per meglio dire, georgica»,[49] non ha come obiettivo la realizzazione esclusiva di un genere precisamente identificato, ma anzi, al di là dei generi e nella loro commistione, il disegno frammentario d'un universo mitico-letterario, l'apertura di uno spazio immaginativo, la riconduzione ad esso della realtà esterna, così da accogliere e da esprimere le vive necessità degli uomini del Cinquecento, così da quietarne le ansie.

2. Pensiero e poesia del Fracastoro

Se dall'intermezzo poetico del *Naugerius* si può giudicare la fedeltà con la quale Fracastoro ritrasse la figura di Navagero, si deve dire che il medico veronese si comportò sì con libertà e con la volontà di lasciare nell'opera il proprio sigillo ma senza tradire l'amico e senza fare di lui un semplice portavoce del suo pensiero. Tutt'altro che privo di scrupoli,[50] egli, rivolgendosi nei paragrafi iniziali dell'opera al Ramusio, ricorda come avesse già molti anni prima raccolto in forma di dialogo quei «sermones […] sicuti habiti fuerant»[51] e che proprio per suggerimento dell'amico li aveva poi ripresi e limati in vista della pubblicazione. La finalità del progetto editoriale coincideva poi con quella che aveva portato alla stampa delle opere navageriane del 1530 e cioè, scriveva l'autore, «ut tantorum amicorum memoriam, quantum possim, ab oblivione defenderem».[52] Sono dichiarazioni a bastanza topiche ma delle quali non si ha motivo di dubitare; pur tuttavia resta evidente che questo carico di intenti memorialistici non esaurisce il significato dell'opera né la rende meno 'fracastoriana', meno legata cioè alle necessità intellettuali del veronese. Il *Naugerius* anzi – stampato postumo, per la prima volta nella giuntina degli *Opera omnia* del 1555 – è, con il citato *Turrius* e poi con il *Fracastorius sive de Intellectione*, un'opera 'estrema', testamentaria quasi, alla quale l'autore continuò a lavorare fino almeno al 1549: lo testimoniano infatti le lettere scritte al Ramusio per ricevere consigli e per programmare incontri a Venezia in modo da poter discutere il dialogo e, magari, cercare di migliorarne la forma.[53] È anche un'opera che, più di altre, risente della «condizione culturale piuttosto atipica del Fracastoro»[54] – nel senso dell'eccellenza raggiunta sia nell'ambito degli studi medico-scientifici che di quelli umanistici – e che, forse anche per questo, se si guarda agli anni in cui viene rielaborata, appare un po' eccentrica e, tutto sommato, poco aggiornata. Il contenuto dottrinale del *Naugerius* in effetti rimane per lo più ancorato al tempo della storia, al momento storico-culturale delle giornate in cui si sarebbe svolto il dialogo fra Navagero, Bardulone e Giovanni Battista Della Torre. Ne è un chiaro segnale il particolare uso della *Poetica* d'Aristotele, tenuta presente e, com'è ovvio, citata ma adoperata con grande libertà e senza poi prendere in considerazione o criticare – almeno esplicitamente – i più recenti commenti. Ancora al Ramusio infatti scriveva il 18 maggio (forse del 1550):

> Quanto che mi scrivete del commento d'Averroe sopra la Poetica, io non l'ho mai veduto, né curato di vedere, perché non ci può esser cosa, se non da ridere, eccetto s'egli non citasse qualche commentator Greco, onde si potesse cavar qualch'utile. Quello del Robortello io non ho veduto, similmente, né quello del Maggio Bresciano […]. Veduti, che io gli abbia, vi scriverò quel che ne sento.[55]

Al di là del dispregio per Averroè, non pare di cogliere una particolare premura di conoscere cosa mai avessero scritto il Robortello e il Maggi nelle loro sposizioni – pubblicate rispettivamente nel 1548 e nel 1550. E che non molto il *Naugerius* abbia a che fare con la contemporanea riflessione poetica lo dimostra anche il fatto che, come sottolinea Peruzzi, «non di precettistica […] qui di tratta, bensì del valore gnoseologico e metafisico della poesia e della natura affatto eccezionale, e per questo di ardua definibilità, del suo facitore, il poeta».[56] Significativamente i minuti precetti, i mezzi linguistico-stilistici e più in genere retorici, sono sempre relegati in paragrafi strutturati come l'elenco delle molte cose «quibus una dies integra non esset satis», per le quali insomma non c'è tempo.[57] Il 'taglio' che il Fracastoro sceglie per la materia, i punti su cui la sua attenzione si concentra, il concatenarsi dei ragionamenti testimoniano, come è stato ottimamente rilevato da Barilli prima e poi da Mazzacurati,[58] della particolarità di quest'opera legata assai più alla tradizione retorica ciceroniana che al pensiero di Aristotele o Platone; esso è infatti tradìto e riproposto in una «sintesi affatto originale»[59] che è però «qualcosa di più d'una sapiente mediazione».[60] Tale originalità dipende a mio avviso non solo dalla formazione di Fracastoro, cui poc'anzi si è accennato, ma anche dalle proprie intenzioni e scelte di poeta.

In effetti il tema di fondo del dialogo, cioè l'essenza e il fine del poeta – e, analogamente, l'essenza e il fine della poesia –, va infatti a toccare un punto decisivo nel percorso di un medico che, proprio nel 1530, dopo una vicenda redazionale lunga circa un decennio, portava alle stampe la *Syphilis*.[61] Porre il problema di che cosa fosse la poesia, cosa il poeta, significava dunque individuarne la specificità in rapporto agli altri generi letterari e in rapporto agli altri artefici della parola. La questione era tutt'altro che priva di rilievo per chi si trovava, o si era trovato, a gestire una materia particolarmente 'impoetica' e che, sotto certi aspetti, sembrava presentare a Fracastoro i problemi incontrati da Lucrezio nell'esporre il verbo epicureo o, più in generale, quelli dei molti che avevano trattato in poesia di argomenti tecnici o dottrinali. A questo proposito si deve anche rilevare che la scelta di affidare, nel dialogo, la difesa delle proprie idee al personaggio del Navagero, era stata presa a buon diritto: non solo perché Andrea aveva competenze anche d'ambito 'scientifico' ma perché lui stesso aveva composto in esametri due *Libri de Venatione*,[62] ricordati come «pulcherrimi» proprio in quella lettera prefatoria all'edizione dei *Lusus*, che fu forse scritta, come già si è ricordato, dallo stesso Fracastoro.

Ora, è vero che la materia scelta da Fracastoro, essendo particolarmente spiacevole, poteva porre difficoltà formali e linguistiche anche più gravi di quelle che si potevano incontrare mettendo in versi le tecniche di caccia, ma qui non è semplicemente in questione la minore o maggiore 'poetabilità' d'un argomento quanto piuttosto le conseguenze che, su un piano teorico, tale scelta poteva comportare: sul Fracastoro e la sua *Shypilis* (come pure sul Navagero) gravava infatti la stessa censura che Aristotele aveva già espresso su Empedocle e il suo poema, quella cioè di non essere un poeta per non aver imitato azioni umane. Perciò, non ostante la discrezione di Fracastoro, che nel dialogo non viene mai nominato e non lascia mai cadere un pur minimo riferimento alle proprie opere, la ridefinizione dell'essenza del poeta e della poesia, per le forme che essa assume nel *Naugerius*, include di fatto nell'orizzonte dell'opera la *Syphilis*: mi pare insomma evidente che le conclusioni teoriche abbiano effetto, retroattivamente, sull'esercizio poetico e lo giustifichino. Come, nel dialogo, Navagero esclude che il fine del poeta possa essere identificato nel solo *dilectare* prima e nel *docere* poi, così neppure è per lui ammissibile una definizione della poesia a partire dai soli contenuti e che, giusta la formulazione

aristotelica dell'*imitatio*, costringa il poeta ad avere come soggetto le sole azioni umane.

In questa sede però non interessa ripercorrere il dialogo e neppure tornare a evidenziarne gli snodi fondamentali; ci si potrà invece accontentare della proposizione conclusiva che raccoglie i frutti di tanto maieutico procedere: «dicemus poetae finem esse delectare et prodesse imitando in unoquoque maxima et pulcherrima per genus dicendi simpliciter pulchrum ex convenientibus». [63] La definizione, assai densa giacché ogni parola compendia una parte del dialogo, insiste in particolare sulla bellezza il cui raggiungimento e la cui completa espressione è in ultima analisi il fine del poeta. Conferma questa conclusione il fatto che su questo punto già aveva insistito Navagero, in un passo precedente: «Poeta certe hic est, cuius officium erit ac finis nulla eorum praetermittere, quae simpliciter pulchrum ac perfectum sermonem faciant». [64] La formulazione, sebbene necessiti di alcuni aggiustamenti in seguito alle obiezioni di Bardulone – il «simpliciter pulchrum» dev'essere inteso come bello in relazione ai diversi generi del discorso poetico –, resta emblematica nella sua 'purezza'.

La bellezza che il poeta, per essere tale, deve estrarre dalla materia che si è scelto o che deve aggiungerle nel caso in cui essa non la contenga, di per sé, in potenza, consiste certo in tutte le figure del dire e nella tecnica del verso, e dunque nell'ornato e nella musicalità convenienti al tema prescelto, ma soprattutto nella possibilità di ricorrere alla *fictio*. Dice infatti Navagero concludendo, ma solo provvisoriamente, la discussione:

> […] quicunque dici poeta volet, quavis sibi proposita re, sciat ornatus omnes, pulchritudines omnes, quae ad eam quocunque modo attinent, sibi esse cognitas […]. Quod necessarium est poetae, quando neque ille poeta est, qui mediocribus usus fuerit; *hac de causa solis poetis effingere concessum est*. Si enim rebus pulchra defuerint et magna aut eaedem res maiores et venustiores sint evasurae adiectis quibusdam, adiicenda certe ea sunt, ut tandem pro poetae fine dicatur. *Hanc ob causam et animata poetae plurima faciunt*: numen rebus pluribus addidere, sylvis et fontibus venerationem, deos humanis immiscent, *quoniam haec tum magnitudinem, tum admirationem afferre sermoni solent*.[65]

Come soltanto i poeti fra quanti esercitano la parola hanno accesso a tutte le grazie del discorso,[66] così «solis poetis effingere concessum est»: se la bellezza è il vero fine, la finzione – in sostanza le *fabulae* – è il vero mezzo della poesia, ciò che ne determina l'identità e la individua. La *fictio* si esplica poi, come è precisato, negli «animata plurima», nei voti a divinità minori poste a guardia di oggetti, nella mescolanza di uomini e dei ovvero di 'realtà' e 'fantasia'. Ciò che qui afferma in via teorica, Navagero lo ha già realizzato in pratica: quando, dopo alcuni preliminari, si dà veramente principio al dialogo con Bardulone, egli ritiene giusto iniziare «poetarum more, a deorum invocatione», cioè con sorta di proemio realizzato nelle forme di una vera e propria preghiera pastorale:

> «[…] dii deaeque omnes, qui sylvas, qui montes, qui fontes colitis, quos primi poetae cognovere et, venerati, reliquis mortalibus monstravere, in primis autem dii fontis huius tuque, Apollo Nomie, et Pan, horum pastorum deus, nec non et tu, Balde, sylvarum, fontium, ac nympharum pater, adeste omnes, audite, atque adfavete».[67]

Il valore di questa invocazione del Navagero non sta in quel che dice ma nel rendere manifesto cosa significhi 'parlare da poeta': è il ricorso a una lingua in cui lo spazio

aperto fra *res* e *verba* viene occupato dalla finzione d'immagini mitologiche le quali, in tal modo, si palesano come l'elemento distintivo del linguaggio poetico, la pietra filosofale, per così dire, che trasforma la plumbea opacità della materia nell'oro della poesia. La ricaduta che ciò può avere sul nostro discorso è evidente, ma non sarà forse superfluo sottolineare come una simile invocazione e le affermazioni teoriche del Navagero-personaggio citate poco sopra ricalchino i temi e descrivano in modo presso che esatto le premesse speculative di alcuni carmi dei *Lusus*; come inoltre vi sia una sostanziale coincidenza fra le conclusioni tratte dalle analisi di quei testi, circa la poetica del veneziano, e i convincimenti qui posti in luce dalla consapevolezza teorica del Fracastoro. Il confronto però fra ciò che si è detto dei testi navageriani e quanto adesso emerge, consente alcune precisazioni di qualche rilievo, utili sia per avere delle conferme sulla lirica del Navagero, sia per inquadrare meglio quella del Fracastoro.

Innanzi tutto è chiaro che se il ricorso alla fantasia fa parte dell'*hornatus* – è anzi il principale degli ornamenti che il poeta deve usare – ad esso fanno capo anche le conseguenze della possibilità di *effingere*, ovvero quella «magnitudinem» e quell' «admirationem» di cui il discorso si fregia. Se sono parte dell'ornato, significa allora che tali conseguenze rientrano nel campo del *delctare* non in quello del *docere*. Dunque, poiché il poeta deve trarre la bellezza da ogni argomento e poiché, proprio per tale ragione, è concesso a lui solo il ricorso alle «pulchritudines omnes» della lingua e il diritto d'introdurre elementi fittizi capaci di generare partecipazione emotiva (diletto), ne consegue che la poesia, e cioè la ricerca della pura bellezza del discorso, ha come suo esito principale il piacere.[68] Ed era appunto questa, se ben si ricorda, la prima conclusione alla quale si era giunti anche a proposito dei *carmina* navageriani.

Eppure, non è tutto qui. Le riserve di Bardulone infatti fanno sì che anche l'utilità e il valore didattico della poesia, le finzioni e il loro contenuto siano meglio precisati. In primo luogo, l'eccellenza formale della poesia rende possibile un'imitazione perfetta della realtà, capace addirittura di sostituirla: l'insegnamento a mezzo d'esempi riesce quindi meglio nella poesia che in qualsiasi altro uso della lingua; [69] secondariamente, a proposito del rapporto fra la materia e la sua realizzazione poetica, Navagero sostiene l'intima necessità dell'ornamento, la sua non separabilità – come l'anima dal corpo – dal tema.[70] Sottrarre infatti ciò che i poeti aggiungono, ad esempio nella trattazione di materie tecniche, comporterebbe la conseguenza più grave: la perdita della perfezione dell'arte e con essa della sua vivezza. È questo un punto su cui conviene soffermarsi: la bellezza che il poeta trae o aggiunge, infonde a una materia inerte quasi uno spirito vitale; infatti, ormai verso la conclusione, Navagero, riassumendo i motivi per cui la poesia può essere utile dirà

> Adibit autem illum [*sc.* poetam] et qui res rusticas nosse volet et qui vitae erudimenta et alii, si de his poeta scripserit; verum non illi adibunt qui nuda set quodammodo rudes novisse res volent, sed qui perfectas et pulchritudinibus suis ornatas, quasi viventes spectare voluerint.[71]

Chi si rivolge ai poeti lo fa non per conoscere semplicemente le *res* di cui si deve parlare, ma per 'vederle', ed è dunque notevole ed emblematica la differenza di termini usati da Fracastoro, quella cioè che passa fra il *noscere* di un trattato e lo *spectare* della poesia. Nelle parole di Navagero si rivela allora come la *fictio* possa essere certo considerata un ornamento ma che essa non è mera decorazione: come nei *Lusus* – si ripensi ad esempio all'arrivo della primavera nella prima sezione del carme 25 – realizza l'idea dell'oggetto, rende visibili i concetti, li mette in movimento facendo li apparire «quasi viventes» davanti agli occhi del lettore.

Neppure le *fabulae* – aggiunte al tema dai poeti e possibile mezzo a loro disposizione per ammaestrare – sfuggono però alla critica di Bardulone: esse sono false, perciò *turpes* e brutte, indegne quindi d'insegnamento e considerazione estetica. Navagero concorda ovviamente sulla riprovazione del falso e nega il titolo di poeta a coloro «qui et flumina siccari amantium incendiis scribunt, naves suspiriis pelli et similia».[72] Ma se le iperboli della miracolistica d'amore – e pare qui scorgere una critica a certa poesia volgare, presente del resto già nel Bembo degli *Asolani* – devono essere respinte, altro e più approfondito discorso è quello che interessa la *fictio* che dipende o dalla ricerca di un'espressione bella, tramite figure retoriche, o che, sul piano del significato, per via allegorica, contiene una verità, morale o scientifica da tener nascosta ai più, o che invece, rispecchiando una credenza antica, è finta e falsa solo per i moderni:

> Transoformari vero figuras antiqua opinio fuit: lucos esse sanctos, tutelam fluminum et fontium esse deos quosdam […]. Panes et Satyros fuisse et Sylvanos non praeter opinionem mortalium fuit; deos cum omnibus conversari, cum iis loqui, quosdam et cum mulieribus coire receptum fuit […]. Atque haec fere et similia sunt, quae a poetis finguntur.[73]

Si sarà notato che gli esempi di Navagero-Fracastoro fanno spesso riferimento alla letteratura georgico-pastorale; questo non soltanto perché le *Georgiche* rappresentavano un modello quasi insuperabile di poema didascalico (e dunque antecedente ovvio per la *Syphilis*) ma perché, come già si è segnalato a proposito dei *Lusus*, il mondo arcadico, i suoi dèi, il suo paesaggio così pieno di miti, realizzano quasi per antonomasia la possibilità di *effingere* accordata in esclusiva ai poeti. È perciò importante salvare dalle critiche di Bardulone anche queste finzioni, dimostrando che esse oltre al *delectare* – loro propria e diretta conseguenza – possono in varia maniera contribuire al *docere* e dunque all'utilità della poesia ed hanno in conclusione piena legittimità.

Questa, a mio avviso, la parte della riflessione di Girolamo Fracastoro sul poeta e la poesia che può riguardare da vicino il nostro discorso. Venendo adesso ad esporre brevemente, per quanto si potrà, alcuni tratti distintivi dei carmi del veronese, si deve intanto dire che quelli raccolti dagli editori antichi nel *liber unus* degli *Opera omnia* cinquecenteschi – la prima edizione è la giuntina del 1555 – sono per lo più molto più lunghi di quelli di Navagero – al di fuori della misura e spesso anche della forma della lirica – e che molto più alto è il tasso di occasionalità. Non è dato trovare, se ho visto bene, che pochi carmi brevi astratti dalla storia, senza un legame, almeno apparente, con le amicizie, con l'omaggio a questo o quel patrono e che si presentino nella loro assolutezza di frammento così come accadeva nei primi diciotto carmi dei *Lusus*. Ecco dunque che quasi tutti i testi hanno un destinatario esplicito – o esplicitato dagli editori nel caso dell'uso d'un nome fittizio-pastorale – e che, in relazione a ciò, le tipologie liriche sono più varie: epistole, epigrammi per parti e compleanni, epicedi, compianti, lodi.[74]

Sebbene 'esteriori', non sono differenze di poco conto e fanno risaltare la singola personalità dei due poeti al di là dei, pur importanti, punti di contatto sul piano teorico. Anzi, proprio l'affermazione, affidata da Fracastoro a Navagero, che di un argomento il poeta deve portare alla luce ogni possibile bellezza, facendola scaturire dalle sue intrinseche potenzialità o aggiungendogliela come ornamentazione qualora esso non ne sembri capace, può forse contribuire a spiegare la maggiore estensione della poesia fracastoriana rispetto alla dolce *brevitas* degli epigrammi di Navagero – il quale però già perdeva in sintesi rispetto ai modelli prescelti

dell'*Antologia greca*. A parziale sostegno di questa ipotesi si può citare, ancora una volta Scorsone, il quale, a proposito di uno dei pochi carmi brevi, parla di «un manieristico embolismo al celebre "Et iam summa procul villa rum culmina fumant, | Maioresque cadunt altis de montibus umbrae"» prodotto dall'«estro digressivo di un buon versificatore».[75] Il testo in questione è il seguente:

> Nox venit, et pastae redeunt ad tecta capellae:
> Prae caper it, cui barba iubat, cui cornua pendent
> Intorta, et grande solido de corpore setae.
> Pone gregem reliquum compellit arundine virgo
> Upilio, multo armantur cui baltea fuso.
> At mater longaeva, igni dum brassica fervet,
> Mulctra effert, gravidoque recens lac ubere mulget.
> Rusticus interea, pinguis collector olivae,
> Interea et validus prima de nocte bubulcus
> Advenere domum: congesta tum focus orno
> Ingenti, aut sago, vel fragmine roboris ardet.
> Tolluntur laetae flammae, lateque relucent.[76]

Il momento del rientro delle caprette agli ovili sembra prendere le mosse proprio da una delle famose chiuse delle egloghe virgiliane – perché non ricordare anche «Ite domum saturae, venit Hesperus, ite capellae» –, e tuttavia è chiaro come qui la ricerca poetica del Fracastoro tenda a tutt'altro, a raccontare cioè quel che Virgilio tace ed esclude dalla sua opera, a rivelare un aspetto non meno di altri bello della vita dei campi. Non dunque l'essenzialità di tratto del poeta latino, ma la costruzione di una scena 'di genere' composita e animata che acquista buona parte del suo fascino dal contrasto fra buio e luce che oppone il primo verso, con la notte che viene e la stanchezza di chi ritorna a casa, all'ultimo, con le fiamme che splendono alte ed allegre, lasciando al lettore l'idea di una vita semplice ma comunque – anzi: proprio per questo – felice. Nel mezzo, a caratterizzare in modo vistoso la lingua e le immagini fracastoriane, l'umiltà dei personaggi e delle cose che le parole rappresentano. La «brassica» (v. 6) che farà da misera cena alla vecchia madre e alla figlia, sta insomma sullo stesso piano di quella «pustula» che avrebbe potuto sciupare le mani di Thelayra nel carme d'interludio inserito nel *Naugerius*. A buon diritto dunque lo stesso Scorsone può riscontrare in questi versi, e più in genere nell'opera poetica del veronese,

> una lingua poetica che nelle sue inflessioni spiccatamente rusticali e 'realistiche' denota […] un non comune interesse per il particolare ecfrastico, per la descrizione documentaria, per la luce, l'aria, l'atmosfera, a segno che lo stesso motivo ispiratore antichizzante vi viene non di rado resuscitato, per così dire, rianimandolo alle pure fonti dell'esperienza immediata e quotidiana.[77]

Che però l'accento vada qui posto sull' 'immediatezza' dell'esperienza e sul 'documentarismo' descrittivo non mi pare del tutto convincente poiché si tratta pur sempre di una poesia 'umanistica'. Certo, un 'effetto di realtà' è dato dall'attenzione concessa a un mondo minuto in cui la tematica pastorale intesa in senso stretto, e dunque nella sua ideale e letteraria monotonia, è ormai ampiamente superata dalla varietà di mestieri praticati dai personaggi cosicché, come pure accadeva nel susseguirsi dei *Lusus*, il mondo delle *Bucoliche* risultava aperto, per così dire, e 'contaminato' con quello delle *Georgiche*. A tale 'realismo' contribuisce, e in modo ben più rilevante, soprattutto quando si pensi alle tematiche discusse nel *Naugerius*, la completa assenza di ogni elemento mitologico o 'favoloso' fino ad arrivare alla

sottrazione dei tratti minimi d'una nobilitazione letteraria più esplicita, come ad esempio quello d'un nome grecizzante. Ciò però sta ad indicare, io credo, come per Fracastoro quell'argomento avesse in se stesso la propria bellezza e non abbisognasse di ulteriori decori e ornamenti. Tornano alla mente allora, proprio per l'analoga semplicità del tema e della rappresentazione, alcuni episodi della sezione iniziale del *Naugerius* appena schizzati e tuttavia significativi: la vista dell'aurora con l'echeggiare, nell'assoluto silenzio mattutino, dei suoni delle bestie condotte al pascolo, oppure il pranzo dei coltissimi amici con i pastori del luogo e i molti discorsi sulla loro condotta di vita; episodi nei quali la stilizzazione letteraria viene applicata alla resa, il più possibile intensa, di momenti che potevano sì avere una loro consistenza reale, ma che non di meno sono poetati e poetabili perché legati a un gusto letterario ben preciso il quale precede, in ordine logico e gerarchico, la possibilità di ritrovare quelle stesse o simili scene nella realtà.

La natura letteraria, che certo non significa 'insincera', di quei versi è, per così dire, garantita da un semplice raffronto con un altro dei *carmina* del Fracastoro. Il lungo invito per Francesco Della Torre a trascorrere, come già avevano fatto lo zio Giovanni Battista e il Navagero, alcuni giorni nella amena quiete di Incaffi – il luogo presso il lago di Garda dove Girolamo possedeva una amatissima villa nella quale soggiornò per lunghi periodi di studio – è un testo nel quale la rappresentazione dei luoghi e della vita familiare è assai calda e spigliata. Ora – cosa che fu rapidamente segnalata da Pellegrini –[78] i vv. 2-5 di *Nox venit, et pastae redeunt ad tecta capellae* sono inseriti, così come già li abbiamo letti, ai vv. 36-39 di questo biglietto d'invito:

> Mane venit, iuvat Aurora Solemque videre
> Nascentem, qui non alio consurgit eoo
> Pulchrior, unde nova laetantur singula luce,
> Et Sylvae, scopulique, et pictis nubibus aer.
> Centum cui virides invergunt flumina nymphae:
> Ipse sinu magno genitor magno excipit amne.
> Tum iuvat spectare boves mugitibus alta
> Complentes nemora, aut pulsas in pascua capras.
> Prae caper it, cui barba iubat, cui cornua pendent
> Intorta, et grande solido de corpore setae.
> Pone gregem reliquum compellit arundine virgo
> Upilio, multo armantur cui baltea fuso.[79]

Ho riportato l'intero brano per dar conto, in maniera più completa, del contesto che, come si sarà già compreso, è in questo caso assai rilevante. Non solo infatti è evidente che i versi sono gli stessi ma soprattutto che il momento del giorno è cambiato: la scena è spostata dal crepuscolo al sorgere del sole e le capre non sono riportate alle stalle ma condotte al pascolo. Quale che sia stata la direzione del passaggio di quei cinque versi – non si hanno infatti dati che consentano di determinarla –, è fuor di dubbio la loro disponibilità ad essere collocati in contesti opposti, preservando certo il loro valore espressivo e 'sentimentale', ma mettendo in luce, al tempo stesso, il loro essere *topos*, la loro letterarietà. E, si badi, è questo un discorso che può essere ripetuto senza variazioni di sorta anche per i versi precedenti, nei quali è davvero facile notare la consonanza con la descrizione – identica fino ad alcune coincidenze *ad verbum* – che della stessa scena all'apparire del sole è fatta nel corrispondente e già citato passo iniziale del *Naugerius*. Il fatto non è poi così sorprendente quando si pensi che questo carme e il dialogo sono ambientati a un di presso nello stesso territorio, Incaffi e i suoi immediati paraggi, luoghi coincidenti con un ideale estetico ed etico – quello che elogia la libertà, la purezza, gli ozi della campagna contro le ansie, le costrizioni e i negozi della città – e perciò amati e perciò

fatti passare dal Fracastoro attraverso il filtro purificatore ed eternizzante della poesia.

Fra mondo esterno e rappresentazione poetico-letteraria si hanno dunque delle zone di intersezione le quali fanno sì che fra le due dimensioni non vi sia sempre una frattura ma talvolta continuità. Un'ulteriore conferma del fatto che così possa essere – e non soltanto nel caso di un tema campestre o villereccio come nel carme a Francesco Della Torre – ci è offerta da un altro dei testi brevi del Fracastoro:

Frigidus at sylvis Aquilo si increverit, aut si
Hyberni pluviis descendent nubibus imbres,
Nos habeat domus, et multo lar luceat igne.
Upilio ingentem aut fagum, scissile robur
Sufficiat, tum vos, claro quando igne soletis
Iuniperi suaves circum diffondere odores,
Et vos Palladiae flammis imponat olivae.
Ante focum tibi parvus erit, qui ludat, Iulus,
Blanditias ferat, et non dum constantia verba.
Ipse legam magni tecum monumenta Maronis.
O fortunatos nimium, si fata, quod aevi
Nos manet, hac una dederint producere vitam.[80]

La scena, vagamente oraziana nella contrapposizione fuori/dentro-freddo/caldo, non soltanto non è pastorale ma questa volta è completamente calata all'interno della realtà domestica, 'borghese' quasi, del Fracastoro – il fuoco che arde la legna, le moine del figlioletto che gioca –[81] e, allo stesso tempo, quasi a volerne marcare una ispirazione anti-aulica, il testo presenta solo qualche residua traccia d'ornamentazione mitologico-letteraria (le «Palladiae […] olivae»). Essa però non spicca né risulta incongrua rispetto all'insieme del testo ma, anzi, vi si fonde proprio come la parola perfetta dei «monumenta Maronis» sta accanto senza contrasti alle «non dum constantia verba» del piccolo Giulio. Nel quadro, a suo modo idillico, che Fracastoro si augura e si immagina, anche il grande Virgilio, che egli spera di poter leggere assieme all'amico cui è indirizzato il carme, rientra in una dimensione di familiare raccoglimento, contribuendo a realizzare quell'ideale estetico ed etico cui si è, poco sopra, accennato e che il poeta veronese costantemente afferma.

Pur con qualche differenza fra le due edizioni del 1555 e del 1574, nella sezione degli *Opera omnia* che raccoglie i testi poetici a sé stanti del Fracastoro,[82] quest'ultimo testo e l'altro che ho riportato (*Nox venit, et pastae redeunt ad tecta capellae*), fanno parte di una serie di sette componimenti di diversa estensione – da un minimo di tre a un massimo di quaranta versi – preceduti dal titolo in capitali «Incidens ad Ioan. Baptistam Turrianum veronensem». Oltre che dal destinatario, dalla ampiezza per lo più simile e dalla titolatura, quasi sempre ripetuta, cinque di questi sette – vanno esclusi il primo e il terzo, che sono anche rispettivamente il più breve e il più lungo – sono uniti dalla medesima ispirazione più rustica che pastorale, dalla medesima attenzione a dettagli minuti e domestici, dalla medesima assenza di quell'ornamentazione mitologica che rappresentava invece la parte più cospicua della lirica di Navagero. È insomma evidente che l'esito del carme breve, epigrammatico, in Fracastoro è tutt'altro e chi volesse ritrovare fra i suoi *carmina* caratteristiche più simili a quelle a suo luogo evidenziate per i *Lusus* dovrebbe rivolgersi ad altri testi o, ancor meglio, a porzioni di altri ben più lunghi testi. Quasi un'eccezione sono dunque i seguenti esametri:

Battus amor Dryadum defunctum pastor Iolam
Flebat. Eum fontes, Alpinaque numina circum,
Sarcaque, pumiceoque sedens Benacus ab antro

Moerentem lacrymis consolabantur obortis,
Ille autem nulla accipiens solamina, tantum
Deserta sub rupe, in littoribus Benaci,
Talia nequicquam surdas iactabat ad undas.
Immites Divi, et crudeles vos quoque Parcae,
Crudeles nimium Parcae, vos ibitis amnes,
Aereae stabunt rupes: nusquam amplius ipse
His terris, nunquam hoc coelo agnoscetur Iolas.
Ut cecidit? Semel in pratis ut purpureus flos,
Quem tetigi vel hyems, vel iniquo Sirius astro.
Currite iam fluviorum undae, et producite vitam,
Et rupes durate: tamen non alter Iolas
Hos pecus in montes, non haec ad flumina ducet.[83]

Qui, finalmente, il lettore ritrova ciò che si aspetta: il consueto corteggio di divinità minori e personificazioni di fiumi, il mondo dei pastori, la citazione del più famoso dei *loci* virgiliani relativi alla morte in giovane età. Risulta però chiaro fin da una prima, rapida, lettura che questo compianto di Batto per Iola – e si tratta rispettivamente dei fratelli Giovanni Battista e Marco Antonio Della Torre –[84] e il decoro mitologico sono altra cosa in confronto all'Arcadia quintessenziale offerta, quale che ne fosse l'occasione, da Navagero di cui, a titolo d'esempio, volendo fare un raffronto, si potrebbe ricordare il compianto per la morte di Almo, nel diciottesimo dei suoi *Lusus*. Se questi, come scriveva Laurens, era autore di epigrammi «parmi lesquelles brillent les épigrammes 'à la grecque', offrandes et occasionnellement épitaphes rustiques […] où Navagero semble avoir retrouvé miraculeusement plus que le sujet et la manière: l'esprit des meilleures épigrammes de l'*Anthologie*»,[85] a Fracastoro questo, all'altezza del 1511-1512,[86] non riesce, o forse non lo ricerca, ma, affidandosi a moduli espressivi più consueti, meno preziosi, fa della pastorale soltanto un panneggio decorativo appena capace di dar voce a motivi che gli sono ben più cari quale il contrasto fra l'eterna permanenza della natura e la transitorietà dell'uomo. Un risultato diverso, più elegante, più 'navageriano', il poeta veronese lo ottenne in alcuni epigrammi scritti per il vescovo di Verona, Giovan Matteo Giberti,[87] nei quali l'omaggio encomiastico sfuma e diviene un elemento secondario, quasi impercettibile, risolto com'è nella figurazione favolosa di naiadi, di sacrifici, dei doni agresti di Tirsi, di consacrazioni di piante, di antri e di fonti. Anche in ragione della scarsa notorietà di questi componimenti, ne riporto uno che testimonia bene le caratteristiche or ora segnalate:

Naiades hoc Giberte tibi Benacides antrum,
Et qui muscoso fons cadit e lapide,
Sacravere. Tibi sit cura et fontis et antri:
Et quandoque deus ad tua sacra veni.
Et sacer est: et habet spirantes suaviter auras
Hortus: et est nullo gratior umbra loco:
Et nusquam est longeva mage, et felicior arbos,
Pulcher Adoni tua, pulcher Apollo tua.
Hic canere, et tenuem posse exercere camoenam
Ille dedit: sanctus qui mihi semper erit.
Hic herbas, succosque tuos, artemque relinquo
Phoebe: soles Musas tu quoque amare magis.

Con questo carme il Fracastoro sembra voler riprendere la confessione virgiliana «deus nobis haec otia fecit: | namque erit ille mihi semper deus»,[88] ma come si vede, quel che può esservi in questi versi di 'cronachistico' è dissimulato e trasfigurato

nell'ornamentazione poetica; non mi riferisco soltanto al destinatario e alla funzione d'encomio e di ringraziamento svolta dall'epigramma, ma anche al luogo di cui Fracastoro parla – il quale, molto probabilmente, dev'essere identificato ancora una volta con un luogo reale –, [89] là dove è concesso al Fracastoro di dedicarsi alla propria «tenuem […] camoenam». Poesia pastorale si direbbe, stando a quel che sembra dire quest'ultima definizione d'autore, ma poesia ancor di più descrittiva e che cerca perciò di esprimere nella dolcezza della lingua la dolcezza dei luoghi. Notevole allora che lo faccia riprendendo e ampliando, nella parte centrale del carme, un suggerimento proprio del Navagero. L'anafora di «Et» e poi il v. 6 «et est nullo gratior umbra loco» sono infatti elementi che, a mio avviso, non possono che rinviare la memoria all'andamento del nono dei *Lusus* e, in particolare, al v. 4 «Et levis in in nullo gratior aura loco est». La citazione navageriana, sempre che di citazione si tratti, viene qui a proposito poiché non solo le parole legano questo componimento e quello ma la loro sostanza. Anche in questa sorta di *votum* – tale è la dedica dell'antro e del fonte – Fracastoro rende grazie per ciò che, nella sua *invitatio*, il Navagero offriva: un luogo separato, di pace in cui trovare il ristoro degli *otia* e della contemplazione, nel quale «canere». Perché, alla fine, ciò che più conta è la poesia, né si potrebbe chiedere al medico veronese una dichiarazione in tal senso più esplicita e più semplice di quella accolta dal verso che chiude questo epigramma il quale, se si considerano la formazione e gli interessi scientifici di Girolamo, riesce anche ad avere un che di 'scandaloso' e a spiegare inoltre il perché della scrittura del *Naugerius* e della strenua difesa della poesia e del suo fragile valore lì condotta contro gli interessi pratici.

«Phoebe: soles Musas tu quoque amare magis»: in questo verso è insomma condensata una preferenza per la poesia che dà il senso di un intero esercizio letterario e che vale al tempo stesso come l'altra faccia della insoddisfazione connaturata alla conoscenza scientifica di cui un Fracastoro già maturo[90] parla nei versi iniziali del carme indirizzato a Marcantonio Flaminio e a Galeazzo Florimonte:

> Dum vos fatidicos vates, arcanaque sensa
> Volvitis, atque animum caelesti nectare alentes,
> […]
> Quid dicam miserum me agere, et quam ducere vitam
> Irrequietum animi, et quaerentem indagine vana
> Naturam semper fugientem: quae se ubi paulum
> Ostendit mihi, mox facies in mille repente,
> Ceu Proteus, conversa sequentem eludit, et angit
> Moerentem seniique horas, cassumque laborem?
> […]
> Ergo hoc elusum studio, fessumque labore
> Tandem me miserata suos abduxit in hortos
> Musa memor, tetricumque animum somno, atque quiete
> Curavit, numerisque et blando carmine fovit.[91]

Se nell'epigramma per Giberti la poesia era preferita alla medicina, qui la poesia è medicina, è colei che abita in «hortos» e che può curare gli animi stanchi. Aveva dunque senz'altro ragione Mazzacurati, che per primo ha segnalato agli studiosi l'importanza di questo carme, nel dire che in questi versi si esprime l'opposizione fra «una scienza che frutta, anche a livello esistenziale, incertezze e inquietudini […] ed una poesia che si conquista dimore immutabili, oltre la sfera delle improvvide trasformazioni terrene».[92] Sono pensieri questi che Fracastoro affidò non soltanto ai versi ma che espose in modo più disteso anche nelle sue prose e, in particolare, nel *Turrius*, il dialogo *de intellectione* che completa il *Naugerius*.[93]

Nella conclusione infatti del secondo libro dell'opera in cui Giovanni Battista Della Torre è protagonista, questi torna alla domanda che Bardulone aveva posto nella giornata precedente e che aveva poi dato luogo alla discussione sul poeta e la poesia. Gioverà, a questo punto raccontare l'antefatto. Dopo aver assistito al levarsi del sole e dopo essere giunti alla fonte presso la quale poi si svolgeranno i dialoghi, Navagero e il Della Torre reagiscono agli spettacoli naturali in modo opposto: mentre il secondo si siede in disparte e resta pensoso in silenzio, il primo invece

> quasi Musa tactus aut Apollinis oestro concitus […] carmina primum quaedam subcinere coepit, mox, e sinu correpto pugillari Maronis, quem nunquam dimittere consueverat, tanto impetu, sed et tanta harmonia legere coepit […] ut nobis videretur et ille quasi furens effectus, et nos nihil unquam suavius audisse. Qui cum Bucolica fere dimidia eo furore legisset, postremo, exclamans, libellum a se proiecit.[94]

È ora appena il caso di sottolineare che la lettura del Navagero è quella di Virigilio e del Virgilio pastorale – il tascabile che possiede sarà ovviamente una delle aldine che egli stesso aveva contribuito a curare – e che il suo *furor* genera negli amici che l'ascoltano *suavitas*, rimarcando cioè quale dev'essere l'effetto della poesia; la domanda di Bardulone era stata appunto perché mai i due amici avessero avuto reazioni così diverse. La risposta per il Della Torre sta nelle diverse nature degli uomini, nel caso specifico nella diversa natura del filosofo e del poeta. I due, continua Giovanni Battista, differiscono in questo

> quod, qui magis philosophi natura sunt quam poetae, ii in inquisitionibus causarum plus insistunt, et magis gaudent: qui vero magis poetae sunt, quam philosophi, ii pulchiritudinibus rerum capti magis, amant imitari illas, et explicare, nec pati possunt quicquam pulchri, et decoris deesse rebus. Propter quod, si forte desint, illa addunt ipsi, et fingunt, et quodammodo res perfectas gignunt. Unde poetae quasi parere gaudent, philosophi intra tenere foetum.[95]

Di qui dunque la differenza di reazione a partire da una stessa *adimrationem* nei confronti della natura: mentre Giovanni Battista nell'osservare il sorgere del sole e i colli e la varietà dei luoghi aveva cominciato a pensare alle ragioni della loro formazione e così passando di causa in causa, immerso nei propri pensieri inquieti, celati dentro di sé, si era fatto silenzioso; al contrario Andrea, spinto dalla propria natura di poeta a generare la bellezza imitando e completando quel che ha veduto,

> ubi has solitudines inspexit, ubi tantum silentium, ubi nemora, et luci, loca Diis sylvestribus habitat, tum orientem solem omnia collustrantem vidisset, tum mugitus quosdam resonos boum audisset, recordatus et pastorum Arcadiae, in quandam admirationem incidit, sed dulciorem, et quae contineri non potuit. Primum coepit paulisper occinere: mox excitato genio poetarum ex pugillari Maronis in eum furorem incidit, qui saepe solet poetas vexare.[96]

Ai pensieri sulla incessante vicenda di costruzione e distruzione del mondo sublunare che stringono il filosofo e lo rendono melanconico – si ricordi il verso conclusivo di *Battus amor Dryadum defunctum pastor Iolam* –, si contrappone dunque il più dolce stupore del poeta che, riconoscendo nel mondo che vede le tracce di una poesia che non abbandona mai, con la quale ha una consuetudine giornaliera tanto da essergli diventata una seconda natura, avverte la necessità, incontenibile, di dare voce alla bellezza che lo circonda e lo abita. L'esistenza, o meglio, la natura del poeta, applicata

alla imitazione del bello, è più felice, nelle sue operazioni, di quella del filosofo, teso verso una ricerca infinita. Acquistano, dunque, un valore ancora maggiore le parole che Fracastoro rivolge a Febo: «soles Musas tu quoque amare magis». Egli infatti che di entrambe le nature poteva dire di partecipare («philosphi ad sciendum magis nati sunt, minus ad imitandum: poetae vero ad imitandum magis. Siqui vero aequaliter ad utrunque sint apti, hi et philosophi simul et poetae sunt»[97] dice ancora il Della Torre, ed è evidente che, al di là della *fictio*, Fracastoro qui pensa a se stesso), ben conosceva, e lo si è visto a più riprese, le ansie dell'una e la pace dell'altra. La preferenza per la forza di consolazione della bella forma della poesia – capace, secondo i paragrafi del *Naugerius*, di qualunque argomento, di insegnare le cose migliori e nel modo migliore – porta con sé l'affermazione di valori etico-estetici non neutri o semplicemente 'topici' ma che sono invece il segno di aspirazioni e di esigenze, anche esistenziali, che non furono solo del Fracastoro, ma del Navagero anche e, a ben vedere, di più che una generazione di poeti.

In tutto ciò, l'Arcadia e la poesia pastorale, praticate con tanta intensità dal Fracastoro e dal Navagero, non sono dunque da delibarsi come una scelta di squisitezze formali e neppure possono essere indagate con l'obiettivo, pratico, di trovare un 'che cosa' di utile da far dire loro; al di là infatti delle differenze sensibili, non semplici *nuances*, che separano gli esercizi poetici dei due amici, la dimensione agreste, 'favola' per antonomasia e classicità trascendentale, incarna per entrambi la *suavitas* dello stile e dell'esistenza.

2.1. Un madrigale del Fracastoro

La poetica esposta dal Fracastoro nel *Naugerius* e le riflessioni che si possono trarre dalle sue altre poesie latine, possono valere, con qualche aggiustamento in ragione della diversità d'ambiente linguistico, anche per la sua scrittura volgare. All'interno della produzione del medico veronese, è questa, in realtà, una parte cui non dev'essere attribuito un grande rilievo, perché essa ci appare oggi, in mancanza di nuove acquisizioni, davvero residuale, anche dal punto di vista meramente quantitativo. Tuttavia, attraversando la lirica pastorale cinquecentesca può ben accadere d'imbattersi proprio nella più nota delle sue prove volgari.[98] Mi riferisco al suo lungo madrigale *ad Somnum* un motivo che, come si ricorderà, si è già visto impiegare, proprio all'inizio del precedente capitolo, dal Navagero. Mentre questi però invocava il Sonno affinché venisse a liberarlo dalle sofferenze amorose, il Fracastoro, da buon medico, se ne serve per esprimere il desiderio che la sua donna ammalata trovi sollievo:

Questi bianchi papaver', queste nere
viole Alcippo dona
al Sonno, e tesse una gentil corona
per lo soccorso che sua Donna chere.
Langue Madonna, e ne' begli occhi suoi,
Sonno, ti chier, che ristorar la puoi.
Placido sonno, solo
d'ogni fatica e duolo
pace, e del mondo universal quiete,
te ne l'ombra di Lethe
creò la Notte, e empìo
di dolcezza e d'oblio
d'ogni cura noiosa e d'ogni male.
Tu, dove spieghi l'ale,
spargi rorido gelo,

che gli affanni e le doglie
d'ombre soavi invoglie,
e copri d'un ameno e dolce velo.
Tu per tranquilli mari e lieti fiumi,
per le selve e per dumi
acqueti gli animali
et a tutti i mortali
lievi 'l pensier et il lor fascio grave:
solo la Donna mia pace non have.[99]

La differenza nei confronti del sonetto di Navagero non dovrebbe però dipendere neppure in questo caso da una pura ricerca estetica; essa anzi, proprio come accadeva alla maggior parte dei *carmina* fracastoriani, pare essere vincolata da un'occasione, poiché, se si deve dar ragione a Barbarani, in questo testo «Alcippo» dovrebbe essere lo stesso poeta e «Madonna» la moglie, gravemente ammalata.[100]

Ciò non toglie che, come è stato segnalato da Carrai, [101] proprio lo spostamento della causa preghiera, dal mal d'amore a quello fisico, torni ad evidenziare la peculiare declinazione classicistica del tema come ben illustrano la presenza del motivo dell'offerta di fiori, «il particolare iconografico delle ali del Sonno, al v. 14, e l'accenno al mito della sua nascita»[102] (vv. 10-13). Classicità che si dimostra anche nelle riprese, indicate dai commenti, di autori latini e greci, ma che resta partecipe della tradizione volgare che, per Fracastoro, è non solo Petrarca ma anche quella a lui più prossima, cioè quella umanistica. Da questa tradizione proviene forse l'esempio ad arricchire il proprio dettato con voci non presenti nel *Canzoniere*, fra le quali brilla per preziosismo «rorido» (v. 15), a cui si potrebbe poi aggiungere, restando nell'ambito dei latinismi, «ameno» (v. 18) e poi anche la forma «invoglie», qui usata nel senso di 'avvolgere'.[103] È inoltre significativa, sempre guardando ai fatti di stile, l'evidente ricerca melodica del testo realizzata attraverso l'accumulo di settenari, maggioritari rispetto agli endecasillabi, di rime vicine, molto spesso baciate, e di rime sempre facili sia dal punto di vista fonico che tecnico. A compensare questa serie d'elementi che, giusta la teoria bembiana delle *Prose*, sono tutti orientati a conferire dolcezza poetica al madrigale, stanno le inarcature le quali, soprattutto nella prima metà, variando e rallentando il ritmo del verso, ne impediscono la caduta nella monotonia accentuativa e nella possibilità d'un andamento 'popolaresco' causato da una sua troppa sveltezza di passo. Una variazione necessaria non solo a evitare la sazietà del lettore per una melodia troppo insistita e facile, ma anche ad adattare lo stile ora al contenuto vago e 'favoloso' ora al genere del discorso, tendente come si è detto all'inno e dunque più rilevato.

L'unione di epigramma votivo e inno ha effetti oltre che sullo stile, anche per quanto attiene alla strutturazione del testo, nel quale infatti si può notare un'inversione rispetto alla *dispositio* più consueta, con il dono e la richiesta che precedono il lungo elenco delle prerogative del dio e dunque la sua lode. La sproporzione fra richiesta (vv. 1-6) ed rievocazione mitologica (vv. 7-24) – come si è visto, tutt'altro che infrequente in questo genere di testi – fa sì che la forma metrica del madrigale, notoriamente priva di partizioni fisse, sia dunque adattata ad ospitare il testo votivo nella prima parte e nella seconda l'inno 'paganeggiante' – si noti ad esempio il ribattere sul 'tu' dei vv. 10, 14 e 19 – rivolto a uno dei principi fisici che regolano la natura (in questo caso, direi, la quiete). È questo un elemento di cui tener conto, poiché anche qui, in un testo 'leggero', non impegnativo, un vero *lusus*, Fracastoro ci mostra tutta intera la concezione della poesia che aveva (o avrebbe) esposto nel *Naugerius*. Egli infatti nella seconda parte del madrigale, lodando il Sonno, non fa che trattare nel modo migliore possibile, memore di quanto avevano già

scritto i grandi autori del passato, un argomento scientifico; di esso però parla non con un interesse pratico e settoriale al modo di medici o filosofi ma da poeta, cioè estraendone e portando alla luce ogni possibile aspetto bello, ricorrendo a finzioni e personificazioni. Non si tratta del resto di un'operazione per la quale, anche uscendo dai confini della poesia fracastoriana, manchino raffronti: già la sola partitura retorica del madrigale può anzi ricordare quella dell'ode a Venere di Navagero nella quale, come qui, l'affermazione del potere universale della divinità contrasta con la condizione della donna che, non essendo soggetta a quel potere, si trova ad essere isolata nei confronti del resto dei viventi: onde la preghiera, qui alla divinità del riposo là dell'amore – ugualmente inteso come forza cosmica –, di ristabilire l'equilibrio naturale assoggettando al *logos* ordinatore, che è giustizia, anche ciò che, per propria volontà o per accidente, gli si oppone.

3. «Pietro Bembo "antibucolico"»?

L'amicizia fra Bembo e Navagero e quella similitudine che Aldo vedeva fra loro non erano prive, come si è visto, di differenze notevoli sia sul piano delle scelte esistenziali che su quello delle scelte culturali. Fra queste ultime, specificamente sul piano delle scelte poetiche, mi sembra che l'opzione per una poesia pastorale sia fra le più importanti perché, ben lunge dall'essere un problema da confinarsi in una zona marginale della teoria e della pratica letteraria, essa va a toccare, in ultima analisi, le questioni della concezione stessa della poesia, della sua essenza e del suo ruolo. Il titolo di questo paragrafo – preso in prestito a uno studio di Claudia Berra –[104] già indica uno dei corni del problema: l'indisponibilità, presso che assoluta, da parte del Bembo a scrivere poesia arcadico-bucolica in lingua volgare.

Infatti, secondo quanto scrive la studiosa, «Pietro Bembo è stato appena sfiorato dalla musa bucolica, in un'unica prova poetica solo latamente appartenente al genere: il capitolo ternario *Fiume, che del mio pianto abondi e cresci* […] destinato al rifiuto dell'autore stesso, e in seguito assente dalle edizioni a stampa delle *Rime*».[105] Di sonetti pastorali o che indulgano in fregi mitologici o anche in variate torniture della sintassi in dipendenza delle esigenze di un *votum*, non v'è nel suo *corpus* lirico, neppure la traccia. Ma il rifiuto, diversamente da altri poeti, non si esprime soltanto *ex silentio,* limitandosi alla mancata esecuzione di particolari forme poetiche; come si sa, di tale atteggiamento «nei confronti della bucolica appare negli *Asolani*, fin dal 1505, una vera e propria, benché non esplicita teorizzazione».[106] È infatti Gismondo, negando la effettiva realtà dei 'miracoli' cari a Perottino, a esprimere un parere limitatamente positivo sulla poesia pastorale:

> Dico adunque che e tuoi miracoli altro già che menzogne non sono. Perciò che niente hanno essi più di vero in sé, di quello che de' seminati denti dall'errante figliuol d'Agenore o delle feraci cormiche del vecchio Eaco o dell'animoso arringo di Phetonte si ragioni o di mill'altre favole anchora di queste più nuove. […] Chi non sa dire che le sue lachrime sono piova, et venti e suoi sospiri, et mille cotai scherzi et giuochi d'amante non meno festoso che doglioso? chi non sa fare incontanente quella che esso ama saettatrice, fingendo che gli occhi suoi ferischano di pungentissime saette? Il che per aventura più acconciamente finsono gli antichi huomini, che delle cacciatrici Nimphe favoleggiarono assai sovente et delle loro boscareccie prede, pigliando per le vaghe Nimphe le vaghe donne che con le punte de' loro penetrevoli sguardi prendono gli animi di qualunque huomo più fiero.[107]

Sebbene per Gismondo, anziché dire banali inverosimiglianze, sia «preferibile praticare consapevolmente un gioco allegorico facile […] emerge chiaramente dal contesto che la bucolica non riscuote la piena approvazione del locutore» e questo perché «gli "antichi" – ma, intuiamo, anche i moderni – compositori di ecloghe "favoleggiarono", condussero una sistematica, sebbene pregevole, trasfigurazione della realtà».[108] Gismondo, per il quale l'espressione poetica è menzognera, dispone in una sorta di ordine gerarchico le bugie dei poeti, secondo una classifica che vede appaiate al gradino più basso le «favole» e i «miracoli […] d'amante non meno festoso che doglioso», e, poco sopra, le «cacciatrici Nimphe». In effetti non molta differenza passa, secondo Gismondo, fra i denti del drago e le cacce delle ninfe, salvo che le seconde sono preferibili, se comprendo bene, per la possibilità di darne un'interpretazione allegorica che è invece preclusa a stramberie narrative o metaforiche prive di ogni rapporto con la realtà.[109] La posizione di Gismondo va ovviamente letta all'interno della struttura retorica degli *Asolani* che procede, come si sa, da un minimo a un massimo di conoscenza; perciò non tutto quel che egli dice è vero né, dunque, può essere automaticamente attribuito al Bembo. Il problema che però è al centro del brano citato e, più in generale del discorso di Gismondo, è quello della *fictio* e della sua legittimità. Indipendentemente da come egli lo risolva, ciò che conta è la questione posta; questione che, sebbene affrontata da un'angolatura diversa, è quella discussa da Bardulone e Navagero sul finire del loro dialogo. Si ricorderà infatti il passo sopra citato del *Naugerius* in cui, proprio in risposta alle obiezioni di Bardulone, si concedeva che ciò che è falso è anche brutto e che dunque, fra le varie tipologie di finizione, fossero da rifiutarsi – in perfetto accordo con il dettato degli *Asolani* – quei miracoli e quelle specialissime licenze di certi poeti che, ad esempio, dicono di spingere le navi con i sospiri: si tratta infatti di pure esagerazioni prive di dignità poetica. Diverso il trattamento riservato per le favole mitologiche accreditate comunque di un senso sapienziale nascosto; diverso anche quello di altre narrazioni (metamorfosi, pastorali e simili) che, dice Navagero, false non sono perché furono credute vere. Se dunque c'è pieno assenso fra Navagero-Fracastoro e Bembo circa la miracolistica d'amore, le posizioni, mi sembra, cominciano a divergere quando si tratti più in generale di finzioni mitologiche; e si noti che il ragionamento del Fracastoro tocca sì più da vicino la poesia latina, ma, come già dimostra l'esempio sulla miracolistica, riguarda anche quella in volgare. Anche per questo – cioè per la loro validità indipendente dal mezzo linguistico usato – i passi possono essere accostati ed è tanto più notevole il fatto che, non ostante il parere non del tutto negativo espresso per bocca di Gismondo, il Bembo non ebbe mai interesse a frequentare la poesia pastorale.

Perché poi tendesse ad escluderla dal proprio esercizio poetico volgare non mi pare difficile da capire: chi abbia letto le *Rime* sa bene che la sua ricerca muove in tutt'altra direzione, che la realtà, la rappresentazione e il racconto delle proprie vicende amorose e, più generalmente, esistenziali sono sottratti alla cronaca non sovrapponendo loro la maschera e il travestimento, ma grazie alla trasfigurazione stilistica che di essa era fatta; uno stile che dalla lezione del modello petrarchesco aveva appreso e continuerà ad apprendere, negli anni di un ininterrotto tirocinio poetico, la via di un sempre maggiore approfondimento morale e interiore che non a caso si ricompone nella costruzione di un canzoniere dalla struttura via via più equilibrata ma che fin dal suo primo apparire in stampa proponeva, col sonetto incipitario, un percorso filosofico-religioso ascensionale coincidente con quello delineato negli *Asolani*. Sono insomma lo stile e la lingua educati all'imitazione dell'*optimum* a garantire la fissazione e l'esemplarità della parabola esistenziale di

Pietro, non la creazione di emblemi mitologici, la riproposizione di favole antiche su cui poi esercitare un'allegoresi di dubbia utilità. Per queste e per altre ragioni di cui qui non mette conto discutere, il Bembo, nella giovanile e implicita teorizzazione fatta enunciare da Gismondo, e poi in tutto il lungo corso della sua carriera di poeta volgare, rimase sempre esterno alla pastorale e, ovviamente, del tutto estraneo alla scrittura di sonetti che mimassero i *lusus*.

Ciò, tuttavia, non autorizza a irrigidire le opinioni del Bembo o limitarne l'acume critico applicato alle opere proprie e alle altrui. Dal fatto cioè che egli non praticasse la lirica pastorale in volgare non se ne può dedurre, quasi fosse un teorema, che gli spiacesse qualsiasi testo, poema, sonetto o canzone, che in parte o interamente fosse pastorale. Potrà essere utile rammentare una affermazione particolarmente dura e recisa di Dionisotti contro chi, a suo avviso, giudicava della capacità di giudizio del Bembo con parametri impropri:

> Credere che il Bembo, giovane o vecchio, laico o indebitamente coniugato o cardinale, approvasse o rifiutasse una composizione letteraria in base a considerazioni morali e di contenuto, significa precludersi l'intelligenza della poesia e poetica del Bembo.[110]

Quel che Dionisotti afferma vale in prima battuta per il giudizio che il Bembo poteva formulare sulle sue composizioni; nulla però impedisce di farne una regola generale: la lirica pastorale poteva forse porre un problema di contenuto, ma esso non sarebbe stato comunque determinante nell'apprezzamento di un testo poetico.[111] Con ciò, ad esempio, mi sembra cadere definitivamente l'ipotesi che il dissapore fra Bembo e Brocardo possa essere dipeso dall'impiego da parte di quest'ultimo di motivi pastorali o classicheggianti nei suoi ultimi sonetti e, conseguentemente, di mezzi stilistico-retorici che la norma delle *Prose* non prevedeva né ammetteva. Anche perché, se invece così fosse stato, come spiegare l'assenza di simili reazioni e di simili polemiche nei confronti di testi altrettanto 'irregolari' come il madrigale del Fracastoro, alcuni testi del Navagero o i sonetti di Giovanni Battista Della Torre di cui si parlerà nel capitolo seguente? La 'norma' delle *Prose*, dal punto di vista della poesia, non è in realtà un sistema così rigido come talora lo si presenta e il Bembo, nell'esercizio del suo ruolo di *arbiter* delle eleganze poetiche si dimostrò assai più aperto di quanto noi, dopo averne ridotto a schema le riflessioni, ci aspetteremmo: e per dimostrarlo, dovrebbero essere sufficienti i casi della *Syphilis* e della *Ninfa tiberina*, entrambe sottoposte alla approvazione e correzione del veneziano, entrambe lodatissime pur presentando vistose interferenze con la poesia arcadico-mitologica.

Ciò non di meno, la diffidenza bembiana nei confronti di *favole* e miti, cui la pastorale appartiene a buon diritto, resta e ne vedremo ulteriori prove, ma non va posta sul piano del contenuto né, di per sé, su quello dello stile. Essa rimonta, come spero di aver mostrato, a una questione teorica più generale – il rapporto *fictio*-realtà in letteratura – che però resta tutta interna all'opera del Bembo e che, pur filtrando in quella di coloro che ne raccolsero il magistero, non divenne mai normativa né prevaricante nei confronti delle scelte diverse di altri poeti, giacché a determinare il giudizio di valore su un'opera era, in fin dei conti, ciò che solo può rendere buona o non buona una scrittura e cioè, per il Bembo del secondo libro delle *Prose*, questo sì veramente 'legislatore', la sua dolcezza e la sua gravità, il rapporto di equilibrio che deve sussistere fra le due qualità.

È noto a tutti però che il Bembo era poeta anche latino e che fra i suoi carmi ve ne sono alcuni che, pur nell'accezione ampia del termine, precedentemente usata anche per Navagero o Fracastoro, sono pastorali. Si tratta di «sporadiche e

circostanziali incursioni» che possono «raccostarsi al *lusus* propriamente detto soprattutto in virtù di un loro carattere sperimentalistico, e in un'accezione […] liminare, e tale da parzialmente negarsi a troppo stringenti classificazioni».[112] Si tratta aggiungo – ma aggiungo cose risapute – di testi che, per la più parte, risalgono alla giovinezza del Bembo e che andranno perciò ricercati sia nella stampa postuma dei *carmina* bembiani, sia, per quel che riguarda i testi rifiutati, nella tradizione manoscritta per la quale possiamo contare su illustrazioni ampie e autorevoli.[113]

È bene però soffermarsi un poco sulla conformazione del *Carminum libellus* edito a Venezia, per i tipi di Gualtiero Scotto, nel 1552-1553; un'edizione che, come è stato dimostrato da Dionisotti,[114] per quanto postuma, reca impresso il sigillo del Bembo. A proposito dunque di questa stampa, nulla, a mio avviso, può essere obiettato a Castagna quando afferma che «il titolo [del volume] rimanda a Catullo» e che

> sulla scorta del *libellus* catulliano, anche quello bembiano fu strutturato in tre parti. Nella parte centrale […] Bembo, come Catullo, volle collocati i propri *carmina docta*, le lunghe ed impegnative composizioni esametriche […]. La prima e la terza consistono di *nugellae*, carmi più brevi o comunque di minori pretese.[115]

Va solo aggiunto, per completare il quadro, che le sezioni iniziale e conclusiva si distinguono per la diversità d'argomento predominante: carmi erotico-pastorali nella prima, «una più assidua frequentazione della Musa funeraria»[116] nella seconda. A differenza però di quel che, verosimilmente, accadde al *libellus* di Catullo, la costituzione dell'indice di quello bembiano non obbedì a un criterio esclusivamente formale o mensurale, ma, sostiene Castagna, quel criterio venne fatto coincidere con un ordine cronologico, non privo di notevoli deroghe, e stilistico cosicché, nel libro, «i mutamenti dell'età corrisposero a mutamenti tematici e di stile». Si è detto che l'edizione Scotto è, per quanto può esserlo un'edizione postuma, d'autore e ciò vale a dire che il *corpus* lì raccolto era stato «predisposto dall'autore negli ultimi anni di una lunga vita»[117] e che quasi tutto, soprattutto l'indice direi, vi era stato preparato dal Bembo proseguendo la tendenza che era stata delle *Rime*, in modo cioè da «tener conto insieme dell'autobiografia e della storia ideale della poesia».[118] Così dai toni e dagli argomenti leggeri e licenziosi si giunge al raccoglimento, senile e più grave, degli epigrammi funebri. I testi che qui interessano dovrebbero dunque essere, e in effetti sono, componimenti giovanili che, «per la loro esilità, per il prevalente e scoperto carattere di gratuite esercitazioni stilistiche»,[119] non molto rilevano nel complesso dell'opera bembiana e possono essere certo considerate letteralmente delle *nugae* o, se si preferisce, dei *lusus* a patto però di tenere a mente che a queste prove 'minori' il Bembo – anche vecchissimo e pur cosciente che non potevano essere accostate ai capolavori latini del suo tempo – non volle mai rinunciare.

Da quanto però Castagna osserva circa l'indice bembiano e circa l'analogia che questo ha con quello che altri approntarono per i *carmina* di Catullo, mi sembra si possa trarre un'altra considerazione affiancando, a quella proposta, un'altra somiglianza: la disposizione nella parte iniziale del libro di un gruppo consistente di *nugae* per di più connotate in senso amoroso e pastorale, è con ogni evidenza soluzione analoga a quella che, poco meno di venti anni prima, gli anonimi amici-curatori avevano scelto preparando per la stampa i *Lusus* del Navagero. Non mi azzardo a sostenere che tale mimesi fosse nelle intenzioni del Bembo potendo benissimo dipendere dal riferimento al medesimo modello; mi limito però ad annotare la coincidenza e a farla seguire da un'altra non meno interessante. Quella

cioè che sperimenta chi apra i due volumetti alla pagina del primo carme, rilevando che i due testi incipitari, pur assai diversi per metro ed estensione, condividono ben più della sede in cui si trovano.

Il *Pastorum chorus* nel quale i pastori pregano il dio Pan – ottantotto faleci intercalati dall'emblematico ritornello «Pastores tua turba te rogamus | Nos et res tueare, Dive, nostras» – assolve infatti alla medesima funzione che in Navagero ha il voto della «rustica turba» a Cerere in favore delle messi: letti secondo la lettera essi appaiono un canto annuale e propiziatorio da parte di una comunità al dio che ne protegge il lavoro, letti invece secondo il sovrasenso essi lasciano trasparire un discorso dalle evidenti inclinazioni metaletterarie. Proprio su quest'ultimo punto, la concordanza dei due testi credo che consenta di mettere da un canto le remore che, studiando i *carmina* di Navagero, ho espresso circa la possibilità d'un'interpretazione allegorica dei *lusus*; tanto più che nel testo bembiano la qualifica dei pastori come poeti è esplicita:

> Audis nos, Pater? an novam per agros
> Suspiras Venerem et preces recusas?
> Ah cur nos fugis? hi tui poetae:
> Haec olim ducitur chorea.
> […]
> Scimus quid sit amor, quid obstinata
> Defigi tacitum iecur sagitta;
> Adsis tu tamen, ipse dum laboro
> Coepti carminis explicare pensum.
>
> (vv. 55-58, 61-64)[120]

Una lettura 'allegorica' di questi due componimenti è del resto sostenibile anche allegando le parole usate da Luigi Alamanni per aprire l'epistola con cui, nel 1532, dedicava le sue *Opere toscane* a re Francesco I:

> Haveano in costume i pastor primi, et gli antichi agricoltori, di presentar ciascun anno a Pan, et a Cerere i primi parti delle lor gregge, et le prime spiche de lor campi, sì come a quegli dalla cui gratia, et virtù sola pensavan che procedesse ogni lor frutto. Et io Magnanimo et Gloriosissimo Re Francesco ad imitation di quegli con la istessa riverenza et divotion vengo a far dono alla Maiestà vostra in questo picciol libretto delle povere primitie del mio sterile ingegno […].[121]

Il brano, considerando le divinità e le due categorie di arcadi citate, risulta molto vicino, sovrapponibile direi, ai carmi del Navagero e del Bembo. Certo, l'equivalenza fra i gesti di pastori e agricoltori e quelli del poeta, se si guarda alle situazioni e alle modalità dei riti, non è perfetta: mentre qui si tratta di un ringraziamento nei due carmi si ha a che fare con una propiziazione. Mentre Alamanni e i suoi arcadi offrono al sovrano/dio che li protegge i primi frutti del loro lavoro, li restituiscono anzi poiché è da lui che provengono, le due *turbae* di Bembo e Navagero chiedono protezione auspicando ricchi raccolti e quindi prosperità. Altro è, tuttavia, quel che più conta: soprattutto l'identità di posizione. Essa infatti accomuna i testi dei due poeti veneziani – collocati in sede incipitaria –, il rito arcade – all'inizio della buona stagione – e la dedica di Alamanni – elemento paratestuale per eccellenza. In secondo luogo, dev'essere sottolineato l'accostamento fra il gesto del poeta e quello degli arcadi su cui l'epistola dell'Alamanni si fonda rendendone assolutamente esplicita l'equivalenza semantica.

Rispetto alla dedica del poeta fiorentino, l'apertura dei *Lusus* e del *Carminum libellus* avrà però un senso un poco diverso: mantenendo ferma l'equivalenza fra parte

del gregge-spighe e poesia, appare chiaro che ciò che viene chiesto, ciò che si auspica, è la prosperità dell'opera, che la poesia insomma viva e viva con essa anche chi la scrisse. Se è davvero questo il ruolo svolto dal *Pastorum chorus*, la preghiera a Pan dovrà essere letta allo stesso modo con il quale si legge l'invocazione alle muse nel sonetto proemiale delle *Rime*. Ma *Piansi et cantai* è opera della piena maturità, punto di arrivo di un uomo che ha superato la sessantina, e perciò racchiude al suo interno, in certo senso riassumendole, la poesia e la filosofia degli *Asolani*, lo studio sul *Canzoniere*, le riflessioni linguistiche delle *Prose*: le diverse prospettive ed esperienze insomma attraversate dal Bembo nella parte forse più significativa della sua vita di scrittore volgare. A tutto ciò, è evidente, il *Pastorum chorus* – composto fra il 1490 e il 1494, probabilmente in concomitanza con il soggiorno a Messina – non può davvero aspirare; tuttavia quando si vadano a leggere i versi seguenti, ormai prossimi alla conclusione del testo,

> Gregi haec poscimus: at gregis magistros
> Praesens perpetua leves iuventa,
> Quam lusus comitetur et voluptas
> Et nudos Venus osculans amores.
>
> (vv. 79-82)

il senso del carme, con la sua aspettativa di eternità e di piacere, balza fuori tutto intero e testimonia degli ideali paganeggianti ed edonistici di un Bembo giovane e lontano ancora da quello che avrebbe insegnato «quanto adorar Dio | solo si dee nel mondo, ch'è suo tempio».

In aggiunta al testo incipitario, dei *carmina* contenuti nell'edizione del 1552-1553 ne interessano, per l'ambientazione arcadico-pastorale, altri otto, ai quali però se ne potrebbero unire un altro paio, entrambi poi rifiutati dal Bembo: il *De Fauno et Galatea* conservato dal ms. 635 della Biblioteca Antoniana – rispetto al quale però deve essere segnalata la ripresa dei vv. 2-4 nei vv. 4-6 della *Galatea* (7 dell'edizione Scotto) – e, per ragioni che vedremo più avanti, il carme in esametri indirizzato al padre nel 1489 pubblicato da Dionisotti[122] che lo trasse dal ms. Cicogna 1428 del Museo Correr di Venezia. Se fra i testi indicati quest'ultimo ha la data più alta, il più recente è invece il 9, il *Leucippi et Alconis tumulus*, composto nel 1494 in seguito alla morte di Poliziano e Pico.[123]

Come il primo, così pure gli altri testi collocati all'inizio dell'edizione Scotto si distinguono non solo per l'ambientazione pastorale ma per la presenza continua, o come allusione o come vero e proprio personaggio, di Pan-Fauno. [124] È probabilmente questo – ma non lo si può provare – il complesso di testi cui, nel *De Aetna*, Bernardo Bembo, interlocutore con lo stesso Pietro del dialogo, si riferisce a più riprese.[125] Si tratta di carmi fra sé piuttosto disomogenei per ampiezza ma invece identici nel metro (sempre distici elegiaci) e spesso simili nel proporre i temi di una «sensualità priapica (o magari solo goliardica)» espressa con «un ricco, allusivo lessico osceno in campo amatorio con una dovizia di doppi sensi furbeschi e di goliardica grevità»[126] alla quale poi il Bembo maturo non sarebbe mai più tornato. Senz'altro emblematici in questo senso sono sia l'orgiastico *Faunus ad Nympeum fluvium* (2) che il *Priapus* (8), testo però più tardo, del periodo romano, nel quale l'allusione arguta e oscena diviene la regola e, per l'insistita, virtuosistica variazione del tema, sembra davvero annunciare i primi 'capitoli in lode' del Berni.[127]

Da questo salace erotismo si distaccano, in parte, due brevi epigrammi pastorali, consecutivi nella stampa, e che anticipano di alcuni anni, per temi e tipologia testuale, ma non per la dolcezza stilistica, i *lusus* navageriani. Il primo, *Thestylis ad Faunum* (5) – nel quale la fanciulla che parla si rivolge a Fauno

dedicandogli, alla vigilia delle nozze, la propria cintura virginale affinché il futuro marito le sia legato – può essere infatti accostato al carme 14 dei *Lusus* in cui Niconoe dedica arco e faretra a Diana della quale, sposandosi, abbandona il seguito. Ma rispetto all'esito navageriano più ampio e più 'narrativo', nel Bembo la giovane indica subito nel primo verso («Thestylis Alconi lectum pressura mariti») in modo un po' più crudo il suo passaggio dalla condizione di vergine a quella di moglie.

Del secondo epigramma, ancor più breve del precedente (solo due distici), si è già avuto modo di accennare nel capitolo primo a proposito della riscrittura che ne avrebbe fatto il Tasso nel sonetto 126 del *Libro primo degli Amori*.[128] Nella sua semplicità tematica e purezza di stile, il testo

(Hac tibi, Faune, tua quae pendet fistula pinu,
De victo grates Tyrside Daphnis agit.
Quod si etiam illius dederis superare magistrum,
Caedetur festis alba capella tuis.)

non mi sembra poter sopportare molte note di commento; il suo valore sta appunto nel suo essere uno dei primi esempi di carme votivo, particolarmente interessante inoltre per l'agone poetico al quale accenna e per l'ostinata brama di vittoria – non proprio scontata in Arcadia – che qui Dafni dimostra. L'epigramma si segnala dunque per il suo elevato tasso di sperimentalismo teso da un lato a definire un genere nuovo, dall'altro ad approssimarsi quanto più possibile all'antico. D'altra parte, il *fictum pro antiquo* sembra essere, nel primo Bembo latino, una dimensione ricorrente e proprio per questo le sue composizioni sembrano andare incontro a qualche successo. Per quanto a noi moderni questi testi giovanili possano sembrare infatti di scarso rilievo «per la loro esilità, per il prevalente e scoperto carattere di gratuite esercitazioni stilistiche»[129] ai contemporanei essi parvero forse di maggior valore.

Prova sufficiente ne dovrebbe essere il fatto che, oltre alla già citata riscrittura del Tasso, è da tempo nota agli studiosi la traduzione che Antonio Mezzabarba fece del carme *Faunus ad Nymphas* (3).[130] Il poeta pavese non era nuovo a simili operazioni: la stampa non autorizzata delle sue *Rime* (Venezia, Francesco Marcolini, 1536) esibisce infatti molti casi di traduzione da antichi (Catullo, Ovidio, Properzio) e moderni (Pontano, Poliziano).[131] Questa versione, che non è per altro la sola dal Bembo,[132] testimonia da un lato l'assoluto prestigio raggiunto dal veneziano ormai accostato ai più grandi umanisti del secolo precedente – ma per il Mezzabarba egli sarà un costante punto di riferimento anche in volgare – dall'altro è una spia, probabilmente una delle prime, della tendenza a imitare e tradurre non più soltanto dal latino dei classici ma anche da quello dei moderni la cui qualità, considerata la capacità di ricreazione e superamento dell'antico, era ormai ritenuta equiparabile a quella della latinità aurea. Sono elementi importanti per comprendere la coscienza che di sé aveva il Cinquecento ed è necessario tenere conto poiché torneranno utili nel prosieguo della nostra trattazione; ma intanto torniamo al Bembo.

Anziché esaminarne, uno a uno i testi faunici, mi sembra più produttivo, per cercare di comprendere un po' meglio le ragioni e le peculiarità della scelta e dell'uso della pastorale da parte del Bembo, rifarsi alla questione del rapporto fra *fictio* e poesia. Si è già visto come la cosa stia in volgare; per il latino possono soccorrere due elementi. In primo luogo si deve osservare che generalmente il Bembo, confrontato con il Navagero, fa un uso meno ampio e meno esuberante delle figurazioni mitologiche. Il ricorso alle *fabulae* è, prima ancora che ristretto da un punto di vista quantitativo, ancorato a una funzionalità semantica e strutturale: il mito è dunque trasformato in puro *exemplum* – si vedano le elegie – o ancor più spesso posto in

stretta dipendenza dal tema del carme. È infatti estranea al Bembo, e da lui coscientemente repressa, la tendenza alla digressione, la tendenza cioè del racconto o della figurazione mitologica a oltrepassare i limiti della convenienza retorica dilatando fino a dissolverli i confini dell'argomento prescelto. Un carme come l'ode all'Aurora del Navagero sarebbe impensabile sotto la penna del Bembo; questi al contrario imbriglia la capacità di divagare offerta dal repertorio fantastico delle favole antiche e se ne serve sempre parcamente, in passaggi circoscritti, talora a fini quasi solo ornamentali. Emblematico è il caso del *Benacus* (18) scritto per ingraziarsi il Giberti nel 1524 e poi ampliato nel 1527:[133] qui, a un altro poeta, la lode dell'importante prelato avrebbe potuto senz'altro offrire il destro per ben più ampie divagazioni mitologiche di quelle offerte dal Bembo. Se poi si considera che «l'epillio è […] smaccatamente rifatto sul carme 64 di Catullo, di cui in particolare riprende il procedimento del verso intercalare, con un di più di scolastica insistenza»[134] ancor più residuale – proprio dipendendo da un modello che aveva nella digressione e nel mito i suoi principi costruttivi – appare lo spazio dedicato a ninfe, divinità minori e, più in generale, alla traduzione dei concetti in immagini.[135] A buon diritto dunque Giulio Cesare Scaligero poté dire che «Benacus vero, cum ad Catulli lucernam vigilatus videatur, profecto illius exhibet tenuitatem, a lepore longe abest»:[136] fra i difetti, alla debolezza d'invenzione si andava ad aggiungere dunque una mancanza di grazia e piacevolezza che manteneva il Bembo di gran lunga lontano dalla sofisticata dizione e struttura dell'epitalamio catulliano. Oltre che con Navagero però, il confronto potrebbe essere fatto, con maggiore pertinenza, con gli epigrammi del Fracastoro scritti in lode del Giberti e che si possono leggere in chiusura del libro dei *carmina* del veronese: il risultato resta il medesimo poiché, anche considerando la differenza di genere e la diversa gravità dell'esametro e del distico elegiaco, è pur chiaro che nei testi del Fracastoro è molto maggiore la volontà di *effingere* e molto maggiore è il *lepos*.

Su temi non identici ma a questi vicini, Fracastoro e Bembo si sarebbero confrontati, proprio in quegli anni, in occasione della correzione del manoscritto della *Syphilis*. Il dialogo fra i due avviene per lettera: Bembo scrive al veronese il 26 novembre 1525 per testimoniargli tutto il suo apprezzamento e per inviare, in una con la lettera, le annotazioni e proposte di correzione che gli erano state richieste. Il 4 gennaio 1526 Bembo riceve una risposta del Fracastoro il quale dice di «aver pensato di lasciar […] la favola dell'argento vivo, e giugnere un altro libro agli due» non accogliendo uno dei consigli del Bembo che, il giorno seguente, risponde affrontando di petto la questione:

> […] non mi sono potuto tenere di scrivervi da capo, e pregarvi che non vogliate entrare in questa fatica la quale io non solamente stimo soverchia, ma oltre a ciò ancora dannosa. Perciò che quando ben faceste che i libri fossero quattro, non che tre, io per me non vi concederei mai che il fingere due favole in essi, così da ogni loro parte nuove e da niuna antica pendenti, fosse altro che non ben considerato abbastanza, dove quella del legno mi sodisfa et empie l'animo maravigliosamente. Senza che, per esser il legno cosa nuova, ella vi sta più propriamente che non fa quella dello argento, che è cosa trita e ad ogniuno famigliare, come sapete. Ché dove dite che Virgilio fa digressioni ne' suoi poemi, vi rispondo che anco voi ne fate in questi libri tante, che è bene assai. Benché altro è digressione, e altro è favola del tutto nuova. Anzi Virg«ilio» stesso, quando fa la favola d'Aristeo, non la finge tutta da sè, ma la trae e toglie dalle antiche. […] Del Pontano non parlo. Del quale se io avessi ad imitar cosa alcuna, vorrei imitar di lui le virtù, e non

> i vizi. Questo finger favole in esso è così vizioso, che per questo non si può leggere alcuno de' suoi poemi senza stomaco. Oltra che la favola vostra dell'argento, quanto anco vi si concedesse che ella non fosse soverchia, per la infinita imitazione che essa ha di quella di Virgilio, non mi piace per sè in niun modo.[137]

Come poi la questione si risolvesse fra i due qui non importa, né interessano le questioni specifiche inerenti la *Syphilis*. Quel che conta è che il Bembo, per un'opera che evidentemente gli sta a cuore, fa valere tutto quanto il peso della propria autorità in materia e da questo intervento, pur occasionale, emerge una posizione a bastanza chiara. Nulla da dire sul fatto che un poema didascalico come la *Syphilis* o come le *Georgiche* abbia delle digressioni (anzi: «è bene assai»); il punto è che «altro è digressione, e altro è favola del tutto nuova» quale appunto sono sia quella del «legno» che quella «dello argento». Due favole nuove, anche se pure i libri fossero quattro, sono troppe.[138] La rassegna degli *auctores*, evidentemente citati dal Fracastoro nella sua risposta, si chiude col durissimo giudizio su Pontano, rispetto al quale la condanna sembra farsi assoluta e superare la distinzione favola antica/favola nuova («Questo finger favole in esso è così vizioso»). La riprovazione nei confronti di Pontano non stupisce sia perché è cosa già nota per altre vie, sia perché, alla luce di quanto si è venuti dicendo, sarebbe stato difficile immaginare che il Bembo apprezzasse la poesia lussureggiante e fantastica di chi, più di ogni altro, aveva trasfigurato la realtà trasformando in favole ogni singolo luogo del golfo di Napoli, facendone un coacervo di miti e metamorfosi. La novità della favola, nel caso di Pontano – ma anche in quello di Fracastoro –, è insomma un'aggravante che può rendere inaccettabile un mezzo retorico del quale, par di capire, è comunque bene diffidare e pesandone bene l'uso.

La ritrosia del Bembo a sviluppare le potenzialità della finzione poetica, è ovviamente un fatto cosciente e un fatto che acquista nella poesia latina un rilievo ancora maggiore che in quella volgare poiché gli *auctores* antichi, a differenza di Petrarca, offrivano una poesia nella quale era offerto alla narrazione mitologica – basti pensare ancora al carme 64 di Catullo – un largo e libero spazio, essa era in certo senso, 'istituzionale'. Ma il Bembo, fin dalla giovinezza sembra aver voluto tenere un'altra strada. Se infatti dagli esametri del *Benacus* si risale fino a quelli di *Cur tua tam subitis anguntur pectora curis*, il carme giovanile conservato nel codice del Museo Correr di Venezia, si vede che qui l'occasione per chi avesse voluto fra sfoggio di morbidezze poetiche era ancora più facile da cogliersi: il Bembo infatti scriveva al padre replicando ai suoi rimproveri con la descrizione della dolcezza dell'*otium* nel Noniano. Ma anche qui i riferimenti a luoghi lontanissimi o personaggi mitologici sono solo esotismi, un mezzo o per rispondere a Bernardo (cosa direbbe se, anziché essere in villa, il figlio si fosse trovato nell' «Extrema[…] Tyle»?) o per mostrare l'assoluta superiorità del Noniano (Cefalo stesso lo preferirebbe all' «Hyhmetto» v. 39).[139] A mancare è invece proprio la trasfigurazione mitologica del paesaggio e della vita al Noniano che, come questi versi mostrano, non è decorata da nessuna dottrina o ricercatezza poetica, da nessuna divagazione mitologica:

> Hic nostri nullo rumpuntur murmure somni,
> turbantur nec lite dies: seu fertilis horti
> et dulces herbas et dulcia carpere poma,
> seu iuvat interdum curvos spectare iuvencos
> vomere et in longo terram perscindere sulco,
> lanigerumve pecus simasque errare capellas
> ludereque in circum vernas dictosque vicissim
> hinc audire modos, illinc cantata referre

carmina vocales meditataque nomina quercus.

(vv- 18-26)[140]

Quel che in effetti a Bembo interessa e interesserà quasi sempre – si pensi al giardino degli *Asolani* oppure ad alcune note lettere degli anni '20 in cui loda la vita in villa – è la creazione di uno spazio ameno ed armonico che, in una quiete non claustrale ma variata da spettacoli diversi, renda possibile dedicarsi agli studi e alla poesia: le sole cose che contino. Non giungono dunque a caso, nel finale del carme, le parole dei vv. 40-42: «Et tamen ut desint haec omnia, sola voluptas | maxima, quod totos datur hic absumere soles | seu veterum libris seu parvae munere musae». A questi versi seguono quelli in cui il figlio, con qualche insolenza, rinfaccia al padre che ciò per cui lo rimprovera – restare in disparte, lontano dai doveri pubblici che spettano al rampollo di una famiglia patrizia – è proprio quello che più volte lo ha sentito esaltare. Sono questi i versi non bellissimi di un diciannovenne, d'accordo, «e la copia in più punti cattiva o infida non aiuta»[141] a migliorarli, ma proprio perché giovanili, in certo senso 'sorgivi', non devono essere trascurati; tanto più che queste medesime aspirazioni, questi medesimi contrasti fra padre e figlio, i pensieri ch'egli affida a questi versi ancora acerbi, saranno gli stessi che sette anni dopo ritroveremo, in forma dialogica, nella stampa aldina del *De Aetna* (1496).[142]

Gioverà a questo punto tornare proprio su questo dialogo e farci così ricondurre al biennio messinese del Bembo e al suo ritorno in Veneto. Alcuni dei temi che, magari incidentalmente, cadono nel discorso e l'ambientazione nel giardino del Noniano sono elementi di continuità con gli esametri di cui si è detto, ma qualcosa cambia. Il *Bembus filius* torna dalla lontana ed esotica Sicilia non soltanto con il ricordo di due anni eccezionali («Cave tamen putes nobis hoc Siciliensis biennio quicquam in vita fuisse iucudius» dice al padre)[143] e resi ancor più memorabili dalla visita all'Etna, ma anche con un piccolo bagaglio di favole.

Nella parte conclusiva dell'operetta infatti, dopo aver narrato delle eruzioni e aver discusso col padre questioni scientifiche, egli termina di descrivere la montagna e i suoi immediati paraggi. Narra di ciò che lo ha impressionato: ecco dunque l'unico «purissimus et perennis fons […] dorico vocabulo Crana ab incolis appellata»;[144] e poi, sotto un'altissima grotta dalla quale si vede il mare, in mezzo a un prato, la «fagus densissima quadrifido robore» che però «a tellure per spatium cubitalem uno trunco contenta est» e che, essendo interamente cava, «undis pluvialibus urnam ex sese facit».[145] Il luogo, la vista, l'albero e le acque purissime che contiene sono stati adornati l'un con l'altro da «Hamadryas et Nais» in modo da non poter dire quale di essi sia più da lodare. Il *Bembus pater*, a questo punto, sembra intuire dove il figlio voglia far cadere il discorso e dà inizio a uno scambio di battute che per noi è del massimo interesse:

> BEMBUS PATER O pulchras naturae delicias vel etiam Deorum, ut poetis placet, si qui sunt qui eum montem colant.
>
> BEMBUS FILIUS Sunt, pater, ut aiunt, atque incolunt illo ipso quidem in loco.
>
> B.P. Mirabar, si haec temere dicerentur provenire, praesertim a Siculis, quos quidem constat propter sermonis impunitatem et licentiam etiam trilingues vocatos. Sed quis inhabitat Deus?
>
> B.F. Fauni esse fontem illum dicunt.
>
> B.P. Fabellam te video inchoare; sed quoniam in Faunum incidimus, sequere: detineri enim me ab illo facile patior, cum quo te scio libenter etiam carminibus ludere interdum solere. Istud autem qui sciunt? an ita fortasse coniectantur?

> B.F. Videre se aiunt pastores ipsum Deum passim errantem per sylvas et pascua; tum etiam sedentem sub illis arboribus coronatum pinu et tacentem saepius, interdum tamen etiam fistula solantem amores. Sed continebo potius me hic, pater: levia enim ista sunt, et mihi loqui tecum, nisi reverenter, non licet.[146]

Dalle parole di Bernardo si coglie benissimo come la *fabella* sia sopportabile ma priva di legittimità: è normale che i siciliani trilingui – qui, credo, nel senso di 'menzogneri' non di 'poliglotti', come invece in Apuleio –[147] ne raccontino, ma sono cose da poeti, tutto sommato indegne di un uomo serio. Egli può così facilmente ironizzare sui siciliani e chiedere per celia se le cose che dicono su Fauno le sappiano per certo o solo per ipotesi. Pietro invece risponde seriamente e però, conscio dell'atteggiamento paterno, perde il trasporto della narrazione e si fa riguardoso nel riferire quel che i siciliani dicono, al punto da imporre a se stesso un preventivo silenzio. Ma la sua partecipazione a quelle narrazioni è, in realtà, ben maggiore e segno ne sono quei giochi poetici nei quali «libenter» egli indugia. Perciò, subito dopo le parole che si sono riportate, egli difende quelle favole in quanto piacevole intervallo fra tanti seri studi filosofici e gravi preoccupazioni pubbliche, anche perché «quidem licet maxime vel in Noniano fabulari». «Sane quidem licet», ribatte il padre, «dum illud tamen semper teneatur, ut cerato remige Sirenas, quod aiunt»:[148] per Bernardo le *fabellae* non sono indifferenti ma potenzialmente dannose come il canto delle Sirene, un principio di sviamento della ragione e dalla virtù per cadere nel disonorevole mondo dei piaceri sensibili, delle mollezze e dei vizi da scioperati. E, al momento di rientrare in casa, contraddicendo il «Sane quidem» con cui l'aveva aperto, così chiude il discorso: «nugae autem pastorales istae tuae sub umbris sunt potius et inter arbores, quam intra penates recensendae.»[149] Non solo i *lusus*, di Pietro e degli altri, sono additati quale causa di degenerazione morale, ma è loro impedito persino di entrare nello spazio sacro della casa avita.

Alla forte valenza simbolica di queste parole, Pietro giustappone però un'immagine altrettanto forte: quella del padre che «cogitabundus» si dirige in biblioteca. La forza sta tutta nell'aggettivo perché esso rimanda esplicitamente alla parte iniziale del dialogo, alle *cogitationes* che opprimono ed inseguono Bernardo fin nel Noniano rendendo vana l'amenità e la separatezza del luogo: la conclusione ci mostra dunque un uomo che, non ostante i ragionamenti fatti sul viaggio del figlio – discorsi che pure avrebbero dovuto allontanare la mente dai suoi pensieri di magistrato della Serenissima – non riesce a rivendicarsi a se stesso, ad aprire nel suo animo una radura di vera pace. Qui sta la diversità e la 'rivincita' di Pietro il quale, per altro, non difetta certo di consapevolezza. All'inizio del dialogo infatti, mentre i due parlano dell'aspetto aggrondato di Bernardo, questi propone di dimenticare le preoccupazioni «nimis […] molesta» e il figlio gli replica: «Utinam ipse id possis, pater, tibique istud, quando ita te iuvat, tam facile factu esset quam mihi»:[150] come dire che la libertà interiore, la capacità di estraniarsi dal mondo esterno, non sono acquisti di un giorno, ma comportano una scelta di vita adeguata.

Quel che è cambiato, rispetto a sette anni prima, non sono però le scelte di Pietro – per gli *otia* e contro i *negotia* – ma, dal punto di vista letterario, che qui interessa, la diversa considerazione del patrimonio figurativo e mitologico classico. All'epoca della scrittura del *De Aetna* il biennio messinese mantiene ancora tutta la propria forza d'evocazione. Quando, nel 1492, con Angelo Gabriele egli si trasferisce alla scuola del Laskaris, non è digiuno di lettere greche:[151] la scelta della Sicilia, anzi che quella di un luogo più vicino, non è motivata solo dalla capacità del maestro ma dal desiderio di immergersi totalmente in un mondo nel quale la classicità era ancora

più di una memoria. In Bembo era infatti viva la convinzione che Messina, come scriveva all'Urticio, fosse allora la «urbs sola, ex universa Graecia, retinere probitatem illam Atticam antiqui sermonis».[152] Lì, a Messina appunto, i due veneziani, a prezzo di uno studio senza risparmio, si impadroniscono finalmente della lingua greca ma alla conoscenza grammaticale e stilistica dei testi, si aggiunge adesso una intelligenza più profonda. Il racconto del viaggio per raggiungere l'Etna si apre a riferimenti e citazioni di poeti greci tradotti, ad uso del padre che lo ascolta, in latino; in Sicilia, d'improvviso, lo spettacolo della natura e delle rigogliose campagne intorno al vulcano, riesce finalmente a dare un senso vero ai versi di Teocrito e una giusta collocazione ai giardini di Alcinoo di cui aveva raccontato Omero. Lo stupore dell'incontro con una natura da *aurea aetas* è ancora presente nelle parole che descrivono la marcia d'avvicinamento all'Etna:

> Baccho, Pallade, Cerere feraces terrae, armentorum omnis generis supra quam credas feracissimae. Hic amoenissima loca circunquaque, hic fluvii personantes, hic obstrepentes rivi, hic gelidissimae fontium perennitates, hic parata in floribus semper et omni verna die, ut facilem quilibet puellam Proserpinam hinc fuisse raptam putet.[153]

A differenza di quel che accade con il paesaggio veneto – presso che privo di una tradizione mitologica antica –, in Sicilia i frutti della terra sono gli dei pagani e le menzogne degli antichi, le loro *fabellae*, si fanno molto meno improbabili là dove accadero. Il Bembo non è preda di una deriva irrazionalistica, ché non mancano in queste pagine letture razionalistiche dei miti, ma credo si possa affermare che quella gita all'Etna, per come ci è riferita, rappresenti senz'altro il momento di una agnizione letteraria e culturale.

Per questo la parte conclusiva del dialogo con Bernardo è così importante: perché il riconoscimento di un valore piccolo alle favole dei poeti – piccolo almeno in apparenza: riuscire a dare loro spazio è un gesto di libertà interiore – rappresenta per Pietro una difesa dei suoi *carmina* faunici su cui il padre ha appena fatto cadere il discorso e farà cadere la propria censura. È infatti evidente che quelle «nugae […] pastorales», neppure ammesse nell'atrio del Noniano, anche se non fossero state scritte in Sicilia, sono il frutto quasi non più ripetibile della breve stagione messinese, di una felice parentesi nella vita e nell'opera del Bembo. Quelle composizioni erano possibili solo là dove Proserpina poteva essere stata rapita, là dove gli abitanti dicevano di vedere Fauno fra le greggi, di sentirlo suonare coronato di pino, là dove le favole antiche, vivendo con gli abitanti, avevano preservato il loro senso originario. In tal maniera e non soltanto con la necessità di esercitare lo stile, si spiega, a mio parere, la singolarità che questi carmi faunici rappresentano all'interno della scrittura latina e volgare del Bembo, e con essa si spiega anche la tensione fra la loro presenza nel *libellus* da un lato e, dall'altro le teorie enunciate e la pratica quotidiana dell'arte.

Il silenzio su cui il dialogo si chiude e che Pietro, per rispetto al padre, fa seguire ai severi ammonimenti morali e alla decisione di rientrare in casa, vale quasi come la sorda accettazione dell'ineludibile prospettiva paterna – la sola possibile per lui in patria – come la rinuncia, per manifesta impossibilità, a portare non molto oltre il tempo concesso alla giovinezza e fra i lari i sapidi amori di Pan e dei suoi devoti pastori.[154]

Note al Capitolo II

[1] Cito il sonetto dalla antologia giolitina del 1545 (che leggo però in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a cura di F. Tomasi e P. Zaja, Torino, RES, 2001; il testo è a p. 94) nella quale esso comparve per la prima volta a stampa con altre cinque liriche navageriane.

[2] Sulle rime del Navagero si veda la puntuale nota di Tomasi (ivi, p. 439): «Se la produzione latina di Navagero godette di un notevole successo nel corso dell'intero secolo […], il piccolo gruppo di rime volgari non fu da meno, poiché è testimoniato da un folto numero di manoscritti miscellanei. L'eleganza delle rime edite […] sarà da ascrivere ad una imitazione petrarchesca più libera rispetto ai canoni bembeschi, cui si aggiunge una preziosa sensibilità, affinata dalla sicura conoscenza del patrimonio classico.»

[3] Sul tema si veda ovviamente S. CARRAI, *Ad Somnum*, cit.

[4] Dottrina catulliana forse, se possono valere come rimando i vv. 42-43 del carme 63 del veronese: «ibi Somnus excitam Attin fugiens citus abiit; | trepidante eum recepit dea Pasithea sinu». Quanto alla menzione di Pasitea in una preghiera al Sonno si ricorderà che lo stratagemma è usato per la prima volta da Era nel quattordicesimo libro dell'*Iliade*. Dal punto di vista del riferimento ai classici si riconoscerà anche al v. 11 l'eco del virgiliano, ma davvero proverbiale, «omnia vincit Amor».

[5] Si possono fare infatti almeno due esempi a questo riguardo assai probanti: il madrigale *Se sempre ha da durar vostra beltate* per il quale Forni, nel suo commento (in *Lirici europei del Cinquecento*, cit., p. 120-121), ha segnalato la ripresa – con traduzione e consistente ampliamento – di un epigramma di Stratone contenuto nell'*Antologia palatina*; va aggiunto poi anche il sonetto *Già delle fiere Eumenidi cingea* (lo leggo in *Andreae Naugerii oratoris et poetae clarissimi opera omnia,* curantibus Jo. Antonio J.U:D. et Cajetano Vulpiis, Venetiis MDCCLIV ex Typographia Remondiniana, p. 243) che torna sul tema del sonno – ora però portatore dell'imagine onirica dell'amata – ornandolo di una 'macchina' di perifrasi e personificazioni mitologiche che rende immediata la percezione delle radici classiche del testo.

[6] Com'è noto, Andrea fu allievo a Venezia di Sabellico per le lettere latine e a Padova di Musuro per quelle greche. Notizie generali sulla vita, gli studi e le opere del Navagero si possono leggere sia nella vita scritta da G.A. Volpi per la stampa cominiana del 1718 (riprodotta in *Andreae Naugerii oratoris et poetae clarissimi opera omnia*, cit., pp. XVII-XXXI) che, in modo più sommario, nella bella sintesi di R. CREMANTE, *Andrea Navagero*, in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, diretto da V. Branca, Torino, UTET, 1974, pp. 666-668.

[7] Si cita la lettera da *Aldo Manuzio editore. Dediche – prefazioni – note ai testi*, introduzione di C. Dionisotti, testo latino con traduzione e note a cura di G. Orlandi, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1975, p. 152.

[8] Navagero collaborerà con Manuzio fino alla morte di questi che, per parte sua, non gli sarà mai avaro di riconoscenza: per Andrea, come ringraziamento per l'opera di revisione del testo sono infatti spese le ultime righe con cui nel 1515 l'editore offriva ad Alberto Pio l'edizione di Lucrezio (cfr. ivi, p. 153).

[9] R. CREMANTE, *Andrea Navagero*, cit., p. 667.

[10] P. BEMBO, *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1990, vol. II (1508-1528), n. 315, pp. 57-58.

[11] Cfr. ivi, n. 316, p. 59-60: in questa lettera del luglio 1512 al Ramusio, Bembo ringrazia l'amico per l'invio del manoscritto e per la lettera che li accompagnava; dice poi di attendere con trepidazione la missiva con le osservazioni di Trifone sulle *Prose*, dopo aver già avuto quelle del Valerio. Nella lettera del Ramusio dovevano essere contenute le note del Navagero il quale dunque aveva letto il manoscritto sottraendosi però alle precise indicazioni date da Bembo ai suoi correttori (cfr. ivi, n. 315, p. 58: «Ora vi priego tutti insieme e ciascuno separatamente, che […] vediate diligentemente e notiate ogni cosa che vi ritroverete star male, o meno che a satisfazione vostra, o molto poco. E da ciascuno di voi voglio uno estratto e un quinternetto degli errori o avertimenti che per voi si saranno veduti, senza risparmio alcuno.»).

[12] Dell'impegno di Navagero al servizio della Repubblica sono inoltre testimoni due suoi testi poetici in latino, probabilmente risalenti entrambi al 1509 quando egli si trovava presso Bartolomeo d'Alviano. Il primo è il carme 42 (G. COTTA, A. NAVAGERO, *Carmina*, a cura di R. Sodano, Torino, RES, 1991, p. 75), un epigramma nel quale egli spiega perché lui «pugna versatus in ulla» (v. 7) si sia fatto ritrarre in armi: quelle con le quali, lui imbelle poeta d'amore, sente il dovere di servire la patria «hoc […] tempore iniquo» (v. 10). Il secondo invece è l'epigramma *Non ego sum pugnae assuetus nec fortibus armis* (ripubblicato in M.A. BENASSI, *Scritti inediti o mal conosciuti di Andrea Navagero*, in «Aevum», XIV, 1940, pp. 240-254: 248) nel quale il poeta s'immagina all'assalto delle schiere nemiche sa crificando la propria vita in favore della patria. Inutile sottolineare quanto simili dichiarazioni allontanino Navagero da Bembo.

[13] Nella biografia di Navagero i roghi di opere letterarie proprie ed altrui sono fatti ricorrenti: annuale e quasi propiziatorio quello dei volumi di Marziale ricordato dal Giovio (in P. GIOVIO, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita, quae in museo ioviano comi spectantur*, Venetiis apud Michaëlem Tramezinum MDXLVI, c. 48*v*); dovuti invece al suo esigente perfezionismo quello dei carmi giovanili fatti ad imitazione di Stazio e quello, estremo, delle opere che aveva presso di sé durante la legazione in Francia di cui parla l'anonima prefazione della prima stampa dei *Lusus* (la leggo in *Andreae Naugerii oratoris et poetae clarissimi opera omnia*, cit., pp. XIV-XV). Stessa fine fu riservata al tanto o poco che aveva scritto della Storia Veneta: infatti il Sanudo «informa come il Navagero in punto di morte "havia ordinato a suo fratello le sue scritture fate di la historia veneta, per la qual l'havia 200 ducati a l'anno, fosseno brusate, per non esser reviste et da lui corrette; et io tegno sia per non haver scritto nulla, né cosa bona".» (cito direttamente da M.A. BENASSI, *Scritti inediti o mal conosciuti di Andrea Navagero*, cit., p. 241).

[14] È la ben nota stampa *Andreae Naugerii Patricii Veneti orationes duae carminaque nonnulla* [nel colophon *Impressit Venetiis amicorum curam quam potuit fieri diligenter praelo Joan. Tacuini. MDXXX III id. Mart.*] che raccoglieva tutta la produzione latina superstite che fu possibile raccogliere, in prosa e poesia. Solo tre altri componimenti (il 31, il 39 e il 40) furono editi dopo la stampa del 1530; su questo e sulle altre edizioni di opere del Navagero si veda la *Nota bibliografica* posposta a G. COTTA, A. NAVAGERO, *Carmina*, cit., pp. 92-93. Altre reliquie raccoglie nell'appendice d'inediti C. GRIGGIO, *Per l'edizione dei* Lusus *del Navagero*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXV, 1976-1977, pp. 87-101.

[15] Si rilegga uno dei passaggi conclusivi della prefazione: «Amici haec, quae vides, et quidem pleraque imperfecta, quoniam omnino exstabant, vel clanculum excripta, cum aduc essent in litura, vel familiari bus tantum, immatura quamvis, olim tradita; veluti quadam funeris eius reliquias, collegere: satisi pietati suae datum existimantes, si haudquaquam penitus tanti viri memoria tam exiguo vita spatio terminaretur.» (in *Andreae Naugerii oratoris et poetae clarissimi opera omnia*, cit., p. XV).

[16] A questa inidentificabile Hyella sono dedicati i testi 21, 22, 24, 28, 32, 33 e 38. È nominata anche nel carme 30, un biglietto in faleci diretto a Bembo e Paolo Canale: il fatto che quest'ultimo sia morto il 16 maggio 1508, consente di avere un termine *ante quem* per la composizione di questo testo e di poter collocare in un'età ancora giovanile l'intero ciclo (Navagero, nato nel 1483, era al tempo della morte del Canale venticinquenne).

[17] Il carme 19 sarebbe senz'altro un'ecloga allo stesso modo del 20, per la morte di Papa Giulio II, e del 27, se non che il locutore, Acon, «lanigeri ductor […] pecoris» (v.6) si produce in un lamento sulle sue sventure amorose rivolto a Eco – della quale narra la vicenda – che è modulato non sull'esametro ma sul distico elegiaco. Il testo, un *unicum* nella raccolta, è evidentemente il frutto d'una commistione di generi poetici diversi per storia e tradizione che amplifica quella fra ecloga ed epigramma messa a punto nei testi iniziali dei *Lusus*. La sua collocazione nell'ordine, a fare quasi da cerniera fra 'prima' e 'seconda parte' appare dunque, quando si voglia far credito agli editori di una qualche volontà strutturale, assai accurata. Con la stessa mistione di ecloga ed elegia, ma usata in modo inverso rispetto a 19, è costruito il carme *Accipe contempti supremum munus amanti* (in M.A. BENASSI, *Scritti inediti o mal conosciuti di Andrea Navagero*, cit., pp. 250-251) che ospita in 62 esametri un «flebile carmen» (v. 2): anche senza considerare che si tratta di un lamento amoroso per un «Venetus puer» (v. 28) non si potrebbe chiedere definizione d'elegia più esplicita e, dato il metro, più stridente.

[18] Non smentisce questa considerazione la presenza, nell'edizione curata dalla Sodano (e prima ancora nella Volpi del 1718 e poi nella remondiniana del 1754), del carme 39 – nel quale Menalca, pur calato in una situazione assai elegiaca, è con ogni evidenza un pastore – poiché esso era assente da quella del 1530 e quindi la sua collocazione non può essere addebitata agli editori che la curarono.

[19] Concordo su questo punto con l'affermazione di Fred J. Nichols (in ID., *Navagero's* Lusus *and the Pastoral Tradition,* in *Acta Conventus Neo-Latini Bariensis*, Proceedings of the Ninth International Congress of the Neo-Latin Studies (Bari, 29/08-3/09/1994) general editor, R. Schnur, edited by J.F. Alcina, J. Dillon, W. Ludwig, C. Natinel, M. de Nichilo, and S. Ryle, Tempe, Arizona, 1998, pp. 445-452: 446) secondo cui «the order was devised by someone sensitive to the novelty of what Navagero had done with the tradition».

[20] La descrizione e l'interpretazione dell'ordinamento dei primi diciassette testi dei *Lusus* offerte da F.J. Nichols (ivi, p. 446), sono a mio avviso inesatte. Secondo Nichols infatti «First there are eight dedicatory poems, beginning with an invocation to Ceres […]. The ninth poem, which invites the wayfarer into the cool shade of spring, is not a dedicatory poem […]. It is followed by another group of eight dedicatory poems. The last of them [17] is not on a pastoral subject. […] While the poem is not a pastoral it is embedded in a pastoral context, since it is followed by a poem, longish for an epigram (sixteen lines) [sic!], about a handsome Arcadian shepherd boy […]. Euphro's offering poem [17], although not a pastoral, does serve ad a transition piece, introducing us to the next part of the collection, where love, physical desire, become a more central concern.» La struttura che Nichols ravvisa (8+1+8+1) non regge perché se si può accettare di definire votivi tutti i primi otto testi – con qualche forzatura su 8, per la morte di un cane –, questo non può essere detto per il secondo gruppo di otto nel quale 10, 12 e 17, con ogni evidenza, non lo sono. Circa poi 17, è chiaro che – come dimostra 14 appartenente alla medesima tipologia testuale – ha senso solo se pensato all'interno del mondo arcadico, se non proprio bucolico.

[21] Si potrebbe aggiungere che fra i primi due testi, un voto a Cerere e uno alle aure, può essere individuata una continuità poiché non solo in entrambi il locutore è anonimo, ma – ciò che più conta – istituiscono una continuità temporale, facendo riferimento a due momenti diversi della stessa attività agricola: il primo alla semina e il secondo alla vagliatura del grano.

[22] Una lettura in questo senso potrebbe essere suggerita o trovare qualche elemento di sostegno anche nell'allocuzione al lettore su cui si chiude la lettera prefatoria: «Tu itaque, lector optime, […] precaberis interim tibi ut, quum diligens, laboriosusque fueris, tuis tamen ceptis melior fortuna non desit» (in *Andreae Naugerii oratoris et poetae clarissimi opera omnia*, cit., p. XV). La prosa di prefazione – tutta giocata sui temi della «fragilita*s* humanae vitae» (ivi, p. XIV) e dell'invidia della fortuna – invita dunque a pregare perché la propria fatica non sia stata durata invano ma porti frutto: qualcosa di simile insomma al voto del testo iniziale della raccolta.

[23] In realtà una piccola crepa nell'ermetica chiusura di questi epigrammi si apre con il decimo, un compianto per la morte d'un cane venuto dall'Illiria e ucciso da un'orsa sul Timavo: due specificazioni geografiche che fanno riferimento a territori sotto il dominio veneziano e che quindi potrebbero far pesare all'esistenza di una occasione reale.

[24] Fra gli epigrammi di Navagero possono essere individuate ricorrenze tematiche che permettono di apprezzare l'alternanza con cui, probabilmente a fini di *variatio*, gli editori misero in sequenza i testi. Così, per fare solo un esempio, i due epicedi per cani (8 e 10) sono sì collocati a cavallo della metà della 'prima parte', ma intervallati dall'*Invitatio ad amoenum fontem*, uno dei più celebri carmi dei *Lusus*, appartenente, a sua volta, a un 'genere' diverso da quello predominante del *votum*.

[25] Non si può infatti non sottoscrivere il giudizio di Nichols (in ID., *Navagero's* Lusus *and the Pastoral Tradition*, cit., p. 445) secondo il quale «Judging by the frequency which certain of these poems [cioè i testi brevi e pastorali] or their general poetic strategy were imitated, they made a very strong impression on poets in the century or so following Navagero». La fortuna italiana ed europea dei *carmina* navageriani è stata più volte sondata; si veda ad esempio, per un testo non pastorale, J.G. FUCILLA, *Navagero's* De cupidine & Hyella, in «Philological Quarterly», XVII, 1938, pp. 288-297.

[26] Ivi, p. 446.

[27] Ricordo che il componimento non era presente nell'edizione del 1530 (cfr. qui la nota 14).

[28] Al verso 30, ad esempio, Venere è indicata con l'appellativo, non proprio usuale, di «Dione».

[29] La didascalia posta dagli editori settecenteschi («Quum ex Hispanica legatione in Italiam reverteretur») dev'essere infatti corretta: in questo epigramma Navagero si riferisce senz'altro a Venezia, come si può anche dedurre dal raffronto con altri suoi versi tratti dal *paidikon* pubblicato dalla Benassi (in EAD., *Scritti inediti o mal conosciuti di Andrea Navagero*, cit., p. 250, vv. 34-37) : «Non pater e Latio est, Veneta non sanguis ab urbe; | Namque procul feritas, procul hinc crudelia facta; | Hic deposuit molles arcus pharetramque Cupido, | Deliciae Veneris miti dominantur in ora.»

[30] Si tratterà probabilmente di Raimondo o, meglio, di Giovanni Battista Della Torre: i due infatti sono introdotti come interlocutori nei dialoghi del Fracastoro nei quali è presente anche Navagero e proprio a questi e a Giovanni Battista sarà dedicato da Giovanni Cotta il carme *Iam valete boni mei sodales* (in G. COTTA, A. NAVAGERO, *Carmina*, cit., p. 15).

[31] R. CREMANTE, *Andrea Navagero*, cit., p. 667.

[32] M. SCORSONE, *Il* lusus pastoralis: *lineamenti di storia di un genere letterario*, in «Proteo. Quaderni del Centro Interuniversitario di Teoria e Storia dei Generi Letterari», III, 1997, 1, pp. 23-33: 25.

[33] Ivi, p. 26.

[34] M. FLAMINIO, *Lettere*, a cura di A. Pastore, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1979, n. 70, pp. 199-202: 201. Il vocabolo incriminato dallo Zanchi era una formazione assai simile a quella di Navagero: *floricomus*. La lettera del Flaminio è purtroppo senza data né luogo; ciò non ostante, è un testo interessante su una questione che, a detta dell'autore stesso, è «non […] di poca importanza, massimamente nella poesia» (ivi, p. 201).

[35] P. GIOVIO, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita*, cit., c. 48*v*.

[36] Si ricordi a questo proposito l'eccezionale, ma non secondario, riferimento al Timavo nel carme 10 (cfr. qui nota 23) che non permette di considerare, di principio, i *lusus* come semplici fantasie o capricci poetici privi di ogni rapporto con la realtà.

[37] Cfr. F.J. NICHOLS, *Navagero's* Lusus *and the Pastoral Tradition*, cit., p. 450: «Each of the dedicatory poems focuses on the moment of consecration, the point in time in which the poem situates itself. From this present instant there is a turn to the past or the future, to that which the offering is given in thanks for, either something which happened in the past or something which it is hoped will happen in the future.» Nichols dà però di questa attenzione all'attimo presente un'interpretazione 'morale' (ivi, p. 451): «The pastoral epigram by its briefness, its focus on one moment, gives us a sharp sense of how passing the moment is. One factor in the sense of melancholy which is a particular quality of Navagero's pastorals is the way they remind us of the fleetingness of the moment. That moment passes away, but is the test which remains.»

[38] Si legge l'opera in G. FRACASTORO*, Navagero. Della poetica*, testo critico, traduzione, introduzione e note a cura di E. Peruzzi, Firenze, Alinea Editrice, 2005.

[39] Il fanciullo che canta è infatti alle dirette dipendenze di Navagero ed è per suo esplicito ordine che segue il gruppo di amici alla fonte presso la quale si svolge il dialogo: «Iussit autem Naugerius ut nobiscum et puer quidam lyricen suus accederet, qui mira quadam et tangendi cytharam et canendi arte praestabat» (ivi, 3, 13, p. 52).

[40] Ivi, 7, 13-14, p. 70.

[41] Si noti che quella di farsi accompagnare dal giovane musico è una scelta che Navagero prende autonomamente prima dell'inizio del dialogo sul poeta (cfr. G. FRACASTORO*, Navagero. Della poetica*, 3, 13, p. 52)

[42] Segnalo però la diversa opinione di Scorsone (in ID., *Il* lusus pastoralis, cit., p. 24) secondo il quale «ammettendo lo scrupolo encomiastico del Fracastoro […] si fatica ad intendere quanto di prettamente navageriano possa davvero trovare ricetto in questo apocrifo ch'è tutto un cerimonioso, benché indiretto, omaggio al "pastore" che altra volta si compiacque d'impersonare l'umanista e poeta veneziano.»

[43] Ivi, p. 24.

[44] G. FRACASTORO, *Navagero. Della poetica*, cit., 2, 4-5, p. 48.

[45]Ivi, 3, 10-11, p. 52.

[46] Non sono dunque d'accordo con Scorsone (ID., *Il* lusus pastoralis, cit., p. 24) per il quale, nel testo di Fracastoro e, conseguentemente, in quelli di Navagero, «si stenta a cogliere motivi e finalità moralizzanti, o comunque superiori a quanto, al più, non avrebbe potuto suggerire che una dilettosa ricreazione».

[47] F.J. NICHOLS, *Navagero's* Lusus *and the Pastoral Tradition*, cit., p. 451.

[48] È il notissimo v. 5 di *Rerum vulgarium fragmenta* 303.

[49] M. SCORSONE, *Il* lusus pastoralis, cit., p. 24.

[50] Qualcuno ne emerge infatti dalle lettere: si veda infatti l'inizio di quella scritta da Verona il 25/01/1548 a G.B. Ramusio: «Io ricevei le vostra co i Dialoghi rimandati, […] et poi altre due, alle quali rispondendo, prima quanto appartiene al Dialogo, che si può dire precipitato, conosco tutti i precipitij essere stati molto ben considerati da voi, […] de' quali alcuni potete attribuir' ad incuria et negligentia, alcuni a vera ignorantia, alcuni a poca prudentia, et vedo esserci da far' assai, et d'alcune cose mi posso prometter d'assettarle, alcune non posso promettere, come dar' alla persona del Navagero la sua eloquentia» (in *Lettere di diversi autori eccellenti. Libro primo. Nel quale sono i tredici Autori illustri, et il fiore di quante altre belle lettere si sono vedute fin qui*, In Venetia. Appresso Giordano Ziletti, all'insegna della Stella, M.D.L.VI., p. 756).

[51] G. FRACASTORO, *Navagero. Della poetica*, cit., 1, 11, p. 44.

[52] Ivi, 1, 12, p. 44.

[53] Pur senza far esplicita menzione del *Naugerius*, Fracastoro scriveva all'amico il 10/05/1549 (in *Lettere di diversi autori eccellenti. Libro primo*, cit., p. 767): «De i miei Dialoghi, io posso dire Laus Deo, che finalmente sono forniti, et trascritti; ma a dirvi il vero la lima, è un poco goffa, et ci bisognerebbe tempo, et forse eruditione maggiore, pure si vederanno, et quando sarò consigliato, gli manderemo in luce. Per il che, se altro non m'interrompe, ho deliberato ogni modo a temrpo nuovo venire a vedervi, et star con voi venti giorni, et forse troveremo in Venetia qualche Filosofo da conferirgli et mi aiuterete pure a dar loro qualche luce.»

[54] G. MAZZACURATI, *Per una «poetica» ambigua: rilettura descrittiva del Naugerius di G. Fracastoro*, in ID., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977, pp. 43-81: 43.

[55] Ivi, p. 770.

[56] E. PERUZZI, *Introduzione*, a G. FRACASTORO, *Navagero. Della poetica*, cit., p. 7 (lo scritto è riproposto con il titolo *La poetica del* Naugerius *tra platonismo e aristotelismo*, in *Girolamo Fracastoro. Fra medicina, filosofia e scienza della natura*, Atti del Convegno internazionale di studi in occasione del 450° anniversario della morte (Verona-Padova 9-11/10/2003), a cura di A. Pastore e E. Peruzzi, Firenze, L.S. Olschki Editore, 2006, pp. 217-227).

[57] G. FRACASTORO, *Navagero. Della poetica*, cit., 10, 17-19 e 15, 4, pp. 84-86, 110.

[58] Cfr. i lavori di R. BARILLI, *La poetica di Fracastoro*, in «Rivista di estetica», XI, 1966, pp. 185-205 (poi in ID., *Gerolamo Fracastoro*, in ID., *Poetica e retorica*, Milano, Mursia, 1969, pp. 57-77 da cui si cita) e quello di Mazzacurati già menzionato.

[59] E. PERUZZI, *Introduzione*, a G. FRACASTORO, *Navagero. Della poetica*, cit., p. 11.

[60] G. MAZZACURATI, *Per una «poetica» ambigua*, cit., p. 45.

[61] La pubblicazione della *Syphilis* non fu in realtà dovuta a una programmazione editoriale da parte di Fracastoro, ma alla volontà di soppiantare, sul mercato e agli occhi del mondo, l'edizione pirata e molto scorretta del poema con una stampa voluta e controllata dall'autore, che gli facesse giustizia. Si ricordi infatti quel che scriveva al Bembo, da Verona, il 25 settembre 1530 «Le persuasioni di Vostra Sig. e degli altri amici hanno finalmente fatto che io ho fatto stampare quella mia Operetta *De morbo gallico*, affine, che almen quella prima che era fuori, non si legga con tante mende, e veramente non per altro» (cito da *Hieronimi Fracastorii veronensis, Adami Fumani canonici veronensis, et Nicolai Archii Comitis carminum*, I, Patavii, Josephus Cominus, 1739, pp. 61-62).

[62] L'opera non sopravvisse ai roghi del Navagero; ciò non di meno, resta un elemento non privo di interesse il fatto che essa fosse divisa in due libri così come lo era la prima redazione della *Syphilis* (1525-26), inviata in lettura e poi approvata dal Bembo.

[63] G. FRACASTORO, *Navagero. Della poetica*, cit., 15, 1, p. 110.

[64] Ivi, 10, 7, p. 82.

[65] Ivi, 11, 3-6, p. 88. Il corsivo è mio.

[66] Ivi, 10, 7, p. 82.

[67] Ivi, 4, 3-4, p. 54.

[68] Le obiezioni di Bardulone tendono a far rilevare la latente aporia del ragionamento di Navagero-Fracastoro il quale – sempre considerando solo l'aspetto formale dell'esercizio poetico – parla di un oggetto (la poesia) che raggiunge il proprio fine (la bellezza) con mezzi che producono certi effetti (il piacere) e che ne dovrebbero contemporaneamente garantire altri di natura opposta (utilità, ammaestramento): «Dictum est in primis […] poetam non ex proposito, sed conductitio quodam munere prodesse; igitur, quanquam pulcherrimus et divinus etiam sit poetarum sermo, dum tamen ad nihil utilis per se sit, nisi eo fortasse quod delectat, rursus in puerilia relabi videmur» (ivi, 11, 9, p. 88). A mio avviso l'aporia di cui sopra è effettivamente presente e le argomentazioni di Navagero, per quanto talora fini, non riescono a fugare completamente il dubbio che il tanto ricercato *quid* capace di distinguere la poesia dalle altre discipline umanistiche finisca per essere proprio la finalità edonistica del bello.

[69] Afferma infatti Navagero: «Nihil autem refert sive imperatorem sic et sic consulere pro victoria videamus, sive inducatur a poeta. […] Quoniam maxima in unoquoque et pulcherrima sectatur, hinc fit ut plura in iis, quae ad prudentiam et alias virtutes pertinent, demonstret genus dicendi poetarum» (ivi, 12, 7, p. 94).

[70] Navagero afferma infatti che «quae […] poetae rebus addunt ad perfectionem, non extra rem sunt, si rem consideres non nudam (ut plebei artifices, aut qui fine aliquo coercitiet astricti sunt, faciunt) sed perfectam et animatam, qualem considerant summi artifices» (in G. FRACASTORO, *Navagero. Della poetica*, cit., 12, 18, p. 96). A questo proposito, riprendendo proprio un esempio del *Naugerius* scrive Barilli: «Virgilio, dovendo parlare di un bosco, ricorre a due versi ricchi di determinazioni: «aut sicubi nigrum | ilici bus crebris sacra nemus accubat umbra», là dove un geografo o uno storico se la sarebbero cavati con un secco «aut sicubi nemus est». Ma nel 'di più' dell'espressione poetica sarebbe errato vedere un accessorio gratuito, un qualcosa che si offra esclusivamente al nostro diletto. In quei versi così complessi il bosco è interamente se stesso, tende cioè ad esplicare *tutti* gli attributi della sua 'idea', e non soltanto quelli quantitativi e di collocazione spaziale, che servono a fini 'pratici'. […] la poesia *è* tutto il discorso complesso che svolge, non può esser ridotta alla nuda concatenazione degli elementi dottrinali che vi si agitano dentro» (in ID., *Gerolamo Fracastoro*, cit., pp. 68-69).

[71] G. FRACASTORO, *Navagero. Della poetica*, cit., 14, 3, p. 104.

[72] Ivi, 13, 6, pp. 98, 100.

[73] Ivi, 13, 9-10, p. 100.

[74] Questa veloce panoramica sulla lirica del Fracastoro è però viziata, come nel caso del Navagero, da una tradizione testuale resa assai malcerta dall'incuria dello steso autore. Come sintesi della storia testuale dei *carmina* fracastoriani, converrà rileggere quel che scrisse, forse, il Ramusio nella *Vita* preposta all'edizione delle opere complete: «Citriorum Epigrammata, et perennis famae odae, tenera quadam et praedulci ad Malsesenum suavitate decantatae, ac nusquam apud amicos repertae, ideo perierunt, quod eruditus vir, atque una tantum sciendi gloria contentus, omnem qui ex carminibus inani hercle si non ridenda antiquorum comparatione publicatis provenit fastum ita prorsus contempsit atque despexit, ut quod plerique alii summa ope nituntur ne illorum quidem archetypum apud se in hunc usum esse unquam pateretur. Ut, haec etiam qualiacunque sunt, quae nunc in lucem emissa leguntur, non exiguo labore ac cura ab amicis hinc inde collecta, prout dispersa prius quaeque reperiebantur, in unum redacta sint» (in *Hieronymi Fracastorii veronensis opera omnia*, cit., c. †5*r*). A differenza di altre sue opere più volte edite, tradotte e commentate, le poesie latine e volgari attendono ancora un'edizione moderna, per quanto possibile completa e affidabile.

[75] M. SCORSONE, *Il* lusus pastoralis, cit., p. 25.

[76] Cito il testo dalla *secunda editio* degli *Hieronymi Fracastorii veronensis opera omnia*, Venetiis, Apud Iuntas, M.D.LXXIIII, c. 212*r*. Qui il testo ne segue, senza soluzione di continuità, un altro che inizia

Quarum pars brumae impatiens, et condita terrae (ivi, cc. 211*v*-212*r*); la separazione dei due carmi, considerata la differenza tematica, è tuttavia certa.

[77] M. SCORSONE, *Il* lusus pastoralis, cit., p. 25.

[78] F. PELLEGRINI., *Appunti per una disposizione cronologica dei componimenti poetici del Fracastoro con l'aggiunta di alcune Poesie in volgare a lui attribuite*, in «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», V, 1954, pp. 89-123: 106.

[79] *Hieronymi Fracastorii veronensis opera omnia*, cit., cc. 206*v*-207*v*: 207*r*. Il carme per Francesco Della Torre è datato da Pellegrini (ID., *Appunti per una disposizione cronologica dei componimenti poetici del Fracastoro*, cit., pp. 95-96) al 1534.

[80] Ivi, c. 211*r-v*. Segnalo che al v. 2 la giuntina legge *despendent*, errore che correggo sulla scorta della cominiana (*Hieronimi Fracastorii veronensis* […] *carminum*, cit., p. 147)

[81] La presenza del figlio Giulio ancora in vita consente di fissare come termine *ante quem* di questo carme fra il 1515 e il 1517, periodo nel quale secondo Francesco Pellegini (in ID., *Appunti per una disposizione cronologica dei componimenti poetici del Fracastoro*, cit., pp. 93-95) colloca la morte del fanciullo e quella del fratello Paolo, per piangere i quali il padre scrisse gli esametri indirizzati, ancora una volta, a Giovan Battista Della Torre.

[82] Quelli inseriti o posti in chiusura alle opere filosofico-scientifiche sono ovviamente collocati nella loro sede. Circa la differenza fra le due giuntine, mi limito a segnalare che rispetto alla prima edizione, la seconda varia l'ordine dei componimenti e ne aggiunge, in chiusura del volume, altri che in quella sono assenti.

[83] *Hieronymi Fracastorii veronensis opera omnia*, cit., c. 211*r*.

[84] 'Batto' è infatti il nome con cui Fracastoro si rivolge a Giovanni Battista in vari carmi a lui sicuramente destinati come, ad esempio, la lunga elegia scritta in morte di Marco Antonio, gli esametri per la morte dei suoi figli Paolo e Giulio, e l'epistola a Francesco Della Torre nella quale è definito «amor Musarum» (ivi, cc. 206*v*-207*v*: 207*v*). Pellegrini (ID, *Appunti per una disposizione cronologica dei componimenti poetici del Fracastoro*, cit., p. 106) assegna il carme al 1511-1512.

[85] Così Pierre Laurens nell'introduzione della parte dedicata al Navagero di *Musae reduces. Anthologie de la poésie latine de la Renaissance*, I, teste choisis, présentés et traduits par P. Laurens, Leiden, E.J Brill, 1975, p. 189.

[86] L'occasione del testo, la morte cioè di Marco Antonio Della Torre consente appunto di proporre questa data (cfr. F. PELLEGRINI, *Appunti per una disposizione cronologica dei componimenti poetici del Fracastoro*, cit., pp. 91-93).

[87] Si tratta di quattro testi, assenti nella *princeps* del 1555 e che invece possono essere letti alle cc. 213*r-v* della seconda edizione degli *opera omnia* (ma il terzo e il quarto si susseguono senza uno stacco). Alcuni di questi epigrammi, datati dal Pellegrini (ID, *Appunti per una disposizione cronologica dei componimenti poetici del Fracastoro*, cit., pp. 101-102) al 1533-1535, potrebbero invece essere anticipati al 1525 se a questi, e non ad altri testi per noi perduti, si riferiva il Bembo nella lettera indirizzata da Padova allo stesso Giberti il 28/11/1525, di cui riporto solo quanto qui interessa: «Ora questo M. Leonico, acceso ancora egli dalle faville, anzi pure dalla fiamma che rendono le virtù vostre, di cui si ragionò tra noi assai un di questi giorni, essendoci in mano venuti alcuni Epigrammi pastorali del Fracastoro di voi ed a voi fatti ultimamente […]» (in P. BEMBO, *Lettere*, cit., II, p. 317). Se corretta, la retrodatazione consentirebbe di avvicinare la scrittura di questi epigrammi al periodo, probabile ma non certo, in cui il Navagero compose i suoi.

[88] Sono in famosissimi vv. 6-7 della prima ecloga virgiliana.

[89] Se non proprio della villa d'Incaffi – ma un antro e una fonte tornano poi anche nella descrizione della cornice paesaggistica che farà da sfondo al *Naugerius* (cfr. G. FRACASTORO*, Navagero. Della poetica*, cit., 2, 6-7, p. 48) – potrebbe trattarsi dell'altra villa con giardino posta in Malcesine e concessa in usufrutto al Fracastoro proprio dal Giberti: la vicinanza al lago di Garda dà infatti ragione del riferimento alle «Naiades […] Benacides» che, altrimenti, risulterebbe un epiteto ozioso.

[90] Il testo deve essere datato, secondo Pellegrini (ID., *Appunti per una disposizione cronologica dei componimenti poetici del Fracastoro*, cit., pp. 99, 102) al 1536.

[91] Sono i vv. 1-2, 5-10, 19-22 del carme che si trova alle cc. 205*v*-206*r* dei citati *Hieronymi Fracastorii veronensis opera omnia.*

[92] G. MAZZACURATI, *Per una «poetica» ambigua*, cit., pp. 44-45.

[93] Riflette su alcuni dei passi del *Turrius* riportati più sotto anche Peruzzi nella sua introduzione a G. FRACASTORO*, Navagero. Della poetica*, cit., pp. 25-33.

[94] Ivi, 2, 10-12, p. 48.

[95] *Turrius sive De Intellectione*, in *Hieronymi Fracastorii veronensis opera omnia*, cit., c. 148*r*.

[96] Ivi, c. 148*v*.

[97] Ivi, c. 148*r*.

[98] Quanto resta della lirica volgare del Fracastoro è stato raccolto nella cominiana alla quale deve essere aggiunto quel che il Pellegrini pubblica in appendice al suo studio sulla cronologia delle poesie fracastoriane. Manca però un'indagine approfondita della tradizione manoscritta che consentirebbe di avere un quadro completo dei testimoni, dei testi e di sgravare molti di essi dei dubbi attributivi. Sembra comunque di poter affermare con una certa sicurezza che il madrigale riportato non sial il solo, eccezionale, esempio di lirica pastorale in volgare del Fracastoro: fra i componimenti sicuramente suoi si può segnalare ad esempio un altro madrigale, *La pastorella mia che m'innamora*, che fu pubblicato nella prima edizione della antologia giolitina curata dal Domenichi (lo si veda in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, cit., p. 290).

[99] Cito il testo da *Lirici europei del Cinquecento*, cit., p. 122-123. Secondo Pellegrini (ID, *Appunti per una disposizione cronologica dei componimenti poetici del Fracastoro*, cit., p.

[100] E. BARBARANI, *Girolamo Fragastoro e le sue opere*, Verona, G. Annichini, 1894, p. Non risulta del resto che Fracastoro abbia cantato l'amore di altre donne nei suoi versi.

[101] Mi riferisco ancora una volta a S. CARRAI, *Ad Somnum*, cit. cui rimando per il tema in generale e alle pp. 49-50 su questo testo in particolare.

[102] Ivi, p. 50.

[103] Per quest'ultima voce Forni, che commenta il testo nei *Lirici europei del Cinquecento*, allega un precedente tratto dagli *Amorum Libri* di Boiardo che mi sembra un parallelo significativo in considerazione della ben nota 'impurità' linguistica dell'umanesimo volgare.

[104] C. BERRA, *Il Bembo «antibucolico»*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 235-243.

[105] Ivi, p. 235. La Berra riprende, a sua volta, da C. VELA, *Il* Tirsi *di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, cit., pp. 245-292: 272. Il seguito dello studio delle Berra dimostra poi quanto poco abbia di pastorale anche quella unica prova bembiana.

[106] Ivi, p. 235.

[107] Riprendo il brano degli *Aolani*, scorciandolo ulteriormente, dallo studio citato della Berra (p. 237).

[108] Ivi, p. 237-238.

[109] Sul rapporto oppositivo dei discorsi di Perottino, di Gismondo e Lavinello a proposito del fondamentale nesso fra poesia conoscenza e verità si vedano l'importante studio della Berra, *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia, 1996 (in particolare le pp. 71-75, 193-200, 256-260).

[110] C. DIONISOTTI, Recensione a M. PECORARO, *Per la storia dei carmi del Bembo. Una redazione non vulgata*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVIII, 1961, 581, pp. 573-592 (si cita però da C. DIONISOTTI, *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi, 2002, pp. 181-204: 198).

[111] Non lasciano dubbio, a questo proposito, le parole contenute nelle *Prose*: «[…] non sono pochi quegli altri, a' quali Dante più sodisfà, tratti, come io stimo, dalla grandezza e varietà del suggetto, più che da altro. Nella qual cosa essi s'ingannano; perciò che il suggetto è ben quello che fa il poema, o puollo almen fare, o alto o umile o mezzano di stile, ma buono in sé o non buono non giamai. Con ciò sia cosa che può alcuno d'altissimo suggetto pigliare a scrivere, e tuttavolta scrivere in modo, che la composizione di dirà esser rea e sazievole; e un altro potrà, materia umilissima proponendosi, comporre il poema di maniera che da ogniuno buonissimo e vaghissimo sarà riputato;

sì come fu riputato quello del ciciliano Teocrito, il quale, di materia pastorale e bassissima scrivendo, è non di meno molto più in prezzo e in riputazione sempre stato tra' Greci, che non fu giamai Lucano tra' Latini, tutto che egli suggetto reale e altissimo si ponesse innanzi» (in P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960, II, 20, p. 176). Si noterà come questo passo contenga anche una testimonianza ulteriore della considerazione che il Bembo aveva della pastorale.

[112] M. SCORSONE, *Il* lusus pastoralis, cit., p. 28-29.

[113] Sui carmi del Bembo, la loro consistenza numerica, la loro datazione, la loro storia redazionale ed editoriale devono essere tenuti presenti almeno i seguenti riferimenti bibliografici: M. PECORARO, *Per la storia dei carmi del Bembo*, cit.; C. DIONISOTTI, Recensione a M. PECORARO, *Per la storia dei carmi del Bembo*, cit.; ID., *Appunti sul Bembo. I. Manoscritti Bembo nel British Museum. II. Per la storia del* Carminum libellus*,* in «Italia medioevale e umanistica», VIII, 1965, pp. 269-291 (si cita però da ID., *Scritti sul Bembo*, cit., pp. 93-113); L. CASTAGNA, *Il latino poetico di Pietro Bembo*, in «Sileno», XXII, 1996, pp. 5-29.

[114] C. DIONISOTTI, Recensione a M. PECORARO, *Per la storia dei carmi del Bembo*, cit., pp. 196-202.

[115] L. CASTAGNA, *Il latino poetico di Pietro Bembo*, cit., p. 7.

[116] *Ibidem.*

[117] C. DIONISOTTI, Recensione a M. PECORARO, *Per la storia dei carmi del Bembo*, cit., p. 202.

[118] L. CASTAGNA, *Il latino poetico di Pietro Bembo*, cit., p. 7.

[119] C. DIONISOTTI, Recensione a M. PECORARO, *Per la storia dei carmi del Bembo*, cit., p. 200.

[120] P. BEMBO, *Carmina*, cit., p. 7. La citazione riproduce l'edizione Scotto, ma per i vv. 63-64 la variante precedente, testimoniata dal ms. Antoniano 635 rimarca però la disposizione alla poesia dei pastori: «Et nos urimur; at tuos amores | Et nostros, age, conferas: canamus» (ivi, p. 79).

[121] Cito però da *Opere toscane di Luigi Alamanni al Christianiss. Re Francesco Primo*, Venetijs apud haeredes Lucae Antonij Iuntae, Annno M.D.XLII, vol. I.

[122] C. DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo*, cit., pp. 111-112.

[123] Si noti che questo testo è collocato nella prima parte del *libellus* proprio in virtù della sua figurazione pastorale; riprova ne è il fatto l'altro testo per la morte di Poliziano (26), privo di queste caratteristiche, trova posto nella terza parte.

[124] Secondo Tiziano Zanato (ID., *Pietro Bembo*, in *Storia Letteraria d'Italia. Il Cinquecento. I La dinamica del rinnovamento (1494-1533)*, a cura di G. da Pozzo, Padova, Piccin Nuova Libraria-Casa editrice Dr. Francesco Vallardi, 2006, pp. 337-444: 368) l'ordinamento dei primi *carmina* bembiani – che già si intravede sulle carte dell'Antoniano e che giungerà con qualche modifica di posizione all'edizione Scotto – con una così forte insistenza sulla figura di Fauno-Pan rende «evidente che dietro quella maschera si cela il B[embo] stesso». È un'ipotesi senz'altro suggestiva ma che non mi sembra sia confortata da alcun dato interno o esterno ai testi; mi pare anzi in contrasto con i dati della *fictio* (perché mai ad esempio i pastori dovrebbero rivolgere il loro coro al Bembo?). È a mio avviso più probabile che il costante riferimento a Pan stia ad indicare la continuità di tematica ed ispirazione di quei carmi, lo stigma della loro 'pastoralità'. Il solo testo che può sostenere l'interpretazione proposta da Zanato è il terzo dell'edizione Scotto (inc.: *Dicite cur nostros, Nymphae, fugati amores*) scritto, come pare, nel 1498. Questa datazione è però soltanto indicativa essendo formulata sulla base del seguente passo di una lettera scritta da Bembo a Trifon Gabriele (Ferrara, 2/02/1498; in P. BEMBO, *Lettere*, cit., vol I (1492-1507), n. 24, pp. 21-22: 22) che nulla dice sulla redazione del carme: «Salutami il nostro Scyta mille volte; al quale, se sono piaciuti i versi del mio *Fauno*, a me piace assai».

[125] PETRI BEMBI, *De Aetna liber* & P. BEMBO, *Dell'Etna*, Verona, Editiones Officinae Bodoni, 1969, pp. 27, 64-65, 67. Floriani però (in ID., *La giovinezza umanistica di Pietro Bembo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIII, 1966, pp. 25-71; lo leggo però in ID., *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1976, pp. 29-74: 57) ricorda opportunamente che «gli accenni ai carmi cosiddetti faunici che sono contenuti nel *De Aetna* non autorizzano a ritenere *tutta* la produzione in cui il Fauno appare, anteriore alla data di pubblicazione dell'operetta»

[126] L. CASTAGNA, *Il latino poetico di Pietro Bembo*, cit., pp. 7, 18.

[127] Nessuna meraviglia dunque che gli esecutori testamentari del Bembo si trovassero in grande difficoltà a pubblicare il *Carminum libellum* con un testo simile. Si ricordi quanto scriveva il Gualteruzzi al Della Casa il 13 agosto 1547 «Pensi V.S. che io ho lettere da Bagnorea che mi dicono che, stampandosi li versi latini, si debba tor via quella benedetta *menta*, et mi fanno il caso gravisismo in coscienza et etiandio quanto al mondo, per l'honor del Cardinale» (cito il passo da C. DIONISOTTI, Recensione a M. PECORARO, *Per la storia dei carmi del Bembo*, cit., p. 200). Gualteruzzi si riferisce appunto al *Priapus* poiché la *menta* in questione è l'erba che cresce nel giardino di Priapo e che è molto ricercata dalle fanciulle; inutile dire che la parola allude, per tutto il testo, a *mentula*.

[128] Cfr. qui cap. I, n. 32.

[129] C. DIONISOTTI, Recensione a M. PECORARO, *Per la storia dei carmi del Bembo*, cit., p. 200.

[130] Sulla figura di Antonio Mezzabarba si vedano il cappello alla sezione a lui dedicata da G. Gorni (in *Poeti del Cinquecento*, cit., pp. 289-292) e M. GORI, *Profilo di Antonio Isidoro Mezzabarba*, in «Studi italiani», XII, 2000, 2, pp. 139-172. La traduzione del Bembo è il settantaduesimo pezzo della raccolta (non il 73: sbaglia il conteggio la Gori, ivi, p. 159) e si trova a c. 28*r*; la Gori analizza brevemente la versione a p. 161 del suo studio.

[131] Cfr., per un più dettagliato elenco, ivi, pp. 157-158.

[132] Mezzabarba tradurrà anche l'elegia, poi rifiutata dal Bembo, *Lycda*. Cfr. ivi, pp. 159, 161-163.

[133] Sul *Benacus* si veda I. REINEKE, *Der* Benacus *des Pietro Bembo*, in «Res publica litterarum» XII, 1989, pp. 177-183.

[134] T. ZANATO, *Pietro Bembo*, cit., p. 400.

[135] Rilievi diversi fa Ilse Reineke secondo la quale «Die Schilderung der Szenerie ist lebendig durch Bembos phantasievolle Vorstellungskraft, die sich in der Ausmalung zahlreicher anmutiger und reizvoller Details zeigt und ein von Freude bewegtes Bild vermittelt. […] Bembo trägt sein Anliegen an den Freund und seine Hoffnung in der mythologischen Verbrämung des Epyllions auf ebenso anmutige wie eindrucksvolle Weise vor- und so kunstvoll, daß der Begriff, um den sein Gedicht kreist, an keiner Stelle explizit vorkommt: Nirgendwo lesen wir das Wort *pax*.» (EAD., *Der* Benacus, cit., p. 178, 181-182). Resta, a mio avviso, che l'uso bembiano delle figurazioni mitologiche è assai più trattenuto di quanto non accada in altri poeti.

[136] Ivi, p. 177.

[137] P. BEMBO, *Lettere*, cit., vol. II (1508-1528), n. 634, p. 327.

[138] Su questa seconda però il Bembo sembra contraddirsi: da un lato la favola è nuova e indipendente da una fonte antica, dall'altra essa lo soddisfa meno perché «è cosa trita e ad ognuno famigliare» e «per la infinita imitazione che essa ha di Virgilio». Credo si possa intendere così: nessuno degli antichi aveva mai scritto una favola sul mercurio; ciò però non significa che le sue proprietà non fossero note fin dall'antichità e che la favola del Fracastoro non fosse ricalcata su una virgiliana.

[139] Soltanto in un caso il mito classico interagisce con la realtà campestre del Noniano: mi riferisco ai vv. 31-35 (in C. DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo*, cit., p. 112) nei quali Bembo dice che «Has quoque venatrix silvas coluisse Diana | fertur olim nostrosque arte docuisse colonos | qua violare feras atque arcu figere cervos | quave queant mediis lepores educere silvis |eductosque sequi.»

[140] Ivi, pp. 111-112.

[141] Ivi, pp. 111.

[142] Sulla precoce maturità e consapevolezza della vocazione bembiana, sui conflitti con Bernardo, si può rimandare a P. FLORIANI, *La giovinezza umanistica di Pietro Bembo*, cit., pp. 44 ss.

[143] PETRI BEMBI, *De Aetna liber*, cit., p. 18.

[144] Ivi, p. 61.

[145] Ivi, p. 62.

[146] Ivi, pp. 63-64.

[147] Cfr. APULEIO, *Le metamorfosi*, XI, 5 (p. 652 dell'edizione a cura di R. Merkelbach, S.Rizzo, C. Annaratone, Milano, Rizzoli, 1977).

[148] PETRI BEMBI, *De Aetna liber*, cit., p. 65.

[149] Ivi, p. 67.

[150] Ivi, p. 16.

[151] Si vedano, su questo aspetto della preparazione del Bembo e sui motivi della scelta di Messina, le considerazioni svolte da Zanato nel suo *Pietro Bembo*, cit., p. 342.

[152] P. BEMBO, *Lettere*, cit., vol. I (1492-1507), n. 1, p. 3.

[153] PETRI BEMBI, *De Aetna liber*, cit., p. 35.

[154] I carmi faunici sono a tutt'oggi datati al periodo fra il 1490 e il 1494; mi pare tuttavia che, pur in mancanza di prove certe, cioè documentarie, pur restando incerta la datazione, essi siano da considerarsi indissolubilmente legati a quello *iucundus* biennio messinese. Soltanto il carme 3 (ed. Scotto) infatti può essere stato scritto successivamente (cfr. qui n. 124), ma è un caso eccezionale e che comunque conferma la fonte originaria di quella ispirazione.

III

LIRICA PASTORALE: STILE E STRUTTURA NEI LIBRI DI RIME

1. I sonetti di Giovan Battista Della Torre

Giovanni Battista Della Torre – introdotto come interlocutore nel *Naugerius* e soprattutto nel *Turrius* che da lui traeva il nome, destinatario inoltre di alcune importanti poesie latine – fu amicissimo del Navagero e del Fracastoro; fu noto con ogni probabilità anche al Bembo se si deve credere al racconto d'una delle *Novelle* del Bandello[1] il quale raccoglie insieme questi letterati in una sorta di giocoso ritratto di gruppo. A parte questo, di lui non resta oggi quasi che il nome. Molto poco sappiamo della sua biografia personale (l'anno di morte sembra però certo: 1534)[2] e poco rimane della sua opera scientifica, mai pubblicata, che però doveva essere di valore se lo stesso Fracastoro, a proposito della redazione degli *Homocentrica*, confessava più che volentieri d'esserle debitore.[3] Non molti, se ho visto bene, gli accenni che i suoi amici fecero, nelle loro opere e nei carmi a lui indirizzati, ad un suo esercizio poetico in latino – ne trovo solo in un componimento del Trissino e, se può essere considerato tale, nel «Cantemus» con cui gli si rivolge Navagero nel carme 25 dei *Lusus* – del quale, per altro nulla ci è giunto.[4]

Stante questa situazione non potremmo neppure sospettare che egli avesse scritto dei versi volgari. Invece nelle *Rime di diversi eccellentissimi autori*, il famoso *Libro primo* curato dal Domenichi nel 1545, egli è presente con un piccolo ma non trascurabile contingente di sette testi, tutti pastorali, che esauriscono per noi la sua opera in volgare.[5] Data la scarsissima importanza dell'autore per la storia della lirica volgare e dato, in fin dei conti il livello apprezzabile ma non eccelso di quei sette sonetti, il *corpus*, pur noto agli studiosi, non ha riscosso molta attenzione e non gli è mai stato dedicato alcun approfondimento.

Ciò che in questa sede lo rende degno di un qualche spazio è, principalmente, il legame che univa il Della Torre ai più volte citati Navagero e Fracastoro e dunque la piccola tessera ch'egli consente di aggiungere alla ricomposizione, pur sintetica, di un quadro più ampio, qual è quello della lirica pastorale veneta nei primi decenni del Cinquecento: l'antefatto della scrittura e della pubblicazione del *Libro primo degli Amori* del Tasso. (Superfluo infatti sottolineare che se la stampa di questi sette sonetti cade ormai quasi alla metà del secolo, la loro composizione doveva rimontare almeno a undici anni prima e probabilmente anche di più.)

La presenza nella giolitina e la collocazione nella serie dei testi dellatorriani è perfettamente in linea con gli indirizzi che, probabilmente, guidarono il Domenichi nella composizione del volume e che sono stati ricostruiti da Tomasi e puntualizzati da Torchio.[6] In un libro nel quale la selezione e la composizione del materiale dipendevano non da «criteri rigorosi e programmatici, ma […] piuttosto da un adeguamento della volontà di proporre un ampio panorama della lirica contemporanea alle contingenze del momento»,[7] e dunque dalle concomitanti e forti pressioni imposte dai vincoli dell'amicizie e da quelli del mercato editoriale, i testi del Della Torre, morto ormai da circa un decennio, si qualificavano come assolutamente inediti e rientravano dunque nel novero di quelle «rarità bibliografiche»[8] alle quali, sebbene con tutt'altro prestigio, appartenevano anche i testi dell'Ariosto, del Della Casa, del Guidiccioni, dello stesso Bembo posto all'inizio del libro. Se poi la «ricerca dell'inedito, o mal noto, e relazioni personali sono le due direttrici lungo cui si svolse la raccolta dei testi; direttrici che talora si intersecano visto che le *trouvailles* si giovano dei rapporti privati del curatore, cui gli amici forniscono non solo versi propri ma verosimilmente anche manoscritti di versi altrui»,[9] è probabile che al Domenichi i versi del Della Torre siano giunti proprio per una via di tal genere. Sulle implicazioni di una simile trasmissione torneremo fra poco, ma intanto importa sottolineare che

neppure la collocazione del Della Torre nell'ordine dei poeti appare casuale: non solo infatti egli è posto nel numero dei primi ventinove poeti – anzi: trovandosi al quindicesimo posto è al centro di questo primo blocco –, nel gruppo cioè delimitato dalle eminenti figure del Bembo e del Trissino, il così detto «piano nobile»[10] con cui l'antologia principia, ma egli ne fa parte a buon diritto sia perché morto, come molti dei suoi più illustri vicini, «senza un'edizione personale delle rime, nonostante la celebrità»,[11] sia perché Giovanni Battista si inserisce, senza troppa difficoltà mi pare, nel «gruppo di poeti rappresentante della sperimentazione lirica volgare in Veneto agli inizi del secolo: in particolare Navagero, Canal, Capodilista, Cotta, Querini, e Brocardo»,[12] autori tutti – e l'elenco potrebbe proseguire con Trifon Gabriele – che, in ordine sparso, risiedono appunto in questo «piano nobile». E se non è possibile dimostrare, per assoluta mancanza di dati, l'appartenenza del Della Torre alla medesima temperie poetico-culturale che caratterizzava il gruppo di amici veneziani raccolto attorno al Bembo, non potrà sfuggire che l'opzione per una lirica mitologico-pastorale, dunque «fortemente influenzata dalla formazione classica»,[13] lo avvicina senz'altro a Navagero, a Brocardo, a Fracastoro.

I sette sonetti del Della Torre sono caratterizzati da una notevole e, considerando il numero di testi, insolita omogeneità tematica. Non solo infatti, come già detto, sono tutti pastorali ma formano un vero e proprio ciclo incardinato sui personaggi di Alcon e Furnia,[14] nei rispettivi ruoli di amante e di amata ritrosa; i due, inoltre, si rispecchiano, ma a chiasmo, nei mitici personaggi di Eco e Narciso. La fissità dei personaggi e della scena sono dunque la garanzia dell'unità della serie; un unità che, sebbene non si abbiano prove certe per poterlo affermare, potrebbe forse dipendere da una concezione d'autore o all'autore vicina se è lecito «supporre […] pur con qualche cautela, che nella stamperia gli antigrafi siano stati sostanzialmente rispettati» [15] e se, come sopra si diceva, è possibile che quegli stessi antigrafi provenissero da manoscritti posseduti da amici dei poeti defunti. Ciò evidentemente non costituisce un'assicurazione sufficiente circa l'autorità dell'ordinamento, ché nulla sappiamo di quell'antigrafo, ma è d'altra parte certo che «il curatore non considerava l'organizzazione delle poesie secondo un criterio tematico o addirittura secondo un filo narrativo un valore aggiunto delle poesie stesse» [16] ed è dunque impensabile che la seriazione dei sonetti possa essere stata decisa o ricostruita in tipografia.

Resta, comunque, la compattezza del *corpus*; una compattezza di gran lunga superiore, per fare un esempio e per restare sempre sui testi pastorali compresi nell'antologia giolitina, a quella riscontrabile nella ben più ampia sezione dedicata a Ludovico Dolce. Non soltanto infatti la continuata presenza dei personaggi e l'unità di luogo, per di così, pastorale contribuiscono alla coesione del ciclo ma essa è rafforzata, mi sembra, dalla accurata partizione del discorso poetico nei frammenti che lo compongono. Intendo dire cioè, che nei novantotto versi assommati dai sonetti dellatorriani si snoda un discorso che, pur nel desultorio procedere della lirica, possiede una sua unità, una sua coerenza e convenienza retorica.

Converrà allora procedere a una sintetica descrizione del ciclo. I primi due sonetti svolgono due allocuzioni ad Eco da parte dell'innamorato di Furnia la quale però non lo ricambia; il terzo esprime lo sdegno di Alcon – qui nominato per la prima volta – nei confronti di Amore che, dopo aver vinto tutti gli dei, si è lasciato vincere dalla donna; nel quarto Alcon si rivolge direttamente alla sua amata rinfacciandole la sua insensibilità, mentre nel quinto prega Venere di far innamorare Furnia o di liberarlo da quell'amore; nel sesto offre una corona di narcisi a Eco per ringraziarla e, infine, nel settimo, chiude con una lode della bellezza, non ostante la

durezza della sua «pastorella» (v. 12). Questa, dunque, la semplice impalcatura tematica che regge il discorso poetico. Già da una simile panoramica si possono individuare alcuni equilibri che vale la pena segnalare: tre i sonetti indirizzati a Eco (i primi due e il sesto), due le preghiere a divinità maggiori (il terzo e il quinto), ancora due i testi dedicati esclusivamente a Furnia (il quarto e il settimo). La distribuzione delle tipologie di sonetto è dunque assai accorta ed è questo un ulteriore segnale della sensibilità strutturale da parte del Della Torre. Tale sensibilità è riconfermata a pieno non appena si osserva che, all'interno dei componimenti e fra testo e testo, sussiste una tramatura, a bastanza fitta, di anticipazioni e riprese lessicali o formali. Queste, se in alcuni casi si limitano a ratificare rapporti già manifesti a livelli meno raffinati d'analisi, in altri invece sono assai meno ovvie e rivelano relazioni non immediatamente evidenti fra i testi.

Per dare conto di tutto ciò e per osservare il 'funzionamento' di questa serie di sonetti, è necessario scendere un po' nel dettaglio; discuto perciò qui di seguito le connessioni più interessanti. Innanzi tutto, come già si è detto, l'ambientazione nella quale il Della Torre colloca il canto di Alcon è sempre la medesima: la «oscura grotta ascosa» (2, 1), che sarà definita più avanti, con minima variazione sinonimica, «ombroso speco» (6, 3), è infatti il luogo tipico per lamenti amorosi ed è soprattutto, sulla scia d'una lunga tradizione poetica, l'*habitat* naturale di Eco che infatti si nasconde, come subito si afferma nel sonetto 1, «fra sassi e tra le frondi» (v. 2).

Il rapporto di rispecchiamento fra Alcon ed Eco e fra Narciso e Furnia è poi, come si è detto, un elemento di continuità fondamentale rappresentando il filtro attraverso cui viene fin da subito proposta e interpretata la vicenda amorosa; proprio tale proiezione della propria vicenda nell'*exemplum* del mito costituisce infatti l'argomento dei primi due sonetti che sembrano quasi essere due variazioni di un medesimo tema. Tuttavia la successione dei sonetti non è priva di un progresso logico: se infatti nella conclusione del primo viene evidenziata l'identità di situazione fra l'amante e la ninfa oreade

> (Eguale arde ambidue fiamma amorosa,
> Eguale è'l nostro amor, pari le pene,
> Ed ambidue già vinse egual bellezza
>
> vv. 12-14)

nelle terzine del secondo l'uguaglianza si riduce a somiglianza ed è allora la diversità delle singole situazioni, pur in una identica condizione d'infelicità, ad emergere

> (Te condusse ad amar l'empia tua sorte
> Il superbo Narciso, e me conduce
> L'ingrata Furnia a dolorosa morte.
> Per te raggio di sol qua giù non luce,
> Qui per me son tutte le gioie morte:
> Tu fuggi da le genti, io da la luce
>
> vv. 9-14).

Il secondo sonetto però, in aggiunta a quanto detto nel primo, offre, anche se rapidamente, un'altra notazione. Alcon non si limita a ringraziare Eco poiché replica il finale dei suoi «lamenti» (1, 1), ma aggiunge che ella «*s*eco spesso incontra 'l ciel *s*'adir*a*» (2, 3): alla compagnia nel dolore ella affianca la solidarietà nello sdegno. Non sarà un caso allora che il sonetto seguente riporti le proteste, il «doloroso grido» (3, 6) di Alcon proprio contro un dio, Amore, colpevole di non aver «domato» (3, 14) Furnia. È ancora «gridando […] vinto di doglia» (4, 12) che Alcon pronuncia le parole rivolte direttamente contro la sua «cara, benché crudel, nemica» (4, 10) che accusa di amare, come Narciso, solo se stessa. La disperazione conduce l'amante a invocare Venere accompagnando la preghiera con un'offerta di «verdi erbette e […]

fiori» (5, 1): la richiesta – «Doma Furnia» (v. 12) o rendimi la libertà –, e si noti il rinvio al sonetto 3, è però il frutto di un antefatto che rappresenta l'elemento di maggior interesse del sonetto. L'offerta è infatti accompagnata con queste parole:

> Alcon, che per gli antichi estinti ardori
> Superbo, e per le a te voglie rubelle,
> Or di maggior che pria fiamme novelle
> Racceso, oggi ti rende i primi onori
>
> (vv. 5-8).

Dietro il canto di Alcon e il suo dolore si apre dunque uno spazio inatteso: questi versi infatti ci dicono che Furnia non è il suo primo e unico amore, ma che già una volta egli si era liberato di una passione e aveva respinto e rinnegato l'amore. La passione per Furnia è dunque una punizione seguita a un'offesa al potere di Venere e il ciclo di sonetti non è isolato ma si inserisce in una situazione narrativa più ampia, che lo comprende: alle spalle di questo sonetto si accampa dunque un 'canzoniere' in potenza. I versi riportati hanno poi un altro valore: come sostiene Torchio, in essi, a differenza di quel che accade a tutti gli altri del ciclo, proprio per la fuga prospettica in cui sono inseriti, «pare di sentire una vena autobiografica»[17] secondo l'ipotesi critica per la quale «si ha di frequente l'impressione che» la forma pastorale «sia prediletta quando il tasso di verità storico-biografica dei versi sia particolarmente alto, come se la realtà potesse essere trasferita in poesia solo a patto d'essere mascherata».[18] È impossibile dire con certezza se l'autobiografismo, per quanto mediato, sia qui presente o meno e tuttavia avremo modo di mettere alla prova l'ipotesi proposta da Torchio nell'unico ambito in cui essa possa essere sperimentata studiando cioè un intero libro di poesia, un canzoniere completo e complesso come, nei paragrafi seguenti, gli *Amori* del Tasso.

Il sesto sonetto della corona si lega al precedente per la ripetizione del modulo votivo: in questo caso però l'offerta di una ghirlanda di «odorati narcisi» (v. 10) serve a ringraziare Eco «per la pietà c'h*a* del […] dolore» di Alcon. La scelta del fiore di cui intessere la corona non è certo casuale e obbedisce infatti a una semplice logica di compensazione esplicitamente affermata:

> E tra tutti gli fior questi ti dona,
> Acciò che quel che sovra ogni altra cosa
> Ardesti indarno, uom già, godi almen fiore.
>
> (vv. 12-14)

La compensazione che vale per Eco, stante la l'identificazione fra poeta e il proprio corrispettivo mitico, dovrebbe valere anche per Alcon: egli infatti che, per la durezza di lei, non potrà godere delle grazie della donna amata, ripiega per così dire su una lode di lei con la quale conclude il ciclo. Nella lode Alcon, affermando che «la natura | Così non fe' giamai cosa più bella, | Come di lei non fe' pietra più dura» (vv. 10-11), riprende il concetto espresso nel sonetto 4, della «cara, benché crudel, nemica» e si appunta sulla bellezza della donna, capace di oltrepassare quella di Aurora, cui il sonetto è rivolto, del sole e di tutte le stelle.

Il ciclo del Della Torre darebbe l'occasione per ulteriori notazioni di tipo stilistico e compositivo, soprattutto per quanto riguarda il rapporto fra il discorso diretto del personaggio e la cornice-didascalia che lo situa all'interno di coordinate spazio-temporali; sarebbe tuttavia indebito trarre da quanto si è detto e da quel che si potrebbe aggiungere conclusioni circa il progetto formale o le intenzioni dell'autore. Da un lato infatti il numero di testi è troppo piccolo per consentire ulteriori ipotesi sulla natura e la possibile collocazione di questo ciclo – in sé compiuto o parte di un tutto? –, dall'altro l'assenza di testi d'altro genere, che facciano da contesto e da contrasto, impedisce quasi di porre in risalto le peculiarità di quelli pastorali e il valore

attribuito alla scelta di scriverli, impedisce di sollevare il velo della finzione e comprendere, quand'anche vi fosse, il senso 'vero' o ulteriore di questi sonetti.

Mi sembra però che l'analisi condotta abbia ottenuto intanto il fine che si prefiggeva, ovvero mostrare come i sette sonetti del Della Torre non siano variazioni intorno a un medesimo tema, né, per come ci sono offerti dalla antologia giolitina, una compagine testuale priva di uno sviluppo interno, tenuta assieme soltanto dalle *personae* introdotte dal poeta. La progressione di senso che si è riconosciuta in questa serie di sonetti si esplica, come già si era accennato, secondo un procedere retorico-argomentativo che tende ad unire i sette testi in uno dando così luogo a un unico componimento di genere elegiaco. A questo infatti lo destinano tanto la sfortunata passione amorosa di Alcon per Furnia, quanto l'uso del mito come «essempio» (4, 5); si potrebbe anzi proporre come antecedente di questo ciclo un carme di Navagero, il 19, un'elegia pastorale, intitolato, già nelle edizioni cinquecentesche, *Acon* dal nome – assai vicino a quello dellatorriano, ma del resto non infrequente – della *persona loquens*. È vero che nel carme la donna amata si chiama Telayra, ma è significativo che Navagero ponga come compagna e specchio della condizione del suo personaggio proprio Eco e che, al di là delle vistose differenze fra i due testi – tutta la parte centrale di quello navageriano è, ad esempio, dedicato a una rievocazione della vicenda della ninfa – essi abbiano in comune alcuni elementi, quali l'ambientazione, l'offerta di un serto (ma qui è di sempreverdi, edera e leccio, non di narcisi), la solidarietà della ninfa nel lamento e nello sdegno («Tu mecum socias, Echo, coniunge querelas | Et percussa novis fletibus antra sonent» vv. 39-40).

Indipendentemente dalla puntualità dei riscontri, se la serie dei sonetti dellatorriani può essere accostata, come genere, al carme del Navagero, ciò significa che il procedere della lirica e quello dell'elegia sono almeno in questo caso simili poiché se questa tende alla digressione e alla incostanza argomentativa, l'andamento della prima è «desultorio, discontinuo, impreciso, forse talvolta incoerente».[19] Il ciclo di Alcon, fatte salve le peculiarità delle serie di rime, è dunque leggibile come un testo unico, è insomma un macrotesto. È però importante precisare che è un macrotesto lirico-elegiaco, non narrativo poiché vi si rappresentano vari quadri di una medesima scena e non vi si racconta una storia, anzi la sola possibilità di iscrivere quelle parole all'interno di una successione di eventi è nello squarcio sul passato che si apre nel sonetto 5 e che, evidentemente, per la poca influenza che ha sul 'presente' e per il poco spazio che gli è concesso, non basta a determinare il carattere della serie.

Perciò, comunque si vogliano datare i sette sonetti del Della Torre, essi non tolgono il loro primato a quelli contenuti nella seconda parte del *Libro primo degli Amori* e in particolare a quelli del ciclo di Batto. Là infatti era proprio la dimensione narrativa – enfatizzata dalla costruzione fortemente diegetica di tutta quanta la prima parte – ad emergere con forza in un numero di testi non di molto superiore a quello dei sonetti dellatorriani nella giolitina. La complessità nella concezione del libro di rime e l'agilità di movimento sulla tastiera delle diverse possibilità stilistiche si esprimono in modo ancora maggiore nel prosieguo dell'opera lirica del Tasso ed è proprio l'interazione fra l'idea architettonica e lo sperimentalismo tematico e stilistico a rappresentare il tratto di maggiore distinzione anche delle raccolte successive al *Libro primo*, relegando dunque fra gli antefatti, come già si è detto, le esperienze poetiche in volgare di poco o di molto precedenti.

2. I tre libri degli *Amori* del Tasso

Per quel che riguarda il Tasso non è però solo questione d'ingegneria poetica, d'intenzione e abilità nella costruzione di libri di rime – fatto del quale, in questo

paragrafo, si offrirà una nuova e maggior prova –, ma è soprattutto la coscienza del proprio fare poesia, continuamente manifestata, a fare la differenza. Sono infatti le due lettere di dedica premesse ai volumi che rendono centrali per la storia della lirica cinquecentesca la prima edizione del *Libro primo degli Amori* del 1531 e poi la seconda, pubblicata nel 1534 unitamente al *Secondo libro degli Amori*. Di proposito non ho parlato, nel primo capitolo di questo studio, della prima lettera, indirizzata a Ginevra Malatesta. Sebbene infatti essa sia intimamente legata all'esordio poetico del Tasso – tanto da poter fornire più d'un suggerimento per l'interpretazione della raccolta e dunque da doversi considerare come qualcosa di più d'una semplice epistola dedicatoria – ho infatti ritenuto più opportuno legarla all'altra, indirizzata a colui che, dal 1532, fu il nuovo padrone del Tasso: Ferrante Sanseverino. Come infatti quella alla Malatesta fu scritta quando il libro era ormai completato e, soprattutto, quando la poesia del Tasso aveva già intrapreso il proprio 'nuovo corso', così la seconda non nasce indipendentemente ma scaturisce dalla precedente sviluppandone e difendendone le argomentazioni e le scelte. I due testi, insomma, costruiti per presentare e confermare le innovazioni poetiche tassiane, formano un unico contributo critico. Di esso e, come corollario, di un altro intervento critico del Tasso, il senile *Ragionamento della poesia*, si cercherà ora, per quanto qui può essere d'aiuto, di dare conto.

2.1. Ragioni teoriche e di stile

Della lettera *Alla Signora Genevra Malatesta* è la parte centrale che qui interessa, poiché il paragrafo di inizio e quello conclusivo sono caratterizzati da topiche scuse, proteste di mediocrità letteraria e da un linguaggio così fortemente lirico che vi si possono trovare continui paralleli – spesso con coincidenze *ad verbum* – con i versi presentati, soprattutto con quelli verosimilmente scritti a posta per la stampa. Nella parte centrale la scrittura si fa più argomentativa, senza però mai divenire specialistica o pedante. La questione verte tutta quanta sulle rime aggiunte in coda al *Libro primo degli Amori* di cui si è parlato nel primo capitolo di questo studio. Siccome il passo è fondamentale – non ostante sia ben noto e sia, come detto, assai rapido nella trattazione – converrà rileggerlo per intero:

> hovvi nella fine [del libro] aggiunto alcune altre poche rime, cantate secondo la via e l'arte degli antiqui boni poeti greci e latini, i quali sciolti d'ogni obligazione, cominciavano e fornivano i loro poemi com'a ciascun meglio parea, massimamente quelli che d'amorosi soggetti ragionano, e ch'hanno similitudine co' volgari, come sono epigrammi, ode et elegie; né aveano rispetto di principiar più con proemio che senza, o se pure il facevano, non curavano di dargli quelle parti che quel della prosa ricerca; e più tosto secondo l'ampia licenzia poetica entravano in qualunque materia, e vagando, n'uscivano in fabule, o 'n qualunque altra digressione a lor voglia, et anco spesse volte senza ritornar in essa fornivano: quel che non hanno avuto ardir di far i provenzali e toschi, e gli altri che lor stile seguirono, li quali a pena toccano pur le fabule con una parola o con un solo verso, fuor che il Petrarca in quelle due canzoni *Chiare, fresche e dolc'acque* e *Se 'l pensier che mi strugge*, le quali piene di vaghezza e di leggiadria, più per aventura poeta lo dimostrano che l'altre sue composizioni. Per queste et altre assai cagioni, ch'a meglior luogo e tempo spero altra fiata dimostrare, considerando la via, il modo e l'arte degli antiqui, egli m'è piaciuto di fare a loro imitazione quella prova che qualcuno

> altro pellegrino ingegno prima di me già fece. E quantunque malagevolmente si possa delle cose vecchie far nove, et alle nove dar autorità, nondimeno ho voluto pur tentare; non già ch'io speri di quest'opera gran loda, ma sol per dar appresso quel degli altri, di me ancora un certo saggio, per lo quale si vegga quel che 'n cotal guisa si possa sperar di seguirne.[20]

Ancor più che argomentativa, la prosa tassiana è in questa pagina polemica: costruita secondo una griglia di opposizioni – antichi greci e latini *vs* moderni provenzali e toscani; libertà compositiva *vs* obblighi e regole ecc. –, essa è assolutamente priva di elementi retorico-stilistici che tendano ad attenuare le affermazioni o a dissimulare il giudizio di valore che è motivato da quella doppia lista di caratteristiche stilistico-letterarie. Non v'è infatti dubbio che per il Tasso ci sia un 'più bello', coincidente con la poesia degli antichi, e un 'meno bello', identificata nella maniera moderna e, soprattutto, in Petrarca. È talmente ovvio che queste proposizioni siano eretiche rispetto alle teorie bembiane che appena è il caso di sottolinearlo ed è, in fin dei conti, persino poco interessante: basterà osservare come qui il volgare e le lingue classiche non siano, dal punto di vista dei mezzi retorici, della *inventio* e della *dispositio*, separati ma facciano parte di un medesimo sistema espressivo. Questo è confermato anche dal fatto, importante, che vi è somiglianza fra le forme della poesia: «epigrammi, ode et elegie» hanno infatti dei precisi corrispettivi in ambito volgare e, come in volgare, così anche per gli antichi sono predominanti gli «amorosi soggetti».

Se dunque i due oggetti in questione sono confrontabili sulla base delle loro reciproche corrispondenze, quel che maggiormente importa è comprendere bene su quali basi, in questo brano, il Tasso faccia poggiare il proprio giudizio di valore. Dunque a differenza dei moderni, gli antichi non avevano obblighi circa la costruzione dell'*incipit* o dell'*explicit*, cioè, ad esempio, potevano tralasciare il proemio o ricorrervi senza rispettare gli articoli e i paragrafi della trattatistica sul tema,[21] oppure, seguendo il proprio libero e giudizioso capriccio poetico, iniziare una qualsiasi digressione o «fabul*a*» e con essa concludere il componimento senza tornare al tema d'inizio. È subito evidente, dagli esempi che il Tasso fa, che questo secondo punto – cioè la possibilità di usare, nel corpo e nella conclusione del testo, digressioni e racconti mitologici – diviene un elemento fondamentale per la definizione e la costruzione del giudizio storico-letterario che, immediatamente dopo, egli emette.

L'opposizione regola-libertà viene fatta coincidere con quella tema-favola che, a sua volta, diviene la linea che separa e distingue la maniera poetica dei moderni da quella degli antichi. Il Tasso può dunque affermare che i provenzali e i toscani non hanno mai dato spazio a slarghi di narrazioni mitologiche e che un caso isolato è il Petrarca delle canzoni 125 e 126 del *Canzoniere*. Può forse sembrare che egli esageri: non si può certo dire, ad esempio, che la canzone 23 dello stesso Petrarca, quella delle 'trasformazioni', sia priva di rimandi alle favole degli antichi e neppure lo si potrebbe dire – venendo a uno che ne seguì lo stile – della canzone 75 dei *Sonetti et canzoni* del Sannazaro (*Qual pena, lasso, è sì spietata e cruda*) il quale fu imitato dallo stesso Tasso in un'altra canzone, la 22 del *Libro primo* (*Ben era assai, fanciul crudo e spietato*); due testi, questi ultimi, caratteristici entrambi per il rispecchiamento dei tormenti patiti dell'amante in quelli, abbondantemente descritti, dei dannati del mito (le Danaidi, Sisifo, Tantalo). Ma il Tasso non ha in mente questi come esempi positivi di poesia e dunque non può considerarli vicini alla maniera degli antichi e alternativi a quella dei moderni. Prova ne sia l'esclusione proprio di quella canzone tassiana (e del suo gemello: il sonetto 21) dalla seconda edizione del *Libro primo* che, come già si è ricordato, il Tasso fece stampare, assieme al *Secondo libro*, nel 1534.

Il punto infatti non è la presenza o meno di riferimenti, più o meno rapidi, al mondo del mito classico: come la prima parte del brano citato spiega bene, quel che conta è la struttura complessiva del testo e il rapporto che intercorre fra tema e digressione, soprattutto come questo rapporto determini l'organizzazione del testo poetico. Introdurre una favola infatti e condurla avanti fino al termine del componimento, senza dunque ritornare più al tema dal quale si è preso l'abbrivio, significa infatti far passare le forme della tradizione romanza dalla loro tipica struttura 'chiusa' a una 'aperta' di derivazione greco-latina. Concretamente, ciò implica veri e propri riassestamenti formali: si prenda in considerazione ad esempio, un genere del quale si è visto più d'un esempio: il sonetto pastorale e votivo. Spicca in esso la frequente adozione del «discorso diretto (riverbero forse della stretta connessione del genere con il canto amebeo)» spesso destinato ad occupare

> «le quartine e la prima terzina, mentre la seconda terzina è destinata alla didascalia. […] Questo tipo di schema è un caso specifico, un'applicazione particolare d'un più generico modulo, cui si potrebbe dare l'etichetta di 3+1, che bilica il sonetto su un baricentro basso situato dopo la prima terzina, prevedendo una frattura sintattica alla fine del v. 11».[22]

Questa disposizione 3+1 è, a sua volta, una delle molte possibilità del testo votivo la cui caratteristica più appariscente e comune però – la dislocazione del complemento oggetto, formato dalla coppia aggettivo dimostrativo+nome, nel primo verso per presentare il dono –, invertendo l'ordine normale della frase, conferma, a livello microstrutturale, il più generale squilibrio compositivo che caratterizza i testi scritti seguendo «il modo e l'arte degli antiqui». Si ricordi ad esempio il madrigale al sonno di Fracastoro nel quale questo squilibrio è evidentissimo ed è evidente altresì che esso non significa ovviamente una costruzione formalmente disarmonica ma anzi la ricerca di ad un'armonia più ricca, meno rigida e prevedibile.

Se dunque si torna alla citata canzone del Tasso, o a quella del Sannazaro, si capisce assai bene perché, non ostante le molte citazioni di miti esse non valgano come esempi di poesia 'all'antica': costruite sul meccanico raffronto fra l'amante e i personaggi del mito, in entrambe, e soprattutto in quella tassiana, le favole, ben lungi dal poter divagare a piacimento, sono vincolate al tema, ne sono fatte parte integrante. Poiché ogni dannato raffigura simbolicamente un tipo di tormento inflitto dalla donna o da Amore all'amante, l'uso del mito è strumentale, finalizzato alla realizzazione di una struttura di 'tema con variazioni' che occorre spesso nella canzoni petrarchesche, ma che nulla ha a che fare con quel che è negli intendimenti del Tasso.

È indicativo, in questo senso, l'eccezione che egli formula a proposito della poesia di Petrarca: le canzoni *Se 'l pensier che mi strugge* e *Chiare, fresche e dolci acque* – 'salvate' dalla implicita e sommaria condanna pronunciata sulla poesia del *Canzoniere* – sono infatti per il Tasso testi nei quali il poeta ha una buona volta il coraggio di cominciare digressioni che non prevedono ritorni al tema. La lettura moderna dell'opera petrarchesca è senz'altro diversa e lontana da quella che si poteva avere nel Cinquecento, ma l'affermazione di Bernardo, se l'ho interpretata bene, non è di quelle che possano essere assunte senza discuterle, poiché, a tutta prima, se nella canzone 126, al di là della vaga indeterminatezza che la memoria reca con sé, può essere riconosciuta una costruzione divagante, ciò pare assai meno vero nella 125 che, come da ultimo ha sostenuto Praloran, è costruita secondo un rigoroso e consequenziale processo logico.[23] È però assai probabile che il giudizio del Tasso sia cagionato da una lettura in continuità delle due canzoni petrarchesche come cioè se

fra di esse non vi fosse alcuno stacco. Una fruizione di tal genere, resa possibile dalle numerose e visibilissime connessioni intertestuali, dalla quasi totale identità metrica – si ricordi che il Bembo nelle *Prose* le diceva «nat*e* […] ad un corpo» –,[24] poteva in effetti permettere di apprezzare il moto alternato del ragionare e dello stile petrarchesco che trascorre dal dolente al pacificato, dal petroso al soave. Se così fosse, più comprensibile e accettabile sarebbe l'affermazione del Tasso che, poteva vedere in *Chiare, fresche e dolci acque* – come, pur nella varietà delle interpretazioni, è stato sempre notato – la prosecuzione della netta virata stilistico-tematica che si riscontra fra la quarta e la quinta stanza di *Se 'l pensier che mi strugge* allorquando Francesco si decide, non ostante l'impossibilità della lode, a provare a «dire» di Laura rivolgendosi però agli elementi naturali che lo circondano. In questo senso dunque 126 continua la 'digressione' in stile dolce già iniziata in 125 senza più tornare, se non di passaggio, alla asprezza con cui s'inizia quest'ultima. Non si tratta solo di un'ipotesi: una lettura di tal genere è autorizzata e praticata nella letteratura critica contemporanea al Tasso. Si rileggano almeno come *specimina* di tale letteratura le chiose del Daniello alle due canzoni; fra queste, riporto nell'ordine l'introduzione a 125 e a 126:

> In questa, e nella seguente vaga e dolce Canzone ha voluto il Po[eta] descrivere quel lieto, e felice giorno, nel quale egli la sua bella Donna vide nel fondo di Sorga ignuda lavarsi. Sono nell'humile stile, ma più dolci, che l'altre tutte di questo Poema. Vedivisi anchora usato grandissimo arteficio: conciosia cosa che l'una con l'altra rima si risponda vicinissima, accordandosi quella del settenario quasi sempre con quella del verso intero: la qual cosa più dolce harmonia rende che non farebbe se o più fosse lontana la rima, o veramente tutti interi i due versi.
>
> Parendo al Po[eta] di non havere a pieno cantato, e celebrato quel per lui felice, et avventurato giorno: nel quale egli havea la sua Donna nell'acque chiare di Sorga ignuda veduto; ne fece quest'altra Canzone. E sì come nella precedente da tristo effetto cominciò a dolersi, e finì poi in lieto; segue hora l'incominciato canto, lasciandosi pian piano nella parte mesta trasportare, nell'allegra poi con bel modo ritornando.[25]

Le citazioni proposte rendono sufficiente ragione non solo della lettura senza interruzione dei due testi, ma anche della affermazione del Tasso il quale sostiene che le due canzoni sono «piene di vaghezza e di leggiadria»: Daniello infatti, in perfetta sintonia con i fondamentali capitoli 12 e 13 del secondo libro delle *Prose* bembiane, illustra, chiaramente più in breve, le ragioni tecniche, metriche, della particolare dolcezza delle due canzoni. L'operazione che il Tasso svolge nella sua lettera prefatoria è tuttavia più sottile: da un lato si oppone esplicitamente alle teorie imitative del Bembo e critica con una certa durezza i moderni a cominciare dal Petrarca, dall'altro però salva due dei *fragmenta* riproducendo sì un giudizio di scuola tipicamente bembiana ma che egli sembra far dipendere anche da elementi formali che vanno oltre la metrica e la tecnica del verso e che comprendono l'andamento digressivo dell'unico 'corpo' formato dalle canzoni. Aggiungo però che, sebbene nella pagina tassiana digressione e 'favola' siano elementi tenuti separati – come in realtà sono dal momento che non ogni digressione dev'essere di necessità mitologica –,[26] non si può non vedere che, nel dominante 'ambiente poetico' della lirica cinquecentesca, che per lingua e per stile può ben essere etichettato come 'petrarchesco', la sovrapposizione delle due categorie di digressione e 'favola' è una linea di tendenza assai marcata. Oserei dire perciò che anche le 'favole' abbiano avuto

qualche parte nella selezione tassiana del *Canzoniere* perché, sebbene in quei due testi Petrarca non manifestasse intenzioni pastorali, è pur vero che quelle due sono ed erano note a tutti come le canzoni 'boscherecce' e che già la sola vista di Laura «nell'acque chiare di Sorga ignuda», come scriveva il Daniello, – anche senza considerare i petali di fiori che le piovono addosso e l'ameno scenario naturale in cui la memoria si immerge – basta a introdurle entrambe in una dimensione in cui la realtà si fa remota, quasi mitica e si presta facilmente a una interpretazione 'favolosa'. Se questo è vero, dal discorso del Tasso non solo risulta l'importanza della digressione come stigma di classicità, ma anche che quella pastorale è, al pari delle altre che gli antichi inventarono, una favola. È una conclusione in parte ovvia, ma della quale sarà bene tenere conto.

Debito conto deve essere fatto anche di un altro giudizio del Tasso che, nella rapidità ellittica del suo discorso e fra le varie implicazioni che esso ha, rischia di passare inosservato. La scelta ch'egli compie all'interno della poesia del Petrarca non dipende dalla volontà di trovare, nel modello riconosciuto della lirica volgare, un punto d'appoggio autorevole per le proprie innovazioni poetiche. La preferenza per le canzoni 125 e 126 è il frutto di una scelta estetica, di un inevitabile giudizio di valore su Petrarca e la sua opera: esse infatti «più per aventura poeta lo dimostrano che l'altre sue composizioni». Se ciò a sua volta consegue dal ricorso a digressioni e 'favole' non è perché questi mezzi siano belli in sé, ma per il fine che essi contribuiscono a raggiungere, il fatto cioè che la poesia sia «pien*a* di vaghezza e di leggiadria». Il Tasso non doveva essere del resto il solo a pensarla in questo modo: già Navagero e Fracastoro – anche se nella poesia latina e in assenza di esplicite prese di posizioni teoriche sul tema – possono valere come validi precedenti, ma ancor di più significherà la più tarda testimonianza epistolare di Marcantonio Flaminio il quale però proprio nel 1531, come si avrà modo di vedere nel quarto capitolo, agli occhi del Tasso e per la sua poesia, contava già moltissimo. Il serravallese infatti il 12 giugno 1545 da Trento, ove si trovava per il Concilio, risponde a Filippo Gheri il quale gli aveva inviato in lettura alcune sue traduzioni da Pindaro. Il passo che ci interessa è il seguente:

> Quanto alle digressioni, io per me credo che elle siano uno de' principali ornamenti della poesia, et si vede che non solo i boni poeti greci, ma ancho i latini come Catullo, Horatio et Tibullo et Virgilio ancho ne' suoi lunghi poemi, le hanno usate per illustrare le loro compositioni; et a me pare che quelle odi di Horatio et quelle elegie di Tibullo siano molto più belle et più vaghe et vive, che sono illustrate co' le digressioni, et l'hessametro di Catullo et quella sua bella elegia non sariano mai riusciti così vaghi poemi, se non fossero stati ornati di questo ornamento. Così lo havesse usato ancho il Petrarcha, che le sue canzoni senza dubbio sariano più maravigliose.[27]

Come si vede Flaminio condivide molto col Tasso: il riferimento ai «boni poeti greci, ma ancho […] latini», la sostanza del giudizio su Petrarca e sulle sue canzoni, il valore della digressione; e non è poi un caso che la variazione rispetto al tema sia collocata anche qui nel contesto di un discorso sull'ode. È però soprattutto l'assoluta nettezza con cui uno dei più importanti poeti del secolo si esprime ad essere dirimente e, in particolare, l'univocità del lessico critico che egli usa: 'ornamento', 'illustrare', 'bello', 'vago', 'vivo' sono infatti termini che non soltanto hanno almeno un'affinità, quando non si sovrappongano, a quelli che il Tasso usa nella lettera alla Malatesta, ma sono termini che fanno capo alla medesima categoria stilistica: la *suavitas*. L'uso poi che il Bembo aveva fatto di questo stesso vocabolario critico nel già citato secondo libro

delle *Prose*, quando illustra cosa sia la *dulcedo* dello stile poetico in contrapposizione alla *gravitas*, toglie alle parole del Tasso ogni residuo margine di 'innocenza' e casualità: il suo giudizio di valore su Petrarca diviene insomma anche una precisa opzione stilistica: la lirica composta secondo «la via, il modo e l'arte degli antiqui», quella davvero 'bella', è una lirica che si pone la dolcezza come ideale espressivo.

A dispetto della menzione degli «epigrammi» come corrispettivo del sonetto, il *focus* della preventiva autodifesa del Tasso non si deve intendere centrato sui testi brevi, quelli che compongono i cicli di Alcippo e Batto esaminati nel primo capitolo, ma piuttosto sulle tre odi che segmentavano, con le proporzioni esatte che si sono ricordate all'inizio del primo capitolo, le serie continue di sonetti. Poco rumore infatti – al di là della polemica Brocardo-Aretino-Bembo – potevano suscitare degli epigrammi pastorali che si distinguevano certo per un contenuto stravagante e per voci non attestate in Petrarca, ma che lasciavano intatta la forma esteriore del sonetto; molto di più invece erano destinate a crearne le odi cui è da riferirsi tutto il discorso sulla digressione sul quale ci siamo lungamente trattenuti. Bernardo infatti nel tentativo di creare una nuova foggia poetica che rispondesse meglio alla richiesta di libertà compositiva che la lettera di dedica esprime, aveva cominciato a modificare la forma della canzone intervenendo alle fondamenta della struttura, toccando cioè la divisione fra fronte e sirma e modificando la tessitura delle rime. Il Tasso, ben conscio della difficoltà della sua operazione, si affretta a inserirsi in una tradizione, la serie cioè dei «pellegrin*i* ingegn*i*» che al pari di lui si erano provati a imitare gli antichi in volgare. È difficile dire con precisione a chi si riferisca il Tasso, troppo lontani sembrando gli esperimenti fiorentini negli anni Quaranta del secolo precedente e non potendosi provare la conoscenza della coeva poesia del milanese Trivulzio che, come ha giustamente rilevato Albonico,[28] fu per altro assai più radicale nelle sue scelte di innovazione metrica e formale di quanto mai sarebbe stato il Tasso. Forse più probabile che gli fossero venuti alle mani i componimenti del Trissino, a stampa nel '29, o magari quelli di Luigi Alamanni. Non è tuttavia di grande importanza divinare i poeti cui si riferiva poiché è la stessa vaghezza della indicazione ad avere maggior rilievo segnalando come, al di là di tutte le dichiarazioni di modestia, Bernardo intendesse presentarsi come il vero rifondatore dell'ode classica nella poesia volgare.

Tutto ciò appare con maggiore chiarezza quando, trovati un «meglior luogo e tempo», il Tasso tornò più ampiamente a discutere la questione nella lettera con cui dedicava al principe Ferrante Sanseverino tutta la stampa del 1534. Il nuovo intervento è di parecchio più ampio del precedente e non si può dunque riprodurlo per intero, né del resto è necessario perché la maggior parte delle questioni discusse non tocca che lateralmente la lirica pastorale. L'inizio tuttavia rende evidente sia il collegamento con la lettera alla Malatesta che la proiezione verso il 'nuovo', la difesa cioè di quanto viene a proporre con la nuova raccolta:

> Porto fermissima opinione, illustrissimo Signor mio, che la novità de' miei versi, cosa non meno invidiosa che dilettevole, moverà molti a vituperarli: e di questa novella tela altri le fila, altri la testura biasimerà, parendoli forse mal convenirsi alla lingua volgare, posto da canto le Muse toscane, alle greche et alle latine accostarsi, e quelle oltre il loro costume in varie e strane maniere di rime, inni, ode, egloghe e selve, quasi per viva forza costringer a favellare. La qual opinione […] punto dal mio cominciato proponimento non mi dovrebbe rimovere, perché ogni buono et approvato artificio fu debile e frale cosa sul cominciare […].[29]

Tasso, come si può vedere, scrive forte di un successo che lo ha portato ad insistere sulla strada intrapresa e ad aggiungere alle odi del *Libro primo* anche «inni, […]

egloghe e selve»: sono infatti queste alcune delle sezioni che costituiscono la nuova silloge poetica, nelle quali la sperimentazione classicista si è guadagnata nuovi territori. La prima critica possibile è, ovviamente, quella dell'ibridismo, quella cioè di costringere la lingua volgare in forme che le sono estranee, dando vita, come dice il Tasso medesimo, a un «mostro a caso fatto».[30] Di qui le discussioni tecniche sulle parole non usate da Dante e Petrarca, quella sui nuovi schemi metrici inventati da Bernardo e, più oltre, sulla necessità di costruire versi che replichino l'esametro e siano così liberi dal vincolo della rima. Al centro di tutto però vi è, di nuovo, l'ineludibile problema della scelta degli autori da imitare, un problema che fa emergere assai bene sia la qualità della innovazione tassiana, sia un'eloquente immagine della poesia stessa:

> Né credo però che ad alcuno debba cader nell'animo me esser di sì folle ardimento ch'io sdegni d'imitare i duo lumi della lingua toscana Dante e Petrarca. Ma avendo que' gloriosi con un loro raro e leggiadro stile volgare sì altamente ritratti i lor divini concetti che impossibile sarebbe oggimai con quelli istessi colori depinger cosa che ci piacesse, vana mi parrebbe ogni fatica ch'io usassi, non pur per passar avanti, ma per andarli vicino, caminando di continuo dietro l'orme loro. Oltre di ciò, sendo tanto ampio e spazioso il campo della poesia, e segnato da mille fioriti e be' sentieri, per li quali quegli antichi famosi greci e latini caminando le carte di meravigliosa vaghezza depinsero, non è forse dicevole que' due soli o tre, ove quelli le vestigia del loro alto intelletto hanno lasciate, di continuo premendo, dir quelle istesse cose con altre parole, o con quelle istesse parole altri pensieri ch'eglino i loro divinamente scrissero: anzi pietoso uffizio sarebbe di ciascuno questa ancor giovene lingua per tutti que' sentieri menare che i Latini e i Greci le loro condussero, e la varietà de' fiori mostrandole de' quali l'altre due ornandosi sì vaghe si scopreno a' riguardanti, e come si colgano apparandole, a quella perfezione condurla che dal mondo si desidera, e nell'altre due si ammira. Alla qual cosa desideroso […] donar compimento, novi et inusitati dissegni fingendo, i peregrini excellenti quanto ho saputo mi sono ingegnato d'imitare, sperando pur, che sì come altra volta le Muse di Grecia a' Latini di poetare insegnarono, così ora potesse avenire che, quelle e queste di compagnia, vaghezza accrescessero alle volgari […].[31]

Il Tasso non era un rivoluzionario e davvero non sdegnerà di imitare Petrarca (un po' meno, mi sembra, Dante) della cui poesia, ovviamente, gli *Amori* sono pieni; è tuttavia evidente che il superamento della poesia dei grandi Trecenteschi gli si imponga come una necessità dettata sia dal giusto desiderio di emulazione che da quello di arricchire le potenzialità tematiche e stilistiche della lingua volgare. Si tocca con mano in un passo qual è quello or ora citato quanto si accennava in conclusione del primo capitolo, quanto cioè il bisogno di 'archiviare' la poesia di Petrarca, di espandere i confini del poetabile, sia molto più di un bisogno esclusivo del Tasso: il 'compito' di una generazione. È infatti una delle acquisizioni più importanti della critica degli ultimi anni aver posto in evidenza come nel panorama poetico del Cinquecento, fra gli anni '20 e '30 del secolo, si vadano da più parti cercando, per la lirica in volgare, vie alternative a quella tracciata dal Bembo; vie che, pur nella diversità delle maniere, sono accumunate dal medesimo assunto teorico: il recupero della tradizione classica all'interno di quella volgare. È perciò divenuto con giusto

merito un luogo quasi obbligato della critica l'accostamento degli *Amori* – in particolare del *Secondo libro* – alle *Opere toscane* dell'Alamanni, nelle quali la rifondazione di generi classici in volgare è condotta con una determinazione e una assunzione di responsabilità ancora maggiori di quelle dimostrate dal Tasso il quale, ad esempio, non rivendica mai, nei suoi versi, la primazia letteraria in questo o quel genere poetico.[32] Ciò non di meno i punti di contatto fra le due opere non sono soltanto 'ideali': si potrebbe infatti agevolmente dimostrare come fra le due rispettive lettere di dedica (al Sanseverino e al re di Francia) vi siano, per esempio, palesi coincidenze su temi non proprio irrilevanti quali la sconvenienza della rima nei generi che prevederebbero l'esametro, la storicità delle forme e dunque la legittimità delle innovazioni, il riferimento al magistero dei classici, l'uguaglianza quanto a potenzialità espressive ed artistiche di tutte le lingue .

Un simile raffronto però farebbe risaltare con ancor maggiore evidenza le singolarità, personali e letterarie, dei due poeti: ciò che in questo caso più m'interessa. È significativo allora che l'Alamanni non faccia alcun riferimento alla necessità delle digressioni e delle 'favole' e, conseguentemente, abbia meno a cuore la ricerca della dolcezza poetica, tendendo anzi in misura maggiore, come hanno rilevato studi recenti per alcune sezioni delle *Opere toscane*, a un innalzamento stilistico del dettato.[33] Non è dunque un caso che solo il Tasso si produca in una raffigurazione della poesia, del suo spazio, come un «tanto ampio e spazioso […] campo […] segnato da mille fioriti e be' sentieri, per li quali quegli antichi famosi greci e latini caminando le carte di meravigliosa vaghezza depinsero»: la poesia è insomma rappresentabile con un *locus amoenus*, con un lembo d'Arcadia, con una 'favola' che è l'esatto corrispettivo di quella *dulcedo* poetica che Bernardo, come si è visto nella lettera del '31, riteneva indispensabile, almeno in determinati generi.[34] È ancora una volta il vocabolario critico del Tasso a far trasparire preferenze e direzioni di ricerca, giacché il «raro e leggiadro stile volgare» di Dante e, soprattutto, di Petrarca ben difficilmente può reggere il confronto con la «meravigliosa vaghezza» degli antichi; e non si può far a meno di notare, una volta di più, che la costellazione lessicale in cui le parole del Tasso rientrano e l'immaginario critico che esprimono è quella della *suavitas* non certo della gravità.

Fa una certa impressione constatare la lunga fedeltà del Tasso a questi principi e a queste immagini: non solo luoghi retorici obbligati ma principi intimamente creduti e praticati. Per completare questo rapido attraversamento della riflessione critica tassiana è necessario fare tappa al 1559. Ventisette anni dopo la lettera al Sanseverino, quando il panorama critico-letterario cinquecentesco è ormai davvero molto mutato rispetto all'inizio degli anni Trenta, Bernardo infatti interviene all'Accademia della Fama con un discorso a proposito «dell'eccellenza e della dignità della poesia».[35] Il testo, che fu poi stampato nel 1562, è di grande rilievo per comprendere il senso di tutta quanta l'opera tassiana ed è interessante che per alcuni dei temi affrontati esso si situi vicino al *Naugerius*[36] dal quale, per esempio, sembra riprendere l'irrituale, per una prosa, invocazione alle divinità. Come infatti Navagero aveva invocato gli dei silvani così qui – dopo aver enunciato il tema e protestato la propria inadeguatezza – il Tasso si rivolge alle nove Muse per chiedere loro un'adeguata ispirazione:

> Sacre sorelle fidelissime e vere ministre della poesia, sì come io da' primi anni della mia fanciullezza questa allor casta e vergine mente vi sacrai, né mai per mondano alcuno accidente dalla vostra divozione allontanato mi sono, ma per le vestigie da' vostri gloriosi piedi impresse caminando, di questa alta e maravigliosa

> regina onorare affaticato mi sono; così voi purgando l'intelletto, illuminando la mente mia, movete la lingua e datemi concetti e parole atte ad intieramente mostrare la bellezza e l'eccellenza di questa veneranda donna.[37]

Con questo inizio *poetarum more* il Tasso intendeva certo presentarsi al suo pubblico come un 'vero' poeta, uno cioè che è tale per arte e per natura: questo infatti significano il ricordo della vocazione giovanile e delle fatiche sostenute anche contro le avversità della sorte, la richiesta d'un *furor* senza il quale «ancor che altri di tutte le dottrine abbia cognizione, ancor che con lungo studio abbia imparata la legge e l'arte del perfettamente scrivere […] impossibil tuttavia sarà che riesca buon poeta».[38]

Se però il dono divino è essenziale, notevolmente importanti sono anche le condizioni preliminari. Il Tasso infatti condivide con il Fracastoro, e molti altri dell'età sua, l'idea che «la poesia abbraccia e nel suo seno rinchiude tutte l'arti e tutte le scienze»;[39] perciò al poeta è necessaria una conoscenza generale di tutte le discipline settoriali e soprattutto della filosofia poiché «la poesia è composta di parole e di cose, e […] la filosofia è fecondissima madre d'esse cose».[40] Questo però significa anche che mentre il pensiero scientifico, ripartito nei suoi diversi settori, ha come oggetto l'intero scibile, la poesia ha come suo oggetto specifico il linguaggio per mezzo del quale il poeta può «con elettissime parole et in bellissimo ordine congiunte, fingere et imitar le cose che il popolo dilettano e muovono a maraviglia».[41]

Diletto e meraviglia – in una parola: il piacere della poesia – sono i tasti su cui Bernardo ribatte di frequente nel procedere del suo discorso: non per un fine meramente edonistico ma poiché a quell'effetto il poeta deve puntare se vuole davvero assolvere al proprio compito educativo, specialmente nei confronti dei giovani ai quali le poco allettanti, perché scomode e faticose, virtù devono essere nascoste sotto la dolcezza delle 'favole'.[42] L'importanza e la funzione del diletto è sottratta a ogni dubbio quando egli enuncia il fine della poesia:

> Il fine della poesia non è altro che, imitando l'umane azioni con la *piacevolezza* delle favole, con la *soavità* delle parole in *bellissimo ordine* congiunte, con l'*armonia* del verso gli umani animi di buoni e gentili costumi e di varie virtù adornare.[43]

La finalità didattica che mancava nelle due lettere alla Malatesta e al Sanseverino e che qui viene invece introdotta, contribuisce senz'altro a precisare e difendere il ruolo sociale, la legittimità pubblica della poesia in un'epoca nella quale non solo le preoccupazioni moralistiche derivanti dal Concilio ma anche – dopo il ritorno della *Poetica* d'Aristotele al centro del dibattito letterario – il bisogno di una ragion poetica che giustificasse le scelte dei singoli in modo sempre più oggettivo e impersonale si faceva più forte. In un tale contesto, che sarà poi quello che accoglierà dopo tanta attesa e tante discussioni l'*Amadigi* al quale, ben più che agli *Amori*, pensa il Tasso scrivendo il *Ragionamento*, acquista allora un valore ancora più grande la fiducia che il Tasso riponeva nel proprio 'sistema stilistico'; un 'sistema' che, sebbene destinato a fare la sua prova maggiore nel poema, era stato comunque foggiato e perfezionato nelle raccolte liriche degli anni Trenta. Identici restano infatti i mezzi della poesia tassiana: è appena il caso di far notare che «favole», «soavità», «bellissimo ordine», «armonia del verso», coincidano, nella sostanza, con le indicazioni ch'egli aveva tratto dai componimenti degli antichi, più vaghi e leggiadri di quelli dei moderni, per aprire vie nuove e più 'dolci' alla lirica volgare.

La continuità fra la scrittura lirica delle sue prime raccolte e il *Ragionamento della poesia* non mi sembra possa essere messa in discussione. Non mi riferisco semplicemente alla vivace coloritura della prosa tassiana che in più punti, come al

principio, tocca corde che non sono quelle della pura argomentazione,[44] ma al fatto che non ostante egli avesse continuato a comporre sonetti, odi e canzoni – si dovrà ricordare che nel '59 il Tasso ha già fatto stampare il *Quarto libro* delle sue rime e di lì a un anno darà ai torchi anche il *Quinto* – il legame con quella sua iniziale esperienza, che fama e onore gli aveva dato per tutta la Penisola, fosse ancora, proprio nella scrittura di questo discorso accademico ancora, particolarmente, forte. Faccio un solo esempio che mi sembra assai rilevante. La parte conclusiva del discorso è dedicata alla esposizione di «parte delle […] lodi» della poesia; orbene, magnificando l'universalità del ricorso ai componimenti in versi (in ogni tempo e cultura ci si è «dilettati della poesia»[45]), il Tasso conclude la sua argomentazione concretizzandola in una serie di immagini e di tipi umani che, benché umili e poveri, trovano sollievo nel canto:

> Non udite voi tutto dì le semplici pastorelle, mentre che la mansueta greggia le tenerelle erbette per le verdi campagne e per gli aprici colli sen va pascendo, di varii e vaghi fiori lieta corona al suo amante tessendo, con dolci canzonette o la bellezza lodando dell'amato pastore o della sua durezza lamentandosi, sfogar dolcemente l'amorose passioni? Non udite i poveri agricoltori, or questa or quella poesia cantando, con la dilettazion del canto render minori le fatiche loro? Non s'odono spesso i travagliati et audaci marinari i pericolosi seni del mare solcando, cantar qualmente l'inamorato Leandro senza temere il pericolo della infedeltà dell'onde con l'ardite braccia rispingendo il flutto, alla cara donna si conduce? Qual di voi è che non abbia più volte udito gli stanchi et affannati pellegrini, per render men noioso il fastidio della lunga via, gli amori di Cupidine e di Psiche, o l'infelice caso di Pirramo e di Tisbe cantando con infinita dolcezza, gli ascoltanti augelli quasi muovere a compassione?[46]

Il brano potrebbe già attirare un qualche interesse per le caratteristiche dei personaggi che costituiscono questa galleria e che il Tasso chiama a sostenere la propria argomentazione, per il fatto cioè che essi non sembrano tratti dalla realtà ma piuttosto realizzare dei luoghi poetici ed essere dunque, almeno in parte, fittizi. Non per scetticismo, ma credere che i marinai cantassero di Leandro sembra francamente poco probabile e lo stesso si potrebbe dire degli altri casi, tutti quanti assai 'letterari'. Come prima riprova si potrebbe ricordare che alcuni dei miti citati erano stati trattati proprio dal Tasso il quale aveva inserito nel *Terzo libro degli Amori* una *Favola di Leandro e d'Ero* e nel *Secondo libro* quella di *Piramo e Tisbe*. A parte queste coincidenze, in realtà il passaggio del *Ragionamento* tassiano pare essere la variazione e l'ampliamento di una strofe dell'ode *A l'Aurora* – probabilmente la prima scritta dal poeta –, contenuta nel *Libro primo degli Amori*. È questo appunto il testo con cui, nell'edizione del 1531, si apriva la seconda parte, quella contente i testi 'all'antica'. Il ritorno del giorno riconduce gli uomini al loro lavoro, e così il marinaio rimette in acqua la nave e il viandante torna al sentiero:

> Levasi il peregrino
> Da l'ozioso letto,
> E dal desire astretto
> Movendo con tua scorta al suo camino
> I piè, nel mattutino
> Fresco raddoppia i passi, e 'l crine cinto
> Di verdi fronde, canta
> Sì come Ippomenés vinse Atalanta,

Come del labirinto
Uscì Teseo, il fero mostro extinto.

(126, 71-80)

Il pellegrino qui canta di Ippomene e di Teseo, non di Amore e Psiche o di Piramo e Tisbe, è vero, ma non fa grande differenza né, a voler essere pedanti, contribuisce a rendere più credibile una scena che, a tutta prima, non sembra aver pretese di 'realtà'. Ma la pedanteria è spesso cieca poiché proprio in un passo come quello appena citato, le favole antiche esercitano – *quod erat demonstrandum* – tutta la loro delicata ed elegante capacità didattica. Quel viandante con il «crine cinto | Di verdi fronde» altro infatti non è se non la figura del poeta medesimo che, come svelerà l'ultima strofe dell'ode, si affretta, col nuovo giorno, a rimettersi in cammino per tornare a rivedere l'amata: a se stesso egli ripete due miti il cui felice esito facilmente s'adatta ai desideri dell'amante il quale – secondo luoghi e immagini assai frequenti nella lirica amorosa – spera d'ottenere l'amore della donna e di uscire dal labirinto del suo fiero penare.

Per tornare al *Ragionamento della poesia*, appare adesso chiaro che, come nell'invocazione alle Muse, anche nel passo prima citato e dunque nella illustrazione di quella galleria di personaggi il Tasso parla da poeta, da poeta lirico per la precisione, mostrando, ancora una volta, come nella sua opera i confini fra il pensiero teorico e la scrittura poetica fossero facilmente traversabili poiché all'una e all'altra, rendendo insensibile e seducente l'invito alla virtù e alla conoscenza, le favole antiche e i miti prestavano il loro dolce potere di convincimento e di attrazione.

Buona parte della riflessione che nel corso di quasi trent'anni il Tasso condusse sulla poesia e sui suoi strumenti andavano dunque a convergere verso un unico punto: la ricerca di uno stile che si caratterizzasse per la sua *suavitas*. Non sempre, è chiaro, giacché la composizione ha le sue leggi, ma quella saldatura fra antico-favola-dolcezza che non smentì neppure nella vecchiaia e l'immagine della poesia di cui si è detto, lasciano capire che, al di là delle eccezioni che questa o quell'altra materia potevano implicare, per il Tasso la poesia in quanto tale significasse dolcezza di stile. Non ostante infatti la sua ricerca stilistica lo porti nelle odi più tarde a soluzioni che dal punto di vista sintattico risultano assai complesse, un pindarismo impensabile nelle prime prove degli *Amori*, egli resta «ben lontan*o* […] da una vera *gravitas*»[47] rispetto alla quale, anche in anni in cui il modello dellacasiano si andava imponendo, non sembrò mai interessato ad accoglierne e ad applicarne il necessario complesso di requisiti stilistici.[48]

Del resto, la tendenza al polo stilistico opposto dal parte del Tasso non è una 'scoperta' poiché questa qualità era riconosciuta ai suoi versi già dai contemporanei come la più distintiva della sua scrittura poetica; lo mostra anche la nota diceria, diffusa dal Guazzo, sulla (improbabile) gelosia che Bernardo avrebbe avuto nei confronti del figlio Torquato, del quale si diceva che avesse affermato: «di dottrina mi avanzerà, ma di dolcezza non mi giungerà mai».[49] Il valore di questa testimonianza non è nella sua veridicità ma, proprio perché (probabilmente) falsa, nel restituirci un luogo comune che dei due poeti individua le caratteristiche salienti; come tutti i luoghi comuni però irrigidisce tali tendenze e infatti la poesia (epica e lirica) del Tasso è in possesso di una varietà e ricchezza stilistica assai maggiore, né è possibile pensare d'esaurirne il significato con un'etichetta.

Ciò non di meno, la lirica pastorale, 'all'antica', che Bernardo scrisse negli anni Trenta corrisponde piuttosto bene a quella definizione. Per poterlo dimostrare adeguatamente e per poter illustrare le ragioni tecniche di un giudizio secolare, si dovrebbe condurre uno studio assai impegnativo su tutti gli aspetti dello stile tassiano (lingua e sintassi, metrica, tecnica del verso ecc.) differenziandone e confrontandone i

periodi: un indirizzo di ricerca per il quale, in questa sede, manca lo spazio. Ciò che invece è possibile fare, senza però scendere troppo nei dettagli, è procedere per confronti con altri autori che per lo più abbiano fatto scelte opposte a quelle tassiane, tentare cioè una sorta di breve dimostrazione per contrasto.

E per cominciare proprio dalle odi di Bernardo, si dovrà innanzi tutto precisare che esse realizzano esattamente quel che aveva affermato nella lettera alla Malatesta: soprattutto le tre del *Libro primo* – veramente, come si vedrà, due odi e un inno – e poi l'ultima del *Secondo libro*, tendono alla «continuità, nell'esigenza di evitare il coincidere di struttura metrica e unità sintattica»,[50] e sono costruite liberamente in modo da aprire o chiudere il testo su un'ampia digressione. Emblematico il caso dell'ode all'Aurora sopra citata che dedica al 'vero tema' – il ritorno presso la donna amata – soltanto l'ultima di dieci strofe, assicurando così, seppure nella maniera più semplice, un amplissimo margine di 'dilettosità' al testo. Sono poi, da un punto di vista più tecnico, la costante abbondanza dei settenari nei diversi schemi strofici sperimentati, il ricorso all'inarcatura non per rallentare il ritmo del verso ma per rendere più fluido il dettato, la vicinanza delle rime e, soprattutto, la loro facilità a rendere le odi tassiane, anche quando il periodare si distende ampio su più strofe, armoniose e piacevoli. Sono tratti rilevanti poiché, ad esempio, sono tutt'altre le qualità stilistiche rilevate da Albonico nelle odi di Renato Trivulzio.[51] Anzi il confronto fra i due poeti, presso che irrinunciabile non essendo poi molti gli autori di odi volgari in quegli anni, ne mostra proprio la contrapposizione formale. Infatti nelle quaranta odi del poeta milanese si distingue una «coraggiosa ricerca sul piano linguistico grammaticale» nel tentativo di «costruir*e* una lingua poetica largamente non-petrarchesca, non-dantesca, servendosi di parole sconosciute a quei due o variandone sistematicamente gli usi».[52] Quanto poi allo stile, del quale era ricercata l'elevatezza, è notevole la riproduzione di

> due istituti tipici dello stile poetico antico […] e in particolare di Orazio, il legame sintattico tra i versi, che in volgare dà luogo a fittissimi *enjambement*, e l'iperbato. Conseguenza evidente è il frangersi della normale scansione stico metrica e della successione delle parole. Il rallentamento della lettura e la ricomposizione del periodo sortiscono un effetto 'a l'antica' […]. Bisogna riconoscere che il risultato non è sempre garantito, e a volte il dettato si oscura al di là del plausibile.[53]

L'effetto 'antico' ricercato e apprezzato dal Trivulzio è dunque tutt'altro da quello tassiano nel quale l'elevatezza o anche la maestà dei pensieri o dell'insegnamento che il poeta rivolge ai destinatari delle sue odi o dei suoi inni non si sono mai disgiunti, per poter davvero raggiungere il loro scopo, da un'armonia piacevole. Si consideri ad esempio che mentre negli schemi metrici ideati dal Trivulzio, anche in quelli «più estesi*,* non compaiono mai rime baciate finali»,[54] per eliminare così ogni marcatura di fine strofa e svincolare del tutto la materia dal metro, nei testi del Tasso degli *Amori* accade l'esatto contrario, tutte le strofe hanno cioè una sorta di *combinatio*, realizzata quasi sempre facendo rimare un settenario e un endecasillabo, cosa che dimostra per un verso la maggiore cautela del Tasso nel disfarsi della tradizione volgare, e riconferma dall'altro una scelta stilistica che privilegia il ricorso a suoni ravvicinati e quindi 'dolci'.

Un raffronto fra autori così diversi può però servire anche a documentare se e quanto la saldatura fra favole/pastorale e stile dolce sia diffusa nella poesia cinquecentesca, se cioè si tratti di una peculiarità propria del solo Tasso o invece possa essere estesa ad altri autori, ad altre tipologie testuali. Le odi del Tasso infatti,

pur essendo, per molti motivi, un *test* particolarmente interessante, non possono però essere prese come paradigma generale della lirica italiana all'antica dal momento che, soprattutto quando si esca dalle opere dei non molti poeti che intrapresero una via poetica alternativa a quella 'petrarchista', di gran lunga prevalenti restano, com'è ovvio, le forme volgari della lirica: la canzone e, soprattutto, il sonetto. Allo stesso modo, sebbene il Tasso appaia per più ragioni una figura centrale della cultura poetica italiana del trentennio centrale del secolo – fra gli *Amori* e l'*Amadigi* – e per ciò abbia una preminenza in questo lavoro, la sua opera e il suo percorso poetico non possono certo essere assunti come norma, estendendo automaticamente alla poesia coeva le conclusioni critiche valide per gli *Amori*. Di qui la necessità di allargare l'indagine ad altri poeti, storicamente più importanti di un Brocardo o d'un Della Torre, e a zone geografico-letterarie diverse da quella veneta. Anche in questo caso però non è possibile condurre la lunga serie di accertamenti e di confronti che sarebbe necessaria per poter offrire un quadro completo; qui, di nuovo, è possibile tentare solo qualche saggio, cercando conferme o smentite alla saldatura di cui si è detto fra i poeti del campo opposto: quello della *gravitas*.

Direi di cominciare questa necessariamente rapida campionatura con Giovanni Guidiccioni, lucchese, nato col secolo e morto nel '41, più giovane dunque del Tasso ma non tanto da non poter seguire l'avventura poetico-editoriale degli *Amori*. Circa la sua dominante stilistica, può bastare quanto Gorni ha scritto in un profilo tracciato con rapidità di tratto: «Il poeta ha pochi debiti col Petrarca e con la tradizione lirica in genere. […] la produzione del Guidiccioni, anche nelle rime cosiddette d'amore, fa prova di un'ispirazione severa, che si avvicina al tono di Vittoria Colonna, nei casi migliori, allo stile grave del Casa».[55] Si è detto 'dominante', perché in effetti le liriche del Nostro, sia che se ne legga la selezione d'autore affidata al ms. Parmense 344, tutta di sonetti, o che invece si considerino le altre rime escluse da questa silloge, presentano alcune, numerate, 'escursioni'.[56]

Particolarmente interessante, in questo secondo raggruppamento, è ad esempio la canzone CXXII tessuta, come tre delle quattro che Guidiccioni scrisse (le altre due sono la CXVI e la CXXIX), sull'ordito celeberrimo di *Rerum vulgarium fragmenta* 126.[57] Come da modello in questa, come nelle sue omologhe, al discorso poetico fa da sfondo uno scenario naturale: si tratta tuttavia di testi «non strettamente pastorali quanto più genericamente rurali».[58] A differenza delle altre due in cui il canto, a causa del dolore per la morte della donna amata, tende a far smarrire la notoria piacevolezza del modello, nel caso di CXXII – nella quale la donna è invece lontana – questo accade solo per la seconda parte della canzone che, nel complesso, è rilevante proprio perché vi sono poste in successione due maniere che si contrappongono. Riporto il testo della canzone fino alla terza stanza che fa da cerniera fra i due stili:

I dì già involan parte
Delle notti et, le stelle
Noiose dipartendo, il freddo perde.
Vedesi a parte a parte
Et Driope et le sorelle
Di quel che 'n Po morìo vestir di verde;
Ogni bosco rinverde,
E i prati son dipinti
Di fior persi e vermigli;
Hor gli odorati gigli
Et Giacinto et Adone, anchora tinti
Di sangue, apron a pieno

Alle lascive aurette il vago seno.
  Et le vezzose nimphe
Si veggiono infiorire
Verdi ghirlande e i crin dorati ornarsi;
Et per l'herbette limphe
Lievemente fuggire
Con mormorio soave, e 'l terren farsi
Gravido tutto, et starsi
Su fioriti arboscelli,
Allhor che 'l dì vien fuora,
A salutar l'aurora
Con vari canti i dilettosi augelli,
E 'l tauro hora le corna
A un tronco indura hor l'altro a ferir torna.
  E 'l pastorel, cantando
Alle fresch'ombre, mira
Con occhio lieto la sua dolce schiera.
Ma ché vad'io narrando,
Se 'l cor langue et sospira,
Quante scuopre ricchezze primavera?
Perché la storia vera
De' mie' infiniti mali,
Bastando dir ch'Amore
M'assalse et punse 'l core
Ne l'acerba stagion co' fieri strali,
Non raccont'io piangendo
E a disfogar il mio dolor mi rendo?

Come infatti vede bene Torchio, «il testo è fratturato in due parti di circa pari estensione, in opposizione tematica […]. La prima parte […] è di genere pastorale e descrive la floridezza della primavera nelle sue manifestazioni»,[59] la seconda invece, introdotta proprio dal «Ma» con cui inizia il secondo piede della fronte della terza stanza, torna a lamentare il «gran dolor» (v. 68). Alle due sezioni corrispondono, fatto per noi ancor più significativo, due differenti modi di gestione del discorso: se esso infatti «in tutta la prima parte procede per accumulo paratattico», a partire da quel 'ma' – già lo si intravede nella brano citato – subentra l'ipotassi e «la sintassi, complicandosi, sembra in qualche modo seguire la svolta dolorosa del contenuto».[60] Così a una prima parte svelta e leggera, quasi madrigalesca, segue una seconda più difficile e rallentata: alla prima parte tocca dunque uno stile 'dolce', al secondo invece uno più 'grave'. Da notare anche, nella prima stanza, la menzione delle favole antiche, invero non molto frequenti nelle rime di Guidiccioni che neppure in questo caso vi insiste molto – il Tasso l'avrebbe forse criticato dicendo che le aveva soltanto «tocca*te* […] con una parola o con un solo verso» –, ma che intanto liberate, come nei testi latini di Navagero, dai vincoli di una interpretazione allegorica e usate quasi come puri elementi ornamentali, sono sufficienti a ravvivare la *veris descriptio* poiché sono i personaggi del mito, metamorfosati in piante e fiori, a rivivere con il ritorno della bella stagione. Alla materia di per sé piacevole e resa ancor più leggiadra dall'*allure* di favola antica che si diparte da quei nomi, il Guidiccioni fa dunque, inevitabilmente direi, corrispondere la necessaria *suavitas* dello stile, mostrando poi, nel contrasto delle due parti, anche la propria duttilità e capacità di movimento fra le maniere della lirica volgare.

La canzone CXXII è dunque un testo esemplare che trova ulteriori conferme anche all'interno del Parmense. All'interno di questo infatti, come già si era accennato, sono presenti testi che rappresentano uno scarto, più o meno marcato, rispetto alla 'normalità'. In particolare si distingue il sonetto 43, collocato poco dopo la metà della raccolta, che spicca e si isola appunto per la sua appartenenza «al genere "bucolico-pastorale" e alla specie "sacrificio"».[61] La differenza di genere implica infatti anche l'assenza di connessioni intertestuali con i testi che immediatamente precedono e seguono 43 e che, saltandolo, si legano invece fra sé.[62] Prima di procedere oltre nella riflessione vediamo il testo:

«Sovra un bel verde cespo, in mezzo un prato
Dipinto di color mille diversi,
Due pure et bianche vittime, ch'io scersi
Dianzi ne' paschi del mio Tirsi amato,
Zephiro, io voglio offrirti: et da l'un lato
Donne leggiadre in bei pietosi versi
Diran come i tuoi dì più chiari fêrsi
Nel lume d'un bel viso innamorato,
Dall'altro porgeran giovani ardenti
Voti ed incensi; et tutti in cerchio poi
Diranti unico re de gli altri venti,
Se i fior, che 'l sol nel suo bel viso ancide,
Bianchi et vermigli, co' soavi tuoi
Fiati rinfreschi, a cui l'aria e 'l ciel ride».

Il sonetto pone in realtà qualche problema proprio dal punto di vista dello stile, poiché, come osserva ancora Torchio, è «notevole la sintassi che avvolge il sonetto in un'unica spira, tanto più che il punto di pausa più marcata cade non in fine di verso o di partizione metrica, ma a metà del v. 5»[63] e che, aggiungo, in tre punti l'inarcatura separa nome e aggettivo (ai vv. 1-2, 9-10 e 13-14). Si potrebbe ancora osservare che la tipica costruzione del sonetto votivo con la presentazione del dono in prima battuta e il ritardo con cui si giunge al vocativo e poi alla principale – qui entrambi al v. 5 – infrangono in modo deliberato e artificioso l'ordine naturale della frase e, di nuovo, sembrano tendere a un innalzamento del tono. Non è del resto necessario andare a leggere gli altri sonetti che il Guidiccioni compose di un solo periodo,[64] o ricordare i testi analoghi del Della Casa, per convincersi che si tratta di una scelta compositiva di tipo senz'altro classicheggiante ma più nel senso della *gravitas* che in quello della 'dolcezza'. A maggior ragione questo testo pone qualche problema se si vanno a recuperare gli altri testi che, fuori dal Parmense, completano il quadro delle prove pastorali del Guidiccioni: mi riferisco ai sonetti LXXXV-LXXXVI, CXXXI, «ma soprattutto *al*l'inedito *Zephiro, eterna primavera infiora* (CXXI), che è preghiera al vento di stretta somiglianza col presente testo»[65] e che meglio d'ogni altro, con la canzone CXXII di cui già si è detto, varrebbe a presentare la maniera dolce e pastorale del vescovo di Fossombrone. Si deve però notare che qui non sono presenti né rime difficili o ricche di suoni aspri, né raffronti vocalici, strumenti necessari a chi cerchi d'ottenere la gravità. Soprattutto però a me sembra che, non ostante i contrari dati di forma, a deporre a favore della leggiadria del testo sia in primo luogo l'uso di favole – generale quella arcadica, particolare quella di Zefiro e Flora. Si badi che non si tratta di riguadagnare dolcezza persa nello forma sul piano del contenuto – commercio impossibile da farsi per la disomogeneità degli oggetti e per la interdizione insita nella riflessione bembiana che, com'è noto, si fonda sullo stile – ma di considerare il ricorso al mito per ciò che è, ovvero come un dato strutturale e dunque a pieno diritto pertinente alle questioni di forma. È infatti a

causa del loro valore digressivo che la favola e il mito possono conferire, oso dire indipendentemente dalla tecnica compositiva, vaghezza e leggiadria al testo. Si osservi inoltre che queste qualità, nel caso del Guidiccioni, nel caso cioè di un sonetto collocato all'interno di un macrotesto sicuramente d'autore, devono essere trasferite anche sul piano strutturale, costruttivo, di detto macrotesto: l'isolamento in cui questo sonetto si trova è in tal senso assai significativo e se dipende da uno stile 'centrifugo', lontano dalla 'media stilistica' della raccolta, ciò costituisce anche una pausa digressiva, e per questo stesso piacevole e soave, nella lettura lineare del canzoniere. È un ragionamento che credo possa valere un po' per tutte le raccolte 'petrarchesche' che contengono sonetti pastorali o mitologici.

Su questo punto, quello di una digressività non solo interna a un testo ma interna alla raccolta e dipendente dal ricorso a favole e miti, è notevole, per intransigenza, il distacco del Della Casa. All'interno del suo selezionatissimo libro di *Rime* infatti non v'è alcuno spazio la poesia pastorale: la scelta di *gravitas*, di cui egli è divenuto nei secoli il simbolo, si trova a configgere con le descrizioni di luoghi idillici. Il Della Casa, uomo di negozi e ancor più d'ambizioni mondane, neppure sembra aspirare a un raccoglimento studioso o meditativo che, come pure suggerivano i poeti latini antichi e moderni, trovasse la propria rappresentazione in immagini di quiete e di riposo e neppure il lamento d'amore trova conforto, come invece tanto spesso accade, nel rivolgersi a elementi reali o *ficti* del mondo naturale, ma tutto, nella sua poesia, è sottomesso a un movimento centripeto che trova il suo senso nelle ragioni di una profonda riflessione su di sé, sulle proprie aspirazioni e da ultimo sulla propria vicenda esistenziale. Lo dimostra anche il modo con il quale, verso la fine del libro, egli ricorre al mito. Si ricorderanno, perché giustamente famosi, i due sonetti 54 (*O Sonno, o de la queta, umida, ombrosa*) e 62 (*Già lessi ed or conosco in me sì come*) nei quali il Della Casa cita in modo più che altrove esplicito gli antichi traendone non solo suggerimenti di stile ma delle tessere tematiche. Nel primo l'invocazione al Sonno faceva sì che, solo per questo fatto, egli si trovasse inserito in una tradizione di lirica volgare della quale anche qui, nelle pagine precedenti, si è visto qualche esempio e che egli, trattandosi di un genere nel quale si erano esercitati poeti importanti, non poteva ignorare. Infatti, come facilmente si ricava dai moderni commenti alle rime dellacasiane,[66] egli aveva benissimo presente sia le origini antiche del tema che le riprese moderne. Quando dunque scrive sa perfettamente che chi lo ha preceduto ha spesso e volentieri inserito l'invocazione al Sonno in un contesto di più generale ripresa della favola antica della quale si è servito come velo per nascondere la modernità dell'occasione cui si riferivano i versi. Si ricordi ad esempio il caso del madrigale del Fracastoro e il 'travestimento' che lì si dava del locutore che, mutato il proprio nome in Alcippo, alludeva con ogni evidenza al mondo pastorale; si ricordi anche, sempre in riferimento a quel madrigale, che alla dimensione favolosa corrispondevano significativamente l'apertura della forma metrica e la dolcezza dello stile. Ed è suggestivo pensare che proprio le parole conclusive di quel madrigale tanto piacevole, «pace non have», possano aver suggerito al Della Casa quel «posa | non ave» che è uno dei più noti esempi della capacità del fiorentino di rompere la continuità fra metro e sintassi e raggiungere, all'opposto, memorabili esiti di *gravitas*. Ma anche tralasciando questo incerto rapporto, resta che la consapevolezza del Della Casa circa i propri precedenti e soprattutto sulla loro qualità pone ulteriore enfasi sull'operazione da lui condotta. Esso, ad esempio, si riflette forse anche nella disposizione del tema nel sonetto: intendo dire che lo spazio concesso alla allocuzione al dio e dunque agli elementi direttamente provenienti dal mito e dalla memoria dei classici, occupano le due quartine e la prima terzina mentre quasi da

didascalia serve la seconda terzina che esprime la condizione del soggetto locutore: si realizza in tal modo quella struttura 3+1 che si è visto essere tipica dei sonetti pastorali. Diviene allora importante osservare che la seconda terzina, con una brusca virata, fa precipitare l'ampia invocazione delle quartine e le due enfatiche domande della seconda terzina su parole («Lasso che *'n van* te chiamo e queste oscure | e gelide ombre *in van* lusingo» vv. 12-13) che per due volte ne denunciano la vanità, la sorda falsità direi, e con ciò 'accusano' e sanciscono, con due esclamazioni che cadono nel vuoto («o piume | d'asprezza colme!, o notti acerbe e dure!» vv. 13-14), l'incapacità consolatoria di favole che non possono lenire alcun dolore.

Il nesso fra poesia e verità, il contrasto a una trasposizione mitologica di passioni e di vicende esistenziali, cui la sublimazione di uno stile sostenuto non toglie concretezza ma la enfatizza, sono temi sui quali l'accordo fra Della Casa e Bembo mi sembra massimo; anzi il primo estremizza le tendenze del secondo, tanto che al momento di raccogliere dalla tradizione classica indicazioni di immagini, di possibili rispecchiamenti nel mito di una situazione personale, egli, per giustificarne a se stesso l'uso, deve recintarli con glosse esplicative che ne illustrino il senso morale, impedendo gli sviamenti d'un discorso che si vuole, già lo si è detto, centripeto. È esattamente questo ciò che accade nel sonetto 62 in cui il racconto delle metamorfosi di Glauco e di Esaco è fin dall'*incipit* («Già lessi ed or conosco in me») classificato come ricordo libresco (dalle *Metamorfosi* d'Ovidio) e quindi bugiardo verrebbe da dire, se non fosse appunto che il senso vero di quelle narrazioni è altro – rispettivamente: la contaminazione della purezza dell'anima scesa a contatto con le realtà sensibili e la sua impossibilità di risalire là onde si era partita. Il processo interpretativo di tipo allegorico, che esaurisce il significato della narrazione ovidiana e ne estrae una verità che può soltanto essere riconosciuta e sperimentata, si muove dunque in senso opposto a quello di una scrittura poetica che liberamente svaria fra favole e immagini e ne accetta la potenziale falsità in virtù del loro valore estetico, lasciando poi che dalle loro reciproche relazioni emerga ciò che il poeta aveva inteso. Ma la scrittura dellacasiana, appunto, non ammette digressioni, né si balocca vanamente con miti o pastorali, ed è questo un ulteriore segno del rifiuto a vedere nella *suavitas* della poesia un valore da ricercare e praticare.

L'esperienza lirica del Della Casa è, come si sa, cruciale all'interno del Cinquecento e vincente sarà la scelta stilistica da lui operata anche perché capace di ampliamenti tematici, in senso spirituale ma anche encomiastico, il cui rilievo è insieme sociale e poetico, consentendo ai poeti che scrissero dalla metà del secolo in poi di soddisfare esigenze di magnificenza e decoro e di sfuggire alla monotonia elegiaca della poesia amorosa petrarchesca. Il Della Casa però aveva cominciato a far scuola, in tutta Italia, ben prima della pubblicazione postuma delle sue *Rime et prose* (1558) e fra i poeti che a lui guardarono come modello a buon diritto si annovera anche l'appartato (o gli appartati) Galeazzo(-i) di Tarsia.[67]

In realtà, così come per Guidiccioni, anche in questo caso la raccolta di rime del poeta cosentino offre un panorama meno uniforme. Anzi: dirò subito che il *corpus* lirico tarsiano può essere posto sotto la doppia insegna del Della Casa e del Tasso, a rappresentare non solo due autori che senz'altro hanno influenza – e più il primo del secondo – in quei testi, ma anche, simbolicamente, i poli opposti, gravità e dolcezza, che talora vi convivono. Un'accoppiata che può stupire ma che forse si può comprendere alla luce di un giudizio di Bozzetti secondo il quale Galeazzo, rispetto alla «poesia volgare contemporanea», fu «un assimilatore attento delle sperimentazioni più recenti, o in corso, di tale poesia di cui fu un lettore e un collaboratore assolutamente partecipe».[68] Se la situazione testuale delle rime di

Galeazzo fosse un po' meno disperante, anche l'affermazione appena fatta sarebbe più certa e ci si potrebbe muovere su sabbie meno mobili; qui però, discutendo di stile, o meglio di categorie stilistiche piuttosto ampie, ci si può permettere forse il lusso di tralasciare le fondamentali e minacciosamente pendenti questioni biografiche e filologico-attributive, perché a caratterizzare questi cinquanta testi è appunto una forte unità stilistica che, come scrisse Baldacci, «induc*e* a rifiutare la soluzione da taluni proposta […] di riconoscere due voci distinte in seno al canzoniere tarsiano».[69]

Prima di tutto però, dando per acquisito l'influsso dellacasiano e dunque la presenza della 'gravità',[70] si dovrà richiamare qualcuno dei motivi della menzione del Tasso Una prima traccia della presenza tassiana nelle rime di Galeazzo, si ha ad apertura di libro perché l'attacco del sonetto d'inizio con la negazione posta in rilievo («Non perché chiaro in queste parti e 'n quelle») sembra arieggiare proprio quello del testo omologo nel *Libro primo degli Amori* (secondo l'edizione del 1531) che iniziando «Non la virtù de le sorelle dive», poteva anche aver suggerito al poeta calabrese d'apostrofare le Muse come «sorelle» (al v. 4). Volendo ancora addurre prove dell'attenta lettura da parte di Galeazzo del primo canzoniere tassiano, si potrebbero citare i rapporti che legano i suoi sonetti 22 e 32 con, rispettivamente, 2 (ma anche 116) e 11 del *Libro primo*, ma sono già noti e così evidenti che non mi sembra il caso di tornarvi ancora.[71] Non mi pare invece che si sia mai notata la somiglianza della quinta e ultima stanza della canzone 39 con un'altra canzone degli *Amori* del '31:

Per conforto talor l'alma rimembra
Questo o quell'altro esempio
De gli alti abissi, e rinvenir non vale
Che pareggi il suo male
Fra mille di là giù più fero scempio;
Non chi a vorace rostro offre le membra,
Non chi discende e sale
Tutto affannato e lasso
Dietro al volubil sasso,
Vien che del suo martir taccia e non gride,
O di chieder mercé tema e diffide.

(vv. 44-55)

Si tratta di una canzone aspra, petrosa, nella quale l'amante si duole vigorosamente di Amore che «non lenta il freno | A la lingua» (vv. 4-5), impedendogli di dar voce ai propri tormenti affinché «sia senza par l'aspra *su*a doglia» (v. 43). La parte però che qui interessa della stanza che ho riportato è quella relativa agli esempi mitici poiché essa fa sommario di quanto dimostrava, in otto stanze e congedo, la canzone 22 del *Libro primo* – testo su cui, lo anticipo, avremo modo di tornare. Quello tassiano è un testo che in realtà imita, piuttosto da vicino, la canzone 75 dei *Sonetti e canzoni* del Sannazaro con la quale condivide la medesima impostazione tematica – l'amante si paragona ai dannati della mitologia classica per concludere che la sua condizione è peggiore: potrebbe dunque essere il testo di Azio Sincero il modello di questa stanza tarsiana.[72] È difficile 'scegliere' fra i due autori perché, al controllo sul testo e al confronto con quello tarsiano, si vedrà bene che le parti relative alle pene di Sisifo e di Prometeo non offrono indizi decisivi. Se è, a mio avviso preferibile il raffronto col Tasso, è innanzi tutto a causa dei precedenti cui ho accennato e secondariamente perché la voce 'lasso' – in rima con 'sasso' in entrambi i possibili modelli – solo nella canzone tassiana è (vv. 15, 19), come qui, aggettivo in coppia, come qui, con un diverso ma simile aggettivo – 'faticato' anziché 'affannato'. Difficile per questo testo andare oltre, ma credo che possa comunque bastare; chi voglia poi avere ulteriori

dimostrazioni circa la continuità del rapporto Tasso-di Tarsia potrà utilmente scorrere il commento di Bozzetti.

È proprio da questo commento, del resto, che si possono trarre i migliori suggerimenti per individuare le opposte maniere di Galeazzo. Perché, in definitiva di questo si tratta, di un'opposizione luce-ombra in cui le luci, come è naturale, tanto più risaltano quanto maggiori sono le ombre. Il ristretto sviluppo della lirica tarsiana è infatti sufficiente a presentare un poeta assolutamente consapevole dell'esistenza dei due poli del sistema stilistico volgare e perfettamente capace di spostarsi dall'uno all'altro. Propongo perciò la lettura di due sonetti contigui, il 31 e il, già citato, 32, che evidenziano maggiormente le caratteristiche della 'dolcezza' lirica ma che possono suggerire utili riflessioni anche sulla qualità opposta.

Queste fiorite e dilettose sponde,
Questi colli, quest'ombre e queste rive,
Queste fontane cristalline e vive
Ov'eran l'aure a' miei sospir seconde,
Ora che 'l mio bel sol da noi s'asconde
Son nude e secche e di vaghezza prive,
E le ninfe, d'amor rubelle e schive,
Lasciato han l'erbe, i fior, le selve e l'onde.
Ponete dunque, o miei pastor, da canto
Le ghirlande, i piaceri, i giochi e 'l riso,
L'usate rime e le sampogne e 'l canto.
E tu, dicea Amarilli, in cielo assiso,
Porgi l'orecchie al mio dirotto pianto,
Se ti fùr care e le mie chiome e 'l viso.

Chiare fresche correnti e lucid'onde,
Verdi prati, alti poggi e boschi ameni,
Che d'amor siete e di dolcezza pieni
Per virtù di quel sol che a me s'asconde:
Sien per voi l'aure ognor dolci e feconde,
Rugiadose le notti e i dì sereni,
Né bifolco o pastor greggia vi meni,
Né man fior mai ne colga o svella fronde.
Se quella che ha di me la miglior parte
Ch'or non è meco, i suoi alti pensieri
Sola spesso con voi divide e parte,
Ad ambo qual rimasi, allor che fieri
Venti troncaro al mio legno le sarte,
Dite, e quanto i miei dì sien tristi e neri.

I due sonetti non sono soltanto consecutivi ma appaiono interconnessi – si noti almeno l'identità di rima in sede A, *-onde* – e soprattutto, dal punto di vista dello stile, consequenziali. L'amenità dei luoghi infatti toglie ogni dubbio circa l'appartenenza di entrambi al genere pastorale, sebbene a specie diverse e sebbene in 32 esso resti un poco sullo sfondo, adombrato nell'eventualità di cui si dice al v. 7. Ma ancor di più della topografia poetica è la costruzione dei sonetti, contrastante con quella cui Galeazzo ha abituato i suoi lettori, a identificare il genere perché in ambedue i sonetti è chiaro che «la struttura paratattica del discorso, coi suoi effetti di accumulazione orizzontale di evocazioni visive, è quanto mai lontana dalla tensione logico-affettiva che contorce così spesso la tipica sintassi tarsiana.»[73] Quest'ultima osservazione di Bozzetti, cui nulla saprei aggiungere, descrive perfettamente soprattutto il sonetto 31 nel quale, a dispetto dell'infelicità d'Amarilli vedova del suo amato, il canto si mantiene entro i confini di una tenera elegia, priva di difficoltà elocutive, di qualsiasi inarcatura, inserito in un sonetto che è, nelle terzine, singolarmente, date le abitudini di Galeazzo, costruito su due sole rime, la figura almeno in teoria più 'dolce' fra quelle possibili e che è per altro, ancor più singolarmente, condivisa dal sonetto 32.[74]

Per parte sua questo secondo testo denuncia la sua natura *leu* fin dall'iniziale citazione della canzone 126 dei *Fragmenta* petrarcheschi e poi prosegue sullo stesso tenore a forza di enumerazioni, parallelismi, chiasmi e, non ultima, una costruzione delle quartine per distici in sé conclusi; costruzione resa ben evidente anche da un profilo accentuativo quasi identico che presenta ai versi 1-2 e 5 endecasillabi su cinque accenti, mentre su quattro sono quelli dei versi restanti e che, quindi, contrariamente alla media tarsiana,[75] offre una prevalenza di versi meno scanditi, più scorrevoli e 'rapidi', dunque più 'dolci'. Il passaggio alla sirma del sonetto segna però

un netto mutamento tematico, con l'emergere del tema della lontananza dall'amata, e formale poiché le terzine, come commentò Bozzetti, si contrappongono «alle terzine, anche stilisticamente, con un *climax* negli ultimi versi costruiti con un materiale ricavato dal Petrarca più doloroso […] e con una sintassi franta che risalta ancor di più […] in contrasto con l'andamento tranquillo e simmetrico della sintassi delle quartine».[76] V'è, di nuovo, poco da aggiungere, salvo far notare, più nel dettaglio, come la sirma del sonetto inizi con un 'se' che reintroduce i moduli logico-ragionativi cari a Galeazzo e come poi fra l'apodosi e la protasi si apra uno spazio di quattro versi che, con la forte inarcatura fra i vv. 12 e 13, basta da solo a far capire di quanto e in qual senso sia cambiato il tono del discorso tarsiano. In un sonetto come il 32 inoltre la scrittura del poeta cosentino ci appare meno ossessivamente 'tragica', anzi assai più duttile e madrigalesca, non nel senso della forma metrica, ma in quello che il termine assume in rifermento alla coeva (e futura) polifonia vocale, genere musicale in cui la capacità, da parte di chi intonava il testo, d'imitare col suono il senso, le passioni e gli oggetti detti e descritti dalla parola era, come è noto, fondamentale.

L'analisi dei testi e degli autori condotta, lo ripeto, non è sufficiente, per estensione e profondità, a dimostrare la continua e sempre perfetta corrispondenza fra mito/pastorale e *suavitas*. Tuttavia, la presenza di quei temi e, ancor di più, di una loro esecuzione nei modi che si è visto, in autori che non prediligevano una forma espressiva il cui effetto fosse la piacevolezza, mi sembra un fatto degno di rilievo al quale non sia mai stata riservata l'attenzione necessaria. Tutto ciò infatti acquista importanza non tanto perché a certi temi sono assegnati determinati stili, cosa che entro certi limiti è persino ovvia, ma perché la scelta di uno stile piuttosto un altro implica, come mi sono sforzato di mostrare, la presenza di posizioni piuttosto chiare su questioni critiche grandi e piccole come i modelli da imitare, il rapporto fra la tradizione poetica romanza e quella classica, quello fra letteratura e verità, i modi con cui costruire un testo, le parole utilizzabili o meno, eccetera. Se la congiunzione fra mito arcadico e *suavitas* può essere dunque una chiave di lettura utile per quanti abbiano interesse a sviluppare un discorso critico specificamente incentrato sulla lirica pastorale, quando si guardi, più in generale, alla poesia del Cinquecento, ci si rende conto, mi pare, come questo 'crocevia' stilistico-tematico divenga anche una linea di demarcazione che può avere, se usata senza schematismi, una qualche rilevanza a fini storiografici.

Tornando però al punto dal quale ci si è mossi, vale a dire i libri degli *Amori* di Bernardo Tasso che hanno originato questo lungo *excursus* di poetica, va detto che la lettura diretta dei testi e quindi anche la loro puntuale comprensione all'interno della raccolta nella quale furono inseriti, rende necessario, senza dimenticare quanto fin qui osservato, un approccio differente a questo genere di poesia e, più generalmente parlando, al libro di rime.

2.2. Struttura e lirica pastorale negli Amori[77]

Poiché da quanto si è visto studiando l'edizione del 1531 del *Libro primo*, la concezione architettonica del libro è nel Tasso fondamentale, non si può pensare di leggere la porzione di lirica pastorale che i restanti due libri contengono senza descrivere parallelamente il tutto, l'ambiente in cui essa è collocata; perciò, le parti che in questo paragrafo saranno dedicate a tracciare, in modo per quanto possibile rapido, la mappa delle tre sillogi tassiane non dovranno essere intese come digressive ma anzi come necessarie alla comprensione dei singoli testi presi in esame.

Si è più volte ricordato che il *Libro primo* fu ristampato, con molti cambiamenti, nel 1534 in occasione della pubblicazione del *Secondo libro*. Ora, poiché

studiare la nuova raccolta senza esaminare con un po' più di cura la seconda edizione della vecchia – cosa che non è però mai stata fatta se non in modo molto ridotto – [78] è operazione filologicamente poco avvertita, è necessario tornare indietro proprio al *Libro primo*. Si deve subito dire che gli interventi di maggior importanza ed evidenza interessarono il sonetto incipitario, la quantità dei componimenti e, in pochi casi, la loro collocazione.

Per quanto riguarda il primo punto, è noto che la definitiva espunzione del sonetto che apriva la stampa del 1531, *Non la virtù de le sorelle dive*, fu compensata con lo spostamento in prima posizione del sonetto che originariamente la chiudeva, *Se 'l duro suon di que' sospiri ardenti*. Ciò accadde a mio avviso non tanto, o non solo, per uniformarsi al proemio delle *Rime* del Bembo quanto piuttosto a causa di una latente contraddizione fra il paratesto, la lettera dedicatoria a Ginevra Malatesta, e il vecchio testo incipitario. Mentre infatti la prosa dava per già compiuto, almeno nella mente e fra le carte del poeta, il progetto dei tre libri degli *Amori*,[79] il sonetto d'apertura, che spiegava l'origine dei versi e dell'amore, diceva che «[…] le bellezze […] | […] e quel foco d'amore | Donde nacque il desio ch'ancor dal core | Tragge sospiri, et acque calde e vive | Dettaro i versi»:[80] proprio il fatto che il desiderio tragga «ancor […] sospiri» poteva darea adito al dubbio che potessero esserci ancora dei nuovi versi – l'equivalenza fra il 'sospiro' e il componimento poetico qui è implicita – e che dunque i tre libri potessero non essere finiti restando sempre aperta la possibilità di aggiungere nuovi testi. Così questo sonetto fu sostituito con un altro assai più reciso nella affermazione della fine di una stagione poetica: «Se 'l duro suon di que' sospiri ardenti, | Ch' amoroso dolor trasse dal petto»[81] non aveva permesso al poeta d'essere ricambiato, sarebbe valso a farne un esempio per i secoli futuri garantendogli l'immortalità. Qui i «sospiri» – l'equivalenza con 'rime d'amore' è ora esplicita – sono inchiodati alla puntualità del passato remoto e il testo, ricollocato in posizione opposta a quella originaria, può dispiegare le proprie virtù proemiali affidando i libri, già tutti compiuti, agli innamorati lettori delle età a venire. In tal modo, volgendo agli *Amori*, non solo al *Libro primo*, il medesimo sguardo retrospettivo, i punti di vista della lettera di dedica e del proemio tornavano a coincidere. Se però il solo problema di quel sonetto fosse stato nell' «ancor», non c'è dubbio che un abile versificatore come il Tasso avrebbe trovato il modo per riacconciarlo adeguatamente. Alle ragioni già dette ne deve però essere allegata un'altra, probabilmente la più importante: e cioè che non solo quella paroletta configgeva con l'attualità di quel 1534 quando, come vedremo, l'amore per Ginevra era oramai finito, mutato per quello di un'altra donna, ma soprattutto il sonetto risultava troppo legato alla prima radice di quel primo amore per poter fare da premessa al complesso dei tre libri degli *Amori* nei quali Ginevra non era più, come nel 1531, la sola protagonista femminile.

Per quel che invece concerne il secondo punto, ovvero la riduzione del numero e la collocazione dei testi, si deve precisare che le soppressioni riguarderanno la 'prima parte', gli spostamenti invece la 'seconda'. Da quest'ultima infatti le tre odi[82] saranno rimosse e ricollocate, nello medesimo ordine, nell'apposita sezione del *Secondo libro* chiamata *Ode et inni*. La scelta – parallela a quella di costruire un'altra sezione dedicata alle *Egloghe et Elegie* – fu probabilmente determinata dalla volontà del Tasso di collocare in un luogo a sé stante e ben riconoscibile i propri esperimenti all'antica, i testi che aveva difeso nelle epistole di dedica e che rappresentavano a quella data la sua prova più ambiziosa.

Nella 'prima parte' furono invece eliminati, per ragioni complesse e che qui non mette conto discutere, tutti i testi lunghi: questo, unito allo spostamento delle tre odi e alla caduta della carta bianca che nel '31 separava le due parti del *Libro primo*,

comportò la formazione di un unico, indiviso, blocco di sonetti che svolgono da soli tutta quanta la 'narrazione' della vicenda di Bernardo e Ginevra. Non solo: con questa scomparsa, i sonetti in 'stile antico' si vengono a trovare a diretto contatto con gli altri, quelli 'petrarcheschi', e le due serie di testi per Antonio Brocardo, che appunto chiudevano e aprivano le due parti, diventano consecutive. Il Tasso dava così un segnale forte della sua volontà di integrare e non di separare le due maniere poetiche, una tendenza già latente nel *Libro primo* e che poi sarebbe stata confermata dalla struttura del *Secondo libro* nel quale i sonetti pastorali o, più in generale, 'all'antica' si alternavano a quelli 'petrarcheschi'.

Si può comunque escludere, a mio parere, che il Tasso trovasse qualche difetto nella struttura complessiva – altra cosa è il giudizio sul singolo componimento – della raccolta del 1531, ed è invece assai più probabile che sia stata proprio l'addizione del *Secondo libro*, la sua nuova e più definita ripartizione in base a generi e forme, ad imporre al Tasso di rimaneggiare così profondamente il suo primo canzoniere. Ciò, in pratica, significa che non s'intendono i cambiamenti sulla parte antica se non si tiene conto di quella nuova.

Quanto questo sia vero, si palesa non appena si passi a considerare l'intricata questione che riguarda dell'eliminazione dei sonetti all'interno della prima parte. Mi limito, anche in questo caso, all'essenziale: dei 115 testi che, raggruppati in nove serie, costituivano il grosso di quella sezione, Bernardo ne eliminò 53, li ridusse cioè di quanto bastava per ottenere un numero di testi corrispondente alla metà esatta del totale: se infatti ai 53 sonetti si sommano i 9 testi lunghi si ottiene appunto la cifra di 62 componimenti eliminati su 124. Altri 62 sono ovviamente quelli conservati. Una così precisa corrispondenza numerica vieta di ritenere casuali modalità e quantità dell'intervento. Davvero arduo è tuttavia comprendere perché Bernardo abbia eliminato alcuni sonetti e non altri: qui mi limito ad osservare che a cadere furono soprattutto testi d'amore cosicché mentre gli 84 sonetti per la Malatesta scesero a 35, gli altri, quelli d'occasione, da 31 diminuirono di sole quatto unità, passando a 27. Poiché anche nel *Secondo* e nel *Terzo libro* si può riscontrare la medesima tendenza a privilegiare i testi di più marcato rilievo sociale, ciò vale anche come conferma dell'effetto d'attrazione esercitato dalla raccolta del '34 su quella del '31. È invece di tutta evidenza la ragione dell'eliminazione di quel preciso numero di sonetti: come si è, una volta completata la rassettatura, della prima parte restavano 36 testi d'amore e 27 d'occasione per un totale di 63 sonetti o, per essere più precisi, 62 se, com'è giusto, si esclude dal conteggio il testo divenuto proemiale col farlo passare dall'ultima posizione a quella di testa. Se poi si considera che la seconda parte portava in dote tutti quanti i suoi 20 sonetti, scrupolosamente conservati, si giunge a un numero complessivo di 83 sonetti cui, di nuovo, devono però essere sottratti il proemio e, mi sembra, anche l'epilogo, *Donna immortal, che sola ognor contendi*, che per il luogo che occupa, per essere rivolto alla Poesia e per la ripresa di temi importanti già presenti nel sonetto iniziale, si pone fuori dal 'canzoniere', o meglio lo incornicia. Sommando e sottraendo si ottiene dunque la cifra di 81 testi. Ecco, non certo il caso ma la volontà del Tasso volle che proprio 81 fossero anche i sonetti del *Secondo libro* e che a quel numero dovesse dunque uniformarsi, dopo la revisione, anche la prima delle tre parti dell'opera. Il Tasso dunque voleva raggiungere una cifra, e cioè un rapporto proporzionale, armonico.

Chiariti questi dati fondamentali della struttura esterna della raccolta, è necessario, prima di procedere oltre, evidenziare alcuni snodi fondamentali di una vicenda che, non ostante la caduta di molti testi, mantiene comunque una certa coerenza narrativa. Per farla emergere mi concentrerò soprattutto sui testi che

indichino il passaggio del tempo, tralasciando completamente i sonetti d'encomio o d'occasione che – come già accadeva nell'edizione del '31 e come poi accadrà nel *Secondo* e *Terzo libro* – restano quasi sempre del tutto inerti al contatto con quelli d'amore.

Al nuovo proemio dell'opera, che informa dell'inefficacia del canto, incapace d'impietosire l'amata, e che trasforma l'insuccesso in un'occasione didattica, con la testimonianza della negatività d'Amore, e nella possibilità per il poeta di «vivere ne le memorie de' mortali» (v. 14), fa seguito una prima serie di testi principalmente laudativi nei confronti della donna. La serie s'interrompe con il sonetto 18 (40)[83] che, rifacendosi con alcune riprese formali al testo incipitario,[84] fa da prima cesura: l'amante azzarda una 'ribellione', qui contro la «fallace speme» (v. 7) che non serba «la promessa fede» (v. 10).

Dopo varie oscillazioni fra testi euforici e disforici, il sonetto 30 (73) offre al lettore un primo consuntivo: l'incipiente ingresso nella maturità, che rende disdicevole il permanere nei tormenti amorosi, significa infatti il primo affiorare, nella vicenda, d'una durata, della dimensione temporale. La pausa che questo testo impone e una certa affinità tematica – il mancato compiersi della speranza e il sempre maggior allontanarsi del piacere – lo accomunano del resto a 18 e ne fanno dunque, nel percorso che qui si delinea, un secondo indicatore di direzione posto oramai poco dopo il primo terzo della raccolta.

L'indicazione di tempo data in 30 (73) è precisata dal sonetto 39 (91): qui infatti il poeta fa riferimento all'amore come «quell'antica voglia | Che 'n sì giovane età, lasso, m'atterra». Dunque, riepilogando, l'età è ancor giovane, ma sulla soglia della maturità; l'amore invece è ormai di lunga durata come ribadirà poco oltre il sonetto 41 (96) affermando che il «longo corso d'anni» (v. 5) non l'ha fatto scemare. I testi che seguono fanno apparire caotico l'alternarsi di momenti disforici ed euforici: è tuttavia chiaro che la causa di una simile costruzione della vicenda, che ha nel contrapposto la sua figura favorita, risiede ben dentro al tema che ne è oggetto.

E infatti i sonetti 42 (97) e 43 (98), indirizzati entrambi a Girolamo Fondulo – unici testi d'amore fra quelli di corrispondenza –, non solo volgono ancora una volta in pianto l'esultanza dei due sonetti precedenti, ma il primo è la traduzione in problema di quel principio narrativo: 42 (97) tratta infatti della proposta d'un dubbio amoroso che si appunta proprio sulla incoerenza fra la causa e gli effetti d'amore: «se, d'amor l'alta radice | È dolce, ond'avien che frutto amaro | Produce?» (vv. 1-3). Si tratta, date le implicazioni che si sono indicate, di un tema importante, non meramente accademico, e se poi ci si ricorda di guardare a qual punto mai ci si trovi nella lettura dell'opera, viene da chiedersi se sia proprio un caso o magari solo un'imprevista conseguenza della 'riforma' che tale *quaestio de amore*, che tocca tanto nel vivo la vita dell'amante, e dunque la sua poesia, venga a cadere giusto nel centro geometrico della silloge.[85]

Poco oltre, in un'altra zona rilevante dal punto di vista delle proporzioni architettoniche, trovandosi a circa due terzi del nuovo *Libro primo*, i sonetti 47 (105) e 48 (108) danno due informazioni importanti che, dovendo affrontare la seconda parte dell'opera, sarà bene non scordare: nel primo si afferma la possibilità di un «novello […] amore» (v. 8) e nel secondo, in cui si ringrazia Dio per la ritrovata libertà, il lettore viene finalmente a sapere l'età dell'amante: 33 anni. Ciò, essendo nato il Bernardo storico – coincidente con il 'personaggio' – nel 1493, consente di fissare questo preciso momento dell'amore per Ginevra al 1526: cinque anni avanti la stampa, nel 1531, del *Libro primo degli Amori*.

Ne discende che la raccolta, sia nella prima edizione che nella seconda, presenta un vistosa sfasatura cronologica fra il tempo interno della narrazione e quello esterno, storico, e che questo accade a dispetto dell'evidente intercalarsi, nella successione dei testi, delle due cronologie. Così, solo per fare l'esempio più facile, la serie dei testi in morte del Brocardo – venuto a mancare, come si è detto, nell'estate del 1531, dunque pochi mesi prima della stampa del primo canzoniere tassiano – appare, per la sua collocazione, in aperto contrasto col sonetto 48 (108) che la precede di cinque anni ma di soli dieci sonetti. Per quanto facile l'esempio è significativo poiché esso segnala come la sfasatura indicata coincida con quella separazione fra testi d'amore e d'occasione cui si è accennato.

Al lettore, che a questo punto conosce l'anno conclusivo dei fatti che legge e l'anno d'inizio del racconto, manca solo di sapere da quando data l'amore. Già sa, lo ha letto nel sonetto 41 (96), che si tratta di un «longo corso d'anni», ma la durata esatta di questa vicenda gli è ancora ignota. A sanare i suoi dubbi giunge il sonetto 53 (113). Come in 48 (108), anche qui Bernardo si rivolge a Dio, ma questa volta, più umilmente: siccome «non è quel desire in parte scemo» (v. 7) sia Lui a sgombrare «di sì vani pensier questa rea salma» (v. 11). È proprio nell'attacco di questa preghiera che Bernardo offre al lettore l'ultimo indizio che gli occorre per completare la cornice temporale: «Già 'l decim'anno a' miei sospir vien meno…». La preghiera è dunque un testo insieme d'anniversario e pentimento, un testo che fa risalire di molti anni indietro, fino al 1516 e a un Bernardo ventitreenne, l'inizio dell'amore per Ginevra.

Con questo testo però ci si è spinti là dove l'intervento censorio del Tasso s'è arrestato: fatta ovviamente eccezione per le tre odi rimosse dalla loro sede, dal sonetto 48 in poi, infatti, l'ordine del 1534 corrisponde a quello del 1531 fino al termine del libro. Dei cicli di Alcippo e di Batto però si è già detto nel primo capitolo; vengo quindi senz'altro indugio al *Secondo libro*.

È questa la prova poeticamente più ambiziosa di Bernardo Tasso e lo si può notare fino dalla 'metrica' complessiva della raccolta. Come si può vedere dalla Tavola 1, l'opera è suddivisa in 4 sezioni individuate da 4 lettere di dedica ad altrettante nobildonne: la prima e la seconda sono indirizzate a due Sanseverino, la famiglia al cui servizio era il Tasso, la terza lettera e la quarta sono invece dirette a Giulia Gonzaga e a Vittoria Colonna.

Il vero e proprio *Secondo libro*, offerto in omaggio a Isabella Villamarina, moglie di Ferrante Sanseverino, è costituito da 90 'pezzi', 81 sonetti, come già sappiamo, e 9 canzoni, che dividono la massa dei metri brevi in 9 serie di diversa ampiezza. Si nota facilmente che la prima serie e la quinta, la seconda e la quarta hanno lo stesso numero di testi, rispettivamente 6 e 4. Nel mezzo, a fare asse di simmetria, la serie terza con 14 sonetti; le prime cinque serie realizzano dunque lo schema ABCBA. Segue, isolata la sesta con 9 testi, poi la settima con 12 e le ultime due, l'ottava e la nona, con 13. Si noterà che il numero di serie di sonetti e il numero di testi contenuti nella la sesta di esse è identico (9); si noterà anche che tale coincidenza si realizza a due terzi esatti della prima sezione e che sempre 2:3 è il rapporto, arrotondato per difetto, che lega il numero di testi della sesta serie (9) a quello della terza (14), le sole, si osservi, che resterebbero, almeno apparentemente, irrelate. Se poi si torna a volgere lo sguardo alle ultime tre serie, non sembra di poter ricondurre quel numero di testi (12-13-13) a un'armonia; tuttavia se si sporge lo sguardo oltre la prima sezione del libro è facile vedere che quella seguente, dedicata alle *Ode et Inni*, ha anch'essa 12 testi: se si considera anche questa parte è di nuovo evidente la corrispondenza quantitativa delle serie ottava e nona al centro e della settima e delle *Ode* agli estremi, secondo uno schema ABBA.

Anche quest'ultima sezione, dedicata alla baronessa Aurelia Sanseverino, si organizza al suo interno, in modo molto rigoroso: i 12 testi possono infatti essere suddivisi in quattro gruppi di tre. Il primo di essi, la cellula originaria di questa *dispositio*, è formato dai tre testi cavati dal *Libro primo* e qui ricollocati nel loro ordine. A questo si rifanno i gruppi successivi. L'alternanza dei due generi lirici compresi nella sezione, inni e odi, regola infatti la struttura interna di ciascun gruppo: due odi e un inno sono nel primo e terzo, un'ode e due inni nel secondo e quarto. Lo schema interno alla sezione varia dunque quello esterno che ne propone invece uno d'alternanza: ABAB. Se però si guarda non ai generi dei testi ma, nella successione di due gruppi, alla loro quantità (2-1-1-2) l'ordine è chiastico, incrociato, e la figura torna ad essere ABBA ripetuta due volte.[86]

Dopo la terza lettera di dedica alla Gonzaga, si leggono poi 3 lunghi, autonomi, componimenti: si tratta, seguendo le titolature apposte dal Ruscelli nella stampa del 1560, della *Selva nella morte del Signor Luigi da Gonzaga*, dell'*Epitalamio nelle nozze del Signor Duca di Mantova* e della *Favola di Piramo e Tisbe*. I testi, di metro assai simile ma non identico – la testura è comunque d'invenzione tassiana – non hanno alcun legame fra di sé sebbene ne risulti una disposizione che alterna due temi luttuosi con uno di festa secondo uno schema ABA. Se ne ottiene uno identico dividendo per generi l'ultima sezione, quella dedicata alla Colonna, contenente *Egloghe et elegie*; le sei egloghe pastorali sono infatti separate dalle sei elegie tramite l'interposizione della sola ecloga piscatoria mai scritta dal Tasso. Ne risulta un insieme di 13 testi, cifra che richiama con ogni evidenza il numero di sonetti delle ultime due serie del *Secondo libro*.

Di questa complessa ma strutturalmente armonica e varia raccolta a noi interessa, nello specifico, la prima sezione – descritta in dettaglio nella Tavola 2; ne seguiremo lo svolgimento narrativo e strutturale nelle sue principali 'tappe' e ne illustreremo alcuni, di necessità non tutti, testi o sequenze di testi pastorali.

La lettera a Isabella Villamarina[87] è per vari aspetti interessante, qui, in particolare, per due: la maniera con la quale è scritta e la definizione che il Tasso vi dà della sua opera. Per il primo, si deve notare come non si tratti di un semplice, e dovuto, omaggio quanto piuttosto di un' 'offerta' a una persona sideralemente lontana, in eccellenza, dal donatore. La lettera, in sostanza, ricalca e amplifica situazione e struttura dei testi votivi: c'è una 'dea' (l' «illustrissima e virtuosissima Signora»), la necessità di un'offerta per le tante grazie ricevute («questo mio desiderio d'onorarvi, e di pagare in parte i molti beneficii che da voi mi vengono»), il trascurabile dono delle *nugae* («queste mie cosette […] questo mio povero dono») e, alla fine come spessissimo accade nei sonetti votivi, l'auspicio rivolto alla 'dea' («pregherò Iddio che i vostri santi et onesti desiderii a fine conduca»).

Per quel che poi concerne l'opera, il dono, così il Tasso la indica: «questo secondo libro de' miei amori, casti et in ogni sua parte onesti». Si tratta d'una affermazione che, oltre a dare il titolo e oltre ad essere motivata, nella lettera, dalla necessaria conformità fra l'oggetto donato e colui che lo riceve – come casta è la Villamarina così lo sono i versi che leggerà –, addita anche una precisa linea di lettura dell'opera tesa non solo a metterne fin da subito in rilievo la componente spirituale-platonica che, in effetti, è assai presente nel canzoniere e vi risulta senz'altro centrale, ma anche a includervi preventivamente testi, anche d'ispirazione pastorale, che non sembrerebbero dovervi rientrare.

A un lettore solo un po' attento, la legatura fra il testo iniziale del *Secondo libro* e il *Libro primo* balza agli occhi per alcuni macroscopici elementi. Trattandosi d'un sonetto d'amore non si poteva certo riallacciare né a 83 (147), l'epilogo alla Poesia, né

a 82 (146), la lode del magistero poetico del Brocardo, ma, com'è del tutto ovvio e naturale, all'ultimo sonetto dello stesso tipo e cioè 81 (145), *Questo spezzato giogo, e questo laccio*, il sonetto pastorale in cui Bernardo-Batto[88] canta la proprio riacquistata libertà. Converrà mettere a confronto anche questi testi:

Questo *spezzato giogo*, e questo *laccio*
Che con sì stretto nodo mi tenea,
Or ch'ho da l'alma mia svelta la Idea
Di lei, che mi fe' un tempo foco e ghiaccio,
Appendo in alto al *tuo gran tempio*, e faccio
O bel figliol de la più bella Dea,
Quel che promesso t'ho mentre ch'io ardea,
S'usciva fuor di sì gravoso impaccio;
Tua mercé or lieto in libertà mi godo,
Con sì tranquilla e riposata pace
Che pareggia il passato empio dolore:
Sempre io t'adorerò, sempr'in onore
Avrò gli aurei tuoi strali e la tua face
Le tue catene, e 'l tuo tenace nodo.

Ecco ch'Amor ritorna irato e fero
Col foco de' desir caldi e cocenti,
Nati dal raggio de' begli occhi ardenti
Ch'ebber di mia vita sì lungo impero:
O disleale e dispietato arcero,
Non son gli sdegni tuoi del tutto spenti,
Che cerchi per mio mal novi argomenti,
Or che di libertà men giva altero?
Il *giogo rotto*, e i duri *lacci* sciolti,
Che sono al *tempio tuo* sacri e votivi,
Poco impetrar dal tuo crudele orgoglio:
Il capello e l'oliva hai già ritolti,
Che pur dianzi mi desti; e come soglio
Amo, ardo, e verso lacrimosi rivi. [89]

Le riprese di immagini e di parole sono di una tale evidenza da rendere superfluo ogni commento. Semmai, a sorprendere è la 'dinamicità' delle connessioni che non si limitano all'equivalenza ma presuppongono il passaggio del tempo e quindi una trasformazione narrativa. Ad esempio: alla domanda perché Amore sia rappresentato come «irato e fero» si può rispondere assai facilmente che mentre prima Batto aveva promesso di avere «sempr'in onore | […] gli aurei […] strali […] la […] face | Le […] catene, e 'l […] tenace nodo», poi doveva essersi comportato diversamente se può ricordare con iattanza il periodo ancora vicino in cui «di libertà .en giva altero». Al voto era seguita dunque una nuova colpa di *hybris* e la promessa non era stata mantenuta: ecco allora perché «Amor ritorna» con fuoco e frecce. Nessun dubbio dunque che l'amore di cui si parla e che rinasce sia quello per Ginevra. La qualità della connessione, la sua nettissima connotazione narrativa, dimostrano da un lato quanto fosse fittizia e strumentale la divisione in due parti del *Libro primo*, nell'edizione del '31, dall'altro quanto la poesia pastorale sia parte integrante della lirica tassiana, come siano importante, per l'interpretazione dei testi e dunque per la loro considerazione critica, le relazioni intertestuali. Sono elementi di cui, come vedremo, si dovrà tener conto.

Come la legatura fra i due libri, così pure tutta la prima serie di sonetti, omogenea nel tema, è costruita con grande sensibilità narrativa: vediamola rapidamente. Dal duplice atteggiamento nei confronti della donna confessato nel sonetto 2, sdegno esteriore ma desiderio e adorazione interiori, dipendono le diverse tonalità di 3 (*Ecco ch'io pur vi lascio, o piagge apriche*) e di 4 (*Io pur vi lascio, o mio dolce sostegno*). I due testi, come pure sottolinea la quasi identità dell'*incipit*, sono entrambi d'addio al luogo in cui è Ginevra e sono costruiti in modo che il secondo sia una palinodia del primo: se infatti il 3 nella partenza trova l'occasione per esprimere risentimento per le repulse e la speranza di cercare altrove «l'ombra di novella fronde» (v. 14) – rinnovando così la velleità già manifestata dal sonetto 47 (105) nel *Libro primo* –, il flebile canto di 4 vi vede invece solo l'invidia del «destino», una sventura che durerà, dice Bernardo, «Fin ch'io ritorno a voi, cara mia vita» (v. 14). Se il sonetto 5 consola il «vago arbuscel» (v. 1) per una contrarietà di fortuna che la collocazione nella sequenza 4-6 inviterebbe a decifrare proprio come la lontananza

dell'amante,[90] con il 6, che prosegue la deprecazione contro il destino avverso, viene introdotto il tema del pensiero che vola alla donna poi ripreso, con molte varianti e amplificazioni, nelle nove stanze e congedo della prima canzone. È un componimento che si presenta in modo esplicito come di lontananza – non a caso è tessuta sull'ordito di *Rerum vulgarium fragmenta* 129 – e nella quale si possono perciò trovare molti dei motivi presenti nella prima serie di sonetti. Non ostante gli ampi squarci dilettosi del testo, ricco di piaceri immaginativi e di lodi della bellezza fisica e spirituale di Ginevra, il congedo, guardando alla condizione dell'amante, definisce la canzone come vestita in «nera gonna» (v. 118), «nata di doglia» (v. 120), come mortalmente triste. Ne riparleremo fra poco.

Nel *Secondo libro* però la poesia pastorale fa la sua prima comparsa al di fuori del canzoniere per Ginevra. Con un sensibile spostamento temporale, la seconda breve serie di sonetti è infatti 'ambientata' nel Viceregno: lo indicano sia il sonetto 8, primo della serie, indirizzato all'isola di Ischia, che 11, ultimo, per il Marchese del Vasto. Nel mezzo fra questi due stanno un sonetto per Cesare di Ruggiero[91] e un sonetto pastorale che formano a mio avviso un dittico:

[9]
Rugier, che fai in solitaria parte
Involandoti al mondo et a le genti,
In compagnia di que' desiri ardenti
Ch' hanno de l'alma tua la miglior parte?
Spargi tu forse le vivaci carte
Di puri inchiostri insieme e di cocenti
Lagrime amare, o pur con dolci accenti
Canti del tuo bel Sol le glorie sparte?
Sprona il ben colto stil, sì che da vile
Ozio lo desti, e da sì lungo sonno,
E canta del tuo amore i varii effetti:
Che non dèi la tua Donna alta e gentile
Por in oblio, da che i tuoi scritti ponno
Farla immortal fra i più be' spirti eletti.

[10]
Cloride bella a l'apparir del giorno,
Intenta di Palemo al dolce canto,
Fermò il suo passo con Favonio a canto,
Ch' avea di vaghi fiori il lembo adorno.
Quello fra sassi assiso a piè d'un orno
Diceva ad alta voce: O tu che 'l vanto
Porti di leggiadria, per cui cotanto
Piansi e cantai a questi monti intorno,
O più che 'l latte assai candida e pura,
O più dolce che 'l mele e più soave,
Vezzosa pastorella, alma mia luce,
Questo dì che l'Aurora or seco adduce
Ti sia cortese sì che non ti aggrave
Cosa al soggiorno suo noiosa o dura.

A confermare il collegamento fra questi due sonetti, in effetti non così chiaro a una prima lettura mancando esplicite riprese formali e anzi balzando all'occhio le loro differenze, stanno alcuni elementi: il primo è la loro diversità tematica rispetto al testo che li precede a e quello che li segue, ricchi questi due di valenze politiche ed entrambi inneggianti alla gloria che si acquista con le armi. I sonetti 9 e 10, al contrario, parlano d'amore e di poesia ed è quest'ultima a procurare all'amata e all'amante la desiderata immortalità. In questa chiave, l'invito che Bernardo rivolge al Ruggiero a «Sprona*re* il ben colto stil» (v. 9) trova proprio nel testo che segue la sua realizzazione, nel senso che la *fictio* poetica permette al Tasso di raffigurare il Ruggiero in Palemo, la sua donna in «Cloride bella» e di rappresentare il loro rapporto – l'offerta del canto e l'ascolto partecipe di lei – nella perfezione della idealità arcadica. È facile infatti leggere nel sonetto 9 i due possibili, ben separati, domini tematico-stilistici e una sorta di ipotetica paragrafatura per la poesia del destinatario («puri inchiostri» e «cocenti | Lagrime amare» oppure «dolci accenti» e «le glorie», «i varii effetti» dell'amore, vv. 6-8, 11) che trovano puntuale riscontro in 10 ove Palemo, evidentemente optando per la seconda delle possibilità messe in campo da Bernardo, cioè un canto di lode, trova però anche il modo di ricordare come egli abbia anche sofferto e gioito per causa di Cloride («*Piansi* e cantai» v. 8);

infine l'augurio con cui egli conclude, sottratto alla metafora, vale certo ad esprimere la speranza che nulla possa oscurare la fama, e cioè ridurre le possibilità di gloria, della donna amata: uno spunto che rappresenta il tema vero del sonetto e che si può leggere ed intendere soltanto se sovrapposto alla conclusione di 9 con il monito a non lasciarla nell' «oblio» (v. 13). La costruzione di questa sequenza dunque è simile a quella che vede accostate le due serie di sonetti per Brocardo nel *Libro primo*, poiché in entrambi i casi il Tasso assume in qualità di locutore un amico cui ha già dedicato almeno un componimento e in entrambi i casi il susseguirsi di testi d'occasione e bucolici-pastorali fa sì che quest'ultimi si propongano non come una semplice traduzione in stile diverso dei medesimi motivi laudativi o più genericamente d'encomio ma come il loro inveramento. [92] Rispetto al sonetto 9, nel quale distintamente si avvertono echi bembiane e lo stile è piegato a una suasoria ampia e retoricamente impostata, il ricorso alla forma pastorale nel 10 rappresenta dunque il passaggio alla lode in sé, qualificata, con chiarissima indicazione di stile, come «dolce canto» (v. 2).[93] Questo e in più il fatto che la materia del «canto» e della lode fosse amorosa, io credo che sia stata la ragione che abbia spinto il Tasso non solo a scrivere il sonetto 10 in stile pastorale, ma soprattutto ad affiancarlo al 9, due cose che, come è ovvio, non erano per nulla necessarie né, a quanto ne sappiamo, imposte da alcuna costrizione esterna. Tutte le ragioni che si sono elencate non fugano però il dubbio legittimo che questo dittico sia il frutto della lettura e della ricostruzione del senso operata dall'interprete; [94] tuttavia se anche così fosse, si dimostrerebbe indirettamente quanto sia accorta la costruzione macrotestuale del Tasso e mai casuale la disposizione delle sue rime. Di questo *usus componendi* così caratteristico avremo fra poco un segno ulteriore e di più solida evidenza.

Passando infatti oltre la seconda canzone si giunge alla terza serie di sonetti, serie che inizia con il sonetto 16, *Poi che la parte men perfetta e bella*, e con la quale riprende il filo narrativo abbandonato in 7. La ripresa è poi di quelle importanti da un punto di vista strutturale poiché il sonetto 16 – che ebbe fama e circolazione anche come testo sciolto – [95], segna uno snodo nella vicenda amorosa: Ginevra si sposa e Bernardo, svalutando la caduca bellezza fisica che non potrà ottenere e lodando invece quella eterna dello spirito, il cui godimento non potrà essergli tolto, schiude al suo amore un orizzonte integralmente platonico. Il punto è davvero importante e conviene soffermavisi. Si tratta in fatti di un mutamento di non poco conto per chi abbia letto il *Libro primo*, nei cui versi l'anima dell'amante pareva spesso essere trainata al basso anziché tendere in alto, e il Tasso infatti ci tiene a fare alcune essenziali precisazioni: è l'anima

> […] ch'ancella
> Fece la vista mia del suo splendore,
> Quella parte più nobile e migliore
> Di cui la lingua mia sempre favella.
> Amai questa beltà caduca e frale
> Come imagin de l'altra eterna e vera,
> Che pura scese dal più puro cielo
>
> (vv. 5-11).

La scelta, poetica ed esistenziale, a cui di fatto le nozze di Ginevra lo costringono è qui liberata dal vincolo di una necessità contingente, è retrodatata e distesa in una continuità priva di fratture. Mi spiego: qui Bernardo ci parla prima dell'inizio dell'amore e dice che la trasparenza della bellezza della sua donna, la luce interiore che la sua venustà manifesta, lo fece innamorare, poi ci dà delle indicazioni di lettura valide per un 'ora' che è continuità di passato e futuro, e afferma che è

dell'anima perfettissima di Ginevra che la sua «lingua […] sempre favella». La sua poesia cioè parla, ha sempre parlato, di una bellezza spirituale: è quanto dire che si tratta di versi costantemente di lode, che non hanno mai il proprio centro sull'amante o sulla sua sofferenza, poiché sofferenza l'amore platonico non ne dà, non ne può dare, non avvertendo mancanza, non essendo mosso da un desiderio di possesso fisico. È però evidente, a dispetto di quel che il poeta sostiene, che non tutti i suoi versi precedenti hanno parlato d'un amore rivolto soltanto all'anima della donna e, poiché è evidente, egli concede, distingue e specifica: ha amato sì le grazie esteriori, ma l'attrazione per le bellezze corporee era tale solo perché queste rinviavano all'altra bellezza, quella «eterna e vera», il fine ultimo del suo amore. Il canto e il desiderio si erano dunque rivolti anche alla «parte men perfetta e bella» di Ginevra ma solo come segno, come allegoria. I conti fra la realtà dei testi già scritti e la professione di vita e di poetica che si enuncia tornano adesso un po' meglio, ma l'intenzione del sonetto resta: la prospettiva platonica che esso apre assume un valore retroattivo, vale cioè a reinterpretare il già detto. Il Tasso riscrive cioè la propria storia e lo fa con un sonetto che da un lato, per forza di cose, marca una frattura ma dall'altro si sforza di sottoporre al lettore un amore e una poesia che non hanno mai derogato al platonismo cristiano sotto la cui stella si dicono essere nati. Del resto, la svolta che in questo sonetto si realizza è tanto più forte e sensibile poiché è doppia: è narrativa, nel matrimonio della donna amata, ed è 'ideologica', nella nitida e quasi didascalica fede platonica che sopraggiunge a 'rimediare' a tale avvenimento.[96]

Le 'buone intenzioni' platoniche di 16 sono subito messe in opera in 17, sonetto in lode della bellezza della donna cui Dio concesse, il giorno in cui nacque, ogni grazia e ogni ornamento al punto che l'amante non sa trovare di lei «cosa più bella» (v. 14). È però con il sonetto 18 che, in modo un po' inatteso, ritroviamo la maniera del carme votivo e pastorale. La parola è ceduta, come quasi mai e quasi solo in questo genere di testi accade, a Galatea, cioè a Ginevra:[97]

Questa faretra cogli aurati strali,
E questo arco d'avorio bianco e schietto,
Col qual solea cacciando a suo diletto
Percuoter Galatea cervi e cinghiali,
Poi che per sacre leggi maritali
Calcar convienle il non usato letto,
Con lui che 'l ciel per possessor ha eletto
De le bellezze sue sante immortali,
Ti sacra, o Cinzia, e cogli umidi rai
De' begli occhi ti prega, che se mesta
Da te si parte, e da tue liete squadre,
Soccorri al parto suo felice e presta,
S'un aspettato dì la farà mai
De' cari figli aventurosa madre

Rispetto all'accensione spirituale dell'amante, con questo sonetto e con gli espliciti, quasi cronachistici, riferimenti al matrimonio il discorso poetico si fa molto più 'terreno': all'esaltazione dell'anima fa seguito dunque la preoccupazione e la gioia d'un amore terreno, generativo nella carne. Un abbassamento tematico al quale dunque sembra doversi addebitare anche il passaggio alla rustica semplicità del mondo bucolico. Mi pare tuttavia che ad influire maggiormente sia non tanto la componente tematica quanto, ancora una volta, quella espressiva poiché il ricorso al *votum* pastorale risultava in questo caso quasi 'obbligato': non c'era infatti nella tradizione petrarchesca un modo per esprimere il cambiamento di 'stato civile' di una donna, anche non necessariamente quella amata dal poeta. Al contrario nell'ambito

della lirica neolatina era possibile trovare almeno un illustre modello. Si ricorderà forse – ne ho infatti accennato nel secondo capitolo – che fra i *Lusus* del Navagero uno, il quattordicesimo, rappresenta una scena molto simile:

Candida Niconoe, viduae spes una Terillae,
Montivagas iaculo figere certa feras,
Hunc tibi sylvipotens arcum, Latonia, ponit,
Atque haec in pharetra condita tela sua.
Illam cara parens tenero sociavit Icasto,
Ignotique iubet iura subire tori.
Tu, dea, si sylvis aegre discedit ab altis,
Si lacrimans coetus deserit illa tuos,
Tu bona sis, felixque illi: tu numine dextro
Optata laetam fac, dea, prole domum.

Mi sembra a bastanza chiaro, a una prima lettura e anche senza dilungarsi in minuziosi raffronti, che quella del Tasso è in sostanza una vera e propria traduzione dei distici del Navagero e che è dal testo di partenza che dipendono i passaggi più 'cronachistici' e 'realistici' del sonetto. Se questo però indica all'interno del complesso della poesia navageriana la disponibilità ad accogliere anche elementi meno esteticamente 'assoluti', più umili e comuni, e ci permette dunque di riconoscervi una componente stilistica facilmente interpretabile in chiave d'alessandrinismo, è d'altra parte evidente che la trasposizione volgare di questo *lusus* e il suo inserimento nella compagine del *Secondo libro* comportano una radicale cambio di funzione. Non soltanto infatti il realismo pastorale passa dall'essere un tratto costitutivo del genere a elemento che consente d'illustrare gli effetti dell'amore che il sonetto 16 rifiuta, quello appunto della «parte men perfetta e bella», ma muta persino il carattere del testo che da frammento isolato diviene parte di una narrazione e parte di rilievo se qui e solo qui, come si è detto, Galatea-Ginevra prende la parola per dare l'addio alla sua vita di casta cacciatrice cioè, ancora fuor di metafora, di seduttrice platonica, e assumere le inusuali vesti di moglie e madre. Qualche valore, proprio perché rende più limpida la narrazione, si dovrà dare anche al fatto che è proprio dalla esplicite parole della donna che il lettore apprende con sicurezza che Bernardo non è stato scalzato da un amante nuovo ma da un marito, che cioè proprio di matrimonio si tratta. In tal modo è proprio questo sonetto, affidato a un diverso locutore, in stile differente dalla maggior parte del libro, a far irrompere in questa serie la narrazione che era restata, tutto sommato, trattenuta nei sonetti 16 e 17 irrigiditi tanto per loro tensione laudativa che per il loro fissarsi sul soggetto amante e la storia del suo amore e della sua poesia. Il portato di questo sonetto pastorale a una importante sequenza come quella che adesso stiamo leggendo sta dunque proprio nella sua narratività.

Come fra poco vedremo, non è però questo il solo testo pastorale della serie. Alla *fictio* del voto a Cinzia sono infatti affiancati due sonetti nei quali la preghiera è vera: il 19 a Dio e il 20 alla Vergine formano infatti un dittico che, schematizzando, si spartisce il pentimento e la richiesta d'aiuto. Non è possibile qui dilungarsi su questi due testi; basterà dire che nel primo il poeta mette l'accento sulla colpa del desiderio irrazionale, sul sincero pentirsi dell'anima e giunge solo poi a una richiesta di grazia, nel secondo invece la finalità è proprio quella di ottenere il favore della Vergine per potersi innalzare al «vero Oriente» d'una contemplazione continua delle realtà celesti. Non si tratta cioè di due semplici 'rime sacre' poiché in esse la *pietas* risulta assai *docta*, e più precisamente assai platonica: anch'essi insomma si adeguano alla temperie spirituale di questa sezione del libro.

Proprio in chiusura di questa sequenza di sonetti sta 21, il secondo componimento di tono e ambiente pastorale ma di più difficile interpretazione rispetto a 18.

Sian de la greggia tua, vago pastore,
L'erbette e i fior de la mia verde riva,
L'ombre sian tue del gelso e de l'oliva,
Che fanno al mio bel colle eterno onore;
Ma non turbar il fresco e dolce umore
Di questa fonte mia lucente e viva
Sacra a le Muse, onde il liquor deriva
Che l'alme inebria di divin furore:
Qui solo beve Apollo e le sorelle,
I santi Amor, le caste Ninfe e liete,
E qualche cigno candido e gentile;
Tu (se non sei pastor e rozzo e vile)
Canta rime d'amor leggiadre e belle,
Indi con l'onde mie spengi la sete.

Come accennato, il dettato è qui meno perspicuo. Non si capisce bene, innanzi tutto di chi sia la voce che parla senza darsi un nome – fatto inconsueto nella lirica pastorale – e soprattutto chi sia il generico «vago pastore» (v. 1) a cui essa si rivolge; anche il senso generale, la situazione all'interno della quale questo discorso si situa, è però sfuggente poiché ne sfuggono le cause. Si deve assumere, come sempre quando si tratta di pastorale, che ciò che viene detto abbia una valenza metaforico-allegorica e che, come è probabile data la guida che la struttura macrotestuale fornisce, qui si continui a svolgere la tematica di 16. Simbolico deve essere dunque anche il paesaggio e gli oggetti che il pastore che parla enumera; molto probabile allora che quella «fonte […] Sacra a le Muse» il cui «liquor […] l'alme inebria di divin furore» sia da identificare con l'Ippocrene simbolo a sua volta della ispirazione poetica, platonicamente connotata stante la menzione del *furor*, e quindi in parole semplici della poesia. Ad essa, si noti, spettano gli attributi che il Tasso riferisce alle divinità: divina, ispirata, santa, casta; candore di pensiero e gentilezza d'animo sono poi le qualità di chi può fruirne. Poiché anche il «cigno» è simbolo del poeta e un poeta dovrebbe essere il possessore di una tale fonte, non sarà irragionevole pensare che anche il locutore sia un poeta, che, aggiungo, sia Bernardo medesimo. Egli dunque tiene per sé soltanto la «fonte» chiedendo che non ne sia intorbidito «il fresco e dolce umore» (v. 5) il resto, «l'erbette e i fior de la […] verde riva | L'ombre […] del gelso e dell'oliva» (vv. 2-3), lo cede ben volentieri all'altro e al suo gregge. Difficile sottrarsi all'impressione che per questo sonetto e per gli argomenti proposti dal pastore-poeta non valga quel che valeva per il sonetto 16 nel quale Bernardo esponeva appunto un ragionamento quasi identico, basato sullo stesso meccanismo di dare-avere o ancor meglio di scelta e predilezione per ciò che si ritiene essere il proprio vero bene, ciò di cui rivendicare e salvaguardare il possesso. Qui allora, in conclusione della serie di testi che decreta la svolta platonica per l'amore e la poesia tassiana, sembra proprio che il poeta torni a cedere ciò che è bello ma materiale e dilettevole per i soli sensi e voglia di nuovo difendere la propria poesia dalle ire e dalle accuse di colui che potrebbe non comprendere il significato vero delle sue parole. Non credo allora che sia fuor di luogo ipotizzare che il pastore cui egli si rivolge sia il prossimo marito di Galatea e che la richiesta sia quella di non contaminare la sacra e pura fonte della Poesia con gelosie e timori ma di cantare piuttosto la propria grande (ma non perfetta) felicità amorosa. Notevole anche se un po' oscuro è il verso conclusivo del sonetto: per quanto felice il futuro marito potrà spengere la «sete» soltanto bevendo

alla fonte di Bernardo. Il valore simbolico di quelle parole io credo, in considerazione delle cose fin qui dette, che debba essere interpretato nel senso che è solo la poesia ispirata e divina, casta, non legata a un soddisfacimento materiale, a poter rendere davvero felice, a insegnare il vero e buono amore, a saziare l'intelletto. Si concluderebbe così in modo quasi circolare questa serie di sonetti nella quale la lirica pastorale – una volta che se ne accetti la sfida interpretativa ora più facile ora più ardua – svolge una funzione rilevantissima, narrativa ed emblematica e i sonetti 18 e 21 mostrano bene tanto il debito che il Tasso ha nei confronti della tradizione latina a lui più prossima quanto la grande libertà di rimodulare e rifondere il sonetto pastorale e votivo, di legarlo alle finalità e alle esigenze del proprio libro, delle proprie dichiarazioni intorno alla propria poesia.

A tutto questo va unita la capacità di costruire serie testuali strutturalmente compatte e semanticamente complesse come dimostra proprio la sequenza di sonetti chiusa da 21 nella quale a due sonetti in stile 'moderno' (16-17 e 19-20) ne segue sempre uno all'antica. Sempre guardando alla collocazione dei testi si può aggiungere che l'apertura e la chiusura si richiamano non soltanto per la situazione reale cui fanno entrambi riferimento ma nel risvolto poetico che essa comporta: se infatti con 16 viene precisata la corretta lettura del canto, in 21 esso viene difeso proprio in riferimento a 16, proprio perché casto e platonico. La sequenza risulta poi importante anche per la cronologia: nel sonetto 19 infatti – così come nel precedente testo penitenziale, il 48 (108) del *Libro primo*, si era fatto riferimento ai trentatré anni – la conclusione indica, metaforicamente, l'età di Bernardo e quindi, all'incirca, il periodo in cui gli avvenimenti devono essere situati: l'espressione «Febo già con l'enfiammate rote | A mezzo il giorno mio ratto sormonta» (vv. 14-15) non può infatti che indicare l'avvicinarsi alla data fatidica dei 35 anni e dunque gli anni intorno al 1526-1527.[98] Del resto l'importanza di un sonetto come 19, e quindi anche di 20, la si poteva presagire ancora una volta dalla loro collocazione all'interno di questa terza serie: fra i 14 testi di cui si compone, questi due di pentimento occupano infatti il luogo centrale. Né poi, se si allarga lo sguardo all'insieme, si può giudicare la successione meno che pensata poiché ai tre testi d'encomio con cui inizia e che si sono qui tralasciati, seguono i sei d'amore che si sono or ora letti, quindi altri tre d'encomio e, infine, gli ultimi due, d'amore che, come già accadeva per il sonetto 6 con la canzone 7, fanno da *gradus* alla prova più ampia e solenne della canzone 27.

È questo un componimento di particolare rilievo su cui, pur non avendo nulla a che fare con la lirica pastorale, conviene soffermarsi anche per evidenziare alcuni rapporti intertestuali che, anche in una descrizione sommaria come questa, è necessario aver presenti. Questa canzone rappresenta del resto l'inveramento della fase platonica dell'amore per Ginevra e il culmine della poetica corrispondente. Si presenta da un lato come una trascrizione in versi di alcuni paragrafi di filosofia d'amore cinquecentesca, dall'altro come un protreptico al buon amore; al centro però, ciò da cui tutto comincia e in cui tutto si conclude, sta la lode di Ginevra che è l'idea incarnata, il «dissegno | De la bellezza angelica e divina» (vv. 85-86) proposto alla contemplazione degli uomini d'intelletto. La canzone è di grande importanza perché anticipa alcuni motivi che avranno largo corso nel seguito del libro, perché molti ne raccoglie dai sonetti precedenti, perché porta al livello di sistema coerente un discorso articolato che resterebbe altrimenti frammentario. Di particolare rilievo, per il nostro discorso, sono la seconda stanza e il congedo. Non può infatti non essere sottolineato il rapporto oppositivo che lega quest'ultimo a quello della canzone 7: là, come s'è veduto, un testo «in nera gonna | […] senza panni allegri, | […] nata di doglia, | […] vestita di color di morte» (vv. 118-120, 124), questa, al contrario, è

«[…] lucente e chiara | De' raggi del mio Sol, lieta e gioiosa». Che i due luoghi si rispondano e che siano da leggersi a contrasto mi sembra fuor di dubbio ed è cosa che trova rispondenza anche nel tono complessivo delle due canzoni; tuttavia ciò sarebbe ancora poco se l'opposizione non fosse giustificata teoricamente proprio nella seconda stanza di 27. Qui infatti il Tasso, dopo aver detto che chi osserva madonna vede Amore, precisa che non si tratta certo di «[…] quello che dal vulgo è 'n pregio avuto, | Nato di van desio, di vana spene, | Onde vengono lagrime e tormenti» (vv. 14-16), ma di quello «nobile» (v. 17), celeste, uranio. Ora, non è che nella canzone 7 il platonismo amoroso non sia presente, anzi, se ne tocca la topica ogni qual volta Ginevra viene lodata, ma il rapporto che con quella teoria l'amante intrattiene, è quanto meno irrisolto poiché gli effetti che in lui il desiderio produce sono dolorosi e la sua vita è una sorta di deserto dello spirito. Né giova a spiegare questa discrasia fra la lode di madonna e la «doglia» dell'amante il fatto che 7 sia un testo di lontananza poiché sotto la stessa dicitura può essere rubricata anche 27 nella quale si dice a più riprese che è il pensiero a dimorare presso l'amata. In realtà, sono gli effetti del desiderio sull'amante ad essere discriminanti e mi pare dunque decisiva, per il confronto fra i due testi, la chiosa posta alla fine della seconda stanza di 27: «[…] o stolto ingegno umano, | Il vero amor nel viso è di costei, | Né può produr effetti amari e rei» (vv. 24-26). Sono versi rilevanti anche da un punto di vista strutturale: se infatti l'opposizione fra 27 e 7 è palese, altrettanto chiara è quella fra la verità qui asserita e lo spirito e la sostanza della *quaestio* posta al Fondulo nel sonetto centrale del *Libro primo* (42). La discontinuità fra questi due testi e le poetiche che implicano non potrebbe davvero essere marcata con più forza, né maggior rilievo, mi sembra, potrebbe essere dato allo snodo letterario e narrativo che segna questo primo terzo del *Secondo libro*.

A questa prova così impegnativa e seria fa seguito la seconda serie di quattro sonetti (28-31) almeno tre dei quali sono scritti con ogni evidenza in stile pastorale. La difficoltà di attribuire a queste rime una collocazione all'interno della struttura narrativa che fin qui si è seguita e la mancanza dei dati sufficienti per identificare i nomi presenti, rendono questa serie, a mio avviso, piuttosto interessante. Credo che questi quattro testi e forse anche la canzone 32 che li segue siano estranei all'amore per Ginevra e alla cronologia corrispondente: i riferimenti geografici dei sonetti 28 (al Sebeto e a Posillipo) e 29 (al Circeo) presuppongono infatti un'ambientazione incoerente con quella ferrarese,[99] e i nomi pastorali usati (Coridone e Amarilli in 28, Clori in 31) non coincidono con quelli usati per dare veste arcadica a Bernardo e Ginevra. Vi sono poi, tenendo sott'occhio le Tavole 1 e 2, rilievi d'ordine 'metrico'. Se infatti l'architettura della raccolta è anche una 'guida' per il lettore, allora potrà valere come ulteriore conferma della estraneità di quei cinque testi al 'canzoniere' per la Malatesta, il fatto che come la seconda serie di sonetti così pure la quarta – entrambi successive a una canzone per Ginevra ed entrambi di quattro testi – rappresentino uno stacco rispetto alla 'linea narrativa' principale. Per lo stesso motivo, come la canzone 12 così neppure la 32 apparterrebbe a quella vicenda ed entrambe varrebbero a marcare ancor di più lo stacco. Ragioni di simmetria dunque e d'alternanza: d'altr'onde, come già sappiamo, le serie seconda e quarta formano la cornice interna di quella, esterna e maggiore, che va dalla prima alla quinta, la quale ha al centro la più estesa, cioè la terza, che ha, a sua volta, al centro la svolta platonica di cui si è tanto discusso e la cui importanza trova dunque un'ulteriore conferma in questa collocazione, assolutamente centrale, e nell'isolamento in cui la sospinge e la fa svettare la cornice minore che la racchiude.

Torniamo però alla canzone 32: sul suo destinatario essa non offre alcuna indicazione esplicita: manca ad esempio il caratteristico segno di Ginevra ovvero quella solarità che era dato trovare anche in testi molto dolorosi del *Libro primo* e che si è visto acquistare gran peso nel *Secondo libro*; manca però anche un qualche indizio per ascriverlo ad una donna diversa. D'altro canto la menzione di «feri martiri» (v. 12), «doglioso stile» (v. 19) e il generale tono lagrimoso sono in patente contrasto con le espressioni contenute nella serie di testi platonici all'interno della quale essa viene a cadere e rispetto ai quali tuttavia essa non rappresenta, come meglio si vedrà, una frattura. I sonetti della quarta serie e questa canzone sembrano dunque un aggregato di testi scritti per occasioni diverse e che tuttavia nella loro collocazione presentano alcune analogie tematiche, sottili connessioni intertestuali e fanno dunque 'gruppo'. Sono questi rapporti quasi esclusivamente formali ed è perciò quasi impossibile, considerando anche la loro eterogeneità, fornire un'interpretazione puntuale per ciascuno e troppo lungo sarebbe svolgere un ragionamento che cercasse di avanzare delle ipotesi: più proficuo mi sembra trattarli assieme. Come accennavo, è infatti piuttosto marcata la differenza di tema e di tono con la canzone 27: qui infatti domina lo stile più dolce della pastorale, un amore più inquieto che può arrecare dolore, in 29, o desideri sensuali («Ivi potrò da la mia bella Clori | Or un bascio involar, or quel diletto | Che dona Amor a' più felici amanti», 31, vv. 9-11). L'accostamento di sonetti la cui vicinanza di materia e maniera non conferisce unità all'insieme sembra allora essere predisposto per amore di varietà: un fatto che va sottolineato perché ad alternarsi non sono soltanto, come spesso accade nei libri di poesia cinquecenteschi, testi d'amore euforici e disforici, platonici ed edonistici, ma perché viene così riconfermata l'inclinazione digressiva della pastorale anche quando è nella forma di sonetto, il suo essere alternativa di stile e di tono all'impegnata oratoria dei testi 'petrarcheschi'. A questa funzione digressiva, di 'piacevole' intermezzo, contribuisce in modo determinante la canzone 32. Sembra garantirlo anche una connessione, probabile, che la lega al sonetto 31: qui infatti l'ignoto locutore – che, in mancanza d'indicazione contraria si può ipotizzare, estendendo la consuetudine, che sia ancora una volta Bernardo in vesti pastorali –[100] si rivolge, nelle due quartine, alla natura che lo circonda con queste parole:

> Alzate il vostro crin verde e frondoso,
> Vaghi arbuscelli, in queste piagge apriche,
> Tanto che da le fiamme empie e nemiche
> Del sol guardiate il mio bel prato erboso;
> Ch'ivi potrò fra le vostr'ombre ascoso,
> Al mormorar de le dolci aure amiche,
> Parlar talor con le mie voglie antiche
> Cantando in stil leggiadro et amoroso;

Colpisce da prima il riferimento dei vv. 7-8 alle «voglie antiche»: per il lettore accorto del *Primo libro* e ora anche del *Secondo libro* esso, proprio perché lasciato cadere in un contesto che tempo e geografia non fanno coincidere con quello dei testi platonici della serie precedente, non può che risalire all'amore per Ginevra. Colpisce però ancor di più la definizione dello stile del canto futuro come «leggiadro et amoroso» perché in queste parole si potrebbe leggere una volta di più l'indicazione di uno stile 'antico' come già nella lettera prefatoria del 1531. Sarà un caso, ma sta di fatto che la canzone 32 si distingue dalle altre – eccezion fatta, come si vedrà, per l'ultima – proprio per uno stile inconfondibilmente simile a quello dei «boni poeti greci e latini». Nessun dubbio può sorgere, tanto per cominciare, sulla scelta del livello stilistico poiché la *suavitas* è evidente fin dallo schema metrico che riproduce ancora

una volta quello di *Chiare, fresche et dolci acque*. Ciò che però sorprende perché inusuale nella tradizione volgare, allontanando questa canzone dal modello petrarchesco, è il fatto che delle sue dieci stanze ben sei, quelle centrali dalla terza alla ottava, sono occupate dal racconto del mito di Arianna abbandonata, l'*exemplum* di un amore sventurato nel quale chi parla si specchia. Rispetto al tema principale della canzone, il canto in «doglioso stile» di un amante che si rivolge alla Notte appena calata,

> (Dirò queste parole,
> O Notte, a te, che per pietà talora
> De' miei feri martiri
> Fermando il passo tuo meco sospiri.
>
> vv. 10-13)

siamo dunque in presenza di una ampia digressione che realizza come meglio non si potrebbe l'intento di una scrittura poetica libera di restrizioni retoriche e, per usare le parole del Tasso, «sciolt*a* d'ogni obligazione». La canzone 32 è però un testo fortemente ibrido poiché, a differenza di quanto accade nelle odi, Bernardo non può qui liberarsi completamente delle strutture formali della canzone e così, contraddicendo in parte le teorie della lettera alla Malatesta, le prime tre stanze e mezzo servono da 'proemio' e da didascalia, la digressione non chiude il testo che invece nelle ultime due stanze e congedo ritorna al tema e riprende a parlare direttamente dell'infelicità del poeta-amante. Con quella lunga digressione però Bernardo mostra anche quale sia la sua idea del «tocca*re* […] le favole» e ben si comprende allora come la 'canzone dei tormenti' – la 23 del *Libro primo* (ed. 1531) di cui si è trattato in precedenza – non corrispondesse affatto a questa idea e potesse dunque essere esclusa dalla nuova edizione del 1534. La presenza delle 'favole' non è però ristretta, nella canzone, a un solo passo digressivo, anche se lungo, ma anzi si estende un po' a tutto quanto il testo. Se ne veda un unico esempio tratto dalla stanza conclusiva, quando ormai la voce dell'amante ha cessato di ricordare il destino di Arianna ed è tornato a se stesso (vv. 118-130):

> Notte, che debbo darti,
> Che così intenta e cheta
> Ascolti le mie voci alte e noiose?
> Poi che d'altro onorarti
> Non posso, prendi lieta
> Queste negre viole e queste rose,
> De l'umor rugiadose,
> Che dal desire astretto
> Il cor versa per gli occhi,
> Perché l'alma trabocchi;
> E poi ch'io non ritrovo altro diletto
> Che sempre lamentarmi,
> Verrò al ritorno tuo teco a lagnarmi.

Si osserva facilmente che il dono di «viole e […] rose» alla Notte presuppone un'interferenza del sottogenere votivo, così ricorrente fra i sonetti pastorali, del quale, sempre nella canzone 32, all'interno del lamento di Arianna, è presente una sorta di parodia poiché la fanciulla – riprendendo a rovescio il topico auspicio che la divinità possa esercitare serenamente il proprio dominio sull'elemento ch'essa governa – augura ogni male al Sonno, colpevole d'averla fatta dormire mentre Teseo fuggiva (vv. 79-91). Questa interferenza fra generi – o meglio: fra i moduli espressivi che li caratterizzano – è un dato che è opportuno considerare con attenzione sebbene nel caso della canzone 32, visto la prossimità fra i generi, ciò possa apparire più 'naturale' e, in definitiva, possa essere solo sufficiente a confermare per altra via il gusto

stilistico che, non ostante l'infelicità amorosa, caratterizza il testo e che è ovviamente, come già si è detto, la dolcezza.

In altri casi però l'interferenza tra il sonetto votivo e altri generi metrico-stilistici, sembra far emergere un contrasto fra la divaricazione che, nelle pagine teoriche del Tasso, segna la relazione fra poeti greci/latini e poeti romanzi e l'accordo che è dato trovare in componimenti quali la canzone 32 che è sì un caso particolare ma comunque non isolato. Quella di incorporare in testi che per forma o per contenuto fanno riferimento allo stile petrarchesco, moduli espressivi provenienti dai componimenti arcadici o, più generalmente, all' 'antica', è infatti una tendenza piuttosto generale sia nel *Secondo* che, in proporzioni ancora maggiori, nel *Terzo libro*. Non è possibile in questa sede darne conto; tuttavia è a bastanza chiaro il significato di questa operazione con la quale il Tasso, uomo di mediazione e non di scontri, ci mostra che le sue proposte per innovare la poesia volgare, esposte con qualche vena polemica nelle lettere prefatorie delle raccolte liriche, non intendessero creare una contrapposizione radicale fra antichi e moderni, ma avessero di mira piuttosto l'integrazione dell'una e dell'altra maniera.

Dopo l'intermezzo mitologico pastorale, il Tasso, nella quinta serie, con la sequenza formata dai sonetti 33-36, riprende il filo della narrazione dell'amore per Ginevra. La ripresa è perfettamente in linea con 27 poiché la lode della «Candida, pura e semplice angeletta» (v. 3) ne prosegue lo stile e i concetti. La felicità platonica però è di breve durata: maturata non grazie ad una libera scelta dell'amante, ma in seguito al matrimonio di Ginevra e durante un periodo di lontananza, essa mostra già qualche crepa in 34, che nel ritorno presso madonna spera di consolare il «fero stato» (v. 10), di pascere i «lumi digiuni» della vista di lei, ed è già svanita in 35 nel quale, data l'impenetrabile «nebbia di sdegni» di cui ella s'avvolge, si ripresenta – il rinvio va ovviamente al sonetto 3 – la possibilità di volgere, finché l'età lo permette, «l'angosciosa mente | A miglior calle et a miglior ventura» (vv. 5-6). Il passaggio di stato dalla sublimità platonica a un amore grevemente terreno può forse apparire brusco e il Tasso, che lo sa, non ci priva d'un chiarimento, d'un riepilogo. Questa appunto, non ostante qualche ambiguità, sembra essere la funzione di 36 che raffigura, con la metafora della navigazione, continuata per tutti i quattordici versi, la storia recente dell'esistenza del poeta che ha visto passare «immantenente» (v. 5) il «fragil legno del desire audace» (v. 1) dal «tranquillo mar de la speranza» a «un ampio mar di doglia» (vv. 3, 10) risospingendo indietro «La voglia più che mai pronta e vivace» (v. 8). Siamo dunque tornati al punto di partenza. La sequenza successiva però ci mette di fronte a una nuova svolta.[101]

Con i sonetti 43-45 e 47 Bernardo ritrova infatti la sua libertà dal «nodo» che per «due lustri integri» (43, 1) lo aveva legato e che ora ha sciolto l'«alto valor di giusto sdegno» (45, 11). Lo scorrere del tempo è sempre fermo al 1526; i quattro testi articolano il tema e, come era accaduto per i sonetti 'platonici' della terza serie, lo modulano alternando lo stile moderno di 43 e 45, a quello antico, in 44 e 47.[102] Dei due, rivolti entrambi alle acque del Po, il solo veramente pastorale – non lascia dubbi l'attacco: *Ninfe, ch'al suon de la sampogna mia* – è il secondo; il primo invece, pur chiamando anch'esso in causa le «ninfe» del fiume e ricordando il destino di Fetonte e delle Eliadi, rendendo quindi presenti le topiche favole legate al Po, resta molto legato alle immagini e al lessico moderni e offre così un nuovo esempio dell'interferenza di cui si è parlato. I testi pastorali fanno anche qui dunque da contrappunto mitologico ai momenti di maggior rilievo dell'amore di Bernardo per Ginevra, ma rispetto ai sonetti 18 e 21 qui la tipologia è più consueta e di molto inferiore la tensione simbolica. Anche per questo motivo la sequenza non dà

difficoltà esegetiche e non è quindi necessario soffermarvisi oltre. Va però aggiunta un'ulteriore nota 'architettonica': nel contesto della sesta serie infatti, come in quello della terza, la disposizione è di nuovo molto accurata poiché a tre sonetti d'encomio fanno seguito tre di disamore e i tre conclusivi alternano i generi; eminente è poi la collocazione di questa sequenza di sonetti giacché essa si trova esattamente al centro del *Secondo libro* bipartendolo.

Poco oltre si incontra il successivo testo del 'canzoniere', il sonetto 54, col quale si conclude, per quel che tocca alla seconda parte degli *Amori*, la 'narrazione' dell'amore per la Malatesta: si tratta di un sonetto anniversario, di compleanno si direbbe, che ci informa del compimento per il poeta dei «sette lustri» (v. 1), del trentacinquesimo anno, e che dunque ci conduce al 1528 con un sensibile salto temporale rispetto alla sequenza iniziata da 43. Come gli altri testi contenenti esplicite indicazioni temporali, anche questo è di pentimento: Bernardo vi confessa infatti l'immutabilità dell' «ingordo desire» (v. 5) non ostante l'avanzare dell'età ed esorta la sua anima alla purificazione e ad armare «il cor di più gentil desio» (v. 11). Come però si è detto questa linea cronologica, se si fa eccezione per il cenno del sonetto 70, si conclude qui e per il prosieguo si dovrà infatti attendere l'inizio del *Terzo libro*.

Non si concludono invece i testi pastorali e all'antica. Al sonetto 47, ultimo del genere qui incontrato, fanno seguito un sonetto d'encomio per Giulio Camillo e poi, come ben si vede nella Tavola 2, con la canzone 49 inizia una serie compatta di testi che arriva al sonetto 65 quasi interamente in lode di Vittoria Colonna e in parte, per i sonetti 55-57, di Giulia Gonzaga. Il tono generale di questo notevole blocco – è questa la sola occasione in cui il Tasso dedica due canzoni consecutive (49 e 62) alla stessa persona – testuale è ben esemplificato dall'inizio della prima stanza della canzone 49:

> Illustre Donna, il cui valore inchina
> La Terra e onora il Ciel, poi che la voglia
> Troppo ardita di voi mi sforza a dire,
> Chi fia giamai che questa lingua scioglia
> In sì gravi parole, o qual divina
> Mente sarà che l'intelletto inspire,
> Sì che dietro al desire
> M'inalzi tanto che con l'opra arrivi
> Là dove il merto vostro, ove mi chiama
> La vostra chiara fama?
>
> (vv. 1-10)

Le «sì gravi parole» che il Tasso ricerca e l'affermazione dell'impossibilità della lode, sono un'inequivocabile spia di quale tipo di versi il lettore leggerà; versi sui quali non mi soffermo. A rendere però più mossa la sequenza, anche tematicamente molto compatta, dà un minimo contributo il sonetto 64 nel quale il riferimento alla maniera degli antichi viene ancora una volta usato per ribadire, in uno stile favoloso – vi si riporta infatti un discorso di Nereo – e piscatorio – quello che sarà poi dell'ecloga settima, l'unica piscatoria del Tasso, scritta proprio per la Colonna che come qui, e nell'ecloga terza ha il nome di Crocale – uno dei concetti più diffusi di questa sequenza: il dolore del mondo per l'esistenza ritirata e ascetica di lei. Più interessante mi sembra il fatto che l'ottava serie di sonetti si contrapponga alla precedente, fortemente legata a una *gravitas* oratoria che esprime lodi e contenuti filosofico-spirituali, per la presenza di alcuni testi in stile 'antico', di cui il 64 è solo il primo, che si dispongono secondo una crescita quantitativa, un aumento di *suavitas* stilistica e una sempre maggiore opposizione tematica ai testi per la Colonna. Scorriamo dunque rapidamente questi altri testi. All'interno della sequenza composta dai sonetti 66-70,

dei quali i primi due e l'ultimo sono dedicati o in relazione con Ferrante Sanseverino, il 68 e il 69 sono pastorali: il primo è una preghiera di Licote ad Apollo per la malattia di Dafni, il secondo un'allocuzione anonima – e perciò attribuibile nuovamente a Dafni – al Sonno affinché venga a placare il corpo tormentato dalla «febbre» (v. 5).

Ancora più interessanti sono gli ultimi quattro testi (sonetti 72-75) proprio perché vengono dopo e si contrappongono in modo persino inatteso a una serie testuale, come la settima, nel quale il tema dell'amore si era legato, in ossequio alla destinataria, a quello della scala delle virtù e delle discipline che consentono di raggiungere la purezza intellettuale necessaria a una vita contemplativa. Basterebbe a dar conto di questa contrapposizione un minimo indice tematico dal quale risulta che il primo sonetto è un voto a Priapo di una fanciulla quindicenne che gli consacra la propria «virginità» (v. 1) e che tutta contenta abbandona, preso coscienza «de' mal spesi giorni» (v. 9), la casta Diana dicendole addio; nel secondo una vecchia «dagli anni doma e vinta» (v. 6), divenuta ormai brutta, si rivolge a Venere e le riconsegna lo specchio «a cui solea | Per ingannar altrui chieder consiglio» (vv. 9-10); nel terzo è un amante che promette un'agnella nera al Verno – ma il contesto degli altri sonetti invita a intendere la divinità simbolicamente come la stagione della vita; infine nel quarto un anonimo locutore invita – con una libertà e una schiettezza di canto che fanno ricordare il Quattrocento laurenziano – le «giovanette» a cogliere «il vago fiore | De' […] più dolci anni»(vv 5-6) poiché «fugaci son l'ore, e 'l tempo lieve, | E veloce a la fin corre ogni cosa» (vv. 13-14). Ci si potrebbe dilungare molto a mostrare le molte relazioni intertestuali o a dimostrare quanto dolci ma anche ironiche, realistiche o sfrontate si facciano le note dello stile del Tasso; mi preme maggiormente però ribadire la progressione chiusa in circolarità strutturale che è pur facile vedere in questi testi accostati per opposizione: al canto della fanciulla – che svolge per altro quasi una palinodia del sonetto 18 – fa seguito quello della vecchia, al voto dell'uomo maturo segue l'invito alle giovani a fare ciò che la protagonista del voto a Priapo aveva deciso di fare. L'amore torna ad essere in questi testi non più via d'ascesi verso una perfezione assoluta che richiede la concentrazione di tutta l'esistenza nel punto da cui si irradia una luce tutta spirituale, ma dato naturale, semplice e a suo modo saggio godimento dei sensi, senso di una giovinezza alla quale, paganamente, segue un'orrida vecchiaia priva d'ogni piacere. È evidente mi sembra come questa breve ma ben costruita sequenza testuale svolga una funzione in certo modo simile a quella svolta dai quattro sonetti della quarta serie (28-31) e dalla canzone alla Notte che li seguiva: una funzione d'intermezzo, più lieve e più 'basso' sia da un punto di vista stilistico che tematico. Tuttavia l'opposizione che questi sonetti portano al sistema di valori che domina il *Secondo libro degli Amori* è qualcosa che non può essere confinato in un ruolo semplicemente accessorio, che acquista significato solo nella alternanza di toni, utile solo alla ricerca della varietà. Si dovrà infatti prendere atto che questi quattro sonetti derogano in un modo francamente 'irrimediabile' al principio, stabilito nella lettera alla Villamarina, secondo il quale gli amori del Tasso sarebbero stati «casti et in ogni sua parte onesti». Si potrà giustamente eccepire che nei sonetti in esame il Tasso non compare come locutore e che essi non narrano, almeno in apparenza, nulla dei suoi amori;[103] tuttavia resta che a questi testi, che si badi sono gli ultimi pastorali del canzoniere, dev'essere riconosciuta, in virtù del loro deviare dalla norma, un'importanza e una necessità strutturale maggiori. Non sarà dunque peregrino leggervi un'anticipazione di quanto, proprio sul finire del libro, il Tasso racconta.

L'ultimo nucleo poetico del *Secondo libro*, quello che conclude la nona serie è formato dalla sequenza di sonetti 81-87 e dal dittico conclusivo 89-90. In questi

pochi componimenti si assiste finalmente ad un evento che molte volte era stato annunciato ma sempre senza alcun seguito: per Bernardo, dopo un periodo di serenità, è tempo di consumarsi per «un novo foco» (81, 3) e, com'è naturale, di scrivere nuovi versi. Sono quelli dedicati a Tullia d'Aragona. Che proprio di lei, non d'altra, si tratti, è reso evidente in primo luogo dalla presenza del suo nome nel sonetto 89 e, secondariamente, da una serie di altre convergenti testimonianze che consentono per altro di collocare quell'amore in un tempo che va dal 1532 al 1534 con una preferenza che pare doversi esprimere per una data 'bassa'.[104] È poi da segnalare, facendo attenzione al disegno complessivo dell'opera, che il «novo, gentile, alto desio» (82, 3) sia posto in stretta connessione con il precedente così che spetta al sonetto 82 segnare il definitivo svanire dell'amore per Ginevra – «Più non veggi' ombra, e più non sento odore | De l'arbuscel […] eterno oblio | Copre le fiamme de l'antico ardore» (vv. 5-8) – e l'accendersi di quello per Tullia.[105]

Dunque, nell'arco breve tracciato da sonetti e canzone, il Tasso adombra il nascere e il compiersi di questo nuovo amore e costruisce un canzoniere in miniatura. In essi il lettore ritrova tutta intera la gamma d'oscillazioni spirituali che hanno segnato il libro – quella cioè i cui poli opposti sono descritti nella canzone 27 – e infatti di nuovo vediamo il Tasso in bilico fra lode e lamento, fra un amore doloroso, perché nato da desideri terreni, e un amore imperturbato, perché celeste, nell'immobile oscillazione che realizza l'*impasse* esistenziale di cui egli, nei versi degli *Amori*, ci parla. Eppure il 'canzoniere' per Tullia non si limita a mimare le movenze di quello maggiore, di quello per Ginevra, ma si distingue per sfumature d'accento sue proprie: fatte salve le prerogative da «vaga angieletta» (87, 1) e dunque il *coté* platonico dell'amore per Tullia – sulla quale si riflettono persino espressioni usate per Vittoria Colonna –, s'avverte nel rapporto fra gli amanti una minore distanza, e un tono di più sicura e franca confidenza nella voce del poeta, certo della forza del proprio stile, della sua capacità di rendere eterno il nome della sua donna (83, 5-8; 86, 12-14). E, da ultimo, non si può certo far a meno d'osservare che mentre l'amore per Ginevra era stato costantemente frustrato, questo sembra invece giungere a una fine gaudiosa, se, come a me pare, nella canzone 90 – famoso *explicit* del *Secondo libro* –[106] è cantato un desiderio che coglie i frutti e non soltanto i fiori e le fronde.

Come a me pare, dicevo: il contenuto del testo è infatti questione di non pochissimo conto; non voglio dire che il soggetto sia dubbio, perché è chiaro che si tratta di una celebrazione, poeticamente rivolta in lode, d'una Notte favorevole per i desideri dell'amante. Ciò non ostante il testo, mantiene una fondamentale indeterminatezza e questo accade perché la lode è condotta in modo che la maggior parte dello spazio sia dedicato a squarci descrittivi o comunque digressivi: ad esempio nelle stanze centrali della canzone (2ª-5ª) l'amante si diffonde sull'effetto pacificatore che la notte ha sul mondo animale, su quello vegetale e sul mare; fa quindi pronunciare alle ninfe che lo abitano una preghiera ad Apollo perché ritardi il sorgere del sole prolungando quella notte felice. Sono queste quelle che Battaglia definiva le «stanze vitali» della canzone

> un momento di eccezionale evidenza letteraria in cui Bernardo dimostra un'insolita continuità d'immagini, una rara capacità d'ardui paragoni. Lo schema logico di queste stanze è un'insistente attribuzione di sembianze e atteggiamenti umani agli elementi naturalistici che compongono la notte: il cielo «apre gli occhi», i tenebrosi orrori «temono il lume», l'erba è «assetata», gli scogli e l'onde han [«]pace fra loro». È una formulazione linguistica tutta metaforica […] una lingua che fonde in sé senza scorie i più diversi motivi; tanto lieve da sembrare più che generica nella

> aggettivazione […]; mentre invece la sua qualità più eletta sta proprio nell'uso di queste formule impersonali […]. La maggiore possibilità di Bernardo è tutta nella musicalità che deterge ogni parola del significato comune, che le dà quel minimo d'illuminazione perché prima di risolversi in un clima indefinito si riveli in qualche modo indispensabile.[107]

Non meno dell'altra canzone alla Notte di questa stessa raccolta, la 32, questa è dunque, per costruzione e stile, un testo all'antica in cui, ancora una volta favole, digressioni e dolcezza si trovano unite per dar vita a quello che è certo uno dei vertici poetici del *Secondo libro*. Battaglia riferiva le sue notazioni solo alla seconda, terza e quarta stanza ma in realtà, sebbene in misura minore, sono estendibili a tutto il testo e se ne ha la prova nel fatto che la ragione di tante lodi alla notte è espressa in soli quattro versi alla fine della sesta stanza: «Per te [Notte] l'alma s'appaga, | Per te beve il desio scorto al suo fine, | Negli occhi di colei che mi governa, | Un piacer vero, una dolcezza eterna» (vv. 75-78). Sono espressioni queste ultime il cui senso, velato da un uso metaforico delle parole che ne sfuma i contorni, si trova ad essere evidentemente in bilico fra un'aura platonica e una sostanza ben più edonistica.

Tornando dunque al problema del contenuto, per quanto si è venuti fin qui dicendo, se cioè vale, come io credo, il ruolo di anticipazione svolto dai sonetti pastorali della ottava serie, ruolo che l'architettura della raccolta mi sembra legittimare, è proprio quest'ultimo micro-canzoniere sull'amore per Tullia e, nello specifico, la canzone 90 a rimettere in discussione quanto il Tasso affermava nella lettera di dedica alla Isabella Villamarina, a far sorgere il sospetto che quei suoi amori non fossero proprio «casti et in ogni sua parte onesti». Il testo è certo ambiguo, ma se di una notte d'amore non solo platonico si tratta davvero, non ci si poteva attendere dal Tasso un testo, di pretta ispirazione properziana, come, tanto per fare un esempio, il capitolo-elegia *O più che 'l giorno a me lucida e chiara* dell'Ariosto.[108] Anzi, forse proprio il modo vago e sempre indeterminato con cui il tema viene trattato, poté rendere la canzone ammissibile in questa raccolta: di essa non poteva certo far parte, anche se fosse stato scritto per Tullia e prima del settembre 1534, un sonetto come quello contenuto a c. 30*v* del Ms. 1399 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro – l'autografo tassiano sommariamente studiato e descritto, ormai più d'un secolo fa, dal Tordi –[109] che mai fu pubblicato nelle raccolte a stampa del Tasso. Il sonetto, che può anche vantare qualche contatto con la canzone 90,[110] è invero di buona fattura e assai piacevole, ma come onestare la lettera dei vv. 5-11 i quali, recitando

> Qui nel bel grembo de' lascivi amori
> Vidi Madonna al raggio de le stelle,
> Ignuda il bianco piede e le mammelle
> Far vago il ciel de' suoi vaghi colori.
> Qui bebbi ne le luci dolci e care
> Piacer sol degno de l'eterno coro;
> Il resto dica amor, che a me non lice,

con quest'ultimo verso che, alla maniera dei romanzi del Boiardo e dell'Ariosto, sfuma il racconto del godimento d'amore, mi sembra si opponessero ad ogni pur ingegnoso tentativo d'esegesi platonizzante e, a maggior ragione, alla indicazione interpretativa data nella lettera alla Villamarina.

Di quella lettera si dovrà dunque tenere conto, ma per leggere davvero il libro è anche necessario capire il gioco, elegantemente mistificatorio, del Tasso che però, in modo quasi contraddittorio, lascia nel suo libro gli indizi con i quali 'smascherarlo'. Perciò la presenza dei testi pastorali e più generalmente in stile 'antico' si rivela in questo caso davvero importante e necessaria, rimarcando ancora una volta il loro

valore che, nel corso di tutto il *Secondo libro*, non è mai solo quello di semplice intermezzo, di stacco su temi e toni meno gravi e impegnativi, né quello di maschera meccanicamente sovrapposta a fatti e persone da coprire o da esornare, ma anche, e talora soprattutto, strutturale, per la forte interrelazione con i componimenti 'petrarcheschi', particolarmente in luoghi significativi del 'racconto' lirico, per il ruolo di commento o anticipazione che spesso svolgono all'interno del libro.

La comprensione di tutto ciò e finanche quella generale e puntuale del canzoniere è resa possibile e illimpidita, non ostante le zone d'ombra che per difetto d'interprete permangono, dal rigore con cui il libro è costruito. La precisione infatti dei rapporti numerici che regola la struttura esterna della raccolta, si riflette, con esattezza ancora maggiore, al suo interno, e contribuisce a creare un macrotesto di rara e sorprendente eleganza. Perciò prima di abbandonare le rime contenute nel *Secondo libro degli Amori* converrà volger loro, con l'ausilio delle Tavole 1 e 2, uno sguardo riassuntivo per raccogliere gli elementi fin qui esposti in ordine sparso.

È allora facile vedere come lo strutturarsi esterno ed interno del libro insista su numeri fissi, segnatamente il 3 e, soprattutto, il suo quadrato. Come si è detto i 90 testi sono divisi in 9 serie di sonetti da 9 canzoni; 9 sono anche i testi, contenuti nella 9ª serie, per Tullia d'Aragona – l'amore per la quale inizia col sonetto 81 (9×9) e si compie con la canzone 90 (9×10) – tanti cioè quanti sono quelli della 6ª serie la quale contiene il centro geometrico del canzoniere (45=9×5) che a sua volta coincide con la seconda 'svolta narrativa' ovvero la nuova libertà dell'amante. La prima svolta, quella dell'amor platonico, era invece venuta a cadere nella 3ª serie con i 6 sonetti consecutivi 16-21 al cui centro sta il 18 (9×2) che dà conto della causa esterna di quella svolta; alla canzone 27 (9×3) spetta poi la funzione di 'manifesto' per quell'amore. Significative sono poi la disposizione dei testi lunghi e le rispondenze che vi si possono trovare: già s'è visto il rapporto oppositivo che, sul tema degli effetti e della natura d'amore, lega le canzoni 1ª e 3ª (7 e 27) e quello che similmente unisce le due canzoni alla Notte e cioè la 32, dolorosa e oscura, e la 90, gioiosa e piena di luce, e si noti che sono collocate rispettivamente al 4º e al 9º posto, sono cioè le ultime dei due gruppi di quattro canzoni che si possono costruire rispetto alla 5ª (39). Quest'ultima, probabilmente dedicata, come i due sonetti che la seguono, alla Viceregina di Napoli, occupa non immeritamente il posto centrale nella serie delle 9 canzoni trattandosi d'un testo d'esemplare amore platonico essendo la donna morta o, per meglio dire, viva in cielo. La canzone 12, al Papa, e 76, al Re di Francia, si richiamano oltre che per il tema politico, per la collocazione, evidentemente studiata in modo da riuscire speculare (2ª e 8ª). Potrebbero essere individuati ulteriori rapporti numerici e tematici, qui mi limito a segnalare, in conclusione, che, come per il numero dei testi dedicati a Tullia, così pure per quelli a Vittoria Colonna può stabilirsi una relazione: essi sono 14, ovvero quanti ne conta la 3ª serie che, come forse si ricorderà, è la sola, con la 6ª, a restare priva d'una simmetria numerica.

Una tale compattezza del canzoniere e la sua relativa semplicità di lettura – non ostante la sovrapposizione delle linee cronologiche, è a bastanza agevole dipanarle – vengono meno quando si passi al *Terzo libro*. O meglio: alla sua comprensione sarebbe necessaria la preventiva conoscenza almeno delle occasioni dei testi, dei destinatari e la possibilità di decrittare i nomi pastorali, cose tutte molto spesso difficili, e talora impossibili, da accertare. La struttura esterna della raccolta non presenta, del resto, quella chiarezza di rapporti numerici che, già a una prima occhiata, era manifesta nel *Secondo libro*. Se si scorre la Tavola 3 si vede bene che a venir meno è innanzi tutto la coordinazione con le due parti precedenti poiché né il numero complessivo dei testi (66) né quello dei sonetti (56) può loro rimandare in

qualche modo. Della composizione che aveva caratterizzato le due precedenti raccolte, viene qui mantenuta solo la suddivisione dei sonetti in 9 serie, le cui misure però non paiono seguire una regola. Accade così che le rispondenze che eravamo abituati a trovare si verifichino solo fra le serie in successione quarta-quinta e settima-ottava, le quali contengono per altro pochi testi – rispettivamente due e quattro ciascuna. Restano irrelate la terza e la nona, mentre, dal punto di vista della consistenza numerica, risultano vicine la prima, la seconda e la sesta.

La continuità rispetto al *Secondo libro* può però essere misurata su altri piani. Giungono infatti a compimento due tendenze che già erano in atto nell'edizione del 1534: la prima sta nella scomparsa di specifiche sezioni dedicate a generi lirici e quindi nella completa fusione, all'interno dello stesso organismo, delle forme 'all'antica', sonetti votivi e odi, e 'moderne', sonetti e canzoni; la seconda nell'ulteriore aumento dei destinatari di testi d'encomio o di corrispondenza. Proprio a quest'ultimo fatto, che obbliga il discorso a una frammentazione continua, si deve, in buona parte, la difficoltà di leggere la raccolta nel modo che si era tenuto per le due precedenti, separando cioè e riunendo le varie fila di cui è intessuta. Tale lettura ha poi una immediata ricaduta sui testi pastorali poiché la presenza di tanti destinatari e di tante e diverse occasioni rende viepiù complicata, già lo dicevo, la possibilità di indicare con sicurezza la persona cui un nome pastorale si riferisce: si tratta di un ostacolo tipico per questo genere di testi, un ostacolo al quale va incontro anche il lettore del *Secondo libro* poiché problemi interpretativi creavano, come si è visto, i sonetti 28, 30-31; in quel caso però, era di guida la forte struttura macrotestuale che si è illustrata, mentre qui essa non sembra affidabile. Tanto più che si ha la sensazione che in alcuni casi, a differenza di quel che accadeva fra la prima e la seconda parte degli *Amori*, nell'onomastica pastorale del *Secondo* e del *Terzo libro* non vi sia continuità che, cioè, le identificazioni là valide non lo siano più qui o che esse non siano univoche o che se ne siano aggiunte altre per le quali non si hanno – o io almeno non ho – elementi che consentano di sciogliere ciò che si presenta come un vero enigma.

Presento, a questo proposito, un esempio che mi sembra particolarmente significativo. Il sonetto 8, inserito nella sequenza relativa all'impresa di Tunisi del 1535, descrive la preghiera di Licori a Nettuno affinché conceda a Dafni – che «Solca de' […] gran mari il vasto seno, | Vaga fama cercando e pellegrina» (vv. 10-11) – un viaggio tranquillo. Non v'è dubbio che questo testo sia legato ai circostanti per l'occasione, ma con chi identificare i due personaggi? Un Dafni, come forse si ricorderà, lo si era già incontrato nel *Secondo Libro* al sonetto 68 in probabile coppia con il 69 e lì era Licote a pregare Apollo perché guarisse il suo amato pastore. Si ricorderà anche che questo sonetto era preceduto da due (66 e 67) dedicati a Ferrante Sanseverino e che quindi poteva non essere irragionevole pensare che proprio al Principe suo signore il Tasso intendesse riferirsi. Aggiungo ora che l'ipotesi è per altro rincalzata dalla presenza di un inno, il quinto della sezione specifica, dedicato ad Apollo nel quale appunto «Salerno antico» (v. 23) chiede al dio che «de doglie gravi | Sgombri al suo Signor» (vv. 32-33): non solo la situazione ma anche il fatto che anche nel sonetto 67 il Tasso si rivolgesse proprio al monte Salerno, invita a ritenere coincidente l'occasione di quest'inno e di quei testi pastorali e che quindi non sia impossibile l'identificazione di quei personaggi. Se dunque Dafni è il Sanseverino – che nella spedizione africana fu posto a capo della fanteria italiana – quella Licote potrebbe essere sua moglie, Isabella Villamarina, e forse coincidere data la prossimità del nome, con la Licori del sonetto 8 del *Terzo libro*, anche se ciò sarebbe una deroga al sistema onomastico tassiano che fin qui s'era rivelato piuttosto stabile – Batto, Galatea, Alcippo ad esempio stanno sempre per il Tasso, la Malatesta, il Brocardo. Il

problema però per il lettore comincia a porsi al momento in cui l'identificazione di Dafni può essere ritenuta certa perché, sempre nel *Terzo libro*, l'ode 35 presenta proprio un Dafni che canta le lodi di Antiniana, già protagonista dell'ode 29, nella quale la tradizione critica, sulla scorta dell'indimenticato modello pontaniano, invita a leggere Porzia de' Rossi, ovvero colei che, a partire dal 1536, fu la moglie del Tasso il quale dunque è senza dubbio il Dafni dell'ode 35 e che dunque potrebbe anche essere quello del sonetto 8 – anch'egli infatti si recò in Africa al seguito del Sanseverino. Ma se Porzia è Antiniana, chi potrebbe essere allora quella Licori che così tanto ama il Tasso da pregare Nettuno in suo favore? Forse la Licori che incontriamo più avanti, ai sonetti 54 e 56 e che, data la somiglianza di tema e situazione con 48, si può identificare, con un buon grado di sicurezza, con Ippolita Pallavicino, cioè la dedicataria del *Terzo libro*? O forse il Tasso non ha niente a che fare col sonetto 8 e i due personaggi sono Ippolita e Ferrante? Alcune di queste possibilità sono puramente accademiche è vero, ma in alcuni casi altre simili questioni possono essere davvero assai intricate.

Nel caso del sonetto 8 per la verità si può assumere con una buona sicurezza che Dafni sia il Tasso e che Licori sia Porzia; non tanto perché il nome Dafni ricompare nell'ode ad Antiniana ma perché, per una volta, anche in questo *Terzo libro* sovviene la costruzione della serie ad aiutarci. Essa infatti è costruita su dieci testi nitidamente disposti: quattro d'amore (per Ginevra), uno d'occasione,[111] quattro d'amore (due per Porzia, uno pastorale, un altro per Porzia), uno d'occasione. La consuetudine del Tasso, della quale oramai si sarà esperti – e in fondo anche il senso comune del lettore – vuole che un sonetto pastorali inserito fra più sonetti dedicati a una medesima persona sia a questa legato. Dunque il sonetto 8 è per Porzia: il fatto che Bernardo l'immagini intenta a pregare il mare per il viaggio di Dafni indica già che si tratta di una vicenda amorosa completamente diversa dalle due che l'hanno preceduta. Identico, rispetto ai precedenti e rispetto a un testo come la canzone per Tullia, resta la ricerca di uno stile prezioso e tenero a un tempo che è perfettamente esemplificato dalla terzina che, a mo' di didascalia, chiude il sonetto: «Indi del suo dolor mostrando segno, | Aperse l'uscio all'onda cristallina, | E rugiadoso feo l'almo terreno». Sono versi che senza mai prendere le voci usate in senso proprio o descrivere direttamente il pianto della donna, si affisano su dettagli e su istanti staccati, costruiscono un'immagine che fissa l'emozione dell'innamorata Licori nella sostanza minerale e aggraziata del suo effetto. Una chiusa dunque brillantemente epigrammatica e una volta di più digressiva e, in senso lato, alessandrina poiché abbandona il lettore, non sulla conclusione di un discorso o concentrando l'attenzione sulla *persona loquens*, ma su un particolare, le stille cadute a terra, minimo e assolutamente trascurabile, che sposta fuori centro lo sguardo mentale di chi legge il quale resta in certo senso insoddisfatto, sottraendosi il testo a una conclusione più consueta e attesa e restando dunque, da un punto di vista formale, in qualche modo 'aperto'.

Altrove però è difficile azzardare ipotesi d'identificazione di persone o di fatti. Nella seconda serie di sonetti, ad esempio, a prima vista (si veda la Tavola 3) non meno ben organizzata della prima, i due sonetti pastorali che formano evidentemente una coppia restano tuttavia di difficile collocazione per la mancanza di dati extratestuali che ne chiariscano il contesto minimo. Pur infatti essendo pronunciati da «Batto pastor» (14, 9; 15, 4) che si lamenta della medesima crudele «pastorella» (14, 13; 15, 13) e pur essendo chiara l'ambientazione romana del primo («Lungo le rive dilettose e sole | Che 'l Tebro inonda» 14, 5-6), anche assumendo che Batto sia, come nel *Libro primo*, Bernardo restiamo nel dubbio, restando incerta o

ignota nei dettagli la cronologia della sua vita, non potendo insomma sapere quando mai fosse andato a Roma e perché. La soluzione più 'economica' sarebbe quella di attribuire entrambi i testi al canzoniere per Ginevra, ma si tratta di un'ipotesi non verificabile e che anzi contrasterebbe con la sensazione che i due sonetti d'encomio della seconda serie di sonetti siano posti come tramezzo per separare i sonetti per Porzia da quelli per la Malatesta. Lo stesso discorso, ma senza che si possa riuscire a identificare la destinataria, si potrebbe fare per i sonetti 33 e 34 e per altri testi. Si tratta per lo più, come già si diceva, di un intrico – che qui non è possibile districare punto per punto – dal quale è difficile uscire basandosi sui soli versi, spiegando i versi con se stessi.

Resta però l'impressione che neppure in questo *Terzo libro*, pur così frammentato, il Tasso dissemini casualmente i suoi testi: se si osserva con un po' di attenzione la Tavola 3 si vede che solo raramente i testi pastorali sono isolati e che molto più spesso, anzi quasi sempre, compaiono legati ad altri del medesimo tipo. È questo ad esempio il caso di una coppia, quella formata dai sonetti 60 e 61, sulla cui 'tenuta' non vi sono dubbi come dimostra la continuità di personaggi (Micone che loda Amarilli) e di genere che è in questo caso quello piscatorio. Questa differenza rispetto ai più consueti testi arcadici si spiega poi con una certa facilità se si considera appunto che essi non devono essere letti in modo isolato ma nel contesto creato dai sonetti circostanti. Come la serie precedente anche la nona è infatti ambientata a Venezia: lo si capisce già dai destinatari dei sonetti – lo Speroni, il Cappello, il Grazia, il vescovo di Brescia. Il cambiamento d'ambientazione dipende ovviamente da uno spostamento reale del Tasso e la collocazione dei testi in questa zona della raccolta dal fatto che essi sono i più recenti, quelli scritti in maggiore prossimità all'anno di pubblicazione: ciò che d'altr'onde s'è visto accadere nelle altre due parti degli *Amori*. Ora questi due sonetti si trovano quasi al centro della serie e si strutturano come due scene distinte unificate dalle equivalenze cui si è fatto cenno. Nel primo testo però Micone non è solo: con lui sulla barca stanno anche Cromi e Aminta: è a mio avviso molto probabile che tutti e tre le *personae*, e non solo quella di Micone, siano da interpretare come maschere di personaggi storici. Difficile attribuire a quei due nomi sullo sfondo una identità precisa; per quanto riguarda il protagonista invece si potrebbe, con molte cautele, pensare al Grazia. A questi infatti il Tasso destina due sonetti piuttosto distanti l'uno dall'altro ma uniti da qualche legame tematico: nel primo (53) lo invita assai significativamente a cantare il «bel nome, onde a la voce | Vostra suonin Lucrezia i sassi e l'onda» (vv. 10-11) così da sottrarla al potere del tempo e della vecchiaia. Il successivo (59) è invece un testo più di corrispondenza fra letterati poiché il Tasso chiede all'amico d'usare il «saggio stil de l'intelletto» per dare «lume e ombra al *suo* disegno» (v. 10) – allusione credo a un progetto letterario che però non so identificare – augurandogli in cambio che la sua donna lo corrisponda cosicché egli «di pianto mai, né di sospiri | Non pagh*i* ad Amor l'usato fio» (vv. 7-8). Amore e poesia sono dunque al centro di entrambi i testi e potrebbe forse valere come indizio di un rapporto più stretto fra queste due coppie di sonetti il fatto che nel 53, come accennato, il Tasso, coerentemente all'ambientazione veneziana di cui si diceva, chieda all'amico di far *resonare* non le virgiliane *silvas* ma gli scogli e il mare, gli proponga insomma un canto piscatorio che puntualmente Micone rivolge prima «A le figlie di Nereo» (60, 12) e che poi scrive «Con un amo pungente in duro sasso» (61, 7). Se il rapporto fra queste due coppie di sonetti fosse davvero quello che qui si è ipotizzato ci si troverebbe di fronte – quando ci si chieda quale funzione abbia la poesia 'all'antica' all'interno di un canzoniere – a una relazione simile a quella, già

analizzata, dei sonetti 9 (per Cesare di Ruggiero) e 10 (di Palemo per Cloride) nel *Secondo libro*.

L'ipotesi di lettura proposta per i sonetti 60-61 resta, non ostante le argomentazioni svolte, piuttosto incerta e tuttavia l'esperienza della lettura degli *Amori* insegna ad avere fiducia nella funzione esegetica che può essere esercitata dalla *dispositio* dei testi all'interno delle raccolte liriche. Ciò tuttavia appare con maggiore chiarezza nei testi cui è affidato il 'racconto' delle vicende amorose del Tasso. Non ostante infatti le osservazioni che si sono svolte circa la blanda articolazione strutturale del *Terzo libro*, l'avvio è in linea con i precedenti.

Il nuovo inizio è anzi particolarmente serrato e muove, ancora una volta, da Ginevra cui sono dedicati i primi quattro testi: il sonetto 1 dopo averci informato che, passati quattordici anni dal dì dell'innamoramento, siamo ormai giunti al 1530, lega il passato al presente, ricordando al lettore che se «Aveva il foco ricoperto alquanto | Giusto disdegno e rallentato il laccio» (vv. 9-10) ora però egli torna «Agli antichi sospiri, al primo pianto» (v. 14). La legatura è, quasi *ad verbum*, con il sonetto 45 del *Secondo libro*, nel quale infatti si affermava che «L'ardente voglia […] | Ha svelto alto valor di giusto sdegno» (vv. 9, 11): il Tasso, rinviando esplicitamente all'ultima 'svolta' narrativa della raccolta precedente, opera allo stesso modo di quanto lo si era visto fare unendo i primi due libri degli *Amori*. La ripresa dalla sequenza centrale del *Secondo libro*, non a caso di quattro testi come questa, non interessa però soltanto il sonetto 1, infatti il sonetto 2, nel quale il poeta ci si mostra dimentico «de' passati affanni» (v. 11) e lieto del rinnovato «gentile ardore» (v. 14), condivide con il 44 non solo lo schema delle rime dei terzetti (CDEEDC) ma le parole della rima E (*danni*:*affanni*). L'ultimo verso dello stesso sonetto 44 («E rido e canto a queste piagge intorno») è poi sensibilmente echeggiato dall'*explicit* del sonetto 3 del *Terzo libro* («Ho sempre allegra vita e lieto giorno»): una legatura particolarmente fine quest'ultima poiché essa è realizzata tramite una palinodia, facendo cioè coincidere sostanziale identità di significato dei due versi e totale opposizione dei contesti – nel primo la gioia è quella della libertà, nel secondo quella d'un amore più regolato. Il sonetto 3 è però importante poiché riassume in modo più ampio di quanto non fosse già stato detto in 2, le premesse di questa ripresa dell'amore:

> Mentre del mio tesor guardato e caro
> Tenea le chiavi, e più cortese fato
> Mi segnava tranquillo e lieto stato,
> Faville del mio amor ne l'aria andaro;
> Ma poi ch'ad Amor piacque invido avaro
> Far di sì ricco dono altrui beato,
> Pallido e quasi spento è diventato
> Il foco, ch'era pria vivace e chiaro
>
> (vv. 1-8).

I riferimenti sono chiarissimi al matrimonio di Ginevra e alla conseguente e volenterosa fase platonica del *Secondo libro*, fase che qui però, come già in 1, appare assai ridimensionata nel suo valore intrinseco: ne presenta anzi una chiara palinodia. Tuttavia sia lo stesso sonetto 3 – nel quale Bernardo afferma che «Volto a stato migliore il primo affetto | H*a* sempre allegra vita e lieto giorno» (vv. 13-14) – che il sonetto 4 – dove è una «casta speranza» (v. 12) che risospinge «La voglia a seguitar per dritte strade »| Questa di nostra età ricco tesoro – ci fanno certi dell'importanza di quella svolta e della indicazione alla Villamarina che si è più volte richiamata.

Il successivo blocco di testi dedicati alla Malatesta lo troviamo a partire dal sonetto 18. Come in 1 così qui si riprende da una precisa indicazione cronologica: «Ben mi credea che la trilustre oscura | Prigion d'amor ov'io languisco ognora…»

così comincia il testo che ci conduce finalmente al 1531, all'anno della stampa del *Libro primo*. Anche i due successivi testi sono per Ginevra: il primo (19), che rappresentando l'amante che torna presso la sua donna e ne teme la vicinanza dello sfavillare, pare tratto dalla prima parte degli *Amori*, il secondo invece (20), indirizzato al Po, recupera per l'ultima volta l'usato *senhal* del «Ginebro almo odorato» (v. 10). Date queste tracce marcatamente 'ginevrine' pare ovvio assegnare al canzoniere per la Malatesta anche i successivi quattro testi, tutti d'amore, tutti ugualmente dolenti. Anche tratti come l'avanzare dell'età o la lunghezza dell'amore («questa lacera scorza» 21, 12; «quest'ostinato mio desire» 22, 9; «dopo tante nevi, e tanti fiori» 23, 2; «le lunghe amorose mie ruine» 24, 7) o l'*incipit* del sonetto 21 che ricalca quello della canzone 22 nella prima edizione del *Libro primo*, o ancora, come sopra, la ripresa di motivi fortemente caratterizzati, come quello del 'ritorno' o della 'lontananza' – evidenti in 23 e 24 – sembrano rinviare a quel, lontano, «primo pianto». Fatta eccezione per 18, questi altri sonetti non hanno una grande rilevanza strutturale, ed è cosa notevole perché sono gli ultimi testi dedicati, in modo riconoscibile almeno, alla Malatesta il cui canzoniere, disteso in tre parti e quindici anni, pare dunque terminare così, senza una conclusione vera e propria. Sempre che tale non si consideri il distante sonetto 41: si tratta di uno dei pochi testi in cui Bernardo, scrivendo a un'altra persona, parla del suo amore, la medesima tipologia cioè di quello che indirizzava al Fondulo nel *Libro primo*. Come quello bipartiva l'edizione del 1534 così questo, indirizzato ad Antonio di Ruggiero, è collocato al centro della sesta serie; il tema però non è più un dubbio relativo all'amore ma il racconto per sommi capi della propria vicenda oramai definitivamente conclusa:

> D'angelica bellezza al suo Fattore,
> Rugier, quant'altra mai qua giù simile,
> D'anima più purgata e più gentile
> Di quante ne nudrio l'eterno amore,
> Nacque il mio altero e rilucente ardore,
> Ond'ogn'altro mi parve oscuro e vile,
> E s'ora è spento, altr'esca, altro focile
> Ritrovi Amor per avamparmi il core:
> Quest'occhi lassi, e i miei pensiei usati
> A contemplar le meraviglie ognora,
> Ch'unqua non vide o questa etate o quella,
> Sdegnan mirar sì basso, e ad ora ad ora
> Piangon il ben perduto, e gli anni andati,
> Né speran di trovar cosa sì bella.

Il testo, che mi sembra potersi riferire soltanto alla Malatesta,[112] è importante anche per altri rispetti. Quell'ultimo verso, che sigilla per sempre i 'tre libri' annunciati a Ginevra nel 1531, i tre libri dedicati all'amore per lei, non è un verso privo di connotazione poiché rimanda, sebbene il sintagma sia piuttosto usuale e numerosi siano i casi di memoria interna nel Tasso, al sonetto 17 del *Secondo libro* che, come forse si ricorderà, si concludeva con il seguente distico: «[…] perch'io giri il mondo in ogni lato, | Non so trovar di voi cosa più bella». Risalire così indietro può avere un senso perché come si è visto quel sonetto appartiene alla fase platonica dell'amore per Ginevra e questo testo considerato nel suo complesso si ricolloca, a contrasto con il 3 di questo stesso *Terzo libro*, proprio all'interno di quella visione dell'amore. Se dunque si considera la successione dei diversi momenti di quella vicenda e, soprattutto il loro risvolto letterario, mi pare assai significativo che l'ultima chiusura del 'racconto' riprenda temi e parole che sembravano dover essere abbandonati, quasi a voler riconfermare, per questo che è l'asse principale di queste tre raccolte liriche, la

castità e l'onestà del 'sentimento' di Bernardo, il fatto che l'amore era nato dall'«angelica bellezza» (v. 1) di un'anima di cui difficilmente Amore saprà indicargli l'uguale o la maggiore.

Per sua fortuna, non fu però così: il lettore infatti sa già che per andare avanti deve tornare un po' indietro, che a questo amore hanno fatto seguito almeno quello per Tullia, cantato alla conclusione del *Secondo libro*, e quindi, al principio del *Terzo*, quello per Porzia. Nelle prime due serie infatti i testi i per la futura moglie sembrano alternarsi a quelli per Ginevra: nella prima sono separati dal sonetto al Molza (5), nella seconda da 16 e 17, entrambi encomiastici. Se però dell'attribuzione dei sonetti 6-7 e 9 a Porzia non sembra, per quanto indiziaria, presentare problemi, per i successivi 12-15 essa non è del tutto sicura e, a guardar bene non c'è nulla che a lei li leghi in modo esplicito.[113]

Resta – a dimostrare la mai dismessa attenzione del Tasso per l'aspetto macrostrutturale delle sue raccolte – la disposizione dei temi e dei destinatari fra le serie, poiché mentre le prime due contengono principalmente i testi d'amore offerti a Ginevra e Porzia, la terza e la quarta sono invece integralmente dedicate a Giulia Gonzaga che nel *Terzo libro*, anche per il concorso delle *Stanze* aggiunte dopo il canzoniere, tiene il luogo che era stato della Colonna nel *Secondo*. Due sonetti pastorali ha invece la quinta mentre di varie materie si compongono la sesta, principalmente encomiastica, e la nona, che ospita per lo più sonetti a letterati; infine la settima e l'ottava sono occupate, soprattutto se fosse lei Licori, dai testi per la dedicataria, Isabella Pallavicino. Anche la seriazione dei testi lunghi non pare casuale obbedendo a una regola d'alternanza (metro 'antico'-metro moderno) che, fuor che nelle prime due sedi, è sempre rispettata. Tralascio un'analisi più ravvicinata dei vari nuclei testuali, anche di quelli rilevanti come i testi per Porzia, poiché nell'ottica di uno studio dei tre libri che costituiscono gli *Amori* più interessante mi sembra riguadagnare un punto d'osservazione più generale e perciò cercare di capire, dopo aver descritto i tre inizi, come si concluda l'opera, su quali temi, su quali toni.

Si dovrà allora osservare che l'*explicit* degli *Amori* è, come era nel *Libro primo* del 1531, doppio poiché essi si chiudono con due testi lunghi posti in sequenza, fatto che rappresenta un caso quasi unico per le raccolte tassiane fra il 1534 e il 1537[114] ma che si spiega con agio.

Il *Terzo libro* propriamente detto è infatti chiuso dal testo 65, un componimento piuttosto singolare essendo composto sullo schema metrico che nel *Secondo libro* caratterizza tutte le egloghe tranne la prima, *Alcippo*, e che però non può essere definito in alcun modo un'ecloga. Non che manchino squarci di poesia pastorale, latamente intesa, ma sono assenti elementi essenziali come l'onomastica grecizzante e fittizia. Esso comunque fa parte a tutti gli effetti dei testi in cui Bernardo cercò di sperimentare testure che potessero avvicinare l'endecasillabo all'esametro latino. Si tratta di un testo ampio indirizzato ad Andrea Corner presso il quale il Tasso dice di risiedere «in sì soave | In sì gentil soggiorno» (vv. 4-5) e del quale egli tesse le lodi nella prima parte, fino al v. 46. Tutta la seconda sezione è però destinata a chi, ancor più che del noto prelato, è il vero destinatario di questi versi, la figura cioè, quasi mitica per la cultura letteraria veneta d'epoca bembiana, di Trifon Gabriele. Con questi il Corner si accompagna:

> A ragionar del vero e de l'onesto,
> Con la fidata guida ve n'andate;
> E col dotto scrittor per cui s'appella
> Mincio ricco e felice, or quello or questo
> Prato di poesia lieto cercate,

Non per segnati calli ov'altro ingegno
Che non sia pellegrin vestigio stampi,
Ma per chiusi sentier, per strade usate
Da chi sol è del Ciel nel mondo degno:
Così di vaghi fiori in que' be' campi
Scelti vi cinge il crin la vostra scorta.

(vv. 33-42)

Il Corner dunque riceveva dal dotto Trifone lezioni di recondita esegesi virgiliana finalizzate a una formazione filosofico-morale. Non c'è ragione di dubitare del dato di realtà cui rinviano le i versi del Tasso, tanto più che ben documentata – si ricordino le lezioni impartite al Brocardo dello stesso Trifone su Petrarca – è una lettura della poesia da parte del dotto gentiluomo attenta a non trascurare l'analisi del contenuto, privilegiando solo quella formale, nella convinzione che la poesia fosse portatrice non solo di diletto ma anche di profondi e importanti significati. Si sarà anche notato che il Tasso raffigura ancora una volta in questi versi lo studio della poesia e l'arricchimento che ne deriva con le immagini, potenzialmente pastorali, del prato e dei fiori: le stesse che, come si è visto, avrebbe usato ormai vecchio di fronte agli accademici della Fama. Questa raffigurazione è ripresa e confermata nella seconda parte del testo, quando Bernardo loda la visione socratica cui Trifone ha conformato la propria vita che «S'appaga del voler de la Natura» (v. 53). Rifiutata così ogni «ambizion vana e civile» (v. 54) e dunque ogni forma d'impegno diretto nella corte di Roma o nell'amministrazione della Repubblica veneziana che pure, come patrizio, gli sarebbe spettata, egli gode di una vita appartata, spesa lontano dai *negotia*, fra le scienze e la poesia:

Fra le selve frondose e i verdi prati,
A la stagion matura et a l'acerba,
In picciol tetto alberga, u' le campagne
Verdeggiar, e con l'onda pura e viva
Scender vede il ruscel tra i fiori e l'erba,
Che spesso dolce mormorando piagne
Forse la Ninfa sua sdegnosa e schiva,
Onde sente alternar fra gli arboscelli
Progne con la sorella i casi loro,
Onde i fiori scherzar con l'aura estiva.

(vv. 60-69)

La rappresentazione che i versi tassiani offrono dell'esistenza del venerabil veglio» (v. 82) si segnala non solo per la ristrettezza dell'orizzonte, segno di una saggezza contraria ad ogni dissipazione di sé nella ricerca di beni o fini illusori, ma soprattutto per il potenziale arcadico che contengono e che puntualmente, non appena abbozzato lo sfondo dei *rustica rura*, si realizza nelle domestiche e minute favole del ruscello e della sua ninfa, delle topiche, ma non per questo irrilevanti, Progne e Filomena. A queste fantasie mitologiche, che umanizzano elementi naturali permettendo così di renderli poetabili è affidato il compito di variare la descrizione, di renderla più 'poetica'. Quello che Trifon Gabriele aveva scelto per sé non era certo un'esistenza cui il Tasso potesse ragionevolmente ambire – e di fatto non potrà condurla quasi mai; proprio per questo è però ancor più significativo che in chiusura di libro egli ripresenti proprio questo modello come ideale a cui tendere. La scelta di concludere il *Terzo libro* sul nome e sulla figura dell'anziano letterato è poi ribadita negli ultimi versi («E prego che benigno alto destino | Conservi vive a par del nome vostro | Queste mie carte, e questo puro inchiostro», vv. 85-87) che pongono sotto la tutela del suo nome non soltanto i versi del componimento con cui Bernardo lo

loda ma anche quelli dell'intero libro: un privilegio, per così dire, che è solitamente riservato solo ai dedicatari – in questo caso, lo ricordo, Ippolita Pallavicini.

Il *Terzo libro* si chiude dunque su valori quali la scelta d'un esistenza appartata, raccolta negli studi, la speranza, sempre esplicitamente affermata dal Tasso, che i versi e le carte possano dare ai singoli eternità: su questo punto la continuità tematica con il *Libro primo*, in entrambe le edizioni, è assoluta almeno quanto la costanza nell'affidare queste fondamentali affermazioni ai testi finali delle proprie raccolte. Si tratta di temi che confermano l'apertura della poesia tassiana in ispecie, e di quella cinquecentesca in genere, al dialogo con un destinatario, il suo ruolo di tramite fra il singolo e quell'insieme di accademici, intendenti, privati cultori che forma la repubblica dei letterati. La conclusione del *Terzo libro* propone dunque temi spiccatamente 'sociali', attraverso i quali Bernardo intende dare un'immagine pubblica che affianca alle figure di amici e patroni quella propria e della propria opera.

Gli *Amori* però, come l'ineliminabile modello petrarchesco, sono anche la storia, parziale certo, di un singolo alle prese con i sommovimenti che l'esperienze d'amore hanno provocato nella sua anima, alle prese dunque con questioni che hanno un ovvio risvolto morale e quindi spirituale. Conforta perciò l'attese del lettore la presenza, come ultimo testo dell'opera, della canzone 66 – «a l'anima» come l'intitolò il Ruscelli nell'edizione definitiva del 1560 –, il testo penitenziale che a buon diritto ci si poteva attendere. Nel Tasso degli anni Trenta però la poesia spirituale non si allinea, mi sembra, alla vulgata petrarchesca poiché si intreccia con istanze diverse come ben testimoniano, ad esempio, i sonetti 19 e 20 del *Secondo libro* assai 'contaminati' dalla temperie platonica di quella zona. Non si devono perciò sottovalutare le peculiarità di questa canzone che si rivelano innanzi tutto nel non essere una preghiera del penitente a Dio: essa, al contrario, è nella prima parte un'innamorata esortazione di Dio all'anima e nella seconda un ammonimento tutto interiore del soggetto a se stesso. Si tratta dunque di un testo certo penitenziale – inequivocabili i versi iniziali: «Odi dal cielo un grido alto e canoro | Ch'a vera penitenza omai t'invita» – ma decisamente *sui generis*. Ciò che però più lo definisce è il «soave pentir» (v. 132), un pentimento cioè che pone l'accento più che sull'orrore delle colpe o sulla paura della dannazione, sulle gioie eterne: di qui l'insolito scambio di ruoli fra Dio e il peccatore nella prima parte con la rappresentazione del Creatore che – senza nascondere la necessità di un «dolore atroce e duro» (v. 21) per riacquistare la perduta purezza – blandisce l'anima con parole che riecheggiano luoghi del *Canticus canticorum* e che lo stile accompagna con un'armonica dolcezza:

> Deh vieni sposa mia, che già passato
> È l'aspro verno, e le pruine, e 'l ghiaccio,
> E depingono i fior la terra nostra;
> Spiran le viti il lor odore usato,
> Portano i fichi i verdi figli in braccio,
> E già la tortorella a noi si mostra
> […]
> Vieni, diletta mia, ch'io pur t'aspetto
> Con braccia aperte, per pigliarti in grembo
> Con la man di pietà leggera e presta;
> E tutto acceso d'amoroso affetto,
> Colt'ho d'eterni fiori un pieno lembo
> Per adornarti la candida vesta
>
> (vv. 27-32, 40-45).

Sono lontani, come ben si può vedere anche da questi pochi versi, il rigorismo ascetico, la torsione formale e il rovello ragionativo di tanta coeva e posteriore poesia spirituale. Anche qui, anche nelle parole di Dio, Tasso – con implicita conferma di quanto avrebbe poi affermato nel *Ragionamento della poesia* – preferisce, come strumento persuasivo, l'immagine simbolica ma dolce e seducente alla secca consequenzialità logica delle argomentazioni, col risultato che anche il Creatore parla da poeta e da poeta, con figurazioni solo in apparenza contraddittorie, descrive la dimora presso di sé, come se il suo fosse l'invito da parte di un pastore a godere di un luogo particolarmente ameno. Quanto infatti questa maniera espressiva sia vicina a quella che per il Tasso è 'antica' è, credo, appena il caso di sottolineare, se non che tale prossimità è 'formalizzata' nella seconda parte della canzone. Qui l'ammonimento a tornare alle cose celesti parte dalla specificazione della colpa: è significativo – pensando alle speranze su cui si chiude il testo precedente – che le due catene petrarchesche qui si riducano a una: l'amore. Bernardo dice infatti alla propria anima che si è pervertita rivolgendo l'ingegno «a cercar cose terrene, | Intento ad onorar bellezza umana, | Che dal vero ti toglie e t'allontana» (vv. 63-65). L'invito alla conversione si realizza però nel presentare all'anima l'immagine del Paradiso come nuovo Eden, privo di stagioni, di notti, di mutamento, tutto piaceri. Conviene citare direttamente il passo in cui l'anima è invitata a rimirare

> L'alta beltà di quell'imperio eterno:
> Ivi sempre è sereno e lieto il Cielo,
> Vento di grazia dolcemente spira,
> Né mai provan que' campi o state o verno;
> Altre rose in eterno
> Spiegano al sol il lor purpureo crine,
> E per le valli altri odorati gigli;
> […]
> Ivi le piante belle e verdeggianti,
> Carche di frutti inusitati e strani,
> Fan le selve fiorite e dilettose:
> Fiumi di voluptà chiari e stagnanti
> Bagnano i sempre verdi e lieti piani,
> E per li colli, e per le piagge ombrose,
> In vece di dogliose
> Voci di Progne e de la sora, ognora
> S'ode armonia angelica e soave.
>
> (vv. 68-74, 79-87)

Il Paradiso in questi versi è il rovescio positivo non solo del mondo sublunare ma, cosa che mi sembra più interessante, dello stesso ideale mondo arcadico col quale i numerosi punti di contatto rischiavano di farlo quasi confondere. Quasi immediato d'altra parte dovrebbe suonare il rinvio del penultimo dei versi citati agli altri tratti dal testo in lode di Trifon Gabriele che accennano a «Progne con la sorella» e ai loro canti: dove sono i cori angelici non v'è evidentemente spazio per il mesto canto che ricorda miti dolorosi che, sia detto per inciso, il Tasso non si perita minimamente di menzionare in un testo spirituale e nel contesto di una descrizione del Paradiso. La poesia delle favole, i luoghi più tipici del *décor* pastorale sono dunque presenti, almeno nella forma di riferimento negativo, anche là dove più difficilmente l'avremmo cercati. È allora evidente, come già si accennava, che la lettera di questi versi, sia sotto il punto di vista dello stile che del significato, è tutt'altro che distante da quella di testi 'all'antica' che si è avuto modo di incontrare in questo attraversamento della lirica tassiana. I mezzi retorici e tecnici che rendono 'dolce' un verso e 'poetico' un testo

sono evidentemente gli stessi per il Tasso e non dipendono dalla materia che il poeta si propone di trattare. Ma se questa concezione del fare poesia sarebbe stata sottoscritta da molti dei contemporanei di Bernardo, restano tuttavia, nel panorama della lirica cinquecentesca, notevoli ed eccentriche le scelte espressive da lui fatte in questo testo; e resta ancor oggi in certa misura sorprendente ch'egli, in un'epoca la cui la sensibilità religiosa era già assai mutata da quella d'inizio secolo, non trovasse sconveniente applicare la sua nota e caratteristica maniera 'floreale' persino alla rappresentazione di Dio accostato, poco dopo i versi sopra citati, ad Apollo. In Paradiso infatti «Col carro d'or non si rivolge intorno | Febo» (vv. 97-98) ma «Sempre pien di viole | Le tempie e 'l biondo crine, il dì riluce | Negli occhi ardenti, e ne la chiara fronte | Di lui che fece il bel nostro Orizzonte» (vv. 101-104): il mito ancora una volta fa da elemento di confronto negativo ma è evidente che la irrituale raffigurazione del Dio cristiano è condotta con lo stile e le immagini delle odi del *Secondo libro*.

L'avventura poetico-spirituale che il Tasso ricompone e dispone nelle equilibrate architetture degli *Amori*, mi sembra possa trovare in questo ultimo carme spirituale, nella sintesi di stile all'antica e tema moderno ch'esso realizza, nella soavità del pentimento e della poesia, un emblema che efficacemente la rappresenta.

3. Testi pastorali in tre canzonieri 'periferici'

Nel panorama dei canzonieri cinquecenteschi, gli *Amori* non sono i soli a presentare una struttura complessa e organica sì, ma anche variata al loro interno dalla presenza, in sedi più o meno significative, di testi pastorali. Accade poi – di nuovo negli *Amori* ma anche nelle *Opere toscane* – che questi canzonieri rappresentino spesso solo una delle varie sezioni di cui si compongono i libri di poesia e che dunque portino la loro varietà dal livello degli stili a quello dei generi letterari praticati. Tornando però al livello più basso e tenendo ferma l'attenzione sull'alternarsi di 'lirica petrarchesca' e 'lirica pastorale', ci si può chiedere se una proposta di poesia così ampia per quantità e prospettiva teorica e così ricca di mezzi stilistici vecchi e nuovi, come era quella del Tasso, abbia mai svolto una funzione modellizzante per coloro che scrissero dopo di lui o che, avendo scritto nello stesso periodo, dopo di lui fecero comunque stampare la propria opera. Come spesso accade nei malcerti territori della lirica cinquecentesca, data la pluralità di modelli possibili – gli antichi, i moderni, il Petrarca del Bembo, quello del Vellutello, la forma antologica, il *liber carminum* ecc. – e dunque la varietà delle soluzioni praticabili e praticate, è assai difficile e sarebbe imprudente fornire una risposta netta; molto più preferibile un approccio 'empirico' a un problema in cui ogni individuo fa caso a sé.

In questo paragrafo si prenderanno perciò in esame, secondo l'ordine cronologico della pubblicazione, tre canzonieri, tutti d'autore, di scarsa importanza per la storia della lirica volgare, nei quali tuttavia – come appunto negli *Amori* ma senza che si possa sempre individuare con essi un legame – si incontrano alcuni testi pastorali, sempre sonetti, raggruppati in un'unica zona o, più spesso, disposti sparsamente. I tre canzonieri non sono stati scelti a motivo della loro affinità con i tre libri tassiani, non sono stati scelti cioè per confermare una tesi preconcetta, e fors'anche insostenibile, come quella della esemplarità degli *Amori*, ma al contrario per mostrare, da un'angolatura certo parziale e ridotta, la varietà di maniere con cui non soltanto fu fatto uso della forma pastorale, ma con la quale fu realizzata anche e inserita in una costruzione complessa qual è un canzoniere.

Si potrà così notare che la distanza di questi libri di rime rispetto agli *Amori* è assai variabile: talora massima non potendosi rintracciare alcuna consonanza formale

nella scrittura del sonetto, talora più ridotta, in presenza di somiglianze strutturali e di una imitazione di moduli espressivi neolatini. Neppure la ricerca di uno stile 'dolce' che è per il Tasso lirico un elemento così ricco di implicazioni e ne diviene quasi un tratto distintivo, rappresenta sempre un obiettivo per gli altri poeti.

3.1. Le Rime *dello Schiafenato*

Nello stesso 1534, sempre «in Vinegia per Giovann'Antonio de Nicolini da Sabio», con il *Secondo libro degli Amori*, venivano stampate per la prima e unica volta, in un volumetto tipograficamente più modesto, anche le *Rime* di Giovanni Battista Schiafenato.[115] Scorrendone l'indice, si osserva facilmente che esso somiglia dal punto di vista morfologico a quello delle raccolte del Tasso e, due anni prima, dell'Alamanni. Come quelle dei suoi più illustri contemporanei anche la sua opera poetica si articola infatti in più sezioni e, precisamente, un «canzoniere di 136 testi, (126 sonetti, 7 canzoni, 1 sestina e 2 ballate), seguito da un capitolo funebre, 7 egloghe e una favola di Mirra».[116] Declinate così le generalità della raccolta che, a quanto mi consta, raccoglie tutta la produzione volgare dell'autore, resta da osservare che tanto un indice di tal fatta, quanto la scelta del luogo di stampa e dell'editore, anche se «potevano non essere estranee ragioni contingenti, rivela il desiderio di affermarsi su una vera piazza editoriale quale non era quella milanese di quegli anni».[117]

Autore e opera sono a tutti gli effetti, nel quadro della storia poetica ed editoriale del Cinquecento, periferici, una condizione di marginalità della quale lo Schiafenato doveva essere ben cosciente e che tuttavia non va a danneggiare la sostanza della sua versificazione. Anzi, «Schiafenato dimostra di padroneggiare con sicurezza sia la lingua toscana che il patrimonio petrarchesco, su cui si basa fedelmente per la costruzione del proprio linguaggio e del proprio stile»,[118] tanto che la silloge lirica contiene anche il suo bravo sonetto d'encomio al Bembo (*Alme sorelle, che i bei gioghi et l'onde*, c. g5*v*, 117), unico poeta ad essere lodato nell'opera con Renato Trivulzio cui fu legatissimo. Perciò, al di là di «alcuni temi di derivazione classico-umanistica la *sua* poesia volgare *è* saldamente petrarchesca e poco incline a quella mimesi del latino»[119] che segnò, per uscire dai confini lombardi, un poeta come il Tasso. Marginale è infatti nelle *Rime* l'influsso dei poeti latini antichi e moderni – solo per due sonetti è stato possibile ad Albonico fare un raffronto con testi di Flaminio – e altrettanto marginale è nel canzoniere la maniera «pastorale cui si rifanno tre sonetti per una Philli […] segnati dal più elementare Virgilio bucolico».[120]

Non ostante la somiglianza morfologica di cui si è detto, non c'è nulla, se ho visto bene, che possa accomunare, sia sul piano del macrotesto che su quello dei microtesti, l'esperienza lirica dello Schiafenato a quella dell'Alamanni o del Tasso. Ciò significa che, mancando un interesse verso la replica volgare di moduli classici, neppure i tre sonetti pastorali hanno qualcosa in comune con le soluzioni formali dei *lusus* neolatini. Lo Schiafenato insomma – «alfiere lombardo del nuovo classicismo volgare» –[121] non condivide i presupposti teorici di cui si è precedentemente discusso e ciò, com'è naturale, si riflette sul suo canzoniere.

Di questo, per dare intanto una prima generica indicazione di lettura, si deve però notare il carattere tendenzialmente 'narrativo': esso secondo Albonico «è introdotto da un sonetto proemiale rivolto agli amanti […] ed è concluso da una manciata di sonetti di pentimento rivolti a Dio, ma tra un capo e l'altro solo a tratti sono riconoscibili linee di svolgimento di una precisa vicenda.»[122] Rispetto a questo giudizio, a me pare che, a una lettura ancor più diligente – della quale qui non si potrà dare pienamente conto –, si faccia manifesto il tentativo da parte dello Schiafenato di

tessere la tela di una narrazione che se non è in ogni punto perfettamente coerente si mantiene però sempre continua. La Mussini Sacchi riassume la 'materia' del libro in un modo, un po' svelto ma, tutto sommato, condivisibile:

> Alle lodi per la donna amata segue la delusione per l'abbandono di lei: il timore di procurare «noia» ai suoi occhi induce il poeta a un volontario esilio; la gelosia cocente prelude a un ingannevole assopimento dei sensi da cui risorge ben presto un amore più appassionato di prima. […] Tutto questo è cantato in 125 componimenti: quindi, dopo una breve parentesi di due sonetti in cui risorge la speranza fomentata dalla pietà […] della donna, giunge subitanea la morte di lei, che il poeta piange in una sola lirica […] Gli ultimi otto sonetti, tutti spirituali, esprimono il rimorso dell'autore per i propri errori e il ravvedimento che giunge allo spegnersi definitivo dell'amore terreno.[123]

Del tentativo di dare una disposizione narrativa al libro, è un indizio non irrilevante – ed è il fatto nuovo che qui cercherò di mostrare – la collocazione e l'uso che il poeta fa dei suoi sonetti pastorali. Essi infatti non sono posti in immediata successione ma dislocati in punti lontani del canzoniere cosicché, quando non si voglia pensare a una disposizione casuale si dovrà ritenere che essi, trovandosi là dove sono, svolgano un loro compito più o meno preciso.[124] Un'ulteriore autorizzazione a formulare questa ipotesi viene poi dal piccolo numero assommato da questi sonetti e, soprattutto, dalla loro assoluta riconoscibilità: non casualmente infatti sono tutti e tre scritti per una Philli che non compare né è menzionata altrove. Ciò che quindi in queste pagine si cercherà di fare – con abbondante ricorso alla citazione diretta dei testi data la rarità della stampa e la mancanza di un'edizione moderna – è cercare di riprendere e riannodare le fila che legano questi tre sonetti con quelli a loro immediatamente prossimi e con quelli più distanti.

Incontriamo il primo al diciassettesimo posto, dunque in una zona ancora iniziale della raccolta:

> Nel più bel prato, al verdeggiante Maggio,
> Che d'amor l'acqua, il ciel, la terra ingombra,
> Tessea questo e quel fior cantando a l'ombra
> La mia Philli d'un lieto ameno faggio.
> O qual n'uscia poi da begli occhi il raggio,
> Il raggio, onde a noi spesso il Sol s'adombra,
> Et la natia durezza ardendo sgombra
> Ogni aspro sasso, ogni animal selvaggio,
> Al fin la ghirlandetta sua novella
> Intorno a i crin m'involse: "E 'l cor ti dono"
> Disse, "e i più cari fior che mai cogliessi".
> O bel loco, o bel mese, o Nimpha bella,
> O nota, o pianta, o luce, o detto, o dono,
> Voi mi sarete ogn'hor ne l'alma impressi.[125]

Prima di soffermarci sulle connessioni con le altre rime, mi sembra opportuno, facendo aggio sull'evidenza del testo, sottolineare una volta per tutte la distanza che separa un sonetto come questo da quelli del Tasso sopra citati e come qui l'«elementare Virgilio bucolico» – ripreso dallo Schiafenato soprattutto nel terzo sonetto – si accompagni a una ancor più evidente ripresa di modalità espressive petrarchesche (lingua e immagini) che stemperano le possibili coloriture classiche e finiscono per predominare formando il 'carattere' del sonetto. Non di meno esso, come si è detto, si distingue dagli altri e risulta, al tempo stesso, tutt'altro che privo di

relazioni intertestuali. È anzi posto al termine della prima serie di sonetti – conclusa dalla prima canzone 18 – che si segnala per l'uniformità laudativa nei confronti della donna.[126] Escludendo il sonetto proemiale, è infatti palese che a partire dal sonetto 2, e solo escludendo la breve parentesi di 9-11 dolorosi perché l'amata è assente, sia proprio la 'lode' il tema comune di questa prima sezione. Come qui, anche nei sonetti 3 e 6 essa è fonte di luce spirituale che illumina più del sole visibile ed è mezzo di raffinamento interiore, scala per le realtà intelligibili, nei sonetti 5 e 8; è dunque chiaro il legame che unisce i vv. 5-8 con il sonetto che quasi subito lo precedente, il 15, un'esortazione a quanti sono in cerca di salvezza, del quale devono essere riportati almeno i vv. 5-11:

Venite al mio sol, perch'ei si miri.
O beato chi i cieli havrà men parchi,
Del suo raggio, e de i vostri vil sospiri
De l'aspre doglie sgombrerà gli incarchi.
Questo è quel raggio che in noi santi ardori
Piove, che d'alta gioia et infinita
D'angelica dolcezza ne riempie.[127]

È a bastanza chiaro come concetti assai prossimi a quelli qui espressi siano tradotti in simbolo dalla seconda quartina di 17. In ciò essa è conforme alla finzione pastorale che vela tutto il sonetto 17 e determina la qualità specifica del testo che infatti non si caratterizza per un andamento retorico-dottrinale come 15 – che svolge in sostanza un protreptico al buon amore – ma, soprattutto nella prima quartina e nelle due terzine, è piuttosto descrittivo e narrativo. Ciò determina anche le connessioni con gli altri testi e in particolare quella che lega questo sonetto con l'inizio del libro, rinviandolo cioè al sonetto 2 quello in cui viene narrato l'innamoramento del poeta:

Io vidi que' duo vaghi altieri lumi,
Che 'l Sol già vinto ha mille volte et mille,
Folgorar con sì lucide faville,
Che la memoria par che m'arda e allumi;
Et risonar sovra i mortai costumi
Udii voci, ove avien ch'un dolce stille,
Che poria l'ire al mar render tranquille,
E 'n Scithia accender i gelati fiumi.
Era di tal pietà quel viso adorno,
Per cui al beato cor d'altro non cale,
Che 'l ciel soavemente ardea d'intorno.
Ogni augello, ogni pesce, ogni animale
Di dolcezza struggeasi. O lieto giorno
Qual meraviglia se 'l mio bene è tale?[128]

I tratti di continuità fra questo secondo e il diciassettesimo sonetto sono evidenti: il risuonare delle parole, la lucentezza degli occhi che vincono il sole e infiammano gli elementi, le figure d'enumerazione e d'anafora si ripetono infatti nell'uno e nell'altro in modo che *Nel più bel prato, al verdeggiante Maggio* sembra chiudere il cerchio aperto proprio con *Io vidi que' duo vaghi altieri lumi*. Se questo è vero, si deve allora ritenere che, nei due testi, gli elementi di continuità che si sono segnalati siano non soltanto i segni visibili delle intenzioni architettoniche del poeta, i mattoni del canzoniere per così dire, ma che, all'interno della *fictio*, essi e la loro ricorrenza valgano come perduranti tracce mnestiche dell'incontro con la donna amata. Questo infatti stanno a significare espressioni quali «sì lucide faville, | Che la memoria par che m'arda e mi consumi» (2, 3-4) e «Voi mi sarete ogn'hor ne l'alma impressi» (17, 14). Non si tratta di esagerazioni poetiche: come infatti la lode della donna e il suo potere di

fascinazione dipenderanno sempre dai tratti evidenziati nel sonetto 2, così, a molta distanza dal 17, tornerà, ben riconoscibile negli elementi principali della descrizione, il ricordo dell'incontro pastorale con la donna amata, la quale coincide, a questo punto è ovvio, con «Philli». Cinquanta testi dopo, al sonetto 67 (c. d7*r*), egli si rivolge ancora a quel medesimo «lieto ameno faggio» (17, 4) sotto la cui ombra ella cantava:

Caro faggio ben tu crescendo vai
Co 'l bel nome, che 'n questa verde scorza
Scrissi gran tempo già, di chi mi sforza,
Tal che anchor sì alti tronchi non mirai;
Ma la fiamma, che a i giorni chiari e gai
D'accender col mio foco hebbi in lei forza,
Va mancando, e già in guisa oimè s'ammorza,
Che una favilla non le avanza omai:
Non vedi che più a l'ombra ella non torna
Ove meco posar con pari gioia,
Et cantando solea l'alma addolcirmi?

(vv. 1-11)

Le molte carte che separano i due testi significano anche il passaggio di molto tempo fra i due momenti: in assenza dei tipici testi d'anniversario, è questo riferirsi alla dimensione temporale un segno ulteriore e importante della disposizione 'narrativa' della raccolta e della attenta integrazione in essa dei testi pastorali. Il sonetto però aggiunge a quanto mostrato in 17 alcuni particolari – il nome inciso nell'albero – e ne sottrae invece altri assai notevoli come le parole pronunciate dalla donna – viene infatti rievocato solo il canto. Per trovare una replica più fedele di quell'occasione pastorale bisogna infatti proseguire nella lettura delle *Rime* fino alla canzone 101 nella quale, ormai in tutt'altra temperie, il poeta, tormentato dalla gelosia, rivolgendosi agli elementi naturali – «valle» (v. 2), «fonte» (v. 3) ecc. – ricorda il passato felice deprecando la volubilità della donna. La terza stanza (c. f5*v*), incentrata appunto sulla memoria, suona dunque così:

Ah quante volte lieta
Mentre sedea tra le fresche ombre vostre
N'addolcì col bel canto, che si move
Da l'angeliche chiostre?
Et cantando la vista mansueta
Ver me volgea, tal che di fiamme nove
D'amor, d'invidia, arder potrebbe Giove;
Ah quante volte in mezo l'herba e i fiori
Mentre a l'aura spargea s'un verde cespo
I capei d'or fin crespo,
Con le sue mani di mille bei colori
Ghirlande a i crin m'avolse?
Dicendo: "Io t'incorono di miei amori".
Ma dove è 'l guardo hor, ch'a me già rivolse?
Ove 'l suon, che la dolce lingua sciolse?

La scena è senz'altro la medesima, e questa sua rievocazione sembra anche sciogliere l'ombra di dubbio che, circa il significato dei gesti e delle parole di «Philli», legittimamente poteva sorgere alla lettura di 17. Se infatti non poteva esservi equivoco sul dono del cuore, la canzone scioglie, nel modo più semplice, anche il significato di quei «fiori» che formano la «ghirlandetta» i quali dunque stanno anch'essi per l'amore. Quella a cui si assiste nella scena che per due volte viene

descritta – scena invero poco usuale nei canzonieri cinquecenteschi –, è l'incoronazione di un amante, la ratifica di una scelta.

Meno chiare, a questo punto, risultano però le ragioni di un'altra scelta: quella di una forma pastorale per questa raffigurazione. Da un lato infatti si deve considerare che il 'codice pastorale', nello Schiafenato, non riesce a distinguersi poi molto, per forme e per lingua, dalla dominante petrarchesca, dall'altro è proprio la ricomparsa di quella medesima scena nel sonetto 67 e nella canzone 101 a togliere a 17, almeno apparentemente, la propria specificità. Il velo pastorale non ha dunque la funzione di maschera o schermo, non è usato per consentire alla donna di prendere la parola all'interno del libro e di agire autonomamente – senza passare dunque attraverso il filtro delle mutevoli reazioni psicologico-spirtuali dell'amante-poeta che gestisce la narrazione. Solo nel caso dell'identità della donna esso è impiegato in tal senso: il nome fittizio che le viene attribuito e che viene pronunciato solo in 17 e nei due altri sonetti pastorali, si sovrappone infatti alla realtà per nasconderla. Il senso della finzione pastorale sta dunque altrove: lo Schiafenato nel sonetto 17 usa la 'favola' per rendere emblematico, rappresentativo cioè di una classe più ampia, l'evento che narra e i gesti che descrive. Se infatti dalla lettera del testo si desume che soltanto in quel «verdeggiante Maggio» (17, 1) Philli incoronò il suo amante, tanto nel sonetto 67 quanto nella canzone 101 è indubbio che quella scena, e con essa il canto della donna, si erano ripetuti più d'una volta. La finzione pastorale assolutizza un momento della vicenda narrata, lo fissa in una immagine 'mitica' alla quale il ricordo può riandare quando «i giorni chiari e gai» (67, 5) sono oramai trascorsi e perduti.

Proprio in virtù di questo ruolo non credo sia dunque un caso che il sonetto 17 sia collocato nel punto culminante della prima e più euforica sezione del canzoniere, immediatamente prima della canzone che, potendosi distendere in un più complesso e completo discorso, ne riassume il senso. A partire infatti dal sonetto 20 (c. b1*v*)inizia una lunga serie di testi cui è affidata, in modo ora più ora meno esplicito, l'espressione del dolore per la distanza dalla donna e che si estende, mi sembra, fino la canzone 31 (c. b5*r*-b8*r*) e che poi prosegue, forse, fino al sonetto 51 (c. c6*v*) testo col quale i due 'protagonisti' tornano effettivamente vicini. Nelle venti liriche che però intercorrono fra quei due testi, la condizione dell'amante si fa dolorosa non tanto per la lontananza quanto perché la donna non sembra più ricambiarlo. Appunto in questa a zona e dunque ancora ben dentro alla prima metà del canzoniere si trova, in quarantacinquesima posizione, il secondo sonetto pastorale:

> Ove fuggi, ove fuggi o sciocca Philli?
> Non vedi com'a questo bel soggiorno
> Te l'herbe e i fior che ridon d'ogni intorno,
> Te i fiumi chiamin lucidi e tranquilli?
> Non odi qual dolcezza al canto instilli
> Progne tra l'ombre, ond'è 'l boschetto adorno?
> Qual tempre aura del Sol sul mezzo giorno
> I raggi ond'il ciel par ch'arda et sfavilli?
> Deh a cotanti diletti vieni homai;
> Qui posa o Philli mia, sin che da i colli
> Maggior discenda a poco a poco l'ombra;
> All'hor meco al mio albergo ne verrai,
> Ove la mensa di castagne molli,
> Et di purpurei pomi ti fia ingombra.[129]

A differenza del sonetto 17 qui la dizione, con la ripresa di un famosissimo luogo virgiliano, la semplicità stilistica dell'*incipit* e quella dei cibi offerti (castagne, mele o

melograne), si tinge di coloriture più canonicamente pastorali. Topico è infatti anche l'invito a godere i «cotanti diletti» dei luoghi ameni e a condividere una cena frugale con l'amante. La collocazione di questo testo, e dunque la sua interpretazione, sembrano però dipendere dalla fuga di «Philli», dal suo rifiuto a stare con l'amante, cosa che pare essere il più immediato legame fra questo sonetto e la tonalità dolorosa che, come detto, contraddistingue questa zona del canzoniere. Dall'atteggiamento della ninfa fuggitiva dipende infatti quanto segue, e l'invito al riposo e alla tavola, povera ma ricca d'affetto che l'amante le rivolge, può dunque essere letta, ancora in emblema, come la profferta di amore e poesia. Proprio quest'ultima, infatti, potrebbe essere figurata nella prima parte del sonetto, nella descrizione cioè delle cose che allietano il riposo diurno. A questa lettura non solo potrebbe invitare la tradizione poetica – si ricordino gli esempi di Navagero o Tasso – ma, soprattutto, il fatto che in più d'un testo lo Schiafenato torni a riflettere sul tema della poesia e delle sue possibilità d'esprimersi con il lamento e con la lode.[130] Da ultimo – e proprio nell'ottica della contrapposizione fra la poesia che elogia l'amata e quella che nasce e parla del dolore dell'amante – l'argomento è affrontato immediatamente prima di *Ove fuggi, ove fuggi o sciocca Philli?* e cioè nel sonetto 44 (c. c4*r-v*). Considerando l'indicazione interpretativa che esso può dare converrà dunque leggerlo per intero:

Se 'l minor segno in voi pur di pietate
L'alma al duol onde vinta si diparte
Donna scorger potesse, oh quante carte
S'empierian de la vostra alta beltate;
Ma poi che queste voglie più spietate
Trova in voi d'hor in hor l'ingegno, et l'arte
Per cui già vostre lodi foran sparte,
Sol si rivolge a le querele usate;
Né perché tal si veggia hora 'l mio stile,
Qual più al nobil suggetto si disdica,
Alta donna sprezzate il suono humile;
Che da la luce de' begli occhi amica
Prenderia qualità così gentile,
Che anchor ringratiareste la fatica.

Il sonetto, principalmente a causa della faticosa sintassi e di un dettato scarsamente perspicuo, non è certo fra i migliori delle *Rime*. Mi pare tuttavia che il significato complessivo sia chiaro e che ancor più chiara sia l'enfasi e l'importanza attribuita alla poesia e, in particolare, al dissidio fra la poesia che c'è e quella che potrebbe esserci. Il testo infatti può essere così parafrasato: se la donna fosse pietosa, il poeta potrebbe tornare alla lode ma poiché ella è spietata allora la poesia è poesia di «querele», ed è quindi di «suono humile»; basterebbe tuttavia un solo suo sguardo a rendere «gentil*i*» anche i testi dolorosi che «l'ingegno et l'arte» producono. In questo ragionamento, proprio per l'insistenza con cui si torna sul nodo amore-poesia, si può leggere una sorta di programma di poetica e vederne quindi nel sonetto 45 il compimento. Si tratta infatti, già lo si è detto, di un testo che lamenta, come spesso accade nella lirica pastorale, la mancata corresponsione amorosa; si può addirittura percepire una nota di risentimento in quello «sciocca» con cui viene apostrofata Philli giusto nell'*incipit* del sonetto. Esso, ciò non di meno, dev'essere classificato fra i testi 'piacevoli', di suono «gentile» e valga a provarlo – se l'usignolo, per la tragicità della sua vicenda e la piacevole varietà del verso, può essere simbolo ancora una volta del poeta-amante e della poesia ch'egli tenta – la «dolcezza» che «al canto instill*a* | Progne tra l'ombre» (45, 5-6). In questo quadro interpretativo, allora, la sintesi di uno stile e di un contenuto contrastanti, di gradevolezza e querimonia, che è appunto ciò che

promettono, se non interpreto male, i versi conclusivi di 44, trova proprio in questo sonetto, proprio per il ricorso alla forma pastorale, una compiuta realizzazione.

Non ostante questa lettura, la collocazione del sonetto 45 resta meno facilmente spiegabile di quella di 17 e più ambigua ne resta anche la funzione all'interno del canzoniere. Va però sottolineato che, in entrambi i casi vi è omogeneità fra il contenuto del testo e la sezione della raccolta nella quale si trovano, cosa che è comunque un notevole indice della continuità fra i diversi generi poetici, e dunque della coesione interna del libro scandita secondo il ritmo oppositivo di disforia-euforia.

Relazioni fra micro e macrotesto di questo tipo, non mancano neppure tra il terzo dei sonetti (124) e la zona del canzoniere, ormai conclusiva, che lo ospita. Il lettore, dopo aver seguito attraverso momenti diversi e contrastanti lo svilupparsi della vicenda amorosa (lo sdegno, la lontananza e il ritorno, la delusione, la gelosia, la rottura del «nodo», il ritorno all'amore, la nuova delusione), giunge a una serie di testi, dal sonetto 118 al 123, che danno voce alla riflessione dell'amante sulla propria vicenda. Apparentemente inatteso, per genere e dinamica interna, è dunque è il 124:

> Qual per le verdi et dilettose piagge
> D'Ortigia spatiar Diana suole;
> Et quasi in mezzo de le stelle un sole
> Vaga splende tra le Nimphe honeste et sagge;
> Tal quella ch'a me stesso mi sottragge,
> Chiara tra liete pastorelle et sole
> Sen giva, ove di gigli et di viole
> Novo soave odor l'invita e tragge:
> Et dicea: "O Glauca, o Leuce, o Amarilli
> Sì cari fior che non cogliete homai?
> Cogliete anzi che cadano al rio verno!"
> In questa arrivo et soggiongo io "O Philli
> De bei del tuo bel volto et tu che fai,
> Che di questi non men caduchi io scerno?"[131]

Il sonetto è dunque un tipico invito all'amore. Perciò, nella lettura lineare delle *Rime*, la sua comparsa dopo una sequenza disforica può sorprendere ma si tratta invece di un testo di 'cerniera'. Il senso infatti della sua collocazione è, come in 17 e a differenza di 45, assai chiaro: non solo è seguito da tre sonetti finalmente gioiosi, nei quali la donna torna a corrispondere l'amante, ma questo brevissimo spazio – che è anche lasso di tempo – precede l'inevitabile e repentina conclusione: com'è la prassi infatti l'amata muore (son. 128). A questo punto, conoscendo anche ciò che accade poco più in là del termine di *Qual per le verdi et dilettose piagge*, è persino meccanico vedere nella affermazione di caducità della bellezza di Philli l'involontaria prefigurazione di una sua morte subitanea e in età giovanile. Anzi, l'intervento del giovane amante rende fin troppo esplicito quel che era appena adombrato nelle parole della ninfa alle «pastorelle» da una simbologia assai consueta. In un primo momento però le parole del poeta-pastore sembrano avere una ricaduta meno 'minacciosa': al sonetto 125 infatti egli, che già spera nella nuova possibile felicità, deprecа il fatto che la sue parole non siano capaci di ringraziare la donna come invece lo erano state di lamentarsi e di riprenderla forse «troppo arditamente | contro l'antica vostra aspra durezza» (vv. 3-4)[132]. È di nuovo quasi meccanico identificare quella troppa arditezza nello schietto rimprovero che conclude 124.

La doppia valenza di quelle riprensioni che accrescono il loro significato in relazione al grado di conoscenza acquisito dal lettore, conferma e rimarca il valore della presenza nelle *Rime* dello Schiafenato di questi tre sonetti pastorali che non

sono un esercizio di stile decorativo o episodico, ma che assumono una vera e propria funzione architettonica. Della loro calibrata disposizione all'interno della raccolta si può già trovare traccia nella logica precisa che sembra presiedere alla scrittura: dal punto di vista enunciativo infatti si può osservare che mentre il primo ha come *persona loquens* Philli, nel secondo invece è il poeta-pastore che le si rivolge e gestisce per intero il discorso, e nel terzo infine entrambi i personaggi prendono la parola. La forma pastorale dunque, se ben si osserva, non è affatto l'omaggio dovuto a un gusto letterario, né è usata come il mero travestimento di avvenimenti o passioni, ma serve a rappresentare simbolicamente, in emblema come s'è detto, i tre momenti narrativi sui quali la vicenda – se non si conta la 'coda' penitenziale – è incardinata: l'amore gioioso, quello doloroso, la prefigurazione della morte della donna.

3.2. Alcuni fragmenti de le Rime *del Bandello*

Molto probabilmente anche fra lo Schiafenato e Bandello intercorsero rapporti di amicizia: nelle *Novelle* infatti il primo è nominato un paio di volte e in modo da dare indicazioni che confermano i pochi dati a nostra disposizione. Interessante, in particolare, il passo in cui si accredita lo Schiafenato di una poesia ricca di riferimenti alla bellezza celeste verso cui è necessario tendere poiché, in effetti, il tema, sebbene diffusissimo nella cultura e nei canzonieri cinquecenteschi, è assai ben testimoniato anche nelle sue *Rime*.

Conoscenza o amicizia non implicano però una necessaria omogeneità di concezione letteraria e di scrittura. Le rispettive raccolte poetiche differiscono infatti sensibilmente: più lunga quella del Bandello (203-205 testi[133] contro 136) e, cosa di maggior significato, più varia e più incline alle sperimentazione sia da un punto di vista metrico-formale che più generalmente stilistico: all'uso quasi esclusivo del sonetto e della canzone dell'uno, s'oppone una tavola metrica arricchita di un gran numero di ballate, madrigali, sestine, stanze isolate, un sonetto composto di soli settenari. Per contro, rispetto alla complessiva tenuta e coerenza del canzoniere dello Schiafenato, i *Fragmenti de le rime*, come scrive Danzi, «fiss*ano*, più che una storia, i momenti di una riconoscibile, varia e lacunosa biografia ideale del poeta» seguendo un itinerario narrativo «irregolare e discontinuo».[134] Alla maggiore varietà corrisponde quindi minore compattezza strutturale. Già da questi elementi si può presagire che uno degli elementi di principale distinzione dei due libri è la qualità del loro petrarchismo: fatto salvo l'omaggio di entrambi al cantore di Laura – un sonetto, il quattordicesimo, per Schiafenato, addirittura una visita a Valchiusa per Bandello, nei sonetti 148-149 – resta che per quest'ultimo, secondo quanto ancora scrive Danzi,

> lingua e cultura, lungi dall'essere quelle d'un epigono del Petrarca, trovano alimento altrove; e, se è il caso, al Petrarca guardano […] quasi come ad un autore tra gli altri, a modello alto e indiscutibile, ma non esclusivo dello scrivere in rima. Non è banale aggiungere che il petrarchismo del Bandello è, quando esiste, anzi tutto un fatto di lingua […].[135]

Ma pure intendendo il petrarchismo come fatto di lingua, il lettore non può non osservare nel dettato bandelliano le vistose licenze alla norma; cosicché appare subito chiaro che quanto detto per Petrarca vale ancor di più per la sua assunzione a regola: se non è cogente il rapporto con la tradizione trecentesca a maggior ragione non lo sarà quello con i suoi moderni e più agguerriti seguaci. Perciò non sorprende che anche rispetto alle direttive linguistico-grammaticali delle *Prose* bembiane il Bandello – a differenza dello Schiafenato che come si ricorderà dedicava anche un sonetto al

poeta veneziano – venga più d'una volta trovato poco diligente nell'applicazione.[136] Su questi tratti peculiari dei *Fragmenti* avremo modo di tornare; deve essere però ricordato, prima di passare oltre, un elemento che distingue nettamente le vicende delle raccolte dei due poeti lombardi: il fatto semplice, ma decisivo, che mentre le *Rime* dello Schiafenato furono stampate quelle di Bandello, come quelle di quasi tutti gli altri poeti lombardi d'inizio Cinquecento, rimasero inedite o, per meglio dire, affidate soltanto a una tradizione manoscritta più o meno sicura, più o meno dispersa.

È a questo proposito significativo, in relazione alla fortuna che i testi poetici del Bandello ebbero nell'epoca loro, che, oltre al codice principale che ci trasmette per intero il suo canzoniere, solo in pochi altri luoghi delle tante miscellanee poetiche manoscritte e a stampa che furono composte nel Cinquecento è dato ritrovare suoi componimenti; altrettanto significativo che, in ogni caso, si tratti in tutto – ovvero considerando anche le rime di dubbia attribuzione – di sole trentacinque liriche appartenenti a un arco cronologico ampio, di quasi un trentennio.[137] Non è davvero gran cosa, soprattutto in relazione alla consistenza del *corpus* 'ufficiale', e quando a questo si aggiunga, con Dionisotti, che «nelle cronache letterarie del primo Cinquecento […] nei carteggi e nei dialoghi e nelle rassegne poetiche, il nome del Bandello ricorr*e* così di rado» non si potrà che riaffermare che, proprio come nel caso dello Schiafenato, «il suo posto in quella letteratura, nella stima cioè dei contemporanei, è di infimo ordine».[138]

Se molto poco possiamo sapere della storia redazionale dei versi bandelliani, quella editoriale è stata invece ripercorsa più volte ed è quindi ben nota:[139] ci si può dunque limitare a ricordarne i dati essenziali per collocare la raccolta in una corretta prospettiva temporale. Il testo che leggiamo, eccettuate le rime estravaganti e quelle dubbie, è, come si accennava, quello che il poeta medesimo, intorno al 1544, ormai in Francia al seguito della fuggitiva Costanza Fregoso, preparò, ordinò e trascrisse di suo pugno su un codice che fu donato, con dedica datata 2 maggio di quello stesso anno, a Margherita, figlia di Francesco I. Il manoscritto – giunto nella Biblioteca Nazionale di Torino in seguito alle nozze della dedicataria con il duca di Savoia Emanuele Filiberto – rimase inedito fino al 1816 e fu poi quasi completamente distrutto nell'incendio che, nel 1904, devastò la biblioteca torinese. Nella prosa di dedica preposta all'opera il Bandello, oltre a dirci come si fosse addotto a raccogliere i propri testi e a farne dono alla principessa francese, afferma che a parte la canzone iniziale gli altri testi sono parte delle reliquie restate in mano all'autore dopo la «diruba degli Spagnuoli» ovvero il sacco di Milano seguito alla sconfitta francese nella battaglia di Pavia nel 1525.

Poiché però anche questa lettera di dedica, come quelle delle *Novelle*, mi pare essere costruita «con paziente e laborioso intarsio di motivi letterari e storici» ed è dunque possibile che «l'aspetto vivace di veritiero foglio d'epistolario» nasconda invece una finzione imbastita dall'«abile e fantasiosa strategia del novelliere», è forse necessario, anche in questo caso, usare quella stessa cautela con cui Godi escludeva dalla sua ricostruzione biografica gli elementi che gli sarebbero potuti venire dalle dediche delle novelle. È dunque probabile che la lettera a Margherita di Francia «non poss*a* essere addott*a*, assolutamente, come testimonianza storica, e tanto meno per i dettagli biografici che riguardano in modo diretto il narratore».[140] Che tutto ciò sia vero e che non si possa prendere per buono tutto quel che Bandello dice è dimostrato anche dal fatto che, come scrisse Dionisotti, la perdita dei suoi versi da lui lamentata «era avvenuta anche altrimenti e dopo, in modo affatto pacifico e inavvertitamente, come cioè si disperdono le parole effimere, che non trovano chi le

ascolti e le pregi».[141] Si deve insomma ammettere almeno la possibilità che il Bandello, pur rinviando a un evento storico senz'altro drammatico, anche da un punto di vista culturale, riscriva la storia della propria poesia e – eccezion fatta per quella appositamente scritta in vista del 'canzoniere': i testi d'inizio e fine – la retrodati tutta, fissando come termine *ante quem* il 1525.

Tuttavia, comunque si giudichi dell'attendibilità di quella dedica, restano a mio avviso intatti, per quel che riguarda i dettagli poetici, due dati: il primo è che si tratta di una raccolta dichiaratamente 'postuma' rispetto all'epoca in cui la maggior parte di quell'esercizio lirico era stato condotto. È qui evidente che fra la raccolta che fu e quella che abbiamo si apre uno iato che certo consentì, e forse anche impose, al Bandello di ricomporre la propria poesia secondo gli imprescindibili modelli petrarcheschi degli anni Trenta e Quaranta. Di qui la «vernice sovrapposta e diseguale»[142] del bembismo linguistico, di qui anche la volontà di un (gracile) petrarchismo strutturale che lo porta a raccogliere i testi e a disporli in modo da «convalidare l'ipotesi di 'storia' interna e forse esemplare»[143] con l'inserzione, fra l'altro, di tre sonetti d'anniversario (96, 151 e 170) che non riescono a impedire che «la successione temporale risult*i* piuttosto come l'effetto di una ricostruzione *a posteriori*, un po' meccanica, che una vera e propria scadenza esistenziale».[144] In secondo luogo, ci si trova davanti ad una raccolta d'autore; una raccolta che, non ostante il margine di casualità presente nella raccolta del materiale – la selezione fra le rime accettate e quelle 'estravaganti' non pare riconducibile a criteri formali o d'opportunità – e sebbene fosse stata «resa pubblica solo attraverso un invio galante e certo condizionato anche dai bisogni del momento»,[145] del suo autore reca il sigillo in ogni sua parte, ragion per cui, quando si sia tenuto conto delle discontinuità genetiche del libro, della limitatezza dei nostri giudizi, stante la povertà d'informazione che possediamo, credo ci si debba rassegnare al fatto che i *Fragmenti de le rime* siano proprio così come il Bandello li volle.

In quest'ottica dev'essere dunque valutato anche l'ordinamento dei testi, la molteplicità dei riferimenti culturali e poetici, la diversità delle maniere. Sono aspetti della costruzione del libro che interessano evidentemente anche la notevole presenza della lirica pastorale all'interno della raccolta del Bandello il quale, per tornare al confronto con lo Schiafenato da cui si è partiti, le concede uno spazio maggiore (circa dieci sonetti contro tre). Non solo: i suoi sonetti sono anche più *à la page* poiché propone, come vedremo, le forme del voto, moduli espressivi di respiro più ampio, immagini più decisamente anticheggianti, al punto che per uno di essi (il 173) Danzi può dire che «pare inclinare al ditirambo».[146]

Il tema e i testi pastorali sono nei *Fragmenti* una parte importante dell'opera, sia perché rappresentano, come scrive Fedi, un «vero e proprio *Leit-motiv* sino alla conclusione»[147] – si trovano infatti sonetti 'arcadici' dal 57 fino al 191 – sia perché in essi il Bandello tocca a più riprese le punte di massima felicità espressiva. Non è certo un caso che Dionisotti, additando quelli che gli parevano gli «spunti liberi e freschi di poesia»[148] di cui la lirica bandelliana era capace, citasse versi tratti esclusivamente da testi 'all'antica', ma invece un segno dell'indubbio interesse per il genere e per il riscontro che la sensibilità formale del Bandello poteva trovarvi. Il suo gusto di umanista e cortigiano, educato alla lettura della poesia latina e greca[149] ma esercitato altresì nella scrittura poetica volgare, colse con esattezza e senza sforzo la novità di quel che nel primo trentennio del Cinquecento si veniva scrivendo e non lascia dubbio a questo proposito l'imitazione di alcuni dei più tipici epigrammi navageriani raccolti poi nei *Lusus* stampati nel '30.

Certo la scelta del soave classicismo del veneziano dev'essere affiancata a quella di altri famosissimi autori latini fra Quattro e Cinquecento – il Pontano, il Sannazaro, l'Angeriano – ed è probabile che provenga da una scelta di 'retroguardia', che derivi insomma da quella medesima cultura cortigiana – disponibile a libere e irriflesse sperimentazioni e mescolanze fra lingue e letterature antiche e moderne – che rende ammissibile la presenza, nel canzoniere del Bandello, della serie di sonetti che hanno come tema l'incontro fra Amore e la donna amata e che presuppongono tutti «la decisiva mediazione dell'Angeriano»[150] e quindi la preferenza per figurazioni liriche geometriche e concettose. Tuttavia, al di là della possibile convergenza di 'retroguardia' e 'avanguardia' poetica, dato il rilievo che la poesia del Navagero assume per la lirica volgare degli anni Trenta – maggiore di quel che qui non si sia mostrato soprattutto per quel che riguarda «nascita e fioritura del sonetto pastorale»[151] –, non ci si può neppure nascondere che la scelta del Bandello coincide di fatto con quella del Tasso e che ai nostri occhi acquista, anche per questo motivo, un rilievo maggiore. L'opposizione stilistica allo Schiafenato nella lirica pastorale diviene a questo punto un po' più rilevante perché segna il discrimine fra uno scrittore rimasto chiuso, a quanto ne sappiamo, all'interno della cultura poetica lombarda e un altro entrato in contatto con «la nuova scuola»[152] del Veneto.

I testi pastorali del Bandello non sono databili, ma molti sono votivi e tutti presentano tratti di lingua, di stile e struttura che evidenziano appunto un superamento della maniera di uno Schiafenato, e che sono prossimi a quelli che ad esempio si possono trovare nei sonetti del Brocardo: se la lirica del Navagero non è per tutti un modello diretto ne è comunque un fondamentale presupposto. Perciò, se ha forse ragione Danzi quando sostiene che gli epigrammi navageriani furono «usufruiti […] senza attenderne la *princeps* veneziana del 1530»,[153] non si deve neppure sottovalutare l'influsso che sul Bandello poté esercitare il «lungo e quieto soggiorno» a Verona, proprio «nel terzo decennio del Cinquecento»,[154] un periodo, come si è tante volte detto, cruciale. Verona significava allora, da un punto di vista letterario, il Flaminio, di cui si dirà nel capitolo seguente, e soprattutto l'amico suo, Girolamo Fracastoro «con la sua ansia e intelligenza di poesia, con la sua originale, solitaria speculazione»[155] di cui si è trattato nel secondo capitolo. Risiedere a Verona poteva perciò implicare anche un contatto diretto con le teorie su cui era poggiata una scrittura latina così innovativa e memorabile come quella dei *lusus pastorales*. Tanto più che Bandello sembra agevolmente ambientarsi nei modi e nella geografia di quella poesia, e arieggiarli riproducendone, pure al di fuori del mito arcadico, la tendenza a costruire 'favole': lo dimostra, ad esempio la lettura, fra le rime estravaganti, del sonetto 231, *Verdeggi l'alto Baldo d'ognintorno*, nel quale lago, monte e mare sono tutti personificati per celebrare «la nascita di Giano, figlio di Cesare Fregoso protettore del Bandello (15 gennaio 1531)»[156] – con un ricorso alla finzione poetica che è quindi degno di qualche rilievo. Non è dunque detto che questi begli esercizi lirici del Bandello siano per forza da leggere come un precoce 'sconfinamento' in Lombardia della poesia del Navagero, né che debbano essere collocati molto indietro nel tempo,[157] non certo a prima del 1525 come vorrebbe la dedica a Margherita di Francia; probabile che anch'essi debbano essere più vicini al '30 come quelli del Brocardo e del Tasso – lombardo anch'egli d'origine ma, quanto alla poesia, nutrito in Veneto – e forse in connessione col soggiorno veronese.

La presenza navageriana nei *Fragmenti* è stata puntualmente segnalata da Danzi in ben «quattro dei dieci sonetti pastorali del Bandello»,[158] segnatamente nel 153, 154, 162 e soprattutto nel 169 che è un vero e proprio esercizio di traduzione. A questo gruppo si potrebbe aggiungerne anche un altro: mi sembra infatti che al

sonetto 58 il secondo dei sonetti pastorali dei *Fragmenti*, possa essere affiancato, senza voler stabilire un rapporto di diretta dipendenza, il tredicesimo *lusus* del Navagero:

Questi bei fior e pallide vïole
prendi tu, Delio, e piglia, Mencia cara,
di cui le voglie e l'aspra morte amara
sol dividrà, che 'l tutto partir suole.
I colti fior all'apparir del sole,
allor che l'aria si fa calda e chiara,
Delio, mettrai nel sen dell'alma e rara
tua bella Mencia, che sì t'ama e cole.
E tu poi, Mencia, le vïole poni
in petto a Delio, che te solo onora,
e Mencia, Mencia sempre cerca e chiama.
Così si veggia più fervente ognora
il vostro fuoco, e 'l ciel ancor vi doni
che di voi viva eterna e chiara fama.

Illi in amore pares, vicini cultor agelli
Tyrsis, cumque suo Thyrside fida Nape
Ponimus hos tibi, Cypri, immortales [amaranthos
Liliaque in sacras serta parata comas:
Scilicet exemplo hoc, nullo delebilis aevo
Floreat aeternum fac, dea, noster amor.
Sit purus, talisque utriusque in pectora [candor,
In foliis qualem lilia cana ferunt.
Utque duo hi flores serto nectuntur in uno,
Sic animos nectat una cathena duos.

I due testi risultano a un confronto stringente piuttosto dissimili: diversi i nomi dei personaggi, i fiori offerti, la modalità dell'offerta (dono reciproco nell'uno e voto a Venere nell'altro). Diversa nei due epigrammi è anche la partitura tematica poiché mentre Bandello costruisce il suo alternando il coinvolgimento di entrambi gli amanti nelle sezioni estreme e presentandoli separati in quelle centrali, quello di Navagero procede in modo più lineare ed è finalizzato all'illustrazione del dono e del suo significato. Ciò che però principalmente li unisce e allontana entrambi dalle atmosfere d'un amore elegiaco, quindi ponendoli «fuori dei canoni della tradizione lirica amorosa»[159] latina e petrarchesca, è la reciprocità dell'amore significata dal dono dei fiori, uno scambio che come ben sa chi frequenta la rimeria cinquecentesca poche volte si realizza al di fuori della poesia pastorale o, più in generale, di un rapporto imitativo con i classici. È quindi, a mio avviso, non tanto la mancanza di un contatto puntuale fra i due testi – del resto non così distanti se si guarda al motivo presente in entrambi dell'eternità dell'amore – che conta, quanto piuttosto il fatto che, come si diceva, il sonetto bandelliano presupponga un rapporto con questo o un testo a questo simile.

Sebbene l'analisi condotta da Danzi e i raffronti da lui proposti con gli epigrammi del Navagero siano ineccepibili,[160] non convince l'interpretazione che egli dà della presenza di quei testi e della proposta di quell'imitazione all'interno del canzoniere del Bandello:

> La sezione delle rime bandelliane, in cui affiora la presenza del Navagero, si colloca appena prima della serie di testi encomiastici con i quali il Bandello congeda il lettore. È una posizione strategica che addita, a chi avesse saputo raccoglierla, l'indicazione precisa di un modello da imitare nell'ambito della poesia volgare.[161]

Mi sembra soprattutto improbabile che la collocazione scelta dal Bandello si possa spiegare con ragioni strategiche o strutturali e, ancor di più, che tale scelta implicasse nelle intenzioni del poeta la canonizzazione di un modello che non avrebbe potuto comunque essere un modello esclusivo o 'definitivo' – ma allora perché additarlo in una «posizione strategica»? – vista la molteplicità degli *auctores* che un lettore esperto di poesia latina e volgare a cavallo fra i due secoli poteva riscontrare nei versi del *Fragmenti*. Se un senso ha quella concentrazione di testi, effettivamente uniti dal rifarsi al medesimo modello, io credo che stia nella particolare articolazione strutturale della

raccolta che in più di un'occasione manifesta uno dei propri principi regolatori nella tendenza ad aggregare testi legati dall'identità di genere o dallo stesso riferimento culturale. È quel che accade, per fare solo un paio d'esempi, con i testi 70 e 74-75 per i quali Danzi individua l'esatto precedente degli *Herões* dello Scaligero oppure per la prima sequenza di sonetti pastorali (57-58, 60 e 65).

Non ci si può qui dilungare in un ragionamento sulla struttura dei *Fragmenti* – e del resto ce ne ha in buona parte dispensato lo studio di Fedi – ma è necessario rimarcarne una caratteristica: l'assenza di una 'narrazione' che, al di là di occasioni particolari come ad esempio il viaggio verso Napoli, si sviluppi in modo coerente, produce i suoi effetti anche sulla presenza e sul significato della poesia pastorale la cui integrazione all'interno della raccolta è assai scarsa. Sono così pochissime le occasioni nelle quali un testo pastorale intreccia pur deboli connessioni di tipo contenutistico con il precedente o il successivo in stile 'moderno', 'petrarchesco', ed è dunque un fatto eccezionale che il già citato sonetto 58, *Questi bei fior e pallide viole*, trovi un'eco nella canzone 59 i cui vv. 61-70 riprendono il motivo della fama perenne che Delio e Mencia augurano al loro amore e a se stessi, trasferendolo però su un piano poetico: se il canto di lode uguagliasse il suo oggetto renderebbe «l'un nome e l'altro eterno» (v. 66).

A questa assenza di coesione narrativa fa però da contraltare, all'interno della stessa varietà stilistica, una omogeneità che non mi sembra sia stata rilevata. La lirica pastorale è cioè più diffusa nei *Fragmenti* di quanto l'elenco di dieci sonetti stilato da Danzi non faccia credere. Da un lato infatti devono essere segnalati testi che sono senza dubbio testi 'arcadici' ed è il caso del sonetto 191, *Dunque se' morto, e resta il caro armento*, nel quale la favola antica viene usata per onorare la morte di un Dafni di difficile identificazione, dall'altro, in modo meno evidente, più minuto e perciò più pervasivo, si può notare la diffusione di figurazioni mitologiche e soprattutto di moduli espressivi di stampo 'antico', di derivazione in particolare votiva. Si leggano i sonetti 126-128 nei quali è declinato in modi diversi lo stesso tema che, con qualche schematismo e imprecisione, può essere così riassunto: l'amante spera di poter un giorno confessare alla donna i suoi affanni ed essere forse anche ricambiato. Soprattutto il 126 e il 128 trovano immediata corrispondenza in questo argomento ed entrambi si chiudono appunto su un identico auspicio su quel fortunato momento:

> Almo Sol, se quel giorno a me tu giri,
> i' prego che mai nube, o nebbia tale
> ombrar non possa i tuoi fulgenti rai.
>
> (126, 12-14)

> O più d'ogni altro avventuroso giorno,
> sereno e chiaro, vieni, e tempo rio
> di nebbia o pioggia in te non mostri segno.
>
> (128, 12-14)

Lo stesso si potrebbe dire, poco più oltre, di un altro sonetto (137) non incluso da Danzi nella sua lista di sonetti pastorali ma che invece lambisce il genere in virtù dell'essere indirizzato, come preghiera, ad Apollo e il ricorso a due celeberrimi esempi mitologici. Ripropongo il testo facendolo accompagnare dal successivo – inserito invece nel novero dei dieci – che è più dell'altro rigorosamente e riconoscibilmente 'votivo':

> Se della bella Dafne unqua ti calse,
> mentre fu donna, e poi ch'arbor divenne,
> o biondo Apollo, e 'n fuoco ti mantenne,
> tal che 'l tuo cor più volte ed arse ed alse;
>
> se dell'amato Ciparisso valse
> l'aspro dolor, che nel morir sostenne,
> attristarti così, ch'ognor ti tenne
> di lagrime pien gli occhi amare e salse;

di questa assai più bella, ahimè, ti caglia,
ch'inferma langue e, se la vita perde,
perderà 'l mondo tutti i veri onori.
Così 'l Cipresso e 'l Lauro mai non vaglia
sfrondar bifolco, e l'uno e l'altro verde,
eterno sparga i suoi soavi odori.

Queste vïole palidette, e questi
candidi gigli, e questo nardo, e croco,
questi amaranti ardenti come un fuoco,
questi purpurei fior lugubri e mesti,

diva a Te sacro, che nel mar nascesti,
ed hai di Pafo il più lodato luoco.
Il tuo favor, Ciprigna, cerco e invoco,
che sì pietosa a chi ti prega presti.
O bella Dea, la mia leggiadra donna
purga da febbre, e fa' che 'l fiero ed empio
maligno ardor non la tormenti omai.
Di bianco marmo un glorïoso tempio,
e di bronzo nel mezzo una colonna,
col idol tuo dorato in cima avrai.

I due testi, come è chiaro, hanno lo stesso tema e per il lettore altro non possono formare che un dittico; si noti però che nessuno dei due è un 'vero' testo pastorale mancando ad entrambi elementi d'identificazione del genere essenziali come il nome del locutore – si noti qui la contemporanea assenza di Delio e di Mencia – e un qualche riferimento alla scena fissa del componimento boschereccio. Sono qui soltanto i riferimenti mitologici, il richiamo, soprattutto in 137, a favole fortemente legate alla vita arcadica di Apollo, a richiamare il mondo pastorale, per un'occasione di canto che è, con ogni evidenza, 'moderna'. Si è già incontrato, nel corso di questo studio, il tema di un voto pastorale: si ricorderà infatti il madrigale del Fracastoro a cui significativamente rimanda anche Danzi per l'*incipit* di 138; un rinvio che, se corretto, confermerebbe il legame non soltanto esistenziale ma anche poetico con l'ambiente veronese e, più in generale, veneto.

I testi pastorali – o comunque all'antica – del Bandello sono caratterizzati però da una certa discontinuità formale che, a un pur rapido confronto, non mi sembra di poter riscontrare in quelli del Tasso: nei *Fragmenti* talvolta mancano, come nell'esempio or ora esaminato, i nomi dei personaggi, altrove il testo è costruito con una certa semplicità su un facile elenco, per accumulo, di elementi diversi, altre ancora – e si veda il sonetto 138 – la ricerca sulla sintassi, il preziosismo lessicale e fonico, sembra denotare una più affinata capacità di interpretare, anche solo da un punto di vista tecnico, il genere.

La discontinuità non riguarda però soltanto la forma dei sonetti ma anche gli appigli che il testo lascia all'interprete. In alcuni infatti, come nella coppia formata da 137 e 138, l'occasione del canto è di per sé esplicita, in altri invece sembra replicarsi l'impenetrabilità dell'epigramma navageriano. Si legga ad esempio il sonetto 102:

Pasceva Delio le sue gregge allora
vicine al Mencio quando il sol ardea,
e sotto l'ombre quelle conducea,
poi la voce così mandava fora:
– Pan, dio d'Arcadia, se Siringa ancora
ti piace ed arde, come allor solea
che te fuggendo canna si facea,
e tu piangendo la chiamavi ognora,
di farina e di mel questa placenta,
e di vin generoso un vaso pieno
accetta, e la mia greggia intera serba.
Così sempre ti sïa il ciel sereno,
e della canna il suon da te si senta
allor che con le Ninfe scherzi in l'erba –.

Questo sonetto, se si guarda alla sola successione dei testi pastorali, rappresenta un elemento di forte distinzione perché Delio, per la prima volta, abbandona il proprio

canto d'amore e si rivolge al dio Pan chiedendogli l'integrità del suo bestiame. Il tema amoroso è introdotto e recuperato solo in relazione al dio, all'invocazione che deve blandirlo, ma il solo collegamento con i precedenti testi pastorali è la menzione del Mincio che rende certi sull'unità di luogo. Per quanto poi concerne la composizione dell'epigramma è perfettamente riconoscibile la partizione 1+3, uguale e contraria a quella che si è altrove incontrata, che distribuisce nelle partizioni metriche didascalia e discorso diretto contribuendo a identificare, a vista quasi, il genere. Quanto alle 'fonti', Danzi annovera per questo sonetto Virgilio, Orazio, Ovidio, Sannazaro; impossibile invece, in modo ancor più evidente che per 58, istituire qualche rapporto con gli epigrammi del Navagero eppure, come accennavo, in un testo come questo, fuori tema rispetto alla maggior parte degli altri, qui Bandello sembra proprio far tesoro della lezione dei *Lusus* dove dolcezza espressiva e chiusura semantica venivano spesso a coincidere. Per una volta però, al contrario di quanto fin qui si è detto, è la seriazione dei testi che sembra aiutare il lettore nel tentativo di capire a cosa davvero tendano le parole di preghiera di Delio.

Il sonetto 102 infatti si inserisce in una serie di testi che mi paiono riflettere sul ben noto problema della lode poetica della donna amata. Per ricostruire il contesto 'narrativo' è necessario sapere che Matteo, dopo il viaggio a Napoli, è finalmente tornato a Mantova: non lascia dubbi la nota di diario con cui inizia il sonetto 93: «Or son pur giunto al fin del mio vïaggio | che tanto tempo m'ha tenuto lunge | dal vago lume» (vv. 1-3). Tuttavia, per incontrare il tema in questione è sufficiente risalire alla canzone 95 che tocca il tema poiché, rievocando «il terzo dì d'aprile» (v. 2) nel quale s'innamorò della donna, Matteo giunge fatalmente a scontrarsi con l'impossibilità di una lode soddisfacente: «[…] di lodarlo a pieno | verrebbe ogni uomo meno. || Dunque il rozzo dir mio | frenando, a voi mi volgo, | donna, che sète il cor della mia vita» (vv. 77-81). Annotiamo intanto anche che la canzone 95 ha schema identico a *Se 'l penser che mi strugge* di cui, come forse si sarà notato, riprende anche l'indicazione di uno stile 'rozzo'. Oltrepassando il sonetto 96 – che pure si lega alla canzone in modo piuttosto evidente –,[162] si può osservare che 97 loda apertamente la donna e 98, seguendo liberamente *Se Virgilio et Homero avessin visto* (*Rvf* 186), tiene a precisare che il solo fatto di parlare di lei dona gloria e fama al poeta, al punto che anche Omero e Virgilio ne avrebbero tratto guadagno. Segue la sestina 99 nella quale la gloria della donna si riflette anche sul Mincio che diviene il più importante dei fiumi; tutta la seconda metà del testo è dedicato alla profezia di Manto che prevede appunto la nascita della donna, la fama che ne verrà alla sua terra, lo stuolo di poeti che la canteranno fra cui

> […] tal ch'allor ritroverassi in terra,
> alla fama di queste ondose valli
> verrà sprezzando Schirmia e Po, soi fiumi,
> e fatto agricoltor di questi campi
> canterà sempre della bella donna,
> che gli destina per sua guida il cielo.
>
> (vv. 31-36)

«L'equazione del poeta-"agricoltor"»[163], assolutamente palese nel testo, la profezia di un personaggio mitologico, rendono inequivocabili i segni che indicano l'emergere in questa zona del canzoniere di una vena pastorale e di un riferirsi continuo a modelli antichi. Se ne ha la conferma nel sonetto 100 che ripropone la lode della donna che, con chiara ripresa del 98, è detta «del latin degna e del Poeta greco» (v. 14), cioè ancora una volta Omero e Virgilio. Ancor più esplicito è il sonetto 101 che precede

Pasceva Delio le sue gregge allora e nel quale Matteo si produce in una vera e propria dichiarazione di poetica che conviene citare per intero:

> I' che volea cantar di Marte l'armi,
> che nostr'etate rendon gloriosa,
> appena con lo stile all'amorosa
> impresa posso uguale dimostrarmi.
> Non vuol Amor, ch'a dir di Marte i' m'armi,
> che puote quanto vuol in ogni cosa;
> Marte l'orrenda spada e sanguinosa
> lascia, se vuol Amor che si disarmi.
> E forse non sarò men noto e chiaro,
> cantando Amor, che s'io cantassi Marte;
> ché l'uno e l'altro chiara fama dona.
> Di Pindaro e d'Alceo le molli carte
> van con l'armate foglie a paro a paro:
> né men di quelle il gran Petrarca suona.

Questa 'professione di fede' elegiaca, la costrizione a cantare d'amore, ha precedenti (e successori) talmente illustri che non è neppure necessario discuterne il rilievo e la topicità. Qui però essa è causata, io credo, non tanto da una reale velleità epica del Bandello – del resto mai documentata, come nota Danzi – ma dagli insistiti paragoni con Omero e Virgilio che l'armi appunto avevano cantato e non gli amori, e che, scegliendo questo eccellente soggetto, si erano fatti gloriosi; onde questo sonetto che sembra quasi voler fugare il dubbio che fare poesia sulla propria donna sia, a quel fine, inutile. Conforta però l'opposto esempio dello strano canone composto da Pindaro, Alceo e Petrarca, poeti al cui nome non è stato dannoso aver scritto «molli carte», poesia indifesa e tenera, dolcemente elegiaca.

La gloria, aspirazione ultima del poeta, dono che egli fa e riceve dalla persona che loda, è promessa d'eternità il cui mantenimento dipende dall'eccellenza dello stile: questo il nodo problematico variamente approfondito in questa zona del canzoniere bandelliano nella quale, come dicevo, s'inserisce il sonetto 102 che porta a compiutezza gli elementi pastorali sparsi nei testi precedenti e che conclude a suo modo – che poi è quello di Alcippo nel *Libro primo degli Amori* – una riflessione sulla poesia. La preghiera a Pan «dio d'Arcadia» e sfortunato amante di Siringa, anch'egli dunque cantore di molli versi, potrebbe dunque significare, oltre la lettera del gregge, la richiesta di perennità per la propria poesia d'amore; una richiesta con la quale Bandello dimostrerebbe di cogliere, come lo aveva colto il Tasso, una delle potenzialità dei *lusus* del Navagero – presente forse già nelle intenzioni del poeta veneziano –, una delle loro più interessanti possibilità simboliche. Questa ipotesi è poi ulteriormente rafforzata dal testo che segue il sonetto 102 e che mi sembra concluda, almeno provvisoriamente, questa sezione del libro: si tratta infatti di un'altra canzone, con notevoli somiglianze tematiche con la 95 – anche qui si rievoca il giorno dell'innamoramento –, composta anch'essa su uno schema metrico che varia, ampliandolo di poco lo quello di *Se 'l pensier che mi strugge*, e che si conclude ancora una volta sull'impossibilità per il pensiero di «aguaglia*re* di costei il merto vero» (v. 150) e poi, sulla scorta del modello, con il congedo che definisce la canzone come 'boschereccia': «Ciò che tu parli a par del vero è nulla | però sì rozza e ignuda | meglio è, canzon, tra l'erbe ch'io ti chiuda» (vv. 151-153).

La sezione che si è individuato ha dunque, a quanto pare, confini ben precisi e il sonetto pastorale al suo interno è uno dei pochi che, pur non potendo vantare manifeste connessioni con i testi vicini, trae dal contesto una possibile chiave interpretativa che non solo ne accresce il significato ma lo rende anzi intelligibile. Col

che si vedrebbe agire anche in questa sequenza di testi una delle forze più semplici e al tempo stesso più distintive di un macrotesto: la capacità di far sì che il tutto abbia un valore superiore a quello della semplice somma delle parti. Si tratta però di un caso che se ho visto bene è nei *Fragmenti* quasi un *unicum*: riprova ne è il fatto che il sonetto 162 (*Cerere queste spiche gialle e pure*), che davvero riscrive uno fra i più brevi ed 'ermetici' dei *lusus* navageriani – l'undicesimo a Cerere, Bacco e Pale – e che di nuovo presenta il solo Delio, dimentico d'amore e in preghiera per i «campi», «le viti» e «gli armenti», resta, se ho visto bene, completamente isolato. Lo stesso si può dire dei sonetti indirizzati a Bacco per l'abbondanza della vendemmia, il 154 (*Queste prime uve gialle come cera*) pronunciato solo da Mencia e il 173 (*Di Semelé figliuolo, e del gran Giove*), ultimo di quelli indicati da Danzi, solo da Delio. Una coppia quest'ultima interessante perché l'identità della preghiera, che compare poi anche in 162, e dunque la ricorrenza del motivo sembra indicare un'insistenza del Bandello su un'immagine che c'è da credere – anche per il solo peso della tradizione – abbia un valore simbolico che si sarebbe ancora una volta tentati di interpretare come metapoetico. Anche perché il sonetto 173 è assai vicino nella richiesta formulata e nel dono promesso

> (se queste viti generose e nove,
> che di mia mano, o Dio, t'ho consacrato,
> conservi sì che 'l frutto desïato,
> si colga e lungo tempo a tutti giove,
> ogn'anno un capro con le corna d'oro
> d'edra adornato col bel tirso avrai;
> e 'l tutto asperso d'odorati vini –.
>
> vv. 5-11)

alla richiesta e al dono dell'ultimo sonetto del ciclo di Alcippo nel *Libro primo degli Amori* – la scena di sacrificio dell' «irco bianco» a Bacco – sulla cui valenza simbolica non mi pare invece che possano ormai sussistere dubbi. Non ripropongo però il sonetto tassiano, più volte ricordato nel corso del primo capitolo e comunque piuttosto noto, poiché i versi che si sono citati dovrebbero offrire sufficienti garanzie del valore simbolico della preghiera e dell'offerta di Delio-Bandello il quale, per l'occasione, assume le vesti del «coltor di viti» (v. 13), spoglie assai simili, nella foggia e nel significato, a quelle di «agricoltor» assegnategli dalla profezia di Manto nella sestina 99.

Non ostante la sintonia evidenziata dal sonetto 173 (ma anche dal 102), sfugge ad ogni più precisa determinazione il rapporto Bandello-Tasso fra i quali, con ogni probabilità, non vi fu alcun contatto se non quello di una somiglianza data dal medesimo riferirsi al modello della nuova poesia latina e dall'attribuzione agli epigrammi imitati di simili significati simbolici. Si tratta infatti di tratti certo comuni e che segnalano un'importante analogia di interessi e di ispirazione ma che non consentono da soli di spingersi oltre l'accostamento dei due poeti poiché, è appena il caso di dirlo, le loro esperienze liriche divergono profondamente su questioni sostanziali: penso non soltanto a quelle relative alla costruzione d'un libro di rime – pur essendo chiaro che Bandello rifiuta l'organica struttura degli *Amori* e la loro proposta di uso e collocazione dei testi pastorali – ma a quelle che, interessando più da vicino la poesia pastorale, ne fanno ancora una volta un'opzione cruciale per discernere fra le diverse maniere e le diverse concezioni della lirica volgare. Il fatto è che mentre per il Bandello l'imitazione degli antichi (o dei moderni che sembrano antichi) è solo una delle possibili vie per cui condurre la lingua e la poesia toscana, e non sembra passare tutto sommato molta differenza fra il Navagero dei primi *lusus* e gli scherzi amorosi dell'Angeriano, nel Tasso – forse per sostenere l'imprescindibile

confronto con la teoria bembiana cui nei fatti s'oppone – la scelta di modelli antichi non può accontentarsi solo d'una giustificazione implicita nel semplice esistere del canzoniere, ma necessita di un preliminare chiarimento prosastico e diviene una scelta decisiva che porta a escludere altre possibilità. Se insomma per il Tasso, passato attraverso la fondamentale lezione del Bembo, la lirica 'arcadica' e più in generale 'favolosa' è un mezzo per uscire dalle secche dell'imitazione petrarchesca, per Bandello, che elude il confronto con le *Prose* e dunque neppure può affrontarne le aporie, essa sembra solo un modo per variarla, senza oltrepassare, da un punto di vista critico, né l'eclettismo cortigiano né la semplice predilezione derivante dal proprio, autonomo, gusto poetico. Di qui, mi sembra, proviene anche lo scarso peso che la presenza delle rime pastorali – anche nel caso del sonetto 102 – ha all'interno dei *Fragmenti*: la sua eccentricità nei confronti della dominante maniera petrarchesca è infatti ridotta e non viene comunque caricata di responsabilità neppure latamente strutturali come poteva accadere, tornando ancora al paragone da cui ci si è mossi, nelle *Rime* dello Schiafenato.

3.3. Le Fiamme *del Giraldi Cinzio*

I versi toscani di Giovanni Battista Giraldi furono stampati con i tipi di Gabriel Giolito de' Ferrari, nella forma classica dell'ottavo, nel 1548.[164] Alle spalle però di quella data, da quanto si può desumere dall'epistolario dell'autore e dalle dichiarazioni interne al libro, il canzoniere aveva una storia assai più lunga,[165] con un esercizio lirico che doveva essere fatto risalire fino agli anni Venti, cioè a una giovinezza segnata, secondo la prassi, da una bruciante passione amorosa per una donna, Diana Ariosti.[166] Era questa la 'versione dei fatti' che anche le *Fiamme* contribuivano a costruire e a sostenere per mezzo dei testi, tutti sonetti, che furono inseriti nella raccolta per segnare, com'era d'uso, gli anniversari dell'innamoramento. Affidabili o meno che siano le informazioni in versi e in prosa del Giraldi – vi torneremo comunque fra poco –, a quel *corpus* giovanile che doveva aver costituito il primo nucleo poetico del libro si aggiunsero poi altre rime, alcune delle quali, le ultime, dipendenti da una ragione ben più materiale e ben altrimenti documentabile. L'intento encomiastico *Fiamme* è infatti sbandierato in tutti i paratesti ed acquista ulteriore spessore da un'analisi più minuta, quando cioè si noti, come ha fatto la Molinari, che l'ingresso nella raccolta comportò per alcuni componimenti un mutamento di destinazione e di genere (dall'amoroso all'encomiastico), imposto, ad onore e gloria del duca, dalla necessità di assommare un numero testi d'encomio superiore a quello disponibile.[167] Ne venne fuori, per il neo-segretario di Ercole II, un'edizioncina assai curata che finalmente faceva tesoro di un'attività di scrittura in volgare tenuta fino ad allora, anche per pressioni esterne,[168] semi-nascosta ma alla quale adesso l'occasione encomiastica consentiva d'uscire in pubblico; onde, come giustamente ha indicato Fedi, la cura posta nel presentarla come omaggio cortigiano e nell'esibire il rilievo sociale dell'autore anche attraverso l'attenta composizione della *Tavola dell'opera* nella quale sono puntigliosamente, seppur con qualche svista, indicati i destinatari dei molti versi d'occasione.[169]

Indipendentemente dalla giovanile scrittura di rime, che contava di per sé non molto, per il Giraldi, che solo nel 1543, con l'*Orbecche*, avrebbe esordito come autore 'toscano', «la conversione […] al volgare fu eccezionalmente tarda»;[170] con 'conversione' si deve intendere non il semplice apprezzamento per i grandi autori moderni (Petrarca, Bembo, Ariosto) o una frequentazione della scrittura volgare più o meno dilettantesca, ma un impegno critico e cosciente all'interno del sistema letterario che la scelta linguistica comportava. Tale ritardo non significò tuttavia per il

Giraldi approssimazione o casualità nella realizzazione delle proprie opere, semmai per quel che riguardava le *Fiamme*, una controtendenza. In un periodo nel quale la forma canzoniere andava mostrando segni di una crisi progressiva, i testi giraldiani giunsero alla stampa senza aver mai fatto la loro comparsa nei florilegi di liriche con i quali, proprio in quel torno d'anni, proprio a cominciare dalle antologie stampate da Giolito, si andava riempiendo il mercato librario: ai lettori egli «proponeva non un manipolo di versi slegati ed extravaganti bensì un *libro*, classicamente strutturato come tale».[171]

Le *Fiamme* infatti sono un libro di poesia che, come già avverte il frontespizio della giolitina, è diviso in due parti «non simmetriche […] visto che dei 262 componimenti complessivi la prima parte ne prevede 108 e la seconda 154».[172] Lo stacco fra le due sezioni è ben segnalato tipograficamente dalla titolatura e dalla ripetizione delle dediche poiché, infatti, «due sonetti ad Ercole II d'Este stanno ad aprire la parte seconda; così come un sonetto alla stessa persona aveva avuto, all'inizio della prima, la funzione di *ouverture*.»[173] La dedica al duca, come ha visto benissimo la Molinari, non era ripetuta a caso

> ma piuttosto perché a ciascuno dei tre [sonetti] veniva assegnato da Giraldi un compito specifica: al primo la consacrazione della prima parte, elegiaca del canzoniere […]; al secondo, non per nulla centrale nella terna, l'espressione della propria riconoscenza personale […] per gli atti di 'benignità' del duca verso di lui […] e al terzo, come al primo, il solenne omaggio delle "rime sparte", e sia pure composte con "rozza mano", per cantare "le lodi di lei", ossia dell'amata […], ma lodi postume dato che di lei già si era pianta la morte ed erano state descritte le esequie in una serie ininterrotta di otto sonetti […] a cinque testi dalla fine della *Parte prima*.[174]

In tal modo i sonetti di dedica, in particolare il primo e il terzo che «che individuavano la cifra stilistica prevalente e caratterizzante ciascuna delle due parti»,[175] assumevano su di sé non soltanto una funzione encomiastica ma anche una strutturale che poi era ribadita, nei suoi contenuti, dai sonetti proemiali di entrambe le sezioni: testi che dialogano a distanza su argomenti metapoetici e coinvolgono nel loro dialogo, tutto tramato di non peregrine reminiscenze petrarchesche e bembiane, anche il sonetto che conclude il libro. Non si può infatti non rilevare una patente contraddizione fra il tema e le conseguenti aspirazioni del sonetto 1 e quelle espresse in 109; conviene perciò, ancora una volta, raffrontare i due testi l'un con l'altro:

Le fiamme ond'arsi, e le catene i' *canto*, (1, c. 4*r*)
Ond'io fui preso, ne la prima etate,
E quella rara angelica beltate,
Che tien d'ogni *bellezza* il pregio, e il vanto.
Amor, per cui tanti e tanti anni ho *pianto*,
(Se preghiere morta' ti fur mai grate),
Soccorri al *basso stil*, che le passate
Mie doglie narra, e l'angoscioso pianto.
Non ch'io ricerchi, che *mill'anni* e mille
Sovrastian, dopo me, le meste note,
Ma sol che 'n guisa i miei lamenti i' dica:
Che se 'l lor suon l'orecchie mai percuote
A questa tua e mia cruda nemica,
D'amoroso desir meco sfaville.

Canto piangendo, la *beltà* immortale,
Al cui primo apparir Amor m'assalse
Sì altieramente, ch'al mio cor non calse
Seguir unqua tra noi cosa mortale.
E ancor ch'io so, che lo *stil basso*, e frale
Non giunge a l'alto obietto, ond'arse, et alse
Di nuovo l'alma, e che speranze false
Risospingon lo 'ngegno, ov'ei non sale,
Tanto d'ardire pur mi porge Amore,
Che ne l'historia de' miei lunghi affanni
De le sue lodi ardisco ombreggiar parte.
E spero anchor, che quel che 'n queste carte
Di lei hor spargo, accenni il suo maggiore

Priego a tal che verrà doppo *mill'anni*. (109, c. 41*r*)

Le coincidenze fra i due sonetti, che ho segnalato in corsivo, non devono trarre in inganno: la menzione del 'canto', della 'bellezza', del 'pianto', dello 'stile' ha infatti ragioni diverse. Nel primo dipendono dalle «meste note», cioè come già si diceva, dalla poesia dolorosa ed elegiaca, nel secondo invece dal tentativo dalla poesia di lode. La concordanza nasconde il contrasto, un contrasto che, evidenziato dalla opposta valenza dei «mill'anni» oppone alla radice, cioè nella loro finalità e speranza, i due testi. Al poeta elegiaco interessa non la fama millenaria ma che la donna «D'amoroso desir *s*eco sfaville»; al contrario, colui che loda si augura di tramandare ai posteri la bellezza della donna amata. Il sonetto però con cui le *Fiamme* si concludono (262) sposta ancora una volta e in modo inaspettato il discorso sulla poesia elegiaca:

> Donna, cui segue chi per opre illustri
> Cerca lasciare in terra, eterno essempio,
> Di virtude, e d'honor, tal, che mai scempio
> Non ne possano fare anni, né lustri.
> Se la tua gloria, e 'l tuo valor più illustri
> Il tempo, quanto più ti si mostr'empio,
> E ti sia sempre eterno, e fermo tempio
> Il mondo, ch'or con vel sì altiero lustri.
> Ai mesti versi, e a lo stil dolente,
> Con cui piansi, e cantai l'ardenti fiamme
> Ond'arsi, e i lacci, ond'hebbi il core involto,
> Spira tanto valore, che n'enfiamme
> Chi vola teco a par, talché mai tolto
> Non sia lor l'esser teco eternamente.[176]

Non ci sono dubbi che qui il Giraldi guardi indietro, alla prima non alla seconda parte delle sue *Fiamme* giacché altro non può indicare «lo stil dolente», quasi insomma che, compiuto l'arco esistenziale e poetico disegnato dalle due parti del canzoniere, egli sentisse la necessità di intervenire nuovamente sul già scritto e già superato attraendo anch'esso, per quanto gli è possibile, nel cerchio luminoso dell'eternità poetica. A differenza dei due sonetti proemiali, assai piani nel dettato, questo presenta però diverse difficoltà interpretative, una soprattutto. Si noterà infatti che anche qui, come in 1 e 109, è presente il motivo della preghiera: nel primo era rivolta ad Amore, nel secondo introduceva – rivolgendosi a un generico interlocutore – un auspicio, qui invece il destinatario della preghiera è una enigmatica «Donna». Dico 'enigmatica' perché il lettore, dovendole attribuire un'identità, viene a trovarsi in una situazione piuttosto difficile visto che né il sonetto, che dovrebbe contenere le informazioni necessarie, né i testi finitimi, che potrebbero, come spesso accade, dare qualche indicazione, valgono a risolvere la questione. Non sorprende allora che le due più recenti interpreti delle *Fiamme* si siano anche su questo punto divise. Secondo la Gallo infatti volendo

> inserire […] il sonetto […] in un *ordo* ideologico bisognerebbe leggere […] nella "donna" […] una personificazione virtuosa; forse (ma non necessariamente) la stessa sinopia cui si rivolgono i versi delle seconde Fiamme; o forse infine (ma allora perché non omaggiare apertamente la donna) una figura politica (Renata di Francia) o culturale (Vittoria Colonna) cui indirizzare in ultimo la propria poesia.[177]

Al contrario per la Molinari quella figura femminile non dev'essere interpretata né come una figurazione astratta né come una delle personalità indicate dalla Gallo, ma

piuttosto colei che era stata «destinataria e ispiratrice dei versi coi quali il poeta "pianse e cantò l'ardenti fiamme", la fiamma cioè della passione e quella della glorificazione eternante (che egli si augurava investire anche le proprie rime)»:[178] Diana Ariosti insomma. Come già si è detto e come sostiene la Molinari, non v'è alcun dubbio che il sonetto 262 rimandi al primo della *Prima parte* della raccolta e che quindi sia da escludere il riferimento, encomiastico, a qualche altra figura femminile, anche perché, gioverà ribadirlo, tutte le intenzioni celebrative delle *Fiamme* nelle zone estreme e dunque più rilevate del libro, sono consacrate al duca Ercole e sarebbe dunque un'eccezione non facile da giustificarsi se soltanto qui il Giraldi avesse agito diversamente. Così però non è; neppure convince però la possibilità che la donna destinataria del sonetto possa davvero essere quella amata, sepolta e poi lodata nel corso del libro giacché, alla prova della parafrasi, dell'accertamento preventivo e fondamentale della lettera del testo, l'ipotesi sembra non reggere. Come spiegare ad esempio la seconda quartina? Ad esempio: il v. 8 («Il mondo, c'hor con vel sì altiero lustri»), che a me pare significare che la donna ora dà lustro al mondo con l'altera, irraggiungibile, bellezza del suo corpo, come può essere adattato ad una morta? E poi: come poter «lasciare in terra, eterno essempio, | Di virtude, e d'honor» (vv. 2-3) se la «Donna» che si deve seguire per poter ottenere tutto ciò è un essere mortale e non potrà dunque essere conosciuta, per usare le parole del son. 109, da «tal che verrà doppo mill'anni»? Perché è vero che i versi del poeta dovrebbero testimoniare alle future età l'eccellenza della donna, ma anche tralasciando la pregiudiziale di rozzezza che su di essi grava, qui la sequela non pare affidarsi a un 'sentito dire' ma piuttosto a una scelta del singolo che, secondo ragione, sceglie il tipo di vita migliore. Tenderei dunque ad escludere che questa «Donna» sia una persona che ebbe carne e ossa e propenderei per una figurazione astratta. Di che cosa però è tutto da vedersi.

Resta intanto che le *Fiamme* del Giraldi sono un libro di poesia che si chiude con un sonetto indirizzato ad un'entità astratta. Ora, i canzonieri cinquecenteschi che non si chiudano su un testo penitenziale sono una vera rarità e, a mia conoscenza, ce n'è soltanto uno, d'un qualche rilievo, che abbia come *explicit* un sonetto dedicato a una donna che personifichi un'idea: il *Libro primo degli Amori*. Il Tasso infatti, con l'ammirevole senso della architettura che sempre lo distinse, fece culminare la sua riflessione sulla poesia che occupava tanta parte del suo primo canzoniere, in un sonetto (il 147) dedicato alla «Donna immortal, che sola ognor contende | Agli anni avari et a lor empie voglie» (vv. 1-2), un figura nella quale il Ruscelli, ristampando nel 1560 tutta l'opera poetica del Tasso, lesse l'Eternità, che a me è parso più opportuno interpretare come la Poesia ma che, comunque sia, serviva ad affidare non tutto il *Libro primo* ma, si noti, solo «L'oscure rime […] | Che mi dettar già l'amorose doglie» (vv. 5-6) ovvero la prima sezione del libro, quella scritta 'alla moderna', quella delle rime che avevano narrato la dolorosa, elegiaca passione per Ginevra, all'auspicio della loro perennità:

> E perché lunga età non le dispoglie
> Di vita, lor col tuo poter difendi:
> A te son sacre, tua virtù mi vaglia
> Tanto che 'n bocca de le genti vive
> Durin col mio arbuscello eternamente.
>
> (vv. 7-11)

Già così il rapporto fra i due testi mi pare a bastanza forte, ma a volerlo stringere ulteriormente per averne una prova per così dire tangibile, andrà segnalata l'identità di sede che nei due sonetti tocca a una voce appariscente perché lunga, relativamente rara e non petrarchesca, come «eternamente». Il Giraldi, su questa parola – e

sull'aggettivo da cui deriva, presente due volte nel testo – sembra scommettere e insistere parecchio poiché non solo è in fine di verso, ma è proprio l'ultima del sonetto, cosicché si sarebbe davvero tentati di identificare la «Donna» cui si rivolge proprio con l'Eternità. Certo, come destinataria del sonetto essa fa miglior figura di una donna vera, ma restano dei dettagli che con tale identificazione non collimano: perché il tempo dovrebbe mostrarlesi «empio» (v. 6) se non ne può ricevere danno alcuno? E come adattarle, di nuovo, il citato v. 8? Forse è meglio accreditare il Giraldi di una lettura del sonetto tassiano consona a quella da me altrove proposta e vedere nella «Donna» la Poesia. Con la qual interpretazione mi sembra che il sonetto proceda in modo un po' più facile e coerente, pur mantenendo margini di incertezza soprattutto nel (critico) v. 8, dove resta ostica la *iunctura* «vel […] altiero», e nella seconda terzina che propone un altro, indipendente, problema di lettura restando oscuro chi sia quel «Chi» che «vola […] a par» (v. 13) della «Donna».

Sono dettagli, è vero; e certo, anziché questa, la sede più adatta per discuterne è quella di un commento puntuale. Si tratta però di dettagli essenziali per la comprensione di un testo importante come è sempre quello che chiude un canzoniere e il frutto che dalla analisi si è tratto, indipendentemente dall'identità della «Donna», non mi pare comunque trascurabile. Sulla scorta infatti delle dichiarazioni che il Giraldi aveva depositato nella lettera al Bembo che si è già avuto occasione di citare («insino ora sol voi, dopo il Petrarca […] ho seguito»),[179] gli studi critici sulle *Fiamme*, in particolare Fedi e la Molinari, hanno mostrato quanto grande sia stata l'influenza sul Giraldi, oltre che di Petrarca, del Bembo: fatto certo degno di rilievo ma che, considerato l'enorme prestigio dei due nomi, resta comunque un dato a bastanza ovvio. Il raffronto che si è proposto con il Tasso, per di più a margine di un luogo così significativo, apre una prospettiva almeno in parte nuova, poiché l'influsso tassiano sulle rime del Giraldi, non essendo stati osservati rapporti testuali espliciti, era stato quasi per nulla preso in considerazione. Lo stesso Tasso risultava anzi fin troppo assente dalle *Fiamme* alla Molinari la quale, studiando i molti testi d'occasione, inseriva il suo caso nella più generale «latitanza dei poeti, anche di quelli per un certo tempo vissuti a Ferrara e con ogni probabilità conosciuti da Giraldi».[180] Al Tasso infatti la studiosa poteva legare solo il sonetto *Alma cortese, che novellamente* (116, c. 43*r*) «assegnato dalla *Tavola* a Ginevra Malatesta»[181] e, per una «suggestiva impressione (da sottoporre però alla verifica di un eventuale commento delle *Fiamme*)»,[182] il gruppo di sonetti pastorali collocati «immediatamente alle spalle del sonetto conclusivo [della *Prima parte*] *Signor, da poi che la tua santa barca*»,[183] gruppo per il quale, come si vedrà fra poco, è immediato rinviare al modello della seconda parte del *Libro primo degli Amori*.

Le cose però stanno così solo in parte poiché, contrariamente a quel che si è potuto credere, a me pare che la presenza degli *Amori* nelle *Fiamme* sia molto maggiore rispetto a quella sin qui rilevata, e non soltanto nelle forme più evidenti e, per certi aspetti, eclatanti che si sono segnalate o accennate, ma anche in quelle 'pulviscolari' e più diffuse della ripresa di giunture tipiche del Tasso. Su queste non si può qui ovviamente soffermarsi e allora i possibili punti di contatto fra le *Fiamme* e gli *Amori* segnalati dalla Molinari varranno quindi come indizi di una presenza più consistente di cui si può segnalare un'ulteriore prova. Si dovrà precisare però che l'*imitatio* giraldiana per lo più non è passiva e solo di rado tende al centone, ma – come ha ben evidenziato Fedi a proposito di quella condotta sul Bembo – ha «una doppia natura […]: quella più generale, macro-compositiva […] e quella più ridotta e modulare, che può investire lo schema metrico […] o può offrire la possibilità di una replicazione tematica».[184] In questa seconda delle due nature mi sembra dunque che vada fatta rientrare l'imitazione del Tasso esercitata dal Giraldi nel sonetto 25 delle

Fiamme, un testo che potrebbe, forse, segnare un notevole punto di contatto con il primo canzoniere tassiano:

Titio, e Tantalo son, che miser'esca
Do a una fera crudel del proprio core;
E tra fame, e tra sete tiemmi Amore
Con dolci frutti, in un rio d'acqua fresca.
Né perché il cor mi manchi, o mi decresca
Talhor, provo però doglia minore;
Ch'egli rinasce, e con via più furore
Questa crudele il duolo in me rinfresca.
Né per trovarmi tra soavi, e liete
Piante carche di frutti, in mezzo al rio,
Scemasi in me il desir, che mi distrugge:
Che se spegner la fame, o l'aspra sete
Cerco, fuggono i frutti, e l'acqua fugge,
Perché sia senza fine il dolor mio.[185]

Il modello è, come già suggerisce l'*incipit*, quello del sonetto 21 del *Libro primo* (*Tantalo son, che pien d'ardenti brame*)[186] rispetto al quale se è vero che ci sono notevoli variazioni, a cominciare dalla sostituzione di Sisifo con Tizio, si deve anche osservare che viene mantenuta inalterata la modalità e il senso del rispecchiamento dell'amante nei celebri dannati del mito. Il testo senz'altro interessante come riconferma delle presenze tassiane nel canzoniere giraldiano, si fa notare anche per un'altra ragione. Esso consente infatti di capire meglio quale delle raccolte tassiane egli avesse tenuto presente. Poiché, come già si è avuto occasione di dire, il sonetto 21 e la canzone 22 – che raddoppia ed estende la modalità compositiva del sonetto – sono fra i testi contenuti nell'edizione degli *Amori* del 1531 che non furono più ripubblicati dal Tasso nella ristampa del 1534, se ne deduce che il Giraldi guardava proprio alla *princeps* – anche se non si può certo escludere che, nel lunghissimo processo che portò le *Fiamme* alla pubblicazione, non abbia tenuto presenti pure le altre, successive, parti dell'opera tassiana. La preferenza accordata al primo canzoniere del Tasso non deve d'altra parte sorprendere poiché è assolutamente normale che, per i contemporanei, siano state le *principes* a fare storia più che le altre, successive edizioni: è un fatto che vale per il *Furioso* del '15, per le *Rime* bembiane del '30 e che varrà dunque anche per gli *Amori* del '31. In quest'ultimo caso però, guardando alle condizioni del Giraldi, non fu, io credo, una questione solamente di priorità cronologica: anche il fatto che il *Libro primo* fosse stato composto per una donna ferrarese (Ginevra Malatesta), che a Ferrara fosse per lo più 'ambientato' e che il Tasso fosse stato dal '29 fino ancora all'epoca di quella stampa al servizio della duchessa Renata, avrà forse contribuito a far avere a quella raccolta un'ampia eco e diffusione nella città estense e a farne agli occhi del Giraldi un non trascurabile punto di riferimento.

Fra gli autori che contarono per il Giraldi delle *Fiamme*, oltre al Petrarca e al Bembo, dev'essere dunque aggiunto anche il Tasso. Anche in questo caso, si tratta di un'acquisizione piuttosto pacifica perché il rapporto tra i due letterati è assai ben documentato: doveva datare da lungo tempo prima se si deve credere – e non vi sono motivi per non farlo – a quel che lo stesso Giraldi scrive nella lettera del 13 settembre 1556. Inviando infatti a Bernardo «la mostra […] del principio del […] primo canto» dell'*Ercole*, lo prega di dargliene un franco giudizio in nome di «quello amore che ne congiunse di stretta amicizia ne' più giovani anni».[187] Difficile datare con precisione la loro conoscenza, ma si deve considerare che le frequentazioni ferraresi del Tasso dovevano aver di molto preceduto il '29 anno in cui aveva lasciato

il servizio del Rangone per quello di Renata, non foss'altro perché, come si è visto, l'innamoramento per Ginevra era avvenuto nel 1516 quando il Giraldi, dodicenne, poteva davvero dirsi «ne' più giovani anni». Se non è forse necessario risalire così indietro, è però certo che la loro conoscenza doveva essere nel '31 oramai sufficientemente stretta e l'età del Giraldi matura a bastanza per cogliere le novità e il complessivo rilievo della proposta lirica tassiana.[188]

Del riferimento privilegiato, non forse esclusivo, da parte del Giraldi al *Libro primo* secondo l'edizione del '31 si hanno, a questo punto, più tracce: indicato dal sonetto 25 delle *Fiamme*, esso trova conferma sia nel rapporto che il 262 ha con il 147 della raccolta tassiana – solo nella prima edizione esso era veramente il sonetto conclusivo di un canzoniere – che, in misura fors'anche maggiore, nella presenza alla fine della *Prima parte* di un gruppo di sonetti pastorali. Non si tratta certo dei soli testi di questo genere presenti nelle *Fiamme* che, anzi esibiscono qua e là sonetti votivi o 'all'antica',[189] ma è questo l'unico punto in cui si presentino in serie consecutiva, ed è proprio in questo che si realizza, rispetto al Tasso del *Libro primo*, l'imitazione «macro-compositiva» di cui ha parlato Fedi. Perciò, in considerazione delle cose fin qui dette, credo che ci si possa sbilanciare un po' di più di quanto non abbia fatto la Molinari e ritenere il rapporto fra i due nuclei di testi pastorali, anche indipendentemente dalle possibilità di puntuali contatti, qualcosa più di una «suggestiva impressione».[190]

In questa prospettiva diviene rilevante, perché molto 'tassiana', anche la collocazione della serie di sonetti pastorali del Giraldi. Conta infatti non tanto che essi precedano l'ultimo sonetto della *Prima parte*, testo non penitenziale ma in lode di Paolo III, quanto il fatto che seguano una serie corposa (8 testi: 96-103, cc. 36*v*-38*v*), caratterizzata da un regolare svolgimento interno e rilevantissima dal punto di vista narrativo trattandosi niente meno che della morte della donna amata. Tralascio ovviamente l'analisi di questa sequenza, ma prima di passare oltre è bene notarne alcuni elementi tematico-stilistici. Innanzi tutto nel secondo e terzo dei sonetti in morte (97, *Anima bella, poiché 'l ciel mi sforza*, e 98, *Bello, vermiglio, aventuroso fiore*)[191] cui è affidata la descrizione del funerale, sono presenti delle movenze che sembrano giungere da testi 'all'antica': nel primo infatti promette che darà al corpo dell'amata un «sepolcro degno, | E 'l freddo sasso spargerà di fiori» (vv. 10-11), un gesto a bastanza usuale nelle esequie pastorali, nel secondo, riprende il motivo del fiore rivolgendosi a quello che è stato posto sul seno della donna cui auspica «che non gli venga giamai meno | La natia grazia e 'l suo natio vigore», augurio che echeggia ancora una volta quelli dei tanti sonetti votivi che si sono incontrati nel corso di queste pagine. La serie pastorale che seguirà trova dunque, in questi due minimi accenni di stile 'antico' e di funerale 'pagano', una qualche preparazione.

I testi in morte della donna amata segnano però anche una discontinuità stilistica. Già nel sonetto 96, il testo che dà l'annuncio della morte, il poeta può affermare «Mancato è a le mie rime il suono usato» (v. 12), ma sono poi gli ultimi due sonetti ad affrontare più decisamente il tema. Il 102 (c. 38*r*), rifacendosi ai modi di *Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo antico*, si rivolge direttamente a Febo:

A che (misero me) Febo mi chiami
Con novi modi a l'onorate rime?
Non vedi con che forza il cor mi lime
Fiero dolor, com'io sol pianger brami?
Se perder non mi vuoi, s'anco pur m'ami,
E vuo' ch'io torni a le mie note prime,
Dammi dir sì pietoso e sì sublime,

Che 'l mio perduto bene a noi richiami.
E alor vedrai tornar me al dolce stile,
E non seguir duolo angoscioso amaro,
Che mi sottragga a ogni soave canto.
Ma se tu non fai questo, ho i versi a vile,
E lo plettro e la cetra, e solo ho caro
Far fé del mio dolor con largo pianto.

Le «onorate rime», cui sembrerebbero corrispondere ancora una volta il «dolce stile» e il «soave canto», sono evidentemente i versi di lode capaci di far tornare in vita – con ovvio il riferimento ad Orfeo – anche il «perduto bene», la donna amata: ma esse sono adesso impossibili e la stessa poesia, nella sua dimensione di ricerca formale, è spregiata ed i versi interessano solo per il loro valore di testimonianza. Rispetto a questa posizione, l'ultimo dei sonetti (103, c. 38*v*) compie una piccola svolta: come è stato notato,[192] il poeta, pur affermando l'infinità del dolore e del pianto, ma sapendo bene di non dover «turbare | Più il […] dolce riposo» (vv. 9-10) della sua donna, decide di far «tregua per hor col lagrimare» (v. 12). È questo un segnale quanto mai esplicito della conclusione, temporanea almeno, delle rime in morte e dunque di un cesura interna alla *Prima parte*. Ma il canto ovviamente prosegue e prosegue con i testi pastorali, proprio come nel *Libro primo degli Amori*, in chiusura della prima parte, si distingueva per compattezza il blocco dei sonetti in morte del Brocardo e la seconda si apriva con quelli – pastorali, per Alcippo – in lode del medesimo. Anche quelli delle *Fiamme* sono sonetti di lode, rivolti però, stando alla lettera, alla dea Diana ma in realtà – sarebbe un eccesso di prudenza dubitarne, soprattutto quando si siano letti i *carmina* giraldiani –[193] dedicati a Diana Ariosti.

Non ha grande importanza stabilire se, come nel *Libro primo*, venga qui mantenuta la continuità fra le destinatarie del canto, se cioè Diana sia o meno anche la donna di cui viene pianta la morte poiché, per il 'taglio' che si è dato a questa lettura delle *Fiamme*, ciò che più conta è che nella successione si trovino ad essere giustapposti testi in morte e testi in lode e che questi ultimi siano di tipo pastorale. A contare è insomma l'opposizione stilistica fra i due blocchi di sonetti, il fatto che dalla poesia come testimonianza e duro lamento si è ricondotti al «soave canto» (102, 11) della lode. Sarà opportuno, a questo punto, leggere consecutivamente la serie prestando attenzione ai rapporti fra testo e testo:[194]

[104]
Alma Diana, che le *selve*, e i monti
Habiti lieta, e le *campagne*, e l'herbe
Stampi de l'orme tue care, e superbe,
Seguendo i vaghi *cervi* al correr pronti;
Se non ti sturbin mai le chiare *fonti*,
Ove ti bagni, tempestati acerbe,
Et se le soavi ombre il *Ciel* ti serbe
Di questi Faggi, u' son tuoi nomi impronti,
Al pastore d'Hesperia, che su l'acque
Del *fiume, onde Phetonte Apollo chiama*,
Canta tue *lodi*, e le tue insegne segue,
Prima ch'ei si consume, o si dilegue
Dona quel, ch'ei da te più aspetta, e brama;
Poi che tua deità tanto gli piacque.[195]
[106]
Nimphe, che ne le *selve*, e ne bei prati
E ne la verdeggiante alma *campagna*,
Ch'alteramente *il Po* circonda, e bagna,
Diporto havete, e bei soggiorni grati,
Se quella Dea, per cui sono *lodati*
I nomi vostri, a voi fida compagna
Sia sempre, né giamai tra voi si piagna,
Ma siano tutti i vostri dì beati;
Venite meco a questo tempio sacro
A adorar lei, e darle voti, e prieghi,
[105]
Quel *fonte*, questa *selva*, e questo prato,
Ove al caldo *Ciel* ti posi, e bagne,
O Dea de le fiorite alme *campagne*
Ti sacro con devoto animo grato;
E prego il *Ciel*, che 'l tuo felice stato
Accresca, e te, e le tue sante compagne,
Accenda ad opre gloriose, e magne,

Sì che sia il nome vostro ogn'hor *lodato*.
E prego che le Nimphe, e che i pastori
T'ergano tempi, e a tuoi altar devoti
T'ardano *cervie* bianche, e grati odori,
E 'l numero cresca sì de Sacerdoti,
Ch'alcun non fia, che non t'inchini, e adori,
E non ti porga sacrifici, et voti.[196]

[107]
Se le cortesi Nimphe, e i bei Pastori
De la felice Arcadia a te devoti
Ti eresser Tempi, e dierti Sacerdoti,
Che *Cervi* a tuoi altar arsero, e odori;
Hor noi, perché non sol t'enchini, e adori
Ogni selvaggio cor, ma fieno noti
Via più i tuoi pregi, e sacrifici, e voti
Ti demo d'altra fama, e d'altri **honori**.
Perché non pur t'ardiam **Mirrha**, et Incensi
O *Cervi* ti sacriamo, Orsi e Cinghiali,
E far de gli **honor** suoi degna conserva.
E lei pregate, che s'inchini, e pieghi
A i voti vostri, e accolga questa *cerva*
E la **Mirrha**, che l'ardo e le consacro.

Ma il cor donianti, e lo 'ntelletto, e i sensi,
E 'n ogni incolto, e 'n ogni strano lido
Cantando gli **honor** tuoi santi, immortali,
Alzansi a volo, e dianti fama, e grido.[197]

Questa *tranche* di sonetti pastorali, se si osservano le connessioni intertestuali, appare tanto continua e coesa che si può ben pensare che essa sia stata composta, per così dire, in un solo getto, che tutti i testi cioè siano stati scritti e progettati dal Giraldi proprio come serie, magari in vista di una raccolta organica della propria lirica. Quelle che ho segnalato sul testo sono però soltanto le principali e più rilevanti equivalenze formali fra i quattro sonetti e sebbene anche da questa semplice raccolta di dati emerga qualche risultato interessante – il legame fra 105 e 107, ad esempio, anche al di là della ripresa di molte delle parole in rima fra le terzine del primo e le quartine del secondo, si dimostra molto forte – è comunque necessario considerare la serie nel suo complesso e cercare di andare oltre la constatazione, in definitiva banale, che ci sono alcune parole che fanno da legame fra testo e testo.

Si può allora osservare che la sequenza è costruita non solo su relazioni formali ma anche su una serie di evidenti connessioni di trasformazione di tipo, per lo più, logico ma che coinvolgono anche le dimensioni del tempo e dello spazio in cui la finzione poetica ha luogo. I quattro sonetti infatti sono disposti in modo che alla iniziale preghiera del singolo amante, si aggiungano per fare onore alla donna-dea, già con il secondo testo, altri gruppi (ninfe e pastori): la lode quindi s'accresce divenendo collettiva. Assoluta coerenza, anche con il resto del canzoniere, il Giraldi dimostra anche nella scelta dello spazio poiché è chiaramente indicato nel sonetto 104 ed è poi ribadito dall'inizio del 106, che il locutore e i personaggi che con lui compaiono in questa scena pastorale si trovano «su l'acque | Del fiume, onde Phetonte Apollo chiama» (104, 9-10), cioè a Ferrara indicata – come sempre accade anche nel *Libro primo* del Tasso – tramite la denominazione perifrastica del Po che le scorre vicino. Un primo elemento non trascurabile è allora il fatto che ci si trova nel cuore della pianura padana, non in Arcadia; un fatto che, come si vedrà più avanti, non resta privo di conseguenze. Lo spazio però, dal generico *locus amoenus* di 105 o dalla semplice menzione del Po, muta e si specifica nei testi successivi: in 107 sembra infatti essere proprio quello di un tempio eretto alla dea Diana. È infatti rivelatore l'invito del sonetto 106 («Venite meco a questo tempio sacro» v. 9), un invito che non può essere certo disatteso e che dunque vale anche per il sonetto che segue.

Come è ovvio, questo cambiamento di luogo è accompagnato da uno corrispondente di tempo; esso però resta non misurabile giacché i sonetti non danno la minima indicazione in proposito. È però fuor di dubbio che fra 106, che invita ad andare al tempio, e 107, che presuppone la presenza collettiva di fronte a quel tempio, intercorrono un 'prima' e un 'poi' che non dipendono soltanto da una semplice successione logica e che avvicinano la sequenza a una costruzione più latamente narrativa. Come accennato poc'anzi, col tempo e con lo spazio mutano

anche i personaggi. Il discorso lirico, privo in tutti e quattro i sonetti di ogni didascalia, è sempre gestito da un locutore che – rompendo una consuetudine del genere – non si nomina ma si indica solo come «pastore d'Hesperia» (104, 9): il Giraldi evidentemente presupponeva una continuità con i testi non pastorali della prima parte delle *Fiamme*. Egli non è però solo su questa scena boschereccia: alla sua prima allocuzione a Diana, fa infatti seguito quella alle «Nimphe» di 106 che puntualmente ricompaiono anche in 107. Si noti però che mentre in 106 esse erano chiamate in causa, assieme alle altre figure dei «pastori» e dei «sacerdoti» (vv. 9, 12), solo in modo indiretto, nella preghiera rivolta al «Ciel» perché tutti onorassero Diana, in 107 chi parla si rivolge loro senza mediazioni.

Se si valutano con un po' d'attenzione le connessioni intertestuali segnalate nei testi, si vede facilmente che il rapporto sussistente fra 105 e 107 e che, come si è detto, è molto forte, non è caratterizzato da una solidarietà semantica, ma da un'opposizione. Si noti per prima cosa che i personaggi che, oltre al locutore, figurano nella prima quartina del sonetto 107 sono tutti collocati in Arcadia: non però quella ferrarese, ma quella antica, 'vera', 'storica' per così dire. Contrariamente a quel che ci si sarebbe potuti attendere, questo cambiamento d'ambiente coincide anche con la svalutazione degli onori e delle lodi tributate dagli antichi arcadi alla dea. Ciò comporta il confinamento del mondo antico e dei suoi culti in una condizione di marginalità spaziale che è anche inferiorità rispetto al presente e che mi sembra essere il corrispettivo della falsità della religione pagana dalla quale quei riti arcadici traevano senso.

Come si vede la distinzione spaziale ne presuppone una storica e culturale e il sonetto 107 è rilevante proprio perché, in definitiva, indica come falsa la favola stessa di cui partecipa. Costruito sull'opposizione passato-«hor», «Nimphe»/«Pastori»-«noi», esso introduce infatti una evidente distinzione fra la «felice Arcadia» (v. 2) e quella odierna, in maschera, sul Po, e sdoppia un'immagine che solitamente, puntando alla perfetta sovrapponibilità di antico e moderno, è mantenuta unita. Questa opposizione e questo scollamento, che sarebbero impensabili in un Navagero o un Tasso, divengono del tutto espliciti ai vv. 9-11 del sonetto 107, allorquando le offerte degli antichi arcadi, che sono poi quelle menzionate nei testi precedenti e in particolare nei sonetti 105 e 106, vengono superate dal nuovo dono che l'amante – e il «noi» (107, 5) di cui fanno parte coloro che sono con lui saliti al «tempio» – presenta alla nuova Diana.

A proposito della prima terzina di 107, due cose mi sembra necessario sottolineare: la prima è che essi sono in patente contraddizione con quel che fin lì è stato affermato poiché, lo ripeto, il sacrificio di «Cervi […] e odori» (107, 4) che ora si supera era quello per cui si formulavano gli auspici nel sonetto 105. In secondo luogo, l'inattesa opposizione fra l'Arcadia storica e quella ferrarese, e dunque il rapporto oppositivo fra i due sonetti, impone di provare a sciogliere la lettera del testo poetico che sembra proprio celare un significato ulteriore. Non credo che se ne debba cercare la chiave interpretativa troppo lontano poiché una prima indicazione può forse venire dai vv. 10 e 11 di 107 («O Cervi ti sacriamo, Orsi e Cinghiali, | Ma il cor donianti, e lo 'ntelletto, e i sensi») che sono costruiti in modo identico su un elenco trimembre e nei quali pare quasi che il Giraldi, con questa studiata somiglianza, voglia segnalare, nella contrapposizione, una serie di corrispondenze. «Cervi» e «cor», «Orsi» e «intelletto», «Cinghiali» e «sensi» nel loro fronteggiarsi e nel loro indicare il primato della nuova sull'antica Arcadia sembrano infatti indicare l'ambito nel quale cercare il significato delle insistite e coerenti figurazioni dei sonetti 104-106. Già infatti nel sonetto 104, il primo della serie, si diceva che Diana cacciava

«i vaghi cervi al correr pronti» (v. 4): si tratta di un'immagine senz'altro topica, ma è lecito chiedersi se, al di là della convenienza narrativa del mito, il cervo – elemento che ricorre in tre testi su quattro – e la caccia non abbiano qui quello stesso valore che dava loro il Bembo, per bocca di Gismondo, in un passo degli *Asolani* già citato nel secondo capitolo: la caccia d'amore in cui le prede, selvatiche, (cfr. 107, 6: «ogni selvaggio cor») sono appunto gli amanti feriti.[198] Se poi si considera anche che il sonetto 104 è l'unico in cui il locutore parla d'amore ed espone, al termine di un discorso retoricamente composto, una richiesta, sebbene non esplicita, alla sua dea,[199] mi sembra plausibile che l'immagine del cervo cacciato debba essere interpretata come una simbologia d'amore. Se questo è vero, una valenza simbolica dovrebbero avere anche i doni e i donatori di 105: «tempi», «sacrifici» e «voti» saranno, come nel ciclo d'Alcippo del *Libro primo degli Amori*, le lodi in versi da parte dei «pastori» e «sacerdoti» cioè i poeti. La conclusione della serie pastorale dunque pone l'accento sulla importanza della lode per mezzo della poesia capace di donare «fama, e grido» (107, 14), sul suo valore molto più grande rispetto a quello che può essere apprezzato da «Ogni selvaggio cor», cioè, se intendo bene, da qualsiasi animo colto dalla passione amorosa.

Al di là di queste interpretazioni della lettera dei sonetti, sempre molto incerte e 'scivolose', per la frequente polisemia delle simbologie usate, il rovesciamento che 107 introduce all'interno della serie dei sonetti pastorali, è tuttavia rilevantissimo poiché apre uno spiraglio sull'uso e la considerazione che il Giraldi aveva della favola pastorale in ambito lirico e, più in generale, della poesia. La preoccupazione di ricollocare in una prospettiva 'corretta' questi quattro testi, la necessità di precisare che quella pastorale è solo una finzione poetica per lodare (cfr. 104, 11) una donna, corrisponde bene alla poetica giraldiana che, come è noto, predilige al *delectare* il *prodesse* e non può dunque consentire che la piacevolezza della poesia che nasce dalla digressione mitologica, potenzialmente traviante perché falsa, abbia il sopravvento sulla chiarezza e la solidità del contenuto morale e didattico delle sue opere.

Quanto questo modo d'agire e di concepire la poesia, non ostante la somiglianza strutturale con il *Libro primo degli Amori*, sia lontano da quello del Tasso è appena il caso ricordarlo anche perché, come si sa, i due, proprio su argomenti a questi affini e legati, troveranno motivo di divergenza disputando per lettera su questioni e generi ben altrimenti noti e importanti. Qui, con la non breve analisi di questa serie di sonetti 'arcadici', sarà sufficiente aver mostrato come la lirica pastorale si ponga a un crocevia di scelte poetiche e stilistiche, come essa, in definitiva, imponendo ad ogni poeta di pronunciarsi sul rapporto fra poesia come finzione e verità, e di farlo in un luogo, il 'canzoniere', che tradizionalmente si qualifica come una veritiera trascrizione o trasfigurazione di un vissuto esistenziale o letterario, non possa mai mancare d'essere rivelatrice degli atteggiamenti fondamentali di ogni autore circa il suo stesso scrivere versi.

Note al Capitolo III

[1] Se ne veda la novella decima della seconda parte in M.BANDELLO, *Tutte le opere*, I, a cura di F. Flora, Milano, A. Mondadori, 1934, pp. 766-777.

[2] Qualche dubbio circa la correttezza della datazione sorge però leggendo il lungo carme – una sorta di ecloga dotata di un verso-*refrain* – dedicato da Trissino alla morte del Della Torre (lo leggo in *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte*, I, In Verona presso Jacopo Vallarsi, 1729, pp. 393-398): qui infatti il vicentino scrive «Sic Bembus, sic Naugerius sua litora juxta | Nocte dieque sedent, nostri duo lumina saecli: | Sic sedet, et lacrimis auget Sebethidas undas | Syncerus, sic aeria sub rupe liquescit | Moerens Frastorius, tibi quo non junctior alter» (vv. 128-132). Qui evidentemente anche Sannazaro e Navagero sono vivi e, se non si tratta di finzione poetica – ma perché mescolare vivi e morti? – si dovrebbe essere allora prima del 1529.

[3] Si veda, a questo proposito, E. PERUZZI, *Note e ricerche sugli* Homocentrica *di Girolamo Fracastoro*, in «Rinascimento», n.s., XXV, 1985, pp. 247-268: 249-250. Andrà ricordato che proprio nella dedica a Paolo III degli *Homocentrica*, il Fracastoro ricordava l'amico scomparso.

[4] Una breve scheda biografica è quella scritta da Paolo Zaja in appendice alle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, cit., p. 426. Il Trissino, nel carme qui citato alla nota 2, accredita a più riprese al Della Torre la scrittura di versi (si vedano fra gli altri i vv. 25-26, 34-37, 50-51, 69-75, 170-174). Va però segnalato che in uno di questi (vv. 100-114) il nobile vicentino facendo un paragone fra il Della Torre e Virgilio, parla di versi di argomento scientifico-didattico, non certo di testi lirici in volgare: «Ambo dilecti lymphis illustribus. Ille | Permessi solitus claros haurire liquores; | Hic Athesis de fonte sitim saturare perenni. | Ille Italum cecinit populos, et praelia regum, | Et Trojae cineres, et amantis vulnus Elisae: | Hic non res hominum, non tristia bella; sed huius | Et mundi speciem canere, et secreta videre, | Et stellas numerare, et rerum elementa docere, | Et vitam instruere | Et coelestia munera obire, | Et naturae omnes superare, et reddere causas: | Quae quondam a priscis doctus pastoribus alta | Condiderat mente, et longo sacraverat usu». Si veda poi come ai vv. 46-47 e poi ancora ai vv. 71-72 anche Eco sia coinvolta nel dolore universale rappresentato da Trissino, ma sarà forse troppo pensare ad un omaggio al ciclo della giolitina.

[5] Forse però una ricerca nella tradizione manoscritta consentirebbe di reperire altri testi del Della Torre; segnalo ad esempio che un sonetto, non compreso fra quelli della giolitina né appartenente al ciclo di Alcon e Furnia, è conservato a c. 21*r* del ms. Palatino 221 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. In virtù della sua rarità, riporto il testo con minimi interventi sulla grafia: «Tacito solitario et bel boschetto, | Ov' io, quando talhor d'ogni conforto | Resto privo col viso humido et smorto | Riedo a sfogar il doloroso petto: | Fido boschetto al qual ogni diletto | Quando son poi da le tempeste in porto | Da i miei due fidi et cari lumi scorto | Sol saper lice, e ogni mio dolce affetto; | Da poi lunghi martir così gioioso | Com' hor non fui già mai, né di sì belli | Pensier pien, né di sì dolci desiri, | Godi meco boschetto almo amoroso | Et teco i schietti tuoi verdi arboscelli | Ch' han scritto in le lor scorze i miei martiri.» Si noterà come anche in questo caso, non ostante l'indipendenza dal ciclo della giolitina, Della Torre ricorra ad un'ambientazione naturale e, ancor di più, faccia di un elemento della natura (là l'eco, qui il boschetto) l'unico depositario delle proprie passioni.

[6] Cfr. l'*Introduzione* di Tomasi alle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, cit., pp. VI-XLVIII e E. TORCHIO, *Considerazioni sul "Libro primo" delle "Rime diverse" (Giolito, 1545) a partire dall'edizione RES, 2001*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXX, 2005, pp. 75-116. Più generale il contributo, dello stesso Tomasi, *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in *«I più vaghi e i più soavi fiori». Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 77-111 (ma sul tema specifico si vedano le pp. 77-82).

[7] F. TOMASI, *Introduzione* a *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, cit., p. XXI.

[8] F. TOMASI, *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, cit., p. 81.

[9] E. TORCHIO, *Considerazioni sul "Libro primo" delle "Rime diverse"*, cit., p. 81.

[10] F. TOMASI, *Introduzione* a *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, cit., p. XXI.

[11] *Ibidem*.

[12] Ivi, p. XXVI.

[13] Così Zaja nella scheda biografica del Della Torre in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, cit., p. 426.

[14] Con ogni probabilità è soltanto una affascinante coincidenza che il nome, a mio parere fittizio, della donna amata in questo ciclo del Della Torre corrisponda a quello di una che fu uno dei 'grandi amori' di Francesco Maria Molza il quale per tal ragione scrisse alcune delle elegie; e la passione per questa non meglio identificata Furnia giunse a tanto che gli amici, ad esempio Cristoforo Longolio in una lettera del 30 settembre 1520, per canzonarlo gli dettero l'appellativo di 'Furnio'. Il fascino della semplice coincidenza fra due nomi si accresce ulteriormente quando si noti che, nella giolitina, il sedicesimo autore, quello immediatamente successivo a Giovanni Battista, è proprio il Molza. Dubito però che si possa andare oltre, sia perché si tratterebbe di una sottigliezza strutturale fuori dall'uso del Domenichi e dei collaboratori che con lui approntarono l'antologia, sia perché i testi che aprono la sezione molziana sono quelli per il rossore di Faustina Mancina, ben più tardi rispetto ai carmi per Furnia.

[15] E. TORCHIO, *Considerazioni sul "Libro primo" delle "Rime diverse"*, cit., p. 81, n.16.

[16] Ivi, p. 110. Lo stesso Torchio segnala (pp. 104-105) il «problema d'ordinamento» dei due sonetti pastorali di Zerbo non risolto in sede di composizione del libro.

[17] Ivi, p. 89.

[18] Ivi, p. 88.

[19] Ivi, p. 101.

[20] B. TASSO, *Rime*, cit., p. 16.

[21] Questo passaggio della lettera tassiana è, probabilmente, una stoccata polemica nei confronti del sonetto iniziale delle *Rime* del Bembo: accenno a questo aspetto nella conclusione di *A margine di «Piansi et cantai» del Bembo*, in «Italique», 12, 2009, pp. 73-91.

[22] E. TORCHIO, *Considerazioni sul "Libro primo" delle "Rime diverse"*, cit., pp. 89-90.

[23] M. PRALORAN, *La canzone CXXV*, in «Lectura Petrarce. Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti», XXII, 2002, pp. 215-230: 220.

[24] P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in ID., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960, II, 13, p. 157.

[25] *Sonetti, canzoni e triomphi di messer Francesco Petrarcha con la sposizione di Bernardino Daniello da Lucca*, in Vinegia per Giovanniantonio de Nicolini da Sabio, MDXLI, cc. 83*r*, 85*r*.

[26] A questo proposito si torni a vedere quel che Bembo scriveva a Fracastoro nel suo giudizio sulla *Syphilis* del 4 gennaio 1526 (citato qui al § 3 del cap. 2): «altro è digressione, e altro è favola del tutto nuova», un'affermazione che da un lato evidenzia la distinzione fra le due categorie, dall'altro, a causa di quella specificazione «del tutto nuova», ne rimarca la vicinanza anche nell'ambito della poesia latina.

[27] M. FLAMINIO, *Lettere*, a cura di A. Pastore, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1979, n. 50, p. 149.

[28] S. ALBONICO, *Le odi di Renato Trivulzio*, in ID., *Ordine e numero*, cit., p. 73-91.

[29] B. TASSO, *Rime*, cit., p. 5.

[30] Ivi, p. 7.

[31] Ivi, pp. 6-7.

[32] Al contrario si veda quel che scriveva Alamanni nell'*incipit* delle *Elegie*, la sezione con cui si aprono le *Opere toscane* «Scorgemi antico amor tra Cynthia et Flora | Pien di nuovi desir, di speme armato | Ove altro Tosco pie' non presse anchora […] Arno homai cerca di novel Poeta, |Io sarò forse quel, finch'altri vegnia | Che fior più vaghi de nostri horti mieta» (in *Opere toscane di Luigi Alamanni*, cit., vol. I, p. 1, vv. 1-3, 10-12); altre esplicite dichiarazioni circa i proprie modelli si possono vedere nell'*incipit* della seconda e nella conclusione della terza delle *Satire* (su cui si vedano P. FLORIANI, *Le* Satire *di Luigi Alamanni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXX, 1984, pp. 30-59 (poi in ID., *Il modello ariostesco. La satira classicista nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 95-123).

[33] Nelle *Elegie* infatti, sulla scorta dell'insegnamento properziano «il mito appare […] assiduamente con l'evidente fine di innalzare il dettato in direzione classicistica» nel quadro di una

«scrittura elegiaca […] caratterizzata da una letterarietà elevata, ma non esibita o scostante» (C. BERRA, *Un canzoniere tibulliano: le elegie di Luigi Alamanni*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni, A. di Ricco, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2003, pp. 177-213: 199, 203). Anche nelle *Satire* – dove pure è ovvia l'assenza di 'dolcezza' – Alamanni sceglie uno stile diverso da quello *humilis*, oraziano, dell'Ariosto; la *Commedia* ad esempio vi è utilizzata per «forzare il discorso verso tonalità retoriche alte, proprie del Dante più politico e severo, in una ideale riproposizione della violenza oratoria di Giovenale riletta attraverso il linguaggio dantesco» (F. TOMASI, *Appunti sulla tradizione delle* Satire *di Luigi Alamanni*, in «Italique», 2001, 4, pp. 31-59: 44). Concorda su questo giudizio Rosanna Perri secondo cui la «grande peculiarità delle *Satire* risiede […] nel loro stile estremamente ricercato, elevato e tessuto su un ordito sintattico complesso, di stampo latineggiante» al quale però contribuisce anche «il Petrarca 'morale' […] riutilizzato da Alamanni per dipingere il suo quadro politico sociale in completo sfacelo, per rappresentare la realtà a lui contemporanea» (in EAD., *Le* Satire *'illustri' di Luigi Alamanni. Il canone petrarchesco fra tradizione classica e sperimentalismo volgare*, in «Schede umanistiche», XVIII, 2004, 2, pp. 35-50: 36, 50).

[34] Su questo aspetto 'figurativo' della teoria poetica del Tasso mi sono soffermato nel mio *«Viver al par delle future genti»: poetica in versi di Bernardo Tasso*, cit.

[35] B. TASSO, *Ragionamento della poesia*, in *Trattati di poetica e ritorica del '500*, II, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, pp. 567-584: 568. Sull'Accademia della Fama, i suoi orientamenti culturali e il suo programma editoriale, in parte anche rappresentati dal *Ragionamento* del Tasso, si veda almeno L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 3-25.

[36] Come nel dialogo del Fracastoro anche qui, ad esempio, l'argomento è – come scrive il Tasso distinguendo fra 'poesia', di cui parlerà. e 'poetica', che invece tralascia – «la materia universale di tutto il poema» non «l'arte che a bene e regolatamente essa materia da sé confusa di disporre insegna al poeta» (B. TASSO, *Ragionamento della poesia*, cit., p. 568).

[37] Ivi, p. 568.

[38] Ivi, p. 580. Rispetto al *Naugerius* però la concezione del *furor* accolta dal Tasso dipende molto più strettamente da Platone del quale cita esplicitamente lo *Ione* (cfr. ivi, pp. 580-581).

[39] Ivi, p. 573.

[40] Ivi, p. 575.

[41] *Ibidem*.

[42] Si veda sulla presenza di questo fondamentale e diffusissimo *topos* critico nell'opera del Tasso V. PROSPERI, *L'uso di un'antica immagine nel dibattito teorico del secondo Cinquecento: il caso di Bernardo Tasso*, in «Schifanoia», 26/27, 2004, pp. 271-278.

[43] B. TASSO, *Ragionamento della poesia*, cit., p. 579. Il corsivo è mio.

[44] Sull'interferenza fra poesia e prosa, necessaria e positiva per il Tasso, si veda quanto scrive proprio nell'enfatica conclusione del *Ragionamento della poesia*: «Non sapete voi che da principio gli oratori facevano le loro orazioni prive d'ogni vaghezza et ornamento, in modo che poco grate al mondo non potevano né persuadere, né dissuadere, né muover gli animi de' giudici o de' sentori, né tirarli con la virtù dell'eloquenza per forza nella loro opinione? E che Isocrate, Trasimaco, e Gorgia, del loro errore avveduti, i primi furono che le loro orazioni non pur di lumi, colori e figure, ma ancora di numeri poetici d'ornare e d'abbellire s'ingegnarono?» (ivi, p. 583).

[45] Ivi, p. 582.

[46] Ivi, pp. 582-583.

[47] G. BARUCCI, *Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come elemento classico*, in «Studi Tassiani», LI, 2003, pp. 15-41: 26. A questo contributo, l'unico recente sullo stile del Tasso, si rimanda per ulteriori approfondimenti e spiegazioni circa quanto affermato nel testo.

[48] Sul 'sistema' di accorgimenti metrici e retorici necessari al conseguimento della *gravitas* è d'obbligo il rinvio a A. AFRIBO, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001.

[49] Cfr. *Dialoghi piacevoli del sig. Stefano Guazzo gentil'huomo di Casale di Monferrato. Nuovamente da lui corretti, et inmolti lughi ampliati*,In Ventia, appresso Francesco de' Franceschi, 1590, p. 363.

[50] G. BARUCCI, *Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso*, cit., p. 16.

[51] S. ALBONICO, *Le odi di Renato Trivulzio*, cit.

[52] Ivi, pp. 89-90.

[53] Ivi,p. 90.

[54] Ivi, p. 90.

[55] *Poeti del Cinquecento*, cit, p. 529.

[56] Per tutte le questioni filologiche relative al testo delle rime guidiccioniane rimando a G. GUIDICCIONI, *Rime*, edizione critica a cura di E. Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006 (in particolare si veda la *Nota al testo*, pp. LXXXVII-CLXXXIX). Da questa edizione si citano i testi, riprendendone anche il sistema di numerazione che ricorre alla cifra araba per i sonetti del Parmense e a quella romana per tutti gli altri componimenti.

[57] Su questi testi si veda E. TORCHIO, *Le canzoni di Giovanni Guidiccioni*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, II, a cura di F. Calitti e R. Gigliucci, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 205-227.

[58] Ivi, p. 210.

[59] Ivi, p. 225.

[60] Ivi, p. 225.

[61] E. TORCHIO, *Giovanni Guidiccioni: sonetti in sequenza d'autore (il ms. Parmense 344)*, in «Italique», 2006, 9, pp. 29-64: 46.

[62] Una connessione infatti potrebbe essere trovata con il sonetto 46. Scrive infatti Torchio, commentando il sonetto 44 e la serie cui appartiene (ivi, p. 47): «sottilizzando, ma senza troppa convinzione, si può trovare qualche somiglianza tonale, visto il *décor* mitologico, fra 43, 1-6 e 46, 1-8, in cui si rammenta il pianto di Venere sul corpo di Adone.» Si può aggiungere che un medesimo *décor* si ritrova, pochi testi più in là, ai vv. 1-6 del sonetto 49.

[63] Ivi, p. 47. Altra pausa, più debole, è quella al v. 10.

[64] Oltre a questo, si potrebbero segnalare, sempre nel Parmense i sonetti 5, 6, 11, 19 e 48: si tratta di testi cui ben si adatta una dizione più elevata, essendo politici i primo quattro, di lode per la Colonna il quinto e per la castissima donna amata il sesto.

[65] E. TORCHIO, *Giovanni Guidiccioni*, cit., p. 47.

[66] Mi servo dell'edizione delle *Rime* dellacasiane curata e commentata da Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2003 (i due sonetti sono alle pp. 180-184 e 206-208).

[67] Notoriamente controversa e oscurissima la questione dell'identità e della biografia dell'autore delle rime pubblicate per la prima volta nel 1617, a Napoli, sotto il nome di Galeazzo di Tarsia. Ha ripercorso la storia critica e ha offerto qualche soluzione solo di recente T.R. TOSCANO, *Galeazzo di Tarsia: indizi per la riapertura di una pratica archiviata*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. Cremante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 31-78. Toscano propone infatti che la stampa – così come la tradizione manoscritta che la precede – raccolga in realtà, nella forma «dell'antologia familiare» (ivi, p. 54) le rime di due persone, nonno e nipote, accomunate da uno stesso nome. Al secondo «per evidenti ragioni tematiche e cronologiche, sono assegnabili con sicurezza i sonetti» 38, 45, 46 e 49 (ivi, p. 54; la numerazione è quella proposta in G. DI TARSIA, *Rime*, a cura di C. Bozzetti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1980 da cui si citano i testi tarsiani).

[68] Cfr. *Introduzione* in G. DI TARSIA, *Rime*, cit., p. XXXII.

[69] L. BALDACCI, *Sulla poesia del Tarsia*, paragrafo del più ampio *Lirici del Cinquecento*, in «Inventario», V, ott.-dic. 1953, 5-6, pp. 84-98: 87. Mi corre l'obbligo però di intervenire su una questione che tocca troppo da vicino il rapporto Tasso-di Tarsia per poter essere ignorata. Toscano ipotizzando sulla base di un suo studio precedente (T.R. TOSCANO, *Due sonetti di Galeazzo di Tarsia in una rara stampa del 1558 e una sua lettera a Niccolò Franco*, in «Italique», I, 1998, pp. 47-54) la «sopravvivenza in ambito napoletano di un lascito tarsiano» ne fa conseguire «la possibilità di riconsiderare il rapporto dare/avere con altri poeti attivi nella capitale del Viceregno spagnolo» (T.R. TOSCANO, *Galeazzo di Tarsia: indizi per la riapertura di una pratica archiviata*,cit., p. 74). Poiché infatti egli attribuisce «a Galeazzo senior almeno *l'inventio* se non proprio e sempre *l'elocutio* e *la dispositio* attualmente note di quasi la totalità dei cinquanta componimenti traditi», e poiché questo Galeazzo

senior, nonno di quello nato nel 1520 e morto nel 1553, morì fra il 1512 e il 1513, «ne consegue che occorrerebbe invertire la direzione di marcia degli imprestati e dei riporti» (ivi, p. 76) nel caso della relazione con Bernardo. Se non che, a questo punto, siccome i testi che più e meglio documentano questa relazione fanno parte del *Libro primo degli Amori*, si dovrebbe trovare un modo di spiegare come e perché, all'altezza del 1531, un poeta così tanto legato a dibattiti culturali e a persone di area padano-veneta si andasse ad impicciare dei sonetti di rimatore calabrese che era sì Reggente, ma della cui produzione poetica non risulta essere giunto al nord nemmeno l'eco, non che «una fonte ancora manoscritta» (ivi, p. 77). Del resto neppure l'attività diplomatica del Tasso anteriore al 1531 sembra toccare mai il Mezzogiorno col quale avrà sì intensi rapporti ma solo dopo quell'anno, quando sarà al servizio del principe di Salerno e in contatto diretto con il 'circolo' di Vittoria Colonna. Neppure in questo caso però si può invertire il rapporto fra i due poiché il Tasso intervenne sì, e pesantemente, sul complesso della raccolta del '31 (cfr. *infra*) ma non sulla redazione dei singoli testi cosicché non si può nemmeno immaginare una riscrittura a partire dalla conoscenza, ora assai più probabile, dei testi tarsiani. Come poi questi fatti si possano conciliare con la ricostruzione, che mi sembrano condivisibili, di Toscano, non saprei dire; a meno di non ritenere «che il giovane Galeazzo […] si sia esercitato in rifacimenti che non tradiscono nessuno sforzo di celare la loro fonte» (ivi, p. 77), col che, però, si riannoderebbe il nodo delle attribuzioni. La questione resta dunque aperta.

[70] Lo confermano i più recenti e tecnicizzati studi metrici: «Galeazzo di Tarsia, autore *sui generis*, considerato periferico rispetto al petrarchismo ufficiale e codificato, è in realtà un lettore attentissimo dei *Fragmenta*. Le sue soluzioni rivelano un'elaborazione molto raffinata delle linee prosodiche lasciate da Petrarca: Galeazzo assimila gli aspetti più rivoluzionari della versificazione petrarchesca, spesso piegando l'aureo equilibrio del modello, equidistante dagli estremi *leu* e *clus*, ai toni gravi di una lirica che frange e scompone ritmo e sintassi» (L. TIEGHI, *Ritmo e metro nelle* Rime *di Galeazzo di Tarsia*, in «Stilistica e metrica italiana», 5, 2005, pp. 67-94: 68).

[71] Ne discute da ultimo Toscano in ID., *Galeazzo di Tarsia: indizi per la riapertura di una pratica archiviata*,cit., pp. 74-77.

[72] Lo sarebbe senz'altro, data la contiguità geografica, se l'autore fosse Galezzo senior.

[73] Così Cesare Bozzetti commenta il sonetto 9 di Galeazzo (in G. DI TARSIA, *Rime*, cit., p. 31).

[74] Sull'uso di rime e rimanti in Galeazzo di Tarsia si veda L. TIEGHI, *La rima di Galeazzo di Tarsia*, in «Stilistica e metrica italiana», 6, 2006, pp. 99-122.

[75] A proposito di alcune considerazioni sull'uso dell'endecasillabo all'interno del sonetto, scrive infatti la Tieghi (in EAD., *Ritmo e metro nelle* Rime *di Galeazzo di Tarsia*, cit., p. 87) che il «v. 3, ad esempio, deve l'alta concentrazione di *ictus* […], la più alta di tutto il sonetto, alla notevole frequenza dei moduli a cinque accenti: il tipo giambico 2 4 6 8 10 e la sua variante con attacco trocaico 1 3 6 8 10, schemi non solo fortemente scanditi, ma bilanciati, stabili, con pulsazioni ritmiche regolari. L'*incipit* del secondo distico è quindi una sorta di slargo ritmico, di avvertita decelerazione. Osservando i testi risulterà immediatamente chiaro il motivo. È in terza posizione che molto spesso fa la sua comparsa la sovraordinata dopo la sospensione di una prolessi». È significativo, considerando una media stilistica tendente alla *gravitas*, che nel sonetto 32 accada l'esatto contrario sia da un punto di vista accentuativo che sintattico.

[76] In G. DI TARSIA, *Rime*, cit., p. 107.

[77] In questo paragrafo mi servirò ampiamente, delle ricerche che sono confluite in un contributo, di prossima pubblicazione, dal titolo *Come leggere* I tre libri degli Amori *di Bernardo Tasso*. A questo lavoro rimando anche per il chiarimento circa alcune questioni relative alla struttura dell'opera che in queste pagine saranno per brevità tralasciate.

[78] A mia conoscenza solo Fortunato Pintor (ID., *Delle liriche di Bernardo Tasso*, cit., pp. 48-49) e Domenico Chiodo (ID., *Dal primo al secondo libro degli Amori: del soggiorno campano di Bernardo Tasso*, in ID., Suaviter Parthenope canit. *Per ripensare la 'geografia e storia' della letteratura italiana*, Catanzaro, Rubbettino, 1999, pp. 50-52), hanno accostato il problema; lo lambisce invece Simone Albonico in una cursoria descrizione della struttura delle raccolte liriche tassiane (*La struttura dei 'canzonieri' del Cinquecento*, cit., pp. 37-38).

[79] Cfr. B. TASSO, *Rime*, cit., p. 16: «de' tre […] libri adunque, che tanti appunto sono, intitolati gli Amori, non potendo ora per nove occupazioni fargli tuttatre imprimere, solo in luce ne verrà il primiero».

[80] Ivi, p. 19, vv. 5-9.

[81] Ivi, p. 101.

[82] Secondo la numerazione del 1531, si tratta dei testi 125, 132 e 139 (ivi, pp. 102-105, 108-111; 114-117).

[83] Fra parentesi pongo il numero del testo nella stampa del 1531.

[84] I sonetti 1 e 18 condividono infatti la rima A (:*enti*, in particolare la parola-tema 'tormenti') e la movenza sintattica delle quartine che in entrambi i casi prevede al v. 1 l'anticipo della subordinata e al v. 5 l'introduzione, identica, della principale: si confrontino infatti 1, 1-5: «Se 'l duro suon di que' sospiri ardenti […] Non han potuto i begli occhi lucenti» e 18, 1-5 «Poi che gli amari e rapidi torrenti […] Non han potuto a' gravi aspri tormenti».

[85] Il sonetto infatti resta centrale sia che il conto sia fatto su 83 testi,comprendendo cioè proemio ed epilogo, sia, come a me pare più corretto, su 81: anche in questo caso infatti, avendo numero d'ordine 41, esso si trova ad essere la chiave di volta della silloge.

[86] La dicitura della sezione è doppia ad indicare, ovviamente, due generi lirici diversi: io intendo con 'inno' il canto indirizzato a una divinità classica, con 'ode' tutto il resto. A questa (rozza) definizione si noterà però un'unica eccezione, quella rappresentata dalla prima lirica della sezione, *a l'Aurora*, che sebbene sia indirizzata ad una divinità e sebbene abbia fra i suoi modelli proprio un inno latino del Flaminio, ho etichettato come 'ode'. Al di là delle evidenti ragioni di simmetria che rendono preferibile l'indicazione che ho apposto – 91 sarebbe infatti il solo testo a infrangere lo schema descritto –, essa è resa possibile dall'assenza in questo testo di un elemento formale che è invece presente in tutti gli altri 'inni': la 'divinità' viene sempre invocata per chiederle un beneficio (un parto felice, la guarigione ecc.). In 91 invece il canto cerca di affrettare il sorgere dell'Aurora, che però ha già cominciato a farsi vedere, ma senza che questo implichi un intervento diretto della 'divinità' nella vicenda dell'amante che torna a vedere l'amata.

[87] B. TASSO, *Rime*, cit., p. 123-124.

[88] L'identità del locutore non è esplicita ma la si deduce dai testi che precedono.

[89] Il corsivo è ovviamente mio.

[90] È però evidente che la compresenza dei temi del destino avverso e della lontananza in sonetti posti in successione possa ristrutturare il significato originario di 5 la cui occasione potrebbe essere tutt'altra.

[91] L'identificazione del destinatario è fornita dalle didascalie apposte dal Ruscelli alla sua edizione delle rime tassiane del 1560.

[92] Si veda in particolare il caso del sonetto *Priulli, invano l'empia morte acerba* (121 nel *Libro primo*, ed. 1531) nel quale il Tasso scrive un sonetto in persona di G.F. Valerio indirizzandolo appunto al Priulli al quale chiede di lodare il morto Brocardo con il suo «stil candido e puro» e di sottrarre così l'amico «di mano a chi a null'uom perdona» (vv. 9, 10). Per questo scopo appunto sembra costruito il ciclo di Alcippo, scritto dal Tasso in lode del Brocardo probabilmente, come si è visto nel capitolo primo, quando questi era invece ancor vivo: la collocazione di quei testi pastorali dopo quelli in morte ne accentua, per così dire, il carattere laudativo, la volontà di rendere eterni e li fa apparire l'effetto pratico dell'invito rivolto al Priuli nel sonetto 121.

[93] Ciò non significa evidentemente che fra 'pastorale' e 'lode' possa essere stabilita un'equivalenza fissa. Si deve però osservare che spesso, anche in componimenti di lode per uomini d'arme, il Tasso ricorre a figurazioni mitologico-arcadiche che spesso riescono assai delicate: si veda ad esempio, sempre nel *Secondo libro* il sonetto 14, al Marchese del Vasto.

[94] Si dovrà considerare in effetti che nella seconda delle *Elegie*, indirizzata anch'essa a Cesare di Ruggiero, il Tasso, pur senza dargli un nome pastorale, gli pone accanto una «bella Amarilli» (v. 44) e non Cloride. Fra i due testi però intercorre certamente una distanza temporale che, forse, potrebbe rendere ragione di questa discrepanza. L'elegia dovrebbe risalire infatti ai paraggi del 1534 – obbligatorio il condizionale: la cronologia delle *Elegie*, come quella della stragrande maggioranza dei

componimenti tassiani è dubbia – perché Bernardo dice d'essere «dove 'l mar d'Adria freme», cioè a Venezia, la città nella quale, dopo un primo soggiorno a Salerno, tornò e si trattenne, fra le altre cose, per stampare il *Secondo libro degli Amori*. Il sonetto invece dovrebbe essere di qualche tempo prima, trovandosi all'inizio del canzoniere e seguendo l'ordinamento dei testi un criterio per lo più cronologico.

[95] La fama del sonetto è attestata dal Ruscelli il quale nelle *Annotazioni ai fiori delle rime de' poeti illustri* (Venezia, Eredi Sessa, 1569, c.208; trascrivo la citazione da E. WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, cit., n. 13, p. 4) scrive che il sonetto «è poi tanto noto, è tanto divolgato per l'Italia, che per certo io in ogni parte ove sia stato in tanti anni, ho trovati pochi begli ingegni, così uomini, come donne, che non lo sapessero a mente».

[96] Si deve però dire, per comprendere a pieno la strategia del Tasso, che egli, circa la componente spirituale del suo amore e dei suoi versi, non mente: tale svolta non ci potrebbe essere se non potesse appoggiarsi su basi reali, se cioè molti elementi platonici non fossero già stati presenti nei versi del *Libro primo* – molti ad esempio i testi che insistono su Ginevra-sole; tuttavia, pur non mentendo, egli opera una correzione, mette cioè la propria opera sotto una luce diversa e lo fa d'imperio, imponendo al lettore un punto di vista fisso e forte, un punto di vista che coincide con l'affermazione degli amori «casti et in ogni sua parte onesti» della lettera alla Villamarina.

[97] L'identificazione non dà infatti alcuna difficoltà perché, fra i testi tassiani, oltre l'ode settima che svolge il lamento d'amore di Batto a «la sua Galatea» (v. 4), anche l'ecloga *Galatea*, quarta delle *Egloghe et Elegie*, con accenti assai diversi, dando cioè ampio sfogo alla gelosia di Batto-Bernardo, accenna alla medesima vicenda: il matrimonio di Galatea-Ginevra con Niso. Si noti che scrivendo questo testo il Tasso si raffigura ormai a Salerno, lontano dalla donna amata: si tratta dunque di una rievocazione posteriore di qualche anno.

[98] Questa indicazione di lettura è stata additata da Albonico in ID., *Sulla struttura dei 'canzonieri' nel Cinquecento*, cit., p. 38. La cronologia interna del libro potrebbe forse trovare una conferma con quella reale: Ginevra Malatesta infatti si sposò con Lodovico di Giovanni degli Obizzi (cfr. P. LITTA, *Famiglie celebri d'Italia*, vol. XIII, Milano, 1869, disp. 161, tav. 16) in una data alla quale non sono purtroppo riuscito ancora a risalire.

[99] Anche i vv. 12-14 («Già lieto colle, or monte orrido e fero | Quanto t'invidio, che la Donna mia | Indi lieto vagheggi, e 'l mar Tirreno»), che presupponendo una lontananza potrebbero essere anche adattati alla distanza da Ferrara, fanno difficoltà poiché mi sembra che male si possa vagheggiare il territorio estense dal Circeo.

[100] Questo però comporterebbe di dover identificare nella Clori che qui egli dice d'amare una donna diversa tanto da Ginevra quanto da Porzia – la moglie alla quale dedicherà i primi testi d'amore compaiono, se leggo bene, solo nel *Terzo libro* – e dunque d'ipotizzare una relazione della quale su un piano biografico non è restata, a quel che mi risulta, traccia alcuna.

[101] In realtà, questa quinta serie sembra proseguire anche nel sonetto 37 col quale il Tasso, da Siena, visita Vittoria Colonna lodandone la virtù e opponendo alla gloriosa figura di lei la propria: «Io lungi da l'amata alta beltate | Nido de' miei desir, con queste schive | Luci d'ogni piacer, bagno le rive | D'Arbia, e le verdi sue piagge onorate» (vv. 5-8). Questo riferimento a un amore dolorosamente vissuto di lontano è ripetuto anche nel sonetto 70 e qui la perifrasi che indica Ferrara fa sì che non ci siano dubbi circa l'identità dell'amata. Tali contatti fra testi d'amore e testi d'encomio sono un fatto occasionale che non elimina la separazione fra i piani temporali che dividono i testi del *Secondo libro*; semmai essi confermano – così come la quarta e la sesta ecloga – la durata dell'amore per la Malatesta ben oltre il 1531, durante il primo soggiorno salernitano e fino al ritorno a Venezia.

[102] Il sonetto 46, al Molza, non dev'essere contato: come si è detto, nel *Secondo libro*, sono presenti più cronologie e, comunque, i testi d'occasione non hanno in genere alcun rapporto con quelli d'amore.

[103] Qualche dubbio potrebbe però gravare sui vv. 5-8 del sonetto 74 nei quali si potrebbe vedere un riferimento all'amore per Ginevra; il testo è però il più 'casto' dei quattro.

[104] Non mi soffermo sull'accertamento di questa vicenda incomprensibilmente negata dallo Williamson anche nei suoi risvolti poetici, non limitabili per altro alla sola prima sezione del *Secondo*

libro; per le testimonianze cui faccio cenno si vedano le pp. 66-70 dello studio citato del Pintor. Si noti che la semplice lettura lineare della raccolta provoca, di fatto, una sorta di errore di parallasse: la profondità della distanza cronologica fra i due canzonieri risulta annullata dalla giustapposizione dei testi tanto che, complice la perfetta sutura operata dai sonetti 81-82, il lettore sarebbe portato a collocare la *liason* con la cortigiana a Ferrara nel 1529. Non ultimo dei motivi che invita a preferire una datazione bassa, verso il 1534, dell'amore per Tullia, è la collocazione di questi testi proprio in fondo al libro, una sede che, anche nel *Libro primo*, il Tasso usa per collocare i testi di maggiore attualità, più vicini cioè alla data di stampa.

[105] È forse proprio avendo in mente questi versi che lo Speroni fa dire alla Tullia, protagonista del suo *Dialogo d'amore* – opera, come si sa, composta nel 1528 ma completata successivamente con la scelta e l'introduzione dei personaggi: «non scema in me la paura che altra donna, di me più aventurosa, m'il toglia come io il tolsi ad un'altra» (in *Trattatisti del Cinquecento*, I, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1978, p. 522).

[106] Ne svolse una lettura di tipo stilistico, solo in parte oggi condivisibile, R. BATTAGLIA, *La canzone alla notte di Bernardo Tasso*, in «Cultura neolatina», II, 1942, 1, pp. 81-86.

[107] Ivi, p. 84, 85.

[108] Cfr. L. ARIOSTO, *Rime*, introduzione e note di S. Bianchi, Milano, Rizzoli, 2002², pp. 144-146. La canzone 90 non è però il solo testo che sembra derogare alla linea d'interpretazione proposta nella dedicatoria: anche i sonetti 72-75 sembrano prospettare, pur all'interno della *fictio* pastorale, una dimensione dell'amore più immediata, persino ironica, stridente comunque con quella ascetica e grave impersonata da Vittoria Colonna e cantata pochi testi prima.

[109] D. TORDI, *Il codice autografo di rime e prose di Bernardo Tasso*, Firenze, Stabilimento grafico C. A. Materassi, 1902, p. 21. Ringrazio il prof. Simone Albonico che mi ha segnalato e procurato il testo della pubblicazione.

[110] Si confrontino infatti i vv. 9-11 del sonetto con i vv. 75-78 della canzone: «Per te l'alma s'appaga | Per te beve il desio scorto al suo fine | Negli occhi di colei che mi governa, | Un piacer vero, una dolcezza eterna.»

[111] Il sonetto 5 indirizzato al Molza è in realtà collegato ai precedenti quattro poiché il Tasso chiede all'esperto amico consiglio in questioni d'amore doloroso.

[112] Difficile infatti pensare che possa essere riferito all'amore per Tullia d'Aragona del quale in questo libro non vi sarebbe altra traccia che questa, a meno di non intendere come a lei dedicato qualcuno dei sonetti pastorali, circostanza che, visti i testi e le loro collocazioni nell'ordine, mi sembra piuttosto improbabile. Si deve anche considerare che all'inizio di questa terza raccolta compaiono i primi sonetti per Porzia i quali dovrebbero essere posteriori al ritorno a Salerno dal soggiorno veneziano del 1534 del Tasso e posteriori dunque alla relazione con Tullia: la compresenza di testi per due amori così recenti, uno dei quali aveva già prodotto esiti letterari ed esistenziali più che soddisfacenti, mi sembrerebbe poco opportuna. Gli «anni andati» (v. 13) non possono adattarsi che a un amore di lunga durata quale era stato solo quello per Ginevra.

[113] Il 14 e il 15, pastorali, sono anzi particolarmente infidi non tanto a motivo del nome del locutore – Batto dovrebbe ancora significare il Tasso – quanto perché lo ritroviamo anche nel sonetto 34 nel quale ricorda «come […] Mirtilla | Menò di Batto a riva ogni desio» (vv. 10-11) e poi ancora al 54 e al 56 legato questa volta a Licori: individuare e caratterizzare questi 'amori', in mancanza di indicazioni, è francamente impossibile. Si può solo ricordare che Mirtilla era la donna amata da Brocardo nella conclusione della prima parte del *Libro primo* e nel ciclo di Alcippo che apriva la seconda: di nuovo mi risulta difficile immaginare che possa trattarsi ancora di lei, ma del resto non lo si può neppure escludere.

[114] Solo il *Libro primo degli Amori*, nella stampa del 1531, presentava infatti una sequenza formata da una canzone politica (102) e un capitolo-elegia (103).

[115] *Rime di M. Giovan Battista Schiafenato*, stampate in Vinegia per Giovann'Antonio de Nicolini da Sabio. Nel M.D.XXXIIII. Indicherò i testi citati con il numero di carta e con quello del componimento (assente però nella stampa). Nella trascrizione dei testi apporto limitati aggiustamenti grafici ed interpuntivi. Notizie sulla vita e sull'opera latina e volgare del poeta sono date da M.P.

MUSSINI SACCHI, *Giovan Battista Schiaffenato, un amico milanese del Bandello*, in *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, Atti del II convegno internazionale di studi Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scrivia (8-11/11/1984), a cura di U. Rozzo, Tortona, 1985, pp. 61-70.

[116] S. ALBONICO, *Sulla struttura dei 'canzonieri' nel Cinquecento*, in ID., *Ordine e numero*, cit., p. 36.

[117] S. ALBONICO, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 91.

[118] Ivi, p. 92.

[119] Ivi, p. 94.

[120] Ivi, p. 92. In realtà la dimensione agreste-pastorale – ma si tratta più spesso di una semplice 'immersione' in un ambiente naturale talora popolato di ninfe o fauni – compare anche in altri testi delle *Rime*, senza però essere esclusiva e senza dunque riuscire a rendere attivo il 'codice'. Si veda ad esempio il sonetto 26 (c. b4*r*), *O dilettose valli, o piagge apriche*, che nei primi otto versi chiama a raccolta tutto il *milieu* di cui sono circondati i pastori, mentre invece nei successivi sei rientra nei ranghi e torna ai consueti luoghi petrarcheschi. Un caso simile è quello rappresentato dalla sequenza di testi che comprende i sonetti 69-74 (cc. d7*v*-e1*r*-*v*) al cui interno si distingue la serie 70-74 organizzata in modo da verificare l'immutabilità del desiderio e delle sofferenze dell'amante non ostante il mutare delle quattro stagioni a ciascuna delle quali è dedicato un sonetto (si vedano su questi testi le notazioni di Albonico, ivi, pp. 92-93).

[121] Ivi, p. 92.

[122] Ivi, pp. 91-92.

[123] M.P. MUSSINI SACCHI, *Giovan Battista Schiaffenato*, p. 65-66.

[124] Si deve però ricordare che anche la Mussini Sacchi aveva posto correttamente il problema («è interessante vedere come il 'velame pastorico' non interrompa il procedere della vicenda amorosa: i sonetti si adattano perfettamente, quanto al contenuto, alla loro collocazione in seno al 'canzoniere'», ivi, p. 66) senza però portare alcuna prova a sostegno della propria intuizione.

[125] *Rime di M. Giovan Battista Schiafenato*, cit., 17, c. a7*r*-*v*.

[126] A questo proposito la Mussini Sacchi (EAD., *Giovan Battista Schiaffenato*, cit., p. 65) parla di un «petrarchismo 'contaminato' […] dalle teorie neo-platoniche e ficiniane sull'amore: soprattutto nel gruppo iniziale delle rime la donna viene cantata per la sua bellezza, ma anche – e forse più – per le sue doti morali».

[127] *Rime di M. Giovan Battista Schiafenato*, cit., c. a6*v*.

[128] Ivi, c. a2*r*-*v*.

[129] Ivi, cit., 45, c. c4*v*.

[130] Si veda ad esempio la serie di sonetti 21-25 (ivi, cc. b2*r*-b3*v*) nei quali è proprio il desiderio di lode che anima l'amante a scontrarsi con i suoi insufficienti mezzi espressivi; ciò non è poi senza conseguenze perché dalla imperizia del poeta dipendono il fastidio e l'ire della donna.

[131] Ivi , 124, c. g7*v*-g8*r*.

[132] Ivi, c. g8*r*.

[133] L'oscillazione dipende dall'incerto statuto delle canzoni che aprono e chiudono il manoscritto e che per Fedi non appartengono al canzoniere (cfr. R. FEDI, *Varia struttura del canzoniere di Matteo Bandello*, in ID., *La memoria della poesia*, cit., pp. 164-200: 176).

[134] Così Danzi nell'*Introduzione* a M. BANDELLO, *Rime*, a cura di M. Danzi, Modena-Ferrara, Panini-Istituto di Studi Rinascimentali, 1989, p. XX. Le citazioni delle liriche bandelliane saranno da questa edizione rispetto alla quale si muta il numero d'ordine da romano ad arabo.

[135] Ivi, p. IX:

[136] Esempio minimo ma significativo è il mancato uso, segnalato da Danzi nel suo commento, di preposizioni articolate contro quanto suggerito nel terzo libro delle *Prose* bembiane. Ad esempio in 76, 3 Bandello scrive «in l'alta stirpe del famoso Enea» mantenendo la forma analitica ed arcaica contro quella sintetica. Così pure accade in vari altri casi (ad es. 141, 12: «in gli occhi» anziché 'negli occhi').

[137] Cfr. la *Nota al testo* in M. BANDELLO, *Rime*, cit., pp. 320-333.

[138] C. DIONISOTTI, *Una canzone sacra del periodo mantovano del Bandello*, in «Italia medioevale e umanistica», XI, 1968, pp. 293-307: 294.

[139] Si vedano la *Nota al testo* dell'edizione citata (ivi, pp. 319-335) e, più ampiamente, M. DANZI, *Per l'edizione critica delle* Rime *di M. Bandello: estravaganti inedite e proposte di attribuzione*, in «Studi di filologia italiana», XL, 1982, pp. 107-153; qualche cenno riassuntivo anche in R. FEDI, *Varia struttura del canzoniere di Matteo Bandello*, cit., pp. 164-200: 164-170.

[140] C. GODI, *Per la biografia di M. Bandello*, in «Italia medioevale e umanistica», XI, 1968, pp. 257-292: 257. Si intendano qui dei dettagli di biografia letteraria ché, ovviamente, non c'è alcun dubbio circa la drammaticità di quel periodo della storia della città di Milano.

[141] C. DIONISOTTI, *Una canzone sacra del periodo mantovano del Bandello*, cit., p. 293.

[142] Ivi, p. 295.

[143] R. FEDI, *Varia struttura del canzoniere di Matteo Bandello*, cit., p. 176.

[144] Ivi, p. 180.

[145] Ivi, p. 170.

[146] *Introduzione* a M. BANDELLO, *Rime*, cit., p. XXIV.

[147] R. FEDI, *Varia struttura del canzoniere di Matteo Bandello*, cit., p. 189.

[148] C. DIONISOTTI, *Una canzone sacra del periodo mantovano del Bandello*, cit., p. 295. Una diversa lettura della lirica bandelliana, tesa a trovare in un canzoniere privo di diegesi le tracce di quel realismo che anima le *Novelle*, è quella offerta da G. PETROCCHI, *Matteo Bandello rimatore*, in ID., *I fantasmi di Tancredi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1972, pp. 341-351 per il quale «la vocazione del Bandello è quella del narratore, attento ai particolari realistici e alla vasta congerie dei temi 'comparativi', cioè all'intelligente commistione di fonti letterarie differenti» (p. 341).

[149] Sulla conoscenza autonoma della poesia greca da parte del Bandello si vedano M. DANZI, *Appunti sulla cultura del Bandello lirico: l'influenza dei modelli neolatini*, in *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, cit., pp. 31-60: 55-57 e C. GODI, *Per la biografia di M. Bandello*, cit., pp. 289 ss.

[150] Ivi, pp. 35-38. I sonetti in questione sono i numeri 10, 11, 47, 53, 64, 133. Si noti che la rassegna di Danzi muove da un articolo di J. Fucilla (ID., *Navagero's* De cupidine & Hyella, cit.) che ha a tema proprio l'imitazione da parte di Navagero di uno degli epigrammi di tema simile raccolti dall'Angeriano nell'*Erotopaignion* :è allora notevole che nei *Lusus* quell'imitazione sia collocata dagli editori appena dopo i diciotto epigrammi iniziali, al ventunesimo posto, quasi a volerne rimarcare la differenza di stile.

[151] M. DANZI, *Dall'epigramma al sonetto pastorale: Navagero e Bandello*, in *Studi di Letteratura Italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 103-111: 107.

[152] C. DIONISOTTI, *Una canzone sacra del periodo mantovano del Bandello*, cit., p.296.

[153] Cfr. il commento al sonetto 153 di M. BANDELLO, *Rime*, cit., p. 184.

[154] C. DIONISOTTI, *Una canzone sacra del periodo mantovano del Bandello*, cit., p.296.

[155] Ivi, pp. 296-297. Della conoscenza del Fracastoro e dell'apprezzamento della sua opera da parte del Bandello resta traccia nell'opera lirica di questi solo nel sonetto estravagante 232¸ *Lassa, pur tosto l'alma gloria mia* (su cui si veda la scheda di R. CRESPO, *Il Bandello e lo Scaligero. «In obitum Fracastorii»*, in «Lettere italiane», XXIV, 1972, 3, pp. 341-346).

[156] *Nota al testo* in M. BANDELLO, *Rime*, cit., p. 329.

[157] Per Danzi (in ID., *Dall'epigramma al sonetto pastorale: Navagero e Bandello*, cit., p. 105) il riconoscimento nel Bandello dell'imitazione dei *Lusus* «permette di acquisire la Lombradia, finora assente, alla mappa della fortuna cinquecentesca di questi e insieme di arretrare di una decina d'anni l'affermazione volgare […], pervenendo a una delle testimonianze più alte, presumibilmente la più alta documentata. Si tratta per il Bandello di una lettura indipendente e sicuramente precedente (penso di una decina d'anni) alla stampa del 1530, e che si affida unicamente alla vitalità (oggi in gran parte non più documentabile) della tradizione manoscritta.»

[158] *Ibidem.*

[159] Cfr. il commento al sonetto 58 di M. BANDELLO, *Rime*, cit., p. 70.

[160] Mi riferisco, oltre al commento dei testi bandelliani, al già citato M. DANZI, *Dall'epigramma al sonetto pastorale: Navagero e Bandello* (in particolare le pp. 107-111).

[161] Ivi, p. 106.

[162] Va almeno detto che mentre la canzone 95 indica il giorno dell'innamoramento, 96 indica la durata oramai quinquennale dell'amore.

[163] Commento di Danzi a M. BANDELLO, *Rime*, cit., p. 117.

[164] *Le Fiamme di M. Giovambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, divise in due parti*, In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, MDXLVIII, c. 11*r*. Riproduco i testi citati con minimi ritocchi solo sulla grafia.

[165] Il Giraldi, esponendo al Bembo la sua intenzione di mandargli in lettura alcune sue rime parla infatti di «certi miei sonetti e canzoni da me composti mentre ne' miei primi anni arsi d'amoroso fuoco» (in G.B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. Villari, Messina, Sicania, 1996, 3, pp. 89-91: 89). La datazione della lettera, 12/02/1529, è senz'altro erronea come per prima ha fatto notare Carla Molinari (in EAD., *Il canzoniere di un 'intellettuale organico' alla corte di Ercle II d'Este:* Le Fiamme *di G.B. Giraldi Cinzio*, in «Schifanoia», 2005, 28-29, pp. 279-290: 287-288, n. 13; i passaggi dell'argomentazione non sono però tutti chiari). Accetta invece la data Valentina Gallo (in EAD., *Platonismo e cristianesimo: esemplarità di un'autobiografia lirica. Le* Fiamme *di Giraldi Cinzio*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Selmi ed E Ardissino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 5-53: 9-10, n. 4) con argomenti che non sono convincenti. Il valore della dichiarazione del Cinzio sulla propria poesia volgare non è, a mio avviso, accresciuto o sminuito, da una data 'alta' o 'bassa' della lettera, ma la questione dev'essere chiarita. La cosa sta dunque nei seguenti termini: la lettera del Giraldi che si è citata è responsiva – come dimostrano le puntuali riprese segnalate dalla Molinari – alla unica lettera del Bembo al letterato ferrarese che noi possediamo (n. 20 in G.B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., pp. 146-147). La data di quest'ultima, che proviene da un autorevole manoscritto con correzioni autografe, è indubbia ed è fissata al 16/05/1538, termine *post quem* per la risposta del Giraldi. Bembo, come lui stesso dice, risponde –con grande ritardo e solo in virtù della sollecitazione del corrispondente che gli aveva riscritto «in questi dì» e dunque ancora a inizio maggio – a una precedente lettera dello stesso che risaliva a sei mesi prima, precisamente al 7/12/1537, e che accompagnava l'invio, in dono, di «dotte composizioni» giraldiane. L'aggettivo 'dotte' a quella data, potevano meritarselo solo le opere latine del Giraldi uscite dai torchi ferraresi di Francesco Roscio meno di un mese prima, il 10 novembre 1537, e spedite dunque ancor fresche di stampa al Bembo per il quale, aggiungo, contenevano due epigrammi che ne elogiavano l'opera in favore della dignità della lingua volgare (li si vedano a c. 169*v* di *Cynthii Ioannis Baptistae Gyraldi Ferrariensis De obitu diui Alfonsi Estensis principis inuictiss. epicedion. Hercules estensis dux salutatus. Syluarum liber vnus. Elegiarum liber vnus. Epigrammaton libri duo. Eiusdem super imitatione epistola. Coelii Calcagnini ad eundem super imitatione commentatio perquam elegans. Lilii Gregorii Gyraldi epistola bonae frugis refertissima*, Ferrariae ex Francisci Roscii Ferrariensis libraria officina, ad 4. Idus Nouembr. M.D.XXXVII). La lettera del Giraldi dev'essere verosimilmente collocata nel maggio del '38 o non molto dopo: il Bembo aveva dunque già stampato le prime due edizioni delle sue *Rime* e i «novi sonetti» (ivi, p. 90) che si diceva avesse scritto e che Giraldi gli richiede sono dunque componimenti affidati ancora a una circolazione solo manoscritta.

[166] L'identificazione, in realtà piuttosto piana per il lettore delle *Fiamme* o di altri versi latini del Giraldi, fu fissata da L. BERTHÉ DE BESAUCÈLE, *J.B. Giraldi. Etude sur l'èvolution des théories littéraires en Italie au XVI siècle*, Paris, 1920, (poi Genève, Slaktine reprints, 1961, pp. 8-10).

[167] Cfr. C. MOLINARI, *Il canzoniere di un 'intellettuale organico'*, cit., pp. 279-290: 284: «si noterà che alcuni dei numerosi testi accomunati dall'immagine solare della donna, presenti nell'una e nell'altra parte delle rime, risultavano assegnati *après coup* dalla *Tavola* dei capoversi alla celebrazione di Ercole II […]. Questo sarà segno che Giraldi in previsione della stampa, volendo aumentare significativamente, rispetto al disoponibile, il numero dei componimenti d'encomio ducale e trovandosi nella necessità di dedicarne *a posteriori* alcuni a Ercole II […] aveva scelto con mano felice tra quelli in origine scritti in lode della donna-astro.»

[168] Si consideri che nella epistola prefatoria ai *carmina* stampati nel 1537 il Giraldi aveva dovuto difendere la propria scrittura di versi latini «che ai colleghi suoi doveva*no* sembrare una perdita di tempo e una prova di leggerezza» (C. DIONISOTTI, Recensione a P.R. HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Oxford University Press, 1962, in «Giornale storico della

letteratura italiana», CXL, 1963, 149, pp. 114-121: 118); con tali premesse, figurarsi se all'interno del *milieu* culturale dello Studio ferrarese nel quale egli si era formato e che era composto tutto da medici e umanisti, avrebbe potuto essere accettato un impegno 'professionale' nella poesia volgare.

[169] R. FEDI, *La Musa altera. Una rappresentazione di canzoniere nelle* Fiamme *di G.B. Giraldi Cinzio*, in ID., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editore, 1990, pp. 306-342 (soprattutto le pp 317-318).

[170] C. DIONISOTTI, Recensione a P.R. HORNE, cit., p. 118. Il giudizio dionisottiano non è condiviso dalla Villari nella sua *Introduzione* al *Carteggio* da lei edito (cfr. le pp. 12-13).

[171] R. FEDI, *La Musa altera*, cit., p. 315.

[172] Ivi, p. 326.

[173] Ivi, p. 327.

[174] C. MOLINARI, *Il canzoniere di un 'intellettuale organico'*, cit., p. 281.

[175] *Ibidem.*

[176] *Le Fiamme di M. Giovambattista Giraldi Cinthio*, 262, c. 87*r.*

[177] V. GALLO, *Platonismo e cristianesimo: esemplarità di un'autobiografia lirica*, cit., p. 53.

[178] C. MOLINARI, *Il canzoniere di un 'intellettuale organico'*, cit., p. 282.

[179] G.B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., 3, p. 90. Ancora su Bembo, nella stessa lettera, diceva (p. 89-90): «ho sempre adorato e 'nchinato le divine opere vostre insino da picciolo e le mi ho sempre nel mio camino per guida proposte».

[180] C. MOLINARI, *Il canzoniere di un 'intellettuale organico'*, cit., p. 286.

[181] Ivi, p. 286.

[182] *Ibidem.*

[183] *Ibidem.*

[184] R. FEDI, *La Musa altera*, cit., p. 332.

[185] In aggiunta al testo proposto si confrontino anche il sonetto 5 del Giraldi *Ben può con disusata, e nova asprezza* (ivi, c. 6*r*) con il diciannovesimo del Tasso *Tor ben potrete, Donna, il rezzo e l'ôra* (in B. TASSO, *Rime*, cit., p. 28).

[186] Riporto di seguito il sonetto tassiano: «Tantalo son, che pien d'ardenti brame | Con la sete d'amor sto in mezzo a l'onde, | E pendemi sul capo adorna fronde | Di frutti ch' ad ognor crescon la fame; |Ma se nel volto nato perch'io l'ame | Pascer cerco il desio, tosto s'asconde, | E l'acque di pietà cupe e profonde | Son per me secche, acciò lor sempre brame. | Debile ascendo un faticoso poggio | Col sasso del dolor che meco porto, | E 'n cima a pena giunto a dietro torno; | Così lieto, pensoso, vivo e morto, | Tra speranze e desir vani soggiorno, |Assetato e bramoso or scendo or poggio».

[187] G.B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., 80, pp. 294-296: 296.

[188] Il rapporto fra i due potrebbe essere ulteriormente precisato, e proprio in ambito lirico, riesaminando il manoscritto dell'Ariostea che contiene appunto rime del Tasso e del Giraldi e su cui si veda M. MESSINA, *Rime del secolo XVI in un manoscritto autografo di G.B. Giraldi Cinzio e B. Tasso*, in «La Bibliofilia», LVII, 1955, pp. 108-147.

[189] Si vedano almeno nella prima parte *Aure felici, che nel lieto seno* (93, c. 33*v*) che mi sembra addirittura arieggiare il famoso epigramma del Navagero *Aurae quae levibus perrcurritis aera pennis*, oppure, nella seconda, *Padre Nettun che ne l'orribil onde* (155, c. 53*r*).

[190] C. MOLINARI, *Il canzoniere di un 'intellettuale organico'*, cit., p. 286. A conforto della propria, legittima impressione circa la somiglianza fra i due libri, la Molinari individua l'identità di serie rimica[190] fra un altro sonetto pastorale del Giraldi, il 75 *Verdi avventurose rive* e il sonetto 137 del *Libro primo* del Tasso *Ninfe, che 'n questi chiari alti cristalli.*

[191] *Le Fiamme di M. Giovambattista Giraldi Cinthio*, c. 37*r.*

[192] Ad esempio dalla Gallo in EAD., *Platonismo e cristianesimo: esemplarità di un'autobiografia lirica*, cit., p. 26.

[193] Li leggo nella *princeps* curata dall'autore *Cynthii Ioannis Baptistae Gyraldi Ferrariensis* Ferrariae ex Francisci Roscii Ferrariensis libraria officina, ad 4. Idus Nouembr. M.D.XXXVII; si vedano nei due libri di epigrammi i molti testi dedicati «ad Dianam Araeostam» nei quali, senza eccezioni, il Giraldi ricorre all'identificazione con la dea classica.

[194] Segnalo le molte connessioni intertestuali col corsivo per le parole che compaiono per la prima volta in 104, col sottolineato per quelle che compaiono in 105 e col grassetto in 106. Mi limito quasi sempre a indicare connessioni limitate a una parola, in un solo caso indico una perifrasi.

[195] *Le Fiamme di M. Giovambattista Giraldi Cinthio*, c. 38*v*.

[196] Ivi, 39*r* (con il seguente).

[197] Ivi, 39*v*.

[198] Lo si veda qui a p.76.

[199] Cfr. i vv. 13-14. Il sonetto infatti si compone di un'invocazione nella prima quartina e d'una serie di auspici nella seconda così da attirare l'attenzione e ingraziarsi la dea; la prima terzina presenta invece l'orante e la seconda espone la sua richiesta. Circa il significato di quest'ultima si può forse rinviare a un sonetto della seconda parte delle *Fiamme* (211, c. 70*v*) nel quale il poeta, rivolgendosi a un non meglio identificabile Francesco, racconta la visione che ha avuto di Diana e il dialogo con lei: «Quando, *Francesco* mio, vidi Diana, | Co' le sue ninfe accolta in bel drapello, | Cortese aprirmi tutto il vago e bello | Che cuopre in lei la fragil veste umana, | E con favella mansueta e piana | Dirmi: – Togli or di me, fedel mio, quello, | Che sol bramasti, e come alato augello | Meco al ciel vien da questa vita vana –. | Scorrer senteimi per le vene un gelo, ! E l'alma abbandonarmi e andarsi altiera | Al dolce luogo ch'io pavento e bramo. | E indi, ond'ora indarno a me la chiamo, | Dirmi: – Dove or son, la pace vera | Godo contenta, e tutto il bel del cielo –». Diana Ariosti è dunque morta ed è lei stessa a rivolgersi al poeta usando espressioni simili a quelle della richiesta di 104 e lo stesso, significativo, verbo 'bramare': se ne può dedurre che il dono richiesto in 104 sia quella visione della sua interiorità ch'ella dal Paradiso può finalmente concedergli.

IV

La poesia di Marcantonio Flaminio

1. Da Verona a Napoli

Nell'autunno del 1538, dopo molto averci pensato e dopo aver lungamente atteso il momento opportuno, Marcantonio Flaminio lasciò Verona e il servizio del vescovo Giberti deciso a voler «vivere per lo innanzi più libero».[1] Si diresse nel Viceregno di Napoli dove giunse nel novembre di quell'anno e, non avendo trovato una sistemazione sufficientemente economica nella città partenopea, fu accolto in casa propria dall'amico Galeazzo Florimonte a Sessa dove trascorse, fra le tranquillità e le facezie che l'amico gli offriva, uno dei più piacevoli periodi della sua esistenza.[2]

Lo stesso percorso, da nord a sud, lo aveva compiuto sette anni prima, come ben sappiamo, il Tasso, cosicché la fatalità di questo viaggio e la svolta che significò nelle vite di entrambi, occasiona un punto di contatto fra due esistenze che sempre furono diversissime. Una diversità che si ritrova tutta intera nelle motivazioni e nelle circostanze materiali che furono all'origine e che accompagnarono quel comune itinerario: da un lato la ricerca di un 'avanzamento di carriera' nel servizio presso un padrone prestigioso e colto come il Principe di Salerno, la prosecuzione, ma altrove e a più alto livello, con tutt'altra stabilità, di una vita cortigiana, e dunque di negozi, che fa da cornice ma che non riesce a esaurire un esercizio letterario mosso da un sincero amore per la poesia e la bellezza; dall'altro, all'opposto, la scelta di un nascondimento, la decisione – raggiunta la minima e necessaria autonomia economica che al Flaminio potevano garantire i benefici ecclesiastici – di voltare le spalle ad ogni 'schiavitù', la volontà anche di sfuggire a una stabilità di rapporti umani e di residenza che, una volta collocati all'interno d'una struttura gerarchica e sottratti al semplice rapporto personale, alla caritatevole ospitalità d'un amico o d'un fratello in Cristo, implicavano dipendenza e magari anche l'occhiuto controllo sulle proprie letture e sul proprio lavoro intellettuale.

Da un punto di vista storico, le figure del Tasso e del Flaminio sono entrambe, per ragioni diverse, emblematiche della condizione dei letterati italiani verso la metà del secolo. Ma della loro diversità, non semplicemente di condizione ma più profondamente esistenziale, il Tasso scrive nell'unica lettera che, a mia conoscenza, sia rimasta a testimoniare del loro rapporto. Si tratta di una lettera più tarda rispetto al periodo che qui prendiamo in considerazione – è collocata dalla Rasi fra il 1542 e il 1544 –,[3] ma risulta tuttavia importante per ricostruire i termini di quel rapporto all'inizio della loro diretta conoscenza. Il Tasso inizia la lettera ricordando al Flaminio la sua promessa – né allora né poi mantenuta – di raggiungerlo e trascorrere qualche periodo di tempo a Sorrento, nella casa dove Bernardo, grazie alla magnanimità del Sanseverino, gode pace e tranquillità e può dedicarsi ai suoi studi. A questo punto, con scarto argomentativo notevole, il Tasso prende a parlare della propria situazione spirituale:

> Et piacesse a Dio, che sì come già alcuna vostra composizione mi proposi d'imitare; hor la vostra vita imitare mi proponessi; et così questo, come quello ben fatto mi venisse; che dove di quello una falsa, et breve gloria ho pensato d'acquistarmi, di questo una vera, et eterna sperarei di guadagnare, ma l'uno seppi fare, l'altro non vaglio. Io mi sforzo quanto posso da questi caliginosi, et terreni pensieri, da queste bruttezze del modo sollevandomi, gli occhi della menti purgarmi: acciocché purgati in quel divino lume del sole io gli possa indrizzare; sperando che quella infinita luce, veduta la purità della mia vista, illumini lo intelletto, et qual fia la differenza da questo ben finito a quello infinito mi faccia conoscere […] et dubito, che (come dice Platone) a volermi

> congiungere a quelle forme dalla materia separate, l'intelletto da questa carne in que' due modi, che egli nella sua divina epistola dipinge, del tutto sia di mestieri separare. La qual cosa per molto che di fare affaticato mi sia, non ho potuto, né potrò, se la mano dell'infinita grazia del Signor da questo fango non mi solleva. Beato voi, che in questo secolo di tempeste pieno, con la compagnia di pocchi in porto vi ritrovate […] Pregovi, che quella fragile navicella della fede, nella quale voi con tutti i buoni, quasi come uno de i più savi nocchieri alla poppa sedete, dal fiato de' venti contrari, et dal tempestoso mare dell'eretica confusione, insieme con gli altri con la vostra virtù vogliate difendere […].[4]

Molto, pensando al Tasso, ci sarebbe da dire su questo passo e, più in generale, su questa lettera e sul gruppo piuttosto nutrito di missive, nel quale essa rientra, scritte in questo stesso periodo quasi per informare le numerose conoscenze della propria nuova ed eccezionale condizione di vita. Quel che qui può servire, pensando agli *Amori*, che a quell'epoca sono un'esperienza oramai superata da un punto di vista letterario, è la tinta platonica che la religiosità tassiana assume e che non mi sembra del tutto collimare con l'evangelismo del Flaminio e dei suoi sodali che fu certo aristocratico ma, mi sembra, assai più incline a distinguere, in questioni religiose e spirituali, la sapienza antica e la verità scritturale. Per Bernardo invece e per il suo modo di affrontare tali questioni non molto sembra cambiato rispetto all'impostazione che si poteva desumere dai testi 'penitenziali' degli *Amori* – si ricordi, per fare un esempio, la canzone che chiudeva il *Terzo libro*; non solo infatti egli si raffigura in una condizione di irresolutezza spirituale per lui davvero tipica e notissima ai lettori delle sue rime, ma soprattutto non sembra avere alcuna remora nel riproporre, anche implicitamente, la concordanza fra il pensiero pagano e quello cristiano, una *docta pietas* insomma per la quale gli spazi, a pochi anni dall'apertura del Concilio, parevano sempre più ristringersi, molto più di quanto non lo fossero al tempo della polemica erasmiana sul *De partu virginis* del Sannazaro.

Al contrario, come meglio si vedrà più avanti, per il Flaminio, dalla sua giovinezza di poeta e di umanista e dai *carmina* scritti fino a pochi anni prima, molto era cambiato. Non meraviglia dunque che all'*imitatio stili* di un tempo il Tasso non riesca a far seguire un'adeguata *imitatio vitae*: troppo grande la distanza fra i due e anzi, forse nel tentativo di compiacere il suo corrispondente, il Tasso che, pur venendo a contatto con numerosi personaggi di spicco legati alle idee riformiste – e si ricordi almeno la Colonna – non si separò mai dalla confessione cattolica,[5] cade quasi in una *gaffe* chiedendo al Flaminio, che a quella data aveva alle spalle un'ampia serie di letture compromettenti, di contrastare il «tempestoso mare dell'eretica confusione».

Le cose sarebbero andate forse in modo diverso se i due si fossero incontrati e personalmente conosciuti un decennio e più prima, all'epoca cioè cui si riferisce la lettera citata, ricordando l'imitazione tassiana di alcuni notevoli testi del Flaminio. I rapporti fra i due infatti, dal punto di vista letterario, erano già stretti intorno al 1529. Nelle numerose pagine che si sono dedicate agli importanti canzonieri tassiani non ha infatti avuto il dovuto risalto il fatto che gli «antiqui boni poeti greci e latini» genericamente menzionati nella lettera prefatoria alla Malatesta e dai quali il Tasso faceva dipendere le sue scelte di poetica, non fossero in realtà antichi ma moderni. Non solo, per i sonetti pastorali, aveva usufruito, tramite il Brocardo, del modello dei *lusus* navageriani, ma proprio a quello del Flaminio egli doveva l'esempio per la sua ode *all'Aurora*, per il suo inno *a Diana* e per quello *a Pan*:[6] fra i *carmina* di Marcantonio si trovano appunto un *Hymnus in Pana*, uno *in Dianam* e uno *in Auroram*. La scelta del Tasso fu certo molto attenta ai valori formali e da questi dipese, ma oggi i testi da lui

imitati hanno consentito ad Albonico di individuare con buona sicurezza l'edizione a stampa che ebbe per le mani:

> Del 1529 è un libretto uscito a Venezia, oggi non comune, con *Odae* del Sannazaro, carmi di Flaminio e del Cotta, probabilmente decisivo per le scelte liriche di Bernardo Tasso, le cui prime odi, non databili più in alto di quell'anno, si ispirarono a tre testi del Flaminio lì pubblicati.[7]

La stampa, priva delle indicazioni tipografiche, è la seguente: *Actii Synceri Sannazarii Odae. Eiusdem Elegia De malo punico. Ioannis Cottae Carmina. M. Antonii Flaminii Carmina*, Venetiis, MDXXIX. Mense Decemb.[8] Un'edizione miscellanea dunque che, dopo sedici componimenti degli altri due celebri autori, presentava sotto la generica denominazione di *carmina* tredici testi inediti del Flaminio. Di questi, i primi sei[9] sono disposti nell'ordine col quale sarebbero passati, vent'anni e più dopo, nel *Liber primus* dei *Carmina quinque illustrium poetarum* stampati, la prima volta per i tipi del veneziano Valgrisi e in seguito a Firenze per quelli del Torrentino, rispettivamente nel 1548, 1549 e 1552: le edizioni che poi faranno testo.[10] Nel passaggio dall'una all'altra essi conserveranno però non solo l'ordine ma anche la loro collocazione originaria: preceduti da un breve carme di dedica a Francesco della Torre risalente a un'edizione lionese,[11] essi compariranno sempre all'inizio delle raccolte poetiche flaminiane.

Si trattava dunque di testi che erano allora e sarebbero poi sempre stati in grande evidenza; non sarebbe però bastata quella collocazione ad attirare il Tasso e ad invitarlo a riproporli in toscano, se egli non vi avesse anche riscontrato, implicitamente, una comunanza di intenti poetici. Ben quattro di quei sei carmi erano inni, un genere poetico che in latino era stato in tempi non lontani ripreso da un poeta importante come il Marullo il quale, seguendo l'esempio di Lucrezio, nella sua raccolta di *Hymni naturales*, aveva mostrato come si potessero congiungere una forma poetica e un contenuto schiettamente filosofico, neoplatonico (ma con ampie deroghe) in specie. La raccolta marulliana, così strutturata e definita nelle proprie caratteristiche, non era un modello facilmente evitabile e non vi sono del resto dubbi sulla conoscenza da parte del Flaminio dell'opera del poeta greco poiché egli stesso nel 1515, solo diciassettenne, da bravo *enfant prodige* qual era, aveva curato la stampa con cui pubblicava a Fano i suoi primi diciotto carmi facendoli però precedere da una scelta di componimenti proprio del Marullo.[12]

Soffermiamoci un poco su questa edizione. La piccola mole del volume – un libriccino di soli venti fogli – non trattenne il giovane umanista dall'inserirvi, ad evidenziarne le sezioni, ben tre epistole tutte legate all'ambiente culturale bolognese del quale egli faceva parte. La prima, indirizzata ad Achille 'Filerote' Bocchi, è posta a c. 1*v*, ad apertura cioè del *libellus*, la seconda a Ludovico Speranza è inserita fra la sezione dei versi marulliani e i propri (c. 11*v*), la terza infine, scritta ad Alessandro Manzoli, serve di presentazione all'egloga *Tyrsis* con la quale si chiude il volume (c. 19*r*).[13] Tralasciando quest'ultima in cui Marcantonio rivela occasione e identità delle persone introdotte a parlare nella sua egloga e chiede al suo corrispondente di rivedere il testo «ut quamquam in ea personae rusticae loquuntur, tamen ab homine urbano facta fuisse videatur» mostrandosi così lontano da ogni tentazione rusticale, le prime due mostrano come la decisione di pubblicare i propri carmi sia il frutto non solo della volontà del Flaminio ma anche delle pressanti richieste dei suoi amici e sia vincolata a quella di rendere note le *Neniae* del Marullo. Conviene inoltre estrarre da queste due epistole due particolari: nella prima Marcantonio chiede al Bocchi, in cambio del «libellum» che gli invia un Democrito «qui cum spero me tam diu risurum, ut omnes animi curas, et maerorem, quem ex Ligdae amoribus concipio, sim

depositurus» e si raffigura quindi perduto in un amore elegiaco – lo stesso, come si ricorderà, accadeva al Tasso del *Libro primo* – che aggiunge una minima tessera al quadro, piuttosto incompleto, del Flaminio da giovane.[14] La seconda è invece utile su un versante più specificamente letterario poiché egli stesso vi definisce il genere dei suoi *carmina* inviando allo Speranza «decem ex nostris odis cum Thyrside ecloga, et nonnullis epigrammatis ad te mitto».

Se in questa sede fosse possibile, la stampa meriterebbe uno studio e una lettura a sé stanti, anche solo per il fatto che consentirebbe di riguadagnare agli studi sul poeta di Serravalle un'immagine, quella della sua giovinezza, che è tanto diversa da quella della sua maturità, quale ci appare dagli anni Trenta in avanti, una volta cioè che all'iniziale baldanza si siano sostituite le preoccupazioni, comunque più gravi, materiali e religiose. Un'acquisizione che non potrebbe certo mutare il peso di queste due stagioni della sua vita, ma che meglio farebbe comprendere l'arco di un'esistenza e le parole con le quali più volte lo stesso Flaminio avrebbe poi rinnegato questi inizi. Fra le tante, si ricordino almeno quelle della lettera scritta a Galeazzo Florimonte da Viterbo il 6 agosto 1542, quando rispondendo a proposito dell'ordine da tenersi nella istruzione dei fanciulli alla eloquenza prima non includerà fra le letture obbligatorie quella di «Terentio, Catullo et Tibullo, i quali sono elegantissimi, perciò che mi pare che possano nuocer troppo alla creanza christiana» e poi, commentando il suo ampio discorso, non manca di volgere uno sguardo, vagamente petrarchesco, al se stesso di un tempo:

> Ecco che per amor vostro io sono entrato in scena, et ci sono stato più lungamente ch'io non mi havea proposto, rappresentando la persona dell'humanista, la quale già tanto tempo mi piacque et hora mi pare cosa tanto vana.

A Viterbo il Flaminio non perde la propria lucidità di giudizio, né poteva per lui essere cambiato, rispetto alla sua giovinezza, il canone dei buoni autori; si aggiungono però istanze spirituali la cui preminenza lo obbliga a un'accortezza nella scelta delle letture che probabilmente, nei suoi riguardi, quando era fanciullo, non era stata usata. Il 1515 era difatti un'altra epoca: non che mancassero gli esempi di crisi spirituale fra gli umanisti, ché anzi erano ben noti i casi degli amici del Bembo Tommaso Giustinian, Vincenzo Querini, Paolo Canal, ma in determinati ambienti culto della poesia e del pensiero antico potevano occupare per intero l'orizzonte culturale e riempire di senso la vita di molti. Così dovette essere per Marcoantonio che, studente a Bologna fra il '15 e il '17, poteva seguire le lezioni del Boccadiferro per la logica, del Pomponazzi per la filosofia, del Bocchi e dell'Amaseo per la retorica e la poesia.[15]

Così, tornando alla stampa fanese del 1515 e ristringendosi all'essenziale, non ci si potrà stupire, leggendo i carmi in essa contenuti – e che senza sforzo si fanno rubricare sotto le diciture di odi ed epigrammi – che essa sia aperta da un edonistico invito rivolto a Ludovico Speranza e che Marcantonio si descriva, più ancora che nella lettera al Bocchi, come tutto preso in una sorta di *tourbillon* amoroso, panni che male si adattano alla sua vulgata immagine di poeta 'melanconico':[16]

> Iam mittas, Litavi, quaerere quae Dei,
> Quae natura animae, quid Iovis inferat
> Astrum, curve senex falcifer impio
> Terras lumine fascinet.
> Indulge potius, dum licet, otio,
> Et solare levi Flamini lyra
> Maerentem ob domina dissidium Chloes,
> Et Lygdae nova proelia.[17]
>
> (vv. 21-28)

La proposta di un intermezzo lirico-elegiaco che rinfranchi e si interponga agli «studiis […] tristibus» (v. 9) non è neppure la meno ortodossa delle proposte poiché se si passa al quarto testo, l'odicina *ad Cornelium Balbum* (c. 13*v*) poi espunta dalle edizioni successive,[18] non si può fare a meno di rilevare la spregiudicatezza con cui Flaminio, forte della propria altezza d'ingegno, si fa beffe dell'inferno, delle pene e dei dannati, degli ignoranti che credono a quel che vocia dal pulpito il «lignipes» (v. 9), concludendo poi perentoriamente, con salacia tutta universitaria: «Nam si idem fuerit spiritus omnium (ut | Magnus sentit Averroes), | Ride, quid dubitas? omnia fabulae» (vv. 16-18). Si prosegue variamente alternando metri e temi per giungere infine agli ultimi tre testi – si esclude l'egloga che sta a sé in fondo al libro – nei quali sono significativamente proposti un carme funebre per la madre del Bocchi che esclude la prospettiva cristiana di una vita eterna («Omnes una eadem mors manet. Ibimus | Omnes ad tenebras nigri | Plutonis», vv. 30-32),[19] un testo erotico, non privo forse di un doppio senso osceno, per una «Septimilla» di Urbino che egli amerà «Donec mors tenebris operta nostrum | Funesto caput ore devorabit» (vv. 18-19),[20] e da ultimo un'ode a un alloro che porta con sé inevitabili significati metapoetici e soprattutto rivendica, contro i trionfi della morte nei due testi precedenti, il valore eternante della poesia. Questi elementi non sono certo sufficienti per riconoscere un'architettura nella raccolta, ma intanto annotiamo che la conclusione del libro pare svolgere un discorso e che la sua sostanza è profondamente radicata nei valori dell'umanesimo antico e paganeggiante. Anche il legame con un poeta quale il Marullo – particolarmente vicino alle accezioni laiche, filosofiche e, almeno nella conclusione degli *Hymni naturales*, sconsolatamente materialiste della cultura umanistica – acquista un significato maggiore e trova ulteriori conferme: non solo infatti il Flaminio, in tutte e tre le lettere che scandiscono la stampa del 1515, presenta come un proprio vanto la pubblicazione delle *Neniae* ma fra i testi raccolti mette anche un inno *ad Bacchum* che ne riprende uno, identico per tema e metro, del poeta greco.

Con questo precedente, il parallelo fra gli inni marulliani e quelli della stampa del 1529 – e torniamo così al punto di partenza – non può dunque considerarsi azzardato e anzi significa la cosciente riproposizione di un noto modello. La scelta di fare di un gruppo di cinque testi simili l'*introitus* della propria sezione del libro ha dunque un certo rilievo, tanto più che in questa riproposizione il Flaminio si libera di una certa rigidità imitativa che aveva caratterizzato il suo inno a Bacco del 1515.[21] La poesia dell'*Hymnus in bonam valetudinem* o di quello *in Auroram* ha in effetti non molto in comune con la densità concettuale tipica delle complesse invocazioni marulliane. Si può cioè dire che, pur affrontando temi simili, il Flaminio riduca, rispetto al modello quattrocentesco, il tasso di gravità e astrattezza concettuale dei versi procedendo dunque in una direzione diversa da quella dell'approfondimento filosofico-sapienziale e prediligendo invece, per quanto riguarda la lingua, la ricerca di linee melodiche e, nella costruzione dei testi, la composizione di serie di figurazioni che dilatano il tema e lo spazio della lode. L'allentarsi della tensione filosofica – di cui comunque permangono tracce evidenti – elimina le asperità imposte dall'uso di termini tecnici e fa dunque cadere difficoltà di linguaggio nell'affrontare temi non consueti per la poesia. Sono queste osservazioni davvero troppo generiche ma credo possano comunque essere sufficienti a indicare come gli inni del Flaminio si caratterizzino, rispetto a quelli del Marullo, per una maggiore ed evidente *suavitas* dello stile. Che a questo tendesse la poesia flaminiana è anche confermato dal fatto che il quarto dei testi della raccolta del 1529*, O fons Melioli sacer*,[22] è notoriamente una liberissima versione della petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque*, un testo sulla cui *dulcedo* non è

concesso avere dubbi e sul quale si è insistito molto nel secondo capitolo a proposito della citazione fattane da Bernardo Tasso nella dedica a Ginevra Malatesta.

È piuttosto chiaro a questo punto cosa rendesse quei testi interessanti per il Tasso, da che cosa egli fosse spinto a ritenerli una perfetta ricreazione dell'antico – al punto da poterli far passare per tali nella dedicatoria del *Libro primo* – e dunque degni d'imitazione: l'aver trovato nei versi del suo già famoso contemporaneo i segni d'una sintonia, l'inveramento di una comune ricerca stilistica, la prova, implicita perché precedente a qualsiasi teorizzazione, della possibilità – e, per la poesia volgare, della necessità – di mettere in comunicazione la tradizione poetica antica e quella moderna. 'Petrarchismo latino'[23] e 'classicismo volgare' rappresentavano dunque le due facce di una medesima questione letteraria che trovava i suoi campioni, volendo ragionare per schemi ed etichette, proprio nel Flaminio e poi nel Tasso. La consonanza delle loro opere era, come già si diceva, il frutto di una *imitatio* dello stile che non lamentava, come poi sarebbe successo, una mancanza di corrispondenza in quella esistenziale. Marcantonio resterà tuttavia un costante modello per Bernardo: ciò che infatti quella lettera del '42 non dice, e non può dire, è che il Tasso cercherà, ormai vecchio, di seguire ancora una volta il modello stilistico e le scelte tematiche del serravallese scrivendo, a imitazione della sua *Paraphrasis in triginta Psalmos*, una raccolta di trenta *Salmi* – fatti seguire dalla *Canzone all'anima* che chiudeva il *Terzo libro degli Amori* e da altri quattro sonetti spirituali – poi inclusi nell'edizione completa delle sue liriche datata 1560, cinque anni dopo la morte del Flaminio.

Nel 1539 però, nell'anno del suo trasferimento da Verona a Napoli, la divergenza nelle scelte dei due poeti doveva dare ancora i suoi esiti più rilevanti. Il soggiorno napoletano sarà infatti cruciale per la sua biografia e per la poesia del Flaminio. Quali che fossero i motivi del suo addio alla amata terra natale, egli non partiva impreparato: su questo la lunga ed importante elegia *De se proficiscente Neapolim*[24] non lascia adito a dubbi. Si tratta infatti, come ha scritto la Akkerman, di «a programmatic poem on the course of humanist culture in the sixteenth century»,[25] un testo il cui equilibrio strutturale, persuasivamente illustrato dalla studiosa olandese, dimostra la particolare cura dedicatagli dal Flaminio, ben consapevole di quale svolta quel viaggio comportasse. Ora, «the hart of the poem»[26] contiene una sorta di *ratio studiorum* da mettere in atto durante il periodo che egli avrebbe trascorso a Napoli e che ha una grande importanza. Lasciatosi infatti alle spalle la patria, il poeta afferma:

> Me iuvat umbrosis vitam nunc degere in hortis,
> Et Phoebo, et Musis otia digna sequi.
> Tum rerum caussas, eventaque dicere: qua sint
> Lege colenda homini numina sancta deum:
> Qui deceant mores, faciat quae vita beatum:
> Quid verum falsis distet imaginibus.
> In primis celebrare Patrem fidibus iuvat, a quo
> Ex nihilo Vates omnia facta canunt;
> Caelicolae quem Tergeminum venerantur et Unum;
> Qui mare, qui terras, qui supera alta regit.
>
> (vv. 49-58)

Gli «otia digna» si specificano immediatamente dopo in studi la cui natura è, al di là dei paludamenti classici dell'espressione, sì poetica – non ad altro credo si riferisca quel «dicere» – ma con un contenuto non tanto, come si è detto, filosofico o scientifico quanto piuttosto, io credo, religioso poiché le «rerum caussas, eventaque» sono i due paragrafi sotto cui devono essere radunati gli argomenti che vengono elencati, ma a chiasmo, subito sotto. Come infatti il Padre e la Trinità sono la causa e il sostegno di tutto ciò che esiste, così la risposta dell'uomo alla potenza divina non

può che esplicarsi in atti di culto, in un comportamento morale regolato da precetti fondati sulla capacità di riconoscere la verità e di distinguerla dalle false immagini di bene. Il programma così stilato prevede dunque una sorta di conversione a una poesia religiosa che fino a quel momento il Flaminio aveva tentato nella forma della parafrasi dei Salmi «condotta sotto gli auspici del Giberti»[27] ma ancora inedita e che qui sembra invece tornare ad vagheggiare la maniera degli *hymni*.

La poesia che infatti egli sembra avere a questa data in mente è, come già dimostrano questi versi, fortemente compromessa con la tradizione classica che a Napoli è non solo presente ma, come il *Faunus* nella campagna siciliana visitata dal Bembo, ancora viva. Se infatti già all'inizio del carme di tutti i monumenti della città e dei suoi dintorni è citata soltanto la cappella edificata dal Sannazaro «Eois clarus et Hesperiis» (v. 6) e dunque un luogo ricco di ricordi personali – il giovane Flaminio aveva conosciuto Azio Sincero nel 1514 – ma anche di memorie letterarie, ancor più sorprendente è che subito dopo i versi che si sono letti, preoccupato dall'impegno che gli arrecheranno i suoi «digna otia», Marcantonio prorompa in un'esclamazione («O utinam ille suo me sistat numine sancto | Ad fortunati litora Pausilypi!») che si riferisce naturalmente alla «placidissima […] umbra» di Virgilio che si dice vagante «Inter odoratum […] nemus» (vv. 99-100). Il *numen* di Virigilio che il Flaminio chiama a favorire il suo canto tiene qui il luogo della musa, dell'ispirazione che dovrebbe guidarlo nell'esaltazione delle realtà celesti e cristiane; un'invocazione che certo può sorprendere ma che trova una qualche conferma nell'ambiente culturale da cui proveniva se qualche sintonia si riscontra fra questi versi e il passo del *Naugerius* in cui Giovanni Battista Della Torre spiega il *furor* cui è andato soggetto il Navagero con l'influenza dei «Virigilii manes, qui loca haec incolunt».[28]

Il 'programma' fu però disatteso. Non che il Flaminio lo avesse stilato con leggerezza, anzi: che intendesse dedicarsi a un approfondimento dei testi religiosi è certo e lo si desume non solo dall'effettivo corso che quel soggiorno prese di lì a poco e che sarebbe poi culminato nell'incontro con Valdès, ma da lettere sue nelle quali affermava di voler leggere S. Agostino e il Nuovo Testamento,[29] letture che in effetti furono intraprese fin dal soggiorno presso il Florimonte a Sessa. Di poesia religiosa però, anche ammantata di vesti classiche sull'esempio del Sannazaro, non pare che il Flaminio ne abbia mai scritta in quel periodo. Si fanno invece più frequenti le espressioni di un rifiuto della poesia in quanto tale, la speranza di aver accantonato una volta per tutte un esercizio il cui valore, come quello dell'ideologia umanistica che ne è il presupposto, va sempre più scemando restando vinte, in un paragone che sembra sempre più squilibrato, le belle favole pagane dalla ben più concreta verità cristiana.

Di tali affermazioni sarebbe semplice comporre un florilegio, ma volervi sempre leggere una decisa volontà programmatica, la possibilità di una periodizzazione della storia del Flaminio, sarebbe forse far loro un eccessivo credito poiché anche più avanti, in pieni anni '40, egli continuerà a protestare la propria risoluzione di chiudere con la poesia, la cui scrittura – lo diceva a Niccolò dell'Arco nel '36, lo ridirà a Ulisse Bassiano nel '49 –,[30] soprattutto se condotta nelle ore notturne, metteva in grave pericolo la sua salute. Ciò non significa evidentemente che quelle affermazioni siano pure pose di comodo; esse però testimoniano più di una costante fedeltà alla propria vocazione poetica, e magari della capacità di rimodularne temi e fini, che della presenza di reali discontinuità all'interno del suo operare artistico.

Accade così che pur lamentandosi, in una lettera al Seripando del luglio del '39, di avere scarse conoscenze relative alla religione cristiana per aver «consumato

miseramente quasi tutto il tempo nelle ciance delli poeti»,[31] e lamentandosi ancora, in una lettera al Bini del febbraio del '40, che è «quasi impossibile a guarir dalla pazzia della poesia»[32], il Flaminio, che nel frattempo si era trasferito da Sessa a Caserta mutando l'ospitalità del Florimonte con quella di Giovan Francesco Alois, scrive, fra la primavera e l'autunno del 1539 – dunque in un periodo compreso fra le due lettere citate – una delle sue più belle raccolte di liriche, quella che andrà poi a costituire il quarto libro dei suoi *carmina*: il 'canzoniere pastorale' dedicato a Hyella.

Prima però di dire qualcosa su questa silloge poetica, il cui rilievo, nell'economia di queste pagine, è ovvio, converrà retrocedere di qualche passo, poiché la militanza pastorale del Flaminio datava da parecchi anni prima: con i carmi per Hyella infatti non si trattava d'un approdo, ma si consumava un ritorno.

Lasciando da parte gli ammiccamenti al genere pastorale che, a cominciare dagli *hymni*,[33] sono disseminati in moltissimi dei testi poetici flaminiani, si deve dire che il maggior numero di *lusus pastorales*, ché di questo in definitiva si tratta, sono contenuti nell'attuale terzo libro dei *Carmina*. È questa una raccoltina di ventinove testi piuttosto composita quanto alla genesi, risalendo i carmi ivi contenuti a vari periodi della giovinezza o della prima maturità del poeta. Ciò però non impedisce che vi si possano facilmente riconoscere alcuni cicli, individuati dal nome della fanciulla cui sono dedicati: le varie Nigella, Amarylli, Pholoe, Ligurina, Thestyli, Lygda, Phyllis sono le destinatarie dei lamenti di amanti dal nome ignoto o sempre diverso,[34] destinatarie attorno alle quali, come accennavo, si coagula una serie più o meno ampia di testi – da un minimo di due a un massimo di otto – che se quasi mai riesce a guadagnarsi la coesione necessaria per raggiungere il grado di macrotesto è però sufficiente a indicare come il Flaminio tendesse, molto più del Navagero ad esempio, a costruire aggregazioni testuali che, almeno in prospettiva, aprissero la raccolta di epigrammi pastorali a modelli di strutturazione diversi da quelli classici e più vicini a quello romanzo del 'canzoniere'. A questo proposito si potrà segnalare che la seriazione dei testi, sebbene di dubbia autorità, pare seguire un certo ordine che, pur non potendo datare con certezza tutti i componimenti, è certo che non segue la cronologia compositiva: dopo due epigrammi d'encomio per cardinale Alessandro Farnese sui quali torneremo, i testi fino al 18 si susseguono in modo da mantenere la consecuzione di quelli dedicati alla medesima pastorella[35] mentre con il diciannovesimo iniziano ad essere alternati. Non casualmente però: i restanti undici carmi sono disposti, guardando alla loro estensione, secondo lo schema 2+7+2, poiché infatti 19 e 20 sono entrambi di dieci versi, dal 21 al 27 di sei, 28 e 29 di otto. A questo si aggiunga che la sezione centrale, come già aveva visto la Maddison, ha identici caratteri formali – «in the first four verses a picture is drawn, in the last two the application is made»;[36] che l'alternanza dei testi per Lygda e Ligurina è presso che perfetta – solo il primo, 21, è, come il 20, per Philli – cosicché pare che il modello cui qui si voglia alludere sia quello del canto amebeo. Quanto alle coppie d'inizio e di conclusione, si può rilevare che la prima è composta da un invito a Lygda a riposare all'ombra e da un augurio agli elementi naturali che hanno assistito al primo bacio ricevuto da Philli, mentre la seconda da un sacrificio di due tortore per una coppia d'amanti – il carme ha una struttura formale molto vicina a quella dei testi 21-27 – e dalla preghiera di un ignoto amante alla Luna, affinché nasconda la sua luce – dunque un altro invito all'ombra – e nessuno possa sorprendere i «furta».

Al di là di queste relazioni intertestuali, più o meno, forti, quel che emerge dal terzo libro dei *carmina* flaminiani è il fatto che la tendenza a costruire dei mini-cicli dovette venire a maturazione piuttosto precocemente nel Flaminio: se infatti ha ragione, come mi sembra assai probabile, la Maddison,[37] i testi dedicati a Ligurina

(III, 10-14, 23, 25 e 27) devono infatti essere attribuiti al 1521, al periodo cioè che egli trascorse a Genova con Stefano Sauli. Ne rende certi l'epistola in faleci indirizzata al Longolio[38] e responsiva alle lettere in prosa ciceroniana che questi scriveva, da Padova, agli amici lontani: descrivendo infatti le giornate passate «hortulis amoeni | Abditus Stephani» (vv. 5-6) si raffigura mentre studia Aristotele o si diletta con la poesia:

> […] modo ad Catulli
> Dulces versiculos relapsus, inter
> Argutas volucres cano sub umbra
> Silvae lauricomae iacens: modo ipse
> Ludo carmina, qualia in Lycei
> Nigris saltibus Arcades canebant,
> Antequam fera gens profecta ab oris
> Incultae Scythiae procul Menalcas
> Tityrosque fugaret.
>
> (vv.9-17)

Lusus e «dulces versiculos» tengono dunque compagnia a un Flaminio ventitreenne che si rappresenta nella posa con la quale Titiro compare nella prima ecloga virgiliana: l'ozio degli studi e della poesia, cantata alla maniera di Catullo – e qui forse intenderà testi amorosi[39] o biglietti in faleci come quello che sta scrivendo – o degli arcadi, si accompagna ancora una volta all'evocazione, indiretta, del mondo pastorale, qui per altro esplicitamente caratterizzato come 'antico', virgiliano, frutto di un mondo distrutto dalla barbarie di popolazioni incivili: il segno delle polemiche umaniste contro i non-latini non potrebbe essere qui più chiaro. È chiaro però anche che la poesia, particolarmente quella pastorale, svolge, come per i personaggi del *Naugerius*, la funzione di piacevole intermezzo, di necessaria ricreazione per poter sostenere sforzi intellettuali più gravosi quali, ad esempio, quelli richiesti dallo studio di Aristotele. Non si tratta solo di un'ipotesi: il Flaminio affronta direttamente la questione dell'utilità di questa poesia fatta tutta di *fabellae* in altri carmi, anch'essi di corrispondenza. (Si sarà compreso, a questo punto, il grandissimo rilievo che studiando la poesia del Flaminio ha la possibilità di usufruire del suo 'secondo' epistolario: quello in versi raccolto per lo più nei libri quinto e sesto dei *Carmina*, un *corpus* che, anche limitandosi a queste due raccolte e tralasciando i versi dedicati a questo o a quel personaggio, assomma 119 testi[40] e che, non ostante la carenza di studi, non può, per ovvie ragioni, essere dimenticato in favore del 'primo' epistolario, quello in prosa, del quale pur giustamente Firpo ed altri hanno rimarcato la grande importanza.[41])

Il riferimento va in particolare a un testo, il ventiduesimo del quinto libro, dedicato *ad Antonium Massam* del quale, purtroppo non sono in grado di fornire una datazione ma che riporto per intero, a motivo dell'esemplarità di un atteggiamento che vale per il Flaminio ma anche per buona parte dei suoi contemporanei:

> Etsi Sulpiciis, Catonibusque
> Non cedis gravitate, nec patroni
> Ullius celebrat domum perinde
> Ac tuam populus, tamen caveto
> Ne supercilio nimis severo
> Lusus molliculos meae Camoenae
> Spernas, optime Massa; nam Platonis,
> Quo nemo gravior fuisse fertur,
> Exstant carmina melle dulciora,
> Quae summa faciebat is senecta,

Non semper studiis vacans severis.
Et noster quoque Tullius solebat
E foro rediens laborioso
Versus scribere delicatiores,
Ut curis animum gravem levaret.
His auctoribus, ut reor, licebit
Nugas Flaminii legas ad ignem,
Cum te garrula turba liberorum
Dicendi nimio labore fessum
Ad iocos vocat, et leves cachinnos.

La licenza a *ludere* che, non ostante gli impegni e le fatiche di avvocato, spetta al Massa vale evidentemente anche per Marcantonio: scrivere (o leggere) epigrammi, come Platone – Cicerone, visto lo scarso successo dei suoi tentativi poetici, sarà qui citato a motivo della conformità professionale col destinatario del carme – autore di versi famosi che il Flaminio conosceva bene in greco, versi «melle dulciora» equivalenti ai suoi «lusus molliculos», è un esercizio da non guardare con superciliosa severità ma da intendere, con meno superficiale saggezza, come la necessaria ricreazione che spetta a quanti esercitano, per mestiere, l'intelletto. Non v'è poi dubbio che questi carmi che, come bambini chiassosi, invitano «ad iocos» prendano coloriture pastorali poiché la poesia arcadica, a un livello d'intrattenimento un poco superiore, svolge un ruolo simile.

Quando infatti il Flaminio aveva composto la parte più consistente di quello che poi sarebbe divenuto il terzo libro dei suoi carmi, il primo di *lusus pastorales*, la sua condizione non era quella, agiata, di cui aveva potuto godere da ospite presso il Sauli. Cinque anni dopo infatti, nell'inverno fra il 1525 e il 1526, era stato costretto dalle gravi condizioni di salute a lasciare Roma per tornare sulle avite montagne.[42] È dunque a Serravalle, che egli, una volta riguadagnata la salute,[43] sicuro che «quantum[…] benigni | Di dederint vitae, contentus paupere tecto, | Iam vivam mihi secretis inglorius arvis» (II, 1, vv. 33-35), e professando dunque una sorta di vita nascosta, torna a scrivere testi pastorali. I versi testé citati fanno parte di una lettera al Sauli che si era informato, con preoccupazione sullo stato di salute dell'amico: qui il Flaminio loda il suo antico ospite e patrono per essersi sottratto al futuro di negozi cui la sua nascita nobile lo destinava e di essersi dedicato agli studi: si rinnova dunque anche in questo carme, anche nelle lodi profuse al destinatario, anche nella descrizione della vita che il poeta conduce

(Si laetus pomis, et vili pascor oliva,
Et iuvat angusto vitam traducere tecto
Ignotum, duplici pellentem frigora panno,
Quid Regum turres, ac limina magna potentum
Persequor, et dulcem dimitto stultus agellum?
vv. 11-15)

l'aspirazione, tante volte e da tanti dei poeti ormai sentita esprimere, a una vita raccolta, povera di beni ma ricca di studi, rallegrata dalla poesia. Ed è, evidentemente, ben più di un *topos* ma una necessità che qui importa non da un punto di vista biografico o sociologico, ma perché non credo possa essere un caso che ogni qual volta per il Flaminio si realizzarono queste condizioni – libertà di sé, minima sicurezza economica, sanità e bellezza dell'ambiente circostante – egli tornò alla poesia, ancor più che pastorale, idillica, tornò a dispiegare uno stile che ancora sorprende per la fluidità, la semplicità dei costrutti e la purezza della lingua. Domina, in una parola, la *suavitas*, quella difficile e felice facilità dello stile che però, se tutto questo è vero, diviene praticabile solo se è possibile scrivere la poesia che le

corrisponde. Non che, intendiamoci, l'epistolario in versi del Flaminio sia pomposo o aspro, tutt'altro: esso si distingue – lo dimostrano a bastanza gli esempi che se ne sono citati – per la dizione sempre piana e fraterna, per un senso molto catulliano dell'amicizia; pur tuttavia mi sembra che qualche differenza corra fra quei versi, dettati in dipendenza di relazioni sociali, e gli altri privi d'ogni fine pratico e scritti, se non proprio per se stesso, per essere ristorato dalla poesia in sé.

Per questo è, a mio avviso, da escludere che dietro le numerose figure di donne amate e amanti evocate nei versi del *liber tertius* si possano trovare persone reali, che quei pastorelli amati possano essere maschere di Marcantonio. Il *lusus* del Flaminio, come quello di Navagero, sfugge quasi sempre alla biografia; esso non trae dalla vita, dall'esistenza del poeta, il calore d'affetti che promana. Ciò non di meno, a questa stagione poetica, se si accettano le datazioni proposte dalla Maddison, appartengono alcuni fra capolavori del Flaminio: non solo la poesia sapienziale degli *hymni* di cui si è detto o quella di traduzione (da *Rvf* 126), ma anche un trepido *impromptu* bucolico come *Ianthis* (II, 2)[44] nel quale la figura della ripetizione, applicata a suoni e parole, immagini e concetti, variata con inversioni e chiasmi, inarcature del verso, contrapposizioni di parti, crea un'onda melodica che dà vita e parola alla tenerezza incalzante del desiderio col quale la «puella» finalmente si ricongiunge, per mai più separarsene, dal suo «puer» lungamente atteso. Notevoli, per la delicatezza di tocco e la varietà di tono, sono anche i tre cicli in miniatura che si possono ascrivere, con ragionevole sicurezza, a questo periodo: quello per Amarilli (III, 5-6) chiuso nel breve arco dell'inizio della primavera e il culmine dell'estate, che unisce l'invito ai «dulcia furta» con quello a compiere un sacrificio augurale a Venere per l'eternità del reciproco amore e si chiude su un altro invito, più piccante, a un convegno amoroso fra le amenità d'una «silva | Quam pulcher liquido Mesulus amne secat» (6, 9-10) – indicazione idrografica che ci rassicura sull'ambientazione veneta del carme; quello immediatamente successivo per Pholoe (III, 7-9), che all'alba dei consigli ad Amarilli sostituisce la notte ed è giocato fra le tonalità elegiache del *paraklausithuron*, esposto al dolore e alle intemperie, e quelle d'un invito a cena per la fanciulla (e la madre e la sorellina di lei) con la speranza, soprattutto, (vv. 7-10) di un dopocena appagante

(Fabellas vetulae referent: nos laeta canemus
Carmina: castaneas parva Lycinna coquet.
Sic noctem tenerisque iocis, risuque trahemus,
Dum gravet incumbens lumina nostra sopor);

quello infine, più ampio, di Micon per l'infedele Thestyli (III, 15-18) che sulla proposta, nel carme più breve dell'intero libro, il quindicesimo, del tema del *donum* – vero *fil rouge* che unisce i quattro testi – e con il concorso di evidenti connessioni intertestuali, abbozza un canovaccio narrativo tanto semplice quanto vivace che si conclude, nel carme più lungo del libro, il diciottesimo, con una massima che ha tutto il sapore e il piglio dei maestri d'amore antichi: «Iam sperent, metuantque simul miseri omnia amantes | Credite, nulla fidem servat amica viro» (vv. 27-28).

La professione di fede nella bellezza e nei valori del mondo antico che questi versi e quest'ultimo ammonimento testimoniano, danno la misura di quanto ancora Marcantonio fosse lontano dalla tensione spirituale che avrebbe accompagnato la parte finale della sua vita. Se ne ha molto facilmente la riprova, richiamando un fatto già noto agli studiosi. Nel febbraio del 1526, quindi pochi mesi prima di scrivere quei *lusus*, sulla via del ritorno da Roma a Serravalle, sosta a Venezia dove fa la conoscenza di una personalità di indubbio carisma quale Paolo (al secolo Tommaso) Giustiniani che, il 24 marzo, gli scrive una lunga lettera sulla felicità e invita l'amico ad

abbracciare anch'egli la vita dell'eremo. Dal punto di vista del camaldolese la felicità dell'uomo sta nella fede che si acquista vigilando sulla propria vita morale e con

> uno attento et continuo studio et assidua lettione non già delle rime del Petrarca e de le prose del Boccaccio, in che molti ingegni si perdono, né anchora di Homero o di Virgilio, né di Demostene o Cicerone, né di Aristotele, né di Platone o di Plotino, né di alcuno gentile poeta, oratore o philosopho […], ma sì del santo evangelio di Christo, sì de le profondissime et ammirabili pistole di Paolo, sì di tutta la sacra et divina Scrittura divinamente ispirata.[45]

Sono parole che più in là nel tempo, quando si contenterà «di non saper altro che Iesu Christo crocifisso»,[46] egli abbraccerà senza frapporvi ostacoli. Se qualcosa di esse si depositò nell'animo del Flaminio non sappiamo, certo è che egli credeva di poter quietare altrimenti il suo animo, che, come scriveva al Sauli, la vita beata, la salvezza, in certo senso, di lui come singolo, lungi dalla ricerca di fama, si trovasse altrove, in altri pensieri e in parole che potevano ben essere quelle di Virgilio. Così sarà, lo vedremo subito, ancora per alcuni anni.

Restiamo quindi sul libro terzo dei *Carmina* poiché i due testi con i quali inizia non appartengono a questa fase della poesia del Flaminio. Infatti, fra gli anni che lo vedono ritirato a Serravalle e quelli che, tanto mutato, lo avrebbero visto a Caserta dall'Alois, sta un'altra sosta in Arcadia, databile all'incirca al 1536, dieci anni dopo. Quale valore per il Flaminio potesse avere intorno agli anni '20 la poesia pastorale lo si è già intravisto nel biglietto al Longolio. Poco dopo la metà degli anni '30 le sue opinioni in merito non erano certo mutate, ma le si possono ulteriormente precisare e riscontrare con maggiore evidenza sui testi. Ricorro perciò ad un altro carme di corrispondenza del Flaminio, un biglietto d'invito questa volta, indirizzato a Francesco della Torre. All'amico, ch'egli prega «per sui Ciceronis,et Terenti | Scripta» (vv. 1-2) di andarlo a trovare in un suo ritiro campestre,[47] descrive la giornata che passeranno assieme. Niente di eccezionale: il «prandium Iove dignum» (v. 10) allietato dal colono e dalle sue figlie e quindi

> […] ocellos
> Ut primum sopor incubans gravabit,
> Iucundissime amice, te sub antrum
> Ducam, quod croceis tegunt corymbis
> Serpentes hederae, imminensque laurus
> Suaviter foliis susurrat. […]
> […] Ubi ergo
> Hic satis requieveris, legentur
> Lusus Vergilii, et Syracusani
> Vatis, quo nihil est magis venustum,
> Nihil dulcius, ut mihi videtur.
>
> (vv. 19-24, 26-30)

La lettura dei «lusus» di Virgilio e Teocrito è dunque chiamata, con le altre attività proposte dal Flaminio, a contribuire alla quiete dell'animo del Della Torre sottraendolo per una giornata alle tante incombenze cittadine e curiali; è una lettura scelta però in virtù dell'eccellenza poetica, cioè della suprema dolcezza e bellezza, del mondo poetico che i loro versi riescono ad evocare e che i due amici, almeno in parte, rivivono in un luogo dominato, fra il vero e il simbolico, da un alloro. Come sopra si è detto, questa poesia, per uno qual era il Flaminio, tanto restio di scrivere ad istanza d'altri,[48] era possibile solo in determinate condizioni. Ora, si sa che gli anni immediatamente precedenti al volontario allontanamento da Verona sono il periodo

nel quale la necessità d'un'indipendenza, anche economica, dal vescovo Giberti, si fa più pressante, diviene l'assillo di Marcantonio.

Nel 1536, l'assegnazione del priorato di San Prospero, beneficio di cui aveva goduto anche suo padre Giovanni Antonio, morto quello stesso anno, è una prima importante tappa sulla via della libertà. Di ciò il Flaminio sapeva bene di essere debitore al giovane cardinale Alessandro Farnese ed è appunto con due epigrammi a lui diretti che si apre il suo terzo libro. Sono questi i primi testi nei quali il poeta assume un nome fittizio: egli sarà Iola: pastore, povero, reso improvvisamente ricco dal «Farnesius heros» (III, 1, 7). Alle lodi del cardinale sacrificano però non solo questi testi: se ho visto bene, saranno allora da leggere in aggiunta i carmi 10, 15, 17, 22 e 29 del libro primo e soprattutto, nel libro sesto, otto dei primi dieci testi – devono essere infatti escluso il quarto che, pur essendo legato al Farnese come gli altri non riguarda l'attribuzione del beneficio e il secondo che tenta la via d'una lode pindarica. Non mi è possibile dire se questi testi facessero o meno parte di un'unica messe poetica né tanto meno quale potesse mai essere l'ordinamento originale, se mai ve ne fu uno; è però evidente che quello che apre il sesto libro è un testo di ringraziamento e di dedica di un «libellum» (v. 12) che sembrerebbe doversi identificare proprio con il *corpus* poetico che si è detto.

È qui impossibile dar conto, uno a uno, di tutti i testi: ci limiteremo, come altrove, all'essenziale. Un buon inizio sarebbe quello del carme *Ad agellum suum* (I, 17) che racconta distesamente la storia del luogo in questione e il significato, materiale, sentimentale e poetico, che esso ha per il nuovo possessore:

Venuste agelle, tuque pulchra villula,
  Mei parentis optimi
Olim voluptas, et quies gratissima
  Fuistis; at simul senex
Terras reliquit, et beatas caelitum
  Petivit oras, incola
Vos alter occupavit, atque ferreus
  Amabili vestro sinu
Me lacrimantem dieci, et caris procul
  Abire iussit finibus.
At nunc, amica rura, vos reddit mihi
  Farnesii benignitas.
Iam vos recisa, iam iuvabit, arbores
  Manu paterna consitas
Videre, iam libebit in cubiculo
  Molles inire somnulos,
Ubi senex solebat artus languidos
  Molli fovere lectulo.
Gaudete, fontes, rivulique limipidi;
  Heri vetusti filius
Iam iam propinquat, vosque dulci fistula
  Mulcebit, illa fistula
Quem vestro Iolae donat Alcon Maximus,
  Ut inclyti Farnesii
Laudes canentem Naiadum pulcher chorus
  Miretur, et Pan capripes.

Contano soprattutto gli ultimi versi, perché se la connessione fra encomio e dono è, tutto sommato, cosa vecchia, meno scontato è che fra il dono di Alcon e la richiesta di poesia – la consegna della «fistula» – vi sia un rapporto quasi di causa-effetto: la

lode del giovane Alessandro pare insomma essere un vero e proprio debito da assolvere. Lo conferma anche il passaggio centrale dell'ode 22, *Ad Apollinem*, nella quale dopo l'invocazione del dio affinché sia propizio, il poeta fa la sua richiesta:

Ut mihi optatum dat habere agellum
Clara Farnesi pietas, gravique
Liberans cura, iubet otiosam
Ducere vitam,
Sic tuo vati liceat, perenni
Nomen illius celebrare cantu;
Et viri in nostris vireat libellis
Gloria semper

(vv. 9-16)

La lode però non implica necessariamente che la poesia debba essere pastorale, perciò tanto in 17, dove la cosa è esplicita, quanto in 22, dove invece è espressa simbolicamente nelle parti non citate, il dato non deve essere lasciato inerte. Ciò forse dipende dal fatto che la cosa donata è un luogo agreste, che Alcon-Paolo III è senz'altro 'pastore' e che Iola-Flaminio è poeta, ma come ovvio c'è dell'altro. Ci arriveremo, ma intanto conviene saltare al sesto libro. Qui dopo il carme di dedica e uno indirizzato al Sauli e al Bassiano per informarli del repentino cambio di fortuna e della nuove lodi che empiranno i suoi «lepidis […] libellis», si giunge alla compatta serie di cinque *lusus*. L'ordine infatti è serrato da richiami espliciti e, quanto alla disposizione tematica, vi spiccano per chiarezza due notissime citazioni, entrambe tratte dalla prima ecloga di Virgilio. Intorno ad esse, e ai temi che veicolano, si sviluppa, per continua variazione, l'intero discorso poetico: la prima, «formosam resonare doces Amaryllida silvas», è la nota sulla quale si accorda la lode e se ne intende il rintocco soprattutto nei carmi 6 e 7, la seconda, «o Meliboee, deus nobis haec otia fecit», che – come già si è visto accadere per il Fracastoro e il Giberti – inquadra la natura del rapporto fra poeta e mecenate, chiude invece in modo assai significativo l'ultimo dei cinque teste. Non mi dilungo ulteriormente sull'importanza degli *otia* per la poesia – il discorso è semplice e già più volte ripetuto –, ma credo possa essere utile soffermarsi sul testo meno bello e più didascalico di questa serie, il quarto (VI, 9):

Pauperies, hominum fera pestis, et ira deorum,
Excruciare malos nata, bonosque simul,
Quaere alias sedes; nam te Farnesius heros
Amplius in nostra non sinit esse domo.
Ecce venit properans pleno lietissima cornu
Copia, quam sequitur dulcis et alma Quies.
Illa timere famem diram vetat: altera mandat
Ut Phoebo, et Musis otia digna colam.
Magnus Alexander, magna haec qui donat habere,
Iure mihi magni numinis instar erit.

È proprio la chiarezza didascalica a nuocere alla forma ma è altresì vero che non vi è forse un altro luogo dell'opera del Flaminio che con più semplicità dia ragione delle necessità vitali (spirituali e materiali) sue e, più in generale, di quelle d'un poeta del Cinquecento. Se Iola è come Melibeo, Alessandro è un *numen*, il solo che può salvare dalla «pauperies» che è, evidentemente altra cosa da quel poco che rende possibile respingere la tentazione degli onori e dei palazzi dei re. «Copia» contro la fame e «Quies» contro le ansie: questo si deve fornire a un poeta se si vuole che canti e lodi.

Ciò che rende caratteristico questo ciclo pastorale e un po' tutto il *corpus* di testi che riguarda la restituzione a Marcantonio di quell'«agellum» è che si tratta forse

dell'unica volta nella quale egli è preso in un rapporto di chiara dipendenza cortigiana, molto più vincolante ad esempio di quello che, all'epoca, lo continuava a legare al Giberti. Il Flaminio ne era perfettamente consapevole ed è chiaro che, non ostante in più punti – si veda ad esempio VI, 1 o 10 – affermi che la lode del cardinal Farnese gli sgorghi dall'animo spontaneamente, in un moto di riconoscenza, è chiaro che l'inchiostro è quel dare sol può il povero Iola. Ciò non di meno sarebbe errato pensare che Marcantonio subisca passivamente questo rapporto: negli esametri parenetici *Ad Alexandrum Farnesium Cardinalem* (II, 4) è infatti lui stesso a chiarire i tradizionali termini della questione. Scorriamo velocemente questo importante carme: dopo il nuovo ringraziamento – si noti ancora una volta l'eco virgiliana del v. 3 «optata mihi dexter facis otia» – e la nuova promessa di lode, inizia una tirata contro chi, pur essendo ricco, «nec vates, nec dulcia carmina curat» (v. 7); i biasimi hanno termine solo al v. 22 con la presentazione dell'uomo giusto e con la definizione, esemplare per il nitore, dei reciproci doveri fra questi e i poeti: «At sapiens recte dispensat dona deorum | […] | Et Musas, et sacros ante omnia vates. | Ergo illum dulci tollunt super aethera cantu, | Mortalemque vetant invisae occumbere morti» (vv. 22-26). Il dono che si riceve dai «sacros […] vates» è dunque di valore inestimabile perché supera qualsiasi larghezza nel donare beni materiali: è il tema che Flaminio sviluppa nei versi seguenti proponendo l'esempio di Mecenate, Augusto e Virgilio. Chiude il carme una riflessione sulla varietà delle intelligenze e delle abilità umane che serve a mettere in risalto la specificità del poeta:

> At si quem placidis nascentem vidit ocellis
> Castalii regina chori, et formosus Apollo,
> Ille urbis strepitum fugit, viridantia silvis
> Rura colens, gaudet longos extendere in annos
> Magnanimum heroum divino carmine laudes.
>
> (vv. 44-48)

Queste parole sono forse da annoverare, dal nostro punto di vista, fra le più importanti che si siano lette del Flaminio, poiché qui non si mostra più soltanto la consonanza fra il poeta, la sua poesia e gli *otia* campestri, ma come si fa dipendere dalla sua stessa natura le sue operazioni così se ne fa discendere la permanenza in luoghi ameni: siccome è poeta, allora vive appartato, allora si rallegra di poter esercitare il proprio potere eternante. Quale dunque è la natura del poeta, tale è il suo canto: qui è mi pare la chiave per comprendere perché lode e canto pastorale vadano assieme nei testi per Alessandro Farnese, perché nell'esperienza poetica del Flaminio la lirica arcadica acquisti un valore così grande, tanto da dedicarle ben due libri di *carmina*. Se poi, tenendo questi risultati a mente, si ripercorre a ritroso questo carme del secondo libro e poi si ritorna anche sui testi di Iola nel sesto, acquistano un valore più pregnante sia l'*exemplum* dell'eternità donata da Virgilio ai suoi patroni, sia le palmari citazioni dalle *Bucoliche* che si sono segnalate. Perché a me sembra che in entrambi i casi il Flaminio persegua una strategia letteraria che conduce al rispecchiamento della propria condizione in quella virgiliana e, con un solo passo in più, alla identificazione di sé col grande mantovano. Essa si realizza proprio nei versi appena citati, giacché quel ritratto del poeta, che lo è per natura più che per arte, che ama le dolci solitudini ma che canta gli eroi, si adatta ad entrambi, rende le loro immagini virtualmente sovrapponibili unendo dunque l'antonomasia del poeta con la sua moderna riproposizione.

2. Il 'canzoniere pastorale'

Con queste premesse, poetiche ed economiche, il Flaminio giungeva dunque nel Viceregno di Napoli. Il rapporto con il Farnese non si sarebbe mai sciolto, ma la distanza e il nascondimento contribuirono probabilmente ad allentarlo e, in ogni caso, Marcantonio non abdicò mai del tutto alla propria indipendenza. Il 'canzoniere' per Hyella, d'altro canto, significava il ritorno alla poesia arcadica dopo tredici anni. I *carmina* scritti in lode e ringraziamento del cardinale Alessandro, pur importanti come si è potuto vedere, sono componimenti originati all'interno di un rapporto cortigiano e perciò non possono essere considerati equivalenti a quelli scritti nel '21 e nel '26. Il soggiorno a Caserta del Flaminio è invece tutt'altra cosa da un 'servizio', un impiego fisso: come quello presso il Florimonte o, prima ancora, presso il Sauli, esso riflette una scelta di vita, quella «parasitica» burlescamente lodata in una lettera al Bini,[49] che rappresentava evidentemente un tentativo di compromesso fra le proprie esigenze di libertà di spirito e d'intelletto e la precarietà d'una condizione economica che non rendeva possibile far conto solo su se stessi. Ad ogni modo, quella soluzione non prevedeva, neppure come semplice cortesia, ricompense poetiche e dunque la genesi dei testi per Hyella è assolutamente libera.

Era stato infatti l'Alois ad invitarlo presso di sé, nella campagna casertana: ce ne rende sicuri il ventesimo carme del sesto libro con il quale Marcantonio risponde con entusiasmo all'invito del nobile campano. I «venusta rura» (v. 7) infatti lo allettano e gli sono di beneficio per la salute e poi, continua,

> Istic et mihi Musa tam benigno
> Sempre numine favit, ut canentem
> Stuperent Dryades, meumque pictis
> Ornarent Satyri caput corollis.
>
> (vv. 12-15)

La bella campagna torna dunque ad essere fonte d'ispirazione, di consacrazione quale poeta bucolico, e torna ad esserlo a buona ragione, tanto che a non molti mesi di distanza deve risalire il lungo carme-epistola che il Flaminio invia al Florimonte, a Sessa (V, 8). Il tema è quello, ancora una volta d'un invito poiché Galeazzo ha più volte promesso (senza mantenere) di andare a vedere gli amici. Il tono è, come di regola fra i due, faceto soprattutto nella conclusione; tuttavia il motivo per cui questo testo ci interessa è che, elencando le ragioni per le quali il Florimonte dovrebbe affrettare la sua partenza per Caserta ne inserisce anche di letterarie:

> Huc ades, Galatee, quid moraris?
> Si venis cito, carminum libellum
> Ostendam tibi, quem legens putabs
> Te vesci ambrosia, et tibi repleri
> Ora nectare. […]
>
> (vv. 72-76)

Mi sembra assai verosimile, date le qualità stilistiche per le quali è lodato, che questo «libellus» sia proprio quello formato dai venticinque testi per Hyella, e che il 'canzoniere pastorale' fosse dunque ormai finito. Nei versi citati la soddisfazione del Flaminio è, considerando le abitudini della persona, eccezionale e quasi spudorata, tanto da far sospettare che anche queste affermazioni debbano essere lette nel quadro di complessiva esagerazione che caratterizza il componimento. Anche questo dubbio trova una conferma in un altro punto della sua corrispondenza in versi; il bigliettino (V, 43) è indirizzato questa volta a Mario Galeota che aveva proposto al Flaminio di pubblicare la piccola raccolta:

> Tune, docte Mari, tuo sodali

Potes consulere, ut suas ineptas
Nugas edat, et per ora virorum
Vagari sinat? Actione vestro
Me contendere vis? ego, inquam, amice,
Postquam is carmina tam venusta, tamque
Polita edidit, audeam libellos
Meos edere? nonne, quaeso, id esset,
Olori obtrepere anserem? Sit ergo
Satis, si tibi, candidisque amicis
Lusus putidulae meae Camoenae
Ostendo. […]

(vv. 1-12)

Al di là del rifiuto del Flaminio – con citazione di un luogo delle *Bucoliche* passato in proverbio (IX, 36) – e della riconferma di una circolazione amicale del *libellus* per Hyella, quel che più conta di questi versi e anche di quelli prima citati al Florimonte è che essi ci testimoniano come l'opera del Flaminio fosse da subito molto ricercata e avesse ricevuto l'apprezzamento dell'ambiente campano che l'aveva vista nascere. Non era cosa da poco perché se è vero che la grande fama di Marcantonio lo aveva preceduto, si deve ricordare che la scuola napoletana e, più generalmente, meridionale aveva una sua propria identità e suoi propri numi tutelari, su tutti Pontano e Sannazaro, al cui gusto e al cui stile poetico aveva attinto anche il Tasso che della loro maniera, per alcuni testi del *Secondo* e del *Terzo libro degli Amori*, aveva ripreso tratti esteriori particolarmente riconoscibili e, a un livello più profondo, aveva colto l'invito a insistere maggiormente sulle favole. Qui invece il confronto immediato è fra le «ineptas | Nugas» e i versi di Azio Sincero, un confronto avvertito come irrinunciabile già nella fase di composizione se il Flaminio, come si sa, aveva sentito la necessità di tradurre, nel ventunesimo 'pezzo' del canzoniere per Hyella, un brano della dodicesima ecloga dell'*Arcadia*. Del resto, come si ricorderà, Sannazaro era stato ricordato e lodato anche al principio dell'elegia *De se proficiscente Neapolim*, il testo con cui il Flaminio si consegnava alla terra che l'avrebbe ospitato.

Che il passaggio dalla Serenissima al Viceregno comportasse anche qualche aggiustamento di natura letteraria sembra risultare anche dal complesso di questo quarto libro di *carmina* poiché, mentre nelle altre raccolte di testi pastorali l'assenza di una continuità narrativa impediva in sostanza di poter parlare di 'canzoniere', qui si è in presenza, come ha scritto la Maddison, di «the songs of an *Arcadia* without the prose links».[50] Se in questo mutamento compositivo si deve leggere una concessione all'esempio sannazariano, il Flaminio sembra rivendicare la 'veronesità' della propria ispirazione e dunque il legame con la propria patria poetica, per mezzo dell'invocazione alla «Catulli candida | Musa» (IV, 1, vv. 2-3) affinché abbandoni «vireta amoena, et undas limpidi | […] Benaci» (vv. 15-16), e venga a dire al poeta «versus […] | Per quos Hyella vivat, usque dum tua | Formosa vivet Lesbia» (vv. 26-28).

Al di là da questo testo sta dunque il canzoniere, la cui vocazione narrativa si sostanzia di un esile intreccio. Lo riassume correttamente fra gli altri e ne dà un'interpretazione che discuteremo Chiodo:

> Iola viene costretto dal padre a unirsi in matrimonio con Nisa; la giovane Hyella, di lui perdutamente innamorata, non riesce a vincere il dolore e ne muore; Iola a sua volta sopraffatto dalla disperazione, canta piangente sul tumulo di lei, in attesa di quella morte che lo ricongiungerà all'amata negli Elisi. L'esile trama narrativa è arricchita di alcuni dettagli che quasi inducono a

> pensare al travestimento allegorico di una reale vicenda che vide protagonisti due giovani del Sannio e che l'illustre ospite forestiero si incaricò di immortalare nella sua poesia.[51]

Quella di Chiodo è, allo stato attuale delle conoscenze, niente più di un'impressione: non si sa di alcun fatto del genere accaduto nella zona, né le poche fonti disponibili fanno mai riferimento a un'occasione che abbia mosso la fantasia del poeta. Dubbio mi sembra anche, stando alla lettera dei testi, un coinvolgimento diretto del Flaminio nella vicenda, che cioè egli si autorappresenti in quel che si narra: il fatto che il giovane innamorato si chiami Iola, come la maschera pastorale che Marcantonio aveva usato per lodare Alessandro Farnese, può appunto sollevare il dubbio ma non può certo valere, da sé solo, come prova. Il dubbio poi può essere addensato da alcune coincidenze quali l'unità di luogo che accomuna sia il poeta – «En nos Taburni in valle florida» dice di sé al v. 5 del primo testo – che Iola – «Tuque mihi quondam care Taburne vale» dirà in 20, 2 –, o il fatto che entrambi esercitino la poesia e che anche Iola possa dirsi «notus in silvis, | Peritus ore, fistulaque cantare» (22, 51-52). Resta tuttavia che il primo e il venticinquesimo testo del *libellus*, spartendosi l'invocazione e la dedica, sono, con ogni evidenza, di cornice, e stanno quindi su un diverso piano del discorso, non confondibile con quello della narrazione poetica. Questa separatezza strutturale non impedisce però che vi possano essere interferenze fra i due piani del discorso, né che altre possano esservene tra poesia e realtà. Al contrario, proprio circa questa seconda ipotesi, si può immaginare un effetto di ritorno dell'una sull'altra: nel carme sopra citato con il quale Marcantonio invita il Florimonte presso l'Alois, fa infatti la sua comparsa, nell'elenco delle piacevolezze dell'agro casertano una figura che sembra davvero ricalcata su quella di Hyella:

> Ecce caseolos tibi recentes,
> Atque aedo geminos Hyella donat,
> Formosissima caprimulga, Pani
> Non impar caprimulga, sive cantat,
> Seu calamo terit labellum.
>
> (vv. 33-37)

Non soltanto, ed è già molto, il nome è il medesimo, ma un veloce controllo sugli epiteti che spettano alla Hyella del quarto libro mostra con ogni evidenza che, anche in quel caso, trattasi di «caprimulga» (IV, 4, v. 4), dotata di capacità casearie (4, 7), che canta (4, 8) e che suona lo zufolo (4, 18). Sono, è vero, elementi piuttosto ricorrenti, ma la coincidenza è non di meno notevole e, come dicevo, non potendosi ammettere la precedenza cronologica dell'*invitatio* al Florimonte rispetto al canzoniere, e che dunque questo possa trarre l'occasione proprio dal personaggio di quella, si deve pensare che sia proprio il *libellus*, concluso e proposto alla lettura degli amici, a riflettersi sulla realtà, prestando nome e attributi della sua protagonista a una altrimenti sconosciuta pastorella campana.

Torniamo però alle parole di Chiodo. Precisare il canovaccio su cui Flaminio costruì il canzoniere è senz'altro utile ed importante è riconoscere il fondo narrativo che lo sostiene; non per nulla, sembra trattarsi d'un passaggio obbligato degli studi su questo quarto libro. Non si deve però insistervi troppo. In realtà, qualunque lettore dei *lusus* per Hyella si rende conto che l'esilità della trama risiede non solo nel suo essere banale ma soprattutto nella sua evanescenza. Vi è in sostanza una enorme sproporzione fra lo spazio davvero minimo riservato alla narrazione degli eventi e quello, corrispondente a quasi la totalità del libro, dedicato, per così dire, al loro commento. In più si deve annotare che dell'evento fondamentale, la morte di Hyella, si viene informati in modo indiretto: la voce che parla infatti si rivolge non ad altri pastori né lamenta l'accaduto in un lamento monodico, ma lo presenta in relazione al

capro del gregge della fanciulla. La scelta è, per i giochi prospettici che provoca e su cui torneremo, di grande eleganza[52] e illustra bene come sia la dimensione lirica quella preferita da Flaminio. Quanto ai ragguagli sul perché della morte di Hyella, essi sono collocati all'inizio di una serie di testi sulla sua tomba: quattro versi

(Cum pater invitum Nisae sociasset Iolam,
Venissetque viri iam nova nupta domum,
Non potuit tantos pulcherrima Hyella dolores
Ferre, nec erepto vivere coniugio.)

che risolvono la questione e permettono di non tornare più sul tema. Solo il decimo testo infatti aggiunge il particolare che Hyella non aveva ancora compiuto il suo quindicesimo anno e solo il diciottesimo fa cenno del matrimonio di Iola e Nisa. Di un'altra morte, quella di una capretta, neppure si è informati: la troviamo già sepolta con la padroncina nell'undicesimo carme e nel successivo ci viene detto che anch'essa è morta per amore. Tutto questo per mostrare che, come si accennava, la tensione narrativa è volutamente ridotta al minimo e che il *libellus* si distingue da un canzoniere alla petrarchesca perché mentre lì il racconto, sebbene il tempo passi e lo si conti, sebbene si alternino partenze e ritorni, non procede o procede lentissimamente poiché l'amante non riesce ad uscire dai labirinti del desiderio, qui invece la presenza di un *plot* è neutralizzata dal modo con cui esso è condotto. La scelta di far morire Hyella nel terzo testo – in pratica il secondo, visto che il primo conta come proemio – fa sì che tutto, o quasi, ciò di cui si viene a sapere si collochi nel passato, sia un antefatto e che possa essere quindi soltanto rievocato. Del resto si deve anche osservare che la conclusione del canto, affidata a Iola, non chiude il racconto: il giovane infatti, preannuncia la propria morte ma la promessa di esserle unito, ossa su ossa, nel sepolcro è, ovviamente, collocata al futuro. Può dunque sembrare ovvio, ma è necessario puntualizzare che la dimensione lirica, anche nella 'narrazione', è in questa raccolta del Flaminio dominante ad ogni livello dell'analisi. Anche la denominazione di 'canzoniere', che tanto spesso si usa e si è usata anche in queste pagine, può valere soltanto come ideale riferimento alla forma petrarchesca imitata con così grande varietà nel Cinquecento; in realtà il macrotesto che i *carmina* per Hyella edificano, possiede una struttura e un'organizzazione interna, nei legami cioè che sussistono fra testo e testo, che non possono essere ricondotte semplicemente a quelle petrarchesche. Già le note che si sono fatte circa le peculiarità della narrazione lasciano intravedere delle divergenze; molte di più se ne trovano quando, ad esempio, si osservi che la voce che dice io non sembra essere sempre la stessa, né mai coincidente – fatti salvi i testi d'inizio e fine – con quella del poeta, neppure, già lo si è detto, come 'maschera'. Infranta la solidarietà fra vita e scrittura su cui si fonda l'elegia latina e poi quella petarchesca, diviene allora possibile passare ad una sorta di 'polifonia'. Come infatti è stato segnalato,[53] eccezion fatta per il decimo carme che è un'iscrizione, gli altri fino al 16 sono pronunciati o riferiti da una voce che non si presenta mai – si lascia intravedere solo in 4, 7: «Quae [Hyella] dulcem *mihi* caseum premebat» – preferendo restare indistinta, quasi rappresentasse un coro, che è ciò che sembra indicare proprio il carme 16 nel quale, dietro alla voce, si manifesta, all'inizio e alla fine (vv. 4-5 e 54), la schiera dei «pastores»; a partire dal carme 17 a intervenire invece è Iola, l'amante che trattiene sino al termine il canto. Le due voci dunque si alternano spartendosi, in due diseguali porzioni, l'insieme che, a sua volta e in dipendenza anche di questa divisione, assume coloriture diverse con una prima parte più aperta a un canto d'occasione e laudativo, e una seconda più introversa e schiettamente elegiaca. Di ciò resta il segno anche nelle forme metriche scelte da Flaminio: non credo sia infatti un caso che, all'interno di una silloge in cui i 'testi

brevi' – fino a circa trenta versi – sono in netta prevalenza e quelli 'lunghi' non paiono gravati di significative responsabilità strutturali, proprio nel punto con cui chiude la 'prima parte' e si apre la 'seconda', si succedano due lunghi componimenti, uno, il 16, in trimetri giambici l'altro, il 17, in distici elegiaci.

Quest'ultimo caso ci consente di aprire uno spiraglio sulla funzione che le scelte metriche del Flaminio hanno rispetto ai temi trattati: è un argomento piuttosto insidioso e qui si svolgeranno alcune considerazione di carattere generale. Largamente dominante su tutti gli altri – quindici testi, i tre quinti del totale – è il distico elegiaco, usato sia per lunghe elegie – ed è il caso dei carmi 5 e 17 – sia, più spesso, come metro dell'epigramma pastorale, del *lusus* canonizzato dal Navagero; esso, in ogni caso, viene impiegato in serie consecutive di più testi, ora di cinque – da 5 a 9 –, ora di quattro – da 11 a 14 e da 17 a 20 –, infine di due – 23 e 24. Questo tipo di ricorso al distico segnala come esso sia il metro base della raccolta, quello che ne determina la tonalità di fondo, la 'norma' rispetto alla quale si devono segnalare e se possibile spiegare gli scarti, le variazioni.

Con non troppa difficoltà, ad esempio, mi sembra si possa indovinare il motivo del ricorso in sole due occasioni all'endecasillabo: esso è infatti impiegato nel quarto e nell'ultimo testo. Nel primo l'anonimo locutore annuncia alle deità e agli elementi naturali la morte di Hyella e la scelta stilistica punta a restituire, con il dolore degli amici, la delicata tenerezza della fanciulla morta cosicché, sebbene non 'automatica', la scelta del modello di riferimento è quella del catulliano *Lugete Veneres Cupidinesque*; nel secondo invece non c'è dubbio che il genere – dedica del *libellus* a un amico, quindi testo di corrispondenza – abbia suggerito e quasi imposto al Flaminio la scelta del metro che è usato in tutto il quinto e buona parte del sesto libro, nelle raccolte cioè che conservano il suo epistolario poetico.

Come il falecio, così pure l'epodo giambico (trimetri e dimetri) è impiegato due sole volte: per il primo e per il decimo testo. Si tratta di anche in questo caso di testi che si differenziano dagli altri in virtù, rispettivamente, della posizione e del genere: nel primo come già si è detto viene invocata la musa di Catullo e si adempiono in tal modo alcuni degli uffici del proemio, nel secondo invece leggiamo l'epigrafe posta sulla tomba di Hyella. Se poi si osserva che questo decimo testo interrompe la serie, altrimenti continua, di testi 'narrativi' in distici che va da 5 a 14, si comprende che questa frattura metrica accompagna quella di genere e la pone in rilievo segnando la sosta di fronte al sepolcro con uno stacco lirico più marcato.

Sempre in metri giambici sono scritti i restanti sei componimenti: le coppie 2-3, 15-16 e il 21 in trimetri, il 16 in coliambi. A proposito di quest'ultimo, occorrerà subito riconoscere che, se differenze vi sono con gli altri testi vicini in distici, sono differenze impalpabili; al più si potrà dire che, stante l'invocazione a Catullo che apre il libro, il testo sembra intonarsi sulle note del verso «fulsere quondam candidi tibi soles» dal notissimo carme 8 del veronese, ma proporre un raffronto fra i due componimenti è senz'altro una forzatura. Quanto poi agli altri cinque testi in trimetri si potrà ipotizzare, procedendo a ritroso, che nel 21 il metro vi sia impiegato per tradurre, nei vv. 1-9, alcuni sdruccioli, vv. 203-213, dalla dodicesima ecloga dell'*Arcadia*; mi sembra invece di più difficile interpretazione il caso dei carmi 15-16 e 2-3 a proposito dei quali posso solo osservare che si tratta due coppie caratterizzate ciascuna da una notevole continuità tematica poiché mentre in 15 si parla della «fistula» che Hyella morendo ha dedicato a Pan e per cui è lodata, e in 16 le lodi riprendono dal fatto che non c'è stata pastorella più abile nel canto e più bella di lei, in 2 e 3 il locutore si rivolge al capro amato dalla giovinetta prima per dirne la fortuna poi, una volta morta la padrona, per lamentarne la sorte. Si tratta insomma di testi

che pur essendo, com'è ovvio, legati alla figura di Hyella la interessano indirettamente, tramite un oggetto che in vita le era appartenuto. Nel carme 16 però l'uso del metro del 'recitativo' può essere forse dipeso dalla volontà di non affidare a uno lirico la preghiera dei pastori sulla tomba della pastorella, differenziando in tal modo la tonalità di questo componimento dal successivo, il 17, – che è il primo testo di Iola e che, come si è detto, è una vera e propria elegia, esplicitamente definita come tale – è infatti cantata «flebilibus numeris» (17, 1).

Già da queste poche, sommarie note si vede come una superficiale analisi metrica faccia emergere tracce di una più complessa struttura del libro – nel senso di rapporti fra le parti e distribuzione dei temi – e come i due aspetti siano fra sé interconnessi. Può allora essere utile soffermarsi a descrivere, a grandi linee, come il Flaminio abbia costruito questo suo libro,[54] potendo adesso profittare, a differenza di quanto accaduto per i cicli del '21, del '26 e del '36 di un ordinamento senza dubbio d'autore: uno dei motivi per cui questo 'canzoniere' risulta, all'interno della poesia del Flaminio, così importante.

Si è già detto del fondamentale mutamento di 'voce' che avviene con il testo 17, primo di Iola: fra il carme d'esordio e questo stanno invece i testi del corifeo del coro dei pastori. Essi possono essere divisi in due sezioni la prima, più breve, occupa cinque testi – dal 2 al 6 –, la seconda, più lunga, otto – da 7 a 14. Seguono poi la coppia in tetrametri giambici di cui si è detto poco sopra, formata da 15 e 16. Questa suddivisione si spiega, a mio avviso, nel modo che segue. La prima sezione della 'prima parte' è ripartita al suo interno secondo la formula 2+1+2: fanno coppia infatti, per evidenti ragioni di simmetria formale, i primi due testi per il «caper» prima *beatus* e poi *miserrimus*. All'animale per primo è fatto l'annuncio che «Hyella bella est mortua» (3, 13), ma la comunicazione ufficiale, per così dire, è data in 4, testo in cui il locutore si rivolge, nell'ordine, ad alcuni dei (vv. 1-2), all'«hortus» (v. 11) di Hyella, al «fons» (v. 13), alle «nemora, atque vallis» (v. 15) in cui pasceva il suo gregge, e che dunque è il testo che costituisce la chiave di volta della sezione. Dall'elenco di partecipanti al dolore stilato in 4 dipendono poi il carme 5 dedicato al «fons» e il 6 dedicato all'«hortus» che esprimono e subiscono, ciascuno secondo le proprie caratteristiche, il dolore per la morte di Hyella.

Con il carme 7 si apre la seconda sezione divisa in due gruppi di 4 testi ciascuno (7-10 e 11-14). Il primo gruppo è tutto legato alla tomba della fanciulla: con 7, come già si è detto, il lettore viene a sapere delle cause della morte, ma compare anche per la prima volta il motivo del futuro passante e delle sue parole di fronte al tumulo. Vi si immagina infatti un «viator» (v. 11) che commenterà «Pulchrior in terris nulla puella fuit» (v. 14); nel carme 8, che riporta le parole d'amore che Hyella morente rivolge a Iola, è proprio quest'ultimo che la pastorella si figura di vedere sulla sua tomba; nel 9 invece si invitano i pastori di passaggio a lasciare offerte e parole, compiendo un breve rito; nel 10 la lapide invita il «pastor» e, di nuovo, il «viator» (vv. 3, 17) a soffermarsi e a spargere fiori. Il testo che segue è il primo del secondo gruppo: si ripete l'invito ad onorare la tomba di Hyella ma si precisa che è anche quella di una sua «capella» del quale si narra la morte e si loda la fedeltà. Lo stesso tema è ripetuto e variato dal carme 12. Anche 13 e 14 fanno coppia perché descrivono la discesa negli inferi di Hyella: accompagnata dalla fida capretta, ella ammansisce Cerbero che si riduce a fare da cane pastore (13) ed è poi ricevuta fra i beati che, commentando «Non pulchrior umquam | Venit ad Elysios ulla puella choros» (14, 7-8), riprendono le parole dell'anonimo viandante del carme 7 e chiudono, in certo senso il cerchio di questa seconda sezione. La conclusione della prima parte con 15, che ha come tema la zampogna che Hyella ha dedicato a Pan e

soprattutto la sua abilità nel suonare, conduce, senza irrigidimenti su riflessioni metaletterarie, alla lode di 16, un lungo carme nel quale il coro dei pastori, riunito di fronte all'urna della pastorella, promette sacrifici annuali e il dono di un canto, in ricordo di lei e della sua morte, da parte di un «magnus Alcon» (v. 19) – figura che dev'essere certo identificata in qualche poeta antico o moderno – e chiude la propria preghiera con la richiesta di tenere lontani morbi e di vegliare sui luoghi che l'avevano ospitata.

Da questa preghiera riprende a cantare Iola che si dice «moriturus» (17, 1) e chiede all'amata di assisterlo nel lamento. Il canto del tristissimo pastore prosegue per otto carmi, ma a differenza di quello del 'corifeo' si lascia assai meno facilmente dividere in sezioni: la continua discontinuità dell'elegia, il suo procedere senza avanzamenti, lasciando e riprendendo capricciosamente i motivi del canto, fanno sì che fra questi otto componimenti s'intreccino numerosissime connessioni e corrispondenze ma nell'assenza di un ordine logico di successione. Si potrebbero dunque riempire varie pagine nella minuziosa ricostruzione del reticolo di rimandi verbali e tematici di cui si serve la voce di Iola per dare espressione al proprio dolore, ma si tratta di un compito che meglio e più in modo più opportuno assolverà chi dovesse accingersi a un auspicabile commento del testo. Credo del resto che sia un errore ritenere che la poesia del Flaminio viva di queste corrispondenze. Esse infatti non hanno, come accadeva ad esempio nel *Secondo libro degli Amori*, un valore proporzionale o geometrico e non è in fin dei conti l'architettura che sembra interessare al Flaminio: perciò della poesia per Hyella, come pure di quella degli altri *lusus*, un'analisi quale quella condotta sulla lirica tassiana, pur arricchendo certo la nostra comprensione, non coglie in definitiva che la superficie. Anche a motivo di queste considerazioni, qui ci si limiterà a segnalare qualcuno dei motivi più interessanti di questa seconda parte del libro.

Il canto di Iola è mosso dall'ossessivo desiderio di ricongiungersi alla amata Hyella: esso però non dà luogo come nel mito d'Orfeo al tentativo eroico di infrangere le leggi naturali, discendere nell'Ade e ricondurre alla luce del sole la donna amata. Questa possibilità, che per un poeta come è Iola dovrebbe fondarsi sulla fiducia totale nel potere della poesia è anzi esplicitamente esclusa proprio nell'elegia con la quale Iola dà principio al suo lamento. Dopo aver infatti vagheggiato di ripetere l'impresa di Orfeo (vv. 25-57) egli prorompe in un'esclamazione che lo riporta alla realtà: «Quid loquor infelix? nulla est revocabilis arte, | Cum semel exstincto lumine vita fugit. | Non revocat Syringa suam Pan magnus ad auras | Non Phoebus revocat te, Cyparisse, tuus» (vv. 59-62). Sono parole che non sembrano lasciare spazio ad ulteriori possibilità. Infatti, sebbene nella conclusione dell'elegia si torni al motivo – presente nel testo proemiale e poi anche in alcuni della prima parte del libro – della poesia che rende eterni («Quem tamen aeterno celebrarint carmine Musae, | Ille vel invita morte superstes erit. | Sic vivis, vivesque aeternum, pulcher Alexi; |Et cum Gallo, nota Lycori tuo» vv. 95-98), e si cerchi quindi una compensazione alla morte di Hyella con la preghiera a Pan, satiri e ninfe, affinché facciano durare il canto di Iola e con lui il nome della pastorella, il tema fondamentale torna nei due successivi testi. Torna nella forma più coerente da un punto di vista logico: come desiderio di morte. Non si tratta dunque di una *cupio dissolvi* fine a se stessa ma dell'unico mezzo per poter festeggiare le nozze che gli sono state precluse e che saranno invece celebrate riunendo prima in una sola tomba le ossa dei due amanti e poi, con rito decisamente pagano e con il favore di Proserpina, nella valle Elisia. È appunto questo il tema su cui, significativamente, si chiude il libro (IV, 24):

Hanc laurum, formosa, tibi formosus Iolas

Sevit, et hanc madidis irrigat usque genis.
Seu tenebras Vesper, seu lucem portat Eous,
Et laurum lacrimis irrigat, et tumulum.
Hinc tumulus violas, et laurus protulit umbras:
Umbrae isdem crescunt, et violae lacrimis.
Cumque umbris, violisque amor infelicis Iolae
Crescit, cumque ipso crescit amore dolor.
Hic dolor heu miserum leto dabit: hic, bona Hyella,
Mox pueri apponet ossibus ossa tuis.
Et quos felici coniunxit foedere quondam,
Nunc infelici funere iunget amor.

Il carme è notevole ancor più che per il tema, certo non banale, per le sue caratteristiche formali. In questo ultimo epigramma infatti il Flaminio mette in campo molte delle sue consumate abilità nel costruire i testi su una pluralità di elementi apparentemente digressivi ma poi ricondotti – con logica ferrea e tuttavia dissimulata nei simboli, resa più leggera dalla insistita ricerca e tenuta della linea melodica – al centro tematico da cui dipendono. Così il distico che conclude il canzoniere rappresenta alla mente e all'occhio la tensione a cui la morte di Hyella ha sottoposto il rapporto dei due giovani, la tensione che, appunto, è il tema di tutto il *libellus*. È infatti fin troppo evidente come «quondam» in fine di verso si opponga a «Nunc» all'inizio del successivo, «felici» a «infelici», «coniunxit» a «iunget», «foedere» a «funere» con, in quest'ultimo caso, una sorta di rima al mezzo che corona l'insistita ricerca di tenuta fonica da parte del Flaminio; ed è poi fortissimo, ed emblematico di questa tensione, l'iperbato che dispone in cima e in fondo al distico le due anime innamorate e la forza che le tiene unite nella loro abissale separazione. Perché anche questo andrà detto: che Iola, è vero, si dichiara «moriturus» fin dall'inizio ma nessuno ci conduce alla sua tomba, non v'è cioè per lui un coro di pastori che lo lodi, come era accaduto per Hyella, è insomma molto probabile che, non ostante il suo desiderio di morte, resti condannato alla vita. Eppure nel carme 20 dice anch'egli addio al mondo («Pan pater, et veneranda Pales, Faunique valete, | Tuque mihi quondam care Taburne vale», vv. 1-2), testimonia il proprio amore alla morte che, sola, gli può restituire Hyella («Mors mihi sola placet: mors o dulcissima rerum, | Huc ades, et vitam, mors bona redde mihi», vv. 11-12), detta persino il proprio epitaffio («Formosam tuus ardos, Iola, absumiti Hyellam: | Te miserum leto perdidit illa suo», vv. 17-18); di nuovo nei coliambi di 22 descrive il proprio degrado fisico, i desiderabili Elisi e, pronto al suicidio, dice ancora una volta addio al mondo (vv. 49-60):

Valete silvae, tuque fons mihi care
Vale, vale antrum, myrte floridula salve.
Moritur Iolas ille notus in silvis,
Peritus ore, fistulaque cantare;
Moritur, suoque vos cruore respergit,
Qui lacteo vos ante rore spargebat,
Qui vos amoenis floribus coronabat,
Docens Hyellam vos sonare formosam.
At tu puella luce carior cara,
Qua mortua misero mihi mori est dulce,
Ades, tuisque manibus meos manes
Amore iunge, Hyella candida, aeterno.

A meno però di non ritenere, sbagliando, che ad un'altra voce siano da attribuire gli ultimi tre testi,[55] non si può credere che Iola si uccida veramente e questo non

ostante il ribattere sulla 'm' che segna gli ultimi versi di questo carme – e dunque la continua evocazione della *mors* –, non ostante il desiderio di unirsi eternamente alla pastorella amata. Si noterà a questo proposito la costruzione degli ultimi due versi per i quali merita usare, una volta tanto, il metro della qualità: bellissimo infatti, fra questi bei versi, è l'iperbato che chiude il carme e che, separando «Amore» da «aeterno», con il madrigalismo d'un effetto di sospensione, rende sensibile, ritmicamente e spazialmente, nella musica del verso e nella lontananza dei due termini, il concetto dell'infinità dell'unione raffigurata subito prima nella strettissima vicinanza dei «manes». La notazione vale non solo per riconoscere il giusto merito a un poeta amatissimo e notissimo fra gli uomini colti del suo tempo, ma anche perché essa, nel significare lo stesso concetto, appare l'inverso del distico che chiudendo 24 segna la fine del libro: qui domina un parallelismo, là un chiasmo poetico ed esistenziale. Lo ribadisce il fatto che mentre qui «mori est dulce» (v. 58) e la sola speranza di vita è nella morte, in 24 è soltanto con un «infelici funere» che è possibile il ricongiungimento: un'unione dunque accompagnata da una nota di tristezza che, sebbene la si possa credere trascurabile, conta. Quella di Iola è una vicenda elegiaca non tragica; come tale essa rimane bloccata nelle spire del desiderio, chiusa nella contrapposizione dei termini d'un insolubile dilemma che non giunge mai a farsi realtà. Iola trova in questo un compagno, e un predecessore, nel «caper» cui sono dedicati i testi 2 e 3 del 'canzoniere'. Non stupisca il raffronto: entrambi sono amati e vezzeggiati da Hyella – per quel che riguarda il capro si veda il testo 2, quanto a Iola, egli è, su questo punto, assolutamente esplicito: «Et mecum tenera furtim ludebat in herba | Ludere cum magno digna puella Iove» (20, 5-6) [56] –, entrambi soffrono moltissimo della morte della fanciulla, ma, ed è questo il punto significativo, a morire e ad essere sepolto con lei, a seguirla veramente negli Elisi, non sarà il «caper» ma una ignota «capella» – quasi il 'doppio' di Hyella – di cui si parla, senza che prima ne venga mai detto nulla, solo nei carmi 11-13.

Iola resta dunque in vita, a dibattersi fra «amor» e «dolor» (24, 8), scrivendo e cantando dell'uno e dell'altro. Tutto questo però resta fuori dal testo: il lungo canzoniere 'in morte' che si sarebbe potuto scrivere non era negli interessi del Flaminio che, del resto, aveva espunto quasi completamente anche la parte 'in vita' assegnandole soltanto il testo iniziale del libro (2). Neppure provava interesse per il 'romanzo', per una vera e propria narrazione, ridotta come si è visto a una manciata di versi. Doveva invece piacergli, da un punto di vista formale, l'alternanza di due voci, di un canto corale e uno monodico, tendente alla riproduzione in forma poetica di quell'alternanza di prosa e verso che caratterizzava l'*Arcadia*,[57] e, per quanto poi riguarda il contenuto, certo in secondo piano nell'economia del libro ma non indifferente, mi pare che gli stesse a cuore il tema della distanza non più colmabile, della separazione imposta all'amore e, per converso, l'incessante, vario e identico, ripetersi delle parole gettate contro chi o cosa non può né intendere né rispondere. Non sono questi infatti i temi soltanto dei *lusus* per Hyella, poiché se si torna all'elegia *De se proficiscente Neapolim* vi si trovano due digressioni – per altro della medesima estensione: 12 versi – che fanno in certo modo da 'ponte' fra le parole di Iola e quelle dell'anonimo pastore-corifeo. Nella prima (vv. 29-40) infatti Flaminio descrive la morte di colui «qui parvo contentus vivit agello» (v. 17) attorniato dai figli e dalla moglie che in seguito ne onoreranno annualmente il corpo e la memoria con fiori, latte, e invocazioni; nella seconda (vv. 85-96) invece, ricordando le opere di Virgilio, ne riprende il racconto della fuga di Enea da Cartagine e lascia la parola all'abbandonata Didone [58] che richiama l'eroe oramai distante. Non ci si può

soffermare ulteriormente, ma queste due digressioni sono in un rapporto di buona prossimità con i testi per Hyella.

Su temi a questi simili, mutando quel che era necessario, è infatti costruito anche il libro per Hyella che, come ben si vede in più d'un caso, varia e ricama e ridice lo stesso motivo. Non si tratta di povertà d'*inventio*, ma di una precisa scelta di poetica. È nota infatti agli studiosi una lettera piuttosto tarda, del 22 febbraio 1549,[59] nella quale Flaminio, battibeccando con il Florimonte che gli aveva criticato, senza averne i titoli, una delle sue lettere in versi. Il testo è importante poiché Flaminio vi dice, a chiare lettere, la sua «opinione d'intorno a' poeti»; nello specifico, il Florimonte aveva accusato Marcantonio di aver scritto d'una «materia […] trita, et senza inventione, et detta senza spirito poetico» allegando, a suo favore, che

> un poema può essere eccellente, tutto che la materia sia trita et commune, ma non sarà già mai eccellente, se quella materia non sarà ornata di concetti rari, arguti, esquisiti et lontani dalla commune intelligentia.

Il Flaminio, manco a dirlo, la pensa all'opposto: contesta una a una le accuse ma soprattutto mette bene in chiaro la questione più generale, che cioè, i grandi poeti, per loro libera scelta, hanno sempre evitato di abbondare in concettosità, complicazioni, sforzature dell'ingegno, di tener dietro insomma al sorprendente e curioso, di privilegiare l'*inventio* all'*elocutio*. Se infatti i vari Omero, Esiodo, Teocrito, Virgilio, Catullo e Tibullo si erano comportati così, era per

> abbondantia di giudicio, come quei che sapevano il poema tanto più dilettare, quanto più ha del dolce et del vago, et quanto più imita la natura, di che fa professione il poeta; et insieme conoscevano queste virtù poetiche dilettarsi più di concetti conformi all'uso commune che di sensi arguti et estraordinarii. Et che ciò sia vero, ditemi per vostra fede, quando leggete voi in Catullo quello endecasillabo *Lugete o Veneres Cupidinesque* o quell'altro *Acmen Septimius suos amores* o quell'altro *Miser Catulle desinas ineptire*, non vi sentite voi liquefare il cuore di dolcezza? Non dimeno non trovate in questi versi sensi reconditi o sottili, anzi sono tutti semplicissimi et naturali.

Non mi soffermerò a sottolineare quanto queste parole contribuiscano a far emergere una linea di ricerca poetica che privilegia la *suavitas* – e del resto alla testimonianza del Flaminio si era già ricorsi nel terzo capitolo, a proposito del valore della digressione –, quanto cioè sia chiaro quale deve essere il fine del poeta; mi limito soltanto a segnalare che questa attenzione alla 'naturalezza' dell'espressione e dell'invenzione, questo rifuggire la stravaganza sia perfettamente dimostrato nei testi per Hyella i cui sensi sono davvero, come nell'amatissimo Catullo invocato nel carme proemiale, «tutti semplicissimi et naturali».

Ma sono appunto questi a «liquefare il cuore di dolcezza»: sorprende in queste parole il riecheggiamento di altre parole, scritte sempre al Florimonte, ma per invitarlo a Caserta, presso l'Alois, quelle cioè del carme che già si è avuto di citare (V, 8), nel quale, per affrettare la venuta dell'amico, gli proponeva la lettura di un «carminum libellum | […] quem legens putabis | Te vesci ambrosia, et tibi repleri | Ora nectare» (vv. 73-76): se anche vi fosse stato bisogno d'una conferma, è adesso ancor più chiaro che d'altro non poteva trattarsi che dei *carmina* per Hyella.

Semplicità e naturalezza non significano certo, già lo si è visto con un paio di 'assaggi' dello stile di quei carmi, improvvisazione o facilità d'esecuzione. Anche su questo punto converrà ascoltare il Flaminio:

> Se io volessi distendermi in questa materia [semplicità e naturalezza], potrei fare un giusto volume […] *a*ggiungendo che quantunque il modo di trattar le materie, come le tratta comunemente Homero et gli altri poeti principali, parà più facile di quello che usano i poeti inferiori, i quali affettano d'ostentare il loro ingegno et dir concetti rari et inauditi, nondimeno è tutto il contrario.

Affettazione e ostentazione sono dunque qualità di poeti se non proprio pedestri, minori. La loro ricerca di novità è fuorviante, non conduce alla vera poesia né a diventare veri poeti che invece affrontano la fatica di ripetere e di variare, ricercando una bellezza che è novità verbale dove non è attesa, dove cioè la materia è nota e non dove i concetti sono peregrini. Chiarisce il tutto, ancor meglio, la citata lettera al Florimonte:

> l'eccellentia del poeta non consiste nello schivare i concetti comuni, ma sì ben nel saperli dir con forme et maniere non communi. Et chi sa far questo è poeta eccellente et fa maravigliar chiunque ha gusto di poesia […].

La meraviglia, intesa però nel modo che Flaminio dice, è dunque lo stigma dell'eccellenza del poeta; di nuovo, si potrebbe insistere a lungo su questi concetti e sui possibili legami che, per loro tramite, potrebbero istituirsi con le riflessioni teoriche di altri poeti. Mi limito semplicemente a segnalare che, nella diversità delle accezioni, v'è una consonanza fra questa meraviglia ottenuta tramite la continua novità espressiva richiesta al poeta e la *admiratio* di cui trattava il Fracastoro nel *Naugerius* come uno dei frutti della possibilità, concessa solo ai poeti, di fingere, di creare immagini fantastiche per poter dilettare.

L'epistola prosegue allegando passi in cui Virgilio varia mirabilmente concetti umilissimi, ma noi non ne seguiamo oltre il procedere. Sarà sufficiente essere riusciti a tratteggiare le convinzioni che, verosimilmente, potevano stare dietro alla concezione complessiva e alla ricerca stilistica che caratterizzano una raccolta come quella su Hyella. Si può però tentare di riflettere su questo ciclo anche osservandolo da un altro punto di vista: non attraverso le parole dell'autore ma nel confronto con quelle altrui.

Il ciclo di testi per Hyella infatti è importante non solo per tutti gli aspetti costruttivi, teorici e formali che si sono illustrati, ma anche perché in esso la penna del Flaminio – che nei giorni in cui lo scrisse poteva godere di una condizione privilegiata, di vero *otium* – si esprime in tutta libertà e purezza. Meglio forse di ogni altro carme, quel 'canzoniere' illustra infatti lo stile del Flaminio maturo, dichiarandone altresì il modo di affrontare la forma del *lusus* e il significato attribuito alla favola pastorale. In questa compiutezza espressiva sarà allora lecito cercare anche la nota distintiva della voce del Flaminio, la sua singolarità. E poiché ci è più d'una volta occorso di richiamare le parallele esperienze degli altri poeti veneti, alla cui scuola, oltre che a quella del padre, egli s'era formato da giovane, mi sembra ragionevole procedere per contrasto. Ci si può infatti chiedere quale sia la differenza tra questi testi e quelli del Navagero: il confronto è, per così dire, legittimato non soltanto dall'identità di genere letterario, ma anche degli effettivi contatti che erano corsi fra i due fin dai primi anni '20.

Le occorrenze del nome del poeta e patrizio veneziano nei *carmina* flaminiani sono tutte unite dal filo rosso dell'amicizia e dell'ammirazione: si rilegga ad esempio il venticinquesimo del secondo libro nel quale il Navagero è dichiarato inarrivabile tanto negli epigrammi che nelle orazioni funebri, oppure il trentottesimo del primo libro – che però riadatta al nuovo destinatario dei vecchi faleci scritti dal Flaminio al

padre Giovanni Antonio e pubblicati nella stampa del '15 – nel quale egli proclama che gli «aureoli […] libelli» (v. 13) dell'amico vivranno eternamente. Non ostante questi attestati di stima e sebbene forse possa essere stata proprio la poesia del Navagero a essere d'esempio al serravallese sulla strada del *lusus* pastorale, quella del Flaminio presenta sensibili differenze.

Si è accennato, leggendo i testi flaminiani, a due *carmina* che si presentano, almeno inizialmente, come traduzioni dai classici volgari: l'ode *De Delia* (I, 6) che riprende la canzone 126 del canzoniere petrarchesco e i trimetri giambici di *Ingrate Sol, ortum quid approperas tuum?* (IV, 21) dall'ultima ecloga dello *Arcadia*. Si è tralasciato invece di osservare che anche in altri punti del quarto libro il Flaminio riecheggia Petrarca e, più in generale, la sua maniera compositiva ricorre a mezzi – ad esempio la contrapposizione di concetti, un certo parossismo nella descrizione degli effetti dell'amore – che si giudica provenire da letture di poesia volgare. Si tratta di una 'contaminazione' delle due letterature che poteva trovare d'accordo un Bernardo Tasso ma non certo un purista come Navagero il quale, in questo campo, dimostra di aderire a una sorta di bembismo teorico e poetico, separando risolutamente la scrittura in un latino quanto più possibile 'aureo' dagli influssi della lirica volgare – alla quale invece, come si è visto in qualche *specimen* di quella navageriana, la voce dei classici poteva dare accenti di maggiore nobiltà e dolcezza. I carmi del Flaminio si allontanano quindi da quelli del veneziano per un di meno di filologismo, di tensione ad attingere una classicità incorrotta dal volgersi dei secoli.

Si tratta di tratti distintivi che emergono non solo però a una interrogazione stilistica dei testi: si sa che dalla composizione e dall'ordinamento dei *Lusus* non si può inferire nulla a proposito delle abitudini compositive di Navagero, ma è comunque un dato a bastanza significativo che solo in pochi casi egli costruisca più di un testo intorno allo stesso tema laddove Flaminio, già nelle prime prove di lirica pastorale, tendeva a fare del singolo *lusus* il frammento di un disegno più ampio. È una tendenza che raggiunge, come si è visto il suo culmine, proprio in questo ciclo per Hyella ed è appunto la certezza di quest'ultima prova a rassicurarci, almeno in parte, sulle precedenti le quali sarebbero altrimenti gravate da più d'un dubbio stante l'assenza del sigillo d'autore sull'ordinamento proposto dalle stampe più complete delle liriche flaminiane. Non si può insomma negare, pur con le distinzioni di cui sopra s'è detto, che la strutturazione delle sillogi di Marcantonio guardi a un modello di derivazione volgare; un modello che, a voler fare dei nomi, sembra risultare dalla contaminazione di quello petrarchesco con quello dell'*Arcadia* sannazariana. Al contrario, proprio per l'assenza di un criterio ordinativo, il modello cui Navagero poteva rifarsi, se mai ve ne fu uno e se l'immagine che si può trarre dalla stampa del 1530 consente di ricostruire ancora qualche cosa delle intenzioni del poeta, dovette essere quello, ben più classico, delle raccolte di epigrammi.

Anche su questo punto il Flaminio si mostrava dunque molto più compromesso di quanto non lo fosse il Navagero con la cultura volgare; tale compromissione sembra trovare una corrispondenza, tornando di nuovo a una considerazione più circoscritta delle due diverse scritture, anche nel diverso rapporto fra poesia e 'realtà' che distingue i due autori. Se infatti la lirica del Navagero sembra fondarsi su uno iato fra i due poli in questione e si presenta chiusa nella propria letterarietà, nel compiacimento d'una forma con la quale sembra se ne realizzino le più profonde ambizioni, quella del Flaminio, certo non meno letteraria, è nel complesso più disposta a raccogliere almeno le echi di un mondo esterno, di una realtà selezionata e ricondotta alla misura del poetabile.

Si torni ad esempio a leggere il nono dei *lusus* del terzo libro già citato in precedenza: la triste vicenda del *paraklausithuron* si conclude con un invito a cena e il sogno di una convivialità domestica fra le «fabellae» raccontate dalle vecchiette, le castagne cotte dalla sorellina dell'amata Pholoe, gli scherzi e le risa dei due innamorati vinti alla fine dal sonno: un quadretto domestico insomma, una scenetta di genere che restituisce quel calore e quella pienezza di una vita umile e parca, spesa nella relazione con persone semplici, che tante e tante volte si possono trovare lodati nei testi del Flaminio. E sono in fondo questi indicati lo spazio e il tempo reali che il *lusus* può abitare: si può rileggere anche in quest'ottica il biglietto ad Antonio Massa (V, 22) nel quale, sul finire del ragionamento, mentre si discute di poesia e della liceità di comporre *nugae*, la scena si apre sull'interno della casa del destinatario che legge i divertimenti poetici dell'amico al calore del focolare, fra gli schiamazzi della «garrula turba liberorum».

In tal modo il Flaminio, nel distinguersi dal Navagero e dalla sua aristocratica ripugnanza a mischiare poesia e realtà, si accosta alla misura domestica, all'umiltà linguistica e rappresentativa di alcuni carmi del Fracastoro – si ricordi fra quelli citati nel secondo capitolo *Nox venit, et pastae redeunt ad tecta capellae* – senza però volerne raggiungere gli esiti, in certo senso, estremi e senza neppure poterne condividere, da chierico privo d'altra famiglia che quella degli amici, alcuni dei versi del veronese nei quali l'idillio naturale si univa a quello domestico in una sorta di fissazione mitica della propria pace nella quiete studiosa della villa. Se infatti si confrontano mentalmente i passi nei quali il Fracastoro si riferisce alla villa di Incaffi o all'altra donatagli dal Giberti nei pressi del lago di Garda, con quelli che il Flaminio dedica *ad agellum suum*, alle località nelle quali si trovavano i benefici ecclesiastici che amministrava, ci si accorge facilmente che per Girolamo quei luoghi, chiamati per nome o evocati con il tramite delle ninfe poeticamente immaginate, erano la sede di un'ispirazione ben più costante di quella flaminiana racchiusa, come si è visto, in brevi e determinati periodi. Molto di ciò dovette dipendere dalla tanto differente condizione economica ed esistenziale dei due, corrispondendo alla vita stanziale del Fracastoro quella, suo malgrado, raminga del Flaminio ma, anche tenuto conto di questo dato biografico e del suo innegabile rilievo, perdura nei versi di Marcantonio la tendenza ad esprimere certo amore per i luoghi nei quali ha trascorso periodi di serenità e poesia – si leggano ad esempio i seguenti versi nei quali saluta, costretto a partire, il priorato nei pressi di Faenza (I, 10, 1-4, 8-11):

> Formosa silva, vosque lucidi fontes,
> Et candidarum templa sancta Nympharum,
> Quam me beatum, quamque dis putem acceptum,
> Si vivere, et mori in sinu queam vestro!
> […]
> At tu Diana, montis istius custos,
> Si saepe dulci fistula tuas laudes
> Cantavi, et aram floribus coronavi,
> Da cito, dea, ad tuos redire secessus.

– ma a non renderli mai luoghi di una mitologia almeno personale. A questo proposito, riprendendo il confronto con Navagero, e prendendo spunto dai versi or ora citati, si dovrà anche segnalare un altro notevole punto di distacco fra i due poeti. Nei *carmina* di Marcantonio infatti l'incidenza del ricorso alle *fabulae* antiche è assai più basso che in quelli di Andrea: qui ad esempio le ninfe e Diana sono poco più di due nomi ornamentali e di loro, della loro vicenda, dei loro attributi nulla si dice. Certo mi si potrebbe obiettare che negli inni o in alcune odi, soprattutto giovanili o di lode, il Flaminio dimostra di padroneggiare perfettamente un livello stilistico più alto

e quindi il necessario armamentario di epiteti, miti e toponimi esotici; resta però che se si ripensa alla gracilità tematica di un carme come *Blanda o Naiadum cohors sororum*, i quarantaquattro faleci in lode dei roseti di Vanzo, e alla favolosa esecuzione che Navagero ne dà – della quale si è detto nel secondo capitolo –, se inoltre si osserva che, a quel che è dato saperne, nulla costringeva il veneziano a una tale esuberanza stilistica, si potrà senz'altro concludere che nulla di simile si ritrova fra i carmi del Flaminio e che dunque, pure su un punto di sostanza come questo, l'uso e le intenzioni dei due poeti divergono. Il fatto è che mentre per il Navagero le *fabulae* sono elementi imprescindibili per la poesia poiché sono il mezzo con il quale è possibile sostituire la realtà, transeunte e comune, con oggetti perfetti, trasportarla cioè in un'atmosfera rarefatta di mito e ritrovare attraverso di esso, nell'affetto fantastico e mentale del vivo ricordo dalle parole dei poeti, quel calore che la realtà – anche quella di una natura bella – nella sua immediatezza non completata e 'purificata' dall'arte, può soltanto suggerire, per il Flaminio invece esse hanno tutt'altro ruolo. In primo luogo infatti si deve dire che non si tratta di una pluralità di miti: la sola 'favola' che entra stabilmente a far parte della poesia flaminiana è solo quella pastorale ed essa occupa quasi del tutto la scena della sua fantasia. I teneri quadretti che per lo più formano il terzo libro dei suoi carmi, la vicenda lirica del quarto, la maggior parte dei testi nei quali parla delle proprie aspirazioni e tanti altri che qui non elenco, hanno come unico sfondo quello consacrato dalle *Bucoliche* di Virgilio e dall'*Arcadia* di Sannazaro.

Di nuovo, ricordare l'esercizio giovanile e marulliano degli *hymni* o degli altri carmi o odi d'imitazione oraziana non giova a comprendere la sostanza del problema, a giungere al cuore dell'ispirazione di Marcantonio. Giova invece tornare a un testo fondamentale come quello dedicato ad Alessandro Farnese (II, 4) e citato in precedenza per esplicitare i termini dell'accordo umanistico-cortigiano che legava il cardinale al poeta. Nei versi della parte conclusiva infatti, là dove viene descritta la natura del vero poeta, il Flaminio non soltanto persegue la strategia letteraria che si è cercato di mettere in luce, ma al tempo stesso, inevitabilmente, afferma qual è la vera poesia – e si noti, per non fare confusione, che questa dev'essere distinta dall' 'ufficio', il dono dell'immortalità agli 'eroi', la lode verso chi lo benefica in qualche modo. Se infatti il poeta «gaudet longos extendere in annos | Magnanimum heroum divino carmine laudes» (vv. 47-48), la sua prima e più naturale operazione è quella di «viridantia silvis | Rura cole*re*» (vv. 46-47): la poesia vera è dunque quella pastorale.

Le conseguenze di questa proposizione sono evidenti: poiché per il Flaminio la poesia in sé è favola, essa si esprime naturalmente in quella forma. Dunque favola e realtà non si contrappongono in un dualismo ma la prima supera la seconda come s'ignora qualcosa che non esiste, o vi si identifica come Narciso nel suo riflesso. Di qui l'assenza nei *lusus* flaminiani di ogni occasione che esca da quella, libera, della letteratura, di qui anche la scarsa probabilità di un fatto concreto all'origine dei testi per Hyella, di qui infine l'intermittenza dell'ispirazione di Marcantonio che agisce solo quando le proprie condizioni materiali – in questo sì che la realtà esiste – glielo consentono, quando cioè lasciano alla mente il silenzio necessario alla vita dei fragili fantasmi della poesia. Ciò che resta della sua produzione poetica, si pensi soltanto al copiosissimo epistolario, è ovviamente anch'esso poesia – non si vuol certo anticipare le opposizioni crociane di quattro secoli – e anch'esso costa al poeta, nella composizione, una sfibrante fatica intellettuale;[60] tuttavia è evidente che la loro diversa origine rende diversi non solo il loro linguaggio – i biglietti in faleci parlano la lingua dell'amicizia non quella delle favole – ma soprattutto il loro statuto: presuppongono il vincolo di una relazione, non la libertà dell'espressione.

A favore di questa lettura che, mi rendo conto, introduce una linea di demarcazione piuttosto netta nella scrittura poetica del Flaminio e ne privilegia una parte nei confronti del tutto, parlano non tanto le mie deduzioni quanto piuttosto le tante affermazioni che il poeta di Serravalle depositò nei suoi versi e nelle sue prose – alcune delle quali si sono lette in queste pagine – e che testimoniano dell'amore per la dolcezza della poesia degli antichi, del valore edonistico e consolatorio dei versi che la imitano, della preferenza per Virgilio, per le *Bucoliche* e le *Georigiche*. A volerne avere una nuova prova si potrebbe rileggere, per intero, un altro dei carmi rivolti all'*agellum suum* (I, 15):

Umbrae frigidulae, arborum susurri,
Antra roscida, discolore picta
Tellus gramine, fontium loquaces
Lymphae, garrulae aves, amica Musis
Otia, o mihi si volare vestrum
In sinum superi annuant benigni,
Si dulci liceat frui recessu,
Et nunc ludere versibus iocosis,
Nunc somnum virides sequi per umbras,
Nunc mulgere mea manu capellam,
Lacteoque liquore membra sicca
Irrigare per aestum, et aestuosis
Curis dicere plurimam salutem;
O quae tunc mihi vita, quam beata,
Quam vitae similis foret deorum!
At vos, o Heliconiae puellae,
Queis fontes et amoena rura cordi,
Si cara mihi luce cariores
Estis, iam miserescite obsecrantis,
Meque Urbis strepitu tumultuosae
Ereptum in placido locate agello.

La chiusa rivela come in realtà il testo sia il negativo dell'immagine che la fantasia, ripercorrendo, in elenco, ciò che di più ameno offre il piccolo podere, si sforza di ricreare: ed è la poesia, nella sfavorevole condizione in cui Marcantonio si trova, il solo mezzo che gli possa consentire d'essere ricondotto, a volo, agli «amica Musis | Otia» (vv. 4-5), là dove è possibile «ludere versibus iocosis» (v. 8). Quindi questo testo cerca di essere ciò che sarebbe se la realtà fosse diversa da quel che è; ed è proprio in questa tensione a rendere possibile ciò che non lo è, che spicca con risalto ancora maggiore come fra l'*agellum* e le *Musae* vi sia un rapporto strettissimo, quasi di necessità, e quanto alle «Heliconiae puellae» (v. 16) stiano a cuore «fontes et amoena rura» (v. 15). Non solo: dalle pieghe del carme si comprende anche come, qui e altrove, ombre, fonti e canicole estive abbiano, oltre il significato letterale e quello estetico della gratuità figurativa, un valore decisamente simbolico ché, altrimenti, stranamente ardita in un dettato piuttosto piano suonerebbe la *iunctura* «aestuosis | Curis» (vv. 12-13), una dittologia fortemente metaforica che, nel contesto del carme, può anche spiegarsi come conclusione di una serie di immagini vagamente oniriche nella loro scarsa relazione, io credo, con la realtà usuale e nel loro succedere all'assopimento «virides per umbras» (v. 9). Sognare e *ludere* paiono qui farsi sinonimi. Il brusco risveglio dal sogno con cui il carme si chiude e che ci mostra il nostro poeta nel frastuono di Roma, vale però a ricordarci che questo testo, pur avendone l'apparenza, non è un *lusus* e che la sua allora non è vera poesia.

Il carme letto è scritto a Roma in un periodo non facilmente determinabile ma senz'altro precedente di qualche anno alla redazione del canzoniere per Hyella.[61] La nostalgia di cui parla il rammemorare dell'inizio, il desiderio di sottrarsi ai rumori e ai negozi della città, quello di «volare» in campagna e poter finalmente tornare a scrivere poesia sono temi che permettono di misurare con facilità l'enorme distanza ideologica rispetto al testo che rappresenta il capolinea del nostro itinerario.

I faleci infatti con cui si conclude il ciclo per Hyella (IV, 25) segnano una frattura netta nella storia della poesia del Flaminio, ne danno anzi il primo annuncio lasciando poi alle lettere dei mesi e degli anni seguenti il compito di rimarcare e rendere più profondo il solco che lo separerà «dalla pazzia della poesia».[62] Il carme, come si è detto in precedenza, presenta le proprie intenzioni programmatiche sotto forma di un biglietto per l'amico Francesco Della Torre:[63]

Haec, dulcissime Turriane, lusi
Molli carmine, nec laborioso,
Dum ver florida laetum agebat aetas,
Quam iocus decet, ac leves cachinni.
Nunc Musas vocor ad severiores,
Nunc rerum iuvat explicare caussas,
Et caelum memorare, caelitesque,
Et qui caelitibus praeest beatis.
O molles elegi, lyraeque dulces,
O et myrtea serta, fistulaeque,
Faunique, Dryadesque, iam valete,
Et cum frondiferis, Hyella, silvis.
At tu, progenies Iovis supremi,
Patris deliciae, deumque amores,
Per quam magna canunt sacri poetae,
Felix Uranie, mihi benigno
Ades numine, supplicemque tolle
Me tuo rutilante curru ad astra.

La frattura si consuma subito nel primo verso: il perfetto («lusi») simile in tutto alle dichiarazioni dei canzonieri volgari («Piansi et cantai» ad esempio) indica come irrevocabilmente conclusa una fase poetica. La causa, ci dice il poeta, è l'avanzare dell'età: non più primaverile, essa non s'adatta più alle *nugae*. È questo un motivo che non convince poi tanto poiché si potrebbe ben dire che, raggiunti i quarantuno-quarantadue anni, la primavera fosse per lui passata da un pezzo; anche perché i versi che immediatamente seguono a noi suonano assai familiari poiché richiamano alla mente il programma di lavoro che Flaminio aveva esposto nell'elegia che lo vedeva in partenza per Napoli (II, 7). Di nuovo infatti troviamo qui la proposta di una poesia religiosa che di nuovo prende tinte umanistiche e 'pagane' ma per la quale, questa volta, oltre la patina classica e filosofica, si invoca, al termine del carme, non Virgilio ma l'ispirazione del Figlio, il prediletto del Padre, l'Amore uranio. Se il programma dell'elegia ci era parso poi disatteso nei fatti, sono proprio i fatti a sancire come definitiva la conversione a muse più severe: l'addio, pronunciato per la prima e unica volta, alla poesia d'amore e di pastori, l'addio a Hyella, alle deità minori e alle selve è infatti un addio vero. Il Flaminio non cesserà di scrivere versi e ai biglietti già composti e ai carmi d'occasione che gli era accaduto di scrivere aggiungerà nuovi biglietti e nuovi carmi, ma non più un solo *molle carmen*.

Il testo al Della Torre esprime propositi risoluti nelle forme graziose di un canto che ancora conserva movenze catulliane. Ben più recise e brusche però le formulazioni delle lettere che non si peritano di bollare come tentazioni travianti le

«false bellezze della poesia».[64] False perché, evidentemente, false sono le *fabulae*; si ricorderà che anche per Bardulone, nel *Naugerius*, lo erano e si ricorderà anche la difesa che il Fracastoro, per bocca del Navagero, condurrà nell'intento di difendere la bellezza e la legittima autonomia della poesia. Erano quelle argomentazioni che senza dubbio anche il Flaminio conosceva, ma nel 1539 esse non erano oramai ritenute più sufficienti. Passato era il tempo in cui alla poesia si poteva anelare come alla libertà di vita nel proprio podere: ad altre acque ora egli cercava altra consolazione ed altra requie. Il tempo trascorso aveva dato, almeno in parte, ragione alla proposta e all'insegnamento che sulla felicità gli aveva dato, forse con troppa rigidezza, Paolo Giustiniani circa tredici anni prima: la salvezza andava cercata non in Virgilio «ma sì *n*el santo evangelio di Christo».

Qualche verso, lo si è detto, il Flaminio lo avrebbe ancora composto, ma per la poesia vera non si dava più tempo né spazio. L'ansia d'assoluto, manifesta nel desiderio d'un'ispirazione ch'è rapimento celeste, non avrebbe consentito sguardi all'indietro e ritorni a tenere fantasie: con l'addio ai «molles elegi, lyraeque dulces» (25, 9) l'esperienza poetica del Flaminio era ormai conclusa.

Note al Capitolo IV

[1] M. FLAMINIO, *Lettere*, cit., n. 13, p. 50. La lettera è del 9 agosto 1537 e, precedendo di un anno la partenza per Napoli, «suona come un esplicito rifiuto della condizione di vita veronese» (A. PASTORE, *Marcantonio Flaminio: fortune e sfortune di un chierico nell'Italia del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1981, p. 94) e dimostra la antichità del proponimento del Flaminio. Non sono del resto completamente chiare le ragioni che lo portarono ad abbandonare il Giberti (cfr., ivi, p. 93-95).

[2] Per l'amico, quasi come pegno di riconoscenza e perché rimanesse ricordo di quella lunga visita, scrisse il carme *Ad Nymphas de fonte Philalethis* (cfr. M. FLAMINIO, *Carmina*, a cura di M. Scorsone, San Mauro Torinese, RES, 1993, II, 2), delicato *votum* una fonte, con preghiera conclusiva affinché le dee conservassero al Florimonte una «viridem senectam» (v. 6).

[3] Cfr. B. TASSO, *Lettere (rist. anastatica dell'ed. Giglio, 1559)*, I, cit., n. 133, pp. 242-244; per la data si veda la *Tavola riassuntiva*, pp. 21-36: 27. A questo proposito, con un po' più di precisione, si può datare la lettera del Tasso tra la fine del 1541 e l'inizio del 1542: essa infatti, a detta del Tasso, segue di qualche mese l'incontro fiorentino, che pare essere il primo fra i due poeti e che avvenne probabilmente nell'estate del '41, quando il Flaminio, terminato il soggiorno napoletano e prima di dirigersi a Viterbo, si trovava là con il Carnesecchi. Dal canto suo il Tasso scriveva da Sorrento, ove gli era stato concesso di ritirarsi per attendere agli studi: si trovava perciò nelle condizioni di poter invitare e ospitare il Flaminio.

[4] Ivi, p. 243-244.

[5] Ricostruisce in breve le frequentazioni 'riformate' del Tasso A. BARBIERI, *Bernardo Tasso in odore d'eresia*, in «Studi tassiani», XLVIII, 2000, pp. 67-71; non concordo però sulle affermazioni che concludono il contributo secondo le quali «È lecito sospettare che Bernardo fosse personalmente incline a porsi problemi di rinnovamento del mondo cristiano e a discuterne con altri. Abile a non tradirsi con le parole e con gli scritti, non poté evitare di coinvolgere nei dubbi che l'attanagliarono il figlio Torquato, che fu vittima delle sue contraddizioni e ne portò il segno nelle turbe mentalidi cui soffrì.» Anche tralasciando il giudizio su Torquato che pare superficiale nel suo determinismo, non vi è prova alcuna, né diretta né indiretta, delle inclinazioni riformistiche di Bernardo; al contrario si potrebbe dimostrare assai agevolmente, ma non è questa la sede adatta, che il suo approccio alle questioni religiose fu, nella sostanza, laico.

[6] Rispettivamente il n. 125 e 139 del *Libro primo* secondo l'edizione del 1531. L'inno *a Pan*, scritto nello stesso periodo dei due già citati, fu però pubblicato solo nel *Secondo libro degli Amori*, al sesto posto nella sezione dedicata agli *Inni et ode*.

[7] S. ALBONICO, *Le odi di Renato Trivulzio*, cit., p. 78.

[8] Ho potuto vedere l'esemplare conservato nella Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, con segnatura RN. 28. a. 4.

[9] Nell'ordine: 1. *Hymnus in Pana* (inc. *Iam satis cecini fera*), 2. *Hymnus in Bonam Valetudinem* (inc. *Diva funestis inimica morbis*), 3. *Hymnus in Dianam* (inc. *At te quis tacitam sinat*), 4. *Hymnus in Auroram* (inc. *Ecce ab extremo veniens Eoo*), 5. *O fons Melioli sacer*, 6. *Dii, quibus tam Corytius venusta*.

[10] Quest'ultima stampa fu la base delle cominiane del Settecento su cui si fonda il testo della già citata edizione curata da Scorsone sulla quale si leggono – salvo diversa indicazione – i testi flaminiani. Alla *Nota bibliografica* del curatore (ivi, pp. 319-322) rimando per ulteriori, indispensabili, ragguagli sui sommi capi della storia editoriale dei carmi del Flaminio.

[11] Mi riferisco a *M. Antonii Flaminii Carminum Libri II ad Franciscum Turrianum una cum Paraphrasi in triginta Psalmos versibus scripta*, Lugduni apud Sebastianum Gryphium, 1548. Non ho potuto vedere la stampa che però, essendo stata curata da Cesare Flaminio – un cugino al quale il poeta era molto legato come testimonia il carme 31 del primo libro – e stante la presenza, per la prima volta, di un testo di dedica che indica un avallo da parte dell'autore, sembrerebbe avere un qualche rilievo nella storia editoriale della poesia flaminiana. Per alcune notizie su questa edizione e su Cesare Flaminio si veda M. FLAMINIO, *Lettere*, cit., n. 49, nota 1, p. 148.

[12] *Michaelis Tarchaniotae Marulli Neniae. Eiusdem Epigrammata nunq[am] alias impressa. M. Antonii Flaminij Carminum libellus. Eiusdem Ecloga Tyrsis*, Impressum Fani in aedibus Hieronimi Soncini. Idibus Septembris M.D.XV. Ho consultato l'esemplare custodito nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (segnatura: 22. 5. 213).

[13] Le tre lettere possono leggersi anche in M. FLAMINIO, *Lettere*, cit., n. 76 p. 218, n. 77 pp. 219-220, n. 75 pp. 216-217. Rimando alle note di Pastore per le informazioni disponibili sui loro destinatari.

[14] A questa Lygda è dedicato nella sonciniana un carme – il nono: posto al centro del libro – che si può leggere anche nell'*Appendice* a M. FLAMINIO, *Carmina*, pp. 328-329. Fra i *carmina* flaminiani altri sono dedicati a una donna con questo stesso nome (ad es. III, 19, 22, 24, 26) ma non devono essere necessariamente ricondotti alla stessa persona. Anche un carme di Nicolò d'Arco conservato nel ms. Ashburnham 266 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze accoppia, invero con una certa crudezza, Lygda e Marcantonio: «Dabit Flaminio futuitiones | Lygdae, quae tremulas nates movere | nec sola invidet omnibus puellis | seu partes agat haec eques viriles» (c. 53*v*). Nicolò si riferisce qui agli amori giovanili del Flaminio e scrive fra il '15 e il '16 al tempo dei comuni studi universitari a Bologna.

[15] Traggo le notizie sugli studi bolognesi, poi padovani, e i professori nell'una e nell'altra sede del Flaminio da A. PASTORE, *Marcantonio Flaminio*, cit., pp. 20-31.

[16] Sulla melanconia come caratteristica fondamentale della poesia flaminiana hanno insistito P. Laurens nel cappello introduttivo ai testi del Flaminio antologizzati in Musae reduces. *Anthologie de la poésie latine de la Renaissance*, cit., pp. 197-198 e T. PISANTI, *Marcantonio Flaminio tra Umanesimo, Riforma e Controriforma*, in *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, Atti del X Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura italiana, (Belgrado, 17-21/06/1979), a cura di V. Branca, C.Griggio, M. e E. Pecoraro, G. Pizzamiglio, E. Sequi, Firenze, L.S. Olschki Editore, 1982, pp. 575-588. Si tratta però di una lettura che, se non è priva di punti d'appoggio, è però incompleta poiché non tiene conto dei festevoli carmi che chiudono il primo libro e che appartengono a due cicli diversi: il primo (46-54), degli anni '30, sul voracissimo Pigmalione Formiano, il secondo (55-65), di fine anni '40, sulla «turunda» di Biagio Pallai che testimonia della partecipazione al mondo delle accademie romane. A questi testi andrebbero poi aggiunti altri di corrispondenza e alcuni passaggi di altre lettere (per esempio quelle al Bini).

[17] Cito il carme da *Michaelis Tarchaniotae Marulli Neniae*, cit., c. 12*r*; il testo sarà poi rivisto dal Flaminio che apporterà notevoli correzioni formali anche su i versi citati (cfr. M. FLAMINIO, *Carmina*, I, 11, p. 24-25).

[18] Lo si veda però in M. FLAMINIO, *Carmina*, app., 2, p. 327.

[19] Il carme si trova a c. 17*r* della stampa fanese. Lo si veda, ma con varianti, in M. FLAMINIO, *Carmina*, I, 43, pp. 53-54.

[20] È anche questo un testo che non compare più nelle successive edizioni. Cfr. ivi, app., 4, pp. 329.

[21] Del resto gli inni pubblicato con la raccolta del 1529 furono forse scritti nel 1526 (cfr. C. MADDISON, *Marcantonio Flaminio. Poet, Humanist and Reformer*, London, Routledge and Kegan Paul, 1965, p. 57).

[22] Cfr. M. FLAMINIO, *Carmina*, I, 6, pp. 14-17.

[23] Sul fenomeno del 'petrarchismo latino' si vedano L. FORSTER, *On petrarchism in latin and the role of anthologies*, in *Acta Conventus Neo-Laitni Lovaniensis*, Proceedings of the First International Congress of the Neo-Latin Studies (Louvain 23-28/08/1971) edited by J. Ijsewijn and E. Keßler, Louvain-Munchen, Louvain University Press-Wilhelm Fink Verlag, 1973, pp. 235-244; M. SCORSONE, *Petrarchismo e lirica neolatina tra i secoli XVI-XVII: una ricognizione in limine*, in *Petrarca in Barocco*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 199-226.

[24] Ivi, II, 7, pp. 80-84.

[25] F. AKKERMAN, *Marcantonio Faminio's Voyage to Naples. On* Carmen *2.7*, in *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis*, Proceedings of the Eight International Congress of the Neo-Latin Studies, (Copenaghen, 12-17/08/1991), general editor R. Schnur, edited by A. Moss, P. Dust, P.G. Schmidt, J.

Chomarat, and F. Tateo, New York, Binghamton, 1994, pp. 285-297: 295. Questa elegia è letta in prospettiva più biografica dalla Maddison in EAD., *Marcantonio Flaminio*, cit., pp. 95-96.

[26] Ivi, p. 295.

[27] D. CHIODO, *Il 'canzoniere' per Hyella*, in ID., Suaviter Parthenope canit, cit., pp. 85-98: 86.

[28] G. FRACASTORO*, Navagero. Della poetica*, cit., 2, 18, p. 50.

[29] Cfr. la lettera da Verona del 9 agosto 1537 diretta a Pietro Panfilo: «havete da sapere che ho messo fine del tutto a tutti gli altri studii, con deliberation di dedicar queste poche reliquie di vita alla lettione et meditazione delle cose cristiane; et come siano passati li caldi, piacendo a Dio comincerò riveder con diligentia il Testamento nuovo, et leggere le opere di santo Agostino, delle quali vorrei che anchora voi vi dilettaste, perché sono piene d'ingegno et di dottrina et di devotione, et nutriscono parimente l'affetto et l'intelletto, la quale eccellentia il signor Dio ha concesso a pochi scrittori.» (M. FLAMINIO, *Lettere*, cit., n. 13, p. 50).

[30] Ivi, n. 6, p. 35 e n. 60, pp. 174-175.

[31] Ivi, n.23, p. 77.

[32] Ivi, n. 27, p. 89.

[33] Penso qui non soltanto a quelli editi con la stampa del 1529, ma anche agli altri apparsi precedentemente nella raccolta del 1515: a c. 12*v* vi si trova infatti un carme intitolato *Ad Dianam* (cfr. M. FLAMINIO, *Carmina*, I, 34, p. 45) composto di tre sole strofe saffiche, e dunque assai prossimo all'epigramma per quel che riguarda la lunghezza, che è in realtà non un inno come potrebbe sembrare dal titolo, ma un vero e proprio *votum* fatto pronunciare dal Bocchi.

[34] È perciò improbabile che in questi testi si debba vedere un riflesso, per quanto schermato, della biografia del Flaminio il quale, quindi, non dovrà essere visto dietro nessuna delle maschere cui dà vita.

[35] Questo l'ordine: 3-4 per Nigella; 5-6 per Amarilli; 7-9 per Pholoe; 10-14 per Ligurina; 15-18 per Thestyli. Si noti che queste due ultime serie sono anche le più lunghe avendo la prima cinque e la seconda quattro testi, 'squilibrio' dal contrario sbilanciamento del numero di versi che tocca a ciascuna e che è maggiore per il 'ciclo' di Thestyli – 56 vv. contro i 46 del 'ciclo' di Ligurina.

[36] C. MADDISON, *Marcantonio Flaminio*, cit., p. 32.

[37] Ivi, pp. 28-33 (in particolare, per la datazione p. 29).

[38] M. FLAMINIO, *Carmina*, V, 29, p. 168-169.

[39] Si veda ad esempio quanto la lezione catulliana, nella costruzione dell'epigramma amoroso, sia messa a frutto nel terzo carme del terzo libro (*Heu quid ago? Moritur mi animus, mellita Nigella*, ivi, p. 104): potrebbe essere questo un (debole) elemento per datare questo testo, e il successivo dedicato anch'esso alla medesima Nigella, al 1521 (ma per la Maddison, *Marcantonio Flaminio*, cit., pp. 51-52, i due testi sono del 1526).

[40] In verità un poco meno: non tutti i testi contenuti nel sesto libro sono di corrispondenza.

[41] M. FIRPO, *L'epistolario di Marcantonio Flaminio*, in «Rivista storica italiana», XCI, 1979, 4, pp. 653-662.

[42] Cfr. per la datazione dei testi e note critiche C. MADDISON, *Marcantonio Flaminio*, cit., pp. 49-50; per il contesto storico e la lettera del Giustiniani al Flaminio sulla felicità (per cui cfr. *infra*) A. PASTORE, *Marcantonio Flaminio*, cit., pp.46-50.

[43] Così pare negli esametri indirizzati al Sauli (M. FLAMINIO, *Carmina*, II, 1, pp. 71-72). A Niccolò d'Arco però, nella lettera del 15 giugno 1536, riprendendo i contatti che, a quanto sembra, si erano da lungo tempo interrotti, scrive: «Sopra tutto mi seria caro, che V.S. mi mandasse delle sue compositioni, così in verso come in prosa. Io, signor mio, sono stato più di dieci anni oppresso da così crudele indispositione, che mai in quel tempo ho potuto fare una minima fatica di mente, et è un miracolo ch'io sia vivo con tutto ciò; pur da tre anni in qua mi son cominciato a rihavere alquanto, et spero, studiando poco, come fo, di potermi ridurre in uno stato mediocre di sanità. È gran tempo, che desperato per quella mia indispositione, lasciai in tutto e per tutto la poesia, trovando per esperientia che il componere mi era di grandissimo danno alla vita» (M. FLAMINIO, *Lettere*, cit., n. 6, p. 35). Il riferimento è al male che lo aveva colpito a Roma nel '26; oltre che in questo passo, più volte ricorre

nell'epistolario flaminiano, il tema della fatica psico-fisica che la poesia, soprattutto se esercitata la notte, richiede e che gli era dannosa per la salute.

[44] La datazione di questo testo mi pare, con buon grado di certezza, assegnabile al 1526: si noti la sostanziale identità che lega il v. 18, «Discedet macies, discedet corpore pallor», e il v. 6 della lettera al Sauli (II, 1), «Diffugit macies, diffusi corpore pallor», la cui collocazione temporale è indubbia.

[45] Riporto la citazione da A. PASTORE, *Marcantonio Flaminio*, cit., p. 48.

[46] M. FLAMINIO, *Lettere*, cit., n. 52, pp. 153-154: 154. La lettera da Verona, al Priuli, è del 12 maggio 1546.

[47] Si tratta con ogni probabilità del priorato di S. Colombano, beneficio concesso al Flaminio per interessamento del Giberti nel 1536 (il breve di Paolo III che glielo assegna è del 19 novembre di quell'anno, cfr. A. PASTORE, *Marcantonio Flaminio*, cit., p. 91). Francesco della Torre era segretario del Giberti. Su questo testo e su un altro, simile, il 19 del libro quinto, cfr. C. MADDISON, *Marcantonio Flaminio*, cit., pp. 90-92.

[48] È un dato che emerge in più punti dell'epistolario; si veda ad esempio la lettera al Priuli del 12 maggio 1546 nella quale declina ogni invito che possa venire da Alessandro Farnese di scrivere versi o prose su richiesta: «quantunque sua signoria mi facesse il più ricco huomo della corte, non però saria in poter mio di servirla nel componere, perché rarissime volte ho havuto gratia di fare alcuna compositione a requisition d'altrui, né premio, né pena saria bastante a farmi fare né versi né prose, se non me ne vien voglia, di maniera che *in hoc genere* non potrei prometter di me cosa alcuna, quantunque sua signoria mi facesse re.» (M. FLAMINIO, *Lettere*, cit., n. 52, pp. 154).

[49] Ivi, n. 25, pp. 84-85.

[50] C. MADDISON, *Marcantonio Flaminio*, cit., p. 98.

[51] D. CHIODO, *Il 'canzoniere' per Hyella*, cit., p. 93. Un'altra sintesi del canovaccio è nello studio citato della Maddison a p. 98. Il quarto libro dei *carmina* del Flaminio è forse la sua opera poetica più studiata: segnalo, oltre agli studi citati, anche W.L. GRANT, *The neolatin* Lusus pastoralis *in Italy*, in «Medievalia et Humanistica», XI, 1957, pp. 94-98.

[52] È apprezzata anche dalla Maddison (EAD., *Marcantonio Flaminio*, cit., p. 99) che vi legge «a delicate sense of comedy and lightness of touch».

[53] Ivi, p. 98; W.L. GRANT, *The neolatin* Lusus pastoralis, cit., p. 97.

[54] Tanto la Maddison che Grant (*opp. citt.*) offrono una descrizione del libro ma entrambi ne eseguono una sorta di parafrasi o di racconto che, a mio avviso, non mette sufficientemente in luce i rapporti fra i testi.

[55] Così secondo W.L. GRANT, *The neolatin* Lusus pastoralis, cit., p. 98. Se non vi sono ragioni però per dubitare che sia così in 25, ve ne sono altrettanto poche per ritenere che in 23 e 24 non sia Iola a parlare di sé in terza persona, come del resto fa sempre, a partire da 17.

[56] Ma si possono anche rileggere, sul medesimo tono, i vv. 5-11 di 22.

[57] A proposito del carme 16 Chiodo (ID., *Il 'canzoniere' per Hyella*, cit., p. 96) fa riferimento alla quinta prosa dell'*Arcadia*, quella nella quale sono narrate le esequie di Androgeo.

[58] Come però giustamente segnala la Akkerman (EAD., *Marcantonio Faminio's Voyage to Naples*, cit., pp. 293-294) qui Flaminio integra Virgilio con le *Heroides* ovidiane.

[59] M. FLAMINIO, *Lettere*, cit., n. 58, pp. 166-169.

[60] Ivi, n. 60, pp. 174-175.

[61] Difficile pensare al periodo coincidente con quello dell'ottenimento dei benefici ecclesiastici poiché, a partire dal 1536-1537, il Flaminio soggiornerà in Veneto senza allontanarsi molto fino alla partenza per Napoli nel 1538. Quel viaggio comprenderà anche una tappa a Roma, ma è impossibile che il carme si riferisca ai pochi giorni passativi in quell'occasione a causa dell'incoerenza fra quanto vi si dice – il desiderio di abbandonare Roma per tornare al podere – e la situazione nella quale si trovava. È allora più probabile che si debba risalire a uno dei precedenti soggiorni fra il 1525 e il 1536 intendendo l'*agellum* come la natia Serravalle, nella quale si sarebbe ritirato nel 1526 in seguito alla malattia di cui già si è parlato, o come il priorato di S. Prospero a Faenza amministrato dal padre (morto nel 1536). Se la ricostruzione dei numerosi viaggi di Marcantonio è corretto, io propenderei

per una datazione più alta (1526) poiché è a quel periodo che, come si è visto, risale la scrittura di testi pastorali a questo più simile: il precedente (1521) infatti era legato al soggiorno genovese, e il successivo al rapporto col Farnese che qui non è menzionato.

[62] Cfr. M. FLAMINIO, *Lettere*, cit., n. 27, p. 89.

[63] Il destinatario non fu io credo scelto a caso: ma esso consentiva infatti una duplice chiusura. La prima in relazione al quarto libro poiché l'invio di questo *libellus*, composto a Caserta, all'amico veronese era il corrispettivo dell'invocazione ai mani di Catullo posta in apertura e ribadiva in tal modo le origini venete del canto; la seconda era nel 1539-40 solo potenziale non avendo il poeta probabilmente già ideato – o non avendolo altri fatto per lui – l'architettura delle raccolte comparse nel 1548 che prevedeva, ad apertura di libro, un carme proprio al Della Torre. In tal modo al patrizio veronese sarebbero stati dedicati i primi quattro libri dei *carmina* flaminiani, quelli contenenti cioè la poesia lirica del serravallese.

[64] Cfr. M. FLAMINIO, *Lettere*, cit., n. 27, p. 89.

Tavole

TAVOLA 1- SECONDO LIBRO DEGLI AMORI

Alla Ilma Sig.ra, Donna Isabella Vigliamarina Prencipessa di Salerno	[RIME]																*Alla Signora Aurelia Sanseverina*
	I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII		IX		
	6	Canzone	4	Canzone	14	Canzone	4	Canzone	6	Canzone	9	Canzone	12	Canzone	13	Canzone	13	Canzone	

INNI ET ODE				*Alla Sig.ra Donna Laura Gonzaga*	SELVA	EPITALAMIO	FAVOLA	*Alla Signora Vittoria della Colonna Marchesana di Pescara*	EGLOGHE ET ELEGIE		
I	II	III	IV						Pastor.	Piscat.	Elegie
2 Odi 1 Inno	1 Ode 2 Inni	2 Odi 1 Inno	1 Ode 2 Inni						6	1	6
12									13		

TAVOLA 2 - SECONDO LIBRO DEGLI AMORI

I Serie: Sonetti 1-6	A Ginevra Malatesta
1. Canzone 7 – Per Ginevra Malatesta	
II Serie: Sonetti 8-11	Son. 8 - *A l'isola d'Ischia* Son. 9 - *Al Signor Cesar di Ruggiero* Son. 10 – Pastorale [di Palemo a Cloride] Son. 11 - *Al Marchese del Vasto* [Alfonso d'Avalos]
2. Canzone 12 - *Al Cristianissimo Re di Francia* [Francesco I]	
III Serie: Sonetti 13-26	Son. 13 - *Al Marchese del Vasto* Son. 14 - *Al medesimo* Son. 15 - *A l'Imperadore* [Carlo V] Son. 16 - *A la Signora Ginevra Malatesta* Son. 17 - *A la medesima* Son. 18 - *A Diana* [di Galatea] Son. 19 - *A Dio* Son. 20 - *Alla Nostra Signora* Son. 21 - Pastorale Son. 22 - *Al Duca d'Amalfi* [Alfonso Piccolomini] Son. 23 - *A Madonna Onorata Tancredi* Son. 24 - *Al Signor Mario Bandini* Son. 25 - *A la Signora Ginevra Malatesta* Son. 26 - *A la medesima*
3. Canzone 27 - *A la medesima*	
IV Serie: Sonetti 28-31	Son. 28 - *A Venere* [di Amarilli per Coridone] Son. 29 - Al Circeo Son. 30 - *A Zefiro* Son. 31 - Pastorale
4. Canzone 32 - alla Notte	
V Serie: Sonetti 33-38	Son. 33 - *A la Signora Ginevra Malatesta* Son. 34 - Per la medesima Son. 35 - Per la medesima Son. 36 - Per la medesima Son. 37 - *A la Marchesana di Pescara* [Vittoria Colonna] Son. 38 - *A l'Arcivescovo di Siena* [Francesco Bandini]
5. Canzone 39 – *Si tace a cui* [in morte della Viceregina di Napoli?]	

VI Serie: Sonetti 40-48	Son. 40 - *Per la Viceregina di Napoli* [Maria Osorio Pimentel] Son. 41 - *Per la medesima* Son. 42 - A Pietro Aretino Son. 43 - Per Ginevra Malatesta Son. 44 - Pastorale [per la medesima] Son. 45 - *Al Po* [per la medesima] Son. 46 - *Al Molza* Son. 47 - Pastorale [per Ginevra Malatesta] Son. 48 - *A Messer Giulio Camillo*
6. Canzone 49 - *A la Marchesana di Pescara* [Vittoria Colonna]	
VII Serie: Sonetti 50-61	Son. 50 - *A la medesima* Son. 51 - *A la medesima* Son. 52 - *A la medesima* Son. 53 - *A la medesima* Son. 54 - A se stesso Son. 55 - *A Donna Giulia Gonzaga* Son. 56 - *A la medesima* Son. 57 - *All'aure* [alla medesima] Son. 58 - *A la Marchesana di Pescara* [Vittoria Colonna] Son. 59 - *A la medesima* Son. 60 - *A la medesima* Son. 61 - *A la medesima*
7. Canzone 62 - *A la medesima*	
VIII Serie: Sonetti 63-75	Son. 63 - *A la medesima* Son. 64 - Piscatorio [alla medesima] Son. 65 - A Ischia [alla medesima] Son. 66 - Al Principe di Salerno Son. 67 - A Salerno [al medesimo] Son. 68 - Pastorale [di Licote, per Dafni, ad Apollo] Son. 69 - *Al Sonno* [di Dafni?] Son. 70 – [Al Principe di Salerno?] Son. 71 - *A Fra Girolamo Seripani* [Seripando] Son. 72 - *A Priapo* Son. 73 - *Voto a Venere* Son. 74 - *Al Verno* Son. 75 – Amoroso
8. Canzone 76 - *A Papa Clemente*	

IX Serie: Sonetti 77-89	Son. 77 - *A Monsignor Bembo* Son. 78 - *A Messer Sperone* Son. 79 - *A Donna Giulia Gonzaga* Son. 80 - *A la medesima* Son. 81 - Per Tullia d'Aragona Son. 82 - Per la medesima Son. 83 - Per la medesima Son. 84 - Per la medesima Son. 85 - Per la medesima Son. 86 - Per la medesima Son. 87 - Per la medesima Son. 88 - *Per lo Conte Claudio Rangone* Son. 89 - Per Tullia d'Aragona
9. Canzone 90 - Alla Notte [per la medesima]	

TAVOLA 3 – TERZO LIBRO DEGLI AMORI

Alla Signora Ippolita Pallavicini de' Sanseverini		
I Serie: Sonetti 1-10	Son. 1 – Per Ginevra Malatesta Son. 2 – Per la medesima Son. 3 – Per la medesima Son. 4 – Per la medesima Son. 5 – *Al Molza* Son. 6 – Alla sua donna [Porzia de' Rossi] dall'Africa Son. 7 – Alla sua donna dall'Africa Son. 8 – [di Licori, a Nettuno, per Dafni] Son. 9 – Alla sua donna dall'Africa Son. 10 – *Nel dì natale di Donna Antonia Cardona*	10 testi
1. Canzone 11 – *Nel medesimo*		
II Serie: Sonetti 12-24	Son. 12 – Per la sua donna [Porzia de' Rossi] Son. 13 – Alla luna Son. 14 – Pastorale [di Batto] Son. 15 – Pastorale [dello stesso] Son. 16 – *A Don Luigi Davila* Son. 17 – *Al Marchese del Vasto* [Alfonso d'Avalos] Son. 18 – Per Ginevra Malatesta Son. 19 – Per la medesima Son. 20 – Per la medesima Son. 21 – Per la medesima Son. 22 – Per la medesima Son. 23 – Per la medesima Son. 24 – Per la medesima	13 testi
2. Canzone 25 – *A Donna Giulia Gonzaga*		
III Serie: Sonetti 26-28	Son.26 – Per la medesima Son. 27 – *Per la medesima* Son. 28 – *Per la medesima*	3 testi
3. Ode 29 – *Oda nel natale d'Antiniana*		
IV Serie: Sonetti 30-31	Son. 30 – *A Donna Giulia Gonzaga* Son. 31 – *A la medesima*	2 testi
4. Canzone 32 – A Ferrante Sanseverino		
V Serie: Sonetti 33-34	Son. 33 – Pastorale [al Serchio] Son. 34 – Pastorale [di Batto]	2 testi
5. Ode 35 – *Oda amorosa*		

VI Serie: Sonetti 36-46	Son. 36 – *A Papa Paolo III* Son. 37 – *Al medesimo* Son. 38 – *A la Marchesana di Pescara* Son. 39 – In morte d'un congiunto della sua donna Son. 40 – *Per la Marchesana del Vasto* Son. 41 – *Al Signor Antonio di Ruggiero* Son. 42 – *A la Signora Lucrezia Pica* Son. 43 – Per [?] in morte di [?] Son. 44 – *A Pietro Aretino* Son. 45 – *A Monsignor da la Casa* Son. 46 – *A la Signora Ippolita Palavicina*	11 testi
6. Canzone 47 – *A la medesima*		
VII Serie: Sonetti 48-51	Son. 48 – *A Febo per l'istessa* Son. 49 – Per la malattia di [?] Son. 50 – *A la Signora Ippolita Palavicina* Son. 51 – *A la medesima*	4 testi
7. Ode 52 – *Oda nel suo natale*		
VIII Serie: Sonetti 53-56	Son. 53 – *A Messer Nicolò Grazia* Son. 54 – Pastorale [di Batto, al Sole, per Licori] Son. 55 – Amoroso per [?] Son. 56 – Pastorale [di Batto, per Licori]	4 testi
8. Canzone 57 – *Ne la morte di Madonna Benedetta Pisani*		
IX Serie: Sonetti 58-64	Son. 58 – *A Messer Sperone* Son. 59 – *A Messer Nicolò Grazia* Son. 60 – Piscatorio [di Micone, per Amarilli] Son. 61 – Piscatorio [di Micone, per Amarilli] Son. 62 – *Al Barco d'Asola* Son. 63 – *A Messer Vettor de' Franceschi* Son. 64 – *A Messer Bernardo Cappello*	7 testi
9. [Egloga] 65 – *Al Vescovo di Brescia, poi Cardinal Cornelio*		
10. Canzone 66 – *Canzone a l'anima*		
STANZE *Per la Signora Donna Iulia Gonzaga*		
Alla Signora Donna Antonia Cardona		
FAVOLA DI LEANDRO E D'ERO		

Summary of the Doctoral Thesis

The object of this study is the development and significance of pastoral lyric poetry in a number of Italian collections of the 16th century, more specifically in the works of authors from Veneto or Lombardy which were written or published between the 1530s and the 1540s. Since Italy's Renaissance culture was substantially bilingual, poetic works both in Latin and Italian vernacular were taken into consideration for this study.

In the *Introduction* several observations are presented regarding the theory of pastoral lyric poetry as a genre, together with other concepts more thoroughly discussed further on in this thesis, as well as an explanation of the selection process that took place with regard to the authors and texts examined.

Chapter I presents Bernardo Tasso's first collection of works, the *Libro primo degli Amori* (the *First Book of Love*), particularly relevant as it was the first time bucolic lyric poetry had a well-defined space in a collection of poems, while offering a contribution to the renewal of language and Italian lyric poetry. According to Tasso, the importance given to pastoral lyric poetry in his works is to be attributed to the theoretical discussions of his friend and mentor Antonio Brocardo. Therefore the few bucolic texts Brocardo produced are worth examination, with particular emphasis on the influence of contemporary Latin poetry, especially the new genre of *lusus pastoralis*.

The search for events prior to the conception of the *Libro primo degli Amori* continues in *Chapter II* leading to the *carmina* composed by Andrea Navagero, Girolamo Fracastoro and Pietro Bembo, with the study of the theory and style that originated and developed with the *lusus* and the importance of this form of poetry in the works of these three authors.

Chapter III focuses on Italian vernacular while discussing the presence of bucolic poetry in some collections of rhymes, starting with the few texts left behind by Giovanni Battista Della Torre, and continuing with a study of poetics, style and structure in Tasso's *Tre libri degli Amori* (*Three Books of Love*). In conclusion, the notable influence of a hypothetical 'Tasso model' is observed and proven by the study of the pastoral sonnets found in three collections of little known poems written by Giovanni Battista Schiafenato, Matteo Bandello and Giovanni Battista Giraldi Cinzio.

Chapter IV revolves around the cyclical collections of *lusus* that Marcantonio Flaminio wrote between 1521 and 1539, before devoting himself entirely to spiritual matters inspired by Valdés and the Reformation of the Catholic Church. In this last chapter, particular attention is brought to the 4th book of his *carmina*, which includes a rare and famous example of a Latin collection of pastoral lyric poems.

Sintesi della Tesi di Dottorato di Ricerca

Scopo di questo lavoro è lo studio della funzione e del significato che la poesia lirica pastorale ha all'interno di alcune raccolte poetiche italiane del Cinquecento. Lo studio ha coinvolto soprattutto autori di origine veneta o lombarda e libri scritti o pubblicati fra gli anni '30 e '40 del secolo. Poiché la cultura italiana rinascimentale è in sostanza bilingue, si sono presi in considerazione opere sia in latino che in volgare italiano.

Nell'*Introduzione* si svolgono alcune riflessioni di natura teorica sulla lirica pastorale come genere, si presentano alcune delle problematiche affrontate nel corso della tesi, si giustificano le scelte fatte a proposito degli autori e delle opere esaminate.

Il *Capitolo I* affronta lo studio della prima raccolta poetica di Bernardo Tasso, il *Libro primo degli Amori*, riconoscendone la centralità: qui, per la prima volta, la lirica pastorale ha uno spazio definito all'interno di un canzoniere ed è investita della responsabilità di rinnovare la lingua e le forme della lirica italiana. Poiché il Tasso fa risalire al suo amico e mentore Antonio Brocardo la riflessione teorica da cui dipende il rilievo dato alla lirica pastorale, si sono analizzati anche i pochi testi bucolici composti da questo secondo poeta mettendone in rilievo la dipendenza dalla poesia latina contemporanea, in particolare dal nuovo genere del *lusus pastoralis*.

Proseguendo nella ricerca degli 'antefatti' del *Libro primo degli Amori*, nel *Capitolo II* vengono studiate, attraverso i *carmina* di Andrea Navagero, Girolamo Fracastoro e Pietro Bembo, le ragioni teoriche e stilistiche che giustificano la nascita e lo sviluppo del *lusus*, il senso che questa forma acquista nelle raccolte di ciascuno dei tre autori citati.

Con il *Capitolo III* si torna alla lirica volgare analizzando la presenza della poesia bucolica in alcune raccolte di rime. Si inizia dai pochi testi che ci sono rimasti di Giovanni Battista Della Torre, per passare poi a uno studio della poetica, dello stile e della struttura dei *Tre libri degli Amori* del Tasso. La conclusione vorrebbe indagare la presenza e l'influenza di un ipotetico 'modello Tasso' nella poesia: tale verifica è stata condotta tramite la lettura dei sonetti pastorali di tre canzonieri poco noti: quello di Giovanni Battista Schiafenato, di Matteo Bandello e infine di Giovanni Battista Giraldi Cinzio.

Il *Capitolo IV*, ultimo della tesi, è interamente dedicato ai cicli di *lusus* che Marcantonio Flaminio scrisse fra il 1521 e il 1539, prima di dedicarsi esclusivamente ad argomenti spirituali connessi ai suoi legami con Valdès e agli ambienti riformistici entro la Chiesa cattolica. Con particolare attenzione è esaminato il quarto libro dei suoi *carmina* che contiene un singolare e famoso esempio di canzoniere pastorale in latino.