

«L'UOM CHE DI VEDER TANTO DESIO».
SULLE TRACCE DEI (MANCATI) RAPPORTI
FRA ARIOSTO E SANNAZARO

Giada Guassardo

Dirò subito che la ricerca originariamente prevista e sollecitata ha dovuto ben presto assumere una nuova direzione: non più analisi dei rapporti fra Sannazaro e Ariosto, ma piuttosto indagine delle dinamiche e delle ragioni di un “vuoto”. Poiché è stata sin dall’inizio evidente la distanza fra i percorsi creativi dei due poeti, protagonisti quasi in contemporanea della scena letteraria e tuttavia rimasti impenetrabili l’uno all’altro. Se nel caso di Sannazaro, orientato verso l’esclusiva opzione umanistica già ai primi del Cinquecento, ciò si spiega con la natura stessa della sua carriera, appare meno scontata – e dunque per noi più interessante – la quasi totale assenza di tracce sannazariane nell’opera del pur “onnivoro” Ariosto: una situazione che sarà utile ripercorrere, per perfezionare il quadro storico di quegli anni.

Nell’unico passo ariostesco in cui è nominato, il maestro napoletano sembrerebbe in realtà ricevere i massimi onori. Siamo nell’ultimo canto del *Furioso*, all’interno della rassegna dei personaggi illustri da cui il

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli,
Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-15



narratore, avviandosi alla conclusione dell'impresa letteraria e approdato finalmente al *porto*, immagina di essere accolto (XLVI 17):¹

Veggio sublimi e soprumani ingegni
di sangue e d'amor giunti, il Pico e il Pio.
Colui che con lor viene, e da' più degni
ha tanto onor, mai più non conobbi io;
ma, se me ne fur dati veri segni,
è l'uom che di veder tanto desio,
Iacobo Sanazar, ch'alle Camene
lasciar fa i monti et abitar l'arene.

L'ottava è presente già nel *Furioso* del 1516 (XL 9 A), ed è a questa versione che è necessario far riferimento per comprenderne appieno il valore e le implicazioni. Come è noto, nel 1516 il catalogo è molto più breve e "provinciale": in questa versione, l'omaggio a Sannazaro spicca decisamente, sia per la sua estensione – sei versi, contro la cursorietà delle altre menzioni – sia per l'estraneità al contesto maggiormente rappresentato, che è quello legato a Ferrara e alle corti vicine. Eccezioni che si spiegano ovviamente con il prestigio del napoletano in quegli anni: già Casadei notava come l'ottava, nel 1516, costituisca un vero e proprio culmine della rassegna, e Sannazaro sia inquadrato «quasi come poeta per antonomasia, modello irraggiungibile per Ariosto».² A queste considerazioni credo si possa aggiungere ancora qualcosa. Sannazaro infatti si accompagna a Giovanni Francesco Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi: se non è difficile spiegare l'inclusione nella rassegna dei due cugini, umanisti di vastissima cultura ed entrambi legati ad Ariosto (il secondo suo condiscipolo alla scuola di Gregorio da Spoleto), meno

¹ Cito i passi del poema ariostesco (*Fur.*) da LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012 [d'ora in poi cit. come BIGI].

² ALBERTO CASADEI, *L'esordio del canto XLVI del Furioso: strategia compositiva e varianti storico-culturali*, in "Italianistica", 15.1 (1986), pp. 53-93: 57.

perspicua è la loro associazione con il napoletano, che non trova riscontri nelle fonti storiche. Si potrebbe invocare a riguardo l'osservazione, sempre di Casadei, che in questa versione del catalogo «manca [...] una strategia compositiva ben delineata»;³ ritengo tuttavia che a questo specifico raggruppamento presiedano ragioni più profonde. Innanzitutto, i già citati interessi umanistici di Pico e Pio⁴ potevano suggerire ad Ariosto un'affinità “di spirito” fra loro e Sannazaro. Ma soprattutto, la famiglia Pio aveva una tradizione di legami con Napoli: ricorderò che Marco II Pio (zio di Alberto) aveva accompagnato Eleonora d'Aragona a Ferrara, per le nozze con Ercole I d'Este, e nel 1476 ne aveva tenuto a battesimo il primogenito Alfonso.⁵ Credo dunque che nell'ottava Ariosto intenda suggerire un legame fra la cultura estense e quella napoletana – un'affinità a cui aveva corrisposto, per un certo periodo, anche un'unione politica, sancita proprio dal matrimonio fra Ercole ed Eleonora. È possibile che la mente dell'autore del *Furioso* qui corresse proprio al passaggio di Sannazaro a Ferrara (appunto, nel 1483-1484), al seguito di Alfonso d'Aragona allora impegnato nella guerra contro Venezia. I rapporti intrattenuti in quella circostanza dovevano essere rimasti impressi nella memoria della corte estense, e senz'altro rievocati in seguito, quando la popolarità di Sannazaro era esplosa grazie all'*Arcadia* – opera alla quale il soggiorno ferrarese, e il confronto con la tradizione bucolica di area padana, aveva fornito un impulso determinante.⁶

³ *Ibid.*

⁴ Rimando ancora al contributo di Casadei per un inquadramento del profilo intellettuale di questi personaggi (ivi, p. 79).

⁵ Cfr. ANNA MARIA ORI, *Pio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LXXXIII, 2015, pp. 788-94.

⁶ Sul soggiorno ferrarese di Sannazaro, episodio purtroppo scarsamente documentato, si veda ERASMO PÈRCOPO, *Vita di Jacobo Sannazaro*, a cura di Gioachino Brognoligo, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1931, p. 118; per il suo impatto sulla composizione dell'*Arcadia*, cfr. MARINA RICCUCCI, *Il “neghittoso” e il “fier connubbio”*.

Le sfumature qui evidenziate gettano una luce ambigua sull'ottava. Da una parte sembrerebbero rafforzarne la strategia encomiastica; allo stesso tempo, credo, evidenziano la presa di distanza da parte di Ariosto, che qui sta di fatto rievocando un'epoca conclusa e superata sia sul piano politico sia su quello letterario. Va notato, infatti, che Ariosto ricorda Sannazaro (vv. 7-8) come colui che “sta trasferendo le muse bucoliche dai boschi al mare”, dunque come autore dell'*Arcadia* e delle ancora inedite *Eclogae piscatoriae*: in questo modo egli rende giustizia a due tappe clamorose della carriera sannazariana (la seconda delle quali ancora solo annunciata), ma soprattutto ne sottolinea la continuità di genere.⁷ Sannazaro, in altre parole, è inquadrato come autore bucolico *tout court*, e l'effetto di questa “periodizzazione” è che l'unica concreta allusione a opere letterarie dell'intero esordio abbia per oggetto, appunto, due testi bucolici, il che può apparire strano considerata anche la posizione apicale del passo. Ma per l'appunto, Ariosto sta qui prendendo le distanze dal genere, suggerendo come esso si leghi a una generazione passata: nell'atto di omaggiarlo, lo sta in realtà marginalizzando dalla nuova arena delle lettere. Certo si potrebbe dare del passo una lettura del tutto diversa: d'altronde gli anni di composizione del poema, 1505-1515,⁸ furono marcati dallo straordinario successo editoriale dell'*Arcadia*,⁹ e non si può escludere che il passo intenda semplicemente registrare tale

Storia e filologia nell'“Arcadia” di Jacopo Sannazaro, Napoli, Liguori, 2001, pp. 167-69; CARLO VECCE, *Viaggio in Arcadia*, in IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013, pp. 9-41: 17. Dall'edizione di Vecce sono anche tratte le citazioni dall'*Arcadia* in questo saggio.

⁷ Continuità efficacemente rilevata, ai giorni nostri, da GIUSEPPE VELLI, *Tra lettura e creazione. Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, p. 38, che parla di «una unità sostanziale, ontologica, nell'ideale bucolico sannazariano, solo fenomenicamente sdoppiatosi poi nell'espressione agreste e marina».

⁸ Sulla diacronia della composizione del *Furioso*, cfr. MARCO DORIGATTI, *Il manoscritto dell'Orlando furioso (1505-1515)*, in *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-44.

⁹ Per la fortuna a stampa dell'*Arcadia* nel Cinquecento, cfr. ALFREDO MAURO, *Nota sul testo*, in J. SANNAZARO, *Opere*, Bari, Laterza, 1961, pp. 413-97: 427-28.

successo. Ma a ben guardare, oggetto di menzione qui non è tanto l'*Arcadia* quanto piuttosto il progetto più recente, la bucolica latina delle *Piscatoriae*: quasi l'autore del *Furioso* volesse stornare l'attenzione dal Sannazaro-maestro del volgare (consacrato dall'*Arcadia* aldina del 1514) – ossia il Sannazaro che, scelta del genere a parte, sfiorava rischiosamente il terreno da lui prescelto.¹⁰ Allo stesso modo, vengono omessi altri potenziali elementi di affinità o “parentela letteraria” fra i due (nulla ad esempio sul Sannazaro umanista, né sul “narratore epico” del *De partu Virginis*, in cantiere dal 1507, e a cui il napoletano intendeva consegnare la sua fama). Se dunque da una parte Ariosto a quell'altezza non poteva esimersi da un omaggio a Sannazaro, dall'altra direi che, più che presentarlo come «concreto modello culturale»,¹¹ stia di fatto rimarcando una frattura, neutralizzando le possibilità di dialogo fra la sua opera – nella fattispecie l'*Arcadia* – e la propria.

La prova più concreta di ciò è nel poema stesso, che non solo rifiuta una diretta ricezione intertestuale del prosimetro sannazariano, ma sembra operare una negazione del codice bucolico in generale. Codice che in effetti appare incompatibile con le intenzioni ariostesche: il suo spazio astratto e immutabile non poteva accogliere il ritmo centrifugo del poema e la sua struttura “aperta”. A ciò aggiungerei una sostanziale divergenza nella dialettica istituita con il mondo esterno, dato che nel

¹⁰ Una sottile competitività del resto appartiene all'Ariosto di quegli anni; oltre a ricordare il noto distacco, manifestato nel *Furioso*, nei confronti del predecessore Boiardo, va segnalato l'atteggiamento critico (o comunque non di passivo consenso) con cui – sempre nel poema – egli reagisce alle contemporanee proposte bembiane, specie agli *Asolani*: si veda CLAUDIO VELA, *Ariosto e Bembo all'altezza del primo “Furioso”*, in *Di donne e cavalier: intorno al primo “Furioso”*, a cura di C. Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 49-69. Nelle parole di GIUSEPPE SANGIRARDI, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006, p. 89: «Se per certi versi Ariosto sembra tener conto della lezione che questi nuovi testi [*Arcadia* e *Asolani*] costituiscono per la letteratura in volgare (imboccando la strada del petrarchismo stilistico, ma anche ingaggiando un conflitto parodico a distanza con il platonismo degli *Asolani* [...]) la sua scelta di campo lo porta però agli antipodi, nello scandaloso territorio della letteratura di piazza».

¹¹ CASADEI, *L'esordio del canto XLVI*, p. 80.

Furioso gli eventi narrati non mirano all'occultamento allegorico della realtà, ma costituiscono piuttosto il piano in cui essa continuamente si specchia e si riconosce.

Nei pochi casi in cui, viceversa, lo sfondo bucolico è introdotto, esso viene rifunzionalizzato, contaminato e talora stravolto, creando effetti di ironia e paradossalità. L'episodio più celebre è quello degli amori di Angelica e Medoro (*Fur.* XIX 17-40). La vicenda che conduce alla bizzarra unione fra la principessa del Catai e un povero soldato saraceno è resa possibile dal loro iniziale smarrimento in uno spazio bucolico, e dalla cooperazione di un pastore incontrato per caso (e rappresentato nella più "pastorale" delle situazioni possibili, la ricerca di una vacca: «Nel ritornar s'incontra in un pastore / ch'a cavallo pel bosco ne veniva, / cercando una iuvenca, che già fuore / duo dì di mandra e senza guardia giva», *Fur.* XIX 23, 1-4). Ariosto tiene distinti i livelli sociali – ma anche letterari – di appartenenza dei personaggi ostentando la povertà delle nozze («il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore / e pronuba la moglie del pastore. // Fersi le nozze sotto all'umil tetto / le più solenni che vi potean farsi», *Fur.* XIX 33, 7-8 - 34, 1-2), e al tempo stesso ripercorrendo per ben tre ottave e mezzo le nobilissime origini del bracciale che Angelica dona al pastore in cambio dell'ospitalità (*Fur.* XIX 37, 5-8 - 40). In continuità con questo episodio si situa quello della follia di Orlando: ripetendosi intorno a lui le medesime coordinate geografico-topiche, il paladino perviene all'agnizione del "tradimento" di Angelica dal racconto del pastore stesso (che vorrebbe in realtà risollevarlo il suo umore); il cronotopo idilliaco si trasforma, da questo punto in poi (*Fur.* XXIII 117-21), nel teatro della più folle violenza. Orlando infierisce sugli elementi di quel mondo, facendo strazio degli inermi pastori che gli capitano sotto tiro e dei loro

animali¹² (l'ambientazione ha anche il valore di misurare per contrasto il grado di follia del paladino, che viola la regola fondamentale della cavalleria, ossia la parità di condizioni). In questo tessuto la voce del narratore si introduce senza enfasi patetica: al contrario, i suoi commenti smantellano tutto quel che resta del *topos* bucolico, ossia la sua connaturata innocenza – insinuando che la morte possa equivalere per i pastori all'espiazione di una colpa («alcun' pastori al suon trasse in quel lato / lor stella, o qualche lor grave peccato», *Fur.* XXIV 4, 7-8) e che il loro «villanesco assalto» (*Fur.* XXIV 8, 8) ai suoi danni fallisca per volontà di Dio, che protegge Orlando («Al conte il re del ciel tal grazia diede, / per porlo a guardia di sua santa fede», *Fur.* XXIV 10, 7-8). L'episodio si prolunga al canto XXIX, quando il delirante paladino si avventa contro due «boscherecci giovani» e il loro asino, di nuovo dando luogo a una scena fra l'efferrato e il grottesco (*Fur.* XXIX 52-56).

Il mondo pastorale è anche lo scenario, per due ottave (*Fur.* XIV 62-63), degli sfoghi amorosi di Mandricardo e Doralice, che fanno tappa proprio nella casa di un pastore («che non pur per cittadi e per castella, / ma per tugurii ancora e per fenili / spesso si trovan gli uomini gentili», *Fur.* XIV 62, 6-8): sebbene meno sviluppato, questo episodio è simmetrico al precedente poiché si pone all'origine della sfrenata gelosia di Rodomonte (si veda soprattutto la seconda metà del canto XXVII). Si noti che l'approdo allo spazio bucolico, collocato al culmine di una vicenda caratterizzata da inaspettati rivolgimenti, coincide con un momentaneo e ironico offuscamento della narrazione, dato che il completamento della storia è lasciato alla fantasia del lettore: «Creder si può che ben d'accordo furo; / che si levar più allegri la dimane, / e Doralice ringraziò il pastore,

¹² *Fur.* XXIV 7 «Gli agricoltori, accorti agli altru' esempli, / lascian nei campi aratri e marre e falci: / chi monta su le case e chi sui templi / (poi che non son sicuri olmi né salci), / onde l'orrenda furia si contempli, / ch'a pugni, ad urti, a morsi, a graffi, a calci, / cavalli e buoi rompe, fraccassa e strugge; / e ben è corridor chi da lui fugge». Secondo Rajna, questo episodio trova dei riscontri in scene del *Roman de Tristan* e del *Lancelot* (PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1876, pp. 351-52).

/ che nel suo albergo l'avea fatto onore» (*Fur.* XIV 63, 5-8).¹³ Andrà infine ricordato il passo in cui Angelica, sfuggita al tentativo di violenza di Ruggiero e rifugiata nello «speco» di un pastore, indossa degli umili panni che tuttavia non valgono a nascondere la nobiltà del suo portamento, rendendola anzi una creatura estranea e stridente nel contesto bucolico. La distanza tra i due mondi è debitamente rilevata dal narratore: «Taccia chi loda Fillide, o Neera, / o Amarilli, o Galatea fugace; / che d'esse alcuna sì bella non era, / Titiro e Melibeo, con vostra pace» (*Fur.* XI 12, 1-4). Versi con cui Ariosto sembrerebbe alludere, metaletterariamente, proprio all'irriducibilità del suo poema al genere pastorale.

In questo quadro colpiscono, e vanno dunque evidenziate, due riprese isolate dall'*Arcadia*. La prima è nell'episodio del viaggio di Astolfo – nell'ottava in cui il paesaggio lunare, articolato secondo una serie di esatte corrispondenze con quello terrestre, gli si manifesta per la prima volta – e consiste in una riscrittura di cinque versi della quinta egloga dell'*Arcadia*, *Alma beata e bella*:¹⁴

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:

¹³ Il passo è analizzato in STEFANO JOSSA, *Ironia*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 177-97: 177-78.

¹⁴ Tale ripresa si fonde con la memoria di Poliziano (*Stanze* I 98, 6-8 «Ninfe [...] / pur come snelle cacciatrice in selva / gir saettando or una or altra belva» – cito questo passo e quello richiamato alla n. 19 da ANGELO POLIZIANO, *Rime*, a cura di Natalino Sapegno, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965) e Alberti (*Somnium* 26 «Multo magis miranda ea sunt quae in illis provinciis conspexi: flumina, montes, prata, campos», citazione da LEON BATTISTA ALBERTI, *Intercenali inedite*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, Sansoni, 1965). Come è noto, proprio l'intercenale albertiana *Somnium* costituisce un fondamentale modello per l'episodio (rimando anche per la bibliografia di base a BIGI, p. 1132).

«L'uom che di veder tanto desio»

e vi sono ampie e solitarie selve,
ove le ninfe ognor cacciano belve.
(*Fur.* XXXIV 72)

altri monti, altri piani,
altri boschetti e rivi
vedi nel cielo, e più novelli fiori;
altri fauni e silvani
per dolci luoghi estivi
seguir le ninfe in più felici amori.
(*Arcadia* V^c 14-19)

Solo Stefano Gulizia ha individuato e commentato questa ripresa e quello che può considerarsi suo “prolungamento”, ossia l’estensione della sua componente retorica fondamentale – la formula anaforica con la ripetizione di *altri* – in alcune ottave vicine, dedicate agli oggetti perduti sulla terra e raccolti nel vallone lunare.¹⁵ Nella sua lettura, l’introduzione del cronotopo arcadico in un simile contesto, e la sua concentrazione in un’unica ottava, accentua la «natura demistificatoria dell’inchiesta di Astolfo», che com’è noto costituisce una riformulazione parodica del viaggio dantesco: «L’alternativa arcadica non assume mai il carattere di utopia concreta, ma viene subito abbandonata come *Umsturz*, puro rovesciamento, relegata cioè allo stato di inversione circolare».¹⁶

¹⁵ STEFANO GULIZIA, *L’Arcadia sulla luna: un’inversione pastorale nell’“Orlando furioso”*, in “Modern Language Notes”, 123.1 (2008), pp. 160-78. Per la diffrazione della formula anaforica cfr. *Fur.* XXXIV 85 «Altri in amar lo perde, altri in onori, / altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze; / altri ne le speranze de’ signori, / altri dietro alle magiche sciocchezze; / altri in gemme, altri in opre di pittori, / et altri in altro che più d’altro apreze. / Di sofisti e d’astrologhi raccolto, / e di poeti ancor ve n’era molto».

¹⁶ GULIZIA, *L’Arcadia sulla luna*, p. 164. Si veda anche ivi, p. 163: «Quello che di Sannazaro Ariosto trova sulla luna [...] è in fondo un altro oggetto perduto: il fossile fono-sintattico su cui esercitare un’arte combinatoria che predilige il significante», e p. 167: «l’arcadia lunare è un luogo impossibile, appartiene di diritto agli *adynata* pastorali».

Nonostante l'indubbia suggestività di questa interpretazione, da cui si affaccia la possibilità di una definitiva e consapevole liquidazione del mondo arcadico da parte di Ariosto, a me sembra piuttosto che la pista da percorrere non sia qui legata al genere pastorale, ma a quello funebre: che cioè la memoria dell'egloga – cantata, ricordo, da Ergasto sulla tomba di Androgeo – venga innescata dal clima quasi oltremondano che caratterizza l'episodio. Anche l'altra riscrittura arcadica del *Furioso*, sempre dall'egloga quinta, è collocata in un contesto analogo: anzi, stavolta davvero di compianto. Nel canto XXIX Isabella, desiderata da Rodomonte, pur di non cadere nelle sue mani lo induce con l'inganno a darle la morte; il Creatore, mosso a pietà, istituisce una legge che conferirà eccezionali virtù a tutte le omonime della donzella.¹⁷ Anche in questo caso la ripresa risuona distintamente, pur “camuffata” in mezzo ad altre reminiscenze (quelle normalmente segnalate dai commenti, per le quali rimando alle note):

vattene in pace, alma beata e bella!
[...]
tal che Parnasso, Pindo et Elicone
sempre Issabella, Issabella risuone.
(*Fur.* XXIX 27, 1¹⁸ e 29, 7-8)¹⁹

Alma beata e bella,
[...]
tal che al chiaro et al fosco
«Androgeo Androgeo» sonava il bosco.
(*Arcadia* V^c 1 e 51-52)

¹⁷ Evidente qui l'omaggio a Isabella d'Este, ma anche alle omonime principesse contemporanee (BIGI, p. 967).

¹⁸ Il commento di BIGI segnala *Triumphus Mortis* I 124 «Vattene in pace, o vera mortal dea» (citazione da FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi*, a cura di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988); *Rvf* 28, 1-2 «O aspectata in ciel beata et bella / anima».

¹⁹ Per questi versi, i commentatori segnalano Verg., *Ecl.* VI 44 «ut litus omne Hyla, Hyla sonaret»; Poliziano, *Stanze* I 63, 5 «Pur Iulio, Iulio suona il gran deserto».

I pochissimi frammenti di riscrittura dell'*Arcadia* rimandano dunque all'egloga quinta: un fatto che induce a tracciare qualche appunto sulla ricezione di quest'ultima. Come è noto, *Alma beata e bella* è annoverata fra le fonti della canzone bembiana *Alma cortese*, composta nel periodo urbinato dell'autore – alla fine del 1507 – in morte del fratello Carlo. Le corrispondenze, illustrate da Caruso,²⁰ includono una generale affinità di impianto (due epicedi in onore di un personaggio di sesso maschile, in questo distanti dal modello petrarchesco) e una somiglianza nella distribuzione dei contenuti, oltre che la ripresa del nesso iniziale: «*Alma beata e bella, / che da' legami sciolta*», «*Alma cortese, che dal mondo errante*». Certo, fra le due canzoni sono le differenze a prevalere, soprattutto in termini di stile: umile (coerentemente con il genere pastorale) quello di Sannazaro, “gravissimo” quello bembiano, ottenuto attraverso un impasto di reminiscenze e formule retoriche provenienti dai classici.²¹ Oltretutto, la diversa impostazione tonale si riflette vistosamente nelle scelte metriche, dato che Sannazaro assume la testura di *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf* 126) mentre Bembo sceglie di piegare a contenuti luttuosi lo schema di *Nel dolce tempo de la prima etade* (*Rvf* 23) – due soluzioni alternative che saranno accolte con pari fortuna nella successiva canzone funebre cinquecentesca.²² Ma nonostante queste divergenze, è pensabile che *Alma beata e bella* fosse oggetto di una riflessione particolare da parte di Bembo. Non semplicemente perché, come è noto, il veneziano era

²⁰ CARLO CARUSO, *Petrarchismo eclettico: la canzone “Alma cortese” di Pietro Bembo*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vincenzo Caratozzolo e Georges Güntert, Ravenna, Longo, 2000, pp. 157-77: 166-69. La canzone è la n° 102 nell'ultima edizione critica: PIETRO BEMBO, *Le rime*, 2 tt., a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008.

²¹ Rimando a PIERO FLORIANI, “*Alma cortese*”: *dati elementari per un commento*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 245-56.

²² Cfr. GAIA GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, p. 94 e nn. Per i componimenti petrarcheschi faccio riferimento a F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004 (I ed. 1996).

stato attento lettore e dichiarato ammiratore dell'*Arcadia* (attenzione e ammirazione forse non esenti da note di rivalità),²³ ma anche perché proprio nei primi anni del Cinquecento egli andava variamente sperimentando sulla forma petrarchesca della canzone – un interesse in forte controtendenza con il panorama della letteratura cortigiana, e che si ridurrà notevolmente negli anni successivi.²⁴ In quest'ottica, la poesia di Sannazaro gli si offriva come autorevole modello di recupero della lezione petrarchesca – e secondo la convincente argomentazione di Caruso, l'utilizzo nell'*Arcadia* delle testure di *Rvf* 125 (nell'egloga terza) e, appunto, 126, non poteva lasciarlo indifferente: è anzi possibile che attraverso la menzione, nelle ben successive *Prose della volgar lingua*, di 125 e 126 in opposizione a 23 egli riproponesse «un *iter* già da lui seguito al tempo di *Alma cortese* sullo stimolo dell'esempio sannazariano».²⁵

A questo quadro va aggiunto un dettaglio che tende a essere trascurato, ma che appare interessante. Infatti, l'associazione fra il metro di *Rvf* 23 e il compianto funebre agli inizi del Cinquecento non è una prerogativa di Bembo, ma fu perseguita anche dallo stesso Sannazaro nella canz. 19 delle *Disperse*, in morte di una donna amata (*Spirto cortese, che sì bella spoglia*). Secondo l'ipotesi di Mengaldo, l'autore l'avrebbe poi rifiutata per «soltire la materia dei *Sonetti e Canzoni* che si riferi[va] al primo

²³ Si veda su questo punto RICCARDO DRUSI, *Appunti sull'"Arcadia" nel dibattito critico cinquecentesco*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V centenario dell'"Arcadia" di Iacopo Sannazaro*. Atti del Convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), raccolti da Davide Canfora e Angela Caracciolo Aricò, prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cacucci, 2006, pp. 245-64.

²⁴ Rimando almeno a CARLO DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento* (1974), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, III. 1972-1998, 2010, pp. 93-135: 132-33.

²⁵ CARUSO, *Petrarchismo eclettico: la canzone "Alma cortese"*, pp. 170-71.

amore, tragicamente concluso».²⁶ Per questa ragione, sebbene la sua cronologia non sia nota, è assai plausibile che risalga (come del resto la grande maggioranza delle liriche sannazariane) a prima del 1504 e preceda dunque la canzone di Bembo:²⁷ viene da domandarsi, a questo punto, se oltre alla priorità cronologica sia lecito avanzare la possibilità di una vera e propria influenza, considerata la non ovvietà di una simile associazione metro-contenuto e considerata la scrupolosa attenzione che, come si è appena detto, il letterato veneziano riservava alle opere di Sannazaro in quegli anni.

Tornando dunque alle reminiscenze dell'egloga quinta presenti nel *Furioso* – uniche tracce di un “grande assente” nel poema –, esse acquistano una risonanza nuova se messe in relazione allo sfondo che si è appena delineato, che coincide in sostanza con gli anni dell'ideazione del *Furioso* stesso. All'inizio del secolo si era svolto fra Ariosto e Bembo (durante i soggiorni ferraresi del secondo, 1498-1503, e la successiva visita a Urbino del primo)²⁸ uno scambio intellettuale di cui ci restano poche ma sicure tracce. Gli esperimenti lirici in volgare ariosteschi riconducibili a quegli anni tradiscono influenze del Bembo “cortigiano”; parimenti, la lettura degli *Asolani* è avvertibile in alcuni luoghi del poema.

²⁶ P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora (con il titolo *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*) in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, introduzione di Matteo Palumbo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 134-91: 137.

²⁷ Il problema è sollevato anche da Danzi, che sottolinea come ad ogni modo la canzone di Sannazaro costituisca uno snodo cruciale nella storia del metro, segnando «il momento di trapasso fra il bilancio o lamento d'amore (di Petrarca e Giusto) e la specializzazione “funebre” degli esempi cinquecenteschi» (MASSIMO DANZI, *Il Raffaello del Molza e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, in “Rivista di letteratura italiana”, 4.3 (1986), pp. 537-59: 541). Se si dimostrasse che invece fu Bembo a precedere Sannazaro, ciò costituirebbe significativa testimonianza di un'attività lirica “tarda” di quest'ultimo, e di un suo interesse ancora vivo per le novità letterarie volgari.

²⁸ Su quest'ultima si veda MICHELE CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, 2 voll., Ginevra, Olschki, 1930-1931, I, pp. 373-74.

Si tratta di un modello non accolto acriticamente, ma soppesato e talora messo in discussione, come recentemente ha osservato Vela;²⁹ è tuttavia indubbio che già allora Bembo appariva come figura carismatica di maestro, e si può pensare che anche l'*Arcadia*, e il Sannazaro volgare in generale, fossero fra gli oggetti delle discussioni sull'*imitatio* che lui e Ariosto verosimilmente intrattennero.

Per raccogliere ulteriori indizi in tal senso occorre spostarsi su un altro terreno, quello della poesia lirica ariostesca, e un poco più avanti nel tempo. Nel 1516 muore Giuliano de' Medici, duca di Nemours – fratello di papa Leone X, e già membro del circolo urbinato ritratto da Baldassar Castiglione nel *Cortegiano*. Proprio a Giuliano Ariosto dedica un dittico di canzoni funebri: nella prima (*Spirito gentil, che sei nel terzo giro*, canz. IV) la voce lirica è quella della vedova, Filiberta di Savoia, che si rivolge all'anima del coniuge dando sfogo al suo lamento; la seconda (*Anima eletta, che nel mondo folle*, canz. V) è la risposta consolatoria di Giuliano dal cielo.³⁰ Si tratta di due canzoni molto note, che intrattengono evidenti debiti testuali, puntualmente evidenziati dalla critica, con la bembiana *Alma cortese*: influenze che si introducono in una complessiva intelaiatura petrarchesca e che, oltre a esprimersi sul versante retorico, agiscono sulla raffigurazione “eroica” del personaggio compianto.³¹

²⁹ Cfr. *supra*, n. 10.

³⁰ Per maggiore chiarezza, la numerazione e il testo delle liriche sono citati dall'edizione critica a oggi più accessibile, quella di Giuseppe Fatini (1924) in seguito perfezionata da Segre: L. ARIOSTO, *Rime*, in *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954. Va tuttavia specificato che essa è stata superata dagli studi degli ultimi decenni (si veda n. 39) e in particolare dall'ultima edizione critica, rimasta inedita: MARIA FINAZZI, *Edizione critica delle rime del canzoniere di Ludovico Ariosto*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2002-2003, tutor Simone Albonico.

³¹ Questo punto è specialmente messo in rilievo da Vagni, a cui rimando per una puntuale illustrazione delle corrispondenze fra la canzone bembiana e quelle ariostesche: GIACOMO VAGNI, *Intorno alle “Rime” di Giuliano di Lorenzo de' Medici*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*. Atti del Convegno (Friburgo,

Tra parentesi, penso che la scelta di questo modello, più che configurarsi come passiva accettazione del suo successo, fosse guidata dalla specificità dell'occasione e del destinatario: *Alma cortese* era nata nell'ambiente di Urbino, e nella visione di Ariosto il nome di Giuliano si legava strettamente a quel circolo poetico (prova di ciò è nella terza satira, dove Giuliano è nominato proprio accanto a Bembo – e Castiglione –, nella rievocazione dell'esilio urbinato della famiglia medicea).³² Ad ogni modo, per Ariosto un ipotesto d'appoggio era necessario, considerata la sua scarsa propensione per la canzone e per il registro tragico in generale.³³

Si può ipotizzare che, quasi per proprietà transitiva, i modelli sannazariani già acquisiti da Bembo siano stati considerati anche da Ariosto? Penso che una certa aria di famiglia si possa riconoscere fra la canzone in persona di Filiberta (più ortodossa rispetto all'altra, nella ripresa di temi e fonti) e la 19 delle *Disperse*. Un'affinità tonale, innanzitutto: nonostante il cordoglio riguardi anche la figura "pubblica" di Giuliano, quella di Ariosto è pur sempre una canzone in morte della persona amata, più simile in ciò al testo sannazariano che a quello bembiano. Può essere utile confrontare le rispettive prime stanze:

8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e G. Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 125-50: 142-48. L'influenza di *Alma cortese* è anche avvertibile nel lamento pronunciato da Orlando per la morte di Brandimarte, già nel primo *Furioso*: si veda MARIA CRISTINA CABANI, *Le "Rime" e il "Furioso"* (2000), ora (con il titolo *Dalle "Rime" al "Furioso"*) in EAD., *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016, pp. 103-105.

³² *Satire* III 89-93 «quando il suo Giuliano / si riparò nella feltresca corte, / ove col formator del cortigiano, / col Bembo e gli altri sacri al divo Appollo, / faceva l'essilio suo men duro e strano» (il testo è citato da ARIOSTO, *Opere minori*). Un'altra menzione del Bembo "urbinato", nel ruolo di celebratore di Elisabetta Gonzaga, è nell'ecfrasi della fontana presente già dal primo *Furioso* (citando dall'ultima edizione, *Fur.* XLII 86, 7-8 «Avea la prima a piè del sacro lembo / Iacobo Sadoletto e Pietro Bembo»).

³³ Una certa "fatica" nella gestione della canzone da parte di Ariosto è riscontrata da CABANI, *Dalle "Rime" al "Furioso"*, pp. 110-11.

Ariosto, canz. IV 1-15

Spirto gentil, che sei nel terzo giro
del ciel fra le beate anime acceso,
scarco dal mortal peso,
dove premio si rende a chi con fede
vivendo fu d'onesto amore acceso,
a me, che del tuo ben non già sospiro,
ma di me ch'ancor spiro,
poi che al dolor che ne la mente siede
sopra ogn'altro crudel, non si concede
di metter fine all'angosciosa vita,
gli occhi che già mi fûr benigni tanto
volgi alli miei, ch'al pianto
apron sî larga e sî continua uscita;
vedi come mutati son da quelli
che ti solean parer già così belli.

Sannazaro, *Rime disperse* 19, 1-20

Spirto cortese, che sî bella spoglia
lassando in terra, sei salito al cielo
per le degne virtù che 'n te fur sempre,
perché accendesti d'uno ardente zelo
così fervidamente ogni mia voglia,
che mi fur grate l'amorose tempre;
tanto, lasso, convien ch'io mi distempre,
desiando venir là ove sei gito,
per lo tuo dipartir da noi sî presto,
c'altro esser più molesto
del mio non è, né di peggior partito;
ché poi che mia speranza in tutt'è morta
di riveder la luce alma e soave
che solea uscir da que' begli occhi fòre
che per sua stanza tenne un tempo Amore,
e d'udir il parlar che par non have
d'altro saper, il mio pensiero apporta
a l'alma mia, c'ognor più si sconforta
di star al mondo, un sol fermo desio:
morir, per rivederti, ogni ben mio.³⁴

In entrambi i componimenti prevale la disperata nostalgia di una voce lirica ancora avviluppata negli affanni mondani, incapace di trovare conforto nella sicura beatitudine della persona amata. In tale lamento elegiaco prende posto il ricordo delle membra sepolte, ancora oggetto di tensione e desiderio:

Ariosto, canz. IV 55-58

Com'è ch'io viva, quando mi rimembra
ch'empio sepolcro e invidiosa polve
contamina e dissolve

Sannazaro, *Rime disperse* 19, 42-45

Un picciol marmo copre quelle membra
c'oltra 'l corso mortal facevan bella
colei, che giorno e notte la rimembra

³⁴ Il testo delle rime sannazariane è citato dall'edizione di Alfredo Mauro (cfr. n. 9).

le delicate alabastrine membra?

il pensier stanco e sempre la desia.³⁵

Se a questi echi aggiungiamo alcune possibili reminiscenze della canzone-egloga,³⁶ una tenue filigrana sannazariana nella modulazione del compianto potrebbe riconoscersi nel testo ariostesco. Questa ipotesi va avanzata con cautela, considerata la topicità del lessico e soprattutto la comune e manifesta trama petrarchesca: tuttavia tale mediazione appare plausibile se si considera il testo nel quadro storico e alla luce dei rapporti intrattenuti con Bembo. Ritengo inoltre che questo discorso, se non può certo dirsi definitivo, potrebbe tuttavia stimolare una riflessione più ampia sulla possibilità di un effettivo ruolo modellizzante di Sannazaro nella configurazione della poesia di compianto in questi primi lustri del Cinquecento.

Per il resto, si direbbe che il mancato assorbimento della lezione sannazariana da parte di Ariosto non abbia riguardato solo l'*Arcadia*, ma anche il Sannazaro petrarchista delle liriche, che pure doveva essergli ben noto (e senz'altro lo era nella sua cerchia più prossima: varrà ricordare a

³⁵ Ma si veda anche *Rime disperse* 14 «Ahi, belle membra, che coperte siete / da questo freddo avventurato sasso, / quanti sospir dal cor afflitto e lasso / e da' trist'occhi lacrime traete! / Così, sepolte, il mio pensier tenete, / e non fia mai di contemplarvi casso, / se di morte n'arrivo al duro passo, / che voi provato inanzi tempo avete. / O vaghe ciglia, o man polite, o petto, / ove tante d'Amor fur gentil opre, / chi mi ritiene il vostro dolce aspetto? / Poi che tutt'il mio ben qui se ricuopre, / non è mia vita per sentir diletto, / ch'in pianto sol conviensi che s'adopre».

³⁶ Cfr. Ariosto, canz. IV 104-105 «Le sante Ninfe, i boscarecci dèi / trassero al grido a lacrimar con lei» e *Arcadia* V^e 40-42 «Pianser le sante Dive / la tua spietata morte; / i fiumi il sanno e le spelunche e i faggi»; Ariosto, canz. IV 119-20 «né potrà far che, mentre voce e lingua / formin parole, il tuo nome si estingua» e *Arcadia* V^e 59-63 «né verrà tempo mai / che 'l tuo bel nome estingua, / mentre serpenti in dumi / saranno, e pesci in fiumi. / Né sol vivrai ne la mia stanca lingua...». Aggiungo un possibile raffronto con l'altra egloga funebre del prosimetro: Ariosto, canz. IV 74-75 «sì che lasciato avessi il mondo teco, / che senza te, ch'eri suo lume, è cieco?» e *Arcadia* XI^e 86 «che cieco mi lasciò senza il suo lume».

questo proposito l'interesse di Isabella d'Este).³⁷ La “vicenda sentimentale” trasmessaci dalle rime ariostesche – si consideri o meno il loro unico momento di organizzazione macrotestuale (cfr. *infra*) – appare infatti ben lontana dall'assetto petrarchesco e da ogni tentativo di *imitatio vitae*, rivelando invece una concezione terrena dell'amore, modellata sui classici e sulla poesia cortigiana della generazione precedente (oltre che, in certi casi, ispirata da spunti personali e autobiografici).³⁸ Va a questo proposito specificato che l'attività lirica ariostesca, coltivata nell'arco di un trentennio, si presta con molta fatica a definizioni onnicomprensive. Si tratta di una produzione caratterizzata da una discontinuità stilistica forte, tale da determinare il fallimento di ogni tentativo autoriale di selezione e aggregazione dei testi. Il primo di questi tentativi è attestato dal codice Vaticano Rossiano 639, studiato per la prima volta da Cesare Bozzetti: fatto eseguire da Ariosto negli anni Venti, presenta quarantotto liriche, ordinate a formare un macrotesto – una forma che tuttavia l'autore evidentemente considerava provvisoria, dato che non ci sono prove di una sua circolazione.³⁹ Anche la successiva fase di selezione e revisione dei componimenti, avvicicabile agli ultimi anni o forse mesi di vita dell'autore e testimoniata dai manoscritti di Ferrara, Biblioteca

³⁷ Ricordo un episodio del febbraio 1503: Sannazaro, a quel tempo in esilio in Francia, riceve la visita di Jacopo d'Atri, inviato da Isabella per richiederli alcuni testi; il poeta finisce per cedere alcuni sonetti dopo qualche resistenza (C. DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* [1963], in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37: 5-6).

³⁸ Ho indagato la “poetica” dell'Ariosto lirico, e le sue varie sfaccettature, nella mia tesi di dottorato, confluita in una monografia di prossima pubblicazione; si veda inoltre la nota successiva.

³⁹ CESARE BOZZETTI, *Notizie sulle rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 2 voll., Roma, Salerno Ed., 1985, I, pp. 83-118. Le acquisizioni di Bozzetti costituiscono la base dell'edizione critica di Finazzi (cfr. nota 30), che ha fornito essenziali aggiornamenti per quanto riguarda i rapporti stemmatici fra i testimoni principali. Il discorso critico sulle liriche del Rossiano, e sul suo ordinamento macrotestuale, è stato sviluppato in una precedente edizione del convegno “Gennaro Barbarisi” i cui atti sono inclusi nel volume *Fra satire e rime ariostesche*.

Comunale Ariostea I 64 e I 365 e di Mantova, Biblioteca Comunale G II 14 (792), nei quali le rime sono divise per metro, dovette lasciarlo insoddisfatto: sarà opportuno a riguardo richiamare una nota testimonianza di Marco Pio che, nel tardo 1532, notificava a Guidubaldo della Rovere la ritrosia e anzi la vergogna di Ariosto all'idea che le sue liriche potessero circolare (Marco riusciva sì a ottenerne alcune – soddisfacendo in tal modo la richiesta del della Rovere – ma attraverso altri; e non mancava di avvertirlo della probabile delusione che avrebbe provato leggendole).⁴⁰ La ragione di questo imbarazzo è facilmente giustificabile nel contesto, e in particolare se si considera il vento di novità annunciato dalla recente pubblicazione a stampa (1530) dei canzonieri di Bembo e – appunto – Sannazaro: circostanza che se da una parte forse stimolò in Ariosto il desiderio di cimentarsi in un progetto analogo, dall'altra (e viceversa) dovette accrescere la sua consapevolezza riguardo la disomogeneità del proprio *corpus*.

Nell'ambito dello stile ibrido delle liriche, conseguenza della loro appartenenza a una «zona di compromesso» (secondo la definizione di Fedi),⁴¹ si possono notare parecchi tentativi di allineamento alla “nuova maniera” dal punto di vista retorico. Rimanendo nell'ottica del confronto con Sannazaro, segnalo un'affinità nella gestione del materiale

⁴⁰ Lettera di Marco Pio a Guidubaldo Feltrio della Rovere, 10 ottobre 1532 (Firenze, Archivio di Stato – Urbino, filza 244, c. 40): «Cossì li mando queste poche rime dil detto Areosto, le qualle contra sua voglia e con dificultate ho poste insieme; contra sua voglia, perché non voria che fosser viste, col dire che sono inchorette et che a lui è vergogna che siano viste, né mai da lui ho potuto havere cosa alcuna. Per questo dicho poi con dificulate, perché da più persone mi è stato forza rachorle insieme, et certo se 'l non fosse che più presto io voglio che V. Ex.tia si doglia, o della sua inchoretione, o vero della sua vechieza, che di me, io non so se glile avesse mandate, perché in fatti son cose già più tempo composte dal detto Areosto, né poi più mai reviste, che forsi non pareranno a V. Ex.tia di quel sappare che aspetta delle cose sue».

⁴¹ ROBERTO FEDI, *Preistoria di un canzoniere le “Rime” di Ludovico Ariosto*, in ID., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Ed., 1990, pp. 83-115: 88. Il contributo offre puntuali e raffinati rilievi stilistici sulle liriche.

petrarchesco fra le prime quartine del son. XXIV di Ariosto (che nel manoscritto Rossiano occupa la posizione incipitaria) e la prima quartina di *SeC* 81:

O messaggi del cor sospiri ardenti,
o lacrime che 'l giorno io celo a pena,
o prieghi sparsi in non feconda arena,
o del mio ingiusto mal giusti lamenti;
o sempre in un voler pensieri intenti,
o desir che ragion mai non rafrena,
o speranze ch'Amor drieto si mena,
quando a gran salti e quando a passi lenti...

(Ariosto, son. XXIV 1-8)

Interditte speranze e van desio,
pensier fallaci, ingorde e cieche voglie,
lacrime triste, e voi, sospiri e doglie,
date ormai pace al lasso viver mio.

(Sannazaro, *SeC* 81, 1-4)⁴²

Segnalo inoltre il son. XXXI di Ariosto, che fa uso di un'orditura sintattica nella cui gestione Mengaldo riconosce a Sannazaro il primato (e che viceversa non mi pare caratterizzi Bembo),⁴³ ossia la struttura ipotetica complessa, con la protasi che precede l'apodosi, collocata in posizione iniziale (vv. 1-11):

⁴² Il passo petrarchesco di riferimento è *Rvf* 161, 1-8: «O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti, / o tenace memoria, o fero ardore, / o possente desire, o debil core, / oi occhi miei, occhi non già, ma fonti! / O fronde, honor de le famose fronti, / o sola insegna al gemino valore! / O faticosa vita, o dolce errore, / che mi fate ir cercando piagge et monti!». La convergenza fra Ariosto e Sannazaro in questa ripresa è stata notata da GIORGIO DILEMMI, *Una scheda per i "sospiri" dell'Ariosto*, in *Fra satire e rime ariostesche*, pp. 479-98: 485.

⁴³ MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 146.

«L'uom che di veder tanto desio»

Se con speranza di mercé perduti
ho i miglior anni in vergar tanti fogli,
e vergando dipingervi i cordogli
che per mirar alte bellezze ho avuti;
e se fin qui non li so far sì arguti
che l'opra lor cor ad amarmi invogli,
non ho da attender più che ne germogli
nuovo valor ch'in questa età m'aiuti.

Dunque, è meglio il tacer, donne, che 'l dire,
poi che de' versi miei non piglio altr'uso
che dilettrar altrui del mio martire.

Fra i possibili riscontri segnalo in particolare *SeC* 51, dove all'apertura ipotetica si abbina l'introduzione delle terzine con *dunque*, come in Ariosto:

Se, per farne lasciar la bella impresa,
me mostrate, madonna, orgoglio et ira,
celando il volto ove il mio cor sospira
già ripensando ne la antica offesa,
esser non po' giamai, ché l'alma accesa
in voi trova conforto e in voi respira.
Se chi dovrebbe aitarne, in me si adira,
chi mai prenderà l'arme a mia difesa?

Dunque, quante più voi con cruccio e sdegno
scacciar cercate Amor, più forte rugge
dentro al mio petto, oh mio supplicio indegno!
(*SeC* 51, 1-11)

Sarà imprudente e poco produttivo spingersi oltre nei confronti, dato che altre eventuali corrispondenze non risultano necessariamente identificabili come prove di un'imitazione.

Agli ultimi atti della sua carriera letteraria, dunque, sul terreno della lirica Ariosto "soccombeva" di fronte alle avanguardie del petrarchismo che avevano fatto di Sannazaro un caposcuola, sebbene postumo

(singolarmente, nella ritrosia del napoletano verso le proprie liriche giovanili, e nella mancata pubblicazione delle stesse in vita, si può individuare un parallelismo proprio con la vicenda ariostesca).⁴⁴ Ma contemporaneamente, nel 1532 – stesso anno della lettera di Marco Pio – veniva dato alle stampe il terzo *Furioso*: dove il catalogo dei letterati risulta ampliato e modificato, coerentemente con il nuovo respiro acquisito dall'opera. In base a quello che Casadei definisce «principio di sincronizzazione» e che vale in tutto il poema,⁴⁵ i nomi di molti personaggi nel frattempo defunti vengono mantenuti. Rimane, dunque, anche Sannazaro, come del resto la sua fama imponeva: e tuttavia, l'asincronia rispetto al nuovo profilo letterario nel frattempo acquisito dal napoletano non può non colpire. Anche nel 1532 – sei anni dopo l'apparizione a stampa delle *Eclogae piscatoriae* e del *De partu Virginis* – il Sannazaro del *Furioso*, sempre accompagnato a Giovanni Francesco Pico e Alberto Pio, rimane colui che il narratore “desidera vedere”, ed è colto nel momento in cui abbandona le ninfe dei monti per quelle marine: la fissazione di tale ritratto lo allontana definitivamente in un'epoca passata. Come è noto, il nuovo esordio vede come protagonista il Bembo innovatore del volgare, modello ormai imprescindibile;⁴⁶ all'introduzione del “personaggio” corrisponde in questo caso un'effettiva e anzi fondamentale presenza dell'“opera” nel poema (mi riferisco, ovviamente, alle correzioni del terzo *Furioso* apportate secondo le norme linguistiche bembiane). Proprio per questo il cameo di Sannazaro, separato da quello di Bembo da solo un'ottava, risulta affatto dissonante nell'economia del proemio. E ancor più dissonante, forse, nell'economia dell'intero poema, nella cui

⁴⁴ La *princeps* delle liriche ariostesche, allestita a partire da autografi in possesso degli eredi, uscì a Modena presso Iacopo Coppa nel 1546; i testi sono disposti a formare un “macrotesto” secondo un progetto sicuramente editoriale (ricostruito da GIOVANNA RABITTI, *Forme del petrarchismo ariostesco*, in *Fra satire e rime ariostesche*, pp. 429-56).

⁴⁵ CASADEI, *L'esordio del canto XLVI*, p. 62.

⁴⁶ *Fur.* XLVI 15, 1-4 «Là Bernardo Capel, là veggo Pietro / Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro, / levato fuor del volgare uso tetro, / quale esser dee, ci ha col suo esempio mostro».

«L'uom che di veder tanto desio»

ultima versione Ariosto “riusciva” dove non era riuscito con le liriche,⁴⁷ giungendo ad affermare pienamente e con strumenti maturi – e non senza una certa ansia di distinzione –⁴⁸ la sua idea di classicismo volgare. La distanza di Sannazaro rispetto a tale percorso era ormai divenuta perfettamente misurabile: nella nuova ottica, il suo elogio suonava ormai come un obbligo dovuto a un «predecessore degno d'onore»,⁴⁹ mai realmente assunto fra i modelli del poema.

⁴⁷ Nelle parole di CABANI, *Dalle “Rime” al “Furioso”*, p. 103: «*Rime e Furioso* sono dunque per lungo tempo due cantieri paralleli, ma solo dal secondo uscirà un edificio compiuto (già compiuto, del resto, fin dalla sua prima forma)».

⁴⁸ Anche il rapporto di Ariosto con le idee cardine dell'Umanesimo giunge talora a configurarsi come «occasione di conflitto», come notato da STEFANO PRANDI, *Premesse umanistiche del “Furioso”: Ariosto, Calcagnini e il silenzio (“O.F.” XIV, 78-97)*, in “Lettere italiane”, 58.1 (2006), pp. 3-32.

⁴⁹ CASADEI, *L'esordio del canto XLVI*, p. 80.