

AMELIA JURI

Forme della poesia occasionale e valorizzazione del quotidiano
nella lirica della prima metà del Cinquecento

I. Quello di poesia occasionale è un concetto assai scivoloso, che spesso porta con sé non pochi pregiudizi negativi, nello specifico una svalutazione dovuta alla sua riduzione alla categoria altrettanto problematica della letteratura di consumo. Obiettivo di questo saggio è quindi contribuire a un ripensamento di tale fenomeno in relazione a uno dei suoi massimi momenti di fioritura, la prima metà del Cinquecento. In quel periodo infatti, come è noto, si verificò una crescita esponenziale della produzione poetica, in parallelo a un forte incremento del tasso di socializzazione della letteratura, e si istituì un potente sistema di mecenatismo che ha spesso indotto gli studiosi a rubricare i testi d'occasione come un mero esercizio servile. In questa sede proverò a offrire un'interpretazione diversa, che non neghi affatto gli stretti legami tra i letterati e il potere e che sia però in grado di spiegare la dialettica tra sfera pubblica e sfera privata ponendo in rilievo soprattutto il processo di rivalorizzazione del quotidiano e del privato che qualifica la poesia di quegli anni¹.

In questo senso è necessario ripartire dal contesto storico e insieme dal rapporto con l'antico. Nel primo trentennio del secolo, in particolare, così profondamente marcato dalle Guerre d'Italia, gli scrittori sentirono di avere perso il loro posto nella società con la progressiva scomparsa del sistema delle corti e dovettero riaffermare il proprio ruolo. Questa esigenza di ridefinizione di una presenza (su cui ha scritto pagine importanti Piero Floriani negli anni Ottanta²) è stata particolarmente urgente sul fronte poetico, *in primis* in ambito lirico, giacché i poeti da una parte dovettero sovente svolgere mansioni politico-diplomatiche e compresero la necessità dei rapporti col potere e del mecenatismo, dall'altra vollero rivendicare la propria autonomia e difendere il diritto di cantare temi privati, conferendo loro pari dignità rispetto ai temi politico-civili ed encomiastici. Non tutti reagirono allo stesso modo di fronte a questo problema insieme sociale, esistenziale e culturale, nondimeno le risposte furono qualificate da un comune radicamento nella tradizione classica, più precisamente nella percezione di una forte analogia con le condizioni degli scrittori dell'età augustea, che parimenti vissero in prima persona questo conflitto tra

¹ Chiarisco subito che con l'aggettivo *quotidiano* non intendo la realtà "bassa", che sarebbe storicamente incongruo, bensì la realtà di tutti i giorni nella sua concretezza, la vita dei poeti fatta di amori, amicizie, rapporti col potere, incarichi pubblici, letture e dialoghi.

² PIERO FLORIANI, *Qualche ipotesi di storia della letteratura*, in ID., *I gentiluomini letterati. Il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1981, pp. 13-32; ID., *Il classicismo primo-cinquecentesco e il modello 'augusteo'*, in *L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri. Atti del Convegno, Mantova Palazzo Ducale, 21-22-23 maggio 1987*, Mantova, Accademia nazionale virgiliana, 1988, pp. 237-264.

richieste del potere e desiderio di *otium* e di indipendenza, comprendendo che la realizzazione del secondo dipendeva necessariamente dal primo, in quanto esso era ciò che garantiva la *securitas*³.

Fortemente indebitata con la classicità, innanzitutto sul piano inventivo, la poesia occasionale cinquecentesca si pose spesso al crocevia di queste due spinte contrastanti, declinandosi sia in testi di corrispondenza e celebrativi sia in componimenti privati, che fotografano istanti, figure, gesti della vita del poeta e dei suoi sodali. Sul primo versante essa contribuì al dispiegamento pubblico della *magnificentia* e alla trasmissione di una precisa immagine del potere e del suo programma politico e culturale (un esempio tra i molti: la poesia ecfrastica che celebra tanto l'opera antica quanto, e forse soprattutto, chi l'ha riscoperta e messa in valore), ma fornì altresì una rappresentazione dei rapporti concreti che si instauravano tra intellettuali e signori, spesso connotati in termini assolutamente umani (sia qui sufficiente richiamare le rime di Molza per Ippolito de' Medici). Nel secondo ambito la poesia occasionale conferì non di rado una dignità nuova agli episodi della vita quotidiana e alla dimensione sentimentale all'interno di una concezione classica che individuava nel presente e nella storia dei singoli la sola sfera su cui si potesse esercitare il controllo dell'uomo, altrimenti in balia della grande Storia, dominata dal caso e dall'irrazionalità. Tale inclinazione era strettamente connessa anche al sentimento del tempo, così accentuato in quest'epoca e sovente tematizzato in letteratura proprio a partire dai classici. Orazio rivestì naturalmente un ruolo essenziale nella formazione e nell'affermazione di questo tipo di poetiche, ma non fu il solo autore a contare: anche Catullo, gli elegiaci e Seneca furono fondamentali per la riflessione e la poesia rinascimentali.

Prima di procedere con l'analisi dei testi, è utile soffermarsi un istante sul concetto di poesia occasionale nella tradizione rinascimentale e in quella classica. Innanzitutto, vorrei ricordare due giudizi differenti ma parimenti significativi delle tendenze critiche dominanti. Da una parte vi è la liquidazione senza possibilità di riscatto dell'esperienza poetica di Anton Francesco Raineri da parte di uno studioso del calibro di Guglielmo Gorni, che tanto ha contribuito alla comprensione della letteratura rinascimentale; dall'altra l'assimilazione della poesia occasionale alla produzione di consumo da parte di Paola De Capua nei suoi studi sulla cultura romana di inizio Cinquecento. Gorni, per le rime di Raineri, ha parlato di un canzoniere che, «con quella sua continua oscillazione tra elogio servile e smacco mondano, si configura come esperienza senza via d'uscita, [...] confessione pubblica di un fallimento che coinvolge insieme l'uomo e il letterato», aggiungendo poi che,

³ Per un discorso articolato su tali questioni affatto complesse mi permetto di rimandare ad AMELIA JURI, *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*, Milano, Bites, 2022. Per il versante antico vd. almeno le parole di La Penna in merito a Orazio: «[...] l'impero [...] opponendo barriere ai nemici, eliminando le tempeste delle guerre civili, pone le condizioni della *tranquillitas animi* o almeno fa che essa non sia un ideale da conquistare eroicamente [...] la *pax Augusta* offre una *securitas* che rende facile la libertà interiore: ma una libertà che non ha niente a che fare con la partecipazione faticosa alla costruzione della storia» (ANTONIO LA PENNA, *La lirica civile e l'ideologia del principato*, in ID., *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 13-124: 71-72).

a questa stregua, poesia e pratica, amministrazione e lettere sono moneta intercambiabile nel mercato degli onori mondani. Avvilita e abbassata a tristi ragioni, la poesia non si pone né come conforto, né come risorsa spirituale, né come sublimazione (per tentare un inventario dei possibili): essa naufraga in un mare di preoccupazioni extraliriche⁴.

Gorni sembra sottovalutare il fatto che in questo momento storico si sentiva il bisogno di compromettere la poesia con la realtà quotidiana per dare voce alle tensioni che la pervadevano e che rappresentavano per gli intellettuali problemi vivi, scottanti. De Capua, diversamente, ha insistito sul carattere effimero dei testi, affermando che «per definizione stessa la letteratura d'occasione è destinata a una rapida scomparsa: la fruizione si esaurisce in tempi piuttosto brevi, legata com'è alla ragione contingente che l'ha motivata»; tuttavia ha giustamente sottolineato la dimensione sociale, il rapporto con le *élites* politiche e culturali e soprattutto la sua natura *trasversale*, che la pone nei pressi di un territorio che va «dal poemetto epico all'oratoria accademica, funebre, civile, dall'ecloga pastorale al panegirico»⁵. In questo caso la verità sta nel mezzo: esistono sì testi che «assumono come obiettivo programmatico – e anzi come statuto stesso del genere – il 'consumo' immediato: scritti brevi, *munuscula* senza grandi ambizioni letterarie, pensati per una fruizione veloce e mirata»⁶, ma esiste anche una grande fetta di poesia che voleva durare al di là della sua occasione contingente. Benché il primo stadio fosse indubbiamente rappresentato dal consumo immediato, questi testi esprimono la condizione degli intellettuali del tempo e portano spesso alla luce problemi e aspetti che travalicano l'occasione puntuale, ancor più quando vengono collocati all'interno di libri di rime d'autore.

Naturalmente non sono mancati gli studiosi che hanno colto il valore di questa produzione, di solito però in relazione a singoli testi o autori: uno è di certo il già citato Floriani, un altro è Franco Pignatti, che con la sua monumentale edizione delle rime di Francesco Maria Molza ha offerto un'ottima fotografia della poesia rinascimentale⁷. Secondo lo studioso, infatti, le rime del modenese, «spesso legate

⁴ GUGLIELMO GORNI, *Un'ecatombe di rime: i "Cento sonetti" di Antonfrancesco Rainerio*, «Versants», XV, 1989, pp. 135-152: 144-145. Sull'opera di Rainerio e sul suo (auto)commento ha ora offerto un giudizio più equilibrato SIMONE ALBONICO, *Il commento ai «Cento sonetti» di Antonfrancesco Rainerio e le nuove strade della lirica italiana*, in *Petrarchism, Paratexts, Pictures: Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento*, a cura di Bernhard Huss e Federica Pich, Firenze, Cesati, 2022, pp. 181-193.

⁵ PAOLA DE CAPUA, *Letteratura di consumo a Roma nell'età di Leone X. Un omaggio poetico di Andrea da Montopoli*, «Studi medievali e umanistici», VII, 2009, pp. 134-202: 133; vd. anche EAD., *Filologia e letteratura di consumo a Roma nel Cinquecento*, in *Le filologie della letteratura italiana. Modelli, esperienze, prospettive. Atti del Convegno internazionale, Roma, 28-30 novembre 2019*, a cura di Marco Berisso, Monica Berté, Simona Brambilla, Corrado Calenda, Claudia Corfiati, Daniela Gionta, Claudio Vela, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2021, pp. 177-204.

⁶ Ivi, p. 134.

⁷ FRANCO PIGNATTI, *Francesco Maria Molza intellettuale e poeta del Rinascimento italiano*, tesi di dottorato, Université de Genève, 2018, 2 voll. Oltre al già citato ALBONICO, *Il commento ai «Cento sonetti»*, mi preme inoltre menzionare almeno il bel saggio di 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, 8-9 giugno 2016*, a cura di Uberto Motta e Giacomo

all'occasione, [...] su essa si innalzano per attingere a un livello che prescinde da riferimenti concreti alla realtà dei fatti», e sovente «sublimano in una moralità universale l'intreccio di manovre, ambizioni personali, diletteggi che accompagna l'esistenza dei potenti, invitando alla nobile distaccata considerazione dei limiti della umana esistenza»⁸. La lettura di Pignatti è a mio giudizio molto pertinente, poiché inconsciamente rivela il sostrato oraziano della lirica cinquecentesca, che, come anticipato, ritengo una componente indispensabile per l'interpretazione di questo fenomeno. In Orazio (e nella sua rivoluzione rispetto alla poesia neoterica) convergevano infatti almeno quattro istanze essenziali per i poeti rinascimentali: la valorizzazione del quotidiano, il rifiuto dello stile lezioso dei *poetae novi* a favore di uno stile medio, il «tendenziale proiettarsi del discorso poetico [...] al di là del contingente», «il porsi del carne come momento comunicativo nell'ambito della cerchia delle relazioni private del poeta, spesso in situazioni che si presentano molto simili a quelle [...] della poesia neoterica»⁹. La poesia di Orazio non è

più una poesia che vive nell'ambito chiuso di una cerchia letteraria per coltivare i capricci e le idiosincrasie dei suoi membri, ma una poesia che si apre verso grandi spazi, alla comunità e al mondo, e in cui l'occasione privata è sempre chiamata a significare qualcosa di più vasto, qualcosa che coinvolge tutti i lettori¹⁰.

In altra sede ho dimostrato che ciò è valido anche per il principe della lirica cinquecentesca, Pietro Bembo¹¹: i testi occasionali collocati a ridosso della chiusa del canzoniere amoroso (123-126 nella Dorico¹²), in apparenza slegati, sono invero accomunati dal tema della fortuna, dall'ancoramento cronologico al 1526 e da un discorso sotterraneo sul problema dell'autonomia poetica che trapela solo a una lettura attenta delle allusioni ai classici; un discorso che svela il senso profondo della lirica bembesca. Non posso ripercorrere qui tutti i punti dell'interpretazione, ma mi preme ricordare che proprio il modello oraziano offre la chiave di lettura delle *Rime*: nelle *Odi* infatti, oltre all'idea di un'opera monumentale, Bembo trovava un'analogia difesa dell'autonomia poetica e della vocazione lirico-amorosa nonché un'analogia risposta a un contesto storico di crisi, ossia lo spostamento dell'attenzione sulla dimensione privata, la sola che potesse essere controllata dall'uomo di fronte al dirimpente corso della Storia, privo di ogni logica agli occhi

Vagni, Bologna, i libri di Emil, 2017, pp. 125-150, esemplare nel metodo e nei risultati, specie per gli aspetti qui considerati.

⁸ FRANCO PIGNATTI, *Per il sonetto di Molza Se voi ponete a tutto questo mente. Storia di una porpora mancata*, in *Dentro il Cinquecento. Per Danilo Romei*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2016, pp. 265-312: 306. Il giudizio finale è riferito al sonetto *Se voi ponete a tutto questo mente*, ma mi pare applicabile a molti altri componimenti.

⁹ MARIO CITRONI, *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 279.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ JURI, *Scrivere poesia nel Rinascimento*.

¹² 123 è un invito alla crociata rivolto a papa Clemente VII, 124 è un lamento indirizzato a Rodolfo Pio da Carpi per la dispersione degli amici padovani in tutta Italia, 125 e 126 sono dedicati al legame con la Morosina, che sopravvive alle avversità della fortuna e nello specifico alla malattia che la colpì nel 1526, 127 è il ben noto sonetto al datario di Clemente VII, Giberti, che creò scandalo per la sua difesa dell'ozio appena prima che si verificasse l'evento traumatico del Sacco di Roma.

dei singoli. Il dato contingente della malattia dell'amata, nucleo fondamentale di questo gruppo di testi, si presenta insomma come occasione privilegiata per un manifesto di poetica con forti implicazioni con il contesto storico. Benché questi due esempi, Molza e Bembo, possano essere ritenuti paradigmatici, non coprono l'ampio ventaglio delle posizioni poetiche diffuse in questi anni: basterebbe l'esempio di Ariosto per trovare una poesia occasionale che invece rifugge da quel processo di astrazione in direzione morale e preferisce la rappresentazione diretta dei sentimenti e della vita (amorosa), secondo un'impostazione più vicina a Catullo che a Orazio.

In un contributo non è ovviamente possibile offrire un quadro completo della situazione, pertanto vorrei qui proporre un semplice attraversamento della poesia occasionale cinquecentesca mediante l'analisi di due generi e una strategia stilistica che mi paiono affatto indicativi del quadro generale: i componimenti per la malattia e/o la guarigione di un signore o di una persona cara o del poeta stesso, i testi funebri e consolatori, l'applicazione di immagini e similitudini epiche a situazioni sentimentali, gesti, dettagli. Prima di procedere nell'analisi occorre però ancora una precisazione sul carattere sociale e interlocutorio che qualifica l'esperienza lirica del primo Cinquecento e che la collega ai modelli di Catullo e Orazio. Tale legame è denunciato a uno sguardo d'insieme dalla ricorrenza di situazioni tipiche della poesia neoterica e oraziana:

1. «la dedica del libro a un amico autorevole che viene coinvolto nella responsabilità del giudizio sui meriti del libro stesso».
2. «l'elogio di un amico poeta [...] e delle capacità poetiche di un amico dilettante di letteratura».
3. «l'annuncio-celebrazione di una nuova opera letteraria».
4. «la situazione, particolarmente caratteristica, in cui un amico richiede al poeta nuove composizioni e il poeta risponde che le sue condizioni spirituali non gli consentono di scrivere».
5. la situazione simile «delle altre *recusationes*».
6. «il carme di consolazione a un amico poeta per la perdita di una persona cara [...] e la consolazione a un amico [...] infelice per amore».
7. «la risposta scherzosamente indignata a uno scherzo, o a una battuta scherzosa, di un amico».
8. «il saluto a un amico che ritorna in patria».
9. «il propemptico dell'amico poeta [...], a un altro amico che ha il vezzo di interessi filosofici [...], all'amico protettore».
10. «espressioni di complimento e di omaggio a un amico per una felice relazione d'amore»¹³.

Posta l'eccezione del primo tipo¹⁴, tutti gli altri sono affatto diffusi nella poesia cinquecentesca, specialmente nei libri di poesia approdati alla stampa (in parte diverso sarebbe il discorso per raccolte di carattere semi-privato come quella di

¹³ CITRONI, *Poesia e lettori*, pp. 281-283 (per un quadro più completo vd. le pagine seguenti, nelle quali sono elencate altre tipologie assenti nella poesia neoterica che possono però essere messe sullo stesso piano).

¹⁴ Nelle raccolte cinquecentesche, infatti, la dedica ha di norma una forma implicita e una collocazione interna oppure è consegnata ad un paratesto come una lettera.

Guidiccioni). L'elemento di maggiore interesse, tuttavia, non è tanto la frequenza con cui si reperiscono tipi testuali affini, bensì il trattamento cui essi sono sottoposti, in quanto sia Orazio sia i lirici moderni operarono un ridimensionamento della componente sociale, che resta presente ma non è più predominante nei loro libri rispetto a quanto avveniva nei loro predecessori (rispettivamente i *neoteri* e i poeti cortigiani). La differenza, nel caso della tradizione quattro-cinquecentesca, fu qualitativa oltre che quantitativa: come ha acclarato Floriani, il nuovo io lirico è «titolare di una avocazione programmatica del canto, è specialmente addetto alla celebrazione dell'evento, o della rappresentazione evocativa, o del sentimento»,¹⁵ e in questo senso si differenzia dal suo corrispettivo cortigiano, anedddotico, perché «è una *figura* radicata nel presente non in quanto ne ritrae, trasferendoli in poesia, gli accidenti della cronaca trasformati in occasioni, ma in quanto è titolare di un'esperienza lirica o celebrativa di validità tendenzialmente perenne»¹⁶.

Da ultimo, vale la pena di ricordare che la lezione oraziana fu importante anche per la perfetta fusione di concretezza e letterarietà:

[...] ciò che a noi ora importa è che Orazio stesso fissa il principio di attingere le *res* dal mondo proprio, non dai libri greci; e il principio è rispettato in pratica [...]. Anche se non proprio chiaramente, qui si stabilisce una sintesi di tradizione e originalità, di legame con la cultura e legame con la vita, quasi direi di *Bildungserlebnis* e *Urerlebnis*: a questo ha mirato il classicismo augusteo¹⁷.

Antonio La Penna ha infatti mirabilmente dimostrato che il classicismo non fu un processo di distanziamento dalla realtà nell'epoca classica, al contrario si configurò come una spinta al realismo, inteso come «realismo della realtà, enucleazione delle sue forze profonde e dominanti», insomma «come tipizzazione». ¹⁸ Tanto nel periodo augusteo quanto nel primo Cinquecento questo realismo significò offrire, oltre che una rappresentazione del vissuto e dell'interiorità del poeta, un'interpretazione della realtà, con la fiducia che la scrittura fosse l'unico strumento in grado di sopravvivere allo scorrere inesorabile del tempo e della storia, ma altresì un'occasione di crescita morale per l'autore stesso. Naturalmente non tutto meritava di entrare in poesia, e l'esperienza lirica rinascimentale rimane un'esperienza elitaria, nondimeno ciò non significa una diminuzione del suo tasso di verità. In questo senso occorre pure precisare che l'ancoramento alla tradizione (classica e petrarchesca) e l'astrazione in direzione morale non costituiscono un fattore di allontanamento dalla realtà e di spersonalizzazione della lirica: quest'ultima, pur configurandosi come *Gesellschaftslyrik*, non si pone come «il luogo di una mediazione simbolica in cui i valori [...] rappresentano, trasfigurandola, la coscienza di un ceto sociale», giacché i contenuti espressi sono personali, benché mediati, sì che si potrebbe parlare più opportunamente di un

¹⁵ PIERO FLORIANI, *La satira nel quadro del classicismo cinquecentesco*, in ID., *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 9-28: 16-17.

¹⁶ Ivi, p. 17.

¹⁷ ANTONIO LA PENNA, *Il significato culturale e sociale del classicismo latino*, in ID., *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 163-200: 181.

¹⁸ Ivi, p. 173.

«lirismo personale»¹⁹. La lirica cinquecentesca fa costantemente riferimento a persone ed episodi in cui il poeta è coinvolto in modo diretto (o quasi), e l'adozione di un'impalcatura retorica precisa è dovuta all'esigenza di rispettare il principio del *decorum*, ossia di utilizzare uno stile conveniente rispetto al destinatario e al contesto comunicativo²⁰. Nelle prossime pagine mi concentrerò principalmente su testi in cui prevale questa prospettiva privata, pur nel dialogo con il presente e i suoi attori, lasciando perlopiù in sottofondo quel grande settore della poesia occasionale che è l'encomio, essendomene occupata altrove.

II. Il primo tipo testuale che vorrei affrontare, affatto diffuso nella lirica rinascimentale e mutuato dalla tradizione classica²¹, include sia testi che tematizzano la malattia (del poeta o del destinatario) sia il genere classico della *σωτηρία*, ossia la preghiera o il discorso di felicitazione e di ringraziamento per la guarigione di una persona afflitta da una malattia. Esso rappresenta un caso per molti aspetti paradigmatico per quanto riguarda l'origine occasionale, ma anche per il rapporto tra temi pubblici e privati e di riflesso per la poetica degli autori. Come anticipato, i sonetti 126-127 delle *Rime* di Bembo²² appartengono a questo genere (imitando due modelli classici famosi: Tibullo, *El.* III,10²³ e Stazio, *Silv.* I,4²⁴) e ricoprono un ruolo centrale per l'interpretazione del canzoniere amoroso; ma gli esempi che si possono produrre sono numerosi: a partire da Tebaldeo, sonetto 423 dell'*Ultima silloge per Isabella d'Este* (dedicato a Eleonora Gonzaga)²⁵, Ariosto, capitolo 10 (per Ippolito d'Este)²⁶, Alamanni, *Elegia per l'infermità di Cintia*,²⁷ Bernardo Tasso, *Amori* II,68 (un'offerta ad Apollo per ottenere la guarigione probabilmente di Ferrante Sanseverino), *Hinni et ode* 95 (un inno ad Apollo per la salute di Ferrante Sanseverino) e 99 (sempre ad Apollo per la guarigione di Alfonso

¹⁹ Derivo etichette e definizioni da CLAUDIO GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 391, che le impiega per descrivere la svolta impressa dallo Stilnovo.

²⁰ Per tutti questi aspetti fondamentali mi permetto di rimandare di nuovo alla trattazione molto più articolata in JURI, *Scrivere poesia nel Rinascimento*.

²¹ Per il genere antico vd. FRANCIS CAIRNS, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1972, pp. 73-75, 153-157 e 223-224.

²² PIETRO BEMBO, *Rime*, a cura di Andrea Donnini, 2 voll., Roma, Salerno, 2007.

²³ Qui e in seguito adotto l'edizione *Catullus. Tibullus. Pervigilium Veneris*, translated by Francis Warre Cornish, John Percival Postgate, John William Mackail, revised by George Patrick Goold, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 2000.

²⁴ STATIUS, *Silvae*, edited and translated by D.R. Shackleton Bailey, revised by Christophher A. Parrott, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 2015.

²⁵ ANTONIO TEBALDEO, *Silloge per Isabella d'Este*, a cura di Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, 1992.

²⁶ Al quale si potrebbero aggiungere i sonetti 27-30 e il madrigale 1 sul morbo che causò la perdita della chioma di Alessandra (per la numerazione dei testi seguo l'edizione LUDOVICO ARIOSTO, *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Napoli, Ricciardi, 1954).

²⁷ *Opere toscane di Lvgi Alamanni al christianissimo re Francesco primo*, Lvgduni, Sebast. Gryphivs, 1532.

d'Avalos)²⁸, Bernardo Cappello, sonetto 205 (per la guarigione di Alessandro Farnese)²⁹, Molza, sonetti 69 e 70 (per la caduta di Vittoria Farnese), 129 (preghiera ad Apollo per Ippolito de' Medici malato), 216-217, 219 e 221 (per la donna, forse Beatrice), 253 (imitazione di Tibullo, *El. I,3*) insieme all'*Ad sodales*, e all'*el. Quid fles abscissi toties dispendia crinis* (sulla malattia e sul taglio dei capelli)³⁰, Marcantonio Flaminio, *Carm. I,45 (Gratulator Alexandrum Farnesium gravi morbo liberatum esse)*³¹, Raineri, sonetti 93-95 (per la malattia di Livia Colonna)³², Lelio Capilupi, *Rime* 57 (per Francesco I), 88 e 106 (preghiere ad Apollo per Laura d'Este e Giulio Gonzaga)³³, Della Casa, carne *Ad Apollinem*³⁴, fino a Tansillo, *Rime I,53* (per Maria d'Aragona)³⁵. L'elenco potrebbe proseguire, ma mi fermo qui e noto subito la presenza sia di destinatari che appartengono alla cerchia privata del poeta, sia di destinatari di rilievo pubblico, con una netta predominanza dei secondi. Il quadro lascia intendere che vi fosse una pratica socialmente e letterariamente ben codificata di offrire un carne di preghiera o felicitazione di fronte alla malattia di una persona della propria cerchia, *in primis* del proprio signore. Ciò pare altresì comprovato dal frequente riferimento a due famosi modelli tibulliani, la già evocata elegia III,10, che offriva il prototipo della preghiera ad Apollo, e la I,3, con la celebre epigrafe finale («Hic iacet...»). È evidente che quando i destinatari sono figure di rilievo politico e sociale tocchiamo o addirittura entriamo nel campo della poesia encomiastica, nondimeno questo caso mostra che l'elogio non si risolveva in un semplice omaggio, giacché questi testi di rado assegnano una funzione essenziale all'encomio e non sono in genere inquadrabili nei programmi propagandistici e nei progetti di costruzione dell'immagine pubblica del potere³⁶. Essi sembrano piuttosto una testimonianza di una convenzione sociale e al contempo, in diversi casi, di una relazione stretta tra poeti e signori.

²⁸ Seguo l'edizione di MAURO RAMAZZOTTI, *I libri primo e secondo degli Amori di Bernardo Tasso (1531-1560). Edizione e commento*, tesi di dottorato, Università degli Studi Pavia, XXIX ciclo.

²⁹ *Le Rime di Bernardo Cappello*, edizione critica a cura di Irene Tani, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018.

³⁰ PIGNATTI, *Francesco Maria Molza*, e FRANCESCO MARIA MOLZA, *Elegiae et alia*, testo e note a cura di Massimo Scorsone e Rossana Sodano, Torino, RES, 1999.

³¹ MARCANTONIO FLAMINIO, *Carmina*, Torino, RES, 1993.

³² ANTON FRANCESCO RAINERI, *Cento sonetti. Altre rime e Pompe*, con la brevissima esposizione di Girolamo Raineri, testo e note a cura di Rossana Sodano, Torino, RES, 2004.

³³ LELIO CAPILUPI, *Rime secondo l'edizione di Francesco Osanna, Mantova, 1585*, a cura di Gian Carlo D'Adamo, Mantova, Padus, 1973.

³⁴ FRANCESCO BERNI, BALDASSARRE CASTIGLIONE, GIOVANNI DELLA CASA, *CARMINA*, A CURA DI MASSIMO SCORSONE, TORINO, RES, 1995.

³⁵ LUIGI TANSILLO, *Rime*, introduzione e testo a cura di Tobia Raffaele Toscano, commento di Erika Milburn e Rossano Pestarino, I, Roma, Bulzoni, 2011.

³⁶ Per quanto riguarda i rapporti tra poesia occasionale ed encomio, va inoltre tenuto presente che secondo i trattati dell'epoca l'encomio non aveva alcun rapporto con la vanità o la lusinga: «l'éloge [...] est simplement la *significatio*, la traduction en mots de la vertu, qui *doit* être publiée, afin que le prince serve d'exemple. L'éloge est une récompense, mais surtout un témoignage, comme l'affirmait déjà Pline l'Ancien» (ROLANDO BÉHAR, «*In medio mihi Caesar erit*»: Charles-Quint et la poésie impériale, «e-Spania», XIII, 2012, pp. 1-40: 9). Proprio questa funzione di *significazione* mostra che il confine della poesia occasionale era affatto labile e la sua effimerità affatto discutibile.

Per cominciare può essere utile osservare uno scambio di sonetti intercorso tra due poeti, Lelio Capilupi e Giulio Cesare Gonzaga di Novellara, entrambi membri della corte di Giulio III, in quanto esso è indicativo della pratica e delle strategie di autorappresentazione invalse in questo periodo.

Apollo che col raggio almo e fecondo
scaldi e infiori il terreno, e noi mortali
nudrisci e purghi d'infiniti mali
e fai gioir con la tua lira il Mondo,
mira il Poeta a null'altro secondo
che 'n letto or langue. Ahi con che fieri strali
morte l'impiega, e i martir tanti e tali
cangian in tristo il già viso giocondo.

Rendi con l'erbe nel primier suo stato
le membra inferme, e con tuoi dolci accenti
tempra l'amare sue cure profonde;
ché per l'alta sua tromba andrà lodato
il nome tuo tra le più strane genti
non pur del Mincio a le paterne sponde.

Lontan dal glorioso alto camino
del gran Parnaso, ne' primi anni i passi
volsi, errando per luoghi oscuri e bassi
qual incauto e smarito Pellegrino;
né per studio già mai contra il destino
seppi poi a' miei piedi infermi e lassi
mostrar l'erto sentier ond'al Ciel vassi,
scorto, qual voi, da lume alto e divino.

A voi dunque cercar umane scorte
non si convien ché 'l Ciel v'alluma; e molti
già precorrete con stil raro e altero.

Né potrà tempo, né Fortuna o Morte
i versi vostri da lor leggi sciolti
consumar, onde viver sempre i' spero³⁷.

Nel sonetto di “proposta” Capilupi invoca Apollo affinché intervenga e guarisca l'amico, ricalcando in maniera fedele l'elegia III,10 di Tibullo:

Huc ades et tenerae morbos expelle puellae,
huc ades, intonsa Phoebe superbe coma.
crede mihi, propera: nec te iam, Phoebe, pigebit
formosae medicas applicuisse manus.
effice ne macies pallentes occupet artus,
neu notet informis languida membra color,
et quodeumque mali est et quidquid triste timemus,
in pelagus rapidis evehat amnis aquis.
[...]
interdum vovet, interdum, quod langueat illa,

³⁷ CAPILUPI, *Rime*, p. 91.

[...]

Phoebe, fave. laus magna tibi tribuetur in uno
corpore servato restituisset duos.

Sia nella chiusa del sonetto sia in quella dell'elegia emerge la connessione con il tema della poesia e della gloria: la divinità dovrebbe accogliere l'invito e guarire l'infermo poiché quest'ultimo in cambio la celebrerà in versi garantendole così una fama immortale. Del sonetto esiste anche una versione latina nelle carte di Giulio Cesare e a lui relative nell'Archivio Gonzaga a Mantova, una versione che suggerisce di riferire il testo non solo alla malattia che colpì il Gonzaga nel 1550 ma proprio alla fase culminante (la morte si verificò nel settembre di quell'anno)³⁸.

La risposta di Gonzaga è di notevole interesse perché, a partire dal tema poetico-celebrativo, trae spunto per svolgere un discorso in parte diverso e consegnare in limine un'immagine di sé differente da quella che traspare dal testo di Capilupi. Questi si rivolge a lui in quanto poeta («Mira il Poeta a null'altro secondo»), invece l'interlocutore risponde spostando l'attenzione sul versante religioso con una *deminutio* delle proprie qualità poetiche e una serie di allusioni dantesche (specie al primo dell'*Inferno*), coerenti con la figura dell'ecclesiastico appena (?) nominato patriarca di Alessandria. Nella risposta, infatti, si incrociano inizialmente immaginario dantesco e pagano: da una parte Giulio Cesare è *pellegrino errante*, dall'altra il suo errare in «luoghi oscuri e bassi» significa la distanza dal cielo e dalle vette del Parnaso, al contrario raggiunte dal suo interlocutore (vv. 2 e 8-11). Il sonetto responsivo si configura così come una sorta di ammonimento a Capilupi: a lui spetta il compito di eternare la memoria di Gonzaga, ché i suoi versi sono in grado di farlo, mentre quelli di Giulio Cesare non possono eternare Apollo, a differenza di quanto sostenuto nella proposta (vv. 12-13). L'intento di correggere la prospettiva del corrispondente è duplice: Gonzaga da un lato sembra voler consegnare ai posteri un'immagine diversa di sé, fondata sulla sua vocazione ecclesiastica piuttosto che su quella poetica (in effetti marginale nella sua esistenza); dall'altra sembra un invito ad abbandonare i rapporti terreni e i miti pagani («A voi dunque cercar umane scorte | Non si convien ché 'l Ciel v'alluma»). Nel complesso lo scambio di testi risulta quindi molto indicativo per due ragioni: innanzitutto perché conferma l'impressione che esistesse una vera convenzione sociale che obbligava ad offrire un testo in simili occasioni (e di conseguenza una risposta), ma poi anche perché dimostra la tendenza diffusa a utilizzare l'occasione dietro il testo per svolgere un discorso più ampio, che in alcuni casi si declina in

³⁸ Riproduco solo il distico finale, che qui interessa: «Et Minci ad patriam, externamque Anienis ad undam | Ante tuas aras, victima multa cadet». Le informazioni e il carne latino sono desunti da *Memorie istoriche di Novellara e de' suoi principi*, scritte dal Signor Canonico D. VINCENZO DAVOLIO di detta terra, I, Novellara, Amministrazione Comunale di Novellara, 1986 [= Novellara, s.e., 1825], pp. 133-135. Davolio segnala la presenza nel fascicolo di altri testi di amici per la malattia di Gonzaga senza ulteriori specificazioni, che potrebbero essere molto significativi per chiarire le dinamiche di questi scambi di versi, ma purtroppo per il momento non mi è stata possibile una verifica in prima persona.

una riflessione sulla situazione storico-politica, in altri in una meditazione di tipo morale e in altri ancora in un modo per costruire una precisa immagine di sé³⁹.

Tralasciando i casi più scontati, in cui l'interpretazione si risolve semplicemente nella contestualizzazione dei rapporti tra gli autori e i destinatari illustri, senza implicazioni particolari al di là di quanto già esposto in termini generali, può giovare spostare l'attenzione su quelli in cui la lettura personale del genere dice qualcosa di più della poetica e dei poeti, a partire dal sonetto 253 delle rime di Molza.

Poi ch'al voler di chi nel sommo regno
siede monarcha et temprà gli elementi,
tronchar le fila a me par che ritenti
l'invida Parcha, et già di ciò fa segno,
tu, che vedi il mio mal aspro et indegno,
Trifon mio caro, et grave duol ne senti,
tosto ch'i giorni miei saranno spenti,
et fuor di questo mar sorto il mio legno,
di queste note per l'amore antico
farai scrivendo a le fredd'ossa honore,
col favor ch'a te sempre Appollo inspira:
«Qui giace il Molza, de le Muse amico,
del mortal parlo, perch'il suo migliore
col gran Medico suo hor vive et spira»⁴⁰.

Il testo è interessante innanzitutto perché composto con ogni verosimiglianza in prossimità della morte del poeta stesso, causata da una malattia, ma soprattutto perché l'allusione finale all'epigrafe funeraria di Tibullo (*El.* I,3,55-56, «“Hic iacet immiti consumptus morte Tibullus, | Messallam terra dum sequiturque mari”») comporta un atteggiamento molto diverso: mentre Tibullo, trattenuto da una malattia, aveva ribadito la propria fedeltà a Messalla e aveva voluto lasciare ai posteri un ritratto di sé improntato alla dedizione con il riferimento alla morte al seguito del suo signore («dum sequiturque mari»), Molza sceglie un'immagine intima, priva di eroismo, in cui il poeta si ritrova, dopo la morte, accanto al proprio padrone, Ippolito de' Medici, scomparso molti anni prima e ricordato con affetto in numerose rime anniversarie. Pignatti ha infatti chiarito:

Il nuovo ruolo [*al servizio di Ippolito*] portò il poeta ad assoggettare la sua produzione alle esigenze encomiastiche e cortigiane che richiedevano i maneggi del padrone, ma ciò non fu mai subito da Molza come una imposizione ed egli si prestò di buon grado a un esercizio d'occasione, applicandosi a celebrare non solo gli eventi pubblici della vita di Ippolito, ma interpretando anche la dimensione privata dei sentimenti⁴¹.

³⁹ Non occorre nemmeno sottolineare il rilievo di quest'ultima dinamica nella cultura rinascimentale a distanza di decenni da STEPHEN GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1980, la cui prospettiva non è però più del tutto condivisibile, specie per la sua concezione dei processi di costruzione identitaria in termini negativi, esclusivamente di distanziamento e di differenziazione dai modelli (anche per questo mi sia concesso rinviare a JURI, *Scrivere poesia nel Rinascimento*).

⁴⁰ PIGNATTI, *Francesco Maria Molza*, II, p. 350.

⁴¹ PIGNATTI, *Francesco Maria Molza*, I, p. 52.

Si vede dunque bene che la poesia encomiastica e occasionale non può essere ridotta a un puro servizio: in non pochi casi si instaurava un rapporto molto stretto tra gli intellettuali e i signori, fondato spesso sulla condivisione di un progetto politico-culturale e degli stessi valori morali, oltre che su un contatto ravvicinato e prolungato che poteva trasformare i primi in veri e propri consiglieri dei secondi. Il fatto che Ippolito fosse morto da tempo, insieme alla destinazione, permette inoltre di escludere qualsiasi intento “superficialmente” adulatorio dietro il sonetto: Molza si rivolge a un amico, Trifone Benci, affinché componga il suo epitaffio e chiede che al centro sia posto il vecchio compagno, il «gran Medico suo»⁴².

La stessa elegia tibulliana è all’origine del capitolo 10 di Ariosto, il quale, impossibilitato a seguire il proprio signore (Ippolito d’Este) a causa di una malattia, mostra però un atteggiamento ben diverso nei confronti di quest’ultimo, giacché ai vv. 1-3 e 24-26 dichiara apertamente

Del bel numero vostro avrete un manco,
signor: ché qui rest’io dove Apenino
d’alta percossa aperto mostra il fianco,
[...]
Io so ben quanto mal mi si convegna
dir, signor mio, che fra sì lieta schiera
io mal contento sol drieto vi vegna.

quantunque corregga subito il tiro giustificandosi con il legame affettivo con la donna. Questa schiettezza precipua del ferrarese trapela anche ai vv. 85-97

Se pur è mio destin che debbia trarmi
in scura tomba questa febre, quando
non possa voto o medicina aitar mi,
signor, per grazia estrema vi dimando
che non vogliate da la patria cara
che sempre stian le mie reliquie in bando:
almen l’inutil spoglie abbia Ferrara:
e su l’avel che le terrà sotterra
la causa del mio fin si legga chiara:
«Né senza morte talpe da la terra,
né mai pesce da l’acqua si disgiunge,
né poté ancor chi questo marmo serra
da la sua bella donna viver lunge»⁴³.

In questo caso, oltre al già citato epitaffio, vanno ripresi i versi precedenti dell’elegia:

⁴² Anche nel sonetto per la morte di Marco Antonio Soranzo (*Rime* 79), concomitante con il primo anniversario di quella di Ippolito, Molza si rivolge all’amico immaginandolo in compagnia del suo signore: «Tu, ch’al ciel volto gloriosa sede | presa hai, Soranzo, sul fiorir de gli anni, | [...] | lieto col signor nostro hor movi ’l piede, | che ci lassò pur dianzi in tanti affanni, | et me, che vo cangiando il pelo e i panni, | qua giù abbandoni, ed ei ’l sostien et vede».

⁴³ ARIOSTO, *Opere minori*, pp. 185-186 e 188.

abstineas avidas, Mors, precor, atra, manus.
abstineas, Mors atra, precor: non hic mihi mater
[...]
parce, Pater. timidum non me periuria terrent,
non dicta in sanctos impia verba deos.
quod si fatales iam nunc explevimus annos,
fac lapis inscriptis stet super ossa notis:

Come Tibullo, Ariosto insiste sul timore della morte lontano dagli affetti (motivo assente in Molza), ma poi riscrive l'epitaffio in chiave amorosa ribadendo la propria incapacità di stare lontano dall'amata ed eliminando la deferenza presente nel poeta antico, che garantiva l'omaggio pur nella difesa della dimensione privata. Ancora più significativo è il modo in cui viene operato questo cambiamento: «Né senza morte talpe da la terra...». Con un'immagine Ariosto spazza via tutto il patetismo della scena dell'elegia e proietta uno sguardo ironico sul vero tema del capitolo, il *servitium amoris*. Il caso risulta quindi indicativo non solo dell'arte dell'ironia e della smorzatura dell'autore, ma anche del suo modello assiologico: l'importanza della lirica ariostesca per gli sviluppi della poesia rinascimentale risiede infatti principalmente, a mio giudizio, nella proposta di un mondo poetico basato su un nuovo sistema di valori, che colloca al centro l'esperienza amorosa cantata nella sua concretezza, senza pretese morali e di esemplarità. Tale impostazione poetica era strettamente legata all'eredità catulliana, palese anche nella scelta di una forma elegante ed artificiosa e nell'ambiguità dello stile⁴⁴, e si discostava fortemente dagli altri grandi campioni, Sannazaro e Bembo.

III. La poesia funebre e le consolatorie sono uno dei campi più battuti della poesia rinascimentale, ma soprattutto sono pienamente rappresentativi della pratica di scrivere versi occasionali. Come nel caso precedente, la composizione di questi testi era legata a una convenzione sociale che prevedeva la celebrazione del defunto oppure la consolazione delle persone a lui prossime⁴⁵; ma in diversi casi la loro

⁴⁴ Vd. CITRONI, *Poesia e lettori*, p. 51, «La “rivoluzione” di Catullo è consistita appunto nell'attribuire a questo tipo di letteratura il compito di farsi portatrice di un nuovo mondo di valori. Quei contenuti legati alla vita personale dell'individuo (l'amore, la passione, gli odi e i capricci personali, e lo stesso piacere della forma artistica, della sperimentazione letteraria), che non erano riconosciuti come valori, che erano repressi nella morale e nel costume o che erano comunque subordinati ai valori legati alla comunità, diventano in Catullo un insieme di esperienze in cui si esprimono valori considerati più autentici di quelli convenzionalmente accettati»; e pp. 199-120, «questa più aperta letterarietà, questa intenzione di esibire una certa confezione elegante, può determinare un registro sottilmente ambiguo, tra pathos e ironia, tra coinvolgimento e distacco: un'ambiguità in cui il risvolto di ironia e distacco è in realtà a sua volta espressione “seria” di un reale bisogno di condividere quell'esperienza personale entro la cerchia letteraria attraverso la sua “celebrazione” poetica in forme eleganti e originali che le diano la cittadinanza nella cerchia, secondo le regole della sua “etichetta”».

⁴⁵ Per questo aspetto vd. anche FRANCO TOMASI, *Introduzione alla letteratura consolatoria cinquecentesca*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e sodalitas amicale*, a cura di Sabrina Stroppa e Nicole Volta, Lucca, Pacini Fazzi, 2019, pp. 13-24: 22, il quale cita pure una testimonianza epistolare di Bernardo Tasso che certifica l'esistenza di un simile dovere. Vd. altresì il già citato VAGNI, *Intorno alle Rime*, p. 145, che ha

funzione non era circoscritta all'occasione puntuale, giacché i testi offrivano sovente l'opportunità di compiere una riflessione sulla condizione umana, sul tempo e sull'amicizia (o sull'amore). Sia qui sufficiente evocare il caso di Bembo, che non solo scrisse il testo funebre più famoso e influente del secolo (la canzone *Alma cortese* per il fratello⁴⁶) ma organizzò anche il suo libro in modo tale che fosse chiuso da una lunga serie di testi in morte, prima dei testi spirituali finali. Franco Tomasi ha acutamente osservato che all'interno del disegno biografico delle *Rime* è

come se tutta la sezione dei testi inaugurati dalla canzone in morte del fratello e chiusi dalla morte della donna amata nella stampa Dorico si collochino in una sorta di altro tempo e di altra stagione della vita, come occasione di confronto, si direbbe insieme affettivo ed etico, con la morte, nella dimensione più diretta del rapporto amoroso, che viene collocato in punta di libro, quasi al termine del percorso, ma anche nel piano intimo dei rapporti famigliari e amicali. Il gruppo di testi di morte così riunito, se apparentemente altera una cronologia continua, in realtà ben ravvisabile nella prima parte del canzoniere, indica, invece, un momento di nuova riflessione che attraversa e intreccia la precedente storia in un più allargato e meditato orizzonte umano, nel quale amori e affetti vengono turbandosi dalla presenza del fatto luttuoso che costituisce il necessario antefatto della definitiva svolta spirituale. Insomma [...] il tema della morte è eletto da Bembo quale elemento primario del proprio racconto lirico, del rapporto etico e conoscitivo che attraverso il dettato poetico è possibile rappresentare⁴⁷.

Lo stesso Tomasi ha segnalato il caso del secondo libro delle *Selve* di Luigi Alamanni, in cui l'autore piange la dipartita dell'amico Zanobi Buondelmonti «virando il lutto privato in un discorso schiettamente politico, di calda esortazione, militante e attiva, ai suoi cittadini»⁴⁸. Ma naturalmente esistono gradi intermedi tra i due estremi, i testi privati e quelli “puramente” encomiastici iscritti nel codice comportamentale della corte, vale a dire quei testi che pur dando voce al dolore per

dimostrato l'esistenza di una commissione dietro le canzoni funebri di Ariosto per Giuliano de' Medici e la moglie rimasta vedova: «L'appello finale al più fedele tra i servitori dei Medici [i.e. *Bibbiena*] [...] si poneva, assumendo il porporato a intermediario tra il defunto e la vedova, come sigillo di una commissione, risposta a una richiesta giunta all'Ariosto dallo stesso cardinale e dunque, in ultima istanza, da papa Leone. I due testi, letterariamente ambiziosi, costituiscono perciò una rappresentazione ufficiale di Giuliano – una rappresentazione pubblica e certo non immune da urgenze propagandistiche – al momento della morte».

⁴⁶ Sulla canzone resta imprescindibile 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. 245-256. In particolare, vd. *ivi*, pp. 248-249: «si trattava di dimostrare la capacità di costruire un testo poetico di livello “tragico”, eloquente e – aggiungerei – di forte spicco ‘spirituale’. [...]. Intendo parlare di una biografia, e propriamente di un'autobiografia, che si trasfigura in termini di esemplarità: [...]. Il rapporto privato, il “lutto” [...] viene letterariamente “elaborato”, diventando così altra cosa, la celebrazione di un valore salvifico, al di là del “tormento” della privazione». In AMELIA JURI, *Generi, temi e motivi nella prassi poetica e imitativa dei lirici del Cinquecento*, «Strumenti critici», 36, 2021, pp. 297-322, ho offerto una lettura *sub specie* retorica della canzone che acclara la tecnica compositiva invalsa nel secolo in relazione ai generi classici.

⁴⁷ TOMASI, *Introduzione*, p. 20.

⁴⁸ *Ivi*, p. 22.

la perdita di una persona vicina (un familiare, un amico, una donna amata) introducono una componente encomiastica.

Poste le coordinate generali esposte nell'introduzione, può giovare rileggere un sonetto in apparenza anomalo di Bembo (*Rime* 147), composto per di più contro voglia. La scelta potrà parere insolita, ma se ne capiranno immediatamente le ragioni.

Girolamo, se 'l vostro alto Quirino
cui Roma spense i chiari et santi giorni,
cercate pareggiar, sì che ne torni
men grave quel protervo aspro destino,
perché la nobil turba, onde vicino
mi sète, a gradir voi lenta soggiorni,
né v'apra a i desiati seggi adorni,
a le civili palme, ancho il camino,
non sospirate. Il meritar gli honori
è vera gloria che non pate oltraggio;
gli altri son falsi et torbidi splendori
del men buon più sovente et del men saggio,
che sembran quasi al vento aperti fiori,
o fresca neve d'un bel sole al raggio⁴⁹.

Il sonetto è rivolto al patrizio veneziano Girolamo Quirini, fratello della nota Elisabetta e come lei mecenate di rilievo, che aveva perso il suocero. L'epistolario di Bembo ci permette di ricostruire le circostanze entro le quali è nato il testo: Giovan Matteo Bembo, su richiesta di Quirini stesso, aveva ripetutamente insistito sulla necessità di inviare un sonetto consolatorio e Pietro aveva infine ceduto. Proprio il carteggio fornisce un primo elemento contestuale d'interesse, giacché vi compare una lettera di Pietro datata 7 novembre 1532, in cui egli dichiara:

Io non ho argomento di scrivere a M. Ieronimo Quirino per la morte di suo suocero, ché non mi debbo dolere del ben suo. Se esso li fosse figliuolo, lo farei, e arei argomento da farlo. Oltra che se ne potrebbe doler poi M. Ma(fe)o Lion, se io non facesse altre tanto con lui. Però pregatelo a non voler questa poca cosa da me: non è conveniente⁵⁰.

La richiesta di Girolamo di ricevere un sonetto non è ritenuta «conveniente» a causa del contesto: sia nella scelta dell'attributo, sia nella giustificazione si intravede subito l'esistenza probabilmente di una norma comportamentale inscritta nel vivere in società circa la necessità di offrire un carne solo in precise circostanze.

Il maggiore elemento di interesse è però lo svolgimento del testo, giacché, come ha rilevato Andrea Donnini nella sua edizione, esso è pressoché indipendente dall'evento luttuoso:

[...] si tratta infatti di una consolatoria per le difficoltà che il Quirini pativa nella sua carriera politica fra la *nobil turba*, cioè la nobiltà veneziana cui spettava l'elezione dei

⁴⁹ BEMBO, *Rime*, I, pp. 350-351.

⁵⁰ PIETRO BEMBO, *Lettere*, edizione critica a cura di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1992, III, p. 391.

magistrati della Repubblica. Poi è la morale umanistica della vera gloria; che vale di per sé, mentre i riconoscimenti ufficiali sono appannaggio del *men buono* e del *men saggio*⁵¹.

L'osservazione è corretta, ma forse non coglie un punto, il legame tra il tema mondano e la richiesta futile del destinatario: a Quirini, che nel momento della perdita chiede un sonetto al grande Bembo, quest'ultimo risponde che deve volgere altrove il proprio sguardo e non impiegare come misura il riconoscimento altrui, ché la vera gloria si consegue per merito. Tutti gli altri onori sono «falsi et torbidi splendori». Forse, considerato il loro ruolo primario nelle rime bembesche, non è forzato scorgere qui un'affinità con i poeti augustei e il loro discorso sulla gloria, in particolare con l'idea che, specie in un momento critico (se non di crisi) dal punto di vista storico-politico, è opportuno abdicare agli onori e al potere pubblici e coltivare la virtù (e la poesia)⁵². Non sarà casuale in tal senso la citazione al v. 5 della prima ode del primo libro di Orazio, in cui il poeta antico aveva difeso la propria vocazione di lirico amoroso: «sunt quos [...] iuvat, [...] | hunc, si mobilium turba Quiritium | certat tergeminis tollere honoribus» (vv. 3-4 e 7-8)⁵³; seguita da quella di *Carm.* III,2,17-20, «Virtus, repulsae nescia sordidae, | incontaminatis fulget honoribus | nec sumit aut ponit securis | arbitrio popularis aerae» nella prima terzina⁵⁴, testo parimenti incentrato sulla vanità degli onori pubblici di fronte alla morte. In conclusione, un simile atteggiamento seccato da parte di Bembo non dovrebbe perciò stupirci, tanto più alla luce della funzione assolutamente centrale che l'esperienza della morte assumerà nel suo libro di rime e che doveva però già appartenere al suo animo, come dimostrano i testi in morte composti prima della consolatoria a Quirini.

La connessione tra testi funebri e discorso poetico è un elemento molto ricorrente nella produzione lirica rinascimentale che conferma il ruolo del poeta in quest'epoca e il suo ancoramento alla realtà storica, poiché quasi sempre in questi testi occasionali viene esplicitamente dichiarata la sua vocazione celebrativa: la funzione del poeta è di consegnare ai posteri la memoria del presente, non per mera vanità, ma perché la scrittura (e la lettura) hanno un «valore conoscitivo e psicagogico», come si evince bene dagli *Asolani* (I.1)⁵⁵:

[...] sì come nel più delle cose l'uso è ottimo e certissimo maestro, così in alcune [...] l'ascoltarle o leggerle in altrui, prima che a proua di loro si venga, senza fallo molte volte a molti uomini di molto giovamento è stato. Per la qual cosa bellissimo ritrovamento delle genti è da dir che sieno le lettere e la scrittura.

⁵¹ PIETRO BEMBO, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008, II, p. 350.

⁵² Vd. LUKE ROMAN, *Poetic Autonomy in Ancient Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2014, e JURI, *Scrivere poesia nel Rinascimento*.

⁵³ Il v. 7 dell'ode è indicato come fonte anche da Quattromani nel suo commento (PIETRO PETTERUTI PELLEGRINO, *Sertorio Quattromani lettore di Bembo. I Luoghi difficili delle Rime*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, p. 292). La dichiarazione poetica di *Carm.* I,1 è inoltre al centro di *Rime* 23, su cui vd. sempre JURI, *Scrivere poesie nel Rinascimento*. Per i testi oraziani si fa riferimento a HORACE, *Odes and Epodes*, edited and translated by Niall Rudd, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 2004.

⁵⁴ Fonte pure segnalata da PETTERUTI PELLEGRINO, *Sertorio Quattromani*, p. 292.

⁵⁵ FLORIANI, *La satira nel quadro del classicismo cinquecentesco*, p. 17.

A titolo d'esempio si può considerare un sonetto di Anton Francesco Raineri (*Cento sonetti* 5), dedicato alla morte dell'amico ed ecclesiastico Giovanni Guidiccioni:

Voi, che sì bei pensier dentro movete,
o delle rare scelte alme la prima,
ch'al puro suon degli alti accenti in rima,
noi sempre, il sol talor fermo tenete,
me per le vie del Cielo aperte e liete,
ov'or poggiate, e ne scendeste in prima,
scorgete, sì ch'i' giunga a l'erta cima,
a còr di quel che già voi colto avete.

Così del Serchio a voi le verdi sponde
s'adornin d'ostro; e fra mill'altri onori
v'assorga il Tebro, il Vatican v'inchine.

O, s'a' miei caldi voti il Ciel risponde,
sì ch'io cante di voi l'opre divine,
quanti mi crescon mirti, e quanti allori!⁵⁶

Il testo si apre con la lode del destinatario nella prima quartina e la richiesta a lui di essere guidato in cielo per raggiungere la sua stessa altezza, dopodiché nella prima terzina vi è l'auspicio che egli sia celebrato nei luoghi cui fu legato (il Serchio indica il luogo d'origine, Lucca, mentre il Tevere e il Vaticano la sua sede per molti anni), mentre nella seconda l'attenzione si sposta su Raineri stesso, il quale chiede che i suoi voti siano ascoltati ed egli possa essere coronato di mirto e alloro in quanto cantore delle opere di Guidiccioni. L'accoppiamento delle due piante sembra peraltro confermare la duplice funzione del poeta nel Rinascimento, come visto in sede introduttiva: da una parte il cantore dei sentimenti – il mirto era infatti associato al culto di Venere –, dall'altra quello dell'evento (pubblico). La chiusa inoltre può essere contestualizzata nel discorso premesso a questo paragrafo: la necessità di lodare l'«opre divine» di Guidiccioni non è dettata soltanto dal legame tra i due poeti, bensì soprattutto dal valore esemplare loro assegnato, che rendeva il processo di scrittura e poi di lettura un'occasione di affinamento morale.

Non è forse privo di significato il fatto che entrambi gli elementi rilevati nei sonetti di Bembo e Raineri – il tema della gloria e degli onori e quello dell'esemplarità – si ritrovino uniti in un sonetto funebre di Giovanni Della Casa, come di tanti altri autori cinquecenteschi. Piangendo la morte dell'amico Trifone Gabriele, Della Casa così scriveva:

Come splende valor, perch'uom no 'l fasci
di gemme o d'ostro, et come ignuda piace
et negletta virtù pura et verace,
TRIFON, morendo, exempio al mondo lasci.

Et col ciel ti rallegrì, e 'n lui rinasci
come a parte miglior translato face
lieto arboscel talhora, e 'n vera pace
ti godì et di saper certo ti pasci.

Né di me, credo, o del tuo fido et saggio

⁵⁶ RAINERI, *Cento sonetti*, p. 15.

QUIRINO unqua però ti prese oblio,
ch'ambo i vestigi tuoi cerchiam piangendo,
 ei dritto et scarco et pronto in suo viaggio,
io pigro anchor, pur col tuo specchio amendo
gli error che torto han fatto il viver mio⁵⁷.

A differenza di molti sonetti in morte, il testo non si apre con un lamento per la dipartita della persona cara, bensì individua nell'evento un aspetto positivo, oltre alla vita beata in cielo: Trifone è morto, ma ha lasciato sulla terra un esempio sommo di virtù, alieno dai beni e dagli onori terreni⁵⁸. Nella seconda parte del sonetto, infatti, Della Casa insiste sul fatto che l'amico è *in primis* un modello per lui e il sodale Girolamo Quirini: entrambi tentano di seguire il suo percorso e Della Casa addirittura corregge i propri errori passati sulla scorta della condotta dell'amico. Anche qui dunque la scrittura si presenta come un momento di riflessione morale e dunque di formazione, e si pone in stretta relazione con l'amicizia, un elemento assolutamente essenziale della cultura rinascimentale e in particolare della cerchia veneziana costituitasi attorno a Bembo.

IV. Infine l'ultimo punto che vorrei discutere in questa sede è l'impiego di immagini e similitudini epiche decontestualizzate, ossia applicate non a situazioni storico-politiche e in particolare belliche, ma a episodi privati (tra il poeta e l'amata), se non proprio alla dimensione dei sentimenti. Si tratta di un fenomeno diffuso che rappresenta a mio giudizio una tappa intermedia nel processo di eroizzazione del sonetto⁵⁹: le immagini classiche (specie virgiliane) non erano assunte soltanto a causa della fascinazione per l'antico e della loro forza figurativa, e questo è dimostrato, credo, anche dall'esempio bembesco alluso in sede introduttiva, giacché lì, nella sequenza occasionale presente nella parte finale del canzoniere amoroso, il veneziano non impiegò similitudini epiche ma giocò sapientemente sul contrasto visivo tra il viaggio per mare delle milizie della lega di Cognac e quello della coppia di amanti trasfigurati in imbarcazioni al fine di compiere la sua operazione di rivalorizzazione della sfera privata a fronte del contesto storico drammatico. Prima di analizzare alcuni sonetti più nel dettaglio, vale la pena di citare un altro caso interessante che implica sempre Bembo, ma anche Sannazaro. Il secondo nella prima strofe della sestina 94 – testo di bilancio

⁵⁷ GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, edizione rivista e aggiornata, Milano, Mimesis, 2014.

⁵⁸ Il concetto è espresso con un'allusione a Orazio, *Carm.* III,2,17-20, non a caso lo stesso passo cui rinvia Bembo nel sonetto a Quirini (la fonte di Della Casa è indicata da Quattromani, vd. GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, a cura di Giuliano Tanturli, Milano, Fondazione Pietro Bembo – Parma, Guanda, 2001).

⁵⁹ Ricordo per inciso che in questo senso Petrarca non fu un modello, malgrado la sua tecnica della similitudine abbia influito su un piano generale (basti considerare l'eccezione delle imitazioni di *Rvf* 209, che a sua volta recuperava la cerva ferita di Virgilio): nei *Fragments* «i classici recano un apporto diretto limitato, offrendo diverse suggestioni, che vengono però quasi costantemente subordinate, anche solo esteriormente all'*imagery* lirica. A riprova di questa ridotta influenza le similitudini storico-mitologiche rappresentano un manipolo piuttosto sparuto» (CLAUDIA BERRA, *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Pisa, Pacini Fazzi, 1992, p. 46).

esistenziale – compara la caducità e la brevità della vita alla corsa di un cervo, un leopardo o una tigre, a un fiume ingrossato dalla pioggia, a una nube spinta dal vento e infine a un dardo e una freccia, avvalendosi di similitudini e immagini diffuse soprattutto nell’epica classica. Lo stesso fa Bembo in un sonetto indirizzato Gaspare degli Obizzi, nel quale riprende due figuranti (la tigre e la freccia) e precisa il primo (il felino è orbato e segue il cucciolo), sempre sulla scorta dei classici, già in parte presenti nel napoletano: in tal caso la constatazione della fugacità dell’esistenza diventa occasione per invitare l’amico a cantare il proprio amore corrisposto, guadagnando così fama immortale per la moglie, oltre che per sé. Nel primo caso si riscontra quindi la tendenza all’associazione delle immagini classiche a temi morali riferiti all’esperienza dell’io lirico, nel secondo la lettura di temi occasionali in chiave morale⁶⁰. È ovvio che anche il gusto figurativo classicheggiante giocò un ruolo nella ripresa delle similitudini della tradizione letteraria greco-latina, ed epica in particolare, nondimeno la ricorrenza del fenomeno in relazione alle situazioni descritte pare significativa di questa spinta generale a conferire maggiore dignità alla realtà quotidiana e alla lirica che la canta.

Nel solco del testo sannazariano si può citare un sonetto di Giovanni Guidiccioni (*Rime* 91) che offre un ottimo esempio di quanto accennato:

Hor ch’atra nebbia, o re’ de’ monti, il crine
bianco ti cinge e quanto è in te d’humore
rapido spargi per lo mento fuore
e arricchi le campagne ivi vicine,
e che qui le gelate alte pruine
fan la terra canuta ed il furore
di Borea fiede l’aere, io sento il core
stretto da fredda man giungere al fine
e ’l desio ardito ne’ miei danni incolpo,
che per gioir un dì quel che m’avanza
di vita dato in preda al dolor have;
anzi Amor biasmo, ché sì dura e grave
legge comporta e per virtù d’un colpo
non torna verde homai la mia speranza⁶¹.

La lunga sequenza iniziale con la raffigurazione invernale deriva da un contesto fortemente encomiastico dell’*Aeneis* (IV,246-251): il discorso di Giove a Mercurio affinché ricordi a Enea il suo compito e il viaggio del secondo per raggiungere l’eroe:

iamque volans apicem et latera ardua cernit
Atlantis duri, caelum qui vertice fulcit,
Atlantis, cinctum adsidue cui nubibus atris
piniferum caput et vento pulsatur et imbri,

⁶⁰ Per un’analisi più articolata dei rapporti intertestuali tra i due testi e con i classici rimando a AMELIA JURI, *Appunti intorno al classicismo rinascimentale: Sannazaro e i latini nelle «Rime» di Pietro Bembo*, «Versants», 64, 2017, pp. 19-27: 23-25.

⁶¹ GIOVANNI GUIDICCIONI, *Rime*, ed. critica a cura di Emilio Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006, p. 96.

nix umeros infusa tegit; tum flumina mento
praecipitant senis, et glacie riget horrida barba⁶².

Il sonetto di Guidiccioni però non ha nulla di encomiastico, l'immagine del monte ghiacciato, sovrapposta al viso del vecchio Atlante già in Virgilio, rappresenta la condizione umana e personale del poeta, la sua età canuta, nella quale il pentimento è ormai vano, ché, dopo la breve gioia iniziale, il danno arrecato da Amore risulta irreparabile. Quantunque la suggestione figurativa sia di certo forte, è verosimile che la trasposizione del quadro in un contesto esistenziale sia orientata proprio alla valorizzazione di questa dimensione, come sembra suggerire parimenti il registro grave. D'altro canto, uno dei grandi capolavori di Della Casa, anche quanto a *gravitas*, è il sonetto *O dolce selva solitaria, amica*, che presenta non pochi punti di contatto nella parte iniziale con Guidiccioni.

Il caso appena analizzato rappresenta il massimo grado di astrazione, in quanto il poeta, appunto, svolge una riflessione morale in rapporto alla propria vita; tuttavia, vi sono gradi intermedi tra questo polo e quello della pura occasionalità. Uno scalino sotto al sonetto del lucchese si collocano ad esempio diversi testi di Molza e di Ariosto che paragonano, in genere attraverso la figura della similitudine, lo sguardo della donna e i suoi improvvisi mutamenti a una situazione meteorologica temporalesca, sì che anche in questo caso il discorso vira verso la vicenda del poeta ma non nella dimensione morale di cui prima, bensì in un'occasionalità "interpersonale", che celebra episodi del rapporto con l'amata.

Il primo esempio possibile è questo bel sonetto del modenese (*Rime* 2):

Come pastor sovra spedito scoglio
mover innanzi da rabbioso vento
oscura nube, e tutto in un momento
il mar turbarsi con superbo orgoglio
 scorge da lungi, e pien d'umil cordoglio
insieme aduna il paventoso armento;
e temendo vicino alto spavento,
a far ritorna de' suo' arnesi invoglio:
 indi l'usata verga poi ripiglia,
e tornando, ove alberga, al picciol regno
seco del lungo travagliar si geme;
 così fra le turbate altere ciglia
fuggo di voi l'antiveduto sdegno,
come chi Giove irato, e 'l colpo teme⁶³.

Con grande maestria Molza compara la propria reazione di fronte all'intuizione dello sdegno della donna alla fuga del pastore ai primi segnali temporaleschi, secondo una famosa similitudine omerica (*Il. IV,275-279*):

⁶² Virgil, *Eclogues. Georgics. Aeneid, Books 1-6*, translated by Henry Rushton Fairclough, revised by George Patrick Goold, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 1999. Per le altre allusioni ai classici rimando al repertorio delle fonti in JURI, *Scrivere poesia nel Rinascimento*.

⁶³ PIGNATTI, *Francesco Maria Molza*, II, p. 267.

ὥς δ' ὅτ' ἀπὸ σκοπιῆς εἶδεν νέφος αἰπόλος ἀνήρ
 ἐρχόμενον κατὰ πόντον ὑπὸ Ζεφύροιο ἰωῆς:
 τῷ δέ τ' ἄνευθεν ἐόντι μελάντερον ἤῤτε πίσσα
 φαίνεται' ἰὸν κατὰ πόντον, ἄγει δέ τε λαίλαπα πολλήν,
 ῥίγησέν τε ἰδὼν, ὑπὸ τε σπέος ἤλασε μῆλα⁶⁴.

La fedeltà al dettato omerico è elevata (quasi una traduzione in alcuni punti), sebbene sia impossibile determinare con certezza se la fonte sia stata il testo greco oppure una sua traduzione latina (la sostituzione del *capraio* greco con un più generico *pastore* sembra suggerire la mediazione latina⁶⁵). Ma la maggiore differenza consiste nella modifica del figurato, poiché nell'*Iliade* esso era rappresentato dalle schiere di giovani che si affrettavano verso la guerra: da un lato il massimo di esposizione pubblica su grande scala, dall'altro l'evento tutto privato dello sguardo sdegnoso della donna. Un caso non troppo dissimile è il sonetto 1 delle *Rime* dello stesso Molza, in cui il paragone tra un mare non ingrossato dall'immissione dei fiumi nelle sue acque e l'indifferenza della donna alle lusinghe. Oppure il 71, in cui l'immagine del piumaggio colorato della fenice e dello stupore degli altri uccelli di fronte ad esso è comparato alla bellezza degli occhi dell'amata e alla sua adorazione da parte del mondo⁶⁶.

Ariosto, al solito, mostra un atteggiamento diverso. Mi limito a citare il noto sonetto *Chiuso era il sol da un tenebroso velo*, nel quale vi sono sì l'immagine temporalesca associata alla visione della donna e un impiego di stilemi epici, ma altresì «similitudini mitologiche, che contribuiscono alla mitizzazione dell'evento,

⁶⁴ HOMER, *Iliad*, translated by Augustus Tabes Murray, revised by William Franck Wyatt, I, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 1999.

⁶⁵ Riproduco qui la versione di Poliziano, *Il.* 308-313, «Qualem praerupto scopuli de culmine pastor | Per mare tendentem zephyri spiramine nubem | Prospicit; illa procul piceae caliginis instar | Apparet ponto gradiens, ac turbine saevo | Praecipitat; timet ille videns, pavidasque sub antrum | Cogit oves, properatque gravem vitare procellam» (ANGELUS POLITIANUS, *Opera ab Isidoro del Lungo edita Florentiae anno 1987*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1970). Non vanno inoltre dimenticati alcuni famosi luoghi virgiliani la cui memoria probabilmente agì nella composizione: *Aen.* XII,450-456, «Ille volat campoque atrum rapit agmen aperto. | Qualis ubi ad terras abrupto sidere nimbus | it mare per medium; miseris heu praescia longe | horrescunt corda agricolis, dabit ille ruinas | arboribus stragemque satis, ruet omnia late; | ante volant sonitumque ferunt ad litora venti: | talis in adversos ductor Rhoeteius hostis», e *Georg.* I,441-444, «Ille [sol] ubi nascentem maculis uariauerit ortum | Conditus in nubem medioque refugerit orbe, | Suspecti tibi sint imbres: namque urget ab alto | Arboribusque satisque Notus pecorique sinister», e *App. Verg.*, *Culex* 42-47, *Aen.* II,305-308, «incidit, aut rapidus montano flumine torrens | sternit agros, sternit sata laeta bonumque labores, | praecipitisque trahit silvas, stupet inscius alto | accipiens sonitum saxi de vertice pastor» (cfr. Omero, *Il.* IV,452sgg.). Nonché il più vicino Lorenzo, *Ambra* 17-18 (e 20), «Quando gonfiato et largo si ristigne | tra li alti monti d'una chiusa valle, | stridon frenate, turbide et maligne | l'onde, et miste con terra paion gialle; | et grave petre sopra petre pigne, | irato a' sassi dello angusto calle; | l'onde spumose gira, horribil fremere: | vede il pastor da alto, et, secur, teme» (LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino, Einaudi, 1992).

⁶⁶ Rimando anche qui al repertorio in JURI, *Scrivere poesia nel Rinascimento*, per il rapporto con i classici.

generano l'autoironia di fondo»⁶⁷. Importa qui invece sostare su un altro sonetto, il quarto:

Perché simil le siano, e de li artigli
e del capo e del petto e de le piume,
se l'acutezza ancor non v'è del lume,
riconoscer non vuol l'aquila i figli.

Una sol' parte che non le somigli
fa ch'esser l'altre sue non si presume:
magnanima natura, alto costume,
degno onde essempro un saggio amante pigli.

Ché la sua donna, sua creder che sia
non dee, s'a' suoi piacer, s'a' desir suoi,
s'a tutte voglie sue non l'ha conforme.

Non siate dunque in un da me diforme,
perché mi si confaccia il più di voi:
ché o nulla o vi convien tutta esser mia⁶⁸.

L'aneddoto dell'aquila che verifica la vista dei piccoli e disconosce quelli incapaci di sostenere la vista del sole, come noto, è narrato da Plinio (*Nat. hist.* X,3,10)⁶⁹, tuttavia la fonte è forse piuttosto Lucano, *Phars.* IX,902-906:

Utque Iovis volucer, calido cum protulit ovo
inplumes natos, solis convertit ad ortus:
qui potuere pati radios et lumine recto
sustinuere diem, caeli servantur in usus,
qui Phoebos cessere, iacent⁷⁰.

Ariosto sceglie questa immagine classica per il tema della mutualità, della perfetta corrispondenza tra madre e cuccioli, e lo applica alla situazione sentimentale: la donna deve essere in tutto conforme all'amato. Già il commentatore antico Turchi, recuperato da Nicole Volta nel suo commento, aveva colto l'origine occasionale del testo e il suo legame con una rappresentazione emblematica: «Veggendo che la donna sua era in tutte le parti conforme, fuor che in una sola, s'ellesse per impresa un'Aquila ch'avea assissati i suoi figli al raggio del sole. Perché non sapendo essa donna ciò che volesse significare quella Impresa gliene richiese il senso. A cui esso rispose con questo Sonetto»⁷¹.

⁶⁷ MARIA CRISTINA CABANI, *Le Rime e il Furioso*, in *Fra satire e rime ariostesche. Atti del Convegno. Gargnano del Garda, 14-16 ottobre 1999*, a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 393-428: 406.

⁶⁸ ARIOSTO, *Opere volgari*, pp. 130-131.

⁶⁹ PLINY, *Natural History. Volume III. Books 8-11*, translated by Harris Rackham, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 1940.

⁷⁰ LUCAN, *The Civil War (Pharsalia)*, translated by James Duff Duff, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 1928.

⁷¹ NICOLE VOLTA, *Il canzoniere di Ludovico Ariosto nel ms. Rossiano 639. Edizione e commento*, tesi di dottorato, Università degli Studi "La Sapienza" di Roma, 2021, p. 279, la quale segnala che infatti «Girolamo Ruscelli attribuisce il testo a Bernardo Accolti, l'Unico Aretino (1458-1535) in

A tal riguardo è significativo il confronto con un testo di Molza in cui il ricordo del passo lucaneo è invece inserito in un contesto encomiastico, si tratta del sonetto 251, con ogni verosimiglianza dedicato alla nascita di Francesco Ferdinando d'Avalos, che dovrebbe essere avvenuta nel 1530. Il comportamento dell'aquila, noto attraverso la lettura (9, «Di ciò, signor, leggendo, mi sovviene»), suggerisce al poeta un'analogia con l'attitudine di Alfonso d'Avalos verso il figlio, ed è confortato dall'allusione ad altri due brani epici (l'incontro presso le porte Scée in *Il. VI* e lo sfolgorare dell'elmo in *Aen. X*,271-272). La funzione dei riferimenti epici è chiaramente l'esaltazione delle virtù del figlio, che già mostra di possedere quelle del padre, ma soprattutto la lode di quest'ultimo e del suo ruolo politico. Ciononostante è indicativo che anche qui emerge un frammento di realtà quotidiana: «mi sovviene | Del vostro dolce et pretioso pegno, | con cui partite hor dolcemente l'hore» (vv. 9-11). In mezzo a tante immagini di forza si fa strada una nota di tenerezza, il padre che trascorre *dolcemente* il tempo con il suo *dolce pegno*⁷².

V. In chiusa occorre chiarire che obiettivo di questo contributo non era affatto ricondurre la poesia occasionale della prima metà del Cinquecento a categorie che non le appartengono, svincolandola dalle occasioni specifiche e fissandola in una dimensione morale, ché, come accennato, la varietà dei testi e del grado di vicinanza al dato biografico fu notevole. Scopo di queste pagine invece era proprio mostrare come il ripiegamento nella dimensione privata e l'astrazione in direzione morale non furono un modo per negare la realtà storico-politica del tempo, alla quale tutti i poeti menzionati erano strettamente legati in ragione dei loro rapporti diretti col potere: tali tendenze erano dettate dall'esigenza di esprimere le tensioni che innervavano il presente e di trovare una soluzione al contrasto in apparenza insanabile tra lo scorrere inesorabile e irrazionale della Storia e la fragile esistenza dei singoli uomini. In tal senso il modello augusteo fu di primaria importanza per legittimare la rivalutazione dei temi privati a fronte delle richieste pressanti del potere. Entrambe le sfere dovevano esistere e, anzi, convivere.

un suo trattato delle imprese che censisce, tra le altre, l'immagine dell'aquila che espone i propri nati alla luce diretta del sole».

⁷² Per un'analisi approfondita del sonetto rimando a JURI, *Scrivere poesia nel Rinascimento*, con PIGNATTI, *Francesco Maria Molza*, II, p. 348.