

Luciana Borsetto

Università degli studi di Padova | *Original scientific paper*

Testimoniate in parte da tradizione manoscritta, le *Rime volgari* (1549) di Ludovico Pascale (1500 ca.-1551), edite a Venezia, presso Stefano e Battista Bertacagno, ospitano nella prima parte del *corpus* (cc. 1_r-66_r) il canzoniere erotico che il poeta-soldato di Cattaro, all'epoca avamposto della Serenissima contro il Turco, poco prima della morte affida ai buoni uffici della nobildonna zaratina Marzia Crisogona per la veneziana transizione alla stampa. *Sonetti e canzoni* (1530) del Sannazaro, le *Rime* (1530) del Bembo, le *Rime Amoroze* (1532) del conterraneo Giorgio Bizanti, e i *Tre libri degli Amori* (1534-1537) di Bernardo Tasso sono, con i *Rerum vulgarium fragmenta* e gli *elegiaci* latini, direttamente accostati nella coeva produzione dei *Carmina* (*Elegiarum libri* 1551), alla base dell'assetto macrotestuale dell'opera. Il fitto dialogo con gli *auctores* presiede alla selezione e sistemazione dei materiali che la costituiscono, ricomponendone temi e forme nel disegno compositivo organico alla sua costruzione. Lo studio in questa sede proposto evidenzia l'istanza strutturale che guida le scelte operate dall'autore nella transizione alla stampa della testualità manoscritta, la progettuale *gradatio* retorica preposta alla *dispositio* dei materiali, il loro ordinamento in microsequenze funzionali al lirico narrato prodotto, la partizione per temi e forme di questo, la sua seriazione, l'isotopismo narrativo chiamato ad articularvi la *storia* dell'*onore* e del *furore* al centro della *fabula* erotica *descritta*, il suo sviluppo invariato, in senso euforico come disforico, nell'elaborazione di un identico schema bipolare del discorso poetico, intonato alla lode e alla deprecazione della figura d'amore esemplata. L'universo mitico e pastorale impronta le vicissitudini dell'innamoramento ritratte nella parte seconda dell'opera conclusa dal *discidium* e dall'intonazione religiosa finale, e scandita dalla liturgica cronologia dell'intera vicenda; i temi e i modi dell'elegia riconducibili alla natura, al disordine e alla violenza della passione sono invece ricorrenti nella prima parte, che dopo il proemio sulla bellica potenza di Eros ne avvia il racconto delle imprese modulate sul paradigma dell'infelicità e felicità del dio offerto dagli *Asolani*.

PAROLE CHIAVI: Ludovico Pascale, *Rime volgari*, Costruzione del canzoniere

LE RIME VOLGARI DI LUDOVICO PASCALE. SULLA COSTRUZIONE DEL CANZONIERE.

«[...] se avverrà [...] che queste mie giovanili fatiche siano da voi giudicate non indegne di uscir in luce, di ciò ne commetto la cura a Vostra Signoria» scriveva alla nobildonna zaratina Marzia Crisogona il poeta soldato Ludovico Pascale di Cattaro (1500-1551), lasciando trasparire il travaglio della si-

stemazione in *Liber delle Rime Volgari* a lei inviate nel richiamo alle giovanili fatiche in esse profuse¹; «avendo io deliberato di dar fuori alcune rime da me «rozzamente già tessute» per metterle in qualche credito, le ho volute dedicare al nome vostro», scriveva invece al patrizio veneziano Vincenzo Quirini, adombrando il lavoro di ripulitura delle *Rime Diverse* nell'accompagnatoria all'appendice elogiativa posta a conclusione del *Liber*². Nella forma bipartita che lo costituisce, il volume delle *Volgari* era verosimilmente uscito, o era sul punto di esserlo, nel giugno 1549, se una missiva dell'Aretino raccolta in seguito nel *Quinto libro delle lettere* a Baldouino Ciochi del Monte, fratello di Papa Giulio III, poteva in quella data indirettamente menzionarlo nell'elogio all'autore di cui si faceva latrice, assieme alla cortesia evocandone il prestigio letterario raggiunto presso i dotti del tempo:

[...] la fama incomincia a farvi divoto al mondo, che vi ammira in le vertù, e commenda per la cortesia che usate inverso di quegli che vi paiono di qualche merto. Tra i quali (*come appare ne le rime mandati-*

¹ *Alla molto nobile e gentile Madonna Marzia Grisogona gentildonna zaratina*, in RIME VOLGARI DI M. LUDOVICO PASCHALE / Da Catharo Dalmatino / Non più date in luce [d'ora in poi RV nelle cit. del testo] / In Vinegia appresso Steffano et Battista cognati al / Segno de S. Moise. / CON GRATIA ET PRIVILEGIO. / M.D.XLIX, c. A iij_v. Arnolfo Bacotich (*Rimatori dalmati nel Cinquecento*, «Archivio storico per la Dalmazia», vol. XXV, fasc. 146, p. 64) ascrive la nobildonna al casato di Federico Grisogono di Zara, che nel Cinquecento scrisse sulla causa del flusso e riflusso del mare, attribuendo il fenomeno alla pressione del sole e della luna. Sante Graciotti (*Per una tipologia del trilinguismo letterario in Dalmazia nei secoli XVI-XVIII*, in *Barocco in Italia e nei paesi slavi del sud* a cura di Vittore Branca e Sante Graciotti, Firenze, L. S. Olschki 1983, pp. 321-346), ne segnala l'appartenenza all'Accademia dei Concordi di Ragusa, menzionandola come rimatrice in volgare. Bernardino Grisolfo da Schio le dedica la versione del *Dialogus de Hercule a Christicolis superato* dello splatino Marko Marulić (Venezia 1524) e quella dal greco della *Prima oratione d'Isocrate a Demonico* (Venezia, Stefano e Battista Bertacagno 1548), per la quale si rinvia alla moderna edizione del testo curata da Lucio Puttin (Schio, Tip. C. Menin, 1972).

² *Al magnifico M. Vincenzo Quirini, fu del Clariss. M. Paolo (Rime Diverse [d'ora in poi abbreviato in RD], in *Rime Volgari di M. Ludovico Pascale da Cattaro Dalmatino* cit., c. 67. Per un approfondimento si veda il nostro *Della laude soave cibo de i nomi degni d'onori. Sulle Rime Diverse di Ludovico Pascale* in *Letteratura, Arte, Cultura tra le due sponde dell'Adriatico III / Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana III*, uredili / a cura di Nedjeljka Balić Nižić, Luciana Borsetto, Andrijana Jusup Magazin, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa Zadar-Lovnac, 5-6 studenoga, 2010, pp. 209-233.*

mi) posso ormai communerarmi io, che di sù invidiato favor vi ringrazio [...] (Di giugno, in Venezia. M.D.XLVIII)³.

Due anni più tardi Ludovico Pascale avrebbe cessato di vivere, non sopravvivendo agli *Elegiarum libri*, andati in stampa nel 1551. Il 10 settembre di quell'anno così ne avrebbe parlato il poligrafo veneziano Ludovico Dolce, sottolineando la compiutezza dell'opera portata a termine dall'amico di Cattaro, e la volontà di farla conoscere al mondo nella dedicatoria all'insigne umanista e bibliofilo di Napoli Giovanni Bernardino Bonifacio marchese d'Oria, premessa all'intera silloge a lui intitolata:

Cum mihi eruditus vir Lud. Pascalis, amicus olim meus, paucis antequam e vita decederet mensibus, haec et nonnulla alia non indigna lectu dedisset, ut si a doctis, hoc est a tui similibus, probarentur, in manus studiosorum emitterem, ea cum ad te prius scripta misissem, et tu mihi per tuas litteras multis laudibus extulisses, nunc tuo nomini inscribere decrevi, fretus scilicet humanitate tua, magis quam eorum doctrina, vel elegantia⁴.

Nel biennio 1549-1551, dunque, rispettivamente due anni prima della morte e a pochi mesi dall'evento, uscivano a Venezia, presso l'officina tipografica di Stefano e Battista Bertacagno⁵, le *Rime volgari*⁶; presso la stam-

³ *A la bonta somma del magnanimo signore Baldouino de Monte il quinto libro de le lettere di m. Pietro Aretino per diuina gratia huomo libero*. In Vinegia [Andrea Arrivabene], 1550; In Vinegia, per Comin da Trino di Monferrato, 1550, cc. 137-138_v. Corsivo nostro.

⁴ *Illustriss. Et doctiss. P.R. Ioanni Bernardino Bonifatium Marchionem Auriae, Ludovicus Dulcius, in Ludouici Pascalis, Iulii Camilli, Molsae et aliorum illustrium poetarum carmina, ad illustriss. et doctiss. Marchionem Auriae Bernardinum Bonifatium per Ludouicum Dulcium nunc primum in lucem aedita*, Venetiis, apud Gabrielem Iolium et fratres De Ferrariis, 1551, c. 4_{r-v}.

⁵ Attivo a Venezia tra il 1548 e il 1550 assieme al cognato Stefano, lo stampatore Giovanni Battista Bertacagno esercitò in seguito da solo la professione sino al 1553. Oltre a opere diverse di Andrea Calmo, pubblicò le due versioni del Crisolfo sopra citate (*Prima oratione d'Isocrate a Demonico*, 1548; *Dialogo di Marco Marullo. Delle eccellenti uirtu, & marauigliosi fatti di Hercole*, 1549).

⁶ Inclusive dell'appendice delle *Diverse*, 29 corone testuali a personaggi illustri nelle lettere e nelle armi dell'una e dell'altra sponda adriatica globalmente aggregate dalla cornice della *laus Venetiae*. Si veda il nostro *Della laude soave cibo de i nomi degni d'onori. Sulle Rime Diverse di Ludovico Pascale* cit.

peria giolitina i quattro *Elegiarum libri*, verosimilmente elaborati in parallelo nel corso di una vita, come sembra confermare, nella sua disarmonica unitarietà, l'autografo marciano Ms it. CL 9 n. 291 (= 6320), *ex libris* Apostoli Zeni, che molti dei testi confluiti nell'una e nell'altra pubblicazione contiene. I due codici della scrittura poetica che informano diversamente le due opere presiedono alla sistemazione separata dei materiali contenuti, focalizzando i due disegni messi a punto nel mandarle in luce: il primo - dimidiato tra canzoniere erotico (146 testi) e raccolta encomiastica (63 testi) -, rispettivamente affidato ai buoni uffici della nobildonna zaratina Marzia Crisogona e del patrizio veneziano Vincenzo Quirini, titolari di due distinte dedicatorie nella raccolta del 1549; il secondo - unicamente incentrato su temi e forme della produzione elegiaca neolatina -, sottoposto al preventivo scrutinio dell'amico Ludovico Dolce e della cerchia di amici da lui coinvolti nella disamina.

Il diverso obiettivo perseguito dal Pascale nel mandarli in luce impronta il formato letterario delle due opere rendendo ragione dell'autonoma costruzione e organizzazione in *liber* da queste prodotta. Forte il dialogo da entrambe in tal senso intrattenuto con l'autografo, direttamente implicato nel lavoro di ripulitura, selezione, accrescimento e riscrittura avviato dall'autore nel predisporle alla stampa. Dei 77 componimenti latini inclusi nel manoscritto, le cui desultorie successioni testuali ignorano la partizione *Rime Volgari / Rime Diverse / Elegiae* dalla stampa istituita, solo 31, accresciuti di tre (nn. 13, 17, 27), vedono la luce negli *Elegiarum libri* del 1551; dei 79 frammenti in volgare, nel manoscritto pure contenuti, solo 49, accresciuti di 97, compaiono nel canzoniere alla Crisogona di due anni antecedente; solo 14, accresciuti di 49, nell'appendice a Vincenzo Quirini a quest'ultimo annessa.

Se la testualità neolatina non rimane del tutto indenne nella transizione alla stampa, quella in volgare viene a più livelli sottoposta a elaborazione formale. Di una minuta pratica correttoria e variantistica, diversa per tipologia ed estensione, interessata a un verso, a una parola o a un sintagma isolato, rende conto, in interlinea o nei margini, lo stato redazionale di 36 dei 49 componimenti dell'autografo transitati nel canzoniere delle *Volgari* a stampa. Singoli testi di questo trovano inoltre riscontro in frammenti diversi delle neolatine *Elegiae* intonati all'identico tema, o riusati nell'ambito della sua poetica riscrittura. Nel sonetto 81 (*Quanta ti porto invidia, o bel monile*), assente nel manoscritto, la testualità petrarchesca (*Quanta invidia*

io ti porto, avara terra, Rvf 300), e quella ovidiana soggiacente («invideo donis iam miser ipse meis», *Amores* II 15, 8) rimodulano nelle *Volgari* il motivo dell'invidia del diadema al collo dell'amata di cui si legge nel *De monili dominae*, ottava Elegia del *Liber I*:

1 *Quanta ti porto invidia, o bel monile,*

2 *Ch'al bianco collo di madonna pendi*
Ed indi spesso in quel bel sen discendi
Ov' ognor ride il grazioso aprile.

5 *Ed or ti spazi in quel giardin gentile*
Fra poma d'or, ed or al cor ti stendi,
E tutti i suoi pensier secreti intendi
Sotto un bel velo candido e sottile.
Perle gentil, ove vi fé Natura
Ne 'i lidi d'India, o pur negl' Eritrei,
O nel giardin ov' ancor vive Elia?

12 *Oh, s'io potessi uscir di mia figura*

13 *E tuorne un'altra a mio piacer, vorrei*

14 *Farmi monile della donna mia.*

1 *Quam tua sors foelix, et sorte beatior omni*
(*De monili dominae*, cit., v. 7⁷;

2 *Quod cingis dominae colla monile meae*
(*ibid.*, v. 2);

5 *Aut, dum foecundo spatiaris Amoris in*
horto (ivi, v. 9);

12-14 *O mihi, si liceat varias assumere formas,*
Et mea in innumeros vertere membra modos,
Non ego raucus olor, non alta fronte iuventus,
Sed fieri Domine posse, Monile, veli
(*ivi*, vv. 15-18).

Nella disperata 125 (*Poi che il cammin m'è chiuso di mercede*), intonata nell'*incipit* dal verso d'esordio di *Rvf 130*, introduttivo di un sonetto di lontananza, l'amplificata ripresa dell'iperbolico scenario infero rappresentato, con l'icastico indugio sulle pene comminate a Sisifo, Tizio, Tantalo, Issione, insieme alla canzone LXXV del Sannazaro, al sonetto XXI e alla canzone XXII del primo libro degli *Amori* di Bernardo Tasso⁸, richiama *Ad Sylviam*, seconda *Elegia* del medesimo *Liber I*:

⁷ *Ludouici Pascalis, Iulii Camilli, Molsae et aliorum illustrium poetarum carmina* cit., c. 12v. Il testo si può leggere anche in *Carmina, versio electronica*, ed. Sanja Perić Gavrančić (<http://www.ffzg.unizg.hr/klafil/croala/cgi-bin/getobject.pl?c.259:2:1.croala>).

⁸ «*In una rota poi volubil molto / vede a forza legarsi, / et in giro voltarsi / col vento sempre, senza aver mai posa*» (Sannazaro, *Sonetti e Canzoni* LXXV, strofa VI, vv. 81-84); «*com'lxion a la volubil rota / cinta da serpi velenosi e crudi*» (B. Tasso, *Amori* lib I, xxii, vv. 113-114).

Poss'io portar quella volubil salma
 Di *Sisiffo*, né mai giungere in cima
 Ov'egli spera di posarsi in calma.
Poss'io veder che con ingorda lima
 L'angel di *Tizio* il cor mi rode e sface
 E si rifaccia ancor com'era prima.
 E un'altra volta ancor co 'l suo rapace
 Artiglio il squarci, e poscia un'altra volta
 S'integri, ond'io non aggia tregua o pace.
Poss'io mai sempre roteando in volta
 Fuggir a un tratto e seguitar me stesso
 Come *Ission* per la sua voglia stolta
Poss'io morir da fame e sete oppresso
 Qual *Tantalo* bramando ognor in vano [...].
 (RV 125, vv. 144-157)

Tu mea spes sola es, tu lux mea, denique; vitae
 Ardorisque; mei terminus unus erit.
 Et, nisi lethaeis veniunt oblivia in undis,
 Post obitum Stygias te sequar inter aquas,
 Qua terret miseris latratu Cerberus umbras,
 Dum quatit anguineas per tria colla iubas:
 Et *Tytii* saevus habitans sub pectore Vultur
 Assiduum rabido distrahit ore iecur.
 Impius *Ixion* radiis laceratur acutis,
 Inquam caput celeri voluitur usque rota.
 Bellides et cribro toties frustrantur inani,
 Eternumque loquax *Sisyphus* urget onus.
 Et sitit in mediis infelix *Tantalus* undis,
 Et frustra refugas appetit ore dapes [...].
 (vv. 37-50)

Nella sintassi cumulativa del testo, la replica variata della maledizione elabora in ben 21 occorrenze un prolungato rovesciamento del modulo delle benedizioni di *Rvf* 13 e 61, e delle sue disseminate riprese in *RV* 15-16. Analogo rovesciamento elabora il riuso dello scenario di amore corrisposto dell'*Elegia Ad Sylviam* (vv. 40-53), contrastivamente richiamato nell'invettiva scagliata dall'io lirico contro di sé nell'*explicit* della *disperata*, dove l'epitaffio con la fine di Orfeo che la sigilla anticipa la palinodia poi al centro della canzone 137, volta insieme a stigmatizzare l'insania della «cieca mente», responsabile del venir meno della *ratio* nel governo del *furor* (vv. 171, 175) e l'estremo degrado della figura d'amore, ridotta alla *domina* empia e spietata degli elegiaci latini, per il cui *affectus*, a torto impetrato, ogni infernale supplizio altro non può rappresentare che il giusto dosaggio di pena:

E se fie alcun a cui di me n' incesca
 Ch' ogni reliquia de 'l mio corpo insieme
 Rinchiuder voglia onde mai più non esca,
 Scriva ne 'l sasso queste note estreme:
 - Costui morì per una donna indegna
 E così morto ancor sospira e geme,
 E maledice e si dispera e sdegna. -
 (RV 125, 183-189)

Un simile riuso della testualità neolatina investe il sonetto 139 (*Dopo il vigesimo anno è scorso il quinto / Della mia vita, e quarto dell'affanno*), vv. 1-2

passato non senza varianti alla stampa, dove il rinvio a *Rvf* 79, 1-2 («S'al principio risponde il fine e'l mezzo/ del quartodecimo anno ch'io sospiro») riscrive il *De natali die*, IV *Elegia* del *Liber I*. Il testo latino riferiva del quinto lustro trascorso dall'io lirico nella cattività di Libia, presso i carcerieri Numidi; quello in volgare colloca l'evento nel Natale cristiano, facendo del venticinquesimo genetliaco del locutore il quarto anniversario del duro *servitium amoris* da lui stoltamente prestato (v.2), e il giorno stesso a partire dal quale, dopo la sconfessione della «dura mente» della canzone 137, e il suo orientamento verso lo *Spirto sacro e divino* del sonetto 138, prende avvio, con la denuncia dell'empia guerra mossagli contro da Amore (*La guerra che mi fé gran tempo Amore* si legge nel nel proemio), il processo di redenzione inscritto nel residuale formato narrativo dell'opera:

Dopo il vigesim' anno è scorso il *quinto*
 Della mia vita, e *quarto* dell'affanno
 Ch'io soffro poi *ch' Amor con dolce inganno*
M'ha l'alma e 'l cor di mille nodi avinto.
 Lasso ch'io son ormai, sì lasso e vinto
 Ch' io veggio chiaro il mio futuro danno:
 Vorrei ritrarmi, e pur più d'anno in anno
 Mi trovo avvolto in questo labirinto
 Ma tu, Signor, che per salute umana
 Mirabilmente oggi nascesti in terra
 Da 'l sacrosanto ventre di Maria,
 Concedi pace alla *mia dura guerra*
 E frena la mia voglia cieca e vana,
 Sì ch' io ritorni alla verace via.
 (RV 139)⁹

Iamque meae *quintum* vitae claudentia lustrum
 Natalis redeunt annua sacra mei.
 Salve sancta dies multos mihi culta per annos,
 Nunc quoque selectos inter agenda iocos.
 Non ego te Lybicus Nomadum captivus in oris,
 Quum premeret nostros arcta cathena pedes,
 Non colui; tibi nanque dedi pia thura, tulique,
 Ante Deos casta munera parva manu,
 Nec tamen asuetas potui tibi ducere pompas;
 Irati nobis sic voluere Dei.
 Ah gravis illa dies, qua vincula dura coactus,
 Tortaque Barbarica verbera ferre manu.
 Illius quoties mihi tempestatis imago [...].
 (*De natali die*, *El. Lib. I*, 3, c. 9_r, vv. 1-13)¹⁰

Nel madrigale 35, estremo moto ragionativo della canzone 34, la bruciante fenomenologia del *furor* che affligge l'io lirico, testimoniata dal ricorso, nella catena versale, del *polýptōton ardente* (v. 3), *arde* (v. 4), *ardor* (v. 6), *arda* (v. 8), alla base dell'*invisibil foco* del v. 4 - prelievo petrarchesco da *Rvf* 270, 77 -, richiama quella in parallelo dispiegata nel carme *Ad Ioannem Bonnam* (V *Elegia* del *Liber I*), dall'anafora di *uror* (vv. 1-4, 5-6, 8), e nella successiva

⁹ Al v. 2 il Ms riporta la variante «Della mia vita, e *primo* dell'affanno» (c. 13v). Corsivo nostro.

¹⁰ Al v. 1 il Ms riporta la variante «Iamque meae *quartum* vitae claudentia lustrum» (c.53r). Corsivo nostro.

Ad eundem, che del *furor* proclama l'estraneità all'*amor* e l'affinità alla pazzia («non amor est [...] sed furor iste tuus», v. 26):

Io veggio apertamente
 Ch'io mi consumo e struggo a poco a poco,
 Sento la fiamma *ardente*
 Che m'*arde* il cor con *invisibilfoco*,
 Ma bench'io ponga mente
 Trovar non so di questo *ardor* il loco.
 O meraviglia eterna,
 Ch'io *arda* in foco, e 'l foco mio non scerna.
 (RV 35)¹¹

Uror, ut Assyrio sub Iove nudus Arabs.
Uror ego, ut coelsum quum Syrius exerit astrum,
Uritur, Eoa quem rigat Indus aqua:
Uror ego, Aethnaeis ferrum velut uritur antris,
 Mulciber irato quum struit arma Iovi:
Uror ego, ut liquido perfusa bitumina lampas,
 Flavaque, supposito flagrat ut igne seges:
Uror ego, et vivos iam iam conversus in ignes
 Accendo afflatu frigida saxa meo. (*Ad Ioannem Bonnam*, vv. 4-12)

Nel sonetto 36, lo scorcio mitologico sulle imprese amorose di Giove di cui si legge in *Ad Amnem Gurdum*, II Elegia del *Liber III* all'amata Sylvia, viene direttamente coinvolto nel cambio improvviso dell'intonazione elegiaca preposta alla rappresentazione dell'eros:

Credo che stanco già da gl'anni Giove,
 Come soleva non oda più, né veda,
 Né perché meglio il suo desir succeda
 Si muta in cigno, o in pioggia d'oro piove,
 Che s'ei potesse far le antiche prove
 Per rapir voi più bella assai che Leda
 E più d'ogni altra sua famosa preda
 Si cangiarebbe in mille forme nuove [...]
 (RV 36, 1-8)

Suspitor antiquos mendacia fingere vates,
 Quum referunt veterum furta tot illa Deum:
 Nam neque Laeda foret, neque dignor ulla priorum,
 Esset ut in thalamis Iupiter usque tuis.
 Ut Ganimedis avis: ut Taurus, et aureus imber,
 Ut niveus fieres, haec meruisset, Olor.
 (*Ad Amnem Gurdum*, vv. 43-48)

Analoga situazione presentano microsequenze come quella tematicamente omogenea offerta dai sonetti marciari 62-67, dove il ritratto dell'amante-poeta incrocia quello del poeta-soldato, cui il rigore della stagione

¹¹ Il testo, come altri delle *Volgari*, godette di fortuna musicale in ambito italiano nel secondo Cinquecento. Il poeta ed ecclesiastico milanese Camillo Perego lo incluse tra i *Madrigali a Quattro Voci, novamente a lui composti, corretti et posti in luce* (Venezia, Girolamo Scotto, 1555), dove si legge a p. 18. Si rinvia ai contributi offerti in materia dagli studiosi Enio Stipčević, *Kotorski pjesnik Ludovik Pascalić (Lodovico Pascale), zadranka Martria Grisogono i nekoliko talijanskih renesansnih skladatelja*, in *Armud* 6 43/1 (2012), 65-87 e Smiljka Malinar, *Taljanski i hrvatski na istočnoj obali Jadrana (Od prvih razdoblja do devetnaestog stoljeća), Hodočasnici, pjesnici, hvastavci. Hrvatsko-talijanske studije*, Konzor, Zagreb 2008, 217-254.

invernale, l'empia fortuna e il crudele destino raddoppiano le pene del vivere rimuovendolo dalla patria e dall'oggetto del desiderio. La *navigatio* in balia di venti e tempeste, che dopo averne consegnato il ritorno ai marosi gli riporta il felice odore della patria, depositandolo al caro nido, trova amplificato riscontro, oltre che nel piccolo *corpus* di apertura del *Liber II*, tutto pervaso dai saluti recati agli amici (*Ad amicos*, *Ad Eugenium Bucchium*, *Ad Marianum Bizantium*), nella I elegia del *Liber III* (*In reditu ex Craeta*):

Io sento l'aura del felice odore
Della mia patria e della donna mia,
Che dopo lunga e perigliosa via
Soavemente mi ferisce il core. (RV 66, 1-4)

Antiquae tandem mihi linquere littora Craetae
Fas erit, et patrios ad remeare lares.
Iam mihi nescio quid laetum sub corde resultat,
Et reficit sensus gratior aura meos.

Ecco ch' al fin di tante mie fatiche
Volgo la nave coronata al lido,
Né più di Borea il tempestoso strido,
Né temo l'onde al mio desir nemiche:
Io torno a riveder le mura antiche
Della mia patria e de 'l mio caro nido [...]. (RV
67, 1-8)

Iam videor patriae colles discernere terrae,
Et notos celeri puppe subire sinus [...]. (*In reditu
ex Craeta*, vv. 5-10)

Un'evidente istanza strutturale guida le scelte operate dall'autore nell'espungere dal canzoniere a stampa la testualità dispersiva e occasionale del testimone marciano, 11 componimenti del quale (10 sonetti e un'ottava madrigale), verosimilmente destinati a una fruizione singola o per frammenti, non figurano nelle *Rime volgari*, ovvero nel riprenderla e riformularla, come in RV 117, e, strutturandola in racconto, nell'aggiungerne di nuova, con conseguenze di rilievo sul piano dello stile, del verso e del metro, oltre che nella *dispositio* dei materiali, fortemente tra loro interconnessi, ordinati e articolati assecondando l'andamento assunto, nel ms, dalla seriazione prodotta, nel suo intermittente divenire, dal lirico narrato che vi si rinviene. Dei 49 testi trasmessi alla *princeps*, 37 ne conservano, con l'originaria giacitura, l'intenzionale disegno d'insieme verosimilmente impresso dall'autore alla prima incompiuta raccolta. La giunta operata portando a 146 il *corpus* a stampa interviene di fatto sulla discontinuità testimoniata nel loro succedersi dalle diverse microsequenze dell'autografo, provvedendole dell'opportuna sutura organica alla loro dislocazione nel macrotesto chiamato a fare la trama del canzoniere.

Seriazione nel *corpus* manoscritto
(fuori parentesi la serie testuale numerata;
in parentesi la non numerata)

52, 43-50, [77], 53-55, 62-67, 34, 56-57, 139-
140, 92, [11-13], [19], [15-18], 20, [117], [22],
23-26, 84, 35, 29, [61], 125, 107, 115-116, 109

Seriazione nel *corpus* a stampa (RV / Ms)

1-5, 6-10 + 11-13, 14 + 15-20 + 21 + 22-26 + 27-
28 + 29 + 30-33 + 34-35 + 36-42 + 43-50 + 51
+ 52-57 + 59-60 + 61-67 + 68-76 + 77 + 79-83 +
84 + 85-91 + 92 + 93-106 + 107 - 108 + 109 - 114
+ 115-117 + 118-124 + 125 + 126-138 + 139-140
+ 141-146

Il rapporto stampa-manoscritto documenta in tal senso, in favore della stampa, incrementi di rilievo non solo al livello tematico del romanzo dell'*eros*, ma anche sul piano della prosodia, del ritmo, del verso deputati a intonarne o ricapitolarne il racconto. È quanto si evince, nella ricercata aderenza petrarchesca delle forme impiegate, dal numero delle canzoni, dei madrigali, delle ballate e dei sonetti, rispettivamente aumentati di 7 su 3, di 4 su 1, di 6 su 2, di 87 su 32, oltre che dall'introduzione *ex novo* di due sestine liriche (RV 51, 102).

Canzoni

Ms = 3 (34, 84, 92)

RV = 10 (4, 18, 21, 34, 68, 84, 92, 109, 124, 137)

Madrigali

Ms = 1 (35)

RV = 5 (33, 35, 104, 111, 116)

Ballate

Ms = 2 (15, 115)

RV = 8 (5, 6, 15, 27, 110, 112, 113, 115)

Sonetti

Ms = 32

RV = 119

Sestine liriche

Ms = 0

RV = 2 (51, 102)

Il medesimo rapporto, mentre attesta nel manoscritto la non più che accennata presenza della dimensione penitenziale della *fabula* erotica, ridotta ai soli sonetti 139-140 (c.13_v), documenta nella stampa la modulata inserzione di questi nella compatta microsequenza stabilita, nell'epilogo dell'opera, da RV 137-146. Un ingresso parallelo di testualità viene nella stampa a svilupparsi in sede incipitaria con l'inserzione di un prologo in cinque testi, dove *exordium* e *initium narrationis*, rispettivamente improntati alla for-

mula incipitaria che apre in Bernardo Tasso il *Libro II de gli Amori* nell'ed. veneziana di Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio 1534, e all'isotopia spaziale intonata all'*incipit* di *Rvf* 67, correggono l'acefalo autografo marciano modulando sui primi cinque sonetti petrarcheschi i canonici *loci* (*a loco, a tempore, a re*) dell'innamoramento, il *locus a persona*, foriero del floreale *senhal* dell'amata, la *leggiadra et fresca rosa* del conterraneo Giorgio Bizanti (*Ra* 32, 13) e l'*excusatio* e il vanto per la complessità e novità dell'*opus poeticum* in suo nome intrapreso.

Exordium

Ecco descritta in lagrimosi versi, *RV* 1, 1 > Ecco ch'amor ritorna irato e fero (B. Tasso, *Amori*, II, 1)

Initium narrationis

De 'l seno d'Adria alla sinistra riva, *RV* 2, 1 > Del mar Tirreno a la sinistra riva, (*Rvf* 67, 1)

Locus a loco, a tempore, a re

Scaldava il sol già l'un e l'altro corno, *RV* 4, 1

Locus a persona / Senhal

Un più bel fior che si vedesse unquanco
Vago, gentil' e colto in Paradiso,
Amor volgendo il pianto in dolce riso,
Piantomi con sua man ne'l lato manco
(*RV* 3, 1-4)

Ei corse in un fiorito, et verde loco,
Cinto dintorno di sepe amorosa,
Et colse una leggiadra et fresca rosa,
Che pareo accesa d'un honesto foco.
l' che era vago di mirar un poco, 15
Sentii per man d'amore
Piantarmi a mezzo il core
Quel fior ch'ogni martir mi volgie in gioco
RA 32, 11-18¹²

Se l'elogio alla *leggiadra rosa* che l'amata rappresenta può vincere il confronto con quanti dell'«amoroso ardore» hanno scritto in verso o in prosa nel corso del tempo, la competizione istituita dal poeta di Cattaro tra le rime a lei dedicate e quelle dedicate dal Petrarca al *ben colto lauro* (*Rvf* 30, 36), elabora l'autoironico contrasto *rime sparse / rime scarse* di cui s'intridono, nel vanto e nell'inadeguatezza che esprimono, *incipit* ed *explicit* di *RV* 5, ballata conclusiva del prologo:

¹² Si cita da *Rime amorose di Giorgio Bizantio Catharensis*, Venezia, Iacob dal Borgo, 1532.

Quel che cantando in dolci *rime sparse*
 Fece sentir il suo *ben culto lauro*
 Dall'Indo lito al Mauro
 Co'l canto a cui null'altro può eguagliarse,

E quanti mai dell'amoroso ardore
 Han scritto inanzi o poi, in verso o in prosa,
 Non potrian dir di mille parti l'una
 Della beltà d'una leggiadra *rosa*
 Che con sua man ne 'l cor piantomi Amore.
 Cosa più vaga mai sotto la luna
 Vista non fu, né tante ad una ad una
 Grazie de 'l ciel in altro fior cosparte.

Alcun dunque non dee meravigliarse
 Essend'io, come son, d'ingegno ed arte
 Tanto menor d'ogniun di lor, quant'ella
 D'ogn'altro fior più bella
 Se le mie *rime* a dir di lei son *scarse*.

Un ulteriore ingresso di testualità si registra nel breve prologo successivo, dove la microsequenza 6-10 intona la lode di una figura d'amore stilnovisticamente connotata, che la *concatenatio* manoscritta 11-13 subito inserisce nel confronto con la tibulliana Delia e la properziana Cinzia non estraneo alle *Stanze* galanti del Bembo recitate a Elisabetta Gonzaga nel Carnevale del 1507¹³. Sulla loro scorta, la topica dell'inadeguatezza del dire attivata in *RV* 5¹⁴ elabora il nuovo motivo di vanto nei confronti degli antichi e moderni poeti, foriero del proposito di eternarne il nome facendolo

¹³ «Se fusse stata al mondo al tempo ch'era /Tibullo e gl'altri dotti, ognuno avria/ Di lei sola cantato, ella saria/ Non Delia e Cinzia di gran fama altiera» (*RV* 11, 5-8): «Questa fe' dolce ragionar Catullo / di Lesbia, e di Corinna il Sulmonese, / e dar a *Cinzia* nome, a noi trastullo / uno, a cui patria fu questo paese, / e per Delia e per Nemesi Tibullo / Cantar [...]» (Bembo, *Stanze* 50, 21, 5-6). Si cita da *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Utet, Torino 1966. Riviste e adattate per la stampa, le stanze a Elisabetta Gonzaga recitate alla corte d'Urbino la notte di Carnevale del 1507 da Pietro Bembo e Ottaviano Fregoso entrarono nella *princeps* bembiana delle *Rime* 1530.

¹⁴ Si veda la replica di *scarso* di *RV* 5, 11 al v. 9 di *RV* 11: «'l ciel ad ambo noi fu *scarso*, a lei / Che non fé nota sua bellezza a tale / Che potria giunger di sue lode al segno,/ *A me* che non concesse equal ingegno/ All'alto mio desir», ivi, 11-14).

risuonare nella patria comune (Farò che quanto sete *bella e umile* / Sempre ragioni *il vostro nido e mio*, RV 12, 7-8).

Le rime all'impietosa *di freddo ghiaccio armata il core* del testo proemiale, difesa dal binomio ovidiano bellezza-onestà (*Bellezza et onestà* compagne fersi, ivi, 6-8), insegna della guerra sferrata da Amore contro l'amante-poeta, vengono così a iscriversi nel progetto dell'ampia storia dell'onore della donna impareggiabile, salutifera e insieme foriera di malattia, nuovamente configurata, e del furore da lei suscitato nell'amante-poeta (*Tesserò di tue lode un'ampia istoria/ Ove'l tuo onor si legga, e'l furor mio*, RV 13, 14-15). La sua lirica tessitura avvia un rilancio tematico-strutturale del canzoniere che, inciso dalla metafora del testo come tessuto connettivo, alla maniera della *tela novella* di Rvf 40, presiederà all'alterna dialettica di lode e biasimo impressa all'intero movimento lirico-narrativo dell'opera. Delle sue quattro difformi declinazioni (Innamoramento: RV 14-88; 92-123; Pentimento: RV 89-91; *discidium*: RV 124-136; catarsi: RV 137-146) testimoniano il non facile equilibrio raggiunto sul piano macrotestuale nell'armonizzazione di forme, tradizioni e intonazioni diverse del dire, il complesso rapporto stabilito con gli *Auctores*, l'andamento per sintesi e aggiunte di una lirica *narratio* necessitata a una progressività di sviluppo omogenea al proprio radicamento manoscritto.

All'insegna del Petrarca e del Bembo, del Sannazaro e delle *Rime amoro-
se* 1532 del conterraneo Giorgio Bizanti; della musa pastorale coltivata da Bernardo Tasso e dei poeti elegiaci della latinità classica, direttamente accostati dal Pascale nella coeva produzione neolatina, prende corpo, in apparenza indivisa, l'intera raccolta, nel cui ambito una bipartizione per temi e forme organici al divenire della *fabula* erotica orchestrata sembra nondimeno potersi riconoscere. All'universo mitico e pastorale sono di fatto in gran parte improntate le vicissitudini dell'innamoramento ritratte nella parte seconda dell'opera, segnata dal languore dell'amata (RV 74-77), dalla fuga nei boschi di lei (RV 93-101), dal ripiegamento su di sé dell'amante-poeta che vanamente ne insegue le tracce, dal *discidium* e dall'intonazione religiosa finale, scandita dalla liturgica cronologia dell'intera vicenda stabilita dal sonetto 139. I temi e i modi dell'elegia riconducibili alla natura, al disordine e alla violenza della passione sono invece in prevalenza ricorrenti nella prima parte, che dopo il proemio sulla bellica potenza di Eros ne avvia il racconto delle imprese affidando all'*amoroso ardore* suscitato nell'amante-

poeta dal dio le azioni guerresche contro di lui intraprese dalla sua diretta emissaria: la *domina* inflessibile e sorda alle preghiere configurata nel prologo del canzoniere.

In quanto strategia testuale fondamentalmente isotopica, la *storia* dell'onore e del furore in suo nome *descritta* supera nondimeno ogni ben definito diaframma, sviluppandosi, invariata in senso euforico come disforico, nell'elaborazione di un identico schema bipolare del discorso poetico, soggetto ad ambientazioni tematico-formali diverse, distribuito in micro e macro sequenze lirico-narrative di difforme respiro, affidato a testi-cornice con funzioni di legamento e consuntivo volti a intrecciare materiali manoscritti e a stampa provvedendo del *continuum*, lungo tutta la catena testuale, il ritratto di entrambe le figure oggetto di canto.

L'orchestrazione narrativa della storia esordisce nella microsequenza 14-20 con una sintesi elogiativa sull'amata che apre al canzoniere il tema della *guerra* empia sferrata da Eros nel proemio opponendogli l'ossimorico motivo della *guerra dolce* da lei condotta, colta nell'instabile *furor* suscitato dal metaforico *sole* che la emblemizza, il cui fuoco mai concede ripari, incendiando anche la notte, a differenza dell'astro del giorno che, come nei primi sei versi della petrarchesca sestina 22, a tutti i mortali offre tregua nel suo avvicinarsi con la notte.

Mai non si vide il più leggiadro viso,
Più bionde trecce, più begl'occhi in terra,
Più bianche man, più delicato riso
Di questo che mi fa dolce empia guerra.
(RV 14, 1-4)

*Dolce m'è ogni martir, ogni tormento,
È dolce ogni fatica, ed ogni danno,
È dolce ogni dolor che per lei sento,
E benedico l'ora, il giorno e l'anno
Che diè principio al mio sì caro stento,
Al mio sì dolce e riposato affanno.*
(RV 16, 9-14)

Io veggio un nuovo *sol* che viè più splende
Lucido, e chiaro, e viè più coce in terra,
E viè più lunge il suo valor estende
Che l'altro *sol*, che 'l giorno et apre e serra,
Che quel di fuor co 'l suo calor m'offende,
Quest' all'ossa ed al cuor mi face guerra,
Da quel ho pace quand'egli è sotterra,
Questo di notte più m'abbaglia e 'ncende [...]
(RV 20, 1-8)

Una ritrattistica erotica incentrata sugli emblemi floreali a base mitologica legati alla tradizione di imeneo introduce nella microsequenza 21-33 il tema dei lacci che avvolgono di elegiaco *ardore* l'amante-poeta. Orchestrati dalla petrarchesca *conventio de oppositis* entrano sulla scena del testo gli opposti moti della *perturbatio animi*, nel cui destabilizzante succedersi prendono corpo il conflitto Amore-Ragione, contraddittoriamente operante nel monito a seguire l'impresa del canto volta a incoronare di gloria e a desistervi, e l'ovidiano *navigium* preda di opposti venti di *Amores* II 10, 9,

non ignoto al Petrarca di *Rvf* 132, o della sestina 80; il profilo in controllo di un'amata volta a radicalizzare la lacerazione del desiderio e a segnalare la funzione positiva svolta dal pianto nella fenomenologia dell'*eros*; il canto dolce del cigno di *Rvf* 23 nell'estremo congedo di vita e il paradossale motivo della doppia morte, una *medicamentum* dell'altra strumentalmente elaborato da Amore; la *voluptas dolendi* indotta dal dio e l'amaro lamento all'impietosa, implicata nelle operazioni distruttive di lui. Con la *critica* al binomio *Bellezza e onestà*, connotative, nel *proemio*, della sua figura, si apre alla microsequenza 34-40 il discorso sulla natura medusea di un soggetto di canto coinvolto nella metamorfosi in sasso del suo cantore, sul mostruoso divenire della *fabula* stessa addetta a riferirne (Rv 34).

Ne rende testimonianza, sul piano metapoetico, l'erotica arsura tematizzata dal madrigale 35, il cui concentrato crescendo di *meraviglia* si stempera nel brusco cambio d'intonazione lirica affidato al confronto iperbolico della figura d'amore con le figure femminili del mito connesse ai furti, e alle strategiche metamorfosi amorose di Giove, e al catasterismo (36). L'*admiratio* che sotto tale mitologica *species* ne onora il profilo inscena la febbre che arde e consuma l'amante-poeta, nel cui ambito, esemplati sul libro degli *Amori* di Bernardo Tasso, trova spazio il trittico votivo ad Apollo e alle Muse dei sonetti 38-40¹⁵ che mentre registra l'estinzione, per effetto divino, del fuoco, riapre al canto l'azione del *furor* volta a dischiudere il varco a nuove torture.

Con la formula di avvio del canzoniere (*Ecco ch'io torno con pietosi accenti / Un'altra volta a ragionar d'amore*, ivi, 1-2), meccanismo macrotestuale intonato al *Libro II* degli *Amori* di Bernardo Tasso¹⁶, esordisce la microsequenza 41-61, dove la forma epistolare del dialogo con la *gentile* e la *crudele* dei sonetti 42-43 ripropone la messa a nudo dell'ardore che brucia senza spegnere la sete del desiderio. Modulata sull'*incipit* di *Rvf* 50 (*Ne*

¹⁵ *Questa faretra e questi strali d'oro, RV 40: Questa faretra cogli aurati strali*, B. Tasso, *A Diana, Rime*, II, XVIII. Sulla fortuna cinquecentesca del sonetto votivo e su Bernardo Tasso si veda G. Cerboni Baiardi, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino 1966 e J. Hutton, *The Greek Antology in Italy to the year 1800*, Ithaca, New York, 1935; C. Zampese, *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 2013 (Letteratura italiana. Saggi e strumenti)

¹⁶ Sul meccanismo, e relativi agglomerati, si veda Cristina Zampese, *Tevere ed Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli 2013 (Letteratura italiana. Saggi e strumenti).

la stagione che'l ciel rapido inchina), l'angosciosa *descriptio temporis* che ne accompagna il dire intona la sofferta nostalgia del *primo dolce affanno*, foriero della critica al difforme presente, responsabile del metaforico ritiro dell'amante-poeta nella selva, dove le paniche immagini della natura e del mito in modi diversi ne inducono lo sfogo della pena del vivere (RV 44-47) gridando la tragedia dell'amore non corrisposto nell'invito ad amare della breve giovinezza.

Nella stagion che si riveste l'anno
De l verde manto d'erbe e fior novelli,
Io tra fresch' aure, e l'lamentar d'augelli
Gl'occhi miei lassi a lagrimar condanno.
Ch'or mi sovvien il *primo dolce affanno*
Che duo begl'occhi di pietà rubelli
Co i sguardi suoi non empì men che belli
Mi dier al cor, ed or vie più mi danno.
E s'io veggio talor sicure e liete
Gir due *colombe*, od altra simil copia
Che giunta tien dolce amorosa rete
- Felici voi - dic'io - che tanta *copia*
Di quel piacer, di quella gioia avete,
Di ch'io mi struggo per estrema *inopia* -
(RV 44)

S'io veggio per le piagge i fiumi presti
Correndo al mar portar l'usato fio,
Io dico: - Potria far il pianto mio
Fiumi maggior assai che non son questi. -
S'odo gl'accenti dolorosi e mesti
Di Filomena e Progne, alor anch'io
Piangendo narro il mio tormento rio
A i boschi oscuri, ed al veder molesti.
Se tortorella scompagnata e sola
Ch' i verdi rami ognor aborre e schiva
Ne i secchi tronchi star afflitta veggio
- Teco - dich'io - lo stato mio pareggio,
Poi che *madonna di mercè mi priva*,
Né trovo cosa ancor che mi consola.
(RV 46)

Fiume gentil, che da scogliose vene
Scendendo porti il suo tributo al mare
Con le tue ninfe graziose e care
Tra verdi piagge e di fioretti piene,
Tu solo sai le mie gravose pene
E i miei martiri, e le mie pene amare,
Che tante son quant' in ciel stelle chiare
E fronde in selve, e nel tuo fondo arene
Tu dico il sai, perché di pianti miei
Turbossi spesso e crebbe oltre misura
Il tuo cristallo, onde doler te 'n dei,
E questa quercia il sa, rigida e dura,
Che perché cresca il mio dolor con lei,
Scritto ho ne l tronco suo la mia sventura.
(RV 47)

Lo stato di perpetuo sofferente dell'amante-poeta, privo di voce e visione, i sensi, il corpo distrutti da un *servitium amoris* che il sogno della giusta mercede non riesce ad appagare, costituisce il nucleo discorsivo-tematico lungo il quale, intorno alla sestina 51, si dispone l'intera microsequenza 48-60, esemplata sugli *adynata* dell'ardore gelato di eros, sulla fenomenologia del fuoco foriera di uno strazio estraneo alla figura che sola può nondimeno arrestarlo. In chiave metapoetica, la scena del testo mostra l'inerzia delle mani incapaci di vergare la carta destinata ad accogliere le rime a lei rivolte, dove lo stanco lamento all'impetosa concretizza l'*impasse* elegiaco di un effuso dolore fattosi afasico per eccesso di disperazione. «Degno saria che 'l mio *noioso pianto* / Avesse ormai qualche riposo e pace», si legge nel dialogo tra Amore e Ragione sviluppato in omaggio alle *Stanze* del Bembo nelle 39 ottave giocose di RV 61 (*ivi*, 27, 1-2). Al *carpe diem* del loro dettato («cogliete il tempo che sì ratto fugge, / perché la vita mai non si rinverde / Poi ch'una volta come il fior si strugge», *ivi*, 34, 2-4), segue il lamento ad Amore, Fortuna e al destino malvagio chiamato ad aprire la microsequenza 62-66, dove

l'erotica arsura dell'amante-poeta sperimenta insieme l'ardore di lontananza dall'amata e dalla patria; il *fuoco eterno* dell'*amoroso inferno* e il *freddo e tempestoso verno* in balia dei marosi pronto a rinfocolarlo; la perigliosa *navigatio* nello sconvolto paesaggio interiore rappresentato in metafora nel sonetto 24 e il teso dialogo con *Borea, Tritone* e le ninfe del mare inscenato nel trittico 63-65, non immemore della favola di *Leandro ed Ero* narrata da Bernardo Tasso ad Antonia Cardona nel III libro degli *Amori* 1537.

-Or ch'io son lunge da quel chiaro obietto
 Che con la luce sua m'accese il core
 Devria scemarsi il mio tenace ardore
 Mancando la cagion, mancar l'effetto,
 Eppur l'incendio che mi strugge il petto
 È mille volte, ch'era pria, maggiore -
 Così diss'io, così rispose Amore
 Con voce accesa di pietoso affetto:
 - L'imagin di colei da cui procede
 Il foco che ti strugge a mano a mano
 In mezzo de 'l tuo cuor scolpita siede.
 Ella ti strugge, ma 'l bel viso umano
 Che ti suol ristorar più non si vede,
 Perciò più che d'appresso ardi lontano. -
 (RV 63)

Ninfe del mar, che con soave errore
 Solcate l'onda placida e tranquilla,
 Se mai d'amor sentiste in voi favilla
 Pietà vi mova il mio crudel dolore.
 E voi ch' avete più benigno il core,
 Vaga Aretusa, e graziosa Scilla,
 De 'l vostro umor spargete qualche stilla
 Ne 'l vivo incendio de 'l mio fiero ardore.
 E tu Triton, nella tua cava tromba
 Queste parole con tal forza inspira,
 Che la mia donna intenda l'alto grido:
 - Il tuo fedel, là dove il mar rimbomba,
 E il vento freme e non si scerne il lido
 Di sé non cura, e sol per te sospira. -
 (RV 64)

S' ancor favilla dell'antico ardore
 Ti scalda il petto, il tuo furor ammorza
 Borea crudel, la cui terribil forza
 Perturba il mar con spaventoso orrore.
 Mal si convien co 'l ragionar d'amore
 Il grido d'alternar di poggia ed orza,
 Ma benché tema, questa fragil scorza
 Non si smarrisce l'animoso core,
 Anzi fra stridi di procelle irate
 Mentre 'l ciel tona e 'l mar spumoso freme
 Sol a madonna co 'l pensier attende,
 E contra l'ira delle stelle ingrato
 Con quel pensier si copre e si difende,
 E sprezza il mar, i venti e i toni insieme.
 (RV 65)

Bernardo Tasso intona il proemio al canzoniere (*Ecco descritta in lagrimosi versi*, RV 1), il ritorno al ragionar d'amore di RV 41 (*Ecco ch'io torno con pietosi accenti*, *ivi*, 1), e il ritorno alla patria di RV 67 (*Ecco ch' al fin di tante mie fatiche*, *ivi*, 1), che dischiudendo il congedo marino alla microsequenza 67-83, con nuova modulazione di canto riprende le lodi alla *nemica di pietade e di mercede* dell'esordio lirico, rilanciando le istanze programmatiche dell'*opus poeticum* a lei dedicato nella lunga parabola del suo stesso declino. Lo stile dell'*enueg*, che nella struttura a polittico della canzone 68 ne configura le cangianti mostruosità dell'*imago*, assimilandola al cobra egiziano del *Bellum civile* lucaneo e alle omeriche sirene e a Cariddi dell'*Odissea*, al coccodrillo e al basilisco, a Medusa e alla calamita di *Rvf* 135, e nel trittico 69-71 ne riesplora il proposito di eternarla nello stile del *plazer*, nel dittico 72-73, da cui il canzoniere risulta testualmente bipartito, mette a nudo il petrarchesco labirinto di *Rvf* 211, dove preda di sdegno e ira, timore e gelosia - le *animi perturbationes* dell'erotica oratoria perottiniana (*Asolani* I, XXX) -, l'amante-poeta si dibatte mentre si credeva sul punto d'uscirne.

Fattasi «fiera venenosa e ria» (RV 72), la *nemica bella* nulla concede; il lamento all'impietosa altro non aggiunge che l'ironico *scorno a pianto e vergogna* stigmatizzati nell'*explicit* del testo incipitario (*Vergogna il frutto fu, mercede il pianto*, RV 1, 14: *Riporto al fin vergogna, scorno e pianto*, RV 73, 14). Il successivo trittico del *languore*, omaggio ai libri di Delia e Cinzia degli elegiaci Tibullo e Propertio, al petrarchesco pianto di Laura di *Rvf* 155-158, e alla sofferenza foriera di morte cantata dal conterraneo Giorgio Bizanti nelle *Rime Amoroze* 1532¹⁷, ne elabora il lutto per il sottrarsi dell'*imago*. Il metaforico sole che torna a emblemizzarla, restituendole nuova visione e promessa di canto dopo la parentesi della sofferta malattia («*io vi farò più chiara / Assai che 'l sol dopo 'l millesim'anno*», RV 79, 13-14), si oscura. Il lamento alla crudele intona l'invidia del monile al collo di lei (81); il fiore strappato al cuore (82) torna a denunciarne l'algida petrosità (83) stigmatizzata dalla canzone 68. La fuga nelle selve del canto inascoltato a lei rivolto nella canzone 84, con la morte per amore impressa sulle cortecce dei tronchi, come nelle invocazioni a Cinzia di Propertio in *El. Lib. I, 18*, 21-22, conclude all'insegna dell'empietà della crudele la retrospettiva sulla favola bella esemplata al primo fiorire della giovinezza («*Vattene in selve oscure / Ove de 'l sol mai non aggiunge il raggio, / Canzon, e 'l mio malvaggio / Stato, e 'l mio duro scempio / Scrivi ne i tronchi lor, dopo che l'empio / Destin non lascia che voglia ascoltarti / Quella crudel che mi sospinse a farti*», RV 84, 66-72).

Un brusco *revirement* tematico strutturale dell'opera consegna alla microsequenza 85-91 la giocosa apertura mitologica sull'aurea rete dei capelli volta a identificarne con Venere la figura, così da ingannare sulla sua essenza lo stesso Eros. La sfida a morte in suo nome lanciata al mondo dal dio nel sonetto 86 trova il suo contrappunto nell'*ars moriendi* dell'amante-poeta, «nuovo Meleagro» consunto dal fuoco del suo stesso tizzone (87-88). Il registro introspettivo al riguardo attivato nel trittico 89-91, accanto alla nave in balia di opposti venti di RV 24, inscena lo specchio di *Rvf* 361, rivelatore dei segni del tempo sul pallido volto affacciato, chiamato a dire l'urgenza del ritorno al *dritto* cammino, denunciando il cieco errore del labirinto, prima frammentaria intonazione penitenziale del canzoniere pascaliano rivolta ai *servi d'amore* di *Rvf* 207, 96, afflitti dal male più amaro della morte:

¹⁷ Ne riferiscono i cinque sonetti di RA 27-31, per i quali si veda della scrivente *L'imitatio Petrarce nelle Rime amoroze di Giorgio Bizanthio Catharene (Venezia 1532)* in Ead., *Andar per l'aria. Temi, miti, generi nel Rinascimento*, Ravenna, Longo Editore, 2009, pp. 141-155 (collana "Il Portico" 149).

Io mi consumo in aspettando un'ora
 Che per mia dura sorte unqua non viene
 Che ponga fin alle mie dure pene
 Ed al tormento che mi strugge ognora.
 E 'l tristo cor perché di duol non mora
 Pasco di vana e di fallace spene,
 Ed a me stesso fingo un certo bene
 Che s'allontana a me più d'ora in ora.
 Si come nave che lontan dal porto
 Da fieri venti combattuta e spinta
 Or all'occase ed or si volge all'orto,
 Cos'io con l'alma già da 'l tedio vinta
 Freddo ne 'l cor per tema, in viso smorto,
 M'aggio e veggio ogni mia luce estinta..
 (RV 89)

Talor mirando ne 'l mio fido specchio
 Il mio semblante smorto e scolorito
 Che par d'un uom che sia di tomba uscito
 O da molt'anni attenuato e veglio,
 Dico a me stesso, e quando ormai mi
 sveglio
 Da 'l lungo sonno e prendo altro partito.
 Tempo saria che da'l camin smarrito
 Tornassi al dritto, e per me fora meglio
 Perché seguendo il lusinghier Amore
 Vivo mai sempre in angosciosa doglia
 Con l'alma avolta in tenebroso orrore.
 Questo è ben ver, ma chi di ben mi spoglia
 Dice convien ch' in questo cieco errore
 Tu ti consume, e mai non te ne scioglia.
 (RV 90)

Acerba vita, e stato amaro e agro
 S' in altrui man sta la mia pace e noia
 Se vuol madonna ch'io languisca e moia
 Languisco e muoro, e se vuol ch' arda
 io flagro.
 Se pallido mi vuol son smorto e magro
 Da lei vien la mia pena e la mia gioia,
 E quel che m'addolcisce, e che m'annoia
Tal che son fatto un nuovo Meleagro.
 Ma questo affanno ogn' altro affanno
 eccede,
 Ch' alla pietà mai non aprì le porte,
 E pur lo stato di mia vita vede.
 Servi d'amor, che questa dura sorte
 Provato avete, fate ad altri fede,
 Ch' a par de 'l vostro mal dolce è la morte.
 (RV 91)

Nella zona dell'innamoramento più prossima al *discidium* (92-123), la sintassi narrativa dell'opera accelera e agglutina eventi, ravvicina e distanzia scenari, condensa tradizioni e situazioni enunciative, disponendo la frastagliata materia del dire su una linea di bilanci e confronti volta insieme ad unire e disgiungere le *disiecta membra* della *storia descritta* ricomponendone il senso alla luce dell'estremo processo della sua lirica tessitura. La lode all'amata, opera eccelsa del divino fattore della canzone 92, in figura di «guardian armato / Di fuoco d'onestà» posta a difesa del giardino paradisiaco già della canzone 4, dischiude al macrotesto elegiaco lo squarcio bucolico sull'improvvida fuga nei boschi di lei, incurante di fauni e silvani (93-97). Un richiamo e ritorno alla patria (98-99) intonati a un *coniugium* modulato sulla vitale concordia degli elementi la sigillano nello scenario del mito configurato da Aurora che imbionda la bianca chio-ma del vecchio Titone, restaurandone lena e vigore nel soddisfarne i desideri (100-101). La filigrana orfica delle *Stanze per la giostra* del Poliziano, il sonetto XCIV del Bembo, e il suo più immediato ipotesto petrarchesco - i primi quattro versi di *Rvf* 304¹⁸ -, dissolvono entrambe le figure nei protagonisti della scena venatoria della sestina 102, dove il laccio teso dalla

¹⁸ «Mentre che'l cor dagli amorosi vermi/fu consumato, e'n fiamma amorosa arse,/di vaga fera le vestigia sparse/ cercai per poggi solitari et hermi» (Si cita da p. 1175.F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996).

bella fera al cacciatore che l'inseguiva riscrive la genesi dell'*eros* ritratta dal Pascale nell'*initium narrationis*:

Amor fra boschi e solitarie selve
 Mostromi una legiadra e bella fiera
 Che con la luce d'i suoi chiari rai
 M'accese tutto, e poi tra fiori ed erbe
 Mi tese un laccio, e con mirabil arte
 M'avinse l'alma e 'l cor in mille nodi.
 (RV 102, 1-6)

Un più bel fior che si vedesse unquanco,
 Vago, gentil e colto in Paradiso,
 Amor volgendo il pianto in dolce riso,
 Piantommi con sua man nel lato manco
 [...]. (RV 3, 1-4)

Sospinse un stral ch'in mezzo 'l cor mi
 giunse
 E là dove mi punse
 Con la sua man piantò quel fior gentile
 Di cui colei ch'ei mi mostrava nacque
 [...]. (RV 4, 212-215)

Il bilancio esistenziale dell'erotica cattura introdotto dalla sestina riesplora nel segno del *furor* e dell'amaro lamento, nella microsequenza 102-118, l'intera gamma dell'amore non corrisposto (103-107) apprendone il racconto al motivo della gelosia organico al contesto bucolico tematizzato. Un omaggio scoperto alla seconda egloga virgiliana inserisce nella *narratio* il parallelo tra l'impareggiabile paesaggio di disperazione amorosa dipinto dal poeta di Roma e il *nuovo* scenario di canto per analogia e per contrasto evocato dall'amante-poeta. «Canto quae solitus, si quando armenta vocabat, / Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho», scriveva Virgilio in *Bucolicon* II 23-25, e in figura del bucolico Iola, chiamato da Orfeo tra le selve, mentre Filli cudele gli nasconde il bel volto, e sola e senza compagno segue lo stolto Dameta, il poeta-pastore di Cattaro, lodando l'età felice che vide crescere *bella e soave* la voce di Virgilio, così gli fa eco: «Io canto quel che fra l'ombrese fronde / D'Aracinto Anfion cantava in quella / Felice età, né più *soave e bella* / Voce si può sperar che s'oda altronde. / Titiro solo al mio cantar risponde» (RV 108, 1-5).

Intonato all'*incipit* di *Rvf* 268, un dubbio irrisolto rivisita nella canzone 109 il "ciclo del guanto" del trittico petrarchesco 199-201 ponendolo all'insegna dell'incerto segnale lanciato dall'amata nel lasciarlo cadere (109-110), un arcano sul quale invano si profonde la debole mente del locutore-poeta, sotto la specie di pianto e dolore, desideri e timori, sdegni e paure derubricando le pene inflitte dalla *crudel*e indifferente all'amore (111-113); sotto la specie del premio al lungo soffrire elaborando il sogno della *dolce morte* presso la *gentile* colpita dal fuoco di un identico strale, la bella morte, ristoratrice di un ardore di null'altro foriero che di amaro pianto:

Io morirò con lei,
 Ed uscirò di lunghi affanni miei,
 Ma se com' io vorrei
 Lo stral fie tinto d'amoroso affetto
 Con par gioia e diletto
 Ambi arderemo di un medesimo ardore
 Ed ambi avrem un spirito, un'alma e un core.
 Così questo dolore
 Che meco sta, farà da me partita
 Per *dolce morte*, o per più dolce vita
 (RV 114, 8-17)

Io ardo, e l'ardor mio
 È tal che d'esser giunto io veggio chiaro
 Al fin de 'l viver mio diletto e caro,
 Onde per allentar la forza alquanto
 Di questo incendio vivo
 Ch' apertamente mi conduce a morte,
 Spargo da gl' occhi un abbondante rivo
 D'amaro e tristo pianto
 Ch' in parte amorza quel ardor s'è forte.
 Ahi dolorosa sorte,
 Poi che non ha mia vita altro riparo
 Se non ch'io pianga ognor con pianto amaro.
 (RV 115)

Sullo stile dell'amore corrisposto, impegnato nella canzone 118 a celebrare un'amata intiepidita nel ghiaccio che la rimuoveva dall'eros, si apre alla microsequenza 119-135 il nuovo motivo di vanto nei confronti di Omero, Virgilio e Petrarca foriero del canto ineffabile a una «più che'l dì serena notte» concessa da Amore, dove l'omaggio alla canzone 90 del *Libro II degli Amori* di Bernardo Tasso (*Come potrò giamai, Notte, lodarti*) elabora l'ultimo, estremo rilancio della *fabula erotica delle Volgari*:

Quel chiaro stil che diè tant' alto grido
 Al forte Achille ed al sagace Ulisse,
 E quel' ancor ch' altieramente scrisse
 D' Enea, di Turno, e di Camilla e Dido, 4
 E quel che Laura nata in umil nido
 Per tante alme virtù che di lei disse
 Fé tal, ch' ove 'l suo nome non s'udisse
 Non fu sì strano, e sì discosto lido, 8
 E quante altre mai furono famose e dotte
 Lingue greche e latine, e le moderne
 Che vanno a paro dell' antiche carte 11
Non potrian dir, delle dolcezze eterne
 Ch' in una più che 'l dì serena notte
 Amor mi dié, di mille l'una parte.
 (RV 119)

Il congedo da Amore pietoso, guida e scorta alla dolcezza, consolatore e restauratore di speranza, ineffabile traghettatore alla porta del cielo del

trittico 120-122, configura infatti un duplice, contrapposto cambio d'intonazione: alle lodi rinnovate dell'amata, inclusive, come in *Rvf* 247, dell'*excusatio* per lo stile inadeguato a consacrarne il nome (*Parrà forse, madonna, a quei che mai, RV* 123, 1: *Parrà forse ad alcun che'n lodar quella, Rvf* 247, 1), si accompagna il brusco recupero della musa elegiaca dell'affanno sconsolato, che nella canzone 124 e nella *disperata* 125, intonata nell'*incipit* a *Rvf* 130 (*Poi che 'l camin m'è chiuso di mercede*) torna a mettere a nudo la difforme realtà, dischiudendo al racconto dell'*eros* il definitivo *discidium*. Ne rende completa testimonianza la microsequenza 126-135, dove i tormenti per la mancata mercede che attraversano il dire dell'amante-poeta, e le *cantilena* *oculorum* dettate dal sottrarsi dell'oggetto di canto all'orizzonte dello sguardo sigillano la loro predicazione nella *sintesi* sull'amorosa pena, risolta in *rabbia* e *frenesia*, del sonetto 136, introduttivo della catarsi spirituale testimoniata, nella microsequenza 137-141, dall'epilogo del canzoniere.

Il dialogo tra Amore e Ragione che *onore* e *furore* alternava nell'intreccio macrotestuale dell'opera, lascia spazio, nella canzone 137, alla condanna della *Superba, altiera ed orgogliosa mente*, sin dal tempo giovanile impegnata a celebrare le imprese di Eros. Evocativo di *Rvf* 314 (*Mente mia che presaga de' tuoi danni*), l'appello dell'*incipit* a lei rivolto perché si pieghi al divino Fattore da cui solo può giungere il rimedio all'esauisto *languire*, e il conseguente orientamento del canto verso lo *Spirto sacro e divin* (138) segnano l'insorgere dell'interiore *renovatio* deputata, nel sonetto 139, a ripudiare il *dolce inganno* del dio alla base dell'insidioso *labirinto* insediatosi nell'animo del poeta. Modulata sul pregnante simbolismo religioso della petrarchesca canzone 264, introduttiva nell'*Auctor* Petrarca della seconda parte del canzoniere, la stretta relazione simbolica tra calendario liturgico e tempo di vita e innamoramento istituita dal testo pascaliano rivisita in funzione dell'intero *liber* delle *Volgari*, come in *Rvf* 364, i tempi forti della vicenda narrata. Diversamente dall'*Auctor*, che avviava l'amore per Laura nel giorno della morte di Cristo (*Rfv* 3), Pascale avvia e conclude l'amoroso *affanno* nel Natale cristiano, coincidente con il *dies natalis* dello stesso poeta. L'istanza della *mutatio vitae* precede invece, come nell'*Auctor*, la morte dell'amata, verosimilmente adombrata nel sonetto 142.

Trasformando l'esiziale sofferenza in nuova modalità di canto, la Musa sacra preposta all'estrema intonazione lirico-narrativa dell'opera conclude la lunga *guerra* in essa *descritta* senza includerne l'evento tra gli agenti dell'interiore metamorfosi. Al divino giardiniere dell'esordio, intento a piantare la *rosa* nel cuore del poeta, succede il divino Fattore dell'epilogo,

che sanando la ferita ne sradica il germe dell'errore di cui si era fatta portatrice («Dio svelse il germe, e non Fortuna o Morte, / Ch'avea già fatto ne 'l mio cor radice/ Che per turbar lo stato mio felice/ Piantovi Amor, e le mie voglie torte», *RV* 140, 1-4). Declina, con la stagione transeunte della *rosa*, la transeunte stagione dell'erotica poesia del canzoniere pascaliano. Nel sonetto 141, come nel *Libro I* degli *Amori* di Bernardo Tasso, il poeta di Cattaro intona il canto gioioso del ritorno alla libertà, inneggiando allo scioglimento del nodo con cui Amore l'avvolgeva consegnandolo a una catena avara d'ogni bene, destinandolo alla tomba deputata a seppellirlo:

Poi che la libertà mia dolce e cara
 Ho riacquistato e ogni nodo è sciolto
 Con cui mi tenne Amor gran tempo avvolto
 Nella catena d'ogni ben avara,
 È volta in gioia la mia pena amara,
 Il tristo pianto in lieto riso è volto,
 Rotta è la tomba ov' io giacea sepolto.
 (*RV* 141, 1-7)

[...] Rotto è l'ardente nodo, e sì tenace,
 il duro giogo, e le catene salde,
 tal ch'io pur resto un dì libero e sciolto [...].
 (*Amori I* CVII, 9-11)¹⁹

La sintesi sulla lunga stagione del pianto offerta dal sonetto 142 stringe in un'unica *reprobatio* Amore e furore, così che anche la morte dell'amata, di cui sembra lecito leggersi nel cenno al «nuovo e subito accidente» al v. 5 del testo, altro non configura che la libertà riguadagnata alla *mente* e al *cuore* in forza della grazia ottenuta dal Cielo, le fiamme spente dell'arsura, la nebbia degli occhi dissolta dalle mani stesse di Dio:

Lunga stagion io piansi amaramente
 Spinto da quel furor chiamato Amore
 Che lusingando in periglioso errore
 Mi tenne vivo in ghiaccio e foco ardente.
 Ed or un *nuovo e subito accidente*
 (Mercé del ciel) *d'ogni amoroso ardore*
Mi ha posto in libertà la mente e il core,
E le mie fiamme in un momento ha spente.
 (*RV* 142, 1-8)

¹⁹ Si cita, qui e altrove da Bernardo TASSO, *Rime, Volume I. I tre libri degli Amori*. Testo e note a cura di Domenico CHIODO, Torino, Edizioni RES, 1995.

Rimodulando il dialogo con lo *Spirto sacro e divin* del sonetto 138, il piccolo *corpus* delle rime sviluppato a sigillo del *Liber*, estrema appendice lirico-narrativa della sequenza penitenziale avviata dalla canzone 137²⁰, rivisita e approfondisce la funzione palinodica svolta dall'abiura della *mente* insana, impegnata sin dal proemio a fare dell'amore elegiaco l'unica fonte ispiratrice del canto, privilegiando la vicenda umana su quella morale del cantore. Il mutamento etico in lui instauratosi permea insieme l'appello accorato a *Cristo Re de 'l ciel* perché intervenga contro il «crudel tiranno d'Oriente» (145), incursione poetica nella contemporaneità minacciata non immemore del sonetto 17 delle *Rime Amoroze* bizantine:

Pascale

O Cristo Re de'l ciel, a cui d'intorno
 D'angeli benedetti mille cori
 Cantando van i tuoi trionfi e onori
 Mentre fai'l ciel della tua gloria adorno,
 Riguarda in terra da'l divin soggiorno,
 Vedi fra quanti perigliosi orrori,
 Fra quanti affanni il Popol tuo dimori,
 Quante riceva ingiurie e quanto scorno,
 Vedi'l crudel tiranno d'Oriente
 Ch'adombra'l mar con mille armati legni
 Per oltraggiar la tua devota gente,
 Affrena il suo furor e i fieri sdegni,
 Padre di grazia, e l'orgogliosa mente
 E tutti al vento spargi i suoi disegni.
 (RV 145)

Bizanti

Nobile Italia chi mai non ti vide
 S'attrista et piagne de la tua rapina,
 Che 'l Ciel per propria colpa ti destina,
 E pur il popul tuo di ciò sorride.
 Vedi con che furor l'un l'altro ancide
 Che eccede et vince rabbia peregrina,
 Vedi ch'ogni huom procura la ruina
 Tal che te stessa in più parti divide.
 Chi brama Spagna, et chi l'ardita Francia,
 Chi Chiesa, et chi 'l magnanimo Leone,
 Et pur non puono star in una stancia.
 Ond'io temo la furia del Dracone
 Ch'a preso in mano sanguinosa lancia,
 Per gir in parte ove che'l ciel dispone.²¹

e l'istanza di pietà al *Signor* dell'universo per la colpa rimasta a lungo inconfessata (RV 143); l'invocazione all'*Aurora* scopritrice del *vero* (RV 144) dis-

²⁰ In seguito confluito nel *Libro primo delle rime spirituali, parte nuovamente raccolte da più autori, parte non più date in luce*, Venezia, Al segno della Speranza, 1550, dove si leggono alle cc. 138_r-146_r. Sul *Libro* si veda A. QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima) Sezione seconda* in Id., *Paradigmi e tradizioni*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 181.

²¹ *Rime Amoroze di Georgio Bizanti Catharense*, MDXXXIII, In Vinegia per Iacob dal Borgo, MD.XXXII, c. Aiiij_r.

sipatore delle tenebre, e la preghiera al «Sole verace», «fido porto» di «pentiti» perché mostri il suo *raggio* alla *mente interna* confortandone l'angoscia dell'affannoso vaneggiare, rasserenandone il cammino sul «sentier dritto e sicuro» (RV 146):

O Sol verace, che l'abisso oscuro
Illuminasti della notte eterna
Quando per te dall'infernal caverna
I Santi Padri liberati furo,
S' a giusti prieghi mai non fusti duro
Scopri il tuo raggio alla mia mente interna,
Sì che da te rasserenata, scerna
Fra tenebre il *sentier dritto e sicuro*.
Il tuo nemico e mio co 'l suo veneno
E la mia poca cura, e 'l creder torto
M' han tolto di ragion di man il freno.
Tu dunque *di pentiti, o fido porto,*
Or ch' io mi volgo a te d'angoscia pieno,
Porgi al mio vaneggiar qualche conforto.
(RV 146)

