

CRITICA LETTERARIA

199

CRISTINA ZAMPESE

«Abitar l'arene». Ariosto nella poesia di Bernardino Rota



PAOLOLOFFREDO EDITORE - NAPOLI

CRISTINA ZAMPESE

«*Abitar l'arene*». *Ariosto nella poesia di Berardino Rota*¹.

La poesia di Berardino Rota, raffinato poeta latino e volgare, conduce un dialogo profondamente interiorizzato con l'*Orlando furioso*, e per questo costituisce una testimonianza significativa della fortuna ariostesca nella cultura napoletana del Cinquecento. Il saggio indaga le sofisticate strategie intertestuali che caratterizzano questo fitto rapporto, reso ancora più interessante dalla insolita direzione della trasposizione di genere letterario: dal poema alla lirica anziché viceversa.
 PAROLE CHIAVE: Berardino Rota; Ariosto; *Orlando furioso*; Napoli; intertestualità.



The poetry of Berardino Rota, a refined Latin and Italian poet, dialogues closely with *Orlando furioso*, as such bearing witness to the success of Ariosto in Sixteenth-century Neapolitan culture. The present essay looks at the sophisticated intertextual strategies that characterise this relationship, all the more interesting due to the unusual direction of the transposition of the literary genre: from poem of chivalry to lyric verse rather than the opposite.

KEYWORDS: Berardino Rota; Ariosto; *Orlando furioso*; Naples; intertextuality.

Quicumque Aonio perquisis vertice *Musas*,
 Quaere alio: hinc abeunt, hospitium est aliud.
 Mergillina tenet felici litore: tu si
 Quaeris eas, *montem desere, litus ad*².

Università degli Studi di Milano; cristina.zampese@unimi.it

¹ Elenco qui le edizioni di riferimento e le abbreviazioni che utilizzerò d'ora in avanti per citarle: LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, con il commento di EMILIO BIGI, a cura di CRISTINA ZAMPESE, Milano, Rizzoli, 2013 [d'ora in poi *OF* per il testo, distinguendo – se del caso – le lezioni delle tre redazioni secondo le abbreviazioni comunemente utilizzate: A = 1516, B = 1521, C = 1532; BIGI per il commento]; LUDOVICO ARIOSTO, *Rime*, introduzione e note di STEFANO BIANCHI, Milano, Rizzoli, 1992 [*ARIOSTO Rime*]; BERARDINO ROTA, *Rime*, a cura di LUCA MILITE, Parma, Guanda, 2000 [*ROTA Rime*; MILITE per il commento]; BERARDINO ROTA, *Carmina*, testo e note a cura di CRISTINA ZAMPESE, Torino, Res, 2007 [*Carmina*]; BERARDINO ROTA, *Egloghe pescatorie*, a cura di STEFANO BIANCHI, Roma, Carocci, 2005 [*Egloghe*]; FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2004² [*RVF*].

² «Chiuunque tu sia che ti ostini a cercare le Muse in Elicona, cerca in un altro

Celebrando uno dei suoi padri letterari, Iacopo Sannazaro, Berardino Rota chiude l'epigramma con una riscrittura dell'elogio tributato da Ariosto allo scrittore napoletano nella rassegna dei personaggi in attesa del suo *legno*, ormai prossimo al porto:

Colui che con lor viene, e da' più degni
 ha tanto onor, mai più non conobbi io;
 ma, se me ne fur dati veri segni,
 è l'uom che di veder tanto desio,
 Iacobo Sanazar, ch'alle *Camene*
lasciar fa i monti et abitar l'arene.
 OF XLVI 17, 3-8

Quella con Sannazaro, dunque, è per Ariosto un'amicizia auspicata *de lonh*; lo stesso si può dire per Rota, ma per motivi cronologici, come sottolinea egli stesso in un'elegia a Benedetto Varchi, rimpiangendo di non aver potuto frequentare Sannazaro³, Pietro Bembo e Francesco Maria Molza perché troppo giovane quando essi erano ancora in vita:

O si Sincerus, si Molsa, et Bembus adessent,
 Cernere non potui quos puer ipse senes!
 (*Ad Benedictum Varchum* 13-14)⁴.

Berardino Rota (1509-1574), poeta napoletano colto e raffinato ma capace di grande intensità, fu tempestivamente apprezzato dai contemporanei tanto per la sua attività latina quanto per quella in volgare⁵. L'epigramma che abbiamo letto costituisce una delle sue prime prove, pubblicata in un volume miscelaneo del 1554⁶; l'elegia per Var-

luogo: di qui se ne vanno, la [loro] dimora è altrove. Le ospita Mergellina sul suo florido litorale: se le cerchi, lascia il monte e va sulla spiaggia.» (LXXXII, *De Mergellina Actii*, in *Carmina*).

³ Sannazaro e Giovanni Pontano sono evocati nella saffica LXXXIII (*Carmina*), come maestri di una altissima tradizione napoletana che ha il suo archetipo in Virgilio e che Rota è deciso ad accogliere.

⁴ «O se ci fossero Sincero [Sannazaro], Molza e Bembo, che non potei vedere perché loro erano anziani e io giovanissimo!» (BERARDINI ROTAE, *EQUITIS NEAPOLITANI, Poemata. Elegiarum lib. III. Epigrammatum lib. III. Sylvarum, seu Metamorphoseon lib. I. Naenia quae nuncupatur Portia*, Venetiis, apud Gabrielem Giolitum de Ferraris, 1567).

⁵ Rimando senz'altro alla ricca *Introduzione* di Luca Milite (MILITE, xxiv-xxvi).

⁶ ANTONJI TERMINII CONTURSINI LUCANI, IUNII ALBINI TERMINII SENIORIS, MOLSAE, BERARDINI ROTAE, EQUITIS NEAPOLITANI, ET ALIORUM ILLUSTRUM POETARUM *Carmina*, Venetiis, apud Gabrielem Iolium de Ferraris, et fratres, 1554.

chi apparve nell'edizione dei suoi *Poemata* del 1567⁷, ma non venne ripubblicata nell'edizione ultima, sicuramente seguita dall'autore, dei *Carmina*⁸.

La produzione volgare ebbe una storia redazionale anche più complessa. L'accoglienza di numerosi testi di Rota (quasi tutti sonetti, come prevedibile) in varie miscellanee fin dal 1552⁹ testimonia l'autorevolezza raggiunta. Per la storia interna della sua attività lirica furono particolarmente importanti quattro edizioni:

- *Sonetti del s. Berardino Rota in morte della S. Portia Capece sua moglie*, Napoli, Cancer, 1560 [36 sonetti, con il commento di SCIPIONE AMMIRATO] (SM)
- *Sonetti et canzoni del S. Berardino Rota, con l'egloghe pescatorie*, Napoli, Scotto, 1560 (SC₁)
- *Sonetti, et canzoni del sig. Berardino Rota, cavaliere napolitano, con l'Egloghe pescatorie*, di nuovo con somma diligentia ristampate. Aggiuntovi molte altre rime del medesimo autore, Venezia, Giolito, 1567 (SC₂)
- *Delle Rime del S. Berardino Rota. Terza impressione, questa una sol volta da lui date in luce, mutate, et in minor forma raccolte*, Napoli, Cacchi, 1572 (R)

Condurrò il mio discorso principalmente su quest'ultima, che consente considerazioni macrotestuali; ma farò qualche osservazione anche sulle rime rifiutate e sulla tradizione estravagante.

Il precoce interesse manifestato dalla cultura napoletana nei confronti del *Furioso* è ormai un dato acquisito dalla critica. Per Ariosto stesso, peraltro, i collegamenti con Napoli furono significativi, anche in virtù della politica estense, mutata rispetto alla precedente posizione filofrancese negli anni che precedono la terza edizione del poema. Un rapporto non solo diplomatico, ma anche personale si instaurò con Alfonso d'Avalos, Marchese del Vasto, presso il quale Ariosto fu inviato in missione quando il condottiero si trovava a Correggio con l'esercito imperiale e dal quale ricevette una pensione annua di cento ducati d'oro¹⁰. Al marchese d'Avalos sono dedicate menzioni lusinghiere nel *Furioso* (xv 28; xxvi 52; xxxiii 47). Nell'orbita di questa reciproca stima si colloca una questione critica curiosa, quella della paternità del capitolo *Arsi nel mio bel foco un tempo quieto*, un centone petrarchesco

⁷ Cfr nota 4.

⁸ *Carmina*, Nota al testo, p. 172.

⁹ Ben 33 componimenti accolti nella prestigiosa silloge delle *Rime di diversi illustri signori napoletani*, stampata a Venezia da Giolito.

¹⁰ BIGI, p. 57.

tradizionalmente attribuito ad Ariosto (cap. xxvii), ma che Tobia Toscano ha dimostrato opera di Alfonso¹¹:

Facile immaginare che l'*entourage* D'Avalos-Colonna avesse grande interesse a divulgare il *Furioso*, non solo per i suoi innegabili pregi letterari, ma anche perché i solenni encomi guadagnati dalle due famiglie, in un'opera di ampia diffusione, ne rinsaldavano il prestigio anche nel regno. Elemento, anche questo, da tener presente per rendersi conto della fortuna di Ariosto a Napoli¹².

Un'attenta riflessione sulla prima ricezione del *Furioso* a Napoli è stata condotta da Gianluca Genovese nel 2010¹³. Lo studioso è soprattutto interessato alla valutazione critica del poema e alla sua possibile canonizzazione anche sul piano linguistico, precocemente tentate da Benedetto di Falco con il *Rimario* e con la *Dichiaratione de molti luoghi dubbiosi d'Ariosto*, nonché da Fabrizio Luna con il suo *Vocabulario di cinquemila vocabuli Toschi*¹⁴.

È una poetessa partenopea d'adozione, Laura Terracina, a inaugurare con il suo *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso* (1549) la pratica – destinata ad avere grande successo – delle tramutazioni, cioè della costruzione di un nuovo testo intorno a versi ariosteschi, in questo caso all'ultimo verso di ciascuna ottava proemiale dei 46 canti del poema¹⁵. Tanto quanto l'imitazione, le operazioni di rielab-

¹¹ TOBIA R. TOSCANO, *Tra Ludovico Ariosto e Alfonso d'Avalos: sull'attribuzione del capitolo "Arsi nel mio bel foco un tempo quieto"*, in ID., *L'enigma di Galeazzo di Tarsia*. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento, Napoli, Loffredo, 2004, pp. 67-78.

¹² TOBIA R. TOSCANO, *Letterati Corti Accademie*. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento, Napoli, Loffredo, 2000, p. 108.

¹³ GIANLUCA GENOVESE, *Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del "Furioso" negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento*, in *Tra mille carte vive ancora*. Ricezione del "Furioso" tra immagini e parole, a cura di LINA BOLZONI, SERENA PEZZINI, GIOVANNA RIZZARELLI, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 339-355.

¹⁴ *Rimario del Falco*, Napoli, Sultzbach & Cancer, 1535; *Dichiaratione de molti luoghi dubbiosi d'Ariosto e d'alquanti del Petrarca. Escusation fatta in favor di Dante per Benedetto di Falco Napolitano [...]*, s.l., s.d.; *Vocabulario di cinquemila Vocabuli Toschi non men oscuri che utili e necessari del Furioso, Boccaccio, Petrarca e Dante novamente dichiarati e raccolti da Fabricio Luna per alfabeto ad utilità di chi legge, scrive e favella*, Napoli, Sultzbach, 1536.

¹⁵ Venezia 1549. Sui vari tipi di manipolazione letteraria del testo ariostesco cfr FRANCESCO LUCIOLI, *Mutare, imitare e tradurre tutte le prime ottave dei canti del «Furioso»*, in «*Dreaming again on things already dreamed*». 500 years of Orlando Furioso (1516-2016), MARCO DORIGATTI and MARIA PAVLOVA (eds.), Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-New York-Wien, Peter Lang, 2019, pp. 245-264.

borazione, parodia, centonatura, tramutazione – frutto della ricezione *produttiva* o *creativa* del *Furioso*¹⁶ – presuppongono già la condivisione con il lettore di una buona conoscenza del testo di partenza.

Nella seconda metà del secolo, poi, il magistero ariostesco è pienamente metabolizzato e rivela i suoi frutti nella produzione dei principali lirici, ora autorevolmente studiati¹⁷. Nella prospettiva degli studi sulla fortuna ariostesca manca tuttavia, se non ho visto male, un'indagine organica sulle strategie intertestuali di questi notevoli poeti del Cinquecento napoletano. È quanto mi accingo a offrire per la mia parte, concentrando l'attenzione sull'autore che conosco meglio: Berardino Rota, appunto.

Riprendiamo il discorso dalla linea dell'alta tradizione partenopea che fa capo a Pontano e a Sannazaro, sintetizzata dall'elogio di Ariosto, ripreso puntualmente da Rota. È questo il primo terreno sul quale esercita la propria scrittura in volgare lo stesso Rota, trasformando l'emulazione in sfida linguistica, tradotta nella silloge delle quattordici *Egloghe pescatorie* in volgare¹⁸.

Come Ariosto, Berardino era legato a Vittoria Colonna e al suo *entourage*. La poetessa fu una calda estimatrice delle *Egloghe*, come risulta dalla lettera dedicatoria dell'opera, indirizzata a Giovan Francesco Mormile, nella quale il curatore, Scipione Ammirato, ricorda che alla marchesa «piacquero cotanto queste egloghe per la lor vaghezza e per i molti lumi e bellezze di che elle sono ripiene, che n'avea gran parte a memoria, e recitavale e celebravale come frutto di sommo poeta e d'illustre»¹⁹. Rota ricambia la predilezione con l'intera egloga IX, intitolata a Vittoria per il suo compleanno; e prima con l'elogio dell'VIII:

Ove Nice tra prime eletta e prima
Tranquilla il mar col dir dolce e sovrano,
E potrebbe quetar Cerbero irato:
Nice, che nova Safo il magno sposo
Ha tolto a morte e al mio Licida caro
De la rete toscana il pregio ha dato.
Egloghe VIII 77-82

¹⁶ KLAUS W. HEMPFER, *Lecture discrepanti*. La ricezione dell'*Orlando furioso* nel Cinquecento, Modena, Panini, 2004, p. 11.

¹⁷ Un esempio per tutti, la fondamentale edizione LUIGI TANSILLO, *Rime*, introduzione e testo a cura di TOBIA R. TOSCANO, commento di ERIKA MILBURN e ROSANO PESTARINO, Roma, Bulzoni, 2011.

¹⁸ BERARDINO ROTA, *Egloghe pescatorie*, Napoli, Scotto, 1560.

¹⁹ *Ivi*, c. [2]v.

Il personaggio di Licida è *alter ego* dell'autore, per designazione esplicita nelle *Egloghe* e nei *Carmina*. Il motivo del *magno sposo* (Ferdinando d'Avalos) consegnato all'immortalità dalla poesia della moglie ritorna nei *Carmina* (epigramma x) e ha il suo modello nell'elogio del *Furioso*:

Quest'una ha non pur sé fatta immortale
col dolce stil di che il miglior non odo;
ma può qualunque di cui parli o scriva,
trar del sepolcro, e far ch'eterno viva.
OF xxxvii 16, 5-8.

Anche un secondo epigramma, il LIX, *In imaginem Victoriae Columnae Piscariae* (probabilmente il ritratto, realizzato ad Ischia, che fu poi conservato nel Museo di Paolo Giovio a Como e che ora conosciamo attraverso la copia della Galleria degli Uffizi, realizzata da Cristofano di Papi detto l'Altissimo) può avere tratto spunto da quell'encomio ariostesco per il paragone fra Vittoria e Diana (OF xxxvii 17).

Delle *Egloghe* fu promotore, come si diceva, Scipione Ammirato, che fu anche editore e commentatore della silloge di 36 sonetti in morte di Porzia Capece (SM). Nel commento, Ammirato cita ampiamente Ariosto – epico e lirico²⁰ – ma non tanto come fonte diretta di Rota, bensì come pretesto o termine di paragone per discutere usi letterari considerati in astratto (l'estensione della *descriptio mulieris*, l'adozione eufemistica delle perifrasi, il sincretismo religioso) o singole scelte linguistiche.

Nel punto di approdo della produzione in volgare di Rota, l'edizione delle *Rime* del 1572 (R), «l'*Orlando furioso* è una presenza costante, da classico»²¹: la quantità dei contatti è un dato di fatto, ma la strategia complessiva del dialogo intertestuale è tutt'altro che scontata. Per avviare l'indagine, vorrei partire proprio da un esempio fra i più sfuggenti. Avverto che per concentrare l'attenzione su Ariosto non darò conto, se non in casi particolari, della memoria dei classici latini, autori *peculiares* di un così raffinato poeta bilingue.

cxvii Al signor Vespasiano Gonzaga
Mentre de gli avi suoi le belle imprese
si reca a mente, e primo corre al muro
l'ardito duce, e tien piano e sicuro

²⁰ «Già nelle annotazioni dell'Ammirato ai trentasei sonetti Ariosto è l'autore moderno più citato dopo il Bembo.» (MILITE: p. xix).

²¹ *Ibidem*.

quanto nemico ardir dianzi contese,
 scorgendo Marte il caro almo paese
 piegarsi al giogo, e 'l suo gran nome oscuro,
 contra lui nel periglio acerbo e duro
 ghianda di ferro in nera polve accese;
 ma Tiberino il fier colpo ritenne
 gridando: "Ah, Marte, ah, non ferir te stesso!"²²,
 alzato il mento fuor di mezzo il rio.
 Pietoso il ferro, il foco allhor divenne,
 e restò picciol segno al viso impresso,
 onde più gloria assai che sangue uscìo.

L'occasione è un omaggio a Vespasiano Gonzaga, ferito al volto da un colpo di archibugio nel corso della guerra (1556-1557) intentata da papa Paolo IV contro il regno di Napoli, all'assalto di Ostia²³. Il sonetto è dettato da una circostanza specifica, ma il rapporto di Rota con Gonzaga non è occasionale, come testimoniano i *Carmina*, che si aprono con una dedica al condottiero, esortato a fare un po' di spazio, fra tante e tanto alte incombenze, alla lettura dei versi dell'amico:

²² Con parole simili nella descrizione del colpo, e con un analogo taglio mitologico, Rota aveva deprecato un incidente mortale nel carne xc, *De Georgii Montii interitu*: «Ah fatum infelix, ludens cur Martia pubes, / Cum dare credideras gaudia, das lacrymas? / *Aenea glans celeres volitans ignita per auras* / Incauto iuveni funera caeca tulit. / *Parcite: quem petitis, non est invisus Adonis, / Seu Vulcane paras, seu male Mars facinus.* / *Ingenio excoluit Pallas, Cyllenius arte: / Quo ruitis? Vestrum est perdere turpe genus*» («Oh sorte infelice! Perché, gioventù marziale, per gioco – quando credevi offrire divertimento – dai lacrime? Una palla di bronzo infuocata volteggiando veloce nell'aria porta all'incauto giovane una cieca morte. Che il delitto sia preparato da Vulcano, o dal crudele Marte, risparmiatelo: quello che cercate non è l'odiato Adone. Pallade l'ha esercitato nell'ingegno, Mercurio nell'arte: dove correte? è turpe uccidere uno dei vostri»). Rota era molto legato alla famiglia del giovane, i de (delli) Monti.

²³ «Vespasiano incoraggiava i soldati alla scalata; ma perché l'ira, onde venivano respinti, cominciava a renderli timorosi, fu a lui forza, dice il Faroldi: "per esser simile a sè stesso andar avanti con spada, e rotella, per essere il primo a saltar nella fossa, e far animo a' soldati; e mentre era sopra alla ripa di quella, gli venne di traverso un'archibugiata, che lo colse nel labbro di sopra della bocca, e gli portò via la carne intermedia delle narici, dove che per la grande effusione del sangue fu forza si ritirasse."» (*Vita di Vespasiano Gonzaga, duca di Sabbioneta, e Trajetto, Marchese di Ostiano, conte di Rodigo, Fondi ec. scritta dal Padre Ireneo Affò [...]*, Parma, Carmignani, 1780, pp. 28-29, che a sua volta cita una *Vita di Vespasiano* manoscritta compilata da Giulio Faroldi, biografo al servizio di Gonzaga). La ferita (a quanto afferma un'altra fonte attendibile, la biografia in latino redatta da Alessandro Liscia) fu curata egregiamente dai medici, e la cicatrice non deturpò il viso: questo corrisponde a quanto afferma Rota nell'ultima terzina.

Magnis tot curis tantillum si datur oci
 ad scripta ut suesti nostra legenda redi.
 Nec mirere novum, nam frater Martis Apollo est,
 tu Dux, tu Vates inter utrumque nites²⁴.
 (*Dum populos Gonzaga regis, dum regna tueris*, 5-8).

È evidente il parallelismo con l'esortazione a Ippolito d'Este nella quarta stanza del *Furioso* («se voi mi date orecchio, / e vostri alti pensier cedino un poco, / sì che tra lor miei versi abbiano loco»); al netto, credo, di qualunque eventuale sfumatura ironica, perché le responsabilità di Vespasiano erano particolarmente gravose²⁵.

I momenti più intensi di questa amicizia sono rappresentati dalla condivisione del dolore: nella splendida elegia III I di Rota, che ripercorre con turbamento i sinistri presagi destinati a rivelarsi, nell'elegia seguente, annuncio della morte della moglie Porzia; e nella lettera consolatoria (una fra le poche epistole del poeta giunte fino a noi)²⁶ per la morte di Anna d'Aragona, consorte di Gonzaga.

Nel sonetto cxvii, Berardino può dunque permettersi di giocare con l'iperbole delle due divinità che si contendono direttamente la sorte del condottiero. Conta anche la differenza d'età: Rota ha una ventina d'anni in più, e già a suo tempo, alla metà degli anni Quaranta, aveva lodato le precoci attitudini di Vespasiano adolescente, inaugurando il taglio mitologico del motivo encomiastico:

xcvi. *Al signor Vespasiano Gonzaga.*
 Sete Phebo, signor, se con la lira;
 Marte, se con la spada in man vi guato;
 se vi pendesse la faretra a lato
 sareste Amor, ma senza sdegno ed ira.
 Sì novamente a' be' principi aspira
 valore e senno, e serve amico il fato,
 tal sempre lume a' pensier vostri è dato
 dal gran padre, che stella in ciel si gira:
 in cotal guisa Giove e Giulio apparve

²⁴ «Se c'è un pocolino di spazio per l'otium fra tante e così importanti preoccupazioni, torna come eri solito a leggere i nostri scritti. E non c'è da meravigliarsi, perché Apollo è fratello di Marte, e tu come duce, tu come vate risplendi fra di loro.»

²⁵ Era «Navariae Proregem, et Exercitus Imperatorem». Con lo stesso Rota figura fra gli interlocutori dell'autore nei ragionamenti dell'*Arte poetica* di Antonio Sebastiani Minturno.

²⁶ Oggi presso l'Autografoteca Campori di Modena (*Lettere di scrittori italiani del sec. XVI: stampate la prima volta*, per cura di GIUSEPPE CAMPORI, Bologna, Forni 1968, reprint dell'edizione Bologna, Romagnoli, 1877, pp. 348-349).

ad Hercole, ad Augusto, ardire ed arte
piovendo ognihor da la beata sede.
Piaccia a Dio tardi dunque a sé chiamarve:
e nel ciel si ralleghi e Phebo e Marte,
se qua giù l'uno e l'altro in voi si vede.

Il «gran padre» di Vespasiano, ora lume ispiratore dal cielo, è Luigi, soprannominato *Rodomonte*: nome ariostesco, ma di invenzione boiardesca (nella forma *Rodamonte*) come il personaggio che lo porta. Proprio dall'*Inamoramento de Orlando* sembra aver tratto spunto Rota per il ritratto del giovane:

Il duodecimo²⁷ a questo era vicino,
Di etade puerile e in faccia quale
Saria depinto un *Phebo* picolino,
Coi raggi d'oro, in atto triumphale:
Nel'habito sì vago e peregrino
Che giongendovi e strali e l'arco e l'ale,
Tanta beltade avea, tanto splendore,
Che ognon direbbe: "Questo è 'l Dio d'amore!"

Avanti a lui si stava ingionochiata
Bona Ventura lieta ne' sembianti,
E pareo dir: "O dolce figliol, guata
Ale prodecie *degli avoli tanti!*
È la tua stirpe al mondo nominata:
Onde tra tuti, fa' che tu ti vanti
Di cortesia, *di senno e di valore,*
Sì che tu faccia al tuo bel nome honore!"
(*Orlando innamorato* II xxvii 57-58)²⁸.

Ma torniamo al sonetto cxvii, *Mentre de gli avi suoi le belle imprese* e alle sue possibili ascendenze ariostesche. L'episodio congruente per la descrizione dell'archibugio potrebbe essere, come è stato suggerito²⁹, quello dell'arma di Cimosco, persecutore di Olimpia:

un ferro bugio, lungo da dua braccia,
dentro a cui polve et una palla caccia.

²⁷ Si tratta di Alfonso d'Este, dodicesimo di una gloriosa e secolare corona di omonimi rappresentata dalla Sibilla Cumana nel padiglione di Fiordelisa e Brindimarte.

²⁸ MATTEO MARIA BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di ANTONIA TISSONI BENVENUTI e CRISTINA MONTAGNANI; introduzione e commento di ANTONIA TISSONI BENVENUTI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

²⁹ MILITE, pp. 300n.-301n.

Col fuoco dietro ove la canna è chiusa,
 tocca un spiraglio che si vede a pena

OF IX 29, 7-8 e 30, 1-2

il cavo ferro e il fuoco

OF IX 73, 4

da confrontare con il verso di Rota: «ghianda di ferro in nera polve accese» (CXVII 8). Le coincidenze testuali sono minime; meglio addirittura parlare di *loci paralleli*. Ma se allarghiamo la lettura al contesto dell'agguato teso da Cimosco a Orlando, qualcosa di interessante si delinea nell'ottava 76 (vv. 56-6), dove viene ipotizzata fra le possibili cause del colpo andato a vuoto «la bontà divina che non voglia / che 'l suo fedel campion sì tosto giaccia». La palla micidiale devia infatti sul cavallo e Orlando esce vivo (addirittura incolume: ma è fatato). La prospettiva cristiana non preclude il ricorso all'immaginario mitico: vengono successivamente evocati Ercole e Anteo, il fulmine di Giove e infine Marte – anche qui antagonista – spaventato da Orlando, che «con sì fiero sembiante aspro et orrendo, / da far tremar nel ciel Marte, si mosse» (79, 4-5).

Un altro esempio di attualizzazione politica dei modelli è rappresentato dal sonetto CIV, *Per lo signor Francesco Ferrante Davalo, marchese di Pescara*:

Quando il più degno mio novo Torquato
 trafisse il braccio al duce gallo e 'l vinse
 la fama al cor d'ogniun tosto il dipinse
 triumphatore in sul bel carro aurato,
 e la Francia in sembiante atro e turbato
 di color nero i gigli d'or suoi tinse,
 e per tema ogni madre in sen ristinse
 il figlio contra noi pur dianzi armato;
 e tremò di lontan l'Alpe, ed udita
 voce per l'aria fu: "Già sonno e ciancia
 tener può il furor nostro Italia ardita".
 Ed è pur ver ch'a un punto una sol lancia
 fu di più scorno e diè maggior ferita
 che Cesar vincitor nove anni a Francia.

L'encomio iperbolico è dedicato a Francesco Ferrante d'Avalos il giovane, figlio di Alfonso e di Maria d'Aragona, che nel 1555 ferì a un braccio in duello Giacomo di Savoia conte di Nemours durante la guerra del Piemonte. In esso «Rota usa [...] il registro eroico, appoggiandosi ad elementi ariosteschi e forse stravolgendo con efficacia un

paragone dellacasiano»³⁰. La parte centrale del sonetto allude senz'altro a *OF XXVII 101*:

*Tremò Parigi e turbidossi Senna
all'alta voce, a quello orribil grido;
rimbombò il suon fin alla selva Ardenna
sì che lasciâr tutte le fiere il nido.
Udiron l'Alpi e il monte di Gebenna,
di Blaia e d'Arli e di Roano il lido;
Rodano e Sonna udì, Garonna e il Reno:
si strinsero le madri i figli al seno.*

Il sonetto afferma che «per tema ogni madre in sé restrinse /il figlio contra noi pur dianzi *armato*»: risulta forse un po' grottesco questo gesto materno, tipicamente rivolto ai figlioletti minori nelle scene d'assedio. Ma grottesco, a ben guardare, è anche il riferimento intertestuale, se ricontestualizzato, perché l'«orribil grido» è quello della Superbia nel campo pagano devastato dalla Discordia (senza contare il fatto che il punto di vista politico è opposto: nel *Furioso*, a tremare è il «nostro» Regno franco assediato, qui la Francia nemica).

Proseguendo nella lettura del sonetto, l'impressione lievemente parodica è confermata: «“Già sonno e ciancia / tener può il furor nostro Italia ardità”», tuona la voce d'oltralpe, con evidente eco di *OF xxv 49,6*: «che l'amar senza speme è sogno e ciancia»: Francia: [guancia]. Ma non c'è proprio niente di eroico, in questa sentenza: è la filosofia da *viveur* di Ricciardetto³¹.

L'episodio bellico, che gli storici tramandano come poco più di una giostra, è dunque ostentatamente amplificato, con ammiccamento complice. La guerra, ben più sanguinosa, si concluse nel 1556 con la tregua di Vaucelles tra Francia e Spagna, sostanzialmente un nulla di fatto.

Con il sonetto *xcviii* osserveremo un'altra strategia intertestuale particolarmente complessa. Il testo è un'invettiva, anche piuttosto oscura, contro l'avarizia:

O mal nato auro, inestinguibil sete
che 'l più sublime atterri e 'l chiaro oscuri,

³⁰ MILITE, p. 268. Il sonetto del Casa è il 71, nel quale la Morte si vanta di aver prodotto, portandosi via Vittoria Colonna, un danno più grave di quanto Cesare ne avesse fatto fra i barbari. L'accostamento, proposto con cautela, sarebbe plausibile se non fosse per il tono leggermente ironico che pare di scorgere – come vedremo – nel sonetto di Rota, incompatibile con un tale evento luttuoso.

³¹ La batteria di rime *lancia*: *Francia*: *ciancia* torna altre due volte nel *Furioso* (*xxvi 87* e *xli 49*), ma non in relazione al sonno.

ch'a se stesso fai l'huom nemico e 'l furi
 a be' pensieri, e poi *l'attuffi in Lethe*,
 tenace *visco, indissolubil rete*
 che prendi e stringi e d'ingannar sol curi,
 e saggi e fidi fai stolti e pergiuri,
 trovato in terra il ferro, in mar l'abete;
 a che pur quinci e quindi, *ingorda Arpia*,
 raggiri il volo e vergognosa preda
 far tenti d'alma pellegrina e pia?
A Stige, onde già venne, il tuo piè rieda.
 Nobil desio mi mostra al ciel la via;
 gran forza a buon voler si pieghi e ceda.

I possibili riscontri intertestuali sono molteplici e stratificati. Sul piano tematico agisce sicuramente *OF XLIII 1-3* («O esecrabile Avarizia, o *ingorda* / fame d'aver») per gli effetti sui migliori (uomini d'alto ingegno, sapienti, artisti che «oscuri fai, che sarian chiari e illustri»), ma dal punto di vista strettamente testuale è più forte l'attrazione della trafila che collega i versi contro l'avarizia di Sannazaro (*LXIX e CI*) e Della Casa (*VIII*), come ha ben mostrato Luca Milite³². Non andrà tuttavia trascurato il fatto che la marcatura lessicale *ingorda*, applicata alle Arpie, caratterizza il racconto del successo di Astolfo nella terra del Senapo (*OF xxxiii 108, 7* «ventre *ingordo*» e *121, 8* «*ingordi* augelli»). La *sacra fame* di virgiliana memoria, nel sonetto dirottata sulla sete (come in Sannazaro), riaffiora proprio attraverso l'ingordigia repellente delle arpie.

Ma non è finita qui. L'accusa «'l furi / a be' pensieri, e poi *l'attuffi in Lethe*», se è probabile che combini un verso di Giovanni Guidiccioni contro l'avarizia («[O del trist'oro scellerata sete, / quanto hai tu di vigor ne' petti umani,] / che tutti affondi i *pensier belli in Lete*») con un sonetto galante di Marco Antonio Epicuro, maestro di Rota («io ognor *m'attuffo*, in fin al fondo *in Lete*», dove l'oblio è la rinuncia all'amore non corrisposto), non può non evocare anche il memorabile e amaro «qualunque erge / Fortuna in alto, il *tuffa* prima *in Lete*» della terza satira di Ariosto (170-71). Il Lete come tomba della nominanza terrena sta, come è noto, alla base dell'invenzione dei poeti-cigno, che Ariosto sviluppa nel canto xxxv; un canto ben presente a Rota, che ne ricava spunti anche per il suo sonetto lxxxvi, auspicio di poter un giorno sottrarre la propria poesia al *Lete* (con *fiume* : *piume* e la menzione del mito di Cigno: il riferimento testuale è all'ottava xxxv 15 del *Furioso*).

³² MILITE, p. 254.

L'intero episodio lunare sembra ulteriormente produttivo nel sonetto xcviII sull'avarizia, alla quale Rota applica – come abbiamo visto – gli epiteti metaforici «tenace *visco*, indissolubil *rete*» con andamento cumulativo, suscitando la memoria delle perdute *occorrenze nostre* ammucciate nel vallone: «panie con visco» (OF xxxiv 81, 1), «nodi d'oro» (xxxiv 78, 1), «ascosi lacci» (77, 5). Come il vischio – sul quale torneremo più avanti – le reti fanno parte tradizionalmente del lessico amoroso, qui non pertinente al contenuto morale. L'associazione «indissolubil rete» è, se non sbaglio, un *hapax* (ed è forse anche una lieve forzatura semantica, giustificata dalla rima), mentre è relativamente diffusa nel Cinquecento la *iunctura* «indissolubil nodo», in genere in accezione positiva (questo avviene nella lirica, ma anche nel *Furioso*, xxi 1, 4, per indicare la fedeltà alla parola data). Per la funzione di *stringere* e ingannare, però, appare sicuramente più vicina alla formulazione di Rota la deprecazione degli incantatori/ingannatori, che «con simulazion, menzogne e frodi / legano i cor d'*indissolubil nodi*» (OF viii 1, 7-8).

Resta da compiere un ultimo passaggio. La terzina finale del sonetto di Rota lancia sull'avarizia la maledizione «A Stige, onde già venne, il tuo piè rieda», che è sovrapponibile all'anatema contro l'archibugio nell'episodio di Cimosco (o, se si preferisce, di Olimpia) che abbiamo già evocato: «all'inferno, onde uscisti, ti rasigno» (ix 91, 5)³³.

Questo sonetto rappresenta il caso di una prevalenza localizzata di singoli rimandi a poeti contemporanei (altri se ne potrebbero indicare), ma sullo sfondo di una insistita infiltrazione lessicale e ideologica di Ariosto: il bordone, o se si vuole la nota di fondo, sono ariosteschi. Il lettore intendente non è avviato a decifrare precise tessere, ma è raggiunto da una pluralità di suggestioni che risemantizzano in una nobile direzione («nobil desio») l'esecrazione dell'avarizia quale ostacolo alla grandezza d'animo e alla fama.

Verso la conclusione del canzoniere, un altro sonetto spirituale decreta la rinuncia a tutti i beni terreni, compresi l'amore e la poesia. Proveremo, in questo caso, ad effettuare indagini chirurgiche su due occorrenze che spiccano nel tessuto lessicale:

[...] com'io *risegno*
in prima al ciel ciò che dal cielo ottenni (ccix, 5-6).

Al mondo lascio il suo *ventoso* inganno (*ivi* 12).

³³ Su questo verbo dovremo tornare fra breve.

Il rarissimo *risegnare*, nel significato particolare di “rinunciare a un beneficio, restituendolo”, è effettivamente «termine del linguaggio burocratico e non della poesia»³⁴, e dalla giurisprudenza potrebbe derivare a Rota; ma forse è il caso di tenere presente che abbiamo appena visto nel *Furioso* un parente molto prossimo, e altrettanto peregrino, di questa forma: «all’inferno onde uscisti ti *rasigno*» (IX 91,5, riferito all’archibugio), con il valore un po’ più generico di “rimandare indietro”. Sono entrambe varianti del verbo *rassegnare*, che altrove Ariosto utilizza: Doralice *rassegnata* (“riconsegnata”) al padre (OF xxvii 5, 7). Ci si potrà piuttosto chiedere se uno dei poeti, o entrambi, sia stato condizionato dalla rima (*ordigno* : *maligno* per Ariosto; *pegno* : *sdegno* : *legno* per Rota).

L’aggettivo *ventosus* ricorre, sulla scia di Agostino, nelle riflessioni morali petrarchesche del *Secretum*, del *De remediis* e dell’epistola *Posteritati*, non so quanto accessibili a Rota; più vicino a lui, le «ventose / glorie del mondo» sono deprecate da Vittoria Colonna (S1 3, 7-8)³⁵. In tema di *inganni*, però, non posso non ricordare anche il *ventoso core* di Gano nei *Cinque canti* (v 106). In questo componimento, come abbiamo visto, le possibili tracce lessicali ariostesche sono decisamente poco probanti in sé; ma ancora non chiudiamo il caso, in considerazione di quell’eventuale contatto con l’episodio di Olimpia.

Insistiamo anzi nell’osservazione microscopica, applicandola anche al sonetto vi. Il testo è interamente occupato da una concettosa comparazione fra l’attraversamento del Mar Rosso e la condizione sentimentale dell’io, lacerato tra la salvezza dei pensieri d’amore e il naufragio della speranza. Nella seconda quartina si legge che l’esercito egizio si scaglia dentro il mare dietro al popolo ebreo, «seguendol d’ira acceso e di dispetto». Nel *Furioso* ricorre più volte la coppia «d’ira e di dispetto»: «il re n’arrabbia d’ira e di dispetto» (xviii 119, 4); Zerbino «tutto s’infiamma d’ira e di dispetto» (xxiv 67, 6); «Rodomonte pien d’ira e di dispetto» (xlvi 133,1)³⁶. La forma *despetto* compare a OF xxx 79, 4 (Bradamante al ricevimento della lettera di Ruggiero è turbata «di timor, di cordoglio e di dispetto»), ma è un’acquisizione di c,

³⁴ MILITE, 534 n.

³⁵ VITTORIA COLONNA, *Rime*, a cura di ALAN BULLOCK, Bari, Laterza, 1982, p. 86.

³⁶ Nella lirica, l’associazione dei due sostantivi sembra solo in Bernardo Tasso, nel secondo libro degli *Amori*, sonetto *Da mille nodi e mille lacci stretto*, 4: «canto d’Amor pien d’ira e di dispetto» (BERNARDO TASSO, *Rime*, Torino, Res, 1995, vol. I, *I tre libri degli Amori*, testo e note a cura di DOMENICO CHIDO).

mentre in AB (xxviii 79, 4) si legge *dispetto* (che rimanda direttamente al modello dantesco di Farinata, «come l'inferno avesse a gran dispetto» di *If* x 36)³⁷.

Sul piano linguistico-metrico Rota tiene certo presente *RVF* CII, col quale condivide tre parole rima su quattro: *Egitto : afflitto : despetto*³⁸; dal punto di vista retorico, assume a modello la coppia ariostesca «d'ira e di dispetto», come è suo solito rendendo più aspra la giacitura sintattica attraverso l'iperbato (per la metafora *acceso* si può tener presente il luogo ariostesco già citato «tutto s'*infiamma* d'ira e di dispetto», xxiv 67, 6).

Entra in gioco, in questo caso, un'ulteriore questione, che riguarda la filologia dei testi a stampa, cioè la presenza di correzioni manoscritte nelle copie superstiti delle due edizioni del 1572, la *Rime* e i *Carmina*³⁹. In questo caso, in tipografia viene applicata la correzione «dispetto», da considerarsi senz'altro un ipercorrettismo di natura editoriale, e come tale giustamente non accolta da Milite.

Un altro caso di interesse filologico consente un'osservazione sul mutamento tonale che il prevalere di una memoria intertestuale può determinare. Nel sonetto XI l'io lirico denuncia il torto subito,

quando con arme di vantaggio e false
Amore a pien di me la vittoria hebbe.
(XI 3-4).

Amore ebbe piena vittoria combattendo slealmente sotto le mentite insegne di Porzia. Il v. 3 ha avuto una redazione tormentata, che le edizioni testimoniano almeno per quanto a loro consegnato⁴⁰: da *larve*

³⁷ Talvolta nei commentatori si trova la lezione *despetto*: cfr per es. Bernardino Daniello: *Dante con l'esposizione di M. Bernard[in]o Daniello da Lucca sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso [...]*, Venezia, Pietro da Fino, 1568: «Come havesse l'Inferno in gran *despetto*, cioè in gran dispetto, ma disse *despetto* per la Rima» (annotazione a *Inf.* X 36).

³⁸ Al v. 8: «per isfogare il suo acerbo *despetto*» (detto di Annibale), secondo Marco Santagata (*RVF*: p. 479) sicura memoria dantesca, convalidata dalla rima *manifesto : molesto*.

³⁹ Per la tradizione delle *Rime*, cfr LUCA MILITE, *Correzioni manoscritte in due edizioni delle "Rime" di Berardino Rota*, in *Per Cesare Bozzetti*. Studi di letteratura e filologia italiana, a cura di SIMONE ALBONICO, ANDREA COMBONI, GIORGIO PANIZZA, CLAUDIO VELA, Milano, Fondazione Mondadori, 1996, pp. 499-513; per i *Carmina* CRISTINA ZAMPESE, «*Te quoque Phoebus amat*». La poesia latina di Berardino Rota, Milano, Led, 2012, pp. 65-68; per le egloghe: *Egloghe*, p. 61.

⁴⁰ Nel passaggio dalla prima apparizione nel volume miscelaneo *Rime di diversi illustri signori Napoletani e d'altri nobiliss. intelletti nuovamente raccolte e non più*

simulate e false a larve inusitate e false, al definitivo *arme di vantaggio e false*. Come osserva Luca Milite, le prime due redazioni richiamano, sul piano tematico, *RVF LXXXIX 6-7* («et poi tra via m'apparve / quel traditore in sì mentite spoglie») e dal punto di vista lessicale *OF xxxix 7, 7-8*: «Melissa, poi che con sue finte larve / la battaglia attaccò, subito sparve», dove si racconta che la maga ha assunto le sembianze di Rodomonte per interrompere il duello giudiziale fra Rinaldo e Ruggiero⁴¹.

La variante «arme...false» rimanda a *OF XLVI 47, 6* (le armi di Leone indossate da Ruggiero)⁴², espressione ariostesca che Cesare Segre riconduce a un'altra – fatale – esposizione di armi altrui, quella di Patroclo nella definizione di Ovidio: «sive Menoetiaden *falsis* cecidisse *sub armis*» (*Her. I 17*)⁴³. Si potrebbe aggiungere che, in termini tecnici, la trattatistica araldica definisce *armi false* gli stemmi che non seguono le regole nella disposizione dei colori, e sono pertanto illegittimi, usurpati; quella di cavalleria impone che nei tornei e nei duelli le armi siano pari, e nessuno le abbia *di vantaggio* sull'altro.

Dall'inganno fantasmatico delle *larve*, l'accusa si sposta dunque alla violazione del codice cavalleresco: nella redazione definitiva Rota conferisce al verso, e all'intera situazione, una connotazione decisamente guerresca, che prima non aveva. La qualità e la frequenza del campo semantico bellico nel lessico amoroso, ben oltre la misura tradizionale, è proprio una caratteristica della sua produzione volgare.

Vediamone un altro esempio, che ci condurrà più lontano. *Deh, come tosto si fa notte il giorno* (CLXXXVII) è una canzone frottolata sulla caducità della vita. Le riflessioni pessimistiche, ancora una volta connesse con la grave perdita subita, si avvalgono anche del valore proverbiale di alcune situazioni belliche, affiancate dalle occorrenze dell'umile quotidianità:

Faccia chi sa far l'arte;
al primo colpo non va pianta al basso,
né torre al primo assalto; (18-20)

stampate. Terzo libro allo Ill. S. Ferrante Carrafa, Venezia, Giolito, 1552 a SC₁=SC₂, e infine a R.

⁴¹ In questo senso *larve* è usato da Ariosto anche a proposito dell'aspetto di Astolfo, che Atlante trasforma ripetutamente nel tentativo di salvare il suo palazzo (*OF xxii 19*), e per spiegare la sparizione improvvisa dello Sdegno (*xlii 65*).

⁴² In realtà, come osserva Emilio Bigi, solo la sopravveste (BIGI, p. 1484).

⁴³ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Mondadori, 1976 (*ad locum*).

[...]

L'acerbo anzi il maturo
cade spesso; e si scende,
per salir in sul muro. (27-29)

[...]

Rado suol da rastrello
cader vil vase e rotto,
e veggiam nel duello
di lotta chi sta sopra ir talhor sotto. (49-52)

Credo che la scena («si scende, / per salir in sul muro») possa essere interpretata come la mossa di un assalto alle mura, preceduta dalla discesa nel fossato. Ma passiamo all'immagine della mensola (*rastrello*) di cucina, e alla banale constatazione del dispettoso meccanismo statico per il quale, se qualcosa deve scivolare e rompersi, si tratterà di un pezzo buono, e non di uno *vil* e *rotto* ("scheggiato", "incrinato"). Spicca, in una rappresentazione così domestica – che nel soggetto deriva forse dagli *Adagia* di Erasmo⁴⁴, ma certo filtrati attraverso la saggezza popolare – il latinismo *vase*⁴⁵, utilizzato da Ariosto nella celebre similitudine dell'*impetuosa doglia* di Orlando che non trova via di sfogo:

L'impetuosa doglia entro rimase,
che volea tutta uscir con troppa fretta.
Così veggian restar l'acqua nel *vase*,
che largo il ventre e la bocca abbia stretta;
che nel voltar che si fa in su la base,
l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta,
e ne l'angusta via tanto s'intrica,
ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica.
(OF xxiii 113, 3)

Se ci spostiamo appena più sotto, nella frottole, l'influenza dell'episodio della gelosia di Orlando viene confermata da un'ulteriore affermazione sentenziosa: «Dà ne la rete spesso / vago *augel* da se stesso» (53-54), secca condensazione della patetica similitudine ariostesca: «come l'incauto *augel* che si ritrova / in ragna o in visco aver dato di

⁴⁴ «Malum vas non frangitur», *Adagia*, ch. IV, cent. II xcix (citato da MILITE, p. 471 n.).

⁴⁵ «Latinismo su *vas, vasis* (trattato come un maschile), mentre *vaso* deriva dalle forme del latino volgare» (FRANCA AGENO, *Metaplasmi nominali nell'antico toscano e umbro*, «Studi di Filologia Italiana», XII (1954), n. 12, pp. 319-320). Ariosto lo usa anche nelle *Satire* (III 128), nei *Cinque canti* (III 54, 3) e in altri due luoghi del *Furioso* (XLII 89, 2 e XLIII 9, 2, con riduzione di un'occorrenza rispetto ad AB).

petto, / quanto più batte l'ale e più si prova / di disbrigar, più vi si lega stretto» (OF XXIII 105, 3-6). Si noti anche, come elemento congiuntivo, il valore semantico particolare di «dare» per “incappare”⁴⁶. Un'immagine analoga è più ampiamente sviluppata nella canzone XLI, un esperimento di *versus cum auctoritate* sul quale torneremo fra poco.

Le evidenze già accertate ci autorizzano ad allargare lo sguardo, e ad avvertire un'altra traccia di questo episodio cruciale⁴⁷ nei versi 46-48 della canzone frottolata: «col piè fangoso immondo / sempre il più chiaro fondo / di puro fonte fa torbido il gregge», da accostare all'auspicio rituale dell'epigramma di Medoro («che non conduca a voi pastor mai greggia», OF XXIII 109) tragicamente smentito dallo scempio di Orlando:

e quella fonte, già sì chiara e pura,
da cotanta ira fu poco sicura;

che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle
non cessò di gittar ne le bell'onde,
fin che da sommo ad imo sì turbolle,
che non furo mai più chiare né monde.
(OF XXIII 130, 7-8; 131, 1-4).

È il tipico fenomeno intertestuale della vischiosità⁴⁸, nel quale si inserisce di nuovo in modo originale la memoria petrarchesca, per attrazione di sottogenere. Il riferimento alle insidie nascoste è presente in forma ellittica («e 'ntra le fronde il visco») anche in quello che Marco Santagata definisce «l'archetipo» della tradizione frottolistica⁴⁹, la canzone CV *Mai non vo' più cantar com' io soleva*. Una delle oscure affermazioni sentenziose che la caratterizzano contende al *Furioso* l'influenza sui versi 65-66 di Rota. Metto di seguito a confronto i passi:

⁴⁶ Uso testimoniato anche in Bembo: «et danno nella rete anco le volpi» (*Motti* 170, questo citato anche da MILITE, p. 472).

⁴⁷ Un'altra ancora risalta con evidenza in uno dei sonetti “rifiutati”, cioè non inseriti nell'edizione del 1572: rif. xxviii 9-10: «e vorrei prima i ceppi e le catene / che l'andar così sciolto” (da OF XXIV 2, «a chi in amor s' invecchia, oltr'ogni pena / si convengono i ceppi e la catena.»).

⁴⁸ Secondo la definizione che ne diede Cesare Segre: «una parola per rima ne porta con sé un'altra [...], una reminiscenza è seguita da un grappolo d'altre» (CESARE SEGRE, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, p. 57).

⁴⁹ RVF, p. 489. Il verso citato è il 24 della canzone CV; *vesco* è anche nella disperza *Di rider ho gran voglia* 69.

Rota *Rime* CLXXXVII, 65-66: «Gran vantaggio ritrova / chiunque a l'altrui spese impara e prova»

OF x 6, 7-8 «Ben è felice quel, donne mie care, / ch'essere accorto all'altrui spese impara»⁵⁰

RVF cv 33: «ché convien ch'altri *impare* a le sue *spese*»

Il valore argomentativo del giro sintattico è un po' diverso: sentenzioso in Ariosto e Rota; più minaccioso in Petrarca, anche per la differenza del punto di vista (nei primi due casi l'imparare è vantaggioso a scapito d'altri, nel secondo il soggetto misteriosamente alluso pagherà i propri danni). Se, inoltre, risulta evidente che la canzone di Rota ingloba, al v. 66, l'emistichio ariostesco «all'altrui spese impara», con Petrarca resta in comune il genere, anche se la struttura metrica viene notevolmente semplificata e alleggerita dai settenari (AbbAcCdDeE) rispetto al *tour de force* trecentesco.

Il medesimo principio della trasmissione intertestuale veicolata dal sottogenere ci porta ad osservare un altro testo molto particolare, la canzone XLI, *Tacquimi un tempo, ed hor mi spinge Amore*, caratterizzata dall'artificio dei *versus cum auctoritate*. In questo raffinato cimento di imitazione strutturale, Rota effettua una attualizzazione del contesto culturale, sul piano cronologico e su quello geografico, rispetto alla canzone LXX dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Gli *auctores* diventano quelli riconosciuti nell'ambiente illustre napoletano cinquecentesco: Juan Boscàn nella prima stanza, Pietro Bembo nella quarta; mentre il modello – Petrarca, appunto – entra a chiudere la seconda. È anche significativo che Rota scelga a suggello della terza stanza (quella che più ci interessa) l'incipit di una canzone (*Morte, poi ch'io non trovo a chi mi doglia*) attribuita erroneamente a Dante nella «Giuntina di rime antiche» del 1527 e solo nell'Ottocento restituita a Iacopo Cecchi⁵¹.

Nel canone non è compreso ovviamente l'Ariosto del *Furioso*, incongruo in una schiera di lirici (anche se – l'abbiamo già visto – qual-

⁵⁰ BIGI, p. 329 cita il proverbio latino «Felix quem faciunt aliena pericula cautum.»

⁵¹ *Sonetti e Canzoni di diuersi antichi Autori Toscani in dieci libri raccolte* [...], Firenze, eredi di F. di Giunta, 1527, c. 21r; e cfr la recentissima edizione delle *Rime* di IACOPO CECCHI a cura di BENEDETTA ALDINUCCI, Roma, Salerno, 2020; trascrivo dalla presentazione editoriale del volume: «Copisti ed editori di Dante hanno dunque inteso la canzone quale accorato *planctus* del sommo poeta cagionato dalla mortale malattia di Beatrice». L'incipit corretto è *Morte, perch'io non trovo a cui mi doglia*, ma quella riportata da Rota è proprio la lezione della *Giuntina* (a parte la riduzione del dittongo *truovo* > *trovo*).

cosa va detto sull'attenzione per le sue rime). Nel testo della canzone, però, Rota ne recupera il magistero a più riprese, e proprio dalle zone del poema nelle quali è più esibita la tradizione della poesia d'amore cortese. Di fronte ai versi [Amor] «quasi in parte nemica al *cor* ne venne; / e *ventilò* co' miei sospir le penne / tanto ch'eterno foco / destovvi a poco a poco» (15-17) è immediato, per il lettore, il ricordo dei "mantici" di Amore che alimentano i sospiri di Orlando («Amor che m'arde il cor, fa questo *vento*, / mentre dibatte intorno al fuoco l'ali», *OF* xxiii 127, 5-6). Ancora una volta si tratta di un motivo topico – fra l'alessandrino e il cortigiano – produttore di innumerevoli varianti nei lirici classici e volgari; ma il riferimento al *ventilare*⁵² congiunge più strettamente l'immagine del poeta napoletano (replicata in uno suo carme latino: «*dum flammās pennīs ventilat acer Amor*»)⁵³ con quella ariostesca.

C'è poi, come si diceva, una ulteriore declinazione del motivo secolare dell'uccellino preso al vischio, che merita attenzione:

vago *augellin* ch'a la stagion novella
sen va di ramo in ramo, e più s'*invesca*
quanto più cerca ombra riposta e fresca
(xli, 21-2).

Milite indica come modello Bembo («e fe' come *augellin* tra verde alloro, / ch'a suo diletto *va di ramo in ramo*», *Rime* ix 7-8; «E fo come *augellin*, che si fatica / per uscir de la rete, ov'egli è colto; / ma *quanto più* si scuote, e più s'*intrica*», cviii 9-11), «ma soprattutto *OF* xxiii 105, 1-6 della redaz AB (canto xxi): «Come *uccellin*, che cerca ne la nuova / stagion *di ramo in ramo più diletto*, / tanto che ne la pania si ritruova, / o in qualche laccio, avilupato e stretto»; mentre è bembiana la redazione c: «come l'incauto *augel* che si ritrova / in ragna o in *visco* aver dato di petto, / *quanto più* batte l'ale e più si prova / di disbrigar, più vi si lega stretto»⁵⁴.

A questi riscontri vanno però aggiunti il celeberrimo proemio di *OF* xxiv («Chi mette il piè sull'amorosa pania / cerchi ritrarlo e non v'*inveschi* l'ale») e, fra i testi di Rota, la canzone frottolata che abbiamo appena visto: «Dà ne la rete spesso / *vago augel* da se stesso» (clxxvii 53-55). Riassumo la discussione in una tabella:

⁵² A sua volta verbo dantesco, attratto dal movimento delle ali, che nella *Commedia* sono, ovviamente, quelle degli angeli: *Pg* viii 30 e xix 49; *Pd* xxxi 18.

⁵³ *Carmina* xxxix 4.

⁵⁴ MILITE, p. 111.

Rota

«vago *augellin* ch'a la stagion novella / sen va di ramo in ramo, e più s'invesca / quanto più cerca ombra riposta e fresca,» XLI 21-22

«Dà ne la rete spesso / vago *augel* da se stesso» (CLXXXVII 53-55).

Bembo

«e fe' come *augellin* tra verde alloro, / ch'a suo diletto va di ramo in ramo» (IX 7-8)

«E fo come *augellin*, che si fatica / per uscir de la rete, ov'egli è colto; / ma quanto più si scuote, e più s'intrica» CVIII 9-11

Ariosto AB

«Come *uccellin*, che cerca ne la nuova / stagion di ramo in ramo più diletto, / tanto che ne la pania si ritruova, / o in qualche laccio, avilupato e stretto» (XXI 105, 1-4)

Ariosto C

«come l'incauto *augel* che si ritrova / in ragna o in visco aver dato di petto, / quanto più batte l'ale e più si prova / di disbrigar, più vi si lega stretto» (XXIII 105, 1-4)

ABC

«Chi mette il piè sull'amorosa pania / cerchi ritrarlo e non v'inveschi l'ale» (XXIV 1, 1-2)

Si noti lo scarto tematico rispetto al *Furioso*, sia AB che C: con molta delicatezza, la disgrazia dell'uccellino nella canzone non è descritta, e viene solo evocata attraverso il valore metaforico di "invescare"; mentre l'accento è posto sulla ricerca di refrigerio (evocata anche in AB)], con Bembo (*Rime* IX 7-8, «e fe' come *augellin* tra verde alloro, / ch'a suo diletto va di ramo in ramo»), che si rivela così strettamente implicato (in quale direzione?) anche nella formulazione ariostesca di AB.

I madrigali LXXIV, LXXV e LXXVI costituiscono un trittico galante dedicato al pianto di Porzia.

Qual pietà, qual dolcezza
fu, donna, a veder quella,
quando fiera procella
d'acerbo alto dolore
l'aria turbò del viso honesta e bella,
e poi mosse da l'una e l'altra stella,
che son d'Amor la gloria e la fortezza,
focoso insieme e cristallino humore.
Allhor fu visto *Amore*,
stolto quasi per doglia e per furore,
bagnar l'ale nel rio

che de' *begli occhi* uscio,
 e far ne l'acque il suo *foco* maggiore.
 (LXXIV)

Amore che bagna le piume nel pianto ha il suo antecedente nell'un-
 dicesimo canto del *Furioso*, dove il comportamento del dio viene asso-
 ciato al pianto di Olimpia, mentre Orlando narra a Oberto le sventure
 di lei. È un passo che ci consente di sottolineare un raro preannuncio
 di concettismo (o forse meglio – con Bigi⁵⁵ – un residuo di poesia cor-
 tigliana) in Ariosto: anzi, in lui l'invenzione è più articolata e protratta,
 su spunto poliziano⁵⁶, ma solo per quanto riguarda l'appostamento e
 il colpo. Le piume nel pianto sembrano infatti esclusivo elemento con-
 giuntivo della coppia Rota-Ariosto; ma anche questa volta l'attenzio-
 ne va allargata al contesto:

Mentre parlava, i *begli occhi sereni*
 de la donna di lagrime eran pieni.
 Era il bel viso suo, quale esser suole
 da primavera alcuna volta il *cielo*,
 quando la pioggia cade, e a un tempo il sole
 si sgombra intorno il *nubiloso velo*.
 E come il rosignuol dolci carole
 mena nei rami alor del verde stelo,
 così alle belle lagrime *le piume*
si bagna Amore, e gode al chiaro lume.
 E ne la face de' *begli occhi accende*
 l'aurato strale, e nel *ruscello* amorza,
 che tra vermigli e bianchi fiori scende:
 e temprato che l'ha, tira di forza
 contra il garzon, che né scudo difende
 né maglia doppia né ferigna scorza;
 che mentre sta a mirar gli occhi e le chiome,
 si sente il cor ferito, e non sa come.
 (OF XI 64, 7-8-66)

Non sfuggirà la distanza tonale: Rota ci presenta «Amore/ stolto
 quasi per doglia e per furore», mentre in questo specifico quadro del
Furioso il dio «gode al chiaro lume» (ma nei dintorni c'è qualcun altro
 che «per amor venne in furore e matto» ...). Più decise coincidenze
 lessicali e metriche interessano, come vedremo qui sotto, gli altri ma-

⁵⁵ BIGI, p. 383.

⁵⁶ *Stanze* I 40-41.

drigali: intanto le rime *velo : cielo* e il sintagma *occhi sereni*, con il valore semantico non scontato dell'aggettivo, che rimanda a *RVF CCXXXVI 6*, «il bel viso sereno».

Mentre Ariosto si limita a sviluppare l'*aition* galante che giustifica l'innamoramento di Oberto, Rota effettua una visionaria concretizzazione del motivo del pianto, raddoppiandone la portata in una cornice meteorologica: la metaforica «fiera procella» del primo madrigale innesca, per attrazione simpatetica degli elementi naturali, lo spaventoso temporale narrato nel *LXXV*, ulteriormente motivato in termini mitologico-letterari dalla gelosia di Giunone nell'ultimo componimento:

Mentre da duo be' lumi,
dolci del viver mio sostegni e soli,
lagrime ardenti fuor stillava Amore,
ecco Orione apparve,
irato più che mai, dal ciel versando
larghi piovosì fiumi,
e tempestoso horrore
sorse repente, e risonaro i poli
balenando e tonando;
quando voce per l'aria a noi dir parve:
"Non son quel che credete
tuoni, piogge e baleni:
ma ben ognihor vedrete,
per pietà de' bagnati *occhi sereni*,
finché il bel viso non asciuga il *velo*,
pianger le nubi e sospirar il *cielo*".
(LXXV)

Se quando voi piangeste,
e con quel pianto tutto il mondo ardeste,
sì turbò l'aria intorno
subita pioggia e tempestoso vento,
e inanzi tempo ne fu tolto il giorno,
fu perché Giove a que' begli atti intento
si stava in guisa tal, che già prigionie
era per divenir; quando Giunone,
per non fargli goder gioia infinita,
con geloso disdegno
mosse tutto il suo regno;
ma non poté far sì che la bellezza
de la luce bagnata e *scolorita*
non n'empiesse d'amore e di dolcezza.
LXXVI

A chiusura del ciclo non c'è il rasserenamento della natura, ma la contemplazione commossa della «bellezza / de la luce bagnata e scolorita» (12-14), riaccostabile solo dal punto di vista emotivo alla similitudine della pioggia col sole nell'episodio di Olimpia; ma – come vedremo fra poco – la connotazione patetica dell'aggettivo *scolorito* è anch'essa una traccia ariostesca⁵⁷.

⁵⁷ Gli effetti meteorologici dell'invidia di Giunone ritornano nel sonetto c, un testo politico volto a celebrare il rientro trionfale a Napoli di Ferrante Sanseverino, nel 1547, dall'ambasceria a Carlo V dopo i moti contro l'introduzione del Tribunale del Santo Ufficio; successo personale che si sarebbe poi rivelato illusorio. Il motivo della presenza radiosa che spazza nubi minacciose è utilizzato per metafora in un elogio di Alfonso d'Avalos, Marchese del Vasto, che avrebbe conseguito la vittoria soltanto con l'annuncio del suo arrivo: «probabilmente si tratterà dei fatti del settembre 1543, quando Francesi e Turchi tolsero l'assedio a Nizza non appena seppero dell'arrivo dell'esercito di d'Avalos» (MILITE, 280 n.).

Non sarà fuori luogo richiamare a questo punto anche il celebre sonetto ariostesco *Chiuso era il sol da un tenebroso velo*⁵⁸: oltre al tema, si noti ancora una volta la corrispondenza rimica *velo* : *cielo* e anche la somiglianza del costruito narrativo (in particolare la svolta repentina «quando [...]») con il testo centrale del trittico, il LXXV.

Chiuso era il sol da un tenebroso velo⁵⁹
 che si stendea fin all'estreme sponde
 de l'orizzonte, e murmurar le fronde
 e tuoni andar s'udian scorrendo il cielo;
 di pioggia in dubbio o tempestoso gelo,
 stav'io per ire oltre le torbid'onde
 del fiume altier che 'l gran sepolcro asconde
 del figlio audace del signor di Delo;
 quando apparir su l'altra ripa il lume
 de' bei vostri occhi vidi, e udii parole
 che Leandro potean farmi quel giorno.
 E tutto a un tempo i nuvoli d'intorno
 si dileguaro e si scoperse il sole;
 tacquero i venti e tranquillossi il fiume.
 (Ariosto *Rime*, sonetto xx)

Sarebbe un esempio di audace vischiosità – se dimostrabile – il rapporto dubitosamente proposto da Milite⁶⁰ fra la reticenza dell'ultima terzina del contiguo sonetto LXXIII, serissimo riferimento all'anima, a completamento di una *descriptio brevis* («de la parte miglior gl'interni doni / pecca lingua mortal se mai li tocca», 13-14) e il seducente ritratto di Olimpia in *OF XI* 69, 5-6 («di quelle parti debbovi dir anche, / che pur celare ella bramava invano?»).

Alcuni dei materiali qui analizzati, sia ariosteschi sia rotiani, sono arditamente assemblati in un altro dei testi che trasfigurano la quotidianità terrestre in una dimensione cosmica, una dimensione nella quale però la divinità agisce d'impulso e può pentirsi⁶¹. Nel sonetto LVI si tratta addirittura del dio cristiano che, dopo aver fatto ammalare

⁵⁸ Al quale spesso viene associato in competizione per il primato – lo annoto per dovere di cronaca – l'analogo bembiano *Fiume, onde armato il mio buon vicin bebbe*.

⁵⁹ *Iunctura* riutilizzata da Ariosto in una descrizione di tempesta (*OF XVIII* 142, 1).

⁶⁰ MILITE, p. 195.

⁶¹ Come avviene nel sonetto per il principe di Salerno, Ferrante Sanseverino, citato qui sopra alla nota 58.

la donna «per pietà del mondo ardente» (2), ha un ripensamento e ne ripristina lo stato di salute:

Era per voi la terra in dolce arsura,
 quando Dio, per pietà del mondo ardente,
 per far men voi nel dar morte possente,
 languida fé l'imagin vaga e pura.
 Ma poiché vide luce oltra misura,
 anzi maggior, del torbido oriente
 de' be' vostri occhi uscir, *come lucente*
esce raggio di sol di nube oscura,
 e del bel viso, *in cui la face alluma*
Amor, la scolorita primavera
 arder a doppio, e la difesa vana,
 "Torniamo", disse, "al grado ove prim'era
 la nobil donna: poiché inferma e sana
 il mondo parimente arde e consuma".

Il gioco di luce fra il sole e le nuvole, Amore che accende la sua face nel viso della donna sono immagini che ci riportano al trittico appena commentato. Nella terzina finale («"Torniam", disse, "al grado ove prim'era / la nobil donna"», vv. 12-3), la decisione divina è espressa nei termini dell'orgogliosa allocuzione di Bradamante ad Amore, *OF* xxxii 20, 3-4 («o tornami nel grado onde m'hai tolto / quando né a te né ad altri era soggetta!»). Nell'ottava successiva di quel discorso, Bradamante paragona se stessa ad Icaro, mito associato ad innamorati e poeti in alternanza con quello di Fetonte, che è alluso da Rota in apertura del sonetto. Ad esso si può collegare, come suggerisce Milite⁶², anche un'impresa di Berardino, in cui era raffigurato il mondo ardente per la sciagurata corsa del giovane (con il motto *PARS TANTULA NOSTRAE*), commentata da Scipione Ammirato nel *Rota* (p. 60): «Ma grande iperbole è quella del sig. Berardino che la fiamma di tutto il mondo ardente per lo mal governo di Fetonte vi paia una fiammetta a petto della vostra».

L'ipallage che ritrae la *scolorita primavera* del viso (cfr la «luce / bagnata e scolorita» del madr. *LXXVI*) ha, come dicevo, una connotazione patetica autorizzata da una ristretta tradizione, della quale fa parte proprio un'invenzione impresistica di Ariosto, che nel primo *Furioso* (1516) così rappresenta la simbologia dell'abito esibito in occasione dei duelli nel campo pagano dalla disinvolta Doralice, ormai

⁶² MILITE, 95 n.

decisa ad abbandonare il rosso – colore di Rodomonte – per abbracciare il verde di Mandricardo:

[...] al pensier le gonne
 convenienti avea quel giorno in dosso:
 giugnea col verde un *scolorito* rosso.
 (A xxv 51, 6-8).

Nelle redazioni B e C Ariosto prende una strada più analitica, che ha il merito di suggerire attraverso il trascolorare lo sfumare dell'inclinazione (parlare di amore credo sarebbe troppo, per Doralice):

che di duo drappi avea le ricche gonne,
 l'un d'un rosso mal tinto, e l'altro verde;
 ma 'l primo quasi imbianca e 'l color perde.
 (BC xxvii 51, 6-8).

La stessa virazione cromatica compare in un contesto molto più serio rispetto all'episodio della Discordia; si tratta in questo caso della descrizione di un'impresa figurata (a rigore, un'immagine emblematica senza motto) scelta da Bradamante per la propria sopravveste:

[...] tosto una divisa
 si fe' su l'arme, che volea inferire
 disperazione e voglia di morire.
 Era la sopravveste del colore
 in che riman la foglia che s'imbianca
 quando del ramo è tolta, o che l'umore
 che faceva vivo l'arbore le manca.
 Ricamata a tronconi era, di fuore,
 di cipresso che mai non si rinfranca,
 poi c'ha sentita la dura bipenne:
 l'abito al suo dolor molto convenne.
 (C xxxv 46, 6-8 e 47)

Il gusto per le imprese è un altro terreno che accomuna Ariosto e Rota. Della passione del poeta napoletano si parla ampiamente nel trattato dialogico di Scipione Ammirato che da lui prende il titolo⁶³. Nella parte finale delle *Rime* compare una canzone, costituita (su modello petrarchesco) da una successione di quadri, in questo caso tavole di erbario interpretate in chiave dolorosa, come dichiarano i versi incipitari: «Adunque o cieca, o dolorosa vita, / ogni cosa simigli?»

⁶³ Sul quale si veda ARMANDO MAGGI, *L'impresa come narrazione nel "Rota" di Scipione Ammirato*, «Italianistica», XXVI (1997), f. 1, pp. 75-83.

(CLXXVII 1-2). Questo componimento è stato riconosciuto da Guido Arbizioni⁶⁴ come la «canzone dell'impresa» cui si fa cenno, senza riportarla, nel dialogo *Il Rota*, identificazione che Milite contesta con una articolata discussione nella quale non entro, per seguire, invece, le sole tracce ariostesche. La prima arriva in sordina, con la rappresentazione della palma: «Nasce pianta talhor, che sola e senza / *la sua compagna a lato* / steril si vive in ben misero stato». La modalità espressiva corrisponde all'uso ariostesco (OF XLII 72, 2, «chi ha moglie a lato» e 99, 8, «ciascun c'ha moglie allato»): l'indizio sembra labile, ma un controllo delle concordanze rivela che questa combinazione non ha altre occorrenze letterarie.

Ben più evidente, comunque, è la sovrapponibilità dei vv. 11-13 della canzone, dedicati al cipresso tagliato:

Altra [pianta] è che, s'una volta *empia secure*
de' suo' rami la spoglia,
giamai più non germoglia,

seguiti da «[la mia speme] *non mai più si rinverde*» (v. 19)⁶⁵ con la seconda parte della già citata descrizione⁶⁶ della sopravveste di Bradamante (OF xxxii 47, 5-8), l'ultimo di essi ricordato esplicitamente da Ammirato come verso del «poeta» (*Il Rota*, p. 60): «Ricamata a tronconi era, di fuore, / di cipresso *che mai non si rinfranca*, / poi c'ha sentita la *dura bipenne*: / l'abito al suo dolor molto convenne».

Anche in questo caso si fondono i mezzi espressivi, e la scrittura si sostituisce all'arte figurativa⁶⁷. Ariosto utilizza più volte questa tecnica, per armi, insegne e sopravvesti "parlanti" di Orlando («ma portar volse un ornamento nero / e forse acciò ch'al suo dolor simigli», VIII 85, 5-6; «Ne l'un quartiere e l'altro la figura / d'un rilevato *scoglio* avea ritratta, / che sembra dal mar cinto, e che *non cura / che sempre il vento e l'onda lo combatta*», *Cinque canti* v 49, 1-4); di Rinaldo («un ricco drap-

⁶⁴ GUIDO ARBIZZONI, *Imprese e poesie nel «Rota» di Scipione Ammirato*, in ID., «Un nodo di parole e di cose». Storia e fortuna delle "impreses", Roma, Salerno, 2002, p. 54.

⁶⁵ Con Servio, «cupressus [...] caesa numquam revirescit», commento a *Verg. Aen.* III 63-4: «stant Manibus arae / caeruleis maestae vittis atraque cupresso».

⁶⁶ La prima è stata discussa qui sopra, a proposito del valore di *inbianca*.

⁶⁷ Sempre interessante ABD-EL-KADER SALZA, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'«Orlando furioso» con notizia di alcuni trattati del Cinquecento sui colori*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», xxxviii (1901), f. 114, pp. 310-363; e cfr EMILIO BIGI, *Imprese, blasoni, emblemi nell'«Orlando furioso»*, in *Lettere e arti nel Rinascimento. Atti del X convegno internazionale, Chianciano-Pienza 1998*, a cura di LUISA SECHI TARUGI, Firenze, Cesati, 2000, pp. 9-20.

po di colori cilestro / sparso di pecchie d'or dentro e d'intorno, / che cacciate parean dal natio loco / da l'ingrato villan con fumo e foco», *Cinque canti* v 46, 3-8, che va accostata al PRO BONO MALUM della *principes*); di Rodomonte («Ne la bandiera, ch'è tutta vermiglia, / Rodomonte di Sarza il leon spiega, / che la feroce bocca ad una briglia / che gli pon la sua donna, aprir non niega», xiv 114, 1-4)⁶⁸; di Brandimarte nel sogno di Fiordiligi («vedea per mezzo sparsa e d'ogn'intorno / di gocce rosse, a guisa di tempesta» XLIII 155, 5-6).

Negli ambienti colti napoletani del Cinquecento l'interesse per la pratica delle imprese influenzò notevolmente anche «la ricerca sulla tecnica del sonetto, interpretato in chiave epigrammatica»⁶⁹, che Rota coltivò nella sua lirica.

Con le ultime ricognizioni ci imbattiamo nuovamente nell'episodio di Olimpia, che abbiamo lasciato sospeso qualche pagina fa. Nell'avvio della raccolta, con il sonetto v,

Se quando Helena vide il magno Egeo
girsen con Pari *havesse* voi, sol una,
vista, de l'onde sue sarebbe ognuna
arsa più che non arse Ilio e Sigeo;
e se quando la figlia di Peneo
fuggì dinanzi al frate de la Luna
foste voi giunta, havria destra fortuna
addolcito lor caso amaro e reo:
ché, da beltà maggior l'un preso, havrebbe
frenato il corso incontra Amor men forte;
l'altra anchor donna e non lauro sarebbe.
Ma foste voi serbata a la mia morte,
e, come indegna, quella età non v'hebbe;
ch'a noi sol tanto ben fu dato in sorte.

Rota si pone in aperta emulazione di Bembo, *Se stata foste voi nel colle Ideo* (cxxxiii) e insieme di Casa, *La bella Greca, onde 'l pastor Ideo* (xxxvi), ma – come nota anche Milite⁷⁰ – con un significativo prelievo

⁶⁸ Sul quale cfr ALESSANDRO BENASSI, *Gli inserti ecfrastici del «Furioso» e la loro rappresentazione nelle illustrazioni dell'edizione Valgrisi (1556)*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di DANIELA CARACCILO e MASSIMILIANO ROSSI, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2013, pp. 92-98.

⁶⁹ TOBIA R. TOSCANO, *Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli*, in ID., *Tra manoscritti e stampe. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Lofredo, 2018, p. 315 n.

⁷⁰ MILITE, p. 15.

dal *Furioso* («Se fosse stata ne le valli Idee / vista», *OF* XI 70, 1-2) caratterizzato proprio dal tratto stilistico più spiccatamente dell'arcasiano, l'iperbato in *enjambement* «havesse... / vista» (2-3). Rota, anzi, disgrega ulteriormente la protasi su 3 versi, anticipando il *Se*. In quell'ottava ariostesca viene evocato, per celebrare la bellezza di Olimpia, il giudizio di Paride che dà avvio al sonetto di Rota.

Nel sonetto *CX*, *A Giovanni Berardino Terminio*, un testo aspro, giocato su *adunata* e ossimori, assistiamo invece alla contaminazione lessicale-sintattica di più prelievi dal *Furioso*, modello dichiarato in presenza di concorrenti. Guardiamo l'ultima terzina:

Tal i' mi vivo, e la mia vita è scorsa
di là dal *verde*, ed è pungente ortica
ov'eran dianzi fior vermigli e gialli.
(*CX* 12-14)

Essa appare costruita sulla combinazione di *OF* XVI 58, [6]-7-8 («mutato ha il *verde* ne' sanguigni manti / e *dov'erano* i fiori azzurri e gialli / giaceno uccisi or gli uomini e i cavalli») con *OF* XVII 81, 2 («*fior vermigli e gialli*»). C'è anche da notare la relativa vicinanza dei due luoghi ariosteschi, anche se diversissimi: una è la battaglia di Zerbino, l'altra la scena delle dame che gettano fiori su una giostra. Più distante è la descrizione del mattino in *OF* XII 68, 3-4: «e l'Aurora di *fior vermigli e gialli* / venia spargendo d'ogn'intorno il cielo». «*Fior vermigli e gialli*» è usato tre volte da Bernardo Tasso e ancor più significativamente da Sannazaro, *Arcadia* IV poesia, *Poi che 'l soave*. La *unctura* inversa, «*gialli e vermigli*» è in Poliziano e Lorenzo de' Medici (probabilmente sull'archetipo guinizelliano di *Io voglio del ver la mia donna laudare*: «tutti color di fior', *giano e vermiglio*», v. 6); i due termini separati si leggono in *Pg* XXVIII 55-6 («*volsesi in su i vermigli e in su i gialli / fiorretti verso me*»).

Abbiamo già assistito, con il trittico sul pianto, alla *contaminatio* fra poeti contemporanei, *Rime* di Ariosto e *Orlando furioso*. Vediamo ancora due esempi, che ci consentono di giungere alle conclusioni.

Candida notte e più che 'l dì serena,
che 'l ben mi dai che già morte mi tolse;
ahi, perché l'alma anchor teco non volse
girsen col sonno e con sua *dolce* pena?
Ritorna, prego, e quel piacer *rimena*
che *dolcemente* i miei spirti raccolse
dispersi e vaghi, e nel partir poi sciolse
in caldo vento, in lagrimosa vena.

Scender da Dio, ripreso il suo bel velo
 pareo madonna, e al suo cerchio menarme,
 e tutto intento a riverirla il cielo.
 Che potea più la notte e 'l sonno darne?
 O caro inganno! Il meglio i' taccio e celo:
 resti pur la memoria a consolarne.
 (CLXXXIX)

L'incipit ostenta la tessera preziosa di una sestina dell'*Endimione* di Cariteo: «*Candida, luminosa et lieta notte*» (sest. I, 13), alla quale si sovrappone però la memoria dell'Ariosto lirico, per la struttura della comparazione: «*O più che 'l giorno a me lucida e chiara, / dolce, gioconda, avventurosa notte*» (cap. VIII 1-2). Le terzine ariostesche, caratterizzate da un sistema delle benedizioni fittamente anaforico e da un'alta temperatura passionale, consegnano al sonetto di Rota l'idea della *dolcezza*, che, prima di celarsi enigmaticamente nella reticenza finale, si modula con insistita evidenza, tra la fine della prima e la seconda quartina, su un'altra traccia ariostesca, l'invocazione elegiaca di Bradamante: «*Deh, torna a me, mio sol, torna e rimena / la desiata dolce primavera!*» (OF XLV 39,1-2).

Archetipo lessicale e ritmico, ma non tematico – non c'è invocazione nostalgica, ma solo la contrapposizione primavera – dolore tipica del *trobar leu* – è per entrambi i poeti RVF CCCX 1, *Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena*. Ed ecco il secondo esempio:

Se giamai fuor de la spinosa e folta
 selva di que' pensier ch'il cor cinto hanno,
 ove la pace mia da dolce inganno
 di bella e micidial maga fu colta
 uscirà l'alma, in se stessa raccolta,
 ch'hor vagando se 'n va di danno in danno,
 s'alzerà forse ove non molti andranno
 quest'humil penna tutta a pianger volta.
 E chi di miei tormenti indegni ed empi
 hor gode lieta, e più di me non cura
 che soglia onda curar sdruscito legno,
 dirà, pentita de' passati tempi:
 "Potea costui, s'era men fier lo sdegno,
 chiara farmi volar da tomba oscura".
 (xxxI)

Milite riconduce questo sonetto a suggestioni cavalleresche⁷¹, indi-

⁷¹ «L'ambito culturale e metaforico delle quartine di questo sonetto sembra più

cando persuasivamente la liberazione di Orlando dall'incantesimo nel giardino di Dragontina (Boiardo, *Orlando innamorato* I xiv 43, 4: «Hor s'è in sé stesso il Conte resentito») e quella di Ruggiero da Alcina (*OF* VII 65, 5: «come Ruggiero in sé fu rivenuto»); ma si dovrà piuttosto parlare di una triangolazione con le *Rime* di Ariosto. Spicca infatti, nel tessuto del sonetto, l'epiteto «bella e micidial maga». Questa definizione dell'amata, che torna – semplificata – nel sonetto LXXXIII di Rota («bella maga», 78) e si collega alle «soavi maghe e micidiali / parolette cortesi» della canzone XVIII (14-15) chiama in causa ancora una volta le terze rime ariostesche: il cap. XI,

Oltr'a quei monti, a ripa l'onda vaga
del re de' fiumi, in bianca e pura stole,
cantando ferma il sol *la bella maga*,
che con sua vista può sanarmi sola.
(73-76)⁷²,

e insieme – più sottilmente – il cap. XVI, a sua volta fortemente implicato con il poema:

E son *le maghe* lungi di Tessaglia,
che, con radici, imagini ed incanti
oprando, possan far ch'io mi rivaglia.
(67-69)

Giada Guassardo osserva che «throughout the *Rime* Ariosto often fuses the figure of the beloved with that of the sorceress, who charms the heart of the poet and performs actual atmospheric miracles, which cannot but bring to mind the *maraviglia* in the *Furioso*»⁷³. La studiosa individua altri marcati elementi di contatto lessicale fra il capitolo XVI e vari luoghi del poema, il che le consente di indicarlo come «another example of stylistic experimentation in genre hybridisation.»⁷⁴.

The experiment of permeability between genres which Ariosto carried out – successfully – in the *Furioso* by bringing the lyric/elegiac code into the narrative form, radiates onto the lyrics, which feature themes and attitudes (i.e. irony, or a rational 'humanistic' viewpoint) similar to

propriamente quello dei romanzi cavallereschi, e in questo ambito probabilmente andranno ricercate le suggestioni più potenti» (MILITE, p. 86 n.).

⁷² Da collegare al sonetto del miracolo meteorologico che abbiamo già discusso, *Chiuso era il ciel*.

⁷³ G. GUASSARDO, *Ariosto's "Rime" and the 1516 «Furioso»: Cases of poetic memory*, in «*Dreaming again on things already dreamed*», cit., p. 121.

⁷⁴ *Ivi*, p. 122.

those of the *Furioso*. The *Rime* show that Ariosto tried to develop the narrative possibilities of shorter compositions⁷⁵.

Abbiamo potuto constatare che anche nelle *Rime* di Rota la contaminazione dei generi è un fenomeno presente, che naturalmente si attua nel trasferimento intertestuale degli spunti dal poema alla lirica⁷⁶; fenomeno inverso – o forse di ritorno: non sappiamo abbastanza della cronologia delle rime di Ludovico – rispetto alla prassi ariostesca, tutta interna alla sua produzione.

Nel suo canzoniere i *Rerum vulgarium fragmenta* sono solo latamente modello strutturale (fermo restando che questo concetto è diverso dalla percezione moderna)⁷⁷ e il petrarchismo è in misura moderata codice espressivo: sul versante lessicale e più in generale stilistico il confronto intertestuale si gioca direttamente con Petrarca, su un piano quasi paritetico con gli antichi e con altri modelli volgari⁷⁸. È infatti notevole che il raffinato classicismo di Rota accolga, canonizzandoli, non solo Dante e Petrarca, ma anche i grandissimi contemporanei Ariosto, Della Casa e in parte Bembo, ai quali applica una prassi imitativa analoga a quella impiegata per i classici latini nei suoi *Carmina*: diffrazione, vischiosità, contaminazione e risemantizzazione.

⁷⁵ *Ivi*, p. 132. Il travaso è infatti particolarmente attivo in Ariosto fra il poema e le terze rime, per il loro statuto narrativo.

⁷⁶ E forse anche della produzione latina: si confronti questo incantevole quadro lunare (è la notte in cui Palinuro viene fatalmente catturato dal fascino della ninfa Camerota): «dabat ipsa per umbras / Luna diem tremulo vibrans vaga lumina ponto» (*silva Camerota*, 41-2, in *Carmina*) con i vv. 14-16 del madrigale VIII: «nel bel seren più limpido la luna / sovra l'onda tranquilla / coi bei tremanti suoi raggi scintilla» (ARIOSTO *Rime*).

⁷⁷ Va infatti tenuto presente che la tradizione manoscritta e a stampa del *Canzoniere* ignora per secoli l'assetto del codice *Vat. Lat.* 3195, tranne minime eccezioni (segnatamente i due incunaboli che derivano dall'unica stampa basata sull'auto-grafo/idiografo, la padovana Valdezoco del 1472).

⁷⁸ Analoghe considerazioni conduce Rossano Pestarino a proposito della lirica di Luigi Tansillo (ROSSANO PESTARINO, *Tansillo e Tasso, o della "sodezza" e altri saggi cinquecenteschi*, Pisa, Pacini, 2007, in particolare p. 56 e p. 88).

In questo numero:

ROSSANO PESTARINO	<i>Tansillo- Virgilio</i>
CRISTINA ZAMPESE	<i>Ariosto- Bernardino Rota</i>
MARIA DI MARO	<i>Il sapere anatomico in versi di età barocca</i>
STEFANO FORTIN	<i>Ugo Foscolo</i>
NICOLA DI NINO	<i>La Gioconda di Gabriele d'Annunzio</i>
ROBERTO CARNERO	<i>Silvio D'Arzo al tempo di «Solaria»</i>
CRISTIANA DI BONITO	<i>Le lettere di Elisa Avigliano a Salvatore</i>
	<i>Di Giacomo con una nota su «libretta»</i>
MICHELE MONGELLI	<i>Sull'origine della vera nobiltà fra Quattro e</i>
	<i>Settecento</i>
CATERINA MONGIAT FARINA	<i>Italo Calvino: le Cosmicomiche</i>
VALERIA PUCCINI	<i>Sulla novella Tentazione! di Giovanni Verga</i>
FRANCESCO TATEO	<i>Nota in margine a Inferno XXVIII</i>

www.criticaletteraria.net

ANNO LI **FASC. II** **N. 199/2023**

Consiglio scientifico onorario: Guido Baldassarri (Padova) / Elsa Chaarani Lesourd (Nancy, Francia) / Nicola De Blasi (Napoli) / Antonio Lucio Giannone (Lecce) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Francesco Guardiani (Toronto, Canada) / Massimo Lollini (Eugene, Stati Uniti) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari) / Tobia R. Toscano (Napoli)

Comitato direttivo-scientifico: Giancarlo Alfano (Napoli - Federico II) / Beatrice Alfonzetti (Roma- Univ. Sapienza) / Giovanni Barberi Squarotti (Univ. Torino) / Valter Boggione (Univ. Torino) / Ambra Carta (Univ. Palermo) / Rosario Castelli (Univ. Catania) / Daniela De Liso (Napoli - Federico II) / Francesco Ferretti (Univ. Bologna) / Giorgio Forni (Univ. Messina) / Maria Teresa Imbriani (Potenza - Univ. Basilicata) / Valeria Giannantonio (Univ. Chieti) / Simone Magherini (Univ. Firenze) / Valeria Merola (Univ. L'Aquila) / Elisabetta Selmi (Univ. Padova) / Sebastiano Valerio (Univ. Foggia) / Paola Villani (Napoli - Univ. Suor Orsola Benincasa)

Comitato scientifico internazionale: Perle Abbrugiati (Francia - Univ. de Provence) / Massimo Danzi (Svizzera - Univ. Geneve) / Paolo De Ventura (England - Univ. of Birmingham) / Margareth Hagen (Norvegia - Univ. di Bergen) / Sreko Jurisic (Croazia - Univ. di Spalato) / + Paola Moreno (Belgio - Univ. di Liegi) / Irene Romera Pintor (Spagna - Univ. di Valencia)

Segreteria di redazione: Noemi Corcione, John Butcher, Giuseppe Andrea Liberti.

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

Amministrazione: Paolo Loffredo Editore s.r.l. - 80128 Napoli- Via Ugo Palermo, 6; www.loffredoeditore.com; paololoffredoeditore@gmail.com

Abbonamento annuo (4 fascicoli): Italia € 69,00 - Estero € 92,00 - Fascicolo: Italia € 21,00; Estero € 30,00. Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Editore s.r.l., IBAN: IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399; 

Versione digitale acquistabile su TORROSSA.IT ISSN e2035-2638

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

Impaginazione: Graphic Olisterno, Portici (NA); *Stampa:* Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli.

Questo fascicolo è stato stampato il 13 aprile 2023.