

Tansillo “epigrammista” tra liriche e poemetti

Rossano Pestarino
Università degli Studi di Pavia
rossano.pestarino@unipv.it

Sintesi

Il saggio indaga alcuni luoghi delle *Rime* e dei *Poemetti* di Tansillo per mettere in luce il recupero di moduli e stilemi “epigrammatici” che il poeta propone nella sua opera. L’indagine di carattere retorico, ivi comprese all’occorrenza osservazioni metriche, è intrecciata con l’esame dell’intertestualità nei confronti della tradizione classica, biblica e rinascimentale, latina e volgare.

Parole chiave

Luigi Tansillo; lirica; poemetti in ottava rima; intertestualità; petrarchismo; poesia epigrammatica; *Antologia Palatina*; poesia latina del Rinascimento.

Abstract

The essay focuses on specimens of Tansillo’s poetry both in short (*Rime*) and extended form (*Poemetti*) in order to highlight the resort to “epigrammatic” features that the poet shows in his work. The rhetorical and when needed metrical analysis of the selected passages is intertwined with the exam of the intertextuality of Tansillo’s lines with the classical and biblical tradition and with the Latin and Italian poetry from the Renaissance.

Keywords

Luigi Tansillo; lyric poetry; poems in “ottava rima” (stanzas); intertextuality; Petrarchism; epigrammatic poetry; *Palatine Anthology*; Latin poetry from the Renaissance.

La tendenza epigrammatica della scrittura poetica di Luigi Tansillo è un dato pacifico della ricezione critica del poeta, soprattutto a partire da studi ancora fondamentali come quello di Ezio Raimondi, del 1973, che inquadra il poeta di Venosa nel panorama del petrarchismo del meridione d'Italia, o quello consegnato nello stesso anno all'antologia *La locuzione artificiosa*, a cura di Giulio Ferroni e Amedeo Quondam, che riflette anche sui presupposti teorici e retorici dell'espressione poetica del petrarchismo meridionale¹. Non a caso, si può dire che si tratti di due dei contributi che hanno inaugurato la grande stagione di studi sulla lirica del Viceregno nel XVI secolo, anche se alcuni altri importanti precedenti si potrebbero citare: basti almeno l'antologia a cura di Luigi Baldacci, dove per la prima volta le peculiarità dei vari apporti di una poesia che troppo spesso, nella precedente tradizione critica, era stata sentita come indistinta (o almeno distinta soltanto in ragione della "genialità" ed eccezionalità di alcuni dei suoi esponenti, che proprio per questa ragione erano ritenuti spiccare su un panorama monocorde non troppo degno di attenzione critica), venivano appunto indagate in ragione dell'appartenenza dei singoli poeti a un'area geografica e dunque a una particolare, ben connotata tradizione².

Disposizione epigrammatica significa in particolare una attenzione al concetto, oltre che alla sua espressione, che viene particolarmente potenziata in momenti ben precisi del testo poetico: segnatamente nella chiusa del componimento, come si verifica assai spesso proprio nella gestione del sonetto che Tansillo apprende dal grande modello petrarchesco passato attraverso la pratica del Bembo e del Sannazaro, come ancora hanno mostrato le indagini di Raimondi. Ma non è coinvolto soltanto il testo breve della lirica su modello petrarchesco: Tansillo lavora in questo senso anche, molto spesso, nei testi più estesi ai quali era rimasta consegnata per lungo tempo la sua fortuna di poeta, come ad esempio i poemetti in ottave, il *Vendemmiatore*, la *Clorida* e le *Stanze a Bernardino Martirano* (per non parlare delle varie e interessanti commistioni tra sacro e profano che interessano la scrittura del poema sacro, le *Lagrime di san Pietro*). Si potrebbe anzi dire che questa stessa tendenza a uniformare i generi letterari all'insegna di una stessa poetica sembri essere cifra caratteristica di questa scrittura, quasi a garanzia di una pervasività dell'intento lirico che viene travasato, eventualmente per interposta persona, anche nei poemetti, come ad esempio avviene sia nel *Vendemmiatore* sia nella *Clorida*, per esemplificare su due registri retorici e linguistici molto diversi e quasi opposti, anche in ragione dei modelli di riferimento imprescindibili per un poeta come Tansillo, che porta l'*imitatio* rinascimentale ad esiti genialmente personali. Mi è grato consegnare oggi a queste pagine, offerte all'amico Tobia, che mi ha voluto tra i suoi collaboratori per la grande impresa dell'edizione tan-

1. Raimondi (1973) e Ferroni-Quondam (1973); fondamentale anche Quondam (1975).

2. Baldacci (1957: 597-627), per l'antologia dalla lirica tansilliana; poi riedita in Baldacci (1984: 459-482).

silliana, alcune riflessioni a margine di questa pratica, che risulta in effetti tra le più interessanti nel lavoro di don Luigi, e una delle marche di eccellenza della sua interpretazione di potenzialità e risorse della poesia volgare.

Si è fatto cenno prima all'intreccio tra tradizione profana e tradizione sacra che si ravvisa in molti passi delle *Lagrima di san Pietro*: in effetti, la presenza mnemonica dei testi sacri, cioè *in primis* ovviamente della Bibbia, è una caratteristica evidente nell'elaborazione della poesia tansilliana, che qualche volta permette anche di illuminare appunto arguti sconfinamenti di genere letterario, alla luce di una sensibile risemantizzazione dei *verba*, nonché del concetto, del modello sacro. Un esempio abbastanza interessante accomuna una lirica e un'ottava della *Clorida* che si rifanno allo stesso luogo veterotestamentario in termini di una riscrittura simbolica o allegorica che piega il materiale verbale ad altro significato. Il sonetto, che nella nuova edizione delle rime tansilliane curata da Toscano porta il numero 204, è un sonetto per molti aspetti interessante, a cominciare dal fatto che si trova attestato soltanto nell'importante codice Casella delle rime, e doveva quindi (o poteva) con ogni verosimiglianza rientrare nel progettato "canzoniere" che Tansillo non realizzò, dopo i seletti *specimina* forniti nella seconda metà degli anni Quaranta del secolo e dedicati a Gonzalo Fernández de Córdoba, III duca di Sessa, che proprio l'acribia dello stesso Toscano ha permesso di ricostruire³. Il sonetto 204 costituisce in un certo senso una rivisitazione, anzi un potenziamento, del "concetto" di *RVF* 9: la primavera sopraggiunge, ma per l'amante-poeta Francesco «primavera [...] pur non è mai»; in Tansillo, invece, l'albero della speranza amorosa, che era rigoglioso di fiori durante l'inverno, languisce paradossalmente nel tempo presente, una stagione primaverile sapientemente descritta attraverso determinazioni astronomiche e notazioni paesaggistiche e coloristiche di particolare raffinatezza nelle prime tre strofe della lirica. In un certo senso, il tema continua anche poi nei due sonetti successivi del Casella, dove sempre si fa riferimento all'immagine arborea della speranza dell'amante, come appunto in 204, e si dichiara più precisamente, soprattutto nel sonetto conclusivo di quello che pare senza dubbio un trittico tematico, una fiduciosa sopravvivenza di questa speranza anche alle condizioni meno favorevoli⁴. Questo il testo dell'elaboratissimo sonetto, certo uno degli *specimina* maggiori dell'arte tansilliana:

3. Per tutto il discorso rimando alla *Nota al testo*, a firma di Toscano, in Tansillo (2011), da cui sempre si citano le rime, con il numero d'ordine relativo nell'edizione.

4. Si vedano in particolare *Rime* 205, 12-14, che contengono la supplica alla donna perché intervenga, con la luce dei suoi occhi, a risanare l'albero metaforico della speranza («Occhi dal cui splendor la virtù move / ond'ogni secca pianta apre e rinverde, / deh, non volgete il vostro raggio altrove!») e 206, 5-8: «L'alta speranza mia ch'adombra il sole, / non pur la luna, con l'altiere cime, / nel petto, ove radice eterna imprime, / Amor piantolla et Onestà la cole» e poi la gloriosa conclusione dei vv. 12-14, gestita su triplice immagine contrastiva, con sapienti richiami addirittura quasi guinizelliani: «Tanto si può appressar voglia terrena / al bel ch'io seguo, quanto macchia al foco, / oscuritate al sole e fango al cielo».

Ecco ch'il Tauro, appresso l'Ariete,
 alza le corna e 'ncontra al sol s'accinge
 che sormontando i mesti giorni spinge
 a dietro e chiama le stagion più liete.

L'alt'orno, l'ampia quercia e 'l dritto abete
 di verde chioma i torti rami cinge,
 a mille bei color natura pingge
 l'aperte piaggie e le valli secrete.

La terra flagra e l'acque ardon d'amore,
 d'ogni fier animal l'orgoglio cade
 e dagli amanti più che mai si spera.

L'arbor del mio sperar, ch'avea d'onore
 cime e radici e frutti d'onestade,
 fioria di verno, or langue a primavera⁵.

È evidente come qui Tansillo lavori su ipotesi petrarchesche come ad esempio *RVF* 228, dove però si parla del «lauro verde» di Laura (si veda la coincidenza lessicale forte tra i vv. 1-3 del sonetto petrarchesco, «Amor co la man dextra il lato manco / m'aperse, et piantòvi entro in mezzo 'l core / un lauro verde» e i già citati vv. 5-8 del sonetto 206); ma è altrettanto evidente come l'immagine di questo albero della speranza riprenda volutamente una suggestione che viene dal testo sacro, e precisamente dalla raffigurazione arborea contenuta nella *Laus Sapientiae* di *Eccli* 24, 22-23: «Ego quasi terebinthus extendi ramos meos, / et rami mei rami honoris et gratiae. / Ego quasi vitis germinavi gratiam, / et flores mei fructus honoris et honestatis». Con una scaltra redistribuzione dei costituenti, l'albero biblico, paragonato a terebinto e vite, che aveva rami di onore e di grazia e fiori e frutti di onore e di onestà, si trasforma qui nell'albero della speranza amorosa del poeta, che ha cime e radici di onore e frutti di onestà, a indicare l'esclusiva caratteristica platonica di questa passione, simbolicamente espressa anche tramite il recupero, direttamente dal testo biblico, dei due sostantivi appartenenti alla stessa famiglia lessicale esposti nel sonetto in clausola di versi successivi (v. 12, *onore*, e v. 13, *onestade*). Non sembra però questa una coincidenza solo lessicale, se è vero che nel terzo e risolutivo sonetto del trittico, ai vv. 9-11, si dirà appunto, dell'albero della desiosa speranza trionfante di sole e di gelo, che esso è nutrito e serbato nel

5. Per quanto riguarda la ricerca stilistica testimoniata dal sonetto, è interessante in particolare, al v. 5, l'elaborazione di cui è traccia appunto nel codice Casella, che finisce per attribuire ad ognuno dei membri del *tricolon* che costituisce il verso un aggettivo caratterizzante (la precedente redazione, come l'edizione critica documenta, leggeva più genericamente: «Ogni faggio, ogni quercia et ogni abete»).

proprio luogo per l'appunto dalla Ragione, in quanto amore tutto razionale, con assoluta esclusione dei sensi, e dunque anche degli alterni stati d'animo rappresentati, petrarchescamente, dall'alternarsi di sole e di gelo; la falsariga dell'arborea Sapienza biblica sembra insomma trasformarsi nel manifesto di un'adesione, così frequentemente celebrata nella lirica tansilliana, a un amore tutto platonico:

Il bel desio che tempo a fin non mena
Ragion nudrisce e guarda in proprio luoco,
talché di sol non teme né di gelo.

Tansillo era evidentemente affezionato a quest'immagine così scolpita nel testo biblico, se è vero che vi ritorna, in altro contesto, come già si accennava, nell'ottava 25 della *Clorida*, il poemetto dedicato al viceré don Pedro de Toledo nel 1547, dove essa ha una funzione tutta encomiastica e celebrativa della bellezza delle sorelle Girolama e Isabella Spinelli, e dove viene inserita in un *calembour* sul nome delle gentildonne anche retoricamente impreziosito dalla rallentante figura dell'anadiplosi⁶. Si vedano i vv. 1-4:

Due SPINELLE, che 'l mondo par ch'onori,
vengano ad onorar le mie brigate;
spine che d'ogni tempo han frutti e fiori:
fior di bellezza e frutti d'onestate.

Con *variatio* lessicale, il tema dell'onore è asseverato dal riferimento alla bellezza delle due donne, ovviamente assente tanto nell'ipotesto biblico quanto nel sonetto del Casella: ma è significativo come, seppure in forma scorciata, epigrammaticamente racchiusa in un solo distico e, come già si diceva, strutturalmente irrobustita dall'anadiplosi, Tansillo rimediti qui la stessa tessera, eliminandone il riferimento all'*onore* e dunque la figura etimologica che ne conseguiva, ma ulteriormente complicandola con la ripetizione a chiasmo che incerniera i due versi, tra l'altro con effetto potenziante dell'allitterazione («frutti e fiori... / fior... frutti»)⁷.

Non stupisce che la *Clorida*, forse uno dei vertici della scrittura tansilliana, sia una partitura ricchissima, frutto di un vero e proprio sperimentalismo di temi, registri retorici e soluzioni stilistiche, che sovrappone, affianca, giustappone le suggestioni più diverse, anche per quanto concerne appunto l'intertestualità in direzione della poesia "concettosa" e della sua interpretazione epigrammatica, in-

6. Anche il testo della *Clorida* si cita, con rimando all'ottava, dalla nuova edizione procurata da Toscano: Tansillo (2017).

7. Più esattamente, va osservato che il riferimento all'*onore* è ben presente nel compiaciuto gioco etimologico dei vv. 1-2: «che 'l mondo par ch'onori, / vengano ad onorar».

teso l'aggettivo nel suo senso più vasto. La filigrana elegiaca che Tansillo contamina nel poemetto, di diretta derivazione dall'Ovidio delle *Heroides*, seleziona diverse suggestioni che mirano al patetico: in questo senso si può leggere l'intenzione prima del testo, ossia la supplica che la ninfa rivolge al viceré affinché non la privi della sua presenza. Un'ottava particolarmente intensa, nell'esordio del poemetto, diciamo nella sua cornice introduttiva, nella quale Clorida enuncia le ragioni del suo sconforto, è l'ottava 8, che ricalca appunto una situazione ovidiana *par excellence* (per esempio dalla prima delle *Heroides*, dove Penelope rimprovera Ulisse per il suo ritardo nel ritorno dalla guerra ormai da anni conclusa), trasferendola però a don Pedro e a don García de Toledo, accomunati nel sospiro della ninfa abbandonata della villa di Chiaia:

Mentre vaghi d'onor che a me voi tolle,
 voi ve 'l cercate in terra et ei nell'onde,
 io, che mi vedo così sola, molle
 fo del mio pianto ogni erba et ogni fronde.
 Io piango e chiamo, e dal vicino colle
 Eco sola pietosa mi risponde:
 e per mostrar mio duol quanto in lei puote
 mi rende quasi intere le mie note.

Come spesso avviene nel poemetto, l'ottava è sigillata da un concetto racchiuso nel distico a rima baciata. Se la partecipazione di Eco ai dolori di un soggetto amante o sventurato è di amplissima tradizione già classica, nella lirica, nell'epica e nel teatro, il concetto su cui l'ottava si chiude, ossia che Eco, a differenza di quanto fa di solito per la nota condanna comminatale da Giunone, ripete «quasi intere» le parole di Clorida per dimostrare più piena la propria partecipazione al dolore della ninfa, sembra rimeditare uno spunto rinvenibile ad esempio in un coro altamente patetico delle *Troades* senecane, dove ha un ruolo simile per esprimere l'insopportabile peso di un dolore che tenta di effondersi, per quanto in maniera inadeguata, nel compianto lacrimevole per la fine di Troia e di Ettore: ed è proprio la grandezza dell'eroe estinto che richiede un pianto ben più sonante e vasto dei consueti. Si tratta dei vv. 99-116 della tragedia:

CHO. Solvimus omnes lacerum multo
 funere crinem; coma demissa est
 libera nodo sparsitque cinis
 fervidus ora: complete manus,
 hoc ex Troia sumpsisse licet.
 cadit ex umeris vestis apertis
 imumque tegit suffulta latus;
 iam nuda vocant pectora dextras:
 nunc, nunc vires exprome, dolor.

Rhoetea sonent litora planctu,
 habitansque cavis montibus Echo
 non, ut solita est, extrema brevis
 verba remittat, totos reddat
 Troiae gemitus: audiat omnis
 pontus et aether. saevite, manus
 pulsu pectus tundite vasto,
 non sum solito contenta sono:
 Hectora flemus⁸.

In particolare i vv. 109-112 raffigurano appunto Eco che, contrariamente al solito, non si limita a ripetere il finale delle parole lamentose del coro, ma viene invitata a restituire per intero i gemiti di Troia («totos reddat / Troiae gemitus»). Una volta di più, però, Tansillo riscrive il modulo dal contesto patetico della tragedia senecana in una chiave elegiaca, aggiungendo una sfumatura (quel «quasi»: «mi rende *quasi* intere le mie note») che sembra voler contribuire a sottolineare ancor più lo sforzo di compartecipazione della voce di Eco che, contro la sua abitudine (dice Seneca: «non, ut solita est»), tenta di ripetere per intero i lamenti di Clorida, per confortarla e mostrarle in questo modo quanto il dolore della ninfa consorella abbia potere in lei, nel suscitare la sua accorata condoglianza. Torquato Tasso riprenderà in parte il concetto, rovesciandolo nell'ambiguo registro comico (o almeno semicomico) dell'*Aminta*, e in particolare nella tirata anticortigiana di Tirsi, e riferendolo però non ad Eco, citata solo in chiave di ironico paragone, ma alle mura ciarliere dei palazzi, di cui con amplificazione satirica si dice che esse sono in grado non soltanto di ripetere per intero le parole pronunciate dai cortigiani, ma addirittura di aggiungere, come vere e proprie malevole pettegole, anche ciò che il parlante non ha detto. Si vedano i vv. 591-596 della scena seconda dell'atto primo della "favola boschereccia" tassiana:

Quivi le mura son fatte con arte
 che parlano e rispondono a i parlanti:
 né già rispondon la parola mozza,
 com'Eco suole ne le nostre selve,
 ma la replican tutta intiera intiera,
 con giunta anco di quel ch'altri non disse⁹.

8. Si cita da Seneca (1993: 284-286): si rimanda al commento di questa edizione per una serie di luoghi antichi nei quali Eco partecipa al dolore di un personaggio con la propria voce, ma senza che si arrivi al concetto che accomuna *Troades* e *Clorida*. Per quanto riguarda la genesi della "maledizione" che colpisce Eco, basti l'ovvio rimando al libro terzo delle *Metamorfosi* di Ovidio, vv. 356-369.

9. Si veda Tasso (2015: 104), anche per il rimando all'intertestualità senecana.

Ma la grande partitura della *Clorida* permette anche a Tansillo di lavorare in modo diretto sulla tradizione epigrammatica antica. Un caso particolarmente rilevante si situa nel passo dedicato alla felicissima descrizione dei delfini, debitrice di una serie di luoghi classici già messi in luce da Francesco Flamini nel suo benemerito commento¹⁰. Sono anche queste, le ottave 113-115, tra le stanze più riuscite del poemetto, quelle nelle quali Tansillo descrive la partecipazione dei delfini alle feste e ai giochi che si svolgono sulla spiaggia, ricalcando la tradizione già antica, ricca di molti esempi mitici che testimoniano la familiarità o quasi fratellanza dei delfini con gli uomini:

I delfini talor coi curvi dorsi,
senz'aver tema di contrari casi,
vengono al suon de' rozzi legni a porsi
saltando a schiera sovra il lido quasi:
sì presso a terra gli ho vist'io trascorsi
ch'entro l'arena poi si son rimasi,
ma il pescator, se ben toccando il lito
muore, il rimette al mar dond'era uscito.

E non senza cagion gli usa in quel punto
il grato pescator pietoso officio,
perch'è il delfino a l'uom d'amor sì giunto,
che gli si deve ogni alto beneficio:
né pur ad uom che spiri, m'a defunto
delfin vidi io d'amor dar raro indicio.
E pur raro tra gli uomini vedrassi
vivace amor ch'oltra il sepolcro passi.

In questa spiaggia, un dì che 'l mar più frange,
vidi un delfin che tanta fretta mise
per trar, che 'l pesce nol divorì e mange,
col tergo a terra un uom cui l'onda uccise,
ch'ei ne morì sul secco; e mentre piange
il suo morir, nel morto gli occhi affise:
«Com'è strano il fin nostro –par che gride;–
te l'onda mia me la tua terra ancide».

Intanto è notevole l'ambientazione locale, addirittura autoptica (115, 1-2: «In questa spiaggia... / vidi»), che la narratrice fa di un evento che la testimonianza di Plinio il Vecchio, come già segnalato da Flamini, ricorda avvenuto in

10. Si veda Tansillo (1893: 166-167) per il luogo di cui si discuterà qui di seguito.

diverse città greche, anche se circoscrivendolo ad occasioni che coinvolgevano dei bambini, particolare che Tansillo lascia invece cadere per parlare di un uomo adulto. Si veda in particolare quanto Plinio scrive in IX 8, 8: «Ante haec similia de puero in Iaso urbe memorantur, cuius amore spectatus longo tempore, dum abeuntem in litus auide sequitur, in harenam inuectus expiravit. [...] In eadem urbe Iaso Hegesidemus scribit et alium puerum Hermian nomine similiter maria perequitanem, cum repentinae procellae fluctibus exanimatus esset, relatum, delphinumque causam leti fatentem non reuersum in maria atque in sicco exspirasse. Hoc idem et Naupacti accidisse Theophrastus tradit. Nec modus exemplorum: eadem Amphilochi et Tarentini de pueris delphinisque narrant»¹¹. Il tema della *sympatheia* tra delfini ed esseri umani, però, ha corso anche nella tradizione epigrammatica, in particolare per uno *specimen* che evidentemente Tansillo aveva presente nel distico di chiusa dell'ultima delle ottave citate¹². Il delfino spiaggiato, morente anche per lo sforzo di aver trascinato sulla terraferma il corpo dell'uomo annegato, pronuncia con lo sguardo (cf. 115, 5-6: «e mentre piange / il suo morir, nel morto gli occhi affise») una battuta altamente patetica, come è segnalato anche dall'inciso della narratrice al v. 7: «par che gride». Nel distico concettoso si osserva come l'uomo e il delfino si siano scambiati i propri destini di morte: ciò che è elemento vitale dell'uno è diventato causa di morte per l'altro, e viceversa. Già nel libro settimo dell'*Anthologia Palatina*, che raccoglie gli epigrammi funebri, alcuni sono dedicati ai delfini: ad esempio il tritico in sequenza degli epigrammi 214, 215 e 216, che si devono rispettivamente ad Archia, Anite e Antipatro di Tessalonica, il cui argomento è sempre la morte del delfino dovuta a spiaggiamento. Nella chiusa dell'ottava della *Clorida*, però, Tansillo non si limita a citare, ma più precisamente volgarizza una chiusa ripresa con evidenza dall'epigramma 222 del libro nono, attribuito ad Antifilo di Bisanzio, un testo di grande bellezza nella serrata (e si potrebbe ben dire "concettosa") elaborazione quasi narrativa, fatta nelle parole dello stesso delfino già morto o morente e tutta giocata, in esordio e in chiusa, su versi incisi per contrapposizioni e parallelismi. Questo è l'epigramma greco:

Ἀνέρα θήρ, χερσαῖον ὁ πόντιος, ἄπνοον ἔμπνοος,
ἀράμενος λοφιῆς ὑγρὸν ὑπερθε νέκυν,

εἰς ψαμάθους ἐκόμισσα. τί δὲ πλέον; ἐξ ἄλδος εἰς γῆν
νηξάμενος, φόρτου μισθὸν ἔχω θάνατον·

11. Si cita da Plinio (2011: 194-196).

12. Ho segnalato la coincidenza nel commento al poemetto da me curato in Tansillo (2017: 375-378): riprendo e amplifico qui alcuni spunti di riflessione che per ovvie ragioni non avevano potuto trovare spazio nelle note di commento all'edizione.

δαίμονα δ' ἀλλήλων ἡμείψαμεν· ἡ μὲν ἐκείνου
 χθῶν ἐμέ, τὸν δ' ἀπὸ γῆς ἔκτανε τοῦμόν ὕδωρ.¹³

In particolare è interessante il distico finale, dove si fa riferimento allo scambio di destini tra le due creature, che appunto riprende, con forte *enjambement* e chiasmo, le contrapposizioni insistenti del tripartito verso esordiale: «δαίμονα δ' ἀλλήλων ἡμείψαμεν· ἡ μὲν ἐκείνου | χθῶν ἐμέ, τὸν δ' ἀπὸ γῆς ἔκτανε τοῦμόν ὕδωρ» («ci siamo scambiati l'un l'altro il destino di morte: la sua / terra me, e lui, che veniva dalla terra, uccise la mia acqua»)¹⁴. L'epigramma di Antifilo è pubblicato nell'edizione della *Anthologia Planudea*, nel primo libro, e più precisamente nella sezione intitolata Εἰς ἰχθύας, a c. E4r dell'*editio princeps* a cura di Giano Lascaris (1494): Tansillo poté conoscere l'epigramma, se non direttamente, attraverso la traduzione latina di Pietro Gravina, pubblicata con il titolo *Sumptum ex Graeco* nell'edizione dei suoi *Poemata*¹⁵. Questo è il testo del Gravina:

Humanum mediis fluitare cadaver in undis
 ut vidit delphin, in vada sicca tulit,

vique sua eiectus longequae in littora pulsus,
 "Pro meritis," inquit "mors mihi munus erit.

Heu pietas! Sortem quid permutavimus? Unda
 Te mea submersit, me tua terra rapit."¹⁶

Già nel commento all'edizione della *Clorida* avevo provato a leggere in filigrana i tre testi, per tentare di cogliere alcune caratteristiche significative nell'operato dei due poeti che riprendono il testo greco originale, l'umanista direttamente dalla *Planudea* e il poeta volgare tramite la traduzione latina. Andrò intanto os-

13. Si cita da *The Greek Anthology* (1968: 116). La traduzione italiana è la seguente, di Filippo Maria Pontani, che traggio dall'edizione completa dell'*Antologia Palatina* (1980: 113): «Bestia di mare vivente –d'un uomo di terra defunto / sul dorso presi l'umido cadavere / e lo portai sulla sabbia. Che n'ebbi? Nuotai fino a riva / e del fardello la mercede è morte. / Scambio di sorti tra noi: l'elemento di quello m'uccise, / e uccise lui, terragno, l'acqua mia».

14. Un certo gusto paradossale, così come il tema della pietà tra uomo e delfino (in questo caso a parti invertite), è presente anche nel terzo degli epigrammi citati del libro settimo, di Antipatro, dove si osserva come proprio il mare, crudele nei confronti della propria creatura, sia stato causa della morte del delfino, e come però gli uomini pietosi gli abbiano conferito onorata sepoltura.

15. Si cita dall'edizione originale: Gravina (1532: g2r). Su Pietro Gravina si può vedere la piccola scelta pubblicata in Altamura-Sbordone-Servidio (1975: 167-173), dove però non compare questo epigramma.

16. L'epigramma del Gravina è segnalato, con rimando al suo antecedente greco, in Hutton (1935: 143-144), che fornisce anche una breve biografia dell'umanista e alcune notizie sulla sua frequentazione dell'Accademia Pontaniana; non è invece menzionato, stando all'*Index nominum*, in Laurens (2012), che cita alcuni epigrammi di Antifilo ma non quello in questione.

servato che l'epigramma greco è connotato da una sua asciuttezza enunciativa, da una essenzialità narrativa veramente da iscrizione funebre (ciò che in effetti è): una caratteristica che si esprime anche nel compiaciuto e quasi rigido gioco dei contrasti paradossali dell'esordio, dove il delfino, parlando in prima persona, racconta il proprio gesto contrapponendo la propria ferinità all'umanità del defunto (si vedano, al v. 1, la contrapposizione tra θήρ e ἄνθρωπος e quella tra ἄπνοον ed ἔμπνοον: «io, animale, lui, uomo [...] io, ancora vivo, lui, già morto»). Il risultato finale di questa controllatissima *dispositio* è però altamente patetico, proprio nella misura in cui il sacrificio della vita del delfino avviene per un atto di mera e ben più che ferina pietà nei confronti del cadavere, in quanto appunto l'affogato non avrebbe potuto ormai più essere restituito alla vita, ma soltanto a una degna sepoltura in terraferma. Ma come si diceva, è un *pathos* tutto implicito, indotto dal contesto e dalla situazione e reso evidente forse anche dalla sbrigativa domanda retorica che il delfino pone a se stesso e al lettore al v. 3: «τί δὲ πλέον;» (l'edizione di Paton, da cui si è ripreso il testo, traduce «But what did it avail me?», Pontani, come si è visto, «Che n'ebbi?»: sembra l'unica nota di rimpianto dolente nelle parole del delfino). Per il resto, l'epigramma greco non sembra indulgere ad alcuna nota patetica o lacrimevole, ma sembra reggersi tutto su due punti in particolare: sull'enunciato che ne costituisce in qualche modo il baricentro, al v. 4, dove il delfino afferma amaramente come "premio" dell'aver trasportato il corpo del defunto sulla terraferma sia stata per lui la morte («φόρτου μισθὸν ἔχω θάνατον»); e poi sulla conclusione, con il rovesciamento paradossale dei destini di cui si è già detto. Altrettanto evidente è invece, nella traduzione (o forse meglio libera interpretazione) di Gravina, l'intento patetico, nuovo rispetto al modello. Intanto, la narrazione, fatta nell'epigramma greco in prima persona, viene qui spostata alla terza nella "cornice" che contestualizza l'evento, mentre solo a partire dal v. 4 verrà riferito il discorso diretto del delfino, con calco fedelissimo dell'originale ma con acquisto dell'apostrofe diretta del mammifero marino all'uomo defunto, come ulteriore elemento tendente ad accrescere il tono patetico (da ἐκείνου... τὸν a *Tē... tua*). In effetti, anche nella sezione introduttiva dell'epigramma, che risulta così simmetricamente diviso in due metà di tre versi a dispetto della partizione in distici, Gravina sembra voler mettere in luce fin da subito la paradossalità dell'evento narrato, e l'eccezionalità del sacrificio del delfino, come è precisato appunto al v. 3, dove l'esito dello spiaggiamento è attribuito alla sua stessa *vis* («Spinto fuori dal mare e sbattuto lontano sulla spiaggia dalla sua stessa forza»). Anche l'esclamazione esordiale del secondo verso della breve *rhexis*, «Heu pietas!», con la quale il delfino rimpiange il fatto che la sua *pietas* nei confronti dell'uomo sia stata ricambiata con la morte, va evidentemente nella stessa direzione di un acquisto di *pathos*, così come forse anche la preziosa allitterazione del verso precedente («Pro meritis [...] mors mihi munus») che sembra quasi richiamare quella del sonetto proemiale dei *Fragmenta* che Tasso ascriverà alla scrittura elegiaca; ancora, ulteriore elemento, va osservato il passaggio dalla proposizione enunciativa del greco, fedelmente tradotta quanto al senso, all'interrogativa patetica («Sortem

quid permutavimus?»)¹⁷. Tansillo sembra inserirsi in questa tendenza, in quanto amplifica ulteriormente i connotati di *pathos*, prima di tutto attraverso una opzione di *brevitas* contrastiva grazie alla quale la materia della chiusa paradossale è tutta concentrata nel verso finale, a sua volta misura breve del distico che è occupato dalla battuta del delfino: si passa da un distico finale fortemente *enjambé* in Gravina («unda / Te mea... me tua terra»), a un verso finale veramente lapidario nella sua compattezza, che tiene insieme simmetricamente tutti gli elementi del discorso: «te l'onda mia, me la tua terra ancide». Tra l'altro è anche interessante il fatto che mentre Gravina scinde, in ragione dei diversi agenti, i due verbi che fanno riferimento all'uccisione di uomo e delfino (v. 6: «submersit... rapit»), Tansillo invece, come nell'originale greco (ἐκτανε), utilizza un verbo soltanto (*ancide*), portandolo tra l'altro a un presente attualizzante che può essere letto esso stesso come ulteriore elemento di asseverazione del *pathos* della rievocazione, da parte di Clorida, di un evento ben impresso, per la sua tragicità, nella memoria della ninfa: dalla dimensione dell'autoepitaffio funebre pronunciato dal delfino si passa insomma in Tansillo alla rievocazione del momento stesso della morte, con annessi *ultima verba* di cui Clorida si fa fedele trascrittrice e testimone, nel ricordo. In questo senso, quello che premeva al poeta volgare doveva essere anche l'insistenza sul tema funebre, che è resa evidente anche lessicalmente dall'iterazione delle voci riferentisi alla morte: si veda la clausola di v. 4, *uccise*, al verso successivo il riferimento alla morte del delfino (*mori*), e soprattutto il bisticcio etimologico dei vv. 5-6: «mentre piange / il suo morir, nel morto gli occhi affise», oltre naturalmente al già citato *ancide* finale, che tra l'altro gioca preziosamente, come allotropo, con la rima del v. 4, con la quale assuona nel sistema dell'ottava: *uccise/ancide*. Se il tono patetico che Tansillo raggiunge in questi versi (come già nell'ottava precedente, la 114, dove pure è ricorrente il tema funebre) può in parte derivare anche dai citati spunti presenti nell'epigramma del Gravina, è però evidente che qui il poeta lavora anche direttamente sulla tradizione antica, che faceva dei delfini degli esseri capaci di partecipare a sentimenti umani di pietà e solidarietà, in particolare in situazioni che riguardavano la biografia di illustri poeti del mito: già Flamini nel commento scriveva che «tutti ricordano la favola d'Arione» (ed è proprio con il racconto del salvataggio di Arione che lo stesso Plinio concludeva la pagina citata della *Naturalis historia*)¹⁸.

17. Per quanto riguarda il citato metacismo, si fa riferimento al celebre passo del *Libro sesto dei Discorsi del poema eroico* dove Tasso esemplifica con *RVF* 1, 11: «Ma l'usar molte parole le quali abbiano principio da l'm conviene al pianto, e peravventura in questa medesima forma è conveniente, come: *di me medesimo meco mi vergogno*»: si cita da Tasso (1964: 237).

18. Una possibile conferma della presenza a Tansillo delle righe pliniane dedicate al tema potrebbe essere il dettaglio di 115, 3-4: «per trar, che 'l pesce nol divori e mange, / col tergo a terra un uom cui l'onda uccise»: Plinio adduce per il comportamento dei delfini la stessa ragione quando afferma che «conspetti [...] iam sunt defunctum portantes, ne laceraretur a beluis» (evidente-

Nell'ambito di un discorso sulla fortuna della forma epigrammatica in Tansillo possono rientrare anche casi di particolare interesse per via di artifici metrici. Sarebbe interessante uno studio approfondito ed esteso sulla metrica del Tansillo lirico, per quanto riguarda la gestione dei metri principali della tradizione: il sonetto, amoroso e celebrativo (per esempio nell'esperimento "narrativo" dei *Sonetti per la presa d'Africa*, editi nel 1551), la canzone, nelle forme più vicine al modello petrarchesco ma anche nelle intersezioni con le tematiche e le forme "moderne", non solo volgari, *in primis* sannazariane (ad esempio le canzoni piscatorie e pastorali, rispettivamente *Rime* 62-64 e 82-84, o le canzonette "minori" in morte della nana della marchesa del Vasto, *Rime* 57-59: tutti testi, si badi, raccolti da Tansillo nei manoscritti per il duca di Sessa, segno della consapevolezza, nel poeta, del valore innovativo delle sue scelte); o ancora, il capitolo in terza rima, spesso virato in direzione elegiaca, come testo di lontananza, ancora nelle raccolte per il duca (ad esempio nel dittico di *Rime* 66-67)¹⁹. Un caso particolare, e si direbbe proprio un *unicum* nel corpus tansilliano, è rappresentato dal sonetto *Non fu sì rigorosa la secure* (*Rime* 261). Già Erasmo Pèrcopo aveva proposto di inquadrare il sonetto nei mesi torbidi delle repressioni succedutesi alla ribellione dei nobili del 1547, contro l'introduzione del tribunale della Santa Inquisizione nel Vicereame²⁰. Sebbene non ci siano prove sicure a favore di tale ipotesi, si devono ora a Toscano, nel cappello storico introduttivo che correde il sonetto nell'edizione, alcuni elementi in più che suonano senz'altro a favore della tesi: in particolare, il passo della cronaca di Antonino Castaldo che parla appunto con tono altamente patetico dell'esecuzione per decapitazione, il 24 maggio 1547, di tre nobili napoletani, sui quali se ne staglia in particolare uno che dichiarava di essersi soltanto trovato «al rumore», «più per curiosità di sapere che cosa era che per altro», e che «con pianto dirottissimo gridava e protestava la sua innocenza, chiamando Iddio ed il Cielo in testimonio ed in vendetta». Un quadro fosco e terribile, che lo storico contemporaneo chiosa con parole di forte partecipazione, scrivendo che fu «veramente miserabilissimo e crudelissimo lo spettacolo di questa giustizia: tanto più che i corpi fur gettati e lasciati nel sangue e nella polvere, con banno crudele che niuno ardisse di levargli»²¹. Ecco il sonetto:

mente interpretando *defunctum* come riferito non a un altro delfino, come si desume dal contesto pliniano, ma a un essere umano).

19. Sui *Sonetti* sia permesso il rimando a Pestarino (2018: 13-64). Sulla canzone, in particolare sulle varianti metriche degli stessi testi come si evincono dalle redazioni consegnate ai diversi testimoni, ha fornito importanti osservazioni Toscano nell'introduzione all'edizione critica: si vedano in particolare Tansillo (2011: 119 e ss). Naturalmente anche l'elaborazione del madrigale risulta particolarmente interessante, fin dall'antico *specimen* raccolto da Fabricio Luna in Luna (1536: c. 2r), che corrisponde a *Rime* 380, e poi nel cosiddetto ciclo narrativo «della farfalla», pure contenuto nel canzoniere per il duca (*Rime* 44-51) e in altri testi.

20. Cf. Tansillo (1996: II, 105).

21. Cito il Castaldo appunto dal cappello storico introduttivo al sonetto in Tansillo (2011: 722), a conclusione del quale Toscano annota che ci si trova qui di fronte a una vera e propria «rappre-

Non fu sì rigorosa la secure
 sotto cui cadde il figlio di Torquato,
 quanto il ferro crodel ch'oggi ha lasciato
 mill'alme belle lacrimose e scure.

Né con voglie men triste e più sicure
 al sanguinoso altar fu mai sacrato
 martire alcun di Cristo innamorato,
 cui nulla fan temer glorie future.

– Perché non debbo entrar gioioso in questa
 schiera, ov' il Re del ciel vols'esser capo
 (altrui dicea)? Dividasi la testa

da' membri suoi, poiché, divisa, Napo-
 li mia non è più Napoli. – Et in questa
 saltò dal tronco l'onorata testa.

Con ogni evidenza, pur nel quadro di una sostanziale e incrollabile fedeltà da parte di Tansillo al *clan* dei Toledo e in particolare all'operato di don Pedro, il sonetto sembra testimonianza di una forte compartecipazione emotiva del poeta ai fatti, in termini ancora una volta di grande *pathos*, ben noto ai lettori di Tansillo anche dalle pagine dei *Capitoli giocosi e satirici*²². Anche questo sonetto è conservato soltanto dal codice Casella: ciò, oltre a fornire una possibile conferma della datazione bassa, non stupisce affatto, poiché si tratta di un testo scottante, per il tema politico e per l'evento che descrive e per il partito che prende, schierandosi con grande partecipazione dalla parte del suppliziato. Inoltre, l'accostamento tra storia antica, pagana, e storia cristiana, che sfocia nella seconda quartina e poi nelle terzine addirittura in un paragone esplicito tra la vittima innocente e i martiri di Cristo, prima della desolata denuncia dello stato di guerra intestina in cui Napoli ormai si trova, rendeva forse questo testo particolarmente delicato. In particolare, l'*exemplum* storico di apertura è ispirato al celeberrimo aneddoto di Tito Manlio Torquato e del figlio, decapitato per sentenza del padre sebbene avesse gloriosamente e vittoriosamente combattuto in duello, in quanto disobbediente alla sua autorità: l'*incipit* sancisce, attraverso l'aggettivo *rigorosa*, non frequente in poesia ma presente nella tradizione proprio per connotare l'impla-

saglia terroristica compiuta dal Viceré, al quale difficilmente Tansillo avrebbe potuto far leggere il sonetto».

22. Si vedano le *Conclusioni* in Tansillo (2011: 197), dove appunto Toscano cita il sonetto 261. Per quanto riguarda il sentimento tansilliano di *sympatheia*, basti ricordare il noto passo del terzo dei capitoli in terza rima, vv. 76 e ss., che depreca la violenza assassina delle truppe cristiane contro gli infedeli musulmani: cf. Tansillo (2010: 129).

cabile procedere della giustizia, la durezza della sentenza paterna²³. Questo parallelo implica da una parte che la controfigura del severo don Pedro che fulmina implacabilmente la sua giustizia sia quella di un padre della gloriosa tradizione romana, un padre severissimo e inesorabile ma un padre «che per troppa pietate uccise il figlio», come recita un verso del petrarchesco *Triumphus Fame*; dall'altra, però, e soprattutto, attraverso il confronto si sancisce inevitabilmente, per il colto lettore, anche l'implicita eroica nobiltà d'animo della giovane vittima, visto che il figlio di Torquato è in tutta la tradizione descritto appunto come un adolescente di grandissimo valore²⁴. Per quanto riguarda l'aspetto formale e retorico, si tratta di un sonetto di grandissima maestria da molti punti di vista, prima di tutto per la solenne partitura sintattica che alle due quartine introduttive fa seguire, nelle terzine, il discorso diretto del nobile, di forte marca retorica, e poi ai vv. 13-14 l'icastica descrizione del supplizio, fortemente scorciata anche in virtù del forte *enjambement* che sembra rappresentare appunto il truce evento descritto, il momento esatto in cui il capo si spicca dal corpo. Anche l'intreccio dell'intertestualità appare significativo, se il verso finale riprende e adatta, nella clausola «onorata testa», un luogo petrarchesco riferito a Pompeo che subisce lo stesso genere di morte per mano di Tolomeo (*RVF* 102, 1-2: «Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto / li fece il don de l'onorata testa»). Altre suggestioni intertestuali entrano però nella lirica, soprattutto per quanto riguarda il riferimento al martirio cristiano: va detto innanzitutto che la decapitazione qui narrata sembra rimandare implicitamente al martirio di Paolo sotto Nerone; inoltre, la prospettiva religiosa del sonetto è sottolineata da alcune spie, come ad esempio, al v. 7, il riferimento ai martiri "innamorati" di Cristo, con concetto che ha corso nella letteratura devozionale (santa Caterina, san Bernardino), così come il tema della beatitudine eterna allusa, in chiusa di fronte, attraverso l'espressione «glorie future», che costituisce un prelievo, con semplice passaggio al plurale per ragioni di rima, da *Pd.* XXV 67-69, con lo stesso significato: «Spene», diss'io, «è uno attender certo / de la gloria futura, il qual produce / grazia divina e precedente merto» (e il concetto è appunto già

23. Notevole è anche la clausola di *incipit* sul latinismo formale *secure*, che può rimandare ad usi quali quello ariostesco di *OF* XXIII 121, 1-2: «Questa conclusion fu la secure / che 'l capo a un colpo gli levò dal collo» (nel poema in accezione metaforica, ma è alla fine la stessa immagine su cui si chiude il sonetto tansilliano), o alla prosa dodicesima dell'*Arcadia* sannazariana, al plurale: «E dimandando io chi ciò fatto avesse, da alcune ninfe che quivi piangevano mi era risposto le inique Parche con le violente secure averlo tagliato».

24. Il passo petrarchesco è *TF* Ia, 32, leggibile in Petrarca (1988: 422); Torquato è citato più estesamente anche nella redazione vulgata di *TF* I 64-66. L'aneddoto di Torquato e del figlio è ovviamente narrato da moltissimi autori latini e volgari: in particolare un passo di Valerio Massimo potrebbe forse essere stato presente a Tansillo, anche per un riferimento esplicito alle divisioni intestine della città, sebbene lì si tratti di quella tra giovani e anziani causata appunto dalla spietata sentenza di Torquato: in *IX* 3, 4 si legge che i giovani di Roma «miserti sunt aequalis nimis aspere puniti: nec factum eorum defendo, sed irae vim indico, quae unius civitatis et aetates et adfectus dividere valuit»: cito da Valerio Massimo (1988).

in Paolo, *Rom* 8, 18: «Existimo enim quod non sunt condignae passiones huius temporis ad futuram gloriam, quae revelanda est in nobis»)²⁵. Ma è soprattutto l'aspetto metrico che fa di questo sonetto un *unicum* anche nella produzione tansilliana: ai vv. 12-13, infatti, la rima in tmesi si incarica appunto di rappresentare icasticamente, certo in maniera tutt'altro che ironica o schernente, la testa che si spicca dal corpo, che è appunto l'immagine sulla quale il sonetto potentemente si chiude, con grande evidenza quasi pittorica; ma più ancora, il “taglio” del nome stesso della gloriosa Partenope vorrà far riferimento, in maniera sorprendente, con vero e proprio epigrammatico *aprosdòketon*, alle dilanianti guerre intestine che caratterizzano la storia anche recente della città, come è esplicitato nello stesso verso, che parla appunto di una Napoli “divisa”, con perfetto parallelismo lessicale col v. 11 («Dividasi la testa»). Nel commento si era segnalato un possibile luogo intertestuale relativo alle discordie tra parti, e cioè un passo del sonetto *Se 'l mondo hogue iudicio avesse intero*, contenuto negli *Amori* di Ioan Francesco Caracciolo, ai cui vv. 2-4 si legge: «non per livor ribello / Da cui Napole mia intestino bello / Fa d'ogne tempo despietato et fiero»: la spia lessicale dell'aggettivo possessivo, con evidente sottolineatura patetica («Napole mia»), potrebbe essere rivelatrice se non altro di una comune atmosfera morale²⁶. Ma più significativo, e per certi aspetti stupefacente, è sorprendere, proprio nel verso dove il nome di Napoli nobilissima viene dolorosamente spezzato, una memoria del v. 117 dell'ultima egloga, la dodicesima, dell'*Arcadia* sannazariana, con tutto il portato non solo politico ma anche morale e persino, si direbbe, “emotivo” che un tale fatto intertestuale denuncia, considerato che l'ipotesto del maestro Sincero è, com'è noto, particolarmente connotato in molti sensi, prima di tutto per il quadro che dipinge o prefigura in quanto egloga funebre, ma non escluso anche, dal punto di vista strettamente retorico, per il ricorso a suoni fortemente caratterizzati in senso lugubre ed elegiaco²⁷. Si tratta di un'egloga funebre cantata da Barcinio (ossia Cariteo), che

25. Allo stesso modo, il concetto del v. 10, qui ambiguo tra Cristo come “capo” della schiera dei martiri in quanto in un certo senso primo martire egli stesso e poi di conseguenza “capo” (nel senso di ‘testa’) del corpo mistico della Chiesa, è presente nella letteratura religiosa e nella predicazione. Il verso è forse memore, nella struttura, di *Pg.* XXVI 127-129: «Or se tu hai sì ampio privilegio, / che licito ti sia l'andare al chiostro / nel quale è Cristo abate del collegio»; interessante sarebbe poter valutare anche l'eventuale ammiccamento ironico a un passo come quello della quinta satira ariostesca, vv. 149-150: «e sempre vada / capo di schiera per tutte le danze», dove si fa riferimento al ballo: cito da Ariosto (1987).

26. Si cita da Caracciolo (1506: c. 53v).

27. Per la lettura dell'ultima egloga si rimanda a Sannazaro (2013: 307-324), da cui si cita. Nella ricca scheda relativa Carlo Vecce, dopo aver sottolineato l'eccezionalità del testo, da molti punti di vista, nel percorso del prosimetro, parla tra l'altro dell'incidenza negli sdruciolli di rime equivoche e derivative, nonché, dal punto di vista fonico, di «suoni che si potrebbero legare alla sfera espressiva del pianto (ripetizioni delle consonanti *llr* e della vocale *u*)»: artifici che anche Tansillo sembra riprendere nel sonetto, disseminandoli ora più intensamente ora meno (delle rime si dirà; per il discorso fonico si veda ad esempio il v. 4: «mill'alme belle lacrimose e scure»).

riferisce il canto di Meliseo (Pontano) in cui si dipinge la desolazione successiva alla morte di Filli (Adriana Sassone) e che culmina, in un quadro di devastazione progressiva, proprio nel verso con diafora negativa che Tansillo riprende ed incide nel sonetto: «celebre verso, –scrive Carlo Vecce nel commento citato all'*Arcadia*– che può riferirsi non solo al lutto familiare di Pontano ma anche alla crisi civile e politica della città e del Regno alla fine del secolo». Si citano di seguito i vv. 109-117, rivolti naturalmente al Sebeto:

Morta è colei che al tuo bel fonte ornavasi
e preponea il tuo fondo a tutti i specoli:
onde tua fama al ciel volando alzavasi.

Or vedrai ben passar stagioni e secoli,
e cangiar rastri, stive, aratri e capoli,
pria che mai sì bel volto in te si specoli.

Dunque, miser, perché non rompi e scapoli
tutte l'onde in un punto et inabissiti,
poi che Napoli tua non è più Napoli?

Dal tornito sdrucchiolo pastoral-elegiaco-funebre («poi che Napoli tua non è più Napoli») alla singultante rima tronca in tmesi («poiché, divisa, Napo- / li mia non è più Napoli») il passo non è breve, ma è una prova di più di come la fantasia anche verbale di Tansillo si serva dei materiali della tradizione per produrre, qui sì ancora una volta in termini spiccatamente epigrammatici, una chiusa ad effetto: in questo caso, la scomposizione del nome di Napoli, posta tra l'altro in rima con *capo*, sembra come si diceva voler trasferire sullo stesso corpo martoriato della sirena Partenope la violenza dell'atto descritto, nella forma di una vera e propria decapitazione, *Napo-li*, e con ciò farne un simbolo, non esattamente consentaneo alla politica dei Toledo, delle divisioni interne della città, sancendo così il rifiuto da parte del nobile giustiziato della patria terrena, snaturata e irriconoscibile, a favore di quella celeste. È probabile che tra i modelli recenti di questo tipo di rima si potesse annoverare per Tansillo anche l'Ariosto, ma l'*ars combinatoria* tipica del poeta di Venosa produce ancora una volta una sorta di sincretismo tra due diverse suggestioni, una lessicale (ma anche, si diceva prima, "morale"), ossia quella san-nazariana, certamente di primo piano nel senso complessivo del sonetto, e l'altra tecnica. Nel commento alla lirica avevo appunto segnalato il celebre passo, simile ma non del tutto congruente, di Ariosto, *OF XLII* 14, 3-4: «né men ti raccomandando la mia Fiordi... / – ma dir non poté – ...ligi –, e qui finio», osservando che lo stesso schema metrico delle terzine del sonetto tansilliano (CDC DCC), piuttosto raro e caratterizzato dalla ripetizione identica di due rime, *questa* e *testa* (doppia occorrenza che dovrebbe far fede di un esito ricercato e non casuale), potrebbe arrieggiare la conclusione dello schema dell'ottava, con il marcato ritorno

fonico della rima baciata finale, a ulteriore sottolineatura della “visività” patetica della chiusa. Come si è ricordato, l’insistenza su rime equivoche e derivate è segnalata da Vecce come un fatto retorico saliente nell’ultima egloga dell’*Arcadia*: quanto al sonetto tansilliano, nelle quartine si potrebbe citare il gioco paronomastico tra *secure* (v. 1), *scure* (v. 4) e *sicure* (v. 5), mentre nelle terzine le parole-rima iterate (*questa* e *testa*) configurano in un caso una rima equivoca perfettamente legittima (al v. 9, «in questa», aggettivo riferito al successivo *schiera* del sintagma in *enjambement* forte, al v. 13, «in questa», espressione avverbiale di tempo, ‘in quel momento’, ossia proprio mentre così parlava), nell’altro una rima identica, e perciò irregolare se non esplicitamente ricercata dal poeta: che è forse il caso di questo sonetto, in quanto la *testa* che si spicca dal corpo doveva essere appunto l’immagine conclusiva e dominante della lirica. Se così fosse, si avrebbe un elemento in più per valutare quanto anche lo spunto di carattere metrico sia in grado di accendere la fantasia tansilliana, in uno *specimen* come questo, per metterla al servizio di una poesia che sia in grado di cantare, anche se fosse solo per sé, di che lagrime grondi e di che sangue la Storia dettata dai vincitori²⁸.

28. Sulla questione della rima identica si veda però Tansillo (1996: II, 106): «Può darsi che la memoria del verso petrarchesco [appunto *RVF* 102, 1-2, ricordato subito prima nella nota] abbia indotto l’irregolarità metrica dei ternari (CDC, DCC), che il T. avrebbe potuto sanare con il ricorso a una rima equivoca, scrivendo al v. 14 “l’onorato capo”»: sarebbe in effetti possibile una lezione originale «onorato capo» travisata in «onorata testa», a causa del cortocircuito mnemonico con Petrarca e della coincidenza rimica, per iniziativa del copista del Casella o addirittura, al limite, per distrazione dello stesso autore nel brogliaccio autografo. Rimane però certamente affascinante l’ipotesi di una ripetizione voluta e ricercata, anche se ai limiti dell’irregolarità.

Bibliografia citata in forma abbreviata

- Antologia poetica di umanisti meridionali*, a cura di A. Altamura, F. Sbordone, E. Servidio, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1975.
- Antologia Palatina*, vol. III, a cura di F. M. Pontani, Torino, Einaudi, 1980, 5 voll.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 2006 (prima edizione: 1976).
- ARIOSTO, Ludovico, *Satire*, edizione critica e commentata a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1987.
- BALDACCI, Luigi (ed.), *Lirici del Cinquecento*, Firenze, Salani Editore, 1957.
- BALDACCI, Luigi (ed.), *Lirici del Cinquecento*, Milano, Longanesi & C., 1984.
- CARACCILO, Giovan Francesco, *Amori de Ioan Francesco Caracciolo patritio neapolitano*, Impresa in Napoli, per Maestro Ioanne Antonio de Caneto Paviense, 1506.
- FERRONI, Giulio, e Amedeo Quondam, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1973.
- GRAVINA, Pietro, *Petri Gravinae Neapolitani Poematum libri [...]*, Neapoli, Ex officina Ioannis Sulsbacchii Hagenouensis Germani, 1532.
- HUTTON, James, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca-New York, Cornell University Press/London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1935.
- LAURENS, Pierre, *L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- LUNA, Fabrizio, *Vocabulario di cinque mila vocabuli toschi [...]*, Napoli, Sultzbach, 1536.
- PESTARINO, Rossano, *Tra amori e armi: sulla lirica di Luigi Tansillo*, Napoli, Paolo Loffredo, 2018.
- PETRARCA, Francesco, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2015 (prima edizione: 1996).
- PLINIO il Vecchio, *Storie naturali (Libri VIII-XI)*, introduzione, traduzione e note di F. Maspero, Milano, Rizzoli, 2011.
- QUONDAM, Amedeo, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975.
- RAIMONDI, Ezio, «Il petrarchismo nell'Italia meridionale», in *id.*, *Rinascimento inquieto. Nuova edizione*, Torino, Einaudi, 1994.
- SANNAZARO, Iacopo, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci editore, 2013.
- SENECA, *Teatro*, testo critico, traduzione e commento a cura di G. Viansino, Milano, Mondadori, 1993, 2 voll.
- TANSILLO, Luigi, *L'egloga e i poemetti di Luigi Tansillo secondo la genuina lezione dei codici e delle prime stampe*, con introduzione e note di F. Flamini, Napoli (ma Trani, Vecchi), 1893.

- TANSILLO, Luigi, *Il Canzoniere edito ed inedito. Secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, con introduzione e note di E. Pèrcopo, Napoli, Consorzio Editoriale *Fridericiana*, Liguori Editore, 1996, 2 voll.: vol. I, *Poesie amorose, pastorali e pescatorie, personali, famigliari e religiose* (ristampa anastatica dell'edizione originale, a cura di E. Pèrcopo, Napoli, Tipografia degli artigianelli, 1926); vol. II, *Poesie eroiche ed encomiastiche*, edizione dalle carte autografe di E. Pèrcopo a cura di T. R. Toscano.
- TANSILLO, Luigi, *Capitoli giocosi e satirici*, a cura di C. Boccia e T. R. Toscano, Roma, Bulzoni Editore, 2010.
- TANSILLO, Luigi, *Rime*, introduzione e testo a cura di T. R. Toscano, commento di E. Milburn e R. Pestarino, Roma, Bulzoni Editore, 2011, 2 tt.
- TANSILLO, Luigi, *L'egloga e i poemetti*, testi a cura di T. R. Toscano, commento di C. Boccia e R. Pestarino, Napoli, Paolo Loffredo, 2017.
- TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TASSO, Torquato, *Aminta*, a cura di M. Corradini, Milano, Rizzoli, 2015.
- The Greek Anthology. With an English Translation by W. R. Paton, in five volumes*, vol. III, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press-London, William Heinemann Ltd, 1968.
- VALERIO MASSIMO, *Detti e fatti memorabili*, a cura di R. Faranda, Milano, Editori Associati, 1988 (riproduzione dell'edizione Torino, UTET, 1971).