

I due saggi di questo volume esaminano la lirica politica ed encomiastica di Luigi Tansillo, rappresentata in particolare dall'unica raccolta pubblicata per iniziativa dell'autore, i *Sonetti per la presa d'Africa* (Napoli, Mattia Cancer, 1551), e l'intreccio di questa tematica con quella amorosa nel lavoro dell'autore sul canzoniere manoscritto offerto a Gonzalo Fernández de Córdoba, III duca di Sessa, nel 1550. Comuni ai due saggi sono l'interesse per l'intertestualità della lirica di Tansillo con i modelli latini e volgari e quello per le modalità adottate dal poeta ai fini della strutturazione di un libro di liriche, manoscritto o a stampa.

ROSSANO PESTARINO è ricercatore di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Pavia. Si è occupato prevalentemente di argomenti relativi al Cinquecento, in particolare Luigi Tansillo, collaborando al commento alle rime e ai poemetti in ottave nell'edizione diretta da Tobia R. Toscano, e Torquato Tasso, di cui ha curato un'edizione commentata delle *Rime eternee*. Altri settori di interesse riguardano l'Ottocento, in particolare Leopardi, con la collaborazione all'edizione critica di *Canti e Poesie disperse* diretta da Franco Gavazzeni, e altri autori e aspetti ai quali ha dedicato saggi su rivista e atti di convegni.

ISBN: 978-88-19306-67-8



9 788899 306878

€ 11,00

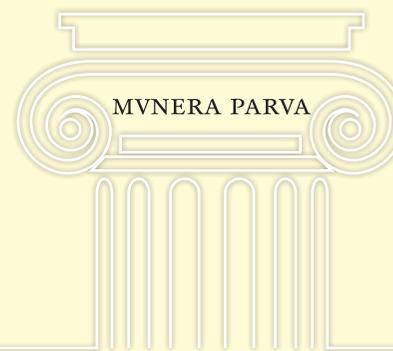
ISSN 2611-1489

ROSSANO PESTARINO

TRA AMORI E ARMI: SULLA LIRICA DI LUIGI TANSILLO

PAOLO LOFFREDO

4



ROSSANO PESTARINO

## TRA AMORI E ARMI: SULLA LIRICA DI LUIGI TANSILLO



PAOLO  
LOFFREDO

*Munera Parva*

4

---

Comitato scientifico

*Raffaele Giglio (Direttore), Francesco Montuori,  
Aldo Maria Morace, Tobia R. Toscano*

I testi sono sottoposti a un processo *peer review*  
che ne attesta la validità scientifica.



ROSSANO PESTARINO

Tra amori e armi:  
sulla lirica di Luigi Tansillo

PAOLO   
LOFFREDO

*Proprietà letteraria riservata*

*Impaginazione:*  
Giovanna Cimmino

*Stampa:*  
Grafica Elettronica srl - Napoli

ISBN 978-88-99306-87-8

**PAOLO**  © 2018 **Paolo Loffredo** Editore s.r.l.  
**LOFFREDO** Via Ugo Palermo, 6 - 80128 Napoli  
iniziativeeditoriali@libero.it - [www.paololoffredo.it](http://www.paololoffredo.it) 

## Sommario

<i>Nota introduttiva</i>	p.	7
<i>Tavola delle edizioni citate</i>	»	11
I. Lirica politica “narrativa”: i <i>Sonetti per la presa d’Africa</i>	»	13
II. Tra amori e armi: una giunta al canzoniere ( <i>Rime 2-7</i> )	»	65



## *Nota introduttiva*

Si pubblicano in questo volume due saggi relativi all'esperienza lirica di Luigi Tansillo che sono accomunati dall'interesse per l'intreccio di due tra le tematiche più rilevanti nella scrittura del poeta di Venosa: quella amorosa e quella politica e celebrativa.

In particolare la seconda, alla quale la tradizione critica ha riservato tutto sommato un interesse meno partecipe e attento di quello dedicato alle grandi prove della lirica d'amore, celeberrime e oggetto di commenti insigni già fin dal Cinquecento (si pensi almeno alla lettura di Giordano Bruno), è fulcro dell'indagine del primo dei due saggi qui pubblicati, che esamina la raccolta dei *Sonetti per la presa d'Africa* con la quale l'autore celebrò a stampa, nel 1551, il successo delle forze cristiane guidate da don García de Toledo, Andrea Doria e Juan de Vega, in uno degli episodi della guerra contro gli infedeli, l'espugnazione della città di Africa, nell'attuale Tunisia, strappata nel 1550 al corsaro Dragut.

Il secondo saggio ha per oggetto il lavoro di Tansillo al proprio canzoniere, dedicato in forma manoscritta al III duca di Sessa, Gonzalo Fernández de Córdoba, nel 1546 e poi di nuovo, con una piccola ma significativa aggiunta di rime, nel 1550: argomento del saggio è appunto la "giunta" del secondo canzoniere, nella quale quell'intreccio tra tematica amorosa e tematica politica è particolarmente evidente.

Entrambi i saggi, anche se dedicati a oggetti costituzionalmente diversi (uno un testimone a stampa, l'altro un manoscritto strettamente riservato al destinatario) sono

inoltre occasione per riflettere sul tema, fondamentale per Tansillo come per molta della lirica cinquecentesca, del libro di rime, delle sue ragioni di fondo e delle sue articolazioni d'insieme. Se i *Sonetti per la presa d'Africa* si possono leggere come un piccolo prezioso *instant book* di carattere narrativo al quale però non mancano assolutamente i crismi della migliore letteratura celebrativa e nel quale la seriazione dei componimenti obbedisce a precisi criteri strutturali (resi tra l'altro ancora più evidenti nella sinergia tra poesia e prosa che caratterizza la *plaque*), la "giunta" al canzoniere amoroso (ma non *solo* amoroso) è prova della volontà del poeta di strutturare il libro di rime come un organismo unitario nel quale i testi d'apertura, che vengono a formare un vero e proprio "prologo" alla narrazione della vicenda amorosa, acquisiscono un particolare rilievo, anche in prospettiva sull'insieme, proprio nella misura in cui la tematica amorosa autobiografica, interpretata in chiave "cortigiana" nel rapporto confidenziale col dedicatario, vi è per l'appunto intrecciata a quella celebrativa, riferibile a un altro episodio particolarmente significativo e "patetico" delle guerre contro il Turco, ossia l'assedio e strage di Castelnuovo di Dalmazia (1539), che diventa occasione per dichiarare la potenza del canto.

Un'indagine di questo tipo è per Tansillo finalmente resa possibile oggi dalla prima edizione critica condotta secondo criteri scientifici, per le cure di Tobia Raffaele Toscano, del vasto *corpus* lirico del poeta: un'edizione che per la prima volta, dopo i meritori ma insufficienti lavori, tra Ottocento e Novecento, di Francesco Fiorentino e di Erasmo Pèrcopo, rende conto in maniera esaustiva delle diverse sillogi liriche allestite dal poeta, nonché della dia-cronia elaborativa dei singoli componimenti.

Il primo dei due saggi del volume è uscito su «Critica letteraria», 153 (2011), pp. 693-723 e lo si ripubblica qui rivisto e aggiornato; il secondo saggio è inedito. Ringrazio i Direttori della collana «Munera parva» per aver ac-

colto questi saggi tansilliani. All'amico Tobia R. Toscano un grazie particolare per i tanti suggerimenti, bibliografici e non solo, di cui la sua appassionata competenza su storia e letteratura del Cinquecento napoletano mi è stata generosa durante la nostra conversazione e collaborazione tansilliana.



## *Tavola delle edizioni citate*

- L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976 (edizione 2006).
- L. Ariosto, *Rime*, introduzione e note di S. Bianchi, Milano, Rizzoli, 1992.
- L. Ariosto, *Cinque canti*, a cura di L. Firpo, Torino, U.T.E.T., 1964.
- P. Bembo, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, U.T.E.T., 1966 (ristampa Milano, TEA, 1989).
- M. M. Boiardo, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di A. Canova, Milano, Rizzoli, 2011, 2 voll.
- D. Alighieri, *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1987.
- G. Della Casa, *Rime*, a cura di S. Carrai, Edizione rivista e aggiornata, Milano, Mimesis, 2014.
- M. Valerio Marziale, *Epigrammi*, versione di G. Ceronetti, con un saggio di C. Marchesi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1964.
- L. Pulci, *Morgante*, a cura di F. Brambilla Ageno, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1955 (edizione Milano, Mondadori, 1994, 2 voll.).
- Orazio, *Le opere*, a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti, 1988.
- P. Ovidio Nasone, *Eroidi*, introduzione, traduzione e note di E. Salvadori, Milano, Garzanti, 1996.
- Ovidio, *Rimedi contro l'amore*, a cura di C. Lazzarini, con un saggio di G. B. Conte, Venezia, Marsilio, 1992<sup>4</sup>.

- P. Ovidi Nasonis *Tristium libri quinque, Ibis, Ex Ponto libri quattuor, Halieutica fragmenta* recognovit brevique adnotatione critica instruxit S. G. Owen, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1991<sup>13</sup>.
- F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2003.
- F. Petrarca, *Triumpho*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.
- P. Virgilio Marone, *Opere*, a cura di C. Carena, Torino, U.T.E.T., 2005.

La Bibbia si cita da: *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio*, Libreria Editrice Vaticana, 1986<sup>2</sup>.

I  
Lirica politica “narrativa”:  
i *Sonetti per la presa d’Africa*

In un panorama come quello della tradizione dell’opera tansilliana, sostanzialmente privo di sicuri approdi editoriali che si presentino come portatori di una “volontà d’autore” che si possa in qualche misura fregiare di un’intenzione *ne varietur*, o che si lasci almeno ricondurre ad una fase cronologicamente accertabile dell’evoluzione dell’opera stessa, i *Sonetti per la presa d’Africa* (Napoli, Mattia Cancer, 1551) occupano un posto del tutto speciale: costituiscono infatti l’unica silloge lirica allestita e pubblicata direttamente dall’autore e sotto la sua sorveglianza, come provano tra l’altro la calibrata struttura del “macrotesto” ivi raccolto e, su un altro livello, la quasi impeccabile correttezza della stampa, firmata, secondo quanto ha dimostrato Tobia Raffaele Toscano, dallo stesso tipografo che in quello stesso anno stampò anche il capitolo per la liberazione di Venosa, ossia l’unico altro testo (in questo caso non lirico, ma ugualmente legato ad eventi politici di pressante attualità) la cui divulgazione per le stampe si possa attribuire direttamente all’iniziativa dell’autore<sup>1</sup>. Per di più, in entrambi i

---

<sup>1</sup> Cfr. Tobia Raffaele Toscano, *Contributo alla storia della tipografia a Napoli nella prima metà del Cinquecento (1503-1553)*, Napoli, Ente Regionale per il Diritto allo Studio Universitario “Napoli 1”, 1992, pp. 64-65 e p. 137. Questa l’argomentazione relativa ai *Sonetti*: «Pur in assenza di note tipografiche, non dovrebbero sussistere dubbi sull’anno, avendo come termine *post quem* la data della dedica (15 giugno 1551) e considerando che tale tipo di pubblicazioni si realizzava in tempi brevis-

casi (ciò che già di per sé non è privo di significato), si tratta di pubblicazioni “funzionali”, per così dire, ossia finalizzate a un obiettivo concreto: la lode di don García de Toledo (ma non solo) nei *Sonetti*, nel *Capitolo* la supplica a don Pedro perché liberasse Venosa, cittadina natale del poeta, dalla presenza della guarnigione spagnola: pare insomma che Tansillo si sia lasciato indurre a divulgare a stampa i propri testi solo in occasioni nelle quali il suo ruolo di poeta di corte prevaleva su quello, gelosamente circoscritto al privato della circolazione manoscritta, di poeta d’amore<sup>2</sup>. Ancora, a segnalare l’eccezionalità della stampa dei *Sonetti* nella tradizione della poesia tansilliana concorre anche il fatto che, come si vedrà, eccettuati solo pochissimi numeri che ricompaiono sul codice Casella delle rime in virtù di caratteristiche loro proprie che li rendevano evidentemente almeno in parte assumibili ad un discorso altro, il *corpus* dei sonetti “africani” rimane circoscritto, non meno per quanto riguarda i singoli pezzi che nella sua fisionomia complessiva, a quella precisa esperienza editoriale databile con certezza all’anno di stampa e naturalmente, prima ancora, all’evento che in quel libretto, costituito di soli ventinove sonetti, aveva avuto la sua celebrazione.

Ciò che interessa soprattutto noi oggi, nel momento in cui, nell’ambito dell’edizione critica delle *Rime* tansilliane, la raccolta è stata recuperata, com’è ovvio, nella sua fisio-

---

simi, e sul fatto che la stampa sia stata realizzata a Napoli. Per quanto concerne lo stampatore, sarei indotto a pensare a una produzione della tipografia di Mattia Cancer, perché non solo il corsivo impiegato, ma soprattutto le iniziali silografiche sono identici a quelli impiegati dal tipografo bresciano nella stampa della *Silva de la vita humana* di Camillo Fera (1551) e successivamente nella *Collectio miraculorum omnium* di Antonio Berardesca (1553)».

<sup>2</sup> Il capitolo per la liberazione di Venosa si legge ora in edizione critica e commentata in Luigi Tansillo, *Capitoli giocosi e satirici*, a cura di Carmine Boccia e Tobia Raffaele Toscano, Roma, Bulzoni Editore, 2010, pp. 340-53.

mia originale, smembrata a suo tempo da Erasmo Pèrcopo al fine di raggruppare i componimenti in ragione dei diversi destinatari, è il senso di tale pubblicazione anche dal punto di vista dei temi, dei motivi, delle forme della poesia del venosino<sup>3</sup>. È proprio da questo punto di vista che la raccolta appare tutt’altro che estemporanea e improvvisata, a dispetto della sua genesi smaccatamente “occasionale”, che sembrerebbe ascriverla alle molte altre spesso caduche iniziative editoriali finalizzate alla celebrazione di questa o di altre imprese militari delle forze cristiane durante l’arco del Cinquecento.

---

<sup>3</sup> Per quanto riguarda l’edizione Pèrcopo, di cui uscì soltanto il primo volume e che è stata poi completata, per le cure di Tobia Raffaele Toscano, sulla scorta del progetto dello studioso napoletano, si veda Luigi Tansillo, *Il Canzoniere edito ed inedito: secondo una copia dell’autografo ed altri manoscritti e stampe*, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Tipografia degli artigianelli, 1926; per i sonetti “africani” si veda il vol. II, Edizione dalle carte autografe di Erasmo Pèrcopo a cura di Tobia Raffaele Toscano, Napoli, Consorzio editoriale Fridericiana/Liguori Editore, in particolare la parte VI (pp. 3-144), intitolata *Poesie eroiche ed encomiastiche*, I. *Ai sovrani spagnuoli (Carlo V e Filippo II) e ai loro ministri in Napoli* e II. *Ad altri uomini illustri spagnuoli e italiani e alle dame nobili napoletane*. Senza menzionare il fatto che il sonetto finale della stampa, *Né mar ch’irato gli alti scogli fera*, in quanto di tematica amorosa, è ricollocato da Pèrcopo, del tutto arbitrariamente, all’interno del “canzoniere” amoroso da lui ricostruito, all’insegna del nome di Laura Monforte, nella parte I del primo volume. La stessa sorte il sonetto aveva subito anche nella precedente edizione di liriche tansilliane, nella quale però la fisionomia complessiva della raccolta era stata almeno a grandi linee rispettata, sebbene non senza incidenti: si veda *Poesie liriche edito ed inedite di Luigi Tansillo*, con prefazione e note di Francesco Fiorentino, Napoli, Morano, 1882, pp. 77-88, dove è pubblicata la maggior parte dei *Sonetti*, mentre alcuni altri sono dislocati altrove (e le annotazioni critiche relative, alle pp. 279-90 e 302-10, nelle quali Fiorentino trascrive anche i paratesti in prosa che corredano la stampa originale). L’edizione critica a cui ci si attiene salvo diversa indicazione è la seguente: Luigi Tansillo, *Rime*, introduzione e testo critico a cura di Tobia Raffaele Toscano, commento di Erika Milburn e Rossano Pestarino, Roma, Bulzoni Editore, 2011, 2 tt. (d’ora in avanti sempre abbreviata con *Rime*, e a seguire le pagine o il numero d’ordine del componimento).

La stampa dei *Sonetti*, di cui attualmente si conosce un solo esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli con segnatura Rari XXV I 116, si presenta come sostanzialmente corretta: *quasi* impeccabile, si diceva più sopra, perché in effetti alcuni refusi ci sono, e sono proprio quelli che risultano parzialmente corretti, come ha dimostrato lo stesso Toscano, dal poeta in persona, che apporta anche qualche variante (ma per la verità di poco momento), sull'esemplare napoletano, che si configura quindi a tutti gli effetti come postillato autografo di un'edizione d'autore<sup>4</sup>.

I *Sonetti* celebrano la conquista di Africa (Aphrodisium per i Romani, Mahdia oggi, in Tunisia, nel golfo di Hammamet), strappata nel 1550 dalle truppe imperiali, capitanate dall'ammiraglio Andrea Doria, dal viceré di Sicilia Juan de Vega e da García de Toledo, al fiero Dragut, insieme ad altre cittadine nordafricane; in particolare, i *Sonetti* magnificano, amplificando cortigianescamente il vero storico, il contributo apportato all'impresa dal figlio del viceré di Napoli don Pedro de Toledo, don García. Va rilevato però come, nonostante l'evidente autorevolezza ed importanza, per le ragioni sopra illustrate, dell'edizione, la fisionomia ben nota di un Tansillo irriducibilmente restio a mettere in stampa le proprie cose non è troppo alterata da una pubblicazione come questa, vincolata al suo ruolo istituzionale di "poeta di corte": poeta e soldato, come risaputo, ed è apparentemente il poeta che fa il proprio mestiere, in questo caso, dove il soldato non l'aveva fatto, in quanto, come Tansillo stesso scrive in una delle prose che corredano la stampa, egli non aveva potuto partecipare in prima

---

<sup>4</sup> La presenza di correzioni manoscritte non era sfuggita a Pèrcopo, che però non arrivò a proporre la riconducibilità alla mano dell'autore, come fa ora persuasivamente Toscano sulla scorta del confronto con i pochi autografi tansilliani certi: cfr. Tobia Raffaele Toscano, *Luigi Tansillo*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, t. I, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 319-25.

persona all'impresa, tanto che la celebrazione dei versi pare quasi presentata come una sorta di risarcimento di questa assenza. Ma nonostante ciò, e anzi forse proprio per questo, si tratta di una silloge, come si diceva, tutt'altro che estemporanea o improvvisata, un fatto che è evidente già nella scelta articolata e funzionale del prosimetro, da intendersi non secondo l'esempio dantesco della *Vita nova*, nel quale prosa e poesia interagiscono dal punto di vista narrativo, ma secondo la modalità di un commento, e dunque più propriamente autocommento, nel quale il poeta stesso racconta la genesi dell'opera e ne svela alcune chiavi di lettura e persino, come si cercherà di dimostrare, ne illustra per spunti sparsi una sorte di soggiacente poetica. Un altro prosimetro sarà in un certo senso anche il futuro manoscritto allestito nel 1555 per Rui Gómez de Silva, nel quale ogni gruppo di poesie è introdotto da una didascalia, mediamente piuttosto estesa, che fornisce alcune coordinate sulla genesi e sul significato delle poesie che seguono: tanto che si può forse affermare che la tendenza a questa forma, insomma la necessità di accompagnare le rime con informazioni e puntualizzazioni che non possono essere date che in prosa, e dall'autore stesso, sia caratteristica di Tansillo ben oltre le forme, consuete in generale nel Cinquecento, dell'epistola dedicatoria che di norma assolve a tale funzione in manoscritti di dedica e stampe. L'interazione tra i due momenti, prosa e poesia, è dichiarata con evidenza già fin dal titolo, che in frontespizio recita: «SONETTI DEL | S. LVIGI TANSILLO | PER LA PRESA | D'AFRICA. | E 'L DISEGNO D'VNA COL= | lana d'oro, che Napoli dona al S. | Don Garzia di Toledo. | ALL'ILLVSTRISS. S. | DVCA DI SESSA»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Si avverte che, qui e nel seguito, nelle trascrizioni dalla stampa "africana" (siglata SA nell'edizione critica), ci si attiene ad un criterio sostanzialmente conservativo, diverso da quello moderatamente ammodernante seguito nell'edizione, che ha opportunamente scelto di armonizzare, per quanto riguarda le varianti formali, un corpus lirico molto esteso e trådito da tante fonti diverse.

Come si è già accennato, la stampa si lascia leggere secondo un progetto strutturante ben chiaro e senza dubbio organizzato puntualmente dall'autore: l'epistola dedicatoria al duca di Sessa (cc. A2r-A3v) è seguita da 28 sonetti celebrativi dell'impresa e dei condottieri coinvolti, oltre che del Sessa medesimo e di altri illustri personaggi (cc. A4r-E1v). A c. E2r trova luogo una letterina indirizzata ancora al Sessa con l'invio autonomo «SIGNOR MIO.», pensata per introdurre, sul verso della carta, il celebre sonetto *Né mar ch'irato gli alti scogli fera*, l'ultimo, e unico amoroso, di tutta la raccolta, già spedito al duca ma smarritosi, secondo quanto la lettera dichiara: non abbiamo elementi certi per pronunciarsi in merito, ma potrebbe forse trattarsi di un espediente per pubblicare qui uno dei più grandi esempi della tecnica tansilliana nella lirica amorosa (un pezzo esemplare che ha però una sua sorte singolare nella storia della tradizione d'autore delle rime se, come si verifica, non pare fosse stato inserito da Tansillo nell'antigrafo del corposo collettore per noi rappresentato dal codice Casella, dove il sonetto è trascritto soltanto per iniziativa del copista). A partire dalla c. E3r e fino a c. G3v segue, in prosa, con un nuovo frontispizio centrato, il «DISCORSO DI LVIGI TAN | sillo sopra la Collana d'oro che la nobilissima | Città di Napoli dona allo Illus. S. Don | Garzia di Toledo per la vittoria di | Africa et il disegno a M. Marco | Andrea D'ancora, a M. Han- | nibal D'ancora, et a M. | Lorenzo de Lorenzi | Orefici eccellentiss.». Si tratta di una vera e propria *ekphrasis* che contiene appunto anche il *disegno*, ossia il dettagliato progetto di un Tansillo *art designer*, suddiviso in *Historie e Inventioni*, per i quindici pezzi dei quali doveva essere costituita la collana da donare al figlio del viceré: sette avrebbero raffigurato a sbalzo i momenti salienti dell'impresa, altri sette avrebbero dovuto contenere le «inventioni convenienti et adattate alle verità del fatto et alla gloria del detto signore», ossia i disegni allegorici con motto riferiti ai vari momenti della spedizione-

ne. Il legame coi sonetti che precedono è garantito dal fatto che molte delle "historie" erano già state rievocate in versi, tanto che la raccolta si configura in ultima analisi anche come un confronto, per così dire, tra arti diverse: poesia (i sonetti), prosa storica (le *Historie*), prosa di "imprese" (le *Inventioni*) eoreficeria (la collana vera e propria). E anzi, più che un confronto, una sorta di vera e propria gara tra le diverse arti, come si vedrà subito, soprattutto per quanto riguarda la loro capacità di raggiungere celermente con il loro messaggio le più lontane regioni (capacità nella quale ovviamente la poesia eccelle sulle altre arti<sup>6</sup>). La conclusione del *Discorso* è segnalata dall'indicazione «IL FINE» a centro pagina, ma in realtà, dopo un'intera carta bianca, a partire da c. H1r e fino a c. H3r si legge ancora un breve invio in prosa, firmato dal medesimo Tansillo e indirizzato, secondo il nuovo titolo centrato, «A GLI ECCELL. SIGNORI | GLI DEPUTATI DALLA' CITTÀ | DI NAP. PER LA COLLA = | NA D'ORO DESTINATA | AL S. DON | GARZIA». *Last* ma certamente *not least*, questo discorso, datato 18 giugno 1551, è un testo sensibile, che ribadisce da una parte la fedeltà della città ai Toledo, rievocando anche in maniera esplicita i «rumori» di qualche anno prima (1547) suscitati nella nobiltà e nel

---

<sup>6</sup> Il concetto è certamente topico, e si trova espresso in coordinate simili ad esempio nell'epigramma di Marziale dedicato al ritratto del poeta che avrebbe raggiunto l'amico lontano cui era indirizzato molto più tardi dei suoi versi, che peraltro sarebbero stati di quello ben più duraturi (VII 84: «Dum mea Caecilio formatur imago Secundo / spirat et arguta picta tabella manu, / i, liber, ad Geticam Peucen Histrumque iacentem: / haec loca perdomitis gentibus ille tenet. / Parva dabis caro sed dulcia dona sodali: / certior in nostro carmine vultus erit; / casibus hic nullis, nullis debilibus annis / vivet, Apelleum cum morietur opus»).

<sup>7</sup> Così legge la stampa, e forse non è necessario emendare in «DELLA», visto che può prevalere il senso passivo di "deputati", cioè "eletti, designati" *dalla* città di Napoli: in questo senso ha interpretato, conservando opportunamente la lezione, l'edizione critica.

popolo dalla minacciata introduzione nel viceregno di un Tribunale dell'Inquisizione alla maniera di Spagna (ma le motivazioni che se ne danno qui sono ben diverse, e riportano nientemeno che all'influsso astrale); dall'altra, esso riflette, come si è già accennato, sulle potenzialità della poesia in confronto alle altre arti implicate nella celebrazione dell'impresa e del suo principale artefice. Si legge alle cc. H2r-v:

Desideroso io che la magnificenza di Napoli in questo lodatissimo atto venga tosto a notizia delle persone et prossime et lontane, ho voluto con la facilità et la prestezza delle carte et delle penne, vincere et precorrere il tedio et la gravità de' metalli. Desideroso ancora che si sappia per tutto quanto Napoli ami et honori et il padre et il figlio, et che se qualche tempo parve il contrario, fu più tosto forza o inclination di cieli, la quale in molti luoghi di Italia et del mondo alhora causò i medesimi rumori, che no volontà et elettion d'animi<sup>8</sup>.

Come è evidente da tutto ciò, si tratta di tutt'altro che di una raccolta estemporanea, come Tansillo stesso, con figura retorica di ampia tradizione, vorrebbe far credere nell'epistola di dedica di cui si dirà; in più, i *Sonetti* si inseriscono in pieno nella fase mediana della produzione lirica tansilliana e forniscono forse anche all'autore, come si cercherà di dimostrare, alcune interessanti occasioni di riflessione metapoetica.

---

<sup>8</sup> La tesi dell'influsso astrale come fattore scatenante dei fatti del 1547 era *communis opinio* all'epoca: si veda *Dell'istoria di notar Antonino Castaldo libri quattro* [...], Napoli, nella stamperia di Giovanni Gravina, 1769, p. 76, all'inizio del *Libro secondo*, dove si parla appunto di quei tumulti: «essendo queste cose inferiori governate e rette dalle superiori, e l'ordine divino essendo incomprendibile e imperscrutabile, di là conviene che abbiano origine gli accidenti delle cose, ove il saver nostro non s'estende altramente».

Proprio la ragione addotta dal poeta per la decisione di pubblicare questi sonetti e tutto il “paratesto” che li accompagna (ma il corredo prosastico è solo impropriamente definibile come tale), suona come una sorta di *excusatio non petita*, e va letta appunto, come si è anticipato, alla luce di un *topos* piuttosto diffuso, nel quale però Tansillo pare infondere molto di suo, e di intimamente sentito. Nella dedica a Gonzalo Fernández de Córdoba, III duca di Sessa, mecenate di elezione del poeta e destinatario di diversi suoi manoscritti, Tansillo racconta di essere stato ingannato da Angelo Di Costanzo, che lo aveva indotto a promettere di «adempire una sua richiesta» senza sapere egli preventivamente quale essa fosse. Si legge a cc. A2r-v:

Saputo quel ch’egli volea, si era ch’io non dovessi dar  
mai più d’allhora innanzi in altrui mano composition  
mia, anchor che fusse un l verso solo, se non in stampa.  
Dicendome il buon cavaliere, che non gli sofferiva  
il core di veder le mie rime andar per le mani del mondo  
hor depravate, et hor depredate.

Troviamo qui un riferimento esplicito, se non alla circolazione a stampa non controllata dall’autore, a quell’altezza tutto sommato ancora esigua, soprattutto alle molte rime che dovevano ghiottamente circolare manoscritte, non però per iniziativa del loro autore, e per di più sfigurate dall’imperizia dei copisti («depravate») o saccheggiate da altri autori («depredate»).

A questo punto entra in scena il dedicatario dell’opera, che richiede a Tansillo, in forma manoscritta, per l’appunto «tutti i Sonetti da *lui* composti dopo la presa d’Africa in lode del Signor Don Garzia di Toledo, et tutte le inventioni da *lui* date a i maestri per la Collana d’oro». Preso tra due fuochi, Tansillo esita a lungo e poi sceglie il male minore, ossia quello di esporsi potenzialmente alle critiche di coloro che biasimano l’esiguità numerica e la bassa qualità poetica delle rime incluse nella raccolta che sta per vedere la luce delle stampe:

Sono stato gran pezza in dubio di ciò ch'io mi facessi. Non ubidire a V. S. io non posso; mancar altrui della mia parola io non debbo; dare a stampa le mie cose sempre mi parve duro, quando haveva da farlo et tempo et agio: tanto più hora mi parrà durissimo che non mi si dà spatio di sei giorni perché giungano a tempo a Genova, prima ch'el Principe nostro signore si metta in alto et ch'io sono occupato più in far polire arme che non in tinger carte. Al fine io mi sono risoluto di duo mali schivare il maggiore, il quale sarebbe stato il mancar a V. S. o a quel gentilhuomo, et contentarmi del minore, che sarà che molti mi biasmeranno che mandi in stampa sì fatte cose et sì poche. Mando dunque tutti quei Sonetti ch'ella mi domanda et alcun altro di più<sup>9</sup>. Se vorrà ch'io segua tuttavia lo stile di tanti anni, ch'è darli delle mie rime, quali elle si sieno, bisognerà che scriva al detto signor Angiolo di Constanza, il quale et del valore et del nome di V. S. è divotissimo partigiano quant'altri che sia, et lo astringa ch'egli m'assolva da questo legame, et se non con tutte le persone del mondo, almeno con V. S. solo, ch'è del cielo.

Al di là di una certa fisiologica piaggeria ricercata nell'azzeccato frizzo finale, in cui la persona del duca è contrapposta, come «del cielo», a quella di tutti gli altri comuni mortali che avidamente attendono di leggere le rime di Tansillo, è tra l'altro significativo come si risentano qui molto chiaramente le parole che il poeta aveva indirizzato al duca di Sessa solo l'anno prima, dedicandogli il già menzionato ms. J<sup>1</sup>, uno dei due codici madrileni studia-

---

<sup>9</sup> Può alludere al sonetto amoroso che chiude la raccolta, il citato *Né mar ch'irato*, oppure più probabilmente ai diversi sonetti che non sono esplicitamente dedicati alla lode di don García ma che comunque si lasciano ridurre all'orbita della corte vicereale e dell'impresa d'Africa; oppure ancora, ai tre sonetti finali, inviati al Sessa medesimo, che forse con sorpresa li avrebbe ritrovati qui a stampa, e già raccolti nel ms. siglato J<sup>1</sup> a lui dedicato l'anno prima (cfr. *Rime* 87-89).

ti da Tobia Toscano nell’ottica di un discorso sulla “forma-canzoniere” in Tansillo<sup>10</sup>. Sono parole che configurano in tutto e per tutto un vero e proprio, e sempre costante, atteggiamento del poeta nei confronti delle proprie rime, fondato sì su un *understatement* anche questo topico e retorico ma con in più le prove di una coerenza di fondo che è confermata proprio dalle poche iniziative di raccolta riconducibili a Tansillo stesso, che tutte nascono nel nome di un mecenate illustre (il Sessa appunto o il Silva più tardi; Sessa e Toledo congiunti nei *Sonetti*), quasi che Tansillo avesse per così dire bisogno di pensare una raccolta delle proprie rime come indirizzata ad una sola persona, e si sentisse, se vogliamo ancora molto “umanisticamente”, a disagio nei confronti della promiscuità del mezzo stampa, di per sé incapace in un certo senso di scegliersi i propri lettori *secundum cor auctoris*. Così l’epistola citata:

Vorrei che sì come io ho sodisfatto a V. S. pagando hora a Napoli più di quello onde a Sessa me le feci debitore, così Èlla, dovunque sarà, non mi attenesse meno di quel che ivi me promise. Il che fu di non dare alcuna di queste mie rime a persona che fusse, et di romper ogni legame di cortesia con gli altri più tosto che mancar con meco. Desidero io questo, non perché le tenga in tanta stima che mi sdegni di darle altrui, ché non sono sì di me stesso vago che non conosca et me et le cose mie; ma per basse che elle siano, mi grava fieramente vederle andar maltrattate, sì come avviene quando da più elle sono scritte.

Prima di tutto, dunque, ai *Sonetti* presiede un’altissima operazione diplomatica che vede implicati i rapporti del

<sup>10</sup> Cfr. Tobia Raffaele Toscano, *Un “libro” di rime di Luigi Tansillo per don Gonzalo Fernández de Córdoba, III duca di Sessa*, in Id., *Letterati Corti Accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 145-82; la lettera è trascritta alla p. 147; ora la si veda in *Rime*, p. 399.

poeta con don García da un lato e col duca di Sessa dall'altro, e nella quale la mediazione del Di Costanzo (definito «devotissimo partigiano» del duca) è invocata, come si vede, affinché liberi Tansillo dal giuramento pronunciato (ma il sospetto è legittimo che la mediazione del Di Costanzo possa essere tacitamente invocata anche per ben altre ragioni, di carattere, come si diceva, diplomatico, e dunque in ultima analisi prettamente “politico”). Inoltre, la stampa può costituire l'occasione per una forte affermazione di consapevolezza poetica, da parte di un poeta non più giovanissimo, praticamente inedito, che mandava in stampa, affrontando il possibile biasimo del pubblico cortigiano, «sì fatte cose et sì poche».

L'esiguità numerica della raccolta non è caso unico, se si pensi ad esempio ai di poco successivi (1560) e di non molto più numerosi (trentasei+quindici [sedici]) sonetti del Rota in morte di Porzia Capece con l'esposizione di Scipione Ammirato. Ma se i sonetti del Rota diventeranno nel tempo parte del canonico canzoniere alla fine bipartito la cui storia è stata esemplarmente ricostruita da Luca Milite, Tansillo invece lascerà cadere quasi del tutto i sonetti africani, anche *Né mar ch'irato*, di tematica amorosa e quindi scisso dall'occasione che in qualche modo vincolava gli altri *Sonetti*<sup>11</sup>. *Né mar ch'irato* manca anche, come si è già accennato, al codice Casella, o meglio vi compare soltanto aggiunto in fine, e fa parte dunque dei testi, evidentemente mancanti all'autografo da cui il copista afferma di stare esemplando le rime, recuperati per sua iniziativa dalle stampe, onde “completare” il più possibile il manoscritto medesimo. Ma forse non c'è da stupirsi troppo del fatto che Tansillo abbia lasciato cadere *questo* sonetto in particolare, per quanto esso sia uno dei più riusciti “manifesti” della sua tecnica: un tale

<sup>11</sup> L'edizione delle rime di Rota cui si fa riferimento è la seguente: Bernardino Rota, *Rime*, a cura di Luca Milite, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2000.

estremo esercizio di perfezione formale (ma anche, non si può negare, di rigidità metrico-sintattica) poteva anche non interessare più a Tansillo nel momento in cui (quando che fosse, ma certo dopo il 1551) andava scegliendo e ordinando, non senza difficoltà, le proprie rime, tra cui le molte di ben altra "fluidità" strutturale: basti confrontare questo sonetto con i molti amorosi attestati soltanto dal Casella, quelli la cui maturità nel ripensare e ripiasmare le strutture metrico-sintattiche (di Bembo e soprattutto di Sannazaro, oltre che di Petrarca) è più che evidente.

A questo proposito, va notato appunto che soltanto quattro dei sonetti "africani" ricompariranno sul Casella: una selettività che può intanto dirci qualcosa sullo statuto del codice, pur tra i dubbi che esso continua ad alimentare in ordine al significato dell'operazione complessiva di raccolta intrapresa da Tansillo e in rapporto alla volontà, o tentativo, di costruire un "canzoniere" di cui le postille presenti sul codice indubbiamente danno testimonianza. Per quanto riguarda i recuperi, si tratta dei quattro sonetti seguenti: il 7 (*Rime* 104, *Chi negherà che di furor divino*), indirizzato a don García, ripreso però con un decontestualizzante passaggio, al v. 10, da «Lodando voi, Garzia» a «Lodando il bel Garzia», di per sé significativo in quanto cancella dal sonetto stesso le tracce della sua primitiva funzione all'interno della stampa e lo acquisisce al collettore maggiore semplicemente come un sonetto di lode del signore; e inoltre il gruppo 26-28 (*Rime* 87-89, dagli *incipit Ninfe a cui dan riposto e bel soggiorno, Deh Gariglian, se pago del tuo regno e Fiume che ricco, se ben tal non parti*), accomunati dall'argomento che legge *Al Garigliano quando il Duca di Sessa il varcò*. Per i tre sonetti in questione, però, va ricordato, come si è già osservato, che essi avevano già avuto a monte, sul citato ms. J<sup>1</sup> (cc. 124-125), una storia propria, del tutto indipendente dall'occasione "africana" per la quale vengono recuperati: ed è questo caso unico, posto che tutti gli altri sonetti (con forse la sola eccezione

di *Né mar ch'irato*, però non certificabile alla luce della tradizione manoscritta e desumibile soltanto da quanto l'autore stesso afferma nella letterina al Sessa che lo introduce), risultano scritti appositamente ed *ex novo* per l'occasione che si incaricano di narrare e celebrare. È questo un fatto che ci porta a credere che il recupero dei sonetti al Garigliano sul Casella avvenga *recta via* dal manoscritto di dedica piuttosto che non tramite il loro recupero sulla stampa africana<sup>12</sup>: il che in ultima analisi finirebbe per implicare che propriamente dai *Sonetti* passi al Casella solo il citato sonetto a don García (una eventualità che, come vedremo, si può in effetti spiegare con le caratteristiche stesse del testo in questione). Diverso, e allo stato attuale delle conoscenze inspiegabile, è il caso dei cinque sonetti 3, 4, 9, 10 e 29 (*Rime* 100-101, 106-107, 123, rispettivamente *Che giaccia la superba Africa doma*, *Ben è fatal*, *Garzia*, *l'Africa a voi*, *Esser può, gran Toledo, che si vegga*, *Spargi d'eterni fior, ben nato Ispano* e appunto *Né mar ch'irato*), attestati anche dal molto problematico ms. M<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Si noti tra l'altro che l'argomento cambia: sul manoscritto spagnolo esso legge *Nella venuta del Duca di Sessa in Regno*, mentre sulla stampa è forse possibile scorgere un intento distanziante, dal punto di vista cronologico, simile a quello rilevato per le varianti del sonetto a don Garzía. Inoltre, sul codice Casella i tre sonetti, privi di argomento, sono immediatamente seguiti dai due che li precedono su J<sup>1</sup>, nell'ordine *Aura che fresca dal Ponente spiri* (*Rime* 86) e *S'avien che 'l troppo duol, donna, m'uccida* (*Rime* 85), mentre poche carte più avanti si leggono altri sonetti provenienti da J<sup>1</sup>, ossia quelli dedicati al tema della Gelosia (ma anche quello «contra le mosche»: *Rime* 90-93), a riprova del fatto che almeno questa sezione del Casella (cioè dell'autografo ordinato dall'autore che esso riflette) è pensata come una sorta di ampliamento e ristrutturazione di altra già presente sul manoscritto per il duca.

<sup>13</sup> Per i problemi che presenta il codice appartenuto a Camillo Minieri Riccio, ma più in generale per la descrizione e valutazione di tutti i testimoni manoscritti, si rimanda naturalmente alla *Nota al testo* dell'edizione critica, a cura di Tobia Toscano: per M in particolare cfr. *Rime*, pp. 137 ss.; per i sonetti in questione, *Rime*, p. 144.

Ma lasciando ora da parte il discorso sulla esigua tradizione dei singoli sonetti, i *Sonetti per la presa d’Africa* in quanto silloge unitaria ci interessano a questo punto almeno su due livelli: quello della struttura poematica e quello della letterarietà della raccolta, che si cercherà di illustrare di seguito. Va detto da subito, infatti, che praticare il genere ben codificato della lirica politica, o encomiastica, significa per Tansillo, almeno negli esiti migliori di questo settore della sua produzione poetica, lavorare anche sull’aspetto strettamente letterario, in una sorta di dialogo tra temi e forme che dichiara con ogni evidenza la consapevolezza anche teorica dell’autore (e d’altronde, è questo un discorso che si estende anche al di là del genere lirico strettamente inteso, se ad esempio un poemetto squisitamente e compiaciutamente letterario come la *Clorida* può adesso essere letto, nell’ipotesi critica di Toscano, come una sorta di messaggio cifrato, in codice, indirizzato al destinatario, don Pedro de Toledo<sup>14</sup>).

Il sonetto a tutti gli effetti “proemiale” (*Rime* 98), come recita l’argomento, *Invita gli scrittori latini e toscani a celebrar don Garzia e gli altri spagnuoli vincitori d’Africa. L’incipit, Cantor di Tebro e d’Arno, a cui secondo*, con accoppiata nominale frequente in tradizione e anche in Tansillo per indicare metonimicamente i rispettivi ambiti linguistici latino e volgare, sottolinea la solennità del duplice invito, rivolto agli scrittori *utriusque sermonis*, e funge da proemio in due sensi: per l’invito al canto rivolto non alla musa ma appunto agli altri poeti e scrittori, e per la riflessione sull’unità del popolo cristiano, contenuta nell’artificiosissima prima terzina, che sancisce fin da subito la prospettiva storica e politica nella quale l’impresa, e

---

<sup>14</sup> Si fa riferimento alla lettura delle stanze della *Clorida* proposta recentemente da Toscano in Luigi Tansillo, *L’egloga e i poemetti*, testi a cura di Tobia Raffaele Toscano, commento di Carmine Boccia e Rossano Pestarino, Napoli, Paolo Loffredo – Iniziative editoriali srl, 2017: si vedano in particolare le pp. 77 ss.

il canto che la eterna, vanno iscritte, ossia quella dell'unità del popolo cristiano redento dal sacrificio di Cristo:

Uno è il regno di Christo, una è la Chiesa:  
Tutti sem noi d'un Re, tutti sem noi  
Purgati al fiume del suo lato santo.

Oltre all'epanalessi, arricchita dall'inarcatura, è qui notevole l'uso della forma *sem*, legata a *tutti* ad esempio in *Pd.* VIII 32, analogamente *enjambé*: «Tutti sem presti / al tuo piacer»: un contesto, quello delle prime battute di Carlo Martello, nel quale l'anadiplosi di *noi*, e poi l'anafora di *un/una* e dello stesso *sem*, giocano una parte retoricamente importante, tanto da scoprire forse un luogo della prodigiosa memoria tansilliana oltre che delle sue letture<sup>15</sup>. Lo stesso concetto, e in parte anche con identica formulazione, si ritrova in un passo delle *Stanze composte nella vittoria Africana nuovamente havuta dal Sacratiss. Imperatore Carlo Quinto* di Lodovico Dolce, stampate a Roma nel 1535 (di altra vittoria africana si tratta qui, quella di Tunisi, il che però non diminuisce l'interesse del possibile riscontro, considerato che questa potrebbe essere benissimo stata tra le letture di Tansillo). In particolare si legga l'ottava 13, 1-5:

Ne men devemo vendicar l'offese  
(Se sem di Cristo e seguitem la Croce)  
Ch'ogn'or dimostra in tante genti prese  
E morte, quel ch'a tutto il mondo nuoce,  
Barbarossa ladron [...]»<sup>16</sup>

<sup>15</sup> «Indi si fece l'un più presso a noi / e solo incominciò: «*Tutti sem presti / al tuo piacer, perché di noi ti gioi. / Noi ci volgiam coi principi celesti / d'un giro e d'un girare e d'una sete, / ai quali tu del mondo già dicesti: / 'Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete'; / e sem sì pien d'amor, che, per piacerti, / non fia men dolce un poco di quiete*». Forma e figura ugualmente congiunte ma in un verso di tutt'altro registro tornano in Tansillo in *Capitoli giocosi e satirici* II 31: «Or semo a Bari, or semo a la Calibia».

<sup>16</sup> Si cita da *Guerre contro i Turchi (1453-1570)*, in *Guerre in ottava*

In questi versi è presente tra l'altro anche il tema della "vendetta" che non manca a Tansillo (cfr. il sonetto 20 della raccolta, ossia *Rime* 117, *Tre larghi, illustri e valorosi ladri*, vv. 7-8: «vendican gli sdegni, / Ond'arser tanto tempo i nostri padri»). Non stupisce naturalmente, a questo proposito, che diversi siano i contatti tra i sonetti tansilliani e la letteratura di genere delle varie raccolte "africane" uscite nel Cinquecento: oltre che con le citate *Stanze* del Dolce, si rinvengono riscontri anche con la *Felicissima vittoria autta dal S. Principe d'Oria a la presa dela città d'Affrica et della città de Monesterio ecc.* stampata nel 1550 a Venezia «ad instantia di Paris Mantovano Fortunato», e ancora con la *Gloriosa vittoria et presa d'Affrica fatta dal illustrissimo et eccellentissimo principe Doria et dal Signor Don Garsia di Arcangelo da Lonigo*, entrambe contemporanee ai *Sonetti* e riferentisi allo stesso fatto d'armi<sup>17</sup>. Questa convergenza permette tra l'altro di inquadrare la raccolta tansilliana nel corretto genere letterario, quello cioè di una lirica (si tratta in effetti di sonetti, e non di ottave), di stampo marcatamente "narrativo"; e inoltre, consente di definire anche meglio il problema delle "voci nuove" nel lessico di base petrarchesco qui utilizzato senza dubbio in percentuale dominante: ciò per ribadire insomma che l'estensione del concetto stesso di "voci nuove", come applicato da Scipione Ammirato ai già citati sonetti del Rota, è solo parzialmente adottabile per i sonetti africani di Tansillo, che per il lessico si rifanno piuttosto alla tradizione cavalleresca e all'allargamento della base petrarchesca da essa operato (soprattutto, come ovvio, l'Ariosto, ma con diversi spunti individuabili anche in direzione dell'*Inamoramento de*

---

*rima*, vol. IV, a cura di Marina Beer e Cristina Ivaldi, Modena, Edizioni Panini, 1988, p. 467.

<sup>17</sup> Entrambe le stampe sono ugualmente riprodotte in edizione anastatica nel già citato vol. IV delle *Guerre in ottava rima*, rispettivamente alle pp. 727-32 e 733-42.

*Orlando*, libro che Tansillo non poteva ovviamente non conoscere)<sup>18</sup>. Un esempio per tutti: nel sonetto 6 (*Rime* 103, *Mentre con pochi intorno cinge et serra*) la terzina conclusiva raffigura un po' in caricatura Draut, il *fero mostro*, «che d'ira et di duol scoppia»: ora, *scoppiare* è *hapax* petrarchesco in *RVF* 137, ma riferito all'*avara Babilonia*, e perciò nel contesto retoricamente “aspro” ben noto<sup>19</sup>; non solo “aspro” ma anche, per così dire, “guerresco”:

Gl'idoli suoi sarranno a terra sparsi,  
E le torre superbe, al ciel nemiche,  
E i suoi torrer' di for come dentro arsi.

Versi che Tansillo doveva avere in mente, anche in assenza di riscontri puntuali, nell'elaborare il “petrarchismo allargato” della lingua e dello stile dei sonetti africani. Nell'accezione tansilliana, però, la parola è ben presente nella tradizione cavalleresca: si veda ad esempio Pulci, *Morgante* I 16, 8: «e scoppia e 'mpazza di sdegno e di duolo» o XXI 130, 3: «Orlando scoppia e di duolo e di pena» o ancora XXVII 85, 7-8: «e perché Orlando di grande ira scoppia / sempre la furia e la forza raddoppia», dove si

<sup>18</sup> Per questo tema si veda Erika Milburn, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples*, Leeds, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2003, pp. 108-48 (il capitolo quarto, intitolato *Language Debate and Literary Practice: Tansillo's 'voci nuove'*).

<sup>19</sup> Nei *RVF* ricorre poi *scoppio* sostantivo, ma nel contesto quasi comico del sonetto di corrispondenza 40 (*S'amore o morte non dà qualche stroppio*), v. 8: «infin a Roma n'udirai lo scoppio»: Tansillo usa *scoppio* nel sonetto 15 (*Rime* 112, *Fera macchina e grande oltra misura*), v. 2, ma passandolo all'accezione, per così dire, “moderna”, riferita al cannone. *Stroppio*, inoltre, che rima nel sonetto petrarchesco, è ripreso da Tansillo, al plurale e fuori rima, nell'*incipit* del sonetto 17 (*Rime* 114, *Potea sul grave et reo di stroppi et morti*), dove serve, espressionisticamente, a denunciare le stragi e gli scontri perpetrati sui soldati imperiali dal cannone ora portato in trionfo a Napoli da don García vittorioso.

trova anche la stessa progressione rimica con *raddoppia*, e l'identica clausola. Entro la tradizione di *quel* genere, perciò, teoricamente allotrio ma qui rifunzionalizzato da Tansillo alla lirica politica celebrativa, si inquadrano queste e altre tendenze dei *Sonetti*, insieme ad alcune "cadute", per così dire, di tono e stile, verso un dettato prosastico, che si giustificano però entro quella tradizione (con in aggiunta altre spie che ci portano più propriamente verso lessico e sintassi della prosa narrativa, soprattutto degli storici). Si vedano ancora, ad esempio, nel sonetto 10 (*Rime* 107), i vv. 9-10: «Era del sangue onde s'impara come / Huom vinca o pèra», nel quale l'esordio, *Era del sangue*, si può confrontare ad esempio, anche se il costruito è leggermente diverso, con *Morgante* I 20, 2: «Era del sangue disceso d'Angrante». Similmente, i sette fanciulli africani condotti in trionfo sono definiti «Fanciulli a pena del gran danno accorti», con recupero di sintagma che ricorre in *Morgante* XXVII 161, 6: «subito parve del suo danno accorto», la cui piana prosasticità risulta evidente se se ne esamina invece la resa lirica ad esempio di Ariosto, *Rime*, canzone 4, 91: «del danno suo Roma infelice accorta» (il verso tansilliano parrebbe mediare tra i due diversi registri, come potrebbe confermare anche il prezioso iperbato che distribuisce i costituenti ad apertura e chiusura del verso: *Fanciulli... accorti*).

Ma per tornare al sonetto proemiale, che proprio in quanto tale è tradizionalmente luogo di particolari attenzioni stilistiche, anche l'ultimo verso della terzina già esaminata, «Purgati al fiume del suo lato santo», è interessante per più ragioni: *purgati* è verbo tecnico anche della predicazione (sconosciuto, in questa accezione, al Petrarca<sup>20</sup>), ma per la posizione enfatica in cui è qui a inizio verso

<sup>20</sup> Si vedano le due sole occorrenze di forme del verbo, la prima con valore quasi si direbbe "fisiologico", la seconda decisamente retorico: *RVF* 58, 9-10: «bevete un suco d'erba / che purghe ogni pensier che 'l

può ricordare ad esempio, e appunto, Ariosto, *Furioso* XV 99, 1: «Purgati de lor colpe a un monasterio», mentre *lato santo*, alludente al costato di Cristo, da cui è spiccato il sangue (*fume*) che ha redento (*purgati*) l'umanità, è figura che ricorre anche in *Rime* 53, 57 (si tratta della canzone *Poi che 'l dolor che notte e di tormenta*, scritta per la malattia della donna amata, già attestata sul manoscritto madrileno per il duca, J):

per quanto duol, Signor, fu mai sofferto  
dal nobil corpo tuo sul duro legno  
e per quel santo lato, che fu aperto  
per aprirne del cielo il chiuso regno.

Siamo in quell'area "seria" della lirica tansilliana, secondo l'etichetta del Pèrcopo, delle rime «personali, familiari e religiose», dove Tansillo spesso rivitalizza, come in questo caso, le risorse concettose della tradizione, non solo lirica (nel caso dei versi citati, la ricercata contrapposizione *aperto... aprirne... chiuso*<sup>21</sup>).

Quanto all'*incipit*, «Cantor di Tebro e d'Arno, a cui secondo / Favor dà il ciel contr'al nemico oblio», esso, con

---

core afflige» e 366, 126-28: «Vergine, i' sacro et purgo / al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile, / la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri». Tansillo utilizza lo stesso verbo, in senso penitenziale, in *Capitoli giocosi e satirici* XIV 85-86: «al peccato mortal, non dico a quello / del qual si purga l'alma leggermente».

<sup>21</sup> Si veda ad esempio l'esegesi del vangelo di Giovanni di Agostino, *Tractatus CXX* 2: «Vigilanti verbo evangelista usus est, ut non diceret: Latus eius percussit, aut vulneravit, aut quid aliud; sed: *aperuit*; ut illic quodammodo vitae ostium panderetur, unde sacramenta Ecclesiae manaverunt, sine quibus ad vitam quae vera vita est, non intratur» (si cita da Augustinus, *In Iohannis Evangelium tractatus*, testo latino dell'Edizione Maurina, volume a corredo di Agostino, *Commento al Vangelo di Giovanni*, prefazione, saggio introduttivo, parafrasi e apparati di Giovanni Reale, traduzione di Giovanni Reale con la collaborazione di Ilaria Ramelli, bibliografia a cura di Giuseppe Girgenti, Milano, Bompiani, 2010).

la forte inarcatura, dichiara l'opzione, ad apertura di silloge, per un dettato aspro e sostenuto: e d'altronde, *enjambement* e iperbatò saranno poi frequentissimi nei *Sonetti*, così come una certa tendenza a strutturare ampie partiture sintattiche giocando sull'opposizione strofica in maniera tale che le quartine contengano una o più proposizioni subordinate il cui senso rimane sospeso fino alla comparsa, spesso nelle terzine, della principale (lo *specimen* estremo di tale artificio metrico-sintattico sarà ovviamente il sonetto conclusivo della raccolta, *Né mar ch'irato*<sup>22</sup>). Ma una identica inarcatura si trova nel petrarchesco *Triumphus Pudicitie*, ai vv. 91-92, dove di Laura trionfante si legge: «Tal venìa contr'Amore e 'n sì secondo / favor del cielo ecc.»: gli elementi comuni sono tali da autorizzarci a credere che si tratti qui di un preciso affioramento del contesto petrarchesco alla memoria di Tansillo, e forse anche di più, di una volontà allusiva da parte sua; e tra l'altro, il fatto che nella terzina successiva Petrarca celebri il trionfo di Laura su Amore ci porta ad un tema, appunto quello del trionfo, che sarà ampiamente spiegato da Tansillo nei successivi sonetti, ovviamente in chiave letterale, politica.

<sup>22</sup> Questo tipo di struttura è evidente nel sonetto 3 (*Rime* 100, *Che giaccia la superba Africa doma*) e soprattutto nell'11 (*Rime* 108, *Che l'una Africa vinta e l'altra scossa*), nel quale addirittura anche la prima terzina è strutturata anaforicamente, come le quartine, nella sequenza di proposizioni dichiarative (organizzate per distici nei primi otto versi), rispetto alle quali la principale si legge nella terzina conclusiva. Si tratta di una delle tipiche "macchine" sintattiche epigrammatiche, per esempio la quale si potrebbe citare ad esempio Marziale I 104, nel quale pure un catalogo di eventi eccezionali tutti introdotti dalla dichiarativa *quod* conduce in seguito all'enunciazione di un ulteriore evento meraviglioso che va al di là, per eccezionalità, di tutti i precedenti, secondo il tipico "modulo del superamento" che anima anche diversi dei *Sonetti*, ad esempio nella contrapposizione, come si vedrà, tra mondo eroico pagano e mondo cristiano, e che Tansillo aveva già sperimentato nei sonetti per l'eroico sacrificio dei soldati spagnoli a Castelnuovo di Bosnia (sui quali si veda il secondo saggio di questo volume).

Ma c'è di più, ad indicare quanto la coesione macrotestuale sia da Tansillo perseguita a più livelli, oltre quello tematico, che è il più elementare (anche se il più evidente, va ricordato, per il lettore cinquecentesco, che era meno sensibile ad altri generi di connettori). Nel sonetto 4 (*Rime* 101, *Ben è fatal, Garzia, l'Africa a voi*), dedicato alla celebrazione della “fatalità” di don García e della sua impresa, ai vv. 9-10 si legge: «Se dal valor si vede et col secondo / Vostro auspicio giacer presa et destrutta / Hor Africa ecc.»: l'incaratura rubata a Petrarca, ripresa per la seconda volta con cambio di sostantivo da *favor* (del cielo, riferito ai poeti) all'*auspicio* di don García, sembra assumere un ricercato valore “narrativo” e metapoetico, legando i poeti che celebrano le imprese agli eroi che le compiono<sup>23</sup>.

I successivi sonetti 2-4 (*Rime* 99-101, rispettivamente *O degno successor del gran Consalvo*, e i due già citati, *Che giaccia la superba Africa doma* e *Ben è fatal, Garzia, l'Africa a voi*) sono dedicati al duca di Sessa il primo, che attraverso i tipici artifici dei deittici propri tra l'altro della poesia narrativa (si vedano i vv. 2-4: «Ecco il Turcho fugato, Africa presa; / Ecco dal fin de l'alta et dura impresa / Vero il dir vostro ecc.») introduce *in medias res* e celebra l'avvenuta vittoria (rispetto alla quale la diegesi dei sonetti successivi sarà impostata come un *flashback*); al “fatale” don García gli altri due, con tangenze tematiche, in altro registro, nel capitolo cosiddetto “del cavallo” (*Capitoli*

<sup>23</sup> Al di là del suo valore strutturale nei *Sonetti*, nei quali ricorre anche a 21 (*Rime* 118, *Non sarà ver ch'el vostro honor si taccia*), vv. 3-4, dove però ha il significato numerale («Et forse Italia tutta la seconda / Speme di figlio»), pare questa una figura alla quale Tansillo ricorre anche altrove, sempre in *incipit*, come nel caso del sonetto 133, indirizzato al marchese di Pescara e compreso nel manoscritto per Ruy Gómez de Silva, dall'*incipit* che suona «Non corre il sol più chiaro e più secondo / camin di voi», coincidenza che però non inficia il legame, interno ai *Sonetti*, che si è evidenziato per quanto riguarda l'uso di questa figura, soprattutto considerata la progressione di senso che si è cercato di delineare.

*giocosi e satirici* XXIII): e sarebbe già interessante esaminare in termini retorici il dettato poetico di questi sonetti, e dei corrispondenti passi del *Discorso*, a confronto con quello del capitolo "satirico" (nel senso ariostesco), sempre nell'ottica della competenza del poeta anche in ordine alla differenziazione dei registri espressivi da adibire nei diversi generi letterari<sup>24</sup>.

I sonetti 5-6 (*Rime* 102-103, *Madre felice la cui nobil alma e Mentre con pochi intorno cinge et serra*), il primo indirizzato alla contessa di Nola, il secondo al duca di Sessa, sono accomunati dall'argomento, che recita *Per li giudicij che si faceano nella Corte Cesarea dell'assedio d'Africa*, e sono dedicati al tema delle invidie e conseguenti critiche suscitate in ambito imperiale da don García durante la campagna (le terzine del primo recitano, chiudendo con uno dei parallelismi che sono si può dire la cifra stilistica più caratteristica dei *Sonetti*, «Non creder ch'el triumpho di Numidia / Li debba il mondo sol, ma di più alta / Parte et lontana, ove il suo honor s'insidia: / Ché mentre al mezzo giorno Africa assalta, / Guerreggia a Tramontana con l'invidia, / Et vinta anch'ella hor sopra il ciel l'essalta»<sup>25</sup>). Siamo evidentemente di fronte ad un tema particolarmente scottante e delicato, di fronte al quale Tansillo, fedele cortigiano, non si tira in-

<sup>24</sup> Nel non breve *excursus* elogiativo del figlio contenuto nel capitolo in terza rima indirizzato al padre, Tansillo riecheggia da vicino in particolare *Rime* 101, al punto da ripetere quasi identicamente se stesso: si confronti la prima quartina del sonetto, «Ben è fatal, Garzia, l'Africa a voi / Hor, come un tempo ella era a i buon Corneli; / A voi destinan quel terreno i cieli / Di cor come di fronte opposto a noi», con i vv. 49-51 del capitolo: «A don Garsía han dato in sorte i cieli / questo terren così molesto a noi, / come un tempo lo diero a' due Corneli».

<sup>25</sup> Il concetto che sigilla il sonetto è lo stesso che ricorre, per i soldati spagnoli di Castelnuovo, in *Rime* 7, 9-11: «Né sol Ibberia che ve diè la cuna, / né la Dalmatia ch'or vi dà la tomba / risonaran di voi fin sopra il cielo»: ma diversi sono i punti di contatto tra il piccolo nucleo tematico di J e i sonetti africani.

dietro, pur prudentemente scegliendo di trattare l'argomento, in maniera indiretta, rivolgendosi alla madre dell'eroico Garcíá, del quale si celebra questa sorta di doppia vittoria, militare in campo e diplomatica, contro i detrattori, in corte<sup>26</sup>. Contro queste stesse critiche è invocato poi a rincalzo l'intervento del medesimo duca di Sessa, nel secondo sonetto, che si fregia forse ai vv. 9-10 di una ben collocata memoria ovidiana dalla poesia dell'esilio, e nel quale il duca viene incitato a riportare una simile doppia vittoria contro il mal costume del secolo, salvando l'onore di don Garcíá dall'invidia che le sue gesta hanno suscitato:

Buon Sessa, il cui splendor lume radoppia  
A quel de gli avi, col reo secol nostro  
Pugnate voi, sia la vittoria doppia.

Tolse Africa di bocca al fero mostro  
Il suo valor, che d'ira et di duol scoppia;  
Tolga il suo honor di man d'invidia il vostro<sup>27</sup>.

Ancora una volta dunque, con un intervento di altissima diplomazia, i due "patroni" sono per così dire invitati a collaborare; o meglio il secondo dei due, il duca, invocato con un pregnante riferimento al glorioso lignaggio della

<sup>26</sup> Questa definizione di "madre" per Maria Sanseverino è però ambigua: per la questione rimando a quanto ha esaurientemente scritto Toscano nell'introduzione storica al sonetto nonché nella *Nota al testo della Clorida* in Tansillo, *Capitoli giocosi e satirici*, cit., p. 73.

<sup>27</sup> L'importanza per la poesia tansilliana in particolare di *Tristia* ed *Epistulae ex Ponto* (ma anche, ad esempio nella canzone a papa Paolo IV, *Rime* 406, *Eletto in ciel, possente et sommo Padre*, della protasi dell'*Ibis*), è dimostrata dal commento dell'edizione delle *Rime*; per quanto riguarda il sonetto al Sessa si confronti l'esordio dell'invocazione con *Epistulae ex Ponto* I 2, 1-2: «Maxime, qui tanti mensuram nominis inples, / et geminas animi nobilitate genus», dove ricorre lo stesso concetto di un *geminare genus*, da parte del destinatario, con la propria nobiltà d'animo e col proprio valore (Tansillo aggiunge dunque di suo la metafora dello *splendore* e del *lume*).

sua famiglia, deve farsi carico, nella supplica del poeta, di riscattare il nome di don García dall’invidia. E ancora una volta, è la figura del parallelismo che si incarica di sigillare il sonetto, sancendo in pratica l’equivalenza tra l’impresa eroica di García e quella alla quale è invitato il duca. A meno di dover credere di trovarsi qui di fronte ad un Tansillo supremo *gaffeur* che tenta di avvicinare due personaggi che storicamente furono sostanzialmente nemici, come egli stesso non poteva non sapere (e l’ipotesi è perciò stesso ovviamente destituita di senso), il significato della proposta andrà ricondotto, come ha osservato Tobia Toscano, a quel clima di generale armonia ed esaltazione gioiosa che fu immediatamente successivo al compimento della grande impresa di Africa, nel quale anche le piccole o grandi divisioni interne alla corte, imperiale prima e vicereale poi, furono messe a tacere nel nome del glorioso trionfo sull’infedele. È proprio in questo clima che nascono, e soprattutto approdano alle stampe, i *Sonetti*. Ha scritto a questo proposito Toscano:

Né questa improbabile triangolazione Córdoba-Tansillo-Alba si limitò agli scambi privati, giacché nel 1551 fu ufficializzata dalla stampa dei *Sonetti per la presa d’Africa*, un’opera dedicata alla gloria dei Toledo padre e figlio, con annesso parentado, dedicata però al Duca di Sessa. È possibile peraltro immaginare che nel generale clima di festeggiamenti seguiti alla vittoria di don García queste differenze potessero destare meno scalpore del solito e si tenga pure conto che questa edizione risulta nell’inventario dei libri di don Pedro de Toledo redatto poche settimane dopo la sua morte<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Si rimanda, per l’inquadramento e la discussione del problema “diplomatico” in cui Tansillo si trova coinvolto, alle pp. 194-96 dell’introduzione alle *Rime*, da cui è tratta la citazione a testo, dove si parla da una parte di «attese deluse» nel poeta, dall’altra di una riprova di quanto «Tansillo fosse poco scaltro nel destreggiarsi nelle complicate trame su cui le grandi famiglie dell’aristocrazia spagnola fondavano alleanze e

Il già citato sonetto 7 (*Rime* 104), indirizzato a don García e dedicato al tema del «furor divino» che permette ai poeti di prevedere il futuro, proprio come ha fatto Tansillo cantando, tre lustri prima, le sue lodi, è uno dei momenti fondamentali della struttura poematica dei *Sonetti*, soprattutto in virtù delle solenni quartine:

Chi negherà che di furor divino  
 Ebbre l'anime sacre de' Poeti  
 Scopran del ciel nascosi alti secreti  
 Et vite et morti et buono et reo destino?

Ond'elli hebber dal Greco et dal Latino  
 Honor di Sacerdoti et di Propheti,  
 Bench'io non sappia se consenta, o vieti  
 Phebo, ch'io sia di Delpho cittadino<sup>29</sup>.

cliente». Toscano è però tornato sulla questione con argomenti persuasivi che salvano la complessa dinamica diplomatica sottesa all'intrapresa editoriale di Tansillo nel nome della «necessità di guadagnare alla causa di don García, la cui impresa – sembra di capire – aveva suscitato qualche perplessità nella Corte di Spagna, un personaggio influente dell'*entourage* del Principe Filippo» (Tobia Raffaele Toscano, *Tra don Pedro e don García de Toledo: Luigi Tansillo cortegiano e precettore*, in Id., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo – Iniziative editoriali srl, 2018, pp. 179-98; in particolare, per i *Sonetti*, pp. 190-93).

<sup>29</sup> Questa la scansione sintattica che i primi otto versi presentano sulla stampa, con punto interrogativo dopo il v. 4; per interessanti considerazioni strutturali sul sonetto, anche alla luce della successiva lezione testimoniata dal codice Casella, si rimanda alle osservazioni di Toscano nella *Nota al testo* dell'edizione (*Rime*, pp. 117-19). È d'altronde difficile sottrarsi alla sensazione che il sonetto sia però leggibile, dal punto di vista sintattico, come un'unica ampia campitura che copre i vv. 1-11, fondata su un forte anacoluto e incisa dalla subordinata relativa (*ond'elli hebber*) e dall'inserito retorico nel quale l'io poetante manifesta il dubbio sulla propria ascrivibilità effettiva al coro dei poeti capaci di prevedere il futuro: «Chi negherà che di furor divino / Ebbre l'anime sacre de' Poeti / Scopran del ciel nascosi alti secreti / Et vite et morti et buono et reo destino, / Ond'elli hebber dal Greco et dal Latino / Honor di sacerdoti

Come si è già ricordato, si tratta (se si prescinde, per la ragione di cui sopra, dai sonetti al Garigliano) dell'unico componimento "africano" che Tansillo aveva ripreso sull'autografo da cui fu tratto il codice Casella: l'intento metapoetico sarà stato forse quello che intervenne a salvarlo nel brogliaccio che testimonia di un difficile tentativo di dare sistemazione organica alle rime. Esso si trova, sul Casella, all'interno di una sequenza amorosa, ma a guardar bene ricorre appena pochi numeri dopo i tre sonetti, ugualmente dominati dal tema metapoetico, a Garcilaso de la Vega, databili probabilmente intorno al 1535. Passiamo insomma, rispetto alla seriazione del Casella, dai numeri 84-86, che sono i tre a Garcilaso, al 91, che è appunto il sonetto "africano" in questione, secondo la sequenza *Rime* 39-40 (dittico già su J), 181 e 104, rispettivamente *Spirto gentil che con la cetra al collo, Se lieti ognor sen van Mincio et Aufido, Più volte e più, Lasso, m'avea già detto* (il terzo sonetto a Garcilaso, non presente sul codice spagnolo), e infine il *Chi negherà*, di cui si tratta. Se per Tansillo il tema metapoetico doveva o poteva essere una delle componenti, come pare, della macrostruttura da realizzare riflessa in qualche modo dal Casella, non stupisce il recupero di un sonetto così intenso e deciso nella celebrazione del ruolo del poeta-profeta, funzionale alla lirica di tema politico-encomiastico. Di più, il *topos modestiae* dei vv. 7-8: «Bench'io non sappia se consenta o vieti / Phebo ch'io sia di Delpho cittadino», che all'interno dei *Sonetti* costituiva un legame con l'esordio della lettera al Sessa, nella quale Angelo Di Costanzo è detto invece sicuramen-

---

et di Propheti, / Bench'io non sappia se consenta o vieti / Phebo ch'io sia di Delpho cittadino, / Vengan le note ch'io ristrinsi in rima / Lodando voi, Garzia, son già tre lustri / (Se tanto han vita nell'altrui memorie)» (il *Chi* esordiale avrebbe in questo senso il significato del *si quis* latino, e il *Vengan* il valore di un congiuntivo esortativo, nel senso di "ecco quello che io scrissi" ecc.).

te appartenente alla «corte di Phebo», in qualche modo si lega, quasi connettore intertestuale nella “struttura” (detto necessariamente tra virgolette) del Casella, all’esordio appunto del terzo dei sonetti a Garcilaso, dove invece Apollo aveva parlato direttamente al poeta: «Più volte e più, Lasso, m’avea già detto / Febo, de’ fati e buoni e rei presago»; un *incipit* che a sua volta sviluppa, persino con identica inarcatura sul nome della divinità, lo stesso tema della poesia “profetica” che sa prevedere, come recita il sonetto “africano” con parole assai simili, «Et vite et morti et buono et reo destino». Una ripresa come questa, insomma, tanto più se unica, non può essere casuale, e non può non dirci qualcosa in merito al *corpus* rappresentato dal codice Casella e alle intenzioni dell’autore nel costituirlo<sup>30</sup>. Nella stessa direzione metapoetica va la parodia petrarchesca del v. 6, da «Honor d’imperadori et di poeti» di RVF 263, 2, nel quale è riferita al lauro vittorioso e trionfale (si tratta come noto dell’ultimo sonetto della “prima parte”) a «Honor di Sacerdoti et di Propheti», che ancora riprende, ricontestualizzandolo e sacralizzandolo, il parallelo tra poesia e profezia.

Il gruppo dei tre sonetti 8-10 (*Rime* 105-107, rispettivamente: *Mentre ogni età caliginosa tenne, Può esser, gran Toledo, che si vegga e Spargi d’eterni fior, ben nato Hispano*) è articolato in una coppia indirizzata al viceré don Pedro come *consolatio* per la morte di Ferrante di Toledo, ucciso durante l’impresa, più un terzo, epigrammaticamente dedicato al sepolcro di quest’ultimo, che obbedisce in pieno alle regole del genere, come basterebbe a provare l’articolazione tipica del v. 12: «Hispania il parturì, nudrillo Italia» che riassume brevemente le coordinate di nasci-

<sup>30</sup> Come si è già ricordato, il sonetto viene opportunamente in sostanza decontestualizzato anche tramite il passaggio dall’invocazione diretta a don García alla terza persona, ai vv. 10 (già citato) e 13 (da «Gli honor vostri presenti» a «Le glorie sue presenti»).

ta e morte dell'illustre estinto. Dalla classicità pagana del sonetto 7 (brevemente rievocata col cenno alla pratica del sacrificio cruento anche nella prima quartina del sonetto 8: «Mentre ogni età caliginosa tenne / Del primo padre il grave error commesso, / Offrir vedeansi a i templi et cader spesso / Hor animai di pelo, et hor di penne»), si passa ai tempi cristiani, «poi ch'el vero lume dal ciel venne / A scacciar l'ombra ond'era il mondo oppresso», e il sacrificio di Ferrante acquisisce una grandezza quasi cristologica. Petrarca, ovviamente, è presente, anche se mascherato, nella prima terzina del sonetto 9:

Andiam col popol di timor già smorto  
C'hor lieto a' piè del sacro altar s'atterra,  
A lodar Dio ch'a sì bel fin l'ha scorto.

Il rapporto di dipendenza è rivelato dalla spia della voce verbale in rima, *s'atterra*, riferita al «popol di timor già smorto», che rimanda, con parziale *variatio*, a *RVF* 26, 3-4: «quando la gente di pietà depinta / su per la riva a ringratiar s'atterra», identico essendo in entrambi i contesti lo stato d'animo che viene dallo scampato pericolo collettivo e la descrizione del popolo che si affolla (sulla riva del mare o in chiesa) a ringraziare Dio. Un esempio come questo si lascia leggere solo alla luce della poetica, già teorizzata da Petrarca stesso, dell'*abstinendum verbis*, che tra parentesi è esattamente il contrario di quanto, forse con comprensibile scrupolo tardoromantico, ebbe occasione di affermare Scipione Volpicella a proposito di una delle "citazioni" dell'Orazio epodico nei *Capitoli giocosi*, quando scrisse:

Qui piace osservare che solo in questo capitolo il Tansillo, tirato dall'argomento tolto ad Orazio, imitò alcuni concetti di quel famoso poeta: e che ne' suoi versi, come è bene nelle occorrenze avvertire, usò talvolta le frasi, e schivò presso che sempre i sensi de' sommi scrittori; onde si mostra come in lui non fu *studium*

*sine divite vena*, e come egli aiutando la natura con l'arte diventò autore di lodevoli carmi<sup>31</sup>.

La versatilità di Tansillo è tale che si ritrovano adottate in lui tecniche e artifici diversi, magari anche contrari tra loro, ma è un dato di fatto che assai frequentemente egli si attenga appunto a quella poetica petrarchesca che permette all'imitante di salvaguardare, e anzi ricercare, o meglio "ricreare", la propria originalità, senza ridursi all'umiliante e grottesco ruolo di *simia*, ciò che avverrebbe se dell'imitato si ripetessero pedissequamente anche le parole: nell'esempio citato, si veda il passaggio dalla petrarchesca «gente di pietà depinta», al tansilliano «popol di timor già smorto», con il prezioso e ricercato ritorno sillabico interno al verso (-*mor...* -*mor*-). Il sonetto 10, che chiude il trittico, come si diceva, è un epigramma classico dettato per il sepolcro di don Ferrante di Toledo, e indirizzato, come di tradizione, al passante che si trova a visitarne «il sacro busto»; ma ciò che interessa particolarmente, sempre nell'ottica dell'esame strutturale dei *Sonetti*, è come esso riprenda il tema del passaggio dalla cultura pagana a quella cristiana, esplicito anche nel già citato parallelo cristologico che interessa la figura dell'estinto, quasi martire: si vedano i vv. 3-4, ancora bipartiti, e sorretti da una figura di anadiplosi che tra l'altro recupera anche, nel primo dei due versi del distico, una suggestione amorosa di tradizione, significativamente, di norma, collocata a chiusa di componimento, a mo' di sigil-

---

<sup>31</sup> Si cita da *Capitoli giocosi e satirici di Luigi Tansillo editi ed inediti*, con note di Scipione Volpicella, Napoli, Libreria Di Dura, 1870, pp. 237-38. Per quanto riguarda la pratica dell'*abstinendum verbis*, il riferimento è all'epistola al Boccaccio (*Fam.* XXIII 19) e naturalmente, per quanto riguarda la poesia del meridione d'Italia, alle pagine teoriche di Amedeo Quondam, *Dall'«abstinendum verbis» alla «locuzione artificiosa». Il petrarchismo come sistema della ripetizione*, in Giulio Ferroni-Amedeo Quondam, *La locuzione artificiosa. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni Editore, 1973, pp. 211-33.

lo epigrammatico: «Honora il tuo, che tal morio qual visse, / Et visse Cavallier, visse Cristiano» (da *RVF* 145, 13: «sarò qual fui, vivrò com'io son visso», a Bembo, *Rime* 29, 14: «Pur saprà ognun, ch'io morì vostro e vissi», a Della Casa, *Rime* 10, 14: «Questi servo d'Amor visse e morì»<sup>32</sup>).

Il successivo sonetto 11 (*Rime* 108, *Che l'una Africa vinta et l'altra scossa*), apparentemente isolato (ma, come già si diceva, avvicicabile, dal punto di vista metrico-sintattico, al sonetto 100, al quale si richiama), è in realtà dedicato al tema dell'umiltà di don García: il che basta a dirci che Tansillo sta qui svolgendo e dettagliando, spostandosi ora sul protagonista dei *Sonetti*, il discorso inaugurato dai precedenti, che è fondato su un costante confronto tra l'eroismo pagano, sostanzialmente egoistico ed autocelebrativo, e quello cristiano, del tutto rivolto all'esaltazione di Dio e al ridimensionamento dell'iniziativa umana, per quanto eroica. In più, il sonetto è occasione per la menzione dello zio di García *junior*, il fratello di don Pedro, di cui il nipote rinnovava il nome, già eroicamente e santamente morto come martire degli infedeli a Los Gelves nel 1510, al quale, par di capire, l'impresa vittoriosa del nipote è offerta a mo' di *inferiae*, come si legge ai vv. 5-6: «Che sian dal Garzia vivo a l'inclite ossa / Del morto et tanti et sì gran doni offerti».

L'unico componente di invocazione alla divinità incluso nella raccolta è il successivo sonetto 12 (*Rime* 109, *Del mondo, de gli eserciti, de i cieli*), rivolto a Dio, come esplicitamente afferma l'argomento (ma come si è visto, la tematica religiosa è ovviamente ben presente fin dal sonetto proemiale). Quest'*unicum*, anch'esso apparentemente

<sup>32</sup> Per quanto riguarda Bembo, il sonetto in questione è già presente sulla *editio princeps* del 1530, leggibile, per le cure di Guglielmo Gorni, in *Poeti del Cinquecento. Tomo I: Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 2001, p. 85 per il sonetto citato.

isolato, è in realtà un anello fondamentale, e quasi un sonetto bifronte che serve da una parte a ribadire il tema del precedente (così la prima terzina: «Grato Garzia de l'alta sua vittoria, / Qui pon le spoglie del nemico altero; / Tanto humil più, quanto esaltar più s'ode»); dall'altra, il sonetto si incarica di introdurre ritualmente (*ab Iove principium*), il successivo nucleo di componimenti dedicati alla descrizione del trionfo celebrato da don García a Napoli: un trionfo che, con un altro spunto di forte solidarietà tematica, non assume per nulla i connotati delle celebrazioni antiche, e non impedisce a don García di mantenere per l'appunto intatta la propria umiltà.

I cinque sonetti che seguono, 13-17 (*Rime* 110-114, dagli *incipit* rispettivamente: *Quai rote sì famose al tempo antico, Seder Duce sul carro et cinger chioma, Fera macchina et grande oltra misura, Questa de i negri fabri, che sotterra e Potea sul grave et reo di stroppi et morti*) sono appunto dedicati al dono offerto a Napoli da don García vittorioso: la *fera macchina*, ossia il cannone, con sette ragazzi africani seduti sull'affusto, consacrato alla chiesa di San Lorenzo (evocata esplicitamente in 16, 7: «Manda Garzia de l'arso Hispano al tempio»)<sup>33</sup>. A livello di intertestualità, diversi sono gli spunti recepiti qui da Tansillo dai testi letterari, antichi e moderni (a partire da Orazio e Properzio), che celebrano il trionfo degli *imperatores*: fondamentali, ancora, sono però i *Triumph* petrarcheschi, in particolare *Triumphus Fame* I 29-31, dal quale viene a Tansillo la clausola del primo verso del primo sonetto, quasi la prima nota della serie, «al tempo antico», che trascina con sé, per la ben nota vischiosità nel

<sup>33</sup> La dedicazione nella chiesa di San Lorenzo, sede del Parlamento napoletano, ha un valore altamente rituale: la spoglia del cannone, simbolico strumento della vittoria, non viene acquisita al privato patrimonio del conquistatore, come di norma gli oggetti preziosi sottratti al nemico e al territorio depredato, ma è dedicata invece alla Città tutta, come appunto si afferma nel testo (cfr. *Rime* 113, 14: «consacra a la Città»).

rapporto mnemonico con la fonte, il riferimento contestualizzante alla Via Sacra (così Petrarca: «sì come in Campidoglio al tempo antico / talora o per via Sacra o per via Lata / venian tutti, in quell'ordine ch'i' dico»; Tansillo riprende, ai vv. 1-4 del primo sonetto del gruppo: «Quai rote sì famose al tempo antico / Segnar mai di Via Sacra il bel terreno, / Quando Roma del mondo tenne il freno / Et debellava hor questo hor quel nemico»<sup>34</sup>). Ma ancora una volta è appunto la prospettiva che cambia, dal mondo pagano a quello cristiano, come è epigrammaticamente sancito dalla clausola dello stesso sonetto, inaugurale della sezione, gestita ancora una volta nell'ottica del "superamento":

Tanto il triumpho ch'ei destina a noi,  
Tolto al rustico Schita il nobil regno,  
Avanza ogni altro, che diè Roma a' suoi,

Quanto è d'huom generoso maggior segno,  
E quanto è tra virtù d'incliti Heroi,  
Il dar più ch'el ricever d'honor degno.

Non può sfuggire nella chiusa, ancora una volta gestita in termini di verso bipartito per opposizione, la parafrasi del detto di Cristo in *Act* 20, 35: «Beatius est magis dare quam accipere», ricondotto però dai termini della beatitudine all'onore guerriero degli «incliti Heroi».

---

<sup>34</sup> A un simile attacco, ugualmente utilizzato per celebrare l'eroismo moderno e cristiano a discapito di quello antico e pagano, Tansillo ricorre, per elogiare Andrea Doria, con altra significativa tangenza in registri diversi, in *Capitoli giocosi e satirici* V 169-71: «Quai duci, né moderni né vetusti, / ne' lati campi acquistar mai l'onore / ch'acquistò il Doria ne' tuoi legni angusti» (riferito alla galera, della quale il capitolo tesse l'elogio). Ancora simile, anche per la deprecazione dell'attuale stato dell'Italia, è *Rime* 187, 91-95: «Qual pompa trionfal fu vista trarsi / per l'alta Roma al tempo che regina / sede del mondo, ch'or la chiama ancella, / ch'al trionfo, all'onor ch'a voi destina / il vostro alto valor, possa agualiarsi» (indirizzato a Giovanna d'Aragona).

Nel sonetto 15 (*Rime* 112) in particolare, è interessante l'utilizzo di un certo lessico "moderno" con ogni evidenza mediato, non senza preziosa *variatio*, dall'Ariosto (il che ci riporta ovviamente al tema già ricordato delle "voci nuove" e alla fondamentale mediazione del *Furioso*). In particolare è da leggersi la quartina esordiale, occupata dalla descrizione del cannone strappato agli infedeli e portato in trionfo:

Fera macchina et grande oltra misura,  
 Il cui scoppio ombra il ciel la terra scuote,  
 Et la cui palla ardente, ove percuote,  
 In cener solve ogni alta mole et dura [...].

Le filigrane dal *Furioso* che si intravedono in quest'*incipit* possono essere diverse: si veda XIV 133, 5-8:

Sopra si volve oscura nebbia e bruna,  
 che 'l sole adombra, e spegne ogni sereno.  
 Sentesi un scoppio in un perpetuo suono,  
 simile a un grande e spaventoso tuono,

rispetto al quale Tansillo in un certo senso fonde sinesteticamente le due sensazioni, acustica e visiva, impreziosendo il tutto, al v. 2, con un chiasmo sintattico asindetico che par quasi voler rappresentare l'effetto complessivo delle due azioni descritte e lo sconvolgimento che ne consegue; o anche IX 29, 5-8:

onde vien con tal suon la palla esclusa,  
 che si può dir che tuona e che balena;  
 né men che soglia il fulmine ove passa,  
 ciò che tocca arde, abatte, apre e fracassa.

Ma, in particolare rispetto all'ultimo luogo, va notato come, nonostante gli evidenti parallelismi (l'«ove percuote» di Tansillo, variazione perfettamente omotetica, ma diversa per l'intensificarsi dell'azione descritta, dell'«ove passa» di Ariosto: un'altra prova dell'*abstinendum ver-*

*bis?*), al gusto giustappositivo, eventualmente in *climax*, dell'Ariosto («arde, abatte, apre e fracassa»), si sostituisca in Tansillo un verso per "contraposti" la cui *enargia*, asseverata dall'epifrasi, ha già un sapore tassiano: «In cener solve ogni alta mole et dura», con passaggio tra l'altro dall'espressionismo ariostesco di un «apre e fracassa» ai composti e solenni latinismi *solve* e *mole*. Così nel sonetto successivo (*Rime* 113, *Questa de i negri fabri, che sotterra*), riprendendo la celebre recriminatoria contro le armi da fuoco del canto undicesimo del *Furioso*, che qui Tansillo in un certo senso volge all'antifrasi deprecando (con ulteriore cambio di prospettiva "ideologica" che investe la ripresa letteraria) non le armi da fuoco in generale, ma la *fera macchina* che ha difeso, fin che ha potuto, gli assediati infedeli, Tansillo lavora sulla piana linearità ariostesca nella descrizione del fulmine come correlativo del cannone. Se Ariosto scrive che il fulmine «apre le nubi e in terra vien dal cielo» (XI 22, 4), Tansillo impreziosisce parlando «del folgore ch'el ciel vibra et disserra»: un verso dove non è difficile scorgere, nella prima delle due forme verbali (per altro di semantica non del tutto sicura nel contesto: il dubbio è relativo soprattutto al soggetto del verbo, il *folgore* stesso o il *cielo*, con *folgore* oggetto?), uno spunto che riconduce ancora al latino, come basterebbe a provare *Aen.* VIII 524-26, dove il soggetto logico di *vibratus*, diciamo l'agente dell'azione oltre che il luogo di provenienza, è appunto *aether* (il che forse potrebbe farci propendere per un *cielo* soggetto anche in Tansillo):

Namque improviso vibratus ab aethere fulgor  
cum sonitu venit et ruere omnia visa repente  
Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor.

Da Virgilio viene forse a Tansillo anche la concentrazione di vibranti che tenta di raffigurare lo strepito del folgore, come è ulteriormente confermato anche dalla clausola, *disserra*, che sarebbe dunque da intendere "scate-

na”, sempre con soggetto il *cielo* (se invece la si riferisce al soggetto *folgore* dovrebbe valere “apre, spacca”, con riferimento alla saetta che visivamente taglia il cielo).

Il sonetto 18 (*Rime* 115, *Tra i duon, Garzia, sì ricchi et d'oro e d'arte*)<sup>35</sup>, indirizzato a don García, è ancora una volta un testo che, pur apparendo alla prima lettura piuttosto isolato, è in realtà fortemente legato ai precedenti del trionfo, e costituisce anzi forse il cuore della raccolta e del messaggio politico che essa intende propagandare, ben al di là, si può dire, dell'occasione celebrativa e dell'elogio del condottiero vittorioso. Tansillo chiede a don García di accettare tra i vari doni anche le sue «povere carte» che però, orazianamente, dureranno *aere perennius* (ma si ricordi anche l'epigramma di Marziale a Cecilio già citato per esteso nella nota 6 di questo saggio). Così recitano le terzine:

Benché Napoli il collo d'or vi cinga  
E intagli in pietra i vostri pregi et l'armi,  
Sostenete ch'«e»n<sup>36</sup> carta anch'io vi pinga.

Che i lucidi metalli e i bianchi marmi  
Esser potrà ch'el tempo oscuri et tinga  
E i vostri honor risplendan ne i miei carmi.

Non c'è bisogno di insistere sulla pregnanza letteraria di questo tema, che Tansillo declina com'è naturale anche altrove nella propria lirica encomiastica<sup>37</sup>. In più, va osser-

<sup>35</sup> La discrepanza nella resa della copulativa riflette fedelmente la stampa, che però molto spesso, ma non in questo caso, usa il compendio per *et*: com'è ovvio, in sede di edizione l'editore critico ha normalizzato questa e altre oscillazioni grafiche.

<sup>36</sup> La stampa ha il refuso *ch'n*, così emendabile conformemente all'uso, quasi costante sulla stampa, della forma *ch'el* per *che 'l*: così si legge nell'edizione critica.

<sup>37</sup> Si veda ad esempio *Rime* 349, *Se non può Nola ergervi altari e templi*, indirizzato a don Pedro, vv. 12-14: «Io ch'eternar con marmi

vato che se nel *Discorso* ai Deputati Tansillo avrà occasione di affermare che la scelta di stampare i *Sonetti* e il disegno della collana *prima* che essa venga effettivamente realizzata dagli orefici, è semplicemente dovuta alla volontà di far sì che si possa, «con la facilità et la prestezza delle carte et delle penne, vincere et precorrere il tedio et la gravità de' metalli», in realtà è evidente che la letteratura, nella gara con le arti sorelle, non è soltanto la più rapida nell'esecuzione e quella che è in grado di raggiungere più tempestivamente il maggior numero di persone, ma è anche la più duratura. Di nuovo, anche per il sonetto 18, il legame strutturale tra i pezzi è asseverato da un connettore intertestuale che lega l'ultimo dei sonetti sul trionfo a quello qui in esame. Parlando infatti del dono, consacrato al tempio, dei sette fanciulli africani, Tansillo scrive nel sonetto 17 (*Rime* 114), ai vv. 9-14:

Ma il numero et l'età scielse egli ad arte:  
 Diè sette il buon signor, segno et speranza,  
 Ch'el duon fusse più fausto et più beato;

Fanciulli, acciò molti anni oltre le carte  
 Possan viva tener la rimembranza  
 Che Napoli fu larga, et Garzia grato<sup>38</sup>.

e con metalli / non vi posso, vi onoro con le carte, / e se non l'opra, il buon voler mi vaglia», ugualmente strutturato come una sorta di "gara" tra le diverse arti. Si noti tra l'altro il ricorrere del tema del *buon voler*, presente anche nel sonetto "africano" al v. 6, dove Tansillo parla del proprio «equal voler», cioè volere uguale a quello manifestato da Napoli, cui è dedicata la prima quartina, che è «già vaga » di onorare il figlio del viceré.

<sup>38</sup> Si noti anche il prezioso gioco allitterante, quasi paronomastico o anagrammatico, dell'*explicit*: *larga... Garzia grato* (l'ultimo sintagma, tra l'altro, rimanda all'indietro, con valore di forte connettore impostato a chiasmo, al sonetto 12, 9: «Grato Garzia de l'alta sua vittoria»: è per l'appunto il sonetto a Dio che introduce il gruppo sulle spoglie trionfali).

Il ricordo dell'impresa, oltre che ai giovani prigionieri scelti nel fausto numero di sette, che la racconteranno e che saranno a lungo memoria vivente della stessa, è legato già qui alle *carte* che la celebreranno, tra le quali il sonetto 18 si incarica di comprendere appunto anche le «povere carte» di Tansillo medesimo. Proprio quelle stesse carte che saranno riprese, senza aggettivazione di sorta, nell'*incipit* del successivo sonetto 19 (*Rime* 116), del quale costituiscono la prima parola-rima, in un contesto tutt'altro che umile o dimesso, a dispetto della necessaria e tradizionale retorica della modestia che risuona già nel primo verso («quai si sien»), e che si incarica di aprire la successiva sezione del libro, nella quale l'elogio del poeta si allarga ai «comprimari» dell'impresa:

Non perché, quai si sien, ne le mie carte  
 Splenda de l'un guerrier la bella historia,  
 Io offosco de i duo la chiara gloria,  
 Che van d'honor come d'affanni a parte.

Il trittico 19-21 (*Rime* 116-118; il secondo e terzo sonetto dall'*incipit* rispettivamente *Tre larghi, illustri et valorosi ladri* e *Non sarà ver ch'el vostro honor si taccia*), nel quale ci siamo già introdotti con il tema delle *carte*, è dedicato alla lode di Andrea Doria (e del minore Antonio) e di Juan de Vega. L'ammiraglio genovese e il viceré di Sicilia sono però in qualche modo, anche al di là della verosimiglianza storica, subordinati al Toledo, soprattutto attraverso una tipica movenza epigrammatica (e la modalità epigrammatica si rivela sempre di più, come non c'è bisogno di ribadire, un'altra delle linee di poetica forti della raccolta, che Tansillo è in grado di rivitalizzare per l'elogio politico che si propone di tracciare), che ricorre, tra l'altro acuita anche dal chiasmo e dalla asimmetria, ai vv. 5-8 del primo dei tre:

Di tre Duci il valor, la spada et l'arte  
 Furon ministri a l'inclita vittoria:

Giove il Vega sembrò, Nettuno il Doria  
A l’alta impresa, e ’l buon Toledo Marte<sup>39</sup>.

La collaborazione dei due condottieri serve in pratica a preparare l’azione fulminea di don García, efficacemente rappresentata, con ricorso ai tempi presenti e all’insistita progressione coordinativa, nella chiusa del sonetto, che tra l’altro introduce un tema, quello della *mano* di don García stesso, che tornerà in seguito:

Et l’altro in tanto con l’ardita mano  
La città cinge et l’alte mura atterra  
Et fuga il Turco et lega l’Africano.

Il secondo sonetto, aperto ai vv. 1-2 («Tre larghi, illustri et valorosi ladri / Cui fa nobil rapina d’honor degni») da un altro compiaciuto gioco di sapore concettoso fondato sull’ossimoro (nel senso cioè che si ribalta ovviamente in positivo il significato della parola-rima, *ladri*, che vuole però far riferimento alla fulminea rapidità dell’impresa, la «nobil rapina») ribadisce questa dinamica collaborativa, e si chiude con l’immagine di don García che conclude l’impresa mentre il Doria e il Vega impediscono l’accesso agli aiuti per terra e per mare:

Congiurati il Toledo, il Doria e ’l Vega  
Perché manchi il favor là onde s’attende,  
Chiude la terra l’un, l’altro il mar lega:

E ’l terzo, qual falcon che d’alto scende,  
Del sommo suo valor le penne spiega,  
Dà sul nemico et Africa si prende.

<sup>39</sup> Per la chiusa ad effetto si veda anche *Rime* 318, *Così potessi col color de’ carmi*, vv. 12-14: «ché s’il mio Duca a gli occhi de’ guerrieri / sembra Marte, all’orecchie de’ poeti / il suo Tansillo sembrerebbe Apollo» (attestato solo dal codice Casella).

Tansillo combina in questo finale suggestioni diverse, di lingua e di genere: la comparazione ha sapore cavalleresco come espressione della velocità e inesorabilità di un'azione di attacco, e ricorre ad esempio in Boiardo, *Inamoramento* II XVII 19, 3-4, per Ruggiero: «Come da l'aria giù scende il falcone, / E dà nel mezzo a un groppo di cornacchie» o anche in Ariosto, *Furioso* XLVI 63, 1-4: «Mentre Rinaldo così parla, fende / con tanta fretta il suttil legno l'onde, / che con maggiore a logoro non scende / falcon, ch'al grido del padron risponde»<sup>40</sup>. Tansillo però doveva qui avere in mente anche, in una delle grandi liriche celebrative del suo Orazio (*Carm.* I 37), la similitudine di Ottaviano che insegue Cleopatra fuggitiva *accipiter velut*, vv. 14-17:

mentemque lymphatam Mareotico  
 redegit in veros timores  
 Caesar, ab Italia volantem

remis adurgens, accipiter velut  
 mollis columbas aut leporem citus  
 venator in campis nivalis  
 Haemoniae, daret ut catenis

fatale monstrum.

E non è forse da escludere che anche il sintagma «fatale monstrum» per il nemico abbia agito in qualche modo nella memoria di Tansillo, se si ricorda il «fero mostro» del sonetto 6, v. 12, o anche il tema della fatalità dell'impresa d'Africa per don García.

Quest'ultima immagine viene ripresa, ma secondo coordinate del tutto diverse, a riprova del fatto che l'acco-

<sup>40</sup> Diverso il contesto dantesco di *If.* XXII 130-32: «non altrimenti l'anitra di botto, / quando 'l falcon s'appressa, giù s'attuffa, / ed ei ritor-na sù crucciato e rotto» dove però è presente una sorta di umanizzazione del rapace che forse Tansillo avrà in mente nei successivi sonetti del falcone.

stamento di componimenti può anche avvenire in forma per così dire “obliqua”, nei successivi sonetti 22-25 (*Rime* 119-122, dagli *incipit*, rispettivamente, *Dopo mille alte et perigliose prede*, *Desio di libertà, che ’n gentil core*, *Superbo angel dunque fuggir credesti* e *Non quel che quasi al par del viver s’ama*), che costituiscono un nucleo tematico dedicato al falcone di don García, prima scappato e poi volontariamente tornato alla stanga durante il ritorno dall’impresa (come si vede, anche la scansione sostanzialmente cronologica delle varie fasi dell’assedio come riflessa nelle liriche è rispettata fino alla fine, appunto con i sonetti del ritorno in patria). Particolarmente interessante in questi quattro sonetti è la ripresa di moduli della lirica amorosa, come persuasivamente indicato da Erika Milburn, che ha anche opportunamente sottolineato per questi testi la funzionalità di una chiave cifrata, nei termini di una lettura “politica”, con riferimento ai già citati «rumori» del ’47, che si sovrappone a quella letterale: ancora una volta, dunque, Tansillo lavora argutamente, e sottilmente, intorno al tema, o meglio all’obiettivo, politico che anima la silloge, con una tecnica di sottile *innuendo* che evidentemente non doveva cadere inavvertita nei destinatari della corte (sarebbe in un certo senso una prospettiva simile a quella proposta da Tobia Toscano per la *Clorida*, come si è accennato in precedenza<sup>41</sup>). Più precisamente, si potrebbe dire che Tansillo in qualche modo riprenda i *topoi*, da lui stesso tante volte esibiti, della lirica amorosa (e in particolare quelli riservati al tema della soggezione al potere della donna amata e della volontaria servitù) contaminandoli con suggestioni che già nella tradizione derivavano invece

<sup>41</sup> Si veda Milburn, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples*, cit., pp. 73-84, dedicate alla attenta e circostanziata analisi dei *Sonetti per la presa d’Africa*; per la lettura politica della silloge si rimanda in particolare alle pp. 81-82.

da testi di tematica politica<sup>42</sup>. Un esempio significativo potrebbe essere la chiusa del primo dei quattro sonetti, dove il falcone, parlando in prima persona, denuncia il proprio malaugurato desiderio di libertà, che l'aveva spinto a scappare, e benedice la risoluzione di essere tornato in ceppi. Si vedano i vv. 9-14:

Ma poco errai per gli alti aerei campi,  
Ch'avisto del mio mal tra nubi ascosto,  
Ne piansi, e 'l becco volsi ond'era tolto.

Hor come huom ch'erri et di vergogna avampi,  
Riedo a la stanga illustre, et vo' più tosto  
Morir nei lacci suoi che viver sciolto.

La contrapposizione finale, certamente leggibile come parodia dei moduli amorosi, è però debitrice anche di tutta una tradizione in cui la metafora ha valore prettamente politico, secondo una prospettiva che Tansillo qui argutamente rovescia: dalla celebrazione della libertà a quella della soggezione, una soggezione politica che solo la morte sarà in grado di sciogliere, come chiaramente enuncia il secondo sonetto del gruppo, ai vv. 12-14: «al bel nodo, che più il cor mi stringe / che 'l piè, torno pentito, e libertate / non vo', se morte non lo snoda e scinge», con recupero delle stesse immagini metaforiche<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Nel gioco entrano anche, significativamente, i moduli così tipicamente tansilliani del “volo amoroso” destinato a rovinosa caduta: si vedano ad esempio sintagmi come «animose penne» del primo sonetto del gruppo, o «temerario errore» del secondo, che richiamano con ogni evidenza i sonetti “icarii” dedicati all'altezza del sentimento amoroso (*Rime* 12-13).

<sup>43</sup> Per il lessico politico di tradizione di cui si è detto, si potrebbero ricordare il Catone di Boccaccio, *Filocolo* I 20: «volendo più tosto morir libero che vivere servo de' suoi nemici» o ancora Ariosto, *Furioso* VI 68, 1-2: «Sia quel che può, più tosto vuol morire / che rendersi prigiona a sì vil gente».

Naturalmente, è proprio questa filigrana politica che spiega al meglio i sonetti in sé e *a fortiori* il loro inserimento nella silloge “africana”, e in questa particolare posizione, cioè sostanzialmente in chiusa, subito prima dei tre sonetti al Garigliano e di quello amoroso, che è quasi (ma non del tutto) un *hors d’oeuvre*; una spiegazione certamente molto più persuasiva che non quella fondata sulla lettura “privata”, per così dire, di Francesco Fiorentino, che legava questi sonetti al tredicesimo dei *Capitoli giocosi e satirici*, nel quale Tansillo, scrivendo al viceré, aveva narrato lo sdegno di García nei suoi confronti e il proprio ravvedimento<sup>44</sup>. Il racconto delle vicende del falcone transfuga e poi pentito, che sarà senza dubbio fondato su un evento realmente occorso durante il ritorno della flotta, acquisisce il suo pieno significato nel “macrotesto” dei *Sonetti*, proprio alla luce della lettura non letterale. Al proposito, Milburn ha proposto un accostamento dell’intero nucleo di sonetti a «one of Marullus’ Latin love lyrics», ossia l’epigramma quarto del Libro primo degli *Epigrammata*, in senari, intitolato per l’appunto *Ad falconem*:

Ingrate falco et crimen alitum omnium,  
 Quascumque mollis aura sublevat solo,  
 Coelumque pennis nubila et tranant suis  
 Ac regna solae coelitem et vident domos:  
 Quis te repente tantus invasit furor,  
 Tam mite regis perpeti ut nolles iugum,  
 Qui te tam amabat virgo quam puppas solet,  
 Nondum mariti virgo quae sedit sinu,  
 Nec ad iugales deiicit lumen faces?  
 An nesciebas regias longas manus?  
 Insulse, inepte, perfide, ignave, impie,

<sup>44</sup> Si veda *Poesie liriche edite ed inedite di Luigi Tansillo*, cit., p. 305: a Fiorentino va però in ogni caso riconosciuto il merito di essere andato oltre la lettera del testo.

Cuius opera huc rex toto et huc vagus die,  
Vix nocte multa lassulus redit domum<sup>45</sup>.

Non è affatto detto che il testo marulliano sia leggibile come epigramma di carattere amoroso, il che naturalmente non sarebbe privo di conseguenze anche in rapporto al significato della ripresa tansilliana; inoltre, l'accostamento più produttivo dell'epigramma del Tarcaniota è in particolare, più che a tutto il gruppo, al terzo sonetto tansilliano (*Rime* 121), dall'*incipit* *Superbo augel, dunque fuggir credesti*, che riecheggia quello di Marullo, *Ingrate falco et crimen alitum omnium*, e che è l'unico dei quattro nel quale l'autore si rivolge direttamente al falcone fuggitivo, in tono di invettiva, come fa anche il poeta costantinopolitano. È interessante leggere in filigrana al sonetto tansilliano la conclusione dell'epigramma. Si domanda al falcone se ignorava il fatto che le mani dei re sono lunghe, e sono quindi in grado di raggiungere i fuggitivi («An nesciebas regias longas manus?»<sup>46</sup>), uno spunto che può forse risentirsi nel verso tansilliano «Vedi come lontan ti giunge et prende»: ma il tema della *mano* di don García che riprende il falcone è frequente nei quattro sonetti, a cominciare dall'argomento del gruppo, *Per un falcone fuggito di mano a Don Garzia in quel ch'egli tornò d'Africa et ripigliato*, e costituisce, come si è già anticipato, un altro forte connettore intertestuale con i precedenti sonetti. La conclusione dell'epigramma marulliano, poi, carica di impropri il falcone fuggitivo e dipinge icasticamente l'immagine del *rex* che per colpa sua, dopo aver vagato «toto die» per cercarlo, «vix nocte multa lassulus redit domum». Ben diversamen-

<sup>45</sup> Si cita da *Michaelis Marulli Carmina* edidit Alessandro Perosa, Zurigo, Thesaurus Mundi, 1951, p. 4.

<sup>46</sup> Marullo cita qui letteralmente Ovidio, *Her.* XVII 168: «An nescis longas regibus esse manus?» (è Elena che, rivolgendosi a Paride, parla della custodia su di lei che Menelao mantiene, pur da lontano).

te il nostro don García, raffigurato nel gesto di riprendere il fuggitivo non importa quanto già lontano (è il verso già citato), senza traccia di umana debolezza. La conclusione è categorica, vv. 12-14:

Mal chi s'asconde<sup>47</sup> et mal chi si difende,  
Poi ch'al suo gran valor dieder le stelle  
Prender chi fugge et vincer chi contende.

In questo contesto è certamente significativa anche la ripresa con variazione, arretrata al v. 12, del verso finale di un sonetto petrarchesco tutto di fughe e catture (amoro-se), capace di generare la tansilliana chiusa bipartita; ma è proprio nella plausibile "riscrittura" all'antifrase dell'epigramma latino, che poteva bene essere presente a Tansillo, che si avrebbe ulteriore conferma della chiave "politica" dei sonetti<sup>48</sup>.

La chiusa della stampa dei *Sonetti* è affidata ai già citati 26-28 (*Rime* 87-89), nei quali ancora fortissimi sono i riferimenti classici, e 29 (*Rime* 123), il più volte evocato *Né mar ch'irato gli alti scogli fera*<sup>49</sup>. Quali possono essere

<sup>47</sup> La stampa ha qui il refuso *asconda*, che Tansillo non corregge.

<sup>48</sup> Si tratta di RVF 69 (sonetto *Ben sapeva io che natural consiglio*), vv. 5-14: «Ma novamente, ond'io mi meraviglio [...] / i' fuggia le tue mani, et per camino, / agitandom' i venti e 'l ciel et l'onde, / m'andava sconosciuto et pellegrino: / quand'ecco i tuoi ministri, i' non so donde, / per darmi a divider ch'al suo destino / mal chi contrasta, et mal chi si nasconde». Tra l'altro, anche nel sonetto petrarchesco compare il tema delle *mani*, anche se quelle d'Amore; ma si veda anche, in Tansillo, il v. 5 del sonetto, «Spregiar la man, vil pellegrin, potesti», che forse riprende il *pellegrino* petrarchesco pur con l'ambiguità semantica che potrebbe anche fare riferimento alla specie del volatile, il falco pellegrino (come in Ariosto, *Cinque canti* IV 22, 4-8: «come su l'ali il pellegrin gagliardo, / che mentre va per l'aria volteggiando, / non leva mai da la riviera il sguardo; / e vista alzar la preda ond'egli attende, / come folgor dal ciel ratto giù scende»).

<sup>49</sup> Quanto a quest'ultimo, sul quale non mi soffermerò qui, mi sia permesso rimandare a Rossano Pestarino, *Poesia epigrammatica e sin-*

le ragioni del recupero qui dei tre sonetti al duca di Sessa, già attestati sul ms. J<sup>1</sup> a lui dedicato, nel quale occupano tra l'altro rispettivamente i numeri 7-9, dunque sostanzialmente ad apertura della giunta al primo canzoniere rappresentato dal ms. J<sup>50</sup>? Forse la volontà, comprensibile dal punto di vista "cortigiano", di chiudere nel suo nome la stampa che in un certo senso era stata dal duca sollecitata con la richiesta dei versi, e che a lui era dedicata, più che non a don García, oggetto della celebrazione. In ogni caso, la ricomparsa qui di queste tre rime ci dice intanto con quanta cura e intelligenza strutturale Tansillo procedesse nell'organizzare i diversi "tasselli" delle sue liriche, senza arrestarsi di fronte alla possibilità di accoglierne alcune in momenti e organismi diversi, e in questo caso anche sensibilmente diversi: da una parte il manoscritto privatissimo per il duca, dall'altra la stampa, che in ogni caso si dovrà ritenere tirata in un certo numero di esemplari, sebbene presumibilmente non moltissimi, come la quasi totale scomparsa dei medesimi potrebbe comprovare<sup>51</sup>. È però

---

*cretismo delle fonti in Luigi Tansillo: il sonetto «Né mar ch'irato gli alti scogli fera»*, in Id., *Tansillo e Tasso, o della "sodezza" e altri saggi cinquecenteschi*, Ospedaletto, Pacini, 2007, pp. 53-84, in particolare pp. 66-84, anche per i legami connettivi che esso mostra, pur essendo tematicamente allotrio in quanto amoroso, con i restanti *Sonetti*.

<sup>50</sup> Per la precisione, dopo le 61 stanze del *Pianto di San Pietro*, le tre canzoni pastorali e due sonetti amorosi. Si osservi tra l'altro che anche in questo caso, come nel caso del sonetto 7, la ripresa sul codice Casella avverrà con la necessaria decontestualizzazione, come provato dal passaggio, al v. 9 del primo sonetto, dalla lezione «Ecco il minor Consalvo hoggi sen riede», comune a J<sup>1</sup> e alla stampa, a quella «a voi sen riede» testimoniata dal Casella, come si evince dall'apparato critico dell'edizione.

<sup>51</sup> Percopo cita la copia catalogata nella *Bibliotheca Manzoniiana. Catalogue de la Bibliothèque de feu M. le Comte Jacques Manzoni, Première partie, contenant les oeuvres cités d'après l'Académie de la Crusca et le curiosités littéraires et bibliographiques*, Città di Castello, Lapi, 1892, p. 443, n. 3272 (la biblioteca del nobile lughese, tra l'altro Ministro delle Finanze della Repubblica Romana, fu venduta all'asta a Roma a

d'altro canto significativo come in questi sonetti al duca di Sessa i riferimenti guerreschi, presenti ovviamente nel *curriculum* del destinatario qui rievocato, siano per così dire allontanati in prospettiva, per lasciare il primo piano ad un tono, soprattutto nel primo, quasi "arcadico", anche in virtù dei riecheggiamenti del Liri oraziano, il «taciturnus amnis» di *Carm.* I 31, 7-8, che attraversa ed erode le campagne con la sua «quieta aqua» (e Tansillo parla del suo «tranquillo corso»). Se l'ultimo sonetto, il 29, viene offerto al Sessa perché, come afferma la letterina di presentazione di cui si è fatto cenno, «egli è bisogno in fine che 'l condimento di tutti questi Sonetti bravi sia uno amoroso», forse anche i tre precedenti rispondono ad un obiettivo simile: interrompere la sequela di tanti «sonetti bravi», che doveva pesare al nostro Tansillo (soldato, come sappiamo, suo malgrado), per lasciare spazio a una prospettiva diversa e a toni sempre encomiastici ma più distesi. Il che forse può essere comprovato anche, in prospettiva, nelle poche tracce della storia redazionale di questi testi all'interno dello

---

partire dal 1892). Per la copia citata nell'inventario della biblioteca personale di don Pedro de Toledo alla sua morte, avvenuta a Firenze nel gennaio 1553, si veda Milburn, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth Century Naples*, cit., p. 31, n. 39 e bibliografia ivi ricordata. La quasi totale scomparsa degli esemplari non deve stupire: tutto sommato la stampa dei *Sonetti* potrebbe aver condiviso la sorte di tanta letteratura di consumo, in particolare quella dei poemetti in ottava rima (anche di quelli dedicati alla celebrazione della medesima impresa). La stessa Milburn, *ibid.*, ha osservato peraltro come molto verosimilmente «this *raccolta* was intended for a relatively restricted audience composed of the Toledo clan itself, its Neapolitan supporters, the Duke of Sessa, and Spanish imperial court circles and their Italian adherents». Parrebbe da escludere che la tiratura si sia invece limitata ad un solo esemplare, quello conservato, anche se l'ipotesi sarebbe assai affascinante, perché saremmo di fronte ad un *escamotage* ancora più geniale, da parte di Tansillo, per aggirare il tranello tesogli da Angelo Di Costanzo (va detto però che, con singolare coincidenza, anche del citato capitolo per la liberazione di Venosa è conservato un solo esemplare).

scrittoio del poeta, da una delle poche varianti di sostanza che si riscontrano tra il testo del manoscritto spagnolo e la successiva redazione della stampa (e del codice Casella). Ai vv. 9-10 dell'ultimo sonetto il ms. J<sup>1</sup> legge infatti: «Quanti intelletti eccelsi et pellegrini / vider quest'onde», che si legava genericamente al v. 4, «Quanti Hercoli vedesti et quanti Marti», poi immutato nelle due successive redazioni. Ora, il v. 9 diventa sulla stampa (e rimane poi tale sul Casella), «Quanti Flacci et Maroni et quanti Arpini»: ad Ercole e Marte sono ora esplicitamente affiancati non più, genericamente, i nobili intelletti che operarono nelle cose dello spirito più che nell'azione, ma invece i tre più grandi scrittori della latinità, i due poeti, il lirico (e satirico) e l'epico, e il retore prosatore epistografo e filosofo; alle opere di Marte, quelle dell'ingegno e della pace e soprattutto quelle della poesia e della letteratura, in grado di celebrare e innalzare le gesta e di renderle immortali. La suprema sintesi è proclamata, ancora una volta con ricorso alla solennità del verso bipartito, dall'*explicit* del terzo sonetto: «Petti più forti e ingegni più felici». La sapiente struttura dei *Sonetti* sembra chiudersi perciò non nel nome di don García trionfatore ma in quello del Sessa restauratore, nel varcare il suo piccolo Rubicone, dei fasti militari e civili di Roma, secondo un tratto non sconosciuto alle fonti biografiche sul duca, che qui diventa anche una sorta di reincarnazione di Mecenate<sup>52</sup>. Se tale prospettiva fosse vera, avremmo da una parte una prova ulteriore della macrostruttura che Tansillo sa organizzare per la sua unica uscita editoriale, e dall'altra, un motivo di più per spiegare come mai questi tre sonetti non siano stati lasciati cadere da Tansillo, e compaiano anche, come si è già ricordato, sul codice Casella: essi rappresentano anche una celebrazio-

<sup>52</sup> Per la biografia del Sessa si veda Carlos-José Hernández Sánchez, s. v. Fernández de Córdoba, Gonzalo, nel *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, XVIII (2011), pp. 769-775.

ne dell'umanesimo civile e letterario, e dunque in ultima analisi della pace, in contrapposizione alle cruente opere di Marte.

Quanto al *Discorso* (e *disegno*) sulla collana, al di là dell'interesse intrinseco, in termini di letteratura ispirata a, o meglio "ispirante" le arti figurative, e ricca dei prevedibili rimandi alla classicità, esso contiene forse anche, dal punto di vista più strettamente letterario e inerente la riflessione teorica tansilliana, una indiretta affermazione di poetica estensibile a buona parte della lirica, non solo encomiastica, del poeta, sebbene sia formulata qui, nell'ambito del genere delle "imprese", a proposito dei *motti* da lui selezionati per ciascuna delle immagini, e ricavati da autori latini quali Virgilio, Ovidio, Gellio, Plinio; in un caso la Bibbia con la storia di Gedeone e dell'angelo (*Idc* 6<sup>53</sup>).

Innanzitutto Tansillo ribadisce, se qualche dubbio fosse rimasto, la tensione strutturale che anima il tutto: le "invenzioni", infatti, «continuamente s'appigliarono l'una all'altra non meno de intendimento che di loco» (l'estensione di questa caratteristica ai *Sonetti* appare, per ovvie ragioni, tutt'altro che indebita, ed è anzi dimostrata dall'impostazione narrativa che si è tentato di elucidare). Inoltre, gli orefici sono invitati ad avere per obiettivo, come l'autore dichiara di aver fatto nei disegni, l'appagamento non solo dell'intelletto ma anche degli occhi, di modo che le «nude historie» siano "vestite e aiutate" di «adornamenti et di fregi». Si legge alle cc. E4r-v:

Non lasserò di ricordarvi che sì come io mi sono ingegnato di fare che le inventioni non solamente sodisfac-

---

<sup>53</sup> Va però osservato che, ancora una volta in regime di "sincretismo", Tansillo introduce l'episodio biblico, che tratta dei segni chiesti da Gedeone a Dio, con un verso di Virgilio, per la precisione *Georg.* I 439: «[solem] certissima signa sequuntur», nel quale contesto si parla però dei segni premonitori ricavabili dai fenomeni atmosferici e preannunciati, nella fattispecie del passo celeberrimo, l'assassinio di Cesare.

ciano allo intelletto, ma che dilettono agli occhi, trovando cose da sculpirsi c'habbian<sup>54</sup> bella apparenza, sì come si pò vedere nella invention del carro triumphale et in quella di Sicilia et in tutte l'altre, così anchora vi debbiatè ingegnar voi di fare che le nude historie et le inventioni si vestano et si aiutino di adornamenti et di fregi, ponendogli et spargendogli dove a voi parrà che meglio si convengano.

L'avvertimento conclusivo mette sullo stesso piano, in termini di poetica, l'attività scrittoria e quella artistica:

[...] sì come io nelle nove inventioni m'ho servito d'antichi versi hor di Virgilio hor d'altri (il che in sì fatte cose tène gratia), che così voi nelle moderne historie vi debbiatè servire d'antichi trophei et d'arme et d'insegne.

Una poetica della “grazia”, dunque, quella formulata qui, caratterizzata da «adornamenti» e «fregi», estesa ad arti diverse e perseguita anche attraverso quella modalità di acquisizione di antichi versi nei versi nuovi che interpreta in maniera originale la codificata *imitatio* e che è punto forte della scrittura tansilliana, su tutti i livelli e per tutti i generi letterari.

L'impegno dei *Sonetti*, nella consapevolezza retorica micro- e macrostrutturale che mostrano, pare dunque totale. Se, come ha scritto Erika Milburn, si può parlare per questa raccolta di una «absence of introspection», soprattutto a confronto con le liriche amorose o con quelle, con la già ricordata etichetta di Pèrcopo, “personali, famigliari e religiose” (ma il genere stesso richiedeva questa caratteristica per i *Sonetti*), meno persuasivo sembra il rilievo della

<sup>54</sup> La stampa legge *habbia*, che l'Autore non corregge, sebbene sulla stessa pagina intervenga, poche righe dopo, per eliminare una ripetizione che si trova a conclusione dello stralcio citato (in trascrizione diplomatica: «doue à uoi meglio parra che meglio si conuengano»).

stessa studiosa a proposito di una «marked lack of interest in literature and its production», che farebbe di questa la «least literary» delle raccolte tansilliane in paragone a quelle testimoniate dai manoscritti confezionati per il duca di Sessa. Se ciò fosse vero, ancora più singolare risulterebbe il fatto che Tansillo si fosse lasciato indurre a pubblicare una raccolta di liriche che non rappresentasse, almeno per il genere qui praticato, ossia quello politico-encomiastico, il meglio di sé, della propria capacità di scrittura ma anche della competenza letteraria e diciamo pure teorica: i *Sonetti per la presa d'Africa*, insomma, sarebbero da leggere come un mero atto di obbedienza del poeta cortigiano alle necessità del proprio ruolo (senza contare il suo incauto esporsi ai due livelli di cui si è già detto: nel dedicare al duca di Sessa una raccolta celebrativa di don García, e nel rassegnarsi sì a dare finalmente alle stampe una silloge, ma così esigua per numero di componimenti inclusi). A onor del vero, l'intreccio di voci diverse, in termini di intertestualità consapevole, si ritrova anche nei *Sonetti*, come anche la tendenza di Tansillo a fare intensamente proprie le suggestioni altrui, secondo un procedimento etichettabile tutt'altro che come «sporadic, rather than systematic phenomenon» (si pensi ai prelievi funzionalizzati dal Petrarca, soprattutto da quello dei *Triumphs*): è invece proprio la sistematicità delle riprese che accentua la letterarietà della silloge nel suo continuo dialogo con gli autori antichi e moderni. Un altro caso interessante che si potrebbe esemplificare, e che ci porta ancora in direzione dei *Triumphs*, è quello relativo al sonetto 5 (*Rime* 102), al v. 3, dove di don García si dice esser egli «Nato a por giogo al Mauro, al Turco, al Partho», con immagine certamente topica ma che denuncia un parziale ricalco e una variazione di *Triumphus Pudicitie*, v. 177: «sol per triumphs e per imperii nacque». Ora, il verso petrarchesco è riferito a Scipione Africano, che è figura di paragone costante, nei *Sonetti*, per don García (si vedano, fin dal sonetto proemiale, i vv. 3-4:

«Cantate questo novo African mio / Di tempo ai primi et non d'honor secondo»): il riecheggiamento è quindi non solo funzionale e sistematizzato, ma anche, si direbbe, raffinatamente “allusivo”.

Inoltre, gli spunti metapoetici (localizzati tra l'altro in punti strategici, come si è cercato di dimostrare, ossia i sonetti 1, 7, 18), così come la tendenza evidente ai modi e alle forme della poesia epigrammatica, frequente in generale nella lirica tansilliana ma qui, ancora una volta, sapientemente e consapevolmente funzionalizzata al genere eroico-celebrativo, fanno di questa raccolta anche un momento di riflessione teorica, e dunque un'occasione pressoché unica, per Tansillo, di dimostrare quanto persino «sì fatte cose et sì poche» (*diminutio* retorica se altre ve ne furono mai) potessero significare, quando venivano da un poeta che conosceva bene, non meno del primo, il proprio “secondo mestiere”, e che proprio per questo poteva talvolta divertirsi, orazianamente (e i meravigliosi *Capitoli giocosi e satirici* sono lì a ricordarcelo), a scherzare su entrambi. Anche la lirica politica insomma, in ultima analisi, pur con tutte le sue *contraintes*, non è dunque confinata ad una solerte ma sorda versificazione *routinière* ma diventa al contrario per Tansillo, e su più livelli, anche una ispirata e raffinata operazione soprattutto e prima di tutto letteraria, in particolare nel momento in cui essa non nasce da una scrittura “alla spicciolata” (come tante delle rime di tematica politica poi raccolte nel codice Casella e da esso esclusivamente testimoniate), ma è finalizzata invece a costruire un libro a stampa organico, per quanto di piccola mole.

## II

### Tra amori e armi: una giunta al canzoniere (*Rime* 2-7)

Le vicende di composizione e dedica di quello che allo stato delle conoscenze rimane l'unico vero e proprio "canzoniere" di Luigi Tansillo, dotato delle caratteristiche e dei crismi della forma, sono state ricostruite da Tobia Raffaele Toscano nel corredo critico dell'edizione delle *Rime*<sup>1</sup>. In effetti, Tansillo concepisce una forma di pubblicazione riservata all'*only begetter*, Gonzalo Fernández de Córdoba, al quale in due diverse occasioni dedica, in forma rigorosamente manoscritta, lo stesso canzoniere in due fasi elaborative solo leggermente diverse ma non del tutto so-

---

<sup>1</sup> Luigi Tansillo, *Rime*, introduzione e testo critico a cura di Tobia Raffaele Toscano, commento di Erika Milburn e Rossano Pestarino, Roma, Bulzoni Editore, 2011, 2 tt., in particolare la *Nota al testo*, pp. 16-19 per la descrizione dei testimoni (da questa edizione si citerà sempre nel saggio, con l'abbreviazione *Rime* e a seguire le pagine o il numero d'ordine del componimento). Per la proposta di leggere un canzoniere "in miniatura" a stampa nel *Libro terzo (-quinto)* giolitino del 1552 si veda Erika Milburn, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples*, Leeds, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2003, pp. 84 ss. Si prescinde qui dagli altri testimoni manoscritti che riflettono in qualche misura un intento latamente e variamente macrostrutturale, come la piccola raccolta per Ruy Gómez de Silva o il cosiddetto codice Casella (per i quali si rimanda alla *Nota al testo* di Toscano in *Rime*, pp. 31-33 e 34-48). Per quanto riguarda l'unico tassello della sua produzione lirica pubblicato con la volontà dell'autore, i *Sonetti per la presa d'Africa*, e per le possibili implicazioni macrostrutturali leggibili nel piccolo *corpus* (certo non "canzoniere") di 29 sonetti, si rimanda al saggio che qui precede.

vrapponibili, che per noi sono riflesse rispettivamente dai due manoscritti Cu (con lettera di dedica datata al 20 gennaio 1546) e J-J<sup>1</sup> (con lettera di dedica datata al 22 marzo del 1550, allegata al secondo dei due codici citati, J<sup>1</sup>, che si presenta come una sorta di ampliamento, anche tematico, della precedente offerta). Per quanto riguarda il *corpus* selezionato per Cu e J, si tratta di due redazioni che non differiscono quasi per nulla dal punto di vista della lezione dei componimenti accolti, ma che si differenziano invece, assai significativamente, per l'aggiunta, praticata sul manoscritto J, di 6 componimenti che portano il numero complessivo dei pezzi inclusi nel canzoniere dai 74 del primo agli 80 del secondo testimone<sup>2</sup>.

Le lettera dedicatoria che già accompagnava l'offerta di Cu chiarisce molto bene l'intento e lo spirito dell'autore nell'accingersi a far copiare le proprie rime per l'illustre mecenate e dedicatario:

Mando le rime mie a V. S., le quali molto tempo si fa le promisi. Se la qualità del dono no 'l merita, la supplico che gradisca, non dirò come se dice volgarmente, la volontà del donatore, che è infinita, ma la novità dell'atto, poiché io, assicurato da l'umanità sua et inanimato dall'affittion mia, uso com V. S. quel che sin ad hoggi non ho usato con altri mai: cioè dare

<sup>2</sup> In realtà, la crescita numerica dei componimenti dedicati al duca nella prima occasione non si ferma qui, se si tiene conto del fatto, ugualmente chiarito da Toscano, che nel 1550 l'offerta comprendeva non solo il citato ms. J ma appunto anche quello siglato J<sup>1</sup>, da intendere come altro e diverso ma che in qualche misura veniva a "completare" la precedente offerta, e che comprende anche testi di carattere sacro (tra i quali una embrionale redazione del primo canto delle *Lacrime di San Pietro* nonché il capitolo ternario posto in chiusa, su modello della *princeps* dei *Sonetti e canzoni sannazariani*, intitolato *Elegia nel giorno de la morte del Signore*, che sigilla la "giunta" di vari argomenti, anche amorosi, incorniciandola, insieme alle ottave, tra due testi di carattere sacro: cfr. *Rime*, pp. 397-440).

io stesso le compositioni mie, delle quali, non perché ne facci gran stima ma per alcun rispetto, sono il più scarso huomo del mondo, sì come il lor portatore può far fede, che è | Giovan Ramirez, il quale forse non varebbe per testimonio in questo caso, essendo egli un altro io, se la lite non fusse con V. S. in chi egli adora appresso a Dio. Havrei potuto mischiarne tra queste di molte da me scriptte in lode de V. S. per diversi tempi, ma non ho voluto farlo per non offender la modestia sua et guastar l'usanza mia, la quelle è che delle cose ch'io scrivo in lode di alcuno, il che fo rarissime volte, io sono assai più libberale con gli estranij che non con la persona lodata. Siano queste un'arra dell'altre, le quali, s'io vivo, spero che saranno maggiori et di numero et di stile, et sacrate al nome di V. S., la cui illustrissima persona Iddio felicite.

Di Napoli a XX di gennaio del XXXXVJ.

Di V. S. Ill.ma perpetuo s<sup>e</sup>rvidor, Luigi Tansillo

Gli elementi del genere ci sono tutti, dal *topos modestiae* alla promessa di altre e migliori rime indirizzate al dedicatario; ma anche, significativamente, il riferimento ad un *corpus* ben maggiore di liriche di lode già scritte, dalle quali sono state selezionate queste incluse nell'offerta; e infine, soprattutto, la più volte proclamata fedeltà del poeta al suo signore, del quale si firma in calce «perpetuo servidor»<sup>3</sup>. Se Tansillo insomma è in grado di forzare anche un po' gli statuti del genere dell'epistola di dedica per confessare al suo destinatario alcuni tratti forse curiosi del proprio carattere (la renitenza al diffondere personalmente le proprie rime, o il preferire, come interlocutori, altre persone che non «la persona lodata» nelle rime stesse), ciò non significa ovvia-

<sup>3</sup> È notevole anche il fatto che il riferimento alla promessa di rime «che saranno maggiori et di numero et di stile» sia riecheggiato, negli stessi termini, nella futura stampa dei *Sonetti per la presa d'Africa* del 1551: si veda in questo volume a p. 22.

mente che egli non conosca le regole del gioco<sup>4</sup>. Soprattutto, non significa che qui Tansillo manchi di esprimere qual è il tema e forse la motivazione principale dell'offerta, ossia la devozione politica, si direbbe proprio la devozione del vassallo per il suo signore: una prospettiva che naturalmente non può non proiettarsi anche nel *corpus* lirico selezionato, che infatti si apre con un sonetto di dedica a Gonzalo, di modo che il canzoniere amoroso si inserisce pienamente in una prospettiva cortigiana (che comprende anche un sonetto, proprio quello di chiusa in entrambe le redazioni, di Cu e di J, indirizzato al duca d'Alba: *Rime* 80<sup>5</sup>). D'altronde,

---

<sup>4</sup> Qualcosa di analogo si potrebbe dire per l'epistola di dedica di J<sup>1</sup>, nella quale tra l'altro Tansillo ricorda al duca la sua vecchia promessa «di non dare alcuna di queste mie rime a persona che fusse» adducendo a pretesto il disagio con il quale le vedeva malamente copiate per iniziativa dei vari destinatari (anche questo, un tema che tornerà nella lettera di dedica dei *Sonetti*), ma di nuovo sottolineando la devozione particolare che lo lega a lui: «Sonovi di molti errori che dalla bontà di V. S. mi saranno perdonati, i quali appresso l'altrui rigorosità saranno irremissibili, e, quel che più m'importa, veggendosi in mano di molti uomini quel che ho dato solamente a V. S., io verrei a perder gran parte del piacer e de la gloria che mi prendo, di mostrar al mondo, quanto io sono servo devoto, e scarso agli altri e liberale a V. S.» (si cita da *Rime*, p. 399).

<sup>5</sup> Per le implicazioni, anche diplomatiche, di questa scelta, in seno alla corte dei Toledo, si veda quanto ha osservato Toscano, anche con riferimento alla successiva richiesta di segretezza formulata nella citata dedicatoria del 1550, in *Rime*, p. 195, dove però si sottolinea anche il significato strutturale del sonetto, chiaramente riferibile ad eventi del 1542 (Battaglia di Perpignan), all'interno della storia d'amore narrata, e anzi come data limite della stessa verso il basso. Il canzoniere, nella sua varia articolazione interna e nelle varie strategie adottate dal poeta, rimane ancora tutto da studiare, anche se moltissimi spunti sono forniti da Toscano nelle *Conclusioni* che chiudono l'introduzione all'edizione critica e da Erika Milburn, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples*, cit., pp. 34 ss. (si tratta del saggio intitolato *Tansillo's Early Manuscript canzonieri*). Si veda ad esempio la sequenza degli ultimi quattro componimenti (*Rime* 77-80), che comprende un sonetto amoroso indirizzato al duca «nel fine d'una lettera di m. Luigi Tansillo», come recita la didascalia sul manoscritto, un sonetto a Juan Ramirez

è questo un aspetto forse troppo spesso trascurato, quanto cioè, in generale, in tutta l'opera di Tansillo, pur così aperta a temi e generi vari, ma soprattutto tanto originalmente e genialmente protesa al tema amoroso, abbia contato la prospettiva politica: è utile ricordare in questo senso l'innovativa lettura della *Clorida* che Tobia Toscano ha proposto nell'introduzione alla nuova edizione critica e commentata dei poemetti, come si è già avuto modo di ricordare nel saggio che precede in questo volume<sup>6</sup>.

Come si è già ricordato, per le parti comuni, il passaggio da Cu a J è sostanzialmente indolore: non ci sono ristrutturazioni nell'ordine dei componimenti comuni alle due raccolte, e non si dà una vera e propria revisione dei microtesti, con una sola significativa eccezione che riguarda *Rime* 69, uno dei sonetti più artificiosi dell'intera raccolta, concepito come una sorta di "macchina dell'*adynaton*" (come anche diversi altri pezzi della produzione lirica tansilliana) e forse proprio per questo soggetto ad obblighi di funzionamento che suggeriscono al poeta l'unica variante che distingue, come si diceva, i due manoscritti. Nella lezione di J il sonetto si legge nella seguente redazione, adottata a testo nell'edizione critica:

Lasciaran l'onde il mar, l'arene il lido,  
verran le fere ad abitar ne l'acque,

---

(l'amministratore del duca nel Vicereame, nonché il latore di Cu) che si traduce però in un elogio del comune signore, un sonetto amoroso, di tono chiaramente esplicitario, che si riconnette strettamente al sonetto proemiale decantando la devozione amorosa del poeta persino oltre la morte, e infine il citato sonetto per la battaglia di Perpignan.

<sup>6</sup> Luigi Tansillo, *L'egloga e i poemetti*, testi a cura di Tobia Raffaele Toscano, commento di Carmine Boccia e Rossano Pestarino, Napoli, Paolo Loffredo - Iniziative Editoriali srl, 2017, p. 77 ss.: è significativo che si tratti appunto della *Clorida*, ossia di uno dei poemetti che, come ricorda Toscano, nella tradizione esegetica erano stati letti in chiave eminentemente descrittiva e divagatoria, e perciò meno legata al contesto storico-politico, al di là della cornice encomiastica di prammatica.

il Tebro andrà a morir là dove ei nacque,  
sul foco andran gli ucelli a porre il nido,

arco né face non avrà Cupido,  
caro al geloso fia quanto altrui piacque,  
leal saran color cui fede spiacque,  
queto il desir uman, l'inganno fido;

verran donne che 'l bello in voi raccolto  
e vostre alte virtù vincan d'assai,  
sarà l'occhio del ciel senza splendore:

tutto al contrario andrà, prima ch'io mai  
odii il bel nodo o non adori il volto  
e il nome che nel cor mi scrisse Amore.

La lezione conservata da Cu è identica, salve le varianti formali, e salva la lezione, invece sostanzialmente differente, del v. 7, che sul manoscritto di Coimbra leggeva: «et a me ciò ch'a la mia donna spiacque». Se è possibile tentare di ragionare un momento su questa variante che va senz'altro considerata d'autore, sembra plausibile l'ipotesi che vede attiva nell'immaginazione di Tansillo, all'atto della correzione che porta alla lezione di J (e poi del codice Casella, con soltanto un passaggio al singolare, «leal serà colui»), una vera e propria regola per cui la sequenza degli *adynata* di cui il sonetto è contesto è rigorosamente “partita”, nelle diverse strofe, in ragione degli ambiti di riferimento, come è peraltro spesso caratteristica del genere. Nella prima quartina trovano spazio eventi di carattere naturalistico generale (la stessa menzione del Tevere al v. 3 sembra piuttosto metonimia generica per “fiume”, eventualmente leggibile in intertestualità oraziana, che non riferimento contestualizzante a Roma, che non si spiegherebbe in nessun senso); nella seconda quartina si trova poi una serie di *adynata* che riguardano non più l'ambito naturalistico ma quello “morale” (con la sottospecie amorosa), ma sempre in una prospettiva generale; nella prima terzina si situa

l'ingresso in primo piano della donna amata, la cui bellezza e virtù sono dette insuperabili; e infine, nella terzina finale, ha luogo la menzione dell'io lirico, raffigurato nella sua inconcussa fedeltà amorosa, sotto l'insegna petrarchesca della chiusa, sempre nell'ottica dell'*adynaton* potentemente riassunto dal primo emistichio del v. 12, «tutto al contrario andrà». Entro una macchina così sapientemente calibrata, l'anticipazione al v. 7 del riferimento congiunto all'io dell'amante e alla donna doveva suonare indebita al poeta, che per questa ragione forse corresse. Ci troveremmo in questo senso nel pieno del trattamento epigrammatico della forma-sonetto di cui Tansillo è in grado di dare ben numerose prove, somma fra tutte forse quella consegnata al sonetto amoroso di chiusa della raccolta "africana", *Né mar ch'irato gli alti scogli fera* (Rime 123).

Per venire alle varianti macrostrutturali che distinguono il passaggio dal primo al secondo manoscritto, va detto che si tratta di una "giunta" numericamente esigua ma abbastanza significativa, soprattutto se rapportata ad un canzoniere che comprende nella sua forma più estesa 80 componimenti: sei sonetti in tutto, e tutti, assai significativamente, collocati subito dopo il sonetto proemiale, comune ai due manoscritti, e indirizzato al duca. Va, credo, dissipata da subito l'idea che la "giunta" di cui qui si tratta sia stata pensata da Tansillo per rimpolpare la precedente offerta, così come non sembra che si possa parlare di un mero lavoro di recupero, proprio da quel serbatoio o zibaldone di rime scritte cui fa riferimento la dedicatoria di Cu, considerato che i sei sonetti aggiunti sono di tematica nel complesso varia. È altrettanto evidente, però, che a dispetto della varietà tematica, è possibile individuare un senso ben preciso per la scelta di aggiungere questi componimenti, tanto più che nel piccolo nucleo si ritrova, in posizione di grande rilievo, addirittura consegnata ad un trittico di sonetti, la tematica storico-politica ed encomiastica riferita ad un evento guerresco, tematica nella

quale Tansillo darà le sue prove migliori nella raccolta dei sonetti africani. Ha scritto in questo senso Erika Milburn nel saggio citato che «although apparently insignificant, this addiction has a disproportionate effect on both the thematics and the narrative structure of J. The new lyrics are held together, despite an apparent variety of subject matter, by an insistence on death, and the consequent re-evaluation of the love lyric and its purpose». Tale evidenza risulta ancora più significativa se si considera che il sonetto proemiale è un sonetto nel quale la devozione politica viene immediatamente fatta schermo e scudo di una dichiarazione che è smaccatamente amorosa. Nel presentare le sue rime al patrono, infatti, Tansillo fa sì riferimento nella prima quartina alla grandezza del destinatario e della sua illustre prosapia (soffermandosi anche sul tema della cortesia di sangue), per raffigurarsi poi però poeta d'amore, e naturalmente poeta consapevole della inadeguatezza delle proprie capacità, con *topos* retorico ben consueto e altrettanto consueta *recusatio* dei simboli della gloria poetica, ben confacenti ad un testo dal carattere proemiale:

Signor, per le cui man mostrar ne volse  
 valore e cortesia quanto ognun pote,  
 o del grande Avo illustre e gran nipote,  
 che 'l nome di grandezza agli altri tolse,

s'umile don mai real braccio accolse,  
 accolga il vostro le mie basse note,  
 così colme d'affetto e d'arte vote,  
 come dal sen de l'alma Amor le sciolse.

Cinga chi vuol di lauro le sue chiome  
 e da bocca del tempo che divora  
 i marmi, col bel dir fur il suo nome,

ch'assai fia a me che 'l mondo e voi talora  
 leggendo i miei sospir sappiate come  
*io amai sempre et amo forte ancora.*

Sono evidenti i molti e forti segnali proemiali del componimento, a cominciare dal dialogo dell'intertestualità, in particolare, come segnalato da Erika Milburn nel commento, col sonetto d'apertura delle rime di Bembo nell'edizione del 1530, dal v. 10 del quale Tansillo preleva, anche se in prospettiva opposta, l'emistichio «leggendo i miei sospiri»<sup>7</sup>.

La sequenza dei sonetti successivi al sonetto proemiale è questa: *Rime 2, Donna, il cui raro preggio non pur suona*, ad Ana Girón de Rebolledo, vedova di Juan Boscán<sup>8</sup>; *Rime 3, Signor, sotto 'l cui scettro entro 'l lor lito*, al duca di Sessa (l'unico della serie ad essere testimoniato esclusivamente da J, e che perciò Tansillo non riprenderà neppure nel grande collettore del codice Casella); *Rime 4, O, mentre 'l vero lume ebbero a scherno*, di tematica amorosa, più precisamente «di sdegno»; e per l'appunto il ricordato tritico eroico di *Rime 5-7, Questi, che 'l mondo in riverenza tene, Non perché il vento volva e l'aere bagne e Mentre questi sassosi orridi monti*, «in lode di quei tremila soldati spagnuoli che furo morti da' Turchi a Castelnovo della Bonna», come recita la didascalia di uno dei manoscritti che li testimoniano, con riferimento alla strage di Castelnuovo in Dalmazia (agosto 1539). È evidente da subito come la presenza di un tritico dedicato a un tale argomento, e soprattutto completamente estraneo alla storia d'amore

<sup>7</sup> La Milburn nel commento parla di «contrasto con il canone petrarchista». Va osservato forse che la lezione successiva testimoniata dal codice Casella, «al suon di miei sospir», si riconnetterà invece direttamente al proemio dei *RVF*, rifiutando dunque la dimensione della «lettura» di quello bembesco per tornare all'«ascolto» petrarchesco.

<sup>8</sup> Il poeta spagnolo è, insieme a Garcilaso, una delle presenze che animano il canzoniere: di Boscán si piange la morte anche in *Rime 60* (oltre che in altri testi compresi soltanto nel codice Casella), mentre a Garcilaso sono indirizzati i sonetti 39-40 (e, sul Casella, anche *Rime 181*, per cui si veda qui quanto osservato alle pp. 39-40 del precedente saggio).

che il poeta si accinge a narrare, finisca per sbilanciare in maniera forte il senso di questa “giunta” nella direzione storico-politica che per Tansillo doveva essere importante chiarire fin dall’inizio. Di più, come vedremo, i tre sonetti sono anche connotati da una serie di artifici retorici che li rendono esempi illustri della maniera della lirica politica tansilliana come sarà spiegata anche, dopo circa un decennio dalla presumibile data di scrittura del trittico, nei *Sonetti per la presa d’Africa*, oltre che, naturalmente, in moltissime altre rime politiche che compaiono sul codice Casella, degne di maggior attenzione e forse nella tradizione critica sempre un po’ messe in ombra dalla dominante musa amorosa di Tansillo.

Il secondo sonetto del canzoniere, come si è detto, è quello indirizzato alla vedova di Boscán, il che rappresenta di per sé, senza bisogno di sottolinearlo (oltre alle implicazioni letterarie e in definitiva politiche che ha un simile gesto, facendosi qui riferimento ad un poeta spagnolo), anche un capolavoro di allusività che si proietta in avanti sul rapporto successivamente cantato nel canzoniere tra il poeta-amante Tansillo e la sua donna.

Donna, il cui raro preggio non pur sona  
 entro Pirene e Calpe per le carte  
 piene di voi, ma in ogni estrema parte  
 ove d’Amor si legge si ragiona,

poi che chiamato ha il ciel di Barzellona  
 Boscán vostro e del mondo se diparte,  
 di che ne piangon la natura e l’arte  
 e le nove sorelle d’Elicona,

turbinsi i bei vostr’occhi, di cui s’ode  
 cantar sì dolce e per la cui virtute  
 ei s’alzò tanto e fe’ sì nobil opre:

sacrate in guidardon de tante lode  
 al nome vostro di sue man tessute  
 due lacrime sul marmo che le copre.

In effetti, l'allusione ad un vincolo di carattere coniugale, prospettiva a quest'altezza ancora sconosciuta, biograficamente, a Tansillo (il poeta sposerà Luisa Puccio solo nell'autunno del 1550, e quindi successivamente alla dedica di J<sup>1</sup>, 22 marzo dello stesso anno), enuncia però fin da subito una dimensione altra e diversa rispetto a quella topica del rapporto amoroso in versi e anche, ovviamente, di quello poi cantato nelle rime che seguiranno, e che sarà connotato dalle caratteristiche *contraintes* della tradizione elegiaca, qualunque sia in effetti la donna amata e celebrata da Tansillo<sup>9</sup>. Di più, il vincolo matrimoniale qui celebrato è anche nobilitato dal fatto che il defunto marito sia stato poeta, e che proprio quel vincolo egli abbia cantato e innalzato «in ogni estrema parte / ove d'Amor si legge e si ragiona». Da una parte, dunque, l'allusione indiretta ma accuratamente partecipe alla biografia poetica di Boscán nel momento della sua scomparsa (si veda il presente al v. 6: «del mondo se diparte») serve a Tansillo a indicare una direzione, verso la Spagna, per la sua stessa poesia, a inserire insomma fin da subito, ancora nel prologo della narrazione, la propria scrittura poetica entro un dialogo che, comprendendo appunto, come si è ricordato, anche Garcilaso, la situa in ben determinate coordinate culturali e geografiche ed è connotato da una aperta bidirezionalità, per così dire, dalla Spagna all'Italia ma anche, e forse soprattutto, dall'Italia alla Spagna. Inoltre, soprattutto nelle terzine del sonetto, il poeta ha modo di raffigurare una di-

---

<sup>9</sup> Di contro alla vecchia ipotesi identificativa proposta da Erasmo Pèrcopo, che cioè la donna cantata sia Laura Monforte, Toscano ha persuasivamente recuperato l'intuizione di Francesco Fiorentino, che identificava la donna cantata, almeno in gran parte delle rime, e in particolare in quelle raccolte nel canzoniere, con Maria d'Aragona (va ricordato che né Fiorentino né Pèrcopo conobbero i manoscritti madrileni, pur avendo conosciuto il codice napoletano N<sup>1</sup>, che è loro affine: si rimanda alla descrizione del testimone, e alla sua collocazione nello *stemma codicum*, proposta da Toscano in *Rime*, pp. 20-29).

menzione intima e familiare, una sorta di vero e proprio rito di ringraziamento officiato dalla vedova sul sepolcro del poeta estinto, «in guidardon» delle tante lodi che la sua mano aveva intessuto al *nome* di lei<sup>10</sup>. La nota finale, quella appunto relativa al nome, di ovvia ed evidente ascendenza tradizionale, fin dai *Fragmenta*, è però quella che evidentemente conferisce a questo sonetto, nella zona ancora proemiale al canzoniere, una risonanza particolarmente pregnante, considerato che il tema del nome cantato è poetizzato da Tansillo nelle rime che seguono, e in particolare nel madrigale di *Rime* 18, che fornisce anche la chiave di lettura del *senhal* della donna amata (non per caso su questo testo in particolare si fonda l'ipotesi identificativa con Maria d'Aragona cui si è già fatto riferimento<sup>11</sup>). Si veda l'esordio del madrigalino, vv. 1-3:

Io canterei di voi sì lungamente  
che mi farei da l'Indo al Mauro udire,  
s'a par gissen le voci al bel desire.

Più che la consueta e topica formula di modestia che sancisce la non coincidenza tra capacità poetica e deside-

<sup>10</sup> Sembrerebbe in questo senso istruttivo il confronto assolutamente contrastivo con il sonetto amoroso 85, compreso in J<sup>1</sup>, dove invece l'io lirico immagina per sé al contrario, con forte suggestione petrarchesca da *RVF* 126, una visita postuma della donna amata al suo sepolcro, con tanto di miracolo operato dal pianto di lei. Si vedano i vv. 9-14: «Se 'l tardo lagrimar giungesse a tanto / che sopra 'l duro sasso che m'atterra / cadesse qualche perla del bel pianto, / benché l'alma nud'ombra e trista terra / la carne, forza avria quel liquor santo / di trarmi integro e vivo da sotterra».

<sup>11</sup> Per il tema del nome in Petrarca, si veda almeno, ma si potrebbero citare molti altri luoghi, *RVF* 146, 9-14: «del vostro nome, se mie rime intese / fossin sì lunge, avrei pien Tilo et Battro, / la Tana e 'l Nilo, Atlante, Olimpo et Calpe. / Poi che portar nol posso in tutte et quattro / parti del mondo, udrallo il bel paese / ch'Appennin parte, e 'l mar circonda et l'Alpe» (la prospettiva dell'espandersi del canto, solo potenziale in Petrarca, e anzi negata, è data per conseguita da Tansillo per Boscán).

rio, è forse significativa la coordinata dell'ampiezza del canto qui sperato e desiderato ma non raggiunto, visto che essa si può leggere a contrasto appunto con quanto detto di Boscán nella prima quartina del sonetto rivolto alla vedova, tanto più se si osserva come la più tarda lezione del codice Casella sembri voler ampliare e asseverare il concetto, passando da «Donna, il cui raro preggio non pur sona / entro Pirene e Calpe», quindi con una estensione, per il primo termine, tutta ispanica, tra i Pirenei e Gibilterra, a «Donna, il cui raro preggio non pur suona / qui tra Pirene e l'Alpe», dove invece la menzione delle Alpi e l'attualizzante deittico «qui tra» (non segnalato nell'apparato critico) sembrano appunto voler allargare i confini della gloria di doña Ana fino all'Italia, prima di ampliarli poi, come già nella redazione anteriore, a tutto il mondo ove si legga e parli d'amore. Ma del madrigale citato, in quest'ottica metapoetica, interessa soprattutto, come si diceva, la conclusione, nella quale appunto l'*impasse* dell'ineffabilità viene risolta con il riferimento apodittico al *nome* della donna, vv. 17-20:

Che dirò dunque? Nulla. Io mi confondo,  
io non so più che dire,  
se non: cangisi il nome ch'era pria  
e chi vuol dir beltà, dica Maria.

La celebrazione della bellezza della donna non può che farsi, a differenza di quanto accadeva in tradizione, e nell'esempio stesso di Boscán, sostituendo al suo nome cantato la stessa sostanza della bellezza che ella incarna<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Il tema del nome del poeta è presente già, come si è visto, nel sonetto proemiale, e poi altrove, per esempio in *Rime* 37, 12, ma anche, ancora in morte di Boscán, 60, 6 (questa volta dedicato alle *inferiae* dello stesso Tansillo, il sonetto è significativo anche per l'immagine di un Luigi poco più che bambino già "ardente" del nome del poeta spagnolo), o ancora nel sonetto a Benedetto Varchi, *Rime* 73, 12-14, sempre in

Il sovrasenso che nasce dalla giustapposizione dei componimenti all'interno di una struttura *cancioneril* non potrebbe essere più ricco di quello che si può evincere dalla sequenza 2-3. Se il sonetto alla vedova di Juan Boscán è leggibile nei termini di cui si è detto, soprattutto per quanto riguarda la prospettiva di un amore sereno e santificato dal matrimonio, implicitamente opposto a quello qui cantato, di per sé irrealizzabile forse anche proprio perché adulterino, il sonetto terzo che immediatamente segue sposta completamente il *focus*, tra l'altro, significativamente, tornando a rivolgersi al destinatario primo del manoscritto, il duca:

Signor, sotto 'l cui scettro entro 'l lor lito  
alegri ondeggian Liri, Aufido e Beti,  
può esser che 'n sul fior degli anni lieti  
dal petto illustre abbiate amor bandito

e se sia del suo regno insignorito  
chi a penne d'Amor l'entrata vieti,  
e rotto arco, saette, strali e reti  
e 'l fuoco ond'egli v'arse incenerito?

Verde etade, valor, bellezza, ingegno,  
gran signoria, splendor di sangue, a volo  
d'Amor com'esser può che chiuda porte?

Amate voi, signor, ch'egli è ben degno,  
e siate pago che rimanga io solo  
*a parlar d'ira, a raggionar di morte.*

---

termini metapoetici, riferiti alla sopravvivenza della fama. Per quanto riguarda il tema del nome della donna cantata, si veda *Rime* 63, 79-84, dove si fa riferimento a Tansillo col nome pastorale di Frisio celebratore della donna amata da don García, ma soprattutto il già citato sonetto 69, 14 (dove il tema già petrarchesco del nome della donna scritto nel cuore può essere letto, con forte parodia nel prelievo petrarchesco in chiusa, nei termini di una "congiura del silenzio" imposta dalla posizione sociale della donna amata dal poeta), e poi ancora *Rime* 84, 35-36 (in J').

Intanto, come già si è ricordato, è notevole il fatto che un sonetto come questo, certamente di una notevole compiutezza, sia dal punto di vista tematico sia da quello stilistico, non sia stato ripreso da Tansillo, per qualche ragione che a noi sfugge, sul codice Casella: non appare verisimile l'ipotesi che su di esso sia potuta gravare, in anni successivi, una sorta di ipoteca morale che abbia colpito la celebrazione di questa necessità di amare (v. 12: «Amate voi, signor, ch'egli è ben degno»), tanto più che essa è inquadrata chiaramente entro i confini della giovinezza (v. 9: «verde etade»), secondo coordinate che ricordano in maniera molto forte il prologo lirico boiardesco. A maggior ragione è significativo il fatto che il sonetto sia attestato esclusivamente sul codice madrileno: questa circostanza potrebbe ovviamente suggerire l'ipotesi (ipotesi che però, sia detto, non può essere suffragata da alcuna prova se non *e silentio*, nell'assenza del resto della tradizione testimoniale) che esso sia stato composto espressamente da Tansillo nel 1550, all'atto di riprendere in mano il canzoniere già dedicato quattro anni prima al duca, con l'intento dunque di "doppiare" il sonetto di apertura in una sorta di struttura bivalente, al cui centro sta il sonetto indirizzato alla vedova di Boscán. Quello che interessa qui è naturalmente la funzione della lirica all'interno del prologo del canzoniere (quasi si potrebbe forse parlare, come ha fatto Marco Santagata per l'avvio dei *Rerum vulgarium fragmenta*, di una sorta di "prologo allargato"). Se già il primo sonetto, oltre alla funzione di dedica, convocava il duca, già in qualche modo all'interno della storia d'amore, sebbene ancora *in limine narrationis*, come testimone della passione del poeta (opportunamente circoscritta alla sola terzina finale ma in realtà da considerarsi evidentemente il tema principale della lirica), qui egli è ardentemente invitato ad amare di un amore che sembra implicitamente presentato ancora una volta, come quello coniugale del sonetto precedente, a contrasto con lo stato d'animo che pervade invece il mittente, alluso nuovamen-

te, come appunto nel sonetto esordiale, con la ripresa letterale, in chiusa, di un verso dei *Fragmenta*. In particolare, molto significativamente, in questo secondo caso la ripresa viene dall'atmosfera di cupi bagliori della sestina doppia *RVF* 332, 13-14 («Ove è condotto il mio amoroso stile? / A parlar d'ira, a ragionar di morte»), trascritta però naturalmente, e riadattata, dalla tematica funebre originaria (la morte della donna amata, che ha causato, in Petrarca, l'interruzione del canto), ad una dimensione diversa, che fa riferimento forse, con potente anticipazione narrativa, allo stato d'animo turbato dell'amante di fronte alla propria soggezione amorosa. In questo modo, l'avvio della storia d'amore successivamente narrata si situa fin dall'inizio in una prospettiva disforica e retoricamente risentita, come sarà ancora evidente nel sonetto successivo, *O, mentre il vero lume ebbero a scherno*, che continua sullo stesso tono circoscrivendo ancor meglio, come si vedrà, lo stato emotivo dell'io lirico. Tale prospettiva a contrasto è resa ancora più evidente dalla dialettica tra questi primi testi, e in particolare in rapporto al sonetto alla vedova di Boscán, nel quale invece la passione amorosa del poeta spagnolo è presentata in termini idilliaci non soltanto per quello che riguarda il rapporto tra i coniugi, ma anche nei suoi risvolti poetici, retoricamente etichettati, al v. 10, nei termini di un «cantar sì dolce» (non potrebbe essere più marcato il contrasto con la chiusa del secondo sonetto al duca: «a parlar d'ira, a ragionar di morte»<sup>13</sup>). Per quanto riguarda il rapporto tra Tansillo poeta e Gonzalo "personaggio" convocato e in qualche modo introdotto nella storia del

<sup>13</sup> Si noti anche l'interessante anticipazione narrativa in direzione della sezione del canzoniere dedicata appunto al canto delle sofferenze d'amore, come provato dalla coincidenza anche lessicale con *Rime* 37, 1-4: «Se quelle voci che m'uscir del petto / mentre io di voi mi dolsi, e quelle carte / ch'io vergai d'ira, e son fra molti sparte, / riaver potesse indietro [...]».

canzoniere come emerge dal sonetto in esame, non è però chiaro se la contrapposizione tra il giovane duca e Tansillo sia dovuta soltanto, anche eventualmente in deroga alle reali coordinate cronologiche, alla differenza di età (il duca era di una decina d'anni più giovane), fatto che autorizzerebbe e anzi inviterebbe il primo ad amare e condannerebbe invece il secondo soltanto «a parlar d'ira, a ragionar di morte». Quello che conta, in effetti, è piuttosto la volontà, da parte del poeta, di marcare questo contrasto, e in questo senso risulta interessante il quadro delle virtù di Gonzalo che Tansillo traccia nella prima terzina, nella quale alle doti personali (v. 9: «Verde etade, valor, bellezza, ingegno») sono assommate quelle di famiglia (v. 10: «gran signoria, splendor di sangue»), e tutte sono considerate possente ragione per far sì che il loro possessore non «chiuda porte» a «volo / d'Amor» (e forse persino l'inarcatura dei vv. 10-11 è artificio particolarmente ricercato, nell'esprimere l'audacia e la possanza del volo di Amore che è in grado di forzare le difese dell'amante). Lo stato d'animo dell'io lirico fa riferimento invece alla caratteristica dell'amore che lo pervade, e introduce quindi la nota dell'amore elegiaco, una delle cui componenti è appunto la dominante disforica di cui è scatenatore, che infatti sarà intensamente tematizzata da Tansillo a più riprese nel canzoniere, in costante dialettica con l'altro tema, quello di una passione che invece, al di là di ogni forma di sofferenza e sopportazione (per non parlare poi dell'ipotesi, per tradizione esclusa, di qualunque tipo di corresponsione da parte della donna), è destinata a trionfare anche oltre la morte, come si incaricherà di affermare l'ultimo sonetto amoroso di J, *Rime* 79. Tale dialettica, qui in evidente continuità, se è vera l'ipotesi appena citata, è già confermata dal sonetto che immediatamente segue (non a caso contrassegnato in uno dei testimoni della tradizione manoscritta dalla didascalia «Sdegnò»), la cui ascrizione al genere elegiaco non pare revocabile in dubbio.

Il sonetto è uno dei più intensi dell'intero canzoniere, nella sua impostazione e partitura retorica risentita, già evidenziata dall'*incipit* con l'incisione del vocativo sospeso in iperbato, sigillata da una categorica *damnatio* ovviamente non destinata a resistere a lungo, ma anche nelle risorse cromatiche di una immaginazione che si accosta da vicino ai modelli ma li rielabora in chiave originale.

O, mentre 'l vero lume ebbero a schermo  
 queste luci e de l'alma fur rubelle,  
 note vergate di splendor de stelle,  
 ora scritte di ruggine d'inferno,

assai più del verace e de l'eterno  
 credea che fusse in voi, che non han quelle  
 che stampano là giù le tre sorelle  
 che delle vite umane hanno il governo.

Come fur preda di rapaci venti  
 vostre altiere promesse, così voglio  
 che siate cibbo voi d'avidie fiamme.

Questa la pira sia d'i miei tormenti,  
 arda con lor rinchiuso in questo foglio  
 ciò che di lei ne la memoria stamme.

Dal punto di vista tematico, secondo Erika Milburn nel commento all'edizione, il sonetto per l'appunto «anticipa il rifiuto dell'esperienza amorosa e i temi penitenziali svolti in 96 e 97»: il riferimento al tema penitenziale potrebbe essere indotto dal sintagma «vero lume» dell'*incipit*, che può certamente fare riferimento alla luce divina della grazia, come in tradizione anche recente (è citata Vittoria Colonna), ma anche, non meno autorevolmente quanto ai modelli, alla luce di una ragione che se non libera l'io dalla passione in maniera definitiva, almeno gli permette però di vedere le cose in una prospettiva diversa. Si pensi ad esempio a *RVF* 142, testo sensibile quant'altri mai, nel libro di Francesco, in quanto punto di svolta verso la *mutatio vitae*

poi intonata nella canzone *I' vo pensando, et nel penser m'assale*, ad esempio i vv. 29-30: «fuggir disposi gl'invescati rami / tosto ch'incominciai di veder lume», passo per il quale, nella tradizione esegetica, si proponeva già la stessa ambiguità, come ricorda Santagata nel commento. Siamo qui di fronte certamente a un componimento di forte tono disforico, che riprende e anzi esplica puntualmente la chiusa del sonetto precedente, ma non è detto che si tratti di un rifiuto della passione *tout court*, se l'io lirico sembra qui raffigurato nell'atto di officiare una sorta di rito tutt'altro che generico, e che ha al contrario una ben precisa riconoscibilità in seno alla tradizione elegiaca. Rimane certamente suggestiva l'ipotesi, confortata nel commento della Milburn con diverse spie di intertestualità appunto con gli elegiaci, che qui si parli, in termini in qualche modo metapoetici, della poesia stessa, e dunque del rogo della poesia menzognera, che non ha mantenuto, nei fatti, quanto prometteva, visto che la prospettiva di un amore felice è stata disingannata dagli eventi: in questo senso, nel saggio più volte citato sui canzonieri per il duca, la studiosa arriva a parlare, per questo sonetto, di una funzione di "counter-prologue" nel quale «the process of repentance and atonement carried out in J<sup>1</sup> are suggested, but not yet fully realized»<sup>14</sup>. Diverse sono però le spie lessicali che ci

<sup>14</sup> Per quanto riguarda l'intertestualità, il commento di Erika Milburn cita in particolare, per il rogo in cui l'autore brucia le poesie scritte, Ovidio, *Tristia* IV 1, 99-102: «cum vice mutata, qui sim fuerimque, recorder, / et, tulerit quo me casus et unde, subit, / saepe manus demens, studiis irata sibique, / misit in arsuos carmina nostra focos» e Tibullo I 9, 47-50: «Quin etiam adtonita laudes tibi mente canebam, / et me nunc nostri Pieridumque pudet. / Illa velim rapida Volcanus carmina flamma / torreat et liquida deleat amnis aqua»: diverse sono però le ragioni, per Ovidio la barbarie dei luoghi in cui si trova, per Tibullo la vergogna per aver tanto lodato Marato, il *puer fedifrago* (si cita da Albio Tibullo e autori del *corpus* tibulliano, *Elegie*, con un saggio di Antonio La Penna, introduzione e commento di Luciano Lenaz, traduzione di Luca Canali, Milano, Rizzoli, 1997<sup>3</sup>).

spingono ad ipotizzare che la situazione sia altra, e che si faccia qui riferimento, parlando di materiali cartacei dati alle fiamme, non tanto alle rime scritte dal poeta, quanto alle lettere d'amore scambiate dalla donna e dall'amante (ovviamente anche a prescindere dalla realtà biografica di tale scambio epistolare: non questo dato ci interessa, quanto l'inserzione nella storia-canzoniere, se l'ipotesi è plausibile, di un dettaglio che rimanda a tutt'altra tradizione, quella appunto elegiaca, e che viene introdotto subito ad apertura di libro). In questo senso, il sonetto si fregerebbe di alcune *auctoritates* che contemplano anche un modello recente come il passo degli *Asolani* (*Libro secondo*, XXXII) nel quale Gismondo enuncia molte delle diverse gioie che gli amanti ricavano dall'amore, sigillate dall'estrema beatitudine che risiede nel matrimonio con la donna amata (una prospettiva che, si è già implicitamente detto, ed è d'altronde ben noto anche ai biografi, doveva trovare pienamente consenziente Tansillo lettore del trattato bembesco e poeta del proprio canzoniere<sup>15</sup>). Si legge dunque nel passo degli *Asolani*:

Oltre acciò a quella timidetta verginella incomparabile festa porgono i saluti e le passate del suo nuovo e accetevole amadore. Quest'altro beano le lettere della sua cara donna, vergate con quella mano, che egli ancor tocca non ha, non più le note di lei leggendovi, che la voce e il volto e il cuore. Quell'altro mettono in un mare di dolcezza dieci tremanti parole dettegi dalla sua. A molti la loro lungamente amata donna e affettuosamente dagli anni più teneri vagheggiata, nel bel colmo delle loro fiamme, donerà il cielo a moglie, somma e onestissima ventura degli umani disii.

<sup>15</sup> Per l'importanza del matrimonio, persino nei suoi riflessi sull'attività poetica, si veda quanto ha affermato Milburn, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples*, cit., pp. 65-66.

«Note vergate», al v. 2 del sonetto tansilliano, sembra un sintagma immediatamente ricavato, e costruito, proprio da questo passo del dialogo bembesco, dove appunto si parla delle lettere d'amore «vergate con quella mano, che egli ancor tocca non ha», e immediatamente arricchito da quella contrapposizione cromatica tra lo «splendor de stelle» che sembrava aver fornito l'inchiostro degli scambi epistolari *prima* (quando cioè la fiducia dell'amante era salda) e la «ruggine d'inferno» che sembra invece aver vergato quelle stesse carte adesso che l'illusione è caduta. La chiave e forse la conferma di questa lettura sta però nella sirma del sonetto, e in particolare nel v. 12, per il quale, più che al rogo dei testi poetici della tradizione, si può rimandare a un passo dei *Remedia amoris* ovidiani nel quale il precettore prescrive appunto una delle modalità che l'amante può mettere a punto per dimenticare la donna amata traditrice. Si legge nel poemetto, ai vv. 715-22:

Exiguum est, quod deinde canam, sed profuit illud  
 exiguum multis, in quibus ipse fui.  
 Scripta cave relegas blandae servata puellae:  
 constantis animos scripta relecta movent.  
 Omnia pone feros (pones invitus) in ignes  
 et dic: «Ardoris sit rogos iste mei».  
 Thestias absentem succendit stipite natum:  
 tu timide flammae perfida verba dabis?

«Perfida verba», le parole menzognere, sono dunque quelle che non hanno avuto in sé «del verace e de l'eterno», come l'amante di Tansillo sperava e credeva, in quanto sono state smentite dai fatti; le stesse che sono ora date in pasto, come già prima ai venti le promesse, alle «avide fiamme» divoratrici<sup>16</sup>. Si potrebbe osservare tra l'altro

<sup>16</sup> In questo senso, le «altiere promesse» dissipate dal vento potrebbero dunque far riferimento, come in Catullo LXIV 139-42, segnalato dalla Milburn, appunto alla donna e alle sue dichiarazioni (che ancora

come il sintagma «avide fiamme», che si può riconnettere all'uso latino, sia una acquisizione dell'elaborazione variantistica che parte da una precedente redazione manoscritta, registrata nell'apparato critico, che Toscano ritiene «la prima stesura del sonetto, la cui elaborazione appare conclusa all'altezza di J, sostanzialmente coincidente con C». La lezione precedente al v. 11 era «avidi stenti», certamente meno congruente e anzi addirittura poco perspicua rispetto a quella, molto più espressiva, cui l'elaborazione approda (tra l'altro, per «avide fiamme» la Milburn fornisce nel commento un pertinente rimando ad Ovidio, *Amores* III 9, 28: «defugiunt avidos carmina sola rogos», anche se chiosa opportunamente che la prospettiva è qui diversa in quanto si fa al contrario riferimento alla potenziale sopravvivenza della poesia alle fiamme divoratrici). Per quanto riguarda la terzina finale, la precedente redazione, come sempre si evince dall'apparato critico, leggeva:

Questa la pira sia del mio cordoglio,  
ardon con lor rinchiusi i miei tormenti,  
ciò che di lei in mente io tener soglio.

Se già il passaggio da *cordoglio* a *tormenti* appare significativo nell'alludere, con un'anticipazione narrativa, alle varie e diverse sofferenze che saranno inferte all'io amante lungo il racconto delle rime, appare ancor più significativa l'acquisizione della clausola «in questo foglio», che farebbe appunto riferimento, in maniera più evidente che non nella precedente redazione, alla corrispondenza amorosa che viene data alle fiamme per celebrare il rito della

---

una volta, ovviamente a ruoli invertiti, arrivano a comprendere l'ipotesi nuziale), e non tanto alla poesia: «At non haec quondam blanda promissa dedisti / voce mihi, non haec miserae sperare iubebas, / sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos: / quae cuncta aeri discernunt irrita venti» (si cita da G. Valerio Catullo, *Il libro e i frammenti dei «poeti nuovi»*, a cura di Giovanni Battista Pighi, Torino, U.T.E.T., 1974).

dimenticanza. E d'altronde, anche il tema della *memoria*, esplicitamente citata nella redazione di J in maniera molto più esplicita di quanto non avvenisse nella precedente, potrebbe addirittura essere letto come un forte connettore in avanti in direzione di uno dei sonetti contenuti in J<sup>1</sup>, ossia *Rime* 95, impegnato a raffigurare e quasi dipingere l'assedio di Amore e Sdegno intorno all'anima del poeta (per la verità, Sdegno è detto dominare già da sette anni vittorioso all'interno della rocca della ragione, mentre Amore cerca di riguadagnare la posizione perduta con costante assedio). La terzina finale del sonetto recita appunto:

Son quei guerrier ch'ha dentro e pochi e stanchi  
e tanto han cibo quanto dal suo regno  
ne manda (e ben da lungi) la Memoria.

La Memoria, dunque, come la regina di uno stato lontano ma amico («ben da lungi»), nel ricordare all'amante i tanti dolori trascorsi è alleata dello Sdegno e dei pochi e stanchi guerrieri che sono rimasti a presidiare la rocca dell'anima: quella Memoria che all'altezza del sonetto 4 deve essere in qualche modo cancellata, attraverso il rogo delle lettere, in una vera e propria *damnatio* dei passati sentimenti.

Al di là comunque di ogni altra considerazione, per quanto riguarda *Rime* 4, siamo insomma in presenza della narrazione di un vero e proprio rito magico al quale Tansillo fa riferimento, rifacendosi alla stessa intertestualità ovidiana, evidentemente a lui ben presente, e ricalcando in maniera molto ravvicinata, anche *verbatim*, il sonetto del canzoniere per il duca, anche in un sonetto attestato soltanto dal codice Casella, *Rime* 227, che si inserisce pienamente nella tematica dello sdegno, sebbene sia indirizzato ad un destinatario esterno per noi non identificabile, al quale il poeta rivolge in un certo senso l'invito esattamente opposto a quello rivolto al duca in *Rime* 3:

Signor, ch'acceso di quell'alto sdegno  
 ch'ad animo real sempre convenne,  
 fuggite quella fera che vi tenne  
 ferito in duri ceppi, in giogo indegno,

poiché (la Dio mercede) il vostro ingegno  
 e l'altrui colpa a liberarvi venne,  
 oprate come Dedalo le penne  
 a vostro scampo, e dal biasmevol regno

il lodato fuggir nulla ritarde.  
 Chiudete il cor, non date a pensier luogo  
 che volga a dietro e quel che piacque guarde.

Prendete i dardi e l'arco e i ceppi e 'l giogo  
 e fatene una pira e mentre ell'arde  
 dite: – Dell'ardor mio questo sia il rogo. –

Come si vede, la tematica è certamente solidale, pur essendo diverso il contesto ed evidentemente la genesi dei due componimenti: risulta anche significativo il dialogo a distanza, quasi, per così dire, “disseminato”, che si crea tra questi testi, fermo restando che del sonetto attestato dal Casella nulla sappiamo, in merito a cronologia e destinatario, essendo una pura ipotesi quella, già di Pèrcopo, che si faccia qui riferimento alla fine dell'amore di don Garzía per Antonia di Cardona, andata in sposa nel 1540 al duca di Montalto, Antonio d'Aragona. I simboli della passione amorosa che qui, nel sonetto del Casella, sono consegnati alle fiamme purificatrici (v. 12: «i dardi e l'arco e i ceppi e 'l giogo») sono sì ampiamente tradizionali, ma la loro disposizione catalogica richiama ad evidenza, anche se la coincidenza lessicale è soltanto parziale, i vv. 7-8 di *Rime* 3, indirizzato al duca: «e rotto arco, saette, strali e reti / e 'l fuoco ond'egli v'arse incenerito?» (ma si noti anche che nei vv. 10-11 del sonetto 227, «Chiudete il cor, non date a pensier luogo / che volga a dietro e quel che piacque guarde», si fa riferimento, anche se in maniera solo implicita,

appunto al tema della memoria, come nella clausola del sonetto del canzoniere, e forse anche a quello dell'assedio, comune a *Rime* 95, ma implicitamente evocato anche in *Rime* 3, 10-11, con il riferimento all'entrata di Amore nel cuore tramite le *porte*). Quella prospettiva che è data per impossibile per il giovane signore destinatario dell'offerta lirica, astenersi dall'amore, è invece quella che si dà per il poeta-amante nel sonetto incluso nel canzoniere e per il suo anonimo destinatario in quello occasionale consegnato alle carte del codice Casella.

Naturalmente in qualche misura stupisce, in quest'area del canzoniere, a ridosso dei testi immediatamente proemiali, o forse addirittura, come si è suggerito più sopra, all'interno di una sezione ancora proemiale, la proclamazione così risentita e categorica di una insoddisfazione amorosa tale da spingere l'amante a sacrificare al fuoco non soltanto ogni traccia materiale della precedente passione, ma anche il ricordo della donna che rimane nel suo cuore. L'aporia sembra però solubile se si pensa appunto al dialogo con il mecenate. Tansillo è impegnato nel sonetto 3, di tono protrettico, a proporre un paragone serrato, orientato nel modo che si è visto, tra se stesso e il duca, ed è forse perciò necessario che la sua posizione, di amante infelice o turbato, o addirittura di potenziale transfuga di Amore (una delle direzioni narrative che saranno tematizzate nel canzoniere), sia chiaramente enunciata nel testo che immediatamente segue, come appunto avviene con il sonetto 4. D'altronde però, sia nel sonetto primo sia nel terzo, dominati dall'istanza del destinatario, la prospettiva amorosa, emergente, è strettamente intrecciata con il tema politico, nell'elogio del committente, che come si è ricordato viene convocato non solo come destinatario e lettore preferenziale delle rime e testimone, col mondo, dell'amore irriducibile dell'amante (*Rime* 1, 12-14: «assai fia a me che 'l mondo e voi talora / leggendo i miei sospir sappiate come / io amai sempre et amo forte ancora»), ma anche

come necessariamente soggetto egli stesso ad amore (*Rime* 3, 12: «Amate voi, signor, ch'egli è ben degno»), in un dialogo confidenziale che deve essere letto alla luce di scambi tra i due, diretti o epistolari che fossero, sul tema.

Il tema politico, come si è già anticipato, emerge in maniera prepotente, all'interno della "giunta" lirica, in corrispondenza del trittico di sonetti 5-7, con i quali Tansillo non solo paga il proprio tributo di cortigiano del vicereame spagnolo, ma inserisce tra l'altro nel canzoniere, e in posizione così evidente, ancora liminare, un tema dotato per ovvie ragioni, più che non la lirica amorosa, di agganci storici, e in particolare di una ben precisa cronologia, che non poteva non essere nota al primo lettore, il duca stesso, ma anche al *mondo* dei suoi corrispondenti (al quale peraltro lo stesso duca era invitato a far parte delle rime, come sappiamo dall'epistola di dedica di J<sup>1</sup>, soltanto con estrema parsimonia). Allo stesso modo, la chiusa su *Rime* 80, anche quello sonetto ben databile con il riferimento esplicito alla Battaglia di Perpignan (1542), fornirà all'*explicit* del libro un preciso aggancio storico, tra l'altro, e significativamente, leggermente arretrato rispetto al momento in cui Tansillo raccoglie le rime e le offre al suo signore (1546). Ma non si tratta ovviamente solo di questo, cioè di semplici agganci cronologici per inquadrare la storia narrata. Ha ben scritto Tobia Toscano, in un discorso che culmina appunto, e non per caso, nel riferimento ai tre sonetti per i soldati spagnoli:

Si vorrebbe dire in estrema sintesi che proprio nella compattezza tematica di amore ed eroismo, che sigla quel progetto di canzoniere, poi abbandonato, con la corrispondenza poetica con Garcilaso, già defunto, ma ben vivo nel ritratto di poeta-soldato [*Rime* 39] e l'elogio di Boscán morto da poco, alla cui memoria si «sacran queste rime peregrine» [*Rime* 60], quasi allargando l'orizzonte dell'offerta all'intero ms. inviato al Duca di Sessa, ricordando l'autore di essersi invaghito dei versi dello spagnolo quando era appena uscito di

adolescenza («non ben fioria su le mie guancie il pelo / quand'io del nome tuo divenni ardente»); o anche con i tre sonetti 5-7 (assenti in Cu, aggiunti in J) per i tremila fanti spagnoli trucidati dai turchi nell'eroica difesa di Castelnuovo di Dalmazia (10 agosto 1539), Tansillo modellava di sé quell'immagine del poeta-soldato e insieme fedele vassallo d'Amore, rivivendo il modello garcilasiano, arricchendolo semmai di nuove suggestioni alle quali i poeti spagnoli della generazione sua e di quella seguente trovarono naturale aderire<sup>17</sup>.

Più in particolare, sui tre sonetti “spagnoli” si è soffermato anni fa, fornendo la trascrizione del testo secondo il ms. 3676 della Biblioteca Nazionale di Madrid, J.-Graciliano González Miguel, che ha sottolineato la rilevanza dei testi non soltanto in quanto documento storico, ma soprattutto in quanto raffinata e appassionata rivisitazione del tragico evento da parte di un poeta, significativamente, non spagnolo, e di un poeta che, nelle tante liriche di tema politico (ma più precisamente e più spesso encomiastico), raramente avrebbe ottenuto di nuovo un tale risultato di eccellenza espressiva. Forse Tansillo, per temperamento e per indole, era più portato a celebrare appassionatamente le gesta degli sconfitti e dei soccombenti che non quelle, pure tante volte da lui cantate, dei dominatori<sup>18</sup>. Scriveva lo studioso spagnolo:

---

<sup>17</sup> Cfr. *Rime*, p. 194. Toscano conclude poi osservando anche, da un altro punto di vista non meno interessante, come la stessa didascalia delle forme metriche, esplicita e metodicamente presente su Cu, possa essere letta come prova di una «finalità ‘didattica’ a beneficio di fruitori che con le forme metriche della tradizione italiana non avevano ancora maturato lunga consuetudine».

<sup>18</sup> Un esempio supremo di ciò potrebbe essere fornito da quello che rimane uno dei sonetti più straordinari, in molti sensi (anche dal punto di vista tecnico-versificatorio) del *corpus* lirico tansilliano, ossia *Rime* 261, dall'*incipit* che suona *Non fu sì rigorosa la secure*, sul quale chi scrive si propone di tornare a breve: un sonetto significativamente consegnato soltanto al codice Casella, nel quale il *pathos* per una

El contenido de los sonetos es claro: Tansillo canta a los héroes españoles. Hay, sin embargo, que hacer notar que Tansillo captó y plasmó poéticamente los mejores detalles y el significado del glorioso hecho: la grandiosidad del paisaje que sirvió de escenario épico al gran heroísmo de los hombres; el valor con que los españoles supieron defender con sus vidas el honor propio y el de su patria; la lucha desigual de unos pocos valientes contra un ejército desproporcionadamente superior. Y otros detalles como el de una tormenta que hizo correr literalmente ríos de sangre por los campos. Y, además, la intención patriótica y, pese a lo que diga Croce, el sentido religioso y de cruzada que aquellos soldados dieron a su holocausto. [...] En efecto estos sonetos están escritos con la vibrante emoción de quien se identifica con los hondos sentimientos de los héroes. El vuelo lírico a quien dan lugar supera cualquier formal recuerdo para convertirse en una profunda aspiración espiritual de la propia alma. Son el reconocimiento sincero de quien admira y comprende. Una lírica de auténtica dimensión poética<sup>19</sup>.

Intanto, il trittico di sonetti è interessato da una storia

---

vittima innocente della repressione di don Pedro sfiora livelli di partecipazione emotiva del poeta paragonabili a quelli dei sonetti per gli spagnoli di Castelnuovo nonché ai molti passi dei *Capitoli giocosi e satirici* riferiti alle vittime delle campagne militari o delle scorrerie navali, non esclusi, come ben noto, i miserabili infedeli massacrati, senza loro colpa, dalle forze cristiane.

<sup>19</sup> J.-Graciliano González Miguel, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, pp. 345-46, conclusive del capitolo intitolato *El manuscrito 3.676 de la Biblioteca Nacional*, dove ancora si legge, nelle righe che seguono, che i sonetti «justamente han sido considerados por la crítica como “célebres”, “estupendos”, “de los mejores de Tansillo”, que una vez más, como era su costumbre, tomó inspiración basado en un hecho real que le tocó fuertemente los profundos resortes de su musa poética».

redazionale piuttosto singolare, in quanto, come l'editore critico afferma, del gruppo sono attestati tre stadi redazionali distinti, il primo dei quali parrebbe appunto essere quello letto da J, seguito da una «fase intermedia testimoniata in maniera indipendente sia da Mn che da D<sup>6</sup>» e infine dalla fase ultima, conservata dal codice Casella, «a sua volta portatore di lezioni esclusive che completano il processo di elaborazione» (ma che riprende, come Toscano osserva, anche lezioni già di Mn e D<sup>6</sup>)<sup>20</sup>. Si tratta di un trittico tematicamente e retoricamente coeso: i primi due sonetti sono entrambi orientati alla celebrazione del sacrificio dei fanti spagnoli in una prospettiva ultraterrena, secondo cui la morte non è fine di tutto, ma anzi diventa una porta per il cielo, nel quale i soldati trucidati hanno trovato la sede della propria beatitudine, sacrificando la vita terrena per quella celeste. Il terzo sonetto, senza mutare di molto la prospettiva, sposta però il *focus* sulla sopravvivenza non più delle anime dei defunti ma su quella della loro fama terrena, di modo che la dialettica, o meglio la sinergia, tra le imprese eroiche e il canto che le celebra e le immortala, secondo coordinate come ovvio già ampiamente tradizionali, non potrebbe essere spiegata in maniera più evidente, così come non potrebbe essere più chiaro il significato del canto poetico celebrativo (tanto che esso celebri, come nel caso di Boscán nel sonetto 2, il nome di una donna, quanto che si rivolga invece alle imprese guerresche).

Il primo sonetto (*Rime* 5) è il seguente:

Questi, che 'l mondo in riverenza tene  
e terrà sempre, poggi e monti d'ossa,

<sup>20</sup> Mn è il manoscritto madrileno citato. È interessante soprattutto il fatto che questa «fase intermedia» sia divulgata da D<sup>6</sup>, ossia dalla stampa del *Sesto libro* a cura di Girolamo Ruscelli (Venezia, al Segno del Pozzo, 1553), dove i tre sonetti sono stampati in sequenza, quindi con piena consapevolezza, da parte dell'editore, della coesione del trittico tematico (cfr. la descrizione in *Rime*, pp. 76-77).

che senza onor di pira né di fossa  
biancheggian su queste straniere arene,

di qua da Calpe, di là da Pirene  
gente nata, fin qui di valor mossa,  
sen' venne a far l'acqua e la terra rossa  
coi fiumi delle proprie e l'altrui vene.

Trecento, in un dì morti, al patrio regno  
dier gloria al Tebro in sì lontana guerra:  
al grande Ibbero or che faran tremila?

Il numero è maggior, il fin più degno:  
questi sprezzar del viver lor le fila  
per la patria del ciel, quei de la terra.

La connotazione di *hispanidad* del pezzo è evidente, per ovvie ragioni tematiche, ma è anche lessicalmente sancita da quello che, sebbene in senso diverso, non si può fare a meno di considerare un vero e proprio “connetto- re intertestuale”, alla maniera petrarchesca: il riferimento geografico del v. 5, alludente ai confini estremi, rispettivamente occidentale («di qua da Calpe»: Gibilterra) e orientale («di là da Pirene») della Spagna, sono esattamente gli stessi che *non* sono in grado di circoscrivere il *preggio* di Ana Girón nel sonetto secondo del canzoniere. La cronologia del sonetto, come dei due seguenti, è verosimilmente ricavabile per induzione dai ripetuti deittici che caratterizzano la prima quartina (v. 1: «Questi...»; v. 4: «queste straniere arene»; v. 6: «fin qui» nel solo primo sonetto, ma si veda anche il «qua giù quest'ossa» di 6, 2): nei primi quattro versi campeggiano i resti insepolti dei soldati spagnoli, che vengono appunto vividamente descritti come vicini al mittente del messaggio poetico, che si immagina scritto in quel preciso momento, in una sorta di *hic et nunc* quasi diaristico che ha forse qualche tratto comune con il registro, pur retoricamente molto diverso, dei *Capitoli giocosi e satirici*. Siamo con ogni probabilità durante l'estate del

1540, quando Tansillo navigò appunto, con la flotta del figlio del viceré, per le acque di cui qui si parla<sup>21</sup>.

Il senso complessivo del tritico, già evidente in questo sonetto, è quello che viene sintetizzato da Toscano, che scrive nel commento al presente che

i sonetti 5-7 enfatizzano un episodio del secolare scontro tra cristiani e turchi nel Mediterraneo, attribuendo l'aureola del martirio ai soldati spagnoli, novelli crociati (cfr. 7, 8: «guerrier de Dio») che, rinnovando i fasti delle morti eroiche di antichi romani, hanno sacrificato la loro vita a beneficio dell'intera cristianità.

Si potrebbe affermare che nel “rinnovamento” dei destini di antichi eroi pagani sia esplicito però anche quel processo di “superamento” che è tipico, lo si è visto, dell'ispirazione dei *Sonetti per la presa d'Africa*, dove appunto

---

<sup>21</sup> Si veda quanto osserva Toscano in *Rime*, pp. 26-27. Per questo tono diaristico nei *Capitoli giocosi e satirici* si veda ad esempio il secondo, la *Lettera al Baron Fontanarosa*, vv. 40-45: «Noi fummo a Malta, e mai a' forastieri / non si fenno carezze e cortesia / quante ne fenno a noi quei cavallieri. / Avemo navigato in Barberia, / e corsa quella costa ver' ponente / da Cartagine fin sopra Bugia» e poco oltre, vv. 88-96: «Qui pres'io gran piacer, che me ne giva / contemplando quei luoghi dove or miro / cittade or villa or fiume or bosco or riva. / Attraversato il golfo, femmo un giro / per la Dalmatia, d'uno in altro loco / cercando fuste che da noi spariro. / Passammo a la Vellona e mancò poco / che non stevan quei Turchi su l'avisò, / che fatto non l'avessimo un bel gioco»: si tratta tra l'altro, verosimilmente, dello stesso viaggio di cui si parla nei sonetti, e quindi le situazioni descritte sono le medesime, ovviamente con ben diverso registro e tono nei due testi, ma, si direbbe, non senza interferenze tra i due generi, come ad esempio l'insistenza sui deittici denotanti il paesaggio e il preciso momento in cui il poeta vi si trova, per cui si veda, nella stessa *Lettera al Baron Fontanarosa*, vv. 46-50: «Oh Dio, che terra è questa e quanta gente / d'ogni parte del mondo vi s'aduna! [...] / Qui si vendon le scimie a scuto l'una. / Non si fe' scala qui per mia ventura», o ancora 61: «Come per questo mar si beva fresco», o 121-22: «Questo, dove noi semo, è 'l più bizzarro / golfo [...]» (ma si potrebbero citare diversi altri luoghi).

a più riprese interviene la stessa dinamica, fondata sullo stesso *topos*: le imprese eroiche, quelle dei romani pagani e quelle dei soldati cristiani difensori della fede, possono anche essere le stesse o simili, quanto a valentia (e anzi, dal punto di vista strettamente militare, queste seconde si richiamano e si ispirano certamente a quelle), ma il loro senso e il loro destino, nonché la ricompensa che spetta ai loro autori, sono ben diversi. Tale prospettiva è qui esplicita nelle terzine del sonetto, che ospitano una serrata contrapposizione per parallelismi contrastivi tra i trecento Fabii e i tremila fanti spagnoli, anche se va osservato che la lezione di J è reticente quanto all'identificazione degli eroi della famiglia romana, poiché si parla semplicemente di «Trecento, in un dì morti», con un riferimento abbastanza trasparente per la celebrità dell'evento storico alluso, ma comunque non esplicito; soltanto le redazioni successive parleranno di «Trecento Fabi estinti», aggiungendo il preziosismo della forma verbale (da *morti* ad *estinti*) con sacrificio della determinazione cronologica «in un dì», che a quell'altezza viene data evidentemente per nota, una volta esplicitato il riferimento ai Fabii (Milburn nel commento ricorda lo stesso riferimento contestualizzante in Ovidio, *Ex Ponto* I 2, 3-4: «quamvis cedere trecenti, / non omnes Fabios abstulit una dies»). Una contrapposizione così serrata tra eroi antichi e moderni sembrerebbe anche suggerire un possibile emendamento al testo proposto nell'edizione critica, o meglio semplicemente una revisione della punteggiatura che permetterebbe però di evidenziare in modo inequivocabile le differenze tra il sacrificio dei Fabii e quello dei soldati spagnoli, secondo una partizione sintattica che per la prima terzina potrebbe essere interpretata come segue:

Trecento, in un dì morti al patrio regno,  
dier gloria al Tebro; in sì lontana guerra  
al grande Ibbero or che faran tremila?

La contrapposizione, sancita in modo inequivocabile dalla dislocazione a inizio e fine strofa dei due *comparandi* (vv. 9 e 12: «Trecento [...] tremila») è tra i Fabii, morti in trecento, in un giorno soltanto, ma combattendo sul terreno della propria patria («al patrio regno», nei pressi del Cremera, nel 477 a. C., quando, come ricorda Milburn nel commento, essi furono sterminati dai Veienti), e i soldati spagnoli, che si trovarono invece a combattere «in sì lontana guerra», cioè appunto tanto lontano dalla madrepatria simboleggiata dal «grande Ibbero» che a sua volta si contrappone al Tevere (una prospettiva che sembra avvalorata da quanto si afferma nella seconda quartina, dove appunto si fa riferimento al fatto che i soldati spagnoli erano venuti da tanto lontano, «fin qui di valor mossa», «a far l'acqua e la terra rossa»<sup>22</sup>). Se questo costituisce già un punto, per così dire, a vantaggio dei soldati cristiani, la prospettiva del “superamento” diventa esplicita nella terzina finale, dove anche il tema della patria viene riletto alla luce della rivelazione, e quindi con contrapposizione tra la patria terrena e quella celeste che i soldati spagnoli si sono guadagnati col proprio sangue:

---

<sup>22</sup> Questa partizione sintattica della prima terzina era già presente nell'edizione del *Canzoniere edito ed inedito* secondo le carte autografe di Erasmo Percopo, curata da Tobia Toscano, e prima ancora nell'edizione di Francesco Fiorentino, nonché nella trascrizione dal manoscritto madrileno fornita dal citato saggio di González Miguel, p. 344. Nella lezione fissata dall'edizione critica si dà maggiore importanza alla contrapposizione temporale, di modo che il sintagma «in sì lontana guerra» è interpretato appunto come notazione cronologica (lontana nel tempo), in rapporto all'*or* attualizzante di v. 11. La partizione sintattica della terzina nella distribuzione 2+1, resa evidente dalla punteggiatura, è attestata dalla tradizione settecentesca (dipendente a sua volta per la lezione dal capostipite della tradizione a stampa, il *Libro sesto*), sia nell'edizione Piacentini del 1738 sia in quella Masi del 1782 (si rimanda a *Rime*, pp. 100-101). Va detto però che la locuzione «or che faran» non è necessariamente da leggersi come precisazione di carattere cronologico, se l'*or* si interpreti alla stessa maniera del *nunc* latino in espressioni come *nunc autem*, semplicemente contrappositive.

Il numero è maggior, il fin più degno:  
 questi sprezzar del viver lor le fila  
 per la patria del ciel, quei de la terra<sup>23</sup>.

Tale prospettiva comparativa, soprattutto con il riferimento dequalificante ai Fabi, almeno per quanto riguarda l'approdo ultraterreno per loro ovviamente inattuabile, è senza dubbio tradizionale, ma significativamente ricorre, con accenti molto simili, nell'intensa orazione di Orlando prima dell'inizio della battaglia di Roncisvalle, in un passo del *Morgante* che Tansillo potrebbe ben aver avuto presente. Si tratta, nel cantare XXVI, in particolare delle ottave 35 e 37-38, nelle quali il riferimento all'eroismo antico è riassunto *in primis* nel nome dei Deci, «c'hanno sol per la patria fatto tanto» (con forte consonanza rispetto alla clausola del sonetto tansilliano, se si intende "solo per la patria terrena", e con il conseguente tono riduttivo che riguarda la gloria da loro lasciata al mondo, etichettata come «un picciol vanto»), qui ugualmente addotto nel discorso di Orlando per sancire la diversa prospettiva finale e il ben diverso destino che attende i paladini in caso di una rotta sanguinosa e mortale:

La morte è da temere o la partita,  
 quando l'anima e 'l corpo muore insieme;  
 ma se da cosa finita a infinita  
 si va qui in Cielo fra tante diademe,  
 questo è cambiar la vita a miglior vita.  
 Ora abbiate in Gesù perfetta speme,  
 e vita e morte rimettete in Quello  
 che salvò da' leoni già Daniello.

<sup>23</sup> La lezione di v. 13 *sprezzar*, *singularis* di J, potrebbe essere interpretata come *lectio difficilior*, ma potrebbe anche essere letta come sospetta deformazione di un originario *spezzar* dal quale sarebbe poi derivata per *variatio* lessicale la forma attestata dal resto della successiva tradizione: *troncar*, sempre con riferimento al filo reciso della vita.

[...]

Ricordatevi ognun di que' buon Deci  
c'hanno sol per la patria fatto tanto,  
e molti altri Roman famosi e Greci,  
per lasciar poi nel mondo un picciol vanto:  
del qual fo poco conto e sempre feci,  
rispetto a conseguir quel regno santo  
dove è Colui che sparse il giusto sangue  
per liberarci dal mortifero angue.

Non crediate d'Orazio o Curzio sia  
felice il nome come il vostro, certo,  
perché quello a salute al mondo fia,  
ma l'anima non ha qui premio o merto.  
Mentre ch'io parlo con voi, tuttavia  
mi par tutto veder già il Cielo aperto,  
e gli angeli apparar sù con gran fretta  
il loco che perdé l'ingrata setta.

Sono diversi e notevoli, sembrerebbe, i punti di contatto, anche per quanto riguarda la prospettiva enunciata in 38, 1-4, che è la stessa del sonetto tansilliano, ove si fa riferimento, come già si è detto, al fatto che gli antichi eroi hanno sacrificato la vita solo per la patria terrena ma non per la propria anima: «perché quello a salute al mondo fia, / ma l'anima non ha qui premio o merto». Inoltre, in prospettiva, il v. 5 della prima ottava pulciana citata, «questo è cambiar la vita a miglior vita», pare riecheggiare nella chiusa del secondo sonetto tansilliano:

Non perché il vento volva e l'aere bagne  
qua giù quest'ossa di sepolcro prive,  
sbandite andran lungo le stiggie rive  
l'alme che di lor fur donne et compagne:

elle sen' gir (ben stolto è chi ne piagne)  
in ciel fra l'alme più lodate e dive,  
lassando l'ossa e l'altro onde se vive  
a guisa di trofei per le campagne.

O sì preggiate et immortal ferite,  
 di cui sì chiara fama spiega l'ale  
 che per una a ciascun dier cento vite:

mentre ch'alli aversari lor le frale  
 vite vendean, a Dio fur sì gradite,  
 che in cielo e in terra l'han fatto immortale.

La contrapposizione della terzina finale, nella lezione di J, tra *frale* e *immortale* è concettualmente significativa ma un po' faticosa dal punto di vista sintattico, e verrà superata, nell'ambito di una sostanziale revisione di tutta la sirma del sonetto (per la prima terzina essa coinvolge sia il manoscritto sia la stampa, per la seconda terzina soltanto la stampa, come si evince dall'apparato critico), nell'approdo ad altra immagine contrastiva, quella appunto del "vendere" e del "comprare" una vita con l'altra, che sembra aver presente proprio il passo citato del *Morgante*, se il *cambiar* di Pulci può essere letto, come è legittimo, come parola del lessico tecnico del cambiavalute. Questa è dunque la lezione della sirma nel *Libro sesto* (nonché ovviamente nel codice Casella, con una sola variante irrilevante ai fini di questo discorso, v. 13: «e mentre»):

Più gloria assai che sangue le ferite  
 loro versaro; o belle et immortali  
 piaghe, chi non dovrebbe invidia averne?

Ciascun tolse per una cento vite  
 agli aversari: mentre lor le frali  
 vite vendean, da Dio comprar le eterne<sup>24</sup>.

Si tratta di una revisione sostanziale, che oltre alla ridefinizione dell'immagine appena ricordata, introduce an-

<sup>24</sup> La copia consultata legge al v. 14 *comprarle*, univerbato, che sarebbe lezione sintatticamente *difficilior* ('le comprarono'), ma che potrebbe benissimo nascere da errata divisione di parole: *le eterne*, in contrapposizione a *le frali*.

che, in un sonetto così dominato, nella fronte, dalle varie suggestioni antiche e moderne che Tansillo sa intrecciare (da Virgilio a Marullo all'intensa ripresa del Dante purgatoriale dell'*incipit*, tutte suggestioni che vanno certamente in direzione di un tono epico e sostenuto anche retoricamente) il riecheggiamento, segnalato nel commento, di un passo di Valerio Massimo dedicato a Catone che presta la *boutade* che apre la sirma, e che è frutto dell'elaborazione variantistica, visto che non ve ne è traccia nella prima redazione, consegnata a J. Si tratta di una ripresa da Valerio Massimo III 2, 14: «Tui quoque clarissimi excessus, Cato, Utica monumentum est, in qua ex fortissimis vulneribus tuis plus gloriae quam sanguinis manavit»<sup>25</sup>. Non a caso, un “concetto” che per la sua stupefacente e fulminea evidenza aveva solleticato anche Berardino Rota, che lo traduce in *Rime* CXVII 12-14, e dunque significativamente in clausola “epigrammatica” di sonetto:

Pietoso il ferro, il foco allhor divenne,  
e restò picciol segno al viso impresso,  
onde più gloria assai che sangue uscio.

Il contatto è interessante, in quanto il sonetto di Rota, nelle parole del suo commentatore Luca Milite, è dedicato ad un «episodio della guerra di Campagna di Roma tra gli Spagnoli e Paolo IV del 1556-57» e sembra «scritto a gara con quello del Tansillo per la morte di Ferrante di Toledo [*Rime* 107], pubblicato nel 1550» (si tratta infatti, non a caso, di uno dei *Sonetti per la presa d'Africa*)<sup>26</sup>. Ma il sonetto per i fanti spagnoli, nella redazione a stampa del *Setto libro*, sarebbe implicato come fonte diretta, per quanto

<sup>25</sup> Si cita da Valerio Massimo, *Deti e fatti memorabili*, a cura di Rino Faranda, Torino, U.T.E.T., 1971 (ristampa Milano, TEA, 1988).

<sup>26</sup> Cfr. Berardino Rota, *Rime*, a cura di Luca Milite, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2000, pp. 300-301.

riguarda il costruito di questo verso, di modo che siamo qui di fronte alle prove di un dialogo a distanza tra i due poeti, entrambi i quali acquisiscono alla tematica guerresca e alla poesia di lode il modulo antico, di per sé così pronto a lasciarsi trascrivere in formule epigrammatiche di sicuro effetto, riferito a Catone uticense, con la sola differenza, non priva di significato, che Rota situa appunto in chiusa di sonetto, quasi *fulmen in clausula*, il concetto che Tansillo colloca ad apertura della sirma, ad introdurre la patetica e retorica interrogativa diretta<sup>27</sup>. Evidentemente Tansillo, in questo sonetto, soprattutto all'altezza della revisione fatta a partire dalla redazione testimoniata da J, era interessato soprattutto ad insistere sulla metafora dell'“acquisto” conseguito dai soldati spagnoli: se già la prima redazione, infatti, faceva riferimento alla “vendita” delle vite mortali ai nemici, è solo nella redazione successiva che il concetto, in senso retorico, viene opportunamente completato e reso efficacemente espressivo in virtù della contrapposizione *vendean/comprar* del verso di chiusa (rincalzata ovviamente da quella, altrettanto significativa, tra *frali* ed *eterne*, in distribuzione chiastica su forte inarcatura: *frali... vendean/comprar... eterne*), la cui funzione, in termini appunto di poesia “epigrammatica”, risulta non meno produttiva di quella del verso finale del sonetto di Rota, ricavata *verbatim* dall'*exemplum* classico. D'altronde, anche la progressione variantistica a partire dalla prima terzina del sonetto meriterebbe qualche riflessione. Si passa infatti da J:

O sì preggiate et immortal ferite,  
di cui sì chiara fama spiega l'ale,  
che per una a ciascun dier cento vite

<sup>27</sup> Per quanto riguarda il rapporto imitativo diretto da Tansillo a Rota, esso è dato per certo dallo stesso Milite, per le citate e ovvie ragioni di cronologia relativa, anche in nota a Rota, *Rime* XXIII 11, dove si parla, per il sonetto CXVII, di una formulazione che «denuncia chiaramente la provenienza dal Tansillo» (si veda Rota, *Rime*, cit., p. 66).

alla redazione comune a manoscritto e stampa, che come si è visto ristrutturata completamente la sirma e colloca il gioco numerico, e la relativa contrapposizione *una/cento*, nella terzina finale, rendendo anche più perspicuo il concetto (che cioè per ogni vita di soldato cristiano ucciso ne caddero cento dei nemici), come è chiaramente espresso ai vv. 12-13 della nuova redazione: «Ciascun tolse per una cento vite / agli avversari»<sup>28</sup>.

Il terzo sonetto del tritico sposta la prospettiva, come si è già accennato, in direzione del canto celebratore che sarà in grado di propagare la gloria dei soldati nel tempo e nello spazio, e quindi introduce l'io del poeta non più soltanto come testimone dei resti pietosi, ma come colui che si fa carico, sempre in una dimensione di *hic et nunc* destinata però a proiettarsi sul futuro, di immortalare i segni superstiti della gloria di quei defunti, i «poggi e monti d'ossa / che senza onor di pira né di fossa / biancheggian su queste straniere arene» (così già il primo sonetto del tritico ai vv. 2-4, con immagine di vasta tradizione antica e moderna tra l'altro impreziosita dal contraccanto che anima il v. 4 e lo rende prosodicamente instabile). Insepolti e perciò esposti all'azione delle intemperie (come precisa l'*incipit* del secondo sonetto, vv. 1-2, che si fregia, come già osservato, di una potente suggestione dantesca rilevata già da Francesco Fiorentino), i resti umani sono lasciati alla vista di chi costeggia quelle rive, «a guisa di trofei per le campagne», come infine recita il v. 8 dello stesso sonetto<sup>29</sup>. Anche in

<sup>28</sup> Si veda anche la variante di Mn registrata nell'apparato critico: «Ciascun *diede la sua per* cento vite». Non si può escludere che la revisione sia nata anche per ovviare all'uso non canonico di *frate* femminile plurale nella clausola di v. 12 di J: in effetti, la successiva redazione normalizza con *frali*, a norma bembesca.

<sup>29</sup> Sono suggestioni, temi, immagini, che fanno parte del bagaglio della lirica eroica, in particolare nelle varie riprese della poesia di ispirazione politica del Cinquecento, e che arrivano se si vuole fino alle prime canzoni leopardiane: per alcuni punti di contatto tra Tansillo e Leopardi

questo terzo elemento non viene meno l'enfasi descrittiva, introdotta già nei primi due versi dai deittici con valore autoptico, anche se va osservato che, almeno nell'*incipit*, l'elaborazione successiva a J tenderà a ridurli a favore di un *epithetum ornans*: si passa da «questi sassosi orridi monti» a «l'aspri sassosi orridi monti» del *Libro sesto*, a «gli alti sassosi» del codice Casella (se non è errore di anticipazione del copista, ripreso poi com'è dalle «alte fronti» di v. 4, comune a tutta la tradizione, e nella redazione del Casella ulteriormente impreziosito dalla contrapposizione interna al verso: «i bassi piedi [...] l'alte fronti»). Questa dimensione, si diceva, quasi “diaristica”, viene però nella seconda quartina saldata ad uno spunto riconducibile latamente al tema tradizionale dell'*adynaton* di tipo naturalistico (così come l'artificio retorico del *mentre* in anafora è riconducibile al significato del *dum* latino in analoghi cataloghi, e introduce qui un sonetto rigorosamente “partito” dal punto di vista sintattico). In questo modo, il poeta sposta il punto di vista verso una prospettiva generale, anche se ugualmente ambientata nel paesaggio descritto, che rimane sempre, come già osservato nelle parole citate di González Miguel, prepotentemente in primo piano, quasi cornice nella quale la lirica si immagina essere scritta (si veda il v. 6 dove torna appunto il deittico *qui*):

Mentre questi sassosi orridi monti  
 che cingon questo mar e questa terra  
 ebria di sangue uman, terran sotterra  
 i gravi piè e in aria l'alte fronti;

---

in questo senso, sia permesso il rimando al mio saggio *Tra poesia lirica e didascalica: Leopardi e Tansillo*, in *Leopardi e il '500*, a cura di Paola Italia, prefazione di Stefano Carrai, Ospedaletto, Pacini Editore, 2010, pp. 41-57, in particolare nella conclusione, dedicata appunto ai sonetti per i caduti di Castelnuovo di Dalmazia, che Leopardi avrebbe potuto leggere in varie edizioni di rime tansilliane, dal Cinquecento al Settecento.

mentre negri torrenti e chiare fonti  
 caderan giù nel sen che qui si serra,  
 o sieda il mondo in pace o corra in guerra,  
 saran, guerrier de Dio, vostri onor conti.

Né sol Ibberia che ve diè la cuna,  
 né la Dalmatia ch'or vi dà la tomba,  
 risonaran di voi fin sopra il cielo;

ma dove il dì rischiera e dove inbruna,  
 dove 'l caldo ha più forza e dove 'l gelo,  
 a malgrado de' Sciti, andrà la tromba.

Il tema metapoetico è qui esplicito, e innalza sensibilmente il canto e il tono, già sostenuti, dei due sonetti precedenti. Si potrebbe intanto osservare che la progressione rimica *tomba:tromba* richiama, anche se con *variatio*, quella delle terzine di Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 79, tra l'altro tutto dominato, fin dall'*incipit*, da deittici autoptici nella celebrazione, durante la navigazione, del volo e della gloria di Icaro, quindi in tematica simile a quella tansilliana (è il celeberrimo *Icaro cadde qui: queste onde il sanno*)<sup>30</sup>. Il tema dei vv. 12-13 del sonetto sannazariano («et or del nome suo tutto rimbomba / un mar sì spazioso, uno elemento!») si risente indubbiamente nel *risonaran* di v. 11 nel sonetto di Tansillo, che però amplifica il concetto con l'inserzione, in clausola di verso, di una suggestione classicheggiante, se il «fin sopra il cielo», detto della gloria, può riecheggiare ad esempio un concetto come quello di Virgilio, *Aen.* I 379 («fama super aethera notus») o anche, forse meno letteralmente, il «sic itur ad astra» di IX 641, ugualmente riferito alle imprese eroiche. Anche dal punto di vista lessicale, peraltro, si segnala il prezioso latinismo *ebria* di v. 3 (*singularis* di J e poi obliterato, secondo quan-

<sup>30</sup> Cfr. Iacobo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, da cui si cita.

to si evince dall'apparato critico di Toscano, dalla restante tradizione, che propone l'alternanza *ebra/ebbra*). Anche la partizione strofico-sintattica, come si diceva, è sapientemente calibrata, e contribuisce a dare solidità all'enunciato poetico, che da una parte non rinuncia alle consuete contrapposizioni di carattere concettoso, per "contraposti" (si veda ad esempio quello tra *cuna* e *tomba* in *pointe* dei vv. 9-10, concetto presente, con riferimento in particolare alla gloriosa nascita spagnola, anche nei sonetti "africani": si veda *Rime* 107<sup>31</sup>). Di più, soprattutto nella terzina finale, Tansillo raggiunge un andamento catalogico solenne, ancora una volta sostenuto dall'anafora, dell'avverbio *dove*, ripetuto quattro volte, artificio che sembra riadattare al tono e tema eroici una modalità tradizionale per la lirica amorosa, a ricordare almeno la ripresa petrarchesca, in *RVF* 145, di Orazio, *Carm.* I 22, 17-24. D'altronde, l'intertestualità petrarchesca sembra forte già dall'*incipit* del sonetto dei *Fragmenta*: «Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba, / o dove vince lui il ghiaccio et la neve», in rapporto al quale si può forse leggere la variante «dove ha più forza il sole» del v. 13 del sonetto tansilliano letta isolatamente, secondo l'apparato critico, dal *Sesto libro*: se d'autore, come probabile, essa potrebbe testimoniare una volontà,

---

<sup>31</sup> Sul sepolcro di Ferrante di Toledo, morto nell'assalto di Africa, del quale si ricorda la nascita spagnola, la vita italiana e la morte durante l'eroica impresa. Simile contrapposizione si trova anche in *Rime* 33, 9-14: «Aventuroso più d'altro terreno, / se con quel cigno uscia questa colomba / ch'or t'ha di nova gloria il grembo pieno, / saria Mecena, che fra noi rimbomba, / men noto, ella più chiara, e nel tuo seno, / ove egli ebbe la cuna, avria la tomba» (si noti il sistema rimico parzialmente coincidente con quello del sonetto in esame); e poi ancora in 40, 6: «qual per la cuna altrui qual per la tomba» (ancora con simile sistema rimico: una ripresa, evidentemente, non inerziale, visto che qui si tratta di celebrare Garcilaso poeta con evidenti prelievi dal citato sonetto sannazariano di Icaro); e infine, in contesto invece familiare, riferito alla tomba del padre, a Nola, in 338, 12: «or la tomba vedrò, vedrò la cuna».

rimasta però episodica, di avvicinarsi lessicalmente al modello, a dispetto della perfetta simmetria dei costituenti attestata dal resto della tradizione (Petrarca oppone *sole a ghiaccio*, Tansillo *caldo a gelo*). La *tromba* su cui il sonetto si chiude è anche quella della voce dello stesso Tansillo, che si fa qui, tempestivamente, dopo solo un anno, cantore dell'impresa: e anzi, forse è e rimane solo la sua, isolata anche rispetto ai lirici spagnoli che ben più di lui avrebbero potuto e dovuto essere sensibili al sacrificio dei fanti e farsi avanti a cantarlo, come ha osservato ancora González Miguel nelle ultime righe del saggio citato:

Que otros poetas españoles, excepto Cetina, y éste imitando seguramente a Tansillo, no hayan sabido cantar esta gloriosa gesta española, da un valor mayor a estos sonetos y a su autor, un italiano, que supo captar el momento y lo plasmó para la historia y para el arte<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Per Cetina si vedano i sonetti CCXIII e CCXIV, *A los huesos de los españoles muertos in Castilnovo*, in Gutierre de Cetina, *Rimas*, Edición de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Ediciones Cátedra, 2014, pp. 624-27. Lo stesso Ponce Cárdenas ha rilevato una imitazione del trittico di Tansillo anche da parte di Cervantes nei due sonetti per la Goletta stampati nella prima parte del Chisciotte: cfr. Jesús Ponce Cárdenas, *La imitación áurea: Cervantes, Quevedo, Góngora*, Paris, Editions Hispaniques, 2016, in particolare pp. 157-60 (dove tra l'altro si sottolinea, a proposito del terzo sonetto tansilliano, «la retumbante presencia aliterativa del fonema vibrante»). Sul tema, in generale e in particolare nel caso di Cetina, si veda anche la puntualizzazione di Tobia R. Toscano, *Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti italiani e spagnoli*, in Id., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo – Iniziative editoriali srl, 2018, pp. 297-320, in particolare p. 306, dove si osserva come «se nel fare storia dell'evoluzione dei temi e delle forme metriche, più che il gioco degli anticipi ci interessasse anche quello delle riprese e delle persistenze, si potrebbe dire che la mutua affinità tra petrarchismo napoletano e petrarchismo spagnolo sia anche, nella proiezione e nella pratica comune della *locuzione artificiosa*,

Tansillo sembra qui orgogliosamente consapevole del ruolo che la sua poesia avrà nella celebrazione dell'impresa, anche «a malgrado de' Sciti», con significativa coincidenza con *Rime* 110, 10, dove l'espressione «rustico Scita» designa appunto, come spesso in tradizione, gli ottomani (e in particolare, nell'orizzonte dell'impresa di Africa, Dragut e i suoi): la celebrazione eroica del sacrificio e la vastità del canto saranno in grado di risarcire le perdute esistenze dei soldati nella misura della gloria imperitura<sup>33</sup>. La lezione di J per il verso finale del sonetto è «andrà la tromba», o per meglio dire questa è la lezione congetturata dall'editore critico a partire da una forma non del tutto perspicua del manoscritto. Scrive Toscano nell'apparato critico del sonetto, a proposito della forma ricostruita «a<n>drà» che si legge a testo al v. 14:

al posto della *n* che si integra si osserva una macchia di inchiostro che rende illeggibile la lettera sottostante. La lezione di J, *difficilior* rispetto alla lezione concorde *udran* di C Mn D<sup>6</sup>, restituisce la funzione di soggetto a *tromba*, mentre il verbo al plurale costringe ad assumere come soggetti *Ibberia* e *Dalmatia* del ternario precedente o un soggetto impersonale plurale.

La lezione ricostruita è senza dubbio l'unica legittimamente ricavabile dal contesto, anche se rimane in ultima analisi il dubbio che essa possa nascere da un errore del

---

il retaggio (almeno tematico) di certe complicazioni cerebrali, ai limiti della fredda loicità da caudidici, di tanta poesia *cancioneril* che a Napoli (e in Spagna) continuò ad avere lettori ben oltre la data topica del 1530».

<sup>33</sup> Non è forse da escludere in questa chiusa di sonetto, anche in virtù del riferimento al *gelo* di v. 13, una qualche suggestione ovidiana, dall'Ovidio dell'esilio sperduto tra gli «stolidi Getae» in mezzo ai ghiacci della Scizia, con la differenza che in Tansillo la *tromba* del canto poetico è detta capace di raggiungere anche quelle remote regioni che Ovidio raffigurava invece del tutto insensibili alla poesia (si veda ad esempio *Tristia* V 10, 37-38: «Barbarus hic ego sum, qui non intelligor ulli, / et rident stolidi verba Latina Getae»).

copista, e possa dunque celare, fin *ab initio* diciamo, cioè già su J, una lezione da identificare nella forma che poi si legge nel resto della tradizione, *udran*, con soggetto impersonale che si riferirebbe all'intera umanità raggiunta dal canto della gloria dei soldati spagnoli<sup>34</sup>. Ma come che stia la questione, non cambia la sostanza e il senso del discorso, e l'orgoglio del poeta capace di eternare le gesta degli eroi.

Con questo sonetto si chiude il trittico celebrativo e la "giunta" di J. A partire da *Rime* 8 i due manoscritti, Cu e J, procedono di pari passo. Ma evidentemente per Tansillo non era ancora arrivato il momento, già all'altezza dell'offerta di Cu (e anzi *a fortiori*, prima di inserire i componimenti appena esaminati), di dare davvero inizio alla narrazione della storia d'amore, cosa che avverrà soltanto col sonetto 9, di lontananza, poi seguito dai grandi testi che celebrano l'altezza dell'amore per la donna irraggiungibile (10 e soprattutto 11, 12 e 13). Era necessario ancora un testo che fornisse un'altra coordinata che evidentemente era per Tansillo fondamentale.

È merito delle indagini di Tobia Toscano aver messo in luce il legame teneramente coltivato di Tansillo con Nola, città d'origine di suo padre. E Nola è per l'appunto la prima città, tra quelle della sua biografia, che Tansillo nomi-

---

<sup>34</sup> Si veda anche, per il tema, il sonetto petrarchesco citato qui alla nota 11 (v. 13: «udrallo il bel paese»). In generale, la copia di J, per quanto sicuramente vigilata dall'autore, non è esente da errori o lezioni sospette (come si è già potuto osservare a proposito del precedente *Rime* 5, 13). Anche nel presente sonetto, la lezione di v. 6, «che qui si serra», di per sé non erronea (e riferita, a quanto pare, allo stesso seno di mare qui racchiuso dai monti descritti), potrebbe però essere dichiarata sospetta se confrontata con quella *singularis* letta dalla stampa, «vi serra», con apostrofe diretta ai soldati, poi successivamente invocati come «guerrier de Dio» al v. 8. Per quanto riguarda Mn e C, i due manoscritti leggono rispettivamente «che qui ne serra» e «che noi qui serra», con una prima persona riferibile non certo ai soldati stessi ma probabilmente al poeta e ai suoi compagni di viaggio, con ulteriore riferimento all'*hic et nunc* diaristico.

na nel canzoniere, nel sonetto celebrativo della bellezza di Giulia Gonzaga, tutto giocato sul paradosso di un Annibale che avrebbe rinunciato a portare guerra a Roma se tra le *delitie* di cui poté godere in Campania ci fosse stata anche la nobildonna celebrata da tanti poeti.

Se 'l Moro che domò l'Alpe e 'l romano  
imperio afflisse, e l'avea quasi estinto,  
fra le delitie onde fu preso e vinto,  
Giulia, sul vostro almo terren campano,

veduta avesse voi, ferro africano  
di latin sangue non avria più tinto:  
inanzi a voi s'avria la spada scinto  
e 'l fren de' suoi pensier postovi in mano.

E se dato v'avesse Nola albergo,  
quando ebbe di sua fuga il primo onore,  
come or che fa di voi tant'alme ir vaghe,

volto avria il petto dove volse il tergo,  
bramoso di portar in mezzo al core  
delle belle man vostre eterne piaghe.

Il valore strutturale di questo componimento è stato ben individuato da Erika Milburn, che scrive:

As a reading of the prologue suggests, the structure of Tansillo's narrative presents some notable divergences from the Petrarchan model. In place of a traditional opening with a series of poems describing his *innamoramento* and identifying the lady, we find an apparently irrelevant encomiastic poem addressed to Giulia Gonzaga, followed by a sonnet on absence. In fact, the sonnet to Giulia may be designed to indicate the poet's presence in Nola (alluded to explicitly in line 9), Tansillo's home until 1532, and consequently to provide a rough date for the start of the collection<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Cfr. Milburn, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples*, cit., pp. 42-43.

Ma il sonetto a Giulia Gonzaga, che riprende dai precedenti un qualche accento eroico nella rievocazione delle imprese dell'antico condottiero, sempre nei termini di uno scontro tra Roma e l'Africa, ribadisce anche, una volta di più, la superiorità del mondo moderno su quello antico, traducendo il modulo in un elogio topico della bellezza della donna. E forse anche contribuisce a colorire quella figura, a Tansillo così cara, di un soldato non insensibile alle lusinghe dell'amore (il grande Annibale «bramoso di portar in mezzo al core / delle belle man vostre eterne piaghe»), che sarà poi declinata nelle successive rime, in particolare con riferimento all'esempio di Garcilaso, nei termini, biograficamente ancora più vicini e modellizzanti, del cortigiano poeta e soldato. Oltre che fornire l'importante coordinata, non solo geografica, di Nola, il sonetto ribadisce insomma come tra amori ed armi si muova questo canzoniere di medio Cinquecento al quale Tansillo ha consegnato, in tutta segretezza, il distillato della sua attività poetica ormai di molti anni, e che solo per merito dell'edizione critica di Toscano possiamo finalmente leggere oggi come uno degli *specimina* più significativi della forma. Quand'anche sia vero, in ultima analisi, che la struttura poematica pensata e poi incrementata da Tansillo nella successione da Cu a J+J<sup>1</sup> non risulti sempre, nel suo insieme, completamente coerente e congruente con le sue stesse premesse e rimanga tutto sommato, almeno in qualche misura, uno sforzo elaborato *a posteriori*<sup>36</sup>, è altrettanto vero però che la "giunta" testimoniata dalla storia redazionale di cui dà conto l'edizione critica ci dice almeno con quanta consapevolezza e intelligenza della forma Tansillo lavorasse alla strutturazione dell'*incipit* del suo libro, forse

<sup>36</sup> È questa la tesi di Milburn, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples*, cit., pp. 65-66, dove la studiosa osserva come un vero e proprio canzoniere d'autore sarà leggibile soltanto nella sequenza di rime pubblicata nella giolitina del 1552.

proprio perché ne avvertiva alcuni limiti: e in particolare, testimonia di quanto fosse importante per il poeta presentare, fin dall'inizio, agli occhi del suo lettore d'elezione (e del *mondo*), un convincente *étalage* di canti amorosi e guerrieri.

## *Munera Parva*

1. JOHN BUTCHER, «*Dum faciles versus oblectant*». *Sulle egloghe latine di Boiardo*, 2016.
2. FARA AUTIERO, *Galeota in Parnaso. Maschere, poesia e rivoluzione nella Napoli di fine Settecento*, 2016.
3. GIUSEPPE TRAINA, *Un altro De Roberto. Esperimenti e ghiribizzi di uno scrittore*, 2018.

