

FRANCESCO DAVOLI

*Forme e funzioni della natura nelle Rime di Niccolò Lelio Cosmico*

In

*Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCO DAVOLI

*Forme e funzioni della natura nelle Rime di Niccolò Lelio Cosmico*

*Benché le descrizioni paesaggistiche non informino in maniera estensiva le Rime di Niccolò Lelio Cosmico, pure non è secondario il peso assunto dagli elementi naturali nella produzione in volgare del padovano: un paesaggio pacificato e primaverile è in genere impiegato per rendere visibili gli effetti benefici della donna amata sulla natura; al contrario, spesso il turbamento interiore dell'io è espresso per mezzo di uno scenario burrascoso; e non è raro che specifici elementi della flora (piante) o della fauna (uccelli) siano evocati, con gusto piuttosto "cortigiano", non in quanto termini di comparazione ma in qualità di sostanze dotate di una loro specifica corporeità. L'intervento passerà in rassegna le varie forme di rappresentazione di tali elementi riscontrabili nella lirica di Cosmico, rilevando le riprese di immagini appartenenti a una topica già petrarchesca e individuando gli eventuali spunti innovativi o riconducibili a un repertorio più spiccatamente quattrocentesco.*

La produzione lirica in volgare di Niccolò Lelio Cosmico, una volta esclusi i 18 capitoli ternari usciti a stampa a più riprese nell'ultimo quarto del Quattrocento con il titolo di *Cancion*,<sup>1</sup> consta di 341 testi riconducibili quasi *in toto* a due soli codici, che trasmettono due canzonieri distinti:<sup>2</sup> il ms. Marciano It. IX. 151, che contiene la cosiddetta silloge "veneziana", composta probabilmente entro la fine degli anni Settanta e caratterizzata da un maggiore sperimentalismo metrico, e il ms. I. 408 della Bibl. Ariostea di Ferrara, che tramanda una più tarda silloge "ferrarese" coincidente con gli ultimi decenni di vita di Cosmico (ca. 1483-1500) e contraddistinta da un avvicinamento a un petrarchismo più canonico.<sup>3</sup> All'interno di tale produzione, non è sporadica la comparsa di elementi naturali, che assumono forme e funzioni di volta in volta diverse, a seconda che siano impiegati come figura dell'io stesso, che siano umanizzati a rappresentare un'entità che soffre assieme all'io o, infine, che siano evocati semplicemente per dipingere un paesaggio che faccia da sfondo alla scena rappresentata. Nel corso del saggio si passeranno in rassegna le tre modalità, proponendo per ciascuna un'esemplificazione dei testi più rappresentativi.

1. La prima serie di componimenti presa in considerazione è quella in cui la natura, osservata nelle sue manifestazioni esteriori e pertanto priva di una dimensione umanizzante che l'assimili in tutto all'io, è sfruttata come figurante con il quale è instaurato un rapporto di somiglianza o di contrapposizione rispetto al poeta. Si considerino, ad esempio, le due stanze iniziali della sestina 62:

<sup>1</sup> Si tratta degli unici testi stampati vivente l'autore. Un'edizione moderna è in N.L. COSMICO, *Le Cancion*, a cura di S. Alga, prefazione di G. Barberi Squarotti, Torino, Res, 2003. Vd. inoltre D. CHIODO, *L'amico, l'ancella e il petrarchismo (?) di Niccolò Lelio Cosmico*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXX (2003), 260-265 e R. SODANO, «*Dir presumpsi di te quel che non era...*». *Le «cancion» del Cosmico o la dialettica del desiderio nella servitù d'amore*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXI (2004), 54-85.

<sup>2</sup> Per la precisione, accanto ad altri 18 testi estravaganti, sono 323 i componimenti contenuti nei due manoscritti in questione (153 nel primo, 170 nel secondo); di questi, soltanto un sonetto è in comune fra i due collettori, ma in una forma tanto mutata da far pensare a una riscrittura autoriale più che a variantistica imputabile alla tradizione. Per un profilo della produzione del padovano vd. B. BARTOLOMEO, *Niccolò Lelio Cosmico*, in A. Comboni-T. Zanato (a cura di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, 248-260. Un'edizione moderna delle sue *Rime*, in parte già realizzata dalla stessa Bartolomeo nella sua tesi di dottorato (rimasta inedita), è ora in preparazione a opera di chi scrive, accompagnata da un commento ai testi.

<sup>3</sup> I componimenti della silloge ferrarese sono in buona parte attestati anche in un manoscritto appartenuto fino a pochi anni fa a una collezione privata e oggi conservato nella Public Library di Boston (MS q Med.287, consultabile al link <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:00002s24p>). Oltre a trasmettere un minor numero di testi rispetto al codice dell'Ariostea (sono 139 quelli in comune), il manoscritto in questione presenta una seriazione dei testi differente, che non segue un ordinamento metrico e che sembra essere nel complesso più disordinata, ed è caratterizzato da una patina linguistica maggiormente toscaneggiante.

62

Quando ben d'ogni intorno umida nebia  
 aura dissolve e raserena il cielo,  
 chiaro si mostra ogni noturno lume;  
 ma, poi che la mattina surge il sole,  
 sì con suo raggi ogni paese imbianca 5  
 che non lassa apparer stella né foco:  
 cossì l'ardente nostro interno foco,  
 poi che i sospir scacian l'impresa nebia  
 di pianti, ogni vicin suo lume imbianca  
 soto il notturno e tenebroso cielo; 10  
 ma, apresentando il mio beato sole,  
 rimete il suo splendor per maggior lume.

Il rapporto tra figurante e figurato è in questo caso accentuato ulteriormente dalla strutturazione sintattica dell'avvio di sestina, con la descrizione dei fenomeni atmosferici sul cielo e della passione amorosa sull'animo dell'io che occupano rispettivamente la prima e la seconda stanza. Non solo: la disposizione interna alle due stanze dei singoli elementi costitutivi del paragone risulta bilanciata in maniera pressoché simmetrica. Così, l'«umida nebia» che è spazzata via dall'«aura» (vv. 1-2) corrisponde alla «nebia / di pianti» scacciata dai «sospir» (vv. 7-8); il «notturno lume» (v. 3) al «lume [...] soto il notturno e tenebroso cielo» (vv. 9-10); il «sole» (v. 4) al «beato sole» (v. 11) che è l'amata e che invade con la sua luce il pensiero dell'amante allo stesso modo di come l'astro, con il suo splendore, illumina interamente il cielo. Al parallelismo sul piano della sintassi e dei singoli materiali corrisponde però una contrapposizione quanto al senso profondo: l'immagine pacificata del limpido cielo notturno in cui è ben visibile ogni stella è infatti parzialmente rovesciata di segno nella seconda stanza, dove è rappresentato il fuoco della passione dell'io che arde senza sosta anche di notte.

Pressoché identico è il movimento che si ritrova nel sonetto 254, le cui quartine sono occupate da una comparazione che vede perfettamente bilanciati il figurante (la primavera che rallegra il paesaggio circostante, trasformando la neve in rivi d'acqua) con il figurato (l'animo sconsolato dell'io allietato dalla presenza dell'amata, che come un sole porta in lui nuova vita):

254

Come comunemente il Ciel ralegra  
 la primavera e 'l bel rider dei colli,  
 convertendo in liquor suavi e molli 4  
 l'orrida brina congelata e pegra,  
 così, vivo mio sol, quest'anima egra  
 vostra letizia tra' de' pensier folli,  
 e invaghisce talor più che non volli, 8  
 felicitando ogni zornata negra.  
 Ma, quando vedo sconsolato il viso  
 che è la mia pace, alor tutta si turba  
 e struge sì che men dolor fia morte. 11  
 Se alcun, dunque, accidente me disturba,  
 me fia morir per voi men duro e forte  
 che veder tôrmi il lampeggiar d'un riso. 14

Si può in parte includere in questa prima categoria di componimenti anche un sonetto dall'impianto fortemente iterativo (secondo un gusto anaforico tipicamente quattrocentesco e ricorrente in Cosmico), l'84, consistente in una *enumeratio* di eventi naturali che mostrano il

sopraggiungere dell'inverno, a indicare un cambiamento nello stato delle cose a cui non corrisponde però un mutamento della condizione dell'amante, che anzi volge al peggio:

84	
Con tempo, ritornando, Borea spira,	
con tempo torna il suo freddo sereno,	
con tempo s'imbianchisse ogni terreno,	
con tempo il sol s'afferma e poi si gira.	4
Con tempo il mar, che si gonfia e suspira,	
sencia onda iace nel suo antiquo seno;	
mia navicella, col tempo, rimeno	
dove suo stella, il verno, esser disira.	8
Con tempo e merghi nel pellago ormai	
vengono fuori; e, seguitando solo,	
quanto ho maggior piacer, tanto ho più guai,	11
ché 'l piacer si rinfresca, e i dolci rai	
sonmi interdetti, ond'io son messo a volo:	
ché 'l tempo andato non ritorna mai.	14

Un impiego analogo degli elementi naturali a raffigurare lo stato del poeta, piegati però a fungere non più da termine di una comparazione bensì da diretta metafora, si ritrova in un sonetto di forte ispirazione petrarchesca, il 51. Sul modello di *Rvf*, 189, infatti, il testo sviluppa in maniera più ampia del precedente il motivo della *navigatio* come figura della vita dell'io:<sup>4</sup>

51	
Nova tempesta a la dubiosa nave,	
che a meglio l'onde aspettar solea vento,	
il mio destino, a dannigiarmi intento,	
senci'altro aviso destinata m'have.	4
Il tranquillo indugiar subito in grave	
periglio fu converso, e l'ardor spento	
d'ogni speranza in asseguir contento,	
e fatto amaro il mio stato suave.	8
Per che, aspettando a l'amorosa vela	
aura che la scorgesce a qualche porto,	
e per men dubio mio fugir da l'onde,	11
sugiunse il manifesto e chiaro torto	
di la Fortuna mia, che sì m'avela	
ch'io non so ancora star né fugir onde.	14

L'inscindibilità fra la figura e il senso profondo del componimento è tale che, se la prima è facilmente intelligibile – allo stesso modo di una «nave», l'esistenza dell'io è contrastata da un improvviso vento (la «tempesta» del v. 1) che la getta in balia dei marosi (le «onde» dei vv. 2 e 11), allontanandola dal porto –, risulta più difficile stabilire il secondo, vale a dire risalire alle reali

<sup>4</sup> Si tratta di un'immagine piuttosto ricorrente nella produzione di Cosmico. La si ritrova infatti nella sestina 17 (di cui si vedano almeno i vv. 13-17: «E, benché aspetti a l'amorosa vela / vento che mi conduca a miglior stato, / perché al principio corrisponda il fine, / pur d'ogni intorno al combatuto legno / egualmente e continuo imbiancan l'onde»), nei sonetti 57 (per cui vd. ad esempio i vv. 1-4: «Destin traporta il mio dubioso legno, / colmo d'affanni e si legier di sarte / che, 'l mar sulcando, va per strane parte, / e 'n suo favor non ho forza né ingegno») e 65 (in particolare ai vv. 9-11: «ecce il dubioso scoglio, e troppo lunge / non si sa luntanar mio debil legno, / ma intorno il va cercando a piena vela»), e nella canzone 312 (ai vv. 1-6: «Dove deb'io mai più driciar la vela / del tempestoso legno, / se non mi serva fede ancora il porto? / Negra nebia del ciel si offosca, e vela / quel lume ch'era segno / al mio fido nochier, ch'ei non l'ha scorto»).

circostanze nascoste sotto la lettera del testo. È possibile però ipotizzare che l'io, in attesa di una risposta definitiva da parte dell'amata (il «vento» che avrebbe dovuto condurlo al sicuro nel porto), sia stato raggiunto da una notizia di segno negativo, forse un esplicito rifiuto o forse – considerando che a essere incolpati sono il «distino» e la «Fortuna» – un allontanamento forzato da lei.

Un'assimilazione metaforica dell'io a un elemento naturale di carattere arboreo è invece in un sonetto della silloge ferrarese, il 214.<sup>5</sup> La metamorfosi del poeta è qui ormai completa e questi, lontano dall'amata – il sole che in lui faceva sbocciare ogni fiore –, è in balia del maltempo e destinato a innaffiare con le lacrime le sue stesse radici:<sup>6</sup>

214	
Quanto dolce piacer Fortuna, quanta	
pace m'ha tolto, io il sento, e tu lo intendi,	
Amor, che m'apresenti e che contendi	
ch'io serva a chi m'aduge e chi me spianta.	4
Perduto ho il sole, e le mie frondi amanta	
caliginoso ciel, perch'io mi rendi	
e 'l terreno in ch'io vivo adaquì e fendi	
col lacrimar, de cui surride e canta.	8
Io sentia, da duo lumi al mondo rari,	
calor che m'infiariva, e tolsi umore	
da man che come neve al sol sfavilla.	11
Or nebbia di sperar, vento di errore,	
piogia de gelosia – né chi ripari –	
mi vedo intorno: ah Ciel che mel sortilla!	14

L'ultimo esempio che si prende in considerazione è quello in cui è la fauna<sup>7</sup> – nella figura di un animale pressoché ignoto alla tradizione lirica, lo smergo<sup>8</sup> – a essere sfruttata come comparante per lo stato interiore del poeta:

98	
Suol fra molte barchete, in meglio l'onde,	
esser mergo marin debile e stanco,	
quando, or dal lato rito, ora dal manco,	
fieder si vede e dal terror s'asconde;	4

<sup>5</sup> Una fugace equiparazione dell'io a un fiore si ha pure nel sonetto 285, in cui il suo sguardo è detto essere rivolto verso gli occhi della donna (le sue «stelle fide», al v. 3) «come elitropia al sole» (v. 4). Il sostantivo indica infatti in questo caso non il minerale, ma una pianta che si volge verso il sole: con questo significato, peraltro, l'impiego cosmico potrebbe essere il primo in assoluto in ambito lirico. Cfr. ad es. Bembo, *Rime*, 41, 13-14: «ond'io mi giro / pur sempre a voi come helitropio al sole» (si cita da P. BEMBO, *Le Rime*, a cura di A. Donnini, 2 voll., I, Roma, Salerno, 2008, 105).

<sup>6</sup> Il testo si trova, non a caso, subito dopo un altro sonetto incentrato su una pianta, per cui vd. *infra*. La vicinanza tematica è sottolineata peraltro dalla perfetta identità delle serie rimiche.

<sup>7</sup> Altri animali sono chiamati in causa nel corso della produzione cosmica, ma all'interno di comparazioni molto più puntuali e in cui l'elemento naturale non costituisce il soggetto dell'intero componimento. Si veda ad esempio 190, 5-11, in cui sono addirittura due gli animali evocati, a suggerire rispettivamente un evento che va contro natura e, all'opposto, un istinto da cui non è possibile rifuggire: «chi è sì cieco d'amor che non discerna / che chi da tal disio non si correge / opra contra Natura e 'l falso elege, / come uccelletto che 'l dicembre isverna? / Ma, se pare ad altrui contrario forse, / sol la vaghecia de l'obietto il mena, / qual semplice farfalla, ove poi s'ardì».

<sup>8</sup> Assai più episodiche sono le due attestazioni in Boiardo (in *Pastorale*, IV 44 «che humido mergo più non chiede il sole» e in *Inamoramento de Orlando*, III, IV 6, 7-8 «Soto aqua via ne andò più de una arcata / Come va el mergo o l'oca alcuna fiata») o, ancora prima, in Cecco Nuccoli, *tenz.* 1, 2, 12 «fuggendo com'el pesce innanzi a mergo».

e, si per caso il sol camina altronde, o ch'altri il perdi o che l'incalchi manco, subito ardisce, e 'l Ciel ringrazia che anco si trova l'ali al suo voler seconde.	8
Cossi mei sensi, quando si trovaro fra mille guerrigianti e van pensieri, temendo morte, il suo vigor celaro; e, tramontato il sol, furon legieri a fugir, de che Amor poi reingraziaro: ma non sa che oggidie venne dietro heri.	11 14

La similitudine è qui disposta in maniera geometrica, a suddividere il sonetto in due unità ben distinte e coincidenti con le ripartizioni metriche della fronte e delle terzine, occupate rispettivamente da figurante e figurato: i conflitti interiori all'animo dell'io vengono così rappresentati fin da subito per mezzo di un'immagine che li mette in scena in maniera icastica, sotto le sembianze di uno smergo che, incalzato dalle «molte barchete» dei cacciatori che lo inseguono da ogni parte (prima quartina), rimane nascosto finché non gli si presenti un'occasione propizia per la fuga, quando cioè, al calare del sole, diventa più difficile individuarlo (seconda quartina); allo stesso modo, l'io, assediato durante il giorno da una miriade di pensieri discordanti (prima terzina), trova riposo solo di notte (seconda terzina).

2. Ancora più spesso accade che gli elementi naturali siano evocati come referenti concreti e non come semplici immagini funzionali a una comparazione. Lo smergo, ad esempio, compare in un altro sonetto della silloge marciana, dove figura tuttavia non come semplice membro di una comparazione, ma come vero e proprio protagonista del componimento, dotato di una sua reale consistenza. Quello di cui si parla nel sonetto 38, infatti, non è un generico esemplare, ma un «mergo» posseduto dalla donna amata:

38 Sì non temete mai la sera il mergo che la sua libertà perder compresse, né quando morte su l'onde el distesse che del mio lacrimar sovente aspergo, come audacia prendea sentir sul tergo la bella e bianca man che 'l cor gli presse in meglio la pallude, ove el contesse di ritornar al suo nativo albergo.	4 8
E, si non che 'l disio di veder quella che con suo mani lo comisse a l'onde romper gli faceva l'aqua, il sarria vivo. Ma gran vaghecia a l'invescata fronde scorge l'aucello e fal di vita privo: ché chi guarda nel sol perde ogni stella.	11 14

Tale era il legame che univa lo smergo alla donna che, quando gli è stata restituita la libertà e concessa la possibilità di fare ritorno al «nativo albergo» (v. 8), quello ha preferito attraversare a volo la «pallude» (v. 7) per far ritorno a lei, trovando tuttavia la morte nelle «onde» dell'«aqua» (vv. 10-11). Manca, in questo caso, un parallelo con la condizione dell'io, che rimane semmai implicita e solo indirettamente adombrata dalla massima di sapore proverbiale con cui – come spesso avviene in Cosmico – si chiude il sonetto.

Un simile trattamento di elementi naturali – evocati non in quanto *membra comparationis* ma in qualità di enti che agiscono accanto all'io e con lui soffrono la lontananza dalla donna – si ritrova in una serie di sonetti incentrati sul motivo dell'offerta di un frutto all'amata. Nel primo dei tre, il 22, un «pomo» che è stato morso dalla donna si trova ora nelle mani dell'io, che può quindi per suo tramite sentire il profumo della bocca di lei e acquietare così il proprio tormento amoroso. Rivolgendosi direttamente al «pomo» – fin dall'inizio invocato per mezzo di un'apostrofe diretta che rappresenta uno scarto rispetto ad analoghi componimenti petrarcheschi come i sonetti 8, 9 o 58 dei *Fragmenta* (rispettivamente sul dono di alcune colombe, di tartufi e di un oggetto che potrebbe essere un guanciale, un libro o un calice, se non il sonetto stesso), dove a essere apostrofato è il destinatario dei doni, che qui coincide invece con il poeta stesso –, l'io si dice pronto a permettere che questi faccia ritorno presso la donna e goda della vicinanza di lei:

22  
 Felice pomo, che, fra mille odori,  
 l'alito di madonna ancora serbi,  
 come frutto maturo infra gli acerbi  
 e come aperto fra ' rinchiusi fiori 4  
 (e, perch'io 'l raconosco, entro e di fuori  
 odorandoti aquieto gli superbi  
 desiri; e cossì par ch'io disacerbi  
 il crudo tolerar di mie' dolori), 8  
 al tuo caldo voler – bench'io dissenti –  
 torna pur nella tersa e bianca mano  
 che, quando men temea, puoté ligarmi; 11  
 perché, se a tute le mie voglie assenti,  
 ben puoi, lungando il tuo partir, bear mi:  
 ma, tendendo al suo ben, l'indugio è vano. 14

A un frutto è dedicato anche il sonetto successivo, il 23, dove l'apostrofe diretta lascia spazio a una descrizione in terza persona:

23  
 Frutto divin, da man perpetua accolto  
 che avorio terso e prima neve adombra,  
 terrestre è fatto, e gran dolor m'ingombra  
 tanta felicitate averli tolto. 4  
 Fioriva eterno a' raggi dil bel volto,  
 or ogni sua belleccia e vita sgombra;  
 ma nostro uman piacer passa com'ombra  
 e dal futuro ognun incauto è colto. 8  
 Ch'egli, per obedir madonna e farmi  
 felice del suo don, preferir volse  
 l'obediencia a la sua eterna vita; 11  
 onde, poi che da lei vide alungarmi,  
 meco partir non puoté l'infinita  
 brama che dianci ne' bei labri colse. 14

Il pomo, raccolto dalle mani della donna – e si noti l'importanza di questo contatto fisico, che in qualche misura compensa l'io della lontananza di lei –, è stato da questa esplicitamente donato all'amante. Proprio per obbedire al suo comando, con un'umanizzazione che è analoga a quella del testo precedente, esso ha acconsentito a separarsi dalla donna per porsi nelle mani dell'io, rinunciando così all'«eterna vita» (v. 11). L'insistenza sul motivo del contrasto fra l'esistenza «divina»

(v. 1) che il frutto viveva presso la donna e quella «terrestre» (v. 3) cui è stato ora destinato, lontano da lei, è ribadita peraltro dall'inserito sentenzioso sulla fugacità del tempo e sulla caducità della vita umana (paragonata all'improvviso mutare della condizione del frutto stesso) che occupa la seconda quartina.

Infine, il generico frutto si concretizza in un più specifico «persico» (una 'pesca') nell'ultimo sonetto della serie, che nella silloge marciara occupa una posizione leggermente più avanzata rispetto ai primi due:

26	
Odorifero persico, in mia pace	
prodotto da Natura – e tu lo 'ntendi,	
che offerta di quel sol venir attendi	
che è refrigerio de mia antiqua face –,	4
se da natura arbandonar ti piace	
i raggi onde color et odor prendi,	
fugir tuo ben e 'l tuo piacer contendi,	
e per morte cangiar vita non spiace;	8
ma, se per l'incalciar dil tuo destino	
forcia mi t'apresenta e perder duolti	
la dolce vista del beato lume,	11
almeno lacrimar mentre m'ascolti	
ti fie conforto il mio martir vicino,	
che superar ogni dolor prosume.	14

Si tratta di poco più che una variazione sul tema dei sonetti 22-23. Il frutto, di nuovo apostrofato per mezzo di un vocativo incipitario, sta per essere donato dalla donna all'amante, e quest'ultimo gli chiede se ciò avvenga con il suo assenso – nel qual caso sarebbe evidente in lui una volontà autodistruttiva, dal momento che sarebbe pronto a rinunciare al proprio «ben» e «piacer» (v. 7) e anzi alla sua stessa «vita» (v. 8) – oppure contro la sua volontà: in quest'ultimo frangente, l'io l'invita a consolarsi guardando al suo «lacrimar» (v. 12) e a pensare che il suo «martir» (v. 13) non è da meno.<sup>9</sup>

L'esortazione a considerare il dolore altrui per poter trarre conforto dalla comune sofferenza è anche in un più tardo sonetto indirizzato a una «pianta», un tempo rigogliosa perché di continuo esposta ai raggi degli occhi della donna amata e ora invece triste come l'io stesso, che la inaffia con le sue lacrime:

213	
Vaga, fresca, fiorita e verde pianta	
che del mio lacrimar dolce umor prendi,	
mieco ben pianger pòi, se tu comprendi	
esser privata de tua luce santa;	4
ché 'l sol che t'infioriva, e che si vanta	
Natura aver prodotto, or non attendi	
come solevi, e, quantunque m'incendi,	
pur se ne sente tua bellezia tanta:	8

<sup>9</sup> Un testo di argomento assai affine è il sonetto 20 della sezione *A Lilia* nelle *Rime* di Filenio Gallo (la cui rubrica recita «Filenio avendo da Lilia receuto un pomo dice al pomo»): «Vago fresco e bel pomo che venuto / se' da le man di quel mio giglio divo, / di cui ognor in mille carte scrivo / né a ddir sue laude mai son stanco o muto. / Dar non ti posso el tuo solito aiuto / come madonna a mantenerti vivo, / perché del suo vigor ancor io vivo / e, qual tu, senza lei vita rifiuto. / Stara' ti meco e, se pur mancarai, / saratti almen tal ingiuria men greve / quando me anco in tal stato vedrai. / Acompagnato ogni mal par più lieve, / ma ne conforta ancor che gaudio e guai / passano in questa vita in tempo breve».

non già che le cagion nostre sian pari –  
ché in te Fortuna, in me sottrage Amore  
quello umor che da li occhi me destilla –, 11  
ma perché, misurando il mio dolore,  
tua sorte iniqua tollerare impari,  
ché sta vita mortal non è tranquilla. 14

Anche qui, come in alcuni dei sonetti precedenti, la descrizione della nuova condizione dell'elemento naturale lascia spazio, nella porzione finale, a una massima che vale non per l'amante soltanto ma per l'umanità tutta.

Particolareggiato, infine, è il resoconto degli effetti che la partenza della donna amata ha prodotto sul paesaggio circostante nella porzione iniziale della canzone 311, in cui si osserva una simile umanizzazione degli elementi coinvolti, sofferenti come l'amante perché, con la lontananza di madonna, vedono scemare la propria bellezza:<sup>10</sup>

311  
Vago zardin, tu sciai ben quanto è grave  
il mio danno; anzi, il nostro,  
ché avemo ambo perduto un sì bel fiore.  
L'ær vicin, che pien de odor suave 15  
raserenava il chiostro,  
turbido è fatto. E ben mostrò dolore,  
perché sentiva amore,  
ogni fior sottoposto a sì bel piede;  
[...]

Partita è la tua gloria e tu tel senti,  
ché, mentre ella gioiva  
ne lo albergo gentil, tuo prezio fue; 25  
or tu ten piangi al suon de' mei lamenti,  
ché 'l sol di sé te priva,  
e già vanno in oblio le laude tue.

3. La natura occupa un ruolo di rilievo come sfondo paesaggistico fine a sé stesso nei testi meno lirici e in particolare in quelli in cui, non a caso, si fa più preponderante l'influenza della produzione eglogistica.<sup>11</sup> È il caso della lunga descrizione con cui si apre il primo di tre capitoli a sfondo bucolico e dall'impianto fortemente narrativo che hanno per protagonista un «Fauno» (coincidente con l'io lirico stesso):<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Il testo, conteso fra Cosmico e Sannazaro, sembra per diverse ragioni da restituire al primo: della questione è tornata a occuparsi di recente (con un saggio di prossima pubblicazione dal titolo *Tra Cosmico e Sannazaro. La questione attributiva delle canzoni* Che pensi e 'ndietro guardi, anima trista e Chi pon freno al dolore, o per qual modo) Beatrice Bartolomeo, che ringrazio per avermi anticipato i materiali in questione.

<sup>11</sup> Si registra, comunque, qualche eccezione: nel sonetto 287, per esempio, un paesaggio disabitato e impervio fa da sfondo allo sfogo amoroso dell'io (si vedano i vv. 1-4: «Per solitarie silve e lochi alpestri, / spiage nude, erme abitazion de serpi / voglio ir, fra sassi e fra squallidi sterpi, / mio mal contando alli animal terrestri»); nel sonetto 174, al contrario, è la primavera a essere evocata, in quanto stagione capace di far sbocciare il fiore – non meglio precisabile – su cui è impresso il nome dell'amata (cfr. vv. 1-11: «Quando la Aurora scioglie i bei crin d'oro, / se Zephiro incomincia a mover l'ale, / vedo in un primo fior depinto quale / è il nome de la dea ch'al mondo adoro: / non cum dolente e misero lavoro / di querela o di nome al fiore equale / che è per Jacinto e per Aiace or tale, / dura memoria de la morte loro, / ma cum sì lieta e sì mirabil arte / che fa rider campagne e verdi colli, / mentre sue frondi e lor beltà si spiega»).

<sup>12</sup> La diversa natura di componimenti di questo tipo, che pure si trovano innestati in raccolte per il resto dal carattere prevalentemente lirico, agisce anche sul piano lessicale, con scelte spesso peregrine rispetto alla lingua di stretta imitazione petrarchesca: vd. a riguardo gli esempi relativi a Giusto de' Conti e Boiardo

320

Ne la stagion che 'l sol men si nasconde agli occhi nostri e più ralunga il giorno, mostrando a borea le sue chiome bionde,	3
perch'io incorressi un amoroso scorno Fortuna mi condusse al piè d'un colle, di verde e solitaria silva adorno,	6
dove dolce armonia suave e molle facevan risonar cum bei concenti turba d'aucelli inamorata e folle,	9
e, sotto il suspirar de picol venti nati dal fluxo de due fresche rive, rispondevan le frondi a' loro accent;	12
poi, per lo sasso ruvido e declive sì ben d'accordo murmuravan l'aque che le note del suon parean più vive.	15
Quivi, così come a Natura piaque, fuor de la ripa usciva umbrosa quercia, che per coprir, più che per altro, naque	18
l'acqua ch'al cespo alcun germoglio sfercia e falla ir, roteando, fra' lapilli, dove in bel seno se diffonde e schercia;	21
e benché, gocciolando, in giù destilli l'umor ch'abonda, pur drento a quel grembo guician d'argento pisciollin tranquilli.	24
Spacio dintorno al delicato lembo ampio e disposto a riposar verdeggia, rorato spesso d'invisibil nembro;	27
poco discosto un gran cespuglio asseggia e copre un fosco e latebroso nido, exilarato da suave oreggia,	30
qual forse desiato Enea e Dido, fugendo il nimbo estivo in la spelunca, se non m'inganna qui la fama e 'l grido.	33

La *descriptio* si rivela fin da subito quasi un'*ekphrasis* che voglia gareggiare con la bellezza naturale stessa del paesaggio – e della flora e fauna che lo occupano – per riprodurla su carta: al *locus amoenus* 'minimo' del «colle» ombreggiato da una «silva» (vv. 5-6) si aggiunge infatti immediatamente l'elemento sonoro dato dalla «dolce armonia» degli «aucelli» (vv. 7-9) e dallo stormire delle «frondi» mosse dal vento (vv. 10-12), nonché il mormorio delle acque di un vicino ruscello (vv. 13-15) che a sua volta produce una sorgente in cui guizzano dei «pisciollin» (vv. 22-24). La lunga descrizione (oltre 10 terzine) è funzionale a disegnare nei tratti essenziali il fondale dinanzi al quale – quasi si trattasse di una rappresentazione teatrale – si svolgerà l'azione, a partire dal «cespuglio» (v. 28) dietro cui l'io si fermerà a riposare e da cui osserverà poi la scena del bagno di due donne sopraggiunte poco dopo.

Si indulge similmente alla descrizione di elementi naturali anche nella canzone dispersa VII, *Pastor ch'entorno sète* – vale a dire, ancora una volta, un testo estraneo alla produzione lirica in senso stretto –, il cui contenuto, come denuncia già l'*incipit* stesso, è latamente bucolico. Vi si trovano

---

descritti in T. ZANATO, "Lessicalizzare" Petrarca: i casi di Giusto de' Conti e Matteo Maria Boiardo, in U. Motta e G. Vagni (a cura di), *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*. Atti del convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), Bologna, I libri di Emil, 2017, 25-71 (ora in T. Zanato, *Da Boiardo a Bembo. Saggi sulla lirica settentrionale nel Quattrocento*, a cura di G. Baldassari ed E. Curti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, 373-422).

infatti non solo rapidi scorci paesaggistici come le «belle contrate» (v. 2), i «fonti e [...] bei colli foschi» (v. 6), i «fortunati campi» (14), la «fresca, erbosa riva» (15) o gli elementi che costituiscono la lunga *accumulatio* dei vv. 35-36 («O selve, o colli, o monti, / o prati, o fiumi, o fonti»), ma anche il gregge che pascola «per li ombrosi boschi» (v. 3) e che, al cantare dell'amata, «si stava mansueto al ruminare» (v. 26), e inoltre un'immagine che, benché forse vagamente ispirata a quella petrarchesca di *Rvf*, 126, 42 («una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo»), la amplia a includere un elemento del tutto estraneo al vocabolario petrarchesco e più in generale del linguaggio lirico, in quanto troppo connotato in senso realistico: «quando agli armenti soi soletta vassi, / empiedo il so bel seno / di fiori e d'uva verde» (vv. 55-57).