

ALESSANDRO CARLOMUSTO

La canzone Tra questi boschi agresti di Benet Garret detto Cariteo: sondaggi intertestuali

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALESSANDRO CARLOMUSTO

La canzone Tra questi boschi agresti di Benet Garret detto Cariteo: sondaggi intertestuali

La poesia di Benet Garret detto Cariteo (1450 ca - 1514 ca) occupa un posto di rilievo nel panorama della poesia lirica tra Quattro e Cinquecento. Se molto sappiamo intorno alla cultura poetica del catalano, manca ancora un commento puntuale in grado di dar conto della concreta articolazione delle strategie allusive cariteane. La canzone Tra questi boschi agresti – facente parte della produzione cronologicamente più risalente di Cariteo – è qui sottoposta a una lettura intertestuale che mira a offrire uno specimen delle specifiche modalità con cui Garret, sin dai primi esercizi, declina in modo originale l'ampia gamma di spunti che gli provenivano dalla sua estesa e profonda competenza in fatto di poesia amorosa, latina e volgare.

A dispetto dell'importanza storica e della rilevanza propriamente estetica che unanimemente e da tempo vengono riconosciute alla produzione poetica di Cariteo, siamo ancora sprovvisti di un'edizione modernamente commentata di questo autore, che può essere considerato – insieme a Sannazaro – il massimo poeta in volgare di ambiente aragonese, oltre che punto di snodo essenziale nell'evoluzione della lirica tra Quattro e Cinquecento.

La canzone qui presa in esame – *Tra questi boschi agresti* –¹ ben si presta a porsi come campione esemplare dello scaltrito rapporto che Cariteo intrattiene coi propri modelli. Da questo punto di vista, gli studi che in progresso di tempo si sono succeduti sull'opera del catalano ne hanno spesso privilegiato le memorie classiche, certo essenziali nella scrittura cariteana – sul piano *dell'inventio* così come su quello *dell'elocutio* – ma tali da incoraggiarne la promozione attraverso etichette di comodo come quelle di 'petrarchista umanistico' o 'classicistico'.² Tali formule colgono senz'altro uno degli aspetti essenziali della prassi lirica cariteana; ciò che manca – e che solo un commento puntuale può restituire – è la descrizione microanalitica dei meccanismi di funzionamento dell'arte allusiva del poeta catalano, che instaura un complesso dialogo anche con altri versanti della tradizione poetica. In questo senso, la necessità che s'impone è quella di dar conto della vastissima memoria poetica di Cariteo gerarchizzando i riscontri coi luoghi della tradizione e rappresentando in maniera scalare i diversi apporti riconoscibili, nel tentativo di rilevare le intertestualità nei precisi e strategici punti

¹ Avverto che il testo sarà restituito secondo la lezione affidata al codice Marocco, che accoglie la prima redazione del canzoniere di Cariteo *Endimion a la Luna* (d'ora in poi *EaL*), e in cui la canzone, seguendo una numerazione continua, occupa la posizione n. 10 (cfr. la tavola offerta da E. FENZI, *Benet Garret detto Cariteo*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. COMBONI e T. ZANATO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, 348-357. La versione definitiva della raccolta, enormemente accresciuta e radicalmente rivista sul piano linguistico-stilistico, è pubblicata nell'edizione di *Tutte le opere volgari di Chariteo*, Napoli, Mayr, 1509, su cui si basano *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, a cura di E. PERCOPO, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892, parte I: *Introduzione*, parte II: *Testo*. Sul codice Marocco cfr. G. CONTINI, *Il codice De Marinis del Cariteo*, in *Studi di Bibliografia e di Storia in onore di Tammaro De Marinis*, Verona, Valdonega, 1964, 2 voll., II, 15-31; P. MOROSI, *Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco*, «Studi di filologia italiana», 58 (2000), 173-197. Sull'evoluzione dalla prima alla seconda redazione del canzoniere, cfr. E. FENZI, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'«Endimione»*, in *Studi di filologia e letteratura*, Genova, Istituto di Letteratura Italiana dell'Università, 1970, I, 9-83.

² Sulla cultura classica di Cariteo, utili sono innanzitutto le ricche note allestite da Percopo nel suo commento. Sulle modalità di funzionamento dell'allusività cariteana è fondamentale lo studio di R. CONSOLO, *Il Libro di Endimione: modelli classici, «inventio» ed elocutio nel canzoniere di Cariteo*, «Filologia e Critica», 3 (1978), 19-94. Specificamente dedicato alla fortuna di Properzio in Cariteo, con sparse osservazioni anche sulla canzone qui presa in esame, è C. FANTI, *L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo*, «Italianistica», 14 (1985), 23-44. Le etichette sopra riportate sono ricavate dalla nota di R. GIGLIUCCI, *I rimatori meridionali*, in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, BUR, 2004, 544: «Ecco che allora il particolare petrarchismo del Garret si configura come un *petrarchismo umanista* o *classicista*, in quanto miscelato ecletticamente con l'*imitatio* degli antichi, spesso scavalcando all'indietro Petrarca e seguendo le orme di Orazio o di Virgilio o di altri da vicino, proprio ove il luogo equivalente dei *Fragmenta* magari variava e rielaborava più spigliatamente».

d'innescò in cui esse si manifestano. L'esperienza poetica cariteana non può inoltre essere intesa al di fuori del contesto degli esperimenti sorti in seno all'officina lirica aragonese, ove spesso si danno convergenze su temi e motivi comuni tali da far trasparire gli intensi scambi fra i poeti attivi nel Regno di Napoli nella seconda metà del Quattrocento.³

La canzone *Tra questi boschi agresti* si organizza, dal punto di vista del contenuto, in due parti: nelle stanze I-IV è rimodulato il *topos* del solitario sfogo amoroso rivolto agli enti naturali; le stanze V-VI ospitano la rievocazione, da parte dell'amante, dell'episodio che porterà all'irreversibile ostilità dell'amata. Come s'incaricherà di confermare il congedo, si assiste qui a una consapevole operazione di rilettura delle due 'canzoni sorelle' dei *Fragmenta* (*Rvf*, 125-126), dove il numero delle stanze aderisce a quello di *Se 'l pensier che mi strugge*, mentre lo schema rimico coincide con la versione offerta da *Chiare, fresche et dolci acque*.

Di seguito la prima stanza:

Tra questi boschi agresti, selvaggi, aspri e incolti, ov'io son solo e altro non me vede, posso far manifesti li mei tormenti occolti	5
e 'l foco che l'afflitta alma possede, sol che costante fede si trove in questi sassi e non m'accuse il vento (ché murmurare il sento per questi lochi foschi, oscuri e bassi) a quella che m'incende: ché dil parlar d'amor tanto si offende.	10

Già il commento di Percopo segnalava come l'*inventio* delle prime due stanze sia debitrice di un passo properziano (*Elegiae*, I XVIII, 1-4 «Haec certe deserta loca et taciturna quaerenti, / et vacuum Zephiri possidet aura nemus: / hic licet occultos proferre impune dolores, / si modo sola queant saxa tenere fidem»). Tale spunto di partenza, isolabile ai vv. 4-5, è amplificato attraverso materiali a più livelli allusivi. La caratterizzazione del paesaggio (*deserta loca* in Properzio) è qui gestita in direzione più accentuatamente ostile, con una resa debitrice innanzitutto di *Rvf*, 176, 1 («Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi»), la quale passa per la probabile mediazione boiardesca, cui risale l'associazione 'boschi incolti' (cfr. *Am. Lib.*, II 41, 10-11 «e son fatto *selvagio* / per *boschi incolti* et inhospite campagne»). Siffatto tratteggiamento del dato naturale si avvantaggia, oltre che di un denso impasto fonico giocato su ripetizioni di nessi oclusiva + vibrante («Tra questi boschi aGResti, / selvaggi, asPRi e incolti»), rime e assonanze interne («questi ... agresti, / selvaggi, aspri e incolti»), di una precisa memoria ritmico-lessicale dal Dante infernale, se è vero che il v. 2 richiama alla mente l'emistichio settenario di *Inf.*, I 5 «esta selva selvaggia, aspra e forte».

È notevole peraltro il gioco di spostamenti semantici operato sui lessemi properziani qui eletti a fonte, attraverso il quale Cariteo consegue le proprie personali soluzioni tematico-figurative, in pieno spirito di *aemulatio*. Il v. 2 dell'elegia properziana funziona come base da cui si sprigionano nuove possibilità inventive: se lì era l'*aura* che permeava di sé il *nemus*, in Cariteo è il *foco*, reso

³ Per un panorama sulla cultura letteraria nella Napoli aragonese, utile il quadro, corredato da un'antologia di testi, di F. TATEO, *L'umanesimo meridionale*, Bari, Laterza, 1976. Più specificamente incentrato sulla poesia volgare il basilare M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

manifesto dallo sfogo nei boschi, che *possede* non il bosco, ma *l'afflitta alma* del poeta (v. 6). A ciò s'aggiunge come lo spunto properziano del v. 4 («si modo sola queant saxa tenere fidem») sia ripreso *ad verbum* e sottoposto ad un'amplificazione in cui è recuperata la stessa *aura*, con effetti particolarmente suggestivi. Se la *fidem* del modello diventa «costante fede» (v. 7), con sintagma di varia circolazione lirica, riesce felice l'acquisto figurale del timore che il vento faccia opera di delazione all'amata; tale dettaglio innovativo rifunzionalizza l'azione dell'*aura* nel modello properziano, poiché il vento si trova ora a «murmurare [...] / per questi lochi foschi, ombrosi e bassi» (vv. 10-11). La scelta verbale, oltre che coerente con la ricerca fonica di questa canzone, è vieppiù azzeccata in quanto mantiene dentro di sé la risonanza semantica legata al 'mormorio', dunque al pettegolezzo paventato dall'amante. Tutto ciò avviene in un bosco ancora tratteggiato secondo moduli 'infernali', se il tricolon aggettivale qui impiegato mette a frutto fraseologia sì petrarchesca (*Rvf*, 281, 6 «per luoghi ombrosi et foschi mi son messo»; 333, 4 «benché 'l mortal sia in loco oscuro et basso»), ma di più risalente ascendenza dantesca (*Inf*, IX 28 «Quell'è 'l più basso loco e 'l più oscuro»).

Tuttavia una corretta lettura dell'operazione cariteana non può prescindere dagli analoghi esercizi effettuati nell'ambito dell'officina lirica aragonese. La dittologia fruita da Cariteo per connotare l'ambiente silvestre dove il poeta si trova esiliato si collega al seguente passo, stavolta dagli *Amori* di Caracciolo (cfr. 33, 26-31):⁴

No fo nel mondo mai
 persona che chiesse,
 lacrimando, mercede tra li sassi,
 in sì piatosi guai,
 como io, né che più ardesse
 nei regni de Plutone obscuri e bassi.

Il passo caraccioliano si trova peraltro all'interno di una canzone che riproduce fedelmente lo schema di *Rvf*, 125 e che si gioca sul medesimo *topos* della canzone di Cariteo, seppur con diverso sviluppo. La straordinarietà del dolore dell'amante, afferma Caracciolo, è incommensurabile rispetto all'esperienza di qualunque «persona che chiesse, / lacrimando, mercede tra li sassi»: pare evidente qui l'allusione alla posa che l'io lirico cariteano assume nella prima stanza di *EaL* 10. Il contatto appare ancora più clamante se si osserva che, continuando con questo paragone impossibile, Caracciolo fa riferimento alla sofferenza di chi «ardesse / nei regni di Plutone obscuri e bassi»: la dittologia aggettivale qui fruita per connotare l'inferno, così vicina alla soluzione adottata in *EaL*, 10, 11, rafforza ancor di più la percezione delle risonanze 'infernali' assunte dai boschi cariteani.

Rimanendo in ambiente aragonese, la canzone 41 dei *Sonetti et canzoni* sannazariani apre su medesimo motivo, fruendo situazioni e procedimenti del tutto accostabili a quelli della canzone cariteana (cfr. i vv. 1-13):⁵

⁴ I versi di Caracciolo sono disponibili alla lettura grazie a B. GIOVANAZZI, *Per l'edizione degli Amori e di Argo di Giovan Francesco Caracciolo*, tesi di dottorato, 2 voll., Università di Trento, a.a. 2008/2009.

⁵ Il riscontro era già stato addotto, senza discussione di alcuna sorta, nella nota di commento di Percopo in *Le rime*, cit., II, 19. Sui rapporti fra le produzioni poetiche in volgare dei due autori, equilibrato il giudizio espresso da D. DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1965-1969, 9 voll., vol. III, 721: «de tanto più flagranti affinità col Sannazaro, più che come regolari derivazioni, andranno probabilmente interpretate nel quadro, del resto non insolito, d'interessi comuni e di una collaborazione, di uno scambio di esperienze».

Or son pur solo e non è chi mi ascolti,
 altro che' sassi e queste querce amiche,
 et io, se di me stesso oso fidarme.
 O secretari di mie pene antiche,
 a cui son noti i miei pensieri occolti,
 potrò fra voi sicuro or lamentarme?
 Poi che non trovo altr'arme
 contra ai colpi d'Amor, che preme e sforza
 questa frale mia scorza
 a soffrir più c'uom mai soffrisse in terra,
 tal che, se l'aspra guerra
 pietà non temprà, il sol morir mi è gioia;
 ché a chi mal vive, il viver troppo è noia.

La realizzazione sannazariana – come ci si poteva aspettare – denuncia una ben più organica assimilazione del dettato petrarchesco.⁶ In Cariteo gli enti naturali, properzianamente, vengono invitati a non fare opera di delazione, mentre l'io lirico di Sannazaro cerca piuttosto un riparo sicuro nella confessione ai 'sassi' e alle 'querce', a fronte di una condizione ormai al limite della sostenibilità. L'analogia situazionale legata allo sfogo presso gli enti naturali si consolida attraverso precisi agganci formali, come la condivisione della rima in *-olti* – che comporta la quasi sovrapposibilità dei sintagmi «pensieri occolti» / «tormenti occolti» (rispettivamente in *SeC*, 41, 5 ed *EaL*, 10, 5) – e un simile giro di frase riscontrabile, rispettivamente, in *EaL*, 10, 3 («ov'io *son solo* e altro non me vede») e *SeC*, 41, 1 («Or *son pur solo*, e non è chi mi ascolti»). I due passi paralleli fanno poi a gara nell'introdurre un'allusione fonosemantica al modello di *Rvf*, 35, 1 «Solo et pensoso i più deserti campi»: passo, questo di Petrarca, notoriamente implicato con la già citata elegia properziana, a testimonianza di come la gara imitativa tra i due sodali tenga ben presenti i contatti che si istituiscono tra i luoghi stessi della tradizione riaccentuata.

Lo sviluppo narrativo della canzone sannazariana seguirà poi una diversa direzione rispetto a quella cariteana, senza che con ciò possa essere revocato in dubbio il lampante contatto, reso più cogente da due circostanze: il riferimento esplicito, quasi a mo' di omaggio, al mito di Endimione (*SeC*, 41, 36-39: «ma se 'l tuo cor sentì mai fiamma alcuna, / e sei pur quella Luna / ch'Endimion sognando fe' contento, / conoscer mi potesti al gir sì lento»), e la medesima collocazione (10 posizione) che i due esercizi conoscono nella prima redazione dei rispettivi canzonieri: il già citato codice Marocco e, sul versante sannazariano, la silloge contenuta nel ms. Sessoriano 413.⁷

Ancora, la canzone *Valli riposte e sole* (n. 59 nei *SeC*) s'accomuna al testo di Garret per l'apertura sul medesimo motivo (in questo caso con l'aggiunta dell'identità metrica, sempre risalente a *Rvf*, 126). Si veda la prima stanza (vv. 1-13):

Valli riposte e sole,
 deserte piagge apriche,
 e voi, liti sonanti et onde salse,

⁶ Su cui mi limito a rimandare, in generale, al fondamentale P. V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, «Rassegna della letteratura italiana», 65 (1962), 219-245.

⁷ Sulla sezione sannazariana del ms. Sessoriano si vedano, pur da postazioni critiche molto diverse, i contributi di R. FANARA, *I Sonetti et canzoni di Iacopo Sannazaro: tracce di una diacronia del macrotesto*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di U. Motta e G. Vagni, Bologna, Emil di Odoia, 2017, 151-172; T. R. TOSCANO, *Il primo 'canzoniere' di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano n. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, 49-81.

se mai calde parole
 vi fur nel mondo amiche
 o se de' pianti uman giamai vi calse,
 prendete or le non false
 querele e i miei martiri,
 ma sì celatamente
 che non l'oda la gente,
 né il vento ne riporte i miei sospiri
 in parte ove io non voglia,
 ma qui se stia sepolta ogni mia doglia.

Interessante qui è il fatto che la rimodulazione sannazariana del motivo – come già visto – di matrice properziana, cassa il tipico sasso, fidato confidente (in quanto muto) e recepisce il dettaglio del vento di cui si paventa l'azione delatoria, che abbiamo opinato essere innovazione cariteana; per una volta si potrebbe dunque ipotizzare che sia Sannazaro a dipendere testualmente da Cariteo, pur nella difficoltà di stabilire rapporti di filiazione univoca tra esperienze poetiche così intensamente a contatto.⁸ Se tuttavia Sannazaro chiede genericamente che gli enti naturali accolgano i sospiri «sì celatamente / che non l'oda la gente, / né il vento ne riporte i miei sospiri» (vv. 9-11), attenendosi alla medietà anche linguistica del modello principe (cfr. *Ryf*, 267, 14: «ma 'l vento ne portava le parole», con identica scansione prosodica), la declinazione del motivo da parte di Cariteo appare più rilevata; innanzitutto sul piano verbale, col già ricordato “murmurare”, a cui sarà da aggiungere il “m'accuse” del v. 9, che nel significato di “manifestare, rendere palese” trova un precedente nel XXXI dell'*Inferno* (v. 76-77: «Elli stesso s'accusa: / questi è Nembrotto»). Il timore dell'amante è che madonna venga a conoscenza dei lamenti da lui accuratamente nascosti; le formule e i *tòpoi* della più illustre tradizione poetica sono dunque al servizio di una rappresentazione tutta mondana della schermaglia amorosa: il paventato pettegolezzo introduce una nota di sapore cortigiano, in un discorso lirico tutto giocato sulla manipolazione delle convenzioni del linguaggio lirico, la quale risulterà ancor più evidente nella stanza V.

Si veda ora la stanza II:

Onde cominciaranno	
li profondi sospiri,	15
ch'empien dil mio dolore il bosco ombroso,	
a ricontar l'affanno,	
le pene e li martiri	
che sente il cor senza sperar riposo?	
Quel volto disdegnoso,	20
che con un dolce errore	
rivolve la mia vita,	
a piagner più m'invita,	
non volendo ch'io piagna il mio dolore;	
né vòl ch'io cante o scriva,	25
e di parlarne meco ancor mi priva.	

⁸ Sulla questione, Percopo assume una posizione pregiudiziale, sostenendo che «di tutti i lirici contemporanei solo il Sannazaro ha esercitato una influenza notevole sul nostro. La maggiore e miglior parte delle rime di Sincero era stata composta sotto il regno degli Aragonesi, e il Chariteo ben poteva conoscerle. Che il Sannazaro avesse, invece, imitato il Gareth non pare: egli era troppo altero e disdegnoso» (cfr. *Le rime*, cit., I, xcviII). Affaccia la più plausibile ipotesi che talvolta il percorso sia inverso. C. BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del 'canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, «Studi di filologia italiana», LV (1997), 111-126.

Lo studio di Claudia Fanti ha ben messo in luce alcuni dei meccanismi di allusione alla sopraccitata elegia properziana approntati da Cariteo: dall'attacco «con lo stesso avverbio di luogo interrogativo usato da Properzio (*Unde*)», al modo in cui le «espressioni *fastus* e *flendi principium* sono rese con locuzioni che si ripetono: “sospiri – affanno – pene – martiri – volto disdegnoso”».⁹

Tuttavia, anche qui continuano a farsi sentire le presenze di Dante e Petrarca. Il lessico del dolore qui impiegato, apparentemente del tutto convenzionale, sembra invece esibire matrici precisamente individuabili. La situazione delineata nella fronte della stanza – la difficoltà del soggetto di esprimere il proprio tormento – muove, sì, dall'elegia properziana di riferimento (*El.*, I XVIII 5 «Unde tuos primum repetam mea, Cynthia, fastus?»), ma non senza che si avverta il ricordo di *Inf.*, XXXIII 4-6 «Poi cominciò: “Tu vuo' ch'io rinovelli / disperato *dolor* che 'l *cor* mi preme / già pur pensando, pria ch'io ne favelli”», da cui Cariteo mutua vario materiale lessicale, deponendone il caratteristico modulo d'introduzione al discorso diretto. Se si guarda a un altro esempio – fra i più celebri – di tale modulo (*Inf.*, V 116-118 «e cominciò: “Francesca, i tuoi *martiri* / a lagrimar mi fanno tristo e pio. / Ma dimmi: al tempo de' dolci *sospiri*») si noterà non solo la condivisione della rima “martiri : sospiri” (*EaL.*, 10, 15 e 17), ma anche come il concetto espresso da Dante al v. 117 si riverberi su *EaL.*, 10, 23 «a piagner più m'invita». Verso, quest'ultimo, in realtà più aderente a *Inf.*, VI 58-59 («Io li risposi: “Ciacco, il tuo *affanno* / mi pesa sì, ch'a *lagrimar m'invita*»), con la parola-rima *affanno* reimpiegata da Cariteo al v. 17. L'impressione è dunque che la necessità di emulare Properzio in volgare venga soddisfatta attraverso il ricorso a materiale verbale non solo consapevolmente eletto dalla cantica infernale, ma anche selezionato in maniera tale da produrre inneschi memoriali che si richiamano a distanza.

Un fenomeno di analogo funzionamento, sempre in questa stanza, riguarda il modello petrarchesco: il sintagma «dolce errore» (v. 21), ci riporta a *Rvf.*, 129, 50; se tuttavia allarghiamo lo sguardo al contesto in cui il sintagma cade (*Rvf.*, 129, 49-52):

Poi quando il vero sgombra
 quel dolce error, pur li medesimo assido
 me freddo, pietra morta in pietra viva,
 in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva

appare come la terna verbale di chiusura sia da Garret ridotta e ritoccata al v. 25 «né vòl ch'io cante o scriva», come se il sintagma del v. 21 abbia in qualche modo stimolato la memoria successiva, opportunamente rifunzionalizzata.

Quanto alla terza stanza:

Che debe adunca fare
 un cor ch'è destinato
 ad amar sempre e non posar giamai,
 se di lacrime amare 30
 si pasce Amore ingrato,
 e non si pò satiar di pene e guai?
 E fiamma e foco assai
 gli piace e anco insegna
 di macular le mano 35
 nel molle sangue umano;
 come collei che die' la morte indegna
 a l'uno e a l'altro figlio,

⁹ Cfr. C. FANTI, *L'elegia properziana...*, cit., 36.

seguendo Amor e 'l mal preso consiglio.

le note di Percopo hanno chiarito per tempo la presenza dei modelli latini di Properzio e Virgilio dietro la caratterizzazione di Amore offerta nella sirma della stanza.¹⁰ Il passo andrà tuttavia letto non senza tenere conto delle modalità con cui Sannazaro tratteggia il dio Amore nella *Farsa a Venere che cerca il figliuolo Amore*,¹¹ parafrasi volgare dell'epillio di Mosco *Amor fugitivus*, già volto in latino da Poliziano.¹² I vv. 97-99 («Così di sangue il fier se tinge e macula, / così egualmente tratta uomini e Dei, / così le sue saette avventa e iacula») e il conclusivo v. 115 («et è sol fiamma e foco ogni suo premio»), non solo rimandano ai vv. 33-36 di Cariteo, ma certificano altresì lo sforzo, comune ai due sodali, di elaborare soluzioni espressive in grado di garantire al dominio volgare una pari dignità rispetto alla versificazione nelle lingue classiche.

Si arriva così alla stanza IV, centrale nello sviluppo diegetico della canzone, in quanto essa svolge la funzione di raccordo fra la descrizione della condizione martoriata dell'amante e la rievocazione dell'episodio che ha prodotto l'irrimediabile esilio dall'amata.

Però quest'aspre pene	40
con rime acerbe e dure,	
conforme assai con questo amaro foco,	
disfogar mi conviene	
tra queste selve oscure,	
poiché pianger non lice in altro loco.	45
Qui pur morendo invoco	
la cagion di mia morte:	
quella ch'ai primi giorni	
mostrò con atti adorni	
segni di farne aver più lieta sorte,	50
ond'io presi baldanza,	
la qual poi mi privò d'ogni speranza.	

Il ruolo di snodo strutturale assunto da questa stanza si accompagna a una riflessione di tipo metapoetico: prendendo le mosse dal numero petrarchesco qui di riferimento – la canzone 125 dei *Fragmenta*, qui in particolare ai vv. 14-16 («Però ch'Amor mi sforza / et di saver mi spoglia, / parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude»), s'impone il problema della *convenientia* tra le «aspre pene» sofferte dal poeta e le «rime» che dovranno fare da equivalente espressivo: esse non potranno che essere «acerbe e dure, / conforme assai con questo amaro foco». Il regime di *convenientia* si estende poi al luogo stesso, ove «disfogar [...] conviene» i tormenti: la caratterizzazione infernale dei boschi dentro cui è confinato il poeta si fa qui esplicita, essendo i boschi designati «selve oscure», con sintagma che non abbisogna di ulteriori commenti, tanto è lampante il debito con *Inf.*, I 2 («mi ritrovai per una *selva oscura*»).

L'autorizzazione petrarchesca di *Rvf.*, 125 si estende anche alle movenze successive, poiché è ancora occhieggiando tale modello che Cariteo, a partire dalla sirma della stanza IV, introduce la

¹⁰ Cfr. VIRGILIO, *Buc.*, VIII 47-48: «*Saevos Amor docuit natorum sanguine matrem / commaculare manus*»; PROPERZIO, III XIX 17-18: «*nam quid Medae referam, quo tempore matris / iram natorum caede piavit amor?*».

¹¹ Il testo si può leggere in I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, 257-260.

¹² Alcune considerazioni sulla versione sannazariana si possono leggere in C. A. V. SCOPELLITI, *La fortuna umanistica del primo epillio di Mosco: tra funzione pedagogica e diletto letterario*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016.

contrapposizione tra un presente che costringe a un canto dolorosamente aspro e un passato contrassegnato da un verseggiare ‘dolce’, in maniera speculare al rilievo di *Rvf*, 125, 27-29 («Dolci rime leggiadre / che nel primiero assalto / d’Amor usai, quand’io non ebbe altr’arme»); si vedano i versi:

Talor, quand’io cantava
 in più suavi accenti,
 col cor pien d’ardentissima dolceza, 55
 intenta ella ascoltava
 il son di mei lamenti,
 intendendo lodar la sua bellezza.

Dove è evidente come l’allusione comporti la rinuncia alla rarefatta astrattezza del modello, in nome del riferimento concreto a una situazione da cerimoniale cortigiano. Arriviamo così all’episodio che segna l’irrimediabile chiusura dell’amata: si tratta del disvelamento del desiderio concupiscente dell’amante:

E con dolce vaghezza
 mi disse un dì ridendo: 60
 «Né donna, né donzella
 fu vista mai sì bella
 come tu scrivi». Ond’io risposi ardendo:
 «Il vostro specchio chiaro
 vi pò mostrar quel che non trova il paro». 65

Cossi quel folle ardire,
 che forse agli altri giova,
 fu cagion d’abassar l’alto desio,
 forzandomi il martire
 in far l’ultima prova 70
 d’aprir tacitamente il dolor mio;
 tal che quella per ch’io
 ardo, quando ebbe intesa
 la voglia tanto audace,
 con un volto minace 75
 di revocare ogn’alta e forte impresa,
 superba allor si tacque,
 onde un gelato ardore al cor mi nacque.

Canzon mia, non uscir fore dil bosco;
 pon freno a la tua voglia, 80
 finché mercé dil cielo indi ti scioglia.

La fronte della stanza V aveva introdotto un movimento narrativo, disegnando una scenetta in cui l’io lirico era intento a cantare «i propri tormenti» in presenza dell’amata, che ascolta intenta e compiaciuta l’esecuzione del poeta. Sempre sul filo di questo gioco di manipolazione delle convenzioni del codice lirico, non pare eccessiva licenza scorgere un’allusione di Cariteo alla propria dimensione di autore e intonatore dei propri testi (come ampiamente testimoniato da documenti antichi).¹³

¹³ Mi limito a ricordare il riferimento presente nel *De cardinalatu* di Paolo Cortese, dove, trattando dei diversi tipi di «canendi ratio», egli scrive che «simplex autem est ea, quae languidius modificata cadit: ut eos P.

Rileva notare inoltre come la reazione di madonna al canto del poeta adibisca movenze dantesche e petrarchesche a materiali su cui si costruisce un dialogo di squisito sapore cortigiano. Il v. 60, che introduce il discorso diretto di Luna, occhieggia la fraseologia di *Par.*, XXV 28 («Ridendo allor Bèatrice disse»), mentre il susseguente settenario è prelevato di peso da *Rvf*, 206, 25. Tali illustri memorie sono acclimatate alla dimensione tutta civettuola dell'atteggiamento dell'amata, deliziosamente restituito con cantabili settenari che si articolano sull'allitterazione continua della dentale sonora (vv. 60-63 «mi Disse un Dì riDenDo: / – Né Donna né Donzella / fu vista mai sì bella / come tu scrivi – onD'io risposi arDenDo»): quasi un equivalente fonico dell'intonazione musicale dell'io lirico.

Questi invita poi madonna a riscontrare nel proprio specchio chi sia l'oggetto del desiderio (vv. 64-65). L'espedito impiegato dal poeta per svelare l'identità del proprio amore costituisce un inserto romanzesco particolarmente felice, tanto è vero che esso, molto probabilmente, è stato fatto proprio da Sannazaro nell'ottava prosa dell'*Arcadia*, occupata dalla storia dell'infelice vicenda amorosa di Carino, personaggio identificabile con lo stesso Cariteo.¹⁴

L'ultima stanza descrive il risultato prodotto dalla dichiarazione dell'amante. Il «folle ardire» (v. 66) ha sortito l'effetto di indisporre madonna, la quale – pur avendo il poeta espresso il proprio desiderio per via obliqua, con la suggestiva formula «aprir tacitamente il dolor mio» (v. 71), che attenua felicemente il violento ossimoro petrarchesco in *Rvf*, 71, 6 («la doglia mia la qual tacendo i' grido»), ben comprende in cosa consista «la voglia tanto audace» (v. 74), che si qualifica come eminentemente concupiscente. Ella, mutando bruscamente la propria disposizione, nega la propria voce (v. 77: «superba allor si tacque»), dunque la possibilità stessa di comunicare, donde il poeta deriva un «gelato ardore» (v. 78), qui, sì, con violento contrapposto, che in forma simile può ritrovarsi presso Sannazaro (cfr. *SeC*, 38, 3-5 «d'una *gelata fiamma* il cor si alluma, / madonna, e le medolle un *caldo gelo* / trascorre»).

La stanza, nella sua configurazione tematica, si costruisce come variazione sul canovaccio offerto dalla ballata 11 dei *Fragmenta*, dove similmente l'amata si nega allo sguardo concupiscente dell'amante, a fronte del palesarsi del desiderio. Se si legge la ripresa di *Rvf*, 11 (vv. 1-4):

Lassare il velo o per sole o per ombra,
donna, non vi vid'io
poi che in me conosceste il gran desio
ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra

risulta evidente l'affinità situazionale con la stanza di *EaL*, 10. Il momento della rivelazione – in Petrarca ai vv. 3-4 – ricorre a movenze accostabili alle soluzioni cariteane (dalla fraseologia dei vv. 73-74: «[...] quando ebbe intesa / la voglia tanto audace», al sintagma in punta di v. 68: «alto desio», a questo punto considerabile memoria del «gran desio» di *Rvf*, 11, 3). L'operazione imitativa di Cariteo rilegge creativamente il modello della ballata petrarchesca, poiché è di diversa natura il meccanismo con cui madonna si sottrae al poeta. Laura nega la propria immagine celandosi dietro il velo, mentre Luna oppone un irrimediabile silenzio (v. 77 «superba allor si tacque»), troncando così qualsivoglia possibilità di colloquio.

Maronis versus inflexos fuisse vidimus, qui Ferdinando secundo auctore solitisunt a Chariteo poeta cani» (cito dal testo riportato in N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, 238).

¹⁴ L'agnizione testuale, insieme con la proposta di identificazione del personaggio pastorale, si devono a I. BECHERUCCI, *Le novelle di Sincero e di Carino*, (*Arcadia VII-VIII*), «Per leggere», III (2012), 49-78.

Anche per questa via si apprezza la direzione galante dell'allusività cariteana all'esempio di Petrarca: la topica del maestro è spogliata delle sue molteplici risonanze simboliche e, attraverso una diversa scelta del campo sensoriale in cui si dà l'inibizione – la vista essendo sostituita dalla dimensione della comunicazione orale – viene inserita nel quadro di un sofferto ma pur sempre galante cerimoniale cortigiano.

Il congedo chiude il cerchio ritornando al bosco in cui iniziò il lamento, invitando la canzone, concupiscente anch'essa, giusta il v. 80, a «non uscir fore dil bosco [...] / finché mercé dil cielo indi ti scioglia». La consapevole ripresa dell'assetto metrico delle due canzoni sorelle 125-126 sopra rilevato trova qui una conferma nel reimpiego di rimanti presi da entrambi i congedi: «bosco» (v. 79) volge al singolare il «boschi» con cui si chiude *Se 'l pensier che mi strugge* (v. 81 «rimanti in questi boschi»), mentre la «voglia» (v. 80) è parola-rima nel primo endecasillabo del congedo di *Chiare, fresche et dolci acque* (vv. 66-68: «Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia, / poresti arditamente / uscir del boscho et gir in fra la gente»).

In definitiva, la considerazione microanalitica del tessuto intertestuale della canzone *Tra questi boschi agresti* permette di apprezzare nella sua giusta dimensione la capacità cariteana di contaminare diversi spunti dalla tradizione poetica – latina e volgare – percependone i sottili rapporti tematici, in stretto dialogo con i più rilevanti esercizi della coeva produzione aragonese e non senza indubbi tratti di originalità.