

RAFFAELLA CASTAGNOLA

Morte e fama in Sannazaro, Rime LXXIX

Omaggio alla classicità, il sonetto LXXIX delle *Rime* del Sannazaro ripropone il mito di Icaro. È un testo particolarmente fortunato: oltre che nei codici che contengono la maggior parte delle *Rime*, compare in quelli che ne attestano solo una scarsa selezione, come il Magliabechiano VII.719 e il II.I.60 della Biblioteca Nazionale di Firenze, o il ms. It. IX.137 della Biblioteca Marciana di Venezia, che del Sannazaro propone unicamente questo sonetto; fra le stampe antiche si segnala l'antologia, inclusiva del nr. LXXIX, dei *Fiori delle rime de' poeti illustri*, curata da Girolamo Ruscelli, edita a Venezia per Giovan Battista e Melchiorre Sessa, nel 1558. Il testo fa da modello ad un sonetto di Ludovico Paterno, *ICARO, quando con spedite some* (qui citato nelle note), e a uno di Luigi Tansillo, *Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto* (già segnalato dal Velli). A sua volta il sonetto del Tansillo riecheggia – ma senza l'allusione a Icaro – nell'omaggio «Al signor Luigi Tansillo», *Il suon de la famosa e dotta tromba* (con parole-rima: *tromba, colomba, rimbomba*), di Laura Terracina, edito in *Rime della Signora Laura Terracina*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXV, p. 13.

Sulle fonti latine e sui prestiti ovidiani in particolare, che intrecciano il racconto di Fetonte, auriga del carro del padre (da *Metamorfosi* II 47-328) con quello di Dedalo e Icaro, fuggiti dal labirinto con le ali di cera e penne, ingegnosamente fabbricate (da *Metamorfosi* VIII 203-235), si è a lungo soffermato Giuseppe Velli, che ha evidenziato riprese da Lucano, Properzio, e dall'Ovidio dell'*Ars amandi* e delle *Metamorfosi*. Calco ovidiano sono le *audaci penne* accolte nelle *onde* da *Metamorfosi* VIII 233, il *troppo ardir* da *Metamorfosi* II 328, e soprattutto il *nome*, anche se in *Metamorfosi* VIII 235 è la terra, nella quale Dedalo seppellisce il corpo di Icaro, che prende il nome del ragazzo, mentre in *Metamorfosi* VIII 229-30 nell'acqua cerulea viene accolta la bocca di Icaro, che invocava il nome del padre, e quell'acqua prese poi il suo nome. Ma il Velli individua anche in una tragedia di Seneca, nell'*Hercules Oetaeus*, un vero palinsesto per la seconda quartina e la prima terzina.

Una pluralità di testimonianze antiche anima dunque il testo, che esibisce anche tessere petrarchesche, a cominciare dalla rievocazione del mito di Fetonte nella canzone 105, dalla quale proviene il passato remoto *cadde* dell'*incipit* (*Rvf* CV 9), e dal paragone *a guisa di colomba*, di origine biblica, presente in *Rvf* LXXXI 13, che porta con sé anche la coppia di parole-rima *colomba-rimbomba* del medesimo sonetto (9 e 13), e la sequenza completa *colomba-tomba-*

rimbomba di *Rvf* CLXXXVII. E da quest'ultimo sonetto, *Giunto Alessandro a la famosa tomba*, deriva anche il nesso morte eroica-fama, sul quale si regge l'intero sonetto sannazariano. Anche l'insistita reiterazione del *qui* fa pensare ai *Rvf* e in particolare ai due sonetti per Sennuccio (*Rvf* CXII-CXIII), ma soprattutto al primo, per la correlazione con *or*. Così l'ossimoro *ben gradito affanno* riecheggia in *il primo dolce affanno* di *Rvf* LXI 5 (anche qui in rima).

Ma è subito da notare la diversa intelaiatura del testo sannazariano, che usa tessere petrarchesche in una struttura articolata e mossa. Nella prima quartina i *qui*, diversamente posizionati, creano una frattura e bimembratura del verso, mentre il *che* della relativa, in anafora, ripropone una cadenza regolare, rispettata anche con il doppio distico della seconda quartina, costruita su ossimori e opposizioni (*ben gradito affanno; morendo, eterna fama ottenne; Felice chi [...] a morte venne; bel pregio [...] danno*). Evidente momento di stacco è l'interrogativa dell'ultimo verso, che chiude, come un sigillo logico, l'andamento complesso dei versi precedenti, fra loro intrecciati (*se [...] et or*), ma a loro volta collegati alle quartine da *or*, che rinvia al corrispettivo temporale *qui* dell'*incipit*. Il discorso si riavvolge dunque su sé stesso, lasciando in evidenza la sentenza finale, anticipata dalla *climax* del v. 13, *un mar sì spazioso, uno elemento* (e si noti che *spazioso* non è aggettivo petrarchesco e che *elemento* compare una sola volta al plurale in *Rvf* CLIV 1). Abbiamo dunque una struttura complessa (anche se non fra le più ardite delle *Rime*: altri testi, ben più mossi, sono stati selezionati da Mengaldo), che conferma la linea di ricerca del Sannazaro e il suo modo, già proiettato per il futuro, di appropriarsi del modello dei *Fragmenta*.

La sentenza finale, che mette in luce la grandezza di una morte gloriosa, e che riscatta la mortificazione subita (*ruina*), annulla, ovviamente, ogni dichiarazione di tristezza. È assente ogni accenno alle maledizioni di Dedalo alla sua arte, così come mancano le commiserazioni che risuonano ad esempio nel dantesco *Icaro misero* di *Inf.* XVII 109, memoria di quel *miseri nati* di *Metamorfosi* VIII 236. L'allontanamento dalla fonte classica sta anche nell'assenza del rito di sepoltura: Sannazaro dice che il mare fa da *larga tomba*, mentre per Ovidio il corpo di Fetonte è seppellito dalle Naiadi (*Metamorfosi* II 325-326) e quello di Icaro da Dedalo (*Metamorfosi* VIII 234).

Ma *larga tomba*, come ha già ben visto il Velli, contraddice anche il *topos* classico della *parva urna*, abbondantemente attestato, e crea invece una forte consonanza con il «fero» Achille dei *Rvf* e soprattutto con quella porzione di testo nella quale Petrarca metteva a confronto lo stile eroico con quello umile, *frale*, della poesia per Laura (*Rvf* CLXXXVII 5-8: «Ma questa pura e candida colomba, | a cui non so s'al mondo mai par visse, | nel mio stil frale assai poco rimbomba: | così son le sue sorti a ciascun fisse!»). Tematica ripresa anche da Sannazaro e variamente declinata nelle *Rime*, come già in XXXVI 1-8 («Quante grazie vi rendo, amiche stelle, | che 'l nascer mio serbaste in questa etate, | per farmi contemplar tanta beltate, | tante virtù sì rare, adorne e belle! | | Quante ne rendo a

voi, sacre sorelle, | che 'l basso stil con rime alte et ornate | sospingeste a lodar l'alma onestate, | di cui converrà c'altri favelle!»). Quest'ultimo testo ci è utile anche per il riferimento al tema dell'eterna fama, che collega fra loro diversi testi delle *Rime* al sonetto su Icaro. Con il desiderio di una *perpetua fama* si chiude il sonetto XXXVI («Quante a quella serena e lieta fronte, | che 'l mio debile ingegno sollevando | costrinse a desiar perpetua fama», 9-12), e con analogo desiderio (*fama eterna*) si chiudono le quartine del sonetto successivo («Cagion sì giusta mai Creta non ebbe | [...] quanto Napol mia bella oggi potrebbe | per te, signor mio caro, al ciel levarsi, | e con vivace fama eterna farsi | per questa altra mia dèa, che in ella crebbe», XXXVII 1-8), formando così una corona di testi, in cui si mette in evidenza quella «doppia colonna» nominata in XXXVII (dove *doppia colonna* in rima con *donna* rinvia a *Rvf* CCII 10, ma anche a quella doppia devozione – per il cardinale Colonna e per Laura –, attestata in *Rvf* CCLXVI 9-11, «Carità di signore, amor di donna | son le catene ove con molti affanni | legato son perch'io stesso mi strinsi», dove *donna* rima con *colonna*, 12) sulla quale si regge tutta la produzione di *Rime*: ossia la celebrazione di Napoli e del suo signore (Alfonso-Federico-Ferrandino), e l'elogio della donna. Si legga allora, tenendo sott'occhio anche il testo su Icaro (che può allora essere letto come un omaggio all'agire eroico dei regnanti di Napoli e a tutte le morti gloriose celebrate dopo questo sonetto), i vv. 9-12 del son. XXXVII («Oh fortunato nido, oh sacro ospizio, | ove al ciel per sostegno poner piacque | del fragil viver mio doppia colonna! | | Benedetta in te sia la terra e l'acque! | Benedette le stelle, ond'ebbe inizio | il mio signor d'ornarti e la mia donna!»), per la dichiarazione di poetica, importante, che indica, oltre alla celebrazione d'amore, anche nel suo signore terreno e in Napoli la «ragione fatale del proprio essere e immaginare» (De Robertis).

Sulla dialettica tra i vari temi e i vari stili, sul confronto fra le diverse esperienze di scrittura, il Sannazaro dedica ampio spazio nelle sue *Rime*, soprattutto a cominciare dall'apertura della *Parte seconda* (che, come vedremo, apre il vero e proprio canzoniere), con la sestina *Spente eran nel mio cor le antiche fiamme*, che ha *stile* come parola-rima, variamente modulata e allusiva ora della propria produzione pastorale, ora dell'esperienza lirica amorosa, entrambe connotate, come ha già ben visto il Santagata, da una medesima consonanza stilistica (*crudo stile* v. 14 e *rustico stile* v. 22), e contrapposte al *più raro stile* (v. 29) della tematica eroico-celebrativa. Sul passaggio dall'una all'altra sostanza stilistica insiste anche la canzone LIII, *Amor, tu voi ch'io dica*, di cui è importante qui segnalare la consonanza con il nostro sonetto sul tema della ricerca dell'eterna fama. Si veda, in LIII, il passaggio dal cantare alpestre («Ben mi credeva, lasso, | che 'l mio cantare un tempo | grato fusse a l'orecchie alpestre e crude», 14-16), allo stile doglioso delle rime d'amore («Ver'è ch'io piansi sempre | con lacrimoso stile | de' miei gravi martir la lunga guerra; | ma con soavi tempore | il bel nome gentile | cantando, ancor sperava alzar di terra», 27-32), allo sfor-

zo di ascrivere il canto ad una sfera diversa da quella amorosa («Or poi che a lei non piace, | la mia lira si tace», 38-39), e di acquistare *eterna fama*. Importanti, al fine di un confronto con il tema della fama nel sonetto LXXIX, i vv. 53-58 («Alma, riprendi ardire, | e dal continuo pianto | ti leva al ciel, che già t'affetta e chiama; | rifrena il gran desire, | e con più altero canto | ti sforza d'acquistare eterna fama»). Con la variante di *immortal memoria*, il tema della fama compare ancora in un sonetto, il LV delle *Rime*, che rilegge la storia di Laura e del *Canzoniere* petrarchesco proprio alla luce del nesso morte/gloria: «Beata lei, che 'n sì famosa istoria | lasciò 'l suo nome, ond'or su fra le stelle | risplende ornata d'immortal memoria!» (12-14). Si evince dunque, da questo breve percorso tematico, una riflessione metapoetica, che lega fra loro vari testi della *Parte seconda* delle *Rime*.

Questo esercizio è tanto più facilitato se si prende in esame l'altro tema del sonetto icario, ossia quello mortuale, che lega il sonetto LXXIX ai testi successivi. Una seconda morte, predetta al poeta, è in LXXX («Ella predice 'l mio morir secondo», 9), che si lega a LXXXI, 7 («prenda morte di me l'ultime spoglie»), a LXXXII («[...] e parto sol col corpo ignudo», 14), alla canzone LXXXIII («Lasso, se 'l gran dolore | per morte ha fin [...]», 7-8) e ancora al sonetto LXXXIV, che si chiude con la sentenza «ché men dole il morir che aspettar morte» (14). Sequenza, questa, che introduce, dopo aver appunto abbandonato il motivo amoroso, al tema encomiastico dei sonetti LXXXV e LXXXVII e alla canzone *Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno*, LXXXIX, che esalta il regno di Ferrante, da Dionisotti assegnata agli anni 1492-1493. È l'ultimo testo in cui si riscontrano allusioni metapoetiche alla necessità di uno stile «grave e severo», che possa condurre alla gloria eterna. Si leggano, da LXXXIX, i vv. 106-115 («Indi, se aven che al viver frale e manco | non lenti il corso il mio debile ingegno, | ma con vittoria al segno | pur giunga, sì com'io bramando spero, | pria che dal fascio faticato e stanco | si parta e lasse il suo corporeo regno, | benché frale et indegno, | si sforzerà con stil grave e severo | sacrar, cantando, un altro spirto altero, | che oggi orna il mondo sol con sua beltade»), che si collegano ai vv. 80-83 («potrò dir io con rime argute e pronte | il bel principio altero, e la corona | vittrice, onde Aragona | sparse l'imperio suo per ogni gente?»). Segno, ancora una volta, che il tema amoroso e il conseguente riferimento alle sofferenze d'amore, è vissuto come ostacolo alla gloria poetica. Di qui, forse, l'abbandono da parte del Sannazaro del progetto di *canzoniere* per dedicarsi ad opere considerate più elevate (come suggeriscono De Blasi-Varvaro); di qui, forse, anche la bipartizione della *Parte seconda* delle *Rime*, con una prima sezione in cui è evidente la presenza della donna (l'elogio della sua bellezza, delle mani, il tema della sofferenza d'amore), e una seconda sezione che privilegia invece la contemplazione della morte. C'è però da notare, in quest'ultima parte, che il Sannazaro elimina comunque riferimenti puntuali alla morte della sua donna e che il tema mortuale è

riferito o al poeta stesso o a personaggi storici di cui si vuole cantare la gloria, o a personaggi mitologici (è il caso del nostro sonetto icario), o, nel finale, alla passione di Cristo.

Questa osservazione ci permette di riaprire una delle questioni più interessanti e dibattute, ossia la percezione, da parte della critica sannazariana, delle due parti delle *Rime*. E ci permette anche di avanzare un'ipotesi sulla posizione del sonetto icario all'interno della struttura della *Parte seconda*. Un recente ampio studio di Rosangela Fanara ha rimesso infatti nuovamente in discussione i risultati finora raggiunti dai complessi studi, nati a margine dell'edizione Mauro, di Dionisotti e di Mengaldo, e dal più recente contributo di Bozzetti, i quali con argomenti diversi (relativi ora alla cronologia dei testi, ora alle scelte stilistiche, ora al confronto fra le *Rime* e le *Disperse*, infine anche alla tradizione manoscritta, assai complessa e non ancora indagata nel suo insieme) hanno dimostrato in modo inoppugnabile la distinzione di due sillogi (nell'edizione Mauro corrispondenti rispettivamente ai testi della *Parte prima* I-XXXII, e XXXIII-CI della *Parte seconda*) pur tenendo conto delle simmetrie fra un *corpus* poetico e l'altro, certo non casuali. Anche se, con le argomentazioni cronologiche puntualmente fornite da Dionisotti, saremmo tentati di invertire la successione delle due raccolte, resta evidente la dicotomia, con un vero e proprio canzoniere (in quella che la prima stampa ci ha dato come *Parte seconda* delle *Rime*) e con una raccolta di liriche di argomenti eterogenei (rime amorose, spirituali ed encomiastiche, rime celebrative e politiche) nella *Prima parte*. Se ci sono consonanze, anche tematiche, esse significano – per dirla con il De Robertis – «più che una coerenza d'intenti, che il poeta non perse di vista l'una raccolta mentre lavorava all'altra». Non convince, dunque, la proposta della Fanara di unificare i testi XXVIII-XXXXVII e di leggere perciò in successione il finale della *Prima parte* e i testi di apertura della *Parte seconda*, superando così il discrimine della bipartizione. Il discorso sulla scrittura e sullo stile, variamente attestato nelle due raccolte, è infatti distinto e riguarda anche la celebrazione di cose diverse: nella *Prima parte* si celebrano più amori, mentre nella *Parte seconda* c'è un amore esclusivo, che è tematica preliminare ma non decisiva del canzoniere (e il sonetto icario ne è testimonianza).

Inoltre, nella *Parte seconda* delle *Rime* è inequivocabile la funzione proemiale della sestina XXXV, che apre il vero e proprio canzoniere: questo, sì, con una forte dialettica con gli altri successivi testi metapoetici e con un'evidente sostanza unificante. Macroscopica, inoltre – e qui confortano invece i rilievi della Fanara – la presenza di corone di testi nella *Parte seconda*, sul tema del sonno e della mano, che, accompagnate da numerose microsequenze, danno una forte coesione al canzoniere. Convince anche l'idea della Fanara di considerare i testi finali, in terzine, come parte di un medesimo progetto: l'edizione del 1530 separa i tre testi in terzine dal resto delle *Rime*, ma altri esempi, di poco posteriori, attestano l'omogeneità della seconda parte delle rime, senza pagine bianche tra XCVIII, XCIX, C,

CI: si vedano, ad esempio, i testi in successione proposti nell'edizione di Niccolò Zoppino del 1532 e in quella aldina del 1534. Convince soprattutto l'idea di connettere le rime finali di meditazione sulla morte (XCIII, in cui il poeta vagheggia Roma come luogo della sua sepoltura) e sulla speranza di una miglior vita dopo la morte (XCIV), con la corona di sonetti sulla passione di Cristo (XCV-XCVII e XCIX), che vanno dunque intesi come monito a cambiare tema e stile. La diacronia dei testi raggiunge almeno il primo dei capitoli finali in terzine, il XCIX sulla *Lamentazione sopra al corpo del Redentor del mondo a' mortali*: la Fanara ha infatti dimostrato che la tradizione manoscritta testimonia un lavoro di *dispositio* dei testi finali e dunque una precisa volontà di costruzione macrotestuale. Così sembra suggerire anche il Villani che propone di interpretare la sistemazione dei tre testi finali, in terza rima, non come segno di disarmonia, ma come «sigillo apposto alla lirica volgare, in coerenza con gli approdi che da tempo erano divenuti radicalmente diversi, nel solco del magistero latino del Pontano».

Se all'interno di questo disegno riconsideriamo la posizione del sonetto icario, esso assumerebbe allora la funzione di spartiacque fra una prima sezione di testi in cui è dominante il tema amoroso e una seconda sezione di testi in cui è predominante la contemplazione della morte. Entriamo, ovviamente, nel campo delle congetture: ma se, in forma di ipotesi, consideriamo solo il vero e proprio canzoniere, ossia i 69 testi della *Parte seconda* (esclusi dunque tutti i testi della prima parte; inclusi invece i tre testi finali, finora considerati a sé), il sonetto LXXIX sarebbe il quarantasettesimo e aprirebbe l'ultimo terzo della raccolta, nel quale è riconoscibile l'impiego quasi esclusivo della tematica mortuale e moralistica. Se così fosse, anche a livello di struttura avremmo un implicito omaggio alle simmetrie proposte da Petrarca.

Se questo si configurasse come un ulteriore segno di ortodossia petrarchesca, dovremmo però considerare con altrettanta attenzione gli scarti più evidenti dalla norma. Intanto l'inclusione metrica delle terzine dantesche: quello del Sannazaro è comunque un progetto coerente di canzoniere, ben diverso, ad esempio, dalla proposta 'eclettica' del contemporaneo De Jennaro, e si avvicina, proprio in virtù dell'eccezione metrica, alla *Bella mano* di Giusto de' Conti – con tre capitoli – che alle *Rime* offre anche lo spunto tematico per il gruppo di testi sulla «mano». Ma è evidente anche un altro scarto dalla norma, ossia la quasi totale assenza del tema della morte della donna. Come ha già acutamente osservato il Mengaldo, nelle *Rime* manca infatti il tema della morte della donna, che invece appare variamente attestato nelle *Disperse*. Il rifiuto di queste rime attesta una revisione del canzoniere in termini strutturali: segno, questo, della diversa impronta che il Sannazaro voleva dare al suo canzoniere, che si risolve in un minimo susseguirsi di piani temporali (tre testi con allusione all'anniversario amoroso, tutti nella *Parte seconda* delle *Rime*, LXXVI, LXXXIX, XCVIII) e dunque quasi totalmente privo di movimento interno.

È anche nell'osservazione dell'elaborazione testuale delle *Rime* che si può

cogliere la linea di ricerca del Sannazaro: ci aiuta in tal senso l'apparato delle varianti attestato dall'edizione Mauro. Basti, per il nostro caso, notare che il sonetto successivo a quello icario, son. LXXX, manca nella prima redazione ed è un testo visibilmente costruito sul modello di LXXIX, con forti contrapposizioni a cominciare dall'*incipit* («Chi vòl meco piangendo esser felice»), e con una serie di riprese tematiche e lessicali: l'uso dell'ossimoro («lievi i martir, soavi i danni», 6), l'allusione alla morte, la ripresa – seppur variata al plurale – delle parole rima *affanni, danni* (in LXXIX 5, 8 *affanno, danno*). Forte è dunque la connessione che lega LXXIX e LXXX: ma è da notare soprattutto la compresenza del termine *ruina*, seppure in diversa accezione (LXXIX 9 «Ben pò di sua ruina esser contento»; LXXX 8 «la mia vera ruina or mi predice»). Mentre nel secondo caso *ruina* significa 'danno', nel primo va inteso in senso latino, come suggerisce anche la precedente lezione *cader* (LXXIX 9 «può del suo cader restar»), altro segno dell'aura classicheggiante data a questa parte delle rime.

Organico, dunque, il progetto di canzoniere, che però va messo in relazione con quello del Cariteo, piuttosto che direttamente con il modello petrarchesco: anche l'*Endimione*, come ha già ben visto Santagata, è inizialmente pensato come canzoniere esclusivamente amoroso, ma finisce poi per porre l'accento sulle rime di ispirazione morale e religiosa, ritenute garanzia di fama e di proiezione del nome dell'autore verso i posteri.

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

Per il testo e la numerazione si segue Jacopo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961. Per le *Rime*, Mauro ripropone l'edizione *Sonetti et canzoni di M. Iacobo Sannazaro gentilhomio napolitano*, uscita postuma a Napoli nel 1530 presso lo stampatore Sultzbach.

Rime LXXIX

Icaro cadde qui: queste onde il sanno,
 che in grembo accolser quelle audaci penne;
 qui finì il corso, e qui il gran caso avvenne
 che darà invidia agli altri che verranno.

5

Aventuroso e ben gradito affanno,
 poi che, morendo, eterna fama ottenne!
 Felice chi in tal fato a morte venne,
 c'un sì bel pregio ricompensi il danno!

10

Ben pò di sua ruina esser contento,
 se al ciel volando a guisa di colomba,
 per troppo ardir fu esanimato e spento;
 et or del nome suo tutto rimbomba
 un mar sì spazioso, uno elemento!
 Chi ebbe al mondo mai sì larga tomba?

1. *Icaro*: Sannazaro combina il racconto di Fetonte, auriga del carro del padre (da Ovidio, *Metamorfosi* II 47-328) con quello di Dedalo e Icaro, fuggiti dal labirinto con le ali di cera e penne, ingegnosamente fabbricate (da Ovidio, *Metamorfosi* VIII 203-235). ≈ *cadde*: il passato remoto in *incipit* ricorda *Rvf* CV 9, «Fetonte odo che 'n Po cadde e morio».

2. *audaci penne*: ripresa da Ovidio, *Metamorfosi* VIII 233, «Icare, dicebat: penas adspexit in undis»; ma il volo audace è già in *Metamorfosi* VIII 223-24, «cum puer audaci coepit gaudere volatu | deseruitque ducem caelique cupidine tractus».

3. *qui*: in correlazione con *or*, per la reiterazione dei *qui* nel medesimo verso cfr. *Rvf* CXII 5-6, «Qui tutta umile, e qui la vidi altera, | ora aspra, or piana, or dispietata, or pia». ≈ *caso*: nel senso di 'caduta'; calco da Ovidio, *Metamorfosi* VIII 259, «Antiquique memor metuit sublimia casus».

5. *gradito affanno*: apre la serie di ossimori e di opposizioni dei versi successivi. Per *affanno* cfr. *Rvf* LXI 5, «et benedetto il primo dolce affanno».

5-11. Per il folle ardire di Icaro si veda, oltre a Ovidio, il passo di Seneca, *Heracles Oetaeus*, 675-691: «Quisquis medium defugit iter | stabili numquam tramite currit: | dum petit unum praebere diem | patrioque puer constitit axe | nec per solitum decurrit iter, | sed Phoebeis ignota petens | sidera flammis errante rota, | secum pariter perdidit orbem, | medium caeli dum sulcat iter, | tenuit placitas Daedalus oras | nullique dedit nomina ponto; | sed dum volucres vincere veras | Icarus audet | patriasque puer despicit alas | Phoeboque volat proxumus ipsi, | dedit ignoto nomina ponto: | male pensantur magna ruinis» (Velli).

9. *ruina*: il termine crea un nesso con il sonetto successivo, *Rime* LXXX 8 «la mia vera ruina or mi predice».

10. *a guisa di colomba*: *Psalm*. LV [LIV] 7: «Quis dabit mihi pennas sicut columbae, et volabo, et requiescam?», presente anche in *Rvf* LXXXI 13, «mi darà penne in guisa di colomba».

10-14. *colomba-rimbomba* in *Rvf* LXXXI 9 e 13; ma la sequenza completa *colomba-tomba-rimbomba* è in *Rvf* CLXXXVII. In *Rvf* CLXXXVII 1-4 compare anche il nesso, importante per questo sonetto del Sannazaro, morte eroica-fama: «Giunto Alessandro alla famosa tomba | del fero Achille, sospirando disse: | O fortunato, che sì chiara tromba | trovasti e chi di te sì alto scrisse».

11. *troppo ardir*: l'ardire di Icaro è celebrato da Ovidio, *Metamorfosi* II 327-328, «Hic situs est Phaeton, currus auriga paterni; | Quem si non tenuit, magnis tamen excidit ausis».

12. *nome*: il nome che risuona nel tempo e che dà fama eterna è anche in *Rime* LV, «Beata lei, che 'n sì famosa istoria | lasciò 'l suo nome, ond'or su fra le stelle | risplende ornata d'immortal memoria!» (12-14).

13. *un mar sì spazioso, uno elemento*: *climax* ascendente, che dà solennità alla sentenza finale.

14. *larga tomba*: perché dà fama eterna. Contraddice il *topos* classico di *parvam*

urnam, variamente attestato: cfr. Ovidio, *Metamorfosi* XII 615-616, «Iam cinis est, et de tam magno restat Achille | Nescio quid, parvam quod non bene compleat urnam»; Seneca, *Hercules Oetaeus*, 1758 e sgg., «[...] tam parvus cinis | Hercules, huc huc ille decrevit gigans! | o quanta, Titan, ad nihil moles abit; | anilis, heu me, recipit Alciden sinus, | hic tumulus illi est: ecce vix totam Hercules | complevit urnam [...]»; Properzio, *Carmina* II 9 14, «maximaque in parva sustulit ossa manu». Poca o breve fossa è anche in Sannazaro, *Arcadia* XI 157-9, «spero che sovra te non avrà possa | quel duro, eterno, inecceccabile sonno | d'averti chiusa in così poca fossa», *Rime* LIII 74-76, «poca polvere et ossa | in una breve fossa | si chiuderanno, e fia sepolto il nome», e *Rime* LXXXIX 20-21, «O vigilie, o fatiche oneste e sante, | rimarrò io pur chiuso in poca fossa?». Ma qui *larga tomba* va collegato a *eterna fama*, tema ricorrente nella *Parte Seconda* delle *Rime*. La gloriosa fine di Icaro introduce inoltre al tema della contemplazione della morte dei testi successivi. Con una *tomba* che dà fama, modulo caratteristico delle *Rime* (si veda la rilettura della morte di Laura in LV), si chiude anche il sonetto di Ludovico Paterno dedicato a Icaro, evidente rielaborazione da Sannazaro: «ICARO, quando con spedite some | Appresso il padre move, & l'aria fiede, | Mentr'ei con lievi penne ardito crede | Toccar del chiaro sol l'aurate chiome. || S'arresta il fatal corso, & non sa come; | Poi di quel vano ardir tardi s'avede, | che fra Giaro, & Micon caggendo, cede | A si grand'elemento il proprio nome. || Cos'io volendo con altera tromba | Levarmi al ciel de le bellezze vostre, | Forz'è, ch'atterra caggia il mio pensiero. || Pur Donna, d'ogni male acerbo & fiero | Sarò contento, s'averrà, che mostre | Il caso mio così famosa tomba».

Bibliografia

- P.V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, «La rassegna della letteratura italiana», 66, 1962, pp. 436-82.
- P.V. Mengaldo, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX, 1962, pp. 219-45.
- C. Dionisotti, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, «Giornale storico della letteratura italiana», 140, 1963, pp. 161-211.
- D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Il Quattrocento*, Milano, Garzanti, 1966, p. 744. Sull'esperienza poetica del Sannazaro le pp. 740-47.
- M. Santagata, *La lirica aragonese*, Padova, Antenore, 1979, pp. 331-33, sulle *Rime*, pp. 296-341.
- G. Velli, *Un sonetto del Sannazaro*, in Id., *Tra lettura e creazione. Sannazaro-Alfieri-Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, pp. 57-72.
- G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura Italiana*, vol. III, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 517.

- N. De Blasi – A. Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età moderna*, vol. II, Torino, Einaudi, 1988, p. 279, sul Sannazaro pp. 276-82.
- C. Bozzetti, *Un madrigale adespoto ed inedito e una canzone di dubbia attribuzione*, in *Opera rosa parva. Per Gianni Antonini*, studi raccolti da D. De Robertis e F. Gavazzeni, Verona, Edizioni Valdonega, 1996, pp. 135-46.
- C. Bozzetti, *Note per un'edizione critica del 'Canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, «Studi di filologia italiana», 55, 1997, pp. 111-26.
- R. Fanara, *Strutture macrotestuali nei «Sonetti et Canzoni» di Jacopo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e poligrafici internazionali, 2000.
- G. Villani, *Iacopo Sannazaro*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VI, *Il Quattrocento*, Roma, Salerno, 2005 (2), pp. 763-802, in part. pp. 790-91.