

Quaderni di Gargnano



XVIII Convegno internazionale di Letteratura italiana
"Gennaro Barbarisi"

I «SONETTI ET CANZONI» DI
IACOPO SANNAZARO

(Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018)

a cura di

Gabriele Baldassari e Michele Comelli



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI,
FILOLOGICI E LINGUISTICI

QUADERNI DI GARGNANO

Comitato di direzione:

Claudia Berra, Anna Maria Cabrini, Michele Mari, William Spaggiari

Comitato di redazione:

Paolo Borsa (coord.), Gabriele Baldassari, Michele Comelli, Giulia Ravera

In copertina: Tiziano Vecellio, *Ritratto di letterato* (forse *Ritratto di Iacopo Sannazaro*), 1514-1518: olio su tela, 85,7 x 72,7 cm; Hampton Court Palace, London; immagine di pubblico dominio

ISBN 9788855263597

DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-01

Copyright © 2020

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

Via Festa del Perdono 7, 20122 Milano, Italia

riviste.unimi.it/quadernidigargnano

Grafica di copertina Shiroi Studio

Via Morigi 11, 20123 Milano

www.shiroistudio.com

Stampa Ledizioni-LediPublishing

Via Alamanni 11, 20141 Milano

www.ledizioni.it

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), il cui testo integrale è disponibile alla pagina web creativecommons.org/licenses/by/4.0/



INDICE

Premessa		
di <i>Claudia Berra</i>	p.	VII
Comitato scientifico e Comitato organizzativo	p.	IX
Introduzione		
di <i>Gabriele Baldassari</i> e <i>Michele Comelli</i>	p.	XI
L'urgenza di dire "altro" e una "lunga fedeltà": appunti per una storia della poesia sannazariana		
di <i>Marina Riccucci</i>	p.	1
I <i>Sonetti et canzoni</i> di I. Sannazaro: un <i>liber</i> critico e militante		
di <i>Rosangela Fanara</i>	p.	27
Dai manoscritti alla <i>princeps</i> : indizi sui tempi e le modalità di allestimento del «libro» per Cassandra Marchese (= <i>Sonetti et canzoni</i> 33-98)		
di <i>Tobia R. Toscano</i>	p.	71
Sannazaro e il suo mancato canzoniere		
di <i>Enrico Fenzi</i>	p.	117

L' <i>Arcadia</i> in antologia: affioramenti eglogistici nelle sillogi di rime quattro-cinquecentesche di <i>Marco Landi</i>	p.	161
Poesia ideologica alla corte di Aragona: Sannazaro e altri di <i>Guido Cappelli</i>	p.	183
Incliti spirti: propaganda, meditazione morale e riflessione sulla poesia di <i>Guglielmo Barucci</i>	p.	205
Anomalie ed estremismi nella lingua delle rime di Sannazaro di <i>Francesco Montuori</i>	p.	249
Rima e petrarchismo nei <i>Sonetti et canzoni</i> di <i>Gabriele Baldassari</i>	p.	287
La canzone 41 dei <i>Sonetti et canzoni</i> : <i>Or son pur solo e non è chi mi ascolti</i> di <i>Arnaldo Soldani</i>	p.	333
La tradizione classica nei <i>Sonetti et canzoni</i> di Iacopo Sannazaro di <i>Amelia Juri</i>	p.	371
<i>Quelli altri antichi da Don Federico</i> . Su alcuni rimatori della Raccolta Aragonese e i <i>Sonetti et canzoni</i> di Sannazaro di <i>Maria Clotilde Camboni</i>	p.	405
«L'uom che di veder tanto desio». Sulle tracce dei (mancati) rapporti fra Ariosto e Sannazaro di <i>Giada Guassardo</i>	p.	435
Sannazaro in Bembo: la ricezione dei <i>Sonetti et canzoni</i> nelle <i>Rime</i> del 1535 e 1548 di <i>Francesco Amendola</i>	p.	459

Episodi della fortuna del Sannazaro lirico: edizioni e studi fra Sette e Ottocento di <i>Giacomo Vagni</i>	p. 481
Indice dei nomi a cura di <i>Michele Comelli</i>	p. 517
Indice dei manoscritti a cura di <i>Gabriele Baldassari</i>	p. 535

PREMESSA

Il volume contiene gli Atti del XVIII Convegno internazionale di Letteratura italiana “Gennaro Barbarisi”. Licenziandolo, in un momento difficile e drammatico dovuto alla pandemia che ha colpito il pianeta, non posso non ricordare le giornate bellissime dell’incontro, le conversazioni animate, la cena a lume di candela sulla riva del lago in un clima ancora estivo.

L’edizione successiva del convegno, quest’anno, è stata intensa e proficua, ma si è svolta *on line*. Non è un rammarico lamentoso, che sarebbe empio a fronte del dolore collettivo, ma l’affiorare della consapevolezza, in fondo banale, che le cose piacevoli cui siamo abituati non sono scontate. Speriamo di poterle gradualmente riconquistare, sapendo che non saranno più le stesse, anche per le persone, gli amici, che non ci saranno più. Fra loro, voglio ricordare, con molto rimpianto e affetto, Emilio Pasquini e Marco Santagata, che più volte sono stati con noi a Gargnano. A loro, che tanto hanno dato alla nostra disciplina e, tra l’altro, anche agli studi sul Quattrocento, questo libro è dedicato.

Con il volume precedente, su Carducci prosatore e polemista, e con questo ritorniamo alla consuetudine di pubblicare gli Atti in un paio d’anni: ne siamo contenti, particolarmente per i colleghi che scelgono

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli,
Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-02a



Premessa

di partecipare, perché crediamo che la pronta diffusione – ora in *Open access* –, oltre naturalmente alla qualità dei contributi, sia motivo del favore che questa serie ha incontrato.

Altro motivo di soddisfazione, che devo all'intelligenza del Comitato scientifico, è l'aver invitato e accolto nel convegno e nel volume studiosi che hanno visioni anche molto differenti sul Sannazaro lirico, in nome del confronto e del dialogo scientifico. Un valore nel quale – ben al di là del nostro piccolo convegno – noi tutti, autori e curatori del volume, crediamo profondamente in questi tempi duri.

Claudia Berra

COMITATO SCIENTIFICO

Gabriele Baldassari
(Università degli Studi di Milano)

Anna Maria Cabrini
(Università degli Studi di Milano)

Cristina Zampese
(Università degli Studi di Milano)

Tiziano Zanato
(Università Ca' Foscari di Venezia)

COMITATO ORGANIZZATIVO

Gabriele Baldassari, Claudia Berra, Paolo Borsa, Michele Comelli

INTRODUZIONE

Il progetto di un convegno dedicato alla poesia lirica di Iacopo Sannazaro è nato nel solco tracciato dal nostro primo e indimenticato maestro, Gennaro Barbarisi, che ha ispirato e animato a lungo gli incontri autunnali di Gargnano, individuando di volta in volta opere o esperienze letterarie che grazie al confronto tra prospettive diverse potessero essere valorizzate appieno e magari riscoperte nella loro ricchezza e complessità. L'importanza dei *Sonetti et canzoni* nella storia della nostra letteratura e in particolare in quella della lirica rinascimentale è stata ampiamente riconosciuta, ma a parte alcuni studi e contributi di grande rilievo, come quelli di Pier Vincenzo Mengaldo, Carlo Dionisotti, Marco Santagata e Cesare Bozzetti, sollecitati dall'edizione compresa nelle *Opere volgari* curate da Alfredo Mauro sessant'anni fa, non è stata oggetto di indagini specifiche se non in tempi recenti. È assai significativo che mentre prendeva forma questo convegno siano usciti due volumi, di Rosangela Fanara (*Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017) e di Tobia Toscano (*Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018), in tutto o in buona parte dedicati alla produzione lirica di Sannazaro e, come rivelato fin dal titolo, alle

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli,
Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-02b



questioni di natura filologica, naturalmente centrali in vista dell'allestimento di una nuova edizione, alla quale entrambi gli studiosi stanno attendendo indipendentemente, con l'idea di corredare il testo di un commento. Tali questioni hanno dato vita a un intenso dibattito dopo l'edizione di Mauro, il quale aveva assunto la *princeps*, uscita postuma per i tipi di Sultzbach alla fine del 1530, come l'esito dell'ultima volontà dell'autore, riproponendone quindi l'ordinamento, con la dedica all'amata Cassandra Marchese, i primi trentadue testi della stampa, la *Parte seconda* (in realtà la sola sezione a recare un titolo) composta da sessantasei altri testi, e infine tre capitoli ternari. A tutt'oggi questa strutturazione rappresenta una sorta di enigma: mentre Rosangela Fanara, fin da un volumetto uscito allo scadere del secolo scorso (*Strutture macrotestuali nei "Sonetti et canzoni" di Jacobo Sannazaro*, Pisa - Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici internazionali, 2000), ha evidenziato a più riprese elementi che indurrebbero a leggere la *princeps* come un libro coerente e coeso, secondo una visione già espressa da Mengaldo e poi almeno in parte condivisa o corroborata da Simone Albonico e Tiziano Zanato, Tobia Toscano ha ricavato dalle sue indagini, filologiche e storiche, segnali che muoverebbero in direzione contraria, e ha dunque fatto proprie, aggiornandole, le conclusioni di Dionisotti, Santagata e Bozzetti, secondo cui l'unica raccolta organizzata da Sannazaro sarebbe quella composta dai sessantasei testi della seconda parte della *princeps*. Di fronte a una questione così affascinante, che chiama in causa problemi di metodo (dalla definizione di macrotesto in campo lirico al delicato trattamento delle edizioni postume), e di fronte al rinnovato interesse destato dai *Sonetti et canzoni*, è apparsa particolarmente stimolante l'idea di un convegno che raccogliesse nella sede di Gargnano studiosi di varia provenienza, formazione, età, per guardare alla poesia lirica di Sannazaro da differenti prospettive, così da sintetizzare i risultati raggiunti finora e promuovere indagini ulteriori.

L'esito di giornate di confronto molto feconde si dispiega oggi sotto i nostri occhi grazie a questi atti. Ad aprirli è un intervento di Marina Riccucci che mira a inquadrare i *Sonetti et canzoni* nell'insieme della

produzione di Sannazaro, all'insegna della sua lunga fedeltà al codice bucolico: viene richiamata quindi non solo l'*Arcadia*, di cui si attende da tempo una nuova edizione, ma anche il variegato *corpus* delle opere latine, meritoriamente raccolte in un volume della collana de I Tatti una decina d'anni fa (*Latin Poetry*, translated by Michael C.J. Putnam, Cambridge, Mass. - London, The I Tatti Renaissance Library - Harvard University Press, 2009). Questo contributo di vasto respiro, frutto di un'assidua consuetudine dell'autrice con Sannazaro, che venne promossa agli albori dall'oggi compianto Marco Santagata, ci ricorda l'importanza di mantenere un orizzonte il più ampio possibile nelle nostre ricerche e di non trascurare il doppio tavolo, latino e volgare, su cui si muovono autori come Sannazaro.

Forti di questo viatico, si può intraprendere il percorso nel "libro" dei *Sonetti et canzoni*: ed è difatti sulla dimensione macrotestuale e sulla questione filologica di cui si è detto che si concentrano i successivi densi saggi di Rosangela Fanara, di Tobia Toscano e di Enrico Fenzi, che fanno il punto e portano nuove riflessioni in un dibattito che appare quanto mai aperto; nulla naturalmente si è voluto sacrificare qui di questa dimensione problematica, nella convinzione che il confronto tra ipotesi e posizioni diverse sia il sale dei nostri studi. La prima ideale sezione di contributi è chiusa da Marco Landi, giovanissimo ma già maturo studioso di scuola pisana, che ci riporta ancora all'*Arcadia* indagando la tradizione delle egloghe in miscellanee poetiche, e quindi al rapporto tra produzione bucolica e produzione lirica, che nella poesia del secondo Quattrocento e ancora più in Sannazaro intrecciano vivaci legami, messi in luce da un noto saggio di Domenico De Robertis di quarant'anni fa, così come dalle indagini che hanno puntato l'attenzione sulla vena elegiaco-bucolica che attraversa la poesia quattrocentesca.

Il richiamo all'*Arcadia*, popolata di figure e personaggi della Napoli aragonese più o meno velate dal travestimento pastorale, porta quasi necessariamente con sé l'esigenza di fissare lo sguardo sull'ambiente in cui si muove Sannazaro e sulle implicazioni politiche dei *Sonetti et can-*

zoni: seguono perciò i contributi di Guido Cappelli e di Guglielmo Barucci, che offrono rispettivamente un prezioso e criticamente aggiornato sguardo d'insieme sulla *Poesia ideologica alla corte d'Aragona* (dove accanto a Sannazaro incontriamo figure come l'Aloisio, il Perleoni, il De Jennaro) e un'analisi ricca e dettagliata della canz. 69, *Incliti spirti* (occasionata dall'episodio cruciale della congiura dei baroni), che non omette di ricordare fin dal titolo la *riflessione sulla poesia*, ovvero quella dimensione metapoetica che, come sottolineano anche altri interventi, ricopre una funzione di primaria importanza nei *Sonetti et canzoni*.

I successivi contributi si muovono sugli aspetti più propriamente formali del testo poetico: da quello di Francesco Montuori, che dall'alto della sua competenza in materia indaga la lingua delle rime sannazariane grazie soprattutto a un esame accurato dell'*Errata corrige* (su cui si soffermava anche da diverso punto di vista Rosangela Fanara), si passa a quello di Gabriele Baldassari, dedicato al trattamento della rima nei *Sonetti et canzoni*, visto come segnale di particolare evidenza del petrarchismo di Sannazaro, per giungere all'ampia lettura della canz. 41 offerta da Arnaldo Soldani, che dopo precedenti contributi raccoglie nuovamente il testimone di Pier Vincenzo Mengaldo, in un'analisi che prende in considerazione molteplici aspetti del testo, come l'avvicinamento progressivo al modello petrarchesco sul piano linguistico e stilistico, la struttura metrica e argomentativa, il rapporto con le canzoni esemplate sul medesimo schema dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dell'*Endimione* di Cariteo.

Se viene illuminata così una volta di più la raffinatezza formale che contraddistingue l'esperienza poetica di Sannazaro e la sua capacità di assorbire a fondo la lezione petrarchesca, i contributi che seguono, nati tutti da ricerche dottorali o postdottorali in corso o appena concluse, intendono porre l'attenzione su altri versanti dell'intertestualità dei *Sonetti et canzoni*: ad Amelia Juri si deve un intervento che valorizza opportunamente, e non senza implicazioni critiche più generali, il ruolo della memoria classica nella lirica sannazariana, mentre Maria Clotilde Camboni prende le mosse dalla ricostruzione di un episodio di notevole

rilievo nella storia letteraria come la Raccolta Aragonese per vagliare con accortezza i possibili affascinanti contatti tra i *Sonetti et canzoni* e la poesia del Duecento. Giada Guassardo e Francesco Amendola riflettono invece sulle relazioni tra Sannazaro e le due figure di maggiore spicco nel panorama letterario del primo Cinquecento: la prima si interroga infatti con finezza sui rapporti tra Sannazaro e Ariosto e sulle ragioni del loro distacco; il secondo, forte delle competenze maturate sull'opera e in particolare sull'epistolario di Pietro Bembo, indaga il tema assai suggestivo dei rapporti tra quest'ultimo e Sannazaro, rapporti che non a caso sono stati oggetto di attenzioni in questi anni (come attesta in questo volume ancora lo studio di Rosangela Fanara). In questa sezione del convegno rientrava anche la relazione di Italo Pantani dedicata all'influenza di Giusto de' Conti sui *Sonetti et canzoni*, che non ha potuto essere pronta in tempo per questi atti, ma che speriamo possa essere presto ripresa e pubblicata dall'autore.

Pur nella consapevolezza che alla fortuna dei *Sonetti et canzoni* si potrebbe dedicare un diverso e specifico spazio, il volume è chiuso dall'esame di un solo capitolo, ma molto significativo, di questa fortuna, quello sette-ottocentesco. Ne offre un'esauriente panoramica Giacomo Vagni, il quale ci dà qui un saggio molto promettente dei risultati a cui perverrà il suo progetto sul «petrarchismo come mito fondativo della modernità letteraria italiana», a conferma del fervore di ricerche che ha investito e sta investendo la storia letteraria del Quattro-Cinquecento, anche nella prospettiva di una rielaborazione di consolidati paradigmi storiografici: un autore come Sannazaro, posto a cavallo tra i due secoli, rappresenta e rappresenterà un caso di studio cruciale sotto questo punto di vista, e non è casuale che tante discussioni e ipotesi (si veda ad esempio il saggio di Toscano) vertano sulla collocazione cronologica dei suoi testi, così come dei manoscritti che sono possibili testimoni di redazioni intermedie dei *Sonetti et canzoni*.

Nel chiudere questa introduzione non si può non ricordare chi, presiedendo alle singole sessioni o partecipando nelle vesti di discussant, ha contribuito al dibattito e ha offerto suggerimenti depositatisi cer-

Introduzione

tamente in questi atti: ringraziamo dunque, nell'ordine di apparizione al convegno, Tiziano Zanato, Cristina Montagnani, Carlo Vecce e Cristina Zampese, Anna Maria Cabrini, Beatrice Barbiellini Amidei. Un sentito ringraziamento va anche a Francesco Amendola, che ha generosamente contribuito alla revisione redazionale dei contributi.

Gabriele Baldassari e Michele Comelli

L'URGENZA DI DIRE "ALTRO" E UNA "LUNGA FEDELTÀ":
APPUNTI PER UNA STORIA DELLA POESIA SANNAZARIANA

Marina Riccucci

1. *Un assunto: a premessa*

All'interno della produzione tutta di Sannazaro si leggono spesso quelli che potremmo definire intermezzi meta-poetici, dichiarazioni d'autore, insomma: il più delle volte si tratta di annunci di opere "altre" (e la scelta dell'aggettivo, lo vedremo, ha un però). Sono enunciati programmatici e ciò che da quei passaggi viene a configurarsi è il profilo di un autore apparentemente a disagio, di uno scrittore apparentemente alla ricerca di un proprio luogo, di un poeta apparentemente bisognoso di darsi un'identità e un'alternativa che lo emancipino dalle sue contraddizioni e che nobilitino e rendano più autorevole il suo canto.¹

Apparentemente, appunto.

¹ Sul Sannazaro poeta dai molti volti e dalle molte contraddizioni (soprattutto nell'*Arcadia*), si legga, oltre a FRANCESCO TATEO, *La crisi culturale di Jacobo Sannazaro*, in ID., *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1974, pp. 11-109 (I ed. 1967), anche ENRICO FENZI, *L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in "Per leggere", 8 (2008), 15, pp. 157-78 e il recentissimo SEBASTIANO VALERIO, *Canti e silenzi dei pastori nell'"Arcadia" di Sannazaro*, in "Critica letteraria", 47.2 (2019), pp. 213-31.

I «*Sonetti et canzoni*» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli, Milano, Università degli Studi, 2020

"Quaderni di Gargnano", 4 – <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-03



Perché in realtà Sannazaro è autore e scrittore e poeta coerente e, soprattutto, convintamente e deliberatamente fedele: anzi, fedelissimo. Perché a lui interessa il “codice”, dentro le mille possibili varianti dei “contenuti”: Sannazaro, infatti, sperimenta, innova e crea rimanendo però sempre dentro gli spazi (verrebbe da dire familiari) di uno stesso universo; un universo che, forse, può dirsi piccolo o angusto, ma che pur sempre è dotato di tutti i requisiti che fanno tale un universo. Ma quello che è davvero sorprendente è che Iacopo Sannazaro ebbe già tutto chiaro prestissimo (sarebbe meglio dire precocemente): tanto che possiamo affermare che nella seconda metà degli anni Novanta sul suo scrittoio ci sono già sia il presente sia il passato sia il futuro della sua produzione.

L’universo eletto da Sannazaro – universo, si badi, non genere – è l’universo bucolico.

2. «*Rura colam semper*» (“*Elegiarum libri*” II II 23)

Al suo esordio letterario il giovane umanista nutrito di cultura classica (e di certo già membro dell’Accademia Pontaniana),² rifugge dal canto epico mostrando di puntare tutto sulla poesia pastorale. Questo,

² La migliore biografia sannazariana resta quella che Erasmo Pèrcopo ha ricostruito, nell’arco di circa trent’anni, in due distinti contributi: cfr. ERASMO PÈRCOPO, *Per la giovinezza del Sannazaro*, in *Miscellanea di studi critici in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903, pp. 775-88 e ID., *Vita di Iacobo Sannazaro*, a cura di Gioacchino Brognoligo, in “Archivio Storico per le Province Napoletane”, 56 (1931), pp. 87-198 (per la data di nascita del poeta, ineludibile il rimando a MARIA CORTI, *Ma quando è nato Jacopo Sannazaro?*, in *Collected Essays on Italian Language and Literature Presented to Kathleen Speight*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Stephen N. Cristea, Sheila Ralphs, Manchester - New York, Manchester University Press, 1971, pp. 45-53). Negli anni la critica è scesa in profondità ed è andata corredando e integrando quel lavoro con molte informazioni. Rimando quindi anche a MARINA RICCUCCI, *Il “neghittoso” e il “fier connubbio”. Storia e filologia nell’“Arcadia” di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001, *passim* e ai molti lavori di Vecce, in particolare all’ultimo saggio: CARLO VECCE, *Iacopo Sannazaro*, in “Humanistica”, 11.1-2, n.s. 5.1-2 (2016), pp. 121-36, ricognitivo aggiornato sotto il profilo bibliografico.

almeno, è quanto si trova dichiarato nella prima elegia del primo libro degli *Elegiarum* (I 19-18 e 27-31):³

At mihi paganae dictant silvestria Musae
carmina, quae tenui gutture cantat Amor.
Fidaque secretis respondet silva querelis,
et percussa meis vocibus antra sonant.
Nec tantum populos, nec tantum horrescimus urbes,
quantum non iustae saevitiam dominae.
Hoc vitae genus, hoc studium mihi fata ministrant:
hinc opto cineres nomen habere meos.
Me probet umbrosis pastorum turba sub antris,

³ Le opere poetiche latine si citano da JACOPO SANNAZARO, *Latin Poetry*, translated by Michael C.J. Putnam, Cambridge, Mass. - London, The I Tatti Renaissance Library - Harvard University Press, 2009. Ma è ancora da allestire e da pubblicare un'edizione critica e commentata (nonché corredata di traduzione italiana) del Sannazaro latino delle *Elegie*, degli *Epigrammi* e delle *Piscatorie*. Un passo avanti in questa direzione è rappresentato dalla tesi di dottorato di ANITA DI STEFANO, *Per l'edizione delle Elegie e degli Epigrammi di Iacopo Sannazaro*, Università di Messina, Dottorato di ricerca in italianistica, tutor Vincenzo Fera, discussa il 23 novembre 1995, e che finora è esitata in EAD., *Un'elegia stravagante di Sannazaro*, in "Studi medievali e umanistici", 11 (2013), pp. 218-24. Altre voci bibliografiche su *Elegie* ed *Epigrammi* sono: F. TATEO, *Per una lettura critica dell'opera latina del Sannazaro*, in "Convivium", 25 (1957), pp. 413-27; LUCIA GUALDO ROSA, *A proposito degli epigrammi latini del Sannazaro*, in "Vichiana", 4 (1975), pp. 81-96; C. VECCE, *Multiplex hic anguis. Gli epigrammi del Sannazaro contro Poliziano*, in "Rinascimento", 30 (1990), pp. 235-55 e ID., "Maiores numina". *La prima poesia religiosa e la "Lamentatio" di Sannazaro*, in "Studi e problemi di critica testuale", 43 (ottobre 1991), pp. 49-94; quindi ANGELA CARACCIOLIO ARICÒ, *Lo scrittoio del Sannazaro. Spogli verbali e preparatorii all'opera latina posteriore all'"Arcadia"*, in "Lettere italiane", 46 (1994), pp. 280-314. Per quanto riguarda le *Piscatorie*, ancora d'obbligo è il rimando al datatissimo, ma pur sempre da tenere in considerazione, GIOVANNI ROSALBA, *La cronologia delle Eclogae Piscatoriae*, in "Il Propugnatore", n.s. 6.1 (1893), 31-32, pp. 5-30, quindi ai lavori di LILIANA MONTI SABIA, *Storia di un fallimento poetico: il "Fragmentum" di una Piscatoria di Iacopo Sannazaro*, in "Vichiana", 12 (1983), pp. 255-81 e EAD., *Dalla bucolica alla piscatoria: per la storia della Piscatoria V di Iacopo Sannazaro*, in "Munera parva". *Studi in onore di Boris Ulianich*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 1999, pp. 33-63; infine al più recente BERNARDO PULEIO, *Il metodo di lavoro di Iacopo Sannazaro nelle "Eclogae Piscatoriae"*, in "Critica letteraria", 31.2 (2003), pp. 211-34.

dum rogat agrestem lacte tepente Palem.
[...]
Non mihi Moenidem, Luci, non cura Maronem
vincere: si fiam notus amore, sat est.
[...] ista canant alii.

Lucio Crasso, che Sannazaro qui invoca in quanto dedicatario del testo – tornerà a nominarlo in *Elegiarum libri II* II 15-16 «Crassus at aeterno frondis redimitus honore, / solvat Pieriis ora rigata modis») –, aveva guidato da maestro l'adolescente Iacopo nel mondo delle lettere (insieme a Giuniano Maio).⁴ Difficile che Crasso, nel leggere questi versi latini, abbia potuto equivocare una professione tanto chiara e tanto perentoria, oltretutto sigillata dall'eco del v. 13 del primo libro dei *Fasti*: «Caesaris arma canant alii, non Caesaris aras».

Messaggio analogo Sannazaro invia poi a Giovanni Pardo, con alcuni versi dell'elegia successiva (la seconda), che peraltro gli dedica (*Elegiarum libri I* II 21-24, 41-42 e 47-50):

Quod mihi si liceat tenui revocare cicuta
Trinacrii niveas upilionis oves,
rura colam semper: populi valeatis, et urbes;
rura dabunt oculis grata theatra meis.
[...]
Dii facite, inter oves, interque armenta canendo
deficiam, et silvis me premat atra dies
[...]
Exsultent alii Panchaeo munere Manes,
et quaerant Pariis marmora cesa iugis.
Mi sat erit, veteres recolat si Phyllis amores,
conserat et vernas ante sepulcra rosas.

⁴ Cfr. RICCUCCI, *Il "negbittoso" e il "fier connubio"*, pp. 18-19 n. 66.

Risulta difficile stabilire la prossimità cronologica di queste dichiarazioni con quanto si legge nel *Prologo* dell'*Arcadia* (§§ 2-6):⁵

Per la qual cosa [...] addivene che le silvestre canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de' faggi diletтино non meno a chi le legge che li colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri [...]. Dunque in ciò fidandomi, potrò ben io fra queste deserte piagge, agli ascoltanti alberi et a quei pochi pastori che vi saranno, raccontare le rozze egloghe da naturale vena uscite, così di ornamento ignude esprimendole come sotto le dilettevoli ombre, al mormorio de' liquidissimi fonti, da' pastori di Arcadia le udii cantare [...]. Onde io (se licito mi fusse) più mi terrei a gloria di porre la mia bocca a umile fistula di Coridone [...] che a la sonora tibia di Pallade [...]. Che certo egli è migliore il poco terreno ben coltivare, che 'l molto lasciare per mal governo miseramente imboschire.

Ma è indiscutibile che Sannazaro si mostra, in tutti e tre i passi citati, categorico e risoluto, nonché determinato a mantenersi poeta dentro lo spazio circoscritto del «poco terreno» occupato dai versi di cui le «rozze egloghe» si compongono. Fondamentalmente Sannazaro non rinnegherà mai queste sue esternazioni. Cambierà latitudini e spazi, questo sì, lo farà, e l'*Arcadia* è senza dubbio l'esito più forte di questa scelta tanto alternativa e tanto risoluta da parere, mi si passi l'espressione, quasi un ripudio.

Sannazaro potrà farsi – e si farà – poeta e cantore anche di "altro", ma eleggerà sempre a comun denominatore (talvolta massimo talvolta minimo, ma pur sempre comun denominatore) delle proprie opere la cifra bucolica, mostrando di considerarla identitaria. Sannazaro, insomma, per dirlo in due parole, farà una cosa che gli consentirà di mantenersi fedele all'universo di elezione: eleggerà "altri" *rura*, ma pur sempre *rura*

⁵ Si cita da I. SANNAZARO, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013.

saranno – ora campestri, ora marini, ora fluviali –, i luoghi su cui esercitare la propria *ars poetica*.

Sono i passaggi che scandiscono questa “lunga fedeltà” e che le danno voce, a meritare di essere osservati, analizzati, censiti, non tanto e non solo per capirne gli esiti (che fundamentalmente sono noti), quanto, piuttosto, per cogliere i nessi tra gli enunciati che li formalizzano e per provare a costruire, su questi nessi, una cronologia: con l’obiettivo di ridurre a sistema le plurime attestazioni della assidua volontà sannazariana sia di esperire “altro” senza tradire quel «*rura colam semper*», sia di uscire dai confini del genere senza tuttavia abbandonarlo mai del tutto.⁶

3. «*Con più alto stile canterai gli amori di fauni e di ninfe nel futuro*» (“*Arcadia*” VII 31-32)

La settima prosa dell’*Arcadia* contiene l’autobiografia di Sincero-Sannazaro, il personaggio-autore che ha scelto l’esilio nelle «solitudini di Arcadia» (VII 17) nella speranza di vedere placata lì, tra pastori e canti amebici, «la ansietà de la mente» (VII 19) prodotta in lui dall’amore. Il pastore Carino, su richiesta del quale Sincero ha narrato la propria storia, dopo avere ascoltato l’accorato racconto del giovane infelice, pronuncia al suo indirizzo queste parole, in un certo senso profetiche, in un certo senso di investitura (VII 31-32):

Et io in guidardone ti donerò questa sampogna di sambuco [...] con la quale spero che (se da li fati non ti è tolto), *con più alto stile canterai gli amori di fauni e di ninfe nel futuro*.

⁶ È questo il risultato, lo ricordo, già a suo tempo auspicato da Carlo Vecce in un suo saggio del 1991. Cito un passaggio di quel contributo perché ancora attualissimo: «sono ancora molti i tasselli mancanti alla comprensione del mosaico della sua [*scil.* di Iacopo Sannazaro] formazione culturale, dall’analisi degli zibaldoni giovanili ad un esauriente studio sulla cronologia, sulla tradizione e sulle varianti d’autore delle *Rime*, delle *Eclogae Piscatoriae* e delle *Elegie* e degli *Epigrammata*» (VECCE, “*Maiora numina*”, p. 49).

L'urgenza di dire "altro" e una "lunga fedeltà"

E sì come insino qui i principii de la tua adolescenzia hai tra semplici e boscarecci canti di pastori infruttuosamente dispesi, così per lo inanzi la felice giovenezza *tra sonore trombe* di poeti chiarissimi del tuo secolo non senza speranza di eterna fama trapasserai.

Il passo si compone di momenti distinti e intrecciati tra loro in una sorta di formula indissolubile: siamo di fronte a "quasi" due bilanci, consuntivo e preventivo insieme.

La proposizione che apre il § 32 di *Arcadia* VII – «E sì come insino qui i principii de la tua adolescenzia hai tra semplici e boscarecci canti di pastori infruttuosamente dispesi» – è bilancio consuntivo e trova nella specifica «rozze egloghe» di *Prologo* 4 l'indicazione del prodotto letterario che a quella fase deve essere ascritto. Carlo Vecce rileva che il passo in generale e la *iunctura* «rozze egloghe» in particolare rimandano a ciò che di bucolico Sannazaro aveva scritto tra il 1475 e il 1482:⁷ è esattamente a quei medesimi anni che, aggiungerei, appartengono, anche, le due elegie che aprono gli *Elegiarum libri*, esattamente come a quegli anni si data l'«inizio di un apprendistato umanistico e di un'abitudine di lettura dei testi che», cito Vecce, «viene testimoniato dagli zibaldoni databili appunto agli anni '80».⁸ Per «rozze egloghe», allora, bisognerà intendere tutte le egloghe che furono composte prima che nascesse nel loro autore l'idea di un *libro pastorale* e, quindi, indipendentemente da esso. In quel novero rientreranno pertanto sia le bucoliche che poi Sannazaro sceglierà di includere nel prosimetro (la prima, la seconda, la sesta e l'ottava)⁹ sia quelle che dal libro rimarranno fuori (non siamo in grado, a oggi, di dire quali e quante: ma su una almeno possiamo essere certi).¹⁰

⁷ SANNAZARO, *Arcadia* [VECCE], p. 166.

⁸ VECCE, "Maiores numina", p. 50.

⁹ Cfr. RICCUCCI, *Il "neghittoso" e il "fier connubio"*, pp. 5-10.

¹⁰ Cfr. M. RICCUCCI, *Un anonimo imitatore del Sannazaro. Lettura di un'egloga inedita*, in "Per leggere", 2 (2002), 3, pp. 25-43.

Il passo del § 31 di *Arcadia* VII – «Et io in guidardone ti donerò questa sampogna di sambuco [...] con la quale spero che [...] con più alto stile canterai gli amori di fauni e di ninfe nel futuro» – è invece bilancio preventivo, dal momento che vi si legge l’annuncio che il futuro sarà scandito da una poesia celebrativa degli «amori di fauni e di ninfe», caratterizzata, però, da un «più alto stile».

Concordo con Vecce quando afferma che in quel «con più alto stile» debba essere vista l’ambizione di Sannazaro a «volgersi alla poesia umanistica, di stampo pontaniano». ¹¹ *Salices* ed *Eclogae piscatoriae* rientrano, del resto, perfettamente in quella categoria. Per il poemetto come per le bucoliche latine può essere addotto il seguente passo dell’undicesima elegia del primo libro (*In maledicos detractores* I XI 51-54):

Nos quoque, si magnus non aversatur Apollo,
cantemus Nymphas, capripedesque Deos.
Nam bene Thespiacas, livor licet audiat, undas
Novimus, et dextro pressimus *antra* pede.

I cui contenuti mirabilmente sembrano rappresentare proprio il testo dei *Salices* e l’orizzonte bucolico-pelagico delle *Piscatoriae*. ¹² Con i tempi ci siamo perfettamente: *Salices* e *Piscatoriae* sono prodotti compiuti nei primissimi del Cinquecento, ma sicuramente idee e versi dell’uno come delle altre avevano riempito molte carte sannazariane diversi anni prima: prima della *princeps* dell’*Arcadia*, intendo. ¹³

Non dobbiamo dimenticarci mai, credo, che con il prosimetro *Arcadia* siamo dentro un libro che aveva visto le stampe nel 1504, ma che sicuramente era finito già nella seconda metà degli anni Novanta del

¹¹ SANNAZARO, *Arcadia* [VECCE], p. 166.

¹² Cfr. VECCE, “*Maiora numina*”, p. 49.

¹³ Per le *Piscatorie*, cfr. qui n. 3.

Quattrocento.¹⁴ I §§ 31 e 32 della settima prosa (così come i distici appena citati) fotografano, mi pare di potere dedurre, quel preciso momento: sono quindi "inclusivi" di un arco di tempo che va dai primissimi anni Ottanta agli ultimissimi anni Novanta del secolo XV.

Veniamo ora al «sonore trombe» di *Arcadia* VII 32.

Tenuto conto sia che il precedente immediato di quella *iunctura* è nel sintagma petrarchesco di *Rerum vulgarium fragmenta* 187, 3 («O fortunato, che sì chiara tromba / trovasti»), dove l'espressione indica inequivocabilmente la poesia epica, sia che in quel preciso medesimo senso Sannazaro lo riusa in *Arcadia* X 20:

Il quale poi che abbandonate le capre si diede ad ammaestrare i rustichi coltivatori de la terra, forse con isperanza di cantare appresso con più sonora tromba le arme del troiano Enea...

È palese che quel sintagma si porta con sé, vettore semantico di ampia ma certa latitudine, il rimando *ad maiora*. Parlando di generi letterari, si intende.

Erspamer interpreta le «sonore trombe» come «poesia dotta, alta, in particolare l'epica» e quindi legge il passo che contiene quella *iunctura* come l'annuncio di un'opera altra, che non vuole essere bucolica, ma che

¹⁴ Sulla vicenda redazionale e editoriale dell'*Arcadia*, accanto ai contributi di GIANNI VILLANI, *Per l'edizione dell'"Arcadia" del Sannazaro*, Roma, Salerno Ed., 1989; ID., *Ancora sul testo dell'"Arcadia": come fare l'edizione*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V centenario dell'"Arcadia" di Iacopo Sannazaro*. Atti del Convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), raccolti da Davide Canfora e A. Caracciolo Aricò, prefazione di F. Tateo, Bari, Cacucci, 2006, pp. 729-52; ID., *Processi di composizione e 'decomposizione' nell'"Arcadia" di Sannazaro*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 12.1-2 (2009), pp. 49-77; ID., *Sul 'manoscritto-base' del Libro pastorale nominato Arcadio*, in "Per leggere", 12 (2012), 23, pp. 91-132; cfr. anche RICCUCCI, *Il "neghittoso" e il "fier connubio", passim*; ROSANGELA FANARA, *Lo scrittoio volgare del Sannazaro: intorno all'ultima edizione dell'"Arcadia"*, in "Per leggere", 14 (2014), 27, pp. 173-97 e TOBIA R. TOSCANO, *Sulla presunta seconda edizione Mayr dell'"Arcadia" di Sannazaro (1505?)*. *La testimonianza di Pietro Summonte (1512)* (2018), in ID., *La tradizione delle rime di Sannazaro e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2019, pp. 109-23.

si pretende che si innalzi oltre i limiti agresti e pastorali, verso le vette dell'epica.¹⁵ Vecce sostanzialmente concorda con Erspamer, ma ritiene che Sannazaro volesse esprimere in questo luogo della settima prosa dell'*Arcadia* anche il desiderio e il proposito di scrivere un'opera che fosse «la celebrazione dei principi aragonesi».¹⁶ Personalmente mi sento di aggiungere e di sottolineare almeno una cosa: che le proposizioni dei §§ 31-32 della settima prosa dell'*Arcadia* dicono con cristallina chiarezza e prima di tutto che in un futuro prossimo lo strumento di cui Sincero si servirà non sarà più la *sampogna*, ma le *sonore trombe*. La puntualizzazione non è irrilevante, lo vedremo, e ci porta diritti alle pagine finali del prosimetro, nel congedo *A la sampogna*.

Qui Iacopo Sannazaro compie un gesto inequivocabile: abbandona la zampogna e il romanzo pastorale (che è il “messaggio” di cui la zampogna è il “mezzo”), lasciandolo nel luogo dove è nato, confinato e recluso tra le solitudini dei boschi (*A la sampogna* 4):

Per la qual cosa io ti prego, e quanto posso ti admonisco, che, de la tua selvatichezza contentandoti, tra queste solitudini ti rimanghi.

La domanda è: per andare dove?

Dove sarebbe andato Iacopo Sannazaro uscendo dalle «solitudini» dell'aspra ruvida terra d'*Arcadia*? La risposta è attingibile e facile e a tutti nota: in mare e in terra sacra, nelle acque salmastre dell'arcipelago partenopeo, sugli *acta* da cui sceglie di assumere il proprio *nomen*,¹⁷ e, poi, in quelle dolci del fiume Giordano che scorrono negli *arva sacra* della terra natale di Cristo.

¹⁵ I. SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990, p. 124.

¹⁶ SANNAZARO, *Arcadia* [VECCE], p. 166.

¹⁷ Cfr. M. RICCUCCI, *La profezia del vate e il “caeruleus Proteus”*, in “Nuova rivista di letteratura italiana”, 3.2 (2000), pp. 245-87: 246-48.

Farò ora un esercizio, che non ha pretese di arrivare a sistematizzare tutto e che, in quanto tale, è quasi un *divertissement*, ma che, avendomi imposto di attingere qua e là dalle diverse opere sannazariane, mi ha portato a comporre un discorso che può dirci molto sul nostro poeta napoletano e, soprattutto, che dimostra come alle soglie del secolo XVI il nostro Azio Sincero avesse già sul suo scrittoio le carte che lo avrebbero condotto in quegli *arva*, in quegli *acta*. Cioè, in sostanza, all'esito alluso dalle «sonore trombe» di *Arcadia* VII 32.

4. «*Per troppo amar altrui, sei ombra e polvere*» (“*Arcadia*” VIII^e 105)

Il Sannazaro di cui stiamo parlando è anche il poeta che, negli ultimi quattro-cinque anni del Quattrocento, va accumulando (uso questo verbo, come l'aggettivo “altro”, a ragion veduta) rime in volgare, un selezionato *corpus* delle quali uscirà a stampa, a Napoli, nel 1530, con il titolo *Sonetti et canzoni*. In attesa della pubblicazione, che ormai tutti auspichiamo imminente, delle edizioni annunciate da Rosangela Fanara e da Tobia Toscano,¹⁸ citerò il “canzoniere” sannazariano da quella curata da Alfredo Mauro ed edita nel 1961.¹⁹

Ora, dentro *Sonetti et canzoni* si legge un manipolo di liriche formato dalla serie 33-36. In alcune zone di essa riecheggiano – soprattutto in

¹⁸ Cfr. R. FANARA, *Strutture macrotestuali nei “Sonetti et canzoni” di Jacobo Sannazaro*, Pisa - Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici internazionali, 2000; EAD., *Sulla struttura del “Canzoniere” di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, in “*Critica letteraria*”, 35.2 (2007), pp. 267-76; EAD., *Per il commento ai “Sonetti et canzoni” di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)*, in “*Per leggere*”, 15 (2015), 29, pp. 25-50, oltre, ovviamente, al saggio contenuto in questi Atti. Sulle questioni legate alle rime volgari sannazariane, cfr. anche T.R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della “princeps” delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei “Sonetti et canzoni”* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 13-47; ID., *Quasi un passaggio di testimone: rime di Sannazaro e Vittoria Colonna nel manoscritto Magliabechiano VII 371*, ivi, pp. 83-114.

¹⁹ I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961 (i *Sonetti et canzoni* [SeC] a pp. 133-220, le *Rime disperse* a pp. 221-54).

34 – le parole del congedo *A la sampogna*.²⁰ Si prenda la seguente dichiarazione, contenuta in *SeC* 35, 5-6:

Del tempo andato, o pastoral mia Musa,
e del *tuo rozzo stil* so che ti dole...

che è seguita dalla promessa di una palingenesi espressa dal «rinascerrai nova fenice» di 35, 12-14 e che può essere letta in parallelo con *Arcadia* XI^e 112-14:

E perché al fine alzar conviemmi alquanto,
lassando il pastoral ruvido stile,
ricominciate, Muse, il vostro pianto.

Che questo blocco di rime – come anticipò Carlo Dionisotti²¹ e come Fanara ha ampiamente discusso e argomentato – sia contemporaneo alla parte finale dell'*Arcadia* e, quindi, che la stesura di questi versi risalga agli anni Novanta del Quattrocento è oggi ben più non solo di una congettura, ma anche di una ipotesi plausibile.

D'altra parte, però, questi passaggi meritano un'interpretazione che vada oltre, pur senza prescindere, a ciò che la concomitanza cronologica e la tangenza lemmatica e semantica parrebbero dirci. Se infatti di fronte a quei versi viene automatico pensare a un Sannazaro che si congeda dal mondo bucolico per entrare in quello lirico, per fare, insomma, il poeta

²⁰ Cfr. FANARA, *Lo scrittoio volgare del Sannazaro*, pp. 173-97 e EAD., *Autori, generi e stili in Sannazaro. Citazioni fra "Arcadia" e rime volgari*, in "Parole rubate", 14 (2016), *Speciale Sannazaro. Territori d'Arcadia. Furti e metamorfosi della parola*, a cura di G. Villani, pp. 57-73 (consultabile on line al seguente indirizzo: http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo14_pdf/F14_4_fanara_stili.pdf).

²¹ Cfr. CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37 (da cui si cita).

d'amore *tout court*, dobbiamo tuttavia stare bene attenti a non lasciarci coinvolgere troppo da questa conclusione: tale deduzione risulta fallace quando si presti ascolto a ciò che altri versi, dell'*Arcadia* e di *Sonetti et canzoni*, apertamente dichiarano e lasciano intendere. Si prendano dunque i vv. 66-68 della canzone *Valli riposte e sole* (SeC 59):

Canzon, se l'alma errante e fuggitiva
in breve non rivilve,
mi troverà nuda ombra e poca polve.

Domanda: da che cosa "dovrebbe" *rivolvere* (cioè 'derogare', 'tirarsi indietro') il poeta e, di conseguenza, che cosa dovrebbe 'smettere di fare' l'anima «errante e fuggitiva»? La risposta è una sola ed è autorizzata dal contesto (un contesto tramato da eco giustiane):²² potrà anche sorprenderci, ma ciò che il poeta qui vede come soluzione salvifica è smettere di scrivere versi d'amore. Del resto, qualcosa di analogo Sannazaro l'aveva in un certo senso già scritto in quella che ora è l'ottava egloga dell'*Arcadia*, composta, come è noto, in un tempo in cui l'autore non pensava ancora al *libro pastorale* e anch'essa, come le attuali egloghe I^e, II^e e VI^e, circolata autonomamente.²³ Volendo fissare delle coordinate temporali, potremmo dire che questa bucolica risale sicuramente a un tempo anteriore al 1482-84.²⁴

Il pastore Clonico, che intona il canto pastorale, a un certo punto afferma (per poi chiedere):

Allor le rime, ch'a mal grado accumulò,
farete meco in cenere risolvere,
ornando di ghirlande il mesto cumolo.

²² Sulla presenza, in Sannazaro, di Giusto de' Conti, cfr. ITALO PANTANI, *Per Montano, e altri pastori d'Arcadia*, in "Filologia & Critica", 42.1 (2017), pp. 143-59.

²³ Cfr. VILLANI, *Per l'edizione dell'"Arcadia"*, pp. 115-18 e RICCUCCI, *Il "negbittoso" e il "fier connubio"*, pp. 103-60.

²⁴ Ivi, p. 24.

Allor vi degnarete i passi volvere,
cantando, al mio sepolcro; allor direteme:
– Per troppo amar altrui, sei ombra e polvere –.
(*Arcadia* VIII^c 100-105)

Il v. 105 è quasi un sillogismo: il sentimento incontrollato dell'amore ha come conseguenza diretta e inesorabile l'annientarsi non solo morale, ma anche fisico, dell'amante. Parole (e rime) pressoché identiche a quelle che si leggono nei vv. 66-68 di *SeC* 59 e che in quella stessa lirica trovano espressione anche nei vv. 52-57, di sapore "piscatorio":

Ninfe, che 'l sacro fondo,
come a Nettuno piacque,
de l'undoso Tirreno avete in sòrte,
alzate il capo biondo
fuor già de le vostr'acque
e vedete il mio pianto e la mia morte.

Siamo di fronte a un profilo personologico tipico: l'amante infelice, inghiottito dalla terra e del quale non resta che polvere (il *poca polve* del v. 105 è petrarchesco),²⁵ è anche poeta d'amore: la sua vita trascorre inutilmente, essendo costui capace – suo malgrado – soltanto di *accumolare* rime.

Si legga ora un altro passo.

La canzone *Amor, tu vòì ch'io dica* (*SeC* 53) esprime, prima di tutto, la fatica e il dolore che l'amore e il cantare d'amore producono (vv. 4-5):

²⁵ Sulla tematica implicata nel sintagma, cfr., oltre alle osservazioni che si leggono in RICCUCCI, *La profezia del vate*, pp. 275-76 n. 61 e in ATTILIO BETTINZOLI, *La fuga, il sogno, la morte. Su alcune 'rime' di Iacopo Sannazaro: tra Petrarca, Macrobio e i classici antichi*, in "Lettere italiane", 67.2 (2015), pp. 251-69, anche e specificamente M. RICCUCCI, *Tra memoria poetica e autocitazione. Ossessioni verbali e ossessioni funerarie nell'"Arcadia"*, "Parole rubate", 14 (2016), pp. 75-93 (consultabile on line: <http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo14_pdf/F14_5_riccucci_autocitazione.pdf>).

L'urgenza di dire "altro" e una "lunga fedeltà"

Dirò con gran fatica
gli affanni e' dolor miei...

Segue la constatazione che è impossibile ottenere dalla celebrazione della donna amata (quindi dalla poesia d'amore) garanzia di gloria imperitura (vv. 30-37):

ma con soavi tempore
il bel nome gentile
cantando, ancor *sperava* alzar di terra;
che s'un marmo poi serra
la carne ignuda e frale,
almen di tanta gloria
qualche rara memoria
qui *rimanesse* eterna et immortale.

Il testo si chiude con un vero e proprio proclama (vv. 72-78):

Ma chi pensa a' suoi danni,
potrà ben veder come
poca polvere et ossa
in una breve fossa
si chiuderanno, e fia sepolto il nome.
Però, mentr'ella è viva,
trove di sé chi scriva.

Il segmento costituito dai vv. 72-76 è sovrapponibile alle parole di *Arcadia* VIII^e 100-105 e ai vv. 66-68 di *ScC* 59 (difficile dire quanto tempo separi la redazione di VIII^e da quella di *ScC* 59 e 53), mentre i vv. 77-78 della canz. 53 contengono un proclama che non ci attenderem-

mo.²⁶ A essere risolutamente annunciata in quei due versi è infatti l'abdicazione dalla prassi, che i vv. 72-76 hanno dichiarato letale, dell'*accumolo* di rime: prassi che il poeta lascia e affida ad altri mediante l'enunciato di *SeC* 54, 1-2:

Cercate, o Muse, un più lodato ingegno
che con più dolce stil lode costei...

e che si presenta come variante in volgare dell'«ista canant alii» di *Elegiarum libri I* 31. L'annuncio, inoltre, è così categorico che pare non possa spiegarsi (o almeno non solo) con il fatto che la donna non gradisce gli omaggi poetici dell'amante (*SeC* 53, 38-39):²⁷

Or poi che a lei non piace
la mia lira si tace...

ma piuttosto con una ragione consustanziale a un progetto alternativo tutt'altro che confuso o remoto. I vv. 53-65 sono espliciti in merito:

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;

²⁶ Sotto il profilo esclusivamente lemmatico, peraltro, questi versi sono molto vicini alle parole pronunciate da Ergasto presso la tomba della madre in *Arcadia* XI^c 157-60: «spero che sovra te non avrà possa / quel duro, eterno, inexcitabil sonno / d'averti chiusa in così poca fossa; / se tanto i versi miei prometter ponno» (ma in merito cfr. RICCUCCI, *Tra memoria poetica e autocitazione*, pp. 75-93). Sul personaggio di Ergasto, cfr. ANDREA PANTANI, "Per attentamente mirare...". *La visione alienante nell'"Arcadia" di Sannazaro*, in "Letteratura & arte", 1 (2003), pp. 145-60.

²⁷ In questo enunciato si riconoscono corrispondenze con i toni aspri e processuali di *SeC* 70-71; e quindi vicinissimi anche a *SeC* 29 – come rilevato da DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, p. 4.

L'urgenza di dire "altro" e una "lunga fedeltà"

ché chi di venir brama
in qualche grido,
non solo per mirar fiso
negli atti d'un bel viso
si pòte a vuolo alzar dal proprio nido.

In sintesi: gli *excerpta* dai tre componimenti sembrano autorizzare a dedurre che per Sannazaro essere poeta d'amore significava precludersi la possibilità della fama che va oltre la morte.

Si obietterà: a smentire quella deduzione stanno *SeC* 55 e 56, sonetti entrambi, entrambi testi celebrativi del cantore lirico per eccellenza, del modello indiscusso Francesco Petrarca, entrambi componimenti che dicono che il tempo dedicato alla poesia d'amore è tempo sacro. Ma si tratta di ritrattazione di breve respiro e di redenzione quanto mai precaria.

A *SeC* 56 segue un gruppo cospicuo di testi nei quali non c'è traccia né delle dichiarazioni rilasciate in *SeC* 53 e in 59, 66-68, né delle rettifiche opposte in *SeC* 54-56, come se, in un certo senso, sia le prime sia le seconde fossero state meramente occasionali, quasi il prodotto di un momento disforico: tanto che quello che si legge in *SeC* 59, 66-68, pare assumere i contorni di un retaggio che ha perso senso e spessore. Ma la canzone *Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno* (*SeC* 89), ampiamente studiata da Rosangela Fanara (soprattutto per e nei suoi legami con l'undicesima egloga dell'*Arcadia*),²⁸ rimette tutto in discussione. Essa ripropone infatti il problema di 53, e con forza maggiorata: la raccolta di rime sta per finire e in *Sperai gran tempo* quel che si poteva credere o interpretare come lo sfogo di un momento torna prepotentemente a imporsi come concetto base di un complesso discorso meta-poetico.

L'intero componimento, testo di anniversario (sono quattordici gli anni che il poeta si è innamorato della sua Cassandra, alla quale il canzoniere è dedicato),²⁹ grida il bisogno del poeta di cambiare rotta,

²⁸ Cfr. FANARA, *Lo scrittoio volgare del Sannazaro*, pp. 184-87.

²⁹ Cfr. FANARA, *Sulla struttura del "Canzoniere" di J. Sannazaro*, *passim*.

l'esigenza dell'autore di coltivare una materia da «potersi alzar di terra» (v. 49), ammesso e non concesso che la passione non lo uccida prima («se pur fia che Amor non lo distempere», come recita la clausola del v. 125). Particolarmente eloquenti sono, in questo senso, i vv. 1-4 e 13-21:

Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno
che fur mia scorta a l'amoroso passo,
quel dir mio frale e basso
alzar, cantando in più lodato stile.
[...]

Onde la mente, che di viver brama,
veggendo il tempo breve,
non ardisce sperar più eterna fama.

Qual pregio, lasso, il cieco mondo errante
vide mai tal, che questo agguagliar possa?
Lassar la carne e l'ossa
sepolte in terra, e 'l nome alzarsi a volo?
O vigilie, o fatiche oneste e sante,
rimarrò io pur chiuso in poca fossa?

A queste parole di sgomento segue il vero e proprio ripudio della poesia d'amore. Si prendano, quindi, i vv. 31-38:

Basti fin qui le pene e i duri affanni
in tante carte e le mie gravi some
aver mostrato, e come
Amore i suoi seguaci alfin governa.
Or mi vorrei levar con altri vanni,
per potermi di lauro ornar le chiome
e con più saldo nome
lassar di me qua giù memoria eterna.

Questi versi, a cui possono essere affiancati i seguenti distici (*Elegiarum libri II* I 107-18) che gridano che la poesia amorosa distrae da

L'urgenza di dire "altro" e una "lunga fedeltà"

impegni letterari più alti (in questo caso dalle lodi del duca di Calabria Alfonso):

Quid memorem pacisque artes, bellique labores,
perpetuumque animi tempus in omne decus?
Sed me formosae deterrente iussa puellae,
ne possim tantis invigilare choris:
et vetat asper Amor dulces contemnere cursas;
cogit et invisio subdere colla iugo.
Nec prosunt lacrimae, nec verba precantia mortem:
ille suas in me concutit usque faces.
Quare si nostri veniet tibi nuncia leti
fama, triumphales iam prope siste rotas;
atque haec ad cineres moerens effare sepultos:
saevitia dominae rapte poeta iaces.

sono fortemente marcati dall'occorrenza dell'aggettivo *altro*: l'epiteto in causa ci porta in una zona che finora era rimasta in penombra. In un terreno marcato da lessico petrarchesco fortemente connotato.

5. «cantar d'altro volto e d'altre chiome» ("Sonetti et Canzoni" 28, 14)

Si legga *ScC* 28, 13-14:

Però sudar conven sott'*altre* some,
altro premio sperar, per *altra* guerra,
e cantar d'*altro* volto e d'*altre* chiome.

Questi endecasillabi costituiscono una sorta di "costellazione" insieme ad *Arcadia* V^e 14-19, con cui condividono sequenze tonali e, in parte, anche, di significato:

altri monti, *altri* piani,
altri boschetti e rivi
vedi nel cielo, e più novelli fiori;

altri fauni e silvani
per luoghi dolci estivi
seguire le ninfe in *più felici amori*...

ad «altri vanni» di *SeC* 89, 35 e, soprattutto, a una sezione di *Rime disperse* 1 (vv. 39-45, e 52-64):

il tempo che m'avanza
finirà in altra stanza,
non già d'Amor, ch'io non mi fido in lui,
ma seguirò Colui che fra suo gregge
già mi raccolse, e pregarò che me erga
la mente ov'egli alberga,
e dove il ver si vede aperto e lègge.
[...]
Or *altra* cura
men faticosa e dura, *altro* costume
coglier vo', non viole per le piagge.

Marco Santagata ha dimostrato che nel Canzoniere petrarchesco sussiste un ben identificato e altrettanto ben ubicato *corpus* in cui l'aggettivo *altro* è sempre epiteto allusivo di una poesia di marca religiosa.³⁰ Non sto a dilungarmi, il dato è noto e incontestabile. Non mi pare che ci siano dubbi: nel manipolo di testi richiamati sopra Sannazaro usa *altro* in quella specifica accezione petrarchesca. Quel che il poeta napoletano dice con parole così rigorosamente individuate è che dentro di lui si agita l'ambizione di imprimere una svolta radicale e profonda alla propria poesia; una svolta che non solo gli faccia superare i limiti insiti nella bucolica e nella lirica, ma anche, e forse soprattutto, che lo metta nella condizione di frantumare il rapporto solidale esclusivo (e ormai divenuto asfittico) tra forme bucoliche e forme liriche e di arrivare a instaurarne

³⁰ Cfr. MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 191-252.

un altro, del tutto nuovo, tra bucolica e poesia sacra. In nome di un *Colui* che non può che essere Cristo.

Ancora qualche considerazione e poi provo a tirare le fila.

6. «*Piangete l'aspra morte e 'l crudo affanno*» («*Sonetti et canzoni*» 99, 17)

La *princeps* delle rime sannazariane del 1530 include un gruppo di liriche religiose: si tratta di *SeC* 8, 95, 96, 97, 98 e 99. Secondo Carlo Vecce i numeri e le collocazioni assegnati a quei componimenti all'interno del libro sono il frutto non della volontà dell'autore, bensì di una scelta dell'editore, intenzionato (forse anche su istanze espresse in colloqui con l'ormai anziano poeta) a esemplare sul Canzoniere di Petrarca il libro di rime sannazariano.³¹ La questione è tema di discussione e di dibattito: a me questa ipotesi pare più che convincente. Per diversi ordini di motivi, primo fra tutti perché quelle liriche si appartengono, nel senso che formano un nucleo coeso e coerente: i contenuti che le caratterizzano sono infatti di marcata cifra religiosa: Vecce lo ha illustrato dettagliatamente.³²

Ora, tra quei sei componimenti spicca *SeC* 99, *Se mai per meraviglia alzando il viso*, cioè la *Lamentazione sopra al corpo del Redentor del mondo a' mortali*, per la quale la data più probabile è il 1495 e che, come si sa, sta dentro a un sistema di versi e di componimenti che lo rendono tanto canovaccio quanto esito. Da un lato, infatti, *Se mai per meraviglia alzando il viso* pare avere il suo antecedente in quel «primo capitolo ternario sulla passione di Cristo, *Se mai per pietà d'un raro effetto*»,³³ che è oggi il n° 36 delle *Rime disperse*, che, a sua volta, ha come testimone unico il manoscritto It. 265 della Staatsbibliothek di Monaco e che, in virtù della sua prossimità, in quello stesso codice che lo contiene e lo tramanda, alla

³¹ VECCE, "Maiores numina", pp. 57-59.

³² Cfr. *ivi*, pp. 55-57.

³³ *Ivi*, p. 55.

farsa sannazariana *La ambasceria del Soldano esplicata per lo interprete*³⁴ – farsa che, lo ricordava Benedetto Croce già nel 1926,³⁵ fu eseguita nel carnevale del 1490 –,³⁶ è presumibilmente stato scritto nello stesso periodo: che tra i due componimenti (*SeC* 99 e *Disperse* 36) esista un legame basta a dimostrarlo la somiglianza dei due incipit.³⁷

D'altro lato, poi, la *Lamentazione sopra al corpo del Redentor* è da ritenersi la bozza volgare della *De morte Christi domini ad mortales lamentatio*, il carne di 118 esametri che molto probabilmente «nacque», cito Vecce, «a ridosso della quaresima del 1501»³⁸ e che tuttavia presenta significativi punti di contatto con la *Christias*, cioè con il testo convenzionalmente ritenuto la versione embrionale del *De partu Virginis*, attestato dal Vat. lat. 2874 (cc. 137-48) e sicuramente composto negli anni Novanta del Quattrocento.³⁹

Come si vede, tutti questi testi sannazariani rimandano e riconducono a un ambito cronologico preciso, quello incluso dentro l'ultimo decennio del secolo XV: del resto, rileva Vecce, che Sannazaro andasse cimentandosi nella poesia religiosa già agli albori di quegli anni è testimoniato anche dal Cariteo, il quale in una sua canzone, databile intorno al 1490, ricorda l'amico Iacopo come colui che andava le «Muse evangeliche illustrando».⁴⁰

Non perdiamo di vista il fatto che quelli di cui stiamo parlando sono gli anni della seconda *Arcadia*, cioè dell'*Arcadia* che noi leggiamo e che si chiude con il congedo *A la sampogna*: sono gli anni, insomma, della

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cfr. BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli*, Bari, Laterza, 1916, pp. 7-8.

³⁶ Cfr. VECCE, “*Maiora numina*”, pp. 55-56 e n. 18.

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 59.

³⁸ *Ivi*, p. 64.

³⁹ Cfr. ALESSANDRO PEROSA, *Introduzione a I. SANNAZARO, De partu Virginis*, a cura di Charles Fantazzi e A. Perosa, Firenze, Olschki, 1988, pp. LVI ss.

⁴⁰ Cfr. VECCE, “*Maiora numina*”, pp. 51-52 e n. 7.

settima prosa del *libro pastorale* e del bilancio e del progetto che i §§ 31-32 di quella prosa esibiscono.⁴¹

Molto lavoro resta da fare: per esempio, andare a studiare i rapporti di intertestualità tra *Arcadia* e il manipolo di testi di marca religiosa che abbiamo chiamato in causa: qualcosa se ne legge nel lavoro di Vecce, il quale, peraltro, suggerisce di coinvolgere nella "collazione" anche altri testi sannazariani, anch'essi di marca religiosa, anch'essi presumibilmente risalenti a quei fatidici anni Novanta: per esempio, l'elegia *Ad divum Iacobum Picenum (Elegiarum libri I VII)* e il gruppo di epigrammi che di fatto sono, in tutto e per tutto, inni sacri.⁴²

Arrivata a questo punto, personalmente non posso che fermarmi. Proverò a mettere insieme i dati fin qui passati in rassegna, partendo da una base che mi pare oggettiva: tutti quei dati hanno il loro centro gravitazionale nei fatidici anni Novanta del Quattrocento.

7. «*Mox maiora vocant me numina*» ("*Elegiarum libri*" III II 45)

L'elegia a Cassandra Marchese (*Elegiarum libri III II, Quod pueritiam egerit in Picentinis*) Sannazaro la scrive nei primi anni Venti del Cinquecento: è a questo testo che Azio Sincero affida il bilancio (questa volta solo consuntivo, ma definitivo) della produzione di una vita. Ormai tutti i giochi sono fatti e le opere, si può dire, sono ormai tutte già scritte.

Nei vv. 35-64 il poeta che al suo attivo ha un libro come l'*Arcadia* e un esperimento rivoluzionario come le *Piscatoriae* sente il bisogno di precisare, di specificare, di informare delle sue scelte (III II 45-46):

Mox maiora vocant me numina, scilicet alti
Incessere animum sacra verenda Dei.

⁴¹ Ivi, p. 57.

⁴² Ivi, pp. 60-61.

Sannazaro aveva scelto definitivamente il latino e quell'*altro* che, lo abbiamo visto, è il *desideratum* dei suoi versi volgari era diventato un poema sacro: il *De partu Virginis* avrebbe visto le stampe nel maggio del 1526, dai torchi di Antonio Frezza, dentro un volume in quarto, composto di 70 fogli, assai composito sotto il profilo dei contenuti.⁴³ In questo volume il *De partu* è seguito dalle *Eclogae Piscatoriae*, dai *Salices* e dalla *Lamentatio*. Questa è una stampa autorizzata, come quella della seconda edizione, uscita nel dicembre del 1526, a Roma, per Francesco Minzio Calvo.⁴⁴

Mi limito a dire del *De partu Virginis* ciò che è noto e quasi esito a ribadire una cosa tanto ovvia quanto indiscutibile: che, quando se ne leggono gli esametri, è impossibile sottrarsi alla sensazione di essere dentro un universo bucolico. Il poema sacro “sta” fuori dalle *selve d’Arcadia*, fuori dalle solitudini del congedo *A la sampogna*, lontano dal mare partenopeo cantato dalle *Piscatoriae*: lo spazio è quello degli *arva sacra* della terra che aveva dato i natali al Redentore, al Cristo nato e morto tra i profumi dei cedri (per dirla con il Sannazaro di *De partu Virginis* III 512 «citria Medorum sacros referentia lucos»).

Dentro questi *arva sacra* il poeta si libra e si esibisce per l’ennesima volta nelle vesti di quello che è da sempre, cioè un poeta bucolico. E non solo perché il terzo libro del *De partu* ospita e include un’egloga lunga cinquanta esametri (*De partu Virginis* III 186-236), canto amebeo dei pastori Lycida ed Aegon che «rustica [...] modulantur carmina canna» (v. 196): anche per un altro fatto.

Qualche anno fa ho pubblicato un saggio sulla presenza di Proteo nella poesia sannazariana.⁴⁵ Proteo è il nume a cui, più che a ogni altro, Sannazaro rivolse la propria voce di cantore: dopo il Proteo dei versi dell’*Arcadia* e delle rime volgari,⁴⁶ c’è il Proteo della quarta ecloga delle

⁴³ Cfr. PEROSA, *Introduzione*, pp. XLV-XLIX.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. L-LI.

⁴⁵ Cfr. RICCUCCI, *La profezia del vate*.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, pp. 248-73.

Piscatoriae (intitolata proprio *Proteus*)⁴⁷ e infine il Proteo del *De partu*. Siamo nel terzo libro del poema sacro, lo stesso che contiene l'egloga intonata da Lycida ed Egone:⁴⁸ il fiume Giordano, il 'generatore di acque' (*De partu* 283-84 «generator aquarum / Iordanes»), riferisce, con le proprie labbra, il vaticinio sulla vita terrena del Redentore e sulle sue *mirabili prove* che tempo addietro aveva sentito pronunciare da Proteo. Questa di Sannazaro, di eleggere Proteo a vate supremo, fu una scelta audace, audacissima: al dio dalle mille sembianze e dalle mille identità viene affidato il compito delicato e luminoso di annunciare la nascita di Cristo: il *caeruleus* dice sempre la verità, come certificano tutte le maggiori *auctoritates*, ma questa volta la sua è premonizione per antonomasia.⁴⁹

Mi avvio a concludere. Ma per chiudere il discorso ho bisogno di tornare al sintagma «sonore trombe» di *Arcadia* VII 32. Alla luce di quanto ho brevemente esposto in questo lavoro, non sono sicura che quelle «sonore trombe» alludano a un proposito di celebrazione dei re aragonesi. Non si può prescindere, io credo, né dal fatto che una celebrazione degli aragonesi *tout court* Sannazaro non la scrisse mai né che tanto meno fu una celebrazione degli Aragonesi che Sannazaro scrisse dopo l'*Arcadia* (cantò i singoli uomini, ma non dentro in un libro, bensì in testi "sparsi") e mi sento di dire che ad "altro", quando scriveva quel passo del prosimetro, Azio Sincero già stesse pensando: insomma io credo che nelle «sonore trombe» sia contenuto un riferimento (piuttosto che un auspicio) a un testo – mi verrebbe da chiamarlo "cripto-testo" – che in fondo esisteva già e che aveva trovato la forma di una *lamentatio* e che alla fine avrebbe preso la forma dell'epica sacra dalla matrice bucolica e che

⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 273-77.

⁴⁸ Cfr. DEBORA D'ALESSANDRO, *Il canto di "Lycidas" e "Aegon" nel "De partu Virginis" di Jacopo Sannazaro* (III 197-236), in "Atti della Accademia Pontaniana", 48 (1999), pp. 289-316.

⁴⁹ Cfr. RICCUCCI, *La profezia del vate*, pp. 279-80.

avrebbe trovato il proprio nume nel dio che della bucolica è il sovrano, cioè Proteo, *numen maior* per eccellenza e per elezione.

Nessuna divinità potrebbe rappresentare meglio di Proteo la poesia bucolica, che è un continuo, incessante metamorfosare in altre forme e in altri contenuti. Era esattamente questo il messaggio che Sannazaro voleva che passasse e nel quale voleva essere riconosciuto.

La «potenza dell'antico amore» non smise mai di esercitare su Iacopo Sannazaro la sua voce e la sua tirannia. Alla poliedricità della bucolica Azio Sincero consacrò la sua vita di poeta. A rimanere tra le *solitudini* Azio Sincero chiamò a restare solo il romanzo arcadico e lo strumento che ne è e ne era l'emblema, cioè la zampogna, come si dice a chiare lettere in *Arcadia*, congedo *A la sampogna* 5, nel censorio «Il tuo umile suono mal si sentirebbe tra quello de le spaventevoli buccine o de le reali trombe». Ove però quello stesso Azio Sincero avrebbe eletto l'immaginario proteiforme dell'universo bucolico a dare voce all'avvento del Redentore e ai «sacra verenda dei».

«Ista canant alii», insomma: agli “altri” poeti – dice Iacopo Sannazaro – tocchi il compito di cantare “altro”, tutto il resto. E questo compito Azio lascia loro, non solo senza rimpianti, ma, addirittura, così parrebbe, perfino volentieri.

I SONETTI ET CANZONI DI I. SANNAZARO:
UN *LIBER* CRITICO E MILITANTE*

Rosangela Fanara

Le rime del Sannazaro costituiscono un consapevole, finissimo dialogo con la tradizione classica e volgare, come apparve evidente già ai lettori di primo Cinquecento.

Tra l'altro l'importanza riconosciuta all'autore napoletano in quei, nodali, primi decenni del secolo XVI risulta anche dalle vicende di trasmissione delle sue rime, dal momento che la tradizione dei componimenti sannazariani – affidata per lo più a codici miscellanei e settentrionali degli anni Venti-Quaranta – appare riconducibile in gran parte alle cerchie segnate in quel torno d'anni da maggiore coscienza teorica.

Significativa, in tal senso, la presenza di un corposo gruppo di testimoni delle rime sannazariane riconducibile a Venezia e all'appassionato laboratorio segnato dalla presenza del Bembo e della *sodalitas* attorno al Bembo gravitante.

* Nel caso in cui le sigle utilizzate per i manoscritti divergano da quelle impiegate in altri contributi, si dà tra quadre, solo la prima volta, la sigla alternativa.

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli, Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-04



Tali codici ospitano, com'è noto,¹ un canone di autori per lo più fisso (Pietro Bembo, Vincenzo Quirini, Tommaso Giustiniani, Girolamo Verità, Niccolò Delfino, Andrea Navagero, Trifon Gabriele, Giovanni Cotta) e la altrettanto fissa presenza del Sannazaro: e le loro sillogi sannazariane, apparentate da numerose coincidenze testuali e di seriazione, lasciano agevolmente ipotizzare l'esistenza di un ascendente comune.²

Non mi soffermo oltre sugli snodi di trasmissione e ricezione delle rime sannazariane e accenno solo a due dati di un certo rilievo.

In primo luogo: ai testimoni cui si è appena fatto cenno deve aggiungersi pure l'edizione pirata dell'*Arcadia* uscita a Venezia nel giugno 1502 per i torchi di Bernardino Vercellese che in coda al prosimetro schiera appunto una sequenza di rime sannazariane facilmente riconducibile per lezione e seriazione alla medesima filiera.

E ancora: nelle rime condivise tali testimoni si apparentano alla compagine trasmessa da un fondamentale relatore di testi del secolo XV (il più antico testimone, a tutt'oggi, di rime sannazariane), il manoscritto Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma, riconducibile allo scrittoio di Gaspare Ambrogio Visconti ed esemplato a Milano fra il 1493 e 1496.³

Ora, l'importanza del Sessoriano (R¹ [RN]) scaturisce certamente dalla sua alta datazione e dalla sua collocazione nel *milieu* sforzesco, ma soprattutto dalla struttura della silloge sannazariana che esso ci conserva

¹ Si vedano le ricognizioni di SIMONE ALBONICO, *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del convegno internazionale di Roma (27-29 ottobre 2014), a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2016, pp. 173-206; e di ELENA STRADA, *Carte di passaggio. "Avanguardie petrarchiste" e tradizione manoscritta nel Veneto di primo Cinquecento*, in *"I più vaghi e i più soavi fiori". Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di Monica Bianco ed Elena Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 1-41.

² Cfr. ROSANGELA FANARA, *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017, pp. 9-58.

³ *Ibidem*. Per una puntuale descrizione del Sessoriano si veda TIZIANO ZANATO, *Indagini sulle rime di Pietro Bembo*, in "Studi di filologia italiana", 60 (2002), pp. 141-216: 146-47.

e che anticipa in più punti (posizioni alfa e omega, sequenze di rime, medesima selettività metrica, ordine misto dei componimenti, ecc.) la compagine esibita dalla *princeps* del 1530.⁴

Ma al di là di ulteriori indugi sulle vicende strutturali e di trasmissione preme adesso segnalare che agli albori del secolo XVI le rime sannazariane abbiano per lo più viaggiato entro canali ad impronta e declinazione bembocentrica: ed è certamente superflua constatazione che già in quei primi decenni del Cinquecento ogni scrittura poetica, ogni rimando al Petrarca, non potesse prescindere dal vieppiù cogente orizzonte bembesco.

E simile panorama non avrà certo lasciato indifferente il Sannazaro, il quale da numerosi indizi ci risulta ancora a fine anni Venti interessato alle sorti della propria e altrui produzione volgare e per di più decisamente critico nei confronti delle scritture e prescrizioni bembesche, come attesta tra l'altro il noto passo di una lettera del Giovio a Girolamo Scannapieco in cui si registrano gli appunti mossi dal Sannazaro agli *Asolani* e soprattutto alle *Prose*, giudicate «scrupolose, aspre e affettate».⁵

A ciò si aggiunga che la dedizione da parte del Sannazaro allo scritto volgare si è protratta, a quel che ci risulta, ben oltre il rientro dall'esilio: lo prova ad esempio una lettera della marchesa di Bitonto a

⁴ Sul valore del Sessoriano, quale relatore del primo *liber* delle rime sannazariane, e sulla sua posizione all'interno della folta tradizione delle rime, cfr. R. FANARA, *I "Sonetti et canzoni" di I. 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 Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 151-72; e R. FANARA, *Annotazioni sul "liber" delle rime di Iacopo Sannazaro*, in "Medioevo e Rinascimento", 30, n.s. 27 (2016), pp. 229-59. Sull'importanza del Sessoriano in termini macrotestuali concorda adesso anche TOBIA 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, pp. 49-81.

⁵ Cfr. PAOLO GIOVIO, *Lettere*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956-1958, I, 1956, pp. 174-79: 177.

Isabella d'Este del 10 maggio 1525⁶ in cui si comunica che «sì le opere latine come le vulgare hanno havuto [dal Sannazaro] l'ultima mano»; tale tarda dedizione è poi, ancora, attestata da alcuni componimenti stesi in data piuttosto bassa, come il son. 16, probabilmente, seppure assai velatamente, ispirato alle sofferte vicende dell'amata Cassandra.⁷ Sicché del tutto legittima appare la conclusione cui era già pervenuto il Mauro a suo tempo, ovvero che la confezione del *liber* accolto dalla postuma *princeps* vada collocata sul finire dei fervidi anni Venti del Cinquecento e che insomma i curatori, in quel novembre 1530, si siano trovati fra le mani carte recanti fresca traccia dell'autore.

Va peraltro sottolineato che la *princeps*, immediato riverbero della *pietas* verso il defunto poeta,⁸ pur serbandò traccia delle comprensibili difficoltà che accompagnarono tutta l'operazione, attesta una consapevole e ponderata attenzione nei confronti delle rime e soprattutto la presenza

⁶ È merito di Alfredo Mauro (IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, Bari, 1961, pp. 448-49) la sottolineatura di tale lettera e del suo connesso valore di testimonianza del protrarsi, ben oltre il rientro dall'esilio, dell'esercizio lirico in volgare del Sannazaro. La lettera può leggersi integralmente in ALESSANDRO LUZIO - RODOLFO RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, introduzione di Giovanni Agosti, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005, p. 260.

⁷ Cfr. T.R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della "princeps" delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei "Sonetti et canzoni"* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati*, pp. 13-47; FANARA, I "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro, p. 168.

⁸ SONETTI ET CANZONI | DI M. IACOBO SANNAZARO | GENTILHOMO NAPOLITANO. In Napoli per Maistro | Ioanne Sultzbach Alemanno | Nel Anno .M.D.XXX. del Mese | di Novembre. Tra i promotori della *princeps* per i tipi del Sultzbach va con tutta probabilità annoverata l'amata Cassandra Marchese: cfr. R. FANARA, *Per il commento ai "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)*, in "Per leggere", 15 (2015), 29, pp. 25-50: 25; TOSCANO, *Ancora sulle strutture*, p. 43. Ma forse, se non è troppo azzardata ipotesi, un qualche ruolo potrebbero pure averlo svolto Scipione Capece e il giovanissimo Berardino Rota, dato il loro documentato contatto con l'officina del Sultzbach, la cui prima stampa, il *De Bello Neapolitano* di Camillo Querno, del 1529, ospita appunto due loro componimenti. Ed è oltretutto plausibile che entrambi – al Rota appartenne come si sa uno degli autografi del *De partu Virginis* – possano aver avuto accesso a carte sannazariane. Cfr. anche CARLO VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova, Antenore, 1988, pp. 162-63.

di pressanti preoccupazioni di ordine linguistico: di ciò costituiscono palese riscontro alcune, eloquenti, dichiarazioni dell'avvertenza *Alli Lettori* posta nell'ultimo fascicolo,⁹ ma soprattutto le 77 voci dell'*errata corrigere* (se ne veda l'elenco completo in *Appendice*) unitamente ad alcune, assai significative, varianti di stato emergenti dai sette esemplari finora identificati della *princeps*.¹⁰ E di una "caccia" protrattasi anche dopo la tiratura costituiscono prova anche alcuni interventi apportati in tipografia, quali il "rattoppo" sul primo fascicolo tramite un carticino incollato¹¹ e le interessanti correzioni manuali effettuate, con modalità che potremmo definire seriale, da una stessa mano e con il medesimo inchiostro sulla c. 41r (prima carta del fascicolo L) degli esemplari ad oggi reperiti.¹²

Torneremo fra un momento in maniera dettagliata sul diagramma emergente dall'*errata corrigere* e dalle varianti di stato, basti adesso anticipare come proprio la tipologia e il numero di tali interventi attestino

⁹ Vi si lamenta tra l'altro la mancanza di maestri che «abbiano cognizione di la lingua toscana».

¹⁰ Gli esemplari della *princeps* sono conservati presso Biblioteca Apostolica Vaticana (Capponi IV 930) [Vat], la Biblioteca Nazionale di Firenze (Palat. 17.1.7.22) [Fi], la Biblioteca Marciana di Venezia (87.C.162) [Ve], la Biblioteca Governativa di Lucca (E. V. C. 23) [Lu], la Biblioteca Nazionale di Napoli [Na] (due esemplari: XXV K 87 e XXVI C 44), la British Library di Londra (11426. h. 20) [Lond]. Per l'analisi e la descrizione degli esemplari si rimanda a R. FANARA, *Sulla struttura del "Canzoniere" di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, in "Critica letteraria", 35.2 (2007), pp. 267-76.

¹¹ Cfr. LUCA TORRE, *Un "rattoppo" tipografico alla "princeps" dei "Sonetti et canzoni" di Sannazaro*, in "Critica letteraria", 44.4 (2016), pp. 763-70. Anche l'esemplare posseduto dalla British Library, del quale Torre non ha effettuato un controllo diretto, attesta la presenza del carticino incollato. Corretta dunque l'ipotesi avanzata dal Torre che l'intervento sia stato effettuato anche su questo esemplare.

¹² Le correzioni manuali effettuate sulla c. 41r (L [I]r) a *SeC* 61 (aggiunta della negazione *non* ai vv. 7 e 11 e passaggio da *fossi* a *fosse* al v. 8) esibiscono le medesime modalità in tutti gli esemplari, fatta eccezione per l'esemplare conservato presso la Biblioteca Governativa di Lucca, entro il quale le correzioni, tuttavia presenti a carta 41r, appaiono incomplete e stese da altra mano (in due esemplari poi, quello londinese e quello fiorentino, si riscontra anche una fitta campagna di correzioni – da riportare ai rispettivi possessori – effettuata sulla base dell'*errata corrigere*).

una volontà di adeguamento dei curatori all'orizzonte bembesco che, invece, non pare fosse affatto nella mira del vecchio poeta al momento della tarda confezione del suo ultimo *liber*: sottolineatura non superflua, questa, dal momento che proprio una lettura delle "correzioni" contribuisce a meglio definire – in quella stagione che vide l'affermarsi delle prime indicazioni e preoccupazioni normative – la posizione assunta dal Sannazaro.

Ma appunto ai fini di siffatta indagine sembrano utili alcune, preliminari, considerazioni.

Una volta ammesso, cioè, che l'esercizio lirico in volgare del Sannazaro si sia protratto fino a lambire decenni tanto marcati dai roveli di carattere linguistico, come leggere poi e valutare il rapporto che le rime sannazariane intessono con l'*auctor*, il Petrarca?

Se infatti da sempre e, almeno in questo caso concordemente, i lettori hanno riconosciuto entro la lirica sannazariana un tessuto fitto di puntualissimi, voluti, rimandi ai *Fragmenta*, tale dialogo con Petrarca non può d'altra parte misurarsi su un astratto, filologico, *medium*, bensì, com'è ovvio, sulla reale tradizione, fra Quattrocento e inizio Cinquecento, dell'*opus* petrarchesco.

Ogni asserzione in merito alla sannazariana fedeltà all'*auctor* deve cioè prevedere, quale prima ed ineliminabile tappa, il riconoscimento della magmatica tradizione manoscritta e incunabulistica di Petrarca e del rilievo spettante, entro simile scenario, ad alcune fondamentali edizioni fra le quali almeno la Vindelino del 1470 – *editio princeps* di *Fragmenta* e *Triumph*i – e l'edizione Valdezocco del 1472 esemplata sul Vaticano latino 3195,¹³ ma, ancora, l'edizione uscita a Napoli dai torchi di Arnaldo

¹³ Cfr. ERNEST H. WILKINS, *The Making of the "Canzoniere" and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, cap. XXIV, *The "Quattrocento" edition of the "Canzoniere" and the "Triumphs"*, pp. 379-401; BIBLIA. *Biblioteca del libro italiano antico. La biblioteca volgare*, I. *Libri di poesia*, a cura di Italo Pantani, Milano,

da Bruxelles nel 1477, unico incunabulo meridionale dell'*opus* petrarchesco;¹⁴ e altrettanto indispensabile, anzi scontato, appare il riferimento a quel nodale spartiacque costituito dall'Aldina delle *Cose volgari* del Petrarca del 1501.¹⁵

Ora, date simili, lapalissiane, premesse, e appunto ai fini del riconoscimento della posizione assunta dal Sannazaro, risulta necessario porsi alcune domande.

Innanzitutto: nelle proprie scritture e riscritture, nella testura approntata negli anni Venti e confluita nella *princeps* dei *Sonetti et canzoni*, a quale *medium* dei *Fragmenta* e dei *Trionfi* il Sannazaro ha fatto riferimento?

O meglio: a quale *medium* di *Fragmenta* e *Trionfi* Sannazaro voleva che i lettori credessero egli avesse fatto riferimento?

E ancora: il Sannazaro avrebbe di buon grado accettato, a quella data, che il proprio diuturno, raffinato dialogo con Petrarca venisse ricondotto, o nel migliore dei casi omologato, all'oramai dominante filtro bembesco?

Editrice Bibliografica, 1996; NADIA CANNATA, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto, 2000. Dell'edizione Valdezocco ho consultato l'esemplare posseduto dalla Biblioteca Trivulziana (accessibile sul sito della *Biblioteca Italiana* all'indirizzo <www.bibliotecaitaliana.it>). Dell'edizione Vindelino ho consultato l'esemplare conservato alla biblioteca Marciana e accessibile in riproduzione digitale (sul sito della *Biblioteca digitale italiana* all'indirizzo <www.internetculturale.it>).

¹⁴ Edizione fedelmente esemplata sulla Vindelino. La Cannata non ne fa menzione (entro il repertorio *BIBLIA* il riferimento compare al n° 3521), mentre il Wilkins la colloca erroneamente entro una linea di trasmissione risalente alla romana Lauer del 1471. Dell'edizione di Arnaldo da Bruxelles sopravvivono, per lo più in cattivo stato, pochissimi esemplari. Ho consultato l'esemplare posseduto dalla John Rylands Library di Manchester, che seppure privo di alcune, poche, carte, risulta tuttavia discretamente conservato.

¹⁵ Per l'Aldina mi servo della ristampa anastatica a cura di Luigi Balsamo e Jeremy Parzen (*The 1501 Aldine edition of Le cose volgari di messer Francesco Petrarca revised and amended by Master Pietro Bembo, Venetian noble*, London, Alecto Historical Edition, 1997).

Perché è proprio questo il punto: nonostante i palesi, numerosi, interventi operati dai curatori sul testo della postuma *princeps*, tutta una messe di segnali lascia ancora scorgere un visibile distacco dalle operazioni e prescrizioni bembesche: e ciò a più livelli, da quello grafico-fonetico, a quello morfosintattico a quello strutturale.

Da tutta la *princeps* dei *Sonetti et canzoni* emerge infatti con chiarezza come il poeta mirasse a imbastire un *opus* pre- e dunque anti-normativa bembesca, e cioè credibilmente anteriore a tutti gli interventi bembeschi, ivi compresa naturalmente l'Aldina del 1501.

Basti pensare a questo proposito ad una davvero singolare condizione della veste linguistica dei *Sonetti et canzoni*: Sannazaro infatti ha per un verso aggiornato alcuni vistosi fenomeni morfosintattici che – dopo le *Prose* (e le *Regole* del Fortunio) – sarebbero apparsi decisamente scorretti, per l'altro però ha lasciato sussistere una patina che evoca non certo il canonizzante sfrondamento di Aldina e *Prose* bensì la varietà offerta da tutt'altre, quattrocentesche, linee di trasmissione dell'*opus* petrarchesco. E tutto ciò all'interno di un *liber* visibilmente e volutamente collocato in data anteriore allo scoccare del nuovo secolo, come attestano in primo luogo le inequivocabili datazioni esibite dalla canz. 89 e dal son. 98.¹⁶

Appare allora evidente il fine di simile tattica: ricondurre cioè ogni limatura, persino quelle suggerite da Fortunio e Bembo, alla “propria”

¹⁶ Sulla congruenza cronologica esibita dall'impianto dell'intera *princeps* si rimanda a FANARA, I “*Sonetti et canzoni*” di I. Sannazaro, in particolare alle pp. 168 ss.: vi si sottolinea come non esista alcuna frattura della progressione cronologica fra prima e seconda parte della *princeps* dal momento che anche due nodali testi della prima parte, la canz. 11 e il son. 16, composti forse posteriormente ad alcuni tasselli della seconda parte, non causano alcuna aporia essendo del tutto privi di qualsiasi esplicita menzione dei personaggi cantati: la canz. 11, probabilmente composta per l'ingresso di Ferrandino re a Napoli, non accoglie infatti, come si sa, alcun cenno al giovane sovrano (e tale oscurità del testo ha determinato una, a mio avviso errata, ipotesi formulata di recente: cfr. TOBIAS LEUKER, *Il petrarchismo “intenso” di Iacopo Sannazaro in una canzone per Federico I d'Aragona (= Rime XI)*, in “*Critica letteraria*”, 42.3/4 [2014], pp. 580-92) così come del tutto coperto appare il riferimento alla sventurata ancorché virtuosa figura femminile emergente dal son. 16.

precoce competenza della tastiera petrarchesca, ma anche, o forse soprattutto, scalfire, seppur tacitamente, l'orizzonte che in quei decenni si andava definendo.

Fra le riscritture con tutta probabilità scaturite dalle indicazioni di Fortunio e Bembo andrà intanto annoverata l'eliminazione dei pronomi *lui/lei* in funzione di soggetto e l'espunzione di *in* + articolo per approdare alla soluzione *ne* + articolo, e poi ancora il passaggio dal pronome *questo* a *questi* in funzione di soggetto e le limature relative a nomi e aggettivi di terza classe.

E tali riscritture – spesso implicanti profonde rielaborazioni – conducono appunto ben addentro il nuovo secolo: come prova ad esempio l'eliminazione di *lei/lui* soggetto, verosimilmente suggerita dalle aspre *castigationes* che nel '16 il Fortunio (nel primo libro delle sue *Regole* [67 ss.]) aveva mosso a tal proposito alle interpretazioni del commento Filelfo-Squarciafico¹⁷ (ne avrebbe poi naturalmente discorso anche il Bembo in *Prose* III 16-17).¹⁸

Eloquente dunque il confronto fra la *facies* testuale esibita in maniera pressoché concorde dalla tradizione manoscritta e lo stadio approdato alla *princeps* in relazione ai su elencati fenomeni:¹⁹

¹⁷ GIOVAN FRANCESCO FORTUNIO, *Regole grammaticali della volgar lingua*, a cura di Brian Richardson, Roma-Padova, Antenore, 2001, pp. 41-48.

¹⁸ PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 51-284: 193-96.

¹⁹ Alcuni dati che qui si riportano sono già stati presentati come è noto, da P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora (con il titolo *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*) in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, introduzione di Matteo Palumbo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 134-91. Al fine di schivare il più possibile le insidie connesse ad un *opus* postumo, oltretutto in assenza di autografi, si allegano qui solo poche riscritture attestate dalla *princeps* – e talora distese su più versi – rispetto alla *facies* esibita dalla tradizione manoscritta, ivi compresa, quando presente, la testimonianza del codice Sessoriano. Per una più prospettica scansione della tradizione manoscritta, qui cumulativamente rubricata per economia espositiva, rimando alle pagine finali del presente saggio.

I) Eliminazione dei pronomi *lui/lei* in funzione di soggetto

	Mss.	SeC
41, 46	Che sel vedesse lei	Che fusse hor noto a lei
41, 98	Che fara lei che par si humana in vista	Che devrà far chi par si humana in vista
69, 68	Si come lui la su governa et regge	Si come ei sol la su governa et regge
101, 38	Lui riprese la via per entro un bosco	Ei riprese la via

II) Passaggio da *in* + articolo alla soluzione *ne* + articolo – con connessa rielaborazione del verso – secondo le indicazioni ricavabili da *Prose* III 58 già a partire dal 1525:

	Mss.	SeC
11, 72	Se mai tra Fauni in le spelunche e i boschi	Se a' Fauni mai tra le spelunche
22, 3	Che viva fiamma in le sue forze accende	Che in viva fiamma il suo gran lume accende
23, 5	Per te rinchiuso in l'amorosa rete	Per te ben sai che 'n questa chiusa rete
66, 14	che farai dunque in la tua patria	che farai su ne la tua patria
75, 44	Sempre poggiando in la speranza prima	Poggiando ognhor ne la speranza prima

(ma si vedano ancora *SeC* 89, 94; 95, 12; 100, 6. 79. 132. 145)

III) Sostituzione di *questi* a *questo* per il pronome soggetto:

	Mss.	SeC
11, 29	questo che qui dal ciel	questi
11, 93	questo che è de virtu	questi
92, 12	se questo è uom mortale...	questi

Cui si aggiunge il son. 50, vv. 11-12, attestante l'approdo alla successione *questi... altri* in possibile allineamento alla successione, e relative indicazioni, fornite in *Prose* III 23-24:

	Mss.	SeC
	Qual fu colei se questo arse si forte?	Qual fu colei, se <i>questi</i> arse si forte?
	Et poi forse exaltando la mia sorte	Altri forse exaltando la mia sorte

IV) Riscritture di nomi e aggettivi di terza classe, secondo le indicazioni di Fortunio, *Regole* I (1 e ss.) e Bembo, *Prose* III 5, come ad esempio:

	Mss.	SeC
11, 57	illustre prove	aperte prove
53, 42	Che risonar soleano in mille parte	Che rilevar solean mie pene in parte
59, 24	accoglienze humile	accoglienze humili

(la cui la collocazione in rima ha peraltro determinato a 59, 21 il passaggio da *habito gentile* a *parole gentili*).

Ora: dati tali interventi, che attestano appunto di ritocchi apportati alle rime ben addentro il secolo, tanto più significativo risulta allora il fatto che la *princeps* continui invece ad esibire moltissime non attuali, nel senso soprattutto di non bembesche, soluzioni grafico-fonetiche, nonostante il lavoro portato sul testo (lo abbiamo anticipato, e ci torneremo fra un attimo) e svelato in primo luogo dall'*errata corrige*.

Notevoli e numerose risultano ad esempio le scrizioni dei *Sonetti et canzoni* visibilmente discordanti dalla veste imposta dalle *Cose volgari* del 1501, con connesso distacco, dunque, dalle scelte operate da Bembo.

I) Si veda la conservazione di *fuss-*.

I *Sonetti et canzoni* esibiscono infatti, accanto a cinque casi di *foss-*, sette casi di *fuss-*, in aderenza dunque alla variata attestazione dei *Fragmenta*, drasticamente cassata invece da Bembo il quale com'è noto nell'Aldina riduce a *foss-* la fine alternanza petrarchesca (ed è peraltro notevole la presenza di *fuss-* già nella enfatica *positio* del primo sonetto: «non fusse per dolor rivolto altrove», al v. 3).

II) Ancora volutamente pre- oppure anti- lo spartiacque bembesco appare nei *Sonetti et canzoni* la conservazione del cultismo latineggiante *triumph/triumphi/triumphale*, con piena aderenza cioè alla esclusiva attestazione dell'*opus* petrarchesco.

I *Sonetti et canzoni* attestano cinque casi fra *triumpholtriumphi/triumphale* e un solo caso di *trionph-*: ma non pare in realtà azzardato sostenere che quest'unico caso (il *trionphale* di 25, 39) non sia uscito dalla penna di Sannazaro: e la riprova è fornita da una voce dell'*errata corrige* che in relazione a *SeC* 11, 38 introduce proprio la "correzione" *trionpho* nell'evidente tentativo di un fedele allineamento all'Aldina la quale, come è noto, attesta sempre *triumpholtriumphi/trionphale*.

III) Un ulteriore distacco dei *Sonetti et canzoni* dalla veste dell'Aldina – e ancora in aderenza alla varietà petrarchesca – è poi costituito dalla presenza di nessi consonantici latineggianti, soprattutto nelle prime carte.

Lo attestano i casi di *electa, factore, victoriosa* dei son. 4, 5 e 7 i quali però risultano puntualmente corretti nell'*errata corrige* che opta per i corrispondenti esiti assimilati.

Appare cioè assai probabile che all'interno dei *Sonetti et canzoni* vada riconosciuta una campagna di assimilazioni operata dai curatori in conformità alle salde assimilazioni esibite dall'Aldina (e pure prescritte nel libro II del Fortunio).

Non soltanto infatti risultano assenti dalla *princeps* gruppi consonantici e prefissi latineggianti (*pt, mn, obs*) tuttavia utilizzati da Petrarca e sempre attestati nelle lettere autografe di Sannazaro degli anni 1517-1521, ma, ed è indicativo, non risultano neppure ulteriori casi della scrizione *ct* dopo le prime carte.

Ci troviamo insomma dinanzi ad una riflessione – e conseguente correzione del manoscritto andato in tipografia – sempre più consapevole e attenta lungo la tiratura dei fascicoli.

Di ciò offrono significativa conferma alcune considerazioni puramente quantitative: delle 77 correzioni dell'*errata* ben 41 riguardano le prime 18 carte (fascicoli A-E) con numerose segnalazioni per carta: e di tali 41 interventi solo 5 risultano correzione di meri refusi.

Mentre, al contrario, delle 36 correzioni apportate alle 62 carte restanti (fascicoli F-V: con la prima carta del fascicolo F ha peraltro inizio la parte seconda) ben 20 appaiono rettifica di errori di composizione.

Sembra cioè evidente che la campagna di interventi operata nelle prime 18 carte sia prevalentemente di natura linguistica: con conseguente attestazione – ancora una volta, e tanto più in un’edizione postuma – della presenza entro l’*errata corrige* di un preciso diagramma di preferenze o idiosincrasie di carattere linguistico di cui risulta possibile, per di più, recuperare i tempi e i modi di attuazione.

La distribuzione e la proporzione degli “errori” attesta infatti come i correttori/curatori si siano trovati nella necessità di “rettificare” quanto già stampato nelle prime carte: ma poi, lungo il procedere della tiratura, una maggiore attenzione e i connessi interventi saranno stati portati direttamente sul testo.

Anzi proprio la natura e la concentrazione delle, numericamente decrescenti, rettifiche forniscono gli spunti al nostro proposito più interessanti e permettono, come sopra anticipato, di rilevare non solo la crescente – *more bembiano* – attenzione dei curatori, ma soprattutto le fonti alle quali Sannazaro ha visibilmente, e con tutta probabilità volutamente, fatto ricorso.

Si vedano, a tal proposito, le voci dell’*errata* in relazione al primo nodale componimento: vengono infatti segnalati come erronei e prontamente rettificati *sarrei*, *farrebbe* e *fugendo* accolti dal son. 1.

Ma in realtà le tre voci sono non soltanto autorizzate dai *Rvf* ma pure conservate dalla tradizione incunabulistica, come provano, in relazione ai due casi di rafforzamento della vibrante, le attestazioni della prestigiosa Valdezocco a *Rvf* 71, 85 *farrebbe*; *Rvf* 80, 5 *sarrebbe*; *Rvf* 113, 14 *farrei* (con quasi totale rispecchiamento, peraltro, delle soluzioni presenti sul Vaticano latino 3195, che ai tre casi aggiunge pure il *sarrebbe* di 36, 5)²⁰ e persino l’isolata ma significativa attestazione di *farrei* (*Rvf* 113, 14) riscontrabile nell’edizione Malpighi, Bologna 1475-76 (prima edizione del commento del Filelfo).

²⁰ Cfr. MAURIZIO VITALE, *La lingua del Canzoniere* (“*Rerum vulgarij fragmenta*”) di Francesco Petrarca, Padova, Antenore, 1996, p. 205.

E anche il passaggio effettuato in *errata* da *fugendo* a *fuggendo* risulta obliterazione di un tratto presente invece nei *Rvf* i quali, seppure in minoranza, esibiscono varie attestazioni del verbo con consonante scempia²¹ e persino un *fugendo* (201, 12) pure conservato ad esempio dall'edizione Valdezocco.

Se così stanno le cose non appare forse del tutto peregrina l'ipotesi che il Sannazaro – a partire da una tradizione quattrocentesca dei *Fragmenta* che ancora manteneva, del dettato petrarchesco, i casi di raddoppiamento della vibrante e di scempiamento della palatale – intendesse esibire, nella enfatica *positio* del sonetto incipitario, una precisa insegna linguistica volutamente retrodatante, volutamente antialdina (cui collaborava, si veda *supra*, anche la scrizione *fusse*): la quale però apparve, com'era prevedibile, del tutto eslege al solerte curatore, il quale immediatamente procedette ad una normalizzazione del dettato (è persino superfluo sottolineare come tutte le succitate oscillazioni e soluzioni minoritarie dei *Fragmenta* risultino nell'Aldina compattamente livellate).²²

Un medesimo diagramma risulta poi anche dalla segnalazione e relativa correzione, sempre entro le prime 18 carte, di alcune voci con consonante scempia (11, 11 *dubiose*; 11, 78 *legiadre*; 20, 11 *legiadra*; 21, 5 *legieri*). Persino ad un parzialissimo sondaggio della tradizione incunabulistica dei *Fragmenta*, appare infatti che, seppure con variata e non sempre coincidente attestazione, le edizioni quattrocentesche conservano evidente traccia di oscillazioni: si vedano ad esempio i casi di *dub-* nella Valdezocco (*Rvf* 32,13; 125, 65; 126, 22; 366, 25) e nell'edizione napoletana di Arnaldo da Bruxelles (*Rvf* 125, 65; 126, 22; 128, 102); o la presenza, ancora in Arnaldo da Bruxelles, di *legiadr-* a *Rvf* 96, 5; 119, 8; 126, 8; e di *legier-* in *Rvf* 6, 3 (*legiera e sciolta*).

²¹ Ivi, p. 124.

²² Nella spinta correttoria relativa al primo sonetto avrà agito anche la proscrizione, entro le *Prose* (BEMBO, *Prose della volgar lingua* III 77, p. 281) della forma avverbiale *forsi*.

Ma nei *Sonetti et canzoni* tali scrizioni risultano appunto tutte normalizzate nell'*errata corrige*, e naturalmente secondo la linea maestra costituita dal codice linguistico dell'Aldina (e magari anche sulla scorta delle indicazioni fornite dal Fortunio entro il secondo libro delle sue *Regole*: si vedano le riflessioni a II [28-30] in merito a *dub/dubb-*), così come normalizzate appaiono parecchie attestazioni di *ch/gb* + vocale velare (largamente presenti nei *Rvf* e come si sa completamente eliminate dal Bembo – tranne i casi di scrizione etimologica – nell'operazione del 1501);²³ anzi a proposito di queste ultime andrà pure aggiunto che esse sono in realtà largamente confermate dall'*usus scribendi* del Sannazaro, secondo quanto ci restituiscono le sue lettere autografe.

Ora, data tale visibile presenza, almeno entro le prime carte dei *Sonetti et canzoni*, di una *facies* sostenuta dalla tradizione incunabulistica dei *Fragmenta*, la pronta e coerente cassazione di essa – prima tramite emendamenti da porre in *errata* e poi direttamente sul testo – permette senza troppe ambascie di concludere che le “correzioni” effettuate dai curatori si siano appuntate non tanto su possibili errori/abitudini dei compositori quanto invece sulla reale patina linguistica del manoscritto andato in tipografia, come parrebbero suggerire alcune significative coincidenze (è dato non sufficiente, in assenza di autografi, ma è tuttavia un, ancorché minimo, indizio) fra il testo della *princeps* e alcune lezioni esibite dalla tradizione manoscritta: in particolare – naturalmente per le rime attestate – dal già citato, precoce Sessoriano (esemplato, come si ricorderà, fra il 1493 e il 1496) ma anche dal fondamentale frammento di codice presente entro il Magliabechiano VII 720 (FN^{6a} [FN^{4b}]: 6 quaderni e un ternione, carte 141r-193v) che le filigrane²⁴ collocano negli anni

²³ Cfr. STEFANO PILLININI, *Traguardi linguistici nel Petrarca bembino del 1501*, in “Studi di filologia italiana”, 39 (1981), pp. 57-76: 65-66. Il nesso *ch, gb* + vocale velare è proscritto pure dal Fortunio, nel libro II (69 e ss.) delle sue *Regole*.

²⁴ Briquet 13899, Sirena iscritta in un cerchio e sormontata da una stella, Napoli, 1524-1528 - var. ident. Roma, 1526. Sulla composizione e struttura della silloge di FN^{6a} cfr. FANARA, *Annotazioni sul “liber” delle rime*.

Venti: il più corposo relatore manoscritto di rime sannazariane e testimone esclusivo, insieme alla *princeps*, di un tardo manipolo di rime.

E proprio la frizione esistente tra simile patina linguistica, marcata in senso quattrocentesco, e le limature morfosintattiche *iuxta* le prescrizioni del secondo e terzo decennio del Cinquecento di cui abbiamo sopra discorso (correzioni di *lui/lei* soggetto, di *in* + articolo, di nomi e aggettivi di terza classe, ecc.) lascia supporre che le soluzioni grafico-fonetiche fino ad ora individuate entro i *Sonetti et canzoni* costituiscano sottile polemica antibembesca e, ancora, silente sottolineatura da parte del vecchio ma combattivo poeta dell'anteriorità del proprio magistero poetico e critico. (È anzi a questo proposito davvero singolare che molti di quei fenomeni che le moderne edizioni critiche tendono a livellare, riservando riflessioni e distinguo alle ancillari discussioni delle *Note al testo*, siano invece molto spesso il luogo dove si annidano precise, puntute, prese di posizione.)

Ma la conferma del percorso seguito entro l'*errata corrige*, e della sostanza linguistica con cui ci si dovette confrontare, risulta ancora da un altro tassello, intrigante per il fatto che ci restituisce quasi in presa diretta le operazioni via via compiute. A quanto fino ad ora registrato si aggiunge infatti che il curatore è intervenuto anche in relazione all'importante settore costituito dalle forme proclitiche del pronome atono: e in tale impresa lo cogliamo si può dire in flagrante, come dimostra una significativa variante di stato.

Non è questa naturalmente la sede adatta ad una compiuta rassegna delle peculiarità degli esemplari della *princeps*: basti intanto ribadire che esistono appunto delle varianti di stato e che nel novero delle differenze fra i vari esemplari fino ad oggi censiti si annidano almeno due correzioni di carattere linguistico, l'una delle quali è relativa alla forma proclitica del pronome atono.

Ora, il quadro delle proclitiche *me, se, te, ve* emergente dal testo dei *Sonetti et canzoni* e dalle voci dell'*errata* risulta piuttosto mosso. Nella *princeps* si contano infatti alcune forme in *-e* (non molte, è vero, ma in numero superiore rispetto a quello restituito dall'edizione Mauro) due

delle quali appartenenti al fascicolo C e “corrette” in *errata* (relativamente a *SeC* 15, 10 e 16, 2): ma la caccia alle proclitiche in *-e* non si è arrestata dopo i primi fascicoli, anzi è certamente proseguita, anche se qualcosa deve essere sfuggito, nonostante la crescente attenzione via via prestata alla patina linguistica; ed è appunto per tale ragione che in corso d’opera, durante la tiratura del fascicolo P, si dovette intervenire sulla forma: come attesta la c. 57r (P [I]r) che a *SeC* 83, 65 esibisce «*se convene*» (Lu e Na XXVI C 44), ma anche (Vat, Fi, Ve, Lond, Na XXV K 87 [cfr. n. 10]) «*si convene*».

All’“errore” si cercò peraltro di rimediare senza possibili sbavature: e così per sicurezza si inserì pure una segnalazione nell’*errata corrige*, che infatti prescrive in tutti gli esemplari, anche in quelli corretti – e questo per evidenti ragioni di economia – il passaggio da «*se convene*» a «*si convene*».

Ma su questo punto appare necessario un qualche indugio, e non soltanto in merito all’operato del curatore/correttore, ma anche in relazione alle scelte effettivamente operate dal Sannazaro.

È certamente del tutto probabile che il poeta si sia attenuto, per le proclitiche, al dettato petrarchesco che com’è noto presenta una assoluta preponderanza delle forme *mi* e *si*. E tuttavia non è a priori sostenibile che la presenza entro i *Sonetti et canzoni* di alcune proclitiche in *-e* si debba alle abitudini del (meridionale?) compositore,²⁵ e non invece a precise scelte d’autore, frutto di consapevole dialogo con la lezione dei *Fragmenta*.

Già da tempo grazie agli studi di Maurizio Vitale non soltanto sappiamo che Petrarca, nella sua inesausta tensione alla *varietas*, ha inserito

²⁵ Come potrebbero suggerire alcune ambigue difformità fra testo ed *errata* (cfr. in *Appendice* le voci dell’*errata corrige* relative a *SeC* 20, 8; *SeC* 21, 7; *SeC* 100, 28).

alcuni casi di *me* e *se* proclitici, ma anche che tre di essi si accampano come riscrittura di una precedente forma in *-i*.²⁶

E tale *varietas* risulta ben rappresentata nella tradizione incunabulistica dei *Fragmenta* che conserva infatti traccia delle petrarchesche proclitiche in *-e*,²⁷ mentre invece, come è noto, esse risultano assolutamente livellate entro l'Aldina la quale, secondo una linea che porterà alle enunciazioni di *Prose* III 13, scrive sempre *mi* e *si*.

Non pare in altri termini priva di fondamento l'ipotesi che il possibile, voluto, rimando del Sannazaro a Petrarca, sia stato, ancora una volta, cassato dai curatori sulla scorta dell'Aldina e delle ulteriori bembesche indicazioni. E così fra le conseguenze di tale *trend* correttorio sempre emergente dalla *princeps* – ne allegheremo ancora altre prove – va probabilmente annoverato anche l'offuscamento della reale, seppure esigua, consistenza delle proclitiche in *-e*, mentre non appare d'altro canto inammissibile che i curatori, a fronte di eventuali oscillazioni d'autore ancora vive sul manoscritto, abbiano proceduto secondo criteri di bembesca uniformità.²⁸

²⁶ M. VITALE, *Le correzioni linguistiche del Petrarca nel "Canzoniere"*, in ID., *Studi di storia della lingua italiana*, Milano, LED, 1996, pp. 13-47: 25; VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 69.

²⁷ Tutti i casi di proclitiche in *-e* dei *Fragmenta* sono infatti presenti nella Valdezocco (*Rvf* 22, 34 *se trasformasse*; *Rvf* 53, 53 *se tratti*; *Rvf* 66, 6 *se vedaltro*; *Rvf* 93, 9 *me ti mostrai*; *Rvf* 153, 9 *se po*; *Rvf* 156, 13 *se vedea*; *Rvf* 270, 61 *me scioglia*; *Rvf* 296, 2 *me pregio*), ma ancora, giusto per portare un altro, significativo, esempio nell'edizione di Arnaldo da Bruxelles dove compaiono quasi tutti (*Rvf* 22, 34 *se trasformasse*; *Rvf* 66, 6 *se uede altro*; *Rvf* 153, 9 *se po*; *Rvf* 270, 61 *me scioglia*).

²⁸ Così come ai medesimi criteri potrebbe rispondere la variante di stato che si riscontra nel primo fascicolo della *princeps*, il nodale fascicolo non numerato contenente la dedica a Cassandra. Sul *recto* della prima carta, al rigo 5 della *Dedica*, gli esemplari (cfr. n. 10) Vat, Lu, Na XXVI C 44 scrivono *legnio* (e fra i rigi 4 e 5 *ifrag/menti*) mentre Fi, Ve, Lond *legno* (e *i frag/menti*). È invece mutilo del primo fascicolo non numerato l'altro esemplare napoletano. Come già notava BRUNO MIGLIORINI, *Note sulla grafia italiana nel Rinascimento*, in ID., *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 197-

Stando così le cose non risulta sempre sicura l'individuazione delle scelte di volta in volta operate dal poeta, così come qualche dubbio può forse sussistere in merito alle scrizioni umanistiche via via eliminate dal testo della *princeps*: pare tuttavia lecito ipotizzare, in merito almeno a quest'ultimo aspetto, che la patina linguistica del manoscritto andato in tipografia fosse più latineggiante di quanto appaia dalla *princeps*, e che insomma esibisse quella «consapevole conservazione della patina latineggiante» presente nelle lettere autografe degli anni 1517-1521, i cui tratti grafico-fonetici volutamente rinviano alle forme scritte di trascorse stagioni.²⁹

E difatti, pur con la tara dei probabili interventi esterni, nei *Sonetti et canzoni* permane ancora chiaramente visibile una veste segnata da alcuni latinismi grafico-fonetici³⁰ che il poeta avrebbe certamente espunto, qualora avesse mirato ad un adeguamento a canoni via via sempre più cogenti. Anzi fra le probabili tracce delle opzioni fonetiche del Sannazaro si colloca pure l'utilizzo del prefisso *trans-*, in merito al quale sorprendiamo l'*errata corrige* operare in obbedienza alle solite indicazioni: lo dimostra il caso del son. 49, in cui ai vv. 10 e 11 compaiono *transforme* e *transfigurar*. Se per quest'ultimo si prescrive infatti il passaggio a

225: 216, le edizioni alpine non presentano la *i* diacritica; ma anche la testimonianza delle lettere autografe del Sannazaro pare in realtà deporre per una preferenza per la scrizione senza la *i* diacritica, e ricondurre *legnio* della dedica ad una possibile inclinazione del compositore, prontamente sorpresa già in corso di tiratura. L'attenzione sarà stata poi, com'è ovvio, più vigile, come attesta la presenza di *legno*, senza la vocale diacritica, nella prima carta del fascicolo A. Non mi diffondo invece in questa sede su ulteriori varianti esibite dagli esemplari (fra le quali gli interventi relativi ad un errore annidato in rima, ad errata cartulazione, a spostamenti di caratteri).

²⁹ I. SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013, *Nota al testo*, p. 48.

³⁰ Si vedano ad esempio: *suttrarme* (SeC 33, 27); *sullevando* (SeC 36, 13); *sitibunda* (SeC 75, 50); *sustenne* (SeC 87, 7); *rumper* (SeC 88, 10); *summersa* (SeC 89, 45); *turbulente* (SeC 99, 39). A tale elenco non credo debba aggiungersi invece il *sullime* di SeC 3, 7 (si rimanda comunque a CHARLES DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 10 voll., Unveranderter Nachdruck der Ausgabe von 1883-1887, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1954, s.v. *sullimis*).

trasfigurar, nessun emendamento viene invece suggerito per il contiguo *transforme*, secondo cioè le soluzioni adottate nella veste dell'Aldina che per questo verbo conserva anche la scrizione *transform-*.

Ma dentro la *princeps* è altrettanto palpabile la presenza, via via sempre meno densa lungo il procedere dei fascicoli, di una patina meridionale, con molta probabilità ancora presente sul ms. andato in tipografia ed in gran parte espunta dal curatore: lo attestano ad esempio, nei primi fascicoli, *SeC* 5, 13 *quantunche* e *SeC* 12, 10 *impalldisco* (attestati anche in FN^{6a}, unico relatore manoscritto, tra l'altro, del son. 5), segnalati e sostituiti nell'*errata corrige* con *quantunque* e *impallidisco*. Anzi a proposito dell'esito *-unche* sappiamo che esso risulta preponderante non solo nella tradizione manoscritta delle rime, ma anche nel Vaticano latino 3202 (VL) e nel Vaticano Barberini latino 3964 (VB), manoscritti nodali nella trasmissione del *Libro pastorale*.³¹ E delle sempre più attente cassazioni operate dai curatori costituisce indizio l'assenza, nei restanti fascicoli della *princeps*, di altri casi del tipo *chiunche*, *ovunche*, *qualunche*, ecc.: si vedano, giusto per portare un minimo campione, i fascicoli K e L in cui *SeC* 61, 11 e *SeC* 65, 5 attestano appunto *ovunque* mentre R¹ e FN^{6a} (e buona parte della tradizione manoscritta) concordano nell'esito *-unche*.

La presenza di un'ulteriore scrizione meridionale entro il manoscritto andato in tipografia, con relativa correzione, sembra fare capolino persino dalla difformità esistente fra il testo del son. 27 (*O gelosia d'amanti horribil freno*) e l'indice alfabetico dei componimenti entro il quale il primo verso del sonetto presenta un *horribel* attestato non soltanto da FN^{6a} ma pure da manoscritti certamente esemplati in area veneta quali il Marciano Italiano IX 349 e il Marciano Italiano IX 622.

Pare dunque non troppo azzardato, ancora una volta, sostenere che la veste linguistica del manoscritto di tipografia, in parte cassata dai

³¹ GIANNI VILLANI, *Sul "manoscritto-base" del "Libro pastorale nominato Archadio"*, in "Per leggere", 12 (2012), 23, pp. 111-53: 133; e si veda naturalmente GIANFRANCO FOLENA, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'"Arcadia" del Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952, pp. 51-52.

curatori, sia il frutto di precise scelte del Sannazaro e rechi traccia, come già detto, della circolazione quattrocentesca dei *Fragmenta*, e – in aggiunta – di una voluta quota di meridionalismi e latinismi.

Poiché il confronto fra lo stadio testuale esibito dalla tradizione manoscritta e quello approdato alla *princeps* permette di cogliere la voluta espunzione, e impegnativa riscrittura, di troppo crudi meridionalismi annidati in rima,³² il permanere nei *Sonetti et canzoni* di alcuni tratti ben rappresentati nei canzonieri meridionali a cavallo dei due secoli – e che il *labor limae* sannazariano avrebbe senza sforzo eliminato –³³ lascia appunto intendere che il poeta con tutta probabilità mirasse ad un profilo linguistico per certi aspetti arcaizzante e che – tornando a fine anni Venti al tavolo delle rime – non avesse di certo a cuore – ma anzi il contrario – l'adeguamento alle norme imperanti.

³² Si veda ad esempio la riscrittura delle terzine in SeC 56, con il passaggio da *benigno* : *ingegno a hore* : *signore*; e in SeC 11, 13-14 il passaggio da «la terra e 'l mar con più honorato seggio / che raro o mai virtù fu senza preggio» a «la terra e 'l mar con salda e lungha pace / che raro alta virtù sepolta giace».

³³ Cfr. ad esempio *vuolo* (SeC 1, 11; 14, 8; 41, 32; 45, 9; 53, 63; 55, 3; 59, 52; 80, 7); *mi vedreste* seconda persona singolare (SeC 4, 12); *roggiada* (SeC 9,5); *viddi* (SeC 10, 9, emendato nell'*errata corrige*); *duon* (SeC 44, 15); *cuopri* (SeC 58, 4); *occolti* (SeC 41, 5); *occolta* (SeC 55, 5); *disponetivi* (SeC 91, 12); *compuser* (SeC 99, 31). Si vedano anche i vari casi di prefisso *re-* e *de-*, talora con il sostegno di *Rvf*, e in cui confluisce anche la spinta del latino e della *Commedia* (cfr. *revestirsi* a SeC 10, 7, emendato nell'*errata corrige*). Per una disamina del profilo linguistico dei canzonieri meridionali di fine Quattrocento il rimando è naturalmente a M. VITALE, *Il dialetto ingrediente intenzionale nella poesia non toscana del secondo Quattrocento*, in ID., *Studi di storia della lingua italiana*, pp. 49-89. Ai su elencati tratti meridionali ancora presenti nel testo dei SeC potrebbe pure aggiungersi il rafforzamento della vibrante di cui abbiamo sopra discorso, il quale, oltre che sostenuto da *Rvf*, costituisce anche un tratto tipico dei poeti meridionali (cfr. *ivi*, p. 83). Sannazaro potrebbe in altri termini aver inserito un elemento meridionale e volutamente anti-Aldina, che risultava oltretutto autorizzato dalla lingua dell'*auctor*. A tali rilievi andrà infine aggiunto, come già in parte segnalato, che parecchi dei tratti locali emergenti dalla *princeps*, emendati o meno in *errata corrige*, risultano ben presenti non solo nella tradizione manoscritta delle rime ma ancora entro i codici più rappresentativi del *Libro Pastorale* (VB e VL), e continuano ad essere attestati nell'*Arcadia* summontina: cfr. FOLENA, *La crisi linguistica*, pp. 22-55; VILLANI, *Sul "manoscritto-base"*, pp. 133-34.

Le note modalità di relazione del Sannazaro con la tradizione, la sua raffinata consapevolezza della varietà e diacronia della lingua poetica, ci permettono infatti di sostenere che egli cogliesse perfettamente non soltanto che il codice linguistico della tradizione quattrocentesca dei *Fragmenta* fosse divergente da quello dell'Aldina, ma ancora che i libri di rime tardoquattrocenteschi, nel cui novero egli intendeva inserire il proprio *liber*, esibissero quei due ingredienti, latinismi e tratti locali, in seguito poi decisamente proscritti.

Sannazaro, come sempre più chiaramente risulta dalla ravvicinata visione dei *Sonetti et canzoni*, puntava infatti ad un visibile distacco dalle pastoie che i normatori del secondo e terzo decennio imponevano alla tradizione e ai *Fragmenta*. Al poeta stava a cuore verosimilmente il confronto con la reale, ricca, tastiera, approntata dagli *auctores* (ivi compreso naturalmente l'apporto dantesco)³⁴ e non con una estrinseca, canonizzante mappatura dei *loci* frequentabili.

Tale militante posizione ritengo possa provarsi già a partire da una, apparente, eccezione alle sottili limature morfosintattiche velatamente condotte sulla scorta del Bembo e del Fortunio ai fini di una maggior correttezza del dettato poetico.

Mi riferisco all'utilizzo del pronome *chi* in caso obliquo, come si legge – giusto per portare un esempio – nel son. 16, il tardo sonetto con tutta probabilità suggerito dalle sofferte vicende dell'amata Cassandra (al v. 7: «et quelle *per chi* il vizio si corregge»).

Ora, sull'utilizzo di *chi* esisteva ovviamente l'indicazione del Bembo (*Prose* III 25), che ne raccomandava l'uso al caso retto e registrava le “infrazioni” di Petrarca e Boccaccio, senza tuttavia particolari censure («È appresso *chi* nel primo caso, e ha *cui* negli altri [...] Quantunque è alcuna volta, ma tuttavia molto di rado, che si truova *chi* posto negli obliqui

³⁴ Per un primo sondaggio dei dantismi nei *Sonetti et canzoni*, cfr. LUIGI SCORRANO, “Se quel soave stil...”. *Sannazaro in traccia di Dante*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*. Convegno internazionale di studi (Napoli, 27-28 marzo 2006), a cura di Pasquale Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 119-48.

casi, sì come si vede nel Petrarca [...] e nel Boccaccio [...]); ma vi era poi anche la ben più decisa posizione espressa nel 1516 dal Fortunio il quale nel libro I delle sue *Regole* (93-97) aveva non solo vietato espressamente l'uso di *chi* al caso obliquo ma si era anche sbarazzato delle poche ma comunque ingombranti attestazioni di Petrarca qualificandole senz'altro come errori di stampa o abusi. Anzi, ed è dato interessante, a tali nette *castigationes* Fortunio aveva premesso, poche righe prima, una eloquente dichiarazione – appoggiata peraltro a Quintiliano e agli altri «maestri della romana grammatica et eloquentia» – ovvero che nel ricorso agli «auttori» si debba seguire «non quello che una volta o poche di più, ma quello che frequentemente usino nel dire» (91).

Ed è proprio in simile tirata che a mio avviso possono riscontrarsi alcuni dei motivi sottesi alle “disobbedienti” soluzioni del Sannazaro, e non solo nel son. 16.

Che egli cogliesse a pieno la posizione canonizzante del Fortunio e che da tale posizione, intesa a sacrificare la *varietas*, egli recisamente prendesse le distanze parrebbe dimostrarlo un preciso dato testuale, ovvero che FN^{6a}, il solo testimone – oltre alla stampa – del son. 16 e pertanto unico relatore manoscritto di esso, attesti del v. 7 una del tutto differente e assai più lineare stesura («e quelle che virtù guida et corregge»). La presenza di questo referto della tradizione costringe in altri termini a soffermarsi sulle ragioni della ancipite stesura e a non ritenere privo di significato il fatto che, fra le due possibili redazioni di 16, 7 il poeta abbia per la *princeps* selezionato proprio quella che potremmo definire il frutto di un'opzione eterodossa.

Anzi fra gli eventuali rimandi alla variata modulazione del dettato petrarchesco, di contro alle cogenti direttive che si andavano affermando, potrebbero pure annoverarsi alcuni minimi campioni della morfologia verbale, come *fossin* (SeC 25, 12), *moro* (SeC 52, 14), *ponno* (SeC 64, 10 e SeC 68, 9), *fenno* (SeC 101, 103): forme tutte utilizzate da Petrarca e come tali registrate da Bembo, e tuttavia giudicate voci «straniere» e «fuori

dalla toscana usanza» in *Prose* III 44, III 28 e 29, III 35;³⁵ o ancora la presenza nei *Sonetti et canzoni* di 11 casi di *lassare* e 31 di *lasciare*, con pieno rispetto dunque delle, numericamente inferiori, attestazioni di *lassare* nei *Fragmenta*,³⁶ ma contro appunto il veto posto dal Fortunio (II [10]) nei confronti della forma con *s* geminata.

E ulteriore distacco da un'impostazione normativa che faceva giustizia di quanto appariva incongrua eccezione potrebbe riconoscersi ancora nel perfetto di terza persona singolare *fo* (*SeC* 100, 69: «fo albergo e nido») sulla base dell'unica occorrenza (28, 23) dei *Rerum vulgarium fragmenta*: e non è naturalmente un caso che tale *hapax* petrarchesco, eliminato – in nome della regola – dall'Aldina («Al sacro loco ove *fu* posto in croce») circoli invece nella tradizione quattrocentesca dei *Fragmenta*, come attesta ad esempio il relativo luogo della Valdezocco.

Come dunque più volte accennato – e come *ad abundantiam* risulta già da queste escursioni, ma più lungo discorso potrebbe ancora farsi – Sannazaro ha intessuto un dialogo con l'ampio assortimento del codice dell'*auctor*, non certo con griglie preimpostate: le soluzioni attestate dai *Sonetti et canzoni*, almeno quelle sopravvissute agli sfrondamenti dei curatori, sembrano infatti costituire *in re* una posizione critica visibile, anzi evidente, e, ciò che più importa, rispondente appieno alle su citate rampogne, affidate alla memoria del Giovio, delle «scrupolose, aspre e affettate» proscrizioni bembesche.

Ed è su tale discriminare che può misurarsi a pieno la distanza fra le soluzioni messe in opera dal Sannazaro – con esplicita, ancorché elegantemente tacita, rivendicazione di primogenitura nel ricorso al vero nitore petrarchesco – e l'orizzonte culturale, ed emotivo, di quanti intervennero sullo scrittoio volgare del poeta.

³⁵ CARMELO SCAVUZZO, *Le riserve bembiane sul Petrarca*, in "Prose della volgar lingua" di Pietro Bembo (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000), a cura di Silvia Morgana, Mario Piotti, Massimo Prada, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 181-208.

³⁶ VITALE, *La lingua del Canzoniere*, pp. 113-14.

Appare infatti del tutto comprensibile che i curatori, nei concitati mesi che seguirono alla morte del poeta, puntassero ad un rassicurante adeguamento ai canoni vigenti: e non cogliendo, com'era ovvio, il voluto, sottile rimando del Sannazaro ad una stagione meno levigata e uniforme, si dolsero della carenza di figure competenti «di la lingua toscana» e con la scorta del *baedeker* più sicuro, l'Aldina in primis, si incamminarono fiduciosi in direzione bembesca.

Lo attesta ancora, e inequivocabilmente, un'altra voce dell'*errata corrigere: dissegnata* (relativa a *SeC* 28, 10) con doppia *s*, che mira dunque a “correggere” il testo, ma naturalmente secondo la peculiare soluzione esibita dall'Aldina: la quale infatti rende con la doppia quanto i *Fragmenta* scrivono invece con la scempia.

Non si trattò, naturalmente, di una campagna di “correzioni” coerente e uniforme, né poteva esserlo in quei frangenti, ma il ricorso all'Aldina da parte di quanti operarono sulla postuma *princeps* risulta appunto ben documentato, e non soltanto in relazione alle soluzioni linguistiche ma addirittura, ed è rilievo di non poco conto, sotto il profilo delle scansioni strutturali, come attesta ad esempio la modalità di segnalazione della scansione bipartita la quale in maniera piuttosto evidente rimanda alla peculiare *mise en page* della bipartizione nei *Sonetti et Canzoni di Messer Francesco Petrarca* dell'Aldina.

Ritengo in altri termini che la vistosa insegna di bipartizione inalberata dai *Sonetti et canzoni* non sia ascrivibile al poeta ma si debba piuttosto ai curatori e alla loro volontà di adeguamento alla appariscente scansione dell'Aldina³⁷ (mentre come si sa la bipartizione risulta spesso assente dalla tradizione quattrocentesca dei *Fragmenta*, come nella *princeps*

³⁷ La dicitura «Sonetti et Canzoni di Messer Francesco Petrarca in morte di Madonna Laura» e l'incipit della canz. 264 sono com'è noto collocati su due carte distinte e affiancate (c. 98v e c. 99r [n IIIv e n IIIr]): soluzione cui visibilmente rimanda la collocazione su due carte distinte e affiancate (c. 20v e c. 21r [E (III)v e F (I)r]) della dicitura «Parte Seconda dei Sonetti et canzoni di Messer Iacobo Sannazaro» e dell'incipit della sest. 33.

Vindelino; oppure segnalata senza particolari indugi, come nella Valdezocco che sulla stessa carta situa l'explicit di 263 e l'incipit di 264, e solo avverte, quasi senza lasciar spazio: «Finit vita amoris» e «Incipit de morte amoris»).

La bipartizione senza dubbio presente, a mio avviso, nell'ultimo *liber sannazariano*, sarà stata cioè nell'autografo segnalata in maniera assai più sobria di quanto appaia dalla stampa, forse tramite la semplice interposizione di carte bianche.

La scansione bipartita dei *Sonetti et canzoni* scaturisce infatti, e con chiarezza, non da troppo esplicite indicazioni paratestuali ma da almeno tre componenti interne.

Innanzitutto dalla collocazione in incipit di seconda parte di testi (*SeC* 33, 34, 35) che chiaramente alludono all'avvento di un nuovo tempo d'amore e di canto:

Spente eran nel mio cor l'antiche fiamme
[...]

Novo amor, nove fiamme et nova guerra
sento, da pace escluso et da le selve,
et novo laccio ordir con novo stile.
(*SeC* 33, 1 e 37-39)

Ecco che un'altra volta, o piagge apriche,
udrete il pianto e i gravi miei lamenti.
(*SeC* 34, 1-2)

Dunque rinascerai nova phenice,
così mel giura Amor, così m'afferma
quella che vòl c'a sospirar ritorni.
(*SeC* 35, 12-14)

E, ancora, dalla presenza, sempre nei primi testi della seconda parte, di segnaletici rimandi a componimenti collocati dagli *auctores* all'inizio delle loro seconde parti, o secondi libri, a sottolineatura di un secondo

tempo del loro canto, come prova, giusto per fare un solo esempio, la sest. 33, che da Ovidio, *Amores* II 1, trae lo spunto strutturale e meta-poetico, ovvero il ritorno del tema e del canto d'amore dopo il vano tentativo di innalzamento di tono.³⁸

Ma la bipartizione scaturisce soprattutto dalla presenza di esplicite suture interne fornite da componimenti quali ad esempio i son. 29 e 35 (posti l'uno in coda della prima parte, l'altro in testa della seconda parte) non a caso attestati solo dalla *princeps*: nessuna lettura negazionista potrà infatti sbiadire che si tratti di due sonetti reciprocamente implicantisi ai fini della costruzione di un plausibile scatto diegetico, ovvero:

-*SeC* 29: liquidazione dell'infedele amata in attesa di «più bel foco» (a chiusura dei sonetti 26-27-28 dedicati alla gelosia e al relativo proposito di non più cantare la fedifraga);

-*SeC* 35: segnalazione dell'avvento del «più bel foco», con gioiosa ripresa del canto per il nuovo, più degno, oggetto d'amore.

E si badi che l'annuncio affidato a *SeC* 33 e 35 – ad incipit di seconda parte – di un secondo, e nuovo tempo, del canto d'amore, allude non al superamento della stagione arcadica del proprio esercizio poetico ma proprio al superamento di un primo tempo “sintagmaticamente” presente

³⁸ «Ausus eram, memini, caelestia dicere bella / centimanumque Gyen (et satis oris erat) / cum male se Tellus ulta est, ingestaque Olympo / ardua devexum Pelion Ossa tulit: / in manibus nimbos et cum Iove fulmen habebam, / quod bene pro caelo mitteret ille suo. / Clausit amica fores: ego cum Iove fulmen omisi; / excidit ingenio Iuppiter ipse meo. / Iuppiter, ignoscas: nil me tua tela iuuabant; / clausa tuo maius ianua fulmen habet. / Blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsi; / mollierunt duras lenia uerba fores» (*Amores* II 1, 11-22); «Allhor m'accinsi ad un più raro stile / non credendo giamai più sentir guerra. // Hor veggio, lasso, che di guerra in guerra / mi strazia Amor, benché per altre selve, / e seguir mi fa pur l'antiquo stile, / tal ch'i non spero uscir da l'empio laccio / né trovare ai miei di tranquilla pace, / ma finir la mia vita in queste fiamme. // Novo amor, nove fiamme et nova guerra / sento, da pace escluso et da le selve, / et novo laccio ordir con novo stile» (*SeC* 33, 29-39).

nel corpo del *liber*.³⁹ Lo attestano sia le reciproche interconnessioni fra *SeC* 29 e 35 sia ancora il preciso rimando di *SeC* 33 e 35 a *Rvf* 271, il testo che ad incipit del secondo tempo dei *Fragmenta* segnala il mutamento di passo e l'avvento – ancorché momentaneo – di un nuovo amore (la «nuova esca» e l'«altro foco» di *Rvf* 271 di cui costituiscono esplicita ripresa il «novo amor» e le «nove fiamme» di *SeC* 33 e il nuovo e «più bel foco» di *SeC* 35).

Quando poi si consideri che proprio *SeC* 29, 33 e 35 risultano assenti dalla variegata tradizione manoscritta delle rime sannazariane, appare agevole ipotizzare che il poeta, in vista della confezione dell'ultimo *liber*, abbia appositamente composto i tre tasselli e li abbia inseriti nelle sedi liminari al fine di creare plausibili suture fra prima e seconda parte.

E dunque: non necessario né necessariamente imputabile al Sannazaro, lo smaccato segnale di bipartizione esibito dalla *princeps*.

Ma neppure il titolo, *Sonetti et canzoni*, ritengo debba ascriversi al Sannazaro: tuttavia questa volta tale probabile intervento esterno ci rende un buon servizio dal momento che esso prova come ai curatori fosse nota, e la rilevassero anzi sul manoscritto andato in tipografia, l'esistenza di un unico *liber*, il quale appunto intitolarono sulla scorta del titolo più vulgato del *liber* unitario per eccellenza, campeggiante com'è ovvio anche nell'Aldina del 1501.

Le troppo visibili scansioni e intitolazioni esibite dalla *princeps*, comprese quelle relative ai capitoli finali, sembrano dunque scaturire da

³⁹ Che l'uscita dalle *selve* di *SeC* 33 non alluda necessariamente alla chiusura dell'esperienza arcadica ma rimandi anzi alla cessazione della precedente, e infelice, stagione di amore e di canto risulta com'è ovvio dalla nota accezione elegiaca assunta dalle *selve* attraverso lunghissima trafila tradizionale: a partire dall'*Egloga* X di Virgilio, e dall'elegiaca figura di Gallo morente d'amore, la poesia pastorale e l'elegia confluiscono infatti, come si sa, entro il medesimo alveo del canto – per lo più dolente – d'amore. E proprio in ossequio a tale filiera la *sest.* 33 utilizza la parola-rima *selve* per indicare sia la appena conclusa, e sofferta, vicenda sia le future effusioni poetiche e d'amore: «Hor veggio, lasso, che di guerra in guerra / mi strazia Amor, benché per altre selve, / e seguir mi fa pur l'antiquo stile» (vv. 31-33).

precise scelte dei curatori in vista di un ulteriore, rassicurante, aggancio alla *facies* dell'Aldina, ma non mi sembrano in alcun modo riportabili al Sannazaro.

Alla volontà del poeta vanno invece ricondotte la dislocazione dei componimenti e le connesse, polemicamente calcolate, soluzioni strutturali.

Sannazaro nella confezione del proprio ultimo *liber* delle rime ha infatti certamente guardato all'*exemplum* petrarchesco, ma ritengo lo abbia fatto attraverso la trasparente ripresa di ben altre soluzioni strutturali dei *Fragmenta* rispetto a quelle esibite dall'Aldina.

Il poeta cioè non soltanto per la patina linguistica ma pure sotto il profilo strutturale ha operato in palese distacco dalle soluzioni diffuse dall'Aldina: rifacendosi, ancora, a quanto gli perveniva in primo luogo dalla tradizione quattrocentesca dei *Fragmenta* e, ancora, naturalmente, con il ben leggibile intento di impedire che le proprie fatiche venissero fruite quale sequela degli interventi bembeschi.

La prova evidente che anche per l'intelaiatura esterna il Petrarca del Sannazaro sia quello "pre-" o "anti-" Aldina è fornita dal visibile rimando, in incipit dei *Sonetti et canzoni*, alla più vulgata nel Quattrocento soluzione strutturale dell'incipit dei *Rerum vulgarium fragmenta* (diffusa ad esempio entro la amplissima costellazione dei relatori della forma Malatesta e nella tradizione del commento del Filelfo, e attestata pure dall'*editio princeps*, la Vindelino del 1470), la presenza cioè in testa ai *Fragmenta* della sequenza 1, 3, 2 e dunque la collocazione in seconda posizione di *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, ovvero della fondamentale indicazione relativa al *tempus*.

Ebbene: entro la compagine dei *Sonetti et canzoni* risulta del tutto palese il voluto rimando a tale soluzione strutturale dal momento che proprio nella medesima seconda posizione compare un eloquente sonetto che del testo petrarchesco esibisce la medesima, fondamentale, menzione del *tempus*, e per di più mediante la chiara ripresa delle medesime tessere lessicali e sintattiche.

Anche nei *Sonetti et canzoni* infatti il secondo tassello risulta deputato alla rievocazione del momento iniziale della storia: e ciò attraverso il

rimando al “primo giorno” e alla sintattica dislocazione del *cum inversum*, per tradizione segnalatore di incipit di diegesi:

<i>Rvf</i>	<i>SeC</i>
<p><i>Era 'l giorno ch'al sol si scoloraro</i> per la pietà del suo Factore i rai, <i>quando i' fu' preso</i>, et non me ne guardai, ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.</p>	<p><i>Eran</i> le muse intorno al cantar mio <i>il dì</i> che amor tessendo il bel lavoro si stava meco sotto un verde alloro, <i>quando</i> così fra lor cominciai io</p>

E nei *Sonetti et canzoni* il *cum inversum* prelude ovviamente a una diegesi a sostanza metapoetica, l'unica in grado di unificare entro una coerente *narratio* esercizi poetici risalenti a diverse stagioni di amore e di canto, con esplicito rimando tra l'altro all'*exemplum* degli *Amores* ovidiani.⁴⁰

Sannazaro, oltretutto, dimostra di aver colto perfettamente i nessi esistenti fra la sostanza tematica di *Era il giorno ch'al sol si scoloraro* e *Rvf* 61 *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese et l'anno*, che infatti risulta anch'esso visibilmente riecheggiato entro il secondo sonetto sannazariano ai vv. 5-8:

Io benedico il primo alto desio
che a cercar mi costrinse il vostro coro,
e benedico il dì che gemme et oro
et ogni vil pensier posi in oblio.

Ora: che tale inserimento in seconda sede di *Eran le muse intorno al cantar mio* sia il frutto di una perseguita strategia citazionale pare provarlo anche il fatto che il componimento ci sia attestato, oltre che dalla *princeps*, solo dal ricco FN^{6a}, al cui interno il son. 2 e altri componimenti tardi e mai attestati dalla tradizione manoscritta appaiono giustapposti ad altri invece ben noti e circolanti.⁴¹

⁴⁰ Cfr. FANARA, *I "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro*, pp. 162 ss.

⁴¹ Cfr. FANARA, *Annotazioni sul "liber" delle rime*, pp. 245 ss.

Il son. 2 in altri termini costituisce con tutta probabilità un tassello composto ed inserito nella seconda posizione per realizzare, entro il *liber* approdato alla *princeps*, il polemico rimando ad una soluzione strutturale dei *Fragmenta* divergente da quella oramai marcata dal *brand* bembesco (e non è dunque un caso che il Sannazaro abbia scartato l'eventualità del rimando alla sequenza iniziale della prestigiosa Valdezocco, con tutta probabilità tesaurizzata sotto il profilo linguistico).

Attraverso siffatta opzione strutturale, oltretutto, Sannazaro si inseriva – benché con mossa silente – entro il turbine seguito in quel torno d'anni all'iconoclasta operazione del Vellutello e al connesso discredito, ci torneremo fra un attimo, che da tale operazione ricadeva sul Bembo e sull'Aldina: anche il Vellutello, infatti, ad incipit della sua peculiarissima prima parte dei *Fragmenta*, optava per la collocazione in seconda sede di *Era il giorno*, ovvero per la successione 1, 3, 2, con esplicito ag-gancio, anche lui, alla sequenza non attestata dall'Aldina.

Ma ad una dislocazione “non aldina” sembra ancora rimandare la confezione dell'explicit dei *Sonetti et canzoni* dal momento che la contiguità fra *SeC* 98 e *SeC* 99, ovvero fra l'ultima datazione della vicenda d'amore e il metro lungo del suggello religioso, costituisce evidente distanziamento dall'explicit di marca bembesca.

Com'è noto nell'Aldina non si dà affatto la contiguità fra il dittico 364-365 contenente l'ultima datazione («anni ventuno ardendo») e l'imponente suggello sacro di *Rvf* 366 a causa dei quattro diluenti sonetti di sapore elegiaco (351, 352, 354, 353) che per un certo tempo sul Vaticano latino 3195 precedettero la canz. 366. La solidarietà che invece si instaura nei *Sonetti et canzoni* fra l'ultima datazione e la chiusa sacra sembra piuttosto rimandare ad alcune soluzioni strutturali dei *Fragmenta*

circolanti nel Quattrocento, magari a quella più largamente rappresentata entro la tradizione Malatesta.⁴²

Ma la chiusa dei *Sonetti et canzoni* non soltanto lascia intravedere l'autonomo dialogo con quelle filiere quattrocentesche dei *Fragmenta* che meno riportano all'assetto dell'Aldina, ma permette ancora di ipotizzare che l'inserzione di 98 entro la sequenza sacra 95-96-97-99 – e la connessa contiguità fra ultima datazione e lunga meditazione penitenziale – deve essere avvenuta al momento della confezione dell'ultimo *liber*, quando con tutta probabilità il poeta mise mano alla rifunzionalizzante fusione delle precedenti, embrionali, armature (e dei relativi explicit): quella (riconducibile ad uno stadio α) tramandataci dal più volte menzionato codice Sessoriano, contenente il son. 98, e la più ampia ma ancora affine forma (uno stadio α') attestataci in primo luogo dal ms. Oratoriano XXVIII 1, 8 (NO), che appunto in coda esibisce la catena 95, 96, 97, 99.⁴³

Ed è dato di non poco conto che in quei nodali anni Venti la connessione fra l'ultimo anniversario e il suggello sacro fosse pure accolta dal Vellutello il quale, in coda alla *sua* seconda parte dei *Sonetti et canzoni* del Petrarca, collocava l'ininterrotta sequenza 363-364-365-366 con prevedibile, ovvio, distacco dalla chiusa dell'Aldina.

⁴² Cfr. CARLO PULSONI, *Il metodo di lavoro di Wilkins e la tradizione manoscritta dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, in "Giornale italiano di filologia", 61 (2009), pp. 257-69: 264 (a proposito della dislocazione della seconda parte dei *Fragmenta* nella costellazione Malatesta: «Risulta tuttavia maggioritaria nella tradizione quest'altra successione: 342, 340, 351-354, 350, 355, 359, 341, 343, 356, 344-349, 357, 358, 360-366, che, a mio avviso, riflette meglio le caratteristiche della forma Malatestiana "compiuta"»). Alla finale sequenza 360-366 si rifà anche la Vindelino (che come si sa si iscrive nella costellazione della forma Malatesta) seppure con la peculiare, e comprensibile, inserzione della canz. 264 (360, 361, 362, 363, 364, 365, 264, 366).

⁴³ Sulle due embrionali articolazioni del *liber* sannazariano delle rime, cfr. FANARA, *Annotazioni sul "liber" delle rime*. È sicuro merito di Cesare Bozzetti il riconoscimento, entro la sezione sannazariana di NO, di un *liber* risalente agli anni Novanta del Quattrocento: CESARE BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del "canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, in "Studi di filologia italiana", 55 (1997), pp. 111-26.

Senza impancarsi in esplicite dichiarazioni, dunque, e senza chiassose prese di posizioni, Sannazaro di fatto optava per una dislocazione “polemica” che aveva oltretutto il pregio di fondere le suggestioni quattrocentesche e le attualizzanti, recentissime, soluzioni del Vellutello: del quale il vecchio poeta avrà condiviso se non la eterodossa disgregazione dei *Fragmenta*, certamente la caustica sconfessione – entro il *Trattato de l'ordine de' sonetti et canzoni del Petrarca mutato* – della sbandierata presenza dell'autografo petrarchesco dietro la confezione dell'Aldina.⁴⁴

Attraverso le sequenze collocate ad incipit e ad explicit il Sannazaro non solo si inseriva, con raffinata strategia, entro le diatribe conseguenti alle scismatiche operazioni del Vellutello, ma data la perseguita e coerente collocazione del suo ultimo *liber* entro lo spirare del Quattrocento, egli si faceva d'un colpo precursore non soltanto delle soluzioni bembesche ma ancora delle censure che a tali soluzioni venivano in quegli anni portate: che all'interno di un organismo ostentatamente chiuso agli anni Novanta si potesse intuire, con voluto anacronismo, una direzione anti-bembesca, in termini linguistici e anche strutturali, determinava infatti, quale ulteriore e militante corollario, la rivendicazione, da parte dell'animoso poeta, della propria anteriorità di servizio rispetto non soltanto al Bembo ma rispetto ancora ai suoi oppositori, il Vellutello, appunto, e forse persino il Trissino, le cui posizioni in fatto di lingua, oltretutto, il Sannazaro avrà in gran parte condiviso.

Delle probabili convergenze fra Sannazaro e Trissino in chiave anti-bembesca costituisce persuasivo indizio com'è ovvio la sua presenza di interlocutore – e sostenitore delle tesi trissiniane – entro il *Castellano* (ne aveva già discorso il Dionisotti a suo tempo), ma altrettanto probante appare in questo senso anche la patina linguistica dei *Sonetti et canzoni*,

⁴⁴ Cfr. GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al “Canzoniere”*, Padova, Antenore, 1992: cap. 2, *Alessandro Vellutello*, pp. 58-95 (in *Appendice*, pp. 89-93, l'integrale riproposizione del *Trattato de l'ordine de' sonetti et canzoni del Petrarca mutato*).

improntata come si è visto ad un calibrato assortimento e volutamente aliena dagli imperanti estremismi.⁴⁵

La conservazione di soluzioni grafico-fonetiche latineggianti e di tratti locali, unitamente alle avvertibili filigrane dantesche, implicava infatti non soltanto il ricercato aggancio ad una tradizione poetica non ancora emarginata dalle imposizioni bembesche, ma risultava anche piuttosto consonante con l'impianto teorico trissiniano, volto alla definizione di una italianità della lingua e disposto a saldare insieme tradizione duecentesca, fiorentino letterario trecentesco e i moderni.⁴⁶

Tra l'altro gli stretti, notissimi, legami intercorrenti fra Trissino e la cerchia oricellare, e soprattutto la concordia di posizioni assegnata, entro la *fictio* del dialogo, a Sannazaro e al *castellano* Giovanni Rucellai, consentono di meglio comprendere il ruolo che la poesia di Sannazaro dovette ricoprire presso gli intellettuali legati agli Orti.

Data infatti l'estrema attenzione riservata presso il *milieu* oricellare alle questioni relative alla lingua e alla tradizione poetica, non stupisce certamente che proprio a quest'ambiente riconducano alcuni fra i più corposi codici delle rime sannazariane.

Mi riferisco in primo luogo ad un manoscritto già da tempo segnalato e studiato,⁴⁷ l'Ashburnamiano 564 della Biblioteca Medicea Laurenziana (FL⁵ [FL⁴]) il cui ricco contenuto sannazariano scaturisce dal differenziato intervento di due diverse mani: la prima, mano *a*, operante alle carte 5r-

⁴⁵ Cfr. CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37: 188; cfr. poi ancora RICCARDO DRUSI, *Appunti sull'"Arcadia" nel dibattito critico del primo Cinquecento*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V centenario dell'"Arcadia" di Iacopo Sannazaro*. Atti del Convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), raccolti da Davide Canfora e Angela Caracciolo Aricò, prefazione di Francesco Tateo, Bari, Caccucci, 2006, pp. 245-64: 262-64.

⁴⁶ Cfr. GIOVAN GIORGIO TRISSINO, *Scritti linguistici*, a cura di Alberto Castelvechchi, Roma, Salerno, 1986: *Introduzione*, pp. XLIII-XLIX.

⁴⁷ MASSIMO DANZI, *Il Raffaello del Molza, e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, in "Rivista di letteratura italiana", 4.3 (1986), pp. 537-59.

12v (a 3r-b 1v: FL^{5a}); la seconda, mano *b*, operante alle carte 13r-20r (b 2r-b [9]v: FL^{5b}), la quale, come giustamente annota Simone Albonico, interviene ad aggiungere, più che a completare quanto steso dalla mano *a*, manifestando così appieno quale procedimento giustappositivo soggiaccia a simili aggregazioni.⁴⁸

Ma proprio l'esame delle due sillogi FL^{5a} e FL^{5b} permette anche di comprendere come presso il laboratorio oricellare fossero circolanti, insieme ad altre rime composte in seguito, le prime embrionali forme del *liber* sannazariano (α e α') le cui sequenze, o almeno parti significative di esse, risultano nel Laurenziano fisicamente accostate in seguito all'operato delle due mani.

FL^{5a} esibisce infatti una catena di rime che visibilmente rinvia all'incipit di α seppure attraverso un peculiare rovesciamento,⁴⁹ mentre alla forma α' , e in particolare alla chiusa di essa, rimanda la silloge FL^{5b}. Anzi le presenze o le mancate attestazioni di rime in FL^{5b} si spiegano proprio in relazione alle rime e sequenze presenti in FL^{5a}. In altri termini: entro la silloge di FL^{5b} risulta in parte sfigurato il pur visibilissimo impianto di α' poiché la mano *b* omette esattamente le rime e sequenze già copiate dalla mano *a* (fra le quali appunto le rime incipitarie di α' , in parte comuni anche alla forma α).

Non indugio oltre sulle articolazioni di FL⁵: adesso importa infatti un dato, ovvero che la pressoché medesima gamma di rime e sequenze esemplata dalle due mani ci viene ancora offerta, ma tramite una fusa collocazione, all'interno di un altro codice che le filigrane (Briquet, *Agneau pascal* 49; Piccard, XV, 3 X, [*Lamm*] 1752 o 1759) collocano nella Firenze degli anni Venti. Si tratta di un elegante codicetto, il Vaticano Ferrajoli 827 (VF¹ [RVF]), contenente esclusivamente rime

⁴⁸ ALBONICO, *Antologie di lirica cinquecentesca*, pp. 189 ss.

⁴⁹ La medesima silloge esibita da FL^{5a} compare ancora in due codici riportabili al *milieu* oricellare: Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 8 sup.; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 904: per una più dettagliata analisi cfr. FANARA, *Le rime del Sannazaro*, pp. 45-54.

sannazariane⁵⁰ e confezionato – come attesta lo stemma esibito dalla prima carta – per un esponente della famiglia Ginori.⁵¹

Entro il Ferrajoli – la cui armatura strutturale rimanda in incipit e soprattutto in explicit allo stadio α' (praticamente sovrapponibile a quella di NO la lunga catena finale) – risultano infatti calati con numerosi (e fuorvianti?) innesti proprio gli stessi materiali che entro il codice Laurenziano si offrono con paratattica giustapposizione, e la parentela fra i due codici appare indiscutibile: basti in questa sede accennare come VF¹ presenti una silloge in gran parte coincidente con quella di FL^{5b}, con evidentissime corrispondenze di dislocazione e di lezione (entrambi, come già detto recano rime e sequenze dello stadio α' : in parecchie di esse appaiono visibilmente affini a NO ma la rispettiva *facies* testuale sembra assicurarne la reciproca indipendenza). Ma VF¹, più corposo di FL^{5b}, attesta poi quelle altre rime che FL^{5b} non esibisce in quanto contenute nella porzione FL^{5a}.⁵²

E ancora un altro fondamentale relatore parrebbe esibire alcune delle caratteristiche riscontrabili nei testimoni oricellari: il già tante volte citato FN^{6a}, la cui ampia silloge attesta significative coincidenze con i codici oricellari sia per la peculiare dislocazione di alcune sequenze sia per la *facies* redazionale di alcuni componimenti, segnata dagli stessi errori e lezioni, sia per la consistenza del *corpus*.

⁵⁰ LUIGI BERRA, *Un codicetto di rime del Sannazaro anteriore alle edizioni del 1530, con varianti ed inediti*, in *Miscellanea Giovanni Galbiati*, 3 voll., Milano, Hoepli, 1951, II. *Filologia classica, storia, letteratura medioevale latina e bizantina, paleografia, letteratura italiana, arte*, pp. 341-50.

⁵¹ Sulla famiglia Ginori, cfr. LUIGI PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Ginori*, Firenze, coi tipi di M. Cellini e c., 1876 (si vedano le pp. 21-23 a proposito di Giovan Battista Ginori, gonfaloniere di Compagnia nel 1517 e nel 1522 e frequentatore degli Orti).

⁵² Pare dunque probabile che il copista di VF¹, o il suo antografo, abbia attinto a collettore, circolante in ambiente oricellare, in qualche modo rapportabile per tipologia e per *facies* testuale alla successione FL^{5a}-FL^{5b}: accenno solo, in questa sede, al dato che alcune rime che VF¹ esibisce in più rispetto a FL^{5b} presentano talora coincidenze in errori e lezioni peculiari con le rispettive attestazioni di FL^{5a}.

A ciò si aggiungano tre dati materiali che potrebbero, almeno, suggerire la presenza di FN^{6a} a Firenze sul finire degli anni Venti.

In primo luogo: l'operato di una fiorentina mano *b* che percorre tutto il Magliabechiano⁵³ e lascia traccia anche all'interno di FN^{6a} (alla mano *b* si devono oltretutto molti componimenti sannazariani, attestanti, specie le canzoni, una strettissima parentela con FN^{6a}).⁵⁴

Ancora: la costante "correzione" del testo di FN^{6a}, da parte di una mano *d* secondo alcune peculiari lezioni di VF¹ e FL^{5b}.

E infine: la presenza, entro il codice Magliabechiano di una corriva e sciatta mano *c* (FN^{6c}), spiccatamente fiorentina, che alle cc. 261-76 esemplifica un manipolo di rime sannazariane (per *facies* testuale assai vicine anch'esse a quelle dei codici oricellari, ma pure a FN^{6a}: si veda la canz. 75) e si serve di carte recanti la medesima filigrana di FN^{6a} (cc. 265-72): dato che, per la peculiare natura del Magliabechiano, parrebbe indizio dell'utilizzo da parte di *c* di un fascicolo proveniente dalla stessa risma di carta usata da FN^{6a}.

Simile digressione, certamente cursoria – ma non è questa la sede adatta a più dettagliate relazioni – sui codici riportabili al fervore oricellare punta naturalmente alla sottolineatura del valore riconosciuto all'esperienza lirica in volgare del Sannazaro in quegli anni e in quel contesto visibilmente segnati da trame trissiniane più che bembesche (e permette, forse, di avanzare una ulteriore ipotesi: ovvero che le affinità riscontrabili fra i codici oricellari e il fondamentale FN^{6a} – relatore, come già accennato, di componimenti della *vulgata* mai altrove attestati e utili a costituire le giunture dell'ultimo *liber* delle rime – possano

⁵³ Sulla mano *b*, cfr. P.V. MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 139 (1962), 426, pp. 219-45.

⁵⁴ Come già notava a suo tempo BOZZETTI, *Note per un'edizione*. E si aggiunga che in alcuni testi, come la canz. 75, tale parentela si estende pure al codice VF¹.

anche spiegarsi alla luce di contatti intercorrenti fra lo scrittoio del poeta e il fervido laboratorio fiorentino).⁵⁵

Ma, giunti oramai in coda, e al di là delle ipotesi che qui – cautamente – si affacciano, non rimane che tirare brevemente le fila delle riflessioni fino ad ora condotte e ribadire la valenza finemente polemica del tardo *liber* delle rime, somnesso controcanto alle prescrizioni imperanti, e in primo luogo alle *Prose*.

Se infatti il poeta introduceva correzioni morfosintattiche frutto delle discussioni sorte intorno agli anni Venti, ma al contempo optava per una patina arcaizzante e per tratti così poco *à la page*, e per di più all'interno di un *liber* palesemente chiuso entro lo scadere del secolo XV e con visibili agganci ad una circolazione quattrocentesca dei *Fragmenta*, tali manovre miravano, certamente, a retrodatare e dunque a rivendicare il

⁵⁵ Fra gli indizi dell'approdo a Firenze di ultime fatiche del Sannazaro potrebbero annoverarsi alcune peculiari lezioni attestate dai su citati codici: notevole infatti che i codici oricellari accolgano alcune delle avanzate correzioni morfosintattiche di cui abbiamo ragionato sopra. Si veda intanto il caso della canz. 41 in cui VF¹ e la mano *b* del Magliabechiano (che in molte rime risultano strettamente apparentati) esibiscono una lezione già attestante l'eliminazione di *lei* in funzione soggetto (SeC 41, 46: VF¹ FN^{6b} «che se scovrisse a lei»; *princeps* «che fusse hor noto a lei»; SeC 41, 98: VF¹ FN^{6b} *princeps* «Che devrà far chi par si humana in vista?»; mentre la gran parte dei mss., rispettivamente, «che sel vedesse lei» e «Che fara lei che par si humana in vista?»). Non possiamo purtroppo servirci in questo caso della testimonianza di FN^{6a}, dal momento che la sua pur ricca silloge attesta una sicura caduta di materiali, fra i quali appunto la canz. 41 (cfr. T. ZANATO, *Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto*, in *Studi e problemi di critica testuale*: 1960-2010. *Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*. Atti del convegno [Bologna, 25-27 novembre 2010], a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2012, pp. 47-72). Ma il fatto che FN^{6a} e FN^{6b} risultino vicinissimi in tutte le restanti canzoni e nella sest. 94 lascia ipotizzare che, qualora la possedessimo, la sua testimonianza della canz. 41 si accosterebbe a quella di VF¹ e FN^{6b}.

Proprio FN^{6a} esibisce poi la presenza di un'altra correzione morfosintattica, il passaggio da *in* + articolo alla soluzione *ne* + articolo (e a SeC 75, 44 pure i "fiorentini" FN^{6b} e FN^{6c}): ma, ciò che più importa, tale limatura compare solo nelle rime accolte dai fascicoli che secondo una originaria disposizione risultavano "esterni" e dunque, con tutta probabilità, esito di un tardo bottino di componimenti e riscritture. Sulla questione rimando a FANARA, *Annotazioni sul "liber" delle rime*.

proprio ruolo di *pròtos euretès* di un reale nitore linguistico, ma miravano anche a contestare i *diktat* che già riducevano ad eccezione e scarto la varietà in cui si incarna la lingua poetica: il mancato rimando alla struttura e alla lingua dell'Aldina va allora interpretato quale sconfessione di quella che al Sannazaro doveva apparire inaccettabile cassazione della duttilità e della ricchezza della tradizione.

E che fosse proprio questo l'*animus* del Sannazaro lo attestano alcuni passi delle sue lettere fortemente critici nei confronti di una modalità di ricorso agli *auctores* che egli giudicava cieca e totalizzante e che ben si accordano al già citato biasimo di quanto nelle *Prose* gli appariva asprezza, affettazione e scrupolo eccessivo.

Bastino queste veementi espressioni affidate ad una lettera al Seripando del 1521:

Virgilio non lo dice, dunque non è latino, dunque non si trova, dunque non si pò usare? Molte cose non dice Virg. che le dicono li altri, e son bellissime. [...] Io non daria vantaggio a persona che sta sopra la terra di amare, ammirare e, dirò più, adorare Virgilio che fo io; ma mi pare pazzia troppo scoperta, non volere che vaglia quel che Virgilio non dice.⁵⁶

E non sembra certamente azzardato scorgere in tali censure la presa di distanza dalle note enunciazioni bembesche del *De imitatione*, nonché il chiaro avvertimento dei rischi connessi alla predisposizione di un canone.

I confidenziali sfoghi affidati al Giovio e al Seripando accanto alle criptiche, ma rivelatrici, soluzioni dei *Sonetti et canzoni* attestano appunto il desiderio di esibire un vero e formativo dialogo con Petrarca, e con la tradizione che nel Petrarca converge, che egli a pieno e prospetticamente recuperava.

⁵⁶ SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 381.

È questo il senso più alto della fedeltà al Petrarca da sempre riconosciuta al Sannazaro ed era forse questo il suo lascito, o almeno il suo intento, nell'accingersi a licenziare il probabilmente non concluso, e tuttavia eloquente, ultimo canzoniere.

APPENDICE⁵⁷

Errata Corrige

	Falso	Corretto
c. 1 [SeC 1, 5]	sarrei forsi	sarei forse
c. 1 [SeC 1, 8]	mi farrebbon	farebbon
c. 1 [SeC 1, 13]	fugendo	fuggendo
c. 2 [SeC 4, 9]	duna piagha	piaga
c. 2 [SeC 5, 1]	anima electa	eletta
c. 2 [SeC 5, 1]	tuo factore	fattore
c. 2 [SeC 5, 4]	tucta pietosa	tutta
c. 2 [SeC 5, 13]	quantunche	quantunque
c. 4 [SeC 9, 2]	raggi aderriuar	deriuar
c. 5 [SeC 9, 19]	quel alba	quell'alba
c. 5 [SeC 9, 34]	tue radice	tue radici
c. 5 [SeC 10, 7]	reuestirsi	riuestirse
c. 5 [SeC 10, 9]	poi uiddi	uidi
c. 6 [SeC 11, 8]	del s'u	del su'
c. 6 [SeC 11, 11]	dubiose	dubbiose
c. 6 [SeC 11, 13]	salda et lunga	lunga
c. 7 [SeC 11, 38]	triumpho	trionpho
c. 7 [SeC 11, 39]	uictoriose	uittoriose
c. 8 [SeC 11, 72]	spelonche	spelunche
c. 8 [SeC 11, 78]	legiadre ⁵⁸	leggiadre
c. 9 [SeC 12, 3]	all altre mie ⁵⁹	all'atre
c. 9 [SeC 12, 10]	et como	come
c. 9 [SeC 12, 10]	impalledisco	impallidisco

⁵⁷ Le voci dell'*Errata* sono riportate sciogliendo tacitamente le abbreviazioni.

⁵⁸ Questa voce e la successiva compaiono qui in ordine inverso.

⁵⁹ Ma a testo: *a l'altre*.

c. 10 [SeC 14, 4]	assallir	assalir
c. 10 [SeC 14, 6]	alchuna	alcuna
c. 10 [SeC 15, 10]	te spinge	ti spinge
c. 10 [SeC 16, 2]	iusticia ⁶⁰	iustitia
c. 11 [SeC 16, 2]	se corregge	si corregge
c. 12 [SeC 20, 8]	se stando ⁶¹	si stanno
c. 13 [SeC 20, 11]	legiadra	leggiadra
c. 13 [SeC 21, 5]	pronti et legieri	leggieri
c. 13 [SeC 21, 7]	me mantene ⁶²	mantenne
c. 13 [SeC 22, 8]	pianetta	pianeta
c. 13 [SeC 22, 11]	tien ⁶³ dal ciel	del ciel
c. 14 [SeC 23, 6]	il languir	languire
c. 15 [SeC 25, 13]	tanti fauille	tante
c. 15 [SeC 25, 16]	tanti voci	tante
c. 16 [SeC 25, 59]	dop'ol	dopo'l
c. 17 [SeC 27, 7]	tra prospiri	prosperi
c. 18 [SeC 28, 6]	cingi il mare	cinge
c. 18 [SeC 28, 10]	disegnata	dissegnata
c. 21 [SeC 33, 8]	pungente	pungenti
c. 25 [SeC 41, 29]	uedesti il solo	ir solo
c. 31 [SeC 49, 11]	transfigurar	trasfigurar
c. 36 [SeC 55, 3]	de columba ⁶⁴	colomba
c. 38 [SeC 59, 44]	stasi	stassi
c. 39 [SeC 60, 10]	si passe	si pasce
c. 40 [SeC 62, 11]	agguagliar uon	non
c. 40 [SeC 62, 13]	qual uide	uidi
c. 41 [SeC 65, 3]	il sonno har	hor
c. 42 [SeC 67, 1]	dolcezza trasse	trasser
c. 42 [SeC 67, 4]	tal uista	tal uita

⁶⁰ A testo: *giusticia*.

⁶¹ A testo: *si stando*.

⁶² A testo: *mi mantene*.

⁶³ A testo: *ten*.

⁶⁴ A testo: *di*.

c. 43 [SeC 68, 5]	sio dorno	sio dormo
c. 44 [SeC 69, 47]	sopira	sospira
c. 45 [SeC 69, 61]	sausto	fausto
c. 46 [SeC 69, 112]	ostenato	ostinato
c. 46 [SeC 69, 115]	igegni	ingegni
c. 47 [SeC 71, 1]	higli	gigli
c. 48 [SeC 73, 12]	passata etate	etade
c. 48 [SeC 74, 6]	un bunto	punto
c. 49 [SeC 75, 28]	torna indrieto	dietro
c. 52 [SeC 76, 6]	sospir	sospira
c. 55 [SeC 82, 13]	sostengo	sostegno
c. 55 [SeC 83, 11]	caprir	coprir
c. 55 [SeC 83, 14]	cocente arene	cocenti
c. 57 [SeC 83, 65]	se conuene ⁶⁵	si conuene
c. 59 [SeC 88, 10]	rumper	romper
c. 61 [SeC 89, 57]	mostrar	mostrare
c. 61 [SeC 89, 68]	sommisse	sommise
c. 62 [SeC 89, 88]	famoso degno ⁶⁶	et degno
c. 62 [SeC 89, 102]	Reno	Rheno
c. 63 [SeC 91, 3]	uinchesea ⁶⁷	incresca
c. 64 [SeC 92, 9]	altero fausto	fasto
c. 70 [SeC 99, 35]	queste pie	questi pie
c. 71 [SeC 100, 28]	me ⁶⁸ strinse	strinsi
c. 72 [SeC 100, 49]	ou'è fugita	fuggita
c. 75 [SeC 100, 145]	gianni	glianni

⁶⁵ Si veda *supra*, p. 43: Na XXVI C 44, Lu: *se conuene*; Vat, Fi, Ve, Lond, Na XXV K 87: *si conuene*.

⁶⁶ A testo: *famoso, degno*.

⁶⁷ A testo: *ui inchesca*.

⁶⁸ A testo: *mi*.

DAI MANOSCRITTI ALLA *PRINCEPS*:
INDIZI SUI TEMPI E LE MODALITÀ DI ALLESTIMENTO
DEL «LIBRO» PER CASSANDRA MARCHESE
(= *SONETTI ET CANZONI* 33-98)

Tobia R. Toscano

Prospetto delle sigle impiegate:*

FL¹: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XL 50.

FL⁴ [FL⁵]: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 564.

FN²: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 371.

FN⁴ [FN⁶]: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 720: FN^{4a} [FN^{6b}] = cc. 8r-134v *passim*; FN^{4b} [FN^{6a}] = cc. 141-93.

NO: Napoli, Biblioteca dei Girolamini, XXVIII 1, 8.

RN [R¹]: Roma, Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II», Sessoriano 413 (2077).

RVF [VF¹]: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ferraioli 827.

RVR: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1591.

SeC: *Sonetti et Canzoni di M. Iacobo Sannazaro gentilbomo napoletano* (col.: «Impressa In Napoli per Maistro Ioanne Sultzbach Alemano Nel anno MDXXX del mese di Novembre»).

SMG: Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Archives of the History of Art, ms. 850628.

* Si danno tra parentesi quadre le sigle utilizzate da Rosangela Fanara nel suo intervento in questi stessi Atti.

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli, Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>

ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-05



1. Prima di esporre la mia ipotesi di lavoro, riepilogo le questioni aperte dall'edizione delle rime di Sannazaro procurata da Alfredo Mauro nel 1961,¹ che trovò immediato riscontro nei contributi ancora oggi fondamentali di Pier Vincenzo Mengaldo e Carlo Dionisotti. Per i problemi testuali, Mengaldo offrì una generosa messe di integrazioni arricchendo il quadro della tradizione manoscritta, contestualmente segnalando l'importanza del lacerto paleograficamente più antico di FN⁴ (cc. 141-93: fig. 1)² in molti punti latore, rispetto alla maggior parte dei testimoni scrutinati, di una redazione *in progress* e più vicina, quando non proprio coincidente, all'assetto finale della *princeps* del 1530. Ancora Mengaldo fece seguire nello stesso anno un'analisi complessiva dell'*ars poetica* sannazariana svelandone la dirompente modernità rispetto agli schematismi un po' ingessati della rimeria tardoquattrocentesca, a pieno titolo collocando l'autore dell'*Arcadia* tra i fondatori, insieme a Bembo, del linguaggio lirico rinascimentale.³ Nel 1963 Dionisotti pubblicò i suoi *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* revocando in dubbio la ricostruzione di Mauro in due punti fondamentali: che la *princeps* riproducesse nel suo insieme, secondo le indicazioni della dedica, il "libro" offerto a Cassandra Marchese quale ricostruzione complessiva di un viaggio sentimentale scandito dall'amore per due donne diverse, e che su esse rime l'autore avesse esercitato uno strenuo lavoro di revisione praticamente fino alla

¹ IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 133-220 (testi) e 436-73 (*Nota sul testo*).

² PIER VINCENZO MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 139 (1962), 426, pp. 219-45.

³ P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora (con il titolo *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*) in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, introduzione di Matteo Palumbo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 134-91.

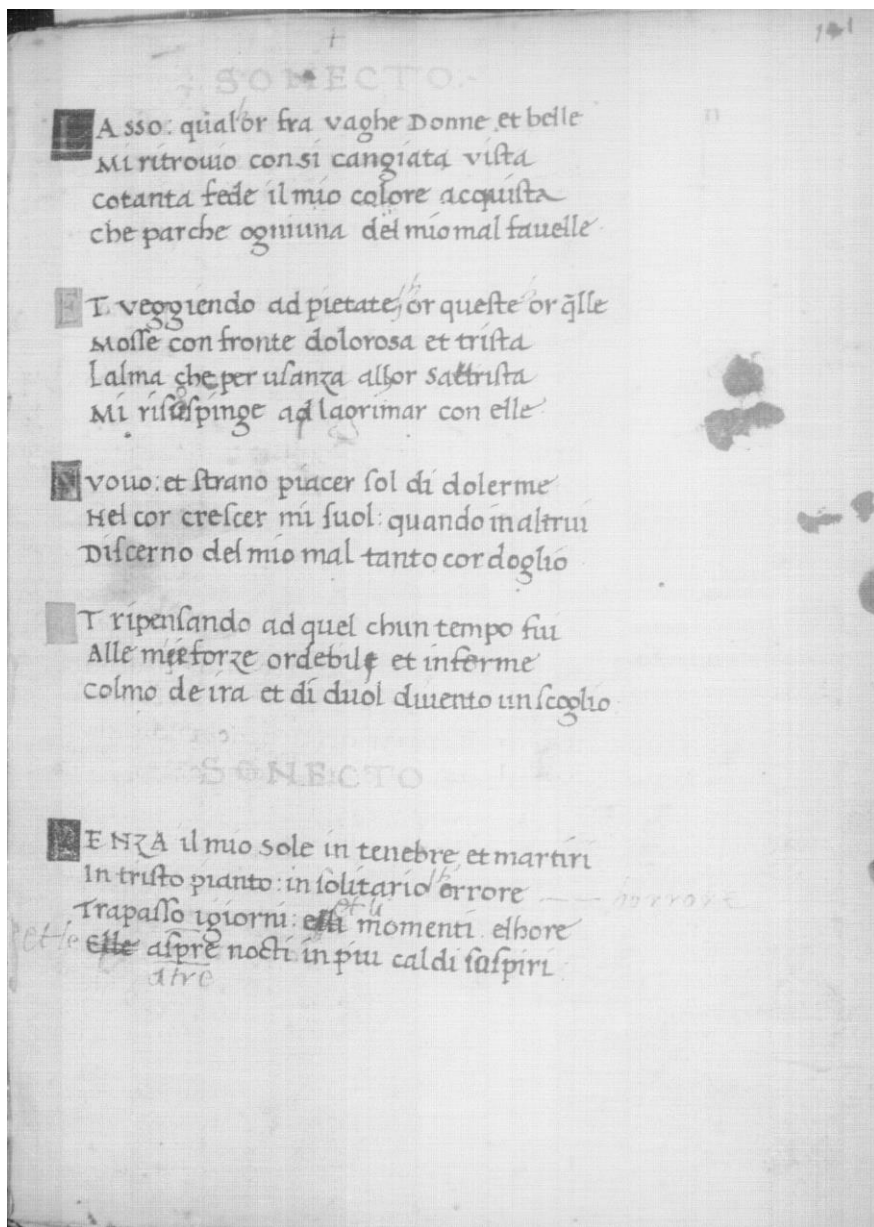


Fig. 1 - Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 720, c. 141r.

vigilia della morte.⁴ Dionisotti mostrò l'impraticabilità di una lettura progressiva dei 101 pezzi della *princeps*, giudicando i tre ternari finali aggiunte non pertinenti⁵ insieme evidenziando che le scarse ma decisive tracce cronologiche interne ad alcuni componimenti della cosiddetta "prima parte" seguissero e non precedessero, come sarebbe logico attendersi, quelle della *Parte seconda*, anche rilevando che la problematica congruenza della dedica a Cassandra all'intero *corpus* stampato poteva superarsi a patto di leggerla come esclusiva "prefazione" alla sequenza 33-98, in cui si ricostruiva una vicenda amorosa conclusa, a mente del son. 98, all'altezza del 1494-1495, dopo sedici anni di improduttivi patimenti.

2. Sulla cronologia dell'allestimento della raccolta per Cassandra e della revisione dei singoli testi Dionisotti perentoriamente concluse che la storia delle rime di Sannazaro non potesse spingersi molto dopo il ritorno dalla Francia per l'assenza di riferimenti cronologici interni posteriori al 1504 (anno in cui sarebbe stato composto il son. 4 a Cassandra Marchese),⁶ tuttavia avvertendo che se anche Sannazaro avesse composto rime dopo quella data, il che non poteva essere escluso, avrebbe «con

⁴ CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37.

⁵ Di diverso avviso sul punto MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 138, per il quale «l'unico rilevante aspetto quattrocentesco dei *Sonetti et canzoni* è reperibile nel persistente influsso di Giusto de' Conti, che regala qualche spunto ma soprattutto fornisce lo schema peculiare della chiusa della raccolta con una serie di ternari». Sia detto però, a prescindere da questo riferimento specifico, che Mengaldo non interviene sull'analisi della macrostruttura dei *Sonetti et canzoni*, accettando le conclusioni cui era pervenuto Alfredo Mauro.

⁶ Propone il 1505 come anno dell'offerta del "libro" a Cassandra CARLO VECCE, *Iacopo Sannazaro*, in "Humanistica", 11.1-2, n.s. 5.1-2 (2016), pp. 121-35: 133. Per la proposta di posticipare al 1518 l'allestimento, quasi come offerta consolatoria per le disavventure rotali di Cassandra, cfr. DARIA PEROCCO, *Pietro Bembo e Jacopo Sannazaro: spunti sul rapporto epistolare*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V centenario dell'"Arcadia" di Iacopo Sannazaro*. Atti del Convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), raccolti da Davide Canfora e Angela Caracciolo Aricò, prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cacciucci, 2006, pp. 563-74: 570.

cura soppresso o evitato ogni elemento che rendesse a prima vista accettabile la tarda composizione di esse rime». ⁷ Per quanto non componibile con la *Parte seconda*, pur rimarcando la difficoltà di conferire un senso coerente alla sequenza 1-32, Dionisotti non ne revocava esplicitamente in dubbio la natura di selezione d'autore, tuttavia dovendo prendere atto che l'assenza di commento rendeva molte rime di difficile decifrazione. Nel solco dell'interpretazione di Dionisotti si colloca lo studio organico di Marco Santagata, ⁸ e per quanto attiene la configurazione della macrostruttura della *princeps*, in vista forse di una nuova edizione, si dovrà attendere il contributo del 1997 di Cesare Bozzetti, ⁹ che, avendo osservato sul piano linguistico un livello di adesione quasi totale alla norma delle *Prose bembiane*, circa i tempi della revisione formale implicitamente prendeva le distanze da Dionisotti, del quale accettava la proposta di individuare solo nella *Parte seconda* il "libro" composto per Cassandra, infine concludendo che la sequenza 1-32 si dovesse riguardare come una raccoltina di rime rifiutate perché da ultimo non componibili con il percorso delineato nella sequenza 33-98.

Insieme alla ricalibratura delle strutture della *princeps* Bozzetti propose anche una più stringente taratura della diacronia della tradizione manoscritta, individuando, sulla scia di Mauro e Mengaldo, tre stadi redazionali, il più antico dei quali trasmesso dalla maggior parte dei manoscritti, isolando il lacerto paleograficamente più antico di FN⁴ (= FN^{4b} per Bozzetti, FN^{4a} per Mengaldo) ¹⁰ come latore di una redazione mediana in cui accanto a lezioni della primitiva redazione convivono tracce di un lavoro *in progress* spesso coincidente con la sistemazione

⁷ DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, p. 2.

⁸ MARCO SANTAGATA, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in ID., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, pp. 296-341.

⁹ CESARE BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del "canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, in "Studi di filologia italiana", 55 (1997), pp. 111-26.

¹⁰ Per evitare confusione adotterò la sigla FN^{4b}, ormai prevalente nella bibliografia più recente.

finale della *princeps*, in più battezzando i manoscritti NO e FN^{4b} come “canzonieri” riconducibili a un allestimento d’autore, il primo per la fase giovanile, il secondo addirittura come il “libro” offerto a Cassandra Marchese nel 1499 in occasione del matrimonio con Alfonso Castriota.

Sul punto tornerò, dopo aver ricordato che dal 2000 al 2017 si sono succeduti vari interventi di Rosangela Fanara intesi a mostrare, a prescindere dalla cronologia interna, l’organicità di racconto unitario della sequenza 1-101 della *princeps*, la cui tenuta sarebbe garantita dalla riflessione metapoetica che segna in molti punti il *corpus* sannazariano.¹¹

Ho prodotto altrove le mie osservazioni sulla difficoltà di accogliere tale proposta¹² e non ci ritorno *quia ruit hora*. Anche devo dare per lette alcune conclusioni da me proposte in studi precedenti¹³ e che costituiscono l’antefatto delle osservazioni e anche delle domande che pongo

¹¹ ROSANGELA FANARA, *Strutture macrotestuali nei “Sonetti et canzoni” di Iacobo Sannazaro*, Pisa - Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici internazionali, 2000; EAD., *Sulla struttura del “Canzoniere” di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, in “Critica letteraria”, 35.2 (2007), pp. 267-76; EAD., *Per il commento ai “Sonetti et canzoni” di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)*, in “Per leggere”, 15 (2015), 29, pp. 25-50; EAD., *Orizzonti di gloria (poetica) nei “Sonetti et canzoni” di I. Sannazaro*, in *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi Editore, 2016, pp. 1-14; EAD., *Iacobo Sannazaro (1457-1530)*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Tiziano Zanato e Andrea Comboni, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 527-34; EAD., *I “Sonetti et canzoni” di I. 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 Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 151-72; EAD., *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017.

¹² TOBIA R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della “princeps” delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei “Sonetti et canzoni”* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 13-47.

¹³ T.R. TOSCANO, *Il primo “canzoniere” di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano n. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e Quasi un passaggio di testimone: rime di Sannazaro e di Vittoria Colonna nel manoscritto Magliabechiano VII 371*, in ID., *Tra manoscritti e stampati*, pp. 49-81 e 83-114.

prima a me stesso in vista di una decifrazione plausibile della *princeps* in generale e del “libro” per Cassandra in particolare. L’unico principio al quale non bisogna rinunciare è quello formulato da Bédier secondo cui in filologia non si deve avere l’assillo di trovare una risposta per tutto, con il corollario tuttavia che anche quando manchi la risposta non per questo bisogna astenersi dal porre domande.

3. La prima domanda, che in qualche modo revoca in dubbio sia la conclusione di Dionisotti circa i tempi dell’allestimento della raccolta per Cassandra, che l’*expertise* paleografica di Mengaldo (fatta propria e persino antidata da Bozzetti), deriva dal son. 16 (fig. 2) *Così dunque va il mondo, o fere stelle?*, letto in prima redazione da FN^{4b} e con qualche significativa variante dalla *princeps*. Se, come a me pare, i versi sono dettati dallo sdegno di Sannazaro per l’esito sfavorevole a Cassandra della causa di scioglimento del matrimonio con Alfonso Castriota, si deve assumere il 1518 come *terminus post quem* della composizione, il che fa slittare in avanti di un decennio abbondante la fattura materiale di FN^{4b}, che Mengaldo collocava non oltre il primo decennio del Cinquecento, oltre a compromettere l’ipotesi dionisottiana del congedo di Sannazaro dalla musa volgare poco dopo il ritorno di Francia. In sé il son. 16 potrebbe essere dettato anche da disappunto per altra offesa subita dalla donna venerata, essendo indubitabile che di nessun’altra donna Sannazaro potesse in un colpo solo elogiare «la rara, alma beltade, / li divini costumi e ’l sacro ingegno». Un appoggio indiretto (e decisivo) alla possibilità di datare FN^{4b} persino agli anni incipienti del terzo decennio deriva dalla trascrizione, all’interno della sezione sannazariana, della canzone *Mentre nel vostro viso*, adespota al pari delle altre rime ivi copiate, che una larga tradizione manoscritta attribuisce a Francesco Maria Molza (fig. 3).

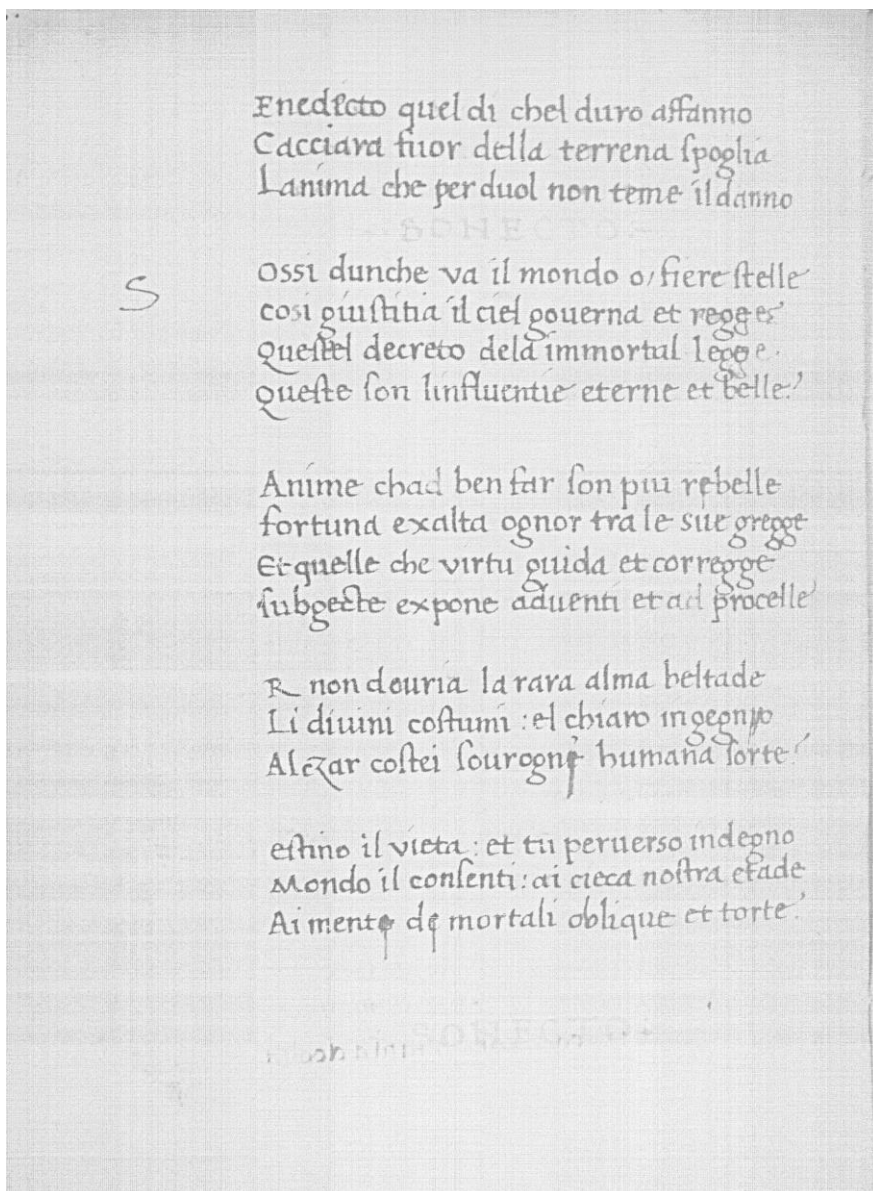


Fig. 2 - Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 720, c. 146v.

CANZONE

A uiua luce di quel uiuo sole
che co i raggi amorosi il cor ma uiua
Si me rallegra ch'io
Null'altro ben disio
Et ueramente il uolto e le parole
Piu belle assai chel mondo udir no' sole
Famo ch'ogne alma Pellegrina arriua
oue d'ogn'altra uoglia il cor se priua
Subito giunsi ne tornar me lice
quando io mirando fiso
Quei beglicchi quel riso
quando io col suon di quella voce uiua
D'amor me intro ne l'anima che hor dice
Pui nulla curo qui mesto felice
oue hor con gliocchi hor col pensiero intento
Ai sguardi al uolto a i gesti
Leggiadramente honesti
A quel parlar cui nulla il ciel disdice
Al canto in chi mia uita ha sua radice
E in somma a tutto cio ch'e in ella sento
ch'amor uol ch'io ne uiua et io il consento
Nol negara chi bene amando arriua
oue d'ogne altra uoglia il cor se priua

Fig. 3 - Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 720, c. 171v.

In un contributo del 1996 Bozzetti si occupò della questione e, pur rilevando che sul totale di sette testimoni a lui noti la canzone in questione «in tre di essi è attribuita al Molza [...], in quattro appare adespota», fondandosi sull'autorevolezza del referto paleografico stilato da Mengaldo e, convinto che FN^{4b} rappresentasse la forma «più antica del canzoniere sannazariano»,¹⁴ ritenne di poterla annoverare tra le rime rifiutate, escludendo quindi la paternità di Molza. Nel frattempo la tradizione delle rime molziane è stata sottoposta a una più sistematica ricognizione da parte di Franco Pignatti,¹⁵ che perviene a conclusioni diverse. In sintesi la canzone è trasmessa da ben dodici codici, di cui tre mutili. Di questi, quattro recano il nome di Molza e di questi quattro soltanto uno non è affidabile nelle attribuzioni. Però la canzone *Mentre nel vostro viso*, con altre due canzoni, forma una piccola corona che la tradizione conserva compatta, da sola o insieme con altre rime di Molza. L'attribuzione a Molza si deve considerare sicura, pur con qualche riserva residuale in relazione soprattutto alla sua prima produzione, di tradizione incerta e talvolta complicata da problemi attributivi. Ma da qui a ribaltare l'attribuzione a favore di Sannazaro sulla base di una testimonianza unica e per giunta adespota (FN^{4b}) il passo sembra troppo lungo, anche considerando che nel complesso della tradizione manoscritta di Sannazaro sarebbe l'unico caso (eccettuati i componimenti trasmessi solo dalla *princeps*) di testimonianza unica sia per la canzone che per il madrigale. Per la datazione, sul versante della tradizione molziana, offre una testimonianza sicura il

¹⁴ C. BOZZETTI, *Un madrigale adespoto ed inedito e una canzone di dubbia attribuzione*, in *Operosa parva*. Per Gianni Antonini, studi raccolti da Domenico De Robertis e Franco Gavazzeni, Verona, Valdonega, 1996, pp. 135-46: 142 e 145.

¹⁵ Che ringrazio per le notizie fornitemi e per avermi generosamente messo a disposizione parti della sua tesi dottorale *Francesco Maria Molza intellettuale e poeta del Rinascimento italiano*, Université de Genève, sous la direction du prof. Massimo Danzi (discussa poi a Ginevra nel dicembre 2018). Per un primo cospicuo assaggio della nota al testo, cfr. FRANCO PIGNATTI, *Per l'edizione critica delle rime di Francesco Maria Molza. Il Casanatense 2667 e l'Ambrosiano Trotti 431*, in *Lettura e edizione di testi italiani (secc. XIII-XX). Dieci progetti di dottorato di ricerca all'Università di Ginevra*, a cura di M. Danzi, Lecce, Pensa MultiMedia, 2014, pp. 123-205.

Canoniciano Italiano 36 della Bodleian Library di Oxford, confezionato tra il 1520 e il 1522, e pertanto la canzone, finita tra le rime di Sannazaro, potrebbe essere stata composta da Molza tra la fine del 1517 e prima del giugno 1522.¹⁶

4. È evidente che se FN^{4b} trasmette due rime, una di Sannazaro e l'altra di Molza, databili a non prima del 1518 e non oltre il 1522, se ne dovrà concludere che a quell'altezza cronologica, nonché fantasticare su improbabili strutture d'autore per una silloge organizzata per forme metriche e in cui le rime di anniversario sono distribuite in maniera non sequenziale,¹⁷ Sannazaro ancora non avesse precisamente in mente il disegno del "libro" da offrire a Cassandra. Tenendo conto inoltre che le rime condivise da FN^{4b} con la *princeps* testimoniano un ulteriore e quasi sistematico processo di rielaborazione e che un gruzzolo di nove componimenti è letto esclusivamente dalla *princeps*, possiamo immaginare senza forzature che queste siano il frutto di una estrema attività da collocarsi nell'intervallo 1526-1530, allorché Sannazaro, una volta dati alle stampe il *De partu Virginis* e le *Piscatoriae*, trovasse, nonostante i malanni che ne minavano la salute, la tranquillità necessaria per allestire il promesso "libro". Né mancano gli indizi che la calibratura della *Parte seconda* sia *ex post* la ricostruzione di una lontana vicenda sentimentale strettamente implicata con le sorti della dinastia aragonese, l'una e l'altra concludendosi «al fin del sesto decim'anno» (son. 98) in coincidenza dell'invasione francese del febbraio 1495.¹⁸ A differenza di Petrarca, Sannazaro volle costruire il proprio "libro" come racconto di un *naufragio*, testimonianza di *vane e giovenili fatiche*, quindi escludendo rime di composizione anche

¹⁶ Le tre canzoni di Molza sono trasmesse anche da SMG a breve distanza da quella in morte di Raffaello *O beato e da 'l Ciel diletto Padre*, per cui la data *ad quem* è il 6 aprile 1520.

¹⁷ Sulla struttura complessiva di FN^{4b}, in cui è difficile ravvisare tracce di organizzazione d'autore, cfr. TOSCANO, *Il primo "canzoniere" di Sannazaro*, pp. 76-77.

¹⁸ Non per indulgenza autocitazionale, ma solo per economia rinvio alle osservazioni da me svolte in maniera più distesa in TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*.

tarda (si pensi alla sest. 9 e ai son. 19 e 29 letti solo dalla *princeps*) perché non più funzionali alla configurazione definitiva.

5. Su questo aspetto tornerò più avanti, dovendosi ancora spendere qualche parola sulla totale “in-sensatezza” che caratterizza sotto il profilo narrativo la sequenza 1-32, pacificamente ritenuta “prima parte”, benché tale indicazione manchi nella *princeps*,¹⁹ il cui insieme, refrattario a qualunque tentativo di lettura unitaria, sembra piuttosto assemblaggio di materiali eterogenei e giustapposti. Anche l’apertura su un nuovo amore consegnata al son. 29 (*Al corso antico, a la tua sacra impresa*), letto solo dalla *princeps* e giudicato da Santagata «chiave di lettura» dell’intera prima parte, giacché l’*altro amor* di v. 5 sarebbe dichiarazione del «nuovo amore per Cassandra»,²⁰ deve fare i conti con l’assenza nelle rime che precedono di qualunque riferimento alla nascita e allo svolgimento del primo amore. Basti riepilogare l’incoerenza della sequenza 1-5, luogo peraltro cruciale di ogni “canzoniere” che si rispetti: il son. 1 esprime il rammarico di aver svilito l’originaria vocazione poetica «a parlar di sospir sempre e d’affanni» (1, 4); il son. 2 è un inno di ringraziamento alle Muse (che in parte smentisce il son. precedente: «Per voi, seme gentil del sommo Giove, / e per costui [Amore] che fu mia scorta e duce, / scrivendo or qui, sento il mio nome altrove» [vv. 9-11]); il son. 3 si può leggere già come liquidazione di una storia infruttuosa («Dunque, madonna, cerchi altro soccorso / il vostro ingegno e guida più sicura, / ché ’l mio, per quel ch’io veggio, in tutto è scorso» [vv. 12-14]). C’è poi il ricordato son. 4 a Cassandra Marchese e non si comprende, se fosse veramente lei l’oggetto dell’*altro amor* del son. 29, 5, perché l’auspicio di un futuro e nuovo amore segua così a distanza il componimento in cui invece è rivelato il nome della donna, che per parte sua avrebbe avuto motivo di

¹⁹ Tale indicazione compare per la prima volta in una ristampa tarda dell’edizione curata da Lodovico Dolce (In Venetia, In Frezzaria al segno della Regina, 1580). Di qui passò nelle edizioni dei Comino e quindi al moderno editore.

²⁰ SANTAGATA, *La lirica aragonese*, p. 302.

risentirsi, se già nel son. 5 Sannazaro prega sant'Antonio da Padova di liberarlo dalla schiavitù amorosa («se mai vera pietà, se giusto amore / ti sospinse a curar de' danni nostri, / fra sì distorte vie, fra tanti mostri, / prega ch'io trovi il già perduto core» [vv. 5-8]). In settima posizione il sonetto originariamente composto per Lorenzo il Magnifico,²¹ seguito da un sonetto per il venerdì santo²² e dopo la sest. 9 (letta solo da *SeC*), la sequenza aragonese 10-13, con la canz. 11, trepido auspicio per il ritorno di re Ferrandino, e il dittico dei son. 12-13 con la promessa di cantare il principe Federico, il cui aiuto ha scongiurato il soccombere del poeta alle angosce amorose. Poco più avanti il ricordato son. 16, dettato dalle

²¹ A conferma della opportunità di evitare generalizzazioni nella definizione della fisionomia testuale dei manoscritti, assumendoli in blocco come testimoni di un unico stadio redazionale, si tenga conto che dei cinque testimoni, *princeps* compresa, che trasmettono il son. 7, solo FN^{4b} conserva tracce della primitiva destinazione dei versi al Magnifico: «Non quel che 'l vulgo cieco ama et adora [...] *Lorenzo mio* ma tuo costumi egreggi», poi mutato nei mss. FL⁴ (testimone sconosciuto a Mauro, fu segnalato e descritto da M. DANZI, *Il Raffaello del Molza e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, in "Rivista di letteratura italiana", 4.3 [1986], pp. 537-59), NO e RVF in «*signor mio car*, ma i tuoi costumi egregi» e con leggera ulteriore variante «*signor mio buon*, ma i tuoi costumi egregi» in *SeC*. Il luogo è uno dei tanti che un po' smontano la geometria della ricostruzione di BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, per il quale, «se è vero che NO e FN^{4b} sono coinvolti nella storia dell'elaborazione del canzoniere sannazariano, NO ne rappresenta la prima redazione, FN^{4b} la seconda, la *princeps* la terza ed ultima» (p. 125). Nel caso in specie, secondo la proposta di Bozzetti, la scansione cronologica del processo variantistico andrebbe rappresentata in questi termini: *signor mio car* (NO) → *Lorenzo mio* (FN^{4b}) → *signor mio buon* (*SeC*), che sembra alquanto improbabile. D'altra parte MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 180 n. 52, non aveva mancato di avvertire che «le varianti di NO (che dall'apparato del Mauro risulta l'altro testimone più interessante) paiono più spesso posteriori che anteriori a quelle del nostro codice [i.e. FN⁴ nel suo insieme]».

²² Il son. *Almo splendor, perché con mesta fronte*, notevolmente rimaneggiato in *SeC* rispetto a una compatta sebbene non folta tradizione, è un dialogo tra il poeta e il sole oscuratosi per la morte di Cristo (in prima redazione *Apollo, a che con bruna e mesta fronte*), che, pur nel progressivo alleggerimento dell'armamentario mitologico, rivela chiaramente la sua funzione originaria di componimento edificante con finalità paraliturgiche. Sulle rime di Sannazaro riferibili alla ricorrenza del venerdì santo (*SeC* 8, 95, 96, 97 e 99) rinvio a T.R. TOSCANO, *Un "planctus" di Sannazaro per il venerdì santo. In margine a un nuovo testimone delle rime "spirituali"*, in ID., *La tradizione delle rime di Sannazaro e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2019, pp. 51-74.

disavventure coniugali di Cassandra, cui tien dietro il dittico funebre dei son. 17 e 18 *Una nova angeletta a' giorni nostri* e *L'alma mia fiamma, oltra le belle bella*, centone con versi di Petrarca, mentre in ventesima posizione si legge un sonetto di intonazione tragica (*Qual fallo, signor mio, qual grave offesa*) in cui una locutrice di genere femminile lamenta la triste sorte di essere condannata dal padrone alle «tartaree porte, tra volti oscuri e tristi», mentre due sorelle più fortunate «in paradiso e in lieta sorte / si stanno»: invano ci assottiglieremmo in congetture, se l'antico biografo di Sannazaro, Giovan Battista Crispo, che, pure nato nel 1550, per essere stato precettore in casa di Angelo Di Costanzo, poté raccogliere non poche informazioni da persone che avevano avuto modo di conoscere il poeta, non ci avesse fatto edotti della paradossale occasionalità della composizione, in cui si dà voce a una pernice originariamente destinata insieme ad altre due a Cassandra, ma sottratta strada facendo dallo schiavo nero Jensale, che la affidò all'altro schiavo, anch'egli nero, di nome Sannazaro «dicendogli che l'aveva comprata perché insieme poi se la mangiassero. E 'l Sannazaro saputolo, fe' quel Sonetto, ove introduce a parlare quella pernice, lamentandosi della sua mala fortuna». ²³ A occasione cortigiana è legata l'invenzione del son. 22 *D'un bel, lucido, puro e freddo obietto* in lode della marchesa di Scaldasole, ²⁴ composto in Francia nel 1503 su sollecitazione di re Federico al ritorno dal viaggio a Milano, ²⁵ e passando per il son. 26 contro la gelosia (*O gelosia, d'amanti orribil freno*), tema di grande fortuna presso i petrarchisti napoletani e spagnoli prima di approdare alla *summa* dell'acasiana, si arriva al ricordato dittico 28-29, liquidazione, il primo, di un amore

²³ Cito dalla ristampa premessa all'edizione cominiana (Padova 1723) delle *Opere volgari* di Sannazaro, pp. XXXII-XXXIII.

²⁴ Dei nove testimoni che lo trasmettono, solo il ms. di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 349 (6484), sconosciuto a Mauro e segnalato da MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali*, p. 326, è accompagnato dalla rubrica *Ad Hyppolitam Marchionissam de Scalda Sole*.

²⁵ Cfr. DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, pp. 5-6.

«indegno di alta poesia»,²⁶ apertura, l'altro, a una nuova storia, il tutto concludendosi con i son. 30-32, che nulla hanno a che vedere con la vicenda sentimentale del poeta, trattandosi di rime parenetiche indirizzate ad Alfonso d'Avalos, marchese di Pescara,²⁷ in procinto di sposarsi con Diana de Cardona, che impone di assumere il 1489 come anno di composizione.²⁸

6. Se la cosiddetta “prima parte” non è componibile con la *Parte seconda*, in sé autosufficiente come raccolta segnata da una progressione di senso, in cui si riepiloga una vicenda amorosa durata sedici anni, si deve tuttavia rimarcare che, come conferma l'analisi delle varianti, Sannazaro continuò a esercitare il suo *labor limae* anche sulle rime della sequenza 1-32, tre delle quali (9, 19²⁹ e 29) da ascriversi, come si ricordava, alla fase ultima della sua attività essendo lette solo dalla *princeps*, cui si aggiungono altre sei condivise solo con FN^{4b} (2, 4, 5, 15, 16, 20), la 28 letta dalla *princeps* e da un unico testimone manoscritto.³⁰ Può essere l'indizio di un metodo di lavoro inteso a perfezionare i singoli microtesti prima che il disegno finale dell'organizzazione macrotestuale ne determinasse l'inclusione o l'esclusione.

Che il “libro” per Cassandra Marchese (= *SeC* 33-98) sia frutto di un allestimento postremo può essere dedotto dall'esame della *varia lectio*

²⁶ Ivi, p. 174.

²⁷ Dopo re Ferrante e gli altri esponenti di casa d'Aragona, Alfonso d'Avalos è il personaggio che ha più spazio nelle rime di Sannazaro, che in occasione della sua morte (7 settembre 1495) avrebbe composto il lungo ternario stampato nella *princeps* (*SeC* 100).

²⁸ Insieme al merito di aver identificato Alfonso d'Avalos, va riconosciuta a BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, p. 119, anche la precisa individuazione di Costanza e Ippolita d'Avalos, sorelle di Alfonso nelle *due peregrine* che campeggiano a inizio del son. 32 (*Due peregrine qui dal paradiso*), il cui corredo di virtù e bellezza è tale da produrre beatitudine in chi ha la ventura di guardarle anche pochi istanti.

²⁹ Il son. 19 è letto anche dal ms. di Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10286, risalente alla metà e oltre del XVI secolo, che in prima approssimazione sembra *descriptus* della *princeps*.

³⁰ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 60 (già Magl. VII 724).

delle rime di anniversario, da Petrarca in poi ingrediente essenziale di qualunque raccolta d'autore. Nel caso della *princeps* la scansione cronologica interna procede in maniera lineare con la distribuzione di tre "anniversari" da 76, 11 («passat'è già più che l'undecim'anno») a 89, 5 («Or m'è già presso il quartodecim'anno»), al conclusivo 98, 10 («giungendo al fin del sestodecim'anno») tutti dislocati dopo il son. 56, in cui abbiamo il solido ancoraggio all'anno 1487, perché composto a 160 anni dal faticoso innamoramento di Petrarca («Trentaduo lustri il ciel, girando intorno, / su la riva di Sorga un verde alloro / veduto ha sempre con bei rami d'oro / far più fresc'ombra assai che 'l primo giorno» [vv. 1-4]). Se si esclude il conclusivo son. 98, pluriattestato a partire dalla silloge trådita da RN, risalente agli anni iniziali dell'ultimo decennio del Quattrocento, e che mi sembra di aver mostrato essere il "primo" e unico canzoniere anteriore alla *Parte seconda* della *princeps*,³¹ i cui testi, tranne pochi casi, approdano praticamente intonsi alla redazione finale, gli altri tre pezzi presentano una tradizione molto rada e sempre di provenienza meridionale, con due varianti nei son. 56 (letto solo da FN^{4b} e RVR) e 76 (letto solo da FN^{4b}), che interessano proprio i marcatori temporali, con significative retrocessioni da *Trentatre lustri* a *Trentaduo lustri*, per 56, 1, e dal *quinto decim'anno* a *più che l'undecim'anno* di 76, 11. È possibile che la redazione manoscritta congelò il riferimento al momento della composizione, e che all'atto della dislocazione nel tracciato finale si palesasse la necessità di una ricalibratura cronologica. In FN^{4b} le rime di anniversario sono trascritte in sequenza non progressiva: il son. 98 (= 14) precede il 76 (= 27) ed entrambi precedono la canzone 89 (= 60). Per quest'ultimo caso si deve ricordare che la silloge di FN^{4b} è organizzata per forme metriche e il dato da solo dovrebbe indurre a ritenere non praticabile l'ipotesi di Bozzetti che aveva battezzato *tout court* il testimone come la raccolta donata a Cassandra e considerarlo invece come copia elegante derivata da un collettore a uso dell'autore in

³¹ TOSCANO, *Il primo "canzoniere" di Sannazaro*.

cui erano state trascritte rime giovanili rimaneggiate insieme a quelle più recenti e magari anche la trascrizione del madrigale non attribuibile e della canzone di Molza, finita tra le carte del poeta, in rapporti abbastanza stretti con l'ambiente romano. Siccome riesce difficile immaginare un copista che si sia divertito a sovvertire l'ordinamento dell'anti-grafo, il dato può consolidare l'ipotesi che tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio del Cinquecento la raccolta per Cassandra era ancora di là da venire e che Sannazaro modificasse gli indicatori cronologici dei son. 56 e 76, non ancora diffusi, e lasciasse inalterato il termine finale del *sestodecim'anno* di 98, 10, che aveva avuto larga e più che trentennale circolazione (non meno di tredici testimoni).

In una precedente analisi³² delle strutture della *princeps* e in particolare dell'idea-base che sorregge l'impalcatura della *Parte seconda* mi è sembrato di cogliervi la scelta decisiva e finale di Sannazaro di ricostruire a beneficio di Cassandra la propria vicenda amorosa nel suo svolgersi parallelo con la fase culminante del regno di Ferrante I, arrestando il racconto all'altezza della crisi dinastica del 1495. Idea non nuova del tutto, ma che in ogni caso confligge con qualunque tentativo di assegnare una funzione narrativa e propedeutica anche alla cosiddetta "prima parte". Il dato nuovo su cui mi è sembrato utile insistere è il nitido emergere di una strategia intesa a riepilogare una storia sentimentale, difficile e tuttavia praticabile, sullo sfondo di una corte solidale con i crucci del poeta, a sua volta partecipe di una dimensione colloquiale che coinvolge il re Ferrante in prima persona.

In altri termini, se già al momento di allestire, agli inizi degli anni '90 del Quattrocento, il primo piccolo canzoniere di 24 pezzi tràdito da RN, Sannazaro sceglieva di esibire una divisa aragonese che, in una alla presa d'atto della impraticabilità della storia amorosa, celebrava quello che ai suoi occhi era apparso come il trionfo romano del giovane

³² TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*. A questo contributo si rinvia per tutti i riferimenti che seguono.

Ferrandino (RN 22 = *SeC* 92), legittimato da Innocenzo VIII il 4 giugno 1492 come erede al trono di Napoli, contestualmente dichiarando la volontà di attingere una poesia di tono più alto per esaltare adeguatamente il principe Federico (RN 13 e 24 = *SeC* 13 e 12), solidale cultore delle Muse; alla fine del percorso, dopo quasi un quarantennio, e quando ormai irrimediabilmente chiuse e lontane erano e la sua personale storia amorosa e quella di Napoli aragonese, assume il re Ferrante come centro di gravitazione politico-cortigiana del “libro”, appena accennando, dopo l’epica celebrazione della dinastia della canz. 89, alla successione di Alfonso II nel son. 90 e ricollocando in posizione 92 (quasi in conclusione e ultimo pezzo della celebrazione aragonese) il ricordato sonetto celebrativo *Se, rivolgendo ancor le antiche storie*, auspicio di una *renovatio regni* stroncato poi dalla morte inopinata quanto repentina del valoroso nipote di Ferrante.

7. L’assenza di un puntuale commento ha finora messo in ombra un dato essenziale: l’asse politico della *Parte seconda* fa perno sulla figura di re Ferrante, assente nel canzonieretto RN e in tutte le altre sillogi assembleate dai copisti, che dalla canz. 69, indirizzata ai baroni ribelli, alla canz. 89, passando per il son. 85 assume il ruolo di protagonista della fase storica entro la quale Sannazaro colloca l’avvio e la conclusione della sua vicenda amorosa; un “secondo amore”, quello delle rime, il cui antecedente non va individuato nella donna desultoriamente evocata nella cosiddetta “prima parte”, bensì da riferirsi all’esperienza sentimentale rievocata nell’*Arcadia*.

Il punto di svolta è nella possibilità di leggere il son. 85 non più, secondo la vulgata consolidata, come composizione sollecitata da Federico divenuto re (quindi post 1496) a illustrazione di un affresco della villa di Poggio Reale, bensì come allocuzione diretta a Ferrante a commento di una «breve pittura», da me identificata nella prima vignetta miniata che si incontra nel *De maiestate* di Giuniano Maio (fig. 4), in cui si fa memoria dell’imboscata valorosamente sventata dal re nel 1460, allorché al tempo della prima congiura, fu attirato in un tranello da tre

baroni ribelli. L'episodio sarebbe diventato il fulcro della mitografia di Ferrante, in varia misura celebrato, oltre che da Sannazaro, in volgare e in latino, e da Giuniano Maio, anche da Pontano e Cariteo. Il termine *post quem* del son. 85 è il febbraio 1493, mese in cui il codice (ora alla Bibliothèque Nationale de France, ms. Ital. 1711) pervenne alla biblioteca reale. Anche questo sonetto ha un'esile tradizione manoscritta: insieme a FN^{4b} lo tramanda in redazione identica solo il Parigino Ital. 1543, dove fu trascritto, probabilmente intorno al 1497, nelle carte finali da una mano diversa dalla principale. Nella redazione della *princeps* la variante che segnala l'evoluzione dalla mera celebrazione cortigiana a un più consapevole giudizio storico investe l'incipit del sonetto con il passaggio dall'affettuoso ma generico «Vedi, *signor mio car*, come risplende» al più pregnante «Vedi, *invitto signor*, come risplende»: la storia aveva insegnato a Sannazaro che di tutti i sovrani aragonesi lealmente serviti solo a Ferrante si addiceva l'epiteto di *invitto*,³³ adibito esclusivamente per lui anche nella versificazione in latino.

8. L'analisi della tradizione manoscritta nel suo complesso dice anche altro, nel senso che le rime riconducibili alla celebrazione di Ferrante e all'esibizione di una più vincolante solidarietà con le vicende della dinastia ebbero assai ridotta circolazione, condividendo la stessa sorte delle due rime di anniversario 56 e 76. Paradossalmente, delle tre grandi canzoni "politiche" 11, 69 e 89, solo la 11 (*O fra tante procelle invitta e chiara*), ultima per riferimenti cronologici, composta per il ritorno vittorioso di re Ferrandino a Napoli (1495), ha una tradizione manoscritta abbastanza folta: cinque testimoni che, al netto dei "napoletani" FN^{4b} e FN^{4a},³⁴ comprende NO, di area veneta, e FL⁴ e RVF, entrambi di area

³³ In tal modo ricollegandolo ad Alfonso il Magnanimo celebrato come *invictus* nell'arco di trionfo di Castelnuovo.

³⁴ Tale sigla identifica la parte meno antica di FN⁴, in cui sono trascritte varie rime di Sannazaro, spesso adespote, inframmezzate con rime di altri autori. Si ricorda che, dopo lo studio di Bozzetti, FN^{4a} corrisponde alla porzione di manoscritto che Mengaldo aveva siglato FN^{4b}.

fiorentina e aggregabili all'ambiente degli Orti Oricellari. Le altre due, sicuramente più militanti e vincolanti politicamente, sono lette solo dai manoscritti FN^{4b} e FN^{4a} (la canz. 89 è letta anche da RVR³⁵ seriore e indipendente dagli altri due, accomunati a loro volta dalla lacuna dell'in-



Fig. 4 - Iuniano Maio, *De maiestate*, ms. Ital. 1711, Bibliothèque Nationale de France, c. 8r.

³⁵ Su RVR, di provenienza meridionale, cfr. M. DANZI, *Epicuro de' Marsi e il codice Vaticano Reginese lat. 1591: questioni attributive nel Cinquecento napoletano*, in *Feconde venter le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 223-53.

tero v. 57, e concordi in tutte le lezioni poi modificate dalla *princeps*): difficile credere che tale peculiarità della tradizione sia frutto di casualità, e non pensare piuttosto che a Sannazaro direttamente si debba ricondurre una oculata strategia di diffusione, se non addirittura ipotizzare per le canz. 69 e 89 una composizione notevolmente *post eventum*. Mi rendo conto che la proposta è ardita e conviene per ora accantonarla. Ma ci sono altre rime presumibilmente tarde, lette solo da FN^{4b} e dalla *princeps*, o comunque, se anche già composte, confinate in una officina gelosamente interdotta, su cui occorre spendere qualche parola.

Dopo la canz. 69, di ammonimento ai baroni ribelli, che nella *Parte seconda* segna l'avvio di una corposa tematica politico-cortigiana intrecciata con le rime che raccontano del progressivo esaurirsi della storia sentimentale, si legge il dittico di son. 70 e 71 (*O di rara virtù gran tempo albergo e Scriva di te chi far gigli e viole*) giustamente segnalato come «*corpus* lirico minimo nel quale Sannazaro, con toni per lui insolitamente aspri, dichiara di voler rinunciare per sempre a celebrare *un* nome, da lui tanto spesso osannato, ma ora diventato indegno e quindi meritevole solo di oblio»,³⁶ a condizione tuttavia che non si identifichi, come pure è stato proposto, nel personaggio esecrato nientemeno che Alfonso II, figlio di Ferrante, se non altro ricordando i versi in suo elogio nella canz. 89, seguita dal sonetto rivolto al medesimo *La veste, signor mio, che in foco accesa*, nella prima redazione omaggiato come erede al trono, mentre nella redazione finale, con poche e sapienti varianti, presentato come re.³⁷ Permane la difficoltà di una identificazione univoca del personaggio contro cui Sannazaro scaglia i suoi strali violenti nel dittico 70-71, ma nel caso la tradizione sembra segnalare che il son. 71, letto solo dalla

³⁶ MARINA RICCUCCI, *La profezia del vate. Sannazaro e il "caeruleus Proteus"*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 3.2 (2000), pp. 245-87: 275-76 n. 61.

³⁷ Per una storicizzazione delle varianti che investono il son. 90 nel passaggio dalla redazione tradata da FN^{4b} a SeC, cfr. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, pp. 26-28.

princeps,³⁸ potrebbe essere tra le composizioni più tarde. È evidente che la collocazione del dittico subito dopo l'esortazione ai baroni ribelli, in cui Sannazaro sembra assumere, memore di Petrarca, *Rvf* 128, una funzione di mediazione, quasi che i versi siano stati composti quando lo strappo era ancora rammendabile, impone di leggere i son. 70-71 come reazione al tradimento irrimediabilmente consumato, la rampogna investendo un personaggio in lode del quale Sannazaro aveva composto dei versi, condannati ad essere cancellati insieme alla memoria di lui. Nel segmento 80-90, con l'eccezione dei son. 81 e 88 pluriattestati, si registra la più alta concentrazione di pezzi letti da un solo manoscritto, insieme al son. 80 (*Chi vòl meco piangendo essere felice*) e alla canz. 83 (*In qual dura alpe, in qual solingo e strano*) trasmessi solo dalla *princeps*. Entro questa sequenza la vicenda sentimentale e quella politico-cortigiana si intrecciano in nodi sempre più vincolanti, la prima, a mente della canzone aragonese 89 (*Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno*), percepita come ostacolo al dispiegamento di più elevato canto atto a garantire l'immortalità del poeta. Tra la ricordata allocuzione a Ferrante consegnata al son. 85 e il son. 87, anch'esso indirizzato, come ho avuto già occasione di ricordare, al Re in ringraziamento di un *pensier* «che parturì sì rari e degni effetti» a beneficio del poeta,³⁹ viene incastonato il son. 86, mai sfiorato da un tentativo di interpretazione, nel quale, caso unico nella *Parte seconda*, a parlare è una donna defunta:

Vissa teco son io molti e molt'anni,
 con quale amor, tu 'l sai, fido consorte;
 poi recise il mio fil la giusta morte
 e mi sottrasse a li mondani inganni. 4

Se lieta io goda nei beati scanni,
 ti giuro che 'l morir non mi fu forte,

³⁸ In verità il son. 71 è letto anche dal ricordato ms. Vat. lat. 10286, che è testimone tardo e potrebbe descrivere la *princeps*.

³⁹ Cfr. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, pp. 23-24.

se non pensando a la tua cruda sòrte e che sol ti lasciava in tanti affanni.	8
Ma la virtù, che in te dal ciel riluce, al passar questo abisso oscuro e cieco, spero che ti sarà maestra e duce.	11
Non pianger più, ch'io sarò sempre teco, e, bella e viva, al fin de la tua luce venir vedraime e rimenarten meco.	14

Alla luce di quanto detto, si può osservare che mentre nella sequenza disordinata di FN^{4b} il sonetto è di ardua decifrazione, il suo inserimento nell'ordito della *Parte seconda* consente agevolmente di indentificare nella locutrice defunta, che assicura la protezione celeste al *fido consorte*, Isabella di Chiaromonte, prima moglie di Ferrante, nel sonetto precedente esaltato per l'eroico comportamento tenuto nell'imboscata del 1460.⁴⁰ Come per i son. 70-71, anche in questo caso si può osservare come Sannazaro faccia spesso ricorso a umbratili richiami analogici per stabilire connessione tra i componimenti, quasi una sorta di pindarismo strutturale, che nel caso in specie conferisce una valenza di obliqua polemica (se non proprio di presa di distanza) al silenzio su Giovanna d'Aragona, seconda moglie di Ferrante dal 1476 e felicemente regnante ai tempi del servizio in corte del poeta. Se non si vuole ascrivere a stramberia il recupero della memoria di Isabella, morta nel 1465,⁴¹ si potrebbe

⁴⁰ La contiguità di posizione è ricalzata dal patente richiamo intertestuale alla *virtù* di Ferrante (85, 1-2 «come risplende / in cor real virtù»; 86, 9 «la virtù, che in te dal ciel riluce»).

⁴¹ Nel 1465 Sannazaro era fanciullo, ma il sonetto testimonia quanto fosse rimasta viva la memoria della regina coraggiosa, che mostrò grande forza d'animo nel sostenere Ferrante nel corso della guerra contro il pretendente angioino, nonostante il tutore di lei Giovanni Antonio del Balzo Orsini, principe di Taranto, fosse l'animatore della fronda contro il re. Donna di profonda religiosità, fu molto legata all'ordine domenicano, commissionando subito dopo la canonizzazione di san Vincenzo Ferrer al pittore

immaginare che la scelta del silenzio su Giovanna sia apparso a Sannazaro l'unico espediente per tenere fuori dalla storia degli Aragonesi di Napoli il legame, che in processo di tempo si sarebbe rivelato esiziale, con gli Aragona di Spagna, giacché il Cattolico, fratello della regina rimasta vedova, non avrebbe poi esitato a spartirsi con i francesi le spoglie del Regno. Sempre che Sannazaro non avesse dato credito anche alle voci corse sulla non lineare condotta della regina negli anni più critici della vita del Regno, tanto che in una relazione del gennaio 1492 dell'oratore del duca di Milano a Napoli si legge che il figliastro Alfonso sospettava che la regina avesse qualche «pratica col re de Spagna, per farlo signore di questo regno».⁴²

Colantonio il *retablo* eponimo per la chiesa di San Pietro Martire a Napoli dove fu sepolta: per questa e altre notizie, compreso l'alto elogio di lei che si legge nella *Gynevra de le clare donne* di Sabadino degli Arienti, cfr. GENNARO TOSCANO, *Isabella de Chiaromonte (1424–1465), reine de Naples, et sa commande à Colantonio du Retable de saint Vincent Ferrer*, in *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance*, dir. par Éric Bousmar, Jonathan Dumont, Alain Marchandisse et Bertrand Schnerb, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2012, pp. 585-99.

⁴² La relazione è citata da ELISABETTA SCARTON, *La congiura dei baroni del 1485-87 e la sorte dei ribelli*, in *Poteri, relazioni, guerra nel regno di Ferrante d'Aragona. Studi sulle corrispondenze diplomatiche*, a cura di Francesco Senatore e Francesco Storti, Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Dipartimento di Discipline Storiche "Ettore Lepore", Napoli, ClioPress, 2011, pp. 213-85: 270-71. Sono note d'altra parte le tensioni tra Giovanna e il figliastro Federico, una volta divenuto re, che invano tentò di dissuaderla nel 1499 dal raggiungere in Spagna il fratello Ferdinando il Cattolico, proprio nei mesi cruciali che precedettero la stipula del trattato di Granada (11 novembre 1500), che sancì la spartizione del Regno tra Spagna e Francia, salvaguardando tuttavia i feudi di Giovanna, tanto che a Napoli corse voce che la regina vedova non fosse all'oscuro della decisione che poneva fine all'autonomia del Regno, dove sarebbe ritornata solo nel 1506 al seguito del fratello che ne veniva a prendere possesso: cfr. PIERO DORIA, *Giovanna d'Aragona, regina di Napoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LV, 2001, pp. 486-89. Una traccia esplicita del risentimento di lunga durata covato da Sannazaro nei confronti della «triste reyna» in una tarda lettera ad Antonio Seripando dell'8 agosto 1518, in cui, dopo aver aspramente rampognato l'atteggiamento favorevole ad Alfonso Castriota in danno di

9. E giacché siamo ai silenzi di Sannazaro conviene ricordarne altri e non meno inquietanti: una volta ultimata la lettura della *Parte seconda* ci si avvede che, caso se non unico certamente molto raro nelle raccolte di rime a partire da Petrarca, l'io poetico non esibisce altri legami di devozione e/o di amicizia al di fuori di quelli consolidati con esponenti della casa regnante. Lecito domandarsi: se la *Parte seconda* ricostruisce a beneficio di Cassandra la storia d'amore giovanile coincidente con la fase culminante della storia aragonese, dove è finita la *sodalitas* letteraria strategicamente mobilitata e coinvolta nell'*Arcadia*? Insomma mi pare che sarebbe necessario chiedersi *ubi sunt* i Pontano, i Cariteo, i Caracciolo *in primis*. Non ci sono più. Spariti, dimenticati. Non credo perché all'atto dell'allestimento del libro di rime erano già morti. Morti erano anche tutti gli altri esponenti della casa regnante. Se non avessimo l'abbondante testimonianza insieme all'*Arcadia* anche dei tanti versi in latino, le rime tutte della *princeps* (con l'esclusione del Caracciolo menzionato nel son. 12 e gli arcaici cap. 100 e 101) sembrerebbero uscite dalla penna di un poeta isolato e persino alquanto sconosciuto, se si pone mente in quanti componimenti dell'edizione del 1509 era stato esaltato e blandito da Cariteo, amico e sodale di milizia poetica e cortigiana. Questo silenzio va interpretato probabilmente come la testimonianza più pregnante della radicale svolta esistenziale determinata dall'esperienza dell'esilio e dalla riflessione sulla storia di cui era stato partecipe spettatore.

Cassandra Marchese da parte della vedova di Federico, Isabella del Balzo, ricorda come il re defunto avesse sempre osteggiato la famiglia Castriota, protetta invece dalla "regina vecchia" e quindi lanciando un severo ammonimento, quasi un'accusa di tradimento alla memoria del marito: «Deveria pensare che favorisce quelle persone che suo marito [re Federico] avea più in odio, tanto che fòro bona parte a farlo uscire da questo regno, con le suggestioni che ogni dì faceano a quella *maligna anima de lor patrona* [regina Giovanna]; difesa quelli che la fanno stare come sta, e disfavorisce quelli che li fòro più servitori» (in SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 340, corsivo mio). Notevole che in questa stessa lettera Sannazaro, per garantire la veridicità delle allusioni a intrighi di corte, sentisse il bisogno di precisare: «e questo lo dico io, che non stetti né a la cucina, né a la stalla». Insomma era informato per via diretta e non dai pettegolezzi della servitù.

Mi è occorso di osservare, senza sapermi dare una risposta, l'atteggiamento di passiva indifferenza ostentato da Sannazaro nei confronti del tumultuoso successo editoriale arriso all'*Arcadia*,⁴³ e se non sbaglio l'unico disappunto si registra per testimonianza indiretta solo nei confronti dell'edizione non autorizzata del 1502. Può darsi che, tornato dall'esilio e nonostante Summonte avesse rimediato allo scempio, il romanzo giovanile gli apparisse testimonianza non solo di un mondo travolto, ma anche luogo di sedimentazione di una rete di relazioni spezzate dall'urto degli eventi, rispetto ai quali tanto il maestro Pontano (che accolse Carlo VIII con un atteggiamento che fa onore solo al suo realismo politico) quanto il condiscipolo Cariteo (senza dire di Giovan Francesco Caracciolo che aveva addirittura inneggiato all'invasore) non avevano brillato per coerenza. Cariteo, per parte sua, se anche non si volesse dar troppo peso ai documenti che ne denunciano il doppiogiochismo politico a pro di Ferdinando il Cattolico nei mesi in cui

⁴³ I lettori dell'*Arcadia* non hanno mancato di osservare come rimanga qualcosa di irrisolto nel prosimetro, come di un'opera cui l'autore non abbia mai posto il definitivo suggello strutturale e formale. Ha notato FRANCESCO ERSAMER, *Introduzione* a IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, Milano, Mursia, 1990 [ERSAMER], p. 31 che «Il lavoro da compiere perché la struttura del romanzo fosse narrativamente equilibrata avrebbe richiesto tempo e impegno, più tempo e impegno di quanto Sannazaro fosse ormai disposto a concedergli. Qualche intervento avrebbe potuto effettuarlo, con relativa facilità e minimo dispendio di energie, a livello stilistico: ma non lo fece». La totale estraneità di Sannazaro tanto alla prima che alla (supposta) seconda edizione dell'*Arcadia* curate da Pietro Summonte esce confermata in alcuni recenti contributi: GIANNI VILLANI, "Sub falso officinae titulo" ovvero intrichi editoriali tra Venezia e Napoli, a proposito di Sannazaro e Pontano, in *Dialogo. Studi in memoria di Angela Caracciolo Aricò*, a cura di Elena Bocchia, Zuane Fabbris, Chiara Frison e Roberto Pesce, Venezia, Centro di Studi Medioevali e Rinascimentali "E.A. Cicogna", 2017, pp. 409-32 e T.R. TOSCANO, *Sulla presunta seconda edizione Mayr dell'"Arcadia" di Sannazaro (1505?)*. *La testimonianza di Pietro Summonte (1512)*, in "Storie e linguaggi", 4.2 (2018), pp. 69-83. Più avanti negli anni, nel 1514, «l'assenso del Sannazaro all'edizione aldina è cortese, ma distaccato», né pare si debbano registrare particolari reazioni dell'autore per gli interventi operati sulla *facies* linguistica dell'opera, «abbastanza energicamente depurata dei tratti dialettali e latineggianti sopravvissuti alla revisione del Summonte» (PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 157 e 156).

affiancava re Ferrandino come segretario di Stato, nell'*Endimione* del 1509, in cerca di legittimazione e protezione, aveva puntato tutte le sue carte sul nuovo corso politico, adibendo in sede proemiale per Ferdinando il Cattolico l'appellativo di *Aragonio sol*,⁴⁴ già impiegato per il

⁴⁴ Tralasciando gli altri cenni al Cattolico, si veda soprattutto, per la sua solennità, il son. 4, 10-14 (*Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, secondo le due stampe originali, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, 2 voll., Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892, II, pp. 8-9), in cui il poeta vagheggia il ritorno nella natia Barcellona promettendo di «constituire un aureo templo, / in memoria del mio celeste lume [= Luna]. // Et tu, Aragonio sol, ch'or io contemplo, / sarai del primo altare il primo nume, / ché de divinità sei primo exemplo». Pèrcopo era convinto che l'*Aragonio sol* fosse il vecchio Ferrante I; la svista fu sanata da RINO CONSOLO, *Il libro di Endimione: modelli classici, "inventione" ed "elocutione"*, in "Filologia e critica", 3 (1978), pp. 19-94: 92. Per un riepilogo complessivo dei rapporti di Cariteo con il nuovo corso politico, cfr. MARIA ISABEL SEGARRA AÑÓN, *De cómo el pastor Endimión mudó en la ninfa Enaria: del "Canzoniere" a la "Metamorphosi" de Cariteo*, in *La Égloga renacentista en el Reino de Nápoles*, dirigé par Eugenia Fosalba et Gáldrick de la Torre Ávalos, in «Bulletin Hispanique», 119.2 (2017), pp. 459-76, la quale osserva (p. 462) che l'impiego del verbo al presente («ch'or io contemplo») potrebbe essere indizio della composizione del son. 4 al tempo della visita del Cattolico a Napoli (1506-1507), mentre il son. 204 è un messaggio, tra il risentito e il garbatamente minaccioso, allo stesso re affidato qualche anno dopo a Joann Castell, incaricato di ricordargli che «se vuol di virtù cogliere il frutto, / e conservarlo intègro o incorrutto, / a l'honor de le Muse haggia rispetto» (vv. 6-8), quindi ammonendo che una crociata vittoriosa potrà assicurargli il paradiso, ma non la fama che può essere garantita solo dalla celebrazione poetica. Sembrerebbe quasi di cogliere nei versi un'eco di attese deluse, da mettere in relazione alla lettera, scritta il 3 agosto 1508 a Miguel Pérez d'Almazán, segretario e consigliere del Cattolico, per chiedere le ricompense promesse in cambio del servizio assicurato come informatore durante il regno di Ferrandino. La lettera, la cui riproduzione devo a Ivan Parisi che ringrazio, fu pubblicata da CLAUDIO MIRALLES DE IMPERIAL Y GÓMEZ, *Benet Garret, "El Chariteo", en 1508*, Barcelona, Academia de Buenas Letras, 1946, pp. 226-27, e merita una citazione perché per il tenore del racconto e per le persone coinvolte è difficile credere possa trattarsi di fatto rimasto sconosciuto a Sannazaro. Dopo un breve preambolo: «Al tiempo quel rey don Fernando II, de buena memoria, reynava en este reyno, le servía yo de secretario, [...], y de tal manera era tratado de su Majestad que tenía cierta speranza me havía de beneficiar [...]. En este tiempo tratándose de algunas cosa de importancia el rey nuestro señor y la Reyna doña Ysabel [...] me escribieron y mandaron que yo toviessse especial cargo de avisar a sus altezas de la cosa que

re di Napoli, e incapsulando l'originario canzoniere per Ferrandino in una compagine in cui i nuovi venuti⁴⁵ si affiancavano ai protagonisti della storia passata. Spiegarsi la scelta di Sannazaro come frutto della dedizione esclusiva alla musa latina (che, mi pare di poter dire, esclusiva non fu fino ai giorni estremi) non basta, se non si assume l'ipotesi che, nella mutata prospettiva esistenziale e politica degli anni seguiti all'esilio, il "libro" di rime si configurò come ricostruzione della *giovenile* vicenda sentimentale e a un tempo rivendicazione del coerente rapporto di fedeltà con la dinastia al cui servizio era entrato almeno dal 1481, quindi escludendo financo il nome di chi quella stessa coerenza non aveva manifestato. È difficile accantonare la suggestione che la *damnatio memoriae* minacciata nei son. 70-71 (da collocarsi, come si è detto, tra le composizioni più tarde), pur strutturalmente agganciata alla canzone ai baroni ribelli, non sia in prospettiva indirizzata anche a chi in processo di tempo si sarebbe macchiato della stessa colpa. Non potendo rimuovere il nome dei sodali dall'*Arcadia* e nemmeno dalle elegie e dagli epigrammi latini,

acá se ofreciessen [...], y yo por querer poner en execución lo que me era mandado al tiempo que le hí las cartas de sus altezas a la majestad del dicho rey en que se dezía que su Majestad me ordenasse que yo deviesse dar los dichos avisos, le demostré estas dos letras fallándose presente el príncipe d'Altamura [Federico d'Aragona] su tío; y assí, señor, el dicho rey don Fernando bivió poco tiempo. Después el rey don Federique, al tiempo que reynó, acordándose de las dichas letras que leyó al tiempo que era príncipe de Altamura desconfió de mí recelando que por aquéllas, siendo yo súbdito y natural de sus altezas, les avisara de quanto se ofreciesse; y assí no me dió el cargo de secretario que yo tenía». In un quadro più articolato della dialettica tra «sentimiento de lealtad» e «conciencia de identidad» Cariteo, «miembro de la Corte de los reyes aragoneses de Nápoles pero leal al cabeza de la dinastía de éstos, Fernando el Católico [...] demuestra la permeabilidad de unos sentimientos de identidad en absoluto excluyentes» (CARLOS JOSÉ HERNANDO SÁNCHEZ, *Españoles e italianos. Nación y lealtad en el Reino de Nápoles durante las Guerras de Italia*, in *Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*, a cura di Antonio Álvarez-Ossorio Alvaríño e Bernardo J. García García, Fundación Carlos Amberes, 2004, pp. 423-82: 439 e 441).

⁴⁵ Con un tempismo eccezionale Cariteo compose e inserì nel volume presumibilmente già in stampa (la data indicata nel *colophon* è novembre 1509) anche il son. 211 (ivi, pp. 248-49 e relativo commento) in lode di don Ramón de Cardona, entrato in Napoli come viceré il 24 ottobre precedente.

in circolazione ancor prima della stampa,⁴⁶ il “libro” di rime si offrì a Sannazaro come ultima possibilità di chiudere la partita scegliendo il silenzio invece che l’invettiva aperta. In questa luce acquista una diversa pregnanza l’estrema professione di fedeltà, ancora una volta affidata a una delle composizioni latine più tarde, l’elegia seconda del terzo libro, dedicata non a caso a Cassandra Marchese, in cui dopo il riepilogo di una carriera poetica non facile, continuamente insidiata dai malanni fisici e da turbolente vicende esterne, Sannazaro rivendica come tratto distintivo della sua biografia il culto costante dell’amicizia e la fedeltà inconcussa ai re aragonesi:

Prosit, amicitiae sanctum per saecula nomen
Servasse, et firmam regibus usque fidem.
(*El.* III II 105-106)

10. È probabile che l’ostacolo maggiore a una piana lettura della *princeps* sia derivato dalla convinzione che essa riproduca l’approdo *ne varietur* non solo della *lectio* ma anche dell’assetto macrostrutturale di un “libro”

⁴⁶ Non vorrei apparire oltre misura fiscale, ma in qualche modo si dovrà pure spiegare perché Sannazaro ripaghi con così ostinato silenzio le solenni officiatore al suo magistero poetico disseminate nell’edizione 1509 delle *Opere* di Cariteo. È vero che nella tradizione delle rime non sopravvivono testimonianze di soppressioni del nome di Cariteo, ma qualche indizio si rileva dalla produzione in latino, dove il nome del barcellonese si legge una sola volta, nell’elencazione dei sodali dell’Accademia, *In maledicos detractores* (*El.* I XI), mentre nell’epigramma *De partu Nisaeae Charitei coniugis* (*Ep.* I XI) è nominato solo nel titolo (ma si tratta di composizioni risalenti all’ultimo decennio del Quattrocento). Tuttavia un esplicito riferimento al profondo legame affettivo che lo univa a Cariteo si leggeva in una elegia latina giovanile dispersa, recuperata da ANITA DI STEFANO, *Un’elegia stravagante di Iacopo Sannazaro*, in “Studi medievali e umanistici”, 11 (2013), pp. 218-24, indirizzata da Sannazaro a un Fulvio (o Francesco) Scala, che trascorreva l’estate nei campi lambiti dal Volturmo allietato da una schiera di amici: «Nemo est, crede mihi, te fortunatior uno, / nec quoi tot dederint numina delicias: / tecum est dimidium nostri Charitaeus Arion, / qui mihi vel propria charior est anima» (vv. 9-12, così tradotti da Di Stefano: «Nessuno, credimi, è più fortunato di te / e non vi è alcuno cui gli dei abbiano dato tante gioie: / con te si trova Cariteo Arione, la metà di me, / a me molto più caro della mia stessa anima», corsivo mio).

predisposto da Sannazaro in vista della stampa, donde gli spiegabili e non risolti roveli di Dionisotti, perché se l'esame della tradizione certifica che essa *princeps* trasmette la revisione ultima dei testi, nulla dice sul resto. Risulta per noi difficile ammettere, tenendo mente alle cure quasi maniacali dispiegate sul *De partu Virginis* e sulle *Piscatoriae*, che Sannazaro non avesse organizzato in misure altrettanto vincolanti anche il manoscritto finale di rime volgari destinato alle stampe, quindi sembrando naturale leggerlo in maniera unitaria, come le *Rime* di Bembo, tanto per evocare il modello già condizionante all'altezza dei mesi finali del 1530. Tuttavia non pare, almeno stando alla dedica a Cassandra, che da qualche parte si trovi traccia evidente dell'intenzione dell'autore di rendere pubblico ciò che veniva offerto come privato omaggio, e che la stessa forma materiale della *princeps* evidenziasse tracce di una realizzazione alquanto "incidentata", a partire dalla c. A [I]r (fig. 5) in cui il son. 1 è preceduto da uno spartano frontespizio, la cui composizione tipografica originaria leggeva *CANSONI* in luogo di *CANZONI*,⁴⁷ rendendo necessario un rattoppo tipografico con l'incollatura di carticini con la *Z* per occultare la *S* (fig. 6, 7); o anche l'insolita presenza di un frontespizio molto più solenne per segnalare l'inizio a c. 20v della *Parte seconda* (fig. 8), per finire alla stampa delle due carte iniziali senza segnatura (fig. 9 e 5) con la lettera di dedica preceduta da frontespizio, che a rigore renderebbe superfluo quello di c. A [I]r, ma che può essere addotto come indizio sufficiente che le due carte iniziali furono stampate da ultimo, quando ormai la dedica non poteva essere collocata nel luogo che le competeva. Neanche escluderei del tutto che l'anomala posizione, sul verso e non sul *recto* della carta, del frontespizio interno che segnala l'inizio della *Parte seconda* possa aver comportato un nuovo passaggio al torchio dei fogli segnati e già stampati (fig. 6).

⁴⁷ Il piccolo "incidente" tipografico di cui fu vittima la *princeps* è stato segnalato da LUCA TORRE, *Un "rattoppo" tipografico alla princeps dei "Sonetti et canzoni di Sannazaro"*, in "Critica letteraria", 44.4 (2016), pp. 763-70.

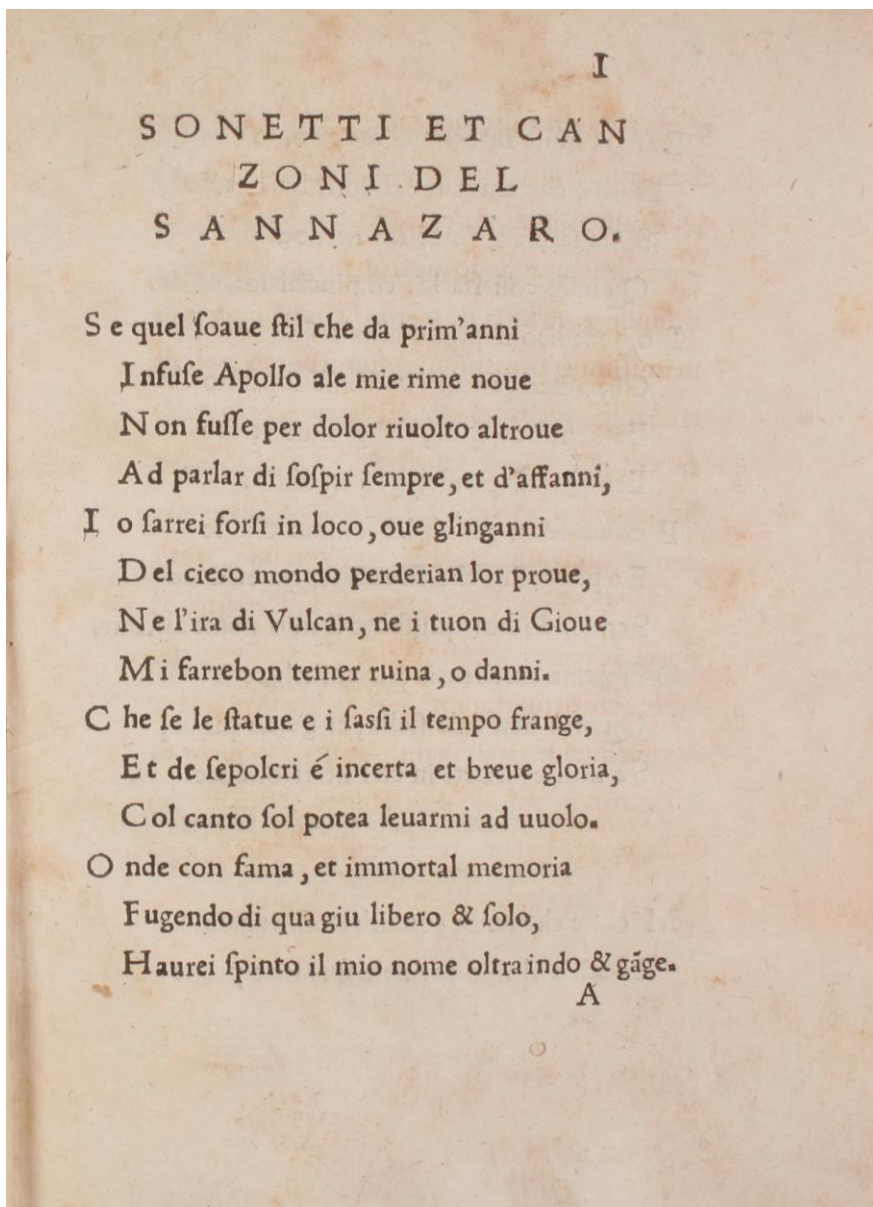


Fig. 5 - *Sonetti et canzoni* di I. Sannazaro, c. 1r.

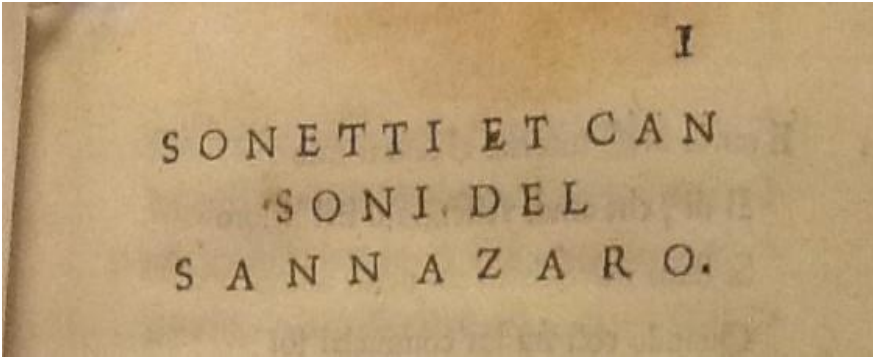


Fig. 6 - *Sonetti et canzoni* di I. Sannazaro, c. 1r.

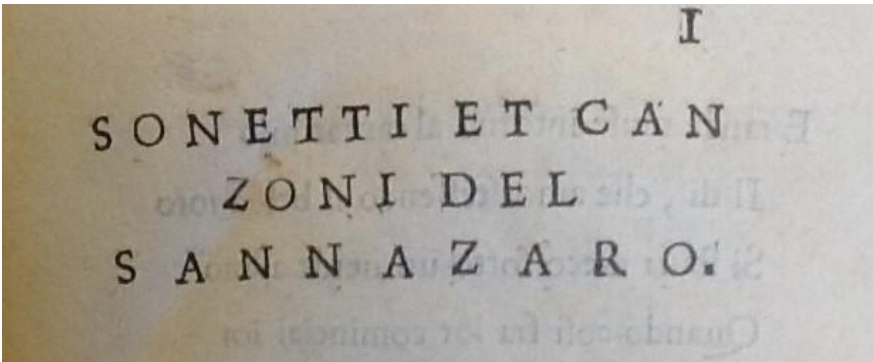


Fig. 7 - *Sonetti et canzoni* di I. Sannazaro, c. 1r.

L'analisi materiale della *princeps* induce a ritenere che in misura non precisabile, ma di sicuro rilevante, Cassandra Marchese sia intervenuta per evitare guasti maggiori, probabilmente determinandone la configurazione finale, sia tenendo vistosamente distinto dalle parti accessorie il "libro" allestito per lei, sia imponendo la stampa della dedica facendo comporre una forma senza segnatura. Aggiungerei che, a conti fatti, anche il finale avviso *Alli lettori* posto dallo stampatore, in cui si chiede venia per la carta scadente e per le mende linguistiche, per essere le rime «stampate a tempo che non di stampe ne di charta bona non si ha possuto havere commodita, ne di maestri, che habbiano cognitione di la lingua toscana» (c. X [V]r),

vada opportunamente tarato nel senso che, una volta corretti i refusi a mente della lista di *errata* (cc. X [v]v-X [vi]r), si deve prendere atto che, al di là di qualche marca più spiccatamente napoletana,⁴⁸ la lingua della *princeps* rivela un dominio sicuro del toscano letterario. E poiché nel 1530 (e per vari anni a seguire) non si scorgono nel panorama della tipografia napoletana (in cui agivano due soli tipografi, il tedesco Sultzbach e il bresciano Mattia Cancer) presenze di collaboratori in grado di intervenire sulla lingua, gli *errata* ripristinando quasi sempre forme toscane da ricondursi all'antigrafo, vien fatto di pensare che a Cassandra anche si debba ricondurre il paziente, per quanto forse non esaustivo, lavoro di correzione. A noi riesce difficile immaginare che nel 1530 una donna potesse godere di autorevolezza tale da intervenire nel processo della stampa, ma non manca l'indizio che vi abbia giocato un ruolo importante. La nota di possesso sull'esemplare di *SeC* appartenuto ad Antonio Seripando⁴⁹ («De Ant(oni)o Siripando: dono de la S(igno)ra Cassandra Marchesa») può indicare che in tutto o in parte gli esemplari della *princeps* fossero nella sua disponibilità, indirettamente confermando una partecipazione ai costi dell'edizione. L'indizio può apparire labile, ma diventa più consistente e probabile se lo si pone in relazione all'alto elogio di lei che

⁴⁸ L'unico stigma decisamente napoletano della *princeps* sembra la sopravvivenza delle otto occorrenze del sostantivo *vuolo* (in bella mostra fin dal son. 1, 9 «col canto sol potea levarmi a vuolo», e poi a 14, 8; 41, 32; 45, 9; 53, 63; 55, 3; 59, 52; 80, 7), sebbene nella solenne canzone epico-lirica in lode della dinastia aragonese 89, 19 si registri un unico caso in controtendenza: «e 'l nome alzarsi ad Volo» (con l'iniziale maiuscola). Per contro in *Arcadia* VIII 53 è impiegata la forma *volo*: «E queste parole dicendo, mi era alzato già per gittarmi da la alta ripa, quando subitamente dal destro lato mi vidi duo bianchi colombi venire, e con lieto *volo* appoggiarsi a la fronzuta quercia che di sovra mi stava» (ed. ERSPAMER, p. 138).

⁴⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponi IV 930²: l'esemplare, con la relativa nota di possesso «in calce alle correzioni», fu segnalato da LUIGI BERRA, *Un codicetto di rime del Sannazzaro anteriore al 1530, con varianti ed inediti*, in *Miscellanea Giovanni Galbiati*, 3 voll., Milano, Hoepli, 1951, II. *Filologia classica, storia, letteratura medioevale latina e bizantina, paleografia, letteratura italiana, arte*, pp. 341-50: 343 n. Berra affacciò l'ipotesi di un coinvolgimento diretto di Cassandra nella realizzazione dell'edizione, riconducendo alla sua iniziativa anche l'aggiunta del finale avviso *Alli lettori*.

qualche anno prima Pietro Gravina aveva affidato al paratesto della *princeps* del *De partu Virginis* (Napoli, Antonio Frezza, 1526, c. M [III]r), riconoscendole un ruolo primario anche nell'edizione del poema latino:

An fortuito igitur evenisse existimabimus, ut temporibus nostris nascentis divini coelestisque operis de partu Virginis imprimendi ac promulgandi curam Virgo ipsa deipara, quasi ex destinatu, primariae foeminae Cassandrae Marchesiae, nobilitate, facundia, pudicitia insigni demandaverit, qua quidem alumna tantum sibi placet docta Neapolis, ut cum Gratiis Gratiam, cum Musis Musam esse affirmet? Hac itaque veluti quadam obstetrice curante, divinus hic novi carminis partus veterem nostram salutem ac lucem tanquam renascentem nobis expectantibus repraesentavit.⁵⁰

⁵⁰ L'esaltazione dell'ingegno e dell'onestà di Cassandra ritornerà, come è noto, nella dedica di *SeC*, dichiarando Sannazaro che i relitti del suo naufragio non potevano trovare porto più sicuro del suo «castissimo grembo, nel quale di ogni tempo le sacre Muse con la dotta Pallade felicemente e con diletto dimorano». A chiusura di cerchio si può aggiungere la presenza di lei nel catalogo delle donne illustri contemporanee redatto dagli interlocutori del *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* di Paolo Giovio (si cita da *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, a cura di Franco Minonzio, 2 voll., Torino, Aragno, 2011, I. *Introduzione, testo critico e traduzione*, p. 413): «Le sue parole hanno la fragranza della grazia Attica, e il suo modo raffinato di comportarsi ha il profumo della libertà, degnissima di una nobile donna: con queste doti la sua gentilezza scaldò l'ispirazione del fratello, il poeta Baldassarre, e del nostro Azio Sincero, e spesso li spronò a intonare uno splendido canto». Minonzio (ivi, II. *Note, appendice e indici*, p. 702) ha osservato che l'insieme della descrizione fisica di Cassandra «componne una delle immagini femminili più rispettose e delicate di tutto il *Dialogus*». L'accento alla funzione di musa ispiratrice può essere in debito con l'elogio di Gravina, sicuramente noto a Giovio, sempre che nella corte di Ischia non fossero già a conoscenza della scelta di Sannazaro di affidare a lei anche il lascito poetico in volgare.

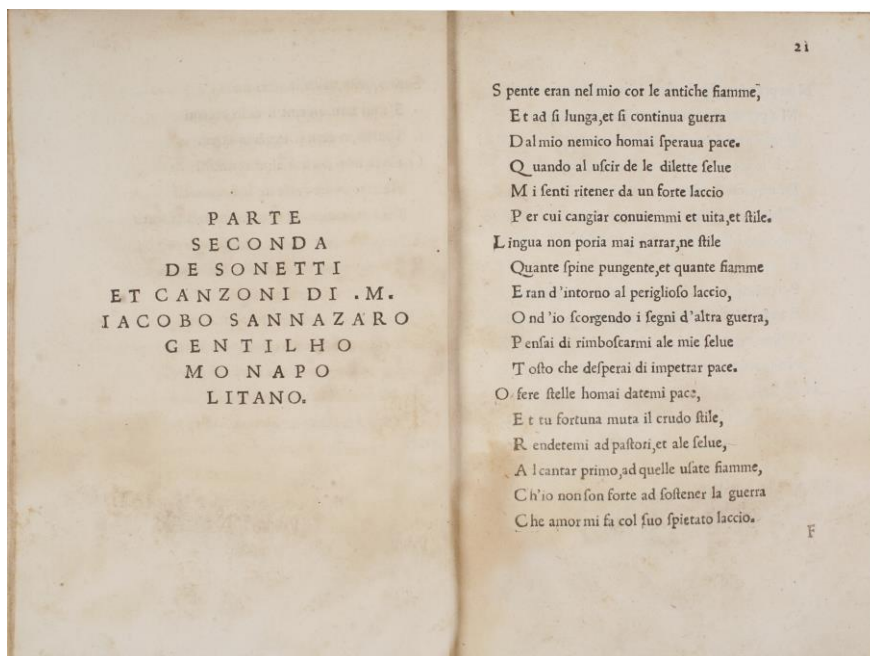


Fig. 8. *Sonetti et canzoni* di I. Sannazaro, cc. 20v-21r.

Se Sannazaro volle associare il nome della donna alla *princeps* del *De partu Virginis*, affidando a Gravina il compito di esaltarne la cooperazione decisiva al buon esito di un'operazione editoriale che era lo sbocco di un lavoro creativo almeno ventennale, risulterà meno arduo per noi ammettere che, morto il poeta, Cassandra anche si assumesse il compito di divulgarne le rime in volgare, tanto più trattandosi di un "libro" a lei dedicato. È difficile ricostruire le fasi di lavorazione della *princeps*, ma il dato che appare di maggiore evidenza è la *mise en page* volta a evidenziare, attraverso il ricorso, insolito nelle procedure tipografiche del tempo, a significativi spazi bianchi, l'autonomia delle parti di cui è costituita, marcando i confini che separano i pezzi 1-32 (che per *default* siamo

abituati a nominare come “prima parte”), dalla serie 33-98 (intitolata *Parte seconda*), a sua volta separata dai conclusivi ternari 99-101.⁵¹



Fig. 9. *Sonetti et canzoni* di I. Sannazaro, c. [1r].

⁵¹ Tanto insolito risulta il ricorso abbondante a carte in parte o in tutto lasciate in bianco in coincidenza della fine delle varie “sezioni”, e perciò da ricondursi a precisa volontà di chi curò l’edizione, che immediatamente scompariranno nelle due ristampe romane (una di Blado, altra senza nome del tipografo) realizzate prima che si chiudesse il fatidico 1530.

11. Rimanendo sul piano delle congetture, si può escludere che a determinare lo slittamento del “libro” per Cassandra dopo la serie 1-32 abbia contribuito la decisione di Sannazaro di dare inizio alla “storia” con una sestina appositamente composta, in tal modo operando uno scarto vistoso rispetto a Petrarca e a Bembo? O ancora, è possibile che al momento di assemblare la stampa poté apparire troppo esile un *corpus* di sole 66 rime, determinandosi la necessità di “giunte”, con il ricorso a qualche altro manoscritto di minore consistenza in cui l’autore aveva trascritto e rielaborato rime poi ritenute non funzionali al disegno definitivo?⁵²

Torno in conclusione alla fisionomia incoerente e priva di qualunque progressione di senso della sequenza 1-32, proponendo qualche esempio che autorizza a considerarla come una sorta di cantiere in cui sono raccolte rime da leggersi in larga parte più che come *pendants* di collegamento alla *Parte seconda* come spie di un processo in cui i singoli microtesti investono temi e situazioni storico-psicologici largamente presenti in un “canzoniere” tipo tra Quattro e Cinquecento, ma che da ultimo vengono esclusi dal “libro” per Cassandra, nel quale la vicenda amorosa si conclude all’altezza del son. 91 (*Se pur vera umiltà, madonna, omai*) con una dichiarazione del poeta disposto a perdonare il dolore inflittogli dalla donna amata, purché gli sia restituito il cuore (vv. 12-14):

Disponetivi al fin rendermi il core,
se volete nel ciel trovar perdono,
ch’io per me già rimetto ogni altra offesa.

⁵² A conclusione analoga era pervenuto BOZZETTI, *Note per un’edizione critica*, p. 114, che avanzava «il sospetto che le 32 rime della cosiddetta ‘prima parte’ siano in realtà rime ‘rifiutate’, estrapolate da ultimo dal canzoniere in seguito, tra l’altro, alla decisione presa di delimitarlo a prima del ‘94».

Questa restituzione di *munera* che sancisce una sorta di conclusione consensuale⁵³ non pare frequente nelle storie raccontate nei libri di poesia lirica, che di solito si concludono o per morte, o per forzosa separazione o per tradimento: la donna da cui si congeda Sannazaro è ancora nel fiore della vita, è presente e non sembra civettare con rivali. Tanto premesso, quale viene ad essere la funzione strutturale, rispetto all'intera compagine di *SeC*, dei sonetti 17 e 18, in cui si piange la morte prematura di una giovane donna? Tralasciando il son. 18, centone di versi di Petrarca, è molto più utile per l'ipotesi che sto provando a verificare la lettura del son. 17:

Una nova Angeletta a' giorni nostri nel viver basso apparve altera e schiva, e così bella poi, lucente e viva tornò volando a li superni chiostri.	4
Felice ciel, tu chiaro or ti dimostri del lume onde la terra è oscura e priva; spirti ben nati, e voi l'alma mia diva lieti vedete ognor con gli occhi vostri.	8
Ma tu ben pòi dolerti, o cieco mondo: tua gloria è spenta, il tuo valore è morto, tua divina excellentia è gita al fondo!	11
Un sol remedio veggio al viver corto: che avendo a navigar mar sì profondo, uom raccolga la vela, e mora in porto.	14

La qualifica di *alma mia diva* dice di un legame sentimentale spezzato dalla morte. Rispetto al testo di Mauro pongo, in ossequio alla grafia di

⁵³ Da napoletano non posso tacere che codesta conclusione mi richiama per riflesso condizionato i versi di una nota canzone-invito a dimenticare il passato, se il tono di alto decoro con cui è pronunciata non dicesse una volta di più della misura di un "gentiluomo" meridionale che riesce a conferire galante dicibilità agli interiori conflitti sentimentali. Insomma uno dei migliori allievi di Petrarca.

SeC, l'iniziale maiuscola ad *Angeletta* dell'incipit ritenendo trattarsi di preciso *senbal* onomastico e non di generica nominazione poststilnovistica. Sotto questo profilo le risultanze della non folta tradizione sono illuminanti: due testimoni assegnabili all'area veneta (FL¹ e SMG) leggono con l'iniziale minuscola *angioletta*, mentre FL⁴ (di area fiorentina) e FN^{4b} (testimone più vicino all'officina dell'autore) pongono la maiuscola iniziale (*Angeletta* FL⁴, *Angelecta* FN^{4b}).⁵⁴ Che rapporto viene a instaurarsi in termini di legami intertestuali tra gli incipit del son. 17 e della sestina 44 *Sola Angeletta starsi in trecce a l'ombra*, reso sempre con l'iniziale minuscola da Mauro, da ritenersi uno dei frutti più maturi e conclusivi dell'esperienza lirica sannazariana, testimoniato esclusivamente da SeC e da un unico manoscritto, FN², autografo di Pierfrancesco Giambullari, che la trascrisse (cc. 14r-15r) nel primo blocco di rime in una redazione praticamente allineata agli esiti della stampa?⁵⁵ Innanzitutto sarebbe, sotto il profilo del "racconto", in aggiunta a quelli già notati, un altro esempio di *hýsteron pròteron* strutturale: *Angeletta* viene pianta in morte nel son. 17 e ritratta nel fulgore della sua bellezza nella struggente *rêverie* di uno dei rari momenti di abbandono della *Parte seconda*. Ma la tradizione manoscritta rivela anche un legame, fin qui insospettato perché occultato nella revisione finale, del madr. 24 con 17 e 44. Dei cinque madrigali stampati in SeC il 24 è l'unico collocato nella "prima parte"

⁵⁴ Legge *angelecta* l'altro testimone, pur esso di area toscana, RVF (il cui copista indulge a molta libertà sul piano della resa grafica).

⁵⁵ Per un esame complessivo della miscellanea assemblata da Giambullari, donde risulta la presenza di un primo blocco di 13 pezzi di Sannazaro (ora ridotti a 10 per la caduta delle cc. 16-18) la cui lezione coincide, tranne qualche variante di poco conto, con la redazione della *princeps*, cui fanno seguito altre 18 rime, distribuite nella parte restante del manoscritto o per coppie o per unità singole, la cui lezione ne denuncia la omogeneità con la fase solitamente indicata come "giovanile", venendo quindi ad essere un collettore stratificato e specchio dell'intera diacronia variantistica, rinvio al mio precedente contributo: TOSCANO, *Quasi un passaggio di testimone*.

perfettamente centrale tra due blocchi di endecasillabi (5 + 1 + 5) Amore diventa protagonista assoluto dell'apparizione soppiantando il riferimento ad *Angeletta*, la cui bellezza nella prima redazione innesca l'incendio nel cuore del poeta:

In quel ben nato avventuroso giorno
 ch'Amore agli occhi miei sì *lieto* apparse
 e *la vaga Angeletta* il mio cor arse,
per cui sì spesso a sospirar ritorno,
 vidi *di nuova fiamma ardere il sole,* 5
e la terra a' bei piè germir viole.
 Ond'io ch'udiva il suon delle parole
 e vedea 'l raro portamento adorno,
 l'odor seguendo e *l'ombra del suo nome,*
 sentii legarme da le sparse chiome. 10

Nella redazione più antica il significato del componimento è alquanto diverso e soprattutto risulta privo di quella sapiente organizzazione sintattica attinta alla fine del processo di rielaborazione, oltre a esibire al v. 6 un *bapax* non attestato, *germir*.⁵⁹ La soppressione del *senhal* oblitera il legame evidente del madr. 24 con il son. 17 e la sest. 44, che ha in rima le parole *giorno* e *sole*, impiegate in punta di verso in entrambe le redazioni del madrigale, condividendo con la prima redazione anche l'impiego di *ombra*, poi sostituita da *aria*: in una all'espunzione del nome, sembrerebbe una volontà precisa di recidere i troppo cogenti rapporti tra il madrigale giovanile e la sestina dell'estrema maturità, cui tuttavia rimane affidato l'unico *senhal* riferibile nella *Parte seconda* al nome della donna amata. Valga come ulteriore indizio del "dis-ordine" interno alla sequenza 1-32 la circostanza che il madrigale in cui si

⁵⁹ Reso con grafia sicura solo da FL⁴, nelle due trascrizioni di FN^{4a} si oscilla tra *germer* e *germir*, mentre NO legge *germinar vide* (errore imputabile al copista che scambia per *d* una probabile *scriptio serrata* di *ol* dell'antigrafo).

registra la prima apparizione della donna segue a discreta distanza, e non precede, come pure richiederebbe una elementare diegesi, il son. 17 in cui se ne piange la morte. Che i due pezzi siano strettamente implicati sembra ribadito dal fatto che in FL⁴, unico manoscritto che li legge entrambi, sono disposti in sequenza, prima il madrigale (c. 13v: anche qui *Angeletta* con la maiuscola iniziale)⁶⁰ e poi il sonetto (c. 14r), quasi una sorta di alfa e omega di un canzoniere di cui sono stati segnati solo i confini. Al nucleo delle rime per *Angeletta* si potrebbero aggregare anche il son. 15 (letto solo da ScC e FN^{4b}), scritto per la malattia della donna, in cui la terra (in prima redazione *natura*) invoca Giove che non la privi di «sì nobil velo» (v. 4, *corporeo velo* in FN^{4b}), e, fuori della *princeps*, l'impegnativa canz. 19 delle *disperse* («Spirto cortese, che, sì bella spoglia / lassando in terra, sei salito al cielo»),⁶¹ in cui si piange il «dipartir da noi sì presto» (v. 9) della donna, imprecaando contro l'«empia Morte fella» (v. 47) che spietatamente ha reciso «quella beltate / ch'allor allor fioria negli anni suoi» (vv. 48-49), più avanti rievocata al momento del primo e fatale incontro (vv. 92-94):

Rivemmi alla memoria quel sospiro
che da me trasse nel principio il strale

⁶⁰ Negli altri testimoni: *agnelecta* FN⁴_{a1}, *angelecta* FN⁴_{a2}, *angioletta* NO.

⁶¹ Sul modello di *Rvf* 23 (canzone delle metamorfosi): non imitato nel Trecento, lo schema fu ripreso da Giusto de' Conti, *La bella mano* 74 (*Chi darà agli occhi miei sì larga vena*), cinque stanze adibite a raccontare il lamento dell'innamorato. Tra Quattro e Cinquecento tale modulo metrico si va progressivamente specializzando per la tematica "funebre", il cui campione più diffuso e influente rimane in assoluto *Alma cortese, che dal mondo errante* di Pietro Bembo. Per quanto riguarda invece la canzone di Sannazaro, che costituisce «forse il primo impiego 'originale' dello schema», «sia o no stata composta prima del 1507, anno accertato della canzone di Bembo in morte del fratello ma, ad ogni modo [...] di quella assai meno decisiva nella storia del metro», questa canzone «parrebbe costituire dal punto di vista tematico, il momento di trapasso fra il bilancio o lamento d'amore (di Petrarca e Giusto) e la specializzazione 'funebre' degli esempi cinquecenteschi, poiché in essa il S. piange la morte della donna amata» (DANZI, *Il Raffaello del Molza*, p. 541, in uno studio sulla canzone di Molza, *O beato e dal ciel diletto padre*, composta per la morte di Raffaello).

ch'uscìo da quei begli occhi lucenti.

L'implacabile processo di progressiva sublimazione dei dati di realtà dispiegato da Sannazaro nella fase ultima di revisione delle rime rende arduo se non proprio vano ogni tentativo di identificazione della donna morta anzitempo. Nella *princeps* le uniche tracce dell'essere storico della donna restano, come si è visto, affidate all'iniziale maiuscola del nome che la rievoca, peraltro obliterata dal moderno editore, essendo l'uso sovente irrazionale dell'alternanza maiuscola/minuscola la norma piuttosto che l'eccezione nei libri a stampa di allora. Tuttavia qualche ipotesi potrebbe affacciarsi a partire dagli elementi oggettivi che contrassegnano la fugace comparsa di Angeletta: una fanciulla dalla bellezza perfetta, morta in giovanissima età, lasciando nella costernazione chi la conobbe. Sono tratti abbastanza consueti, che però sembrano incrociare con qualche plausibilità la vicenda di Angela Belprato, cui Giuliano Perleoni, poeta della cerchia del principe Federico d'Aragona, dedica una sezione, bipartita in vita e in morte, del suo *Compendio di sonetti et altre rime de varie texture intitolato lo Perleone* (cc. k4v-m2v), stampato da Aiolfo de Cantono a Napoli nel marzo del 1492. Dagli sparsi riferimenti distribuiti tra testo e rubriche⁶² si rileva che la «formosa e virtuosissima damicella Angela de Bel Prato», di «patria [...] Parthenopea», morta a 17 anni,⁶³ era stata una damigella di corte.⁶⁴ Lo scenario operativo dell'*Angilecta* di Perleoni e dell'*Angeletta* di Sannazaro è il medesimo;⁶⁵ i tratti

⁶² Utilizzo la precisa schedatura offerta da CRISTIANA ANNA ADDESSO, *Giuliano Perleoni (Rustico Romano)*, in *Atlante dei canzonieri in volgare*, pp. 441-60.

⁶³ Son. 100, 1-3: «L'Angila che dal Ciel con penne d'oro / discese ad star con noi deceseptre anni / ripreso ha il volo al suo beato choro».

⁶⁴ Cfr. son. 101 *Dialagho* [!] *a le damicelle de la S. Regina* 1-4: «Ditemi, Nymphè lachrymose et triste, / donde tanto dolor tra voy procede?» / «L'angila che nel Ciel Beata siede | ne fa sì obscure et transformate in viste».

⁶⁵ *Al colle aprico* di Perleoni, son. 94, 7, fa riscontro il *verde colle* di *SeC* 44, 5 che, essendo parola rima, ricorre in combinazione con vari aggettivi.

desumibili dalla topica della *descriptio puellae* pure,⁶⁶ e la sorpresa di un'inedita "concorrenza" per la stessa donna è bilanciata dalla totale assenza in lei di qualunque forma di partecipazione ai moti suscitati nell'animo dei due poeti.⁶⁷

Quindi tornando per un momento a un altro dato significativo della tradizione, vale a dire le rade testimonianze delle sestine,⁶⁸ oltre a dedurre la recenziarietà di composizione, andrebbe valutato se alla sest. 44, dedicata alla contemplazione di Angeletta, non sia da collegare, per la condivisione (ed è l'unico caso in tutte le sestine) della parola rima *colle/colli*, anche la sest. 9 *Già cominciava il sol da' sommi colli*, rievocazione dello stupore del sole al miracoloso spuntare sul far dell'alba di «un fior presso un bel fonte» (v. 6), che a sua volta «l'onde sue restrinse in duro ghiaccio / per meraviglia de la nobil pianta / che sì poco curava allor del cielo» (vv. 10-12). Anche questa sestina sembrerebbe segnare un inizio di narrazione, destituito però di ogni collegamento con quanto precede e segue nella sequenza 1-32, e perciò se ne potrebbe dedurre che, se al

⁶⁶ In entrambi l'entrata in scena della donna è accomunata dallo stupore suscitato dalla novità: Perleone, canz. 13, 29, inizio della sezione intitolata *Opere de Angela*: «Nuova Angilecta et non men dolce in vista»; Sannazaro, 17, 1: «Una nova Angeletta a' giorni nostri».

⁶⁷ Non sono al momento in grado di stabilire il grado di parentela di Angela Belprato con Simonetto Belprat, di origine valenzana, venuto nel Regno al seguito del Magnanimo e in processo di tempo diventato uomo di fiducia di Ferrante I, che, tra le varie incombenze diplomatico-militari, gli affidò il non facile compito, eseguito per altro con successo, di negoziare la dote di Isabella d'Aragona con Ludovico il Moro in vista del matrimonio con Giovan Galeazzo Sforza, quindi morendo a Milano dove espletava la funzione di ambasciatore, lasciando erede il figlio Vincenzo, i cui titoli feudali furono confermati il 29 luglio 1494 (cfr. INGEBORG WALTER, *Belprat, Simonetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, VIII, 1966, pp. 47-49). I discendenti di Vincenzo Belprato ottennero anche il titolo di conte su Anversa degli Abruzzi, e Giovan Vincenzo e Giovanni Bernardino furono autori di sonetti stampati nelle antologie poetiche del Cinquecento (cfr. l'archivio di lyra.unil.ch).

⁶⁸ Fatta eccezione per *SeC* 94, *Non fu mai cervo sì veloce al corso*, letta da 11 testimoni, le sest. 9 e 33 sono tradite solo dalla *princeps*, e la 44 è testimoniata dal solo FN² in lezione coincidente con quella di *SeC*.

lettore può apparire un isolato pezzo di bravura, la sua composizione possa essere stata parallela alla sest. 33, preferita alla fine come *ouverture* del libro per Cassandra perché più funzionale a stabilire un raccordo tra il tempo primo della poesia bucolico-pastorale e il secondo tempo all'insegna di più culta musa, memoria e riflesso insieme di una nuova vicenda sentimentale agita sullo scenario della corte e di Napoli aragonesi.

12. Se quindi le rime 1-32 apparvero all'autore non funzionali all'assetto definitivo conferito al "libro" per Cassandra, non per questo la perentoria proposta di Bozzetti di considerarle "rime rifiutate" ne comporta il drastico declassamento al rango di "scarti di produzione", giacché molte tra queste, singolarmente considerate, testimoniano il livello più alto della poesia di Sannazaro che le sottopose insieme alle altre e fino all'ultimo a un meticoloso *labor limae*, attingendo quella omogeneità di stile e di linguaggio magistralmente argomentata e documentata nelle pagine di Mengaldo, che a distanza di molti decenni conservano tutto intero il loro valore, quand'anche, paradossalmente, si revochi drasticamente in dubbio la proposta di lettura unitaria di *SeC* come macrostruttura in due parti.

Ne consegue che la funzione di generale proemio che viene ad assumere in *SeC* il son. 1 (*Se quel soave stil che da' prim'anni*) si rivela surrettizia, perché, se tematicamente è del tutto congruente con il percorso sinteticamente abbozzato nel "canzoniere" giovanile di RN da un poeta ancora a metà del cammin di sua vita,⁶⁹ dopo quasi quarant'anni, quando ormai i giochi erano fatti e conclusi, e una volta maturato il disegno di costruire il "libro" per Cassandra come racconto di un secondo tempo rispetto all'*Arcadia*, dovette apparirgli del tutto inutilizzabile.

⁶⁹ Mi riferisco alla silloge di 24 pezzi letta da RN, su cui cfr., anche a proposito del son. 1, TOSCANO, *Il primo "canzoniere" di Sannazaro*, pp. 71-73. Avverto che per non debordare dai limiti cui deve attenersi la relazione ho fatto spesso riferimento in forma sintetica a quanto più analiticamente da me già discusso nei contributi in precedenza citati.

A differenza di quanto accade per le opere in latino, delle rime (come già in precedenza dell'*Arcadia*) non sopravvive alcun lacerto autografo cui chiedere lumi per fissare con plausibile approssimazione l'anno di allestimento definitivo del "libro" per Cassandra. Tuttavia, se FN^{4b}, per la presenza del son. 16 e della canzone di Molza, deve essere datato almeno post 1518 e, considerata anche la presenza in FN², autografo di Pierfrancesco Giambullari, di un blocco di 13 rime sannaziarie che presuppone un antografo cronologicamente seriore rispetto a FN^{4b}, con il quale in parte coincide, più spesso allineandosi alla *princeps*, si disporrebbe di altro indizio per certificare che il più importante libro di rime "ambientato" a Napoli nell'ultimo ventennio del Quattrocento fu in realtà messo a punto nel cruciale terzo decennio del Cinquecento.

SANNAZARO E IL SUO MANCATO CANZONIERE

Enrico Fenzi

1. Il discorso che vorrei sviluppare può prendere l'avvio dalla frase di Contini che apre la sua *Introduzione alle Rime di Dante* sin dalla prima edizione del 1939, rivista e ristampata nel 1946, e da allora ripubblicata molte volte:

Meglio che di Canzoniere [...] è prudente discorrere di Rime di Dante: poiché alla cinquecentesca accezione di «canzoniere» involontariamente s'associa, dopo l'esperienza petrarchesca, l'idea d'un'opera unitaria, dell'avventura organica d'un'anima, e si tende così a riportare al Duecento l'esigenza d'una cosciente costruzione psicologica almeno tanto quanto stilistica, chiusa nell'armatura d'una storia perspicua, e nella quale lo stile è, appunto, anzitutto quello sforzo perenne d'eliminazione e semplificazione.¹

In questa ottica, l'opera di Sannazaro, alla quale questo convegno è dedicato, che sarà? un "canzoniere", o, più prudentemente, una raccolta

¹ GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione alle Rime di Dante* (1939), in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 319-34: 319.

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli, Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-06



di “rime”? Il titolo della relazione scopre subito le carte: non vedo, infatti, come le rime di Sannazaro corrispondano all’idea di canzoniere messa a fuoco da Contini. Direi invece, al contrario, che sono attraversate da una curiosa schizofrenia che oppone il pervasivo petrarchismo, verbale, stilistico e metrico, dei singoli componimenti alla clamorosa distanza che tutti insieme li divide dal modello offerto dal canzoniere di Petrarca. Non che questo giudizio sia nuovo: tutt’altro. Ma, ripeto, mi pare questo un buon punto di partenza, anche se richiede una preliminare sosta su alcuni dati di fatto ben conosciuti, e su cose dette da altri.²

Salvo sette componimenti stampati in appendice all’*Arcadia* del 1502, le rime volgari del Sannazaro furono stampate la prima volta nel novembre 1530, a Napoli, quando il poeta era morto da poco più di tre mesi, il 9 agosto dello stesso anno.³ A prendersi cura dell’edizione fu, verisimilmente insieme con altri amici, Cassandra Marchese, alla quale Sannazaro aveva affidato le sue rime. Le scriveva infatti, in quella ch’è diventata la lettera dedicatoria posta all’inizio della *princeps*:

Non altrimenti che dopo grave tempesta pallido e travagliato nocchiero,
da lunge scoprendo la terra, a quella con ogni studio per suo scampo si

² Per quanto segue, l’edizione di riferimento è: IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961: le rime, con il titolo della *princeps* (cfr. avanti) di *Sonetti et canzoni*, pp. 133-220; le *Disperse*, pp. 221-254; la *Nota sul testo* con i relativi apparati per i *Sonetti et canzoni*, pp. 436-461; per le *Disperse*, pp. 461-473. Le rime, che nell’edizione hanno il numero romano, si citeranno con il numero arabo.

³ *Sonetti et Canzoni di M. Iacobo Sannazaro Gentilhomo Napolitano*. In Napoli per Maestro Ioanne Sultzbach Alemano nel Anno MDXXX del Mese di Novembre. Questo è il testo che il moderno editore, Alfredo Mauro, è tornato a riproporre, come l’unico derivato direttamente dagli autografi dell’autore. Su questa edizione cfr. in particolare ROSANGELA FANARA, *Sulla struttura del “Canzoniere” di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, in “Critica letteraria”, 35.2 (2007), pp. 267-76, ove ne sono collezionati vari esemplari (cfr. avanti, n. 12), e della stessa studiosa la dettagliata “scheda” che offre le principali informazioni sull’opera: R. FANARA, *Iacobo Sannazaro*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 527-34.

sforza di venire, e come miglior pò, i frammenti raccogliere del rotto legno, ho pensato io, o rara e sopra le altre valorosa donna, dopo tante fortune mercé del cielo passate, a te, come a porto desideratissimo, le tavole indirizzare del mio naufragio; stimando in niun loco potere più commodamente salvarle, che nel tuo castissimo grembo, nel quale di ogni tempo le sacre Muse con la dotta Pallade felicemente e con diletto dimorano. Tu dunque una al nostro secolo, se io non mi inganno, de le belle eruditissima, de le erudite bellissima, e quel che sempre appo me fu di maggior prezzo, di senile prudenzia, di maturo giudicio, di umanissimi et ornatissimi costumi dotata, prenderai benignamente queste mie vane e giovenili fatiche, per diversi casi da la Fortuna menate, e finalmente in picciolo fascio raccolte; e quelle con la tua giusta bilancia esaminando, le mediocri (ché buona non credo ve ne sia veruna) porrai da parte; a le altre, che a questo grado forse non attingeranno, porrai silenzio; a tutte egualmente darai pietosa vènia, acciò che da tal principio le studiose donne assecurate, non si sdegnino lèggere quelle che accettate saranno da la ingeniosa e gran Cassandra.⁴

Si potrebbe sottilizzare a lungo su queste parole e sui vari dubbi che alimentano, ma restiamo alle poche cose che sembrano chiare.⁵ Il poeta ha raccolto i *frammenti* costituiti dalle sue poesie giovanili e ne ha fatto un *picciol fascio* che stacca da sé e sottopone al vaglio di Cassandra perché a suo insindacabile giudizio parte le salvi e parte le rifiuti. Non c'è

⁴ SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 135, con qualche lieve intervento sulla punteggiatura.

⁵ Dionisotti pensa che l'invio del piccolo *fascio* a Cassandra non implicasse di per sé il progetto di metterlo a stampa: cfr. CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37: 12. Può essere: avrei invece vari dubbi sull'altra affermazione circa il fatto che la lettera dedicatoria sia molto vicina al rientro di Sannazaro dall'esilio francese, e dunque debba stare entro il 1505-1506: direi invece, pur senza elementi certi, che occorra scendere anche di molto: per ciò, cfr. avanti, n. 54. In ogni caso, questo saggio di Dionisotti, nato come tempestivo intervento sull'ed. Mauro, è stato e resta fondamentale, e quasi il perno attorno al quale continua a svolgersi il dibattito sulle rime di Sannazaro, sì che nelle pagine che seguono sarà spesso citato e sempre tenuto presente.

bisogno di sottolineare gli echi petrarcheschi di una siffatta dichiarazione, di forma e di sostanza, tanto sono evidenti: meno evidente, forse, è ciò che petrarchesco non è. Petrarca sin dal sonetto proemiale denuncia il senso e l'esito della sua esperienza, e sempre vigila con strenua coerenza sulle multiple articolazioni del suo percorso, sino ai suoi anni estremi: esemplare al proposito è l'intervento finale che muta l'ordine dell'ultima parte dei *Rvf*.⁶ Nella lettera dedicatoria di Sannazaro, tornando alle comode formule continiane, nulla ci invita a riconoscere l'*avventura organica d'un'anima*, né una *cosciente costruzione psicologica* {...} *chiusa nell'armatura d'una storia perspicua*. Semmai il contrario. Tutto ciò è stato forse vagheggiato nel passato, ma la storia ha distrutto quel progetto, se mai c'è stato: ha *rotto il legno*, l'ha affondato, e i *frammenti* e le *tavole* rimaste a galla sono state spinte alla deriva dalla tempesta e ora, raccolte, recano testimonianza non già dell'organismo del quale facevano parte, ma del suo naufragio. E ciò è tanto vero che Cassandra non ha dinanzi a sé nulla di costruito, diciamo pure l'abbozzo di un modello organico da rispettare e ricostituire per quanto possibile, ma invece una serie di pezzi singoli che può conservare o distruggere guidata da un giudizio estetico puramente locale, che non soffre l'impaccio di disegni o significati preordinati. Salvo quello, naturalmente, che scaturisce *in re* dal fatto che quei relitti non sono più ricomponibili, e solo possono essere salvati uno per uno, quando lo meritino, dalla *pietas* di colei che se li è visti affidare.

⁶ Si tratta degli ultimi 31 componimenti dei *Rvf*, dal son. 336 alla canzone alla Vergine (366), da Petrarca rinumerati a margine sul codice di Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3195 in cifre arabe, modificandone l'ordine (ma i due testi estremi mantengono la posizione originale): cfr. ANTONIO ENZO QUAGLIO, *Ipotesi intorno agli ultimi esercizi lirici del Petrarca*, in ID., *Al di là di Francesca e di Laura*, Padova, Liviana, 1973, pp. 31-56; MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 333-35; ARNALDO SOLDANI, *Un'ipotesi sull'ordinamento finale del canzoniere (Rvf, 336-66)*, in "Studi petrarcheschi", 19 (2006), pp. 209-47 (che rende i dovuti meriti alla vecchia edizione critica di Giovanni Mestica, Firenze, Barbèra, 1896, che per primo valorizzò e applicò il nuovo ordine: cfr. qui p. VII, e pp. 474-75).

Sin qui Sannazaro medesimo, che mostra di intendere in maniera radicale e non-petrarchesca il fascio dei suoi petrarcheschi *fragmenta*. La cosa è importante e ne va tenuto gran conto ma, come è naturale aspettarsi, non risolve ogni questione. Una volta varcato l'ingresso, infatti, ciò che ci si spalanca dinanzi – il *corpus* delle sue rime – appare fortemente problematico, tanto che dall'edizione Mauro a oggi, cioè dal momento in cui è stata riproposta la compagine originale testimoniata dalla *princeps* del 1530, ancora si discute, e una soluzione pienamente soddisfacente non è in vista. In modo assai sommario: la raccolta dei *Sonetti et canzoni* si presenta divisa in due parti; la prima, di trentadue componimenti, non porta alcuna indicazione, mentre la seconda è appunto titolata come tale: *Parte seconda*, e comprende sessantasei componimenti, ai quali si aggiunge un'appendice di tre ternari, dei quali solo il primo, una *Lamentazione sopra al corpo del Redentor del mondo a' mortali* (il più breve dei tre, con i suoi 46 vv.), può avere qualche connessione con i sonetti di argomento devozionale che lo precedono, concludendo il *corpus* lirico. Eccedono invece decisamente rispetto alla raccolta gli altri due, una visione in morte di Alfonso d'Avalos, marchese di Pescara, ucciso in un agguato il 7 settembre 1495 (di 154 vv.), e il ternario in morte del medico spoletino Pier Leone, fatto assassinare dal figlio di Lorenzo, Piero de' Medici nell'aprile 1492 (di 151 vv.).⁷ Qui, vv. 140-144, sembra abbastanza sicura l'allusione in forma di profezia alla morte di Pietro che,

⁷ Più precisamente la prima parte è formata da ventotto sonetti, due canzoni, una sestina e un madrigale; la seconda da cinquantadue sonetti, sette canzoni, tre sestine e quattro madrigali, più i tre ternari finali. Il totale è dunque di centouno componimenti: ottanta sonetti, nove canzoni, cinque madrigali, quattro sestine, e in fine i tre ternari. Questi, non ho alcun dubbio nel ritenerli autonomi ed estranei al *corpus* delle rime, come in genere s'è sempre fatto: tra altri, cfr. le considerazioni di TOBIA R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della "princeps" delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei "Sonetti et canzoni"* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 13-47: 17. In questo stesso volume cfr. anche il secondo capitolo, *Il primo "canzoniere" di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano n. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, pp. 49-81.

cacciato da Firenze alla fine del 1494 e diventato governatore di Cassino per conto di Luigi XII, nel 1502, durante la guerra tra Francia e Spagna per la conquista del Napoletano, era morto annegato nel Garigliano. I ternari fanno tuttavia caso a sé. Per quanto riguarda le liriche, in passato l'unico visibile elemento che ha aiutato a definire l'estremo limite temporale entro il quale sono state composte è stato segnalato da Dionisotti nel son. 22, *D'un bel lucido, puro e freddo obietto*, dedicato a Ippolita marchesa di Scaldasole della quale si era innamorato Luigi di Lussemburgo conte di Ligny (già governatore di Milano e in relazione con Leonardo da Vinci nel 1494), composto da Sannazaro su richiesta dello stesso Luigi XII quasi certamente tra la fine del 1502 e l'inizio del 1503, durante l'esilio francese.⁸ Ora, è assai probabile che qualche altro componimento risalga ai primi anni del Cinquecento: sempre secondo Dionisotti, ragionevolmente, sarebbe il caso del son. 4, *Se fama al mondo mai sonora e bella*, dedicato a Cassandra, e a parer mio ancora più tardo è il son. 3, come poco avanti cercherò di mostrare, e forse al 1518 risale il son. 16, come proposto da Tobia Toscano (si veda qui, n. 36). Ma tutto fa credere, com'è stato in genere riconosciuto, che di là da qualche numerata eccezione Sannazaro, proprio come dichiara, abbia affidata a Cassandra una produzione lirica giovanile che non oltrepassa gli anni 1495-1496, anche se rivista e corretta in anni più tardi. Ma che cosa è, allora, che non si riesce bene a capire? dove sta il problema di queste rime?

⁸ DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, pp. 5-6, ricorda la testimonianza dell'agente mantovano presso la corte di Francia Jacopo d'Atri, che racconta della composizione del sonetto «che porta per impresa Mons. Di Ligny per amore de la contessa de Scaldasole». Ora, rimandando allo studioso per la precisa citazione dei testi, credo si possa aggiungere che l'impresa del Ligny era appunto costituita dall'immagine del sole che vince le nuvole mattutine e a metà del giorno splende con tutta la sua forza, accompagnata dal cartiglio: «obstantia nubila solvet», e ciò appare pertinente alle immagini solari dell'intero sonetto (cfr. *Le sententiose imprese di Monsignor PAULO GIOVIO, et del Signor GABRIEL SYMEONI ridotte in rima per il detto Symeoni*, Lione, Rovillio, 1562, p. 122).

2. L'edizione Mauro, nel 1961, è stata occasione per due saggi pubblicati l'anno successivo da Pier Vincenzo Mengaldo, tutt'ora fondamentali nella critica su Sannazaro.⁹ Nelle prime pagine di quello dedicato a una minuziosa, esemplare analisi del linguaggio poetico lo studioso fissa alcuni dei caratteri fondamentali della raccolta, riassumibili nell'affermazione che «il Sannazaro fa il possibile per conformare la raccolta allo schema dei *Rerum vulgarium fragmenta*»; che a ciò si deve la scansione in due parti della raccolta e il finale «esito di resipiscenza cristiana»; che l'organizzazione strutturale mira a costruire «un petrarchesco susseguirsi di piani temporali e di fasi ideali» che riscatterebbe la varietà delle esperienze amorose da un loro residuo carattere di occasionalità.¹⁰ Ma ciò è tanto discutibile che nelle pagine successive lo stesso Mengaldo riconosce che in Sannazaro è assente il tema della “memoria” e della dimensione temporale; che i contenuti religiosi non hanno una base profonda, ma restano superficiali, sentimentali e addirittura decadenti, visto che è assente ogni cenno di positiva rigenerazione etico-religiosa; che la poesia di contenuto politico è bloccata, senza sviluppi, e non sottintende nulla di più di una speranza di serenità e armonia che protegga il mito tutto letterario di una umanistica evasione, ecc., sì che in conclusione ciò che davvero cattura l'attenzione è «l'alto grado di unità e fusione dei momenti lirici, poggiante in primo luogo su di una intelaiatura sintattica molto articolata [...] che [...] il Sannazaro tende costantemente a risolvere in una tensione musicale sinuosa e avvolgente».¹¹ Insomma, non le singole analisi ma la cornice che dovrebbe tenerle insieme (in pratica, l'eventuale tasso di petrarchismo “strutturale” che dovrebbe unire i

⁹ P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora (con il titolo *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*) in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, introduzione di Matteo Palumbo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 134-91; ID., *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, 139 (1962), 426, pp. 219-45.

¹⁰ MENGALDO, *La lirica volgare*, pp. 138-39.

¹¹ Ivi, p. 145.

componimenti tra loro) resta alquanto incerta, e salta del tutto l'anno successivo, il 1963, sotto i colpi del saggio sopra citato di Dionisotti.

Non è il caso di ripercorrerlo per esteso in tutte le sue pieghe. Basti che, soprattutto sulla base del disordine di alcune possibili date, Dionisotti afferma che il "canzoniere" spartito in due parti non esiste, e tanto meno ha a che fare con un modello petrarchesco che resta del tutto «inammissibile»; che l'unica raccolta che almeno nelle intenzioni aspira a una organizzazione interna è quella della seconda parte, che costituisce il vero bilancio poetico della stagione giovanile che ha coinciso, come è stato osservato, con la fase culminante del regno di Ferrante, morto nel 1494, mentre la prima parte (non definita come tale, si ricordi) raccoglierebbe una serie di rime contemporanee o successive alle altre non ancora raggiunte da una univoca volontà ordinatrice, sì da costituire una sorta di anticipata appendice, quasi un secondo manipolo di "disperse" (ma Dionisotti non arriva a tanto), che sarebbe stato offerto a Cassandra al rientro dall'esilio francese, prima che a lei fosse dedicata la raccolta "maggiore".¹² Questa impostazione ha avuto seguito, e ha condizionato tutta la successiva letteratura critica sulle rime di Sannazaro. In particolare, è stata ripresa con forza da Marco Santagata, nel suo volume *La lirica aragonese*, del 1979,¹³ nel quale infatti si indica la seconda parte come A, mentre B è la prima, «messa assieme subito dopo il ritorno

¹² DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, p. 13: «Né [...] posso credere che il Sannazaro offrisse a Cassandra le due parti insieme. Credo sì [...] che anche la prima fosse offerta a Cassandra, ma in altro momento, all'inizio dell'amorosa amicizia, come un dono per l'appunto e un invito, laddove il completo recupero di un'esperienza di vita e di poesia tutta anteriore a quell'amicizia e la dedica a Cassandra e a lei sola di tale raccolta, indicano, come la lettera stessa dichiara, un rapporto ormai di dedizione e confidenza assoluta». Dionisotti appoggia questa sua convinzione al fatto che l'epistola dedicatoria sarebbe stata posta non all'inizio ma alla fine dell'edizione: ma ciò è vero solo in virtù di un maldestro restauro che ha interessato la copia conservata alla British Library che lo studioso ha consultato, mentre tutte le altre copie la portano correttamente al principio. Cfr. per tutto ciò le importanti precisazioni della FANARA, *Sulla struttura del "Canzoniere"*, in particolare pp. 274-76.

¹³ M. SANTAGATA, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in ID., *La lirica aragonese*, Padova, Antenore, 1979, pp. 296-341.

dall'esilio»,¹⁴ definita, in opposizione all'altra, come una "raccoltina privata".¹⁵ Sulla base di questa disarticolazione, i giudizi di Santagata si susseguono netti, fors'anche un filo di troppo quando non distingue tra un canzoniere che non ha molto del modello petrarchesco (il che è vero), e per contro gli elementi, pur essi veri, che farebbero supporre almeno la tensione verso una organizzazione strutturale complessiva. Sannazaro, insomma, sarebbe indubbiamente un grande petrarchista, ma di un petrarchismo individuale e autobiografico «per nulla interessato alla costruzione di un canzoniere unitario e, meno che mai, di un romanzo amoroso». ¹⁶ Così, tutto in lui è petrarchesco, ma appunto manca «il coronamento di una organizzazione unitaria del canzoniere» (e ancora: «non ha ambizioni di carattere strutturale, neppure adombra l'andamento di un canzoniere»),¹⁷ il che comporta che egli rifiuti di tracciare l'arco di una vera storia interiore; che sia assente ogni trasparenza autobiografica e ogni itinerario esistenziale; che manchi la storia di un'anima scandita secondo i ritmi della caduta e della rigenerazione; che non esista alcun rapporto tra la tematica religiosa e i dati di partenza, ecc. Le ragioni profonde di tutto questo Santagata le individua nel crollo della monarchia aragonese, e dunque nella crisi che ha visto la lirica amorosa diventare parte intima di una prassi cortigiana proprio nel momento in cui quella corte e quella società si disgregava in maniera tanto evidente quanto irreversibile, lasciando quei poeti in preda a «una vera e propria crisi di identità», alla quale reagiscono con una «progressiva e parallela riduzione nei confini dell'*io*» che approda a una visione delle cose e a una "idea" della lirica «tutta contesta di macerie sentimentali e poetiche». ¹⁸ Nella sostanza, credo che Santagata abbia ragione e indichi la giusta via, anche se il suo discorso chiede d'essere articolato più sottilmente. In ogni

¹⁴ Ivi, p. 302.

¹⁵ Ivi, p. 336.

¹⁶ Ivi, p. 301.

¹⁷ Ivi, p. 302.

¹⁸ Ivi, pp. 337-340.

caso, l'ipotesi di Dionisotti che ha ristretto ai sessantasei componimenti della *Seconda parte* l'esistenza di un "canzoniere" che, visto da vicino, non finisce tuttavia d'essere tale, come Santagata ha mostrato, è sembrata convincente a molti: lo conferma per esempio Cesare Bozzetti che per la prima parte ha parlato di rime rifiutate, addirittura finite fuori posto nella *princeps* per «errore dello stampatore». ¹⁹ Sì che al momento direi che il giudizio corrente sia ben espresso da Gabriele Baldassari, quando rifiuta l'ipotesi estrema di Bozzetti e scrive che nella prima parte si tratta di «rime sulle quali Sannazaro doveva aver lavorato in vista di un loro inserimento nella raccolta, senza arrivare a decidere definitivamente

¹⁹ CESARE BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del "canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, in "Studi di filologia italiana", 55 (1997), pp. 111-26: 113. Ma si veda più distesamente: solo la seconda parte costituisce il "vero" canzoniere, «che comincia con una sestina di collegamento con l'*Arcadia* [...] e finisce con un sonetto di delusione e di rinuncia e di invocazione alla morte. La sestina iniziale serve anche a preannunciare, con la mancanza di uno svolgimento interno propria della forma metrica, la mancanza di una dinamica narrativa all'interno del canzoniere. Il sonetto finale delimita in uno spazio esistenziale di sedici anni le esperienze affettive, minime o massime, di cui sono prodotti e espressioni le rime raccolte. E poiché Sannazaro colloca il 'quartodecim'anno' nella canzone *Sperai gran tempo* (LXXXIX), egli permette, come ha dimostrato Dionisotti, di identificare il sedicesimo anno con il 1494 [per ciò, si veda avanti]. Con il che il suddetto spazio esistenziale coincide sostanzialmente con quello stesso presupposto dall'*Arcadia* e come quello si conclude prima che, nel 1495, Carlo VIII invada e conquisti Napoli. In altre parole, Sannazaro dopo il 1504 respinge il proprio canzoniere a prima della grande crisi del regno aragonese, ciò che lo obbliga, nell'atto di organizzarlo definitivamente, a escluderne non solo le rime che gli apparissero superflue o ripetitive, o ormai, dato il tumultuoso tempo trascorso, difficilmente decodificabili dalle nuove generazioni di lettori, ma anche e sopra tutto le rime che fossero per i lettori inequivocabilmente databili a dopo il 1494. Subito, così, nasce il sospetto che le 32 rime della cosiddetta 'prima parte' siano in realtà rime 'rifiutate', estrapolate da ultimo dal canzoniere in seguito, tra l'altro, alla decisione presa di delimitarlo a prima del '94». Qui, molte osservazioni sono interessanti, ma restano vari dubbi, dovuti al fatto che i soli componimenti databili nella prima parte siano i son. 4 e 22 e la canz. 11, e che in ogni caso lo siano solo per via indiretta (le circostanze che presiedono al son. 22 per la marchesa di Scaldasole le ha messe in luce Dionisotti!): non è affatto evidente, insomma, che le prime trentadue liriche siano posteriori al 1494, tant'è che lo stesso Bozzetti deve invocare una serie di altre possibili ragioni per la loro esclusione, tutte piuttosto opinabili (povere di interesse; temi estranei al canzoniere o diversamente sviluppati; difficilmente comprensibili...).

dove e come inserirle. In altre parole può darsi che la bipartizione non rifletta un'organizzazione dei testi concepita dall'autore, ma l'incompiutezza di un progetto che però lascia intravedere quelle "tensioni strutturali" di cui ha parlato Fanara». ²⁰

Ecco, con il rinvio a Rosangela Fanara si salta nel campo opposto. La Fanara s'è impegnata a mostrare, contro Dionisotti e coloro che l'hanno seguito (e riprendendo in qualche modo le prime osservazioni di Mengaldo), che la prima parte non è affatto riducibile a un manipolo di "disperse". Al contrario, in essa sarebbe facilmente percepibile l'intenzione dell'autore di costituirla come l'effettiva sezione introduttiva al progettato e in gran parte realizzato "canzoniere". ²¹ Con la Fanara si entra dunque nel vivo della questione che ci impone di definire una volta per tutte quale idea dovremmo farci dei *Sonetti et canzoni*: un canzoniere limitato alla *Seconda parte* con attorno un abbondante alone di rime sparse, oppure un canzoniere vero e proprio, prima più seconda parte, anche se non portato a perfezione? Per questo, ripercorriamo brevemente gli elementi centrali della dimostrazione della Fanara, aggiungendo qualche altra

²⁰ GABRIELE BALDASSARI, *Struttura dei canzonieri d'autore e metrica: da Petrarca a Bembo e Sannazaro*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di Simone Albonico e Amelia Juri, Pisa, ETS, 2018, pp. 76-81: 77-78.

²¹ Si veda nell'ordine: R. FANARA, *Strutture macrotestuali nei "Sonetti et canzoni" di Jacobo Sannazaro*, Pisa - Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, ch'è un primo tentativo di "lettura continuata" a dimostrare la struttura unitaria della raccolta; EAD., *Sulla struttura del "Canzoniere"*; EAD., *Per un commento ai "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)*, in "Per leggere", 15 (2015), 29, pp. 25-50; EAD., *Annotazioni sul "liber" delle rime di Iacopo Sannazaro*, in "Medioevo e Rinascimento", 30, n.s. 27 (2016), pp. 229-59; EAD., *I "Sonetti et canzoni" di I. 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 Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 151-72; EAD., *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017.

considerazione. Muoviamo per questo da un punto forte della tesi della studiosa: il generale valore proemiale dei son. 1-3.²²

3. Per il son. 1, già presente con funzione proemiale nel codice Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma, del 1493-1496, che contiene alle cc. 62-69 una compatta silloge – la più antica – di ventiquattro componimenti sannazariani (più il ternario 100 trascritto da altra mano più avanti, cc. 142-143v), vale, insieme a quanto ne dice la Fanara, il netto giudizio di Tiziano Zanato, che scrive come esso «faccia recuperare alla cosiddetta prima parte di *Sonetti et canzoni* tutta l'importanza che le compete dal punto di vista macrotestuale, dovendosi riconoscere proprio al sonetto *Se quel suave stil che da' prim'anni* la qualifica di punto alfa del canzoniere sannazariano: da qui comincia il macrotesto, e non dalla sestina XXXIII con cui inizia la seconda parte».²³ Il son. 2, *Eran le Muse intorno al cantar mio*, prima che nella *princeps* compare nell'ampia silloge – ben settantun componimenti – del codice Magliabechiano VII 720, nella sezione della cosiddetta “mano calligrafica” *b* (con Bozzetti; *a* per Mengaldo), cc. 141-194v, confezionato probabilmente nel terzo decennio del Cinquecento, e con la sua invocazione e ringraziamento alle Muse che hanno ispirato l'autore e gli hanno garantito la gloria poetica, sembra proprio, come osserva la Fanara, «il tassello di una ulteriore, e consapevolmente perseguita, costruzione macro-

²² Cfr. per ciò, diffusamente, FANARA, *Per un commento, passim*. Quanto dirò, tuttavia, di là dall'accettazione della generale funzione proemiale, segue vie diverse da quelle percorse dall'analisi della studiosa, intese soprattutto a recuperare tutti gli echi petrarcheschi, che non sempre mi convincono proprio perché rischiano di occultare dietro Petrarca ciò ch'è proprio di Sannazaro.

²³ TIZIANO ZANATO, *Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto*, in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*. Atti del convegno (Bologna, 25-27 novembre 2010), a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2012, pp. 47-72: 67. Cfr. FANARA, *Annotazioni sul “liber”*, pp. 240 ss.; EAD., *I “Sonetti et canzoni” di I. Sannazaro*, pp. 157-59, e l'importante, puntuale saggio di TOSCANO, *Il primo “canzoniere”*, che data la silloge al biennio 1492-1493, e ne analizza i singoli componimenti.

testuale». ²⁴ Ma è sul son. 3 che mi vorrei fermare un poco di più, e per questo lo trascrivo per intero, nel testo della *princeps* e con le varianti redazionali testimoniate dal codice Magliabechiano ricavate dall'apparato finale dell'ed. Mauro:

Mentre che Amor con diletto inganno
nudria il mio cor ne le speranze prime,
la mente con pietose e dolci rime
mostrar cercava al mondo il nostro affanno. 4
Poi che crescer il duol più d'anno in anno
e cader vide i fior da l'alte cime,
tolta da quel pensier vago e sublime,
si diede a contemplar il proprio danno. 8
Indi in lungo silenzio, in notte oscura
passa questo suo breve e mortal corso,
né di fama gli cal, né d'altro ha cura. 11
Dunque, madonna, cerchi altro soccorso
il vostro ingegno e guida più sicura,
che 'l mio, per quel ch'io veggio, in tutto è scorso. 14

8 *si volse.* 12-14 *Tal che si omai per grazia alcun soccorso / non gli promette il ciel o sua ventura, / madonna, quel mio stile in tutto è scorso.*

Non vedo come questo sonetto sia stato inteso. Quanto a me, lo leggo come una sorta di dedica composta da Sannazaro piuttosto tardi: abbastanza tardi per poter tracciare un sintetico riassunto della propria vita, scandito in tre tempi. Per comodità, ne propongo una parafrasi più interpretativa che letterale: 'Ci fu il tempo della giovinezza in cui Amore aveva riempito il mio cuore di speranze, ed io con rime pietose e dolci mi dedicavo alla poesia amorosa comunicando al mondo gli affanni e

²⁴ FANARA, *Annotazioni sul "liber"*, p. 257. A questo saggio, e all'altro della medesima FANARA, *I "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro*, rimando sia per il codice che per la discussione delle tesi di BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*.

desideri del mio cuore. A questo è seguito il tempo della catastrofe: l'esperienza d'amore, un anno dopo l'altro, è diventata sempre più dolorosa, e insieme ho visto cadere dalla sua altezza la monarchia aragonese (*cader vide i fior da l'alte cime*), sì che ho dovuto abbandonare tanto la poesia d'amore che quella sublime, devota a quei re, e sono stato costretto a meditare sulle mie personali sconfitte. Dopo di che – terzo e ultimo tempo – è seguita una fase di vita oscura e un lungo silenzio, ove il veloce passare del tempo e l'avvicinarsi della morte mi hanno reso indifferente verso ogni altro progetto e ambizione di gloria. Per tutto ciò, madonna, il vostro ingegno s'appoggi e si faccia guidare da altri, perché io vedo che il mio l'ho del tutto esaurito'. Che *madonna* sia *l'ingeniosa Cassandra* della lettera dedicatoria mi sembra assai verisimile, e così mi sembra che il sentimento di fondo che anima il sonetto corrisponda a quello della lettera, che si concludeva con un atto di formale rinuncia a lavorare ulteriormente ai *frammenti* del proprio *rotto legno* e a dar loro una "forma" che tornasse a stringerli assieme. C'è insomma un senso profondo di abbandono e chiusura che accomuna i due testi:²⁵ si noti in particolare, riguardando il passato dal suo ultimo approdo, come il crollo di ogni desiderio di gloria si opponga direttamente ai due sonetti precedenti, che proprio alle topiche espressioni di un siffatto desiderio sono ispirati. Tutto fa dunque pensare che proprio questo sia il sonetto proemiale più vero e più intenso, fondato com'è su una ricapitolazione tanto lucida quanto esatta della propria vita, entrata nel definitivo imbuto del *silenzio* e della *notte oscura* dopo la morte dell'amato Federico d'Aragona

²⁵ Ma certo in questa prospettiva va letta l'elegia I X a Giovanni di Sangro: partendo per l'esilio il poeta deve abbandonare i suoi componimenti raccolti in un piccolo libro senza avere più la forza di emendarli, e ricorre alle immagini medesime che abbiamo visto nella lettera: «accipe concussae tabulas atque arma carinae, / naufragique mei collige reliquias» (vv. 19-20). E nella nota autobiografica elegia III II, a Cassandra Marchese, colpisce l'accorata denuncia della perdita e della *tanta ruina* del proprio ingegno (cfr. in particolare vv. 93-100). Qui in seguito si cita da JACOPO SANNAZARO, *Latin poetry*, translated by Michael C.J. Putnam, Cambridge, Mass. - London, I Tatti Renaissance Library - Harvard University Press, 2009.

nel 1504 e il ritorno dall'esilio francese. E, per tornare alla questione dalla quale siamo partiti, direi che ne consegue che qui Sannazaro abbia di mira l'intero *fascio* delle sue rime (prima e seconda parte, per intenderci), considerate nel loro insieme come il "canzoniere" che rinuncia a condurre a termine perché non ha più l'*ingegno*, o la voglia, o l'ambizione, per farlo. Un cenno merita infine la variante che interessa la seconda terzina, nella versione definitiva più amara e categorica. Prima, è il poeta che ipotizza per sé la possibilità, per quanto remota, di ricevere *soccorso*, e dà per esaurito *quel mio stile*, limitandosi dunque a denunciare l'abbandono della lirica amorosa, quella delle giovanili *pietose e dolci rime*. Poi, e definitivamente, nella versione finale tutti i giochi sono chiusi e nulla più dipende da lui: chi deve rivolgersi ad *altro soccorso* è madonna, perché l'*ingegno* di lui, Sannazaro, è ormai cosa del passato, del tutto perduta. Così, è di nuovo ribattuto il contenuto essenziale della lettera dedicatoria: il messaggio di estremo abbandono nei confronti delle proprie rime, nel momento in cui vengono rimesse per sempre in mano altrui, ma pure, di più, quale estrema e coerente conseguenza di questo gesto, la cortese e ferma dichiarazione di indisponibilità verso *madonna* medesima.²⁶

Concludendo sul punto, i son. 1-3 suonano indubbiamente come proemiali al *fascio* delle rime, con la loro ampia apertura retrospettiva che torna ad abbracciare i *prim'anni* (son. 1), il *primo alto desio* (son. 2), le *speranze prime* (son. 3), il *primo error* (son. 4: ma si veda pure 6, 12: «ripensando a quel che un tempo fui»), ed è importante ribadirlo, insieme al fatto che quella loro proemiale natura non implica affatto che il *fascio* che segue abbia una qualche organizzazione interna. A questa questione ci si avvicina, invece, se andiamo all'estremo opposto della prima parte, per il modo nel quale è posta la questione del *prima* e del *poi*. Un tratto che autorizza a parlare di un unico macrotesto sta infatti nello stretto

²⁶ Vanno in direzione diversa i cenni di commento al sonetto (e alla variante) in FANARA, *Strutture macrotestuali*, pp. 13-16.

legame che unisce gli ultimi componimenti d'amore – ma sarebbe meglio dire “di disamore” – che la chiudono, son. 28-29, e quelli che aprono la seconda, 33-36, inaugurata da una sestina (il che, come sottolinea Baldassari, può far qualche problema se assunta come vero e proprio componimento incipitario: ma si veda al proposito, n. 19, la spiegazione di Bozzetti, forse troppo fine e ingegnosa). Si tratta di un legame per opposizione, restandone segnato il forte scatto verso una fase nuova che oltrepassa qualcosa ch'è già stato narrato. Ripetutamente, infatti, è evocato il *prima* che si è concluso, il *tempo andato*, e per contro il presente dell'*età più ferma* e degli *ultimi giorni*, devoti a una vicenda che appare altrettanto dolorosa dell'antica, ma pure fondata su basi più solide e gratificanti:

Spente eran nel mio cor le antiche fiamme,
et a sì lunga e sì continua guerra
dal mio nemico omai sperava pace,
quando...

Così comincia la sestina, che per tutto il suo corso non fa che insistere su ciò ch'è stato e sulla *nuova guerra* che dopo una illusoria e breve tregua è tornata a travolgerlo. E il sonetto che segue, di rincalzo:

Ecco che un'altra volta, o piagge apriche,
udrete il pianto e i gravi miei lamenti

e ancora l'incipit del son. 36:

Quante grazie vi rendo, amiche stelle,
che 'l nascer mio serbaste in questa etate,
per farmi contemplar tanta beltate.

Si dovrebbe citare di più e meglio, ma basti aver qui indicato come la *Parte seconda* si dichiara ad ogni effetto come tale: come una seconda fase, cioè, forte di una più matura esperienza di vita e d'amore che risalta

e trae parte del suo significato dalla vicenda che l'ha preceduta: la vicenda, cioè, consegnata ai componimenti della prima parte. Al proposito esiste un nesso affatto speciale tra la prima e la seconda parte, sul quale la Fanara punta molto.²⁷ Nel son. 29, l'ultimo di contenuto amoroso in questa prima parte (i son. 30-32 sono dedicati rispettivamente ad Alfonso e a Costanza e Ippolita d'Avalos),²⁸ Sannazaro dichiara di tornare sui propri passi, e di affidarsi a nuove e più alte speranze (i corsivi che seguono sono miei):

D'un altro amor, d'un *più bel foco* accesa,
potrai ben tu con la mortal tua salma
levarti a speme più leggiadra et alma
(vv. 5-7),

lasciando al suo oscuro destino una donna che non tiene in alcuna considerazione i suoi versi e la fama che le procurerebbero:

o se di sua beltà gloria non ama,
lasce qui chiuso in tenebrosa tomba
il suo bel viso, il nome e la sua fama.
(vv. 12-14)

²⁷ FANARA, *Annotazioni sul "liber"*, p. 235 n. 12. Al proposito devo dire che non mi sembrano convincenti le obiezioni di TOSCANO, *Il primo "canzoniere"*, pp. 73-74, secondo il quale non c'è connessione tra il *più bel foco* di 29, 5, e quello di 35, 11, e il *novo amore* della seconda parte che non si riferirebbe alla donna "indegna" dei son. 28 e 29, ma all'esperienza di Sincero in Arcadia, alla quale il medesimo son. 35 rimanda. Che in questo sonetto ci sia anche un rimando all'*Arcadia* è indubbio: il poeta lamenta d'aver dedicato il *tempo andato* al *rozzo stil* della sua *musa pastorale*, ma però ora è felice del *bel foco* sopraggiunto a riempire i suoi *ultimi giorni*. Ma questa parziale sovrapposizione non basta a cancellare la forza diretta di quel rapporto tutto interno alle rime, che si offre immediatamente percepibile a ogni lettore. Con ciò, resta che questo richiamo all'*Arcadia* meriti una più attenta considerazione.

²⁸ Cfr. BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, p. 119.

È la perfetta premessa di ciò che metteranno in scena i componimenti iniziali della seconda parte, come s'è accennato, che fondano il nuovo sul ripudio del vecchio. In particolare non è certo per caso che nel son. 35 le sue speranze appaiano esaudite, in termini che rimandano direttamente al son. 29 e anticipano i versi sopra citati dell'incipit del sonetto che segue, il 36:

Ma grazia a lui [*sì bel sole*], c'a questa età più ferma
ti riserbò, per farti in più felice
e *più bel foco* empir gli ultimi giorni!
(vv. 9-11)

Ma ancora. Il son. 28 si apriva con l'inaudita durezza verso la donna che «ad altra parte indegnamente aspira», e così coerentemente concludeva su ciò che ormai *conveniva*:

Però sudar conven sott'altre some,
altro premio sperar, per altra guerra,
e cantar d'altro volto e d'altre chiome
(vv. 12-14),

ai quali versi fa eco, dall'altra parte, il congedo della sest. 33:

Novo amor, nove fiamme e nova guerra
Sento...

Si potrebbe insistere, ripeto. Ma osserviamo piuttosto due cose. La prima: il nesso, o la dichiarata, programmatica discontinuità che lega le due parti delle rime, è forte e ostentata, e quel *più bel foco* che si rincorre da una parte all'altra denuncia la precisa intenzione dell'autore che, nell'affabulazione lirica, arriva a una sorta di deprimente capolinea che l'obbliga a mutare vita e speranze e valori, e dunque a cercare quel *bel foco* che poi effettivamente trova, a dire, appunto, l'avvento di una

stagione nuova.²⁹ La seconda: non c'è nulla di meno petrarchesco (e dantesco, si aggiunga) che costruire la spartizione del “canzoniere” non già sulla morte della donna unica e amata, assunta quale evento epocale che in senso cristologico fonda il tempo e il senso stesso della vita, ma sul rigetto verso una donna *indegna*: moralmente e intellettualmente indegna di colui che la celebra. È davvero qualcosa di clamoroso: in sé, nella sua più semplice evidenza narrativa, e per quanto implica. Ma come si arriva a tanto? o meglio: qual è, nella prima parte, il filo del discorso amoroso che precipita in una così amara e sorprendente conclusione? Cerchiamo di rispondere ripercorrendo brevemente i componimenti della prima parte, a partire dai sonetti proemiali pur già considerati, avendo un'attenzione particolare al tema amoroso che, anticipo, riserva notevoli sorprese.

4. I son. 1 e 2 sono dedicati in termini positivi al motivo della gloria poetica,³⁰ mentre il son. 3 denuncia nei modi visti la fine di una tale spinta. Il son. 4 è dedicato a Cassandra Marchese, non ancora conosciuta ma sommamente ammirata *de lonh* per fama, dunque dall'esilio francese, donde il poeta è attratto verso il suo *bel paese* e il suo *nido* (è perciò «il

²⁹ Per quanto s'è detto sin qui, non sono d'accordo neppure con Raffaella Castagnola, che in un bel saggio, al quale per altro rimando per le preziose osservazioni sulla seconda parte, sul famoso son. 79, *Icaro cadde qui: queste onde il sanno*, nega, come fa anche Toscano, il rapporto che lega i testi di chiusura della prima parte con i testi di apertura della seconda (RAFFAELLA CASTAGNOLA, *Morte e fama in Sannazaro*, “Rime” LXXIX, in “Per leggere”, 9 [2009], 17, pp. 55-64: 59).

³⁰ Occorre precisare che i due sonetti sono concepiti in stretta dialettica reciproca: nel primo, la fama del poeta sarebbe stata assai più grande, estesa «oltre Indo e Gange», se le sue rime non si fossero ristrette ai *sospiri* e agli *affanni* d'amore ma avessero affrontato materia più nobile, mentre nel secondo è precisamente Amore che il poeta benedice perché «per costui che fu mia scorta e duce, / scrivendo or qui, sento il mio nome altrove». In trasparenza, è dunque presente il modello di Petrarca, e in specie quello offerto dal dibattito che è in *Rvf* 360.

più tardo o dei più tardi sonetti, di cui in queste rime sia accertabile la data»),³¹ e fors'anche amata se non fosse che...

... se non che 'l mio cor sol d'una piaga
si contenta languir, poi c'al ciel piacque,
e del suo primo error l'alma s'appaga.
(vv. 9-11)

È la prima ammissione di Sannazaro d'essere legato a una passata e tuttavia vincolante vicenda amorosa, della quale da una parte si sottolinea la fatale natura dolorosa, e dall'altra la forza che tuttavia ha di renderlo indisponibile nei confronti di Cassandra, secondo quanto suggerisce l'opportunità, si direbbe, di 'fermarsi ai primi danni'. Ma il motivo resta senza seguito. Il son. 5 è dedicato a sant'Antonio da Padova; il 6 è un bell'esercizio che ricorda il Dante stilnovista: il poeta vede attorno a sé «vaghe donne e belle» mosse a pietà della sua sofferenza amorosa, e ciò la raddoppia mescolandola a uno *strano piacer*, e ricordandogli, con ira e dolore, quello che un tempo era stato e per contro le attuali «mie forze or debili et inferme». Il son. 7 è in esaltazione di Lorenzo il Magnifico; il son. 8 ricorda la morte di Cristo,³² e la seguente sest. 9 è anch'essa di ispirazione religiosa (d'intonazione non «petrarchesca: è umanistica e, se così può dirsi, neoplatonica»).³³ Il son. 10 e la canz. 11 sono per Ferrandino che ha riconquistato Napoli (ma nel son. 10 interessa il passaggio dalle *lusinghe* e gli *inganni* di amore alla visione del trionfo del giovane re nella quale il mondo torna a splendere qual era «in

³¹ DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, p. 5.

³² Ampiamente rielaborato: se ne veda la bella analisi di MENGALDO, *La lirica volgare*, pp. 175-76.

³³ Così DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, p. 10.

sul principio de' miei danni»);³⁴ il son 12 per un re aragonese e il 13 forse per Cariteo.³⁵ Il son. 14, ispirato com'è alla vanità e brevità della vita, e da una morte che «assale [...] quei che meno assalir deve», pare introdurre ai successivi son. 15 e 17-18 (il 16 si direbbe piuttosto alludere alle ingiustizie patite da Cassandra nella lunga contrastata vicenda del suo divorzio da Alfonso Castriota marchese di Atripalda, per il quale Sannazarò s'adoperò),³⁶ che lamentano, dapprima attraverso le parole

³⁴ Dunque databile, come ricorda DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, pp. 7-8, tra il luglio 1495 e il 7 ottobre 1496, quando Ferrandino improvvisamente morì. Sì che da tutti è stato poi notato il problema che nasce dal fatto che questa canz. 11 preceda di tanto la canz. 89, del 1493, della quale è una sorta di «naturale sviluppo» (TOSCANO, *Ancora sulle strutture*, p. 33). Questa precisazione mi dà occasione di dire due cose: la prima, che quasi tutti i componimenti passati in rassegna presentano aspetti interessanti e importanti sui quali in questa sede non mi posso soffermare, e di ciò in ogni caso chiedo scusa. La seconda, legata alla prima, che il filo del discorso, che privilegia l'analisi della tematica amorosa, non mi permette di fermarmi sulla poesia in senso lato "politica" di Sannazaro come pure amerei fare, e sulla quale penso di tornare in maniera specifica.

³⁵ Il son. 12 in prima stesura era rivolto a Leonardo Corvino vescovo di Trivento, di origine barcellonese e lontano parente del Cariteo (si veda la *Resposta di Chariteo contra li malivoli*, vv. 223-25, in *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, secondo le due stampe originali, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, 2 voll., Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892, I, p. 367, il quale però parla di Massimo Corvino vescovo di Isernia: ma cfr. C. DIONISOTTI, *Miscellanea umanistica transalpina* [1937], in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, I. 1935-1962, 2008, pp. 35-71: 42-44, e ID., *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, p. 9); nella versione definitiva Corvino è sostituito da Caracciol, il che mi fa rilevare la circostanza, riferita ad altro proposito da Dionisotti, che il 16 marzo 1502 al Corvino succede nel vescovado Tommaso Caracciolo. Il re aragonese del sonetto sarà probabilmente l'amato Federico, al quale si è pensato fosse dedicato anche il sonetto seguente, 13, che però Bozzetti, facendolo risalire a quegli stessi anni 1495-1496, in maniera per me convincente lo riferisce a Cariteo che celebra il proprio signore, cioè Ferrandino, così come Sannazaro vorrebbe celebrare Federico, meritando con ciò vera ed eterna fama (BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, p. 118).

³⁶ L'ipotesi è di TOSCANO, *Ancora sulle strutture*, pp. 36-39, e nonostante qualche difficoltà appare convincente, anche se richiede che si abbassi il sonetto oltre la sentenza del gennaio 1518 (cfr. la lettera di Sannazaro al Bembo, nell'aprile, n° 19 in

messe in bocca alla *terra* e poi direttamente quelle del poeta, la morte di una giovane donna poi definita *angeletta* e *alma mia diva* (cfr. *SeC* 44, 1, e *Rvf* 106, 1; 201, 11, e *Triumphus Mortis* II 19), e che un tempo, a partire dalla cinquecentesca biografia del Crispo, si identificava con Carmosina Bonifacio, la *picciola fanciulla* della prosa VII dell'*Arcadia*.³⁷ Qui s'apre una difficile questione che riguarda sia il rapporto che questi testi hanno con alcuni componimenti "in morte" che sono nella sezione delle *Disperse*, in particolare i son. 13-16 e le canz. 18 e 19; sia la forte componente petrarchesca, quasi di "esercizio", con il son. 18 che addirittura altro non è che un centone ricavato da altrettanti versi dei *Rvf*,³⁸ sia, infine, il gioco della grande variante che investe i vv. 10-14 del son. 17. I quali suonavano: mondo, puoi ben lamentarti...

si non quanto madonna or ti conforta,
ché perduto hai il tuo valor secondo.

Però bisogna all'alma esser accorta
al passar questo mare aspro e profondo,
perché al lungo sperar la vita è corta.

Se si aggiunge che al v. 7 si leggeva «beati spirti, e voi quell'alma diva» (non dunque «l'alma *mia* diva»), se ne ricaverà che l'impronta

SANNAZARO, *Opere volgari*, pp. 324-28), che sanciva l'annullamento del matrimonio di Cassandra. Su questa lunga vicenda cfr. ancora EMILIO NUNZIANTE, *Un divorzio ai tempi di Leone X da XL lettere inedite di Jacopo Sannazaro*, Roma, Pasqualucci, 1887, e ora FLORIANA CALITTI, voce *Marchese, Cassandra*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LXIX, 2007, pp. 559-61.

³⁷ Sul punto regnano ormai grandissime cautele. Mi pare faccia eccezione CAROL KIDWELL, *Sannazaro and Arcadia*, London, Duckworth & Co, 1993, pp. 4-7 e relative note, che crede all'adolescenziale amore di Jacopo per Carmosina, vicina di casa e cugina per parte di madre (è per lei il breve epigramma I XLIX, a una *Harmosina*? Ed è lei la Fillide della prima delle *Eglogae piscatoriae*?).

³⁸ Rimando per ciò all'intervento di Baldassari in questo stesso volume. Questa impressione di esercizio si rafforza a contatto con le *Disperse*, ove la canz. 18, per esempio, assai mediocre, è una sorta di parassitaria ripresa di luoghi di *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf* 126).

amorosa era in origine assai debole, visto che a recare conforto per il lutto restava una *madonna* dotata di valore primario rispetto alla defunta (quasi duplicando a parti invertite l'alternativa tra il *primo error* e Cassandra nel son. 4, sempre che quel valore primario al quale il poeta è richiamato da *madonna* non alluda a un richiamo alla fede). Ma anche nella versione definitiva, ove si legge, vv. 9-14:

Ma tu ben pòi dolerti, o cieco mondo:
tua gloria è spenta, il tuo valore è morto,
tua divina eccellenza è gita al fondo!

Un sol remedio veggio al viver corto:
che avendo a navigar mar sì profondo,
uom raccolga la vela, e mora in porto.

Non si può dire che l'elemento amoroso e il personale, intimo strazio per la perdita della donna amata occupi il primo piano (senza dire che quella perdita è qualcosa che sta a sé, senza alcun rapporto con i testi di riflessione morale-devozionale). Semmai Sannazaro, cancellando quei testi dal *corpus* delle sue liriche, ha deliberatamente ridotto a breve episodio senza seguito quello che sarebbe altrimenti stato un gravoso e squilibrante ed evidentemente ingestibile nodo entro la compagine non solo della prima parte, ma della prima e della seconda insieme.³⁹ Il son. 19, che compare per la prima volta nella *princeps*, fa il paio con il 14, nel senso, appunto, che sopraggiunge a chiudere i testi per la donna morta

³⁹ MENGALDO, *La lirica volgare*, p. 151 n. 21, osserva che la variante è dovuta al rifiuto di «subordinazioni poco perspicue o contorte». In generale, scrive ch'è probabile che il rifiuto delle rime "in morte" finite nelle *Disperse* «vada messo in rapporto con la volontà di sfoitare la materia dei *Sonetti e Canzoni* che si riferisce al primo amore, tragicamente concluso» (p. 137). Non penso che ci si possa limitare a questa constatazione, e spero che tutto il discorso che sto cercando di svolgere e le sue conclusioni possano aggiungere qualcosa di più sostanziale. Ma occorre anche dire che questa pagina di Mengaldo sulle ragioni che hanno presieduto alla eliminazione dei testi ora raccolti nelle *Disperse* costituisce un contributo eccellente e per molti aspetti definitivo.

nella morsa di una più larga e desolante verità esistenziale, che induce il poeta crudamente ingannato dalla vita a invidiare i morti e a denunciare la propria perenne infelicità (v. 9: «Quando vid'io mai di sereno o lieto?»). Il son. 20, attraverso il lamento dell'unico sacrificato, ricama sul tema degli uccelli prigionieri, ripreso in altra chiave nella dispersa 29:⁴⁰ il che, seguendo immediatamente a quei sonetti per la donna morta, suona alquanto curioso. Il son. 21 è, si vorrebbe dire finalmente, un sonetto d'amore dal contenuto affatto topico: non che ci sia la donna, ma Amore il quale, contro uno sfondo alpino vagamente dantesco-ciniano, «Tra freddi monti e luoghi alpestri e feri», facilmente cattura l'anima dell'indifeso e incauto poeta, per lasciarlo poi in preda di gravosi *affanni e pensieri*. Intessuto di immagini di solare chiarezza e di fiamme e scintille e vampe è il son. 22, che già abbiamo detto composto per gli amori di Monsignor di Ligny e la marchesa da Scaldasole. Il son. 23 esprime il desiderio di un finale approdo di quiete ove l'anima stanca possa riposare (v. 14: «un freddo marmo almen chiuda quest'ossa!»), mentre il seguente, elegante madr. 24, quasi completamente riscritto nella versione definitiva, torna sul momento estatico dell'innamoramento, quando le *sparte chiome* della donna-Sole l'hanno legato. La successiva canz. 25, con ulteriore scarto, è un diffuso sfogo sulla sofferenza amorosa, le sue false promesse, la crudeltà della donna che dopo aver inferto la sua immedicabile ferita fugge, e il desiderio di morte che ne segue, il tutto tramato di parole e immagini petrarchesche ma con un più di personale e quasi accidiosa disperazione, la stessa che ritroveremo ripetutamente modulata nelle rime amorose della seconda parte. A questo punto il discorso amoroso rapidamente precipita: i son. 26 e 27 sono due tirate contro la fredda gelosia e le sue orride punte paragonate alla corona di spine di Cristo, con il ritorno del motivo della desiderata morte: una gelosia ch'è *orribil freno, serpente nascosto, aspro veneno, crudel mostro, peste...*, mentre i due seguenti, 28 e 29, come s'è visto,

⁴⁰ Così MENGALDO, *La lirica volgare*, p. 137.

costituiscono un duro e persino violento commiato da una donna che *indegnamente* non è per nulla interessata alla gloria che il poeta vorrebbe e potrebbe procurarle dall'Alpe al mare e per mille e mill'anni, sì che, definitivamente (ripeto una citazione già fatta),

sudar conven sott'altre some,
altro premio sperar, per altra guerra,
e cantar d'altro volto e d'altre chiome.
(28, 12-14)

Ma è appunto nel son. 29 che il tono, nelle terzine, si fa persino sarcastico: la donna si trovi uno che la sappia celebrare meglio di me, visto che lei mi vuole morto perché «nei detti miei poco rimbomba»,⁴¹ o al contrario, se per caso non amasse d'esser glorificata per la sua bellezza, lasci pure chiuso «in tenebrosa tomba / il suo bel viso, il nome e la sua fama». Insomma, che voglia di più o che non voglia affatto (o forse le due cose insieme!), tutto è davvero finito, e su questa amara conclusione s'innestano infine i tre son. 30-32, dedicati ad Alfonso, Costanza e Ippolita d'Avalos che chiudono la prima parte.

Alla luce di questa rapida scorsa ai componimenti della prima parte, il bilancio è imbarazzante. Da un lato è vero che i sonetti d'esordio hanno un generale tono proemiale, e quelli finali segnano il saldo negativo di una vicenda amorosa che la seconda parte supera in nome di un nuovo amore, ma tutto quello che sta tra gli uni e gli altri non sembra passibile di alcun criterio o progressione di senso lungo il vettore di una qualsiasi

⁴¹ Cfr. anche 55, 1-2: Laura «or sì chiara qui fra noi rimbomba», che direttamente rinvia alla matrice petrarchesca, da *Rvf* 187, 7 «nel mio stil frale assai poco rimbomba». Ma mentre in Petrarca è il poeta che si rammarica di non avere uno stile degno dell'oggetto sublime delle sue lodi, qui par di dover intendere ch'è la donna medesima a pretendere di più, e di fatto a disprezzare chi l'ama: si veda al proposito il son. 54, 1-4, del quale si parlerà poco avanti.

ipotesi d'ordine.⁴² Come potrebbe essere diversamente, del resto, dal momento che le presenze femminili ci lasciano nella confusione? C'è un *primo errore*, cioè un legame amoroso che impedisce al poeta di volgersi a Cassandra, e c'è Cassandra medesima; c'è poi la donna morta (il *primo errore*? lo escluderebbe l'argomento *ex silentio*, un silenzio assai strano se così fosse), pianta anche nelle *Disperse*, e c'è, per quanto solo nella prima versione del son. 17, una *madonna* consolatrice. Infine, ovviamente diversa, c'è la donna indegna degli ultimi due sonetti (la stessa che nei due precedenti suscita feroce gelosia?), perno negativo sul quale ruota il passaggio dalla prima alla seconda parte. E sempre emerge lo stesso problema: la mancanza di tratti connettivi, unificanti, che ci permettano di immaginare una "durata", e fin'anche di fantasticare sulla storia che non c'è. Ma poi, come potrebbe esserci una storia d'amore là dove non ci sono liriche d'amore? Esagero, evidentemente, ma non troppo. A ripercorrere la prima parte, l'unica inequivoca poesia d'amore è il madr. 24: le poche altre sono semmai sulla personale e affatto privata condizione del poeta che d'amore soffre. Ma non è neppure del tutto vero che la sofferenza, il dolore, la frustrazione che costituiscono il cuore dell'esperienza d'amore precipitano il poeta in uno stato di immedicabile infelicità. Piuttosto – è importante osservarlo perché la cosa, sia pure con varie oscillazioni, finisce per valere anche per le liriche d'amore della seconda parte – tale profondo sentimento di infelicità non vive *dentro* una per altro ignota vicenda amorosa quale risultato di una sua più generale e avvolgente e infine totalizzante accettazione, ma sembra invece esserne indipendente, quasi che l'infelicità amorosa sia la manifestazione particolare e, questa sì, subalterna, di un più forte e tragico destino che la precede e la sovra-determina. Si direbbe che Sannazaro sia un poeta d'amore soprattutto

⁴² Lo ribadisce ora TOSCANO, *Ancora sulle strutture*, p. 33: «il tracciato della sequenza 1-32 appare refrattario a qualunque tentativo di lettura unitaria, non solo per l'assenza di progressione cronologica, quanto per l'assemblaggio di materiali eterogenei il cui insieme non delinea alcun 'racconto'».

perché *anche* l'amore contribuisce a inchiodarlo alla infelicità che da sempre e in ogni caso lo condanna.

5. Credo che si sia toccato un punto fondamentale, attraverso il quale probabilmente si può capire meglio la debolezza intrinseca al “canzoniere” (non alla qualità delle singole realizzazioni, sia chiaro). Prima di trarre qualche altra conclusione, tuttavia, occorre considerare la *Parte seconda*, anche se in maniera ancora più rapida. Le poesie d'amore qui prevalgono largamente e con continuità, organizzate in sequenze che si muovono entro l'ipotesi unificante di un amore unico e che orientano la lettura: per esempio, la bella serie sul “sonno”, nei son. 60-68, analizzati in un denso saggio di Bettinzoli,⁴³ oppure connesse da elementi concreti com'è in particolare la “bella mano” che, al limite dell'ossessione erotica e con esiti poetici di suggestiva intensità, non cessa di riapparire di lirica in lirica: in tutte quelle che stanno dal son. 39, 7, alla sest. 44,⁴⁴ e poi ancora in 59, 37; 61, 7; 64, 14-15; 83, 4. Ma esiste un elemento ulteriore estremamente significativo nel rivelare un Sannazaro scrupoloso nel costruire un ordine progressivo che non soffra di interne incoerenze.⁴⁵ Nella canz. 89, composta verisimilmente nel 1492,⁴⁶ al v. 5 il poeta dichiara che si avvicina «il quartodecim'anno» delle sue sofferenze amoro-se. Poco avanti, nel son. 98, vv. 9-11, esclama:

Che almen questa bramosa e calda voglia,

⁴³ ATTILIO BETTINZOLI, *La fuga, il sogno, la morte. Su alcune “rime” di Iacopo Sannazaro: tra Petrarca, Macrobio e i classici antichi*, in “Lettere italiane”, 67.2 (2015), pp. 251-69.

⁴⁴ Cfr. perciò 40, 1; 41, 73; 42, 9-11; 43, 1.

⁴⁵ Per quanto segue, cfr. già FANARA, *Strutture macrotestuali*, pp. 88-100.

⁴⁶ DIONISOTTI, *Appunti sulle “Rime” del Sannazaro*, p. 7, ha ben mostrato come la canzone non possa essere posteriore al 1493 «perché vi si esalta come vegeto e vivo il “famoso e degno erede” di Alfonso il Magnanimo, cioè Ferrante, e si esaltano con lui i due “bei rami che uscir di tal radice”, cioè Alfonso e Federico [...] e finalmente il giovinetto Ferrandino “che oggi orna il mondo sol con sua beltade, ma la futura etade con gesti illustrerà, per quanto or veggio”».

giungendo al fin del sestodecim'anno,
 si spenga, e tragga il cor di tanta doglia!

E ci permette in tal modo di datare il componimento al 1494, l'anno stesso della disfatta aragonese. Di qui, retrocedendo, nel son. 76, 11, leggiamo che «passat'è già più che l'undecim'anno», che ci riporta a ridosso del 1490, e nel son. 56, 1, rievocando l'innamoramento di Petrarca nel 1327, scrive che da allora sono passati *trentadue lustri*, cioè centosant'anni, sì da dare il sonetto per composto nel 1487. Nulla da dire su una simile ordinata progressione degli anniversari (ripeto: son. 56/1487; son. 76/1490; canz. 89/1492; son. 98/1494), salvo il fatto che tale ordine è frutto di due interventi regolarizzatori sui primi due sonetti, nei quali in prima stesura si leggeva, rispettivamente, *trentatré lustri* e *quinto decimo anno*, che entro la compagine del "canzoniere" erano riferibili a un 1492 e a un 1493, e dovevano quindi essere corretti se si voleva istituire un ordine che facesse perno sul 1492 della canz. 89. Si può dunque pensare che la correzione in 76 abbia a sua volta reso necessaria, *à rebours*, quella in 56, relativa all'innamoramento di Petrarca: come che sia, è certo che in questo caso la singolare cura di Sannazaro rivela una intenzione d'ordine che non si saprebbe proprio immaginare nella prima parte. Ora, ci si può ben domandare se una tale intenzione oltrepassi l'ambito meramente numerico, e se quello che nell'ipotesi di Dionisotti è il solo e vero canzoniere articoli un discorso altrettanto orientato. Le diagnosi sin qui formulate rispondono negativamente: le affermazioni che abbiamo visto fare a Santagata paiono inconfutabili, e acquistano gran peso quando si rifletta che il tema cruciale della morte della donna, che nei modelli era decisivo nel costruire un discorso di interiore maturazione e nel fondare la possibilità stessa di un finale approdo all'auto-consapevolezza e al ravvedimento, in Sannazaro, come ho già accennato, sia sostanzialmente assente, così come quella morte è di fatto espunta dalla raccolta. Ci sono, è vero, dei movimenti contrari, delle sottili increspature: il son. 14 nella prima parte, così petrarchescamente auto-riflessivo, per esempio, o l'istantanea estatica felicità amorosa dei son. 72-73, nella seconda, e altro

che si potrebbe citare. Ed è altrettanto vero che la seconda parte termina con la sest. 94 e i son. 95-97 d'ispirazione penitenziale rievocante il sacrificio di Cristo, e che in ciò è ben visibile una conclusione che presuppone un disegno d'insieme. Ma tali contro-movimenti, per altro spesso bellissimi, non generano mai una loro linea, non creano alcuna dialettica, ma appaiono raffinate variazioni locali che finiscono per confermare una condizione data una volta per tutte. Così, le ripetute invocazioni alla morte che costellano le rime, per quanto infine religiosamente sublimi, non sono il frutto di un percorso, ma semmai del contrario: del fatto, cioè, che ogni percorso è stato ed è bloccato, da sempre, sì che la morte è l'unica liberazione concessa rispetto a una costante, indivisa condizione di dolore. E il Cristo di quei versi, in essenza è il modello sublime di chi, morendo, ha smesso di soffrire.

Ho accennato sopra come il tema amoroso non aggrega attorno a sé alcun frammento di storia ma sia, per dire così, assorbito entro quel più comprensivo destino di infelicità che il poeta denuncia come costitutivo della sua intera esperienza di vita, e dal quale solo la morte può scioglierlo. Onde, in lui, la singolare pregnanza e continuità del *topos* “era meglio non nascere”,⁴⁷ e “mai nella vita ho goduto di un momento di serenità”. Nella prima parte, 25, 6-10:

Maledico il dì che gli occhi apersi
[...]
Allor fusse ella [*l'anima*] di su' albergo uscita!

e 26, 12-14:

Spento foss'io, se non da miei prim'anni,
almen dal cominciar di ta' sospiri!

⁴⁷ Per la tradizione classica e poi petrarchesca del motivo, cfr. i cenni di BETTINZOLI, *La fuga, il sogno, la morte*, pp. 257-58, che però cita solo i versi conclusivi del son. 60 (si veda avanti).

ché ben finisce chi non prova affanni.

E nella seconda, 41, 12-13 e 87-89:

... il sol morir mi è gioia,
ché a chi mal vive, il viver troppo è noia
[...]
ché s'a le prime fasce
chiuso avess'io quest'occhi, era assai meglio
andar fanciul che veglio.

E ancora:

Misero, a che non caddi al primo assalto?
c'ad om ch'è infermo e contrastar non vale,
meglio è 'l morir che 'l viver sempre in guerra.
(54, 12-14)

Oh ben nati color c'avolti in fasce
chiuser le luce in sempiterno sonno,
poi che sol per languir qua giù si nasce!
(60, 12-14)

Sono solo alcune citazioni esemplari sul “morire in fasce”, ché se volessimo riferire tutte le più indeterminate invocazioni alla morte per eccesso di sofferenza che con singolare continuità popolano le rime del Sannazaro ci vorrebbe troppo spazio: oltre al fatto che emergono subito, appena le si legga. Ed emergendo, “marcano” in profondità il testo e all'ombra della loro presente carica di verità risucchiano ogni possibile storia, lucidamente riguardata come l'inefficace inganno di un momen-

to.⁴⁸ Al proposito, tra i tanti versi significativi che ancora si potrebbero citare, mi piace ricordare 65, 9-14, di straordinaria intensità e quasi largamente riassuntivi di una condizione di per sé immedicabile:

Ma 'l ciel c'ogni mio ben sempr'ebbe a scherno,
offrendo ai spirti lassi una tal vista,
devea quel breve sogno fare eterno;
o se per morte tal piacer s'acquista,
farme, morendo, uscir da questo inferno,
e lasciar questa vita oscura e trista.

Ma pure l'esplicita confessione che è nel son. 81, 9-11, che le sofferenze d'amore non sono che un *gioco* rispetto alla natura ben più profonda del *duolo* che lo travaglia:

Usin le stelle e 'l ciel tutte lor prove,
che, a quel ch'io sento, mi parranno un gioco,
da sì profonda parte il duol si move!

Occorre dire, a questo punto, di un altro elemento che, seppur in modo meno evidente e con articolazioni diverse, informa di sé soprattutto le rime dedicate ai re aragonesi, ma non solo, e fa da contrappeso alla luttuosa continuità del dolore: il tema della gloria, ch'è il vero e unico polo positivo, innervato nel mito della dinastia aragonesa, che Sannazaro ripetutamente evoca e che non mette mai in discussione, per

⁴⁸ Un bell'esempio è nel son. 47, 12-14, ove pure il poeta esalta il nuovo amore, ma si chiede come sia mai possibile che un tale evento non abbia cancellato il suo permanente stato di infelicità: «Ma, lasso, perché il cor, quando s'aperse, / non ne cacciò questa atra nebbia oscura / e ricoprò le sue virtù disperse?». Con bel movimento alternativo, il son. 73 dirà il contrario, vv. 12-14: «ogni mal de la passata etade, / ogni oscuro pensier da me disparve, / al raggio de la vostra alma beltade», ma tutto, intorno, mostra che non è così, e proprio il son. 74, appena successivo, s'incarica della smentita e ristabilisce la durata del dolore: «Or veggio che dal dì ch'io piansi in fasce, / del viver mio l'augurio il ciel mi diede: / che già devea così, piangendo sempre, / tener quest'affannoso, aspro viaggio, / ove il mio mal sovente e morte chiamo» (vv. 7-11).

quanto possa infine dichiarare di rinunciarvi. Personalmente, direi addirittura che questa alternanza tra il tema della infelicità e quello della gloria costituisca la dorsale dialettica che attraversa tutte le sue rime, e che anche per il poeta si possa ripetere che il tema della gloria «diventa addirittura il fulcro di un'idea di letteratura che trasforma la dimensione estetico-formale in valore etico». ⁴⁹ Ma in questa sede non riesco ad andare oltre, e solo tenterò di recuperare qualcosa nelle conclusioni, ripromettendomi di tornare in futuro sull'argomento. Qui, mi preme semplicemente ribadire che, *prima facie*, il canzoniere di Sannazaro è un canzoniere senza storia, almeno nell'accezione di Contini dalla quale sono partito, e che, da questo punto di vista, sembra di dover confermare quanto appena sopra si riferiva, e cioè che quello scrupolo nell'allineare gli anniversari manifesta sì un'intenzione, ma non corrisponde né alla costruzione di una oggettiva vicenda amorosa, né a un intimo percorso del protagonista inchiodato dal principio alla fine a una permanente e *profonda* condizione di infelicità. Ciò detto, nulla impedisce di guardare le cose più da vicino alla ricerca di minime variazioni, di movimenti nascosti: ed ecco allora ch'è possibile inseguire, nelle liriche d'amore, una sottile e inquietante traccia che le anima.

6. Dionisotti, sempre lui, osserva nella prima parte del suo saggio:

Quanto alla donna che non sembra curasse e apprezzasse molto le rime del poeta, motivo certo singolare e importante che ricorre nei due sonetti XXVIII-XXIX della prima parte, osserverò che lo stesso motivo è ampiamente sviluppato nella canzone LIII e son. LIV della seconda parte. Insomma io non vedo modo di ricavare da queste rime un qualunque romanzo amoroso che ne giustifichi la bipartizione. Vedo così nella

⁴⁹ Così, a proposito del Bembo, GERHARD REGN, *Petrarchismo ed etica nella poesia lirica del Cinquecento*, in *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*. Atti del Convegno Internazionale, Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016, a cura di Maiko Favaro e Bernhard Huss, Firenze, Olschki, 2018, pp. 3-15: 9.

prima come nella seconda parte raggruppamenti di rime che corrispondono a determinate situazioni o motivi amorosi. Anche vedo nella seconda parte, verso il fondo, tre frammenti isolati d'una sola e continua storia, i tre già citati anniversari, undecimo, quattordicesimo e sedicesimo, dell'amore, ma sono per l'appunto frammenti, e comunque testimoniano di un disegno di canzoniere petrarchesco, per una sola donna, non per donne diverse, che senza dubbio il Sannazaro a un dato momento vagheggiò e abbozzò nella raccolta a noi giunta delle sue *Rime*.⁵⁰

Ho citato largamente anche per riesporre, *ad abundantiam*, le curiosità che la raccolta solleva. Ma pure e soprattutto per mettere in rilievo qualcosa che riesce forse ad arricchire le ragionevolissime osservazioni di Dionisotti. Restiamo alla seconda parte. Come s'è detto e ripetuto, il poeta esordisce dichiarando che finalmente un *più bel fuoco* l'ha infiammato, e infatti prosegue celebrando senza salti o smagliature l'amore per una nuova e, questa volta, unica donna, per merito della quale egli ora è in grado di oltrepassare il *rozzo stil* che caratterizzava l'*Arcadia* e che gli ha impedito sino a quel momento di conquistare una fama più alta. Si legga per ciò il son. 35, ma anche quelli che immediatamente seguono: il 36, che ringrazia le *amiche stelle* «che 'l nascer mio serbaste in questa etate / per farmi contemplar tanta beltate»;⁵¹ il 37, che esalta *Napol mia bella*, terra benedetta che vede insieme i due amori, il *mio signor* e la *mia donna*, e così via, anche se arriva presto l'affanno e il dolore che nella canz. 41, abbiamo visto, s'esprimono attraverso il *topos* del "morire in fasce", e che generano la bella ambiguità dei *contrarii effetti* d'amore (son. 43, 10) che governa ancora tanti componimenti. Molto è da mettere in conto, naturalmente, alla seducente padronanza del mestiere di Sannazaro, abilissimo nel ridare vita e nuova eleganza ai più collaudati motivi della lirica amorosa, ma altrettanto abile nell'insinuare qualcosa di nuovo. Penso in

⁵⁰ DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, p. 4.

⁵¹ Anche nel son. 42, 3-4, il poeta ripensa «a quel gentile / spirto, che 'l ciel mi fe' veder sì tardo».

particolare alla rapida indicazione di Dionisotti nel passo citato poco sopra. Nel pieno dell'entusiasmo per il nuovo amore s'insinua a contropelo una inquietante considerazione. L'amata non crede al poeta, non l'ascolta:

Ma, lasso, a me che val se già nol crede
quella ch'ì sol vorrei ver me tranquilla,
né le lacrime mie m'acquistan fede?
(34, 12-14)

E proprio questo è ridetto nella canz. 41, 48-49; nel son. 50, 7-8, nessuna ebbe «cor mai sì nemico di pietate, / che prestasse a' sospir sì poca fede»; in forma definitiva nel son. 54, 4: lei «'l suon de' bassi e fiocchi accenti mei / più non ascolta, e 'l mio dir prende a sdegno», e, subito prima, nella bella e sottile canz. 53, che per tanti aspetti è quasi una esemplare *summa* di tante cose dette sin qui, nel contrapporre il motivo dell'indifferenza di lei a quello della poesia eternatrice. Con aperto omaggio a Cariteo,⁵² Sannazaro presenta il suo come il canto del cigno morente, e si stupisce che la donna non ne sia mossa a pietà. Nella terza

⁵² Il nesso forte con Cariteo è subito evidente nel paragone con il cigno, vv. 11-13: «quasi un languido cigno su per l'erbe, / c'allor che morte il preme / getta le voci estreme», ch'è il vero e proprio emblema della poesia dell'amico: cfr., con varie indicazioni sulla tradizione classica e medievale del motivo, ENRICO FENZI, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'“Endimione”*, in *Studi di letteratura e filologia*, I, Genova, Bozzi (Istituto di Letteratura italiana dell'Università), 1970, pp. 9-83: pp. 60 ss., e ora BERND ROLING, *Cantus cygnorum. Ein klassischer Topos und seine Aufarbeitung in der mittelalterlichen und neuzeitlichen Zoologie*, in “Recherches de Théologie et Philosophie médiévales”, 77.1 [2010], pp. 173-96). Molti altri sono i momenti di aperta convergenza tra Sannazaro e Cariteo, sottolineati giustamente da BOZZETTI, *Per un'edizione critica*, pp. 118-19, che scrive: «secondo il luogo comune per cui sono sempre i minori che imitano i maggiori, per Pèrcopo [editore nel 1892 delle *Rime* di Cariteo] è sempre Cariteo che imita Sannazaro, mentre in realtà è abbastanza evidente che i due poeti-amici lavorarono spesso a gara, benché ognuno a suo modo, implicandosi reciprocamente», ecc. Per quello che vale, voglio aggiungere che Cariteo non è mai riuscito sin qui a “sfondare” nonostante i suoi risultati poetici ne facciano un degnissimo comprimario di Sannazaro.

stanza ribadisce di aver sempre vissuto l'amore come un lungo martirio, reso tuttavia sopportabile come ispiratore di una attività poetica capace di costruire in onore della donna un monumento destinato a salvare per sempre la memoria della «carne ignuda e frale» che ha saputo racchiudere dentro di sé. Lei però non solo rifiuta l'amore del poeta, ma ne disprezza anche la poesia che la celebra, sì che al poeta doppiamente respinto non resta che il silenzio. Non è facile riassumere il raffinato intreccio di tanti piani diversi, e la loro articolazione, ed ecco dunque i vv. 27-39, ove gli ultimi due, che chiudono la stanza, traggono la dura e prosaica conclusione di quanto precede:

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;
che s'un marmo poi serra
la carne ignuda e frale,
almen di tanta gloria qualche rara memoria
qui rimanesse eterna et immortale.
Or poi che a lei non piace,
la mia lira si tace.

La stanza che segue, la quarta, riprende il concetto che le sue *voci dolenti* speravano d'ottenere almeno la fama, se non l'amore della donna, e dunque almeno *in parte* mantenevano una funzione consolatoria. Ma come l'amore, anche la fama diventa un impossibile miraggio se proprio lei non se ne mostra interessata, e non ascolta:

Tacen le dolci rime
e que' pietosi accenti
che rilevar solean mie pene in parte;
ché se non è chi stime
queste voci dolenti

né chi gradisca il suon di tante carte,
a che l'ingegno e l'arte
perder, sempre piangendo,
dietro a chi non m'ascolta [...]?
(vv. 40-48)

A questo punto Sannazaro prende atto che solo un «più altero canto» può meritare l'irrinunciabile obiettivo della fama, che non è certo esclusivo appannaggio della poesia d'amore. Al contrario:

ché chi di venir brama
in qualche chiaro grido,
non sol per mirar fiso
negli atti d'un bel viso
si pote a vuolo alzar dal proprio nido
(vv. 59-63)

onde l'imperativo che chiude la quinta stanza:

Drizza le voglie accese
a più lodate imprese,
(vv. 65-66)

nel quale, si noti, le *voglie accese* non sono quelle amorose, ma quelle che della poesia d'amore racchiudono il fine ultimo, la *brama* di *acquistar eterna fama*. L'ultima stanza, la sesta, non insiste su questa linea. L'appena intravvista e più nobile poesia che celebra i fasti della monarchia aragonese cede all'urgenza di una dimensione etica più strettamente personale: solo la *turba sciocca* ignora il valore della fama che dura anche dopo mill'anni, e così facendo si consegna al potere distruttivo della morte che insieme a un corpo ridotto a *poca polvere e ossa* chiuderà nella definitiva oscurità di una *breve fossa* (in prima redazione: *ignobil fossa*) anche il *nome*. La donna, infine – e con ciò la canzone termina, prima del breve congedo

–, se non vorrà far parte di quella *turba*, trovi *mentr'ella è viva* chi scriva di lei.

Immediatamente spiccano i nessi strettissimi con i son. 28 e 29 della prima parte, dei quali s'è detto, e in specie con il secondo, là dove la donna, ripeto, è esortata a trovare chi la sappia celebrare meglio del poeta, o al contrario, se per caso non amasse d'esser glorificata, lasci pure chiuso «in tenebrosa tomba / il suo bel viso, il nome e la sua fama». E altrettanto stretto è il nesso con la canz. 89, uno dei testi più impegnativi di Sannazaro, che riprende e fa un passo in più rispetto all'affermazione vista, che non è solo attraverso l'amore che si ottiene la fama, come Omero e Virgilio dimostrano:

Così quel che cantò del gran Pelide,
del forte Aiace e poi del saggio Ulisse,
e quel altro che scrisse
l'arme e gli affanni del figliol d'Anchise,
più chiari son di quei che 'l mondo vide
pianger dì e notte le amorose risse.
(89, 61-66)

Ripeto quanto ho già detto più volte (e me ne scuso), e cioè che molto altro si dovrebbe trarre da queste rime che tra l'altro mancano di una cosa così necessaria come un commento. Spero tuttavia che quanto s'è detto e citato possa reggere alcune ipotesi finali.

7. Se ripensiamo a quanto appena osservato, ne riusciamo confermati nel giudizio già sopra adombrato. Nelle rime di Sannazaro l'amore (l'amore, dico: non la dolorosa esperienza di vita perfezionata da uno o più amori infelici) è un ingrediente importante ma di quelle non è l'architrave, e non vuole né può essere assunto come principio strutturante che guidi e condizioni l'intero discorso poetico. Lo stesso Sannazaro, del resto, lo afferma chiaramente: prima, quando non affida all'amore la funzione di vettore privilegiato, intellettuale e morale, della sua esperienza di vita; poi, in maniera più particolare, quando lo tiene per dire così a

distanza, sia attraverso una donna ch'è *indegna* nella prima parte, e poco meno che tale nella seconda, là dove sottrae credibilità alla poesia che pure la celebra (quello di “non essere creduto” per il poeta è un ripetuto punto dolente), e ne ridimensiona ogni eventuale pretesa totalizzante nel rappresentare l'avventura di un'anima. Potremmo dire, in altri termini, che in una raccolta di rime prevalentemente d'amore (così è nella seconda parte) l'affermare che non si raggiunge la gloria «sol per mirar fiso / negli atti d'un bel viso», e che c'è di meglio che «pianger dì e notte le amorose risse» equivale a inoculare un veleno micidiale, che comincia con l'escludere, appunto, che le puntuali lodi della bellezza della donna e il gioco ora più ora meno crudele delle sue ripulse possano ricomporsi in una vicenda unitaria dotata di un senso e una direzione che le appartenga in proprio. Ora, se l'amore, *questo* amore, non può porsi come il mito fondativo, o come il motore caldo di una vicenda personale, ne deriverà che tanto meno riuscirà ad attrarre e a dare vita e calore d'affetti a una storia: dunque, ad appropriarsi in esclusiva e infine a veicolare attraverso di sé le infinite sottigliezze dei rapporti umani, l'acuta percezione del trascorrere del tempo, la lezione etica che ciò impone, l'auto-analisi e la tensione trasformatrice, il pentimento, la morte... L'amore, in Sannazaro, non fa storia, e il “canzoniere” è dunque impossibile. E ciò non muta per quanto belle possano essere le singole liriche e ardere di compresso, intenso erotismo (basti inseguire, per questo, il ricorrente motivo della *mano*, al quale sopra si accennava). Al punto che si potrebbe azzardare un provocatorio paradosso, e cioè che Sannazaro non sia un poeta d'amore, nel senso, almeno, che l'amore e le sofferenze che provoca sono da lui considerate, in ultima analisi, come un ostacolo alla gloria poetica.⁵³ Ma ancora, l'amore è vissuto come una condizione di sofferenza (ricorderei al proposito Cavalcanti) che s'appoggia a istanti di illusoria felicità destinati a riprodurla, la sofferenza, in un circolo obbligato e tutto sogget-

⁵³ L'ha giustamente osservato la CASTAGNOLA, *Morte e fama in Sannazaro*, p. 58.

tivo che esclude una reale dedizione all'oggetto – alla donna – lasciata nell'ombra e quasi scorporata dalle sue seduttive bellezze.

C'è qualcosa d'altro, che può essere forse riassunto dalla massima per la quale non si possono servire insieme due padroni: nel senso che Sannazaro è e resta sempre devoto a un padrone solo, i *suoi* re, e mai e poi mai l'affabulazione amorosa riesce a insidiare o anche solo a occultare questa elementare verità. In lui, la corte e la dinastia resta sempre la polarità indiscussa e alla fin fine unica, e la sua lunga crisi e il suo crollo trascina con sé ogni dimensione alternativa. Con ciò, vorrei semplicemente confermare quanto ha scritto Santagata circa il disfacimento del mondo che garantiva al poeta il suo principio d'identità, e per questo, arrischio un parallelo puramente esplicativo. Petrarca costruisce passo passo, con Valchiusa, il "luogo" mentale e fisico della propria separatezza e autonomia, e dunque il "luogo" medesimo che si fa testimone e garante del suo amore per Laura. E a qualsiasi lettore resta impossibile proiettare quell'amore sullo sfondo reale e aborrito di Avignone, vero e proprio anti-modello al quale Valchiusa per definizione s'opponne. Il petrarchista Sannazaro, per contro, non costruisce alcun luogo o spazio privilegiato per i suoi amori che infatti non ne hanno alcuno, sì che non possiamo fare a meno di proiettarli sullo sfondo suggerito dalle rime encomiastiche e celebrative, cioè quello della corte. Il che sta a dire che noi accettiamo in Sannazaro ciò che sarebbe assurdo e distruttivo immaginare in Petrarca. Non voglio impegnarmi direttamente, con questo, nel difficile argomento della "poesia cortigiana" e, peggio, farne esempio attraverso le rime di Sannazaro: mi basta dire che in esse altro "luogo" oltre la corte non c'è, e che il loro *picciolo fascio* non ha alcun altro mondo ove vivere. Non ha, insomma, la sua Arcadia (che in effetti il son. 35 ripudia). Il che comporta che quella medesima corte (e in definitiva l'intatta devozione per i re aragonesi che alimenta il fantasma salvifico delle «più lodate imprese» di 53, 65) si pone come orizzonte ultimo e totalizzante, quasi l'imbuto di una *reductio ad unum* pronta a ingoiare nella propria catastrofe qualsiasi storia d'amore. E proprio così è avvenuto.

Ricordiamoci che Sannazaro ha affidato a Cassandra Marchese un manipolo di rime composte in maggioranza entro il 1495-1496, gli anni, cioè, del crollo della dinastia, da subito e da tutti vissuto come una tragedia epocale, rispetto alla quale egli, con una sorta di eroica e insieme patetica fedeltà che sempre gli è stata riconosciuta, ha deciso di assumere il ruolo del sopravvissuto. Se è vero, con Borges, che «a un gentleman non possono interessare che le cause perdute», ebbene, nessuno è stato più gentiluomo di Sannazaro che, di là dalle sue vicende personali, decenni dopo la catastrofe che le ha definitivamente allontanate da sé, ripresenta le sue rime senza neppur un cenno alla sconfitta, ma piene, al contrario, delle intatte e affettuose esaltazioni della dinastia, come se niente fosse accaduto. È dunque vero, come ha scritto Santagata (lo cito ancora una volta perché è proprio lungo la linea da lui indicata che mi colloco), che la raccolta si presenta «tutta contesta di macerie, sentimentali e poetiche», ove si potrebbe anche sostituire *poetiche* con, in senso ampio, *politiche*. E queste macerie hanno avuto tutto il tempo di diventare compiutamente tali, e di essere contemplate da chi si è volto indietro, da quel «lungo silenzio, in notte oscura», come all'unica voce e luce rimasta. Non credo, infatti, che abbia ragione Dionisotti a schiacciare l'iniziativa del conferimento – più che dedica – delle proprie rime a Cassandra immediatamente a ridosso del ritorno dall'esilio francese, e sono invece con Toscano che la ritarda all'ultima fase della vita di Sannazaro. Le parole del son. 3 che sono appena tornato a citare, e il tono della dedica, e i rapporti già visti con le elegie I X e III II (si veda n. 25) direi suggeriscano tempi più lunghi, necessari tanto al minuto lavoro di lima che ha investito i componimenti di entrambe le parti, quanto alla presa d'atto di una definitiva paralisi, tale da decidere di affidare ad altri

l'allestimento della raccolta.⁵⁴ Con questo, siamo al punto di partenza. Come dobbiamo considerare il rapporto tra le due parti? Fanara ha pienamente ragione a sostenere che i sonetti iniziali hanno un responsabile carattere proemiale, inspiegabile nei confronti di un gruppo marginale di “quasi disperse”, e che l'avvio della seconda parte, della quale è debole ma indubbia l'organizzazione unitaria, ha senso solo se lo si riallaccia alla conclusione della prima. Entro la quale i sonetti per la giovane donna morta depongono quanto meno a favore di un atto di scelta, visto che altrettanti componimenti sullo stesso motivo sono stati rifiutati e finiti tra le disperse. Per contro, ha ragione Dionisotti a sostenere che la prima parte nel suo insieme eccede la seconda, e in maniera piuttosto disordinata. Consideriamo due casi. Il primo: abbiamo visto che la canz. 53 e il son. 54 ripigliano il tema della donna *indegna* dai due sonetti della prima parte 28 e 29, ma lo fanno lasciando cadere i toni forti e persino brutali che là avevano, e lo fondano su considerazioni più ampie e articolate. Il secondo: i componimenti in lode dei re aragonesi possono ben meritare di vedersi riproposti nella seconda parte pur di là dalla sconfitta subita. Ma non è proprio lo stesso il caso della canz. 11, dunque nella prima parte, scritta a esaltazione di Ferrandino dopo il suo rientro a Napoli e perciò tra il luglio 1495 (si direbbe scritta proprio per celebrare il suo trionfale ingresso in città, dopo la partenza di Carlo VIII),⁵⁵

⁵⁴ DARIA PEROCCO, *Pietro Bembo e Jacopo Sannazaro: spunti sul rapporto epistolare*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V centenario dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*. Atti del Convegno di studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, raccolti da Davide Canfora e Angela Caracciolo Aricò, prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cacucci, 2006, pp. 563-74: 570, brevemente accenna alla possibilità che la dedica e la delega a Cassandra risalga almeno al 1518, nel momento, cioè, nel quale l'intervento del poeta in favore di Cassandra (cfr. n. 36) era entrato in una fase acuta.

⁵⁵ Si veda il resoconto di questo ingresso, con ampie citazioni dalle cronache contemporanee, in *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, I, *Introduzione*, pp. XXVIII-XXXIII. Tutta per Ferrandino ancora principe di Capua è la canz. VII di Cariteo, *La candida vertute al cielo eguale* (ivi, II, pp. 74-80). Per quelle vicende storiche,

e l'ottobre 1496, quando l'improvvisa morte del re ventisettenne diede il colpo di grazia alla monarchia. Si direbbe davvero improbabile che nei primi decenni del Cinquecento si potessero riproporre tali e quali versi che celebrano la *salda e lunga pace* di nuovo raggiunta, e le mirabolanti certezze sulla nuova fase che si sta aprendo per opera del re giovane e bello, *gran Scipione e Camillo* insieme del quale Napoli gode più di quanto facesse Roma con i suoi *Augusti*. Versi che infine formulano un augurio di lunga vita a Ferrandino in modo diventato tanto inequivocabilmente iettatorio da renderli anni dopo affatto improponibili:

fate, prego, che 'l cielo a sé non chiami,
fin che natura sia già vinta e stanca,
questi che è de virtù qui solo esempio;
ma di sue lodi in terra un sacro tempio
lasce poi ne la età matura e bianca.
(11, 91-95)

Qui non è questione di una grande, esemplare virtù che continua a vivere per sempre nella memoria a dispetto degli accidenti del mondo, ma di qualcosa che il *cielo* ha clamorosamente smentito nei fatti: ha subito chiamato a sé Ferrandino, infatti, senza aspettare che giungesse *ne la età matura e bianca*. E non c'era lettore, ovviamente, che non lo sapesse. Nell'un caso e nell'altro, quello della donna morta e quello del giovane re, pur non condividendola non si può non ripensare alla convinzione di

basti lo scontato rinvio ai capitoli finali del primo tomo e agli iniziali del secondo dell'opera di GIUSEPPE GALASSO, *Il regno di Napoli*, 6 tt., Torino, UTET, 1992-2011 e, indietro, alle grandi pagine della *Storia d'Italia* di Guicciardini, a partire dal cap. 6 del I libro, e cioè da quel 1494 «anno infelicissimo a Italia, e in verità anno principio degli anni miserabili, perché aperse la porta a innumerabili e orribili calamità, delle quali si può dire che per diversi accidenti abbia di poi partecipato una parte grande del mondo». Un quadro recente della profonda crisi ideologico-politica che chiude la stagione aragonese, condotta in gran parte attraverso l'analisi dei dialoghi del Pontano, è in GUIDO CAPPELLI, *Maestas. Politica e pensiero politico nella Napoli aragonese (1443-1503)*, Roma, Carocci, 2016, in particolare pp. 187-224.

Bozzetti, che i componimenti della prima parte siano semplicemente quelli rifiutati dalla selezione che ha portato al “vero” canzoniere costituito dalla seconda, e però, per errore, pur essi stampati. Questa resta tuttavia una convinzione che appare inadeguata dinanzi ai dati contraddittori che abbiamo davanti.⁵⁶ Il che vuol dire, per finire, che, come altri prima di me, non ho una soluzione che tenga assieme tutte le tessere del puzzle, e non credo che sia facile trovarla all’interno di qualche percorso meramente testuale, come in genere si è costretti a fare. Probabilmente, è intervenuto qualcosa di esterno alla dimensione della scrittura: forse, la definitiva stanchezza e sfiducia e addirittura pigrizia che Sannazaro per primo denuncia con sempre maggior forza. Di qui una sorta di rigetto, la difficoltà insuperabile a costruire un organismo vivo e coerente con quelli che dovevano parere, e per molti aspetti erano, i relitti di un’altra stagione e di un’altra vita... Il canzoniere che non era stato né composto né immaginato *allora* non lo si poteva comporre *ora*, e pur dopo tanto lavoro di lima sarà apparso cosa migliore rinunciarvi e rimettere il tutto in mani altrui. Intendo, insomma, che il canzoniere imperfetto che abbiamo davanti non sia tale per ragioni interne alla sua composizione, ma piuttosto per una decisione dell’uomo, non del poeta. E su questo piano, per quante cose sappiamo, troppe sono quelle che continuiamo a ignorare.

⁵⁶ Ciò vale, naturalmente, anche nella versione per altro in sé ragionevolissima di Toscano, che scrive: «È probabile che Cassandra Marchese, e di ciò le dobbiamo serbare gratitudine, abbia ceduto alle richieste degli estimatori di Sannazaro di impinguare l’edizione con la somministrazione di altri componimenti di sua o di diversa provenienza, ma sia riuscita a salvare i confini della ‘storia’ che era stata ricostruita a suo esclusivo e privato beneficio facendo inserire un nuovo e più solenne frontespizio interno e separando i ternari finali con un ampio spazio bianco onde evitare che si leggessero senza soluzione di continuità con il son. 98 deputato alla funzione di congedo. Perché poi non si sia arrivati a un’edizione che collocasse subito dopo la dedica a Cassandra le rime della “seconda parte” [...] rimane una domanda per ora senza risposta. A meno che non si voglia mettere in conto che poté sembrare fuori dalla norma fare iniziare un libro di rime con una sestina...» (TOSCANO, *Ancora sulle strutture*, pp. 45-46).

L'ARCADIA IN ANTOLOGIA:
AFFIORAMENTI EGLOGISTICI NELLE SILLOGI DI RIME
QUATTRO-CINQUECENTESCHE

Marco Landi

Canto funebre pastorale e L'età d'oro. Con questi titoli, in apertura della sezione dedicata al secolo XVI, un antologista d'eccezione come Giacomo Leopardi rubricava gli unici due testi sannazariani accolti nella sua *Crestomazia poetica* (nⁱ IX-X), l'egloga V e un frammento dell'egloga VI (vv. 58-114) dell'*Arcadia*.¹ Alla musa pastorale del poeta napoletano,

¹ GIACOMO LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*, introduzione e note di Giuseppe Savoca, Torino, Einaudi, 1968, pp. 17-20. Sulle due *Crestomazie* leopardiane, pubblicate dall'editore milanese Antonio Fortunato Stella, rispettivamente nel 1827 (*Crestomazia italiana, cioè scelta di luoghi insigni o per sentimento o per locuzione, raccolti dagli scritti italiani in prosa di autori eccellenti d'ogni secolo*) e nel 1828 (*Crestomazia italiana poetica, cioè scelta di luoghi in verso italiano insigni o per sentimento o per locuzione, raccolti e distribuiti secondo i tempi degli autori*), si veda anzitutto MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Le "Crestomazie" di Giacomo Leopardi: dal florilegio alla biblioteca vivente*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale di Roma (27-29 ottobre 2014), a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Ed., 2016, pp. 309-41. Sul rapporto Sannazaro-Leopardi, dopo le prime esplorazioni di MARIA

nello svolgimento della nostra storia letteraria dal «principio» trecentesco al «colmo» del Cinquecento, spetta così di inaugurare quel «risorgimento» delle lettere italiane dal «sonno» di un secolo tra i più negletti dall'attenzione storiografica leopardiana, quel Quattrocento che agli occhi del giovane critico poteva forse ben dirsi, crocianamente, “senza poesia”.² Il giudizio d'insieme, complessivamente poco lusinghiero, sulla tradizione letteraria del secolo XV, che non annovera capolavori che meritino di essere letti per intero nell'arco lungo che separa l'esperienza

CORTI, *Passero solitario in Arcadia* (1966), in EAD., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 193-207, e di STEFANO AGOSTI, *Per un repertorio delle “fonti” leopardiane: Iacopo Sannazaro*, in “Paragone”, 210 (1967), pp. 89-103, cfr. anche FRANCESCO TATEO, *Leopardi e il Quattrocento*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Settecento*. Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1976), Firenze, Olschki, 1978, pp. 151-214 (in particolare pp. 173-92) e, da ultimo, lo studio specifico di CARLO VECCE, *Leopardi e Sannazaro*, in *Leopardi e il '500*, a cura di Paola Italia, prefazione di Stefano Carrai, Pisa, Pacini, 2010, pp. 9-25. Il prosimetro si cita dall'edizione più recente: IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, introduzione e commento a cura di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.

² Cfr. *Zibaldone* 1-3 «Il trecento fu il principio della nostra letteratura, non già il colmo, imperocchè non ebbe se non tre scrittori grandi: il quattrocento non fu nè corruzione nè raffinamento del trecento, ma un sonno della letteratura (che aveva dato luogo all'erudizione) la quale restava ancora incorrotta e peccava ancora più tosto di poco. Poliziano, Pulci. Il cinquecento fu vera continuazione del trecento e il colmo della nostra letteratura. [...] Il quattrocento restò dal fare, ma conservava l'idea del bello incorrotta; però benchè non facesse, pure apprezzava il fatto anzi lo cercava: quindi l'infinito studio de' Classici e l'erudizione dominante nel secolo. Il cinquecento col capitale acquistato nel 400 e coll'istradamento del 300 tornò a fare» (si cita qui e in seguito da G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991, I, pp. 4-6; corsivi miei). Si veda anche anche *Zibaldone* 392 «... le lettere italiane risorsero dal sonno del quattrocento, sotto Cosimo e Lorenzo de' Medici [...]. E in questo risorgimento (come poi sotto Leon X.) le lettere presero una forma regolare» (I, p. 303, corsivi miei). Cfr. anche G. SAVOCA, *Commenti, note e appendici*, in LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*, pp. 525-97, che opportunamente rammenta, nella nota introduttiva al secolo XV, che «quando Leopardi parla di Quattrocento considera soprattutto l'aspetto umanistico, e non poetico e creativo, [...] distinguendo verosimilmente un primo Quattrocento erudito e un secondo rinascimentale» (p. 528).

petrarchesca dal *Furioso* e dalle *Satire* di Ariosto,³ esclude dunque in blocco la poesia sannazariana: sottratto, se non alla generale “profanazione” toccata a opere e autori omessi dal canone dei maggiori, quantomeno alla zona d’ombra in cui sono relegati altri grandi quattrocentisti e dalla quale appena affiora qualche lacerto di Pulci, Serafino e del più rappresentato Poliziano (colpiscono, in egual misura, l’esordio in tono minore e tutto sommato deludente, con due oscuri sonetti di Brunelleschi e Leonello d’Este, e assenze notevoli come quella di Boiardo),⁴ l’autore dell’*Arcadia* è senz’altro per Leopardi un cinquecentista, «scrittore del Cinquecento, più che del Quattrocento, in una prospettiva che privilegia il momento della ricezione più che quello della produzione»⁵ (e senza bisogno di ulteriori giustificazioni in tal senso, datando la *princeps* del prosimetro, nonostante la prolungata e complessa gestazione quattrocentesca, al marzo del 1504, *post quem* di ogni altra edizione a stampa di opere sannazariane, latine e volgari).

Con la *Crestomazia*, com’è noto, oltre che «a una grande operazione di umanesimo, che si rivela nella scelta, intesa come ricerca del fior da fiore, nell’amorosa scoperta di poeti sepolti nell’oblio, e nell’estrema finezza con cui sono trattati, ma che soprattutto si caratterizza come un saggio

³ Cfr. la prefazione *Ai lettori* premessa all’antologia, che si legge ivi, pp. 3-4: «Di Dante e del Petrarca, del *Furioso* e delle *Satire* dell’Ariosto, della Gerusalemme e dell’*Aminta* del Tasso, del *Pastor Fido*, del *Giorno* del Parini, non ha tolto cosa alcuna; perché ha creduto, prima, che a voler conoscere la poesia nostra, sia necessario che quelle opere si leggano tutte intiere; poi, che il farle in pezzi, o il dire *questo è il meglio che hanno*, sia un profanarle» (p. 3).

⁴ Cfr. ancora ivi, pp. 5-16 (con le relative note alle pp. 528-30). Del Quattrocento sono antologizzati nella *Crestomazia poetica* otto brani di cinque autori: i sonetti *Madonna se ne vien da la fontana* di Filippo Brunelleschi (n° I) e *L’Amor m’ha fatto cieco; e non ha tanto* di Leonello d’Este (n° II); le ottave 20-22 (l’ultima priva, però, del distico finale) del cantare IX del *Morgante* di Luigi Pulci (n° III); le ottave 17-19, 25-33, 105-119 del libro I delle *Stanze* di Angelo Poliziano (n° IV-VI); lo strambotto *Chi vuol veder lo sforzo di natura* dello stesso Poliziano (n° VII); e infine lo strambotto *Porta la polve il vento in su le torre* di Serafino Aquilano (n° VIII).

⁵ VECCE, *Leopardi e Sannazaro*, pp. 9-10.

di lettura, o rilettura, dei poeti fatta in senso umanistico»,⁶ ci troviamo dinanzi a una “antologia d’autore” propriamente detta, in cui il progetto complessivo della miscellanea, il suo disegno programmatico, riflesso di posizioni maturate nel corso degli anni e affidate a pagine celebri, dello *Zibaldone* come del *Discorso*, devono fare i conti con una personalità autoriale ben caratterizzata, che necessariamente condiziona e orienta la selezione e l’ordinamento dei testi, i tagli e gli accostamenti dei singoli pezzi. Significativo, allora, è che i prelievi sannazariani, come già nella *Crestomazia* della prosa (scelta in quel caso d’altra parte obbligata, con l’*Arcadia* già adottata come bell’esempio di prosa «boccaccevole»),⁷ limitino qui il proprio bacino di estrazione al solo prosimetro pastorale, con l’esclusione completa del versante più strettamente lirico e, in definitiva, di qualunque testo dei *Sonetti et canzoni*: complici l’ininterrotto – e travolgente – successo di pubblico goduto dal romanzo e la mediazione forte della stagione arcadica appena alle spalle, Sannazaro, per Leopardi, è appunto l’autore dell’*Arcadia*, un bucolico «imitator di Virgilio», in linea con i giudizi espressi a più riprese al riguardo nello *Zibaldone*, nelle *Annotazioni* e nelle *Lettere*, dove mai il suo nome si legge citato come

⁶ G. SAVOCA, *Introduzione*, in LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*, pp. VII-XXVII: XXII.

⁷ Cfr. *Zibaldone* 2536-2537 «Le prose italiane ch’ebbero fama nel 500, l’ebbero per l’una di queste cagioni. 1°. Per essere scritte alla Boccaccevole (e quindi fuor dell’uso di quel secolo), come sono l’*Arcadia* del Sannazaro nelle prose, le prose del Bembo, e tutte quelle del Casa, tolte le lettere. E notate che questi prosatori e i loro simili furono appunto i più stimati in quel secolo (al contrario del nostro), e dati per modello. Il che dimostra ad evidenza che il gusto del cinquecento nella lingua era quello ch’io dico, che s’apprezzava come elegante una lingua diversa dalla loro, e che sempre si disprezza la lingua attualmente corrente nella nazione, per bellissima ed ottima ch’ella sia» (II, p. 1366). Dell’*Arcadia*, nella sezione “Descrizioni e immagini”, la *Crestomazia* della prosa riporta tre brani: i paragrafi 31-45 della prosa XI, col titolo *Giuochi pastorali* (n° II), e i paragrafi 11-22, 29-33 della prosa VIII, rispettivamente con i titoli *Uccellagioni* (n° III) e *Fontana* (n° X): cfr. G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, introduzione e note di Giulio Bollati, Torino, Einaudi, 1968, pp. 75-78, 78-80, 89-90.

petrarchista, qualifica riconosciuta semmai, nei medesimi passaggi, ora a Giusto de' Conti, ora al Tasso delle *Rime*.⁸

Dell'*Arcadia*, come s'è detto, figurano nell'antologia, giustapposti in dittico, due brani poetici estratti dalle unità prosimetriche contigue V e VI, sulle ragioni possibili della scelta dei quali, sia pure brevemente e solo di passaggio, occorrerà di seguito tornare. Sulle fonti della seconda *Crestomazia*, allestita nel corso del soggiorno pisano, tra il dicembre del 1827 e il giugno del 1828, ha ragionato di recente la Muñiz Muñiz⁹ che, accanto ai tomi del ponderoso *Parnaso italiano* (dove il prosimetro si leggeva peraltro per intero, prologo e congedo inclusi),¹⁰ ha più puntualmente richiamato l'attenzione – anche per la parte sannazariana – sui precedenti dell'*Antologia* di Francesco Brancia, che pure riporta l'egloga VI dell'*Arcadia*, col titolo *Serrano, Opico* (dai nomi dei due pastori locutori),¹¹ e soprattutto delle *Leçons italiennes de Littérature et de Morale* del francese Jean-François Noël, che ne trasceglie i vv. 70-96 apponendovi, assai significativamente, la stessa intitolazione leopardiana, *L'età d'oro*.¹² Si tratta di una delle egloghe più antiche dell'*Arcadia*, probabilmente la più antica in assoluto, una delle tre già extravaganti preesistenti al prosimetro (assieme alla I e alla II), composta in terzine incatenate di

⁸ Cfr. *Zibaldone* 55-59 (I, pp. 76-80), 143 (ivi, p. 146), 385 (ivi, pp. 298-99), 2536-37 (ivi, p. 1366), 4229 (II, p. 2345). Sulla presenza sannazariana nelle *Annotazioni alle dieci canzoni* si veda in particolare VECCE, *Leopardi e Sannazaro*, pp. 19-21. Cfr. anche G. LEOPARDI, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 2006, n° 142, p. 232: «Anche Giusto de' Conti ci diede quasi un altro Petrarca, e il Sannazaro un altro Virgilio, ma tutti si contentano di quel Petrarca e di quel Virgilio che c'erano prima» (a Pietro Giordani, 10 dicembre 1819).

⁹ MUÑIZ MUÑIZ, *Le "Crestomazie" di Giacomo Leopardi*, in particolare pp. 314-28.

¹⁰ *Parnaso italiano, ovvero raccolta de' poeti classici italiani d'ogni genere, d'ogni età, d'ogni metro e del più scelto tra gli ottimi, diligentemente riveduti sugli originali più accreditati, e adornati di figure in rame*, [a cura di Andrea Rubbi], 56 tt., Venezia, Antonio Zatta, 1784-1791, XVI. *Egloghe boscherecce del secolo XV*. XVI (1785), pp. 100-314.

¹¹ *Antologia italiana del cav. F. Brancia*, Parigi, dai torchi di Giulio Didot Maggiore tipografo del Re, 1823, pp. 484-88.

¹² *Leçons italiennes de Littérature et de Morale sur le plan des Leçons françaises, latines et anglaises*, par M. Noël, 2 tt., Paris, chez le Normant Père, 1824, II. *Poésie*, p. 105.

endecasillabi sdrucchioli secondo la dilagante moda toscana, fiorentina e anzitutto senese (e presto anche napoletana). Dell'egloga sono antologizzati nella *Crestomazia* i versi in cui il vecchio pastore Opico, svolgendo il motivo topico – e ben leopardiano – della *laudatio temporis acti* (inc. *Quand'io appena incominciava a tangere*, expl. *Di piaga avvelenata ed incurabile*), si abbandona alla nostalgica rievocazione di un passato ormai irrimediabilmente lontano, di cui vagheggia la perduta armonia edenica, contrapposto allo squallore e alla desolazione di un presente corrotto, dominato dall'invidia e dalla violenza.

Al canto della malinconia per il favoloso tempo felice dei primordi dell'umanità, l'antologista accosta una poesia "sepolcrale", il commosso lamento funebre del pastore Ergasto sulla tomba di Androgeo consegnato all'egloga V dell'*Arcadia*, la canzone *Alma beata e bella*, «che doveva piacere al Leopardi per il pacato accoramento che la distingue». ¹³ Con una significativa giustapposizione dell'infrazione alla norma, precede l'esempio ortodosso di adesione alla grammatica normativa del genere rappresentato dai canonici ternari in versi sdrucchioli dell'egloga VI una canzone di endecasillabi e settenari con lo stesso schema metrico della petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf* 126), una delle egloghe del prosimetro che più si allontanano dalla morfologia della bucolica volgare quattrocentesca in direzione di una contaminazione con le forme della più alta tradizione lirica. Come osserva acutamente Tateo, la disposizione incipitaria dei pezzi sannazariani entro la sezione cinquecentesca della raccolta «doveva serbare anche una sottile intenzione simbolicamente descrittiva di un determinato processo che aveva investito la nostra letteratura e la nostra civiltà», se «alla vera e propria "letteratura", alla consapevolezza artistica del Cinquecento, [...] si passava attraverso il canto funebre di Ergasto che piange in Androgeo la morte del pastore tipico [...] e attraverso il canto dell'età dell'oro svanita». ¹⁴ Ora, quale che

¹³ SAVOCA, *Commenti, note e appendici*, p. 533.

¹⁴ TATEO, *Leopardi e il Quattrocento*, p. 190.

sia di qui il senso complessivo della lettura leopardiana dell'*Arcadia*,¹⁵ interessa soprattutto che, trovandosi nella condizione di dover scegliere «ciò che gli è riuscito, o più elegante, o più poetico o anche più filosofico, e in fine, più bello»,¹⁶ nonostante la deliberata estromissione dei *Sonetti et canzoni*, Leopardi si sia tuttavia rivolto a due testi del Sannazaro bucolico di straordinaria intensità lirica (e, con la canzone, di sicura pertinenza anche formale), che ben concorrono a disegnare quella «vasta costellazione di squarci sulla umana esistenza»,¹⁷ quel «*continuum* esprime in vario modo pensieri e sentimenti acronici»¹⁸ che vuol essere la *Crestomazia*.

Alma beata e bella conduce poi ad almeno un paio di altri florilegi sette-ottocenteschi, che – presenti o meno che fossero al giovane Leopardi nell'allestimento della sua antologia – si rivelano ad ogni modo, come si vedrà più avanti, di qualche interesse anche per il nostro discorso. Così, nella *Raccolta di lirici italiani dall'origine della lingua sino al secolo XVIII*, compilata da Robustiano Gironi nel 1808, la *Canzone pastorale in morte di Androgeo*, unico testo sannazariano accolto nella silloge (e in una silloge di poesia dichiaratamente lirica, a dispetto della sua provenienza “arcadica”), apre, alla stregua della *Crestomazia*, quell'«Epoca

¹⁵ Si vedano ancora le considerazioni di TATEO, *ibidem*: «A parte quel che del canto funebre pastorale poteva essere passato nella composizione del canto *Alla sua donna* e sarebbe passato nel *Canto di un pastore errante*, è il senso complessivo che Leopardi dovette attribuire a quest'egloga e alla VI (l'età dell'oro) che è importante considerare, per vedere come la lettura dell'*Arcadia* s'inserisca nella formazione del sistema leopardiano non tanto come generico repertorio tematico e linguistico pastorale, ma *come esempio* – oserei dire – *storico del dileguarsi della primitiva felicità, come esempio della caduca e momentanea sospensione del dolore*, ch'egli vedeva nei giochi e nelle feste pastorali» (corsivi miei).

¹⁶ LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*, p. 4 (nella prefazione *Ai lettori*).

¹⁷ MUÑIZ MUÑIZ, *Le “Crestomazie” di Giacomo Leopardi*, p. 329.

¹⁸ *Ivi*, p. 327.

terza, dal 1500 sino al 1550»¹⁹ nella quale «fu richiamato a novella vita il buon gusto degli antichi e specialmente del Petrarca».²⁰ Inaugurava pure nel nome di Sannazaro la rassegna dei rimatori del primo cinquantennio del secolo già l'imponente antologia lirica settecentesca intitolata *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*, approntata dal pesarese Agostino Gobbi e pubblicata per la prima volta a Bologna nel 1709, più volte ristampata e accresciuta.²¹ In questa imponente «antologia critica del petrarchismo fino all'*Arcadia*»,²² il criterio che regola l'ordinamento interno di ciascuna sezione d'autore è, come da titolo, la successione per forme metriche, e certo non sorprende in questa *Scelta di sonetti e canzoni* la predilezione, nei venticinque brani sannazariani antologizzati, delle rime dell'omonimo canzoniere (*SeC* 34, 36, 39, 40, 46, 50, 60, 61, 5, 6, 42, 66, 78, 45, 81, 82, 96, 64, 11, 41, 53, 59, 69).²³ Sorprende, invece, oltre alla curiosa presenza di un madrigale, che chiude la serie dei sonetti (*SeC* 64, *Venuta era madonna al mio languire*), di leggere in apertura delle canzoni, in mancanza di qualunque indicazione paratestuale al riguardo, proprio l'egloga V dell'*Arcadia*, seguita in penultima posizione dall'egloga III (*Sopra una verde riva*), un'altra egloga in forma di canzone, esemplata sulla petrarchesca *Se 'l pensier che mi strugge* (*Rvf* 125), di cui condivide la struttura metrica.

Il modo di approccio alla lettura dell'*Arcadia* e il peculiare trattamento riservato alle sue egloghe “liriche” nella pratica di allestimento

¹⁹ *Raccolta di lirici italiani dall'origine della lingua sino al secolo XVIII*, compilata da Robustiano Gironi, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1808, pp. 27-29. A p. 27 il testo dell'egloga è preceduto dalla rubrica «Canzone», mentre l'intitolazione *Canzone pastorale in morte di Androgeo* si legge solo nell'indice finale, a p. 283.

²⁰ Ivi, p. XXXV (nella prefazione di Gironi *Agli studiosi dell'italiana poesia*).

²¹ *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*, [a cura di Agostino Gobbi], 4 voll., Bologna, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole, 1709-1711, I. *Parte prima, che contiene i rimatori antichi, del 1400, e del 1500, fino al 1550*, pp. 165-93.

²² WALTER BINNI, *Il petrarchismo arcadico e la poesia del Manfredi*, in ID., *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, p. 99.

²³ I *Sonetti et canzoni* (*SeC*) si citano da I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 133-220.

delle antologie di rime (che ne determina la fortuna nei florilegi a stampa ancora nell'Ottocento) si rivela parallelamente caratteristico, prima di giungere in tipografia, di una forma di circolazione e di ricezione del testo sannazariano esibita già da una larga tradizione manoscritta antica, quattro-cinquecentesca (con alcune propaggini anche secentesche). Sulla "grammatica" dell'egloga volgare e sul rapporto che essa intrattiene con la poesia lirica, dopo le pagine importanti di De Robertis,²⁴ è tornato recentemente Danzi, rammentando anzitutto come la «linea pastorale [...], in ambito italiano, corre in gran parte parallela alla più possente e decisiva tradizione lirica finendo, in alcuni casi, per unirsi al suo corso e mischiare motivi e *topoi* che la distinguevano».²⁵ In un quadro in cui, a cominciare dall'incunabolo fiorentino delle *Bucoliche elegantissime* stampato nel febbraio del 1482,²⁶ si registra anche per la poesia pastorale,

²⁴ DOMENICO DE ROBERTIS, *L'ecloga volgare come segno di contraddizione*, in "Metrica", 2 (1981), pp. 61-80; ma cfr. anche GIULIANO TANTURLI, *Note alle rime dell'Alberti*, ivi, pp. 103-21.

²⁵ MASSIMO DANZI, *Tra Virgilio e Petrarca: primi elementi per una 'grammatica' dell'egloga volgare*, in *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*. Atti del Convegno internazionale (Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016), a cura di Maiko Favaro e Bernhard Huss, Firenze, Olschki, 2018, pp. 199-219: 199.

²⁶ L'edizione, uscita a Firenze per i tipi di Antonio Miscomini nell'anno 1481 (stile fiorentino), si apre con il volgarizzamento in terza rima delle *Bucoliche* virgiliane fatto da Bernardo Pulci per continuare poi, alternando autori fiorentini e senesi, con le quattro egloghe di Francesco Arzocchi, le otto di Girolamo Beninvieni e le cinque di Jacopo Fiorino de' Buoninsegni: una vera e propria co-produzione fiorentino-senese e, quel che più importa, un vero e proprio libro pastorale. Su questa importante stampa (rist. anast. *Bucoliche elegantissime. La ri-nascita bucolica*, a cura di Ilaria Merlini, Manziana, Vecchiarelli, 2009), cfr. FRANCESCA BATTERA, *L'edizione Miscomini (1482) delle "Bucoliche elegantissimamente composte"*, in "Studi e problemi di critica testuale", 40 (aprile 1990), pp. 149-85. Sul volgarizzamento pulciano delle *Bucoliche* cfr. anche SUSANNA VILLARI, *Una bucolica "elegantissimamente composta": il volgarizzamento delle egloghe virgiliane di Bernardo Pulci*, in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, 2 voll., a cura di Vincenzo Fera e Giacomo Ferraù, Padova, Antenore, 1997, I, pp. 1873-937. Le egloghe di Arzocchi sono edite in FRANCESCO ARZOCCHI, *Egloghe*, edizione critica e commento a cura di Serena Fornasiero, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1995; quelle di Buoninsegni in JACOPO FIORINO DE' BUONINSEGGNI, *Bucoliche*, a cura di Irene Tani, Pisa, ETS, 2012.

assieme al costituirsi dei grandi canzonieri lirici quattrocenteschi, una progressiva approssimazione alla “forma-libro”, l’*Arcadia* s’impone presto come modello forte, non solo rappresentando «il momento di massima espansione del genere e insieme della sua piena presa di coscienza»,²⁷ ma al punto che davvero il *liber* bucolico come insieme organico di testi, nella prima metà del Cinquecento, dopo la pubblicazione del prosimetro sannazariano, non potrà più essere concepito altrimenti.²⁸

Se e quanto la tradizione recepisca l’impronta autoriale di questa moderna sensibilità per il macrotesto, se e in quale misura i copisti di volta in volta intervengano condividendo, rispettando o trascurando l’esigenza avvertita dall’autore di riunire i propri testi in una struttura coerente, che superasse l’empiria connaturata al genere dell’egloga spicciolata (o tutt’al più, sul modello virgiliano, del libro di sole egloghe), è aspetto non secondario di questa dinamica. Ora, sotto il titolo di queste pagine si collocano alcune considerazioni a margine di una possibile linea di ricerca percorribile entro i circuiti di trasmissione del testo dell’*Arcadia*, rivolta all’esame degli affioramenti di egloghe del prosimetro all’interno delle sillogi di rime manoscritte approntate tra Quattro e Cinquecento; con l’avvertenza che, in una consapevole rinuncia alla completezza e a qualunque pretesta di esaustività, il parametro adottato lascia scoperta – o meglio, esclude per scelta, per una prima delimitazione del campo d’indagine – la tradizione delle coeve antologie a stampa, privilegiando quelle raccolte manoscritte pensate (e allestite) come antologie autonome, prodotto di interessi personali e, più in generale, di contesti culturali che non necessariamente ne prevedono – o non ne prevedono affatto – una divulgazione tipografica.

Con una ulteriore postilla in merito alla distinzione, d’obbligo per questi codici (e per un’opera a redazioni plurime come l’*Arcadia*), tra “età

²⁷ DE ROBERTIS, *L’egloga volgare*, p. 62.

²⁸ Si veda a tal proposito STEFANO CARRAI, *La morfologia del libro pastorale prima e dopo Sannazaro*, in ID., *L’usignolo di Bembo. Un’idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, pp. 25-34.

dell'allestimento" della silloge e "età testuale" dei componimenti in essa contenuti.²⁹ Com'è forse prevedibile, infatti, chi sin dai primi decenni del Cinquecento si faccia compilatore sul proprio scrittoio di una antologia di rime, e decida per qualche ragione di ospitarvi egloghe dell'*Arcadia*, difficilmente con la piena disponibilità della *vulgata* editoriale provvederà a estrarle da materiale manoscritto o, quand'anche lo facesse, da manoscritti che non risultino già *descripti* – come di norma si riscontra – da una qualche cinquecentina (così per alcuni codici *recentiores*, cinquecenteschi o già secenteschi, riconoscibili senz'altro come *deteriores*, in quanto esemplati su edizioni a stampa, e che più opportunamente bisogna ricondurre al regesto dei testimoni non della prima ma della seconda redazione dell'*Arcadia*, irradiatasi con sole edizioni a stampa a partire dalla *princeps* "summontina" del 1504).

I presupposti di una campionatura degli affioramenti in antologia di egloghe dell'*Arcadia* debbono ricercarsi, anzitutto, nelle peculiarità intrinseche di trasmissione di un testo che è un prosimetro, che permettono un margine d'intervento spesso notevole da parte dei copisti nel trattamento delle macrostrutture autoriali. Allora, non riesce difficile estendere, per affinità tipologica di trasmissione, alla filologia sannazariana una nomenclatura ormai corrente nello studio della tradizione delle rime dei prosimetri danteschi e distinguere quindi, anche per l'*Arcadia*, la tradizione "organica" (dell'opera completa, nelle sue parti poetiche e prosastiche) da quella "inorganica" (di singole egloghe o gruppi di egloghe che conobbero circolazione autonoma); ulteriormente distinguendo, in quest'ultimo caso e in relazione ai tempi di tale circolazione in forma sciolta, una tradizione "extravagante" (che ne attesta la diffusione nella redazione precedente al loro innesto nel prosimetro, allo stato dimostrabile per le sole egloghe I, II e VI, composte prima dell'*Arcadia*) e – ed è quella che qui più interessa – una tradizione cosiddetta "per estratto"

²⁹ A questa distinzione accenna anche SIMONE ALBONICO, *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore*, pp. 173-206: 179.

(successiva alla pubblicazione, non necessariamente a stampa, dell'opera per intero e derivante dallo scorporo – totale o parziale che sia – delle egloghe dal contesto in prosa).³⁰

Ecco una *recensio* aggiornata della tradizione inorganica delle egloghe dell'*Arcadia*, con un prospetto di tutti i codici contenenti sillogi, complete o parziali, di sole egloghe (il primo gruppo comprendente testimoni di egloghe estratte dalla prima redazione del prosimetro, il secondo quei manoscritti *recentiores descripti* da una qualunque edizione a stampa dell'*Arcadia* in redazione definitiva, cui si è brevemente accennato):

L	London, Wellcome Library, Western 461 [egl. VIII, I]
Me	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α O 10 15 (It. 1797) [egl. I-X]
Na	Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII G 37 [egl. I, VI, II, VIII, IV]
Pg	Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ital. 1047 [egl. IV, VI, VIII, IX, X]
Pp	Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 3071 [egl. I-X]
Pp ¹	Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 201 [egl. I]
V ¹	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9371 [egl. IX, VI, VIII, I, III, II]
V ²	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5159 [egl. II, VI, VIII, I]
Vm	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Zanetti 60 (4752) [egl. I, II, VI, VIII, V, IV, III, VII, IX, X]
Fr	Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2737 [egl. III, II 81-127]
Ma ²	Milano, Biblioteca Ambrosiana, E 31 inf., 75 [egl. V 1-4]
O	Oxford, Bodleian Library, Canon. It. 61 [egl. VII, IV]
R	Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Ges. 19 [egl. IX]

³⁰ Cfr. in particolare D. DE ROBERTIS, *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione "veneziana" delle rime dello Stil Novo*, Torino, Loescher-Chiantore, 1954 ("Giornale storico della letteratura italiana", Suppl. 27), a proposito della tradizione delle rime dantesche della *Vita nuova* e del *Convivio*.

- V³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10286
[egl. XI 1-21]
- Vch Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. G IV 129
[egl. II 1-25]

Quale risultato di una cosciente operazione di estrapolazione testuale, questo nutrito gruppo di testimonianze manoscritte, accomunate dalla scelta dei vari copisti di procedere a un intervento di prelievo sistematico del solo materiale in versi, viene a costituire di fatto quasi un'altra tradizione, parziale, volutamente incompleta, che si situa a margine della trasmissione più ortodossa dell'opera nella sua interezza: a fronte della prassi più canonica di trascrivere il testo completo del prosimetro, questa co-tradizione di egloghe scorporate dal tessuto diegetico del romanzo pastorale assume però uno spessore culturalmente assai rilevante, contribuendo a scrivere un capitolo – complessivamente poco noto – di storia della ricezione notevole, perché testimonia una fase di circolazione del testo (e con essa circoscrive un momento della storia della tradizione) in cui le egloghe sono percepite e lette singolarmente, come unità autonome e individuali, più adatte all'allestimento di una silloge di rime, alla struttura di un'antologia poetica, che non a quella di un libro prosimetro, e dimostra così l'imbarazzo e insieme la difficoltà dei primi copisti – e in definitiva dei primi lettori – di rubricare l'*Arcadia*, nella sua rivoluzionaria struttura di prosa e versi (con escursioni liriche importanti, specie sul piano formale), entro le coordinate consuete del genere bucolico quattrocentesco. Consapevolmente o meno, procedendo a questa pratica di trapianto dal prosimetro all'antologia, i copisti sembrano restituire l'egloga alla sua originaria (e in qualche misura etimologica) configurazione di testo "scelto", per sua natura "sciolto", strutturalmente autosufficiente, a prescindere dal macrotesto, sensibilmente refrattari in questo ad accogliere l'importante novità delle prose e a condividere quell'esigenza di razionalizzazione strutturale dell'egloga nel suo progressivo avvicinamento alla "forma-libro".

Ciononostante, l'originalità dell'operazione sannazariana – e il decisivo contributo che essa assicura al rinnovamento del codice bucolico quattrocentesco e dei suoi istituti formali – stava anche e soprattutto in questo, nell'invenzione di un prosimetro pastorale (o meglio, nel recupero della forma prosimetrica, già dell'*Ameto* boccacciano), cioè di una struttura rigorosa eppure straordinariamente permeabile, per il suo peculiare assetto insieme poetico e prosastico, alla polifonia, all'alternanza di voci, alla commistione di lirica e narrativa, di scrittura e oralità. Si trattava di «una soluzione non classicheggiante ma moderna al problema del macrotesto bucolico»,³¹ subito recepita e destinata a imporsi come paradigma nel quadro delle esperienze di scrittura eglogistica in volgare, che inoltre contaminava (con pressappoco un quarantennio d'anticipo sulla codificazione normativa bembiana) il modello boccacciano con quello petrarchesco. Contravvenendo infatti all'omogeneità formale del collaudato repertorio dell'*Ameto*, decisivo per la stabilizzazione del metro eglogistico italiano nell'abbinamento di bucolica e terza rima, Sannazaro aggiorna la configurazione metrica delle proprie egloghe, non più limitata al solo capitolo in terzine o al polimetro, comunque su base ternaria, con la scelta di due canzoni (III, V), una sestina (VII) e addirittura una sestina doppia (IV), tutte ispirate a precisi *fragmenta* petrarcheschi (rispettivamente *Rvf* 125, 126, 22, 332), costruendo all'interno del contesto narrativo del romanzo un vero e proprio canzoniere bucolico a più voci:

- III. *Galicio solo* (inc. *Sovra una verde riva*)
Canzone di 6 strofe abCabCcdeeDff e congedo Yzz (*Rvf* 125)
- IV. *Logisto et Elpino* (inc. *Chi vuole udire i miei sospiri in rime*)
Sestina doppia con schema di congedo (A)B(C)D(E)F (*Rvf* 332)

³¹ S. CARRAI, *Dai "Pastoralia" alle "Pastorale": l'incontro con i modelli toscani* (1998), poi (con il titolo *Boiardo dai "Pastoralia" alle "Pastorali"*) in ID., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 129-40: 140.

- V. *Ergasto sopra la sepultura* (inc. *Alma beata e bella*)
Canzone di 5 strofe abCabCceeDff e congedo YzZ (*Rvf* 126)
- VII. *Sincero solo* (inc. *Come notturno ucel nemico al sole*)
Sestina con schema di congedo (D)A(C)B(F)E (~ *Rvf* 22)

Ora, «l'ingresso di due canzoni e due sestine fra le forme metriche canoniche dell'egloga quattrocentesca raggiungeva lo scopo di accentuare il tasso di liricità del libro nel suo complesso»;³² tuttavia il loro accostamento a egloghe "vere e proprie" in forma di ternario implicitamente suggeriva che l'egloga potesse considerarsi una dimensione della lirica, o piuttosto una modulazione lirica, un caso – come avvertiva Domenico De Robertis – di interferenza stilistica, di interazione tra forme diverse: e del resto non si trattava che di attualizzare per questa via potenzialità inespresse, o solo parzialmente espresse, dalla precedente tradizione.³³ Anzi, come nota la Fornasiero nelle pagine introduttive della sua edizione delle *Egloghe* arzocchiane, rispetto all'avanguardistica proposta senese di accogliere inserti polimetrici entro le maglie dei capitoli ternari, «Sannazaro può praticare questi metri [canzoni e sestine] come organismi autonomi, affrancati cioè dalla condizione di inserti polimetrici, grazie alla dimensione macrotestuale del romanzo, capace di garantirli dal punto di vista del "genere" con la stessa funzione svolta nelle egloghe sciolte dalla cornice di terzine nei confronti di una farcitura metricamente difforme».³⁴

Ciò che più importa, però, è che se la presenza di questi componimenti, che esulano a rigore dal repertorio bucolico quattrocentesco (e che opportunamente sono stati definiti «egloghe non egloghe dell'*Arcadia*»),³⁵ crea un effetto destabilizzante all'interno del prosimetro per un lettore

³² CARRAI, *La morfologia del libro pastorale*, p. 30.

³³ Cfr. l'intero saggio di DE ROBERTIS, *L'ecloga volgare*.

³⁴ SERENA FORNASIERO, *Introduzione*, in ARZOCCHI, *Egloghe*, pp. V-LIII: XXI.

³⁵ ISABELLA BECHERUCCI, *Le egloghe non egloghe dell'"Arcadia"*, in "Per leggere", 11 (2011), 20, pp. 109-27.

abituato ai «semplici e boscarecci canti di pastori» (*Arcadia* VII 32), meno stupisce l'affioramento di queste «rime leggiadre e tra' rustici pastori non usitate» (IV 1, così a commento della prima "infrazione", la canz. *Sovra una verde riva*) nella collocazione che sembra loro più consona, qual è appunto l'antologia di rime. Singole emergenze indicative dei modi della ricezione, dell'atteggiamento assunto dai lettori-copisti verso questi testi proposti dall'autore come altri esempi di bucolica volgare, ma da loro intesi quali effettivamente sono: canzoni e sestine prima che egloghe, metri tradizionali che possono figurare come tali, senza problemi di sorta, in una silloge di poesia lirica, come mostrano nei manoscritti già alcune rubriche, che non sempre per questi quattro pezzi estratti dal prosimetro e raccolti in antologia recano, come nei codici di tradizione organica, i nomi dei pastori locutori, ma ne denunciano piuttosto, immediatamente, in molti casi la forma metrica.

Così, in Me l'egloga V (*Alma beata e bella*) è rubricata come *Canzo(n)* (c. 18r), l'egloga VII (*Come notturno ucel nemico al sole*) come *Canzo(n) Morale* (c. 23v); una più estesa – e per noi eloquente – *titulatio* la sestina presenta anche in Pp, dove si legge esplicitamente *Sincero pastore solo a preghere di Charino questa sestina canta* (c. 14v). Ancora, in V¹ l'egloga III (*Sovra una verde riva*), adespota, presenta la rubrica *CANCZONE* (c. 54v). Quanto alla sestina doppia (*Chi vuole udire i miei sospiri in rime*), la cui struttura si adatta perfettamente allo svolgersi dell'amebeo dividendo le sue strofe tra le voci alterne di Logisto e di Elpino, il miscellaneo parigino Pg, pur premettendo la rubrica *Logisto & Elpino* (c. 6v), omette tuttavia di riportare all'inizio di ciascuna stanza, magari in forma abbreviata, come di norma s'incontrano, le didascalie recanti di volta in volta il nome del pastore che canta: il componimento viene cioè trascritto in quanto metro lirico, come una sestina doppia monodica, e non come un'egloga dialogata. E vale la pena anche richiamare l'attenzione sul singolare raggruppamento di queste quattro egloghe "liriche", sia pure in successione diversa, in Vm (cc. 119r-128r), «quasi a sottolineare la loro diversa natura dai modelli divenuti comuni al genere, il cui denominatore

va senz'altro ricondotto alla "loro strettissima osservanza petrarchesca": I, II, VI, VIII, V, IV, III, VII, IX, X». ³⁶

Un caso pure interessante è quello dei mss. Ricc. 2737 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (Fr) e Canon. It. 61 della Bodleian Library di Oxford (O), entrambi segnalati di passaggio da Alfredo Mauro nella sua ricognizione dei codici della prima redazione dell'*Arcadia*,³⁷ ma che un più attento esame della *varia lectio* permette invece di ricondurre al novero dei manoscritti *recentiores* latori di egloghe esemplate in redazione definitiva.

Il primo è un miscellaneo composito, cartaceo e membranaceo, di *Rime diverse* (secc. XIV-XVII), diviso in trentatré sezioni distinte. Alle cc. 91v-93r (sez. n° 31) compare, trascritta da una mano secentesca, tra "Altri componimenti d'incerto" (così nell'indice posto in apertura del volume), la canzone *Sovra una verde riva*, introdotta dalla rubrica *Di Jacopo Sannazaro, ed è la <Prosa>* [cassato con un frego orizzontale] *Egloga 3^a dell'Arcadia*, priva però della menzione del nome di Galicio, il pastore che la intona nel romanzo. La trascrizione dell'egloga termina a c. 93r, seguita dal son. 171 dei *Fragmenta* (*Giunto m'ha Amor fra belle e crude braccia*), adespoto e anepigrafo; a partire dal verso della stessa carta si leggono, pure adespoti e anepigrafi, i versi «Per pianto la carne si distilla / Sì come al sol la neve / O com'al vento si disfà la nebbia / [...] / Pastor che p(er) fuggir il caldo estivo / All'ombra desiate p(er) costume / Alcun rivo corrente», ossia i vv. 81-127 dell'egloga II dell'*Arcadia* (cc. 93v-94r), dei quali peraltro Mauro non s'avvide: non una delle quattro egloghe "liriche" qui prese in esame, ma ad ogni modo la più sensibile alla polimetria arzocchiana delle tre giovanili preesistenti al prosimetro. E, non certo per un caso, per questa antologia di rime il copista trascoglie dell'egloga una parte dell'inserito polimetrico, cioè il nucleo a più alta

³⁶ BECHERUCCI, *Le egloghe non egloghe*, p. 111, che rimanda a sua volta a EDUARDO SACCONI, *L'"Arcadia" di Iacopo Sannazaro: storia e delineamento di una struttura*, in "Modern Language Notes", 84 (1969), pp. 46-97: 59.

³⁷ ALFREDO MAURO, *I manoscritti della prima redazione dell'"Arcadia" del Sannazaro*, in "Giornale italiano di filologia", 7 (1954), pp. 289-308: 295.

concentrazione lirica, nell'*Arcadia* incastonato nella cornice di capitoli ternari: quattro quintetti di endecasillabi e settenari (AbCcB BdEeD ecc.) e quattro madrigali irrelati (ABccABDD EFggEFHH ecc.), con l'ultimo tuttavia mutilo dei cinque versi finali.

Non sembra senza rilievo, forse, l'accostamento a un caso in qualche misura analogo ma insomma distinto. Un comportamento esattamente all'opposto di quello del codice Riccardiano mostra un intero ramo della tradizione del testo della prima egloga di Arzocchi, costituito da cinque manoscritti che s'interrompono tutti dopo i primi 39 vv., cioè alla fine del primo segmento di terzine: il responsabile di questo taglio, che la Fornasiero propone di riconoscere in Giovan Francesco Suardi, a ciò indotto da una certa diffidenza nei confronti della complessa polimetria che segue nell'egloga arzocchiana a partire dal v. 40, ne esemplò quindi il testo fin dove riconobbe la più rassicurante, in quanto ormai codificata, forma del ternario sdrucchiolo;³⁸ non sorprende invece che, all'incirca due secoli dopo, in una età per giunta oltremodo sensibile alle valenze anche musicali del tessuto poetico, trascritta la canzone *Sovra una verde riva*, un copista di pieno Seicento si rivolga ai versi di maggiore caratura lirica dell'egloga II, privilegiando di contro proprio la più raffinata ispirazione polimetrica alla distesa monotonia dell'incatenatura ternaria.

Un altro esempio è appunto quello del ms. Canon. it. 61 della Bodleian Library di Oxford, che conserva in una antologia di rime tardocinquecentesca, aperta dalla trascrizione completa del Canzoniere (cc. 1r-174v) e dei *Trionfi* (cc. 175r-210v), quattro testi d'interesse sannazariano, tutti adespoti ad eccezione del primo:³⁹ la canz. *Hor son pur solo et non è chi m'ascolti* (SeC 41, cc. 211r-13v), la canz. *Io vuo' cangiar l'usato mio*

³⁸ Cfr. S. FORNASIERO, *Nota ai testi*, in ARZOCCHI, *Egloghe*, pp. LXXIX-XCVI, alle pp. LXXIX-LXXX.

³⁹ Una tavola completa dei contenuti del codice è in *Catalogo dei manoscritti italiani che sotto la denominazione di Codici Canonici Italiani si conservano nella Biblioteca Bodleiana a Oxford*, compilato dal conte Alessandro Mortara, Oxford, Clarendon Press, 1864, coll. 78-80.

costume (cc. 213v-14v), probabilmente apocrifa e attribuibile a Trissino,⁴⁰ la sestina e la sestina doppia dell'*Arcadia* (cc. 220r-221r, 222r-223v), cioè le egloghe VII e IV rispettivamente (quest'ultima priva però del congedo), entrambe adespite e anepigrafe. Questi quattro componenti il copista poteva trovare insieme almeno a partire dall'edizione veneziana dell'*Arcadia* apparsa nel dicembre del 1530 per i tipi di Zoppino,⁴¹ che in appendice al testo del prosimetro reca, «nuovamente aggiunti», il son. *Hor ecco un'altra fiata, o piagge apriche* (SeC 34), in una redazione in più punti diversa da quella accolta nei *Sonetti et canzoni* (dove l'incipit, com'è noto, è *Ecco che un'altra volta, o piagge apriche*), testimoniata anche dal ms. Trotti 441 della Biblioteca Ambrosiana di Milano (che riporta la stessa canz. 41, assieme al testo completo della prima redazione dell'*Arcadia*),⁴² la canzone *Hor son pur solo et non è chi m'ascolti* (SeC 41) e, per la prima volta nella tradizione a stampa di opere sannazariane, l'apocrifa trissiniana *Io vuo' cangiar l'usato mio costume*; e qui una collazione riesce probante, e ben autorizza ad avanzare un'ipotesi di *descriptio* di O, per la sezione sannazariana, dalla stampa veneziana del 1530, o da una ristampa affine: ipotesi ovviamente valida, s'intende, anche per le egloghe dell'*Arcadia*, esemplate nell'uno e nell'altro testimone in redazione definitiva. Si tratta, se ho visto bene, dell'unico caso in cui la tradizione manoscritta dei *Sonetti et canzoni* s'intreccia, in sede antologica, con quella inorganica delle egloghe del prosimetro. In questa silloge di poesia lirica aperta dall'*auctoritas* di Petrarca, il copista sceglie dunque di ospitare, con le due sestine dell'*Arcadia*, le più tecnicistiche tra le prove del Sannazaro bucolico, scorporate non già dall'organismo macrotestuale del romanzo, ma da qualunque riferimento anche paratestuale (rubriche,

⁴⁰ Cfr. A. MAURO, *Nota sul testo*, in SANNAZARO, *Opere volgari*, pp. 413-502, a p. 473.

⁴¹ *Arcadia di m. Giacomo Sannazaro nobile napolitano, con somma diligenza corretta, et nuovamente con la giunta ristampata*, Venezia, Nicolò d'Aristotile detto Zoppino, 1530.

⁴² Su questo manoscritto cfr. almeno M. CORTI, *Un nuovo codice dell'"Arcadia" di J. Sannazaro e della "Deifira" di L.B. Alberti*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 140 (1963), 429, pp. 92-98.

didascalie, ecc.) a quell'orizzonte pastorale cui la volontà autoriale le aveva destinate, reimmettendole invece nel più pertinente novero delle forme liriche.

Cercando, almeno provvisoriamente, di concludere: la storia della tradizione di queste "egloghe non egloghe", i modi della loro ricezione tornano evidentemente a ribadire l'urgenza di una lettura necessariamente sincronica della vicenda compositiva (oltre che della fortuna, anzitutto cinquecentesca) del canzoniere sannazariano e di quella del romanzo: sintomatica è in tal senso la più stretta osservanza del canone lirico, l'attenta selezione dei materiali metrici e linguistici esibita, già all'altezza della prima redazione dell'*Arcadia*, da questi quattro pezzi "anomali", in anni cui sono peraltro riconducibili le prime prove poetiche dei *Sonetti et canzoni* (ca. 1485-86), a conferma di come l'impegno sul versante della lirica andasse intensificandosi parallelamente al progressivo esaurirsi della vena pastorale, e di come le rime, come ha scritto Dionisotti, volessero probabilmente essere nelle intenzioni dell'autore anche «il seguito, con altra materia e con altro stile, del romanzo». ⁴³ Così, se d'altra parte sarà proprio un processo di «riduzione delle componenti eccentriche, dei contrasti, del plurilinguismo e del pluristilismo e di generale "petrarchizzazione" della poesia non lirica e della prosa» ⁴⁴ quello che impronterà il passaggio dal *Libro pastorale* all'*Arcadia*, all'insegna di un movimento complessivamente rappresentativo «della riconversione delle tradizioni quattrocentesche verso approdi che si possono definire pre-bembeschi», ⁴⁵ allora chiarire storicamente i rapporti tra il laboratorio delle rime e quello del romanzo pastorale, indagare il grado di interazione e di permeabilità tra lo scrittoio dei *Sonetti et canzoni* e quello della prima

⁴³ CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37: 11.

⁴⁴ MIRKO TAVONI, *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 134.

⁴⁵ Ivi, p. 327.

e della seconda redazione dell'*Arcadia*, in questi anni cruciali per le sorti della nostra lingua e della nostra letteratura, resta a tutt'oggi, a mio avviso, tra gli obiettivi più auspicabili della critica e della filologia sannazariane.

POESIA IDEOLOGICA ALLA CORTE D'ARAGONA:
SANNAZARO E ALTRI

Guido Cappelli

Che la poesia abbia sempre avuto una dimensione tematica politica, è cosa risaputa. E non solo “politica” intesa in senso pratico, come riferimento ad avvenimenti storici contemporanei, ma anche (se non soprattutto) in senso teorico e dottrinale, come presenza e uso di echi della teoria politica (essenzialmente nella sua versione umanistica) nel tessuto poetico – anche se, va subito messo in chiaro, si tratta meno di “poeti-teorici”, capaci di elaborare dottrina, che di “ricettori”, a vario livello e intensità, di un’ideologia, di un complesso di idee sulla regalità e la *res publica*. Meno conosciuto e indagato è il problema della natura e la funzione specifica del rapporto che intercorre tra “amore” e “politica” in poesia, tra amore poetico e amore politico, tra la vicenda privata tendenzialmente narrata nelle varie raccolte di versi e la dimensione storica collettiva. Perché i motivi del poetare, del poetare di corte e a corte, non sono mai solo stilistico-formali, ma anche ideologico-culturali, in un peculiare incrocio tra la dimensione pubblica e quella privata, dove la seconda (come vedremo) è sanzione e “testimonianza” della prima, e viceversa. È una poesia impregnata d’ideologia, fatta per un pubblico a sfere concentriche: quello della corte, certo, ma anche il lettore “comune”,

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli,
Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-08



fattore essenziale per la diffusione “propagandistica” della parola poetica, capace di naturalizzare, rendere patrimonio comune tutta una serie di concetti e ideologemi dottrinali: quest’operazione è possibile proprio per la particolare posizione d’autorità del poeta di corte, appartenente comunque a un’élite in grado di trasmettere e propagare idee e comportamenti.¹ Non è estranea a questa forma di diffusione la centralità delle feste, e in genere del momento conviviale, con il connesso protagonismo degli intellettuali, nelle corti europee, tra cui quella aragonese in modo particolarmente originale.²

Forse anche per questo, per una questione di efficacia comunicativa, la strategia culturale aragonese, soprattutto con Ferrante, sembra orientarsi verso una consapevole *varietas* tematica e formale, come segno distintivo di un “canone” letterario e culturale regnicolo capace di abbracciare diverse sfere del reale.³ In tal senso, un gruppo poetico come quello aragonese, coeso, contraddistinto da rapporti organici col potere sia politico che culturale, su un arco cronologico relativamente breve (la

¹ In generale, l’intensità persuasiva del linguaggio culto, e in particolare della parola letteraria, è nei secoli medievali (e anche dopo, fino all’avvento dei mezzi di comunicazione di massa) necessariamente assai superiore a quella che possiamo immaginare oggi; si vedano in proposito le penetranti osservazioni metodologiche di GIACOMO TODESCHINI, *Visibilmente crudeli. Malviventi, persone sospette e gente qualunque dal Medioevo all’età moderna*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 80: «È importante capire, e soprattutto oggi, in un’epoca che tende a definire la comunicazione pubblica in modo uniforme e standardizzato, quanto invece in epoche lontane dall’oggi e dalla divulgazione di massa fosse decisiva la costruzione di significati e di messaggi nell’ambito di discorsi inizialmente elitari, ma poi subito diffusi per il mezzo dei comportamenti e dei gesti di quanti fisicamente componevano il “corpo” sociale dell’élite stessa».

² Si veda la documentata ricerca di CRISTIANA ANNA ADESSO, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, Firenze, Olschki, 2012, in part. pp. 7-17; sulla stretta relazione tra intellettuali e potere nel Quattrocento, si veda GUIDO CAPPELLI, *Sapere e potere. L’umanista e il principe nell’Italia del Quattrocento*, in “Cuadernos de Filología Italiana”, 15 (2008), pp. 73-91.

³ Cfr. ALESSANDRA ROZZONI, *La poesia politico-encomiastica aragonese: modelli, generi, temi*, tesi di dottorato in Storia della lingua e letteratura italiana, XXVI ciclo, Università degli Studi di Milano, tutor Claudia Berra, a.a. 2012-2013, p. 9.

seconda metà del Quattrocento),⁴ può fungere da “osservatorio privilegiato” per abordarre tali problematiche – senza dimenticare peraltro le ricadute sulla comprensione della posizione politico-intellettuale, all'interno del cosmo aragonese, di questi poeti, e in particolare del loro capofila Iacopo Sannazaro, di cui una vulgata, forse su questo punto rivedibile, afferma una certa freddezza, se non proprio, almeno parziale, ostilità, rispetto al potere aragonese.⁵

La vittoria aragonese nella guerra di successione del 1459-65 generò un sommovimento di ricostruzione morale e materiale in cui la politica culturale doveva giocare un ruolo di massimo rilievo, come subito dimostrò la riapertura dello Studio nello stesso 1465, anno peraltro delle nozze di Alfonso duca di Calabria, l'erede al trono, con Isabella Maria Sforza, figlia del duca di Milano. Questo clima di rigenerazione, di ricostruzione “nazionale” si nutre, certo, di trattatistica, etica e politica, ma coinvolge anche la poesia, latina e volgare. Per la prima, basti pensare, prima ancora che al Pontano, al precoce impegno poetico-politico di Porcelio Pandone, cantore delle vittorie di Ferrante e celebratore delle nozze dell'erede, all'indomani immediato della guerra.⁶ Ma è la poesia in volgare che sembra essere nei piani ideologico-culturali di Ferrante, che del resto per tutto il suo lungo governo favorirà costantemente la creazione di un'intellettualità autoctona, capace di esprimersi nel latino dall'avanguardia umanistica ma anche, soprattutto nel campo artistico,

⁴ È stato oggetto dell'ormai classico libro di MARCO SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

⁵ Su tutti, si veda l'argomentazione di ENRICO FENZI, *L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in “Per leggere”, 8 (2008), 15, pp. 157-78; poi anche in *Iacopo Sannazaro: la cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, a cura di Pasquale Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 71-95.

⁶ Lo ha studiato magistralmente ANTONIETTA IACONO, *Il “De proelio apud Troiam”:* un poema per Ferrante d'Aragona, in EAD., *Porcelio de' Pandoni: l'umanista e i suoi mecenati. Momenti di storia e di poesia*, Napoli, Loffredo, 2017, pp. 95-108.

in un volgare “illustre” che contribuisse alla formazione di un’identità regnicola.⁷

Il *Naufragio* di Giovanni Aloisio, tra gli anni Sessanta e Settanta, mostra già i segni della compresenza, senza dubbio voluta e ricercata, della tematica amorosa e di quella celebrativa o, piuttosto, ideologica e “organica”.⁸ Una spia del senso di *sodalitas*, e possiamo dire dell’aspirazione a creare un’autocoscienza intellettuale di gruppo, è il lungo elenco di amici che figurano in appendice al manoscritto del *Naufragio* come autori dei testi, latini e volgari, consolatori per la morte dell’amata del poeta: dal De Jennaro al Galeota, dal Perleoni al Cariteo al Sannazaro, emerge qui una prima *res publica* di poeti legati in qualche modo all’ufficialità aragonese. Sul piano letterario, già il Santagata rilevava nella raccolta dell’Aloisio la presenza, accanto alle rime amorose, di «un gruppetto di testi politici ed encomiastici, indirizzati in prevalenza a membri della famiglia reale»;⁹ ma il son. 53 è ricco di elementi dottrinali che possono permetterci di approfondire questa linea politico-ideologica. Si tratta di una «Lauda [del] nostro Segnor Re ne li beni de l’animo, de la Fortuna, et de la Natura, et lui poterse tener felice demonstra», dove compare quasi un sommario dei temi politici più cari alla poesia aragonese: Fortuna, Natura e *felicitas*, intesa quest’ultima, naturalmente, come *felicitas* politica. La prima strofa, poi, presenta moduli intrisi di ideologia politica:

⁷ Emblematico il caso, a metà degli anni Settanta, della versione di Plinio il Vecchio incaricata dal sovrano all’umanista Giovanni Brancato, in esplicita contrapposizione con la versione toscana del Landino: cfr. *Caio Plinio Secondo, La Storia naturale (libri I-XI), tradotta in napoletano misto da Giovanni Brancati*, a cura di Salvatore Gentile, Napoli, [La buona stampa], 1974.

⁸ Su questo testo e sul suo autore, cfr. SANTAGATA, *La lirica aragonese*, pp. 1-23; ROZZONI, *La poesia politico-encomiastica*, pp. 113-39; c’è un’edizione del testo, contenuta in MARINA MILELLA, *Il “Naufragio” di Giovanni Aloisio. Edizione critica*, tesi di dottorato in Filologia moderna, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, tutor Nicola De Blasi, 2006 (da cui si cita).

⁹ SANTAGATA, *La lirica aragonese*, p. 14; agli «“amici” di Aloisio» è dedicata l’Appendice 2, pp. 387-94.

Gode nel Ciel quella anima beata
de vostro padre Alfonso che 'l suo regno,
per propria virtute del tuo ingegno,
sia raquistato, et de toa nuda spata.
(*Naufragio* III 14, 1-4)

La vittoria, evidentemente recentissima, nella guerra di successione è presentata come frutto di *arma et litterae*, dell'«ingegno» e della «spata» di Ferrante, così da indicare una nuova legittimazione politica, che rafforza quella dinastica evocata nel primo verso attraverso la figura di Alfonso. Fortuna è *subingata* dalla *virtus* di Ferrante (vv. 5-8), anzi, più precisamente, dalle «dote / de l'animo [s]uo invicto valeroso»; nella terminologia politica *invictus* indica, fin da Cicerone, la *magnanimitas* e la propaganda filoaragonese lo attribuisce volentieri a Ferrante.¹⁰ Né l'accenno finale alla «Natura» che «generòte felice» – che in questo contesto si avvicina assai a 'adatto a governare' – è neutro o innocente: al contrario, esso rimanda alle doti "naturali" del sovrano, in implicita rivendicazione del diritto a governare mercé tali doti (tecnicamente, *virtutes*) piuttosto che per sola legittimazione dinastica.¹¹

La presenza tra gli interlocutori di Aloisio di Giuliano Perleoni, detto Rustico Romano dalla città di origine, poeta rifugiatosi a Napoli dal 1470, forse a causa dei legami con la cosiddetta Accademia romana di

¹⁰ Mi permetto di rimandare a G. CAPPELLI, *Maiestas. Politica e pensiero politico nella Napoli aragonese*, Roma, Carocci, 2016, pp. 56, 67, 76, per l'aggettivo *invicto* e le relative implicanze dottrinali (su cui vedi anche *infra*, n. 36); tono e circostanza suggeriscono di datare il testo alla fine della guerra, non prima del 1465, come il *De principe* pontaniano, piuttosto che genericamente ai «primissimi anni» Sessanta, come Santagata; il tema della Fortuna ritorna nel son. 75, interamente strutturato sul contrasto di questa con la «virtù» di Ferrante; in generale, i componimenti dell'Aloisio riflettono compattamente quel clima: oltre alla canz. 75, vedi il son. 54 (a Ippolita Maria Sforza, per le nozze con Alfonso, come già il Porcelio; cfr. SANTAGATA, *La lirica aragonese*, pp. 14-15).

¹¹ Siamo dunque nell'ambito, appunto, della questione della legittimità, molto sentita dai teorici aragonesi, su cui cfr. CAPPELLI, *Maiestas*, pp. 43-59; nel nostro caso, il richiamo alla Natura sembra privilegiare il momento "biologico", la dote innata del *princeps*.

Pomponio Leto appena sciolta per paganesimo, è in tal senso assai significativa.¹² A Napoli, *refugium* dalle persecuzioni politico-religiose e centro proteso verso una forte affermazione di autonomia culturale (oltre che politica), Perleoni copia, molto presto, nel 1470, un codice del fondamentale *De obedientia* di Giovanni Pontano, l'opera aragonese (e non solo) di maggiore spessore teorico-politico.¹³ E a Napoli sono legati alcuni dei suoi testi più politicamente impegnati, confluiti poi nella sua raccolta *Lo Perleone*, dedicata a Federico d'Aragona, di cui il poeta era divenuto segretario.¹⁴ Che questa si collochi nell'orbita della poesia di corte aragonese, è provato non solo dal ruolo interno ad essa svolto dal poeta, in quanto funzionario, «regio cancelliere» come dichiara lui stesso, ma anche dal nutrito manipolo di poeti e *sodales* menzionati nel *Perleone*.¹⁵ In questa sede, basterà segnalare brevemente un gruppetto di testi esplicitamente politici, componimenti legati in vario modo alla politica “pratica”, a eventi storici concreti come la riconquista di Otranto (1481), riflessa in due canzoni, dedicate rispettivamente a Ferrante e ad Alfonso di Calabria: la *Canzone morale IIII a la Maestà del S. Re Don Ferrando in la obsidione di Hydronto* e la *Canzone V de nuova textura al Illustrissimo S. Duca di Calabria recitata in un convito in forma d'un pastore in la*

¹² Sul Perleoni, la biografia resta quella di ERASMO PÈRCOPO, *Artisti e scrittori aragonesi. Contribuzione ad uno studio su “Napoli nel Rinascimento”*, Napoli, Giannini, 1895, pp. 120-39.

¹³ SANTAGATA, *La lirica aragonese*, p. 10.

¹⁴ L'opera fu edita nel 1492 e conobbe varie ristampe; cito dall'ed. contenuta nella tesi di dottorato in Studi Umanistici-Italianistica di FRANCISCO RODRÍGUEZ MESA, *Il Perleone, canzoniere di Rustico Romano*, Roma-Córdoba (Argentina), 2017, anche se, da diversi indizi, non mi è parsa particolarmente affidabile. Su quest'opera si veda ora NICOLE VOLTA, *Le rime per Beatrice Cassia nel “Perleone” di Rustico Romano*, in *Natura Società Letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti* (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 2020 (<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/01_Volta.pdf>).

¹⁵ ROZZONI, *La poesia politico-encomiastica*, p. 143; forse è anche personaggio dell'*Arcadia*, se si accetta la proposta di ITALO PANTANI, *Per Montano e altri pastori d'Arcadia*, in “Filologia e critica”, 42.1 (2017), pp. 143-58: 158.

Recuperatione de Hydronto; o la traumatica rivolta dei baroni (1485-86), evocata nella *Satyra Morale et prophetica in la rebellione de li Baroni et morte del condam Conte de Sarno, Secretario et Figliuoli*,¹⁶ che come vedremo avrà un'eco anche in Sannazaro, e che, sotto il velame metaforico dei lupi e degli agnelli (come in Sannazaro), stigmatizza la ribellione – i baroni «fur soli de la lor ruyna origine» (v. 29) – ed esalta la repressione – «O stupenda vendecta! O gran miraculo!» (v. 82). La *Satyra*, in verità, sembra non essere esente da una certa aspirazione all'esemplarità, e diciamo pure all'avvertenza minacciosa, nell'insistenza quasi compiaciuta sul destino terribile che attende i ribelli (vv. 85-96):

O, di Fortuna horribil ministerio!
Veder tre teste tal subterra abscondere,
la quarta al vento senza cimiterio;
che mi porresti hormai tu qui rispondere?
Terraissi che del Ciel sia stato un fascino
o per delicti lor visti confondere?
Convien che tale exemplo al mondo lascino
questi rebelli, o Donna, et non te smentiche
ad ciò che i successor le criste abascino,
le tue parole accorte et bene autentiche
ognhor mi fanno più costante ad credere
che questo error con gran ragion tu scentiche.

Fuori dall'ambito aragonese (ma pur sempre inserendo nel discorso il «giusto Aragonio»), si segnala un'*Egloga facta in la morte del condam Signor Duca de Milano* (Galeazzo Maria Sforza, assassinato nel 1476), trattandosi di un genere cruciale di cui il Perleoni sembra pioniere a Napoli.¹⁷

¹⁶ Nell'ed. cit., rispettivamente alle pp. 139-44, 144-48 155-65, ma con diverse trascrizioni palesemente errate, che correggiamo tacitamente; sul contenuto della *Satyra*, cfr. ROZZONI, *La poesia politico-encomiastica*, pp. 161-69.

¹⁷ Così ROZZONI, *La poesia politico-encomiastica*, p. 156; diversamente C.A. ADDESSO, *Un pastore "cortigiano" su un "sentiero angusto et solitario". I testi bucolici del canzoniere di*

Più proficua, ai fini di un'analisi orientata in senso dottrinale, la prima delle cinque parti in cui è divisa la raccolta, giocata, si direbbe strutturalmente, sul *topos modestiae* della professione di umiltà dell'intellettuale (poetica, stilistica, retorica) in contrasto con la grandezza del destinatario: «Altra lyra, altro Appollo, altro Tritunno / seria bisogno ad respirar tant'alto / più forte legno al fluctuoso assalto» (IV 1-3), un modulo assai praticato, come vedremo, nella poesia politica, che andrà senz'altro approfondito. La corona di testi per Federico (III-XVI, l'ultimo con funzione di passaggio al tema propriamente amoroso) ha una rilevante impronta politica, che anzi si configura come il vero filo conduttore di una sezione che l'autore stesso definisce "extravagante". Il poeta celebra il principe con accenti affettivi, evocando un *amor* che configura un rapporto, sia pur disuguale, di *amicizia politica*, nel senso umanistico di affetto, ricambiato, del suddito per il signore, modello di *virtutes* politiche: il «Signor ch'io adoro» (XI 2), come *Deo similis*.¹⁸ Ciò dà una prima indicazione sul rapporto "organico" tra poesia, anche amorosa, e politica in questa produzione poetica di corte: nel son. III 15 (*Al illustrissimo signor Federico*) compare la *fides*: «io sol per fede ad te Signor mi rendo»; in IV 6, echeggia il dibattito umanistico su *amor* e *timor* nel rapporto principe-sudditi: «timendo, amando et venerando exalto»; tornano, come in Aloisio, le «dote immense» della «regal natura» del principe (VI 10-11), di cui si è vista la funzione; in VIII 2 ricompare la Fortuna, sconfitta dal destino glorioso: «Fortuna contra fato indarno gyra»; in XIV 10-11, insieme e in collegamento con un altro tema topico, la gloria: «Già spiega in te natura ogni sua forza, / fortuna amicha et placida te chiama / et le voglie son pronte in tua gloria».

Giuliano Perleoni detto Rustico Romano, in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'età barocca*, a cura di Daria Perocco, Bologna, Clueb-Archetipo Libri, 2012, pp. 43-62 (testo comunque ricco di spunti).

¹⁸ Sul concetto di *amor* politico, ho date le indicazioni più ampie in G. CAPPELLI, *Petrarca e l'Umanesimo politico del Quattrocento*, in "Verbum. Analecta Neolatina", 7.1 (2005), pp. 153-175; sulla metafora del sovrano *Deo similis*, ancora *Miaestas, ad indicem*.

Il “pantheon” del Perleoni include Cesare e Alessandro, figure eponime del potere imperiale: son. V 12-13; ancor più interessante l'evocazione, in XIII 1-5, di un «invicto» Federico II di Svevia, *exemplum* di *iustitia* imperiale cui equiparare l'omonimo aragonese:

Splenda quel raggio in te, quel Sole antico
de Astrea che luce qui tra sagre legi,
poy che di nome et de virtù paregi
quel digno autor Secondo Frederico,
Principe Invicto et de Iusticia amicho.

Tra i poeti cosiddetti della “vecchia guardia” aragonese (la generazione precedente a quella di Sannazaro e Cariteo), e malgrado la sua posizione un po' “eccentrica” rispetto al “petrarchismo” di costoro, vale la pena segnalare un testo poco considerato di Francesco Galeota, diplomatico vicinissimo ad Alfonso, la «Cansone facta per dirla a la Maestà del Signor Re dove sono le nove virtù de haver uno amante» (canz. 142), dove l'intreccio amore-politica è palese sin dal titolo, come del resto ha dimostrato una raffinata analisi politico-poetica, che ne mette in rilievo i legami con la trattatistica coeva.¹⁹ Qui dunque ci soffermeremo solo su un particolare, un passo della prima strofa dottrinalmente piuttosto intrigante, in cui, dopo la serie delle nove virtù promesse, il poeta così si rivolge al sovrano aragonese: «mio bon re Ferrante, / degno della gran sedia imperiale, / tu solo me fai cantare...». L'accenno, proprio all'esordio del testo, a un destino imperiale del re di Napoli non può non attirare l'attenzione. In realtà, si tratta quasi di un *topos* nella letteratura aragonese, inizialmente usato da Angelo de Grassis nella sua *oratio panigerica* ad Alfonso il Magnanimo, dei primi anni Quaranta (forse su suggerimento

¹⁹ Alludo ad A. ROZZONI, *Il canzoniere di Francesco Galeota tra etica amorosa e precettistica politica*, in “Critica letteraria”, 40.3 (2012), pp. 421-35 (con bibliografia aggiornata sull'autore e la sua opera); Galeota fu “regio oratore”, cioè agente diplomatico di un certo rilievo: BRUNO FIGLIUOLO, *Su Francesco Galeota, poeta e diplomatico napoletano del secondo Quattrocento*, in “Archivio storico per le provincie napoletane”, 126 (2008), pp. 93-106.

del Panormita, che pure aveva parlato di trono imperiale per Alfonso); e ripreso poi, in riferimento a Ferrante, da Giovanni Brancato, bibliotecario e funzionario di corte, che conclude così una sua orazione politica del 1472: «Deum igitur inmortalem precor, ut te diutissime felicissimeque valere velit, et nos, qui te hodie regem videmus, brevi summum Imperatorem factum letemur». Che l'accento avesse un forte valore ideologico e propagandistico, nella direzione della riaffermazione di piena sovranità secondo la massima *rex in regno suo est imperator*, lo provano non solo la stessa collocazione in posizioni di rilievo nei testi menzionati (in particolare in quello, pubblico e ispirato alla dottrina politica umanistica, del Brancato), ma anche circostanze storiche come l'uso da parte di Ferrante del *frygium* imperiale o l'accusa di Innocenzo VIII rivolta a Ferrante di voler «farsi imperatore e dare legge in tutta Italia».²⁰

La prassi poetica alla corte aragonese sembra dunque mescolare coscientemente la vicenda biografico-amorosa e quella politica, la dimensione privata e quella pubblica, l'esperienza individuale e quella collettiva, in un intreccio in cui la vita stessa della poesia è legata a quella politica: «per i poeti aragonesi la tranquillità politica e la vicinanza del re sono condizioni necessarie per il fiorire della poesia, mentre una crisi politica porta inevitabilmente a una crisi poetica».²¹ La complessità di questa dinamica impone dunque la domanda su questo incrocio di vicenda personale, echi della lotta politica e spunti, lampi dottrinali, in cui la figura autoriale assume una valenza politica, entra cioè nell'agone *in quanto poeta*.

Ciò suggerisce anche, e in prima istanza, di evitare generalizzazioni come “poesia encomiastica”, poesia “cortigiana” e simili. Si tratta infatti della ripresa palesemente cosciente di moduli ideologici della dottrina, in stretta relazione con essa: elementi che vengono rifunzionalizzati in modalità poetica e a scopi di riaffermazione propagandistico-ideologica.

²⁰ Tutti i riferimenti e la bibliografia in CAPPELLI, *Maiestas*, pp. 149-50 e n. 184.

²¹ ROZZONI, *Il canzoniere di Francesco Galeota*, p. 426.

È per questo che sembra più valida e scientificamente produttiva la definizione di *poesia ideologica*, dal momento che la categoria di “encomio” è fuorviante, quella di “cortese” riduttiva, ed entrambe non consentono di cogliere la sostanza politica dei testi.

Si spiega dunque la continuità di questa modalità poetica negli anni Ottanta-Novanta, all'epoca della nuova e definitiva crisi, sotto la pressione dell'ostilità baronale. È il tempo del *De maiestate* di Giuniano Maio (divulgato nel 1492-93), quando Sannazaro, nel son. 85 (su cui torneremo), rievoca, non certo a caso, il tentativo di assassinio perpetrato da Marino Marzano all'epoca della prima guerra di successione, ispirando, come ha dimostrato Tobia Toscano, la corrispondente miniatura del trattato politico del Maio.²² L'impressione è che i momenti di maggiore intensità poetica siano all'inizio (post prima congiura) e alla fine della parabola aragonese (post seconda congiura).

È importante, a livello anche di organizzazione della ricerca, individuare i temi portanti attorno a cui si struttura il discorso poetico-politico. Il principale è certamente, come già accennato, quello della Fortuna, indizio e in qualche modo emblema della sensibilità politica aragonese, fino al Pontano estremo del *De fortuna*. In generale, nei momenti ottimistici e vincenti, la Fortuna è superabile/favorevole; nei momenti di crisi, è insuperabile/avversa. E se nei primi testi appare legata alla vittoria del '65, punto di forza della celebrazione ferrantina anche in dottrina, i rivolgimenti di fine secolo tornano a chiamarla in causa. Campeggia nel trattato di Giuniano Maio e nel tardo e triste *De magnanimitate* del Pontano, ma eccola presiedere alla lettera prefatoria di Pietro Summonte all'*Arcadia* del 1504, come fattore scatenante della pubblicazione del volume, posto dunque sotto il segno della Storia individuale e collettiva:

²² Cfr. TOBIA R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della “princeps” delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei “Sonetti et canzoni”* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati, Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 13-47: 19-20.

La cagione che principalmente a questa mia non voluntaria audacia mi mosse [...] nacque in me non meno da compassione che da giustissimo sdegno, vedendo chiaramente che la Fortuna, non sazia di subvertire i regni, le felicità degli uomini e le altre cose a lei subgette, ancora a le nostre memorie, a li frutti del'ingegno [...] presuma extendere la sua pernicioso mano.²³

Possiamo esemplificare con un pugno di testi strategici: il primo è il son. CII delle *Rime* di Pietro Jacopo De Jennaro.²⁴

Se la fortuna in man t'ha dato il freno del secol nostro, pensa attento e mira, or che sei lieto che soa rota gira et ogne gran favor può venir meno.	4
De, non volerte sempre empire el seno de l'altrui danni, ché se volta in ira, vedrai colui che tacito sospira audacemente darte del veneno.	8
Non te fidare ancora a toa ricchezza, ché ne son viste assai tornar mendice cadendo qual dal ciel cadon fulgùre.	11
Or che tu pòdi, fa tali e tanti amice che, se fortuna mai t'aborre e sprezza, abii chi tua salute ame e procure.	14

Si tratta di un'esortazione ad Antonello Petrucci a evitare la *superbia* e coltivare l'amicizia politica, per motivi utilitaristici («se fortuna mai ti aborre e sprezza...», v. 13), particolarmente vistosi nell'osservazione, di sapore machiavelliano, sui pericoli dell'ira prodotta dell'odio. Il testo, come si vede, è tutto costruito intorno al tema della volubilità della Fortuna, rappresentata nella figurazione tradizionale della ruota, ma anche in senso spaziale, come altezza da cui si può precipitare, a rappresentare

²³ Cito dal testo riprodotto in IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013, pp. 353-54.

²⁴ PIETRO JACOPO DE JENARO, *Rime e lettere*, a cura di Maria Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956, p. 136.

la caduta sempre possibile dei potenti dalle altezze della gloria alla miseria della disgrazia politica e sociale: il legame con la congiura è evidente nel tono complessivo di profezia *post eventum*.

La canz. 69 delle *Rime* del Sannazaro, testo organico alla strategia politica aragonese nella lotta antifeudale, nel momento drammatico della rivolta baronale, pone l'intero episodio storico sotto il segno di *Fortuna*, questa volta rappresentata solo come ruota, creando un nesso forte tra la stigmatizzazione della ribellione e lo sfondo filosofico e politico-morale. La canzone si apre sull'immagine della Fortuna, dal «temerario ardir»:

Incliti spirti, a cui Fortuna arride
quasi benigna e lieta
per farvi al cominciar veloci e pronti,
ecco che la sua torbida inquieta
rota par che vi affide
e vi spiani dinanzi e fossi e monti;
ecco c'a vostre fronti
lusingando promette or quercia or lauro,
pur c'al suo temerario ardir vi accorde.
(vv. 1-9)²⁵

E si chiude su quella di Fortuna castigatrice:

E se pur ti trasporta
tanto inanzi la voglia
rimordendo lor cieco e van desire,
digli che in pianto e doglia
Fortuna volge ogni sfrenato ardire.
(vv. 118-22)

In mezzo, la potente allitterazione dantesca e l'anatema virgiliano (*auri sacra fames!*), utili a trasporre su un piano universale l'episodio storico concreto: «Ahi menti cieche e sorde / de' miseri mortali, ahi mal nato auro...», vv. 10-11). La difesa della forma monarchica, con il

²⁵ Cito dall'edizione a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.

dispiego concentrato del nerbo dell'argomentazione filomonarchica di ascendenza tomista e pontaniana («sì come... così»):

L'alto e giusto motor che tutto vede
e con eterna legge
tempra le uman e le divine cose,
sì come ei sol là su governa e regge,
e solo in alto siede
fra quelle anime lete e luminose,
così qua giù propose
chi de' mortali avesse in mano il freno,
ché mal senza rettor si guida barca.
(vv. 65-73)

E ancora, l'uso politico del termine «felice» cui si contrappone il *timor* suscitato dalla potenza del duca Alfonso:

Ritardar nol [*scil.* Alfonso] potran monti né fiumi,
ché mai non spiega indarno
quella insegna felice e più che umana,
la qual, così lontana,
se si confessa il ver, timor vi porge.
(vv. 100-104)²⁶

Anche la canz. 11, dedicata forse a Ferrandino all'indomani della riconquista del Regno nel 1495,²⁷ si apre e gira intorno alla tematica *de fortuna*, presentandosi come vera e propria riflessione "a tappe" sul tema: la Fortuna si arrende alla *virtus* (vv. 1-14); è una *virtus* sovrumana, in linea con l'idea di sovrano *deus in terris*: «Questi che qui dal ciel per grazia venne...» (vv. 29-30); infatti essa viene sottomessa dal divino: «il ciel» (v. 59). Ma tale vittoria dev'essere comunicata, annunciata,

²⁶ Nel sonetto successivo, 70, l'«alma stimata», un tempo da annoverare tra gli dèi, ora «cieco abisso di vizi empi e rei», il cui «nome» sarà «sbandito» dagli scritti del poeta, può ben essere il Petrucci: in tal caso, saremmo di fronte a un dittico relativo alla congiura dell'85, con profezia *post eventum*.

²⁷ Cfr. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, pp. 24-25.

naturalmente dagli intellettuali-poeti: «O qual letizia fia per gli alti monti / se a' Fauni mai tra le spelunche e i boschi / arriva il grido di siffatti onori!» (vv. 71-84). Il tema funziona qui come un vettore o “collettore” di ideologia (più che di propaganda, più che di encomio) politica: col degno finale di Scipione (icona della magnanimità politica già nel *De principe* pontaniano) e Camillo che riscatta Roma, come Ferrandino Napoli, nel finale cantato significativamente con accenti amorosi: «onde io / di dimostrar il core ardo e sfavillo / al mio Scipione al mio Camillo» (vv. 103-105). Scipione torna anche nel son. 92, anch'esso dedicato a Ferrandino e connesso (come ha notato il Toscano)²⁸ con la canz. 11, come personaggio esemplare per antonomasia e associato al *deus in terris*: «tal che dirai: se questi è uom mortale / è Paulo o Scipio, ma s'egli è dio, / chi sa or se è Nettuno, Apollo o Marte?» (vv. 12-14).

In realtà, è il caso, a questo punto, di sollevare la questione della fedeltà politica di Sannazaro, non sempre ritenuta cristallina, soprattutto a causa di certe presunte posizioni adottate nell'*Arcadia*. Senza voler esaurire qui la controversia, è un dato di fatto che se è vero che egli non è un teorico, non crea dottrina, ma se ne fa solo eco nei suoi testi poetici, è altrettanto indubitabile che nelle *Rime* si riflette ampiamente la ferrea posizione filoaragonese del Sannazaro,²⁹ uomo di Ferrante, che anche dopo la caduta sceglie l'“esilio politico” e resta per tutta la vita su quelle posizioni rifiutando, sia pur senza conati di ribellione, ogni rapporto “organico” con il potere spagnolo – diversamente dal Cariteo che si avvicina ai nuovi padroni, inserendosi, con dediche e richiami vari, nel

²⁸ Ivi, pp. 28-30, con l'intuizione, a mio parere cruciale, della scelta di Sannazaro «di contestualizzare il proprio naufragio sentimentale con il naufragio della dinastia» (p. 30).

²⁹ Al netto di possibili interventi nel corso dell'intera sua vita, è a mio parere ancora condivisibile la posizione di CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle “Rime” del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37 (da cui si cita), secondo cui l'esperienza delle *Rime* è essenzialmente aragonese, come la posizione politica che il Sannazaro non mutò mai più.

filone “cortigiano”.³⁰ Di contro vi sarebbe la nota vicenda della miniera di allume presuntamente confiscata dal sovrano in modo proditorio al padre del poeta, Cola: questo sarebbe il “movente” delle sue critiche e insoddisfazioni. Tuttavia, se riletta con attenzione la circostanza si rivela assai più sfumata e complessa, né pare essersi svolta nel modo tragico con cui la si descrive per la verità alquanto frettolosamente. Stando al biografo dell’umanista, infatti, Cola non vide le possibilità economiche della miniera (ricordiamo che l’allume era una componente essenziale nella manifattura tessile, che proprio allora conosceva uno sviluppo esponenziale), mentre le vide, eccome, «altri più accorto. Pochi anni dopo la morte di Cola, nel maggio 1465, Guglielmo Lo Monaco, il noto “cavaliere e governatore de l’artiglieria” di Ferrante I, dopo aver preparata per tre anni la miniera, stipulò con Ferrante un contratto di società» per lo sfruttamento della miniera.³¹ Non vi fu dunque, sottrazione forzata, ma semplicemente l’avocazione allo Stato (in società con un privato, ma a sua volta funzionario) di un bene economico in assenza di sfruttamento da parte del proprietario. È lecito ritenere che, al contrario di quanto interpretato generalmente, fu proprio la posizione di vantaggio del Sannazaro (e del fratello) presso la Corte a permettere agli eredi di Cola di reclamare, con successo, la “restituzione” della miniera, che alla fine avvenne grazie a Ferrandino nel 1495 (con privilegio confermato da Federico nel 1500). Chi tolse definitivamente l’agognato bene ai Sannazaro fu invece, a dinastia finita, Fernando il Cattolico nel 1505.

³⁰ Per Sannazaro, vedi ancora DIONISOTTI, *Appunti sulle “Rime” del Sannazaro*, p. 24: «il Sannazaro non dimise mai [...] la speranza di vedere una restaurazione aragonese a Napoli»; significativa del suo atteggiamento l’elegia III II; per Cariteo, si veda GABRIELLA SCARLATTA ESCHRICH, *Cariteo’s “Aragonia”: The Language of Power at the Aragonese Court*, in “Forum Italicum”, 37.2 (2003), pp. 329-44.

³¹ Reinterpreto così i dati offerti da E. PÈRCOPO, *Vita di Jacobo Sannazaro*, Napoli, Società napoletana di Storia patria, 1931, pp. 19-20, 47-48, 60-61; andrebbe forse approfondita anche la vicenda, per certi versi analoga, del De Jennaro, di cui è peraltro indubbia la lealtà aragonese.

Anche per quanto riguarda l'*Arcadia* (per non dire degli altri componimenti volgari – destinati cioè a maggior diffusione) è difficile ipotizzare che il poeta rivolga una critica, sia pur velata, agli Aragonesi. Senza negarne i complessi echi di storia politica, è sconsigliabile ricavare posizioni così nette da un testo che – come è stato giustamente sottolineato – è tutto pervaso da un Tempo che corrode l'ideale, «si infiltra nell'opera sotto forma di presagio funebre e di memoria luttuosa», facendo della *rêverie* ideale l'unica sua possibilità.³²

La vicenda poetica così come Sannazaro la ricostruisce comincia con la sua entrata a corte: il suo è un amore, politico e personale, “cortese”. Amore è una forma, anzi *la* forma di civilizzazione. La “vita” comincia a corte e finisce quando la corte di Ferrante finisce: con l'invasione francese del 1495, quando il poeta è costretto a passare da “cortigiano”/ideologo a uomo politico *tout court*. Al di là delle corrispondenze puntuali, il “canzoniere” narra dunque una connessione tra vicenda esistenziale e vicenda dinastico-politica. Il filo degli “anniversari” disseminati lungo la raccolta sembra confermarlo,³³ rimandando a una dimensione sospesa tra privato e pubblico, tra espressione individuale e orizzonte collettivo.

Sannazaro entra in corte alla fine del periodo d'oro della politica e della diplomazia aragonese: questo può spiegare il suo atteggiamento meno indefettibilmente entusiasta, il suo tono meno trionfale, la sua disposizione alla riflessione malinconica – quel “nominalismo nevrotico” che tanto lo sta riavvicinando al nostro tempo. Si prenda l'emblematico son. 12, a Giovan Francesco Caracciolo (che, com'è noto, ha un ruolo centrale nell'egloga X dell'*Arcadia*):

Questa anima real che di valore,
Caracciol mio, l'età nostra riveste,

³² MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *La “descriptio puellae” nel Rinascimento. Percorsi del “topos” fra Italia e Spagna con un'appendice sul “locus amoenus”*, Firenze, Cesati, 2018, p. 75.

³³ Come ha notato ancora il TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, pp. 18 e 24-25, il «sesto decimo anno» del son. 98 situerebbe la vicenda tra 1479-81 e 1494-95

volgendo gli occhi all'atre mie tempeste, fe' forza a morte e tenne in vita il core.	4
Tal che pensando ai rai de suo splendore ai modi santi, a le opre alte e modeste, non trovo a' miei desir voci sì preste che possan per lodarla uscir di fòre.	8
Però spesso mi agghiaccio al primo assalto e, come vedi, tremo e impallidisco, e la penna e la man si fa di smalto; o se tal ora a cominciar mi arrisco, vedendo sue virtù poggiar tant'alto, uomo nol posso dir, dio non ardisco.	11 14

La collocazione politica del destinatario potrebbe indurre a considerare il testo come un esempio di “fronda” implicita;³⁴ si tratta, al contrario, di uno dei momenti più alti nell’apologia dei sovrani, tutto strutturato sulla trasposizione del codice amoroso – inclusa la fenomenologia fisica («mi agghiaccio... tremo e impallidisco») – in quello politico, attraverso il meccanismo della *lode*, fino all’ineffabilità («la penna e la man si fa di smalto»). La rievocazione, che ormai possiamo dire topica, dell’agguato del Marzano durante la prima congiura («fe’ forza a morte...») culmina nella gloriosa immagine dottrinale, più volte riscontrata, del sovrano come *Deus in terris*.³⁵

³⁴ Sul Caracciolo in Arcadia, pagine raffinate, ma a mio parere non del tutto condiscussibili e soprattutto non applicabili a questo sonetto né alle *Rime* in generale, ha scritto E. FENZI, *Arcadia X-XII*, in *Travestimenti. Mondi immaginari e scrittura nell’Europa delle corti*, a cura di Raffaele Girardi, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, pp. 36, 39, 43-46, con importanti suggerimenti (utili ai nostri propositi) sull’identificazione tra il Regno e la stessa Arcadia; sull’egloga X, vedi il commento di Vecce, all’ed. cit. (n. 23), p. 258; T.R. TOSCANO, *Il primo “canzoniere” di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano n. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e Quasi un passaggio di testimone: rime di Sannazaro e di Vittoria Colonna nel manoscritto Magliabechiano VII 371*, in ID., *Tra manoscritti e stampati*, pp. 49-81 e 83-114: a pp. 69-70, nel rilevare che «Caracciol» è inserito in seconda redazione, dubita che si tratti di Giovan Francesco, come sembrerebbe a prima vista e propone Rosangela Fanara.

³⁵ *O Deo similis*, come si è visto *supra*, n. 18; e vedi ancora nel son. 92, 13: «ma s’egli è Dio...».

Il male, in realtà, viene sempre dai baroni, come nel già menzionato son. 85 (cfr. *supra*, n. 22), che rievoca la strenua autodifesa di Ferrante dall'aggressione di Marino Marzano, nel maggio 1460, durante la prima "congiura":

Vedi, invito signor, come risplende in cor real virtù con saper mista; vedi colui, che sol, sì fiero in vista, da tre nemici armati or si difende.	4
Sotto breve pittura qui si intende come offesa ragion più forza acquista, e come l'empia frode, irata e trista, con vergogna se stessa al fin riprende.	8
Oh quanta invidia e meraviglia avranno al secol nostro di sì rara gloria gli altri, che dopo noi qui nasceranno!	11
E forse alcun sarà, che, per memoria di sì bel fatto e di sì crudo inganno, al mondo il farà noto in chiara istoria.	14

Se lo si legge in controtuce con il capitolo del *De maiestate* del Maio cui si riferisce la miniatura, si osserva che il nucleo tematico del testo è prettamente dottrinale: si tratta del concetto di *fortitudo*, messo in relazione dal Maio con quello di Fortuna: un nesso schiettamente politico, in modo tale che il passo del *De maiestate* "illustra" dottrinalmente a sua volta questo sonetto, che ne è una sorta di trasposizione poetica. È intorno al termine *invitto* (che non a caso abbiamo già incontrato) che si gioca la partita dottrinale della *fortitudo*: Ferrante come il padre Alfonso nell'arco di trionfo di Castelnuovo in Napoli, e come in altri componimenti del Sannazaro.³⁶ Il processo cosciente di affinamento teorico è rilevabile nel movimento variantistico del v. 1: da *signor mio caro* a *invitto signor*.³⁷

³⁶ Cfr. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, p. 30 n. 43; sul concetto di *fortitudo*, collegato a *magnanimitas* e *maiestas*, CAPPELLI, *Maiestas, ad indicem* (e *supra*, n. 10).

³⁷ Come ha per primo osservato TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, pp. 19 e 21; e anche nella canz. XI, l'«anima gloriosa» è «invitta» (v. 1).

Anche Sannazaro dunque inserisce, senza dubbio consapevolmente, nozioni della dottrina politica per cementare l'elogio e il precetto: lo autorizza la ben collaudata *sententia* della *Retorica* di Aristotele: «la lode e il consiglio sono di una specie comune» (I 1367b), ripreso da Cicerone (*Ad Quint. fratrem* I 1, 36 «At ea quidem, quae supra scripta sunt, non ut te instituerem (neque enim prudentia tua cuiusquam praecepta desiderat), sed me in scribendo commemoratio tuae virtutis delectavit») e convergente a creare l'idea del testo precettistico come *specchio*, in questo caso poetico.

Nel son. 13, indirizzato al principe Federico, che «ama» i «sacri fonti» delle Muse, vale a dire onora gli intellettuali, il poeta desidera scrivere delle sue gesta (mettersi al servizio “organico”), secondo l'idea umanistica della poesia eternatrice: «gir con lui [...] / là dove Apollo ancor lo aspetta e chiama» (vv. 7-8),³⁸ ma non lo farà, rimandando a un futuro imprevedibile la lode del principe: «e con più colto stil giudicio et arte / Federigo lodando in ogni luogo / lasci eterno il bel nome in mille carte» (vv. 12-14). Quest'idea conforma la canz. 89, composta secondo il Dionisotti «non oltre il 1493»,³⁹ dove la speranza d'immortalità poetica si traduce nell'aspirazione a cantare, aspirazione frustrata da «quel bel viso gentile» (v. 8), che fa sì che non si possa «dal visco, ove a tutt'ore Amor lo intrica, / per industria o fatica / liberar sì che alquanto si rileve» (vv. 10-12). Egli è consapevole che «senza dir degli occhi o del bel velo / o di lei che mi fugge / si pò con altra gloria andare in cielo» (vv. 58-60). L'aspirazione è al sublime del canto epico, che gli permetterebbe di cantare:

³⁸ Il mito della poesia eternatrice – «le statue d'or con tanta gloria / dopo la morte ai buon fur poste in alto / e de' crudeli estinta ogni memoria» (vv. 9-11) –, che consolida il rapporto dell'intellettuale col sovrano – «caro signor, di me pensier ti venne», v. 3 – è ricorrente e torna per esempio nel son. 87 (l'adorazione dei posteri è idea che conforma anche l'*Arcadia*).

³⁹ DIONISOTTI, *Appunti sulle “Rime” del Sannazaro*, p. 3.

con rime argute e pronte
il bel principio altero, e la corona
vittrice, onde Aragonia
sparse l'imperio suo per ogni gente
(vv. 80-83).

Il canto riguarderebbe l'intera dinastia d'Aragona, da Alfonso I a Ferrandino (l'«altro spirito altero, / che oggi torna al mondo sol con sua beltade», vv. 113-14). Ma anche qui si tratta di una semplice e non si sa quanto fondata speranza: «se pur fia che Amor non mi distempre, / vedrai col suo poeta / Napoli bella levarsi e viver sempre» (vv. 125-27).

Qui si rivela la funzione di questo ostentato *topos* dell'inadeguatezza, dell'incapacità di scrivere *maiora*: esso mira a enfatizzare, e *contrario*, la funzione sociale della rimeria, anche amorosa, come momento di identificazione politico-esistenziale. Più concretamente, l'idea che soggiace all'uso del *topos*, e lo spiega, è quella del "superamento" della dimensione amorosa-privata per assurgere a «più colto stil» (vale a dire la poesia epica). L'amore, in definitiva, evolve da "sensuale-femminile" (elegiaco) a "virile-regale" (epico), creando un dispositivo ideologico in cui a evolvere e a mutare con lui sono il genere letterario e quello sessuale, producendo in ultima analisi una simbiosi sovrano-intellettuale portatrice di fama per entrambi, in quanto dotati, ciascuno a suo modo, di *virtus*. Si può dire allora che *amor* è pietra di paragone, coinvolgimento dell'io in una vicenda universale; è il legame che si istituisce, nella persona dei sovrani, tra individuale e universale, tra il *sé* e il *noi* – un *noi* che coinvolge il poeta Sannazaro, e diciamo pure tutti i suoi colleghi, non come semplice uomo di corte ma come intellettuale "organico", voce e coscienza di un potere regale che tante speranze aveva regalato alla Napoli del Quattrocento.

INCLITI SPIRITI:
PROPAGANDA, MEDITAZIONE MORALE
E RIFLESSIONE SULLA POESIA

Giuglielmo Barucci

Il 20 novembre del 1485 la Salerno di Antonello Sanseverino innalzava le bandiere papali, trasformando in rivolta aperta i timori, le inquietudini e le trame dell'aristocrazia baronale meridionale.¹ Deflagrava

¹ La data è quella indicata nei processi; il 19 novembre 1485 secondo GIULIANO PASSERO, *Storie in forme di Giornali* [...], Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1785, p. 46. Sulla congiura, con prospettive diverse, si vedano principalmente ERNESTO PONTIERI, *La politica di Venezia di fronte alla congiura dei baroni napoletani e al conflitto tra Innocenzo VIII e Ferrante I d'Aragona (1485-1492)*, in ID., *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona re di Napoli. Studi e ricerche*, seconda edizione riveduta e accresciuta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1969, pp. 445-525; ID., *La politica mediceo-fiorentina nella congiura dei baroni napoletani contro Ferrante d'Aragona, 1485-1492: documenti inediti*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1977; HUMPHREY C. BUTTERS, *Politics and Diplomacy in Late Quattrocento Italy: the Case of the Barons' War (1485-86)*, in *Florence and Italy. Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*, edited by Peter Denley and Caroline Elam, London, Westfield College - University of London, 1988, pp. 13-31, in parte ripreso in ID., *Florence, Milan and the Baron's War (1485-1486)*, in *Lorenzo de' Medici. Studi*, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Olschki, 1992, pp. 281-308;

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli,
Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-09



così la “congiura dei baroni”, destinata a trascinarsi fino al 15 dicembre 1486 con la resa dell’Aquila. Solo cinque giorni dopo gli eventi salernitani, il 25 novembre, veniva emanato da parte aragonese un bando in cui tutti i sudditi dei baroni ribelli («ciascuno suo sudito sequace de dicti baroni, o che abitasse in le città e terre de ipsi baroni») erano chiamati a presentarsi entro dieci giorni, pena la confisca dei beni e la condanna, a loro volta, per ribellione («ultra che tutte le robbe loro seranno confiscate ala Corte di essa Maestà, saranno loro tenuti reputati e publicati per rebbelli de dicta Maestà in omne cosa»)² Un attacco durissimo, dunque, ai meccanismi della feudalità su cui si reggeva il baronato, e che pure non trattenne Ferdinando dal prosieguo delle trattative con i ribelli per tutto il dicembre, tanto che i tentativi di accomodamento portarono alla cattura del secondogenito del re, Federico, inviato a Salerno a parlamentare. Alla guerra guerreggiata – in realtà piuttosto limitata, almeno considerati la posta in gioco e i sistemi di alleanze che si misurarono sullo scacchiere partenopeo – si affiancava così da subito quella che, con buona dose di anacronismo, si potrebbe definire una guerra psicologica e di propaganda.³ Il bando era infatti parte di una strategia – mai pienamente decryptata dai ribelli, fino alle più tragiche conseguenze – di minacce e aperture, *appeasement* e repressione militare, simulazione e dissimulazio-

ELISABETTA SCARTON, *La congiura dei baroni del 1485-87 e la sorte dei ribelli*, in *Poteri, relazioni, guerra nel regno di Ferrante d’Aragona: studi sulle corrispondenze diplomatiche*, a cura di Francesco Senatore e Francesco Storti, Napoli, ClioPress, 2011, pp. 213-90. Sulla figura del Sanseverino, e del padre, su cui si tornerà, si vedano i medaglioni in RAFFAELE COLAPIETRA, *I Sanseverino di Salerno: mito e realtà del barone ribelle*, Salerno, Laveglia, 1985.

² Il documento dei *Privilegi della Sommaria* (vol. XX, f. 124) è riportato da ENRICO PERITO, *La congiura dei baroni e il conte di Policastro, con edizione critica dei sonetti di G.A. de Petrucciis*, Bari, Laterza, 1926, p. 10. Il bando sarà poi riportato il 16 marzo 1486, con firma – malaugurata – di Antonello Petrucci.

³ D’altronde, sulla piena consapevolezza dell’importanza del consenso popolare, e sul ruolo giocato dagli intellettuali aragonesi nella sua costruzione, si veda GUIDO CAPPELLI, *Maiestas. Politica e pensiero politico nella Napoli aragonese (1443-1503)*, Roma, Carocci, 2016. Il volume è fondamentale per la parte di questo saggio incentrata sulle teorie politiche e, anche quando non citato, deve essere considerato di riferimento.

ne. Al suo interno, tra dicembre del 1485 e primi mesi del 1486, compare un ben noto documento, uscito per i torchi del Del Tупpo, “braccio tipografico” del potere – e poi della repressione – aragonese;⁴ i quattro fogli *recto verso* sono infatti una “esortazione alla ribellione” indirizzata ai sudditi dei baroni ribelli («insurgite contra ipsi et invokeate el nome nostro como merito ve specta», c. 3v).⁵ Il documento è però più complesso rispetto al bando menzionato precedentemente; in primo luogo perché ricostruisce, naturalmente dalla prospettiva aragonese, la storia della congiura e delle fallimentari trattative che vi si erano intrecciate, ma anche perché espone – con un’equidistanza facilmente immaginabile – i precedenti rapporti tra Ferdinando e l’aristocrazia e persino, prima ancora, quelli tra il padre Alfonso e suoi sudditi e feudatari, così proponendo una sorta di riflessione sullo stato e sui rapporti tra centro e periferia; un documento “pubblico” quindi, in cui si riflettono sia il conflitto tra opposte concezioni dello stato e della società all’origine dello scontro tra potere regio e baronato, sia le teorie che si andavano formalizzando nel laboratorio aragonese.

Il documento, tuttavia, è di notevole interesse anche perché l’attacco al cuore del potere baronale si accompagna al contempo anche a larghe promesse e assicurazioni nei confronti dei baroni fedeli. Su tale sfondo e in tale duplice prospettiva strategica – anche se sulla cronologia si

⁴ Del Tупpo – per limitarsi ai documenti di maggior importanza per il tema, ma si ricordino anche le *Constitutiones Regni Siciliae* – ricevette, nel 1487, 120 ducati per stampare duecento copie della relazione dei processi contro Coppola e i Petrucci, e tra 1488 e 1490 altri 495 per mille copie delle trascrizioni degli interrogatori di baroni ribelli; cfr. JERRY H. BENTLEY, *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Napoli, Guida, 1995, pp. 92-93. Su Del Tупpo si veda naturalmente anche ALFREDO MAURO, *Francesco del Tупpo e il suo “Esopo”*, Città di Castello, Il solco, 1926.

⁵ *Esortazione di insorgere contro i baroni rebelli*, [Napoli, Francesco Del Tупpo, circa 1486], c. *3v (reperibile all’indirizzo <http://digitale.beic.it/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=BEIC&docId=39bei_digitoool2391599>).

dovrà tornare – si colloca la canzone di Sannazaro *Incliti spirti* (SeC 69);⁶ un testo di rilievo già perché guarda alla congiura (almeno è questa l'impressione) dal vivo dello scontro, e non retrospettivamente come ampia parte della produzione poetico-politica contemporanea, sottraendosi – a prescindere da alcuni interventi localizzati su cui si tornerà – a marcati interventi di addizione, integrazione, rifocalizzazione come avviene invece per la prima redazione dell'*Arcadia* o la *Pastorale* del De Jennaro.⁷ Certo, la canzone era una dichiarazione di fedeltà in un momento in cui da parte aragonese si contavano amici e nemici, ma diversi elementi suggeriscono una più complessa urgenza politico-strumentale e l'adesione a un più ampio orizzonte ideologico. L'assenza della canzone sia nel Sessoriano sia nell'Oratoriano (e non nei più tardi testimoni riuniti nel Magliabechiano VII 720)⁸ è forse il segno di un testo avvertito come

⁶ IACOBO SANNAZARO, *Sonetti et canzoni*, in *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961 (d'ora in poi SeC), da integrarsi con PIER VINCENZO MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 139 (1962), 426, pp. 219-45.

⁷ Inevitabile il rimando a MARIA CORTI, *Le tre redazioni della "Pastorale" di P.J. De Jennaro con un excursus sulle tre redazioni dell'"Arcadia"*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 131 (1954), 395, pp. 305-51; si aggiunga da subito MARINA RICCUCCI, *Il "neghittoso" e il "fier connubbio". Storia e filologia nell'"Arcadia" di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 21-27. Ci si limita a ricordare che nella terza ecloga del De Jennaro – in cui si «pronostica la guerra che sequì de li baroni» – il pastore Enareto preannuncia che vi saranno dopo il ritorno di Alfonso dalla guerra al Nord due anni di conflitto civile, il che porta ovviamente al 1486 come data *post quem* (III 19-24 «Tu non riguardi, aimè, l'impia malitia / che regna per li boschi, o Gennaio: / ché pria chi noi gustiam pace e letitia, / varcarà il sol per mezo il sagittario / forse due volte, et tanta fia zizania / ch'ogni pastor serrà al suo Pan contrario»; si cita da ERASMO PÈRCOPO, *La prima imitazione dell'"Arcadia"*, Napoli, Piero, 1894, p. 85).

⁸ Per la concreta possibilità che il ms. di Roma, Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II", Sessoriano 413 sia latore di una prima forma del "canzoniere" di Sannazaro, databile ai primi anni Novanta, si veda da ultimo TOBIA 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*,

pragmatico e a uso interno e contingente, nonché di un'estraneità originaria alle prime forme con cui il Sannazaro lirico circolò, tanto che la successiva integrazione nell'organismo poetico – senza qui entrare nel merito dei reali confini dell'organismo-canzoniere –⁹ parrebbe un'ulte-

Tansillo e altri saggi sul Cinquecento, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 49-81; ipotesi che analogo valore possa essere riconosciuto al ms. di Napoli, Biblioteca Statale Oratoriana dei Girolamini, XXVIII 1, 8, sono state formulate da CESARE BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del "canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, in "Studi di filologia italiana", 55 (1997), pp. 111-26: 112, che poneva questa forma prima del 1496 e riconosceva poi nella parte da lui siglata FN^{4b} del ms. di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano, VII 720, una fase redazionale successiva (su tutto ciò, cfr. la ricostruzione offerta da ROSANGELA FANARA, *Annotazioni sul "liber" delle rime di I. Sannazaro*, in "Medioevo e Rinascimento", 30, n.s. 27 [2016], pp. 229-58). Si ricorda che la canzone è assente anche nei codici miscelanei, studiati da ARMANDO BALDUINO, *Petrarchismo veneto*, in ID., *Periferie del Petrarchismo*, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 3-30: 26 n., e poi R. FANARA, *Le rime a Venezia*, in EAD., *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2011, pp. 9-58. Di notevole interesse è l'osservazione di Marco Landi, nel saggio presente in questa stessa raccolta, che la decima ecloga dell'*Arcadia*, imperniata sulla Congiura, compare in una sola delle miscellanee non complete di egloghe extravaganti, a conferma di una minore attenzione per testi percepiti non solo come più oscuri, ma forse anche contingenti.

⁹ Si raccoglie qui per comodità la bibliografia fondamentale sulla macrotestualità dei *Sonetti et canzoni*: P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora (con il titolo *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*) in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, introduzione di Matteo Palumbo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 134-91; CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37; BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*; R. FANARA, *Strutture macrotestuali nei "Sonetti et canzoni" di Iacopo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000; EAD., *Fra sonetti e canzoni*, in *Le rime del Sannazaro*, pp. 59-75; TIZIANO ZANATO, *Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto*, in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*. Atti del convegno (Bologna, 25-27 novembre 2010), a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2012, pp. 47-72: 62-67; T.R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della "princeps" delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei "Sonetti et canzoni"* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro*, Vittoria

riore conferma del lavoro sull'assimilazione del modello petrarchesco, anche nella dimensione strutturale di un canzoniere con circoscritti intarsi politici.¹⁰

Se la composizione della canzone si pone nel medesimo torno di tempo della decima ecloga, gli eventi storici che avevano fatto da occasione prendono inoltre in *Incliti spirti* una prospettiva, focalizzazione e funzione ben diverse dall'allegoresi delle «gran cose» ritratte nell'ambiguo «picciol velo» bucolico (*Arcadia* X^e 157), portatore di una cripticità probabilmente non facilmente scalfibile già all'epoca se il cantare di Giovan Francesco Caracciolo, per lo «coverto parlare», fu tra i pastori «da diversi in diversi modi interpretato» (*Arcadia* XI 7 e 9).¹¹ Al contrario, *Incliti spirti* in quei giorni convulsi e traumatici doveva essere senz'altro chiara, nei suoi destinatari espliciti e impliciti, negli obiettivi, nei riferimenti culturali, grazie a una dimensione propagandistica giocata però sulla calibratura delle forme petrarchesche.¹² E ciò, già grazie alla scelta dell'archetipo, che è indubbiamente – e su più livelli – *Italia mia*, al di là delle obiezioni di un grande maestro; una scelta non rivoluzionaria, ma nemmeno scontata a guardarla con gli occhi dei contemporanei, giacché non si tratta di uno schema metrico fortunatissimo a quell'altezza temporale, specie se si restringa l'osservazione al campo politico e si

Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 13-47, e ID., *Il primo "canzoniere" di Sannazaro*; GABRIELE BALDASSARI, *Strutture dei canzonieri d'autore e metrica: da Petrarca a Bembo e Sannazaro*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di Simone Albonico e Amelia Juri, Pisa, ETS, 2018, pp. 75-98: 76-81.

¹⁰ In tale prospettiva la canzone potrebbe essere vista come un'eccezione al principio di un poeta «che espunge [...] rigorosamente dal suo mondo lirico la cronaca», cfr. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 140.

¹¹ Si cita qui e in seguito da I. SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013 (la *e* in esponente indica le egloghe).

¹² Un po' sorprende l'osservazione, in un saggio che resta fondamentale, che «In materia così delicata, non era da attendersi che il Sannazaro giocasse a carte scoperte» (DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, p. 7).

guardi anche al rigoroso rispetto del numero delle stanze.¹³ Insomma, Sannazaro si muoverebbe all'interno della larga fortuna sintagmatica e

¹³ Fondandosi sul *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento* (REMCI), censimento di Guglielmo Gorni, edito per cura sua e di Massimo Malinverni, Firenze, Cesati, 2008, pp. 239-40, piuttosto scarno è il numero di contemporanei che abbiano fatto ricorso allo schema di *Italia mia*: Lorenzo de' Medici, *Amor, tu vuoi di me far tante pruove* (in LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere*, a cura di Tiziano Zanato, Firenze, Olschki, 1991, dove ha il n° LXVII), peraltro in cinque stanze; la canz. XIII di Cariteo, *Poiché sì breve, irreparabil tempo* (*Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, secondo le due stampe originali, con introduzione e note di E. Percopo, 2 voll., Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892, I, pp. 162-68), in sette stanze, ma di argomento non politico e senz'altro successiva. Di indubbio interesse è invece Filenio Gallo, la cui *Abi, misera me, per chi patisco?*, n° 98 nella raccolta *A Safira*, pur amoroso-consolatoria e in cinque stanze, non solo insiste nella prima sul ruolo della Fortuna che «ha sol potenza / di far ch'or pianga l'un, quest'altro ride» (vv. 13-14), né solo ripropone il sintagma della briglia in mano, benché alla donna (v. 24), o rimarca su una fedeltà in amore che va a contrapporsi ai petrarcheschi cuori venali in cui non si possono trovare amore e fede (*Rvf* 128, 25), ma si chiude sul triplice grido para-petrarchesco «fede, fede, fede!» (cfr. FILIPPO GALLI, *Rime di Filenio Gallo*, edizione critica a cura di Maria Antonietta Grignani, Firenze, Olschki, 1973, pp. 264-65). Il riuso di elementi formali di *Italia mia* in liriche amorose è peraltro un tratto non inconsueto, come ha già osservato G. BALDASSARI, *Prima della citazione del "Principe". Fortuna del Petrarca politica nella lirica quattrocentesca*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", 35 (2010), pp. 67-100: 80 nn. 2 e 3; ivi, pp. 88-89, peraltro si indica un'ulteriore canzone con rigoroso ossequio metrico, e sempre in sette stanze, da aggiungere al gruppetto indicato da Gorni, ossia *Ben che, dogliosa mia ciptà infelice* del cosiddetto *Canzoniere Costabili*, dedicata però non a eventi politici ma alla pestilenza ferrarese del 1463. Per contrasto, si pensi alla fortuna metrica di *Rvf* 126, su cui A. BALDUINO, *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento* (1995), in ID., *Periferie del Petrarchismo*, pp. 31-90: 54. Peraltro, circa vent'anni dopo la Congiura *Italia mia* sarà l'unico modello volgare esplicitamente suggerito, e singolarmente assimilato a *Eneide* e *Iliade*, dal Galateo nel suo *De educatione*: «Si velit legere vernaculam, legat etruscam, legat Dantem et Petrarcham, poetas meo iudicio non contemnendos: praecipue illud nobile Petrarchae carmen, verius oraculis sibyllarum, cuius initium est "Italia", semper in ore, semper in mente habeat» (ANTONIO DE FERRARIIS, dit GALATEO, *De educatione* (1505), texte établi et introduit par C. Vecce, Université Libre de Bruxelles-Peeters, 1993, p. 138). Non escluderei che a tale eccezionale fortuna nel Regno avesse contribuito anche l'emulazione sannazariana. Sulla fortuna metrica nella poesia politica del XVI secolo di *Rvf* 128, 53 e 28, che largo spazio avranno in questo intervento, si veda invece la *thèse* di CHIARA NATOLI, *Classicisme politique: le pétrarquisme dans la poésie engagée italienne au XVIème siècle*, Littératures, Université Grenoble Alpes, 2017 (<<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01691103/document>>), pp. 133-34.

lessicale di *Italia mia* nella poesia politica quattrocentesca – significativamente depositata nei sonetti forse nella stessa misura che nelle canzoni –¹⁴ ma sarebbe proprio il rigoroso recupero dello schema a innescare il gioco decriptatorio di recuperi, distinzioni, implicazioni, capace di fornire la chiave per comprendere lo specifico portato ideologico della canzone.

La necessità di una lettura che tenga sempre in contropiede la canz. 128 del Canzoniere petrarchesco riguarda già le microvarianti che caratterizzano la redazione a stampa rispetto al Magliabechiano.¹⁵ La nascita di *Incliti spirti* nel vivo di eventi epocali e traumatici sembra infatti riconoscibile e *contrario* anche nella rarefazione linguistico-emotiva della *princeps*, in cui pare di poter cogliere un'originaria urgenza politica poi attenuata in forza della distanza temporale, della progressione verso il "trascendentale" sannazariano, ma forse anche di una chiarificazione nel segno del pensiero politico contemporaneo.¹⁶ Il lavoro sugli aspetti più ruvidi del dettato ha forse la massima evidenza nella chiusa dell'ultima stanza, dedicata alla caduta finale di chi come i baroni aveva creduto di salire, giacché la tradizione manoscritta leggeva non «tanto fia del cader maggior la pena», di sapore quasi proverbiale, ma «tanto il vedrem più basso attender gracia», di minacciosa acrimonia vendicativa, tanto più perché in rima con l'accusa di «vana audacia», di evidente connotazione politica per dei ribelli. Ma un'attenuazione dell'*indignatio* della tradizione manoscritta si aveva già con gli slittamenti di «con l'alma scarca / di rancure e di sdegni» in «con l'alma scarca / di sospetto e di sdegni» (vv. 74-75) e di «Ahi voglie cieche e sorde» in «Ahi menti cieche e

¹⁴ Si rimanda sempre a BALDASSARI, *Prima della citazione del "Principe"*, in particolare pp. 78-79, dedicate a Giusto de' Conti e Angelo Galli, e p. 99, per il Tebaldeo.

¹⁵ Un modello di riferimento per una lettura parallela di testi petrarcheschi e sannazariani si ha in MARCO PRALORAN, *Una nota sul petrarchismo metrico*, in *Metrica e poesia*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2004, pp. 79-88. Le varianti del Magliabechiano, in SANNAZARO, *Sonetti et canzoni*, pp. 457-58.

¹⁶ Le tracce del lavoro sono minori rispetto ad altri casi, come si osserva ivi, p. 444, ma comunque non prive di significato.

sorde» (v. 10). Lo scarto tra Magliabechiano e redazione a stampa non sembra infatti nel primo caso riducibile a un mero adeguamento all'ortodossia petrarchesca di *sospetto*¹⁷ a danno del fortemente dantesco *rancura*,¹⁸ quando si consideri anche la riduzione dell'asprezza fonetico-lessicale che vi è implicata. E così l'eliminazione del «voglie cieche e sorde» potrebbe persino stupire, trattandosi di un raffinato intarsio petrarchesco tra «voler, ch'è cieco et sordo» e «voglia cieca e 'ngorda»,¹⁹ e tanto più che sia *voglie* sia *menti* compaiono nel modello petrarchesco (rispettivamente ai vv. 55 e 87) così escludendo un adeguamento petrarchizante; la sostituzione, piuttosto, pare rispondere all'esigenza di sopprimere un termine cupo e istintuale come *voglie* (in *Italia mia* si aveva un più anodino «voglie divise», a indicare la conflittualità interna), ma anche alla volontà di condurre il discorso sul piano del sistema delle virtù pratico-morali elaborate dagli intellettuali aragonesi. Caso un po' diverso è il passaggio da «drizzate in ben, per Dio, gli alti consigli» a «drizzate al ver camin gli alti consigli» (v. 25), giacché prevale probabilmente l'esigenza di evitare la ripetizione della formula *per Dio* – peraltro legittimata da *Rvf* 128, 87 – rispetto al v. 97, secondo una prassi correttoria già identificata da Mengaldo;²⁰ anche qui, però, non si può trascurare come la transizione sembri recuperare da un lato il ruolo del “vero” della canzone petrarchesca (vv. 15, 63, 118), ma dall'altro insista su un'intellettualizzazione delle scelte etiche da percorrere rispetto al più sfocato *ben*. Un micro-addensamento filosofico che pare però riflettersi nell'integrazione di «L'alto motor del ciel» in «L'alto e giusto motor» (v. 65), proprio all'inizio della quinta stanza che affronta l'omologia dei sistemi teologici, cosmici e politici, tutti imperniati sulla *iustitia*.²¹

¹⁷ Si vedano *Rvf* 3, 7; 8, 7; 120, 7; 182, 6; 281, 5; 285, 3; 315, 7.

¹⁸ *Purg.* X 133 e *Inf.* XXVII 129.

¹⁹ Rispettivamente *Rvf* 135, 42 e 294, 13.

²⁰ MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 162.

²¹ Si consideri quanto raro è l'inserimento di ulteriori coppie aggettivali; cfr. *ivi*, p. 169.

Il dialogo con *Italia mia*, naturalmente, si articola però in un più complesso sistema di richiami. Il più evidente, già solo per la memorabilità del modello, è forse il ribaltamento del grido petrarchesco «pace, pace, pace» in un minaccioso invito – nell'*explicit* della quinta stanza – a rappacificarsi con il re poiché in seguito «tempo non vi fia poi di pace o tregua». ²² E si potrebbe anzi osservare che la minaccia – commista ad ambigui elogi – costituisce la vera linea retorica della canzone, depositandosi nel distico conclusivo di ogni stanza: se nella prima compare la menzione dei morti già provocati dal conflitto (vv. 15-16), e nella seconda ancora viene prospettato il premio di una riconciliazione («questo, s'io ben discerno / farà di voi qua giù lunga memoria», vv. 31-32), il crescendo comincia con la chiusa della terza stanza, che pure era dedicata ancora all'invito a un «viver sicuro, onesto e santo» (v. 43): la menzione dell'inutilità di un tardivo pentimento, tra l'altro con rima aspra e corporale («ché spesso in van sospira / chi per sua colpa aven c'al fin trabocchi», vv. 47-48), guida a una seconda parte di maggiore tematizzazione politica e più dura condanna. Dalla centrale quarta stanza le chiuse acquisiscono infatti in costante asprezza; prima i pericoli delle proprie viziose auto-illusioni («non vogliate col vizio / andar contra virtù; ch'error v'inganna», vv. 63-64), e poi l'anafora progressiva delle ultime tre stanze *ché : che : ché* (gli estremi causali, il secondo interrogativo) che lancia la già vista minaccia delle vendette nel momento della vittoria («ché s'io non falso estimo / tempo non vi fia poi di pace o tregua», vv. 79-80), l'anticipazione che i rivoltosi dovranno patire quanto già subito dai Turchi a Otranto («che fia di vostre imprese / se contra di voi pur arma il sacro petto?», vv. 95-96); il preannuncio di un rovinoso disastro causato

²² Parole profetiche, se si considera che, quando durante il processo i Petrucci si rimisero alla «misericordia et clemencia» regia, Ferrante risponderà solo «“Io procederò alla iusticia, tanto della republica del Regno nostro quanto della lesa de nostra maiestà offensa et del nostro primogenito”, et taquese», (FERRAILOLO, *Cronaca*, edizione critica a cura di Rosario Coluccia, Firenze, Accademia della Crusca, 1987, pp. 30-31 e 46-48); si tratta, notoriamente, di un estratto dagli atti dei processi.

dal rifiuto della pace («ché tal frutto produce / ostinato voler che non s'affrena», vv. 111-12). Tutto ciò deflagra nel congedo, quando gli «incliti spirti» sono ormai divenuti «ingegni [...] superbi e schivi» (v. 115), e gli ultimi due versi costituiscono il vero messaggio della canzone: la conseguenza della ribellione sarà per loro solo lacrime e dolore («digli che in pianto e in doglia / Fortuna volge ogni sfrenato ardire», vv. 121-22). D'altronde se il distico finale della conclusiva stanza petrarchesca era l'invocazione di pace, e l'auspicio di una concordia e unitarietà contro i nemici esterni, il gioco di richiami con il modello si declina in *Incliti spirti* come richiesta di immediata subordinazione in un immutabile contesto istituzionale di origine divina.²³

Anche la dimensione storica è filtrata da modulazioni del dettato petrarchesco, nelle due ultime stanze della canzone, che riflettono due diverse fasi della recente storia del regno, riletta come storia di liberazione. Nella sesta stanza, infatti, viene ricordato il recente trionfo di Alfonso di Calabria – la «real, possente, intrepid'alma» (v. 81) – nella guerra di Otranto contro il «barbarico popolo d'oriente» (v. 86) che dovrebbe indurre a più miti consigli i destinatari espliciti della canzone. Qui, però, si innesca il richiamo al Mario della terza stanza petrarchesca, rafforzato dalla nota compresenza della famiglia rimica *rabbia : scabbia : gabbia* (anzi *tedesca rabbia : turca rabbia*);²⁴ ma se Alfonso è stato, come Mario, il

²³ Fatico a riconoscere nella canzone l'enunciazione di una «posizione conciliante, e non repressiva, nei confronti della nobiltà», alla quale verrebbe rivolto un «appello accorato», come ancora in NATOLI, *Classicisme politique*, p. 143.

²⁴ La stessa famiglia rimica compare, a conferma del nesso, anche in *Arcadia* X^e 44 : 46 : 48. Peraltro, la glossa del Filelfo alla terza stanza che fa perno sulla fortunata famiglia rimica («i todeschi in Italia si portano con li taliani come lupi con li agneli») sembra proiettarsi sulla costante metafora arcadica dei lupi attribuita ai ribelli (cfr. FRANCESCO FILELFO, *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone, el primo del ingentiosissimo misser Francesco Philelpho, l'altro del sapientissimo misser Antonio da Tempo novamente addito* [...], Trino, Bernardino Stagnino, 1522, c. LXIIIv). Si osservi poi l'uso

liberatore del «nostro almo paese», e se ne minaccia l'intervento ora contro i baroni, questi vengono di conseguenza assimilati ai Turchi. Peraltro *scabbia* e *gabbia* vengono risemantizzati in maniera significativa, e aggressiva: il termine medico, infatti, riceve una personalizzazione che l'astratto petrarchesco non aveva, sicché sono gli stessi Turchi a essere la *scabbia* del Regno, così come – per analogia – vengono a esserlo i baroni, con insulto non troppo nascosto; e così *gabbia* in *Italia mia* aveva valore metaforico a indicare lo stesso luogo, l'Italia, in cui «fiere selvagge et mansuete gregge» (v. 40) debbono convivere a danno delle seconde, mentre in Sannazaro diventa il breve circuito di mura in cui i Turchi furono poi assediati dalle truppe cristiane («in stretta e chiusa gabbia», v. 91), che a sua volta è minaccia per i baroni di un attacco diretto ai loro castelli, e forse anche di prigionia. L'aggancio con la contingenza si serra però all'inizio dell'ultima stanza e – nuovamente – grazie a una scoperta allusività petrarchesca già ottimamente studiata da Marina Riccucci. Alfonso è lontano dal regno: lo tengono per ora lontano «l Tebro e l'Arno», dittico che è evidente contrazione del *trycholon* Tevere, Arno, Po dei vv. 5-6 di *Italia mia*. Sannazaro accoglie solo la dittologia del v. 5, procedendo però così verso una sua concretizzazione e, insieme, differente focalizzazione. I due fiumi, infatti, non costituiscono più la metafora per l'Italia centro-settentrionale che alza la sua voce a Dio, ma sono ora un riferimento geografico-temporale che permette di riconoscere la data di composizione, giacché alludono a un periodo ben preciso della rivolta, ossia la lunga incursione del principe nel territorio pontificio

che del sintagma *tedesca rabbia* era fatto, sempre in riferimento alla guerra d'Otranto, in GIULIANO PERLEONI [Giuliano Perleonio dicto Rustico Romano], *Compendio di sonetti et altre rime de varie texture intitolato lo Perleone*, Impreso in la città di Napoli, per Aiolfo de Cantono da Milano, 1492, cc. LV-LVI, in cui si ricorda che «le barbariche Rabye son cadute» allorché Alfonso era intervenuto «quando / l'hydrontine delitie erano in bando».

contro Innocenzo VIII, referente politico dei congiurati, e l'ulteriore spostamento nel Grossetano e nell'Aretino.²⁵

Come ricostruibile dalle *Effemeridi* del Leostello, Alfonso arrivò infatti a Vicovaro, a nord-est di Tivoli, già il 28 novembre e nei territori pontifici, "sul Tevere", rimase fino al luglio del 1486: un periodo intervallato dal passaggio in Toscana, ossia "sull'Arno", tra gennaio e maggio, che coincise con il periodo, per gli Aragonesi, probabilmente di massima criticità; non certo a causa dell'insorgenza interna bensì del temuto arrivo da nord di Roberto Sanseverino, che nel gennaio 1486 conquistò Ponte Nomentano e Mentana, inducendo alcuni esponenti Orsini ad abbandonare la lega, e spingendo Alfonso, appunto, al passaggio in Toscana per connettersi con i suoi, lenti, alleati settentrionali.²⁶ Se questo è il contesto storico-temporale, data certa *ante quem* è il 7 maggio 1486, allorché Alfonso sconfisse il Sanseverino a Montorio, giacché dopo di allora non si sarebbe più potuto dire che la Fortuna incoraggiava i rivoltosi, come attestato nella prima stanza, né vi sarebbe stata la necessità di ricordare che Alfonso sarebbe tornato a finire il lavoro lasciato incompiuto dopo il suo primo frettoloso ritorno a conclusione della guerra di Ferrara. Il ritorno di un Alfonso vittorioso, e vendicativo, era infatti allora ormai una certezza. La data *ante quem* deve essere in realtà ulteriormente alzata, poiché il vento era girato da molto tempo, e basta ricordare che ad esempio il 22 aprile il Lanfredini comunicava ai Dieci che «le

²⁵ Similmente i fiumi scandivano le tappe della campagna di Alfonso nella guerra del Polesine ai vv. 148-49 della *Pastorale X* di Boiardo (edizione commentata più recente in MATTEO MARIA BOIARDO, *Pastorale. Carte de triomphi*, a cura di Cristina Montagnani e Antonia Tissoni Benvenuti, Scandiano - Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea, 2015).

²⁶ La condizione di incertezza e pericolo è particolarmente evidente nelle lettere dal 4 gennaio alla prima decade di febbraio del 1486 del Lanfredini a Lorenzo de' Medici e ai Dieci; così *post 2, ante* 10 febbraio 1486 scriveva il Lanfredini: «Le cose di qua, secondo el parere mio, non vanno bene e veghoci tanta debolezza e povertà, che io non me ne posso confortare» (*Corrispondenza degli ambasciatori fiorentini a Napoli*, II. *Giovanni Lanfredini (maggio 1485-ottobre 1486)*, a cura di E. Scarton, Salerno, Carlone, 2002, p. 495).

cose di qua, al proposito del re passano benissimo et di meglio ogni giorno si spera, perché i baroni sono debolissimi»,²⁷ e già l'11 marzo, con icastica immagine, glossava: «[i baroni] si vechono strignere e' panni adosso e 'l re taglia ogni cosa».²⁸ Insomma, per quanto non si possa escludere che qualche testo del canzoniere sia di data anche molto bassa, la focalizzazione spazio-temporale molto precisa e l'acredine della forma manoscritta prospettano una datazione calda all'inizio della critica fase toscana.

Il riferimento a Tevere e Arno resta naturalmente ancorato alla dimensione petrarchesca; però se i tre fiumi di *Italia mia* producono una sovrapponibilità metonimica di io poetante, destinatari e contesto territoriale e politico, delineando un quadro centro-settentrionale,²⁹ i due soli di *Incliti spirti* prospettano invece una distinzione tra la dimensione geografica dell'io poetante e quella dei destinatari. Proprio il fiume mancante, il Po, era infatti segnato in *Italia mia* dall'inciso autobiografico «dove doglioso et grave or seggio» (v. 6), che però per il Sannazaro si ripercuote, con la sua carica emotiva, su Tevere e Arno, dove il poeta effettivamente si trova al seguito del principe di Calabria:³⁰ insomma i

²⁷ Ivi, p. 546.

²⁸ Ivi, p. 537.

²⁹ Così interpretava il Filelfo il tricolon di fiumi: «[Petrarca] Drizza il suo parlare universalmente a tutta Italia per respecto de romani e di fiorentini e de lombardi [...]» (FILELFO, *Petrarcha con doi commenti*, c. LXIIv; si veda WILLIAM KENNEDY, *Citing Petrarch in Naples: The Politics of Commentary in Cariteo's "Endimione"*, in "Renaissance Quarterly", 55.4 [2002], pp. 1196-221: 1209).

³⁰ La presenza di Sannazaro al seguito di Alfonso è attestata nelle *Elegiae*, dove in II 1 75-76, dedicata ad Alfonso, si dichiara «Nam duce te, Latios ferro dum subruis agros, / tempora militiae prima fuere meae», a cui segue una sorta di catalogo delle tappe degli spostamenti nella campagna laziale (JACOPO SANNAZARO, *Latin Poetry*, translated by Michael C.J. Putnam, Cambridge, Mass. - London, I Tatti - Harvard University Press, 2009, p. 198). Così un breve accenno è anche in GIOVANNI PONTANO, *Asinus / L'âne*, in *Dialogues latins*, I, texte latin, introduction et notes de Francesco Tateo, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. 159: «Age, Acti, Romae cum ageres, qualem se in obeundis

due fiumi centro-settentrionali sono il luogo dell'altrove. L'effetto è quello di incentrare paradossalmente l'attenzione proprio sul Regno, perno emotivo, morale e ideologico della canzone, nonché luogo di un ritorno ancora solo desiderato e minacciato: paradossalmente la canzone sannazariana diventa "complementare" a quella petrarchesca, un'*Italia mia* meridionale, con tutti i conseguenti scarti di segno.

Naturalmente *Incliti spirti* dialoga in realtà con l'intero Canzoniere politico petrarchesco, in particolare *Rvf* 53 e, in misura forse meno evidente, 28.³¹ Lo stretto rapporto con *Spirto gentil* affiora con evidenza negli estremi del testo: l'invito del congedo di *Incliti spirti* alla canzone perché interloquisca con i destinatari cade infatti nel penultimo verso, così come accade per *Italia mia*, senonché la formula «Di' lor» (*Rvf* 128, 121) viene sostituita da quella «Digli» (*Rvf* 53, 102) della canzone per Cola di Rienzo (o chi per lui), con una significativa ibridazione di elementi; ma, con ancor più forza, il nesso si istituisce nell'incipit, in cui il sintagma «Incliti spirti» riecheggia chiaramente quello di *Spirto gentil*, e anzi la formulazione a stampa rende evidente il collegamento molto più di quanto facesse l'originario «Animi chiari».³² Allusione esplicita, e che insieme introduce però una dimensione politica di particolare comples-

Iovianus negociis, qualem in suadenda aut componenda pace nunc in urbe, nunc in castris aut in itinere ipso egerit. Explica, edoce, explana: nostrum omnium una res agitur». Si ricordi che la prima redazione conteneva la menzione dell'arresto di Coppola e Petrucci. Si veda RICCUCCI, *Il "neghittoso" e il "fier connubbio"*, p. 77 n. 177. Che Sannazaro fosse stato al seguito di Alfonso nella guerra di Ferrara è indicato nel son. XCI di Cariteo (*Le rime del Chariteo*, p. 112).

³¹ Per un'ampia messe di riferimenti, si veda in merito BALDASSARI, *Prima della citazione del "Principe"*, pp. 95-98, e, sulla sua scorta, NATOLI, *Classicisme politique*, pp. 135-48.

³² Che era peraltro a sua volta sintagma petrarchesco, da *Triumphus Pudicitiae* 145 (si veda BALDASSARI, *Prima della citazione del "Principe"*, p. 96 n. 2). Si aggiunga il rilievo che qui Sannazaro aveva provveduto a un percorso di risemantizzazione inverso rispetto a quanto già osservato per molti elementi di *Italia mia*, con il passaggio dalla dimensione amorosa a quella politica. Peraltro il passaggio «animi chiari» > «incliti spirti» comporta al v. 115 quello inverso «benché spirti» > «benché ingegni», che pare maggiormente calcare i toni sulla deviazione intellettuale dei baroni.

sità, poiché l'assenza del termine *gentile* pare suggerire la voluta rimozione dell'intera discussione sulla gentilezza della tradizione lirica volgare, ma anche del pensiero giuridico-politico. Basta qui ricordare che pochissimi anni prima, nel 1480, il Caracciolo nella sua *Defensio* della nobiltà napoletana aveva detto: «Hanc gentilitatem, vel si libet, nobilitatem, citra virtutum fortunarumque copiam constare non posse experimento docemur». ³³ Certo, Sannazaro evita sistematicamente il recupero di interi tasselli petrarcheschi, e ciò basterebbe a spiegare lo scarto rispetto al dettato di *Rvf* 53, ma al contempo è da ricordare che la formula «spirto gentil» è invece assegnata ad Alfonso d'Avalos, certo nella prima sezione (*SeC* 31, 1), e «alma gentil» – nella fondamentale canzone filoaragonese *Sperai gran tempo* – a Ferrante (*SeC* 89, 91). Insomma, sembra delinearsi una contrapposizione tra gli appellativi *gentile* e *inclito*, polarizzati lungo la faglia politico-morale che divide i due schieramenti, come se la negazione del titolo di *gentile* ai baroni valesse anche a negare quelle virtù che – lo aveva appena ribadito Caracciolo per quella stessa aristocrazia coinvolta nella congiura – sono presupposto della nobiltà.

Il “disconoscimento” dell'appellativo *gentile* produce inoltre una disconnessione dei destinatari di Sannazaro, i baroni, dal destinatario della canz. 53 dei *Fragmenta*, quel «signor valoroso, accorto et saggio» (v. 3) a cui il popolo grida «O signor nostro, aita, aita» (v. 62) e che sembra l'unico virtuoso in un mondo degenerato («altrove un raggio / non veggio di virtù, ch'al mondo è spenta», vv. 7-8). Caratteristiche che non

³³ TRISTANO CARACCILO, *Nobilitatis neapolitane defensio*, in *Opuscoli storici editi e inediti*, a cura di Giuseppe Paladino, Bologna, Zanichelli, 1934-1935, p. 141. Il trattato reagisce alla sprezzante polemica fiorentina (con Bracciolini e Landino) contro un'aristocrazia napoletana dipinta come inerte e vanagloriosa; si veda GIULIANA VITALE, *Modelli culturali nobiliari nella Napoli aragonese*, Salerno, Carlon, 2002, pp. 87 ss. La negazione della virtù dei baroni, paradossalmente, viene a schiacciare questi ultimi sull'immagine che ne forniva CRISTOFORO LANDINO, *De vera nobilitate*, a cura di Maria Teresa Liaci, Firenze, Olschki, 1970, p. 41: «Qua propter nos huiusmodi nomine non solum ut nobiles non laudabimus, sed illorum, quoniam ignobilissimi sunt, vitam mortemque eodem loco habebimus, quoniam de utraque siletur», che è un passo che singolarmente richiama il tema del sepolcro ignobile della canzone sannazariana.

spettano certo ai baroni, ma solo al loro antagonista, il salvifico Alfonso, e alle sue «virtù [...] invitte e belle» (v. 84). E forse il nodo può anche essere ulteriormente stretto: il destinatario di *Spirto gentil* è infatti colui che gli «erranti corregge» (v. 5) e insieme è chiamato a porre fine al «lungo odio civil» (v. 46), due elementi che si proiettano sull'aragonese impegnato a spegnere, quale che sia il modo, la guerra intestina scatenata, «per l'error che acciò *li* induce», dagli ormai poco incliti spirti sannazariani.³⁴ I baroni, di converso, saranno piuttosto accostabili alla «nova gente oltra misura altera / irriverente a tanta et a tal madre» (vv. 80-81) della canzone petrarchesca; una proiezione legittimata dalla metafora sannazariana del «vecchio padre» Ferdinando (*SeC* 69, 27), che i destinatari del Sannazaro sono chiamati a «liberare» dagli «affanni» che loro stessi hanno causato.

Il gioco di ribaltamenti e sovrapposizioni, d'altronde, si stratifica ulteriormente perché, sulla scorta di *Rvf* 128, non solo Alfonso viene assimilato al Mario sterminatore dei barbari e presentato come quel liberatore che i signori in *Italia mia* erano, vanamente, esortati a divenire contro la *tedesca rabbia*, ma i signori petrarcheschi, responsabili di introdurre in Italia gli stranieri, si riflettono a loro volta sui baroni a causa del loro ruolo storico come strumento per le ambizioni europee e, nel caso specifico, dell'eterno pretendente Renato di Lorena (il francese giunse anzi a Lione immediatamente dopo la pace di Miglionico). Ed è un passaggio forse criptato, ma importante, poiché i Trastámara non potevano certo vantare sangue italiano, e il fatto che ancora Ferrante fosse nato in Spagna era un elemento di debolezza politica; l'evocazione di *Italia mia* nel frangente di una lotta contro famiglie di radicamento secolare (dai Sanseverino ai Caracciolo, dai del Balzo ai Gesualdo) era dunque delicata, e

³⁴ Peraltro, *Spirto gentil* va a innervare anche l'altro testo sannazariano sulla Congiura, ossia la decima ecloga, e basta qui ricordare come, nel lamento del Caracciolo, il distico «il cieco errore / entrò nel core al neghittoso» (*Arcadia* X^c 122-23) riecheggia sia la definizione di «neghittosa» attribuita alla Roma di *Rvf* 53, 23, sia il tema dell'"errore", degli «erranti» avversari del destinatario della canzone (v. 5).

pericolosa. La declinazione datane da Sannazaro, tuttavia, ribalta magistralmente lo scenario, facendo di Alfonso – non a caso il primo della dinastia a nascere a Napoli – il vero difensore del Regno, come già dell'Italia tutta contro i Turchi.

L'uso di *inclito* offre però forse un ulteriore addentellato: il termine ha infatti una sua chiara nobile tradizione epica,³⁵ ma qualche fascino – e tinte più fosche, assenti nell'originario «chiari» – ha l'uso che in due casi ne fa la *Vulgata*, in *Geremia* ed *Ezechiele*. Nel primo caso, Dio stesso ammonisce il re degenerare Ioiakim che nessuno, alla morte, lo piangerà facendo riecheggiare il suo «vae domine vae inclite» (*Ier* 22,17-19):

tui vero oculi et cor ad avaritia / et ad sanguinem innocentem fundendum
/ et ad calumniam et ad cursus mali operis // propterea haec dicit Dominus
ad Ioachim filium Iosiae regem Iuda / non plangent eum vae frater et vae
fratres / non concrepabunt ei vae domine et vae inclite // sepultura asini
sepelietur putrefactus et proiectus extra portas Hierusalem.

Nel secondo (*Ez* 31,17-18), sempre Dio, rivolgendosi al Faraone, lo assimila nel destino al cedro, altissimo eppure abbattuto («cui adsimilatus es o inclite atque sublimis»):

Nam et ipsi cum ea descendent ad infernum ad interfectos gladio / et
brachium uniuscuiusque sedebit sub umbraculo eius in medio nationum
// cui adsimilatus es o inclite atque sublimis inter ligna voluptatis / ecce
deductus es cum lignis voluptatis ad terram ultimam / in medio incircumcisorum dormies cum his qui interfecti sunt gladio / ipse est Pharao
et omnis multitudo eius dicit Dominus Deus.

Un uso di *inclito* che dunque prospetta un'imminente rovinosa caduta e che diventa ancor più allusivo quando si consideri che entrambi i passi hanno un'implicazione funeraria negativa. Nel primo, il cadavere di

³⁵ Lucr. V 8; Ov., *Met.* VIII 550 e IX 229; Sil. VI 549; Stat., *Theb.* IV 610 e XII 555; Verg., *Aen.* VI 562.

Ioiakim sarà infatti gettato fuori da Gerusalemme, e la sua sarà una «sepultura asini»; nel secondo, il Faraone sarà «deductus [...] ad terram ultimam» e dormirà tra i maledetti, «in medio incircumcisorum»; un contrasto evidente con l'auspicio dei baroni nella seconda stanza a che le loro ossa siano onorevolmente sepolte e arrida loro la fama dopo la morte.³⁶ Che Sannazaro avesse realmente in mente tali passi biblici non è ovviamente sicuro, ma se così fosse già fin dalla prima parola si staglierebbe su tutta la canzone l'allusiva cupa minaccia destinata a esplodere nel finale.

Accogliendo l'ipotesi di una negatività già implicita nell'*Incliti* incipitale, si può forse avanzare fuggacemente il sospetto che nella prima stanza sia criptato un ulteriore elemento ferocemente velenoso: la Fortuna che, al v. 6, «spiana dinanzi e fossi e monti» di fronte ai baroni inducendoli alla rivolta, non è solo una diversa e contrastiva formulazione di quanto asserito nell'ultima stanza di *Spirto gentil* sulla Fortuna che ha «sgombrato 'l passo» attraverso cui il destinatario è “entrato” in carica, facendogli trovare «aperta la via» verso la fama eterna³⁷ – e contrastiva anche perché ciò si deposita illusoriamente all'inizio della canzone e non nel finale – ma sembra (al netto del riferimento a *Rvf* 25, 11, «trovaste per la via fossati e poggi») anche risentire del fraudolento Gerione dantesco «che passa i monti e rompe i muri e l'armi» (*Inf.* XVII 2), sicché i ribelli sono, sì, ingenui vittime della Fortuna ingannatrice, ma a loro volta strumento e operatori di frode attraverso la loro congiura.

³⁶ «se racquistar cercate in vita onore, / per coturno o socco / sperate d'illustrar l'ossa sepolte, / acciò che il mondo ascolte / vostri nomi più bei dopo mill'anni» (*SeC* 69, 20-24). Vale la pena di ricordare che se il riferimento ai coturni compare nei testi proemiali al II e III libro delle *Elegie*, dedicati rispettivamente ad Alfonso e Federico (II I 15 e III I 21), l'associazione dei due termini era già, in un passo di forte densità metaletteraria e che implica la progressione di generi e stili, nelle *Metamorfosi* apuleiane (*Apul.* 10, 2: «Iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere et a socco ad coturnum ascendere»).

³⁷ «Ora, sgombrando 'l passo onde tu intrasti» e «ad huom mortal non fu aperta la via / per farsi, come a te, di fama eterno» (*Rvf* 53, 88 e 92-93).

Di contro, il tema del libero varco attraverso gli ostacoli ricompare proprio nell'ultima stanza di *Incliti spirti*, quando di Alfonso si dice che «ritardar nol potran monti né fiumi» (v. 100, che è evidente ribaltamento variato del sintagma del v. 6); Alfonso dunque passerà (ossia, tornerà a compiere la sua vendetta) per il suo valore, non per ingannevole fortuna come i baroni, ma anche avrà varco libero come lo ebbe il destinatario di *Spirto gentil*.³⁸

Il tema dei destinatari – sollecitato dall'uso di *incliti* – richiede peraltro un corollario. È certo notevole l'affinità lessicale della canzone con l'invettiva scagliata dal De Jennaro nel son. CII contro Antonello Petrucci, al quale la Fortuna «in man [...] ha dato el freno / del secol nostro» (sintagma in comune con *Incliti spirti*, v. 72) e che pure è minacciosamente invitato a ricordare che la «rota gira»;³⁹ e in fondo saranno Petrucci e Coppola, e non i baroni, a diventare simbolo dell'instabilità della fortuna – presupposto concettuale della canzone –, ad esempio con il Perleoni che nella *Satira morale e profetica* ne farà i protagonisti di una sorta di *ubi sunt* (vv. 22-24: «dove è la gloria / del tuo Sarnese e lo

³⁸ Il ruolo della fallace Fortuna della prima stanza è peraltro un primo forte elemento di connessione con *Rvf* 28, nella cui prima stanza al destinatario arride «d'un vento occidental dolce conforto» che ne spinge la barca a «miglior porto»; la *navigatio* – ovviamente sempre con senso ribaltato rispetto al modello – comparirà poi nella terza stanza di *Incliti spirti*. Si rimanda in merito a BALDASSARI, *Prima della citazione del "Principe"*, p. 98.

³⁹ «Se la fortuna in man t'ha dato il freno / del secol nostro, pensa attento e mira, / or che sei lieto, che soa rota gira / et ogni grave favor può venir meno. / De, non volerte sempre impire el seno / dell'altrui danni, ché, se volta in ira, / vedrai collui che tacito sospira / audacemente darte del veneno. / Non te fidare ancora a toa ricchezza, / ché ne son viste assai tornar mendice, / cadendo qual che dal ciel cadon fulgùre. / Or che tu poi, fa tali e tanti amice / che, se fortuna mai t'aborre e sprezza, / abii chi tua salute ame e procure» (PIETRO JACOPO DE JENNARO, *Rime e lettere*, a cura di Maria Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956, pp. 136-37).

Aversan Petrucio / la cui fama tra noi fu sì notoria?»⁴⁰ o con il *De varietate fortunae* del Caracciolo che avrà nel Coppola il suo massimo *exemplum*, identificandolo come colui «qui interstitiorum brevitare, infimus, sublimis, faustus et infelix paene simul videri potuerit».⁴¹

La pervasività del tema della fortuna nel Rinascimento è però fin troppo nota, e non può costituire un elemento sufficiente di connessione; per di più, come è stato osservato, il sonetto del De Jennaro non fa menzione della congiura, e pare piuttosto riferito a un periodo di pace in cui il Segretario, impugnando il “freno del regno”, sembra onnipotente. Come dice il *titulus*, anzi, il destinatario «ogi sugie el sangue umano», che è metafora che sembra rimandare all’esosità di un grande burocrate che si avvantaggia del suo potere (e può impunemente appropriarsi di feudi altrui come quello di Rocca delle Fratte), più che a trame volpine di un uomo occultamente invischiato in una congiura che sembra procedere favorevolmente. D’altronde, il termine *incliti* – al di là della possibile ambiguità – sembra applicarsi solo alla grande feodalità del Regno, non a figure magari nobilitate, ma di origine borghese, se non umile, come Petrucci e Coppola (in *Satyra morale et prophetica* 33 il Perleoni ricorderà che il re «gli avea emersi fuor d’ogni caligine»); e anche la superbia denunciata nella canzone è un *topos* secolare della polemica contro l’antica aristocrazia di sangue. In conclusione, Petrucci e Coppola non sembrano rientrare tra i destinatari della canzone, così marcando

⁴⁰ La *Satyra morale et prophetica in la rebellione de li Baroni et morte del condam Conte de Sarno, Secretario e figliuoli* si legge in PÈRCOPO, *La prima imitazione dell’“Arcadia”*, p. 213. Ma anche alcuni dei testi più belli del conte di Policastro, composti *post res perditas*, insistono sulla volubilità della fortuna (cfr. GIOVANNI ANTONIO DE PETRUCIUS, *Sonetti*, a cura di Emiliano Picchiorri, Roma, Salerno Ed., 2013).

⁴¹ T. Caracciolo, *De varietate fortunae*, in *Opuscoli storici editi e inediti*, pp. 71-105: 96.

una notevole differenza rispetto alla decima ecloga dell'*Arcadia*, in cui l'allusione, pur criptata, non pare dubbia.⁴²

Ciò pone, peraltro, la questione della cronologia relativa tra ecloga e canzone. Marina Riccucci, nel suo importante contributo già citato, ha indicato come data *post quem* per l'ecloga il 20 novembre 1485, giorno in cui si sarebbe rivelato il ruolo del Petrucci con il matrimonio tra il figlio Giovanni Antonio e Sveva Sanseverino (il «fier connubbio», che però potrebbe forse valere anche come alleanza tra i due fronti della ribellione), se non il 10 dicembre, data della fuga di Federico da Salerno, per l'assenza di riferimenti alla sua prigionia.⁴³ Non nascondo qualche dubbio sulla coerenza di tali date: il ruolo del Coppola e del Petrucci era infatti acclarato già prima del matrimonio, tanto che il Moro il 22 ottobre, dettagliando la sua convinzione, scriveva a Giovanni Albino: «Noi semo certificati, che 'l Coppola, el Secretario siano stati ministri de questo incendio»,⁴⁴ di contro Ferrante continuò – nella sua strategia dissimulativa – a servirsi di Coppola e Petrucci ben oltre il matrimonio e a onorarli fino alla fine (e dunque in teoria a decima ecloga già composta) tanto che ancora nel maggio del 1486 il re concesse al Coppola il titolo di grand'ammiraglio, e l'ultimo atto del Segretario venne firmato solo tre giorni prima della sua cattura. È soprattutto l'assenza di riferimenti alla prigionia di Federico a sembrare un indizio temporale malsicuro: il

⁴² La stretta connessione, anche temporale, della canzone di Sannazaro e del sonetto del De Jennaro è invece ancora in CLAUDIA CORFIATI - MARGHERITA SCIANCALEPORE, *Per un ritratto del congiurato nella Napoli aragonese: scritture di parte*, in *Congiure e conflitti. L'affermazione della signoria pontificia su Roma nel Rinascimento: politica, economia e cultura*, a cura di Myriam Chiabò, Maurizio Gargano, Anna Modigliani, Patricia J. Osmond, Roma, Roma nel Rinascimento, 2014, pp. 255-74: 274.

⁴³ RICCUCCI, *Il "neghittoso" e il "fier connubbio"*, p. 72, che correggeva la datazione tra maggio 1485 e luglio 1486 in MARCO SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, p. 370.

⁴⁴ *Lettere istruzioni ed altre memorie de' Re aragonesi dalle quali si conferma quanto narra Giovanni Albino, ne' quattro libri della Storia qui davanti stampati, e si supplisce ciò che vi manca*, in *Raccolta di tutti i più rinomati scrittori dell'istoria generale del Regno di Napoli* [...], t. V, Napoli, nella stamperia di Giovanni Gravier, 1769, p. 94.

sequestro, per di più a tradimento, del figlio del re è infatti un atto di tale gravità da non giustificare il silenzio – per di più in un testo così violentemente polemico come l’ecloga – solo per il fatto che una rocambolesca evasione vi aveva posto termine. Non escluderei piuttosto che le forti ambiguità e i sospetti di un’intelligenza tra Federico e i baroni che lo avevano caratterizzato inducessero, per ragioni di propaganda interna, a rimuoverlo, e a maggior ragione da parte di Sannazaro, assai vicino al giovane principe. Lo stesso ragionamento – anticipo qui – potrebbe applicarsi al fatto che anche la canzone taccia su quella proditoria cattura, che pure sarebbe stata un elemento a carico dei baroni. Insomma, ecloga e canzone avevano bersagli polemici diversi, modulati anche sulla base del diverso genere: la prima con maggiori margini di aggressività proprio in virtù della sua cripticità; la seconda organica alla strategia diplomatica regia di aperture e minacce, ma anche all’impianto politico-retorico delle canzoni petrarchesche.

Se *Incliti spirti* è indubbiamente una canzone politica per metro, tema, contesto, destinatari, il tema di fondo della canzone è l’instabilità della fortuna, *topos* del pensiero quattrocentesco. La fortuna è però anche uno dei nuclei più profondamente e sinceramente sannazariani, tant’è che, nella prospettiva lunga del canzoniere, *Incliti spirti* sembra la variazione di un tema profondo dell’intero macrotesto, dichiarato già nella dedica a Cassandra (nuovamente, prescindendo dalla questione se faccia da antiporta alla totalità dei testi, o a una sezione, o a una distinta raccolta poi inglobata),⁴⁵ che si apre infatti con l’immagine della «grave tempesta», metafora costante della mala fortuna. I testi di cui la lettera sannazariana è dedicatoria, le «vane e giovanili fatiche», sono infatti a loro volta le «tavole» del «naufragio» esistenziale del poeta, «per diversi casi da la fortuna menate»; se la lettera a Cassandra, stesa a valle dei turbinosi anni

⁴⁵ Si veda però il fondamentale R. FANARA, *Sulla struttura del “Canzoniere” di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, in “Critica letteraria”, 35.2 (2007), pp. 267-76.

della lotta per la sopravvivenza e della caduta aragonese, proietta le sue ombre sull'intero *corpus* politico (e non solo), viene anche ad affiancarsi, nella definizione della fortuna come tema focale, alla lettera del Summonte dell'edizione Mayr, in cui la Fortuna è la responsabile della sovversione dei regni e dell'infelicità degli uomini, inclusa quella dello stesso Sannazaro, ma anche delle ferite inferte alle loro memorie e arti, tra cui la produzione stessa del poeta napoletano.⁴⁶ *Incliti spirti*, insomma, va a disporsi nel percorso di sconfitte che porterà al lamento dell'ultimo sonetto *O fati, o ria fortuna*, sicché sul piano della lettura quasi si pone come riflessione esistenziale sul comune destino, di re e ribelli, di vincitori e vinti, di uomini preda del vorticoso e imprevedibile turbinare delle cose umane.

La Fortuna, però, ordina in primo luogo l'architettura stessa della canzone, come attesta il fatto che inizia con la fallace Fortuna che lusinga i baroni a confidare nel successo e si conclude con l'ammonimento gnomico che essa volge in «pianto e doglia» ogni dismisura. Si crea però così un ulteriore nesso contrastivo con *Spirto gentil*, quando si consideri che nell'ultima stanza di quest'ultima si dichiara che essa solo di rado non contrasta le imprese generose:⁴⁷ un vero ribaltamento rispetto a quei baroni che dalla Fortuna sono invece lusingati e facilitati, e che però proprio per tale ragione non potranno farsi «di fama eterni» come avviene per il dedicatario di *Spirto gentil* (v. 93). E vale la pena di osservare il sintagma «torbida inquieta / rota» (*SeC* 69, 4-5), che già Mengaldo ricordava come caso di una delle forme tipiche di inarcatura sannazariana, e che ovviamente carica di negatività l'affidarsi dei baroni

⁴⁶ Pietro Summonte, *Dedica*, in SANNAZARO, *Arcadia*, p. 354. Sulla lettera contro l'edizione di Bernardino Verellese, si veda ANGELA MARIA CARACCILO, *Critica e testo. L'avventura della prima edizione dell'“Arcadia”*, in *Saggi di linguistica e letteratura in memoria di Paolo Zolli*, a cura di Giampaolo Borghello, Manlio Cortelazzo e Giorgio Padoan, Padova, Antenore, 1991, pp. 507-22.

⁴⁷ «Rade volte adiven ch'a l'alte imprese / Fortuna ingiuriosa non contrasti» (*Rvf* 53, 85-86).

all'apparente felicità del momento.⁴⁸ È anzi la costante avversità della fortuna, di cui la congiura non è che un ultimo esempio, a costituire lo stigma della grandezza e magnanimità degli Aragona: un postulato che muove sia – nuovamente – da *Spirto gentil* e dalla sua sanzione che le imprese “generose” sono quelle avversate dal fato (pur con l’eccezione del dedicatario dichiarata nella settima stanza),⁴⁹ sia dall’intera propaganda politica aragonese, che aveva riletto la lotta per il regno dei Trastámara (da Ponza a Sarno) come una virtuosa lotta contro la fortuna avversa. Si ricordi in merito che già la lettera inviata da Ferrante a Francesco Sforza il 18 luglio 1460 (undici giorni dopo Sarno), e che aveva una chiara dimensione di diplomazia psicologica, così sigillava il tema della lotta contro la fortuna avversa: «Solita è la fortuna in alcun tempo venire contra li homini, nientedemeno non tolle quella la speranza de la fine perfecta [...] se per joventù se fosse facto alcuno errore, lo acconzaremos, non obstante la fortuna più que la rasone me sia stata adversa».⁵⁰ La durata lunga del *topos* è evidente, per lo stesso Sannazaro, nell’incipit della canz. 11, incentrata sul rientro di Ferrandino il 7 luglio 1495 al termine della tempesta del '94, e che si apre giocando sulla metafora della *navigatio* e delle procelle della fortuna, sulla quale però il nuovo re ha saputo prevalere: «O fra tante procelle invitta e chiara / anima gloriosa, a cui Fortuna / dopo sì lunghe offese alfin si rende» (*SeC* 11, 1-3).⁵¹ Che, per di più, la canz. 11 ricalchi lo schema metrico di *Spirto gentil* è solo un’ulteriore

⁴⁸ MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 154.

⁴⁹ *Rvf* 53, 85-87.

⁵⁰ Cit. da FRANCESCO STORTI, «*El buon marinero*». *Psicologia politica e ideologia monarchica al tempo di Ferdinando I d'Aragona re di Napoli*, Roma, Viella, 2014, p. 122.

⁵¹ Vale la pena di ricordare che se in *Incliti spirti* la terza stanza è incentrata sulla *navigatio* petrarchesca, la metafora del mare e della barca ha anche sin dal canto VI del *Purgatorio* (notorio serbatoio di immagini sul tema) una valenza politica, e che uno dei capisaldi dell’immagine di Ferrante era proprio quella del buon marinaio, su cui si veda STORTI, «*El buon marinero*», pp. 121-34. Insomma, l’imperizia dei baroni nella navigazione politica è un altro elemento di contrasto con gli Aragona che dovrebbe fungere da ulteriore ammonimento a non volere sfidare il mare della fortuna.

conferma dei bilanciamenti metrico-formali che regolano il sistema delle canzoni politiche di Sannazaro rispetto a quelle petrarchesche.⁵²

Significativo sul ruolo della lotta magnanima contro la fortuna nella propaganda e nel pensiero aragonese è però, in fase già tarda e successiva alla Congiura (1492), quell'anomalo *speculum principis* e "biografia per temi autorizzata" di Ferrante che è il *De maiestate* di Giuniano Maio, il cui ruolo all'interno del son. 85 è già stato brillantemente riconosciuto da Tobia Toscano.⁵³ Nel *De maiestate*, infatti, l'"Esemplum de la Fortitudine" – imperniato sull'agguato del Marzano al monarca, nel 1460, durante la prima congiura dei baroni – sancisce che la magnanimità «secondo dice Aristotile ne la *Etica*, è mai non se accettare per vinciuto al nimico nè per insulto de la iniusta fortuna mai se arrendere»; anzi, secondo un modello politico-ideologico applicato già ad Alfonso I, Ferdinando è modello di virtù e «invitta celsitudine contra li multi insulti de fortuna, contra lo Stato e contra la regale corona e contro la persona», in uno stemma di elementi che tornano a ricomporsi in *Incliti spirti*.⁵⁴ E per contrasto, lo stesso *speculum* riconosce nella prosperità della fortuna, e nell'eccesso di confidenza in lei, la causa di quella superbia che è tratto distinguente degli aristocratici e a cui i baroni cedono, come indica la prima stanza della canzone, a causa della fallace contingenza politica. Insomma, se letta in controluce al *De maiestate*, *Incliti spirti* non solo sta ricordando ai baroni i pericoli dell'instabile fortuna, ma nega loro alla radice ogni magnanimità, marchiandoli come «petulanti, sfrontivi e

⁵² La connessione tra *Rvf* 53 e *SeC* 11 è peraltro conclamata perché le sirme delle prime stanze non solo presentano la famiglia *vergogni* : *agogni* ai vv. 9-10, ma nei circostanti vv. 8 e 11-12 riportano *spenta* : *senta* : *lenta* (*Rvf* 53) e *pente* : *lente* : *consente* (*SeC* 11).

⁵³ TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, pp. 19 ss.

⁵⁴ IUNIANO MAIO, *De maiestate. Inedito del Sec. XV*, a cura di Franco Gaeta, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956, p. 32; interamente tematico è poi il capitolo sesto, *De la fortitudine contro la fortuna* (ivi, pp. 71-79).

contumeliosi»:⁵⁵ insomma, «superbi e schivi» nella formulazione del congedo.⁵⁶

La negazione della magnanimità dei baroni, peraltro, si desume anche da altri aspetti della canzone, meglio riconoscibili attraverso l'ancor più tardo *De magnanimitate* pontaniano (1498-99). Il magnanimo è infatti colui che sa essere clemente e dimenticare le offese («odium eius neque tenax erit neque diuturnum»), perdonare a chi gli cede ma essere impietoso contro i “superbi” («studiumque ac propositum ut est eius superbos debellare», I XXIX) —⁵⁷ che è poi l'assunto della strategia psicologico-comunicativa della canzone, e sono dunque tratti di Ferrante. Ma il magnanimo sa anche amare e odiare senza simulazioni e dissimulazioni («Proprium esse magnanimi palam amare atque odiare», I xxvi),⁵⁸ connotazione che certo non si applica a rivoltosi che hanno tramato nell'ombra, tanto più che «l'odio, lo sdegno e l'ira» (*SeC* 69, 45) dei baroni, qualora dovessero protrarsi contrariamente agli auspici della canzone, sarebbero invece, i loro sì, *tenaces* e *diuturni*. Per di più l'ira, aggiunta come terzo elemento al dittico della tessera petrarchesca «l'odio e lo sdegno» di *Italia mia* (*Rvf* 128, 104), è di per sé inconciliabile, nel solco del *De officiis* ciceroniano (I 89), con la magnanimità, ad aggiungere un

⁵⁵ Si veda «E per questo in altro loco dice che 'l sapio, con l'animo costante e de pazienza armato, de la fortuna la mutazione comporta, servando sempre suo decoro e sua dignitate; per le quale tante allegate autoritate et altre infinite che allegare porria sì se ricerca a lo magnanimo né de superbia disdignare la sua dignitate, la quale nasce da troppo estimare se medesimo per le sue ricchezze e da troppo fiducia de le cose prospere, le quale dice Aristotile che inflano la superbia de omini che diventano petulanti, sfrontivi e contumeliosi» (IUNIANO MAIO, *De maiestate*. p. 66).

⁵⁶ E sarebbe anche da ricordare che *schivi* si contrappone, per certi versi, alla *comitas* raccomandata al principe in G. PONTANO, *De principe*, a cura di G.M. Cappelli, Roma, Salerno Ed., 2003, p. 14, così come alla *facilitas*, alla quale Francesco Patrizi senese, nel *De regno et regis institutione* presentato ad Alfonso nel 1484, dedica un intero *titulus* (VIII XIX): FRANCESCO PATRIZI, *De regno et regis institutione* [...], in aedibus Galioti a Prato, 1531, cc. CCCLVII-CCCLVIII.

⁵⁷ G. PONTANO, *De magnanimitate*, edizione critica a cura di Francesco Tateo, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969, p. 39.

⁵⁸ Ivi, p. 36.

ulteriore tassello al gioco di contrapposizioni tra figure regie e baroni.⁵⁹ E, se non bastasse, quei vizi da cui, secondo il *De magnanimitate*, il magnanimo deve astenersi si ritrovano distribuiti in vari passi della canzone con riferimento ai baroni (I XLI):

Minime vero insolentem debere esse eum aut rapacem, violentum, rapto surreptoque gaudentem, quae vitia superbiae comitantur [...]. Quod si per virtutem magno vir animo et res moderatur secundas et constat sibi in adversis, nunquam committet ut honor, divitiae, potentia labefactent adeo eius animi magnitudinem ac robur, ut dilabatur ad superbiam aut ut habendi cupiditas impellat ad rapinam, etiam ubi facultates pro animi magnitudine parum suppetent.⁶⁰

Se l'*insolens* può proiettarsi ad esempio nello «sfrenato ardire» (v. 122), il *rapax* e l'*habendi cupiditas* nel «mal nato auro» rinfacciato come causa dell'insorgenza (v. 11), l'incapacità di moderare le *res secundas* nell'insistita corriva credulità nei confronti della momentanea fortuna, ben chiara si fa allora la distinzione della canzone tra il vero magnanimo e il superbo, gli Aragona e i baroni ribelli. Anzi, la rigorosa distinzione tra magnanimità e superbia («Est igitur magnanimus gravis non superbus») è una delle linee fondamentali del trattato pontaniano (I XXXVIII):

Est igitur magnanimus gravis non superbus, mitis atque ad parcendum propensus, non saevus aut asper, facilis aditu non difficilis, de suo conferens non eripiens aliis, quod vitium superbiam sequi solet illique

⁵⁹ Ma si veda CAPPELLI, *Maiestas*, p. 63. Similmente il contrasto tra *fortitudo* e *ira* si trova nel *De regno et regis institutione* del Patrizi, VII IV: «Non est igitur fortitudinis per iram miracula adire. Caret enim consultatione, electione, ac ratione, neque ea diutius stabilis esse potest» (PATRIZI, *De regno et regis institutione*, c. CCLXXXIII).

⁶⁰ PONTANO, *De magnanimitate*, pp. 52-53; e ancora così, rivolgendosi a Ferrante nel 1473-1476, Giovanni Brancato lo emendava da qualsiasi sospetto di superbia e ira («insolescere superbireque nescisti, ne irasci quidem», *La "Commendatio" a Ferrante di Giovanni Brancato*, in CAPPELLI, *Maiestas*, pp. 78-87: 84).

Incliti spirti: propaganda, meditazione morale e riflessione sulla poesia

inhaerere; idemque tutor bonorum, propulsator iniuriarum, bonus denique ipse et vir et civis et princeps [...].⁶¹

E nuovamente, poiché la magnanimità si applica all'intero spettro politico-civile (*vir, civis, princeps*), le implicazioni giuridico-militari per la canzone sannazariana di un monarca chiamato, in quanto magnanimo, a essere «tutor bonorum» e «propulsator iniuriarum» sono sottintese, ma evidenti.

All'interno del sistema etico pontaniano, tuttavia, la fortuna non si contrappone solo alla magnanimità, ma anche alla prudenza. Ancora nel tardo, e ardito, *De fortuna* è infatti argomentata, come premessa, l'irriducibilità della fortuna a intelletto, ragione e prudenza, ossia proprio le qualità di cui i baroni sono privi, con le menti cieche e sorde (v. 10), con gli occhi appannati da odio, sdegno e ira (v. 46), ingannati dall'errore (v. 64), spinti da un desiderio cieco e vano (v. 120). Esempio è l'affermazione che chiude il capitolo *Fortunam ac rationem invicem adversari*: «Ut vero fortunati simus, neque iuris, id est nostri, neque rationis ac prudentiae, verum fortunae ipsius opus» (I 26).⁶² Per di più, questo trattato ormai così lontano dagli eventi di *Incliti spirti* si apre con un quadro che – a conferma dell'estraneità aristotelica della fortuna a intelletto e ragione – pare facilmente sovrapponibile proprio agli anni della Congiura, e alle polemiche implicite ed esplicite della canzone, tra neghittosi («ignavos») innalzati, arricchiti senza merito, malvagi in solio, ribelli (etimologicamente, così è anche leggibile *perversos*) preservati (I 2):

extollit ignavos, locupletat immeritos, vexat atque affligit insontes,
bonos in calamitatem adducit ac servitatem, pravos statuit in solio,

⁶¹ PONTANO, *De magnanimitate*, p. 49.

⁶² G. PONTANO, *La fortuna*, a cura di F. Tateo, Napoli, La scuola di Pitagora, 2012, p. 156.

liberat a periculis perversos, moderatos et honestos viros laboribus, periculis, erumnis ac miseriis conficit.⁶³

O, forse ancor più, nel tardo *De prudentia* (ca. 1496) viene fornita della scelta (*electio*) una definizione che nella sua esemplificazione negativa sembra riflettere il comportamento degli insorgenti, nella loro volontà «maxime audax» (si pensi all'insistenza sulla temerarietà, o anche al sintagma «vana audacia», v. 112, poi caduto nella redazione a stampa) e «nullis frenis repressa» (si ricordino «voler, che non si affrena», v. 112, e «sfrenato ardire», v. 122), e in quella positiva – la consapevolezza del giusto e dell'onesto, ma anche la capacità di distinguere le contingenze storiche, tra cui in posizione preminente le svolte della fortuna – ciò di cui sono completamente privi:

Est autem electio, quod satis nunc sit, voluntas non illa quidem pervagata, infinita, maxime audax, nullis obstricta regulis, aut frenis repressa, verum quae sese ipsam moderetur intellegatque quid elector ipse praestare possit, quid etiam sit hominis, quid tempora etiam ferant, quid mores urbis, quid ratio ipsa non recti solum atque honesti memor, verum etiam loci, temporis, facultatum, ordinis, fortunae.⁶⁴

La canz. 69, insomma, non è solo l'esito di «nobili ma astratte perorazioni di un dover essere etico-politico» nel segno di un umanistico «culto per la pace in sé»,⁶⁵ ma è anche la sedimentazione di un sistema di questioni politico-ideologiche di matrice aristotelico-ciceroniana

⁶³ Ivi, p. 82. Il riferimento aristotelico è a *Grande Etica* 1207a.

⁶⁴ G. PONTANO, *De prudentia*, in *Opera omnia soluta oratione composita in sex partes diuisa. 2. De prudentia lib. 5. De fortuna lib. 3. De immanitate lib. 1*, Florentiae, per haeredes Philippi Iuntae, 1520, cc. 47r-v. È opportuno ricordare che la formulazione «voler, che non si affrena» risale solo alla redazione a stampa, così da far persino sospettare che possa esservi un voluto riecheggiamento del passo di Pontano citato a testo. Evidente comunque è l'intenzione di accentuare la colpevolezza baronale di essersi sottratti al «freno» posto da Dio in mano ai re.

⁶⁵ MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 142.

particolarmente fervide nell'ambiente aragonese, in parte già formalizzate, in parte ancora in elaborazione nel crogiuolo degli eventi. Non è forse un caso che i primi grandi trattati di Pontano (*De oboedientia*, *De fortitudine*, *De principe*) furono pubblicati, pur composti anche decenni prima, nel 1490 in una sorta di sistemazione teorica post-congiura, e che vi sia riconoscibile la filigrana, e il tessuto ideologico, della canzone sannazariana. La stessa forma comunicativa impressa alla canzone pare cooperare in tal senso. *Incliti spirti*, infatti, tecnicamente si presenta come un'epistola, una lettera aperta come tale dichiarata sin dalla stanza introduttiva che fa transitare le stanze 2-7 di *Italia mia* dalla parola profetica che è canale della voce di Dio – come esplicitano i due versi finali della prima stanza, «ivi fa' che 'l Tuo vero, / qual io mi sia, per la mia lingua s'oda», che richiamano la promessa divina a Mosè: «ego ero in ore tuo doceboque te quid loquaris» (*Ex* 4, 12)⁶⁶ – al trattato di pedagogia politica in forma epistolare assai frequente nella cultura aragonese quattrocentesca. Nella parte che seguirà, si anticipa, si enucleeranno dunque cinque elementi che, pur costituendo per lo più differenti declinazioni del modello petrarchesco, rappresentano anche altrettanti perni del pensiero politico elaborato in area napoletana.

Il vero nucleo politico della canzone è riconoscibile nella quinta stanza, con la perfetta corrispondenza tra Dio in cielo, che «sol là su governa e regge» (v. 68) con una «eterna legge» (v. 66), attorniato da «anime elette e luminose» (v. 70), e sulla terra il re, a cui è dato il freno in mano, e a sua volta – Sannazaro sembra lasciarlo supporre per analogia – circondato dagli “spirti” degli ubbidienti aristocratici, o quanto meno del suo apparato amministrativo (lo stesso verbo *regge* al v. 68, attribuito alla divinità, ha ovviamente una valenza politica poiché si connette etimologicamente al principio del *rector*/*rex*). L'analogia tra i diversi piani è

⁶⁶ Così l'incidentale petrarchesca «qual io mi sia» riecheggia la *recusatio* mosaica «Quis ego sum ut vadam ad Pharaonem?» (*Ex* 3,11); e la richiesta che il vero si manifesti «per la sua lingua» tradisce la dichiarazione di inadeguatezza dovuta all'essere «inpeditoris et tardioris linguae» (4,10).

un'idea già forte in Bartolo da Sassoferrato, ma che nel quarto libro del *De oboedientia* trova un'immediata evidenza nella comparazione di cielo, anima e regno, tutti con una dimensione organicamente accentrata, con la conseguenza della gravità della ribellione, atto contemporaneamente contro Dio, la natura, il monarca: «Nam et mundi huius montem contemplantur haec quae vident ambeuntis et continentis omnia, satis clare apparebit ab illo uno coelo quod supremum est et extimum cuncta regi». ⁶⁷ Un qualche rilievo, peraltro, gioca il fatto che il *De oboedientia* fosse stato dedicato – a metà tra l'insegnamento filosofico-morale per l'aristocrazia e l'esorcismo nei confronti della figura di maggior rilievo nel baronato meridionale – a Roberto Sanseverino, padre di quell'Antonello che era la figura fondamentale dello schieramento ribelle. Certo, la fedeltà di Roberto era stata in realtà incerta anche durante la guerra per la successione, e dubbia, nonché costosa, aveva continuato a essere anche dopo, ma che Sannazaro evochi, come modello di relazione tra aristocrazia e figura regia, un passo del trattato in cui il padre del più importante barone ribelle era stato mostrato come esempio di fedeltà suggerisce che la citazione non fosse senza qualcosa di una punta di rimprovero per il figlio e i suoi sodali. ⁶⁸

Strettamente coerente con questo fondamento della teoria politica aragonese è l'insistita connessione – presente in fondo già nelle varie elaborazioni medievali della *Politica* aristotelica – tra obbedienza e ragione («Oboedientia est habitus parendi praeceptis omnibus quae a ratione

⁶⁷ G. PONTANO, *De oboedientia*, in *Opera*, Venetiis, per Johannem Rubeum & Bernardinum Vercellenses, 1512, c. U Ir. In merito si rimanda a CAPPELLI, *Maiestas*, pp. 151-54.

⁶⁸ Si ricordi che nel *De bello neapolitano* Pontano aveva tessuto un elogio di Roberto, rimarcandone la *fidelitas*: la madre, infatti, «ut erat ipsa fidei ac regii nominis colens, iisdem artibus, eodem etiam fidelitatis studio filium imbuit» (G. PONTANO, *Historiae Neapolitanae seu Rerum suo tempore gestarum libri sex*, Napoli, Gravier, 1769, p. 38).

proficiscantur»⁶⁹ e a sua volta tra ragione e forma politica monarchica, con un'evidente applicazione nella canz. 69, in cui il tema del "giusto" ha un rilievo eccezionale, soprattutto nella seconda parte in cui si addensano gli elementi teorici. Fondamentale è che proprio all'inizio della stanza centrale di *Incliti spirti*, la quarta, la prima terzina – e si ricordi quanto osservava Mengaldo sulla tendenza di Sannazaro a isolarla sintatticamente –⁷⁰ connetta giustizia e ragione: «Rare fiare il ciel le cagion giuste / indifese abandona, / benché forza a ragion talor contrasti» (*SeC* 69, 49-51). È ovviamente una chiara riformulazione della prima terzina dell'ultima stanza di *Spirto gentil*, ma la risemantizzazione è profonda, con il passaggio dalla Fortuna che – negativamente – non manca di contrastare «alte imprese» e «animosi fatti» (*Rvf* 53, 85-87), alla protezione divina che – positivamente – protegge il giusto e il diritto; non solo a un mondo disordinato e irrazionale se ne sostituisce uno regolato dall'intervento divino, ma l'eroismo agonistico e animoso cede a comportamenti improntati alla giustizia. Il tema della giustizia e della ragione è d'altronde decisamente fitto: «e se ragion vi danna» (v. 62), «L'alto e giusto motor» (v. 65), «il giusto giogo» (v. 91), «che 'n ciel nostra ragion non è ancor morta» (v. 117). Quest'ultimo caso, a sua volta, è d'altronde emblematico della riscrittura teorico-politica rispetto al modello petrarchesco (*Rvf* 128, 95-96 «ché l'antiquo valore / ne l'italici cor' non è anchor morto»), tanto per la trasposizione "teologica" quanto, nuovamente, per la focalizzazione non più sulle grandi e valorose azioni, ma sui principi della giustizia e della ragione, tutelati per di più da Dio.

In maniera affine anche il sintagma "avere in mano il freno" (v. 72), su cui si è già insistito, è naturalmente un ulteriore saldo tassello della correlazione con *Italia mia* attraverso il recupero di «Voi cui Fortuna à

⁶⁹ PONTANO, *De obedientia*, c. R IIIr. Cfr. CLAUDIO FINZI, *Re, baroni, popolo. La politica di Giovanni Pontano*, Rimini, Il cerchio, 2004, pp. 39-44 e 48-50, e MATTHIAS ROICK, *Pontano's Virtues. Aristotelian Moral and Political Thought in the Renaissance*, London-New York, Bloomsbury, 2017, pp. 127-28.

⁷⁰ MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 150.

posto in mano il freno» (v. 17), di salda tradizione poetica che risale ai danteschi «trova'mi stretto ne le mani il freno / del governo del regno» (*Purg.* XX 55-56) e «Che val perché ti racconciasse il freno / Iustiniàno, se la sella è vòta?» (*Purg.* VI 88-89), e prima ancora a tessere virgiliane. Anche in questo caso, tuttavia, la metafora assume una valenza molto più prossima alla dimensione strettamente politica dantesca, tant'è che non è la fortuna, ma la regolatrice provvidenza divina ad avere collocato i freni in mano ai monarchi; non solo, siamo anche di fronte a un'immagine che nella tradizione politica aragonese ha una pertinenza "tecnica", ratificata già in Bartolo da Sassoferrato nella distinzione tra le «duas habenas», distinte tra «in faciendo quae fieri debent» e «non faciendo quae fieri non debent». ⁷¹ Una connessione dunque ben stretta tra metafora del freno e problema della fedeltà e della ribellione che testimonia la profonda rilettura risemantizzante a cui è stato sottoposto il verso petrarchesco.

Persino l'invito – apparentemente solo retorico e, come detto, giocato sul ribaltamento maschile del v. 81 di *Spirto gentil* – ai baroni perché «libertino d'affanno» il «vecchio padre», con la conseguente loro assimilazione a dei "figli" (*SeC* 69, 26-28), ha in realtà, all'interno del codice contemporaneo, una forte dimensione politica. La metafora rimanda infatti alla concezione pontaniana che riconosce nella casa familiare e nello stato diversi stadi della comunità sociale, in cui il *pater familias* ha lo stesso ruolo assoluto del re. ⁷² L'insistenza sul tema della fedeltà al padre, peraltro, potrebbe anche valere a esorcizzare gli inquieti timori nutriti a corte che Federico accettasse la corona dai ribelli – timori che risalgono a prima della cattura, tanto che già il 19 ottobre il Lanfredini metteva in dubbio la fedeltà di Federico (ma anche di Francesco): «parmi i propri figliuoli doventino, pel proprio comodo, nella volontà de baroni,

⁷¹ Per la citazione dalle glosse alla *Ad reprimendum*, e più in generale sul tema si veda CAPPELLI, *Maiestas*, pp. 155 ss.

⁷² Più ampiamente sul tema, si veda CAPPELLI, *Maiestas*, pp. 113-16.

oppositi al padre et al duca primogenito», e più tardi, benché già il 22 novembre scrivesse poi ai Dieci che Federico aveva dichiarato la propria cavalleresca fedeltà al padre e al fratello, significativa era stata l'espressione usata il 20 novembre: «El signor don Federicho non si sa quello se ne sia et a che cammino si vada: dubitasi, per comodo proprio, et per essere in forza, sia co' baroni».⁷³ Una diffidenza destinata a non attenuarsi peraltro nemmeno dopo la pace di Miglionico, al punto che a corte si contemplò persino l'opzione di avviarlo al cardinalato in modo da eroderne eventuali ambizioni.⁷⁴ Un vero e proprio architrave dell'ideologia dinastica aragonese e della sua propaganda, d'altronde, era sempre stato il ruolo di Alfonso come vicario generale del Regno sin dal 1458, al quale i fratelli minori dovevano una *reverentia* pari a quella per il padre; l'immagine propagandistica di «un'unione armonica della famiglia reale»⁷⁵ era stata invece compromessa dai sospetti sui non sempre chiari rapporti del giovane aragonese con il baronato ribelle, inclusi i progetti matrimoniali con la figlia di Pietro de Guevara; il riferimento della canzone alla reverenza per il “padre”, dunque, da un lato – ideologicamente – costituisce un ulteriore tassello del pensiero politico di ambito aragonese, ma dall'altro potrebbe essere inteso come una rassicurazione del pieno rispetto di Federico per il principio “familiare” del regno.

⁷³ *Corrispondenza degli ambasciatori fiorentini a Napoli*, rispettivamente p. 364 e p. 410. Similmente nelle istruzioni del Moro all'Albino si dichiarava il 22 ottobre 1485: «Ne è da pensare, che per esserli Don Federico fratello, et minore di età, al quale de jure non spetta la Corona, se debia retraere dal impresa, perché lo sangue o vero la fraterna carità lo stringa, però che innatum est unicuique de desiderare inter suos el primo loco» (*Lettere istruzioni ed altre memorie*, p. 92).

⁷⁴ Sui progetti sul cardinalato di Federico si veda SCARTON, *La congiura dei baroni del 1485-87*, pp. 233-34 n. 49. Di assoluto riferimento, adesso, in merito ai persistenti sospetti verso il giovane principe, alla continua “gelosia” di Alfonso nei confronti del fratello e infine ai dubbi sulla realtà dell'evasione di Federico da Salerno, è ALESSIO RUSSO, *Federico d'Aragona (1451-1504). Politica e ideologia nella dinastia aragonese di Napoli*, Napoli, fedOAPress, 2018, in particolare pp. 208-33.

⁷⁵ Ivi, p. 208.

Dibattiti e idee dei circoli aragonesi si depositano peraltro forse anche su un altro piano della canzone. La seconda e la quarta stanza, infatti, includono continui riferimenti alla lettere, allo studio e alla cultura («le antiche carte», «coturno o socco», «il mondo ascolte / vostri nomi più bei», «lunga memoria», «se 'l ver per fama ancor risona», il racconto di Troia, le «mille altre vendette [...] udite o lette»); siamo di fronte naturalmente a un'ulteriore connessione con *Italia mia*, e in particolare all'invito finale ai signori d'Italia perché trascorran gli anni rimanenti dedicandosi, tra le altre cose, a «qualche acto più degno / o di mano o d'ingegno» (*Rvf* 128, 106-12). Nella canzone petrarchesca, tuttavia, gli atti d'ingegno, intesi come arti liberali, sono solo parte delle imprese a cui i signori sono chiamati, e sono il viatico perché si apra «la strada del ciel». Nel caso di Sannazaro, invece, le lettere vengono presentate in dialettica con le armi, e anzi sono loro a concedere che le imprese militari possano proiettarsi nell'eternità, non paradisiaca, ma della gloria; una posizione che consuona con il ruolo della poesia di «sacrar cantando» Ferrante e la sua discendenza nella canz. 89, *Sperai gran tempo*, e che, però, ribalta quanto osservato da Bernardo Illicino nella *Exposition del quarto capitolo della Fama*, allorché si soffermava sulle ragioni per cui Petrarca «attribuisca più gloria et più fama a lo exercitio de le arme che a quello de le lettere», giustificando ciò sulla base del fatto che l'interesse pubblico delle armi prevalga su quello privato delle lettere («quelle [le lettere] sono a bene particolare et la militia bene universale quale è più degno assai et più stante»)⁷⁶. La posizione di Sannazaro, tuttavia, potrebbe

⁷⁶ *Opera del preclarissimo Poeta misser Francesco Petrarca con el commento de misser Bernardo Lycinio sopra li triumphhi [...]*, Stampadi in Venetia per Augustino de Zanni, 1515, cc. XCVIr, V e XCVIIr, D. È forse importante ricordare che tra le ragioni adducibili, almeno temporaneamente, a favore delle lettere, l'Illicino menziona il fatto che queste sono estranee al dominio della Fortuna, mentre «la militia in più parte consiste nel ministerio et favore di fortuna», e, a conferma, l'evidenza che la *militia* è «disgregativa della humana compagnia et naturale et mutua benivolentia a la quale l'homò è

risentire di riflessioni e idee in circolo negli ambienti aragonesi, da certi aspetti dell'orazione *De rei militaris litterarumque dignitate* di Aurelio Lippo Brandolini, rivolta a Ferrante nel 1478-79,⁷⁷ alla lettera *De dignitate disciplinarum* di Galateo, composta a congiura sicuramente esaurita e che – pur menzionando il ruolo salvifico di Alfonso nella guerra di Otranto – si apre ricordando la posizione dei difensori delle lettere («obscura esse omnia dicunt, nisi sint litterae, quae cuncta illustant, quae Deos hominibus conciliant, quae caelestem illam patriam [...] nobis demonstrant») e si chiude evocando il virgiliano «Me vero primum dulces ante omnia Musae / [...] / accipiant», in cui la poesia è viatico alla conoscenza e alla dimensione divina.⁷⁸

Il ruolo riconosciuto alla poesia e alle lettere ha l'effetto tuttavia anche di accentuare l'immagine negativa dei ribelli. La necessità di richiamare ben due volte i baroni alle loro letture – letture di testi classici, peraltro, come esplicitato sia dall'indicazione «antiche carte» (v. 19) sia dal tema della guerra di Troia (v. 54) – perché ne desumano più opportuni modelli di comportamento, rimarca infatti l'incapacità degli aristocratici non solo di trarne i dovuti ammaestramenti, che sarebbe già grave, ma anche e soprattutto di sapersi intellettualmente plasmare in quella cultura umanistica che costitutiva linfa e spirito dell'elaborazione

naturalmente inclinato» (c. XCVIv, X e Y); due posizioni che è facile riconoscere nella polemica del Sannazaro contro il ruolo della Fortuna nella congiura e, naturalmente, contro la rottura del patto sociale a opera dei baroni.

⁷⁷ Si veda MARIA GABRIELLA DI PIERRO, *Una inedita controversia di Lippo Brandolini sul primato fra le lettere e le armi alla corte di Ferrante d'Aragona*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari", 24 (1981), pp. 401-19. Naturalmente la questione si pone nel solco della *Comparatio inter rem militarem et studia litterarum* di Lapo da Castiglionchio; sul rapporto tra lettere e armi, si veda CAPPELLI, *Maiestas*, pp. 26-29 e 48-50.

⁷⁸ Verg., *Georg.* II 475-82. Si cita da ANTONIO DE' FERRARIIS, *De dignitate disciplinarum*, in *La disputa delle arti*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi, 1947, pp. 125-57, rispettivamente pp. 126 e 156. Si veda in merito la sezione *Lettere e Milizia* in GIOACCHINO PAPARELLI, *Feritas, humanitas, divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento*, Napoli, Guida, 1973, pp. 52-65.

aragonese, con la conseguenza di una generale inadeguatezza politica e strategica.⁷⁹ D'altronde nel *De Principe* (1464-65) il Pontano aveva già indicato le *litterae* come un presupposto fondamentale sia per distinguere il bene e il male («quid honestum quid turpe, quid bonum quid malum, quid expetendum contra quid fugiendum») sia per compiere scelte e azioni ponderate e sagge: «Excellere autem doctrina praeditos vel ex eo iudicari potest, quod in maximis gerendis rebus consiliisque capiendis primum semper locum ii tenent qui docti habenturi» (26-27); e se, come ricordava sempre Pontano, il Magnanimo non partiva mai per le sue spedizioni «sine libris» (28),⁸⁰ la ricca biblioteca era ancora uno degli elementi di vanto e orgogliosa proiezione verso l'esterno della dinastia.⁸¹

L'incapacità di prevedere, sulla base di una cultura disfunzionale, il proprio destino presenta però forse un ulteriore addentellato. La menzione di Troia (v. 54) fa senz'altro riferimento alla guerra iliadica, e lo confermano già anche solo le «mura combuste» (v. 53), e vale come *exemplum* della caduta dei «populi alteri» (v. 59) e della vendetta contro un atto ingiusto (qui, ovviamente, l'«incesto» del v. 56). La menzione, certo, assume anche un ulteriore tono di minaccia quando la si proietta sull'ultima stanza di *O aspectata in ciel beata e bella*, la terza canzone politica del Canzoniere petrarchesco, con la sua rievocazione delle guerre persiane, e in particolare della battaglia di Maratona. Il nesso – avvalorato dal verso dei *Fragmenta* «et altre mille ch'ài ascoltate et lette» (*Rif* 28, 102) riflesso in «mille altre vendette / ch'avete udite e lette» (vv. 57-58) – proietta ovviamente sui baroni le sanguinose immagini petrarchesche della

⁷⁹ «Nel giro di poche generazioni, questo rinnovamento delle *auctoritates* creò una classe di intellettuali dotati di un sapere inedito e prestigioso, i quali potevano trovare nell'antichità classica gli spunti e i modi di proporre una cultura non già specialistica, ma diretta alla vita concreta, capace di rivendicare il diritto di formare coscienze, anche e soprattutto le coscienze dei governanti» (CAPPELLI, *Maiestas*, p. 21).

⁸⁰ PONTANO, *De principe*, rispettivamente pp. 28 e 30.

⁸¹ Dopo i fondamentali studi di Tammaro De Marinis, si veda ancora PAOLO CHERCHI - TERESA DE ROBERTIS, *Un inventario della biblioteca aragonese*, in "Italia medievale e umanistica", 33 (1990), pp. 109-347.

sconfitta persiana, da «tinto in rosso il mar», alle vedove «vestite a brun», alla «misera ruina», ma anche il giudizio di «temerario ardir» attribuito a Serse, e che infatti viene rimodulato nello «sfrenato ardire» del verso finale di *Incliti spirti*. Insomma, già così l'*exemplum* sannazariano si carica di toni più cupi e minacciosi. Potrebbe esservi però ancora qualcos'altro, e forse di ancor più sottile nella scelta di Troia come riferimento. È difficile infatti che all'epoca il nome non rievocasse anche la battaglia di Troia, ossia la vittoria aragonese decisiva nella guerra contro Giovanni d'Angiò e il primo baronato, tanto più che lo scontro era uno dei perni della propaganda aragonese.⁸² Insomma la citazione, inserendosi appieno nel mito aragonese, ha l'effetto di ricordare agli antagonisti che, come dopo Sarno viene Troia, così dopo i primi successi arriverà l'inevitabile sconfitta.

La dimensione metaletteraria, così singolarmente interconnessa alla matrice politica, iscrive naturalmente *Incliti spirti* nella più ampia macrostruttura. Parte fondante è che la canzone è seguita da due sonetti (*O di rara virtù gran tempo albergo* e *Scriva di te*) con i quali costituisce un segmento assente nella tradizione manoscritta esterna al Magliabechiano. Al tema della gloria enunciato nella canzone segue però nei due sonetti quello del rinnegamento poetico, della *recusatio* del destinatario, della condanna all'oblio. Il profilo del trittico è ambiguo, e senz'altro suscita un'impressione unitaria che è stata connotata come «invettiva contro nemici del Regno», sicché il destinatario dei due sonetti andrebbe riconosciuto in uno dei baroni rivoltosi, o comunque dei congiurati.⁸³ Eppure, un aspetto singolare della *vituperatio* del son. 70 è che il destinatario sia stato, come recita l'incipit, «gran tempo albergo di rara virtù», perifrasi che ne ribalta una affine di *Spirto gentil* (*Rvf* 53, 1-3

⁸² F. TATEO, *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 222-47; per i riferimenti alla Troia omerica si vedano le pp. 238 e 245-46.

⁸³ R. FANARA, *Iacobo Sannazaro (1457-1530)*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, Edizioni del Galuzzo, 2017, pp. 527-34: 529.

«Spirito gentil, che quelle membra reggi / dentro a le qua' peregrinando alberga / un signor valoroso, accorto et saggio»), e rinforza dal punto di vista formale – nel segno della canzone petrarchesca – la continuità tra i tre testi, al punto che si è anche supposto che il bersaglio polemico fosse Alfonso di Calabria; il sonetto sarebbe stato dunque composto, in una sorta di *damnatio memoriae*, dopo l'abdicazione, forse anche molto dopo, e a causa di essa, eventualmente anche come lungo portato dell'espropriazione della miniera di allume di Agnano.⁸⁴ Al di là della, contestata, questione della miniera, nel sonetto si accenna peraltro a testi già composti in onore del dedicatario (*SeC* 70, 6-7 «[il tuo nome] più che i' non vorrei / è per me noto») e alla volontà di cancellarne le tracce (vv. 7-8 «da' versi mei / le macchie lavo»), nonché al progetto ora abbandonato di un'altra opera futura (vv. 9-10 «Di tuoi chiari trïunfi altro volume / ordir credea»). Sono elementi che non paiono applicarsi a nessuno dei rivoltosi, e anche la definizione al v. 2, «alma stimata e posta fra gli Dei», pur al netto dell'iperbole, è certo eccessiva per figure in fondo secondarie nel sistema politico italiano, mentre l'appartenenza al consesso degli dèi è un elemento tipico delle figure regali;⁸⁵ sarebbe piuttosto da notare invece che il volume abortito riecheggia da vicino la seconda terzina, in cui si accenna a un progetto analogo per l'interlocutore, del son. 7 («farei, di te cantando, tal volume / che fusse il nome tuo per mille carte / memoria al mondo sempiterna e lume») originariamente dedicato a Lorenzo de' Medici, il cui nome viene poi soppresso nella redazione a stampa. Di contro e al contempo, lo stesso Alfonso è ovviamente dedicatario di testi fondamentali della produzione di Sannazaro, dal testo

⁸⁴ ANTONIO ALTAMURA, *Jacopo Sannazaro*, Napoli, Viti, 1951, p. 18. Sull'interpretazione dei tre testi, si veda M. RICCUCCI, *Tra memoria poetica e autocitazione. Ossessioni verbali e funerarie nell'“Arcadia”*, in “Parole rubate / Purloined Letters”, 14 (2016), pp. 75-93: 86.

⁸⁵ Si pensi a «quos [i re] et sacrosanctos et augustos esse voluit atque inter divos ob merita retulit» (PONTANO, *De obedientia*, c. U Iv). Ma così anche l'epistola X, in GALATEO, *Epistole*, a cura di Antonio Altamura, Lecce, Centro di Studi salentini, 1959, p. 82.

proemiale del II libro delle *Elegie*⁸⁶ a, plausibilmente, l'*Aeglogarum liber Archadius inscriptus*.⁸⁷

Il trittico ha come si diceva un certo effetto unitario, e tale era forse anche l'intenzione, ma altra questione è naturalmente la reale continuità. È difficile infatti sottrarsi all'impressione che il son. 71 che lo chiude, *Scriva di te*, abbia in realtà una natura amorosa, già se non altro perché è evidente il calco da Properzio II 11, *Scribant de te alii*, in cui, oltre all'indubbia matrice del sintagma iniziale, compare l'immagine della semina «sterili [...] humo» (riflessa sia nel «seme» del v. 2 del sonetto sannazariano, sia nell'ammonimento dei vv. 7-8 a chi non voglia perdere «le sue fatiche, / lo stil, l'ingegno, il tempo e le parole»). Insomma nel son. 71 il tema del canto, o piuttosto del suo silenzio e della *damnatio memoriae*, ha la stessa connotazione erotica assunta nei son. 28, *Del breve canto ti riposa, o lira*, e 29, *Al corso antico*, in cui un amore è condannato al silenzio e a lasciare «chiuso in tenebrosa tomba / il suo bel viso, il nome, e la sua fama» (29, 13-14). I due son. 28 e 29, peraltro, sono a loro volta accomunati dall'idea del passaggio a un nuovo amore, potenzialmente Cassandra, come attesta l'insistenza sull'aggettivo *altro* riferito alla nuova destinataria (28, 14 «d'altro volto e d'altre chiome» e 29, 5 «D'un altro amor»); due casi, quindi, che costituiscono una forma di cesura interna rispetto agli encomi precedenti e che pure risuonano con il son. 71 quando inteso come chiusura della sezione politica.

Il blocco 69-71, tuttavia, pare fare da perno a una ancor più complessa rete strutturale; in primo luogo poiché, qualora si accettasse l'idea di una

⁸⁶ Un'elegia «piena di memorie e di speranze» stesa in occasione dell'avvento al trono per ALTAMURA, *Jacopo Sannazaro*, p. 18.

⁸⁷ C. VECCE, *Il prosimetro nella Napoli del Rinascimento*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000, pp. 221-52: 241. Si aggiunga il manoscritto dell'*Arcadia* per Ippolita Sforza riconoscibile nel ms. di Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3964, su cui ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Alfonso duca di Calabria e le "Pastorale" di Boiardo*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di Franca Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, 47-55: 50.

struttura unitaria dell'intera raccolta che va sotto il titolo *Sonetti et canzoni*, saremmo di fronte al ribaltamento di quanto detto nel son. 3, *Mentre che Amor*, che indubbiamente presenta tratti proemiali, in cui al contrario si ha una *recusatio* del cimento lirico a causa della propria incapacità di esprimere una compiuta poesia amorosa, e ciò con termini la cui affinità contrastiva con il son. 71 è evidente (*SeC* 3, 12-14):

Dunque, madonna, cerchi altro soccorso
 il vostro ingegno e guida più sicura,
 ché 'l mio, per quel ch'io veggio, in tutto è scorso.⁸⁸

Ma implicazioni strutturali profonde per l'intero canzoniere pare averle lo stesso ipotesto properziano del son. 71. In chiusura dell'elegia, infatti, si ha un riferimento alla tomba della fanciulla rifiutata e al passaggio del *viator* di fronte al tumulo; il tema del sepolcro è di per sé assente nel son. 71, ma è ovviamente pervasivo nel canzoniere, e depositato con chiarezza già all'inizio proprio della canzone *Incliti spirti*: la connessione è peraltro anche più significativa poiché nell'elegia di Properzio la tomba è indicata attraverso lo stesso termine *ossa* (v. 5) che ricorre anche nella canzone sannazariana come metonimia del sepolcro («sperate d'illustrar l'ossa sepolte», v. 22). È da puntualizzare che *ossa* non è particolarmente frequente – specie prescindendo dai capitoli finali – nei *Sonetti et canzoni* (ricorre in 23, 53, 89), e in due soli altri casi (53, 74 e 89, 18) può valere anche come metonimia, più o meno stringente, di sepolcro, e in entrambi si tratta di canzoni metapoetiche. Per di più, nella stanza conclusiva della canz. 53, *Amor, tu vòì ch'io dica*, il riferimento alle ossa si associa, nello stesso verso (v. 74), alla «poca polvere» che riecheggia la *cinis* di Properzio; e, ancora, l'ultimo verso della stanza contiene l'invocazione a che la donna rifiutata «trove di sé chi scriva» (v.

⁸⁸ Si vedano R. FANARA, *Per il commento ai Sonetti et canzoni di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)*, in “Per leggere”, 15 (2015), 29, pp. 25-50 e BALDASSARI, *Strutture dei canzonieri d'autore*, pp. 78-79.

78), ulteriore declinazione del properziano «scribant de te alii».⁸⁹ *Amor, tu vòì ch'io dica* è ovviamente una canzone metaletteraria e che segna il passaggio a un «più altero canto» (v. 57) lungo il gradiente di stili e temi così fortemente marcato nei *Sonetti et canzoni*, ma è anche una canzone che costituisce una “minaccia letteraria” all’oblio e alla dimenticanza, come lo è *Incliti spirti*; e la connessione più evidente è forse la comune denuncia del «volgo sciocco» (v. 17, e «turba sciocca» nel primo verso sempre dell’ultima stanza di *Amor, tu vòì ch'io dica*, v. 66) che non sa comprendere l’importanza di proiettarsi grazie alla fama «dopo mill’anni».⁹⁰

Sulla fitta trama delle citazioni, dunque, tema amoroso e tema politico si intrecciano come due elementi della stessa dimensione di perdite e superamenti progressivi, il cui perno è sempre la poesia nel segno di *Rvf* 269, *Rotta è l’alta colonna e ’l verde lauro*. Ed è significativo che nel son. 55, *Quella ch’a l’umil suon di Sorgia nacque*, dedicato alla fortuna di Laura di essere stata eternata nei *Fragmenta*, questi ultimi vengano definiti «famosa istoria».⁹¹ Il Canzoniere petrarchesco viene così connotato con un termine, *istoria*, che sia implica quello scarto di genere e quella trasfigurazione su un piano più alto che Sannazaro cerca ossessivamente per tutto il suo canzoniere, sia legittima che eros e politica si fondino sullo stesso patrimonio formale, topico e lessicale. E uno dei nodi più densi del tessuto strutturale, di immagini e riflessioni sul sé e sulla

⁸⁹ «Ma chi pensa a’ suoi danni, / potrà ben veder come / poca polvere et ossa / in una breve fossa / si chiuderanno, e fia sepolto il nome. / Però, mentr’ella è viva, / trove di sé chi scriva» (*SeC* 53, 72-78). Sul ruolo strutturale della canzone nel Sessoriano, si veda TOSCANO, *Il primo “canzoniere” di Sannazaro*, pp. 64-65.

⁹⁰ Rispettivamente *SeC* 53, 68 e *SeC* 69, 24. Di qualche rilievo è che il tema si deposita anche nel verso iniziale «Non quel che ’l vulgo cieco ama et adora» del son. 7, già visto per il suo rilievo strutturale.

⁹¹ «Beata lei, che ’n sì famosa istoria / lasciò ’l suo nome» (*SeC* 55, 7-8). Il son. 55 appartiene peraltro a un unico blocco con la canz. 53, da cui è separata dalla *recusatio* di *Cercate, o Muse, un più lodato ingegno*, ma è a sua volta seguita dal son. 56, *Trentadue lustri il ciel, girando intorno*, che è promessa di una fama poetica pur minore di quella di Petrarca.

storia, è proprio l'anomalo nucleo 69-71 in cui vengono assemblati elementi disorganici che però, tematizzando la morte poetica come negazione della fama per via di poesia, introducono, a fianco dei temi della nuova poesia e della nuova donna sanciti fin dalla sest. 33 con la sua insistenza sul «cangiare [...] vita e stile», anche quello del nuovo signore, nel segno di un bilancio esistenziale che è rinnegamento delle forme precedenti.⁹²

⁹² Sulla dislocazione della «personale vicenda amorosa su un tracciato cronologico coincidente con la più generale storia della dinastia aragonese», ci si limita qui a rimandare a TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, p. 18.

ANOMALIE ED ESTREMISMI
NELLA LINGUA DELLE RIME DI SANNAZARO

Francesco Montuori

1. Lo studio della lingua volgare di Sannazaro è un impegno agevolato da una ricerca scientifica di non comune continuità, particolarmente vivace a partire dagli anni '50, quando furono pubblicati saggi di straordinaria qualità: Folena fu il pioniere con la monografia sull'*Arcadia*;¹ la Corti dettò il metodo, tra analisi delle componenti linguistiche della lirica napoletana e saggi sulla bucolica;² dopo l'edizione di Mauro, Mengaldo fornì ricostruzioni filologiche e analisi stilistiche di eccezionale rilevanza e ancora oggi meritevoli di essere riedite;³ a sua volta Dionisotti

¹ GIANFRANCO FOLENA, *La crisi linguistica del '400 e l'"Arcadia" di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952.

² PIETRO JACOPO DE JENNARO, *Rime e lettere*, a cura di Maria Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956; M. CORTI, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969.

³ IACOPO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961; PIER VINCENZO MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare* (1962), in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 139 (1962), pp. 219-45; ID., *La lirica*



ripenso alla struttura del canzoniere di Sannazaro e ricollocò l'autore nell'ambiente napoletano, descritto con una profondità e un'originalità inedite.⁴

Da allora le notizie e gli strumenti disponibili si sono moltiplicati e i dettagli che possono essere circoscritti appaiono molto più nitidi: sono apparsi studi su singoli poeti e sull'intera scuola "aragonese", edizioni di opere scritte da letterati e grammatici, con illustrazioni esegetiche e chiarimenti sulle tappe compositive, quadri diversificati sulla lingua e sui metri della poesia quattrocentesca, descrizioni delle varietà locali del volgare a diversi livelli d'uso, raccolte enciclopediche di originale ideazione, monografie critiche. Tutti lavori ai quali hanno partecipato studiosi di letteratura e di lingua, con non comune solidarietà.

Restano, altrettanto numerosi, i *desiderata*, il più urgente dei quali è la restituzione nitida e analitica della storia della tradizione e della "personalità" linguistica dei testimoni manoscritti e a stampa dell'*Arcadia* e delle rime.⁵ Soprattutto, per chi voglia cercare di ricostruire il ruolo di

volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale (1962), ora (con il titolo *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*) in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, introduzione di Matteo Palumbo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 134-91.

⁴ CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37.

⁵ Per le tappe compositive dell'*Arcadia*, essenziali sono i lavori di GIANNI VILLANI, a partire da *Per l'edizione dell'"Arcadia" del Sannazaro*, Roma, Salerno Ed., 1989; per la storia editoriale si veda soprattutto lo stemma di PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 198. Per le rime, dopo Mauro e Mengaldo, si ricorda il tentativo di ricostruzione di CESARE BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del "canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, in "Studi di filologia italiana", 55 (1997), pp. 111-26; numerosi riscontri sulla tradizione manoscritta del testo sono nei saggi di Tobia Toscano che andremo man mano citando, raccolti soprattutto in TOBIA R. TOSCANO, *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018 e in ID., *La tradizione delle Rime di Sannazaro e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2019.

Sannazaro nella storia della ricezione linguistica delle sue opere, l'ostacolo più insidioso permane l'assenza di qualsiasi testimonianza autografa delle sue opere volgari:⁶ fra tradizioni antologiche, codici di dedica e manoscritti appartenenti ad aree molto circoscritte o non sempre precisabili con sicurezza, i documenti linguisticamente meno incerti delle opere volgari di Sannazaro sono le due stampe napoletane, quella di Mayr dell'*Arcadia*, uscita nel marzo del 1504, quando il poeta era in Francia, e quella di Sultzbach di *Sonetti et canzoni*, pubblicata postuma nel novembre del 1530.⁷ Sulla loro attendibilità linguistica si è molto riflettuto, dunque, e, com'è noto, molti dubbi sono stati sollevati sul reale controllo che il poeta avrebbe potuto o voluto avere sugli aspetti formali delle due opere.

Qui si vuole fare qualche riflessione sulla *princeps* delle rime, soprattutto per suggerire quanto c'è ancora da fare.

2. Nella *princeps*⁸ le poesie di Sannazaro si sono finalmente spogliate dell'occasionalità propria della lirica quattrocentesca: non ci sono più le didascalie, che accompagnano ormai solo le composizioni periferiche, "esterne" al canzoniere, e sono assenti anche le poesie legate a specifiche circostanze cortigiane, relegate ormai tra le *Disperse* o ricontestualizzate in modo irricognoscibile.⁹ Sono altri gli elementi strutturali del nuovo

⁶ CARLO VECCE, *Iacopo Sannazaro (Napoli 1457-1530)*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, t. II, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Ed., 2013, pp. 305-16.

⁷ Un profilo biografico essenziale e attendibile è in C. VECCE, *Iacopo Sannazaro*, in "Humanistica", 11.1-2, n.s. 5.1-2 (2016), pp. 121-35.

⁸ Napoli, Sultzbach, novembre 1530. Ho consultato l'esemplare della Biblioteca Nazionale di Napoli, S.Q. XXVI C 44.

⁹ Sebbene non manchino analogie con precedenti illustri come il canzoniere di Giusto de' Conti, molte delle pur divergenti opinioni sulla macrostruttura della raccolta convergono sull'esclusione degli ultimi tre componimenti dal "canzoniere" allestito da

testo e altri i caratteri paratestuali interessanti. Tra questi ultimi, nella stampa di Sultzbach c'è un'avvertenza ai lettori. Gli "amici" che la compilano adoperano una prosa piana, con qualche ricercatezza e isolati tratti meridionali:¹⁰

Per essere stata la morte di questo *Excellentissimo* poeta perdita universale, non solo dela patria et deli amici ma de Italia et del secolo nostro, le sue opere ancora ne hanno partecipato, essendo stampate a tempo che non di stampe né di charta bona non si ha possuto havere commodità, né di maestri che habbiano cognitione di la lingua toscana, *per* colpa di nostri infelici tempi: onde non si hanno possuto tanto agiutare che pur non siano uscite in parte lacerate come figliole di tal patre orbe. Pregamo dunque li benigni lettori che vogliano concedere venia, et alla patria, per le cagione dette di sopra, et alli amici, quali hanno perduto il favore dele muse per la morte del loro sommo cultore. Li errori che stampando sonno commessi, sonno posti tutti in un loco con le correctioni (c. X [v]r).

Chi scrive dà l'impressione di non essere troppo lontano dall'ambiente di lavoro di Sannazaro; si mostra insoddisfatto, con toni abbastanza convenzionali, della qualità del prodotto tipografico; si rammarica, in modo un po' enigmatico, di non aver avuto a disposizione risorse adeguate.

Sannazaro: la *Lamentatione sopra al corpo del Redentor del mondo ad mortali*, la *Visione in la morte del Ill. don Alfonso Davalo marchese di Pescara* e *In la morte di Pierleone* (99-101). Alcune forme potrebbero essere interpretate come segno di mancato aggiornamento linguistico, come per esempio l'unico residuo di *in* + articolo in 101, 71 (MENGALDO, *La lirica volgare*, p. 178), che si manifesta anche nelle didascalie appena citate di 100 e 101. Sul significato dell'espulsione delle disperse e delle didascalie dalle rime di Sannazaro, cfr. *ivi*, pp. 135-38. Un caso riscoperto di ricontestualizzazione di un componimento di occasione è esposto da Tobia R. Toscano nel suo intervento in questi stessi Atti: p. 84.

¹⁰ In particolare, *sonno* 'sono'; meno circoscritti dal punto di vista areale (ma anti-fiorentini) il tema *poss-* nel verbo 'potere', la desinenza *-amo* in *Pregamo*, il digrafema <gi> in *agiutare*. Trascrivo modernizzando punteggiatura e *u/v* e sciogliendo in corsivo le poche abbreviazioni.

Soprattutto da quest'ultimo punto di vista sono state compiute deduzioni importanti sulla provincialità dell'ambiente culturale a Napoli e sulle conseguenze che tale perifericità ha avuto sulla poesia di Sannazaro, sul piano linguistico e su quello espressivo.¹¹ Sorgono nel lettore moderno alcuni interrogativi: si affaccia il dubbio se nell'avvertenza ci si riferisca agli aspetti propriamente linguistici e in particolare a quelli fono-morfologici oppure se si manifesti l'insoddisfazione per le caratteristiche tipografiche della stampa. Soprattutto colpisce la lamentata assenza di «maestri che abbiano cognitione di la lingua toscana»: evidentemente si affermava che le liriche dell'esponente più avanzato della toscанизazione a Napoli erano bisognevoli, nel passaggio attraverso l'officina tipografica, di cure particolari. Meno facile è ipotizzare che qui si affermi, implicitamente, la prolungata lontananza del poeta dallo scrittoio volgare e l'inaccessibilità, per l'editore, di testi aggiornati.¹²

In ogni caso, chi scrive questa avvertenza manifesta un sicuro imbarazzo: c'era la necessità di una correzione linguistica da compiere sulle rime, uscite *lacerate*, cioè 'guaste', dall'officina tipografica e non c'era stata la possibilità di avere un'assistenza adeguata. È chiaro che nell'ambiente attorno a Sannazaro, lì dove si promuoveva la pubblicazione, non c'era la percezione che la lingua della stampa potesse funzionare da modello né che aderisse pienamente alle prescrizioni dettate dalle mode imperanti.

Il rimpianto per l'inadeguatezza delle risorse umane nell'allestimento dell'edizione sembra riferirsi dunque al solo testo della *princeps* e non all'opera in sé, alla lingua del canzoniere così come era stato lasciato dal

¹¹ DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, pp. 18-19.

¹² Su questi interrogativi cfr. ancora l'intervento di Toscano.

Sannazaro:¹³ forse si percepiva che la stampa non aveva la sufficiente qualità per regolarizzare la *varia lectio* e la lingua delle poesie di Sannazaro sparse in tutta Italia nei rivoli delle raccolte centonarie.¹⁴

In tal modo la prospettiva degli amici del poeta non è in contrasto con quella di altre testimonianze coeve, con il Sannazaro prestigioso simbolo “italianista” nel *Castellano* del Trissino (1529) e con l’intellettuale che nel suo epistolario sosteneva l’opportunità di non accettare supinamente le *auctoritates* in fatti di lingua, ma di negoziare con loro, sia con quelle latine sia con quelle volgari.¹⁵ Inoltre, se si circoscrive l’avvertenza al solo testo a stampa del 1530, non viene contraddetta la ricostruzione che gli studiosi moderni hanno fatto della storia linguistica delle redazioni dell’*Arcadia* e delle rime: resta cioè valido il riconoscimento della «chiaroveggenza normativa» della poesia di Sannazaro¹⁶ e della prosa dell’*Arcadia* come lo «spartiacque tra un medioevo “toscano” e un rinascimento “italiano”».¹⁷

Inoltre gli autori dell’avvertenza dimostrano anche che a Napoli negli anni Trenta doveva essere ben radicata, e prevalente, l’opinione che fosse

¹³ Questo è il motivo per cui sembra che l’avvertenza non possa essere considerata un argomento utile per respingere all’indietro il lavoro di composizione e di revisione delle rime.

¹⁴ SIMONE ALBONICO, *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d’autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale di Roma (27-29 ottobre 2014), a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Ed., 2016, pp. 173-206: 179-80 e *passim*.

¹⁵ In una lettera del 1521 ad Antonio Seripando, Sannazaro rivendicava il diritto a usare dei termini anche se non erano stati adoperati da Virgilio (SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 381); «il principio di imitazione appare non pedissequo, ma libero e personale» (C. VECCE, *Gli zibaldoni di Jacopo Sannazaro*, Messina, Sicania, 1998, p. 83). Riserve sulla rigidità del canone di Bembo e della procedura messa in atto nelle *Prose* sono nell’aneddoto riportato da Giovio e citato ultimamente da T.R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della “princeps” delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei “Sonetti et canzoni”* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati*, pp. 13-47: 40.

¹⁶ MENGALDO, *La lirica volgare*, p. 190.

¹⁷ LUCA SERIANNI, *Italiano in prosa*, Firenze, Cesati, 2012, p. 56.

necessario accettare un condizionamento linguistico di origine toscana. Certo il rammarico è conseguenza anche dell'impressione suscitata nell'ambiente napoletano dall'apparizione delle *Prose* di Bembo.¹⁸ Sebbene le proposte di Bembo fossero state accolte con buon spirito critico, tuttavia è chiaro che l'opportunità della toscanizzazione linguistica non era percepita solo dal curatore della *princeps* di *Sonetti et canzoni*. Anche Benedetto Di Falco nel suo *Rimario*, pur proponendo un canone di *auctores* allargato e molto funzionale alle esigenze dell'ambiente, e in attesa della ricostituzione di un potere regale che restituisse le condizioni per le rivendicazioni regnicole sulla lingua, confessava la necessità di aderire alle mode toscane, avvalendosi dell'autorità del *Convivio* (I x 12), così come era accessibile ai lettori della sua epoca.¹⁹ Era un discorso che non doveva estendersi alla lingua quotidiana, ovviamente: «io non dico che si vada per le strade di essa Fiorenza, di casa in casa *mendicando le parole dele feminelle fiorentine*, ma che si scriva con quelle parole Toscane ch'hanno usate gl'autori toschì». ²⁰ Ed era il segno che la toscanità linguistica veniva declinata in modo autonomo, negli anni Trenta a Napoli, ma era divenuta ormai un obiettivo prioritario per la lingua letteraria.

3. L'avvertenza ai lettori rinvia a un altro luogo della *princeps* che può dare qualche informazione sulla percezione che i curatori dell'edizione Sultzbach avevano della lingua di *Sonetti et canzoni* e in generale delle dinamiche linguistiche connesse alla stampa e ad essa coeve: «Li errori

¹⁸ PASQUALE SABBATINO, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986, pp. 11-42.

¹⁹ «Dante nel suo convito proba con efficacissimi argomenti, non potersi manifestare i nostri concetti con più idonee parole, e modo di parlare che col patrio fiorentino» (BENEDETTO DI FALCO, *Rimario*, Napoli, per Matthio Canze da Brescia, e Ioannes Sultzbach tedesco compagni 1535, c. I IIIr). Il giudizio si basa sulla lettura del *Convivio*, il cui testo era guasto, in quel punto, nelle stampe dell'epoca: MARIA SIMONELLI, *Materiali per un'edizione critica del Convivio di Dante*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970, pp. 59 e 83-84.

²⁰ DI FALCO, *Rimario*, c. I IIIr.

che stampando sonno / commessi, sonno posti tutti in un loco con le correctioni».

Infatti nel *verso* della stessa carta e nel *recto* della seguente, su due colonne, sotto i titoli *Falso* e *Corretto* sono stampati 77 errori con le rispettive correzioni. Il lungo *Errata corrige* finale (d'ora in poi: *EC*), in effetti, può essere utile per capire le concrete azioni svolte dal correttore e anche per avere un'idea sull'allestimento del testo della raccolta. Trascrivo il testo tra virgolette basse in un elenco numerato, indicando anche il luogo dell'edizione di Mauro e la carta della *princeps*; infine aggiungo un breve commento. A riscontro, verifico il comportamento di due edizioni di poco successive: quella di Blado, del dicembre del 1530 e quella veneziana di Zoppino, dell'agosto del 1532.²¹

²¹ Rispettivamente: *Sonetti, e canzoni di m. Iacobo Sannazaro gentilhuomo napolitano*, stampato in Roma per Antonio Blado d'Asola, 1530; *Le rime di m. Giacobbo Sannazaro nobile napolitano, ristampate di nouo con la giunta, dal suo proprio originale cauata*, per Nicolò d'Aristotile detto Zoppino, [Venezia], 1532. Nello spoglio, oltre ai testi già nominati, cito: GIOVAN FRANCESCO FORTUNIO, *Regole grammaticali della volgar lingua*, a cura di Brian Richardson, Roma - Padova, Antenore, 2001; PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua. L'“editio princeps” del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di Claudio Vela, Bologna, Clueb, 2001; GIOVAN GIORGIO TRISSINO, *La grammaticchetta*, in ID., *Scritti linguistici*, a cura di Alberto Castelvocchi, Roma, Salerno Ed., 1986, pp. 127-71. Ho fatto ricorso poi ai seguenti studi e edizioni (in ordine cronologico): PAOLA MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in “Studi di grammatica italiana”, 8 (1979), pp. 115-71; STEFANO PILLININI, *Traguardi linguistici nel Petrarca bembino del 1501*, in “Studi di filologia italiana”, 39 (1981), pp. 57-76; MAURIZIO VITALE, *Il dialetto ingrediente intenzionale della poesia non toscana del secondo Quattrocento*, in “Rivista Italiana di Dialettologia”, 10 (1986), pp. 7-44 (poi anche in ID., *Studi di storia della lingua italiana*, Milano, LED, 1992, pp. 49-94); ALBERTO VARVARO, *Capitoli per la storia linguistica dell'Italia meridionale e della Sicilia. IV. Il “Liber visitationis” di Atanasio Calceopulo (1457-1458)*, in “Medioevo romanzo”, 11 (1986), pp. 55-110; FRANCESCO GALEOTA, *Le lettere del “Colibeto”*, a cura di Vittorio Formentin, Napoli, Liguori, 1987 (cit. come FORMENTIN, *Galeota*); FERRAILOLO, *Cronaca*, a cura di Rosario Coluccia, Firenze, Accademia della Crusca, 1987; ALDO MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*,

- 1) 1, 5 «c. 1 sarrei forse > sarei forse» (c. A [I]r) • Duplice correzione linguistica: *sarrei* si contrappone a *sarei* 60, 7 e *forsi* è isolato contro *forse*, attestato dieci volte (e una volta nella dedica); un'occorrenza di *forsi* è in *Disperse* 1, 33. In Bembo la coppia possibile è *sarei* e il prevalentemente poetico *saria* (*Prose* III 43), mentre maggiore è la polimorfia di Fortunio (*Regole* I 147; e I 197; un quadro generale in SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, pp. 195-96); Trissino nella *Grammatichetta* usa *saria* o *sarei*. Nella *princeps* prevale il condizionale toscano,

Padova, Antenore, 1993; NICOLA DE BLASI, *Kampanien/Campania*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, a cura di Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, Tübingen, Niemeyer, II.2, 1995, pp. 175-89; M. VITALE, *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996; LOISE DE ROSA, *Ricordi. Edizione critica del ms. Ital. 913 della Bibliothèque nationale de France*, 2 voll., a cura di V. Formentin, Roma, Salerno Ed., 1998 (cit. come FORMENTIN, *De Rosa*); ARRIGO CASTELLANI, *Grammatica storica dell'italiano. I. Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000; L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001; MARCELLO BARBATO, *Il libro VIII del Plinio napoletano di Giovanni Brancati*, Napoli, Liguori, 2001; LIVIO PETRUCCI, *La lettera dell'originale dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, in "Per leggere", 3 (2003), 5, pp. 67-134; CARLO PULSONI - GINO BELLONI, *Bembo e l'autografo di Petrarca. Ancora sulla storia dell'originale del "Canzoniere"*, in "Studi petrarcheschi", 19 (2006), pp. 149-84; ADAM LEDGEWAY, *Grammatica diacronica del napoletano*, Tübingen, Niemeyer, 2009; GIROLAMO BRITONIO, *Gelosia del sole*. Edizione critica e commento a cura di Mauro Marrocco, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016 (cit. come MARROCCO, *Britonio*); FABIO MASSIMO BERTOLO - MARCO CURSI - C. PULSONI, *Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle "Prose"*, Viella, Roma, 2018. Cito l'edizione delle rime di De Jennaro con la sigla CORTI, *De Jennaro*; il testo delle *Sei età* è dalla mia edizione nella tesi di dottorato (tutor Antonio Daniele, 1994); la *Pastorale* in base a ERASMO PÈRCOPO, *La prima imitazione dell'Arcadia*, "Atti della Regia Accademia di arch., lett. e belle arti di Napoli", 18 (1896-1897), pp. 1-240 (ricontrollato sulle stampe); all'edizione laterziana delle opere di Sannazaro si rinvia con MAURO; l'*Arcadia* è citata in base all'edizione di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013; uso anche il commento di Francesco Erspamer in I. SANNAZARO, *Arcadia*, Milano, Mursia, 1990; per Petrarca uso *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, 2 voll., a cura di Rosanna Bertaini, Torino, Einaudi, 2005. Con OVI faccio riferimento all'omonima banca dati dell'Opera del Vocabolario Italiano (www.oivi.cnr.it). Uso *correzione* nel senso di 'emendamento, ritocco'.

l'unico ad apparire in rima;²² la forma locale in *-ia* con *-rr-* (*serria* e *sarria*: LEDGEWAY, *Grammatica diacronica*, p. 428) è invece assente. La forma *sarrei*, con *-rr-* locale e desinenza toscana, è un ibrido poco frequente: è isolato in Boccaccio (*Dec.* I 9); si trova in De Jennaro (*Rime* 76, 6, a Piattino Piatti: CORTI, *De Jennaro*, pp. 116 e CLIX); nel ms. Vaticano dell'*Arcadia* ci sono *serrebbe* e *temerrei* (FOLENA, *La crisi linguistica*, p. 45). L'allungamento di *-rr-* è censurato anche al n° 2. La forma con *-i* di *forsi* è meridionale (ed etimologica) e si trova in alcuni prosatori del Quattrocento come Giovanni Brancati e Iuniano Maio (BARBATO, *Il libro VIII*, p. 391, s.v. *forse*; FORMENTIN, *De Rosa*, p. 111) e in poesia (CORTI, *De Jennaro*, p. CIV); l'uso però è anche settentrionale (Boiardo, Niccolò da Correggio, Tebaldeo) e viene censurato da Bembo (*Prose* III 77): «Dicesi *Forse*; che così si pose sempre da gli antichi. *Forsi*, che poi s'è detta alcuna volta da quelli del nostro secolo; non dissero essi giamai»; anche Trissino, nella *Grammatichetta*, usa *forse*. Nella *princeps* dell'*Arcadia* c'è sempre *forse*. Le correzioni passano in Blado e in Zoppino.

- 2) 1, 8 «c. 1 mi farrebbon > farebbon» (c. A [I]r): «Mi farrebon» • Correzione linguistica, con citazione impropria ed emendamento implicito del testo. Per la censura di *-rr-* nel condizionale cfr. n° 1. Per la rappresentazione grafica di [bb] cfr. FOLENA, *La crisi linguistica*, pp. 42-43. La desinenza in *-ono* alla VI pers. del condizionale è «generale» (BEMBO, *Prose* III 43) e priva di controesempi nella *princeps* e anche nell'*Arcadia* (FOLENA, *La crisi linguistica*, pp. 83-84). La correzione è accolta in Blado e Zoppino.
- 3) 1, 13 «c. 1 fugendo > fuggendo» (c. A [I]r) • Correzione ortografica, antilatina, analoga al n° 76 (*fugita* > *fuggita* 100, 49). Si adeguano, così, alla situazione generale della *princeps* le due uniche eccezioni. La

²² Gli unici condizionali in *-ia* sono *devria* 16, 9; *devrian* 40, 4; *parrian* 73, 11; *poria* 33, 7; 41, 79; *perderian* 1, 6. Di contro: *andrei* 9, 27; *havrei* 1, 14; *deverebbe* 51, 7; *farei* 7, 12; *farrebon* 1, 8 (cfr. qui n° 2); *potrei* 39, 13; 67, 4; 94, 18; *potrebbe* 37, 5+; *parrebbe* 41, 57; *sarei* 60, 7; *saresti* 35, 8; *sarebbe* 63, 7 e 14; 69, 35; 83, 70; 101, 19+; *saresti* 39, 11; *sperarei* 94, 15; *vedreste* 4, 12; *vorrei* 8, 4; 9, 37; 34, 13; 41, 45+; 46, 14+; 53, 2+; 54, 6+; 70, 6+; 89, 35; 93, 7+; 100, 124+; *vorrebbe* 89, 124.

scempia in *fugire* era un raro cultismo in Petrarca (VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 124); la stampa dell'*Arcadia* elimina le occorrenze attestate nel manoscritto Vaticano su cui Scherillo fondò la sua edizione e che reagivano anche contro il raddoppiamento locale dell'affricata sonora (FOLENA, *La crisi linguistica*, p. 43). La correzione passa in Blado e Zoppino.

- 4) 4, 9 «c. 2. duna piagha > piaga» (c. A Iv: «d'una piagha») ● Correzione grafica con imprecisa citazione del testo per omissione dell'apostrofo. L'emendamento elimina una consuetudine di origine mercantile e frequentissima nella stampa quattrocentesca, non rara in Petrarca (VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 34), in declino nel Cinquecento, ma ben attestata nella *princeps* dei *Sonetti et canzoni* per <gh^a> e soprattutto per <ch^{a,o,u}>. Correzione analoga al n° 16 e, per la sorda, al n° 25. Il digrafema <gh> resta in Blado; corregge Zoppino.
- 5) 5, 1 «c. 2 anima electa > eletta» (c. A Iv: «Anima electa») ● Correzione ortografica, con eliminazione di grafia latineggiante. Il sintagma è nuovo rispetto al precedente *alma beata* (MAURO, p. 452). L'EC elimina tutti i residui casi di <ct> (cfr. n° 6, 7 e 18), di cui ben tre sono nel son. 5. Il nesso *-ct-* è dominante in Petrarca, pur nel quadro di oscillazioni (VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 32) che vengono sempre normalizzate in *-tt-* da Bembo (PILLININI, *Traguardi linguistici*, p. 65). Nell'*Arcadia*, *-ct-* è normale nell'edizione veneziana del 1502, ma è rarissimo nella *princeps* napoletana (Erspamer segnala solo *Arcturo*, in SANNAZARO, *Arcadia*, p. 40). Nel testo citato viene omessa la maiuscola a inizio verso. La correzione è accolta in Blado e in Zoppino.
- 6) 5, 1 «c. 2 tuo factore > fattore» (c. A Iv) ● Correzione ortografica, con eliminazione di grafia latineggiante (cfr. anche n° 5, 7 e 18). La correzione è accolta in Blado e in Zoppino.
- 7) 5, 4 «c. 2 tucta pietosa > tutta» (c. A Iv: «Tucta pietosa») ● Correzione ortografica, con eliminazione di grafia latineggiante (cfr. anche n° 5, 6 e 18). Nel testo citato viene omessa la maiuscola a inizio verso. La correzione è accolta in Blado e in Zoppino.

- 8) 5, 13 «c. 3 quantunche > quantunque» (c. A [III]r: «Quantunche») ● Correzione linguistica, con restauro del nesso labiovelare, conservato in fiorentino, già visibile nel passaggio dalle redazioni manoscritte alla *princeps* dell'*Arcadia* (FOLENA, *La crisi linguistica*, pp. 51-52) e a quella dell'edizione Sultzbach (MENGALDO, *La lirica volgare*, p. 185),²³ a dispetto di quanto si legge nella seconda parte del ms. Magliabechiano VII 720 (MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali*, p. 185). La forma citata ha nel testo piccole varianti grafiche, cioè la maiuscola e la nasale non abbreviata. La correzione è accolta in Blado e in Zoppino.
- 9) 9, 2 «c. 4 raggi aderriuar > deriuar» (c. A [III]v: «raggi ad derriuar») ● In un componimento che appare solo nella *princeps*, la correzione linguistica implicitamente sana anche l'inconsueto *ad* davanti a consonante che si legge nel testo. La forma con *-rr-* è infrequente; si trova usata, fra l'altro, da Fortunio (*Regole* II 79: «Ma come dice lo eruditissimo Pontano nel suo libbretto *Di aspiratione* sopra allegato, ciascuna natione have il suo proprio modo di pronontiar le sillabe et scriverle, ma io solo della osservantia parlo delli auttori dal cui fonte il ruscelletto di questa mia grammatica si derriva»). La correzione è accolta in Blado e Zoppino.
- 10) 9, 19 «c. 5 quel alba > quell'alba» (c. B [I]r) ● In un componimento che appare solo nella *princeps*, la correzione linguistica è conforme all'uso maggioritario nella stampa;²⁴ Fortunio (*Regole* I 63) cita Dante, *Inf.* V 78 «Per quel amor ch'ei mena, et quei verranno». Per VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 133, *quel* davanti a vocale è un cultismo presente nella scrittura di Petrarca e del suo copista. La correzione è accolta in Blado, non in Zoppino.
- 11) 9, 34 «c. 5 tue radice > tue radici» (c. B [I]v) ● Terza correzione linguistica in un componimento che appare solo nella *princeps*. Il plurale

²³ Cfr. *quantunque* 55, 5; 75, 65; 101, 111 (e sempre *dunque, ovunque*).

²⁴ Vedi *quell'arme* 38, 9; 64, 9; *quell'ombra* 44, 16; *quell'acque* 97, 6; *quell'alma* 101, 106; restano però *quel altro* 89, 63; *quel animo* 100, 97; *quel aer* 101, 40.

in *-e* nei sostantivi femminili provenienti dalla III declinazione latina, eccezionale in Petrarca (VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 155 documenta solo *torre superbe* di *Ruf* 137, 10), è comune nella lirica quattrocentesca e anche nella prosa coeva, fuori e dentro la Toscana (CORTI, *De Jennaro*, p. CXLVIII; VITALE, *Il dialetto ingrediente intenzionale*, p. 23; BARBATO, *Il libro VIII*, p. 169), ma viene normalizzato nella stampa dell'*Arcadia* (FOLENA, *La crisi linguistica*, pp. 62-63) e non appare in Bembo; *radice* è per errore al posto di *radici* in rima nel ms. delle *Sei età* di De Jennaro (IV 6, 66). Per due correzioni analoghe in aggettivi, cfr. n° 42 e 65. Ricordo che a 88, 8 in una precedente redazione Sannazaro aveva in rima *le spalli* (MAURO, p. 459). La correzione è accolta in Blado ma non in Zoppino.

- 12) 10, 7 «c. 5 reuestirsi > riuestirse» (c. B [I]v) ● Doppia correzione linguistica. La chiusura della *-e-* pretonica nel prefisso censura consuetudini quattrocentesche non solo napoletane e coincide con l'esito fiorentino, esclusivo nelle altre ricorrenze del verbo nella *princeps*.²⁵ Cfr. n° 28 e rinvii. Invece, l'apertura della *-e* finale va in direzione contraria: è antiflorentino (anche Petrarca ha quasi esclusivamente *mi* e *si*: VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 69) e va contro la consuetudine della stampa, che ha sempre *-si*. MAURO stampa, discutibilmente, *ri-vestirse*; Blado e Zoppino lasciano *reuestirsi*.
- 13) 10, 9 «c. 5 poi uiddi > poi uidi» (c. B [I]v: «Poi uiddi») ● Correzione linguistica. Viene eliminata una forma isolata nel canzoniere, sentita come non fiorentina, perché toscano-occidentale in antico (CASTELLANI, *Grammatica storica*, p. 334) e meridionale nel Trecento e nel Quattrocento (LEDGEWAY, *Grammatica diacronica*, p. 413); *viddimo* scompare nell'*Arcadia* a stampa (FOLENA, *La crisi linguistica*, p. 82), ma *viddi* è normale in De Jennaro (nelle rime: CORTI, *De Jennaro*, p. CXXXVII; e nelle *Sei età*) e in Caracciolo (VITALE, *Il dialetto ingre-*

²⁵ Vedi *riueste* 12, 2 e *riuesten* 61, 10. La forma *ri-* è maggioritaria nella *princeps* ma non esclusiva; cfr. tra i verbi, oltre alle occorrenze di *resistere*, *respirare* e *restringere*, anche *reman* 89, 122; *remirar* 72, 8; *reschiara* 52, 2; *respose* 100, 32.

diente intenzionale, p. 24). La forma *viddi* in rima in *Inf.* VII 20 è censurata da Fortunio, *Regole* II 49 («Et Dante [...] ispeso non hebbe alla grammatica rispetto, che nel VII canto dell'*Inferno* pose il preterito di *veggio* con questa consonante geminata»). Blado conserva la geminata, contro Zoppino che accetta la correzione. Il testo viene citato senza riportare la maiuscola di *Poi*.

- 14) 11, 8 «c. 6 del s'u > del su' [error]» (c. B Iir) ● Correzione di errore tipografico, non isolato nella stampa.²⁶ La forma *su'* è anche a 25, 10 e 30, 10, sempre prima di parola che inizia per vocale. Blado e Zoppino stampano *del suo*.
- 15) 11, 11 «c. 6 dubiose > dubbiose» (c. B Iir) ● Correzione di natura grafica. Il nesso latineggiante viene sostituito con quello romanzo, più fedele alla fonetica e alla tradizione (in Petrarca l'aggettivo ha sempre *-bb-*: VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 124). Si noti che nella *princeps* ci sono solo *dubbio* e *dubbioso*²⁷ mentre in *Arcadia* restano residue forme latineggianti (FOLENA, *La crisi linguistica*, p. 42). Invece *-b-* è censurato da Fortunio (*Regole* II 30) e manca nelle *Prose*, dove si citano i *dubbiosi scogli* di *Rvf* 80, 32 (con *-bb-* sia in Vat. lat. 3195, c. 19r, sia in Vat. lat. 3197, c. 38r). La correzione, rifiutata dal Blado, è accettata dallo Zoppino. Il latinismo varca le soglie del Seicento (SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, p. 71).
- 16) 11, 13 «c. 6 salda et lungha > lunga» (c. B Iiv) ● In un emistichio rinnovato rispetto alla tradizione manoscritta (MAURO, p. 453), appare una correzione grafica, per cui cfr. n° 4. Nella *princeps* c'è sempre *lunga*, *-o*. Anche per Blado e Zoppino la correzione vale.
- 17) 11, 38 «c. 7 triumpho > triumpho» (c. B [III]r) ● Correzione fonetica. Viene eliminato il vocalismo latineggiante, ma è preservata la grafia <mph>. Nel resto della stampa, si trova sempre *-u-* e quasi sempre <mph>.²⁸ Per la vocale, cfr. 45 e 67; una correzione contraria è il n°

²⁶ Cfr. anche *s'e piacer* 62, 7 (MAURO: *s' e' piacer*). Per *dop'ol* 25, 59 cfr. qui n° 38.

²⁷ Vedi *dubbie* 95, 1; *dubbii* 101, 88; *dubbio* 23, 3; *dubbioso* 100, 37.

²⁸ Vedi *triumphale* 31, 11; 92, 9; *triumphi* 53, 80; *triumfi* 70, 9.

19. Bembo ha *Triumph* nella postilla autografa all'esemplare della *princeps* delle *Prose* (BERTOLO - CURSI - PULSONI, *Bembo ritrovato*, p. 97);²⁹ e infatti si legge *triumpho* in Petrarca (*Rvf* 359, 51: VITALE, *La lingua del Canzoniere*, pp. 55-56), ma *triumpho* nell'edizione aldina del 1501. Del resto, la forma con *-u-* è latinismo che non supera «la barriera di primo Cinquecento» (SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, pp. 48-49). La *-u-* resta in Blado e in Zoppino.
- 18) 11, 39 «c. 7 uictoriose > uittoriose» (c. B [III]r) ● Correzione grafica, con eliminazione del nesso consonantico latino. Cfr. n° 5-7: nella *princeps* gli altri pochi casi di *-ct-* sono tutti nel son. 5. Blado e Zoppino stampano *-tt-*.
- 19) 11, 72 «c. 8 spelonche > spelunche» (c. B [III]r) ● Correzione fonetica. Viene introdotta la vocale tonica latina, già in Petrarca (VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 55) e ben salda in poesia fino al sec. XVIII (SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, p. 44). La *-u-* è anche nell'*Arcadia* (FOLENA, *La crisi linguistica*, p. 29) ed è scontata per Fortunio (*Regole* II 13). In direzione contraria vanno altre correzioni fonetiche (cfr. n° 17), ma qui il latinismo sarà condizionato lessicalmente. La correzione non è accolta da Blado e da Zoppino.
- 20) 11, 78 «c. 8 legiadre > leggiadre» (c. B [III]r) ● Correzione grafica. Viene restaurata la consonante geminata; anche l'altra sola occorrenza di *legiadra* 20, 11 viene corretta (cfr. n° 30). Lo stesso accade nell'*Arcadia* a stampa rispetto a quella manoscritta (FOLENA, *La crisi linguistica*, p. 43). Per questo aggettivo, *-g-* mancava in Petrarca (VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 512) come nelle *Prose*. Blado stampa *-g-*, Zoppino *-gg-*.

²⁹ Bembo inserisce una citazione da *Triumphus Mortis* II 124-26 e poi la cassa; Pulsoni annota che il cardinale «giudica disdicevole addurre esempi dai *Trionfi*, come lui stesso sentenzia in una sorta di autocensura: “Ma è da astenersi dagli-isempi de Triomphi”» (p. 98).

- 21) 12, 3 «c. 9 all altre mie > all'atre» (c. C [I]r: «a l'altre») • L'errore, dovuto a banalizzazione, è corretto con integrazione di segno paragrafico, ma con citazione doppiamente imprecisa del testo. La preposizione articolata non ha mai la laterale doppia nella stampa, indipendentemente dall'univerbazione; al femminile l'apostrofo segna sempre l'elisione, se presente.³⁰ Blado innova: *all'alte*; Zoppino aderisce alla correzione della *princeps*.
- 22) 12, 10 «c. 9 et como > come» (c. C [I]r: «Et (como)») • Correzione di forma usata «da Dante in rima e dal Petrarca dei *Trionfi*» (SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, p. 169) ma percepita come meridionale e diffusa anche negli autori settentrionali («Variansi in molte voci le vocali, cioè che l'una et l'altra senza biasmo vi si pò porre»: Fortunio, *Regole* II 20; VITALE, *Il dialetto ingrediente intenzionale*, pp. 12 e 21). *Como* è forma isolata nella *princeps* ed è sistematicamente sostituita da *come* nella stampa dell'*Arcadia* (FOLENA, *La crisi linguistica*, p. 34). La citazione del testo non rispetta la maiuscola e omette la parentesi. Blado e Zoppino accolgono la correzione.
- 23) 12, 10 «c. 9 i(m)palledisco > impallidisco» (c. C [I]r: «impalledisco») • Correzione fonetica, che elimina un'apertura della vocale intertonica³¹ ben attestata in rimatori cortigiani come Serafino Aquilano (*Opere volgari*, Fano 1516, c. K VIIr) e Galeota (VITALE, *Il dialetto ingrediente intenzionale*, p. 20). Bembo nelle *Prose* (III 52) cita quei «verbi

³⁰ Al singolare: *al'ombra* 44, 1; *al'atra* 57, 3; *al'alma* 101, 59; *a l'altra uita* 18, 5; *a l'alma affannata* 43, 7; *a l'altra etate* 50, 1. Al plurale: *a l'orecchie* 53, 16. L'elisione talvolta manca al femminile plurale: *ale altre* dedica; *ale opre* 12, 6; *a le bore* 59, 49. Al singolare maschile la preposizione articolata è sempre univerbata, con *l* scempia e senza apostrofo: *alaffannato* 18, 9; *al uscir* 33, 4; *al humil suon* 55, 1; *al undecim'anno* 76, 11; *al amoroso* 89, 2; *al Orizzonte* 100, 7; *al intelletto* 100, 58; *al andar* 101, 34; *al ultim'anno* 101, 93.

³¹ Nell'*Arcadia*: *impallidiva* (VII 13). Nel canzoniere di Sannazaro in postonia si hanno, ovviamente, *pallido* nella dedica e 25, 57; *pallidette* 24, 7. L'apparato di MAURO, p. 453 avverte che il codice ambrosiano ha qui *impalidiva*.

della quarta maniera, che escono in alquante loro voci, e tutti ugualmente, *Ardisco Nutrisco Impallidisco*. Blado aderisce: *'npallidisco*; Zoppino lascia la lezione originaria.

- 24) 14, 4 «c. 10 assallir > assalir» (c. C Iir) ● Correzione fonetica. La forma con *-ll-* è isolata nella *princeps*³² e non è registrata da Folena per l'*Arcadia*. Un *sallendo* di Petrarca (in *Rvf* 91, 11; per riscontri nella poesia italiana, cfr. *Canzoniere*, p. 442) veniva trascritto *salendo* da Bembo (PULSONI - BELLONI, *Bembo e l'autografo di Petrarca*, p. 170). Blado e Zoppino accolgono la correzione.
- 25) 14, 6 «c. 10 alchuna > alcuna» (c. C Iir) ● Correzione grafica. Pur minoritaria, la forma con <chu> resta in *alchun* 9, 14 e 10, 2. Vedi n° 4. In Blado resta *alchuna*; in Zoppino entra la forma emendata.
- 26) 15, 10 «c. 10 te spinge > ti spinge» (c. C Iiv) ● Correzione fonetica. La chiusura della *e* in protonia è un tratto del fiorentino aureo che caratterizza la formazione dell'italiano. Nella *princeps ti* è atono senza eccezioni e *te* è prevalentemente tonico; eliminato questo, restano solo altri tre casi di *te* atono.³³ Cfr. n° 28, 56 e 66. Blado accoglie la correzione, Zoppino no.
- 27) 16, 2 «c. 10 iusticia > iustitia» (c. C Iiv: «giusticia») ● Correzione di natura grafica. La correzione della forma del suffisso è coerente con le consuetudini della stampa, dove *-izia* ha sempre la forma latineggiante e non quella semidotta.³⁴ In Petrarca *-ti-* domina su *-ci-*, pur presente (VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 33). Il latinismo *i-* è un'innovazione del correttore rispetto all'uso di *gi-*, costante nella *princeps* nel sostantivo 'giustizia' e nell'aggettivo 'giusto'. Blado lascia la forma a testo, Zoppino ha *giustitia*.

³² Ma c'è solo *assale* 14, 3; 75, 72 e 110. Inoltre: *salir* 89, 75; *salire* 75, 48; *salita* 18, 3.

³³ Vedi «hor te e ['è'] gloria» 30, 12; «'n si sublime / Luogo i te ueggia» 31, 13; «Che te ual» 101, 55. La medesima situazione in enclisi: eccezionale *merauigliarte* 92, 11+.

³⁴ Vedi *auaritia* 101, 124; *giustitia* 99, 44.

- 28) 16, 7 «c. 11 secorregge > sicorregge» (c. C [III]r: «se corregge») ● Correzione fonetica. La chiusura in protonia, di base fiorentina, è conforme al prevalente uso nella *princeps*.³⁵ Cfr. n° 26. Blado accoglie l'emendamento e innova: *si correge*. Zoppino aderisce integralmente: *si corregge*.
- 29) 20, 8 «c. 12 se stando > si stanno» (c. C [III]v: «Si stando») ● Correzione grafica. La forma *stando* della stampa è erronea, per retroscrizione meridionale per reazione al passaggio -ND- > [nn]: l'assimilazione è fenomeno in espansione a Napoli nel primo quarto del Cinquecento (DE BLASI, *Kampanien*, p. 180); la retroscrizione si trova in scritture pratiche e istituzionali regnicole già nel Quattrocento. Si noti che nell'*EC* la citazione del testo è imprecisa: *Si* è riportato con *se* (cfr. n° 32, 45, 75). Blado e Zoppino accolgono le correzioni.
- 30) 20, 11 «c. 13 legiadra > leggiadra» (c. D [I]r) ● Cfr. n° 20. In questo caso Blado ha -gg-, come lo Zoppino.
- 31) 21, 5 «c. 13 pronti et legieri > leggieri» (c. D [I]r) ● Cfr. n° 20. Nella *princeps* si ha sempre <ggi>.³⁶ Nell'*Arcadia* si passa da *legierissimi* a *leggier-* (FOLENA, *La crisi linguistica*, p. 43): anche qui la -i- è normale (nelle *Sei età* di De Jennaro), sebbene localmente possa essere letta come metafonetica (BARBATO, *Il libro VIII*, p. 118). Blado e Zoppino adottano la correzione.
- 32) 21, 7+ «c. 13 me mantene > mantenne» (c. D [I]r: «mi mantene») ● Corregge errore (forse per omoteleuto: «in pene mi m.») nel quarto rimanente della rima B. Fortunio (*Regole* II 105) prescrive la geminata nei preteriti di alcuni verbi, tra cui *tenne*. La citazione del testo è imprecisa e introduce una forma non fiorentina e atipica per la *princeps*,

³⁵ Restano poche eccezioni con *se*: 50, 4 (in MAURO: *si*); 59, 13; 61, 8; 74, 2 (in MAURO: *si*); 83, 65 (in MAURO: *si*).

³⁶ Cfr. *leggier* 39, 14; 94, 5; *leggieri* 45, 9.

dove *me* è quasi sempre tonico.³⁷ Cfr. n° 29, 45 e 75. Blado e Zoppino hanno *mi mantenne*.

- 33) 22, 8 «c. 13 pianetta > pianeta» (c. D [I]v) ● Corregge errore linguistico. La forma *pianetta* è attestata nel Trecento in Jacomo della Lana, mentre *pianetto* è in alcune fonti fiorentine come l'Ottimo (*pianecto* in *Purg.* XXII 115) e il Pucci (*OVI*), in molte fonti cinquecentesche e anche in alcune stampe del Petrarca; è frequente anche nel Gesualdo e nell'Alunno; dall'edizione di Lione del 1574 (*Canzoniere, e capitoli di M. Francesco Petrarca, corretto da Alfonso Cambi Importuni*) passa nella seconda edizione del Vocabolario della Crusca s.v. *tauro*. Anche in alcuni esemplari della *princeps* di Britonio, *Gelosia del Sole* (MARROCCO, *Britonio*, p. 71) c'è *pianetta* come variante di forma nella *princeps* stampata dal Mayr nel 1519. Invece Fortunio ha *pianeta* (*Regole* I 30). Blado e Zoppino accolgono la correzione.
- 34) 22, 11 «c. 14 tien dal ciel > del ciel» (c. D [I]v: «ten dal ciel») ● Corregge errore: «Et ten del ciel la piu lucente lampa». Implicitamente viene emendato con il dittongamento fiorentino l'isolato *ten* della stampa.³⁸ Petrarca ha *tene* in rima e forme promiscue all'interno del verso (VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 51), conservate da Bembo nell'Aldina (e cfr. *Prose* III 28 e 33: tu *tieni*, egli *tiene*). Le forme apocopate hanno il dittongo anche nell'*Arcadia*, ma sono tutte di II pers.; una sola correzione in prosa *tiene* > *tene* (FOLENA, *La crisi linguistica*, p. 25). L'Alunno nel 1557 segnala come forme solo poetiche *ten*, *ven* (SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, p. 55). Blado innova e stampa *tien dal ciel*, accogliendo l'emendamento implicito ma non quello esplicito. Zoppino ha la lezione dell'*EC*.
- 35) 23, 6 «c. 14 il languir > languire» (c. D Iir) ● Correzione stilistica: «tanto il languire e 'l sospirar mi piace». La vocale è integrata per evitare l'apocope dopo l'accento in quarta sede e per rendere più forte

³⁷ Poche le eccezioni: 25, 30; 51, 2; 73, 4; 77, 8; 100, 16.

³⁸ Si hanno *tien* 49, 2 (III pers.); 89, 54 (III pers.); *tiensi* 27, 2 (II pers.: «mi volgi e tien sì forte»: MAURO, p. 155); *tienti* 25, 41 (II pers.); e *ritien* 45, 10 (III pers.); ma anche *mantene* 83, 17 (a 21, 7 è errore: cfr. n° 32); *ritene* 94, 22; *sostene* 75, 66.

l'effetto di "legato" (MENICHETTI, *Metrica italiana*, p. 326; cfr. n° 68). Blado lascia *languir*; Zoppino accoglie la correzione.

- 36) 25, 13 «c. 15. tanti fauille > tante» (c. D [III]r: «Tanti fauille») ● Correzione di errore forse dovuto a un napoletanismo: possibile che il fattore scatenante sia la chiusura in *-i* della *-e* del femminile plurale (DE BLASI, *Kampanien*, p. 178; LEDGEWAY, *Grammatica diacronica*, p. 79). Non si può escludere un condizionamento orizzontale: «tanti fauille ardenti». Cfr. n° 37. L'emendamento è accolto da Blado e Zoppino.
- 37) 25, 16 «c. 15 tanti uoci > tante» (c. D [III]r: «Tanti uoci») ● Cfr. n° 36. Anche qui non si può escludere un condizionamento delle parole vicine: «tanti uoci dolenti»; e anche il v. seg. inizia con «Tanti». Blado lascia *tanti*, ma Zoppino ha *tante*.
- 38) 25, 59 «c. 16 dop'ol > dopo'l» (c. D [III]r) ● Correzione di un errore tipografico: cfr. n° 14. La stessa sequenza «dopo 'l» a 84, 5. Blado innova: *doppo'l* (e rovina anche la rima, trasformando *si piagne* in *si piange*), Zoppino ha *dopo'l*.
- 39) 27, 7 «c. 17 tra prospiri > prosperi» (c. E [I]v: «Tra prospiri») ● Elimina una forma che, se non è effetto di un errore di stampa, è propria della *scripta* meridionale estrema; *Prospiro Colonda* è nella *Cronaca* di Ferraiolo (p. 51 § 85).³⁹ Blado lascia *prospiri*, Zoppino ha *prosperi*.
- 40) 28, 6 «c. 18 cingi il mare > cinge» (c. E Iir) ● Corregge un errore probabilmente tipografico, di assimilazione grafica, in un componimento che non ha tradizione manoscritta. Blado e Zoppino accolgono la correzione.
- 41) 28, 10 «c. 18 disegnata > dissegnata» (c. E Iir) ● Nello stesso sonetto documentato per la prima volta dalla *princeps*, si introduce una forma grafica innovativa: abbiamo poi «disegnommi» a 100, 88. La *-ss-* è

³⁹ Anche *Prosporo*, p. 64, § 106.

nelle *Prose* II 19. Blado lascia *-s-* (come fa anche l'editore moderno), Zoppino accoglie l'emendamento.

- 42) 33, 8 «c. 21 pungente > pungenti» (c. F [I]r) ● Corregge errore morfologico: l'aggettivo di II classe ha l'uscita in *-e* al femm. plur. («Quante spine pungente»), secondo consuetudini molto diffuse nella lingua quattrocentesca ma ormai intollerabili nel Cinquecento (cfr. nⁱ 11 e 65). Nella *princeps* a 71, 2 c'è *pungenti urtiche*. Blado e Zoppino accolgono l'emendamento.
- 43) 41, 29 «c. 25 uedesti il solo > ir solo» (c. G [I]v) ● La forma apocopata in posizione preconsonantica *ir* è anche a 24, 4. Un aulico passaggio da *andar* a *gir* (54, 10) è segnalato da MENGALDO, *La lirica volgare*, p. 171 n. 40. Blado e Zoppino accolgono l'emendamento.
- 44) 49, 11 «c. 31 transfigurar > trasfigurar» (c. H [III]v: «Transfigurar») ● Elimina un nesso consonantico latineggiante, ben saldo in *Arcadia*, oscillante in Petrarca (VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 117). Sono per la semplificazione sia Fortunio (*Regole* II 114) sia Bembo (*Prose* III 74). Tuttavia resta la disomogeneità nella *princeps*.⁴⁰ In Blado resta il nesso latino, in Zoppino no.
- 45) 55, 3+ «c. 36 de columba > colomba» (c. I [IIII]r: «di columba») ● Elimina una forma dotta nel vocalismo tonico del nome, rendendolo omogeneo con il *colomba* di 79, 10 e soprattutto sanando la rima; ma introduce una forma non fiorentina nel vocalismo della preposizione (cfr. nⁱ 29, 32 e 75). Nell'*Arcadia* c'è sempre *-o-*, come nella *Pastorale* di De Jennaro, dove, solo in prosa, c'è un caso di *columbe*. Cfr. nⁱ 17 e 67. Blado e Zoppino accolgono la correzione.
- 46) 59, 44 «c. 38 stasi > stassi» (c. K Iiv: «Stasi») ● Corregge una forma non ortografica. La lunga a seguito dell'univerbazione con voce verbale di una sola sillaba è considerata necessaria in *Prose* III 49. *Stassi* e *fassi*, ovviamente, anche in *Arcadia*. Nell'apparato di MAURO, p. 457: *si sta*.

⁴⁰ Si hanno *transforme* 49, 10; *transgrosse* 99, 9; *transporta* 57, 3; ma anche *trascorre* 38, 5; *trasformasse* 9, 29; *trasporta* 69, 118.

Nella *princeps* dopo voce ossitona l'enclitica ha sempre la consonante geminata: unica eccezione è *vedrami* in 5, 9; del resto, in Petrarca c'è *piantòvi* (Rvf 228, 2: VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 132): il *pia(n)toui entro* del Vat. lat. 3195 (c. 44v) diventa *piantou'entro* nella trascrizione (Vat. lat. 3197, c. 89v) e nell'edizione (c. M iv) di Bembo. Blado accoglie l'emendamento (e del resto corregge *vedrami* in *vedrammi* a 5, 9), come anche Zoppino.

- 47) 60, 10+ «c. 39 si passe > si pasce» (c. K [III]v) ● Corregge errore di natura grafica, con <ss> per [ʃʃ], secondo consuetudine diffusa nella *scripta* quattrocentesca meridionale: FORMENTIN, *Galeota*, p. 124; CORTI, *De Jennaro*, p. CXII; VARVARO, *Capitoli per la storia linguistica*, pp. 83-84. A causa dell'assibilazione, il grafema <ss> è insidia attiva anche per gli scriventi settentrionali (VITALE, *Il dialetto ingrediente intenzionale*, p. 14; Fortunio, *Regole* II 8). L'emendamento è accolto da Blado, non da Zoppino.
- 48) 62, 11 «c. 40 agguagliar uon > non» (c. K [III]v) ● Corregge un errore tipografico, sanato anche da Blado e Zoppino.
- 49) 62, 13 «c. 40 qual uide > uidi» (c. K [III]v: «Qual uide») ● Corregge la -e nella I pers. del perfetto, forma verbale locale, ben attestata nella prosa (FORMENTIN, *De Rosa*, p. 359) e anche in poesia (DE JENARO, *Sei età* I 1, 32 e *passim*). Nella *princeps* un caso simile non è corretto ed è giudicato errore dall'editore moderno: *hebbe* per *hebbi* a 65, 1; altrove -e per -i in forme verbali è al congiuntivo,⁴¹ secondo consuetudini stabili e promosse anche da Bembo (*Prose* III 45) e comunque in diminuzione nella *princeps* rispetto alla tradizione manoscritta (MENGALDO, *La lirica volgare*, pp. 187-88). Cfr. n° 75. Blado innova: *vidde*; Zoppino lascia *uide*.

⁴¹ Cfr. *andasse* 'io andassi' 100, 38; e i presenti di prima classe, alla I e alla III pers.: *accorde* 69, 9; *affide* 69, 5; *appanne* 'egli appanni' 69, 46; *apporte* 83, 54; *ascolte* 69, 23 ecc. Perfino *pregi et ame* 11, 90+.

- 50) 65, 3 «c. 41 il sonno har > hor» (c. L [I]v) ● Corregge un errore tipografico, sanato anche da Blado e Zoppino.
- 51) 67, 1 «c. 42 dolcezza trasse > trasser» (c. L Iiv) ● Corregge un errore tipografico. Blado innova: *trasson* (forma respinta da BEMBO, *Prose* III 44 e assente dalla *princeps* di *Sonetti et canzoni*, dove però c'è *potessen* 48, 10).⁴² Zoppino segue l'*EC*.
- 52) 67, 4 «c. 42 tal uista > tal uita» (c. L Iiv) ● Corregge un errore per somiglianza del significante, forse favorito dalla memoria: «tal uista» è poco prima a 65, 10+. La correzione respinta da Blado è utilizzata da Zoppino.
- 53) 68, 5 «c. 43 sio dorno > sio dormo» (c. L [III]r: «S'io dorno») ● Corregge un errore tipografico. Si noti l'assenza dell'apostrofo nell'*EC*. La correzione è accolta da Blado e Zoppino: *S'io dormo*.
- 54) 69, 47 «c. 44 sopira > sospira» (c. L [III]v) ● Corregge un errore tipografico, sanato anche da Blado e Zoppino.
- 55) 69, 61 «c. 45 sausto > fausto» (c. M [I]r) ● Corregge un errore meccanico, per la confusione tra *s* di forma allungata e *f*. Cfr. n° 73. La correzione è introdotta anche da Blado e Zoppino.
- 56) 69, 112 «c. 46 ostenato > ostinato» (c. M Iiv: «Ostenato») ● Corregge una forma locale con apertura di *-i-* in protonia: *ostenato* è nel *Cunto* di Giovan Battista Basile e in molta letteratura dialettale napoletana. Cfr. n° 26. In Blado resta la forma a testo; invece Zoppino accoglie l'emendamento.
- 57) 69, 115 «c. 46 igegni > ingegni» (c. M Iiv) ● Corregge un errore tipografico per omissione della nasale, sanato anche da Blado e Zoppino.

⁴² La forma è conservata sia da Blado sia da Zoppino.

- 58) 71, 1 «c. 47 higli > gigli» (c. M [III]r) ● In un sonetto privo di tradizione manoscritta, corregge un errore tipografico, sanato anche da Blado e Zoppino.
- 59) 73, 12+ «c. 48 passata etate > etade» (c. M [III]v) ● In una parte del componimento fortemente rimaneggiato rispetto alla tradizione manoscritta (MAURO, p. 458), si corregge un errore in rima, causato dalla neutralizzazione della sonorizzazione di origine aulica. Nella tradizione delle rime di Sannazaro il passaggio da *-ate* ad *-ade* è tendenzialmente regolare (MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali*, p. 225).⁴³ Del resto, a fronte di una buona conservazione di *-ate*, già in Petrarca prevaleva *etade* (VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 102). Sanano anche Blado e Zoppino.
- 60) 74, 6 «c. 48 un bunto > punto» (c. M [III]v) ● Corregge un errore meccanico, sanato anche da Blado e Zoppino, in un componimento privo di tradizione manoscritta.
- 61) 75, 28 «c. 49 torna indrieto > dietro» (c. N [I]v) ● Correzione linguistica che elimina un'isolata forma meridionale (BARBATO, *Il libro VIII*, p. 410), che è diffusa anche nella *scripta* settentrionale (VITALE, *Il dialetto ingrediente intenzionale*, p. 14). Altrove nella *princeps adietro* e *dietro*.⁴⁴ MAURO stampa *indietro*, come Blado; Zoppino *drieto*.
- 62) 76, 6 «c. 52 sospir > sospira» (c. N [III]v) ● Corregge un errore, eliminando un'apocope irregolare che causa ipometria. In apparato MAURO, p. 458 ha *suspira*. Dovrebbe, quindi, essere evento indipendente dalle molte apocopi irregolari (ma «poetiche o iperpoetiche» e prosodicamente accettabili) ancora frequenti nella stampa dell'*Arcadia* (FOLENA, *La crisi linguistica*, p. 40) ed eliminate nel passaggio dalla tradizione manoscritta alla *princeps* dei *Sonetti et canzoni* (MENGALDO,

⁴³ Restano le oscillazioni *beltate* 26, 3; 50, 3 contro *-ade* 11, 44; 16, 9; 73, 14; 89, 115; *etate* 36, 2; 50, 1; 73, 12 contro *-ade* 11, 46; 16, 13; 41, 90; 89, 116; *pietate* 50, 7; 64, 6 contro *-ade* 6, 5; 72, 4; 73, 10; contro *libertade* 41, 91 c'è solo *liberta* sette volte; isolato *strade* 46, 7.

⁴⁴ Rispettivamente a 41, 27; 94, 33 e a 53, 48; 83, 51; 101, 126.

La lirica volgare, pp. 177-78; di qui la citazione). Cfr. n° 68. Blado innova con *sospiro*, Zoppino accetta l'emendamento della *princeps*.

- 63) 82, 13 «c. 55 sostengo > sostegno» (c. O [III]v) ● Corregge un errore tipografico nella forma del sostantivo; MAURO, p. 458 in apparato ha *sustegno*. Ovviamente la palatalizzazione era attiva per il verbo, almeno fino al XVI secolo (SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, p. 178): in Petrarca *sostegno* è in rima e *sostengo* fuori rima (VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 106). Blado e Zoppino accolgono l'emendamento.
- 64) 83, 11 «c. 55. caprir > coprir» (c. O [III]v: «Caprir») ● Corregge un errore tipografico, sanato anche da Blado e Zoppino, in un componimento privo di documentazione manoscritta.
- 65) 83, 14 «c. 55 cocente arene > cocenti» (c. O [III]v) ● Elimina forma inattuale in poesia attestata dalla sola *princeps*. Cfr. n° 11 e 42. Blado e Zoppino accolgono l'emendamento.
- 66) 83, 65 «c. 57 se conuene > si conuene» (c. P [I]r: «se conuene») ● In un componimento privo di documentazione manoscritta, corregge forma protonica estranea alla fonetica fiorentina. Cfr. n° 26 e 28. Blado innova doppiamente: *se conviene*; Zoppino accetta l'emendamento.
- 67) 88, 10 «c. 59 rumper > romper (c. P [III]v) ● In un verso fortemente rimaneggiato rispetto alla tradizione manoscritta (MAURO, p. 459), si corregge forma latineggiante (BARBATO, *Il libro VIII*, p. 112), attestata una sola volta nelle prose dell'*Arcadia* (*rumpesse* XI 52 contro *rompendo* IX 11 e *rompesse* XII 9).⁴⁵ L'emendamento è accolto da Blado e Zoppino.
- 68) 89, 57 «c. 61 mostrar > mostrare» (c. Q [I]r) ● Corregge eliminando un'apocope, per ottenere effetti simili a quelli visti al n° 35. Anche qui Blado non accetta la correzione, mentre Zoppino sì.
- 69) 89, 68+ «c. 61 sommisse > sommise» (c. Q [I]v) ● Corregge errore in rima, dovuto ad attrazione dei contigui rimanti in *-isse* e, forse, anche

⁴⁵ Nella *princeps* si registrano solo *rompa* 9, 21; *ruppe* 11, 13; 99, 41.

alle forme del perfetto con l'allungamento della consonante nel tema, come *misse* (diffuso nel toscano: CASTELLANI, *Grammatica storica*, p. 333; MANNI, *Ricerche*, p. 139). La correzione è accettata da Blado e Zoppino.

- 70) 89, 88 «c. 62 famoso degno > et degno» (c. Q IIr: «famoso, degno») • Correzione di natura stilistico-prosodica, con la dittologia di aggettivi coordinata e non giustapposta, come già nel ms. Magliabechiano VI 720, dov'era *famoso e chiaro* (MAURO, p. 459), coppia già attestata in 25, 42. Nella *princeps* con buona frequenza la virgola separa (o, meglio, unisce) gli aggettivi giustapposti in coppie che MENGALDO, *La lirica volgare*, p. 168 chiama «acopulative». Blado e Zoppino accolgono l'emendamento: *famoso, e (o &) degno*.
- 71) 89, 102 «c. 62 Reno > Rheno» (c. Q IIv) • Correzione da mettere in relazione alla grafia latina, con "aspirazione", come nel *De partu Virginitis* (II 190). In Blado e Zoppino resta *Reno*.
- 72) 91, 3 «c. 63 uinchesea > incresca» (c. Q [III]v: «ui inchesca») • Corregge un errore tipografico, introducendo due imprecisioni nella citazione del testo. Blado e Zoppino stampano *ui incresca*, MAURO *vi incresca*.
- 73) 92, 9 «c. 64 altero fausto > fasto» (c. Q [III]v) • La lezione a testo presenta un tritico di aggettivi («altero fausto et triumphale / Spirto») separati dal sostantivo attraverso un'inarcatura (MENGALDO, *La lirica volgare*, p. 154).⁴⁶ Con la lezione dell'EC, *fasto* è forse da intendere come sostantivo, per latinismo ('magnificenza; orgoglio, superbia'); in tal caso sarebbe occorrenza isolata nel Sannazaro volgare (ma non in quello latino). Blado conserva *fausto*; Zoppino innova: *altiero fatto*.

⁴⁶ L'aggettivo *fausto* è anche in 69, 61. Per l'ipotesi che *fausto* sia un sostantivo di origine ispanica immesso dall'editore cfr. T.R. TOSCANO, *Le rime di Sannazaro risciacquate in Tevere: sull'edizione Blado dei "Sonetti e canzoni" (1530)*, in ID., *La tradizione*, pp. 89-107: 99; per l'ispanismo cfr. PAOLO BONGRANI, "La pompa e l'fausto di Lodovico". Note per un ispanismo quattro-cinquecentesco, in "Lingua Nostra", 51 (1990), pp. 33-40.

- 74) 99, 35 «c. 70 queste pie > questi pie» (c. S IIr: «Queste pie») • Elimina un errore, dovuto a omoteleuto o a banalizzazione: *questi piè* (MAURO, p. 211). Blado e Zoppino accolgono l'emendamento.
- 75) 100, 28 «c. 71 me strinse > strinsi» (c. S [III]v: «mi strinse») • Corregge un errore morfologico, perché nella *princeps* la I pers. dei perfetti forti sigmatici è sempre in *-i*; la forma in *-e* è nella prosa locale (FORMENTIN, *De Rosa*, p. 358) e anche in poesia (DE JENNARO, *Sei età, passim*). Cfr. n° 49. Il correttore introduce una forma non fiorentina nel proclitico, contrariamente a quanto si legge nel testo. Cfr. n° 29, 32 e 45. Blado e Zoppino hanno *mi strinsi*.
- 76) 100, 49 «c. 72 ou'e fugita > fuggita» (c. S [III]v) • Sana la grafia italiana, ormai in fase di definitiva stabilizzazione, contro quella latineggiante: cfr. n° 3. Blado lascia *fugita*, Zoppino accoglie *fuggita*.
- 77) 100, 145 «c. 75 gianni > glianni» (c. T [III]r: «Gianni») • Corregge un errore di omissione. Assolutamente consueta la grafia univerbata dopo *gli*, la cui massiccia funzionalità saldante è ben attestata già nell'autografo di Petrarca (PETRUCCI, *La lettera dell'originale*, p. 74). Lo stesso anche in Blado: *Glianni*. Zoppino: *Gli anni*.

4. Riassumiamo in tipologie.⁴⁷ Oltre a sanare degli errori sostanziali compiuti durante la composizione,⁴⁸ il correttore introduce delle modernizzazioni grafiche e (meno frequentemente) fonetiche, in direzione anti-

⁴⁷ Un primo giudizio è già in TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, p. 205-206, n° 4: «Più marcate tensioni antilatineggianti e antidialettali sono avvertibili, al solito, nell'*Errata corrige*, dove troviamo, a lato di refusi veri e propri [...] frequenti "correzioni" linguistiche [...] La tendenza è altrettanto netta nel vocalismo [...] e nella morfologia [...]». Cfr. anche l'intervento di Toscano, pp. 102-104.

⁴⁸ Sono i n° 14, 21, 32, 34, 38, 40, 43, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 69, 72, 73 (?), 74, 77. Nella stampa si trovano altri errori di sostanza, non corretti ma sanati dall'editore moderno. Un elenco incompleto comprende: *sullime* per *sublime* 3, 7 (ma cfr. *sullimo intelletto* in un'epistola di DE JENNARO, *Rime e lettere*, p.

cancelleresca⁴⁹ e anti-latina,⁵⁰ con soluzioni ispirate dalla tradizione letteraria fiorentina;⁵¹ altrove regolarizza forme circoscritte alla *scripta* locale⁵² o comunque considerate incongrue⁵³ e raramente introduce quelle che ci appaiono come delle varianti.⁵⁴

In relazione agli emendamenti linguistici, gli interventi sono sostanzialmente coerenti tra di loro e con gli usi maggioritari attestati nella *princeps*⁵⁵ e sono congruenti con le scelte che segnano il passaggio dalla tradizione manoscritta alla stampa.⁵⁶

Gran parte di ciò che viene corretto nell'*EC* è, presumibilmente, effetto dell'allontanamento del testo della stampa dall'antigrafo, introdotto dal compositore per distrazione o per adattamento alle proprie consuetudini linguistiche. Da questi e dagli altri errori non sanati si vede che il compositore in genere indulge a introdurre forme latineggianti, anche per scempiamento, in un contesto ampiamente cortigiano, con ca-

37); *altra* {*nebbia*} per *atra* 47, 13; *Gbe* per *Che* 53, 17; *hebbe* per *hebbi* 65, 1 (MAURO: *ebbi*); {*nodo*} *terrestri* per *terrestre* 66, 10; *tanto* {*gioia*} per *tanta* 66, 13; *dorno* per *dormo* 68, 5; *nacgue* per *nacque* 82, 8+; *igegni* per *ingegni* 69, 115; *di* per *de* ('dei') 87, 11; *honerate* per *honorate* 97, 4 (MAURO: *onorate*).

⁴⁹ Ai n° 4, 16, 25.

⁵⁰ Ai n° 3, 5, 6, 7, 15, 17, 18, 20, 30, 31, 44, 45, 67, 76. Per 59 avrà pesato l'eliminazione dell'errore in rima. Per l'eccezione in 19, la scelta sarà lessicalizzata. A 27 si restituisce un latinismo grafico corrente.

⁵¹ Ai n° 8, 11, 12, 23, 26, 28, 41, 42, 46, 65, 66.

⁵² Ai n° 1, 2, 13, 22, 29, 47, 49, 56, 61, 75; forse anche 36 e 37. Oltre al n° 29, si noti l'errore di composizione nel titolo a c. A [I]r: CAN/SONI per 'canzoni': la grafia ipercorretta <ns> [nts] è attestata in testi napoletani di età aragonese come segno di «resistenza verso la fonetica locale» (DE BLASI, *Kampanien*, p. 182). L'errore sfugge ai correttori in un primo momento; viene sanato in seguito in molti esemplari con l'apposizione di Z tramite un cartiglio (LUCA TORRE, *Un "rattoppo" tipografico alla "princeps" dei "Sonetti e Canzoni" di Sannazaro*, in "Critica letteraria", 44.4 [2016], pp. 763-70).

⁵³ Ai n° 9, 10, 24, 33, 39.

⁵⁴ Ai n° 35, 68, 70, 71; forse 73.

⁵⁵ Anche il n° 19 si spiega bene. Eccezionale è il 17 e, solo parzialmente, il 12.

⁵⁶ Descritti in MENGALDO, *La lirica volgare*, pp. 177-82.

ratteristiche sovraregionali e antiflorentine o decisamente locali. Il ritratto che ne esce è quello di una persona in cui erano radicate consuetudini quattrocentesche, capace di introdurre nel testo delle rime di Sannazaro retroscrizioni o forme dialettali come quelle corrette ai nⁱ 29 e 56. Sarà quindi riferito a lui (o, almeno, soprattutto a lui) il rammarico che gli “amici” di Sannazaro manifestavano nell’avvertenza ai lettori citata al § 2 per la mancanza di esperti di lingua toscana.

Tuttavia, nel compilare l’*EC*, il correttore ha lasciato alcune eccezioni, senza intervenire per completare la regolarizzazione linguistica, come si legge nelle note ai nⁱ 10, 28, 32, 44, 59; queste eccezioni sono, in genere, nella cosiddetta seconda parte del canzoniere, probabilmente perché nell’*EC* le correzioni linguistiche sono più numerose all’inizio (relative ai fascicoli A-C) e molto meno frequenti dopo.⁵⁷ L’obiettivo del correttore è quello di agire su tutta la lunghezza del testo («Li errori sono posti tucti» si legge nell’avvertenza), ma l’attenzione all’elemento linguistico diminuisce progressivamente, mentre la sensibilità per gli errori materiali è priva di discontinuità.⁵⁸

Quindi, visto che il correttore restituisce lezioni che, nella sincronia della *princeps* e nella diacronia delle varianti redazionali, sembrano risa-

⁵⁷ Non mi sembra che altre spiegazioni siano altrettanto adeguate. Le correzioni 9-11, 40-42, 58, 60, 64-66 interessano sei dei dieci componimenti privi di precedente tradizione manoscritta (cioè i componimenti nⁱ 9, 28, 33, 71, 74, 83; gli altri sono 19, 29, 35, e 80); le correzioni 5, 16, 59, 67 e 74 interessano varianti rispetto a lezioni precedenti documentate dall’apparato di MAURO. La persistenza di eccezioni agli interventi linguistici del correttore induce a escludere che la prima parte del canzoniere richiedesse una campagna di correzioni più invasiva perché sottoposta a un livello di revisione minore rispetto ai componimenti della seconda parte.

⁵⁸ Tale caratteristica sarà da attribuire ai modi propri della correzione dei libri a stampa, «un procedimento in larga misura spontaneo: che dipendeva dal tempo a disposizione, dall’attenzione e dagli stimoli del momento, dalla disponibilità di altri testimoni (o di vocabolari) e via dicendo» (TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, p. 232). È quindi incerto se sia da mettere in relazione con la provvisorietà della *princeps*, esposta e argomentata da Toscano nel suo contributo, pp. 99-106.

lire all'autore, allora è senz'altro probabile che egli abbia lavorato collazionando il testo con il testimone di tipografia; ma per gli emendamenti di tipo linguistico deve essersi fatto guidare anche dal gusto personale e dalla familiarità che aveva con la scrittura di Sannazaro, nonché dalla fedeltà alla sua memoria. In questo modo si spiega l'irregolarità dell'attenzione alle incongruenze linguistiche e si giustifica anche l'accumulo eccezionale di interventi dello stesso tipo, come 5-7, che eliminano dal son. 5 tre quarti dei nessi <ct> attestati dalla stampa: tale concentrazione si deve probabilmente a un accidente di trasmissione, per cui la grafia latineggiante sarà stata rimossa non attraverso il controllo sull'antigrafo, nel quale il nesso era, con ogni probabilità, presente, ma perché, al gusto del correttore, quei latinismi saranno apparsi troppo disomogenei rispetto alla scrittura di Sannazaro.⁵⁹

Ciò è del tutto coerente con l'avvertenza che precede l'*EC* e con quanto sappiamo dell'edizione: non si è potuto stampare il testo sotto la supervisione del poeta e in tipografia non ci sono esperti di lingua toscana. Il correttore, quindi, può lavorare assecondando i gusti linguistici dell'autore che si manifestano nel testo e che sono visibili nell'antigrafo, e con cui può avere anche una consolidata familiarità, ma non può procedere oltre, pur desiderandolo.

Con queste ragioni si giustificherà anche il modo impreciso con cui il correttore cita il testo da emendare, come segnalato nel § 3. Non sono differenze eccezionali e, soprattutto, non sono nemmeno paragonabili a quelle che si riscontrano, per esempio, in alcune edizioni napoletane di

⁵⁹ Un altro accidente di trasmissione dev'essere occorso anche in 63 (vv. 7, 8, 11), dove due piccole lacune vengono identificate solo dopo la stampa e reintegrate a mano su diversi esemplari e viene operata anche una correzione linguistica: [*no(n)*] *sarebbe*; *fosse* (invece della forma nella stampa *fossi*); [*no(n)*] *gli fu schiua*. Cfr. TOSCANO, *Le rime di Sannazaro*, p. 103.

Giovanni Antonio de Caneto nel primo decennio del sec. XVI. Per esempio, nell'esemplare braidense della *Pastorale* di De Jennaro⁶⁰ ci sono alcune difformità rispetto alla copia parigina.⁶¹ sul "frontespizio", a c. A [I]r, è aggiunta la dizione "EGLOGHE" dopo il titolo e a c. A [I]v c'è un lungo *errata corrige* in sessantadue punti su due colonne intitolate *Falso* e *Corretto*. Le singolarità di questo sussidio testuale sono molte. Alcune sono imputabili al fatto che l'*errata corrige* fu composto per una seconda impressione di carte già stampate: così si spiegano la posizione nel *verso* della prima carta, ossia sul lato esterno della prima forma, e il carattere, gotico, diverso rispetto al resto della stampa. Altre due caratteristiche, però, sono più difficilmente decifrabili: la forma da correggere presente nell'*errata corrige* e quella realmente attestata dalla stampa sono molto spesso diverse, anche profondamente; inoltre, è costante la mancata corrispondenza tra i rimandi (fatti con il rinvio alla carta) e la localizzazione delle parole nel testo.⁶²

Tutte queste singolarità non si ripresentano nell'*EC* di Sultzbach, dove sono piccoli dettagli, soprattutto tra quelli di contorno alla parola da correggere, ad essere diversi rispetto alle forme presenti nel testo.⁶³

⁶⁰ Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, Rari Melzi 73.

⁶¹ Bibliothèque Nationale de France, *Réserve* YD 555.

⁶² La circostanza non sembra inedita in genere, e neppure in relazione ad altre stampe di de Caneto. Per esempio nell'edizione del canzoniere di Giovan Francesco Caracciolo del 1506 (esemplare S.Q. XXI F 24 della Biblioteca Nazionale di Napoli, visionato su microfilm) si trova in carattere romano un *errata corrige* (cc. 107v-108v) a tabella. Anche qui le parole date come presenti nel testo hanno spesso una forma diversa da quella realmente attestata.

⁶³ Sono sette casi. Il pronome atono in *-e* invece che in *-i* (come è nel testo) è ai n° 29, 32, 45, 75; il monottongo *-e-* invece di *-ie-* al n° 34; implicitamente *-b-* è sanato in *-bb-* nel condizionale *farrebbon* (n° 2); *giusticia*, che è nel testo, viene scritto *iusticia* (n° 27). Gli altri casi di citazione imprecisa riguardano dettagli grafici o tipografici. Viene utilizzata l'abbreviazione per lettere che nel testo sono presenti (n° 8, 23, 66); non vengono riportati: la maiuscola ad inizio di verso (n° 5, 7, 13, 22, 29, 36, 37, 39, 44, 46,

Le differenze formali rendono più “cancelleresco” l’aspetto della lingua dell’*EC*, caratteristica coerente non con gli obiettivi del correttore ma con le procedure del compositore della *princeps*.⁶⁴

Scarterei l’ipotesi che le forme più cancelleresche trascritte nell’*EC* provengano dall’antigrafo: una tale eventualità, a parte altre riserve procedurali, impone l’onerossissima conseguenza che l’antigrafo avrebbe avuto un aspetto linguistico attardato rispetto alla stampa; quindi la prodigiosa toscanizzazione della *princeps* sarebbe indipendente dalla mole di revisioni stilistiche che separano la stampa dalla precedente tradizione manoscritta e, invece, sarebbe stata realizzata direttamente nell’officina tipografica.⁶⁵ Piuttosto, è più economico pensare che la composizione dell’*EC* non sia esente da piccole deviazioni dagli aspetti più toscaneggianti del testo, a causa delle difficoltà ambientali nelle quali si svolgevano le procedure di stampa e per una sostanziale inadeguatezza del compositore, incapace di copiare porzioni di testo senza introdurre saltuariamente forme a lui più familiari.

5. Quindi l’*EC* ripristina forme dell’antigrafo, con buona regolarità e con qualche scarto dovuti all’inadeguatezza del compositore e alla foga

49, 53, 56, 64, 74, 77), l’apostrofo (n° 4), la parentesi (n° 22); viene utilizzata una divisione delle parole differente da quella del testo (n° 9, 21, 28; 70 forse ha carattere stilistico); in un caso di correzione di lezione incomprensibile per chiaro errore, non viene riportata fedelmente la lezione del testo (n° 72).

⁶⁴ Insomma, l’ignavia del compositore e la fedeltà del curatore: questi sono gli ingredienti che rendono attendibile, anche linguisticamente, il testo della *princeps*. Leggerei in questo modo, differenziando i due protagonisti della stampa, le importanti parole di Dionisotti: «il curatore stesso dell’edizione delle *Rime* si dimostrava affatto ignaro, nel suo scrivere, di quale fosse la lingua toscana venuta in uso nuovamente altrove, e proprio per questo e per la devozione e la fedeltà di lui alla memoria del Sannazaro l’edizione da lui curata può oggi far testo» (DIONISOTTI, *Appunti sulle “Rime” del Sannazaro*, p. 19).

⁶⁵ Anche BOZZETTI, *Note per un’edizione*, p. 126, considera improbabile tale ipotesi.

con cui opera il correttore. Pertanto proprio nell'*EC* è disegnato un panorama linguistico che possiamo con un buon margine di sicurezza attribuire direttamente alla scrittura di Sannazaro.

Specularmente, informazioni su quelle che erano percepite come le peculiarità della lingua di Sannazaro possono essere tratte dal repertorio di ciò che le edizioni successive sottrassero alla forma linguistica della *princeps*. In questo il ruolo di Blado è stato considerato esemplare: una nuova edizione a pochi giorni dall'uscita della *princeps*, con caratteristiche formali molto diverse, ha indotto molti studiosi a imputare all'editore romano il primo passo verso un percorso di progressiva deformazione della lingua della *princeps*.⁶⁶ Sono certamente da valutare nuovamente i giudizi di chi ha visto nel Blado il responsabile dello spostamento del baricentro linguistico delle rime di Sannazaro verso Bembo: se alterazioni e trasformazioni ci furono, sembra eccessivo parlare di "normalizzazione".⁶⁷ E tutto ancora da scrivere è il percorso di ricezione delle rime di Sannazaro nelle molte edizioni cinquecentesche, che sembra riduttivo descrivere come una pura sottrazione all'isolamento regnicolo e ai «panni napoletani di dieci o vent'anni innanzi». ⁶⁸

Rispetto a Sultzbach, Blado fa un uso molto più abbondante dei segni interpuntivi e di quelli paragrafematici: in particolare è invadente l'apostrofo che viene utilizzato lì dove c'erano apocopi o anche al posto di forme piene, con l'inserimento di elisioni o aferesi. Lo stesso accade per accenti e segni di punteggiatura: sono seriali, ad esempio, i passaggi *ad* > *à*, *et* > *,* *e* oppure la virgola a fine verso. In fonetica, sono tendenziali i passaggi di *-o-* a *-uo-* e di *-e-* a *-ie-*, anche dopo *-r-*, e la chiusura dei residui

⁶⁶ Con alcuni peggioramenti, ma anche miglioramenti; per esempio: *atra* {*nebbia*} per *altra* della *princeps* 47, 13 (cfr. nell'*EC* n° 21).

⁶⁷ MAURO, p. 449. Cfr. anche TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, pp. 191-92, che però è molto più cauto: il colorito linguistico acquisito dal canzoniere nell'edizione Blado è effetto della tendenza a «omologare ogni testo letterario alle regole di volgar grammatica e ai precetti più superficiali del classicismo bembesco» (p. 203). Cfr. ora un più approfondito resoconto in TOSCANO, *Le rime di Sannazaro*.

⁶⁸ DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, pp. 18-19.

-e- atoni in *-i-*, la *-ll-* nelle preposizione articolate. Seriali sono *virtù* > *vertù*, *ucello* > *augello*⁶⁹ (ma *ucelletti* > *aucelletti* 101, 129), *lacrime* > *-g-*, ma anche *dopo* > *doppo* (12 volte su 15, più la correzione no 38 non accettata), *poria* > *porria*,⁷⁰ *vid'io* > *vidd'io* (più la correzione no 13 non accettata; e cfr. l'innovazione al n.o 49). Nell'esame di un campione di circa un terzo del canzoniere, i tratti bembeschi introdotti nella stampa e non attribuibili a Sannazaro restano pochi: *-io* al posto di *-ì* nel passato remoto dei verbi in *-ire*;⁷¹ (*io*) *andasse* > *andassi* 100, 38;⁷² *quei* al posto di *quel*; *tui* al posto di *tuo* 'tuo' a 62, 8;⁷³ l'eliminazione dei residui latinismi. Inoltre, caratteristiche non bembesche della lingua di Sannazaro non vengono emendate da Blado: per esempio, restano sempre *arme* (e non *armi*)⁷⁴ e *ponno* (anche fuori rima: 64, 10).⁷⁵ Infine come documentato nella tabella al § 3, Blado non sempre accoglie gli emendamenti dell'*EC*: nell'edizione romana le correzioni della *princeps* non vengono accolte supinamente, ma l'accettazione dipende dai criteri interni al libro di Blado, che, come visto, sono spesso indipendenti sia dall'evoluzione delle scelte di Sannazaro sia dalla norma di Bembo.

Il pregio di Blado sembra maggiore nel campo tipografico: è un'edizione «à la page»,⁷⁶ in corsivo, e anche più leggibile. Una lunga serie di univbazioni è sanata da Blado (che lascia in un'unica stringa grafica

⁶⁹ Insomma Blado sostituisce una forma antiflorentina con un provenzalismo petrarchesco (BEMBO, *Prose* I 10), ma non esclusivo in Petrarca (VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 511).

⁷⁰ A 33, 7; 41, 79. Il raddoppiamento è meridionale. Fortunio e Bembo accettavano *potrei* in poesia, al fianco del petrarchesco *poria* (VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 206). Sannazaro usa anche *potrei* e *potrebbe* (39, 13; 67, 4+; 94, 18; e 37, 5+; 56, 7).

⁷¹ SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, p. 192. Nella *princeps* *-io* solo in *uscio* 9, 15.

⁷² Ivi, p. 181.

⁷³ BERTOLO - CURSI - PULSONI, *Bembo ritrovato*, pp. 95-96, n° 75: Bembo reintegra il tuo 'tuo' di *Rvf* 359, 22, contro la sua trascrizione di servizio del Canzoniere e contro l'Aldina.

⁷⁴ Ivi, pp. 43-44, n° 17, con passaggio da *arme* a *armi*, conformemente a quanto si legge nelle *Prose* e nel fascicolo B dell'Aldina.

⁷⁵ Ivi, p. 89, n° 66.

⁷⁶ TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, p. 192.

solo l'articolo *gli*: *tiensi* per *tien si* ('sì') 27, 2; *inte* per *in te* 37, 12 e 44, 20; *indi* per *in di* ('dì') 41, 61 (*Di di indi*); *undi* per *un di* ('dì') 46, 12; *induro* per *in duro* 49, 11; *congliocchi* per *con gli occhi* 50, 13 (in Blado: *con gliocchi*); *legote* per *le gote* 75, 27; *sen'aggiunge* per *se n'aggiunge* 75, 68; *inselua* per *in selua* 75, 119; *insogno* per *in sogno* 78, 10; *impace* per *in pace* 89, 53; *perte* per *per te* 89, 98; *Volserper* per *Volser per* 99, 33; *eglianimali* per *e gli animali* 101, 6 (Blado: *e glianimali*); *unpunto* per *un punto* 101, 8; *egliucelletti* per *e gli ucelletti* 101, 129 (Blado: *e gliaucelletti*). Inoltre: *ch'ognaltro* per *ch'ogn'altro* 49, 4 (resta in Blado; MAURO: *c'ogn'altro*); *ma*: *ognialtra* per *ogni altra* 75, 117 (Blado: *ogn'altra*); *ognialtro* per *ogni altro* 101, 55 (Blado: *ogn'altro*).⁷⁷ Ma pure nella grafia incorre in comportamenti isolati come *boschi* > *bosci* 89, 25; *schermir* > *scermir* 100, 144.

In conclusione, sembra che le procedure di Blado rispondano a esigenze di omogeneizzazione linguistica e propongano soluzioni sovraregionali ma disomogenee e rigide, e comunque ben lontane dal condividere le scelte normative delle *Prose*.

6. Dopo aver visto che nell'*EC* si agisce in modo coerente, grosso modo, con la diacronia della lingua lirica di Sannazaro e che Blado segna solo l'inizio del lungo percorso non lineare verso il Sannazaro tipografico di metà Cinquecento, resta da dare un breve quadro riassuntivo.

Se guardiamo alle scelte di Bembo davanti al testo di Petrarca nella preparazione dell'*Aldina* del 1501, vediamo un *modus operandi* già molto deciso per il rigore della selezione,⁷⁸ soprattutto nella funzionalizzazione di alcune forme grafiche e nell'eliminazione di singolarità giudicate

⁷⁷ Invece, per l'*accio che* della *princeps* (11, 90; 72, 6; 77, 6) Blado ha *a ccio che*; per *accioche* 69, 23 lascia *A ccioche*; per l'*accio* di 62, 109 (che secondo MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali*, p. 230, vale 'a ciò') Blado lascia *accio* (e MAURO stampa *acciò*).

⁷⁸ C. PULSONI, *Pietro Bembo filologo volgare*, in "AnticoModerno", 3 (1997) [*La filologia*], pp. 89-102; PULSONI - BELLONI, *Bembo e l'autografo di Petrarca*; GIUSEPPE PATOTA, *La Quarta Corona. Pietro Bembo e la codificazione dell'italiano scritto*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 27-39.

aberranti. Bembo rimuove tutti i nessi *-ct-*, *-bs-* e *-pt-* (tranne il participio *raptō*) e li sostituisce con le forme assimilate; elimina tutti gli *uomo* a favore di *huomo*, e lo stesso vale per *erba*, *onore* e derivati, *ora*, *trae* (a favore di *herba*, *honore*, *hora*, *trabe*); scrive sempre *havere*, *hoggi*, *homai*; rende assoluto *-ti-* eliminando i casi di *-ci-* e *-çi-*; privilegia *tb* e *pb*; elimina tutti i casi di *cb^{a,o,u}* (tranne *charte* e *schola*) e *gb^{a,o,u}*. Inoltre trasforma la preposizione *de* in *di*, i *quelli* davanti a vocale in *quegli*; elimina *elli* pronomi soggetto, *meo* e *mei* possessivi; semplifica le preposizioni articolate eliminando *colla* e accanendosi su *ne l'italici cor* (*Rvf* 128, 96; *Prose* III 9). Normalizza alcune oscillazioni morfologiche eliminando *fosti*, *fuor*, *fusse* e lasciando *fosti*, *fur*, *fosse*.⁷⁹

Questa sorta di «preistoria» delle *Prose* è due volte interessante. Nella comparazione con queste opzioni, Sannazaro appare molto spesso indipendente nel suo canzoniere: scrive *charta*, *-e* ma anche *carta* e *carte*; usa *-ci-* (*giudicio*, *ocio*, *supplicio*), *mei*, mantiene le oscillazioni tra *fosse* e *fusse*,⁸⁰ e, allontanandosi anche dagli usi autografi di Petrarca e accolti da Bembo, adopera sempre *pensiero* e mai *pensero*, il tema *potr-* nel condizionale e nel futuro di *potere* e mai *por-*; sempre *sap-* in *sapere* e mai *sav-*.

Insomma, le scelte di Sannazaro, pur estranee a qualsiasi furia normativa e capaci di sviluppi indipendenti non solo da Bembo ma anche da Petrarca, sono tante volte linguisticamente convergenti con il modello trecentesco, manifestando al contempo una spiccata originalità. Il suo estremismo consiste nel resistere dall'assumere atteggiamenti normativi radicali, nel garantirsi sempre una certa libertà contro la compattezza a ogni costo, trascinato (dalle scelte stilistiche e dal classicismo umanistico) a una standardizzazione personale della lingua della lirica a prescindere dal dibattito "italiano". Di certo, per Bembo e Sannazaro «il

⁷⁹ I dati sono tratti da PILLININI, *Traguardi linguistici*; da qui (p. 76) proviene anche la citazione al successivo capoverso.

⁸⁰ Per Petrarca, cfr. VITALE, *La lingua del Canzoniere*, p. 55; sulla stessa scia FORTUNIO, *Regole* II 20 (con commento a p. 134).

pregio retorico fa premio sulla grammatica»: ⁸¹ e se per Bembo questo non è un elemento sufficiente per fermare la teorizzazione grammaticale, invece per Sannazaro tale convinzione è ciò che dà un equilibrio dinamico alla composizione lirica. È attraverso questa procedura che Sannazaro ambisce a dare stabilizzazione alla sua lingua e, nonostante il suo atteggiamento distaccato, finisce con il segnare un punto di equilibrio tra la «molteplicità indiscriminata» del Fortunio e la «discriminata selezione» del Bembo maturo. ⁸²

Non è improbabile che questo atteggiamento sia stato percepito come un'anomalia dagli stessi "amici" di Sannazaro, che leggevano il "classicismo" linguistico del poeta napoletano come un precoce esempio delle mode toscaneggianti in progressiva diffusione, ma che si dichiaravano incapaci di rispondere attivamente al dettato normativo di Bembo e di agire in prima persona sul testo delle rime per uniformare in modo efficace i due sistemi in un quadro unitario. Il repertorio dei passi da emendare è compilato consultando l'antigrafo e, in parte, utilizzando la propria sensibilità linguistica, ma sempre assecondando gli usi di Sannazaro: quindi il correttore interviene per ripristinare tratti che riconosce come conformi alla scrittura di Sannazaro, ma non è (e non si sente) all'altezza di realizzare un piano di adesione al dettato normativo di Bembo.

Per Blado e per gli editori successivi, invece, l'autonomia linguistica di Sannazaro visibile ancora nella *princeps* è un'opportunità editoriale,

⁸¹ S. BOZZOLA, *Tra Cinque e Seicento. Tradizione e anticlassicismo nella sintassi della prosa letteraria*, Firenze, Olschki, 2004, p. 12.

⁸² Le fortunate espressioni tra virgolette sono di GIOVANNI NENCIONI, *Fra grammatica e retorica. Un caso di polimorfia nella lingua letteraria dal secolo XIII al XVI*, Firenze, Olschki, 1955, p. 143. L'atteggiamento di Sannazaro, distaccato dalle questioni grammaticali, è segnalato più volte, da Dionisotti a Trovato. La rivendicazione della primogenitura della formalizzazione della lingua lirica da parte di Sannazaro è sostenuta, invece, da 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 Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I libri di Emil, 2017, pp. 151-72: 169.

un'occasione di manipolazione da praticare secondo impulsi sensibili alle voghe toscaneggianti ma comunque ancora vincolati a un ibridismo residuale: sono incapaci, anch'essi, di agire in piena corrispondenza con il dettato di Bembo.⁸³ Esaminando le scelte citate sopra, in cui Sannazaro si comporta in modo difforme dalle normalizzazioni operate da Bembo sul testo dell'Aldina, vediamo che *carte* è sempre conservato da Blado e Zoppino, mentre *charta*, *-e* sono sempre trascritte con *c-* da Blado e due volte su otto trasformate in *c-* da Zoppino;⁸⁴ *mei* è conservato sempre da Zoppino, mentre Blado usa sempre *miei*, tranne che in un caso;⁸⁵ *fusse*, infine, è sempre conservato dai due editori, tranne che in un caso da Blado.⁸⁶

Così anche nella primissima ricezione delle rime, la procedura di rinnovamento linguistico sarà parzialmente indipendente dalle prescrizioni di Bembo: con le oscillazioni tipiche di azioni empiriche, si procede per addizioni e sottrazioni, fino ad arrivare allo «scempio» del Dolce nel 1552,⁸⁷ quando i nodi irrisolti che si vedevano nell'*EC*, e tutti gli altri, documentati dalle edizioni successive, hanno avuto uno scioglimento innovativo e temporaneo, portando, in modi che sono ancora da analizzare, alla “normalizzazione” del testo e della lingua di Sannazaro per i secoli immediatamente successivi.

⁸³ Si veda, per esempio, il caso n° 51 dell'*EC*.

⁸⁴ Questi i dettagli: *c-* a 30, 14 e 39, 11; *cb-* a 7, 13; 13, 14; 53, 45; 69, 19; 70, 5 e 14; 89, 32 e 94; Zoppino ha *c-* solo nei primi due casi; Blado sempre.

⁸⁵ Il caso di comune conservazione a 72, 7; le altre occorrenze sono sempre in rima: 67, 1+; 70, 7+; 89, 118+; 93, 6+.

⁸⁶ Occorre a 1, 3; 7, 13; 25, 10; 41, 46; 53, 16; 100, 27. Blado innova a 7, 13; Zoppino ha altra lezione a 41, 46. Infatti questa edizione trae alcune composizioni da altre tradizioni (il son. 8 e il 94, per esempio) e aggiunge una terza parte con D2, D3, D4bis, D5*, D6*, il capitolo *O lieta spiaggia* di Ariosto, la canzone *Sdegnasi il tristo cor* del Castiglione, *Quella virtù che del bel vostro velo* di Trissino, D7*, D8* (su cui cfr. MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali*, p. 231), 72 (nella forma segnalata ivi, p. 235 e in apparato da MAURO, p. 458: *Gli occhi gentil ch'al sol invidia fanno*), 47 (*Quel suave pensier che sì sovente*: cfr. ivi, pp. 455-56), D9* e *Vivo sì stanco lagrimoso et mesto*. In generale cfr. ivi, p. 466.

⁸⁷ Ivi, p. 450.

RIMA E PETRARCHISMO NEI *SONETTI ET CANZONI*

Gabriele Baldassari

Il mio contributo intende soffermarsi su alcuni aspetti del trattamento della rima nei *Sonetti et canzoni*, nella convinzione che la dimensione rimica risulti particolarmente interessante anche perché coinvolge e condiziona molteplici livelli del testo. La specola privilegiata da cui osserverò questa dimensione sarà rappresentata dal modello petrarchesco, ben consapevole del fatto che il rapporto con Petrarca, e cioè prima di tutto con i *Rerum vulgarium fragmenta*, non è in grado di esaurire la complessità dell'opera in oggetto, anche se quanto dirò qui non potrà che ribadire la sostanziale e profonda adesione di Sannazaro alla lezione petrarchesca. In via preliminare mi corre poi l'obbligo di avvertire che, a parte limitati cenni, la mia analisi sacrificherà la dimensione storica e diacronica, per guardare alla raccolta di rime di Sannazaro nel suo complesso e nella configurazione consegnata alla *princeps*: mi sembra infatti utile delineare l'esito a cui la lirica di Sannazaro perviene e con cui si consegna alla poesia successiva.¹

¹ Un altro versante che verrà qui per ora sacrificato (nella speranza di poter tornare sull'indagine per futuri ampliamenti) è rappresentato dal confronto con i testi poetici dell'*Arcadia* e con le *Disperse*.

I «*Sonetti et canzoni*» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli, Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-11



1. Partirò nel mio discorso da un esempio estremo di devozione al modello di Petrarca, il centone del son. 18, che consente di comprendere alcune dinamiche di una relazione intertestuale meno scontata di quanto appaia a prima vista:²

L'alma mia fiamma, oltra le belle bella,	Ref 289, 1 «L'alma mia fiamma oltra le belle bella»
ne l'età sua più verde e più fiorita	Ref 278, 1 «Ne l'età sua più <i>bella</i> et più fiorita»
è, per quel che ne sperì, al ciel salita,	Ref 91, 3 « <i>et</i> per quel ch'io ne sperì al ciel salita»
tutta accesa de' raggi di sua stella.	Ref 336, 4 «tutta accesa de' raggi di sua stella»
A Dio diletta obediante ancella,	Ref 28, 5 «a Dio dilecta, obediante ancella»
'nanzi tempo chiamata a l'altra vita,	Ref 31, 2 « <i>anzi</i> tempo chiamata a l'altra vita»
poi da questa miseria sei partita,	Ref 359, 19 « <i>che</i> di questa misera <i>sia</i> partita»
vèr me ti mostra in atto od in favella.	Ref 206, 18 « <i>ver'</i> me <i>si mostri</i> , in atto od in favella»
Deh porgi mano a l'affannato ingegno	Ref 354, 1 «Deh porgi mano a l'affannato ingegno»
gridando: – Sta su, misero, che fai? –,	Ref 68, 3 «gridando: Sta' su, misero, che fai?»
o usato di mia vita sostegno.	Ref 340, 4 «o usato di mia vita sostegno»
E non tardar, ché gli è ben tempo omai,	Ref 358, 9 «Et non tardar, ch'egli è ben tempo omai»
tanto più quanto son men verde legno,	Ref 271, 11 «tanto più quanto son men verde legno»
di poner fine a l'infiniti guai.	Ref 355, 11 « <i>et</i> poner fine a li 'nfiniti guai»

Questo sonetto, che, anche prendendo come termine *ante quem* il 1530, attesta una precoce pratica del centone,³ dimostra che Sannazaro guarda al Canzoniere come a una sorta di repertorio da cui estrarre le “tessere” necessarie per produrre i propri testi. Naturalmente, in una poesia costituita da forme chiuse, in cui la struttura del testo è data dallo

² Per le citazioni delle due opere si usano come edizioni di riferimento rispettivamente IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961 (testo alle pp. 133-220; intervengo qui sul v. 13, eliminando la virgola dopo *più*) e FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004 (I ed. 1996); la natura centonaria del son. 18 è rilevata da CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle “Rime” del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37: 4.

³ Cfr. FRANCESCO ERSPAMER, *Centoni e petrarchismo nel Cinquecento*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 467-95: 485.

schema delle rime, queste tessere sono anche e forse soprattutto rime e parole in rima, sicché quel repertorio si presenta anche come un rimario. Difatti nel caso specifico l'autore non può limitarsi ad accumulare i frammenti estratti dal modello, ma deve selezionarli in modo tale che sia possibile combinarli per mezzo della rima.

Se queste considerazioni sono banali, il nostro sonetto offre altri due motivi di interesse. Il primo consiste nella tendenza a riutilizzare le tessere nella stessa posizione dell'originale o in una posizione analoga, un fatto molto evidente nei primi cinque versi, a parte il secondo, ma che vale anche per diversi dei successivi: al secondo posto della seconda quartina si trova un verso che è nella stessa posizione, benché nella prima quartina, di un sonetto; a chiudere la stessa quartina e dunque la fronte è posto un verso che in Petrarca chiude una stanza di canzone; ad aprire le terzine si trova un verso che apre un sonetto dei *Fragmenta* e a sigillare la prima terzina un verso che chiude una quartina, e così via, sia pure con qualche eccezione. Sannazaro dimostra una spiccata sensibilità per le componenti strutturali del testo petrarchesco, probabilmente anche in correlazione con la fisionomia sintattica e intonativa dei versi.⁴

Il secondo aspetto che mi preme sottolineare è che questo esercizio, per quanto “freddo” e magari “poco riuscito” ci possa apparire (per usare parole spesso impiegate per esprimere riserve nei confronti della poesia petrarchista), non si risolve in un mero gioco combinatorio fine a se stesso,

⁴ L'attenzione profonda per l'arte compositiva petrarchesca che emerge da qui può essere collegata a quanto ha scritto Soldani a proposito della costruzione del sonetto da parte di Sannazaro, il quale «sfrutta le partizioni naturali del sonetto come un appoggio stabile su cui erigere le sue costruzioni sintattiche, dimostrando una sicurezza di tratto che è raro vedere dopo Petrarca. Si può parlare di una sapiente, millimetrica armonizzazione tra metrica e sintassi, con cui non intendo alludere a un adeguamento inerziale dei segmenti della seconda alle misure della prima, ma al fatto che la complessità organizzativa del periodo può dipanarsi senza scompensi o aritmie, proprio perché si aggancia all'impalcatura metrica, di cui sfrutta ai propri fini la divisibilità, la frazionabilità istituzionale» (ARNALDO SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, in “Studi medievali e umanistici”, 15 [2017] [*Tradizioni petrarchesche dal Veneto all'Europa*. Atti del convegno internazionale, Verona, 3-4 dicembre 2015], pp. 167-99: 198).

per diverse ragioni. In primo luogo, nonostante tutti i dubbi sulla configurazione macrotestuale della cosiddetta prima parte dei *Sonetti et canzoni*,⁵ esso si inserisce chiaramente in una sequenza dedicata alla morte di una

⁵ I dubbi sono condensati in TOBIA R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della "princeps" delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei "Sonetti et canzoni"* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 13-47. Sulla questione rimando ai contributi in questi atti di Rosangela Fanara, dello stesso Toscano e di Enrico Fenzi, con i rinvii alla bibliografia pregressa. Ho espresso la mia opinione in merito in GABRIELE BALDASSARI, *Struttura dei canzonieri d'autore e metrica: da Petrarca a Bembo e Sannazaro*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di Simone Albonico e Amelia Juri, Pisa, pp. 75-98: 76-81. A mio avviso dall'analisi della cosiddetta prima parte emergono tracce di un disegno, anche se questo non pare giunto a compimento: come se Sannazaro avesse lavorato sull'organizzazione di quei testi, ma non fosse arrivato a decidere dove inserirli. È infatti improbabile – come è stato rimarcato da ultimo da Toscano – che egli avesse pensato a una raccolta in cui l'ordine cronologico dei testi, e specie di quelli di carattere politico, fosse sovvertito in maniera così evidente come accade nella *princeps*; ma anche l'idea che la prima parte ospiti rime rifiutate (come voleva CESARE BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del "canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, in "Studi di filologia italiana", 55 [1997], pp. 111-26) non convince, perché in essa sono ben visibili raggruppamenti, come quello su cui mi soffermerò ora, ed è secondo me innegabile la funzione proemiale affidata al primo sonetto, a cui si legano i successivi due (come mostrato da ROSANGELA FANARA, *Per il commento ai "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro (Lettura dei sonetti 1-3)*, "Per leggere", 15 [2015], 29, pp. 25-50 e come io stesso ho sottolineato in BALDASSARI, *Struttura dei canzonieri d'autore*, pp. 78-79; si vedano anche al riguardo le rilevanti considerazioni di TIZIANO ZANATO, *Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto*, in *Studi e problemi di critica testuale 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*. Atti del convegno [Bologna, 25-27 novembre 2010], a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 47-72: 63-67). Mi permetto di dire qui, a margine, che la soluzione preferibile in un'edizione dei *Sonetti et canzoni* resta per me quella di rispettare l'ordinamento della *princeps*, che io definirei "semi-autoriale": nell'impossibilità di stabilire quale sia la volontà ultima dell'autore, si preserva così il documento nella forma in cui è stato storicamente recepito, permettendo anche di avvertire le potenzialità strutturali di un'opera che possiamo apprezzare anche nella sua forma enigmaticamente inconclusa, senza alcuna pretesa di ricondurla a un disegno compiuto.

donna.⁶ A partire almeno dal son. 14 infatti il poeta riflette sulla fragilità della condizione umana, e quindi sulla vanità delle proprie occupazioni («che a guisa d'uom che vaneggiando assonna, / mi pasco d'ombre et ho la morte appresso, / né penso che ho a lassar la fragil gonna», vv. 12-14),⁷ evidenziando, con marcata impronta petrarchesca, l'assenza di giustizia con cui la morte colpisce gli esseri umani: «Lasso, che ripensando al tempo breve / di questa vita languida e mortale, / e come con suoi colpi ognora assale / la morte quei che meno assalir deve» (vv. 1-4). Il sonetto successivo, il n° 15, si colloca sulla stessa lunghezza d'onda, dal momento che è incentrato sul lamento della Terra nei confronti del «sommo Giove» (v. 2), il quale si appresta a «spogliar pur 'nanzi gli anni» la Terra stessa (v. 13), lasciandola *cieca*, «senza il *suo* sole» (v. 14), «per ornar la *sua* stellata corte» (v. 9), un verso che rimodula lievemente *Rvf* 309, 4 «per adornarne i suoi stellanti chiostrì». Ora, per quanto sia possibile, come ha ipotizzato Tobia Toscano, che il son. 16 sia dedicato alle vicissitudini personali di Cassandra Marchese,⁸ il lamento sulle spietate leggi che governano il mondo cui questo testo dà voce sembra porsi in perfetta continuità con quanto precede («L'anime che a virtù son più rebelle, / Fortuna esalta

⁶ Come è noto, Alfredo Mauro (in SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 448) ipotizzava che qui venisse compianta la morte di una delle donne (due se non più) protagoniste degli amori giovanili a cui sarebbe dedicata la prima parte dei *Sonetti et canzoni*, e che costei andasse identificata con colei «di cui si piange la morte immatura nella prima delle *Piscatoriae* e nell'epilogo dell'*Arcadia*»; questa idea è stata risolutamente contestata da DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, p. 4. R. FANARA, *Strutture macrotestuali nei "Sonetti et canzoni" di Jacobo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000, pp. 21-24 inquadra questo gruppo di testi in una serie più ampia, che sarebbe costituita da 14-27 e suddivisibile in due sezioni, 14-20 e 21-27: «Entrambe sviluppano argomentazioni topiche: nella prima viene svolto il tema della precarietà ed infelicità dell'esistenza. Tale motivo riceve una variata trattazione: generica deprecazione della vita (rime 14, 16, 19); presenza incombente della morte (rima 14); morte di una meravigliosa creatura (rime 15, 17, 18)» (ivi, pp. 21-22).

⁷ Si noti il connubio tra il dantesco *assonna*, che ricorda specialmente *Par.* VII 15 «mi richinava come l'uom ch'assonna» e l'uso metaforico di *gonna* che troviamo in *Rvf* 349, 11 «questa mia grave et frale et mortal gonna».

⁸ Cfr. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, pp. 36-39.

ognor tra le sue gregge, / e quelle per chi il vizio si corregge, / suggette espone a vènti et a procelle», vv. 5-8). Il discorso del resto prosegue con il son. 17, che ci dà notizia della morte prematura di «Una nova angetta», la quale «a' giorni nostri / nel viver basso apparve altera e schiva, / e così bella poi, lucente e viva / tornò volando a li superni chiostri» (vv. 1-4). Non a caso questi ultimi versi riprendono ancora e rendono più evidente il riuso di *Rvf* 309, 1-4: «L'alto et novo miracol ch'a' di nostri / apparve al mondo, et star seco non volse, / che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse / per adornare i suoi stellanti chiostri», anche se appare tutt'altro che improbabile che la memoria di Petrarca si sia incrociata con quella di Giusto de' Conti, *Bella mano* 6, 9-14 «In lei quel poco lume è tutto accolto / e quel poco splendor che ai giorni nostri / sopra noi cade da benigne stelle; / tal che 'l Maestro da' stellati chiostri / se loda, rimirando nel bel volto, / che fe' già de sua man cose sì belle»,⁹ tanto più che nel sonetto precedente della raccolta giustiana la donna è celebrata come *nova agnoletta*.¹⁰

⁹ Cito il testo della *Bella mano* messo gentilmente a disposizione da Italo Pantani in occasione del convegno del 5-6 ottobre 2006 i cui atti sono contenuti in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di Italo Pantani, Roma, Bulzoni, 2008; la numerazione dei testi segue quella giustificata in I. PANTANI, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno Ed., 2006.

¹⁰ La stessa fonte petrarchesca improntava già *SeC* 5, 1-4, di ispirazione invece religiosa, «Anima eletta che col tuo fattore / ti godi assisa nei stellati chiostri, / ove lucente e bella or ti dimostri / tutta pietosa del mondano errore», dove il sintagma risulta dalla correzione di un precedente *superni chiostri*, cioè la giuntura che troviamo a 17, 4 (poi a 101, 149), mentre al contrario *stellata corte* a 15, 9 è sopravvenuto proprio su *stellati chiostri*: su questi e altri «movimenti di variazione e redistribuzione lessicale» cui «rispondono puntualmente presenze e variazioni e reintegrazioni in altre sedi» si soffermava PIER VINCENZO MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora (con il titolo *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*) in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, introduzione di Matteo Palumbo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 134-91: 163, traendone in conclusione l'immagine di un autore che tiene «saldamente in pugno tutta la compagine della raccolta quale gli si viene alla fine configurando

Tornando a questo punto al son. 18, si può notare anche che dieci dei quattordici endecasillabi petrarcheschi di cui si compone sono tratti da testi della seconda parte dei *Rerum vulgarium fragmenta*, senza contenere però un chiaro ed esplicito riferimento alla morte, che anzi non è mai nominata in tutto il sonetto. La connotazione luttuosa a ben guardare è più marcata ai vv. 3 e 6, desunti da testi della parte in vita ma scritti in riferimento o alla morte di una donna diversa da Laura (*Rvf* 91) o a una malattia di lei (*Rvf* 31); ad essi infine si aggiungono, ai vv. 5 e 10, due endecasillabi petrarcheschi ricavati da sonetti a dominante spirituale. Il fatto è che a ben guardare le tessere non vengono scelte solo per quello che dicono esplicitamente, ma anche per ciò che sono in grado di evocare e per il condizionamento che esercita su di esse il contesto di provenienza. Si ha quindi la sensazione che Sannazaro intenda richiamare una zona e un'atmosfera del Canzoniere petrarchesco. Difatti sei versi citano altrettanti testi da *Rvf* 336 in poi, e addirittura quattro, sugli ultimi otto, vengono prelevati da una porzione molto circoscritta, compresa tra *Rvf* 354 e 359.

In quest'ultima canzone e in alcuni dei testi limitrofi, come è ben noto, Petrarca immagina che Laura morta gli appaia in sonno a consolarlo. Ora, cosa fa Sannazaro? Passa dal racconto dell'apparizione consolatoria dell'amata alla sua invocazione, ed è interessante vedere che questo cambiamento di prospettiva si attua attraverso alcuni lievi ritocchi dei versi dei *Fragmenta*, ma anche attraverso la riconversione di altri: *Rvf* 354, 1 «Deh porgi mano a l'affannato ingegno» non è affatto una richiesta rivolta dall'io lirico all'amata nel Canzoniere, ma ad Amore, così come 358, 9 «Et non tardar, ch'egli è ben tempo omai» in Petrarca è un invito rivolto alla Morte. Dunque Sannazaro invoca l'apparizione consolatoria dell'amata

e sorvegli^a quindi le componenti lessicali nel loro insieme strutturale e organico». Difficile davvero immaginare (lo ribadisco) che simili interventi si siano esercitati su rime non destinate a comporsi in una raccolta. FANARA, *Strutture macrotestuali*, pp. 23-24 non si sofferma su queste varianti, valorizzandone piuttosto altre, tra *SeC* 16 e 17, che paiono intese a creare continuità dall'uno all'altro testo attraverso la metafora della navigazione. Tornerò sulle varianti in questa zona dei *Sonetti et canzoni* al § 6 del presente contributo.

quasi sussumendo in questo motivo versi che erano solo vicini ai testi che ne parlavano. Per di più il seguito pare mettere in scena la delusione delle aspettative del poeta: nel sonetto successivo, il n° 19, l'io lirico si rivolge alla vita (e il passaggio, tanto più che *vita* era in rima nel son. 18, è significativo), con un'ulteriore accorata invocazione-esclamazione: «O vita, vita non, ma vivo affanno», aggiungendo poi: «le tue false promesse e 'l vero inganno / mi han privo sì d'ogni speranza il core, / ch'io porto invidia a quei che son già fòre / et ho pietà degli altri che verranno» (vv. 5-8).

In definitiva in quello che può essere preso come un caso-limite di imitazione, intesa quale costituzione del proprio testo sulla base di un testo o di testi altrui, si insinuano fenomeni tipici di una pratica più propriamente allusiva. Mi sembra che questo fatto meriti di essere sottolineato, perché ci dice che non sempre i piani nell'analisi sono agevolmente separabili, e che l'opera che noi abbiamo sotto gli occhi e che possiamo esaminare come farò anch'io sul piano statistico, nel suo complesso e con uno sguardo dall'alto, è comunque il risultato di una serie di atti singoli, per così dire, determinati di volta in volta da cause differenti e magari concomitanti, da cui si cerca di estrarre tendenze formali, cioè fenomeni costanti e ricorrenti.

2. Considerazioni simili sulla dialettica tra imitazione sistematica del modello e ripresa mirata di singoli luoghi possono essere fatte anche qualora si punti l'attenzione sul settore metrico tradizionalmente indicato come paradigmatico dell'attitudine di Sannazaro nei confronti di Petrarca, quello della canzone. Guglielmo Gorni – è noto – ha parlato quasi di superstizione, di scaramanzia dell'autore napoletano nel riprendere e nell'applicare perfettamente gli schemi metrici di antecedenti petrarcheschi, dal momento che nove canzoni a parte l'ultima, e questa per il solo scarto di

una stanza, sono esattamente sovrapponibili ad altrettanti esemplari dei *Rerum vulgarium fragmenta*.¹¹

Innanzitutto è evidente che il perimetro lessicale entro cui si muove Sannazaro anche nei testi di largo respiro, che sarebbero più inclini, per necessità, all'adozione di nuovi materiali, è determinato essenzialmente dal rimario dei *Rerum vulgarium fragmenta*, con poche escursioni. Ad esempio, nella canz. 59, sul metro di *Chiare, fresche et dolci acque*, il lessico in rima non autorizzato da Petrarca nei 68 vv. si avvicina allo zero: se infatti la coppia *remedio* : *tedio* ai vv. 35 : 36 non ha il conforto del Canzoniere, a differenza dell'originaria *refugio* : *indugio*, attestata da FN^{4b} e presente in *Rvf* 331, 63 : 64 (a sigillo dell'intera canzone),¹² essa è comunque attestata nei *Triumphs* (TC III 64 : 66);¹³ esulano quindi dal rimario petrarchesco solo *celatamente* al v. 9, avverbio che tuttavia campeggia in corpo del verso nel secondo sonetto dei *Fragmenta* (v. 3), e ad essere estremamen-

¹¹ GUGLIELMO GORNI, *Ragioni metriche della canzone* (1973), in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 207-17: 213.

¹² La variante è riportata in SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 457 ed è stata da me verificata su una riproduzione del ms. di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 720, il famigerato FN⁴ (la riproduzione mi è stata gentilmente concessa da Rosangela Fanara, che ringrazio).

¹³ Faccio riferimento all'edizione curata da Vinicio Pacca in F. PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. 3-626, riprendendone anche il sistema di abbreviazioni (TC = *Triumphus Cupidinis*; TE = *Triumphus Eternitatis*; TF = *Triumphus Fame*; TM = *Triumphus Mortis*; TP = *Triumphus Pudicitie*; TT = *Triumphus Temporis*). Nel reperimento di rime e rimanti mi sono servito principalmente per i *Rerum vulgarium fragmenta* dei rimari contenuti in *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, a cura dell'Ufficio Lessicografico, 2 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 1971, II. *Concordanze M-Z, Frequenze, Rimario*, pp. 2043-110, e in MASSIMO ZENARI, *Repertorio metrico dei "Rerum vulgarium fragmenta" di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1999, pp. 477-550; per i *Triumphs* di quello presente in F. PETRARCA, *Rime e Trionfi. Con il rimario e 12 illustrazioni*, a cura di Raffaello Ramat, Milano, Rizzoli, 1957, pp. 647-945; per la *Commedia* di quello in DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, III. *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 957-1309 (edizione a cui faccio anche riferimento per il testo della *Commedia*).

te rigorosi *bisogno* sostantivo al v. 50, anche se il verbo *bisogna* è in rima in due occasioni nel Canzoniere (*Rvf* 49, 5 e 207, 12).

Pure se ci volgiamo a una canzone che sul piano dell'*inventio* non nasce dall'imitazione del grande modello, come la n° 75, costruita sul paragone tra alcuni dannati del mito classico e l'io sofferente per amore, notiamo che il non petrarchesco, tralasciando mere varianti desinenziali o esigue differenze,¹⁴ è certo più abbondante che nel caso precedente, ma non raggiunge misure notevoli: sui 120 vv. totali, esso si riduce in particolare ad alcuni accusati latinismi, quali *diuturne* (v. 18), *iterando* (v. 29), *funesta* (v. 75; ma *funesto* è in rima in *TP* 54), *rapace* (v. 100, che però compare, non in rima, a *Rvf* 360, 47), *audace* (v. 105); vanno considerate poi lievi infrazioni *colpe* (v. 97), che comunque annovera attestazioni fuori dalla sede di rima in Petrarca (senza contare le occorrenze di *incolpo*), *discovse* al v. 90, che riporta alla *Commedia* dantesca (*Inf.* XXIX 128; *Par.* XXVIII 138), ma può essere accostato anche al *ricovse* attestato due volte nei *Fragmenta* (115, 13; 126, 8), e due infiniti con terminazione riflessiva quali *legarsi* e *voltarsi*, perfettamente autorizzati dalla pratica petrarchesca (vv. 82 : 83; si noti che i due verbi contano comunque attestazioni in rima).

Così, anche in un testo di ragguardevole lunghezza, come la canz. 89 (di 126 vv.), ciò che esula dai *Rerum vulgarium fragmenta* è veramente poco, con una forse non casuale concentrazione nella quinta stanza, laddove si celebra l'esempio dei poeti che seppero elevarsi al di sopra del tema amoroso:

¹⁴ Si veda *scosse* participio (v. 20; *scossa* in *Rvf* 23, 128 e *TP* 26), *brume* (v. 22; *bruma* in *Rvf* 185, 8), *vòte* (v. 26; *vòto* in *Rvf* 366, 117; *TF* I 72), *gote* (v. 27; *gota* in *Rvf* 343, 14), *ancise* (v. 32; *ancide* in *Rvf* 159, 12; 183, 1; 273, 9), *rileve* (v. 42; *relevo* in *Rvf* 105, 4 e 264, 9), *novelli* (v. 54; *novelle* in *Rvf* 312, 5), *osa* (v. 88; *oso* in *Rvf* 169, 14 e come participio in *Rvf* 356, 4 e *TF* III 79), *nascosa* (v. 89; *ascose* come pass. remoto in *Rvf* 366, 3; *TP* 187; *TM* II 141), *devea* (v. 92; naturalmente autorizzato sia dalle numerose occorrenze di *deve* in rima sia dalla frequenza degli imperfetti in *-ea*), *spolpe* (v. 102; *spolpo* in *Rvf* 195, 10), *incolpe* (v. 103; *incolpo* in *Rvf* 202, 14 e 274, 14), *seguirti* (v. 118; *seguire* in *Rvf* 268, 5; *TC* III 6; *TF* III 30); vi sono poi rimanti che hanno attestazioni nei *Triumphs*, come *suda* (v. 7; *TE* 107), *fasse* verbo (v. 24; *TC* II 180 e IV 99; comunque *fassi* in *Rvf* 155, 5), *mosse* (v. 25; *TC* II 176), *maggiore* (v. 58; *TC* I 74).

Così quel che cantò del gran *Pelide*,
 del forte Aiace e poi del saggio *Ulisse*,¹⁵
 e quel altro che scrisse
 l'arme e gli affanni del figliuol d'*Anchise*,
 più chiari sono di quei che 'l mondo vide
 pianger dì e notte le amorose *risse*,
 ché tal legge *prescrisse*
 natura a chi ad amor virtù *sommise*.¹⁶

Si tratta di un luogo che con la sua protratta assonanza tra i rimanti ed evidenti giochi fonici si presterebbe già ad alcune delle riflessioni che proporrò in seguito. Ma per adesso importa soffermarsi brevemente sul poco altro che in questa canzone non sia riconducibile al rimario petrarchesco: *frequento* al v. 25, *trofei* al v. 120 (che sarà presente anche in *SeC* 93, 3 e 100, 122), la forma non poetica *ucello* al v. 103, il nome *Aragona* al v. 82.¹⁷

Per contro sono attestate in Petrarca nella canz. 59 famiglie come 3 *salse* : 6 *case* : 7 *false* (presente, con *valse*, in *Rvf* 69, 2 : 3 : 6 : 7) o coppie quali 2 *apriche* : 5 *amiche* (con *antiche* e *fatiche* in *Rvf* 303, 2 : 3 : 6 : 7) e, con minima variazione, 67 *rivolve* : 68 *polve* (in *Rvf* 161, 10 *volve* : 13 *polve*); nella canz. 75, serie quali 2 *eterno* : 3 *interno* : 5 *inferno* (in ordine inverso in *Rvf* 345, 10 : 12 : 14), 4 *stanca* : 8 *imbianca* : 9 *manca* (già in *Rvf* 58, 1 : 4 : 5 : 8 e 152, 9 : 11 : 13) o 52 *fugge* : 56 *sugge* : 57 *strugge* (che compare, anche con *rugge*, in *Rvf* 202, 2 : 3 : 6 : 7) o ancora 68 *aggiunge* : 72 *punge* : 73 *lunge* (*Rvf* 221, 10 : 12 : 14 e 264, 118 : 121 : 122); nella canz. 89, abbinamenti come 55 *campo* : 56 *avampo* (*Rvf* 98, 9 : 12 e 221, 2 : 7); 87 *esempi* : 89 *tempi* (*Rvf* 365, 1 : 4); 125 *distempe* : 127

¹⁵ Si noti che comunque *Ulisse* era presente, in rima con *risse*, in *TF* II 17 «ne l'altro Aiace, Diomede e Ulisse», un verso certo vicino a questo di Sannazaro.

¹⁶ Naturale avvertire qui l'eco di *Inf.* V 39 «che la ragion sommettono al talento».

¹⁷ Si segnala poi *vanni* al v. 35, che non compare nei *Rerum vulgarium fragmenta*, ma nei *Trumphii* (*TT* 23, oltre che a *Inf.* XXVII 42) e *cominci* al v. 95, verbo che diversamente coniugato compare a *Rvf* 3, 8 e 105, 36 (in rima al mezzo).

sempre (Rvf 55, 12 : 14; 359, 34 : 38; TM II 134 : 136); 10 *intrica* : 11 *fatica* (Rvf 360, 49 : 53); 72 *fosco* : 74 *bosco* (Rvf 194, 2 : 7; 226, 2 : 7; 323, 37 : 40), e ancora 57 *strugge* : 59 *fugge*, per citare solo ciò che nei *Fragmenta* si ritrova tale e quale e che appare particolarmente connotato sul piano fonico, visto che – come vedremo – è questo uno dei dati emergenti del trattamento della rima da parte di Sannazaro. Al riguardo non è superfluo segnalare che queste combinazioni lessicali in gran parte sono presenti in Petrarca ma non in Dante, come a dire che è il primo, soprattutto con i *Rerum vulgarium fragmenta*, a condizionare l'orientamento di Sannazaro verso soluzioni meno scontate in rima.

3. Fermandosi sulla ripresa di famiglie rimiche, non si può trascurare qualche esempio in cui nelle canzoni di Sannazaro si ha un calco, integrale o parziale, di serie presenti nei testi corrispondenti del Canzoniere, al fine di imprimere quasi un sigillo ulteriore all'operazione memoriale. Sotto questo profilo spicca quanto avviene nella prima canzone, la n° 11, con due serie che si collocano nella stessa esatta posizione dell'originale: nel primo caso – ed è davvero un segno della finezza con cui Sannazaro ausculta il testo petrarchesco – si aggiunge una minima variazione su un'altra serie, in una sorta di gioco paronomastico con il modello; ma anche nel secondo esempio avviene qualcosa di analogo:

SeC 11, 1-14

O fra tante procelle invitta e chiara
 anima gloriosa, a cui Fortuna
 dopo sì lunghe offese alfin si rende,
 e benché da le fasce e da la cuna
 tarda venisse a te sempre et avara
 né corra ancor quanto il dever si stende,
 pur fra se stessa dannà oggi e riprende
 la ingiusta guerra e del su' error *si pente*,
 quasi già d'esser cieca or *si vergogni*;
 onde, perché tardando non *si agogni*
 tra speranze dubbiose, inferme e *lente*,
 benigna ti *consente*

Rvf 53, 1-14

Spirto gentil, che quelle membra reggi
 dentro a le qua' peregrinando alberga
 un signor valoroso, accorto et saggio,
 poi che se' giunto a l'onorata verga
 colla qual Roma et suoi erranti correggi,
 et la richiami al suo antiquo viaggio,
 io parlo a te, però ch'altrove un raggio
 non veggio di virtù, ch'al mondo è *spenta*,
 né trovo chi di mal far *si vergogni*.
 Che s'aspetti non so, né che *s'agogni*,
 Italia, che suoi guai non par che *senta*:
 vecchia, otiosa et *lenta*,

la terra e 'l mar con salda e lunga pace,
ché raro alta virtù sepolta giace.

SeC 11, 71-84

Oh qual letizia fia per gli alti monti,
se a' Fauni mai tra le spelunche e i boschi
arriva il grido di sì fatti onori!
Usciran di suoi nidi ombrosi e foschi
le vaghe Ninfe, e per le rive e i fonti
spargeran di sue man divini odori;
in tutti i tronchi, in tutte l'erbe e i fiori
scriveran gli atti e l'opre alte e **leggiadre**,
che 'l faran vivo oltra mille anni in terra
e se in antiveder l'occhio non erra,
tosto fia lieta questa antica **madre**
d'un tal marito e **padre**
più che Roma non fu de' buoni Augusti,
ché 'l ciel non è mai tardo a' preghi giusti.

dormirà sempre, et non fia chi la svegli?
Le man' l'avess'io avvolto entro' capegli!

Ref 53, 71-84

Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi
ad una gran marmorea colonna
fanno noia sovente, et a sé danno.
Di costor piange quella gentil donna
che t'ha chiamato a ciò che di lei sterpi
le male piante, che fiorir non sanno.
Passato è già più che 'l millesimo anno
che 'n lei mancâr quell'anime **leggiadre**
che locata l'avean là dov' ell' era.
Ahi nova gente oltra misura altera,
irreverente a tanta et a tal **madre**!
Tu marito, tu **padre**:
ogni soccorso di tua man s'attende,
ché 'l maggior padre ad altr'opera intende.

Questa modalità di citazione risulta particolarmente marcata nelle canzoni politiche, quasi per la necessità di rendere evidente un'*auctoritas* che dia sostegno al discorso: si veda al riguardo la n° 69, che offre questi luoghi, in cui il calco è palese anche senza esatta corrispondenza spaziale:

Sec 69, 80-104

Quella real, possente, intrepid'alma
che da benigne stelle
fu qui mandata a rilevar la gente,
con sue virtù vi mova invitte e belle,
ch'ebber sì chiara palma
del *barbarico popol d'oriente*,
allor che sì repente
col solito furor la turca **rabbia**
e' nostri dolci liti a predar venne,
là 've poscia sostenne
il giusto giogo, in stretta e chiusa **gabbia**
Ché se di tanta **scabbia**
il nostro almo paese

Ref 128

Ben provide Natura al nostro stato,
quando de l'Alpi schermo
pose fra noi et la tedesca **rabbia**,
ma 'l desir cieco, e 'incontra 'l suo ben fermo,
s'è poi tanto ingegnato,
ch'al corpo sano à procurato **scabbia**.
Or dentro ad una **gabbia**
(vv. 33-39)

per sua presenza sol fu scosso e netto,
che fia di vostre imprese,
se contra voi pur arma il sacro petto?

Né vi mova, per dio, che 'l Tebro e l'Arno
tra selve orrende e dumi
a bada il tegnan, ché speranza è vana.
Ritardar nol potran monti né fiumi,
ché mai non spiega **indarno**
quella insegna felice e più che umana,
la qual, così lontana,
se si confessa il ver, timor vi porge,
e con l'imagin sua vi turba il sonno.

Italia mia, benché 'l parlar sia **indarno**
a le piaghe mortali
che nel bel corpo tuo sì spesse veggio,
piacemi almen che' miei sospir' sian quali
spera 'l Tevero et l'Arno,
e 'l Po, dove doglioso et grave or seggio.
(vv. 1-6)

In entrambi i casi, soprattutto il primo, è notevole che Sannazaro disponga le parole in rima in modo tale che siano alla stessa distanza che hanno nel testo di Petrarca. Sono poi evidenti altri elementi tipici di una rielaborazione scoperta e al tempo stesso raffinata del modello, ma importa soprattutto notare la presenza almeno di una tessera che si insinua da un altro testo petrarchesco, affine a quello imitato: il «barbarico popol d'Oriente» al v. 85 deriva infatti dal «popolo infelice d'oriente» della canzone di crociata petrarchesca, *O aspectata in ciel beata et bella* (v. 98), dove *oriente* rima sempre con *gente*. D'altra parte nel primo luogo citato l'*antica madre* della canz. 11 è una tessera prelevata dalla stessa canzone dei *Fragmenta*, al v. 73, dove è in rima con *leggiadre*. Come ho già sottolineato altrove, Sannazaro compie un'operazione di fusione tra le canzoni politiche di Petrarca che è del resto ben visibile nella tradizione quattrocentesca e tornerà nello stesso capitolo finale del *Principe* chiuso dalla citazione di *Italia mia*.¹⁸

Questo meccanismo di incrocio tra componimenti legati per così dire da un'aria di famiglia può essere messo in evidenza anche altrove. Mi limito a un solo esempio. Imitando la canz. 125 di Petrarca nella canz.

¹⁸ Cfr. G. BALDASSARI, *Prima della citazione del "Principe"*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", 35 (2010), pp. 67-100: 95-99.

53 dei *Sonetti et canzoni*, Sannazaro si avvale ancora di una quasi perfetta corrispondenza di posizione, riprendendo la rima in *-ude* di quel testo e operando un evidente calco al v. 20, ma impiegando anche i rimanti che si trovano, con lieve variazione desinenziale, agli stessi versi nella canzone gemella 126, *Chiare, fresche et dolci acque*:

SeC 53, 14-22

Ben mi credeva, lasso,
che 'l mio cantare un tempo
grato fusse a l'orecchie alpestre e **crude**;
ché non è sterpo o sasso
ch'almen tardi o per tempo,
vedendo le mie piaghe aperte e **nude**
e *ciò che l'alma* **chiude**,
a pietà non si mova
del mio doglioso stato.

Rvf 125, 14-22

Però ch'Amor mi sforza
et di saver mi spoglia,
parlo in rime aspre, et di dolcezza **ignude**:
ma non sempre a la scorza
ramo, né in fior, né 'n foglia
mostra di for sua natural **vertude**.
Miri ciò che 'l cor **chiude**
Amor et que' begli occhi,
ove si siede a l'ombra.

Rvf 126, 14-22

S'egli è pur mio destino,
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando **chiuda**,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
e torni l'alma al proprio albergo **ignuda**.

La morte fia men **cruda**
se questa spene porto
a quel dubbioso passo...

In precedenza egli aveva sigillato la prima stanza con una ripresa della rima che chiude la strofa corrispondente proprio di *Chiare, fresche et dolci acque*:

SeC 53, 1-13

Amor, tu vòì ch'io dica
quel ch'io tacer vorrei,
né par che 'n tanto error vergogna curi.
Dirò con gran fatica
gli affanni e' dolor miei,
non perché sperì dir quanto sian duri,
ma, se tu m'assicuri
di tue percosse acerbe,
vo' che mi veda e senta
quella che mi tormenta,
quasi un languido cigno su per l'erbe,
ch'allor che morte il preme
getta le voci **extreme**.

Ref 126, 1-13

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udienza insieme
a le dolenti mie parole **extreme**.

Osservando le due stanze affiancate, si può notare anche che a partire dal v. 8, con la rima in *-erbe*, che assuona e parzialmente consuona con quella in *-erse* di *Ref* 126, e poi con la successiva in *-enta*, e specialmente con la parola in rima *sent*a, che ricorda *seno* di Petrarca, Sannazaro dà l'impressione di puntare ancora sulla ripresa o sul riecheggiamento del modello anche a livello fonico.

4. Se noi poniamo a fianco le canzoni di Sannazaro e le corrispondenti di Petrarca, notiamo in realtà che il numero di rime in comune è sempre limitato e, si può pensare, sostanzialmente fisiologico: la canz. 11 riproduce ad esempio esattamente 8 rime delle 46 di *Ref* 53 (il 17,39%), una cifra a cui non si può anettere di per sé alcun significato, se solo si considera le rime condivise con altre canzoni: sono ad esempio 6 quelle

in comune con *Rvf* 28 (13,04%) e 10 quelle con *Rvf* 128, che ha 54 rime (18,52%); quelle condivise tra la successiva canz. 25 e *Rvf* 268 sono 6 su 37, con 6 rimanti su 82, quelle tra la canz. 41 e *Rvf* 207 sono 7 su 46, e così via. Dunque Sannazaro punta su riprese circoscritte e calibrate, piuttosto che su un'imitazione stretta e protratta a livello rimico. La ragione è facilmente comprensibile: nel momento in cui si sceglie di applicare rigorosamente la struttura di un testo altrui, non si può spingere la citazione oltre una certa soglia.

Ciò vale anche per la ripresa della sostanza fonica delle rime. Tornando sulla canz. 53, possiamo rilevare, come del resto hanno già fatto altri,¹⁹ che il tessuto rimico di questo testo è assai lontano da quella della canz. 125 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, notoriamente caratterizzata da un ampio ricorso a rime «aspre et di dolcezza ignude», come dichiara Petrarca stesso nel passo citato sopra. Il divario sotto questo profilo è evidenziabile, sia pure con differenze sensibilmente meno nette, confrontando anche le altre canzoni di Sannazaro con le corrispondenti dei *Fragmenta*, come si vede nelle seguenti tabelle, che si attengono – come farò nel resto del mio intervento – ai principi nella classificazione delle rime enunciati da Andrea Afribo nel suo contributo nel volume su *La metrica dei "Fragmenta"*, per cui si intende per rima vocalica «quella con una sola consonante», per rima in iato «quella con due vocali», per rima consonantica «quella con gruppo di consonanti (es. ATRA, ASPRO), tra cui ogni nesso composto di nasale più occlusiva», per rima in doppia o geminata «quella con consonante geminata (es. ALLE, EZZA, ETTO) ma con l'esclusione [...] delle palatali intense GL e GN», che sono «contegiate nella colonna delle rime consonantiche»:²⁰

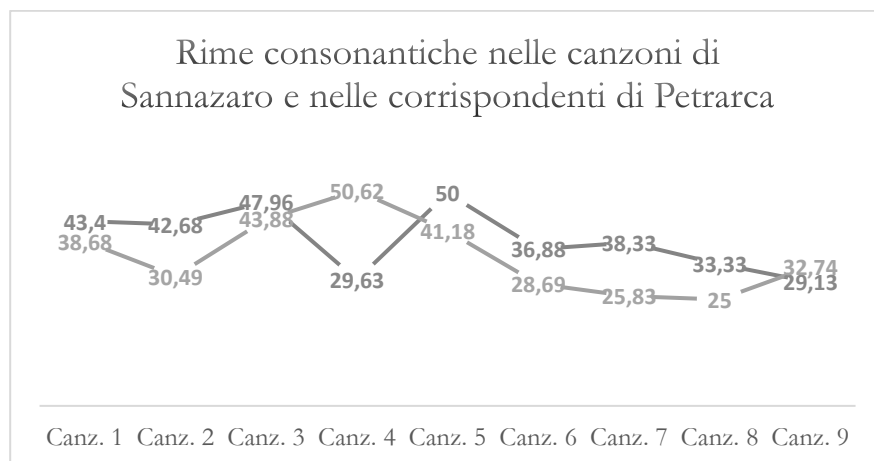
¹⁹ Si veda MARCO PRALORAN, *Una nota sul petrarchismo metrico*, in *Metrica e poesia*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2004, pp. 79-88: 86; GAIA GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, p. 363.

²⁰ ANDREA AFRIBO, *La rima del Canzoniere e la tradizione*, in *La metrica dei "Fragmenta"*, a cura di M. Praloran, Roma - Padova, Antenore, 2003, pp. 531-618: 537.

Rime	11 (106vv.)	<i>Rvf</i> 53	25 (82)	<i>Rvf</i> 268	41 (98)	<i>Rvf</i> 207	53 (81)	<i>Rvf</i> 125	59 (68)	<i>Rvf</i> 126
voc.	36,79% (39)	26,42% (28)	39,02% (32)	51,22% (42)	25,51% (25)	38,78% (38)	50,62% (41)	29,63% (24)	47,06% (32)	39,71% (27)
cons.	43,40% (46)	38,68% (41)	42,68% (35)	30,49% (25)	47,96% (47)	43,88% (43)	29,63% (24)	50,62% (41)	50% (34)	41,18% (28)
gem.	16,98% (18)	29,25% (31)	13,41% (11)	8,54% (7)	17,35% (17)	15,31% (15)	17,28% (14)	16,05% (13)	2,94% (2)	13,24% (9)
iato	2,83% (3)	5,66% (6)	4,88% (4)	9,76% (8)	9,18% (9)	2,04% (2)	2,47% (2)	3,70% (3)	/	5,88% (4)

Rime	69 (122)	<i>Rvf</i> 128	75 (120)	<i>Rvf</i> 37	83 (72)	<i>Rvf</i> 129	89 (127)	<i>Rvf</i> 119 (113)
voc.	40,98% (50)	50,82% (62)	36,67% (44)	52,50% (63)	55,56% (40)	50% (36)	45,67% (58)	44,25% (50)
cons.	36,88% (45)	28,69% (35)	38,33% (46)	25,83% (31)	33,33% (24)	25% (18)	29,13% (37)	32,74% (37)
gem.	22,13% (27)	18,85% (23)	17,50% (21)	14,17% (17)	8,33% (6)	20,83% (15)	22,83% (29)	14,16% (16)
iato	/	1,64% (2)	7,50% (9)	7,50% (9)	2,78% (2)	4,17% (3)	2,36% (3)	8,85% (10)

In particolare, il dato delle rime consonantiche mette in mostra un divario abbastanza sensibile tra le canzoni corrispondenti, come evidenzia questo grafico (dove si numerano le canzoni secondo la loro successione nei *SeC*; ai testi della raccolta di Sannazaro corrisponde la linea più scura):



Tuttavia se si guarda al complesso del *corpus* delle canzoni di Sannazaro, si ricavano dati vicini a quelli che offre l'insieme delle canzoni petrarchesche da lui imitate. La mancata riproduzione del tessuto rimico sulla misura del singolo testo si rovescia dunque in prossimità nel quadro generale:

	Canzoni Sannazaro	nove canzoni <i>Rvf</i>
Voc.	41,21% (361)	42,92% (370)
Cons.	38,58% (338)	34,69% (299)
Gem.	16,55% (145)	16,94% (146)
Iato	3,65% (32)	5,45% (47)
Totale	876	862

In particolare colpisce il dato delle rime consonantiche, che possiamo vedere rappresentato più dettagliatamente, secondo le diverse classi:²¹

²¹ Avverto che nella suddivisione delle rime in classi consonantiche in questo studio ho adottato il principio seguito da LEONARDO BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2016, p. 376 n. 581 per cui «STR e SPR sono contenuti nella classe SX, LTR in LX, MBR, MPR in MX; in XR solamente BR, CR, DR, GR, PR, TR, VR». Una verifica sul Canzoniere porta a concludere che questo è il criterio seguito da AFRIBO, *La rima del Canzoniere e la tradizione*, ed è a questo principio che mi sono attenuto io stesso nei miei studi precedenti di tale genere. Devo ammettere però qualche perplessità ora sul punto: pur essendo comprensibile il criterio per cui non si computa due volte lo stesso fenomeno, in queste indagini importerebbe forse di più dare conto della materia sonora della rima; invece detrarre rime come *-aspro* o *-entro* dalla classe di xR finisce per dare un'immagine non del tutto perspicua della fisionomia di un'opera (nel caso delle canzoni di Sannazaro e delle corrispondenti dei *Rvf*, seguendo un principio inclusivo il dato sarebbe rispettivamente dell'1,71% e del 4,87%). Sempre BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi*, pp. 375-76 n. 580 afferma di aver computato come vocalica la rima con «palatale resa dal nesso SC»; una verifica sui *Rvf* permette di appurare che AFRIBO, *La rima del Canzoniere e la tradizione*

	GL	GN	Lx	Mx	Nx	Rx	Xr	Sx
<i>SeC</i> (canzoni)	1,48% (13)	2,17% (19)	4% (35)	3,77% (33)	11,87% (104)	11,30% (99)	0,57% (5)	3,42% (30)
<i>Rvf</i> (9 canzoni)	1,62% (14)	1,97% (17)	2,90% (25)	2,78% (24)	7,77% (67)	12,76% (110)	2,55% (22)	2,78% (24)

Non inganni il ricorso più ampio alle desinenze con N più consonante da parte di Sannazaro: *-ente*, notoriamente la più comune e banale tra queste rime, conta infatti solo per l'1,26% nelle canzoni e per l'1,10% su tutta la raccolta della *princeps*, così come nelle nove canzoni petrarchesche vale per l'1,16% e per l'1,13% in tutti i *Rerum vulgarium fragmenta*. Se poi si nota qualche punto in meno rispetto a Petrarca su rime come quelle in R implicata e soprattutto in quelle in oclusiva più vibrante, Sannazaro si avvantaggia su quelle in L, M ed S più consonante.

5. L'alto livello di consonantismo raggiunto dai *Sonetti e canzoni* è un dato rilevante, che appare confermato sul complesso della raccolta.

	Totale	I parte	II parte	Capitoli
Rime vocaliche	41,06% (1.050)	41,90% (264)	41,43% (653)	37,89% (133)
Rime consonantiche	36,33% (929)	35,87% (226)	36,04% (568)	38,46% (135)
Rime geminate	18,11% (463)	17,94% (113)	18,02% (284)	18,80% (66)
Rime in iato	4,50% (115)	4,29% (27)	4,51% (71)	4,84% (17)
Tot.	100% (2.557)	100% (630)	100% (1.576)	100% (351)

Queste percentuali offrono una prima importante fotografia dell'adesione di Sannazaro al modello petrarchesco: come ha dimostrato sempre Afribo, Petrarca, contrariamente a quanto si è pensato a lungo, non è affatto l'alfiere di una rima piana e dolce, di stampo stilnovista, ma assorbe

ha classificato invece queste rime come consonantiche, così come ho fatto io altrove e nel presente studio: lo scostamento che si verifica è di poco conto, per cui non ho proceduto a nuovi calcoli.

in maniera compiuta la lezione del Dante “petroso” e “comico”, la cui presenza nel Canzoniere è estesa e profonda, non ridotta a semplici macchie di colore. Allo stesso modo possiamo dire che Sannazaro assume l’idea e la pratica della rima proprie dei *Rerum vulgarium fragmenta*, capaci di coniugare varietà e selettività, di fare della clausola del verso un condensato di energia fonica e semantica ma al tempo stesso uno strumento fondamentale per conferire equilibrio al testo, incardinandolo su principi di regolarità e simmetria.

Vediamo adesso di porre a confronto i dati ricavati dai *Sonetti et canzoni* con quelli che emergono dai *Rerum vulgarium fragmenta* e da alcune importanti raccolte quattrocentesche, come la *Bella mano* di Giusto de’ Conti (BM), gli *Amorum libri* di Matteo Maria Boiardo (AL), il *Canzoniere* di Lorenzo de’ Medici (LdM), i *Canzone e sonetti* di Pietro Jacopo De Jennaro (DeJ):²²

	<i>SeC</i>	<i>Ref</i>	<i>BM</i>	<i>AL</i>	LdM	DeJ
Rime vocaliche	41,06%	42,31%	46,87%	61,46%	45,05%	48,04%
Rime consonantiche	36,33%	35,33%	33,95%	23,59%	31,24%	39,19%
Rime geminate	18,11%	16,05%	13,14%	7,35%	16,79%	9,82%
Rime in iato	4,50%	6,30%	6,04%	7,60%	6,90%	2,94%

Questa tabella mostra come Sannazaro, per la somma di rime consonantiche e geminate, superi Petrarca e il canzoniere che è il termine di riferimento per tutta la lirica del secondo Quattrocento, vale a dire la *Bella mano* di Giusto de’ Conti, pur ponendosi in un rapporto di continuità con

²² Qui e in seguito per i *Ref* si seguono i dati rilevati da AFRIBO, *La rima del Canzoniere e la tradizione*; per BM e AL quelli di G. BALDASSARI, *Rimari e petrarchismi a confronto: gli “Amorum libri” e la lirica settentrionale del Quattrocento*, in “Stilistica e metrica italiana”, 9 (2009) [*Mettrica italiana e discipline letterarie*. Atti del Convegno di Verona (8-10 maggio 2008)], pp. 117-70; per Lorenzo de’ Medici e De Jennaro quelli di BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi*.

essi. L'oltranza dei *Sonetti et canzoni* infatti appare tutta interna al sistema petrarchesco: è significativo che l'apporto del Dante comico e petroso, pur visibile, non si esprima particolarmente sul piano dell'*asperitas* e non contribuisca quindi ad arricchire in maniera significativa un repertorio che nella sostanza appare presente in Petrarca e da lui autorizzato.²³

²³ Traggo queste conclusioni grazie a un regesto dei rimanti dei *Sonetti et canzoni* che non sono presenti in Petrarca e si trovano invece nella *Commedia* di Dante. Nell'individuarli ho evitato di considerare casi di varianti desinenziali (cioè oscillazioni tra singolare e plurale, tra maschile e femminile, tra persone, tempi e modi verbali diversi); se questa scelta presenta un inevitabile margine di approssimazione, se ne può saggiare tuttavia la bontà a partire dal caso della rima *sciocca* : *scocca* che PRALORAN, *Una nota sul petrarchismo metrico*, p. 86 definiva «aspra e dantesca». Mentre in tutta la *Commedia* incontriamo un'occorrenza a testa per *sciocca*, *sciocche*, *sciocchi*, quattro di *scocca*, tra *Rvf* e *Triumph* ne abbiamo sei di *sciocchi*, una di *sciocco* e quattro di *scocchi*, e basta accostare i vv. 66-71 di *SeC* 53 «Non sa la turba *sciocca* / de' miseri *mortali* / qual pregio è rimaner dopo mill'anni. / Così *la morte scocca* / i velenosi strali / et in un punto sgombra i vani affanni» a luoghi come *Rvf* 366, 21 «qui fra i *mortali sciocchi*» o *TT* 82 (con i vv. seguenti) «Non aspettate che *la morte scocchi*, / come fa la più parte, ché per certo / infinita è la *schiera degli sciocchi*», per rendersi conto che Petrarca è il nume sotto cui Sannazaro si pone anche in questa occasione. Un altro esempio interessante è quello della rima in *-ipio* di *SeC* 30, 9 *principio* : 11 *mancipio* : 13 *Scipio*; sembrerebbe scontato l'accostamento a *Par.* XXVII 59 *principio* : 61 *Scipio* : 63 *concipio*, ma il riscontro è decisamente più calzante con *TF* I 23 *Scipio* : 25 *mancipio* : 27 *principio*. Analogo è infatti il contesto (un invito all'astensione dall'amore nel sonetto di Sannazaro, una celebrazione di Scipione che ne valorizza la pudicizia) e vicine alcune formulazioni (si veda *SeC* 30, 9 «Ma perché suol con dolce e bel principio» e *TF* I 27 «dopo sì glorioso e bel principio»; *SeC* 30, 11 «libero almen resisti e non mancipio» e *TF* I 25 «l'un di vertute, e non d'Amor mancipio»). Questi due esempi, insieme ad altri già visti, ci dicono anche che se è naturale privilegiare il rapporto con i *Rerum vulgarium fragmenta*, quello con i *Triumph* non deve essere trascurato. Né è opportuno obliterare il rapporto possibile con altri testi concorrenti: penso ad esempio a *SeC* 49, 3-4 «mirate ove mirando è sì confusa / la mente mia»; *confusa* è in rima in *Inf.* XXXI 74; *Purg.* XIX 27, XXXI 7; eppure qui il rapporto è piuttosto con la *Bella mano*: 67, 12 «E mi ha la mente sì d'error confusa». La tendenza a trascurare altre possibili fonti, in diversi casi anzi più calzanti, è il limite maggiore che si registra nel contributo di LUIGI SCORRANO, «Se quel soave stil...». *Sannazaro in traccia di Dante*, in «Studi rinascimentali», 6 (2008), pp. 57-76: 71-75, anche se questo stesso articolo contiene alcuni interessanti riscontri con le opere dantesche, che coinvolgono anche la dimensione rimica (e ad esso si rimanda). Ciò detto, nei *Sonetti et canzoni* i rimanti dotati di qualche significatività che siano riportabili a una probabile ed esclusiva influenza dantesca non sono molti, e il loro

Siamo invece al lato opposto rispetto agli *Amorum libri*, i cui dati, pur con tutta la problematicità dovuta al comportamento boiardo su scempie e geminate, valgono come esempio alternativo di netta predilezione per una rima fonicamente non rilevata e per soluzioni facili nella selezione e nella seriazione dei rimanti.

A quelli appena considerati si può aggiungere un altro termine di paragone assai significativo, quello di Cariteo, per il quale ho schedato il materiale rimico dei sonetti e delle canzoni, sostanzialmente la grandissima parte dell'*Endimione* nella versione edita da Pèrcopo.²⁴ Naturalmente

uso da parte di Sannazaro non sembra dipendere tanto dalla loro sostanza fonica, quanto dal loro spessore semantico: segnale in particolare (in ordine di desinenza e privilegiando i casi di perfetta corrispondenza) *scanni* (SeC 67, 11; Par. IV 31, XVI 27, XXXII 29, cui si aggiungono due occorrenze di *scanno*: Inf. II 112; Par. XXXII 28), *poema* (SeC 71, 12; Par. XXIII 62), *sincero* (SeC 13, 3; Par. VII 130, XIV 139), *discoverse* (Sec 75, 90; Inf. XXIX 128; Par. XXVIII 138), *scoverto* (Sec 101, 9; Par. III 2; Par. V 36), *decreto* (SeC 100, 40; Purg. III 140, X 34, XX 92; Par. I 124), *urtiche* (SeC 71, 2; *ortica* in Purg. XXXI 85), *scintilla* (34, 9; Par. IX 113, XX 35, XXIV 147, XXVIII 91), *sublime* (SeC 3, 7; *soblismi* in Par. XXVIII 102), *inizio* (SeC 37, 13; Purg. VII 39, XXVI 10), *ospizio* (SeC 37, 9; Inf. V 16, XIII 64; Purg. XX 23), *sepolte* (SeC 69, 22; Purg. VII 6), *occolto* (SeC 88, 11; Par. VII 56) e *occolti* (SeC 41, 5), *cagione* (SeC 101, 48; nove occorrenze nella *Commedia*), *assonna* (SeC 14, 12; Par. VII 15, XXXII 139 [cfr. *supra*, n. 7]), *motore* (Sec 95, 5; *motori* in Par. XXIX 44), *vigore* (SeC 10, 7; Purg. IX 48, XVII 96), *volume* (SeC 7, 12; Inf. I 84; Par. XV 50, XXVIII 14, XXXIII 86), *cuna* (SeC 11, 4; Purg. XXXII 118; però in un verso, «e benché da le fasce e da la cuna», che nasce sull'evidente calco di *Rvf* 72, 52 «et credo da le fasce et da la culla»), *cupo* (SeC 101, 83; Inf. VII 10), *lupo* (SeC 101, 8; Inf. VII 8), *infusa* (SeC 35, 1; *infuso* in Par. I 52, XIII 44; *superinfusa* in Par. XV 28), *ottusa* (SeC 100, 47; Par. XXIV 96), *combuste* (SeC 69, 53; *combusto* in Inf. I 75; Purg. XXIX 118). È di tutta evidenza e probabilmente non casuale il fatto che la cantica più rappresentata da questi rimanti sia il *Paradiso* e non l'*Inferno*, come a dire che la ricerca di Sannazaro si rivolge alla quintessenza trascendentale del linguaggio dantesco, non tanto a ciò che è più appariscente o che è già ormai divenuto patrimonio, con Petrarca e anche Giusto, della lirica. Naturalmente quelli qui esposti non sono altro che appunti, che meriterebbero di essere integrati e verificati alla luce di una ricerca sistematica sulla presenza dantesca, che esorbitava dagli obiettivi del presente contributo (anche se la sensazione è che resti valido quanto scriveva MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 138 quando parlava della «sostanziale limitazione, fuorché nel genere peculiare del ternario, degli influssi comici danteschi»).

²⁴ *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, secondo le due stampe originali, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, 2 voll. Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892.

i volumi delle due raccolte sono difficilmente assimilabili, ma ciò non toglie che le linee di tendenza siano chiarissime e mostrino in Cariteo una concezione della rima ben diversa da quella del poeta che lui stesso definiva «sublime e raro», esaltandone «l'alto stile»:

SONETTI	<i>SeC</i>	<i>Endimione</i>
Rime vocaliche	42,95% (481)	53,81% (1.612)
Rime consonantiche	32,95% (369)	30,91% (926)
Rime geminate	18,21% (204)	8,68% (260)
Rime in iato	5,89% (66)	6,61% (198)
Tot.	1.120	2.996
CANZONI		
Rime vocaliche	41,21% (361)	53,70% (1.095)
Rime consonantiche	38,58% (338)	29,72% (606)
Rime geminate	16,55% (145)	10,59% (216)
Rime in iato	3,65% (32)	5,98% (122)
Tot.	876	2.039
SONETTI + CANZONI		
Rime vocaliche	42,18% (842)	53,76% (2.707)
Rime consonantiche	35,42% (707)	30,43% (1.532)
Rime geminate	17,48% (349)	9,45% (476)
Rime in iato	4,91% (98)	6,36% (320)
Tot.	1.996	5.035

Si veda poi la ripartizione delle rime consonantiche nello stesso *Endimione* e nelle altre raccolte già ricordate:

	GL	GN	Lx	Mx	Nx	Rx	Xr	Sx
<i>SeC</i>	1,21%	1,96%	4,07%	2,62%	10,60%	11,30%	0,35%	4,22%
<i>Rvf</i>	2,08%	1,97%	3,45%	1,71%	9,77%	11,94%	0,98%	3,44%
<i>BM</i>	2,14%	1,49%	2,85%	1,89%	11,86%	10,87%	0,43%	2,42%
<i>AL</i>	2,96%	1,13%	2,46%	0,44%	8,89%	5,69%	0,41%	1,60%
<i>LdM</i>	1,35%	2,29%	2,67%	0,75%	12,06%	9,02%	0,25%	2,32%
<i>DeJ</i>	1,80%	2,34%	3,56%	1,87%	14,05%	12,60%	0,97%	1,19%
<i>End.</i>	1,13%	2,34%	1,43%	0,73%	14,58%	6,89%	0,32%	2,88%

La ricerca di rime fonicamente rilevate da parte di Sannazaro emerge in tutta la sua pienezza, così come la sua distanza da Cariteo, il quale

rovescia pressoché tutti i valori rispetto a Sannazaro, con poche eccezioni. E la sensazione non muta se guardiamo alla ripartizione delle rime vocaliche.

	C	K	D	G	GH	L
<i>SeC</i>	1,96%	2,11%	3,36%	0,23%	0,74%	6,22%
<i>Rvf</i>	1,57%	1,52%	3,17%	0,23%	0,81%	5,44%
<i>BM</i>	3,19%	1,83%	3,69%	0,31%	0,93%	6,88%
<i>AL</i>	4,23%	1,60%	3,18%	0,25%	0,39%	6,63%
<i>LdM</i>	2,67%	1,91%	2,10%	0,18%	0,28%	3,83%
<i>DeJ</i>	2,31%	1,17%	2,81%	1,37%	0,31%	5,28%
<i>End.</i>	2,18%	1,63%	3,81%	0,54%	0,04%	4,55%

	M	N	R	S	T	V
<i>SeC</i>	3,72%	4,34%	7,82%	3,72%	3,05%	2,74%
<i>Rvf</i>	3,79%	5,31%	9,52%	2,56%	4,35%	3,53%
<i>BM</i>	2,76%	5,36%	12,89%	3,22%	2,94%	2,51%
<i>AL</i>	1,49%	9,09%	19,61%	4,92%	6,13%	3,73%
<i>LdM</i>	1,94%	5,81%	14,55%	3,61%	5,53%	2,32%
<i>DeJ</i>	2,77%	4,85%	13,97%	2,46%	2,96%	2,81%
<i>End.</i>	2,13%	8,26%	16,05%	4,09%	5,94%	3,73%

Tra questi autori Sannazaro è l'unico, con Petrarca, nel quale si realizzi il prevalere delle classi di Nx, Rx, Sx rispetto alle corrispondenti vocaliche. In particolare, come ha mostrato Afribo, il rapporto quantitativo tra Rx e vRv può essere considerato quasi l'emblema della novità rappresentata dai *Fragmenta* rispetto alla tradizione precedente, specialmente quella stilnovista.²⁵ Nel Canzoniere la classe vocalica in R è al 9,52%, quella consonantica all'11,94%. Giusto de' Conti non riesce a essere così conseguente nell'applicare la lezione del modello, e benché le rime consonantiche in R implicata giungano a un ragguardevole 10,87%, le vocaliche in R sono superiori di due punti, e arrivano al 12,89%. Si può apprezzare così ancor meglio ciò che fa Sannazaro, distanziandosi peraltro in misura fortissima

²⁵ AFRIBO, *La rima del Canzoniere e la tradizione*, p. 542.

dall'*Endimione*: in lui il peso delle rime vocaliche in R è solo del 7,82%, mentre quello delle consonantiche in R implicata è dell'11,30%, anche se il superamento della classe consonantica avviene solo nella seconda parte, un fenomeno che non pare prestarsi a immediata spiegazioni:

SeC	GL	GN	Lx	Mx	Nx	Rx	Xr	Sx
Totale	1,21% (31)	1,96% (50)	4,07% (104)	2,62% (67)	10,60% (271)	11,30% (289)	0,35% (9)	4,22% (108)
I parte	0,95% (6)	2,86% (18)	4,29% (27)	2,86% (18)	11,11% (70)	8,25% (52)	0,79% (5)	5,08% (32)
II parte	1,21% (19)	1,84% (29)	3,74% (59)	2,92% (46)	9,96% (157)	12,63% (199)	0,21% (4)	3,62% (53)
Capitoli	1,71% (6)	0,85% (3)	5,13% (18)	0,85% (3)	12,54% (44)	10,83% (38)	/	6,55% (23)

SeC	C	K	D	G	GH	L
Totale	1,96% (50)	2,11% (54)	3,36% (86)	0,23% (6)	0,74% (19)	6,22% (159)
I parte	1,43% (9)	0,63% (4)	1,59% (10)	0,63% (4)	1,27% (8)	6,51% (41)
II parte	2,22% (35)	2,41% (38)	4,06% (64)	0,13% (2)	0,51% (8)	6,73% (106)
Capitoli	1,71% (6)	3,42% (12)	3,42% (12)	/	0,85% (3)	3,42% (12)

SeC	M	N	R	S	T	V
Totale	3,72% (95)	4,34% (111)	7,82% (200)	3,72% (95)	3,05% (78)	2,74% (70)
I parte	4,76% (30)	2,06% (13)	10,95% (69)	3,33% (21)	3,97% (25)	3,65% (23)
II parte	3,74% (59)	5,08% (80)	7,17% (113)	3,49% (55)	2,41% (38)	2,79% (44)
Capitoli	17,1% (6)	5,13% (18)	5,13% (18)	5,41% (19)	4,27% (15)	0,85% (3)

Possiamo approfondire il discorso concentrando lo sguardo su *-ore*, una sorta di spia che serve immediatamente a dare un'idea delle scelte compiute in una raccolta poetica. Nei *Sonetti et canzoni* il peso di *-ore* sul totale delle rime vocaliche in R è del 22,84%, un dato che importa ancora prossimità rispetto a Petrarca, in cui raggiunge «un 20%

scarso»,²⁶ mentre in Boiardo ad esempio supera ancora il 33%, in Giusto il 26%, e in Cariteo arriva a sfiorare il 30%. Naturalmente *-ore* è quasi sempre la desinenza più frequente nei canzonieri amorosi: così è nei *Rerum vulgarium fragmenta*, dove copre l'1,95% delle posizioni di rima, nonostante l'evidente tentativo di Petrarca di ridurre a frequenza della desinenza più scontata, così è nella *Bella mano*, dove giunge al 3,41%, così è negli *Amorum libri*, dove si arriva addirittura al 6,49%; così non è però nel canzoniere di Sannazaro, dove *-ore* è la terza rima e si ferma all'1,76%, comparando in 14 testi su 101, con una frequenza (13,86%) prossima, ma inferiore, ai 52 su 366 dei *Rerum vulgarium fragmenta* (14,21%), di contro ai 35 su 150 di Giusto (23,33%) o ai 67 su 180 di Boiardo (37,22%). Si pensi, per prendere un altro termine significativo di paragone, che nella *princeps* delle *Rime* di Bembo le 45 posizioni di *-ore* che si registrano sul totale dei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro vengono raggiunte e superate dai primi 50 testi (anzi, ad essere precisi, 49), quattordici dei quali (il 28%) ospitano la rima,²⁷ e questo nonostante una partitura che spicca a colpo d'occhio per ricercatezza. Una tendenza analoga a quella di Sannazaro emerge comunque anche in altri autori dell'epoca: lavorando su questi aspetti in ambito settentrionale quattrocentesco anni fa ho rilevato ad esempio che nell'*In laudibus* di Antonio Cornazano l'incidenza di *-ore*, per numero di testi in cui compare sul totale, è inferiore a quella di Petrarca (13,04%) o che nella raccolta di Filippo Nuvoloni la desinenza conta una percentuale di occorrenze dell'1,71%, molto simile quindi a quella di Sannazaro.²⁸ Tuttavia la vicinanza del dato numerico può essere ingannevole: in

²⁶ Ivi, p. 546.

²⁷ Per la *princeps* mi sono attenuto naturalmente all'edizione curata da Gorni in *Poeti del Cinquecento*, I. *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano - Napoli, Ricciardi, pp. 38-228. La rima compare a II (2), III (3), VII (4), IX (4), X (2), XII (4), XVIII (4), XX (3), XXI (4), XXIII (4), XXVI (5), XXXIX (4), XLIX (4), poi a LI (3), LIII (4), LV (3), LX (4), LXXXIII (2), LXXXI (2), LXXXIII (2), CXIII (2).

²⁸ Cfr. BALDASSARI, *Rimari e petrarchismi a confronto*.

quest'ultimo caso infatti nasce da ragioni diverse, perché in un poeta come Nuvoloni è il portato di una poesia che molto spesso devia, dal punto di vista tematico, dal modello petrarchesco, tant'è che, pur restringendo le occorrenze di *-ore*, egli impiega nove rimanti per questa desinenza non presenti nei *Rerum vulgarium fragmenta*, in maniera non dissimile da quanto fa Boiardo, nel quale il larghissimo impiego della rima si accompagna a un ampliamento del ventaglio lessicale. Sannazaro invece si muove sostanzialmente nei confini tracciati dal Canzoniere di Petrarca, permettendosi solo sporadiche e controllate escursioni (qui evidenziate con il corsivo), due delle quali peraltro rimandano al modello dantesco,²⁹ mentre una, *maggiore*, è comunque autorizzata dai *Triumphs* (TC I 74):

Rimante	SeC (tot. 45)	Rvf (tot. 154)	Bella mano (tot. 110)	Amorum libri (tot. 235)
core	17,78% (8)	21,43% (33)	28,19% (31)	19,57% (46)
amore	13,33%(6)	21,43% (33)	21,82% (24)	20,43% (48)
dolore	8,89% (4)	7,79% (12)	9,09% (10)	8,51% (20)
errore	8,89% (4)	3,90% (6)	9,09% (10)	4,68% (11)
orrore	8,89% (4)	1,95% (3)	/	/
colore	4,44% (2)	4,55% (7)	0,91% (1)	1,28% (3)
fòre	4,44% (2)	6,49% (10)	1,82% (2)	7,23% (17)
onore	4,44% (2)	9,09% (14)	3,64% (4)	2,55% (6)
ore	4,44% (2)	4,55% (7)	2,73% (3)	1,70% (4)
valore	4,44% (2)	3,90% (6)	6,36% (7)	/
<i>vigore</i>	4,44% (2)	/	/	0,85% (2)
ardore	2,22% (1)	1,30% (2)	7,27% (8)	5,11% (12)
fattore	2,22% (1)	0,65% (1)	/	/
<i>maggiore</i>	2,22% (1)	/	/	4,68% (11)
<i>motore</i>	2,22% (1)	/	/	/
odore	2,22% (1)	0,65% (1)	/	0,85% (2)
signore	2,22% (1)	2,60% (4)	1,82% (2)	2,55% (6)
splendore	2,22% (1)	0,65% (1)	2,73% (3)	0,85% (2)
more	/	3,25% (5)	2,73% (3)	2,55% (6)
fiore	/	1,30% (2)	/	7,23% (17)
furore	/	1,30% (2)	/	1,70% (4)
umore	/	1,30% (2)	0,91% (1)	0,85% (2)

²⁹ Cfr. *supra*, n. 23.

migliore	/	1,30% (2)	/	0,43% (1)
possessore	/	0,65% (1)	/	/
calore	/	/	/	0,85% (2)
autore	/	/	0,91% (1)	/
imperatore	/	/	/	0,43% (1)
liquore	/	/	/	0,43% (1)
minore	/	/	/	1,28% (3)
olore	/	/	/	0,43% (1)
soccore	/	/	/	0,43% (1)
terrore	/	/	/	1,28% (3)
timore	/	/	/	0,43% (1)
tore	/	/	/	0,85% (2)

Un piccolo fatto che colpisce, confrontando assenze e presenze dei rimanti dei *Fragmenta* in Sannazaro, è l'assenza di *more*, invece ospitato dagli altri autori qui considerati (ma anche da molti altri, per quello che ho potuto vedere). È probabile che essa discenda da una sorta di ripugnanza nei confronti della rima in *-ore* e non del campo semantico-lessicale in cui rientra il verbo: *morte* infatti è rimante assai frequente. Il sostantivo conta ben diciotto occorrenze (20, 3; 25, 22; 27, 3; 39, 6; 40, 11; 41, 50; 50, 10; 53, 52; 59, 58; 66, 2; 75, 71; 83, 36; 84, 14; 86, 3; 89, 28; 97, 14; 99, 42; 100, 41), a cui se ne aggiungono una del participio (27, 6) e una dell'aggettivo (66, 6). Si tratta in sostanza del rimante che compare nel maggior numero di testi nei *Sonetti et canzoni*, un fatto che ci induce ad apprezzare ulteriormente l'operazione centonaria del son. 18, in cui come detto si costruisce un testo in morte senza usare mai la parola *morte*. In realtà *sole*, con cui secondo Bozzetti si identificava la donna amata da Sannazaro per analogia e contrasto con la donna-luna di Cariteo,³⁰ conta significativamente più occorrenze in assoluto, 21, e le stesse (18) per il sostantivo (se ne aggiungono poi tre della voce verbale *sòle*), ma di quelle 21 sette cadono nella sest. 44. È interessante rilevare che anche nel Canzoniere petrarchesco *morte* prevale su *amore* e *core*, ma il primo conta 34 presenze (con un'occorrenza dell'aggettivo), solo una in

³⁰ BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, p. 123.

più degli altri due. Invece, se anche detraiamo dai nostri calcoli le parole-rima delle sestine, vediamo che, nei *Sonetti et canzoni*, *core* è preceduto, oltre che da *morte* e *sole*, da *anni* (15), *danni* (14), *affanni* (13), *sorte* (13), *forte* (12), *guerra* (10), *parole* (10), *terra* (10), *acque* (9), *alma* (9), *danno* (9), *mio* (9), *parte* (9), *piacque* (9), ed eguagliato da *affanno*, *arte*, *belle*, *gloria*. *Amore* conta meno occorrenze anche di *altrove*, *desio*, *inganni*, *memoria*, *pioggia*, *prove*, *salma*, *stelle*; addirittura di *vorrei*, e le stesse di molti altri rimanti: *ale*, *anno*, *carte*, *fama*, *indegno*, *ingegno*, *nacque*, *nome*, *onde*, *paradiso*, *velo*, *venne*, *viso*, *vista*.

Da questi dati e da queste considerazioni emerge una tendenza nei confronti del modello petrarchesco che può essere riportata allo stesso *habitus* riscontrato da Arnaldo Soldani nella gestione del sonetto: «Sannazaro – egli scrive – ritaglia nella grande enciclopedia stilistica del Canzoniere ciò che gli sembra più intimamente connesso con la direttrice profonda di quella esperienza poetica, potando senza esitazioni tutto il resto».³¹ Il distanziamento dal modello è dunque in genere l'esito ultimo di una fedeltà portata fino all'estremo, anche se non manca la possibilità di ricavare un proprio personale margine di libertà. Se si guarda ad esempio alla graduatoria delle dieci rime più frequenti nei *Sonetti et canzoni*, si notano alcune marcate differenze rispetto alle predilezioni di Petrarca e Giusto de' Conti:

	Occorrenze	%	Rvf	BM
1. <i>orte</i>	57	2,23%	0,91% (15)	1,18% (20)
2. <i>anni</i>	53	2,07%	0,69% (29)	1,24% (17)
3. <i>ore</i>	45	1,76%	1,95% (1)	3,41% (1)
4. <i>ole</i>	43	1,68%	1,48% (2)	2,94% (2)
5. <i>anno</i>	38	1,49%	0,82% (19)	1,27% (16)
6. <i>erra</i>	36	1,41%	0,77% (24)	0,74% (39)
7. <i>ale</i>	36	1,41%	0,86% (18)	1,30% (13)
8. <i>acque</i>	32	1,25%	0,43% (64)	0,28% (92)
9. <i>egno</i>	32	1,25%	0,82% (19)	0,87% (33)
10. <i>orno</i>	31	1,21%	0,98% (10)	1,39% (12)

³¹ SOLDANI, *La forma sintattica*, p. 179.

Nella tabella viene indicata tra parentesi la posizione che le desinenze occupano nella graduatoria di *Rerum vulgarium fragmenta* e *Bella mano*: a parte *-ore, -ole, -orno* (che è al decimo posto in Petrarca), Sannazaro privilegia rime che hanno ben più scarsa e a tratti marginale presenza negli altri due canzonieri. Tuttavia se si guarda a questo aspetto per così dire dalla prospettiva di Petrarca, si nota che Giusto de' Conti è più rispettoso della graduatoria petrarchesca, ma che Sannazaro, pur con preferenze diverse, non si discosta poi così tanto dai *Fragmenta* per l'incidenza delle singole rime:

	<i>Rvf</i>	<i>BM</i>	<i>SeC</i>
1. ore	1,95%	3,41% (1)	1,76% (3)
2. ole	1,48%	2,94% (2)	1,68% (4)
3. ia	1,43%	0,77% (36)	0,59% (46)
4. ita	1,42%	1,73% (3)	0,90% (22)
5. ente	1,13%	1,58% (6)	1,10% (14)
6. ei	1,10%	1,21% (18)	1,13% (12)
7. arte	1,01%	1,58% (6)	1,13% (12)
8. io	0,99%	1,70% (4)	1,10% (14)
9. ora	0,99%	0,90% (31)	0,63% (41)
10. ai orno	0,98%	1,43% (11) 1,39% (12)	1,02% (17) 1,21% (10)

Decisamente più marcato – sia detto per inciso – è il distacco dalle predilezioni di Giusto de' Conti.

	<i>BM</i>	<i>Rvf</i>	<i>SeC</i>
1. ore	3,41%	1,95% (1)	1,76% (3)
2. ole	2,94%	1,48% (2)	1,68% (4)
3. ita	1,73%	1,42% (4)	0,90% (22)
4. io	1,70%	0,99% (8)	1,10% (14)
5. ura	1,64%	0,95% (12)	0,51% (57)
6. arte	1,58%	1,01% (7)	1,13% (12)
7. ente	1,58%	1,13% (5)	1,10% (14)
8. ede	1,55%	0,65% (33)	1,06% (16)
9. oco	1,55%	0,61% (38)	0,47% (68)
10. era	1,49%	0,80% (21)	/

6. Vale ora la pena di soffermarsi su un altro fenomeno di assorbimento profondo della lezione di Petrarca che finisce per tradursi in un tratto personale nella composizione dei testi. Uno degli elementi che meglio definiscono la novità dei *Rerum vulgarium fragmenta* e il loro porsi quale modello di compostezza e raffinatezza classiche è costituito dall'opera di riduzione dei pesanti polisillabi in rima che caratterizzava la poesia precedente e delle serie categoriali più facili e scontate, due aspetti intimamente correlati. Per quanto sembri scontato che Sannazaro non usi certi suffissali, il confronto con autori coevi, tra cui Cariteo, porta a dare risalto per contro al suo atteggiamento; forse non è casuale che uno dei pochi testi contrassegnati da una soluzione molto facile (il n° 28), quella data da una serie di infiniti in *-are*, abbia un sapore che definirei boiardesco:

Dal breve canto ti riposa, o lira, non stanca ma sdegnosa al <i>cominciare</i> , poi quella ch'io sperava in ciel locare, ad altra parte indegnamente aspira.	4
Sperava Italia bella, <i>quanto gira</i> de l'Alpe il lembo e <i>quanto cinge il mare</i> , empierne tutta, e 'l bel nome esaltare a tempo e loco, ove più 'l cor sospira;	8
che fosse, poi mille e mille anni, in terra veduta viva e disegnata a nome quella per cui pietà le man mi serra.	11
Però sudar conven sott'altre some, altro premio sperar, per altra guerra, e cantar d'altro volto e d'altre chiome.	14

Si veda infatti, per il v. 2, *AL I 2, 9* «Così comincio, ma nel cominciare», per il v. 3, *AL II 33, 5* «Pur vedo mo' che per altrui sospira», per le espressioni ai vv. 5-6, *AL I 8, 15-16* «che quanto gira in tondo / il mare e quanto spira zascun vento», *AL I 7, 8* «né tutto quel che 'l sol

volando agira [: *aspira*]», *AL* III 4, 13 «che e' non ha il mondo, in quanto cinge il mare». ³²

Il comportamento in tema di rime desinenziali e suffissali è strettamente correlato – come si è detto – alla consistenza del materiale rimico. Nei *Sonetti et canzoni* la preferenza per bisillabi o trisillabi comincianti per vocale è netta, ancora con pieno rispetto del magistero petrarchesco. Nei *Rerum vulgarium fragmenta*, come ha mostrato sempre Afribo, ³³ conta molto l'effetto ritmico della scelta operata in rima, dal momento che una parola bisillabica in clausola o trisillabica con iniziale assorbibile per sinalefe consente più facilmente di collocare un ictus in 8^a. Si veda l'esempio del son. 15 di Sannazaro, su cui per altre ragioni mi sono soffermato all'inizio di questo intervento: esso è interamente contesto di rime bisillabiche o trisillabiche inizianti per vocale (in realtà tra queste ultime figura solo *altrove*):

Piangea la terra, e con sospiri al cielo
 gli occhi alzando, gridava: – O sommo Giove,
 se tutto il tuo poter, tutte tue prove
 chiuder ti piacque in un sì nobil velo, 4
 a che cerchi, movendo or caldo or gelo,
 da me partirle, e dimostrarle altrove?
 qual ira, Signor mio, nel cor ti piove,
 che hai già posto in oblio l'antico zelo? 8
 Se, per ornar la tua stellata corte,
 voglia ti spinge a non curar miei danni,
 che, amando sé, poco d'altrui si dole, 11
 quando fia che virtù mi venga in sorte,
 vedendosi spogliar pur 'nanzi gli anni
 e lassar cieca me, senza il mio sole? – 14

³² Cito gli *Amorum libri* (*AL*) da MATTEO MARIA BOIARDO, *Amorum libri tres*, 2 tt., a cura di T. Zanato, Scandiano - Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea, 2012.

³³ AFRIBO, *La rima del Canzoniere e la tradizione*, pp. 588-89.

Solo due versi, il terzo e soprattutto, per il suo valore conclusivo, l'ultimo sfuggono al passo costante di 8^a 10^a, entrambi con ictus contigui in 6^a 7^a, senza contare che il bisillabismo ossessivo è reso ancora più marcato dai richiami assonantici: proprio l'ultimo verso sigilla il testo su una sorta di bisticcio: *sorte-sole*, che in realtà è il portato di una correzione:³⁴

15, 9-14

Se, per ornar la tua stellata **corte**,
voglia ti spinge a non curar miei danni,
che, amando sé, poco d'altrui si **dole**,
quando fia che virtù mi venga in **sòrte**,
vedendosi spogliar pur 'nanzi gli anni
e lassar cieca me, senza il mio **sole**? –

FN^{4b}, c. 142r-v

Si, per ornar li toi stellati **chiostri**,
Amor ti spinge ad non curar mei danni,
et la man di pietà ver me si **serra**,
quando fia che virtù mai qui si **mostri**
vegendosi spogliar pur 'nanzi gli anni
et restar senza sol cieca la **terra**?

Una situazione in tutto simile si verifica nel son. 39, ancora interamente composto da rimanti bisillabici o trisillabici iniziati per vocale: anche qui solo due versi (6 e 14) non presentano ictus di 8^a 10^a, e ancora una volta uno di questi è l'ultimo, che chiude il sonetto su uno scontro di 9^a 10^a:³⁵

Vaghi, soavi, alteri, onesti e <i>cari</i>	
occhi, del viver mio <i>cagione</i> e <i>scorte</i> ,	
se 'l ciel qui vi credè con lieta <i>sòrte</i>	
per far i giorni miei sereni e <i>chiari</i> ,	4
dunque il bel velo e que' <i>leggiadri</i> e <i>rari</i>	
capelli, a studio sparsi per mia morte	
con le man ne' miei danni <i>sempre accorte</i> ,	
perché mi son di voi sì spesso <i>avari</i> ?	8
Se questa offesa non <i>tardasse</i> in <i>parte</i>	
la debil penna e l' <i>affannato</i> <i>ingegno</i> ,	

³⁴ Si veda anche *supra*, n. 10. Le varianti sono leggibili in SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 453.

³⁵ Su questo sonetto, da altra angolazione, si veda MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 147.

sareste forse ornati in molte *carte*; 11
ché benché i' sia di tanta altezza indegno,
d'Amor sospinto, pur potrei senz'arte
lassar di voi qua giù non leggi^er pegno. 14

Si noti anche in quest'ultimo sonetto la forte tendenza a insistere sulla ripetizione di elementi simili: la clausola di 8^a 10^a implica quasi sempre la presenza di un accento su due termini tra loro accoppiati, specie in dittologie; si hanno assonanze in clausola come *cagione e scorte* e *leggiamdri e rari*, o richiami tra versi in rima che si estendono proprio all'8^a sede: *onesti e cari* : *sereni e chiari*. Notevolissima poi l'implicazione paronomastica tra i rimanti, con *cari* : *chiari* e *scorte* : *sorte* nella prima quartina.

Altri esempi di simili e ulteriori effetti sono offerti da due sonetti contigui, 16 e 17, che rientrano ancora nella sequenza su cui mi ero soffermato inizialmente. Prendiamo in considerazione in particolare il primo:

Così dunque va il mondo, o fere stelle?
così iustizia il ciel governa e regge?
questo è 'l decreto de la immota legge?
queste son le influenzie eterne e belle? 4
L'anime che a *virtù* son più rebelle,
Fortuna esalta ognor tra le sue gregge,
e quelle per chi il *vizio* si corregge,
suggette espone a *vènti* et a procelle. 8
Or non devria la rara, alma beltade,
li divini costumi e 'l sacro ingegno
alzar costei sovra ogni umana sòrte? 11
Destino il vieta, e tu, perverso indegno
mondo, il consenti. Ahi cieca nostra etade!
ahi menti de' mortali oblique e torte! 14

Le quartine sono giocate su un'assonanza tra le rime, resa più accentuata dal fatto che si tratta in entrambi i casi di rime in doppie consonanti. Il verso incipitario accresce l'effetto, dato che la giuntura *fere stelle*

è essa stessa in assonanza; nell'intera prima quartina del resto si ha la sensazione di una ripetizione quasi ossessiva, dato che grazie anche ai rimanti esclusivamente bisillabici l'ictus cade sempre sull'ottava posizione e in tre casi su quattro su una *e* tonica, con richiamo interno in particolare tra *governa* e *eterne* ai vv. 2 e 4; d'altra parte la prima sottounità è suggellata dall'estensione dell'assonanza sull'intero verso: «queste son le influenzie eterne e belle». Al v. 5 il passaggio a un rimante trisillabico porta con sé uno scarto sul piano ritmico: tutta la seconda quartina si allinea difatti su un passo di 6^a 10^a, con richiamo interno questa volta, fonico e semantico, tra *virtù* e *vizio* ai vv. 5 e 7, a cui si aggiunge *venti* al v. 8. Dopo queste due quartine che con il loro ritmo diversamente ma analogamente insistente sembrano intese a rendere più dura l'amara constatazione delle leggi inesorabili che governano il mondo (e si noti la diversamente ripetitiva scansione sul piano metrico-sintattico: la prima quartina è suddivisa in quattro interrogative, la seconda in due periodi caratterizzati entrambi da inversione), il transito alle terzine implica un ulteriore cambiamento ritmico: «Or non devria la rara alma beltade» introduce uno scontro di ictus in 6^a 7^a posizione per sinalefe, in una figura peculiarmente petrarchesca, che pare intesa a innalzare la temperatura patetica del testo. Seguono cinque endecasillabi di nuovo tutti con ictus in 8^a e 10^a posizione, con una successione ai vv. 10-11 di gruppi di aggettivo più nome, ma il v. 12, che ripropone l'assonanza in clausola *perverso indegno*, segna un ulteriore mutamento, visto che la coppia aggettivale asindetica è in *enjambement* con *mondo* al verso successivo:³⁶ si tratta della prima inarcatura, quanto meno della prima di una certa forza, del sonetto, il quale si chiude su un verso spiccatamente allitterante, «ahi menti de' mortali oblique e torte!», in cui *menti* e *mortali* si richiamano proprio a *mondo* al v. 11.

Non si può non notare come l'equivalenza mensurale che connota quasi tutte le serie rimiche del sonetto sia funzionale a creare anche una

³⁶ Cfr. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, pp. 153 e 154.

rete fonica tra i rimanti: nella prima quartina si ha uno scarto minimo tra le parole in clausola, mentre il cambiamento di misura sillabica nella seconda quartina è compensato dal fatto che, a parte *procelle* al v. 8, *rebelle*, *gregge*, *corregge* creano una serie di rapporti di ricchezza, derivazione e inclusività con i rimanti della prima. Andrà notato poi che da un lato *beltade* segna uno scarto rispetto alle quartine, modificando finalmente la successione di tonica e atona in clausola, ma che dall'altro implica continuità sia fonica sia semantica con *belle* e *rebelle* ai v. 4-5 (con il primo rimante si crea una relazione di rima grammaticale); vi è poi un rapporto paronomastico tra *ingegno* e *indegno* ai vv. 10 e 12 e quasi paronomastico tra lo stesso *beltade* e *etade* ai vv. 9 e 13, mentre le due terzine si legano in clausola ancora in virtù di un'equivalenza bisillabica.

Quasi speculare a questo è il sonetto successivo, giocato sull'assonanza tra le due rime delle terzine, un caso su cui si potrebbero muovere altre osservazioni simili a quelle appena condotte, ma su cui non mi dilungo perché ciò che importa è davanti ai nostri occhi e perché già ci si è soffermato da par suo Arnaldo Soldani, mettendo in rilievo in particolare la forte contrapposizione esistente tra seconda quartina e prima terzina: «il sonetto appare chiaramente bipartito – ha scritto – lungo l'asse semantico euforia/disforia e lungo quello formale inarcatura/linearità».³⁷

Una nova angeletta a' giorni nostri
 nel viver basso apparve altera e schiva,
 e così bella poi, lucente e viva
 tornò volando a li *superni* chiostri. 4

Felice ciel, tu chiaro or ti dimostri
 del lume onde la terra è oscura e priva;
 spirti ben nati, e voi l'alma mia diva
 lieti vedete ognor con gli occhi vostri. 8

Ma tu ben pò dolerti, o cieco mondo:
 tua gloria è spenta, il tuo valore è morto,

³⁷ SOLDANI, *La forma sintattica*, p. 187.

tua divina eccellenza è gita al fondo! 11

Un sol remedio veggio al viver corto:

che avendo a navigar mar sì profondo,

uom raccolga la vela, e mora in porto. 14

Mi limito solo ad aggiungere che anche in questo caso l'allitterazione ai vv. 9-10 è esito di un intervento rispetto alla lezione attestata da FN⁴:³⁸

17, 9-14

Ma tu ben pòi dolerti, o cieco mondo:
tua gloria è spenta, il tuo valore è **morto**,
tua divina eccellenza è gita al **fondo**!

Un sol remedio veggio al viver corto:
che avendo a navigar mar sì profondo,
uom raccolga la vela, e mora in **porto**.

FN^{4b}, c. 153v

Ma tu ben puoi dolerti, o ciecho mondo:
si non quanto madonna or ti **conforta**,
ché perduto hai il tuo valor **secondo**.

Però bisogna all'alma esser **accorta**
al passar questo mare aspro et profondo,
perché al lungo sperar la vita è **corta**.

Non mi attardo oltre, se non per mostrare un altro paio di casi interessanti di implicazione fonica tra rimanti:³⁹

4, 9-11

E se non che 'l mio cor sol d'una **piaga**
si contenta languir, poi c'al ciel **piacque**,
e del suo primo error l'alma s'**appaga**,

mi vedresti al tuo nido in mezzo l'acque
arder, non già per forza d'arte maga,
ma del desio che in me per fama nacque.

22, 1-4

Tra freddi monti e luoghi alpestri e ferì,
ove a pena mai caldo il sol **pervenne**,
mi giunse Amor, non con le usate **penne**,
per colmarmi d'affanni e di **pensieri**.

³⁸ Cfr. SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 453.

³⁹ Per il primo, cfr. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 155 e le considerazioni in nota.

Anche se i due luoghi sono desunti dalla prima parte e forse sono l'esempio di un manierismo più spiccato in una seconda fase della poesia sannazariana, l'insistenza su effetti di richiamo all'interno della serie e tra le serie appare un dato costante nei *Sonetti et canzoni*. Specie il ricorso a rime derivative, ricche, inclusive, paronomastiche produce una forte, a tratti fortissima, implicazione fonica tra i rimanti, con una presenza invece piuttosto parca della rima equivoca. Tutto ciò meriterebbe approfondimenti; l'impressione per ora è che a Sannazaro non interessi giocare sull'ambiguità del significante in rima, ma sul suo potenziale come strumento per creare richiami e rispondenze interne, facendo della colonna dei rimanti una sorta di spina dorsale su cui si innerva il testo, specialmente nel caso del sonetto, dotato così di una chiara geometria interna: le rime tecniche spesso rafforzano l'identità mensurale tra i rimanti e accrescono la compattezza della partitura fonica, con effetti sul rapporto tra le partizioni, sia nel senso a volte di una continuità e fusione sia, in altre occasioni, in quello di uno stacco.

7. Forse non è un caso che nella gestione della rima nei sonetti si registrino due tendenze che allontanano almeno parzialmente Sannazaro da Petrarca: una maggiore ripetitività rimica rispetto alla canzone, forse perché la struttura fissa invita a un ricorso insistito ad alcuni collaudati giochi fonici, e la tendenza a concentrare rime consonantiche e rare nelle terzine, quasi per creare uno stacco tra le due parti e conferire maggior spicco al finale, luogo privilegiato per produrre sorpresa nel lettore.

Nei suoi sonetti Petrarca usa una gamma assai ampia di rime: le desinenze da lui impiegate sono ben 414 sul totale di 519 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, quindi una percentuale molto alta, quasi l'80%; in Sannazaro la percentuale si abbassa drasticamente: si tratta di 155 desinenze su un totale di 298, quindi il 52%. È chiaro che la differenza dipende anche dalle dimensioni del *corpus* e dal diverso peso che hanno i sonetti sul totale: in Petrarca i versi dei sonetti pesano per il 57,01% (se includiamo nel computo anche le rime al mezzo e quindi calcoliamo

le posizioni di rima, per il 56,31%), in Sannazaro per il 43,80%. Tuttavia è significativo che, prendendo un altro dato, cioè la media di posizioni per desinenza, osserviamo che globalmente nei *Rvf* questa voce statistica è di 15,19 e nei sonetti scende a 10,72; invece nella raccolta di Sannazaro è di 8,58 e nei sonetti di 7,23. Ora, dal momento che è scontato che la media sia ben più alta nei *Rerum vulgarium fragmenta*, che contano un numero di posizioni di rima triplo rispetto ai *Sonetti et canzoni* e un numero di sonetti pressoché quadruplo, ciò che importa esaminando questi dati è soprattutto il divario esistente tra la media generale e quella dei sonetti: in quest'ultimo genere, dovendo scegliere solo quattro o cinque rime per testo (in Sannazaro, ricordiamo, assai più spesso quattro),⁴⁰ un autore teoricamente ha di fronte a sé una gamma ben più vasta di possibilità rispetto a quella a disposizione nel comporre testi più estesi. È abbastanza evidente che invece Sannazaro profonde la propria creatività nei testi lunghi, e in particolare nelle canzoni. È bene osservare infatti che il dato della percentuale delle desinenze impiegate nei sonetti sul totale dei *Sonetti et canzoni* non dipende dalla presenza di un genere petrarchescamente non canonico quale quello dei capitoli ternari, come si potrebbe pensare a tutta prima. Consideriamo ad esempio le quantità di materiale esclusivo dei principali generi metrici praticati da Sannazaro (dove con *hapax* si intendono le desinenze che contano una sola attestazione, con desinenze esclusive quelle desinenze che sono presenti in un solo genere, anche se con più di un'attestazione, con serie esclusive le serie a cui queste desinenze danno vita nel complesso):

⁴⁰ I sonetti a quattro rime sono 65 su 80.

Rima e petrarchismo nei *Sonetti et canzoni*

Gen. metr.	hapax	% hapax tot. (130)	% desin. tot. (298)	% serie gen.	% serie tot. (892) ⁴¹	Desin. esclusive	% desin. gen.	% desin. tot. (298)	Serie esclusive	% serie gen.	% serie totali (892)
Canzoni	73	56,15%	24,50%	18,53% (394)	8,18%	86		28,86%	106	26,90%	11,88%
Sonetti	26	20%	8,72%	7,76% (335)	2,91%	31	20% (155)	10,40%	43	12,84%	4,82%
Capitoli	21	16,15%	7,05%	17,80% (118)	2,35%	22		7,38%	23	19,49%	2,58%

Una semplice proporzione ci dice che se i sonetti si tenessero sulla stessa media delle canzoni, gli *hapax* in questo genere metrico dovrebbero essere più del doppio, all'incirca 62. Vediamo i dati nei *Rerum vulgarium fragmenta* per canzoni e sonetti, limitatamente agli *hapax*:

Gen. metr.	hapax	% hapax tot. (167)	% desin. tot. (519)	% serie gen.	% serie tot. (2.741)
Canzoni	76	45,51%	14,64%	6,47% (1.174)	2,77%
Sonetti	86	51,50%	16,57%	5,90% (1.457)	3,14%

Possiamo dire che Petrarca riserva sostanzialmente al sonetto un trattamento paritario rispetto alla canzone, un elemento che del resto emerge considerando la suddivisione in classi foniche del materiale rimitico: le rime vocaliche sono al 42,31% nel complesso dei *Rvf* e al 42,63% nei sonetti, le consonantiche al 35,33% e al 35,15%, le geminate al 16,05% e al 15,30%, quelle in iato al 6,30% e al 6,71%. Invece nei *Sonetti et canzoni* abbiamo un passaggio delle rime vocaliche dal 41,06% (tutti i testi) al 42,95% (solo sonetti), delle consonantiche dal 36,33% al 32,95%, delle geminate dal 18,11% al 18,21%, delle rime in iato dal 4,50% al 5,89%. Ma la differenza risalta ancora meglio se

⁴¹ Esito del seguente calcolo: canzoni, 394 serie (11, 46 ss.; 25, 38 ss.; 41, 46 ss.; 53, 38 ss.; 59, 32 ss.; 69, 54 ss.; 75, 46 ss.; 83, 34 ss.; 89, 60 ss.); sonetti, 335; capitoli: 118; sestine: 24; madrigali: 21 (24, 4 ss.; 38, 4 ss.; 57, 5 ss.; 64, 3 ss.; 68, 5 ss.).

opponiamo da un lato i sonetti e dall'altro le restanti forme metriche a parte i capitoli, come si vede nella tabella sottostante:

	Sonetti	Altri generi (esclusi capitoli)
Rime vocaliche	42,95% (481)	40,15% (436)
Rime consonantiche	32,95% (369)	39,13% (425)
Rime geminate	18,21% (204)	17,77% (193)
Rime in iato	5,89% (66)	2,95% (32)
Tot. posizioni di rima	1.120	1.086

Lo stesso calcolo nei *Rerum vulgarium fragmenta* dà i seguenti risultati:

	Sonetti	Altri generi
Rime vocaliche	42,63% (1.892)	41,90% (1.443)
Rime consonantiche	35,15% (1.569)	35,31% (1.216)
Rime geminate	15,30% (679)	17,02% (586)
Rime in iato	6,71% (298)	5,78% (199)
Tot. posizioni di rima	4.438	3.444

Insomma, è evidente che Sannazaro, pur raggiungendo percentuali molto alte di consonantismo, riduce la dose di queste rime nei sonetti. Al dato appena visto se ne lega un altro, che segna la seconda differenza rispetto ai *Rerum vulgarium fragmenta*. Petrarca non solo tratta il sonetto come gli altri generi, ma all'interno del sonetto distribuisce le varie tipologie rimiche in maniera sostanzialmente omogenea tra quartine e terzine. In Sannazaro è invece evidentissimo uno squilibrio, che è ancora più accentuato peraltro nella prima parte dei *Sonetti et canzoni*: nelle quartine prevalgono nettamente le rime vocaliche, nelle terzine sono decisamente più presenti le consonantiche.

Questi i dati dei *Sonetti et canzoni*:

Rima e petrarchismo nei *Sonetti et canzoni*

	Totale	Totale Q	Totale T	I parte Q	I parte T	II parte Q	II parte T
Rime vocaliche	42,95% (481)	49,38% (316)	34,38% (165)	55,36% (124)	34,52% (58)	46,15% (192)	34,29% (107)
Rime consonantiche	32,95% (369)	27,50% (176)	40,21% (193)	19,64% (44)	44,64% (75)	31,73% (132)	37,82% (118)
Rime geminate	18,21% (204)	17,50% (112)	19,17% (92)	19,64% (44)	16,07% (27)	16,35% (68)	20,83% (65)
Rime in iato	5,89% (66)	5,63% (36)	6,25% (30)	5,36% (12)	4,76% (8)	5,77% (24)	7,05% (22)
Tot. posizioni di rima		640	480	224	168	416	312

Questi invece quelli dei *Rerum vulgarium fragmenta*:

	Totale	Totale Q	Totale T
Rime vocaliche	42,63% (1.892)	43,53% (1.104)	41,43% (788)
Rime consonantiche	35,15% (1.569)	34,70% (880)	36,23% (689)
Rime geminate	15,30% (679)	15,62% (396)	14,88% (283)
Rime in iato	6,71% (298)	6,15% (156)	7,47% (142)
Tot. posizioni di rima	4.438	2.536	1.902

Il 34,70% di rime consonantiche nelle quartine dei *Rerum vulgarium fragmenta* è appena al di sopra della media generale dei sonetti, fissata al 35,15%, allo stesso modo in cui il 36,23% delle terzine è appena leggermente al di sopra. In Sannazaro invece il 27,50% di consonantiche nelle quartine, che nella prima parte scende addirittura al 19,64%, è cinque punti percentuali al di sotto della media generale, così come il 40,21% delle terzine, che nella prima parte giunge fino al 44,64%, è ben al di sopra.

Il discorso può essere approfondito anche utilizzando un altro parametro. Se consideriamo gli *hapax* rimici delle due raccolte, notiamo che nei *Rvf* delle 86 rime attestate solo in un sonetto, 41 cadono nelle quartine e 45 nelle terzine. Per quanto riguarda quelle delle quartine, esse si ripartiscono così: 26 consonantiche, 10 geminate, 5 vocaliche. Quelle delle terzine invece sono suddivise tra 18 consonantiche, 17 vocaliche, 9 geminate, 1 in iato. Quindi prevalgono le consonantiche nelle quartine, mentre nelle

terzine le vocaliche sono quasi equivalenti. Nei *Sonetti et canzoni* i 26 *hapax* in sonetti si ripartiscono invece tra 10 nelle quartine e 16 nelle terzine, dunque con una più decisa preferenza per le terzine: nella fronte si trovano 4 rime vocaliche, 3 geminate e 3 consonantiche; nelle terzine 7 consonantiche, 5 vocaliche, 2 geminate e 2 in iato.

Allargando lo sguardo a tutte le rime che contano una presenza in un solo sonetto, queste tendenze appaiono più nette. Nei *Rvf* abbiamo un totale di 164 desinenze (83 consonantiche, 48 vocaliche, 29 geminate, 3 in iato), che si ripartiscono in questo modo: 76 contano una presenza nelle quartine (46 consonantiche, 16 geminate, 14 vocaliche), 88 nelle terzine (37 consonantiche, 34 vocaliche, 13 geminate, 3 in iato). In Sannazaro lo stesso rilievo dà i seguenti risultati: 76 rime con una sola presenza seriale nei sonetti (34 consonantiche, 26 vocaliche, 12 geminate, 3 in iato); 31 nelle quartine (14 vocaliche, 12 consonantiche, 5 geminate), 45 nelle terzine (22 consonantiche, 12 vocaliche, 7 geminate, 3 in iato). Mentre in Petrarca le rime vocaliche sono nettamente minoritarie rispetto alle consonantiche e anche inferiori alle geminate nelle quartine e invece quasi alla pari delle consonantiche nelle terzine, in Sannazaro si verifica un fenomeno pressoché inverso, con le terzine in particolare deputate a ospitare le sonorità più aspre e le terminazioni più rare in rima. Cadono qui ad esempio *hapax* dell'intera raccolta come *-agna*; *-ampa*; *-ange*; *-arve*; *-erga*; *-erma*; *-orni*, o anche *-ipio*, *-udo*, *-umo*.

Un esempio significativo da questo punto di vista è offerto già dal primo sonetto, nel quale il peculiare schema delle terzine fa sì che esse si aprano e chiudano su una desinenza fonicamente rilevata e che registra qui la propria unica occorrenza. La rima in *-ange* si lega al contempo a quella in posizione A, che – come si è visto – è la seconda più frequente nei *Sonetti et canzoni* ed è giocata qui sulla seriazione di alcuni dei rimanti più diffusi, quasi che Sannazaro abbia voluto aprire la raccolta su una delle note poi dominanti (ricordo che *anni* è il terzo rimante in assoluto): non si sfugge in effetti all'impressione che questo testo sia deputato a svolgere una funzione proemiale:

Se quel soave stil che da' prim'anni
 infuse Apollo a le mie rime nove,
 non fusse per dolor rivolto altrove
 a parlar di sospir sempre e d'affanni, 4
 io sarei forse in loco ove gl'inganni
 del cieco mondo perderian lor prove,
 né l'ira di Vulcan né i tuon di Giove
 mi farebbon temer ruina o danni. 8
 Ché se le statue e i sassi il tempo frange,
 e de' sepolcri è incerta e breve gloria,
 col canto sol potea levarmi a volo; 11
 onde con fama et immortal memoria,
 fuggendo di qua giù libero e solo,
 avrei spinto il mio nome oltra Indo e Gange. 14

Il sonetto oltretutto è indicativo della temperie dei *Sonetti et canzoni* anche per un'altra rima, quella in *-oria*, che, presente in sole due occasioni nei *Rerum vulgariū fragmenta* (*Rvf* 126, 41 *memoria* : 44 *gloria* e 326, 10 : 11 : 12, dove si aggiunge *victoria*, nella serie di tre rime bacciate di uno schema inconsueto) e assente ad esempio in Giusto de' Conti, ma frequente nel Cariteo, compare in ben otto testi dei *Sonetti et canzoni* (1, 10 : 12 *gloria* : *memoria*; 11, 37 : 38 *memoria* : *gloria*; 25, 34 : 37 *gloria* : *vittoria*; 53, 35 : 36 *gloria* : *memoria*; 55, 10 : 12 : 14 *gloria* : *istoria* : *memoria*; 69, 30 : 32 *gloria* : *memoria*; 85, 10 : 12 : 14 *gloria* : *memoria* : *istoria*; 87, 9 : 11 : 13 *gloria* : *memoria* : *vittoria*), quasi come emblema dell'umanesimo sannazariano e della tematica metapoetica che pervade la raccolta. Esempiare quest'altro passo della canz. 53 (vv. 33-37):

che s'un marmo poi serra
 la carne ignuda e frale,
 almen di tanta gloria
 qualche rara memoria
 qui rimanesse eterna et immortale

Non si fatica a vedere ancora una volta i segni dell'imitazione di *Chiare, fresche et dolci acque* («S'egli è pur mio destino [...] ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda, / qualche gratia...»), anche se l'immaginazione sepolcrale è totalmente diversa. Qui poi la *memoria* non è più lo spazio interiore in cui risiede l'immagine mentale della donna,⁴² né la *gloria* è più la sua apoteosi, come accade proprio nella splendida scena rievocata in *Rvf* 126, 40-45 «Da' be' rami scendea / (dolce ne la memoria) / una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo; / et ella si sedea / humile in tanta gloria, / coverta già de l'amoroso nembo». I due rimanti appaiono invece il segno dell'aspirazione dell'io lirico a raggiungere la *gloria* poetica, attraverso una poesia che possa ricevere la consacrazione della *memoria*: partiti dalla pratica del centone, in cui il trapianto implica reinterpretazione del testo di partenza, possiamo concludere questo lungo percorso sulla rima nel Sannazaro lirico con un esempio che mostra come il petrarchismo, nei suoi risultati migliori, sia l'arte del più sottile tradimento.

⁴² Cfr. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 140: «è in fondo assente [...] anche l'esercizio più sottile e penetrante del proprio sviluppo interiore, l'arte della memoria, pur così splendidamente esercitata dal maestro».

LA CANZONE 41 DEI SONETTI ET CANZONI:
OR SON PUR SOLO E NON È CHI MI ASCOLTI*

Arnaldo Soldani

1. Prima di entrare nel vivo, vorrei ringraziare gli amici milanesi che hanno avuto l'idea di organizzare questo convegno interamente dedicato ai *Sonetti et canzoni*: perché vedere tanti studiosi di diverse generazioni riuniti intorno a questo libro capitale è il segnale definitivo di una consacrazione, il traguardo di un lento cammino di riconoscimento che, iniziato negli anni Sessanta del secolo scorso, è proseguito sottotraccia nei decenni successivi, senza più mettere in discussione l'importanza storica e il valore letterario di questa esperienza di scrittura. I titoli delle diverse relazioni tracciano già una mappa delle linee di interesse suscitate dalla lirica di Sannazaro, insistendo giustamente sui paradigmi, per dir così, ossia sui grandi temi, sui grandi fenomeni: il macrotesto, la lingua, la

* Cito i *Sonetti et canzoni* da IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961 [MAURO], pp. 133-220, dove si riproduce la *princeps* (Napoli, Sultzbach, 1530) con i consueti ammodernamenti nella resa grafica (cfr. *ivi*, p. 451). La canz. 41 si legge alle pp. 163-66, con apparato alla p. 455. Le citazioni dai *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca (*Rvf*) sono da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004 (I ed. 1996).

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli, Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-12



metrica, la tradizione, l'intertestualità (in ingresso e in uscita). Nel mio intervento invece proverò a passare dai fenomeni generali alla lettura di un testo singolo. E tuttavia mi auguro che anche questo sia un segnale che va nel senso che si diceva. Il petrarchismo è, infatti, un codice condiviso e la sua tenuta si misura sullo spazio di due secoli e su parecchie generazioni di poeti, ma sempre di più gli studi di questi anni hanno mostrato da un lato le sue stratificazioni interne, in diacronia e in diatopia, dall'altro la presenza di singole voci che hanno cantato da soliste (prima di essere a loro volta imitate dal coro dei comprimari): così Giusto de' Conti, così Boiardo, così il nostro Sannazaro, e poi Bembo e della Casa, naturalmente, fino alla propaggine estrema di Torquato Tasso. E un discorso analogo si potrebbe fare per personalità forse meno spiccate ma pure riconoscibili: Bernardo Tasso, Luigi Tansillo, Vittoria Colonna, Celio Magno, per fare altri nomi che abbiamo tutti in mente, ma lascio volentieri aperta la lista. Ecco: il riconoscimento di una preminenza, di uno splendore estetico, se vogliamo usare questa categoria, a mio avviso comporta anche un'apertura di credito. Pensare cioè che questi autori siano stati dei poeti veri, alcuni dei poeti veramente grandi, ci obbliga a leggere i loro testi non solo come un esito di quel codice socializzato, ma anche o soprattutto come testi che hanno qualcosa da dire, da dirci: che hanno un'urgenza di significazione che, se non prescinde – né mai potrebbe – dal grande modello trecentesco e dalla sua lettura storica, tuttavia impone anche uno scarto, una fuga in avanti, un'individuazione di quel certo testo rispetto a tutti gli altri testi composti rispettando quella grammatica. Non occorre che aggiunga che penso proprio questo delle liriche di Sannazaro, e in particolare di quella che ho scelto per la mia analisi, la sontuosa canz. 41, *Or son pur solo e non è chi mi ascolti*. Il punto sarà quindi mostrare come il suo petrarchismo, rigoroso e intelligente, finissimo, mai scontato, non sia solo la precondizione culturale necessaria alla scrittura, ma funga da catalizzatore di un'intenzione espressiva, che ha spinto Sannazaro a scrivere questo testo in questo modo, tracciando determinate linee argomentative e innescando i procedimenti stilistici che le realizzano. Solo in questa prospettiva – a mio avviso –

prendono senso gli intrecci con due altre liriche del grande sistema, una di Petrarca, l'altra di Cariteo, di cui dirò nel finale.

2. Ma prima occorre soffermarsi su alcune questioni filologiche, dato che la canzone ci è pervenuta non solo nella redazione a stampa (alle cc. 25r-27v della *princeps*) ma anche in svariate redazioni manoscritte. Qui, in mancanza d'altro, tocca sempre affidarsi agli apparati di Alfredo Mauro, sperando nella bontà della sua trascrizione e comunque sapendo che le sue annotazioni sono programmaticamente selettive, purtroppo senza che sia sempre chiara la *ratio* della scelta. Così è pure questa volta, in cui Mauro, stranamente, si allontana dalla prassi consueta, per cui di norma registra come base le lezioni del Magliabechiano VII 720 (FN⁴; per Fanara FN⁶) e «solo quando questo vien meno, [le lezioni] di altri [...] indicati in capo a ciascun componimento». ¹ Per la canz. 41 invece l'editore sceglie come manoscritto di riferimento un Ambrosiano (MA¹, cc. 29r-30v) benché il testo compaia anche in FN⁴ (cc. 61v-63r) e nell'altro codice importante, il napoletano NO (cc. 4-9), dei quali l'apparato fornisce solo poche varianti. ² Immagino che l'opzione sia stata suggerita

¹ MAURO, p. 451.

² Per la descrizione dei manoscritti e la loro seriazione dei testi, rimando a MAURO, pp. 436-47 (insieme agli studi di Mengaldo e Bozzetti citati *infra*). In FN⁴ la canz. 41 compare nella parte non calligrafica del codice, e precisamente in quella iniziale scritta dalla mano che Mengaldo definisce *b* e Bozzetti chiama invece *a*: cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 139 (1962), 426, pp. 219-45: 222-23, e CESARE BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del "Canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, in "Studi di filologia italiana", 55 (1997), pp. 111-26: 114. Sempre Mengaldo (*ibid.*) attribuisce questa sezione del manoscritto al secondo o terzo decennio del Cinquecento, ravvisandovi tratti toscani argentei (tra cui uno anche nella canz. 41, v. 27, *adrieto* per *adietro*, lezione non riportata da MAURO perché non salvata dalla rima, dunque sicuramente non d'autore), e ne conclude che «il trascrittore [...] è toscano, e discretamente compromesso col campanile, ma lavora su un antigrafo ricco di meridionalismi». In NO la canz. 41 figura in posizione rilevata sul piano della sequenza (quale prima delle canzoni) e della

dal fatto che per questa lirica l'Ambrosiano risultasse più ricco di lezioni che si scostavano dalla *princeps*: non è dato sapere, peraltro, con quale presunzione di maggiore vicinanza all'originale, in mancanza non dico di uno stemma ma anche di una pur generica analisi delle caratteristiche del testimone (e della sua patina linguistica). D'altra parte, già Mengaldo faceva notare che in questo e altri casi analoghi, quando Mauro sceglie di seguire un codice diverso da FN⁴, non riporta le lezioni concordanti di quest'ultimo (ad es., qui, la variante del v. 80 segnalata da Mauro in apparato come solo di MA¹ compare anche in FN⁴), sicché non è neppure possibile ricostruire il grado di sovrapposibilità o di divergenza delle differenti versioni.³ In queste condizioni è anche difficile farsi un'idea della cronologia relativa fra le varianti dei tre testimoni citati in apparato: non possiamo sapere, infatti, se le lezioni attribuite al solo MA¹ siano davvero isolate, e dunque indichino una maggiore distanza dalla *princeps*, oppure sembrino tali solo per l'omissione di identiche lezioni degli altri due testimoni. Né mi sembra che aiutino i casi in cui due o tre testimoni presentino lezioni diverse dalla stampa e divergenti tra loro. Ad es. al v. 53 la versione di MA¹ (*Cotal mi tratta il giovenil disio*) sembra più lontana da quella della stampa (*Tal guida fummi il mio cieco desio*) rispetto alla variante di FN⁴ (*Tal guida fummi il giovinil disio*), che dunque configurerebbe uno stadio redazionale intermedio tra la prima e la definitiva. Ma, per dire, a 87 la situazione si rovescia, e a fronte del verso della *princeps* (*ché s'a le prime fasce*) troviamo, in approssimazione crescente, prima FN⁴ (*che se pur da le fasce*), quindi NO (*che se da prime fasce*), infine MA¹ (*che se in le prime fasce*). La presenza del componimento in NO permette tuttavia di ipotizzare qualcosa di più almeno per la sua

costruzione letteraria (per il suo esplicito rimando a Cariteo, ai vv. 37-38, di cui si dirà): le indicazioni in BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, p. 121. Quanto all'Ambrosiano MA¹, esso contiene solo una ventina di testi di Sannazaro, e tuttavia MAURO lo valorizza con numerose citazioni in apparato e con la sua assunzione a fonte manoscritta principale per quattro casi (27, 75, 81, oltre alla nostra canzone).

³ MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali*, p. 228.

cronologia assoluta, dato che Bozzetti attribuisce con una certa sicurezza la silloge a una data antecedente al 1496.⁴

Pur con tutte le cautele indotte da queste incertezze filologiche, è comunque legittimo proporre qualche osservazione sulle varianti manoscritte in rapporto all'edizione definitiva. Mi limiterò a tracciare le linee di tendenza principali, che confermano ampiamente quanto ci aspettiamo dopo gli studi classici sulla lirica di Sannazaro, e in particolare dopo il saggio del mio maestro Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, che a quasi sessant'anni dalla pubblicazione non smette di sorprendere per la completezza delle informazioni, l'acutezza della loro interpretazione, la funzione paradigmatica svolta per gli studi successivi.⁵ E la citazione, al di là del suo valore affettivo, vuole essere anche un atto di riconoscenza nei confronti di quei primi pionieri della riscoperta del Sannazaro lirico, che comprendono Mauro, Dionisotti, la Ageno. Sul piano strettamente linguistico, registriamo dunque la sistematica cancellazione delle macchie di koinè lirica aragonese di tardo Quattrocento, a favore della franca adesione alle forme petrarchesche che domina la *princeps*, precisando tuttavia che già nelle versioni manoscritte, qui come altrove, le macchie erano tutto sommato abbastanza contenute, vuoi per l'azione normalizzatrice svolta dai copisti primo-cinquecenteschi, vuoi per la straordinaria sensibilità verso il modello dimostrata *ab origine* dall'autore medesimo.

Fonetica. Viene eliminata la sola apocope non propriamente canonica, con ristrutturazione del verso per ragioni prosodiche: 6 «potrò *sicur* fra voi or lamentarme» → «potrò fra voi *secur* or lamentarme?» (MENGAL-

⁴ BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, pp. 121 e 125.

⁵ P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora (con il titolo *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*) in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, introduzione di Matteo Palumbo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 134-91 (indicato d'ora in poi come MENGALDO, con la pagina della nuova edizione).

DO, p. 178). La forma *secur* in effetti compare una sola volta nei *Rvf* (3, 7), che per il resto consegnano sempre la forma piena, così come la *princeps* dei *Sonetti et canzoni* nelle altre occorrenze della parola. Viene anche corretta una sincope del tutto eccentrica, ancora con riscrittura estesa del verso: 54 «che nel *labrinto* el qual seguendo io» → «c' al *labirinto*, il qual seguendo fuggo» (MENGALDO, p. 178). Nel settore dei dittonghi, dando per scontata l'assenza già nei manoscritti della metaforesi napoletana, resta l'alternanza – diciamo – letteraria tra le forme, così come era stata codificata dalla tradizione poetica. In effetti il comportamento apparentemente contraddittorio di Sannazaro, che corregge 70 *rilieva* → *rileva*, 83 e 91 *può* → *pò*, ma anche all'inverso 14 *fere* → *fiere*, 47 *fero* → *fiero*, 33 *dolo* → *duolo*, si giustifica con la fedeltà al dettato dei *Fragmenta*, in cui *duolo* è esclusivo e *pò* di gran lunga prevalente, mentre *fero/fiero* alternano legittimando le oscillazioni di Sannazaro, che in altre poesie scrive o corregge in senso inverso (MENGALDO, pp. 180-82). Quanto a *rileva*, il verbo non è attestato nei *Rvf*, ma varie volte nella *Commedia*, sempre con monotonogo anche nelle forme rizotoniche. In questo quadro, così coerente, come in altre liriche fa specie soltanto il passaggio *levarsi a volo* → *vuolo* (v. 32), con punto di arrivo a una forma non toscana e mai attestata da Petrarca (che naturalmente ha sempre *volo*, anche in locuzioni assai simili come 169, 6 *levarsi a volo*, 262, 14 *alzarsi a volo*; così pure in Cariteo 19, 69 *alzarmi a volo*). Mengaldo aveva già ravvisato che «la dialettica tra *volo* e *vuolo* è tutta a vantaggio di quest'ultimo», pur con qualche minima oscillazione (p. 181). In particolare a 89, 19 si ha la correzione opposta *vuolo* → *volo*, in un verso che presenta una certa sovrapposibilità con il nostro (*alzarsi a volo*, che è l'unico es. di *volo* monotonogato, contro gli otto di *vuolo*, tra cui 1, 11 *levarmi a vuolo*, 59, 52 *alzarsi*

a *vuolo*, costruiti sulla stessa matrice).⁶ Nelle vocali protoniche, accanto a un caso di normale allineamento alla forma toscana (3 *si* cong. → *se*; MENGALDO, p. 182), si assiste ancora alla sistematica opzione per la variante esclusiva o maggioritaria in Petrarca, dunque: 6 *sicuro* → *seuro* (unica forma attestata nei *Rvf* e nella *princeps*), 42 e 60 *nimicol-a* → *ne-micol-a* (due soli casi di *ni-* contro 35 in *Rvf*, nessuno nella *princeps*), 43 *resospinto* → *risospinto* (nella *princeps* sempre *risospingere*, con *ri-* e con *-o-* pretonica, come nei *Rvf*; casi analoghi rilevati altrove da MENGALDO, p. 182, ad es. 2, 14 *reconduce* → *riconduce*), 95 *riverezia* → *reverenzia* (esclusivo *reverenzia* nei *Rvf*), 53 *disio* → *desio* (opzione esclusiva nei *Rvf* come nella *princeps*; costante correttoria segnalata da MENGALDO, p. 183). Un po' più complessa la situazione di *gittare/gettare* (94 *gittati* → *gèttati*), perché se la tradizione toscana pre-petrarchesca oscilla, ma con una netta prevalenza di *gitt-* (ad es. la *Commedia* ha qualche caso di *gett-*, ma solo tonico, a fronte di casi molto più numerosi di *gitt-* sia tonico che atono), Petrarca oppone un solo caso con *gett-* (tonico) a due casi con *gitt-* (solo in protonia); e Sannazaro sembra cogliere la lezione del maestro, con tre casi di *gett-* (due tonici: *getta*, uno atono: 11, 98 *gettò*), tre con *gitt-* (sempre atoni: *gittasse*, *gittai*, *gittata*).

Nel consonantismo, per l'alternanza tra scempie e intense segnale qualche caso di normalizzazione toscana: 29 *meza* → *mezza* (analogo a tanti altri su cui MENGALDO, pp. 183-84), 18 *addrizi* → *drizzi*, e – fuori

⁶ La scelta antitoscana per *vuolo* andrà attribuita, più che a ragioni metafonetiche, a un'estensione analogica della norma più tardi definita da Tizzone Gaetano da Pofi nella sua *Grammatica volgare*, Napoli, Sultzbach, 1539, cc. 4r e 37v-38r, volta a distinguere il sostantivo (con dittongo) dalla forma omofona del verbo da cui deriva (senza dittongo): «a quelli [nomi] che procedono da li detti verbi si pone *U* innanzi ad *O*. Da *Sono* verbo viene *Il suono* nome, da *coco* verbo nasce *il cuoco* nome, da *dono* verbo procede *il duono* nome», ecc. Così MENGALDO, p. 181 n. 56: «È probabile che anche per *vuolo* il Sannazaro sentisse un analogo motivo di distinzione». E per forme simili in Cariteo cfr. ENRICO FENZI, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'“Endimione”*, in “Studi di filologia e letteratura”, 1 (1970), pp. 9-84: 16 (e n. 14).

dal processo correttorio – uno in apparente controtendenza, 27 *adietro* (anche a 94, 33), che tuttavia è legittimato dall'uso dei *Fragmenta* (sempre *a dietro*) e si inquadra nel trattamento complessivo dei prefissati con *ad* (su cui MENGALDO, p. 184). Mentre la variante di 30 *apena* → *a pena* non tocca la realtà fonetica ma rientra nella tendenza a imitare la scrittura analitica propria del Canzoniere (che conosce solo *a pena*; cfr. *ibid.*).⁷ Irriducibile alla norma sia toscana che poetica è invece la scempia di 14 *ucelli*, che già fa specie per la scelta lessicale (cfr. sotto). Anche per sorde e sonore, l'intenzione che guida il correttore si conferma quella di conformarsi all'esempio dei *Rvf*: di qui 4 *segretarie* → *secretari*, e la doppia variante di 90-91 *etate* → *etade*, *libertate* → *libertade*, localmente implicata dalla rima ma in realtà costante in Sannazaro per i suffissati in *-ate* → *-ade* (MENGALDO, p. 186).

Morfologia. Poche le varianti significative. La più vistosa, *el art. masch.*, è eliminata nella rielaborazione complessiva del v. 51 e sostituita dalla forma canonica a 54 *el qual* → *il qual*. Per il resto, segnalo solo *contro* → *contra* al v. 8 («contra ai colpi d'Amor»), sulla falsariga dei *Rvf* che hanno sempre *contra*, mai *contro* (e qui cfr. in particolare 3, 6 «contra' colpi d'Amor», che sarà la matrice del passo di Sannazaro). Sempre negli indeclinabili, si veda 25 *vie più* → *via più*, ancora come nel Canzoniere (che ha un solo caso con *vie*) e come nel resto della *princeps*. Tra morfologia e sintassi si colloca la correzione di 87 *in le prime fasce* → *a le*, anch'essa costante nell'elaborazione della raccolta (MENGALDO, p. 178). Nel verbo, registro due sole varianti, entrambe relative a forme di *potere*: 40

⁷ La difformità di scrittura, sintetica per *adietro*, analitica per *a pena*, stabile per tutta la raccolta di Sannazaro, a fronte della sola analitica utilizzata per entrambe le espressioni dall'autografo dei *Rvf* (e pure dall'aldina del 1501), trova forse una spiegazione negli usi delle edizioni quattrocentesche del Canzoniere. Ad es. nella canz. 37 la Valdezoco (Padova, 1472) ha *adietro* al v. 52 e *a pena* al v. 21 (cc. XVIIr e XVIv). Per la variante *adrieto* di FN⁴, cfr. *supra*, n. 2.

possea → *potea*, 79 *porria* → *poria*, che di nuovo allineano il testo alla prassi esclusiva dei *Rvf* e della sultzbachiana.

Lessico. In questo settore la raccolta è ben più cospicua. Cominciamo dalla sostituzione di parole non attestate nei *Rvf* con espressioni d'uso petrarchesco costante: 13 «ché chi mal vive il viver troppo *annoia*» → «ché a chi mal vive, il viver troppo è *noia*» (con cambiamento del costrutto, da V+Acc a V+Dat), 18 *addrizi* → *drizzi*, 26 *raccontar* → *ricontar*, 56 *questo carco* → *incarco* (nel *Canzoniere* e nella *princeps*, *incarco* è sempre sost., *carco* agg.), 84 *s'inforza* → *s'indura*. Si ha un solo caso inverso, ma clamoroso, quando l'autore cassa *augelli*, vera «parola-simbolo del linguaggio poetico tradizionale»,⁸ instaurando la più anodina *ucelli* (v. 14). Qui lasciamo pur stare l'uso, anch'esso singolare, della forma con *-c-* scempia (su cui *supra*); quello che conta davvero è che la scelta cozza apertamente con la prassi lessicale di Petrarca, che nei *Rvf* si serve una sola volta di *uccel* (23, 165) a fronte dei tanti casi di *augello* e *augelletto*. Le uniche considerazioni che posso aggiungere sono, in primo luogo, che comunque *uccello* (con geminata) alterna comunemente col provenzalismo nella tradizione poetica toscana prepetrarchesca (Dante lirico e comico compreso), e in secondo luogo che, fedele alla sua linea di condotta, sempre molto coerente e sistematica, Sannazaro nella *princeps* non usa mai *augello* ma sempre *ucello/ucelletto* (6 occorrenze, e sempre con scempia), anche in presenza di citazioni petrarchesche dirette e memorabilissime (88, 3 «vagli ucelletti a le mie note pronti»). Meno accusato è invece il ripudio di 16 *aer* per *aria*, perché qui anche Petrarca oscillava, pur preferendo il primo, che lo stesso Sannazaro non disdegna altrove (89, 72 «si alzà sopra quest' aere oscuro e fosco!»). Altro è il discorso quando Mengaldo ravvisa che «a volte il tentativo di sottrarsi a un petrarchismo generico e di maniera implica il distacco dalla citazione dell'aretino» (p.

⁸ LUCA SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, p. 75.

174), citando ad es. proprio un verso della canz. 41: 53 *giovenil disio* → *cieco desio*; a cui possiamo assimilare anche il v. 72, che passa da «Tacer non posso il velo» a «Scusar non posso il velo», credo per evitare la memoria troppo scoperta dell'incipit della canz. 325 dei *Fragmenta* («Tacer non posso, et temo non adopre»), e insieme ottenendo una migliore messa a fuoco semantica del risentimento che anima quella parte della lirica. Il dispositivo mentale non è poi così dissimile da quello, tipico di ogni poetica classicistica, e specialmente petrarchista, volto a evitare la ripetizione, ravvicinata o a distanza. Sempre Mengaldo ne parla come di un'altra costante correttoria dei *Sonetti et canzoni* (pp. 162 ss), portando qualche es. dalla nostra lirica. Così, la variante *non trovo* → *non veggio* del v. 62 è implicata dalla presenza di *si trova* in rima al v. 65; e *mio mal* → *mio duol* del v. 97 da quella di *mio mal* al v. 86. A questi aggiungo il caso di 57 *al parer mio* → *al creder mio*, motivato dall'occorrenza di *parere* in attacco del medesimo verso (che ora dunque suona «mi parrebbe sì grave, al creder mio»). Qui evidentemente la genericità dell'espressione cassata, poco più che un segnale discorsivo, non trovava una forza retorica sufficiente a giustificare la ripetizione; che invece viene cercata, per la ragione opposta, al v. 10 «a soffrir quel c' uom *mai non vidde* in terra» → «a soffrir più c' uom *mai soffrisse* in terra», con acquisto sia di perspicuità del dettato, sia di insistenza patetica sul motivo.

Concludo questa sezione con qualche nota sugli esiti di attenuazione semantica e indeterminatezza prodotti talvolta dalla correzione lessicale (su cui MENGALDO, pp. 170-73): 4 *mie piaghe antiche* → *pene*, 5 *i miei martiri* → *pensieri*, ecc. Effetto che è ottenuto altrove anche con la sostituzione del singolare con il plurale: 43 *in questa selva resospinto* → *queste selve*; ovvero con l'eliminazione del pronome personale e con esso dei «connotati troppo personalizzanti e autobiografici» (MENGALDO, p. 172): 55 «mi chiuse, ond'io non esco omai per tempo» → *onde non esco*, 98 «che farà lei che par sì umana in vista?» → *che dovrà far chi par*; oppure con il passaggio da *questo* a *quello*: 60 «e questa dolce mia nimica acerba»

→ e *quella dolce*, dove *quella* allontana l'oggetto amoroso nel tempo e nello spazio, mentre *questa* dava l'idea di un'urgenza, di una presenza incombente.

Sintassi e prosodia del verso. Tratto insieme le due strutture fondanti del discorso poetico perché – come è ovvio – ogni cambiamento nella prima implica quasi necessariamente un cambiamento nella seconda, dato che le due insistono sulla medesima linea di progressione linguistica. Lo si vede ad es. a 9 «questa mia frale scorza» → «questa frale mia scorza», dove la ricollocazione del possessivo in posizione marcata, e – diciamo – poetica, comporta anche la rimodulazione del profilo ritmico del settenario (da 1^a 4^a 6^a a 1^a 3^a 5^a 6^a), con acquisto di un ictus, e per di più ribattuto, a ridosso della chiusa. Lo stesso a 55 «mi chiuse, ond'io non esco omai per tempo» → «mi chiuse, onde non esco omai per tempo», dove l'eliminazione, già osservata, del pronome personale produce insieme una ristrutturazione della linea prosodica, a parità di densità accentuale: da una tutta giambica 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a, a una più mossa e screziata, 2^a 3^a 6^a 8^a 10^a, con accento ribattuto di 2^a 3^a generato dalla restituzione di *onde* alla forma piena. Mentre a 27 «Oh quante fiate questi tempi adietro» → «Quante fiate questi tempi adietro», oltre a evitare la solita sequenza giambica 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a a favore di una con attacco di 1^a, così caro a Petrarca, la correzione implica pure la scansione dieretica di *fiate*, esclusiva nei *Rvf*, e il preciso recupero di un incipit di questi ultimi (*Quante fiate*, due volte a inizio delle due quartine del son. 281, che condivide con la nostra canzone il tema della fuga in «luoghi ombrosi et foschi»).

Un ruolo spesso determinante in questi meccanismi ritmici è svolto dalle dittologie, perché quando interviene su una coppia Sannazaro non solo, solitamente, mira a un'intensificazione semantica ma ottiene anche una maggiore varietà nella distribuzione degli ictus. Osserviamo il settenario 76 «mi son sì *avari* e scarsi» → «mi son *invidi* e scarsi», dove la sostituzione di una parola piana con una sdrucciola, a parità di volume

trisillabico, implica il passaggio da una sequenza uniformemente giambica 2^a 4^a 6^a a una 2^a 3^a 6^a, di nuovo calamitata sul centro di gravità ritmico rappresentato dallo scontro d'arsi nella zona centrale. Chiudo questo punto con l'esempio più significativo, per complessità e per potenza figurativa del risultato finale. Si tratta del v. 80 «quel che questa dolente e misera alma» → «quel che questa affannata infelice alma», dove, insieme, vengono mutati entrambi i membri della dittologia, questa da copulativa diventa asindetica, assecondando una predilezione san-nazariana (MENGALDO, p. 169), e si assiste a una indubbia crescita di fascinazione semantica. Ecco, a me sembra che quest'ultimo effetto, così evidente alla lettura, sia indotto anche dal nuovo assetto melodico della linea discorsiva. La variazione, infatti, implica anche il cambio di prosodia del secondo membro, che da sdruciolato (*misera*) diventa piano (*infelice*) e, entrando in sinalefe con l'ultima parola, crea un ribattimento d'accento. Si passa dunque da un profilo 1^a 3^a 6^a 8^a 10^a a uno 1^a 3^a 6^a 9^a 10^a. Grazie al gioco delle sinalefi, inoltre, i due membri della dittologia sono aumentati di una sillaba ciascuno, con l'effetto di un rallentamento intonativo e di una maggiore distrazione del determinante dal suo sostantivo (*questa... alma*), pur a parità di sillabe metriche. Insomma, si crea il dispositivo, così caratteristico di questo poeta, che tiene in sospenso un sintagma aggettivale plurimo lungo tutto un verso, prima che si incontri il sostantivo che lo regge; e in tal modo – nel nostro passo – si dilata l'effetto patetico consegnato dai due aggettivi così disposti.

Tolti i casi in controtendenza, piuttosto eccezionali, l'attività correttoria procede dunque su una strada di più coerente riproduzione del modello petrarchesco, di cui si adottano con sicurezza le opzioni esclusive e – soprattutto – si colgono con occhio infallibile le preferenze, le regolarità, all'interno di un regime di oscillazioni e di variazione stilistica programmatica. Il processo si esprime in due direzioni. Da una parte, disegna un sistema variantistico organico, che avvolge per intero i *Sonetti et canzoni*, investendo fasci di fenomeni simili e trattandoli in modo analogo. Dall'altra, allinea le zone interessate dai residui di ibridismo,

tipicamente quattrocenteschi, al clima complessivo del testo, che fin dalle prime stesure a noi pervenute appariva ben orientato al risultato finale. Sicché gli interventi successivi non fanno che uniformare compiutamente una patina fonomorfológica e un sistema lessicale già per sé abbastanza omogenei (mentre – per dire – nella sintassi non si danno cambiamenti significativi, perché in quel settore il codice appariva già bene acquisito). In questo quadro, anche nelle parti non sottoposte a rielaborazione, le emergenze apparentemente eccentriche si rivelano quasi sempre legittimate dal grande modello trecentesco e testimoniano, casomai, una sua lettura aperta, larga, disponibile cioè a coglierne non solo gli elementi convenzionali ma anche le strategie di ampliamento del repertorio e l'esplorazione di aree periferiche del sistema. Così ad es. il *fusse* (3^a pers. sing.) del v. 46, forma verbale tipica del fiorentino quattrocentesco, ma autorizzata dal Canzoniere, dove le basi in *fuss-* alternano con quelle in *foss-*; e benché in Sannazaro queste ultime finiscano per prevalere nella rielaborazione (ad es. a 25, 2; 26, 12; 63, 8), rivelando «una presa di posizione “cinquecentesca”, normativa, a danno di persistenti macchie arcaiche della lingua poetica, espunte con notevole frequenza», tuttavia la resistenza pur minoritaria delle altre dimostra che in lui non si disperde del tutto il senso della polimorfia consegnata dai *Fragmenta*.⁹

Pochi, dunque, i casi veramente irriducibili: oltre a quelli introdotti dalla revisione e già menzionati (*vuolo, ucelli*), mi sentirei di citare solo 5 *occolti*, esclusivo in Sannazaro e in Cariteo e spesso – come qui –

⁹ La citazione è da MENGALDO, p. 187; ivi, p. 188, la discussione sull'oscillazione *fuss-/foss-* nella lirica di Sannazaro, per la quale rimando anche ad ARNALDO SOLDANI, “*Madonna, quel soave onesto sguardo*” di Iacopo Sannazaro, in *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Andrea Acribo, S. Bozzola e A. Soldani, Padova, Cleup, 2016, pp. 75-102: 82-84. Per gli usi petrarcheschi cfr. MAURIZIO VITALE, *La lingua del Canzoniere (“Rerum vulgarium fragmenta”) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996, p. 55. Un *fusse* è anche al v. 40 della canz. VIII di Cariteo, legata alla 41 di Sannazaro dall'identità dello schema strofico e da vari altri elementi, come vedremo (e ci si chiede se sia un caso che in entrambi i testi quella forma verbale cada nella stessa stanza, la quarta).

confermato dalla rima (v. 1, *ascolti*), contro *oculto* costante nella tradizione toscana e nei *Rvf* (anche nel sintagma matrice per il passo di Sannazaro: 264, 97 *oculto pensero*). Per il resto, si conferma che le tessere lessicali del Canzoniere vengono reimpiegate pervasivamente come materiale di pronto uso per il processo compositivo: l'aspetto, questo, tutto sommato più superficiale o più ovvio del petrarchismo di Sannazaro, su cui dunque preferisco non soffermarmi. Se non per segnalare alcuni elementi che spiccano a prima vista: singole parole, come il *labirinto* del v. 54; oppure locuzioni inconfondibili, come *di di in di* del v. 61; o costellazioni di rime su parole di una certa energia fonica, come *sforza : scorza* (8 : 9), *gorgo : accorgo* (15 : 17), *fuggo : struggo* (54 : 56), *esca : cresca* (81 : 84); o ancora certe cadenze ritmico-lessicali, fin dall'incipit, «Or son pur solo e non è chi mi ascolti», che riecheggia e come condensa certi passi petrarcheschi: 70, 3 «che se non è chi con pietà m'ascolte», 318, 4 «è anchor chi chiami, et non è chi responde», 114, 5 «Qui mi sto solo; et come Amor m'invita». Piuttosto interessante, inoltre, anche per comprendere i modi di circolazione del codice espressivo, il caso del v. 4 «O secretari di mie pene antiche», che a monte rimanda a *Rvf* 168, 2 «che secretario anticho è fra noi due», ma a valle è a sua volta il probabile archetipo di un passaggio sublime della *Liberata* tassiana, laddove Ermينيا in fuga sfoga le sue pene con il cielo notturno «e secretari del suo amore antico / fea i muti campi e quel silenzio amico» (VI 103, 7-8): in cui ritorna il dialogo con la natura silente e si riprende un'evidenza formale come la rima *amiche : antiche* di Sannazaro. E qualche altra cosa la vedremo poi.

L'esito di tutto – lo sappiamo – è che nella data fatidica del 1530 la raccolta di Sannazaro, pur avendo seguito percorsi suoi propri, sostanzialmente indipendenti, risultava adeguata, quasi senza sforzo, agli standard più rigorosi del classicismo formale bembiano, ed era letta unanimemente come il modello di riferimento del petrarchismo maturo, insieme alle *Rime* dello stesso Bembo. Tanto è vero che, una volta uscite dall'orbita cittadina che ancora caratterizzava la *princeps*, ed entrate nel circuito della grande editoria “nazionale”, tra Roma e Venezia, le rime

di Sannazaro furono sottoposte solo moderatamente ai processi di revisione che di norma, a quell'altezza, investivano i prodotti della cultura cortigiana a cavallo dei due secoli. Una rapida collazione fatta per la nostra canzone sull'Aldina del 1534 dimostra ad es. che gli interventi furono limitati, e quasi esclusivamente di tipo ortografico e tipografico. Quelli di sostanza riguardano, non a caso, due tra i pochi elementi di reale eterodossia, restaurando al v. 4 *augelli* e al v. 32 *volo* (ma, coerentemente, non il *dolo* del v. succ.), che invece la *princeps* sultzbachiana aveva sostituito con *ucelli* e *vuolo*: un segnale, questo ripristino mirato, sia delle maglie strette dei processi di revisione editoriale, a cui sembra sfuggire poco o nulla, sia del fatto che – per il resto – il testo uscito dalla penna dell'autore (e dai torchi di Sultzbach) suonava all'editore sufficientemente aderente al codice linguistico in via di avanzata stabilizzazione.¹⁰

¹⁰ Ho consultato l'aldina (*Sonetti, e canzoni del Sannazaro*, Venezia, Eredi di Aldo Manuzio il vecchio & eredi di Andrea Torresano, 1534) nell'esemplare della Biblioteca Nazionale di Firenze (Ald.1.3.17.b), alle cc. 16r-17v. Come scrivevo, i suoi interventi sul testo toccano quasi solo il livello ortografico o fonosintattico. Tra questi non va considerata l'adozione larga dell'*b* etimologica, sia iniziale (*bor*, ecc.), sia interna (*allbor*, *trabea*, ecc.), perché questa era già nella *princeps* (se non vedo male, con la sola eccezione di 73 *biancha*) ed è stata eliminata nell'edizione moderna per intervento di MAURO. Così come a MAURO si devono altre alterazioni in punti in cui le due cinquecentine in realtà convergevano: l'eliminazione di qualche *i* grafica (2 *quercie* → *querce*, 59 *ognibor* → *ognor*), l'incomprensibile opzione per la forma piena in 56 *sotto 'l qual* → *sotto il qual*. Per il resto, l'aldina introduce di suo poche elisioni (1 *mi ascolti* → *m'ascolti*, 51 *sola ella* → *sol'ella*) o all'inverso una restituzione della forma piena (76 *son* → *sono*), e la scrizione sintetica di alcune preposizioni articolate (45 *de la* → *della*, 87 *a le* → *alle*). In qualche caso, gli interventi non producono una differente realizzazione fonetica, come in 77 *begli occhi* → *begl'occhi*; in qualche altro sono difficili da decifrare: come si dovrà pronunciare 71 *per ch'n silenzio* (da *perché 'n silenzio*)? (è immaginabile che sia saltata la restituzione della *i*- di *in*, e allora la variante sarebbe intesa a sostituire un'afèresi con un'elisione). Così ancora 62 *veggio altro* (in MAURO, ma *veggi'altro* nella *princeps*) → *vegg'altro*, che se pronunciato /veggaltro/, porterebbe alla forma *veggo*, mai attestata nei *Ref* (salvo un *veggo* condizionato dalla rima). Quest'ultima variante potrebbe suggerire una coscienza meno raffinata della grammatica petrarchesca, come senz'altro accade

3. Veniamo ora alle strutture portanti del discorso. Lo schema metrico è questo: ABC BAC cDdEeFF, più congedo aBbCcDD. Dunque: 7 stanze di 13 vv., formate da due piedi ternari di soli endecasillabi e da una sirma eptastica che alterna tre settenari ai quattro endecasillabi, con *concatenatio* e *combinatio*. Segue un congedo coincidente con la sirma. Lo schema in sé risponde pienamente all'assetto canonico definito a suo tempo dal *De vulgari, ça va sans dire*. Ma si noterà che evita di inserire tra la *concatenatio* e la *combinatio* la quartina a rime incrociate (tipo |deed|) che in quella posizione era piuttosto frequente: ad es. nella dantesca *Io son venuto al punto della rota* o nelle petrarchesche 125, 126, 129, a cui si preferisce qui la sequenza di due distici baciati (DdEe). La conseguenza è che a partire dalla *concatenatio* e per tutta la sirma non si conoscono altre rime che le bacciate: CcDdEeFF, con un esito di ripercussione immediata, accresciuto dal fatto che queste rime poggiano – non a caso – sui soli tre settenari dello schema, che riducono il tempo di ritorno dell'eco fonica. E tali elementi ritmici e armonici si accordano agli effetti di patetico, di

con il ripristino di *può* (51, 83, 91, da *pò* di Sannazaro), *porria* (79, da *poria*), *gittati* (94, da *gèttati*), *rivverenza* (95, da *reverenzia*). D'altro canto, l'aldina non interviene su casi ben più sospetti: né su 46 *fusse* né soprattutto su 5 *occolti* (ma è probabile che quest'ultimo sia stato salvato dall'essere in rima). Infine, qualche intervento pare indotto da una cattiva comprensione del testo, che spinge a soluzioni *faciliores*: così a 20-21 «Tu sai ben quanto tacque / la lingua mia, e quanto *in sé ritenne*» → *si ritenne*; 40-42 «Che potea far, se d'ogni speme in bando / e dal dolor mi vedea preso e vinto, / e 'l sonno era nemico agli occhi miei?» → *Il sonno* (senza la cong. copulativa iniziale, con iniziale maiuscola e con spostamento del punto interrogativo alla fine del v. prec.: evidentemente perché non si comprende che la frase del v. 42 è coordinata alla ipotetica dei vv. 40-41). Decisamente errata invece la sostituzione di 95 *piagni* → *piangi*, che non solo cassa una forma di Petrarca (38, 8, ecc.) ma soprattutto fa cadere la rima con 96 *bagni*. A parte queste sviste, in ultima analisi siamo di fronte a un *maquillage* soprattutto tipografico, volto ad allineare questa stampa agli standard della produzione editoriale moderna (anche nella scelta del corsivo e nella punteggiatura), secondo una prassi già adottata dall'edizione romana di Blado (ancora nel 1530, pochi mesi dopo la napoletana), «corretta e «puntata» come si conveniva e anche tipograficamente *à la page*»: cfr. PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991 (rist. anast., Ferrara, UnifePress, 2009), p. 192.

slargo emotivo, che – come vedremo – la canzone persegue nella sua impostazione discorsiva, fondata sul monologo solitario dell'io di fronte alla natura notturna.

Sappiamo, fin dai lavori di Gorni, Santagata e Balduino, che Sannazaro è in sostanza il primo poeta di tardo Quattrocento che in *tutti* i suoi schemi di canzone rispetti rigorosamente il canone del Canzoniere: nel senso che usa solo schemi petrarcheschi e li riproduce senza deviazioni, con questo dando avvio a un filone di ortodossia metrica che non avrà riscontri neppure in Bembo.¹¹ E infatti, anche in questo caso, la matrice si conferma uno schema dei *Fragmenta*, la canz. 207, *Ben mi credea passar mio tempo omai*, di cui Sannazaro – come fa sempre – ricalca pure il numero delle stanze e la forma del congedo. Il repertorio di Gorni indica la lirica di Petrarca come prima attestazione del dispositivo, che poi resta un *hapax* nel Trecento e troverà imitatori solo nel petrarchismo quattrocentesco, con altre 24 occorrenze: non moltissime, dunque, ma neppure così poche e oltretutto distribuite in modo interessante. Perché, di queste, solo 10 tornano nel Cinquecento maturo, mentre le altre cadono tutte nel Quattro, e ben 5 in ambito aragonese: due in Aloisio (18, 45), una in Caracciolo (*Amori* 209), una in Cariteo (*Endimione*, canz.

¹¹ Una prima panoramica su questa «fedeltà [...] assoluta e scrupolosissima» era stata offerta già da GUGLIELMO GORNI, *Ragioni metriche della canzone* (1973), ora in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 207-17, alle pp. 212-17, dove si registra anche che «il numero delle stanze di canzoni con schema eguale è identico, e che la forma dei congedi è fedelmente esemplata sul modello» (p. 214). Per il quadro metrico complessivo della lirica in quest'epoca cfr. ARMANDO BALDUINO, *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento* (1995), ora in ID., *Periferie del petrarchismo*, a cura di Beatrice Bartolomeo e Attilio Motta, presentazione di Manlio Pastore Stocchi, Roma - Padova, Antenore, 2008, pp. 31-90, dove per Sannazaro si rileva, in particolare, la sua restrizione della tavola metrica petrarchesca, da cui viene esclusa la ballata, troppo compromessa con l'intrattenimento cortigiano (p. 58), e ancora il rigore strutturale nelle forme della canzone (pp. 77-79). Sulle vicende metriche specifiche della lirica aragonese, che culminano con l'ortodossia petrarchista di Sannazaro e del suo maggiore compagno di strada, il Cariteo dell'*Endimione*, cfr. M. SANTAGATA, *La lirica aragonese*, Padova, Antenore, 1979, pp. 253-77.

VIII), oltre alla canz. 41 dei *Sonetti et canzoni*.¹² Se poi aggiungiamo che 5 delle 10 occorrenze cinquecentesche appartengono a Tansillo, ce n'è abbastanza per tracciare una netta linea “napoletana” di ricezione dello schema, che infila uno dopo l'altro i campioni del petrarchismo locale, una generazione via l'altra, a partire dagli anni Sessanta di Aloisio.¹³ A confermare – sul piano del metodo generale – che simili filiere non men-
tono mai, e che il duro filamento corre saldamente sottotraccia a legare tra loro generazioni ed esperienze poetiche.

Restando al piano delle strutture astratte, ma inoltrandoci un po' di più nelle dinamiche dell'enunciazione, osserviamo ora la distribuzione dei periodi sintattici rispetto alle griglie metriche. Niente da dire quanto alla funzione di guida svolta dalla successione strofica: in tutta la canz. 41 non succede mai che i confini delle stanze siano violati, in alcun modo, dalla segmentazione sintattica, e insomma ognuna di esse inizia insieme al suo primo periodo e termina insieme al suo ultimo, le due segmentazioni in capo e in coda sono del tutto coincidenti. Del resto, come mostra il repertorio di Gaia Guidolin, in tutta la tradizione rinascimentale i casi di scavalco sintattico delle pause strofiche sono davvero eccezionali.¹⁴ Lo stesso lavoro della Guidolin rende conto delle diverse tipologie di suddivisione sintattica interna alle stanze, schedando i casi di coincidenza o meno dei periodi con le partizioni metriche canoniche, ossia i due piedi e la sirma. Per le canzoni di Sannazaro il dato più evidente è che esse si conformano alla tendenza maggioritaria nei *Fragmenta*, ossia alla ordinata disposizione dei periodi dentro la griglia

¹² Tutti i dati sono ricavati dal *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMC1)*, censimento di G. Gorni, edito per cura sua e di Massimo Malinverni, Firenze, Cesati, 2008.

¹³ Ricordo che la ricostruzione storiografica di SANTAGATA, *La lirica aragonese*, pp. 253-77, assegna un ruolo centrale proprio ad Aloisio e a Caracciolo quali esponenti dell'avanguardia petrarchista, che sul piano metrico (e non solo) anticipa molte delle soluzioni di Cariteo e Sannazaro.

¹⁴ Cfr. GAIA GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 260-80.

metrica (con il 52% delle stanze totali per i *Rvf* e il 44% per i *Sonetti et canzoni*), a dimostrare che in questo settore cruciale anche nella canzone, come pure nei sonetti, Sannazaro coglie perfettamente quella che Praloran chiama l'«intonazione convenzionale» del metro, il modello costruttivo fondamentale della linea del discorso, rispetto a cui le altre opzioni si manifestano come varianti condizionate da determinate scelte stilistiche.¹⁵ La canz. 41 non si discosta da questo quadro complessivo, anzi casomai lo rafforza. Quasi tutte le stanze infatti appaiono scandite secondo lo schema prevalente, dunque con pausa alla fine del 3°, 6°, 13° verso, e l'unica oscillazione si ha nel fatto che alcune presentano una sirma sintatticamente unitaria (I, V, VI, VII), altre una sirma suddivisa in due periodi (II, III). Fa eccezione soltanto la st. IV, dove non viene rispettato il limite metrico più marcato, quello tra fonte e sirma, perché il periodo che occupa per intero il secondo piede si estende fino al primo verso della sirma, assorbendo il verso della *concatenatio* (vv. 45-46 «e ben vorrei / che fusse or noto a lei»). È peraltro interessante che questo avvenga nella IV strofa, quella centrale, dotata per ciò stesso di un suo rilievo nell'economia del testo, e che soprattutto, come in Petrarca, tale

¹⁵ Cfr. le tabelle di GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento*, pp. 224-25, dove si mostra anche come Sannazaro resti allineato con Petrarca nel tipo con un unico periodo disteso su tutta la strofa (*Rvf* 16%, *Sonetti et canzoni* 20%), mentre riduce drasticamente il tipo con piedi legati e sirma indipendente (25% vs 12%) e all'inverso incrementa quello con legatura tra secondo piede e sirma, con primo piede indipendente (7% vs 24%). Per il concetto di intonazione convenzionale applicato a questi fenomeni, cfr. MARCO PRALORAN, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di A. Soldani, Roma - Padova, Antenore, 2013, in particolare a p. 47: «Petrarca [è] attentissimo all'incidenza che lo schema metrico della canzone, di volta in volta, possiede sulla composizione. Proprio perché questo viene determinato da una specie di intonazione consolidata, adattata alla divisione metrica immanente, diventa possibile poi innescare tipologie di organizzazione sintattica che evadano da quella. Ma esse acquistano un rilievo molto marcato proprio perché rappresentano un'intonazione marcata che scaturisce sulla linea di una intonazione, diciamo, con molta prudenza, "convenzionale"». Per il trattamento sintattico del sonetto di Sannazaro, cfr. A. SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, in "Studi medievali e umanistici", 15 (2017), pp. 167-204.

deviazione dalla matrice soggiacente cada in coincidenza con il punto di svolta semantico-argomentativo – lo vedremo tra poco. E allora l'eccezione si lascerà interpretare piuttosto come una misura ulteriore del livello di fedeltà al modello dei *Fragmenta*, la cui imitazione formale arriva in Sannazaro a questi estremi di finezza e di profondità, a percepire cioè simili oscillazioni e a coglierne la funzione all'interno del sistema complessivo della *mise en texte* e della significazione.¹⁶

4. È il momento di passare dal livello delle forme a quello dei contenuti o almeno delle forme del contenuto. Qui la canz. 41 sembra porsi all'incrocio di due *topoi*, tra loro correlati e ben presenti nel Canzoniere: da un lato la fuga del soggetto dal consesso umano e la ricerca di solitudine (ma anche di dialogo) nella natura, dall'altro il paesaggio notturno in cui avviene questa fuga disperata. Sul piano psicologico, tutto ha origine nell'angoscia dell'amante non corrisposto, che lo isola dagli altri uomini e insieme provoca vergogna per la condotta irrazionale che lo aliena dalla società. Nulla di nuovo, naturalmente; ma resta molto interessante la strategia con cui Sannazaro sviluppa queste tematiche nel corso lungo della canzone. Vediamola con ordine, facendo una specie di riassunto articolato per stanze.

¹⁶ Questo è uno degli assunti principali nell'interpretazione che Praloran offre delle forme dell'argomentazione nella canzone petrarchesca: «quando questa intonazione [convenzionale] si è insediata, di solito nella seconda metà del componimento, spesso nella penultima stanza, egli la spezza, affidando solitamente ad una sola strofa una divisione che rompe il ritmo atteso, spesso [...] in relazione ad un deciso virare dei valori semantici. Poi ritorna alla divisione originale forse per la necessità di rientrare in schemi armonici più consoni alla nozione di chiusa» (PRALORAN, *La canzone di Petrarca*, p. 50). Dove si noterà, tra le altre cose, che la strofa dissonante viene spesso dislocata da Petrarca in posizione più avanzata, mentre Sannazaro – come abbiamo visto – nella canz. 41 la colloca al centro esatto del componimento, assecondando la sua inclinazione per gli equilibri strutturali del testo, che Petrarca è invece disposto a sacrificare in virtù di una tensione enunciativa che si nutre anche di asimmetrie.

- I. Il rifugio solitario nei boschi spinge il poeta a effondere il proprio lamento al cospetto della natura, come unica difesa ai colpi di Amore e alla mancanza di pietà della donna, cui è ormai preferibile la morte.
 - II. Gli esseri naturali, nella notte, appaiono acquietati dal sonno, così che la sola interlocutrice dell'io si rivela la luna. A questa il poeta ricorda che nel passato l'angoscia non si era espressa a parole,
 - III. dunque egli «di mezza notte» aveva vagato tra le selve in silenzio, accompagnato dallo sguardo e dalla muta comprensione della luna,
 - IV. e talora aveva scritto il nome dell'amata sui tronchi. Ora si augura che lei lo legga, e si muova a pietà.
 - V. Nel labirinto in cui il poeta è rinchiuso non c'è più alcuna speranza di vedere ricompensata la devozione silenziosa, sicché non resta che il tentativo disperato di affrontare in campo aperto «quella dolce mia nemica acerba»,
 - VI. ossia rompere il silenzio e «sfogare alquanto», senza più giustificare la crudeltà della donna nel negarsi,
 - VII. e confessando a piena voce lo stato di sofferenza che gli fa rimpiangere di non essere morto in giovane età.
- Cong. Il poeta prega infine la canzone di raggiungere la donna, dichiarandole il dolore di lui per ottenerne la pietà.

La canzone sviluppa dunque una netta contrapposizione temporale tra il passato, dominato da un dolore vissuto in silenzio, e il presente in cui il poeta sfoga la sofferenza in un lungo monologo, che ha sì come interlocutrice diretta la luna, ma che – fissato nel testo poetico – si propone in definitiva, obliquamente, come un'ultima difesa contro la ritrosia della donna, perché la confessione a cuore aperto vorrebbe suscitare la sua compassione. Il punto di svolta tra il prima e il dopo è dato dall'episodio della scrittura del nome di lei sulla corteccia degli alberi, collocato al centro esatto della strofa centrale, la IV, e precisamente nel

punto critico in cui per l'unica volta la sintassi smotta dalla fronte alla sirma: a conferma che la lezione compositiva di Petrarca è bene appresa. È proprio lì, infatti, che dal passato si transita al presente, anche nella deissi verbale e avverbiale: «*scrivea* di tronco in tronco sospirando / de la mia donna il nome; e ben *vorrei* / che fusse *or* noto a lei». In ogni caso, la linea argomentativa, pur così coerente sul piano narrativo, nasconde in sé la contraddizione che accompagna di norma la psiche dominata dal desiderio: perché – come si capisce – è esattamente nel momento in cui la speranza si dichiara morta senza appello (vv. 66-67 «Che spero io più, se non di pianto in pianto / varcar mai sempre, e d'uno in altro strazio?»), è nel momento in cui si tocca il punto di angoscia, che paradossalmente il soggetto trova una via di fuga nell'effusione verbale e ne fa lo strumento, irrazionale e assurdo, del tutto immaginario, di una rivincita verso la «nemica acerba», di un'attesa di comprensione e di pietà su cui si chiude, sia pure dubitativamente, la lirica: «ché s'ogni selva del mio duol s'attrista / che devrà far chi par sì umana in vista?» (vv. 97-98).¹⁷

Ancora un'osservazione sul testo. Quando nella III strofa il poeta cerca la complicità della luna, confida nella sua comprensione dell'animo innamorato facendo riferimento al mito di Endimione, giovinetto da lei amato e posseduto nel sonno, ma anche – lo sappiamo – mito fondativo del canzoniere amoroso di Cariteo: tanto che qui è impossibile non cogliere un omaggio, neanche così velato, all'amico catalano, come a suo tempo aveva rilevato Bozzetti, che ne traeva poi delle conseguenze stringenti sul piano macrotestuale.¹⁸ Ma qui interessa soprattutto rilevare che

¹⁷ È questo, per dire, l'esito di alcuni componimenti petrarcheschi, ad esempio della canz. 125 (su cui PRALORAN, *La canzone di Petrarca*, pp. 110-25). Sul piano sintattico, la chiusa della canz. 41 si conforma allo schema del periodo ipotetico "bafferativo" con apodosi interrogativa, largamente utilizzato da Petrarca per cercare di ricondurre a una qualche logica "naturale" la situazione incomprensibile determinata dalla ritrosia della donna; ma, lì come in Sannazaro, l'apodosi interrogativa lascia aperto il dubbio circa l'efficacia della deduzione sul piano del reale. Sul costruito petrarchesco cfr. A. SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 47-50.

¹⁸ BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, pp. 120-21.

il riferimento si inquadra in una cornice che rimanda più estesamente ai temi e al clima della prima versione dell'*Endimione*: la presenza della luna come interlocutrice, l'ambientazione notturna, il soliloquio disperato dell'amante quale unica strategia discorsiva. Per ora basti questo, ma dovremo tornarci su.

Nel suo saggio sul petrarchismo metrico Marco Praloran ha scritto che un tratto peculiare dell'imitazione petrarchesca di Sannazaro è che la riproduzione, sempre esatta, degli schemi di canzone si accompagna a una più generale ripresa della situazione, almeno nell'impostazione iniziale, sebbene poi la linea argomentativa scarti su sviluppi autonomi (anche perché «la potenza concettuale di Petrarca non può essere interamente colta»).¹⁹ L'osservazione, in effetti, funziona perfettamente per la canz. 53, di cui lo studioso parlava in quel saggio, e ancora per la 83, di cui parlerà nella sua *Guida anomala ai fondamenti della versificazione*.²⁰ Ma sembra non funzionare per la nostra canz. 41. Perché qui, obiettivamente, la canzone di Petrarca che fornisce lo schema, la 207, non presenta lo stesso andamento tematico di quella di Sannazaro: tratta infatti, in estrema sintesi, della ritrosia di Laura nel mostrare i suoi occhi e dei tentativi del poeta di carpirne lo sguardo, anche attraverso l'inganno. Casomai, convergenze dirette con le tematiche della canz. 41 si ritrovano altrove nel Canzoniere: ad es. nella sest. 237 (*Non à tanti animali il mar fra l'onde*), testo notturno e lunare anch'esso, chiuso – guarda caso – con una strofa intera, e bellissima, dedicata a Endimione, il «vago de la luna». Eppure, se anche la canz. 207 sembra così distante, a una lettura attenta rivela qualche motivo di affinità, benché collocato a un livello diciamo meno evidente, talvolta più esterno, talvolta più profondo. Alludo ad esempio al carattere sentenzioso dei versi finali di varie strofe (anzi, delle *medesime* strofe: la I, la V, la VII) e al loro orbitare intorno al

¹⁹ M. PRALORAN, *Una nota sul petrarchismo metrico*, in *Metrica e poesia*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2004, pp. 79-88: 87.

²⁰ M. PRALORAN, *Metro e ritmo. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 81-82.

tema della morte come unico rimedio al danno. Dunque, in Petrarca: 13 «ché 'n giovenil fallir è men vergogna», 65 «ch'un bel morir tutta la vita honora», 91 «ché ben muor chi morendo esce di doglia»; e in Sannazaro: 13 «ché a chi mal vive, il viver troppo è noia», 65 «ché bel fin è morir com'uom si trova», 90-91 «ché desiär non dee più lunga etade / chi pò gioven morir in libertade». Certo non si può parlare di citazioni dirette, ma è indubbio che si sente una certa aria di famiglia. Così come ai vv. 92-93 di Petrarca: «Canzon mia, fermo in campo / starò, ch'elli è disnor morir fuggendo», affiora l'immagine di resistenza in battaglia che tornerà nella 41 dei *Sonetti et canzoni* (vv. 63-64 «corro senz'arme al campo, / per far, lasso, di me l'ultima prova»); mentre ai vv. 69-70 del *fragmentum*: «Vedesti ben, quando sì tacito arsi; / or de' miei gridi a me medesimo incresce», rinveniamo *in nuce*, in forma embrionale, la dialettica tra silenzio e sfogo verbale che costituirà la dorsale semantica principale di Sannazaro; e, d'altra parte, ai vv. 72-78 della 41 troviamo una protesta contro il *velo*, la *mano* e i *capei* che sottraggono lo sguardo dell'amata, ossia una riduzione in miniatura della situazione dominante nel testo di Petrarca. Ma ancora di più: le due canzoni sembrano accomunate dal meccanismo che oppone due tempi successivi della condizione amorosa, lungo l'asse euforia/disforia per il maestro trecentesco, lungo quello silenzio/parola per il suo seguace napoletano.²¹

A mio avviso, però, vincoli ancora più stringenti legano la canz. 41 di Sannazaro alla canzone di eguale schema di Cariteo, *Già se dissolve bomai la bianca neve*, che la vecchia edizione Pèrcopo (1892) contrassegna

²¹ Sulla canz. 207 è ora disponibile un'intelligente lettura di FRANCESCO AMENDOLA, *La canzone 207 dei "Rerum vulgarium fragmenta" dal codice degli abbozzi al Vat. lat. 3195*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 22.1 (2019), pp. 11-35. Ringrazio l'autore per la cortese anticipazione del testo, dove si dà ampio rilievo sia alla presenza di clausole sentenziose nelle diverse stanze, sia alla contrapposizione tra passato e presente come «elemento strutturante dell'intero componimento» (p. 17).

come VIII.²² La canzone non era presente nel nucleo originario dell'*Endimione*, quello testimoniato dalla *princeps* (1506) e a monte dal manoscritto cosiddetto "Marocco", ma compare solo a partire dalla grande addizione della summontina (1509), dove cade oltre l'ottantesima posizione della sequenza.²³ Questa collocazione avanzata forse spiega perché, sorprendentemente, il testo nella sua fase incipitaria non abbia per nulla i caratteri notturni e lunari che improntavano il primo *Endimion*, anzi esibisca tratti del tutto opposti: solari, primaverili, accompagnati dall'invito a godere delle bellezze naturali (vv. 14-19), in un quadro di *locus amoenus* di impronta bucolica, con tanto di pastore (vv. 8-11). Siamo dunque di fonte al caso, piuttosto curioso, di un Sannazaro che nella canz. 41 fa un chiaro omaggio al sodale Cariteo, scrivendo un testo che ne assume i caratteri topici e ne cita il mito fondativo, quello di Endimione; mentre l'amico scrive un testo *con lo stesso schema metrico* che invece sembra rovesciare tanto l'ambientazione quanto la situazione psicologica, e rinvia casomai all'altro Sannazaro, quello dell'*Arcadia*, quasi che i due poeti si fossero scambiati i ruoli.

Di più: proseguendo nella lettura, ci imbattiamo in una sequenza di indizi ulteriori che fanno supporre di trovarci davanti a qualcosa di più che a una serie di coincidenze fortuite, e insomma suggeriscono un rapporto diretto tra le due canzoni, che più precisamente interpreterei come una risposta di Cariteo all'omaggio di Sannazaro. Un elemento è

²² Cfr. *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, secondo le due stampe originali, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, 2 voll., Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892, da cui cito la canz. VIII, alle pp. 92-96 del vol. II. Nel testo della canzone, che riporto per intero in *Appendice*, ho introdotto una sola modifica rispetto alla versione di Pèrcopo, correggendo il v. 49 «Il quarto *d'honor* de l'Aragonio nome» in «Il quarto *honor* de l'Aragonio nome»: messo sull'avviso da un'evidente ipermetria dell'endecasillabo, oltre che dalla difficoltà di restituire il senso, ho verificato la lezione originaria sull'ed. 1509.

²³ Tutte le notizie adesso le ricaviamo con grande facilità dalla scheda di sintesi di E. FENZI, nell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 349-57, di cui non si finisce di lodare l'utilità per gli studi sulla lirica quattrocentesca.

clamoroso, ancora più esplicito del riferimento a Endimione nella canz. 41: quando a metà della IV strofa, nel solito luogo accusatissimo, il soggetto immagina la possibilità di accedere alla gloria poetica, una volta che «fusse d'amor libera l'alma» (v. 40); e allora (vv. 46-48)

Forse di Chariteo
 Vivrebbe il nome allhor non men preclaro,
 Che quel del Sannazaro.

Le altre tracce sono più sottili, ma egualmente significative nel quadro d'insieme. Così i vv. 31-32 «No' spero che 'l suo cor men *inhumano*, / ch'iersera fu, demane io possa dire» sembrano alludere per contrasto all'estrema speranza della canz. 41, che nel congedo si augura di muovere a compassione «chi par sì *umana* in vista». Mentre i vv. 66-68 «Che giova sparger lagrime infinite, / o languire in silentio?, o lamentarsi / d'un cor che per natura Amor disprezza?» condannano l'alternanza tra dolore silenzioso e lamento *larmoyant* che innerva per intero la canzone di Sannazaro. Ma poi c'è tutto il giro argomentativo, che nel complesso sembra volto a smantellare la logica sottesa al testo di Sannazaro. Si segue anche qui un andamento fondato sull'opposizione binaria tra il passato e il presente, se non che – contrariamente sia alla canzone di Petrarca sia a quella di Sannazaro – il contrasto non è più tra due momenti interni alla vicenda amorosa, ma tra questa e i primi passi di una vita non più dominata dal desiderio. Di fronte alla ritrosia della donna e alla brevità dell'esistenza terrena, infatti, Cariteo si propone (vv. 15-16) di «pascere di bei pensier la mente grave, / in questi giorni lieti et geniali», senza più affidarsi alla speranza del compimento dell'amore, continuamente proiettato in un futuro che non arriva mai (st. III), ma senza neppure credere in una maggiore gloria letteraria (st. IV), perché (vv. 25-26) «la frale et breve vita, che n'avanza, / ne vieta incominciar lunga speranza» (e cfr. vv. 56-58: «extender non si ponno i pensier nostri / da l'alba al sol, non che 'n più larga speme, / et tutte nostre imprese al fin son vane»). La speranza, dunque, lascia il posto al *fato* (v. 37), all'accettazione

rassegnata del destino, senza vera felicità ma almeno senza dolore (vv. 59-62): «quel ch'esser dée demane / fuggo cercar; ché, benché non contento, / pur con minor tormento / mi vivo». Forte di questa etica del *carpe diem* e guardando ormai con distacco le proprie pene d'amor perdute, il soggetto nel congedo invita la canzone a rivolgersi a un altro personaggio, che ancora non si è liberato dalla schiavitù (vv. 94-98):

Et d'uno in altro bosco
Ricerca un cavalier, di laurea degno
Per arme et per ingegno;
Et digli che Dittinna homai si duole,
Che rimangan per lei le Muse sole.

Chi sarà mai, dunque, questo cavaliere che si aggira per i boschi e che si intrattiene con Dittinna, con Diana/Selene, con la luna, al punto che lei stessa si lamenta che per causa sua siano trascurate le Muse? La nota di Pèrcopo informa che si tratta di Cola d'Alagno, a cui Cariteo aveva dedicato la prima edizione dell'*Endimione*, e che qui è descritto come «felice e chiaro spirto» (v. 14) ed è indicato, nella IV stanza, come colui al quale il poeta, se sapesse cantare con «heroico suono», dedicherebbe il suo «pensier secondo» (perché il primo, naturalmente, sarebbe per Ferdinando II, «il quarto honor de l'Aragonio nome»). Nulla da obiettare sulla ricostruzione. Tuttavia, arrivati fin qui, è difficile sottrarsi alla tentazione di leggere, in filigrana, un'allusione più nascosta anche al soggetto della canz. 41, a Sannazaro (un Sannazaro travestito da Cariteo); e la risposta di Cariteo a quel testo, apparentemente così divagante e lontana, a questo punto prenderebbe un senso preciso, in linea con gli indizi di ripresa contrastiva che abbiamo elencato sopra: opporre cioè la propria nuova libertà alla condizione dell'amico intrappolato nel labirinto del desiderio. Più sottilmente: nel congedo Cariteo si augurerebbe che Sannazaro smetta la maschera di nuovo Endimione che ha assunto nella canz. 41, per tornare alle Muse, alla sua vera natura di intellettuale rivelata nella st. IV.

La triangolazione che si instaura fra i tre testi isostrofici che abbiamo preso in considerazione (Petrarca-Sannazaro-Cariteo) ci consente infine di riflettere su alcune dinamiche del petrarchismo, ai suoi livelli più elevati. Come anticipavo all'inizio, qui non è tanto in questione l'imitazione minuta, molecolare, grammaticale, del sistema petrarchesco; ma neanche, in fondo, la replica, la riscrittura variata di un singolo testo dei *Fragmenta*. Qui, piuttosto, si assiste a un processo molto più articolato, a un gioco di specchi e di allusioni, tematiche e strutturali, che affiorano dentro il contenitore dello schema metrico, quale segnale primario della relazione intertestuale. In comune con il testo del Canzoniere resta quindi lo sviluppo temporale binario e oppositivo, pur declinato in modo così diverso, insieme a una serie di rimandi quasi trattenuti; perché poi sia Sannazaro che Cariteo, lasciato Petrarca sullo sfondo, spostano il baricentro dell'affabulazione sul dialogo tra di loro, anche qui fatto di pochi segnali espliciti e di molti riecheggiamenti più o meno latenti, che solo a posteriori ci consentono di tracciare una qualche linea interpretativa.

APPENDICE

I. SANNAZARO, *Sonetti et canzoni*, canz. 41
(ed. Mauro, 1961)

APPARATO

(ed. Mauro, 1961, p. 455)

Salvo diversa indicazione le varianti provengono da MA¹; tra quadre altri riferimenti non presenti in Mauro.

I

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

[quercie *Princeps*]

si

segretarie; piaghe NO

martiri

potrò sicur fra voi

Che già *non*

contro i

mia frale NO

a soffrir quel *c'uom mai* non vidde (vide)

ché chi... troppo annoia

II

14 Certo le fiere e gli amorosi ucelli
15 e i pesci d'esto ameno e chiaro gorgo
16 il sonno acqueta, e l'aria e i vènti e l'acque.
17 Sola tu, luna, vegli; e ben mi accorgo
18 che vèr me drizzi gli occhi onesti e belli,
19 né mai la luce tua, com' or, mi piacque.
20 Tu sai ben quanto tacque
21 la lingua mia, e quanto in sé ritenne,
22 dal dì che ad arder venne
23 l'anima serva in questo carcer fosco.
24 Or che 'l mio mal conosco,
25 che 'l desir via più cresce e mancan gli anni,
26 comincio teco a ricontar miei danni.

fere... augelli

e l'aer NO

addrizi

vie

raccontar

III

27 Quante frate questi tempi adietro,
28 se ben or del passato ti rimembra,
29 di mezza notte mi vedesti ir solo!

Oh quante; [Mengaldo: *adrieto* FN⁴]

meza

Arnaldo Soldani

30 A pena allor traea l'afflitte membra,
 31 per fuggir un pensier noioso e tetro,
 32 che fea star l'alma per levarsi a vuolo;
 33 e per temprar mio duolo,
 34 credendo che 'l tacer giovasse assai,
 35 non t'apersi i miei guai;
 36 ma se 'l tuo cor sentì mai fiamma alcuna,
 37 e sei pur quella Luna
 38 ch' Endimion sognando fe' contento,
 39 conoscer mi potesti al gir sì lento.

Ché apena
 volo
 dolo

IV

40 Che potea far, se d' ogni speme in bando
 41 e dal dolor mi vedea preso e vinto,
 42 e 'l sonno era nemico agli occhi miei?
 43 Talor in queste selve risospinto,
 44 scrivea di tronco in tronco sospirando
 45 de la mia donna il nome; e ben vorrei
 46 che fusse or noto a lei:
 47 forse quel core adamantino e fiero,
 48 non resistendo al vero,
 49 a pietà si movesse di mia sòrte
 50 e mi togliesse a morte,
 51 ché sola ella il pò far con sue parole;
 52 e 'n tanta pioggia mi mostrasse il sole!

Che possea più NO
 nimico
 questa selva resospinto
 et or *vorrei*
 che se 'l vedesse lei; che se scovrisse
 a lei FN⁴
 fero
 adolcendo el mio mal con sue parole

V

53 Tal guida fummi il mio cieco desio,
 54 c'al labirinto, il qual seguendo fuggo,
 55 mi chiuse, onde non esco omai per tempo.
 56 Né questo incarco, sotto il qual mi struggo,
 57 mi parrebbe sì grave, al creder mio,
 58 se guidardon sperasse in alcun tempo.
 59 Ma, perc'ognor m'attempo
 60 e quella dolce mia nemica acerba
 61 di dì in dì più superba
 62 vèr me si mostra, e non veggio altro scampo,
 63 corro senz'arme al campo,
 64 per far, lasso, di me l'ultima prova;
 65 ché bel fin è morir com'uom si trova.

Cotal mi tratta il giovenil disio; tal
 guida fummi il giovinil FN⁴
 che nel labrinto el qual seguendo io
 Ond'io
 carco; [sotto 'l qual *Princeps*]
 al parer mio FN⁴-NO
 [ognihor *Princeps*]
 questa... nimica
 non trovo; [veggi'altro *Princeps*]

VI

66 Che spero io più, se non di pianto in pianto

La canzone 41 dei *Sonetti et canzoni*: *Or son pur solo e non è chi mi ascolti*

67 varcar mai sempre, e d'uno in altro strazio?
 68 Sì mi governa Amor, Fortuna e 'l Cielo. [Mengaldo propone [,] invece di [.]
 a fine v.]
 69 E bench'io non sia mai di pianger sazio,
 70 pur mi rileva lo sfogare alquanto, rilieva
 71 perché 'n silenzio sol non cangi il pelo.
 72 Scusar non posso il velo, tacer
 73 e la man bianca, e i be' capei che spesso
 74 mi fanno odiar me stesso,
 75 quando tra 'l volto inordinati e sparsi
 76 mi son invidi e scarsi son sì avari
 77 di que' begli occhi, ov'io mirando fiso,
 78 sento qual sia 'l piacer del paradiso.

VII

79 Lasso, chi poria mai ridire a pieno porria
 80 quel che questa affannata infelice alma *questa* dolente e misera [anche in
 FN⁴ secondo Mengaldo]
 81 notte e dì prova al foco, ov'ella è d'esca?
 82 La vita, a lei noiosa e grave salma,
 83 non pò per tanti affanni venir meno, può
 84 ma più s'indura, per che 'l duol più cresca. *più s'inforza* NO
 85 Né par che vi rincresca,
 86 invide stelle, anzi 'l mio mal vi pasce;
 87 ché s'a le prime fasce che se pur da le FN⁴; che se da prime
 NO; che se in le prime
 88 chiuso avess'io quest'occhi, era assai meglio *era* ancor; *era* pur NO
 89 andar fanciul che vèglio;
 90 ché desiàr non dee più lunga etade etate
 91 chi pò gioven morir in libertade. può... libertate

Congedo

92 Canzon, se tua ventura
 93 ti guidasse dinanzi a la mia donna,
 94 gèttati a la sua gonna, gittati
 95 con reverenzia, et umilmente piagni riverenzia
 96 tanto che 'l lembo bagni:
 97 ché s'ogni selva del mio duol s' attrista, mal
 98 che devrà far chi par sì umana in vista? *che* farà lei che

F. PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, canz. 207 (ed. Santagata, 2004)

I

1 Ben mi credea passar mio tempo omai
2 come passato avea quest'anni a dietro,
3 senz'altro studio et senza novi ingegni:
4 or poi che da madonna i' non impetro
5 l'usata aita, a che condotto m'ài,
6 tu 'l vedi, Amor, che tal arte m'insegni.
7 Non so s'i' me ne sdegni,
8 che 'n questa età mi fai divenir ladro
9 del bel lume leggiadro,
10 senza 'l qual non vivrei in tanti affanni.
11 Così avess'io i primi anni
12 preso lo stil ch'or prender mi bisogna,
13 ché 'n giovenil fallir è men vergogna.

II

14 Li occhi soavi ond'io soglio aver vita,
15 de le divine lor alte bellezze
16 fūrmi in sul cominciar tanto cortesi,
17 che 'n guisa d'uom cui non proprie ricchezze,
18 ma celato di for soccorso aita,
19 vissimi, che né lor né altri offesi.
20 Or, bench'a me ne pesi,
21 divento ingiurioso et importuno:
22 ché 'l poverel digiuno
23 vèn ad atto talor che 'n miglior stato
24 avria in altrui biasmato.
25 Se le man' di Pietà Invidia m'à chiuse,
26 fame amorosa, e 'l non poter, mi scuse.

III

27 Ch'i' ò cercate già vie più di mille
28 per provar senza lor se mortal cosa
29 mi potesse tener in vita un giorno.
30 L'anima, poi ch'altrove non à posa,
31 corre pur a l'angeliche faville;
32 et io, che son di cera, al foco torno;
33 et pongo mente intorno
34 ove si fa men guardia a quel ch'i' bramo;
35 et come augel in ramo,
36 ove men teme, ivi più tosto è colto,
37 così dal suo bel volto

38 l'involò or uno et or un altro sguardo;
39 et di ciò insieme mi nutrico et ardo.

IV

40 Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme:
41 stranio cibo, et mirabil salamandra;
42 ma miracol non è, da tal si vòle.
43 Felice agnello a la penosa mandra
44 mi giacqui un tempo; or a l'extremo famme
45 et Fortuna et Amor pur come sòle:
46 così rose et vïole
47 à primavera, e 'l verno à neve et ghiaccio.
50 se vòl dir che sia furto,
51 s'ì ricca donna deve esser contenta,
52 s'altri vive del suo, ch'ella nol senta.

V

53 Chi nol sa di chi vivo, et vissi sempre,
54 dal d'ì che 'n prima que' belli occhi vidi,
55 che mi fecer cangiar vita et costume?
56 Per cercar terra et mar da tutti lidi,
57 chi pò saver tutte l'umane tempore?
58 L'un vive, ecco, d'odor, là sul gran fiume;
59 io qui di foco et lume
60 queto i frali et famelici miei spirti.
61 Amor, et vo' ben dirti,
62 disconvensi a signor l'esser s'ì parco.
63 Tu à li strali et l'arco:
64 fa' di tua man, non pur bramand'io mora,
65 ch'un bel morir tutta la vita honora.

VI

66 Chiusa fiamma è più ardente; et se pur cresce,
67 in alcun modo più non pò celarsi:
68 Amor, i 'l so, che 'l provo a le tue mani.
69 Vedesti ben, quando s'ì tacito arsi;
70 or de' miei gridi a me medesmo incresce,
71 che vo noiando et proximi et lontani.
72 O mondo, o penser' vani;
73 o mia forte ventura a che m'adduce!
74 O di che vaga luce
75 al cor mi nacque la tenace speme,
76 onde l'annoda et preme
77 quella che con tua forza al fin mi mena!
78 La colpa è vostra, et mio 'l danno et la pena.

VII

79 Così di ben amar porto tormento,
80 et del peccato altrui cheggio perdóno:
81 anzi del mio, che devea torcer li occhi
82 dal troppo lume, et di sirene al suono
83 chiuder li orecchi; et anchor non me 'n pento,
84 che di dolce veleno il cor trabocchi.
85 Aspett'io pur che scocchi
86 l'ultimo colpo chi mi diede 'l primo;
87 et fia, s'i' dritto extimo,
88 un modo di pietate occider tosto,
89 non essendo ei disposto
90 a far altro di me che quel che soglia:
91 ché ben muor chi morendo esce di doglia.

Congedo

92 Canzon mia, fermo in campo
93 starò, ch'elli è disnor morir fuggendo;
94 et me stesso reprendo
95 di tai lamenti; sì dolce è mia sorte,
96 pianto, sospiri et morte.
97 Servo d'Amor, che queste rime leggi,
98 ben non à 'l mondo, che 'l mio mal pareggi.

CARITEO, *Endimione*, canz. VIII (ed. Pèrcopo, 1892)

I

1 Già se dissolve homai la bianca neve
2 per gli alti monti, e 'n tepido liquore
3 si cangia l'indurato et freddo gelo:
4 l'ape soavemente il dolce humore,
5 lagrima di Narcisso, liba et beve;
6 Favonio aspira, et dal ceruleo celo
7 rimuove il negro velo.
8 Lasciando la spelunca esce di fuore
9 con la gregge il pastore;
10 né riposarsi più gli piace altrove,
11 che sotto a l'almo Giove;
12 Amor per prati et per fiorite valli
13 le Nymphe invita a gli amorosi balli.

II

14 Hor ti conven, felice et chiaro spirto,
15 pascer di bei pensier la mente grave,
16 in questi giorni lieti et geniali;
17 hor déi sotto l'amena ombra soave,
18 d'hedera, o lauro, o di Venerea mirto
19 ornar le tempie nitide, immortali.
20 Vedi con passi eguali
21 intrar quella crudel, pallida morte,
22 per le superbe porte
23 d'alti palazzi, et per le case humili
24 di genti basse et vili:
25 la frale et breve vita, che n'avanza,
26 ne vieta incominciar lunga speranza.

III

27 Quanto sarebbe il desiderio vano
28 et fallace la speme, quando alcuna
29 mercede, o dolce sguardo, anz'il morire,
30 io sperassi haver mai da la mia Luna.
31 No' spero che 'l suo cor men inhumano,
32 ch'iersera fu, demane io possa dire.
33 Questa in disdegni et ire,
34 in crudeltade et in bellezza augmenta,
35 et già non mi tormenta
36 che 'l tormento in costume è transformato.
37 Speranza no, ma fato

38 poner mi fe' gli affanni e i pensier miei,
39 et ogni mia dolcezza in amar lei.

IV

40 Che se fusse d'amor libera l'alma,
41 forse ch'io sperarei dal ciel tal dono,
42 qual diede il sacro Apollo al Thracio Orpheo;
43 ond'io direi con grave, heroico suono
44 gli alti Trophei, la gloriosa palma
45 di quel che 'n terra è più che semideo.
46 Forse di Chariteo
47 vivrebbe il nome allhor non men preclaro,
48 che quel del Sannazaro.
49 Il quarto honor de l'Aragonio nome,
50 ornando le mie chiome
51 di lauro, io cantarei per tutto il mondo;
52 et tu saresti il mio pensier secondo.

V

53 Ma già la notte eterna homai ne preme,
54 et le fabule et l'ombre, horrendi mostri
55 del regno, ove non vive altro che inane.
56 extender non si ponno i pensier nostri
57 da l'alba al sol, non che 'n più larga speme,
58 et tutte nostre imprese al fin son vane.
59 Quel ch'esser dée demane
60 fuggo cercar; ché, benché non contento,
61 pur con minor tormento
62 mi vivo, et ogni mal, che 'l dì m'adduce,
63 pensando a la mia luce,
64 rivolgo in gioco; ché per darsi affanno
65 non augmenta il piacer, né manca il danno.

VI

66 Che giova sparger lagrime infinite,
67 o languire in silentio?, o lamentarsi
68 d'un cor che per natura Amor disprezza?
69 Quanto miglior sarebbe affaticarsi
70 a non pensare al petto duro, immite,
71 ma de mirar la lucida bellezza,
72 tener la mente avezza
73 a contentarsi et non passar più avanti.
74 Ai me, misero!, quante
75 fiate fu cagion del dolor mio
76 il troppo alto desio!:

77 ch'avendo lui prescripto et mortal fine,
78 non debbe mai tentar cose divine.

VII

79 Anz'il fallir si dée l'huom ritenere,
80 ché folle è quel che tardo si ripente,
81 et saggio chi peccò sol una volta.
82 Poi de l'error s'impara facilmente,
83 ché per sé dio ritien l'antevedere,
84 dove non giunge nostra mente stolta,
85 nel vil fango sepolta.
86 Atteon, se 'l suo mal prima vedea,
87 la vergine alma Dea
88 non facea divenir sì fera et cruda,
89 quando la vide igniuda;
90 ché de servo fidel si fe' nemico:
91 tanto l'ardir offende un cor pudico!

Congedo

92 Ma tu converti il pianto,
93 canzone, in riso, et in dolcezza il toscò;
94 et d'uno in altro bosco
95 ricerca un cavalier, di laurea degno
96 per arme et per ingegno;
97 et digli che Dittinna homai si duole,
98 che rimangan per lei le Muse sole.

LA TRADIZIONE CLASSICA NEI *SONETTI ET CANZONI*
DI IACOPO SANNAZARO

Amelia Juri

1. Che la tradizione classica abbia giocato un ruolo cruciale nella composizione dei *Sonetti et canzoni* pare un dato evidente, soprattutto se si pensa alla solida formazione umanistica del loro autore e all'esperienza parallela dell'*Arcadia*; nondimeno questa componente della scrittura sannazariana non è ancora stata oggetto di uno studio specifico che prenda in considerazione tutti i livelli, da quello microscopico della ripresa di minime tessere lessicali e immagini fino a quelli macroscopici dell'*inventio* dei singoli testi e della concezione della poesia. Per il momento l'attenzione critica si è appuntata su alcuni aspetti particolari: Attilio Bettinzoli ha studiato il tema del sonno e del sogno, mostrando i debiti verso i classici e insieme definendo le peculiarità della poesia sannazariana rispetto alla linea petrarchesca; Rosangela Fanara ha esaminato i testi metapoetici, nello specifico quelli iniziali, ponendo l'accento sui contatti con gli elegiaci e formulando a partire da essi alcune ipotesi circa la struttura e la tenuta della raccolta; infine altri come Pèrcopo, Santoro, Velli e Riccucci hanno analizzato singoli componimenti o loro porzioni, svolgendo però spesso riflessioni importanti in merito alla

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli,
Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-13



poetica dell'autore.¹ Nel presente contributo per ovvie ragioni non sarà possibile sopperire completamente a tale lacuna della bibliografia critica sannazariana, ma saranno quantomeno messi a fuoco alcuni dei nodi più rilevanti del rapporto coi classici quale traspare dai testi. Più precisamente non saranno offerti in questa sede un catalogo e un'analisi delle riprese puntuali, minute, e delle reminiscenze, pur molto numerose, bensì saranno presi in considerazione alcuni casi rappresentativi in cui il modello classico informa tutto il componimento o una sua parte significativa, e in cui il riconoscimento della fonte ha una ricaduta sull'interpretazione.

2. In sede preliminare vale comunque la pena di fornire qualche informazione sul quadro generale. Gli elegiaci – Ovidio, Propertio, Tibullo –, insieme a Virgilio, costituiscono senza alcun dubbio il serbatoio preferenziale per i prelievi sannazariani, tuttavia non rappresentano modelli esclusivi, considerevoli sono infatti pure i punti di contatto con autori quali Seneca (tragico e morale), Orazio, Stazio, Claudiano (poeta e panegirista), e in misura minore Cicerone, Plinio e Lucano, benché

¹ ATTILIO BETTINZOLI, *La fuga, il sogno, la morte. Su alcune 'rime' di Iacopo Sannazaro: tra Petrarca, Macrobio e i classici antichi*, in "Lettere italiane", 67.2 (2015), pp. 251-70; ROSANGELA FANARA, *Per il commento ai "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)*, in "Per leggere", 15 (2015), 29, pp. 25-50, EAD., *I "Sonetti et canzoni" di I. 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 Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 151-72; EAD., *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017; *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, secondo le due stampe originali, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, 2 voll., Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892; MARIO SANTORO, *Propertio e la poesia volgare nel Quattrocento*, in *Propertio nella letteratura italiana*. Atti del Convegno Nazionale (Assisi, 15-17 novembre 1985), a cura di Silvio Pasquazi, Roma, Bulzoni - Assisi, Accademia Propertziana del Subasio, 1987, pp. 71-92; GIUSEPPE VELLI, *Un sonetto del Sannazaro*, in ID., *Tra lettura e creazione. Sannazaro. Alfieri. Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, pp. 57-72; MARINA RICCUCCI, *La profezia del vate. Sannazaro e il "caeruleus Proteus"*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 3.2 (2000), pp. 245-88.

nella maggior parte dei casi si tratti di tangenze più circoscritte per il secondo gruppo. I dati raccolti finora delineano un ritratto di Sannazaro fortemente ovidiano, forse Virgilio è l'unico autore che si avvicina al sulmonese per quantità di echi e allusioni. Tale profilo è coerente con quanto mostrato da Rosangela Fanara in merito ai testi che aprono la *princeps*, alla sest. 33 e alla canz. 89, ciononostante va precisato che la presenza del poeta antico è decisamente estesa nella raccolta e non è limitata ai testi di natura metapoetica commentati dalla studiosa; inoltre Sannazaro attinge da tutta la produzione ovidiana, senza mostrare preferenze, mi sembra, per un'opera. Non credo malgrado ciò che la frequenza delle allusioni e delle reminiscenze sia l'indizio di un'indole appunto ovidiana di Sannazaro, giacché i tratti peculiari del sulmonese rispetto agli altri elegiaci e in generale delle sue opere risultano distanti dal temperamento del poeta napoletano, con un'eccezione importante, il gusto per il patetico e il lamento.

2.1. Questa inclinazione di Sannazaro è infatti confermata non dall'insieme delle allusioni a Ovidio, bensì da alcuni luoghi del modello ricalcati con particolare insistenza lungo l'arco della raccolta e in punti strategici. Mi riferisco nello specifico a un passo del lamento di Arianna contenuto nei *Fasti* che viene disseminato in più testi, significativamente tutti della seconda parte. I più importanti sono i son. 34 e 88. La prima quartina di 34 ribadisce in apertura del secondo blocco la vocazione elegiaca e patetica di Sannazaro, e rappresenta il caso di maggiore aderenza al modello classico:

Ecco che un'altra volta, o piagge apriche,
udrete il pianto e i gravi miei lamenti;
udrete, selve, i dolorosi accenti
e 'l tristo suon de le querele antiche. 4

Udrai tu, mar, le usate mie fatiche,
e i pesci al mio lagnar staranno intenti;
staran pietose a' miei sospiri ardenti
quest'aure, che mi fur gran tempo amiche. 8

E se di vero amor qualche scintilla
vive fra questi sassi, avran mercede
del cor, che desiando arde e sfavilla. 11

Ma, lasso, a me che val, se già nol crede
quella ch'ì' sol vorrei vèr me tranquilla,
né le lacrime mie m'acquistan fede?² 14

Sebbene il motivo sia ormai tradizionale a questa altezza cronologica grazie a Petrarca e ai poeti quattrocenteschi,³ è possibile affermare con un buon grado di certezza che in questo caso Sannazaro sta ricalcando in modo fedele, quasi traducendo, Ovidio, *Fast.* III 471-72 («En iterum, fluctus, similes audite querellas! / En iterum lacrimas accipe, harena, meas!»),⁴ posta l'identità dell'attacco («ecco che un'altra volta» = «en iterum»), insolito sia nella tradizione latina che in quella volgare. L'allusione è rilevante in quanto il motivo è ricorrente all'interno della raccolta e sembra avere un valore strutturale: in 34 l'annuncio del lamento e della simpatia della natura contrasta con l'atteggiamento della donna che non crede al dolore del poeta; nella canz. 41 il poeta chiede alle selve solitarie in cui si è ritirato di potersi lamentare e confessa il proprio desiderio di morte;⁵ nel son. 46 il catalogo delle realtà naturali che compatiscono il poeta è concluso da due domande retoriche circa la fine degli

² Qui e di seguito si citano i testi dei *Sonetti et canzoni (SeC)* secondo l'edizione IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 133-220.

³ Al riguardo valgono le osservazioni e i riscontri formulati da Italo Pantani in occasione di questo convegno.

⁴ OVID, *Fasti*, translated by James G. Frazer, revised by George Patrick Goold, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1931.

⁵ *SeC* 41, 1-3: «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»; e 12-13: «... il sol morir mi è gioia; / ché a chi mal vive, il viver troppo è noia».

stenti del poeta e la benevolenza della donna;⁶ nella canz. 53 la natura accoglie i lamenti del poeta e ha pietà delle sue ferite fisiche e interiori, mentre la donna gioisce del suo dolore;⁷ nella canz. 59 il poeta chiede al paesaggio non solo di accogliere i suoi lamenti ma pure di seppellirli in modo tale che non siano uditi;⁸ infine, dopo una lunga pausa, nel son. 88 il poeta domanda agli elementi naturali di ascoltare non i suoi lamenti, ché Amore lo ha privato del suo grido, bensì i suoi sospiri, e, qualora questo non fosse possibile, prega che almeno il suo viso testimoni le sue pene.⁹ Vi è dunque una progressione di senso verso il silenzio, e in effetti dopo 88 nella raccolta non c'è più spazio per il lamento

⁶ *ScC* 46: «Cari scogli, dilette e fide arene, / ch'e' miei duri lamenti udir solete; / antri, che notte e dì mi rispondete, / quando de l'arder mio pietà vi vene; / folti boschetti, dolci valli amene, / fresche erbe, lieti fiori, ombre secrete, / strade sol per mio ben riposte e quiete, / d'amorosi sospir già calde e piene; / o solitarii colli, o verde riva, / stanchi pur di veder gli affanni miei, / quando fia mai che riposato io viva? / o per tal grazia un dì veggia colei, / di cui vuol sempr'Amor ch'io parli e scriva, / fermarsi al pianger mio quanto i' vorrei?».

⁷ *ScC* 53, 17-24: «ché non è sterpo o sasso / c'almen tardi o per tempo, / vedendo le mie piaghe aperte e nude / e ciò che l'alma chiude, / a pietà non si mova / del mio doglioso stato. / Ahi sòrte, ahi crudo fato, / et a costei perché 'l mio pianger giova?».

⁸ *ScC* 59, 1-13: «Valli riposte e sole, / deserte piagge apriche, / e voi, liti sonanti et onde salse, / 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».

⁹ *ScC* 88: «Liete, verdi, fiorite e fresche valli, / ombrose selve e solitari monti, / vaghi ucelletti a le mie note pronti, / di color persi, variati e gialli; / voi, susurranti e liquidi cristalli, / voi, animali innamorati, insonti, / voi, sacre Ninfe, che abitate i fonti, / deh!, state a udir da' più secreti calli. / Ché, se 'l gridar questo signor m'ha tolto, / tòr non potrammi un romper di sospiri, / un pianger basso, un mormorare occolto; / o se pur non consente ch'io respiri, / almen non fia che, sol mirando il volto, / non vi sian noti tutti i miei lamenti».

amoroso, vi sono solo testi epico-politici e di meditazione morale, religiosa o filosofica.¹⁰

2.2. L'ipotesi di un'allusione a Ovidio pare convalidata dal fatto che essa fa sistema con altre riprese dal sulmonese, ad esempio con il recupero del motivo del canto del cigno morente, che accomuna Sannazaro al compagno di strada Cariteo,¹¹ ma soprattutto con l'imitazione di un'altra celebre eroina classica in un'altra posizione esposta della silloge, l'attacco della sest. 33, che inaugura la seconda parte.

*Spente eran nel mio cor le antiche fiamme,
et a sì lunga e sì continua guerra
dal mio nemico omai sperava pace,
quando a l'uscir de le dilette selve
mi senti' ritener da un forte laccio,
per cui cangiar conviemmi e vita e stile.*

¹⁰ Su quest'ultimo versante sarebbero pure possibili numerose riflessioni in rapporto ai classici, che mi riservo di svolgere in altra sede. Nello specifico i testi dedicati alla meditazione sulla morte e sul tempo risentono fortemente della lezione antica di Seneca e di Cicerone, non solo di quella di Petrarca.

¹¹ Si vedano *SeC* 53, 11-13: «quasi un languido cigno su per l'erbe, / c'allor che morte il preme / getta le voci estreme»; e 4, 12-14: «mi vedresti al tuo nido in mezzo l'acque / arder, non già per forza d'arte maga, / ma del desio che in me per fama nacque», con *Endimione*, son. VII 12-14: «Io son pur come 'l cygno in mezzo a l'onde, / che quando il fato il chiama al giorno extremo, / alzando gli occhi al ciel cantando more» (qui e di seguito le citazioni sono tratte da *Le rime di Benedetto Gareth* [PÈRCOPO]). Entrambi i brani sono esemplati su Ovidio, *Her.* VII 1-4: «Accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae; / quae legis a nobis ultima verba legi. / Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis / ad vada Maeandri concinit albus olor» (PUBLIO OVIDIO NASONE, *Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati, Milano, Rizzoli, 1989) e *Met.* XIV 428-30: «Illic cum lacrimis ipso modulata dolore / verba sono tenui maerens fundebat, ut olim / carmina iam moriens canit exequialia cygnus» (ID., *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, Torino, Utet, 2000). Per il ruolo fondamentale dell'immagine del cigno nell'*Endimione*, cfr. ENRICO FENZI, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'“Endimione”*, in “Studi di filologia e letteratura”, 1 (1970), pp. 9-84: 59-72.

Al di là del lessico, delle immagini e del riferimento alla musa bucolica, l'incipit deriva dal punto di vista inventivo dalla vicenda di Medea e Giasone quale è narrata in Ovidio, *Met.* VII 74-83, in particolare dal racconto del momento in cui Medea vede Giasone in una selva e all'improvviso sente l'amore rattivarsi.

Ibat ad *antiquas* Hecates Perseidos aras,
quas *nemus* umbrosum secretaque *silva* tegebat,
et iam fortis erat, *pulsusque resederat ardor*,
cum videt Aesoniden, *extinctaque flamma reluxit*.
[...]
crescere et in *veteres* agitata resurgere vires,
sic iam lenis amor, iam quem languere putares,
ut vidit iuvenem, specie praesentis inarsit.

La costruzione è pressoché identica: rappresentazione del poeta e di Medea in una selva (o alla sua uscita), convinti di avere ormai raggiunto la pace e che il fuoco amoroso sia spento, nesso temporale nella forma del *cum inversum*, infine riaccensione dell'amore. Anche sul piano lessicale si registrano tangenze significative, in primis la coincidenza tra le *spente fiamme* di Sannazaro e le *extinctae flammae* e i *veteres vires* di Ovidio, magari supportati dai «*veteris vestigia flammae*» della Didone virgiliana (*Aen.* IV 23).¹² Rispetto al racconto delle *Metamorfosi* però vi sono alcune differenze fondamentali: innanzitutto Sannazaro riduce all'essenziale la descrizione degli elementi del paesaggio spostando l'attenzione sui sentimenti del poeta, che aprono così il testo, e innesta il motivo petrarchesco dei lacci. Petrarca, infatti, come è noto, aveva imitato lo stesso passo ovidiano nella ball. 55 (e nella canz. 264), tuttavia nel testo sannazariano resta molto poco del precedente trecentesco, quantomeno di esplicito. Nello specifico Sannazaro non riprende il tema delle *fluctuationes* tra i

¹² PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Eneide*, introduzione e traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1967.

contrari (*furor e ratio*), vale a dire il tratto essenziale che spiega l'identificazione di Petrarca con l'eroina antica, bensì solo l'idea del ritorno dell'amore, la quale però è già presente in Ovidio e non richiede la mediazione petrarchesca per essere giustificata.¹³ Va infine rilevata l'intensità lirica della prova sannazariana, che esclude l'ironia del narratore ovidiano, il quale glossa con un sottile sorriso la rinnovata passione dell'eroina (vv. 83-85): «ut vidit iuvenem, specie praesentis inarsit, / et casu solito formosior Aesone natus / illa luce fuit: posses ignoscere amanti». Attraverso questa sapiente contaminazione di fonti latine e volgari Sannazaro consegue insomma un risultato originale, la cui novità deriva principalmente dall'aver declinato in chiave metapoetica l'esempio classico e petrarchesco, e dall'avergli conferito una funzione strutturale.

Mettendo per un istante tra parentesi i contatti testuali, su cui si potrebbe discutere ma che paiono abbastanza stringenti, è interessante il fatto che Sannazaro apra la seconda parte del libro, la sola che si possa considerare un macrotesto definito (o, forse meglio, che riveli l'intenzione e l'idea di costruire un macrotesto),¹⁴ con un'allusione al lamento di due eroine della classicità ingannate e abbandonate in una terra straniera (due eroine peraltro strettamente connesse pure nella tradizione

¹³ *Rvf* 55, 1-3 e 13-17: «Quel foco ch'io pensai che fosse spento / dal freddo tempo et da l'età men fresca, / *fiamma* et martir ne l'anima rinfresca. / [...] Amor, avegna mi sia tardi accorto, / vòl che tra duo contrari mi distempre; / et tende *lacci* in sí diverse tempre, / che quand'ò più speranza che 'l cor n'esca, / allor più nel bel viso mi rinvesca» (FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere* ("*Rerum vulgarium fragmenta*"), 2 voll., a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005).

¹⁴ Sulla questione si vedano innanzitutto i fondamentali e persuasivi contributi di Toscano che discutono e approfondiscono le ipotesi avanzate da Dionisotti e Bozzetti, e confutano la lettura unitaria proposta da Fanara, cfr. in particolare TOBIA R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della "princeps" delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei "Sonetti et canzoni"* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Lofredo, 2018, pp. 13-48, e gli altri saggi nello stesso volume, che illuminano la struttura della *princeps* e la tradizione delle rime sannazariane, nonché il contributo in questi atti.

antica, basti pensare a Catullo che modella il suo celebre lamento di Arianna su quello di Medea nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio). Ciò significa, mi sembra, presentarsi fin dall'apertura in una condizione di lontananza e di scacco inevitabili che bene si attaglia alla dimensione patetica che rappresenta una delle cifre stilistiche più importanti della seconda parte, nonché alla situazione reale del poeta,¹⁵ ma significa altresì inscrivere la raccolta in una precisa tradizione poetica ed entro determinate coordinate culturali. Senz'altro i lettori contemporanei dovevano riconoscere immediatamente l'ipotesto ovidiano, tuttavia ciò non toglie che la scelta di utilizzare in sede incipitaria un simile brano, benché famoso, non fosse affatto scontata.

2.3. Al di là del "canzoniere" la presenza di Ovidio è pure forte e significativa, come testimoniato dalla canz. 25, nella quale, in modo analogo al caso appena analizzato, Sannazaro imita un testo ovidiano aggirando sostanzialmente il possibile tramite petrarchesco. La canzone è incentrata sul riconoscimento del proprio errore da parte del poeta che in passato non aveva colto la vera natura di Amore, e sulla descrizione dell'innamoramento attraverso la metafora dei dardi di Cupido e della milizia. Il testo alterna dunque movimenti riflessivi e momenti allocutivi, in cui il poeta rivolge i propri lamenti e le proprie accuse ad Amore. Prima di analizzare le fonti conviene soffermarsi sullo schema argomentativo della canzone, così riassumibile:

St. I riconoscimento della vera natura di Amore (non solo ingannevole ma anche crudele) e del proprio errore al momento dell'inconsa-

¹⁵ L'interpretazione sembra trovare una conferma nell'ipotesi, prima di CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37: 11 e poi di Toscano negli Atti di questo convegno (e nei saggi menzionati nella n. prec.), secondo la quale la sest. 33 sarebbe stata pensata e composta proprio per aprire la raccolta e apparterebbe a una stagione tarda della produzione sannazariana.

- pevole assoggettamento ad esso, desiderio a posteriori di essere morto in giovinezza;
- St. II riconoscimento dei pericoli insiti nello sguardo della donna e del suo colpo infallibile, nonché della propria ingenuità;
- St. III ricordo della ferita di Amore e dei suoi effetti sorprendenti, e affermazione dell'assurdità della propria attrazione per Amore, che al contrario sfinisce e uccide;
- St. IV domande retoriche ad Amore in merito ai colpi inferti a chi gli è inferiore e alla gloria che ne consegue, ironia circa la gloria ottenuta con la sconfitta di un indifeso;
- St. V rinnovato lamento circa gli effetti del primo colpo della donna, ora definita oltre che crudele fuggevole;
- St. VI descrizione della propria condizione dal momento dell'innamoramento: sfinimento fisico, brama di libertà o morte, inutilità del pentimento e conseguente acquietamento, persistenza dei tormenti, odio per la vita;
- St. VII ripensamento dell'accusa rivolta al destino e agli astri, riconoscimento della causa dei propri mali nell'aver guardato e seguito la donna;
- Cong. invito alla canzone a tacere il dolore del poeta, ascrizione al genere della disperata.

Si prenda la parte centrale del testo, dalla stanza III alla V:

Qual meraviglia ebb'io, quando in un punto
l'alma confusa e calda
senti', senza vedere altro semblante? 25
Era il colpo mortal passato, e giunto
ne la più interna e salda
parte del cor, difesa d'un diamante.
Ahi stolta voglia errante!
Un che me strugge, un che m'uccide, adoro, 30
e per lui vivo e moro;
né pur dal cieco e folle desir mio,
ma da l'ingordo mondo è fatto dio.

Qual pregio, qual onor, qual tanta gloria
ti sprona a far tue prove 35
non con tuoi par, ma contra uom pur mortale?
qual palma o spoglie avrai di tua vittoria?
quali inaudite e nove
lodi? qual carro aurato e trionfale?
Or ti inalza su l'ale 40
e scrolla l'arco e tienti assai più caro,
che sei famoso e chiaro
per aver vinta sì leggiadra impresa,
spirito inerme, senza far difesa.

E perché ancora lamentar conviemmi 45
de la mia cruda donna,
che di tanti pensieri il petto m'empie,
dico che 'l dì che tal percossa diemmi,
che mi passò la gonna
insino al cor con piaghe acerbe et empie, 50
tal che pria queste tempie
imbiancheranno ch'io saldar le senta;
a pena fu contenta
ch'io respirasse al colpo del suo dardo,
ma fuggì presta, più che tigre o pardo. 55

Lo schema inventivo è tratto dagli *Amores*, nello specifico dal nono testo del secondo libro, in cui Ovidio come Sannazaro mette in scena il lamento del poeta che in veste di soldato di Cupido racconta il momento in cui le frecce di quest'ultimo lo hanno trafitto, biasimando la scelta di colpire proprio il poeta, e ciononostante confessa la volontà di restare sottomesso al giogo di Amore e della donna. Naturalmente il motivo dell'innamoramento a causa del colpo inferto da Cupido o dalla donna non può non spingere la mente del lettore al son. 2 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, nel quale pure affiora la memoria del quadretto ovidiano; nondimeno anche in questo caso Sannazaro parte con ogni probabilità dall'*auctoritas* classica, come dimostrano innanzitutto la scelta del metro

e l'impianto testuale: da una parte per Petrarca la misura breve del sonetto, che fissa l'istante dell'innamoramento, dall'altra per il napoletano la struttura articolata della canzone, più congruente con quella del modello antico, e la prospettiva di bilancio e meditazione sui fatti passati e sulle loro conseguenze fino al presente.

Lo spunto iniziale per le stanze III e IV è costituito dall'attacco del famoso testo ovidiano (*Am.* II 9, 1-6 e 13-14):

O numquam pro me satis indignate Cupido,
o in corde meo desidiose puer,
quid me, qui miles numquam tua signa reliqui,
laedis, et in castris vulneror ipse meis?
Cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos?
Gloria pugnantes vincere maior erat
[...]
Quid iuvat in nudis hamata retundere tela
ossibus? Ossa mihi nuda relinquit amor.¹⁶

Qui si riscontrano parimenti: l'incredulità del poeta di fronte ad Amore che sceglie di colpire chi è indifeso e nudo (e già suo servo), le domande retoriche circa il senso di questo attacco in rapporto alla gloria che ne può derivare,¹⁷ il campo metaforico della milizia e dell'impresa militare, nonché l'immagine delle frecce di Cupido. Il tutto è completato sul piano retorico dalla ripresa dell'anafora di *quid* che scandisce la sequenza delle domande.¹⁸ Ma le analogie non sono circoscritte a questo segmento, altri elementi di tangenza sono nella prima strofe l'offerta di

¹⁶ PUBLIO OVIDIO NASONE, *Amori*, introduzione di Lancelot P. Wilkinson, traduzione di Luca Canali, apparati e note di Riccardo Scarcia, Milano, Rizzoli, 1985.

¹⁷ Per questo motivo cfr. anche la domanda di Ovidio, *Met.* X 602: «quid facilem titulum superando quaeris inertes?».

¹⁸ Sul versante formale si noti pure per inciso l'identità di posizione dei vocativi esordiali, forse non casuale: «O numquam pro me satis indignitate *Cupido*», «Ben credeva io nel tuo regno, *Amore*».

sé *semplice e nudo* (vv. 7-9 «Misero, a che ti offerisi, / senza conoscer pria tua mente cruda, / l'alma semplice e nuda?»), che probabilmente è ispirata dall'affermazione ovidiana «Fige, puer! Positis *nudus* tibi *praebor* armis» (*Am.* II 9, 35), e nella V la dilatazione e la variazione del motivo della fuggevolezza della donna, la quale, come il *venator* ovidiano (*Am.* II 9, 9-10 «Venator sequitur fugientia, capta relinquit, / semper et inventis ulteriora petit»), scappa dal poeta subito dopo averlo colpito (vv. 53-55 «a pena fu contenta / ch'io respirasse al colpo del suo dardo, / ma fuggì presta, più che tigre o pardo»).

La presenza di Ovidio non solo non è limitata alle stanze centrali della canzone ma coinvolge anche altri luoghi della sua opera; la rappresentazione del poeta innamorato nei primi tre versi della stanza VI:

Da quel dì in qua, *per selve* e per campagne,
magro e *pallido* in vista,
son gito, morte o libertà bramando...

è infatti un'imitazione scoperta di *Ars am.* I 731-34, dove Ovidio definisce il pallore come caratteristica specifica e distintiva degli innamorati, e adduce quale esempio Orione, che, come Sannazaro, erra per i boschi pallido ed emaciato.

Pallidus in Side *silvis errabat* Orion,
pallidus in lenta naide Daphnis erat.
Arguat et *macies* animum.¹⁹

Anche in questo caso la mediazione petrarchesca pare minima, ridotta alla scelta del verbo, mutuato da *Rvf* 142, 15 «Da po' son gito per selve et per poggi», e della coppia di complementi. La fonte ovidiana sembra infatti più plausibile di una semplice eco della dittologia petrarchesca di

¹⁹ PUBLIO OVIDIO NASONE, *L'arte di amare*, con un saggio di Scevola Mariotti, traduzione e note di Ettore Barelli, Milano, Rizzoli, 1977.

Rvf 264, 61 «s'i' son pallido o magro», che a sua volta combina, secondo Daniello, Dante con Giovenale, *Sat.* 7, 29 «ut dignus venias hederis et imagine macra».²⁰

La ripresa non è dunque quasi mai in primo luogo puntuale, di natura lessicale, bensì riguarda l'idea del testo, e il rapporto che si instaura col modello è sovente di tipo emulativo: l'arte di Sannazaro è un'arte allusiva già matura, rinascimentale, non può essere spiegata solo nei termini dell'umanistica fedeltà ai *verba*, quantunque questo approccio persista nella sua tecnica compositiva. Nel caso in esame egli parte dalla stessa situazione descritta da Ovidio, ma compone un testo per molti aspetti nuovo, innanzitutto per quanto riguarda lo sviluppo del tema. Il principio costruttivo di base sembra l'espansione (e l'analisi): ciascuno dei motivi ovidiani viene assegnato a una stanza, così che si amplia la descrizione del colpo amoroso e dei suoi effetti sul poeta, e si accentua il tono disperato delle apostrofi ad Amore, qualificate al loro apice dall'accumulo anaforico. La differenza maggiore tuttavia si riscontra dal punto di vista del tono nonché dell'impostazione del testo e del soggetto: il testo ovidiano è tutto estroverso, configurandosi come un'orazione-preghiera a Cupido, e l'io lirico, che si rivolge fin dalle prime battute direttamente al destinatario lanciandogli dei rimproveri, alla fine chiede di restare soggetto ad Amore anche in vecchiaia; la canzone di Sannazaro invece è focalizzata sui sentimenti del poeta, e il discorso del soggetto ha una misura interiore e una profondità prospettica del tutto assenti nel modello, infatti comincia con un esame di coscienza che si articola prima nel riconoscimento dell'errore passato e della vera natura di Amore («Credeva ben [...] Or veggio»), poi nell'accettazione della responsabilità per la propria condizione di pena, infine nella dichiarazione di preferire la morte a questa vita colma di dolori. Il punto di partenza è dunque lo stesso, la ferita e la milizia d'amore, nondimeno gli esiti sono

²⁰ *Juvenal and Persius*, edited and translated by Susanna Morton Braund, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2004.

affatto differenziati, sul piano del contenuto e dello stile, e Sannazaro ribadisce una volta di più il timbro della sua voce poetica, la sua vocazione alla solitudine e al lamento oltre che all'analisi interiore.

2.4. Quanto detto non preclude ovviamente la possibilità di reperire tangenze lessicali precise, anzi, Ovidio e in generale gli elegiaci latini rappresentano una componente fondamentale del linguaggio poetico di Sannazaro, in cui sono perfettamente assimilati, al pari di Petrarca; ciononostante va tenuto presente che la fedeltà testuale ed espressiva alla fonte è di rado disgiunta da una connessione più profonda, pertinente il livello tematico. La terzina finale di 81, ad esempio, «Getta, Amor, l'arco, le saette e 'l foco, / drizza il tuo ingegno e le tue forze altrove, / ché nova piaga in me non ha più loco», ricalca due luoghi tibulliani: *El.* II 6, 15-16 «Acer Amor, fractas utinam, tua tela, sagittas, / si licet, extinctas adspiciamque faces!», e II 5, 105-106 «Pace tua pereant arcus pereantque sagittae, / Phoebe, modo in terris erret inermis Amor». ²¹ La chiusa del son. 6, invece, «e ripensando a quel che un tempo fui, / a le mie forze or debili et inferme, / colmo di ira e di duol divento un scoglio», è accostabile a due passi rispettivamente di Ovidio e di Orazio (*Trist.* III 11, 25 «Non sum ego quod fueram. Quid inanem proteris umbram?», dove vi è un paragone proprio con la forza passata, e *Carm.* IV 1, 3-4 «Non sum qualis eram bonae / sub regno Cinaræ», e 6-7, «circa lustra decem flectere mollibus / iam durum imperiis»). ²² Due fatti saltano immediatamente all'occhio: primo, la tendenza a modellare la chiusa dei sonetti sui classici; secondo, e più importante, la già menzionata inclinazione a conferire una profondità temporale e meditativa alle

²¹ ALBIO TIBULLO e AUTORI DEL *CORPUS* TIBULLIANO, *Elegie*, con un saggio di Antonio La Penna, introduzione e note di Luciano Lenaz, traduzione di L. Canali, Milano, Rizzoli, 1989.

²² PUBLIO OVIDIO NASONE, *Tristezze*, introduzione, traduzione e note di Francesca Lechi, Milano, Rizzoli, 1993, e QUINTO ORAZIO FLACCO, *Opere*, a cura di Tito Colamarino e Domenico Bo, Torino, Utet, 1969.

fonti, o quantomeno a rafforzare tale dimensione. Quest'ultimo aspetto traspare bene nel secondo caso. Benché sottile, lo slittamento semantico dalla fonte è indicativo di un diverso temperamento: mentre le parole di Ovidio e Orazio sono assertive e focalizzate sul presente («*Non sum* ego quod fueram», «*Non sum* qualis eram»), quelle di Sannazaro pongono l'accento sul passato e sottolineano lo scatto memoriale («e *ripensando* a quel che un tempo *fui*»). Quanto invece alla collocazione explicitaria va detto che sono numerosi anche i casi di movenze incipitarie fortemente allusive, il che conferma il primato (o almeno il rilievo) dell'invenzione nonché il ruolo centrale ricoperto dai latini nel processo compositivo. Infine vale la pena di menzionare un caso in cui alla prossimità della resa verbale non corrisponde un'equivalente vicinanza tematica. L'attacco di uno dei sonetti del sonno, 62, «O sonno, o requie e triegua degli affanni, / che acquieti e plachi i miseri mortali», traduce, condensandoli, alcuni versi ovidiani, *Met.* XI 623-25 «*Somme, quies rerum, placidissime, Somne, deorum, / pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris / fessa ministeriis mulces reparasque labori*» (forse con il contributo di Tibullo, *El.* III 19, 11 «*Tu mihi curarum requies*», riferito però all'amata). Tuttavia in questo caso l'allusione si rivela antifrastica, giacché le invocazioni al Sonno hanno funzioni opposte (e si trovano in contesti affatto diversi): da una parte quella di Ovidio afferma il carattere veritiero dei sogni (v. 626 «*Somnia, quae veras aequent imitamine formas*»), chiedendo alla divinità di manifestarsi a Alcione sotto forma di Ceice e di comunicarle la fine del marito, dall'altra quella di Sannazaro sottolinea la natura illusoria delle visioni notturne (v. 8 «ringrazio pur tuo dolci e cari inganni») ed è finalizzata alla celebrazione del valore consolatorio del sonno.

3. I casi analizzati al punto precedente, specie la sest. 33 e la canz. 25, forniscono un buon esempio delle modalità di impiego delle fonti classiche da parte di Sannazaro, sulle quali converrà sostare per un istante ricordando innanzitutto i pareri critici più rilevanti, non del tutto condivisibili. Mi riferisco in particolare a studiosi come Marco Santagata e

Giovanni Parenti, che hanno perlopiù risolto l'esperienza lirica sannazariana nei *Fragmenta*, tanto dal punto di vista dell'*inventio* quanto sul piano dell'*elocutio*.²³ Parenti nella sua monografia su Cariteo ha ragionato sul diverso rapporto con i classici dei due poeti in termini generali e a partire dall'analisi delle canz. 2 e 75 delle rispettive raccolte. A suo giudizio, dopo la prova giovanile della canzone delle pene infernali, Sannazaro avrebbe abbandonato il classicismo in senso stretto a favore di una vena più schiettamente petrarchista, e la differenza tra il suo metodo e quello del sodale risiederebbe nel fatto che «mentre Sannazaro tende piuttosto a innovare e rielaborare il modello per meglio assimilarlo alla forma poetica italiana, Cariteo punta invece a farlo risaltare attraverso una più esatta ripresa degli stessi elementi verbali». ²⁴ Secondo Parenti infatti

di solito in Sannazaro lirico prevale una quasi incondizionata adesione alla linea stilistica di Petrarca, di cui egli adotta la *concinnitas*, privilegiandone quegli elementi di continuità melodica che formano lo stile “legato” petrarchesco. Ora, il “legato” è l'esatto opposto dello “staccato” risultante dalla giustapposizione di petrarchismi e latinismi, che viene perseguito in questa canzone, unico testo decisamente classicistico dei *Sonetti e canzoni*.²⁵

²³ MARCO SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979; GIOVANNI PARENTI, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993.

²⁴ Ivi, p. 54.

²⁵ Ivi, p. 57. Cfr. il giudizio ancora più lapidario di SANTAGATA, *La lirica aragonese*, pp. 299 e 301: «Petrarca, voglio dire l'ortodossia petrarchesca, mentre fornisce una chiave di lettura in grado di aprire quasi tutte le porte della lirica sannazariana e di darne d'acchito una collocazione storico-culturale non discutibile [...], non “colloca” stabilmente l'*Endimione*, e soprattutto non morde sulla sostanza di questa lirica. [...] Dalla fonetica al lessico, dalla sintassi alla costruzione del sonetto, dalle scelte tematiche a quelle metriche, il testo [di Sannazaro] delinea un sistema fortemente omogeneo,

Questo può essere in parte vero per quanto riguarda il piano linguistico, strettamente legato a quello metrico e ritmico-sintattico, ma non è sempre valido sul piano dell'*inventio*, ch  anzi spesso Sannazaro accosta esplicite allusioni alla tradizione classica e a quella volgare, mantenendole ben distinte e quindi immediatamente riconoscibili.²⁶ E non mi pare nemmeno lecito attribuire il classicismo di Sannazaro a una fase precoce della sua produzione volgare, in quanto anche i testi composti negli ultimi anni del Quattrocento o all'inizio del secolo successivo presentano casi non solo di imitazione estesa ma anche di ibridazione di fonti classiche e petrarchesche. In generale credo di poter dire che egli partiva perlomeno dai classici latini per costruire lo scheletro inventivo, anche nel caso delle poesie in apparenza pi  petrarchesche. In questo senso concordo con Attilio Bettinzoli, il quale in riferimento alla sequenza del sonno ha affermato che

La levigata superficie petrarchesca del linguaggio sannazariano cela in s  [...] un groviglio di tensioni che non appaiono imputabili univocamente a una medesima radice. Per quanto dissimulate e tenacemente ricondotte nell'alveo di quel linguaggio, sono in realt  numerose le increspature e le emergenze che rivelano il pullulare di una spiccata vena anticheggiante e umanistica al fondo di questi componimenti. Si tratta certo di motivi largamente topici, come l'invocazione al sonno del numero LXII, ma il loro riproporsi   troppo insistito e suggestivo per apparire casuale o esser degradato a mera derivazione di repertorio.²⁷

sorretto in ogni sua nervatura dal solido impianto dei *Fragmenta* petrarcheschi». A una posizione critica cos  riduzionista non   assolutamente possibile aderire, tanto pi  alla luce del valore strutturale delle allusioni ovidiane documentato nei paragrafi precedenti.

²⁶ Con questa osservazione non voglio istituire una gerarchia di valori e sminuire l'importanza del dato linguistico, bens  precisare il profilo della lirica sannazariana: per Sannazaro come per gli altri petrarchisti questa dimensione   fondamentale, scrivere in volgare comporta inserirsi in una tradizione e pensare attraverso il suo linguaggio.

²⁷ BETTINZOLI, *La fuga, il sogno, la morte*, p. 256.

In questo modo non voglio ovviamente negare il petrarchismo di Sannazaro, la consonanza psicologica e stilistica dei due autori è innegabile; nondimeno mi pare affatto riduttivo ricondurre l'esperienza delle poesie volgari esclusivamente ai *Fragmenta*, tanto più se pensiamo alle fatiche del Sannazaro umanista e filologo e al pubblico cui probabilmente erano destinate le rime. Come ha scritto giustamente Santagata, infatti, Sannazaro e Cariteo si distinguono dai loro predecessori in quanto «cercano di imporsi al pubblico, o, meglio, di selezionarlo».²⁸ E proprio l'intarsio delle fonti è uno dei mezzi attraverso i quali si realizza questo progetto. Il mio, insomma, vorrebbe essere un invito ad attenuare la contrapposizione tra i due massimi esponenti della poesia napoletana, una contrapposizione che forse andrebbe pure contestualizzata nella storia della critica, poiché per Cariteo abbiamo a disposizione le ricche note di uno studioso del calibro e della cultura di Erasmo Pèrcopo, da cui sono discesi molti studi in merito all'utilizzo delle fonti nell'*Endimione*, mentre per Sannazaro non abbiamo né un commento né studi specifici, segno forse anche della prematura canonizzazione del poeta quale precursore del petrarchismo cinquecentesco.

4.1. Poste queste coordinate generali torniamo all'esemplificazione testuale, ma da un'altra angolazione, quella dei testi di carattere politico ed encomiastico, in cui si possono cogliere altri aspetti che insieme a quelli appena esposti permettono di mettere a fuoco il timbro della voce sannazariana nel panorama della poesia napoletana e rinascimentale. Un caso molto interessante è rappresentato dalla famosa canz. 11, *O fra tante procelle invitta e chiara*, indirizzata, a giudizio di Dionisotti e altri studiosi, a Ferrandino,²⁹ e dal sonetto che la precede nella *princeps*, pure

²⁸ SANTAGATA, *La lirica aragonese*, p. 300.

²⁹ Cfr. in particolare DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, e TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*.

incentrato sul sovrano. Nello specifico vorrei soffermarmi sulla seconda stanza della canzone (vv. 15-28):

Ecco che 'l gran *Nettuno* e *le compagne*
de la bella Anfiritre e 'l vecchio *Glauco*
sotto al tuo braccio omai quieti stanno;
e con un suon soavemente rauco
per le *spumose* e liquide campagne
sovra a *pesci frenati* ignudi vanno
ringraziando natura, il giorno e l'anno
che a sì raro destino alzaron l'onde;
tal che Protèo, ben che si pòsi o dorma,
più non si cangia di sua propria forma,
ma in su gli scogli assiso, ove ei s'asconde,
chiaramente risponde
a chi il dimanda, senza laccio o nodo,
e de' tuoi fati parla in cotal modo:

Marina Riccucci ha dedicato pagine importanti a questi versi analizzando il ruolo di Proteo nella produzione sannazariana, e ha spiegato in modo persuasivo il suo comportamento anomalo rispetto alle fonti classiche come un segno della straordinarietà degli eventi cantati, ossia la riconquista del regno da parte di Ferrandino.³⁰ A questa osservazione si può aggiungere un riscontro intertestuale per la fronte della stanza che illumina ulteriormente il significato del testo. Il vaticinio di Proteo è infatti introdotto da un tiaso marino che non rivela soltanto un gusto figurativo che potrebbe essere letto come elemento di puro ornamento, bensì pare esemplato su un passo dell'*Eneide* virgiliana ricco di implicazioni: si tratta della fine del quinto libro (vv. 816-26), quando Venere ottiene da Nettuno una quiete che consenta a Enea e ai suoi compagni di proseguire il viaggio in cambio della vita di Palinuro:

³⁰ RICCUCCI, *La profezia del vate*, pp. 268-73.

His ubi laeta deae permulsit pectora dictis,
iungit equos auro *genitor*, *spumantiaque* addit
frēna feris manibusque omnis effundit habenas.
Caeruleo per summa levis volat aequorea curru;
subsidunt undae tumidumque sub axe tonanti
sternitur aequor aquis, fugiunt vasto aethere nimbi.
Tum variae comitum *facies*, immania *cete*,
et *senior Glauci chorus*. Inousque Palaemon
Tritonesque citi Phorcique exercitus omnis;
laeva tenet *Thetis et Melite Panopeaque* virgo,
Nisaeae Spioque Thaliaque Cymodoceque.

Come a Enea, «casu concussus acerbo» (*Aen.* V 700), è concessa una tregua dalle (ingiuste) avversità di Fortuna, così a Ferrandino è consentito il ritorno vittorioso nel Regno a distanza di un anno dalla calata di Carlo VIII. Al seguito di entrambi si trova un corteo di divinità marine guidato secondo lo schema tradizionale da Nettuno e completato dalle Nereidi (da una parte le *compagne* di Anfitrite, dall'altra l'elenco Tetide, Melite e Panòpe) nonché da Glauco (il *vecchio* Glauco sannazariano rielabora il «senior Glauci chorus» di Virgilio). Nell'uno e nell'altro testo le divinità sono accompagnate da una serie di creature marine: i «pesci frenati» di Sannazaro fondono l'immagine dei cavalli di Nettuno aggiogati con quella dei cetacei e dei tritoni, seguendo un'iconografia diffusa al tempo, che vedeva appunto le divinità cavalcare diversi tipi di mostri marini, e che trovava conferma nella descrizione di Plinio dell'ara di Domizio Enobarbo, pur sconosciuta in epoca rinascimentale.³¹ Sannazaro

³¹ *Nat. Hist.* XXXVI 26: «sed in maxima dignatione delubro Cn. Domitii in circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete authippocompos sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiusdem manu, praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset» (PLINY, *Natural History*, 10 voll., Cambridge Mass., Harvard University Press, 1938-63, X.

rimodella inoltre alcuni elementi del quadro dell'*Eneide*: innanzitutto preleva l'aggettivo eminentemente virgiliano *spumans* e lo applica non alle briglie delle creature marine ma al paesaggio; poi riformula la quiete delle onde («Subsidunt undae») come quiete dei membri del corteo, che stanno, placati, *sotto il braccio* di Ferrandino; infine non escluderei che il «suon soavemente rauco» riecheggi, di nuovo con uno slittamento, un altro verso di questo episodio, «Tum rauca assiduo longe sale saxa sonabant» (v. 866).

Se si considerano poi i versi iniziali, «O fra tante procelle invitta e chiara / anima gloriosa, a cui Fortuna / dopo sì lunghe offese alfin si rende», sembra plausibile ipotizzare che attraverso l'allusione al brano virgiliano Sannazaro voglia suggerire l'identificazione della sorte del sovrano aragonese con quella dell'eroe troiano, proponendo così un'interpretazione in chiave politica e morale dell'*Eneide* che bene si accorderebbe con il clima di fine Quattro-inizio Cinquecento, considerata l'importanza assunta in tale ambito dalla riflessione sul rapporto tra fortuna

Books 36-37, transl. by David Edward Eichholz, 1962). Joana Barreto, in uno studio dedicato al tiaso marino nell'arte del Rinascimento (JOANA BARRETO, *La frise marine entre Naples, Florence et Rome: une approche du palais Orsini à Anguillara Sabazia*, in *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, en hommage à Luigi De Cesaris et Julian Kliemann, sous la direction de Antonella Fenech Kroke et Annick Lemoine. Actes du colloque international [Rome, Académie de France à Rome, Villa Médicis, 16-17 décembre 2011], Rome, Académie de France à Rome - Paris, Somogy éditions d'art, 2016, pp. 173-92), ha compiuto alcune osservazioni interessanti sul motivo e sulla sua diffusione, pur non avendo riconosciuto il ruolo dei testi letterari: «d'un point de vue iconographique et morphologique, le lien entre thiaso marin et célébration du commanditaire se retrouve en premier lieu en sculpture. L'arc de triomphe du Castelnuovo de Naples joue un rôle important puisque, dès les années 1450-1460, le vestibule d'entrée présente des portraits d'Alphonse V d'Aragon et de son fils Ferdinand (le futur roi Ferrante) en armes, placés en dessous de frises à sujets marins. [...]. Très tôt donc, les motifs de tritons et néréides dans une frise supérieure acquièrent une signification politique, [...]. Andrea Mantegna porte à son acmé l'association de tritons et du thème guerrier. [...]. De manière générique, le thème guerrier en lien avec les tritons et les néréides habite l'imaginaire des humanistes et des artistes tout d'abord à travers l'ascendance d'Achille, fils du roi Pélée et de la nymphe marine Thétis, mais aussi grâce à la mention de la bataille entre Bacchus et Neptune pour la possession de Béroéén, bataille narrée par Nonnos de Panopolis dans ses *Dionysiaques*» (ivi, p. 178).

e virtù individuale sulla scorta dei recenti eventi storici. Non si spiegherebbe altrimenti, se non sbaglio, proprio la qualificazione iniziale, *invitta*.³² Per quanto ho potuto vedere finora la tradizione esegetica non forniva appigli per questo genere di lettura in relazione a questo passo, e non ho presenti testi di altri autori che svolgano un'operazione simile; tuttavia qualche decennio prima l'umanista Porcelio de' Pandoni aveva modellato l'immagine di Ferrante I su quella di Enea nel suo poema sulla battaglia di Troia,³³ e Matteo Zupardo, tra il 1455 e il 1457, aveva scritto una *Alfonseis* in cui il sovrano era celebrato come un novello

³² Al riguardo vale forse la pena di richiamare anche un passo del *De maiestate* di Giuniano Maio, desunto proprio dal capitolo VI, *De la fortitudine contra la fortuna*: «Questa virtù sola adunque contra tale crudele avversaria abasta e come la più presente e più animosa è nominata virtute, derivata da *viro*, al quale solo è attribuita la virtute e fortezza, de la quale questa è sua resplendente et illustre compagna; cioè grandezza de animo, gravità de costumi, pazienza ferma, dispregio de mundane cose mediante le quale questa sola de palma de vittoria è digna. E per questo meritatamente è nominata da Cicerone [*Tusc.* II 13, 32-33] principessa de le virtute e perché fa lo omo de tanto eccelso animo che tutti casi li quali possono accadere sinistri et asperi non le fa estimare ma le fa tenere a vile e da niente, per la qual cosa questa sola orna, esalta e mantiene la maiestate, questa sola fa li prìncipi, sola *invitta* animosa e franca, né de pericoli se spanta né per povertà se aviliscie né per morte se atterrescie, ma è tutta sua et in sé arredutta, subietta a nullo, austera e forte contra tale comune avversaria nominata fortuna» (IUNIANO MAIO, *De maiestate. Inedito del Sec. XV*, a cura di Franco Gaeta, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956, pp. 76-77); ma cfr. anche Cicerone, *Tusc.* III 7, 15 «Praeterea necesse est, qui fortis sit, eundem esse magni animi; qui autem magni animi sit, *invictum*; qui *invictus* sit, eum res humanas despiciere atque infra se positas arbitrari; despiciere autem nemo potest eas res, propter quas aegritudine adfici potest; ex quo efficitur fortem virum aegritudine numquam adfici» (CICERO, *Tusculan Disputations*, translated by John Edward King, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1927). Nondimeno *invictus* era pure l'epiteto tradizionale di Ercole in epoca repubblicana e per questa ragione era stato applicato prima agli imperatori romani poi ai sovrani aragonesi (cfr. PETER STACEY, *Roman Monarchy and the Renaissance Prince*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 183-96).

³³ Lo ha mostrato ANTONIETTA IACONO, *Epica e strategie celebrative nel "De proelio apud Troiam" di Porcelio de' Pandoni*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di Giancarlo Abbamonte, J. Barreto, Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese, Francesco Senatore, Roma, Viella, 2011, pp. 269-90.

Enea.³⁴ Ovviamente non voglio parlare di un rapporto di genitura, ma sarebbe interessante capire se questo tipo di sovrapposizione fosse diffuso in area aragonese, tanto nella storiografia umanistica quanto nella poesia celebrativa. Nel Cinquecento infatti il paragone diventerà molto diffuso sia nella letteratura sia nelle arti figurative, ma nel Quattrocento non sembra così.

Tanto nelle rime di Sannazaro quanto nella produzione di Cariteo Ferrandino è di frequente assimilato ad altre figure virtuose della storia antica, in particolare è definito un nuovo Cesare e un nuovo Scipione,³⁵ nel primo caso secondo un paragone tipico della storiografia umanistica meridionale,³⁶ ciononostante l'identificazione con Enea ha un significato molto più complesso e profondo, che forse va messo in rapporto (o quantomeno interpretato in parallelo) con una lettura dell'opera virgiliana come quella proposta da Cristoforo Landino, secondo la quale l'*Eneide*

³⁴ Cfr. J. BARRETO, *La majesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Rome, Ecole française de Rome, 2013, p. 57.

³⁵ Si veda innanzitutto la conclusione di questa canzone, *SeC* 11, 105-106: «di dimostrar il core ardo e sfavillo / al mio gran Scipione, al mio Camillo», ma anche 92, 12-14: «tal che dirai: – Se questi è uom mortale, / è Paulo o Scipion; ma s'egli è dio, / chi sa or se è Nettuno, Apollo o Marte? –»; *Endimione*, canz. XIX 68-70: «– Cesare un'altra volta è sceso in terra, / anzi altro Scipion con altro Lelio, / ittori in ogni prelio», e son. CXIV 14: «pon l'arme in man di questo altro Affricano». BARRETO, *La majesté en images*, p. 58, pur documentando la presenza del paragone tra i sovrani aragonesi e Enea nelle opere letterarie e nelle miniature dei manoscritti virgiliani, rileva che in effetti «plus qu'Enée, figure légendaire et mythique, les rois de Naples tendent à éгалer – voir surpasser – les empereurs romains les ayant précédés. Dès son arrivée à Naples, Alphonse met en place une iconographie “impérialisante” qui a un but précis: italianiser la monarchie en la rattachant à l'Antiquité. [...] La figure de César occupe une place centrale dans la nouvelle politique iconographique du roi».

³⁶ Cfr. FRANCESCO TATEO, *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 137-80, e, per la poesia, BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, *Alla luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, p. 98. In generale sull'argomento cfr. anche GIACOMO FERRAÙ, *Il tessitore di Antequera. Storiografia umanistica meridionale*, Roma, Istituto italiano per il Medio Evo, 2001; BARRETO, *La majesté en images*; GUIDO CAPPELLI, *Maiestas. Politica e pensiero politico nella Napoli aragonese (1443-1503)*, Roma, Carocci, 2016.

può essere ritenuta «a complete source of ethical precepts for all men and women, a pattern for praising virtue and condemning vice».³⁷ Il paragone con Enea comporta cioè la proposizione di un modello etico e politico ben diverso da quello avanzato attraverso le altre figure. A questo riguardo vale la pena di ricordare un testo coevo del Cariteo, il son. CLVII dell'*Endimione* (vv. 9-14), rivolto ad Andrea di Capua:

Veramente Giunone è la fortuna
contra Hercole et Enea, vera noverca
di quei, che 'l ciel per sé creär si volle.

Ma l'ardente vertù fatica alcuna
non fugge, nè recusa, anzi la cerca;
onde la gloria tua nel ciel s'estolle,

nel quale verosimilmente è dato scorgere un'allusione al destino di Ferrandino e che bene esemplifica questo tipo di utilizzo del testo virgiliano. Il sonetto però secondo Pèrcopo risale al 1502-1503, dunque dovrebbe essere posteriore alla canzone di Sannazaro. Infine occorre osservare che l'immagine di Ferrandino come un nuovo Enea è coerente con il tentativo del sovrano stesso di instillare fiducia nel popolo mostrando che la sorte del Regno è sotto l'egida della volontà divina e non in balia della Fortuna.³⁸ La canzone presuppone insomma un forte nucleo

³⁷ CRAIG KALLENDORF, *Cristoforo Landino's "Aeneid" and the Humanist Critical Tradition*, in "Renaissance Quarterly", 36.4 (1983), pp. 519-46: 526.

³⁸ Cfr. BARRETO, *La majesté en images*, pp. 181-82: «La brièveté de la campagne française et sa grande facilité ont été interprétées comme un signe de Dieu manifestant son soutien à l'entreprise de Charles VIII [...]. Mais la monarchie aragonaise cherchera aussi l'appui de Dieu. [...]. Le pouvoir royal est parfois directement impliqué dans la genèse de miracles, et en particulier Ferdinand II, qui doit affirmer sa légitimité après l'abdication de son père. Au lendemain de la victoire de Fragnito, le roi fait parvenir à Naples l'image miraculeuse de la Vierge Marie de Fragnito, qui a résisté à l'incendie qui a parcouru toute la ville [...]. L'image envoyée par le roi est donc destinée à manifester au peuple napolitain que Dieu soutient Ferdinand II en préservant les images divines, tout en laissant l'incendie réduire à néant les rebelles».

ideologico-filosofico che conferma lo spessore della poesia di Sannazaro, non riducibile a una dimensione “superficialmente” encomiastica, come è stato mostrato anche da Guido Cappelli nel suo intervento a questo convegno.

4.2. Il son. 10 è pure indirizzato a Ferrandino ed è significativo per il rapporto con la tradizione classica, in parte diverso rispetto a quello emerso dalla lettura della canzone.

Vinto da le lusinghe e dagli inganni
del dolce sonno, onde alcun tempo Amore
mi tenne in bando e in tenebroso orrore,
tal che ne piansi già molti e molt'anni, 4
 signor mio caro, i' vidi di bei panni
e d'un novello e florido colore
la terra rivestirse, in quel vigore
qual era in sul principio de' miei danni. 8
 Poi vidi voi sovra un bel carro aurato,
adorno sì de le famoe fronde,
ch'io dissi: – Il secol prisco è rinovato. – 11
 E 'l sol non si affrettava intrar ne l'onde,
quasi gioiando del vostr'alto stato.
Oh notti liete, oh vision gioconde! 14

Il poeta a lungo insonne a causa di Amore ma ora finalmente vinto dal sonno racconta la sua visione onirica, in cui si annuncia una nuova età dell'oro e si celebra Ferrandino tornato trionfante a Napoli, prima di concludere con un frammento descrittivo (l'esitazione del sole di fronte a questo spettacolo) e l'espressione di gioia per la visione. Nella prima quartina e nel verso finale si contaminano luoghi famosi dei *Fragmenta* e dell'elegia latina: la rappresentazione petrarchesca dell'innamorato

insonne si salda al motivo tibulliano della fallacia dei sogni,³⁹ mentre in chiusa spicca l'esclamazione inconfondibilmente properziana,⁴⁰ benché largamente imitata nella poesia umanistica. Nella parte centrale del sonetto invece l'annuncio dal tono profetico di una nuova età dell'oro, collegato a un momento anteriore all'innamoramento e costruito giustappo-
nendo l'ecloga IV di Virgilio a Petrarca,⁴¹ è piegato ad un nuovo significato dall'imitazione e insieme dall'alterazione di un passo della *Consolatio ad Liviam*:

Et modo per *somnos* agitaris *imagine falsa*
teque tuo Drusum credis habere sinu,
et subito temptasque manu sperasque receptum,
quaeris et in vacui parte priore tori?
Ille pio, si non temere haec creduntur, in arvo
inter honoratos excipietur avos,

³⁹ Si vedano in particolare i seguenti riscontri intertestuali: per i vv. 1-2, Tibullo, *El.* III 4, 7: «*somnia fallaci ludunt temeraria nocte*»; e 56: «*vanum nocturnis fallit imaginibus*»; ma anche *App. Verg.*, *Ciris*, 206: «*Iamque adeo dulci devinctus lumina somno*» (*Appendix Vergiliana*, prefazione di L. Canali, a cura di Maria Grazia Iodice, Milano, Mondadori, 2002); e Ovidio, *Fast.* III 19: «*Blanda quies furtim victis obrepsit ocellis*»; Petrarca, *Triumphus Cupidinis* I 11: «*vinto dal sonno, vidi una gran luce*» (Dante, *Purg.* IX 11: «*vinto dal sonno, in su l'erba inchinai*»: DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001); e 13-15: «*vidi un vittorioso e sommo duce / pur com'un di color che 'n Campidoglio / triunfal carro a gran gloria conduce*» (F. PETRARCA, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996) per il v. 9; per il v. 3, Petrarca, *Rvf* 276, 3: «*lasciato à l'alma e 'n tenebroso horrore*»; per il v. 4, Petrarca, *Rvf* 332, 55-56: «*Amor, i' ò molti et molt'anni pianto / mio grave danno in doloroso stile*».

⁴⁰ Properzio, *El.* I 10, 1-3: «*O iucunda quies, [...] / o noctem meminisse mihi iucunda voluptas*» (SESTO PROPERZIO, *Elegie*, con testo latino a fronte, traduzione di L. Canali, introduzione di Paolo Fedeli, commento di Riccardo Scarcia, Milano, Rizzoli, 1987).

⁴¹ Cfr. Petrarca, *Rvf* 9, 4: «*che veste il mondo di novel colore*» per i vv. 6-7, e Virgilio, *Ecl.* IV 5: «*magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*» (PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Bucoliche*, introduzione di A. La Penna, traduzione e note di L. Canali, premessa al testo di Sergio Pennacchietti, Milano, Rizzoli, 1978) per il v. 11.

per te, signor mio caro, al ciel levarsi,
e con vivace fama eterna farsi
per questa altra mia dèa, che in ella crebbe. 8
Oh fortunato nido, oh sacro ospizio,
ove al ciel per sostegno poner piacque
del fragil viver mio doppia colonna! 11
Benedetta in te sia la terra e l'acque!
Benedette le stelle, ond'ebbe inizio
il mio signor d'ornarti e la mia donna! 14

Le quartine imitano in modo abbastanza fedele un passo del panegirico per il quarto consolato di Onorio di Claudiano (vv. 132-37):

Herculis et Bromii sustentat gloria Thebas,
haesit Apollineo Delos Latonia partu
Cretaque se iactat tenero reptata Tonanti;
sed melior Delo, Dictaeis clarior oris
quae dedit hoc numen regio; non litora nostro
sufficerent angusta deo.⁴³

Le terzine invece sono puramente petrarchesche: la prima rielabora la medesima unità di *Rvf* 202⁴⁴ e forse allude al «doppio thesauro» di *Rvf* 269, la seconda, con l'inequivocabile anafora *Benedetta... Benedette...*, ricalca *Rvf* 61. Attraverso queste allusioni e la celebrazione di Napoli Sannazaro sembra volersi presentare in modo implicito come poeta encomia-

⁴³ CLAUDIAN, *Panegyric on Probinus and Olybrius. Against Rufinus 1 and 2. War against Gildo. Against Eutropius 1 and 2. Fescennine Verses on the Marriage of Honorius. Epithalamium of Honorius and Maria. Panegyricus on the Third and Fourth Consulships of Honorius. Pane*, transl. by Maurice Platnauer, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1922. La *princeps* di Claudiano è del 1482 e contiene questo panegirico: *Carmina; cum Epistole Barnabae Celsani ad Bartholomaeum Paiellum, et Claudiani Vita. Finis operum Cl. Claudiani*, Vicentiae, quae non minus eleganter quam diligenter impressit Iacobus Dusenensis, 1482 sex. cal. lun.

⁴⁴ *Rvf* 202, 9-11: «Ben poria anchor Pietà con Amor mista, / per sostegno di me, doppia colonna / porsi fra l'alma stanca e 'l mortal colpo».

stico e amoroso, giacché si può facilmente immaginare che la fama conseguita dal luogo grazie alle personalità che vi nacquero e vissero sia la fama derivata anche dalla poesia. Il dato è significativo pure in rapporto alla posizione del sonetto nella raccolta, in quanto esso è il quinto testo della seconda parte ed è preceduto da quattro testi di carattere metapoe-tico in cui prevale l'idea della poesia come elegia e lode della donna, e non si fa riferimento alla dimensione celebrativa in senso stretto. L'imitazione del modello latino, qui come altrove, non si risolve dunque esclusivamente sul piano stilistico, come si è soliti asserire negli studi sul petrarchismo, bensì comporta un rapporto emulativo e un riorientamento del testo classico, il cui significato, caro alla cultura rinascimentale, è volto in una nuova direzione.

A questo punto occorre spendere qualche parola sui destinatari del sonetto, in merito ai quali si possono formulare due ipotesi. La prima è fondata su un luogo parallelo dell'opera latina: nella terza ecloga piscatoria Sannazaro impiega lo stesso passo di Claudiano in riferimento a Costanza d'Avalos,⁴⁵ sicché la coppia celebrata nel sonetto potrebbe essere composta da Costanza e dal consorte Federico Del Balzo, per il cui matrimonio Sannazaro compose probabilmente una farsa. Ciononostante i rapporti con il Del Balzo non sembrano abbastanza forti per giustificare

⁴⁵ *Eclogae piscatoriae* III 70-77: «[Chromis] Est Veneri Cypros gratissima, Creta Tonanti / Iunonique Samos, Vulcano maxima Lemnos: Aenariae portus Hyale dum pulchra tenebit, / nec Samos Aenariam vincet nec maxima Lemnos. / [Iolas] Gravidus Rhodopen et Mercurius Cyllenen, / Ortygiam Phoebe, Tritonia iactat Hymetton; / Nisa colit Prochyten; Prochytes si commoda norint, / Ortygiam Phoebe, Tritonia linquat Hymetton» (J. SANNAZARO, *Latin Poetry*, translated by Michael C.J. Putnam, Cambridge, Mass. - London, The I Tatti Renaissance Library - Harvard University Press, 2009). Secondo Lilliana Monti Sabia questo passo dell'ecloga «è stato composto dopo (o durante) il 1497 e senz'altro prima delle vicende che portarono nel 1501 alla partenza di Federico per la Francia, perché dei versi così disimpegnati non credo proprio possano essere stati composti dal Sannazaro, che era legatissimo a Federico, in momenti tanto critici per il re e per il regno» (LILIANA MONTI SABIA, *Per la cronologia delle "Piscatoriae" di Iacopo Sannazaro*, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di Mauro De Nichilo, Grazia Distaso, Antonio Iurilli, 2 voll., Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, II, pp. 975-88: 987).

la sua presenza nelle rime e in un testo di questo rilievo. In alternativa si potrebbe pensare a un'allusione al «doppio thesauro» di Petrarca, il cardinale Colonna e Laura, e di riflesso identificare il *signore* del v. 5 con uno dei sovrani aragonesi, forse il principe Federico, giusta la sua presentazione come «nume benefico partecipe dei crucci sentimentali del poeta» nell'importante son. 76,⁴⁶ e la donna con l'amata, in linea con i testi circostanti, dedicati all'esaltazione di quest'ultima. Che i destinatari reali possano essere identificati con certezza sembra improbabile, salve scoperte future, e non pare profittevole formulare ulteriori congetture in assenza di documenti storici e prove filologiche quantomeno orientativi, tuttavia l'imitazione di un genere come il panegirico resta di grande interesse e pone bene in evidenza un aspetto importante della cultura e dell'ambiente rinascimentale, il suo carattere dialogico, il quale postula una corrispondenza tra la sfera letteraria e la sfera politica, il loro reciproco riconoscimento, ma al contempo presuppone il diritto per il poeta di cantare temi privati, diritto da Sannazaro rivendicato nei componimenti precedenti.⁴⁷ In questa prospettiva è significativo che un tratto distintivo del panegirico per il quarto consolato di Onorio sia

⁴⁶ 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*, pp. 49-82: 74. Sono grata per il suggerimento a Tobia Toscano, il quale, nel saggio citato, ha dimostrato il ruolo fondamentale di Federico in questa chiave all'interno del primo canzoniere sannazariano, con particolare riferimento ai futuri son. 12 e 13.

⁴⁷ In generale per il primo Cinquecento si veda quanto scrive PIERO FLORIANI, *Il classicismo primo-cinquecentesco e il modello "augusteo"*, in *L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri*. Atti del Convegno (Mantova, Palazzo Ducale, 21-23 maggio 1987), Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 1988, pp. 237-64: 246: «Questo gruppo o cetto di intellettuali si presenta come una corporazione saldamente impiantata a ridosso del potere: le dediche, i panegirici, le dichiarazioni di assenso alla politica dei principi fanno parte anch'essi della "forma" del dialogo intellettuale. Ma nello stesso tempo l'immanente dichiarazione delle specificità dell'attività culturale disegna puntigliosamente una funzione propria del discorso letterario, degna di per sé di uno spazio autonomo».

proprio la fusione inedita del genere del panegirico con quello dello *speculum principis*.⁴⁸

In conclusione questo testo ci restituisce un'immagine nitida del metodo di lavoro di Sannazaro: credo infatti si possa sostenere che un passo come quello di Claudiano qui imitato non facesse parte del patrimonio mnemonico corrente malgrado la grande diffusione dell'autore,⁴⁹ bensì presupponga a monte una schedatura di tipo tematico dell'opera latina e di conseguenza il suo recupero attraverso indici quali quelli depositati negli zibaldoni studiati da Carlo Vecce.⁵⁰ Simili prove ci obbligano cioè a ripensare il modo in cui leggiamo questa poesia nonché i nostri metodi di analisi, ché troppo spesso ricadiamo ancora nell'errore di attribuire a questi autori una preoccupazione di ordine esclusivamente linguistico o stilistico. L'impiego delle fonti classiche inoltre non deve essere interpretato solo come il tentativo di conferire dignità letteraria al volgare, come non si spiega col solo fattore socio-culturale, ossia il rapporto con l'Accademia. Esso è il segno dell'immagine che uomini come Sannazaro e Cariteo si erano formati della tradizione poetica nel suo complesso e della lirica petrarchesca nello specifico, un'immagine di profonda continuità che ammetteva ormai la possibilità per il volgare di porsi sullo stesso piano degli antichi.⁵¹ D'altra parte non dobbiamo stupirci, dal

⁴⁸ Cfr. almeno l'introduzione di *Claudian's Panegyrics on the fourth Consulate of Honorius*, Introduction, Text, Translation by William Barr, Liverpool, Cairns, 1981.

⁴⁹ In particolare, per quanto riguarda questo panegirico, si tenga presente che esso rappresenta una fonte importante del *De principe* di Pontano, per cui cfr. CAPPELLI, *Maiestas*, p. 31 n., e GIOVANNI PONTANO, *De principe*, a cura di G. Cappelli, Roma, Salerno Ed., 2003, pp. LI-LII e § 45.

⁵⁰ CARLO VECCE, *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Sicania, 1998.

⁵¹ Cfr. PARENTI, *Benet Garret*, pp. 49-50: «Direi che la sicurezza con cui Cariteo è andato oltre Petrarca, recuperandone i modelli classici e sviluppandoli autonomamente, si spieghi proprio con l'idea che di Petrarca e della lirica in genere si erano fatta gli umanisti e che, più sommersa nel commento di Patrizi, appare in piena luce in

momento che è lo stesso Sannazaro ad avvertirci della coerenza della sua esperienza di letterato quando nella famosa lettera al Seripando dell'aprile 1521 scrive: «Son più di trentaotto anni che non fo altro se non questa maniera di indagare, né credo aver fatto cosa che non l'abbia osservata in buoni autori»,⁵² ossia i fedeli compagni di sempre, i classici.

Poliziano. Nella prefatoria alla Raccolta Aragonese, questi traccia un panorama così unitario della tradizione poetica, dall'antichità ai contemporanei, che la poesia volgare dei moderni vi appare come una rinascita, in vesti nuove, dell'antico. La vicenda narrata da Poliziano è infatti – secondo la concezione che da lui, attraverso i *Nutricia*, erediterà il Vida nella *Poetica* – la storia di un valore assoluto, quello della poesia (in pratica coincidente con l'idea stessa di civiltà), che a certe condizioni può attuarsi dovunque e in ogni tempo».

⁵² SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 376; cfr. VECCE, *Gli zibaldoni*, p. 32.

QUELLI ALTRI ANTICHI DA DON FEDERICO.
SU ALCUNI RIMATORI DELLA RACCOLTA ARAGONESE
E I SONETTI ET CANZONI DI SANNAZARO*

Maria Clotilde Camboni

L'ipotesi che nella gamma di suggestioni attive sui poeti napoletani della generazione di Sannazaro se ne trovino alcune provenienti dai rimatori fiorentini della fine del XIII secolo non è nuova. Non lo è nemmeno la correlazione tra l'assunzione come modelli poetici di Dante lirico, Cavalcanti e sodali, e la rinnovata disponibilità di alcuni loro testi dovuta al recupero operato nella Raccolta Aragonesa e all'invio della stessa a Napoli a Federico d'Aragona, che ha avuto tra i suoi familiari appunto Sannazaro.¹ L'obiettivo di questo contributo è riconsiderare la questione di questa influenza, in relazione ai *Sonetti et canzoni* di

* This work was supported by the Le Studium, Loire Valley Institute for Advanced Studies, Orléans & Tours, France, and received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 665790.

¹ L'influenza dei modelli "stilnovisti" e il ruolo giocato in ciò dalla Raccolta vengono per esempio menzionati da BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, *Alla luna: saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp. 124, 142-47.

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli, Milano, Università degli Studi, 2020

"Quaderni di Gargnano", 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-14



Sannazaro, inquadrandola in maniera differente; per la precisione, prendendo come punto di partenza la presunta “fonte”, la Raccolta Aragonese, le circostanze della sua disponibilità una volta arrivata in mano a Federico d’Aragona, e le modalità di diffusione della tradizione che da essa ha origine.

In primo luogo, è utile rileggere una parte della lettera che il 4 gennaio 1493 viene spedita da Paolo Cortesi a Piero de’ Medici. La Raccolta Aragonese vi viene ricordata come il libro che Lorenzo de’ Medici, padre di Piero, aveva spedito a Federico d’Aragona (Lorenzo il Magnifico, come è noto, era morto l’anno prima).

Mag.co Sig. mio: Io haveo, nanzi che la S. V. partissi di qua, fatto un sonetto in nome di quella: e perché io temevo la vostra censura presente, non fui ardito di presentarlo: hora pur absente me assicuro: et mandolo alla S. V. sub hac lege, che quella giudichi ch’è nato dalla affectione non dallo ingegno. A questi giorni menai el Corso da don Federico et disse in proviso: doppo che hebbe decto, venimmo in mentione di V. S. et fu disputato lì molto del prestantissimo vostro ingegno. Onde Sua S. si maravigliò che voi facessi tal progressi in sì tenera età et soggiunse che era naturale e peculiare della famiglia vostra la sapientia et ingegno. Di poi ci mostrò un libro che la Ill. memoria del M.co Lo:(renzo) vostro padre gli havea mandato: cio è di Cino, et di Guidon darezio e di quelli altri antichi. Mi domandò se haveno niente della S. vostra. Risposi che non...²

Due degli spunti più interessanti offerti dal documento sono rappresentati dai sintagmi ricombinati nel titolo di questo contributo. Prendiamo innanzitutto in considerazione «da don Federico», e proviamo a valutare il fatto che il manoscritto della Raccolta Aragonese inviato a Napoli circa quindici anni prima viene mostrato al Cortesi da Federico

² VITTORIO CIAN, *Per Bernardo Bembo. Le sue relazioni coi Medici*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, 28 (1896), 84, pp. 348-64: 363.

d'Aragona in persona alla luce delle circostanze in cui si verifica, a Roma, tra la fine del 1492 e l'inizio del 1493.

Federico d'Aragona si trovava lì perché vi si era recato per l'atto di obbedienza al nuovo pontefice, Alessandro VI (eletto nell'agosto 1492): partito da Napoli il 27 novembre 1492, sarebbe tornato nella capitale del regno aragonese nella prima metà del successivo mese di gennaio 1493.³ L'incontro con Cortesi e l'esibizione del volume hanno quindi avuto luogo nel quadro di un soggiorno romano piuttosto breve, svoltosi nell'arco di un viaggio dalla durata totale di circa un mese e mezzo, durante il quale Federico aveva tuttavia portato con sé il manoscritto inviato da Lorenzo il Magnifico. Al di là di ciò che suggerisce sull'attaccamento nutrito nei confronti del codice da parte del suo proprietario, questa circostanza rende palese il fatto che si trattava di un libro personale, che il futuro re di Napoli portava con sé quando viaggiava; e questo spinge a chiedersi in quali altri frangenti e a che condizioni fosse possibile per persone diverse dal suo proprietario avere accesso all'originale della Raccolta Aragonese. Non sembra trattarsi di un volume che poteva essere consultato con facilità, e non appare molto plausibile che Federico lo desse in prestito.

Il secondo spunto è offerto dalla dichiarativa in cui Cortesi spiega a quale libro precisamente si facesse riferimento e i testi di quali autori vi fossero trascritti: Cino, «Guidon d'arezo» e appunto «quelli altri antichi». L'interesse di questo passaggio risiede principalmente nel fatto che non è semplicemente una descrizione neutra del contenuto della Raccolta, ma ne è una lettura, per quanto estremamente stringata.

Giancarlo Breschi ha osservato che la Raccolta Aragonese è un'operazione che presenta delle contraddizioni interne, delle incoerenze che si collocano su due piani diversi. Sul piano della costruzione dell'antologia e in particolare dell'ordinamento dei testi ci sono delle incongruenze

³ GINO BENZONI, *Federico d'Aragona, re di Napoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XLV, 1995, pp. 665-82.

evidenti: una delle più notevoli è la presenza di un gruppetto di componimenti di rimatori duecenteschi, aperto da Pier della Vigna e chiuso da Giacomo da Lentini, subito dopo una canzone (*Lunga quistion fu già tra i vecchi saggi*) di Leonardo Bruni e subito prima della scelta di poesie di Lorenzo de' Medici, che come è noto chiudeva la raccolta. Sul piano invece del rapporto tra l'antologia e la descrizione che ne viene offerta nell'epistola prefatoria è stato notato che in quest'ultima vengono ricordati autori scarsissimamente rappresentati nella raccolta, a cui viene dato anzi (almeno in certi casi) un certo rilievo, mentre non vi viene nemmeno menzionato un numero notevole di rimatori di cui vengono riprodotte nel volume anche parecchie decine di composizioni.⁴

In un lavoro precedente io ho proposto l'ipotesi che le contraddizioni possano essere spiegate almeno in parte dall'interferenza e sovrapposizione di logiche differenti, che hanno avuto un peso variabile durante fasi diverse della costruzione del volume – a cui, chiaramente, hanno lavorato più persone.⁵ Vorrei ora far notare che nella tradizione che ha origine dalla Raccolta Aragonesa accade che queste incongruenze vengano risolte. I manoscritti che ne discendono sono infatti copie più o meno complete ma mai veramente integrali: vengono fatte delle scelte, dei florilegi, e tra questi si trovano delle “letture” dell'Aragonese in cui le incoerenze della fonte vengono meno perché le scelte fatte tendono ad adeguarsi, se non esclusivamente, preferibilmente, a una sola delle logiche o delle visioni del passato che hanno agito durante la compilazione del manoscritto inviato a Napoli, in particolare alla prospettiva che più di ogni altra ha orientato l'epistola prefatoria e, secondo l'ipotesi da me proposta, gli ultimi interventi e integrazioni all'antologia, che hanno

⁴ GIANCARLO BRESCHI, *La Raccolta Aragonesa*, in *Antologie d'autore: la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 ottobre 2014, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Ed., 2016, pp. 119-56: 132-37.

⁵ MARIA CLOTILDE CAMBONI, *La formazione della Raccolta Aragonesa*, in “Interpres”, 35 (2017), pp. 1-32.

determinato perlomeno un incremento delle incongruenze denunciate da Breschi.

La lettura dell'Aragonese a cui faccio principalmente riferimento può essere appunto sintetizzata dal passaggio prima richiamato della lettera di Cortesi, ed è rappresentata in una famiglia di manoscritti già studiata da Barbi e da lui indicata con la sigla N&c. Dopo averla individuata lavorando sulla tradizione della *Vita nova*, Barbi parla di nuovo di questo raggruppamento negli *Studi sul canzoniere di Dante*.⁶ Ne fanno parte i seguenti manoscritti (elencati nell'ordine in cui li presenta Barbi: N sta per il codice conservato a Napoli):

Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", XIII C 9
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 1050
Ithaca, NY, Cornell University Library, Archives 4629 Bd. Ms. 2
Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XI 5
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 491 (7092)
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1118
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 191 (6754).⁷

Per diversi di questi codici, la Raccolta Aragonesa è solo una tra le tante fonti: tutti però discendono da essa tramite un capostipite comune, una copia parziale del codice fatto confezionare dal Magnifico, copia non pervenuta fino a noi ma di cui Barbi ha ricostruito la tavola.

Secondo la ricostruzione di Barbi, il manoscritto napoletano e quello della Trivulziana (che ne è una copia diretta) costituiscono da soli uno

⁶ DANTE ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, per cura di Michele Barbi, Milano, Hoepli, 1907, pp. CXXV-CLIV; M. BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 235-47.

⁷ A questi andrebbe aggiunto almeno il ms. di Roma, Biblioteca Casanatense, 433, che in parte contamina i testi che trascrive con la tradizione a cui appartengono gli altri, in parte li attinge direttamente a quella tradizione (BARBI, *Studi sul canzoniere*, pp. 352-58).

dei due rami della tradizione che ha origine dal capostipite comune. L'altro ramo si divide in due, lasciando da un lato il Marciano It. IX 191, mentre dall'altro lato si dà un'ulteriore biforcazione in cui il manoscritto attualmente a Ithaca si distingue dai rimanenti tre.⁸ L'elemento di maggiore interesse è tuttavia che due di questi manoscritti sono datati: il manoscritto di Ithaca è stato copiato nel 1513 a Roma da Jacopo Antonio Benaglio, e il Marciano It. IX 191 è il notissimo manoscritto di mano di Antonio Isidoro Mezzabarba, che dichiara di aver finito di copiarlo nel maggio del 1509. Il capostipite comune, quindi, è stato copiato prima di questa data, e deve di conseguenza risalire a una data precedente anche la compilazione del florilegio di poesie tratte dall'Aragonese.

Per visualizzare come si compone questa silloge rispetto al contenuto del manoscritto che Lorenzo de' Medici ha spedito a Federico d'Aragona la cosa più semplice è confrontare quali autori fossero presenti nell'una e nell'altro. Di seguito viene riportato l'elenco dei rimatori a cui erano intitolate le sezioni dell'Aragonese originaria (alcune attribuzioni sono erranee, ma tralascio di indicarle per non complicare troppo il discorso). I nomi degli autori i cui testi vengono inseriti all'interno di sezioni dedicate ad altri perché proposte o risposte a rime di questi ultimi sono indicati tra parentesi dopo il nome dell'autore principale della sezione. L'asterisco segnala la menzione all'interno dell'epistola prefatoria. Gli autori che restano all'interno della silloge da cui discende il gruppo N&c di Barbi sono in grassetto.

- *Dante (*Vita nova*; canzoni; sonetti)
- *Guido Guinizelli (*Bonagiunta Orbicciani da Lucca)
- *Guittone d'Arezzo
- *Guido Cavalcanti (Bernardo da Bologna, Guido Orlandi)
- *Cino da Pistoia (*Onesto da Bologna)

⁸ Si veda nell'ed. Barbi (cit. alla n. 6) in particolare lo stemma B (il secondo inserito tra le pp. CCLII e CCLIII).

- Dino Frescobaldi (Verzellino)
- Franco Sacchetti (Ciscranna de' Piccolomini, Bartolomeo da Castel della Pieve)
- Niccolò Cieco
- Michele di Nofri del Giogante
- Benedetto Accolti
- Mariotto Davanzati
- Francesco d'Altobianco Alberti
- Antonio degli Agli
- Cino Rinuccini
- Buonaccorso da Montemagno
- Fazio degli Uberti (Antonio da Ferrara)
- Sennuccio del Bene
- Giovanni Boccaccio
- Simone Serdini
- Franceschino di Ricco Albizzi
- Leonardo Bruni
- *Pier della Vigna
- Lapo Saltarelli
- Lapo Gianni
- *Bonagiunta Orbicciani da Lucca
- *Giacomo da Lentini
- *Lorenzo de' Medici

Tutti gli autori di cui vengono selezionati testi per la silloge che ci interessa sono citati all'interno dell'epistola prefatoria. Nella silloge ristretta si trovano in un ordine diverso rispetto a quello dell'Aragonese, perché Guinizelli e Guittone, che seguivano immediatamente Dante, vengono spostati in fondo. Nei testimoni della famiglia N&c sopra elencati le sezioni d'autore hanno inoltre disposizioni differenti: fermo restando che la sezione dantesca apre la serie (sempre con la *Vita nova*), e che Guittone, preceduto immediatamente da Guinizelli, la chiude, nei manoscritti Napoletano e Trivulziano Cino precede Cavalcanti, mentre in altri a venire immediatamente dopo Dante è il suo «primo amico». Barbi si interroga su quale fosse la struttura del capostipite, e gli sembra più probabile che in esso fosse Cavalcanti a precedere Cino, perché

l'ordinamento Dante-Cavalcanti-Cino è più vicino alla fonte.⁹ Non posso che concordare, perché lo spostamento di Cino a ridosso di Dante si giustifica agevolmente con la volontà di rendere la struttura della silloge almeno in apparenza ancor più aderente alla lettura del passato lirico che principalmente la plasma, e che è una lettura eminentemente “petrarchesca”.

Uno dei testi principali da cui sono state guidate le scelte dei compilatori fiorentini dell'Aragonese è il seguente brano del *Triumphus Cupidinis* IV (vv. 28-39), dove Petrarca presenta un elenco di poeti che può essere interpretato come un canone dei lirici amorosi in volgare che lo hanno preceduto:

Così, or quinci or quindi rimirando,
vidi gente ir per una verde piaggia
pur d'amor volgarmente ragionando:
 ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia,
 ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo,
che di non esser primo par ch'ira aggia;
 ecco i duo Guidi che già fur in prezzo,
Honesto Bolognese, e i Ciciliani,
che fur già primi, e quivi eran da sezzo;
 Sennuccio e Franceschin, che fur sì humani,
come ogni uom vide; e poi v'era un drappello
di portamenti e di volgari strani
[...].¹⁰

⁹ BARBI, *Studi sul canzoniere*, p. 237 n. 1.

¹⁰ Si cita da FRANCESCO PETRARCA, *Triumphus*, a cura di Vinicio Pacca, in ID., *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, pp. 3-626: 188-90. Il secondo capitolo del *Triumphus Cupidinis* in molti manoscritti e incunaboli è collocato in quarta posizione; di conseguenza, questi versi in diverse edizioni appartengono al terzo anziché al quarto capitolo.

Secondo l'ipotesi da me già proposta in altra sede, l'influenza di questo passo si è fatta sentire con più forza piuttosto nella fase di stesura dell'epistola prefatoria, quando l'antologia era oramai completa, e avrebbe determinato almeno un'integrazione in corso d'opera, quella della sopra ricordata sezione di rimatori duecenteschi incuneati tra Leonardo Bruni e Lorenzo de' Medici.¹¹ Con riguardo a Sannazaro ha tuttavia maggior rilievo la logica che informa il florilegio della famiglia N&c di Barbi, che proporrei di chiamare d'ora in avanti la "silloge napoletana".

Chi ha scelto le poesie che la compongono ha chiaramente operato sotto l'influenza del "canone petrarchesco" presentato nel sopra riportato passo del *Triumphus Cupidinis* e parzialmente confermato dal sonetto in morte di Sennuccio, il 287 del Canzoniere, dove al v. 10 vengono nominati nell'ordine Guittone, Cino e Dante. Cino e Guittone, come abbiamo visto, sono i due rimatori citati come rappresentativi della Raccolta Aragonesa da Paolo Cortesi: merita qui ricordare che mentre Cino è uno dei poeti la cui presenza era effettivamente molto consistente nel manoscritto visto da Cortesi, lo stesso tramandava tre sole canzoni di Guittone.

Due su tre di queste canzoni passano nella "silloge napoletana": chi l'ha costruita ha infatti evidentemente avuto tutto il tempo di leggere e scegliere le poesie che gli interessavano, che non sono tutte quelle tramandate dalla sua fonte sotto i nomi dei cinque autori prescelti. Per esempio, le poesie di corrispondenza vengono escluse, così come quelle dei corrispondenti; nella serie delle canzoni dantesche ne vengono tralasciate alcune che hanno un carattere meno amoroso e più spiccatamente morale, come *Le dolci rime d'amor ch'io solea* e *Doglia mi reca nello core ardire*. Vi sono poi dei cambiamenti nell'ordinamento rispetto alla fonte, particolarmente impressionanti nella sezione di Cino: *La dolce vista e 'l bel guardo soave* diventa il testo di apertura, mentre nel manoscritto donato

¹¹ Cfr. CAMBONI, *La formazione della Raccolta Aragonesa*.

a Federico d'Aragona era preceduto da altri 76 componimenti attribuiti allo stesso autore. Difficile che ciò sia accaduto per caso: l'incipit de *La dolce vista* è citato all'interno della canz. 70 del Canzoniere di Petrarca, *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi*, e anche le canzoni che aprono le sezioni di Dante e Cavalcanti coincidono con quelle citate nella medesima canzone di Petrarca. Mentre per Dante ciò accadeva già nell'Aragonese, pure nel caso di Cavalcanti *Donna me prega* viene portata in prima posizione riordinando i testi: tutti e tre quelli che la precedevano nel codice inviato dal Magnifico sono presenti anche nella "silloge napoletana".

Siamo insomma di fronte a un'operazione di recupero e rilettura della tradizione precedente fatta attraverso un filtro che è chiaramente petrarchesco; e anteporre Cino a Cavalcanti sembra rendere la "silloge napoletana" almeno in apparenza ancor più aderente a questa particolare lettura del passato lirico, perché Cino ha un rilievo maggiore di Cavalcanti nel passo del *Triumphus Cupidinis*, mentre nel sonetto in morte di Sennuccio Cavalcanti non viene neppure nominato. Probabilmente una volta che i testi della silloge ristretta circolavano indipendentemente, separati dall'epistola prefatoria, si è appannata l'influenza di quest'ultima, dove Cavalcanti è fatto oggetto di lodi si può dire incondizionate, e non ci sono di conseguenza state più remore a posporlo a Cino, anche se *Donna me prega* precede *La dolce vista* nelle citazioni di *Rvf* 70.

L'ipotesi alla radice della mia proposta di indicarla come la "silloge napoletana" è che la scelta delle poesie che la compongono sia stata fatta a partire dal manoscritto in possesso di Federico d'Aragona (la Raccolta Aragonese "originale") da qualcuno che poteva avervi accesso con un certo agio, e quindi da qualcuno nel suo entourage immediato. Questo da un lato per la data sufficientemente alta in cui la silloge deve essere stata compilata, e dall'altro lato per l'ampia disponibilità della fonte di cui ha evidentemente goduto chi l'ha compilata. Se la silloge risale a una data precedente al maggio del 1509, è infatti davvero improbabile che l'accesso al manoscritto di proprietà di Federico sia avvenuto dopo la morte di questi (9 novembre 1504): la vedova Isabella del Balzo, che era

ancora a Tours nel dicembre 1504, andrà a vivere con la sorella Antonia a Gazzuolo nel 1507, per arrivare alla definitiva residenza ferrarese sotto la protezione estense solo nel 1508.¹² Nella scala di priorità di un'ex regina in esilio alla ricerca di un approdo sicuro permettere la consultazione di uno dei libri del defunto coniuge doveva trovarsi parecchio in basso, e i tempi sono troppo stretti per pensare che la compilazione della silloge e la diffusione delle sue copie, fino ad arrivare a quella del Mezzabarba, abbiano potuto aver luogo dopo che Isabella del Balzo si era stabilita a Ferrara. Le mille cautele mostrate nel 1512 in occasione del prestito della Raccolta Aragonese a Isabella d'Este non depongono certo a favore dell'ipotesi che la vedova di Federico avesse nei confronti del manoscritto un atteggiamento nettamente diverso dal suo; e in generale non si vede in quale altro ambiente potesse ragionevolmente aver luogo un'operazione meditata come quella della compilazione della "silloge napoletana", al di fuori appunto dell'entourage di Federico d'Aragona.¹³ Si può quindi partire da questa ipotesi di lavoro per inquadrare in maniera differente la questione dell'influenza dei rimatori duecenteschi sui poeti della corte aragonese.

Innanzitutto, è chiaro che la consultazione di una copia di questa silloge, una volta che era stata messa in circolazione – e, date le copie, vediamo che effettivamente ha circolato – doveva essere molto più agevole che non quella del lussuosissimo (e certamente voluminoso) manoscritto in mano a Federico. Le poesie che ne fanno parte sembrerebbero quindi essere il luogo privilegiato per riscontrare eventuali contatti con i *Sonetti*

¹² Cfr. SALVATORE FODALE, *Isabella Del Balzo, regina di Napoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LXII, 2004, pp. 623-25; SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS, *A New Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 65 (2002), pp. 201-43: 201.

¹³ In base alle analisi da me finora compiute non appare credibile, anche se non può essere esclusa con assoluta certezza, l'ipotesi alternativa che potrebbe darsi, vale a dire che la fonte su cui ha lavorato il compilatore della silloge ristretta possa non essere il manoscritto in possesso di Federico, ma per esempio una copia dell'Aragonese rimasta a Firenze.

et canzoni di Sannazaro e con le altre poesie volgari scritte a Napoli alla fine del Quattrocento.

Inoltre: sia queste poesie sia l'Aragonese nella sua interezza (ipotizzando che fosse possibile leggersele a proprio piacimento) devono essere diventate disponibili dopo una certa data. Dato che notoriamente Federico d'Aragona dal febbraio 1479 al maggio 1482 ha soggiornato in Francia, mi sembra plausibile che la compilazione della silloge risalga a una data successiva al maggio 1482, e con tutta probabilità precedente alla discesa di Carlo VIII nel 1494. Mentre combatteva disperatamente per salvare un regno che dal 1494 al 1496 perdeva un re all'anno, la cui corona dopo la morte del padre, del fratello e del nipote finì con l'arrivare sul suo stesso capo, e cercava invano di arginare le trame dei suoi avversari interni ed esterni per infine soccombere a un destino difficilmente evitabile andando in esilio in Francia, e una volta lì vagava da un luogo all'altro vendendo (forse anche per mezzo dei servizi di Sannazaro) i tesori portati con sé per recuperare mezzi di sostentamento,¹⁴ Federico d'Aragona doveva aver altro per il capo che i poeti "antichi" del bel libro regalatogli da Lorenzo il Magnifico praticamente in un'altra epoca.

Data la particolare ottica della "silloge napoletana", però, la questione che si pone è soprattutto fino a che punto dei testi duecenteschi raccolti in una prospettiva così nettamente orientata verso il punto d'arrivo dato da Petrarca potessero assurgere a modello in competizione con quest'ultimo: potrebbero infatti esser stati considerati suoi precursori, da lui indicati e al tempo stesso superati. Mi sembra rivelatrice a questo proposito la composizione di una delle copie di questa particolare scelta antologica, quella conservata alla Braidense di Milano. La "silloge napoletana" è copiata in apertura di manoscritto, e dopo si trovano nell'ordine: una sezione con le ballate del *Decameron*; alcuni testi di corrispondenza con e di

¹⁴ BENZONI, *Federico d'Aragona, re di Napoli*; CARLO VECCE, *Sannazaro in Francia: orizzonti europei di un "poeta gentiluomo"*, in *Jacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*. Convegno internazionale di studi, Napoli 27-28 marzo 2006, a cura di Pasquale Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 149-66.

Petrarca; altri testi attribuiti a Cino, Dante e Cavalcanti, diversi da quelli compresi nel florilegio iniziale; e infine una piccola sezione di “disperse” petrarchesche, aperta dalla seguente rubrica: «cose pretermesse dal Petrar(ca)». L'interpretazione anche di ciò che la precede come una semplice integrazione a Petrarca non appare totalmente arbitraria.¹⁵

¹⁵ La logica si avvicina insomma a quella che decenni più tardi ispirerà l'Appendix aldina, solo che questa particolare “appendice” non si colloca in fondo a una copia di Petrarca ma in un libro a parte. Faccio notare che un'operazione dall'ispirazione analoga è inoltre già riscontrabile nel manoscritto cosiddetto “Mazzatosta”, ora Ithaca, NY, Cornell University Library, Archives 4648 Bd. Ms. 22 (già Bd. Petrarch P P49 R51 e prima ancora Pet + Z 11), la cui trascrizione è databile circa al 1460. In questo codice dopo il Canzoniere (cc. 1r-92v) e i *Triumphs* (cc. 93r-119v) si trova infatti un'appendice di testi di vari autori, con tutta probabilità derivante da più fonti e così composta (tralascio il contenuto del fascicolo composto dalle cc. 124-31, rilegato in quella posizione per errore, il che fa sì che *Era venuta nella mente mia* di Dante inizi a c. 123v e si concluda a c. 132r): tre sonetti attribuiti a «D. Cini de Pistorio»; uno attribuito a «D. Iohannis Boccaccii Certaldensis»; altri due sonetti attribuiti a «D. Cini de Pistorio»; una prima trascrizione de *La santa fama de la qual son prive*, con rubrica «Senucii ad D. F. Petrarcham responsio incipit Se l'honorata»; un sonetto (*Cercando di trovar minera in oro*) di «D. Cini de Pistorio Danti», seguito dalla «Responsio Dantis»; *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, regolarmente attribuita a Dante; ancora un sonetto di corrispondenza con Petrarca, preceduto dalla rubrica «Ja. de Imola D. Franc. P.» e seguito dalla «Responsio D. Fran.»; altre due coppie di sonetti di corrispondenza («Dantis ad D. Cinum de Pistorio», «Responsio D. Cini», «D. Tomae de... ad D. F. P.», «Responsio D. Fran.»); sette sonetti attribuiti a Dante, la maggior parte della *Vita nova*; *Donna mi prega per ch'io voglio dire* di Guido Cavalcanti, senza il nome dell'autore; e infine una seconda trascrizione de *La santa fama de la qual son prive*, con rubrica «Ser Mutii dicti Stramogia de Perusio», in una lezione che chiaramente contamina il testo della fonte da cui è stata tratta la prima trascrizione con una seconda che appartiene a un'altra sottofamiglia della tradizione del sonetto (mi riprometto di tornare su questo punto e più in generale su *La santa fama*, la sua tradizione e le sue attribuzioni in altra sede). Siamo insomma di fronte a un'appendice di testi che (ripeto: attorno al 1460) vengono scelti e trascritti in quanto “satelliti” del Petrarca volgare, che si tratti di sonetti di corrispondenza di e con lo stesso esclusi dal Canzoniere, di componimenti degli autori da lui nominati nel *Triumphus Cupidinis* e nel sonetto in morte di Sennuccio, o dei testi citati in *Rvf* 70. A proposito di ciò, è da notare che nel Mazzatosta le prime due citazioni all'interno di questa canzone sono messe in rilievo da *maniculae*: potrebbero risalire a un'epoca diversa da quella della compilazione del codice, ma sembra invece della stessa mano che copia l'insieme del manoscritto la trascrizione in forma di annotazione o richiamo a margine dei nomi dei rimatori volgari (e delle loro amate) citati in *Rvf* 287 e nel passo sopra citato del *Triumphus Cupidinis* in corrispondenza dei relativi passaggi.

Consideriamo ora in quest'ottica la questione di quanto dei poeti duecenteschi si può trovare nei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro. Per farlo è stato utilizzato principalmente il testo dell'edizione Mauro, e quindi quello della *princeps* del 1530, considerata la difficoltà a lavorare sulle versioni precedenti dei componimenti. Le conclusioni a cui si arriva tendono a non discostarsi troppo dal giudizio di Pier Vincenzo Mengaldo, che nel suo lavoro su *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, notando come si restringa «la raggera delle fonti volgari» a cui ricorre l'autore dei *Sonetti et canzoni*, constatava una «estrema rarità di spunti lirici prepetrarcheschi». ¹⁶

¹⁶ PIER VINCENZO MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora (con il titolo *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*) in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, introduzione di Matteo Palumbo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 134-91: 138. Dato il rigoroso petrarchismo metrico di Sannazaro, non ci sono appigli che permettano di tracciare un influsso dei poeti prepetrarcheschi sul piano più strettamente formale. Per quel che riguarda in particolare la presenza dantesca, in un contributo che si propone di studiarla nell'intera produzione volgare di Sannazaro, LUIGI SCORRANO, "Se quel soave stil...". *Sannazaro in traccia di Dante*, in "Studi rinascimentali", 6 (2008), pp. 57-76 ha allegato per i *Sonetti et canzoni* due sole tracce di opere dantesche diverse dalla *Commedia*, in un caso la *Vita nova* (per il son. 6, ivi, pp. 62-63) e nell'altro *Tre donne*, ricordata però solo come ulteriore «aggancio» nella relazione intertestuale tra la descrizione di Amaranta dell'*Arcadia* e la Matelda del *Purgatorio*; e subito viene citato in quanto «indice di una certa indifferenza per il ricalco troppo preciso» il v. 4 di *SeC* 88, *Liete, verdi, fiorite e fresche valli* (ivi, p. 59). Tuttavia oltre a quelli segnalati da Scorrano è possibile rintracciare altri contatti tra i *Sonetti et canzoni* e le opere di Dante (diversi anche per la *Commedia*: uno dei più notevoli tra quelli tralasciati è la clausola «aspra e forte», in rima con *morte* e *riconforte*, al v. 3 del son. 66). Su un altro riscontro con le rime dantesche (già ricordato *en passant* da MONICA SCATTOLIN, *Dante in Arcadia. Presenze di Dante volgare nell'"Arcadia" di Jacopo Sannazaro*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'"Arcadia" di Jacopo Sannazaro*. Atti del Convegno di studi [Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004], a cura di Francesco Tateo, Davide Canfora, Angela Caracciolo Aricò, Bari, Cacucci, 2006, pp. 633-61: 636) ha attirato l'attenzione ROSANGELA FANARA, *Per il commento ai Sonetti et canzoni di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)*, in "Per leggere", 15 (2015), 29, pp. 25-50. Nel primo verso del sonetto incipitario dei *Sonetti et canzoni*, *Se quel soave stil che da*

Nei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro dei lirici prepetrarcheschi si trova in effetti molto poco: o meglio, si trova molto poco di convincente, perché in un buon numero di casi un determinato passo trova un riscontro altrettanto o anche più convincente in Petrarca, che rimane sempre l'ipotesi più economica. Un esempio è lo «sperar dubbio, fallace» di *SeC* 23, 3,¹⁷ che pare riecheggiare la «speranza, ch'è stata fallace» al v. 22 di *La*

prim'anni, «soave stile» è infatti un sintagma usato da Dante nella stanza di apertura della canzone *Le dolci rime d'amor ch'i' solia* (in Petrarca lo si trova solo scomposto nella dittologia «i soavi sospiri e 'l dolce stile», *Rvf* 332, 3, o invertito nei *Triumph*). Al di là del fatto che il sintagma è lo stesso, appare simile anche il contesto in cui viene usato: il «soave stile» infatti è in entrambi i casi qualcosa che appartiene al passato, perché impedito dalla sofferenza o dall'atteggiamento dell'amata. Come prima ricordato, *Le dolci rime* non è compresa tra le canzoni della «silloge napoletana», per quanto fosse presente nella Raccolta Aragonese. Tuttavia, dato che è una delle canzoni del *Convivio*, Sannazaro avrebbe potuto leggerla all'interno di quest'opera dantesca: e il *Convivio*, assieme alla *Vita nova*, è presente nella «Raccolta Aragonese primigenita», cioè il manoscritto di opere dantesche (con un quaderno finale che contiene i sonetti di Buonaccorso da Montemagno) originariamente di proprietà di Alfonso d'Aragona (di cui Sannazaro è stato «ufficiale di casa» dal febbraio 1481), ora della Società dantesca italiana a Firenze, dove *Le dolci rime* è trascritta per ben due volte, all'interno del trattato e nella serie delle canzoni, che segue la *Vita nova* e precede il *Convivio*. Ma sulla conoscenza delle canzoni di Dante da parte di Sannazaro cfr. più avanti la n. 26.

¹⁷ Tutte le citazioni dai *Sonetti et canzoni* sono ovviamente tratte da IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961; quelle dall'*Arcadia* da IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013. L'edizione di riferimento per i *Triumph* di Petrarca è stata citata alla n. 10, mentre quella per i *Rerum vulgarium fragmenta* è F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004 (I ed. 1996). Di seguito l'elenco completo di quelle da cui sono state tratte le citazioni: D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005; PIETRO BEMBO, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008; GUIDO CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986 (rist. a cura di Paolo Borsa, con una postfazione di Giuseppe Marrani e Natascia Tonelli, Milano, Ledizioni, 2012); BONAGIUNTA ORBICCIANI, *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2012. Per Cino da Pistoia, si è usata l'edizione *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960 per tutti i testi in essa disponibili, poi *Poeti del Dolce stil novo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, e infine – per la dubbia *Cori gentili, serventi d'amore* – quella curata da GUIDO ZACCAGNINI, *Le rime di Cino da Pistoia*, Genève, Olschki, 1925.

forte e nova mia disaventura di Cavalcanti (uno dei testi che dalla Raccolta Aragonese passano nella “silloge napoletana”). Anche il rimante è identico: ma davanti ad alcuni passi petrarcheschi in cui pure lo si ritrova in rima (*Rvf* 99, 2 «l nostro sperar torna fallace»; *Rvf* 21, 6 «speranza debile et fallace»; *Rvf* 290, 5 «speranza, o desir sempre fallace»), in più di un caso assieme ad altri tra quelli del sonetto di Sannazaro, risalire fino a Cavalcanti appare un’operazione di dubbia validità. Ancor meno convincente accostare il v. 5 del son. 65, «tal che, ovunque adivien ch’io gli occhi gire», alla clausola in identica posizione di *Chi è questa che vèn* (sempre di Cavalcanti: nell’Aragonese, ma non nella “silloge napoletana”), «che sembra quando gli occhi gira»: è chiaramente molto più pertinente *Rvf* 17, 3, «quando in voi adiven che gli occhi giri». Semmai potrebbe essere più credibile, per il v. 12 dello stesso testo dei *Sonetti et canzoni*, «o se per morte tal piacer s’acquista» (in rima con *vista* e *trista*), il richiamo al v. 41 di *La dolce vista* di Cino, «e, quando vita per morte s’acquista» (in rima con *attrista* e *vista*). Ho ricordato prima che questa canzone è stata collocata in apertura della sezione ciniana della “silloge napoletana” recuperandola da una posizione che nell’Aragonese era molto più arretrata; ma nel testo tramandato da quest’ultima mancano due stanze su cinque, compresa quella dove si troverebbe l’eventuale riscontro. D’altra parte, la canzone è stata anche rifiuta nella quinta parte del *Filostrato* di Boccaccio, nella cui ott. 65 ritornano con una minima variazione il verso appena citato e i due altri rimanti della serie.

In effetti, certamente «il valore euristico delle rime nell’analisi delle ascendenze è un principio fondamentale per lo studio del petrarchismo»: ¹⁸ tuttavia le serie rimiche si ripetono, e se si trovano in Petrarca

¹⁸ ARNALDO SOLDANI, *Appunti sul sonetto 73 di Sannazaro: “Madonna, quel soave onesto sguardo”*, in *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Andrea Afribo, S. Bozzola, A. Soldani, Padova, Cleup, 2016, pp. 85-112: 97 n. 25. Un «ripensamento delle dinamiche imitative della poesia cinquecentesca» (con ricadute

diventa difficile sostenere che provengano piuttosto da un poeta a lui precedente – e ciò anche nel caso in cui il testo in cui vengono adoperate faccia parte della “silloge napoletana”. La serie *inganno : affanno : anno : danno* del terzo sonetto della raccolta di Sannazaro trova una corrispondenza quasi completa nel ciniano *Io son sì vago de la bella luce*, attribuito a Dante dal manoscritto della Nazionale di Napoli e dai suoi affini, nelle cui terzine ricorrono uno di seguito all’altro *inganno : danno : affanno*. Non c’è una serie corrispondente nel Canzoniere, ma Petrarca usa gli stessi tre rimanti del sonetto di Cino nel *Triumphus Cupidinis*. La serie *assalto : smalto : alto* delle terzine del son. 12 di Sannazaro si ritrova in *Io son venuto al punto della rota* di Dante, ma anche nel *Triumphus Pudicitiae* e nel son. 39 del Canzoniere; i quattro rimanti della prima rima in *Sonetti et canzoni* 32, *paradiso : riso : fiso : viso*, si ritrovano identici in *Amor che nella mente mi ragiona* di Dante, ma – anche se mai nella serie completa – ritornano tutti nei *Fragmenta*; e che entrambe le canzoni dantesche siano presenti nella “silloge napoletana” non sposta poi tanto i termini della questione (soprattutto quando la clausola «attento e fiso» di Sannazaro ripete perfettamente quella di *Rvf* 127, 13 e con una minima variazione quella di *Rvf* 17, 8, «intento et fiso»). Anche quando il riuso delle rime si accompagna ad altri elementi, come in questi versi della canz. 41 di Sannazaro (vv. 59-62):

Ma, perc’ognor m’attempo
e quella dolce mia nemica acerba
di dì in dì più superba
vèr me si mostra, e non veggio altro scampo.

rilevanti anche per Sannazaro) è stato di recente proposto da SIMONE ALBONICO, *Appunti su “forma” e “materia” nella poesia di Pietro Bembo*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 73-100, e AMELIA JURI, *Appunti intorno al classicismo rinascimentale: Sannazaro e i latini nelle “Rime” di Pietro Bembo*, in “Versants”, 64.2 (2017), pp. 19-27: 23.

Dove i due aggettivi in rima, *acerba* : *superba*, sono riferiti alla donna, presentata come una nemica crudele, come nelle terzine del sonetto forse di Cino (anch'esso nella "silloge napoletana" attribuito a Dante) *E' non è legno di sì forti nocchi* (vv. 9-13):

Deh, perché tanta vertù data fue
a li occhi d'una donna così acerba,
che suo fedel nessun in vita serba?
Ed è contra pietà tanto superba,
che s'altri muor per lei no 'l mira piùe.

Malgrado il fatto che l'associazione di tutti questi elementi non sembri darsi mai nel Canzoniere (dove tendenzialmente *acerba* e *superba* non sono riferiti a Laura), resta il fatto che la clausola del v. 60 di Sannazaro riecheggia chiaramente quella di *Rvf* 23, 69, «la dolce et acerba mia nemica».

Anche i parallelismi tematici pongono dei problemi. Per esempio, il ricorrere del tema del saluto, come nelle terzine del son. 72, richiama ovviamente alla mente del lettore determinati luoghi della lirica di fine Duecento: ma possono altrettanto bene fungere da modelli sonetti come il 63, il 110 e il 111 del Canzoniere. I contatti più plausibili sembrano comunque trovarsi relativamente spesso in corrispondenza di passi in cui Sannazaro per così dire calca la mano su temi già presenti in Petrarca, in particolare sulle sofferenze causate da Amore. Riscontri puramente testuali apparentemente convincenti possono d'altronde ben essere con tutta probabilità un miraggio: è il caso di questi due incipit:

In quel ben nato avventuroso giorno
che Amore agli occhi miei sì vago apparse
e di novella fiamma il mio cor arse,
vidi ir per terra (o chi mel crede?) un Sole.
(*SeC* 24, 1-4)

Uno giorno avventuroso,
pensando infra la mia mente
com'Amor m'avea inalsato.

(Bonagiunta da Lucca, canz. II 1-3)

Per quanto la sede incipitaria sia privilegiata per la memoria intertestuale, la canzone di Bonagiunta è attestata in due soli manoscritti, i ben

noti canzonieri duecenteschi Vaticano Latino 3793 e Banco Rari 217 (già Palatino 418) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: non vedo da che fonte avrebbe potuto essere nota a Sannazaro, e l'assenza di altri contatti di tal genere non depone a favore della validità di questo.¹⁹

La situazione è ovviamente diversa per Dante, Cavalcanti e Cino, i tre poeti le cui composizioni costituiscono la quasi totalità della "silloge napoletana". Una «allusione a Cino», e per la precisione ai vv. 37-38 di *I' no spero che mai per mia salute* (la seconda canzone della sezione ciniana della silloge, subito dopo la più volte ricordata *La dolce vista*), «Io la vidi sì bella e sì gentile / e di vista sì umile», è stata richiamata per i vv. 9-10 del son. 62 dei *Sonetti et canzoni* da Amelia Juri.²⁰

Sì bella e sì pietosa in vista umile
madonna apparve al cor doglioso e stanco,
che agguagliar non la pòte ingegno o stile.

Ancor più notevoli sono i contatti tra il son. 73 (qui sotto a sinistra) e uno di quelli di Cino selezionati per il florilegio tra i tanti copiati nel manoscritto donato dal Magnifico:

Madonna, quel soave onesto *sguardo*
che uscì di vostre luci altere e sole,
in un punto abbagliò coi raggi il sole
e me ferì d'un *invisibil dardo*.

E quelle che di vil mi fer tagliardo,
sante, dolci, onorate, alte parole,
mi stan nel cor, sì che mi giova e dole
l'impresa piaga ond'io mi struggo et ardo.

Tanta vaghezza in voi subito apparve,
tanta, dolce mio ben, vera pietade,

Bene è forte cosa il dolce *sguardo*
che fa criar di bel piacere amore,
e va sì chiuso per ferir lo core,
che non ne puote l'uomo aver riguardo.

Però lo chiamo lo *'nvisibil dardo*,
ch'entra per li occhi e non si par di fòre;
mort'è del core e de l'alma dolore,
ché, poi ch'è giunto, ogni soccorso è tardo.

Formasi dentro in forma ed in sembianza
di quella donna per la qual ei pone

¹⁹ Il madr. 24 è attestato nei manoscritti con lezioni differenti, ma – stando all'edizione Mauro – non relativamente al primo verso: si può supporre che abbia una datazione abbastanza alta.

²⁰ JURI, *Appunti intorno al classicismo rinascimentale*, p. 26.

che tutte altre parrian mostrose larve;
tal c'ogni mal de la passata etade,
ogni oscuro pensier da me disparve,
al raggio de la vostra alma beltade.

lo spirito d'amore in soverchianza.
E non può stare in mezzo per ragione
(che d'ogni piacer tragge egual possanza)
da poi ch'è giunto ed ha perfezione.

Si può facilmente constatare come (oltre al tema) i due sonetti condividano la prima rima; il primo rimante è identico, così come un secondo, che ripete l'intera clausola ciniana *invisibil dardo*. Merita ricordare che *dardo* ritorna in rima più volte sia in Cino sia in Cavalcanti, mentre nel Canzoniere si trova solo al v. 4 del son. 267.

La presenza di Petrarca nel son. 73 di Sannazaro è comunque come al solito capillare, ed è stata analizzata da Arnaldo Soldani nella sua lettura del testo;²¹ lo stesso Soldani ricorda inoltre l'esistenza di una prima redazione di questo componimento, trasmessa dalla tradizione manoscritta. Nelle quartine di questa la relazione con il sonetto di Cino appare meno stretta: ma la prima redazione delle terzine (dove sono state operate le innovazioni più consistenti) si apre riprendendo sui primi due versi il *soccorso giunto* dell'ultimo verso della prima parte del sonetto di Cino:²²

Madonna, quel onesto e caro *sguardo*
che uscì di vostre luce altiere e sole,
in un punto abagliò coi raggi il sole
e me ferì d'un *amoroso dardo*.

E quelle che di vil mi fer gagliardo,
suave, gloriose, alte parole,
mi stan nel cor, tal che mi giova e dole
l'acerba piaga ond'io mi strugo et ardo.

E certo se 'n quel punto il bel *soccorso*
non fussi a l'alma *giunto* aflitta e mesta,
finito era il mio breve e mortal corso.

Donde con gran raggion fusti sì presta,

Bene è forte cosa il dolce *sguardo*
che fa criar di bel piacere amore,
e va sì chiuso per ferir lo core,
che non ne puote l'uomo aver riguardo.

Però lo chiamo lo '*invisibil dardo*,
ch'entra per li occhi e non si par di fore;
mort'è del core e de l'alma dolore,
ché, poi ch'è *giunto*, ogni *soccorso* è tardo.

Formasi dentro in forma ed in sembianza
di quella donna per la qual ei pone
lo spirito d'amore in soverchianza.

E non può stare in mezzo per ragione

²¹ SOLDANI, *Appunti sul sonetto 73*.

²² Il testo della prima redazione è tratto da *ivi*, p. 86.

ché poi che 'l lieve spirto in tutto è scorso, (che d'ogni piacer tragge equal possanza)
altro che pentimento e duol non resta. da poi ch'è giunto ed ha perfezione.

Che un testo di un poeta duecentesco si riverberi in questo modo su uno di Sannazaro è comunque eccezionale. Per restare su Cino, il tema del congedo di *Io che nel tempo reo* (altra canzone entrata nella silloge) pare contaminare la quarta stanza della canz. 53, *Amor, tu vòl ch'io dica*:

O canzonetta mia, tu starai meco,
a ciò ch'eo pianga teco,
ched eo non so là 've tu possa andare,
ch'appo lo meo penare
ciascun altro ha gioia:
non vo' che vade, altrui facendo noia.
(Cino da Pistoia, *Io che nel tempo reo* 43-48)

Tacen le dolci rime
e que' pietosi accenti
che rilevar solean mie pene in parte;
ché se non è chi stime
queste voci dolenti
né chi gradisca il suon di tante carte,
a che l'ingegno e l'arte
perder, sempre piangendo
dietro a chi non m'ascolta?
s'è senno alcuna volta,
per non noiar altrui, soffrir tacendo?
Ché, per gridar più forte,
non si fugge la morte.
(*ScC* 53, 40-52)

Più debole il contatto tra la chiusa della canz. 41 di Sannazaro e i vv. 27-28 della dubbia *Cori gentili, serventi d'amore* (che era stata copiata nell'Aragonese, ma è tra quelle scartate dal compilatore della "silloge napoletana").

Canzon, se tua ventura
ti guidasse dinanzi a la mia donna,
gèttati a la sua gonna

con reverenzia, et umilmente piagni
tanto che 'l lembo bagni:
ché s'ogni selva del mio duol s'attrista
che devrà far chi par sì umana in vista?
(SeC 41, 92-98)

Miracol mi par ch'ogn'om non s'attrista,
quando riguarda mia piatosa vista.
(Cino da Pistoia?, *Cori gentili, serventi d'amore* 27-28)

In altri casi il riscontro potrebbe provenire da fonti diverse: così il «cor mai sì nemico di pietate» di SeC 50, 7 non trova apparentemente corrispondenza in Petrarca, quando «nemico di pietà» è un sintagma che riferito all'amata (o a suoi attributi) ricorre più volte in Cino (in particolare al v. 10 di *Ben dico certo che non è riparo*, un altro sonetto che la «silloge napoletana» attribuisce a Dante: «Così è tuttavia bell'e crudele, / d'amor selvaggia e di pietà nemica»). Ma: *Morte villana, di pietà nemica* è l'incipit di un noto sonetto della *Vita nova*; *nemica di pietà* è pure la donna del sonetto *Io non posso soffrir più tanti sdegni* di Giusto de' Conti; «di pietate e d'Amor nemica e mia» quella di *Cantai un tempo, e se fu dolce il canto* di Pietro Bembo.²³

Uno dei temi che Sannazaro intensifica o comunque rende più esplicito rispetto a Petrarca è l'idea che morire sarebbe preferibile, anzi sarebbe un'autentica gioia – così afferma infatti nella sirma della prima stanza della canz. 41. La medesima idea è presente in una canzone monostrofica di Cavalcanti, anch'essa passata dalla Raccolta Aragonese alla «silloge napoletana»:

²³ Nelle stanze seconda e terza della canz. 25 dei *Sonetti et canzoni* è pure possibile notare un addensarsi di temi e stilemi caratterizzanti di una determinata temperie poetica, non così presenti in Petrarca, ancora una volta in un componimento amoroso difsonico: la mente che si rivolge al cuore in discorso diretto («dicendo: – Ecco il tremor di nostra morte», v. 22), il «colpo mortal» che arriva «ne la più intera e salda / parte del cor» (vv. 26-28), l'amore che uccide; ma non è immediato indicare un riscontro preciso, tra il Dante della *Vita nova*, Cavalcanti, e determinate poesie di Cino.

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 temptra, *il sol morir mi è gioia*;
ché a chi mal vive, il viver troppo è noia.
(SeC 41, 1-13)

Poi che di doglia cor conven ch' i' porti
e senta di piacere ardente foco
e di virtù mi traggi' a sì vil loco,
dirò com' ho perduto ogni valore.
E dico che' miei spiriti son morti,
e 'l cor che tanto ha guerra e vita poco;
e se non fosse che *'l morir m'è gioco*,
fare'ne di pietà pianger Amore.
(Guido Cavalcanti, *Poi che di doglia cor* 1-8)

In questo caso abbiamo una clausola che non è identica, perché non lo è la parola in rima; ma salvo la parte atona di questa siamo di fronte a enunciati sovrapponibili dalla medesima giacitura, e ci sono delle analogie anche sul piano della sintassi: in entrambi i casi c'è una causale aperta da «poi che» che può essere parafrasata con 'dal momento che non posso evitare di soffrire per amore', in entrambi i casi c'è un periodo ipotetico, la clausola che viene ripresa in Cavalcanti è nella protasi, in Sannazaro nell'apodosi. Considerando la sovrapposizione di concordanze su più livelli, relativi alla forma e al contenuto, appare plausibile che nella prima stanza della canz. 41 dei *Sonetti et canzoni* Sannazaro abbia preso spunto da *Poi che di doglia* di Cavalcanti. Gli *spiriti morti* al v. 5 di quest'ultimo testo potrebbero quindi essere gli antecedenti di quelli del son. 67 di Sannazaro (per quanto gli *spiriti morti* abbiano un ruolo nella *Vita nova*

di Dante; li si ritrova inoltre nella *Comedia delle ninfe fiorentine* di Boccaccio e negli *Amorum libri* di Boiardo).

Tanta dolcezza trasser gli occhi mei
da quei de la mia donna il primo giorno,
che, sol pensando al portamento adorno,
contento di tal vita esser potrei.
Se non che l'alma poi, per veder lei,
desiosa pur corre al suo soggiorno,
e per volar a' bei piacer dintorno,
lascia qui morti i spirti afflitti e rei.
(*SeC* 67, 1-8)

Nei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro è insomma possibile trovare qualche spunto tratto da lirici prepetrarcheschi, ma rispetto alla presenza capillare e molto più evidente di Petrarca si tratta chiaramente di presenze modeste. Considerandole dalla prospettiva delle modalità di circolazione dei testi da cui provengono, l'episodicità di questo tipo di influenze risulta d'altra parte facilmente spiegabile. Se ritorniamo con la mente alla "silloge napoletana", infatti, possiamo constatare che in massima parte gli spunti sembrano provenire da componimenti da essa tramandati, che non sono poi moltissimi (calcolando anche quelli della *Vita nova*, la consistenza totale sarà un terzo di quella dei *Rerum vulgarium fragmenta*) e che venivano probabilmente letti in un'ottica comunque orientata su Petrarca; ma soprattutto dobbiamo tenere presente il fatto che si tratta di poesie che, come dicevo, con tutta probabilità iniziano a circolare dopo il maggio del 1482, e che quindi arrivano in mano a un Sannazaro almeno venticinquenne. Non stupisce che la loro influenza sia di gran lunga inferiore di quella di un'opera che possiamo supporre nota a Sannazaro sin dalla prima giovinezza e da lui letta e riletta fino ad essere perfettamente assimilata, quasi come un vero linguaggio.

L'ipotesi che le poesie dei lirici del secolo XIII siano arrivate in mano a Sannazaro dopo il ritorno di Federico d'Aragona dalla Francia viene rafforzata dai riscontri di maggior interesse, che sono relativi al Dante

lirico. Riguardano le parole rima di due sestine dei *Sonetti et canzoni*. Partiamo dalla prima che si incontra leggendoli (SeC 9, 1-6):

Già cominciava il sol da' sommi colli
coi raggi a derivar la neve e 'l ghiaccio,
e tal tempesta ancor fremiva in cielo
che ucel non si vedea né foglia in pianta,
quando con la rogiada aprendo l'alba
vide nascer un fior presso un bel fonte.

L'apertura stagionale suona già dantesca: ma è ancor più interessante il fatto che la prima parola rima adoperata da Sannazaro, *colli*, era tale già in *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, ovvero la sestina di Dante.²⁴ La seconda, *ghiaccio*, era già stata usata da Petrarca nella sest. 66 del Canzoniere, la terza (*cielo*) nella 142, e la quinta (*alba*) nella 22.

La mia ipotesi è che Sannazaro abbia voluto rendere un volontario omaggio da un lato all'inventore e dall'altro lato al codificatore della forma. Saremmo insomma di fronte a un riconoscimento del ruolo storico di Dante e Petrarca nella nascita e nell'affermazione del genere sestina: e questo ovviamente presuppone una certa consapevolezza storico-letteraria da parte di Sannazaro.

L'ipotesi, che può sembrare molto ardita, è avvalorata dal fatto che un omaggio di questo genere non è affatto un caso unico in Sannazaro. Per rendersene conto, basta osservare da vicino le parole-rima delle sestine dell'*Arcadia*, iniziando da quella semplice (VII^e 1-6):

²⁴ Mi è stato fatto notare che *colli* è parola-rima anche di una delle sestine di Giusto de' Conti, *Quand'è la notte oscura et quando è il sole*: ma mi pare molto difficile ipotizzare che proprio qui Sannazaro metta in prima posizione una parola-rima usata nelle sestine di Dante e Giusto de' Conti perché l'ha adoperata il secondo dei due, considerato che apre le due sestine dell'*Arcadia* con parole-rima provenienti rispettivamente dall'unica sestina doppia del Canzoniere per la sua sestina doppia, e dalla prima delle sue sestine semplici per l'altra sestina (*colli* è parola usata in rima anche da Petrarca: tuttavia, non nelle sestine).

Come notturno ucel nemico al sole,
lasso, vo io per luoghi oscuri e foschi,
mentre scorgo il dì chiaro in su la terra;
poi quando al mondo sopravien la sera,
non com'altri animai m'acqueta il sonno,
ma allor mi desto a pianger per le piagge.

In questo testo, la prima parola-rima è presa dalla sest. 22 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, cioè la prima che incontriamo leggendo l'opera. Viene dalla stessa sestina petrarchesca anche la terza parola-rima, *terra*: probabilmente appunto a causa della sua posizione, la sest. 22 di Petrarca è d'altra parte quella da cui maggiormente vengono attinte parole-rima riutilizzate in sestine di altri autori.²⁵ La quarta parola-rima di questa sestina di Sannazaro è invece presente nella sest. 237 del Canzoniere, dove a rigore si trova anche la sesta, ma al singolare (*piaggia*).

Prendiamo ora la sestina IV^e dell'*Arcadia*, che è doppia:

Chi vuole udire i miei sospiri in rime,
donne mie care, e l'angoscioso pianto,
e quanti passi tra la notte e 'l giorno
spargendo indarno vo per tanti campi,
legga per queste querce e per li sassi,
ché n'è già piena omai ciascuna valle.

La prima e la seconda parola-rima utilizzate da Sannazaro nella sua sestina doppia provengono entrambe dalla sest. 332 di Petrarca: vale a dire, dall'unica sestina doppia del Canzoniere. La terza viene di nuovo dalla sest. 22; la sesta e ultima si trova al plurale nella 66 (*valli*).

Per concludere, osserviamo le parole-rima della sest. 44 dei *Sonetti et canzoni*:

Sola angeletta starsi in trecce a l'ombra,

²⁵ Cfr. ANDREA COMBONI, *La fortuna delle sestine*, in "Quaderni petrarcheschi", 11 (2001), pp. 73-88: 78.

in trecce d'oro e di più rai che 'l sole,
per mia rara ventura vidi un giorno,
e col bel viso e con la bianca mano
far liete l'erbe e i fior d'un verde colle,
che per lei fia lodato in ciascun tempo.

La parola-rima del primo verso di questa sestina di Sannazaro viene di nuovo da quella dantesca, *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, dove pure è parola-rima d'esordio. La seconda e la terza parola-rima ancora una volta erano già parole-rima della sest. 22 di Petrarca. La quinta parola-rima di *Sola angeletta* di Sannazaro, come visto poco fa, è al plurale nella sestina dantesca. La sesta è parola-rima sia della sest. 142 del *Canzoniere* che della "canzone ciclica" di Dante, *Amor, tu vedi ben che questa donna*: un'altra canzone entrata nella "silloge napoletana", così come vi è entrata la sestina dantesca.

La mia conclusione è che in ognuna di queste quattro sestine Sannazaro rende omaggio a quelli che considera i "creatori" della forma: cioè a quelli che gli apparivano tali nel momento in cui le componeva. Appare infatti plausibile che sia venuto a conoscenza della sestina dantesca in una fase successiva alla composizione delle due dell'*Arcadia*, dove l'omaggio è diretto unicamente a Petrarca; e che ne sia venuto a conoscenza dalla tradizione della Raccolta Aragonese, direttamente o tramite la mediazione della "silloge napoletana".²⁶

²⁶ Ritornando sull'ipotesi di una conoscenza delle canzoni di Dante mediata piuttosto dalla "Raccolta Aragonese primogenita" di proprietà di Alfonso d'Aragona (per cui cfr. *supra* la n. 16: ricordo che la prima stampa delle canzoni di Dante risale al 1491), è chiaro che la ricostruzione proposta finisce per inficiarla: la composizione medesima della "silloge napoletana" spinge anzi a pensare che il ruolo di quel manoscritto nella diffusione delle opere dantesche che vi sono contenute sia stato piuttosto limitato, dal momento che il testo che lo apre, la *Vita nova* di Dante, viene copiato anche in apertura del florilegio tratto dalla "secondogenita". Tuttavia, spunti provenienti dal *libello* dantesco sono stati riconosciuti proprio nell'*Arcadia* (cfr. SCATTOLIN, *Dante in*

Tornando però in chiusura sul manoscritto di proprietà di Federico d'Aragona, alcuni dei punti di contatto più notevoli tra la Raccolta Aragonesa e i *Sonetti et canzoni* del Sannazaro non hanno luogo tra i rispettivi componimenti poetici, ma tra la dedica a Cassandra Marchese e l'epistola prefatoria firmata da Lorenzo de' Medici, con tutta probabilità scritta da Poliziano. Come è stato già notato, sono infatti comuni ad entrambe diverse immagini: quella del naufragio in cui sono incorse le poesie-reliquie, di Sannazaro da un lato, di Omero e – in chiaro parallelo – le liriche recuperate dalla Raccolta Aragonesa dall'altro; quella del raccogliere qualcosa di sparso e frammentario e rassemblerlo per costituire cioè che viene inviato o dedicato; quella del porto agognato in cui finalmente dopo tante vicissitudini il gruppo di poesie arriva, porto che esplicitamente o implicitamente si identifica con il destinatario o con la dedicataria della raccolta, destinatario o dedicataria descritti in termini e con accenti molto simili.

Non altrimenti che dopo grave tempesta pallido e travagliato nocchiero, da lunge scoprendo la terra, a quella con ogni studio per suo scampo si sforza di venire, e come miglior pò, i *frammenti raccogliere* del

Arcadia). Dato che pensare a un terzo canale da cui l'operetta giovanile di Dante poteva arrivare in mano a Sannazaro appare antieconomico, è forse possibile che l'autore dei *Sonetti et canzoni* abbia avuto accesso alla "primogenita", ma in maniera molto più limitata e cursoria rispetto a quanto accadrà poi con la "secondogenita" o con la "silloge napoletana" da essa tratta, tale da permettergli di leggere la *Vita nova* ma non di soffermarsi sui testi successivi (né di trarne copia). Ad ogni modo, se il percorso da cui arrivano a Sannazaro le canzoni di Dante è lo stesso da cui provengono Cavalcanti e Cino, e passa per Federico d'Aragona, la sua conoscenza di questi testi va ancora ritardata al momento in cui si avvicina a quest'ultimo, insomma almeno a dopo il ritorno di Sannazaro a Napoli dal soggiorno ferrarese, il 3 novembre 1484. Durante il convegno Tobia Toscano ha d'altra parte avuto la gentilezza di confermarci che la mia ipotesi viene corroborata dal fatto che le sest. 9 e 44 paiono essere più tarde delle altre anche in base a quanto ricavabile dalla tradizione manoscritta, che per una delle due è per la verità assente, visto che la si trova solo nella *princeps*. Un ultimo dato che aiuta a dare il giusto peso all'omaggio a Dante di Sannazaro: né Cariteo, né De Jennaro, e – sorprendentemente – neppure Lorenzo de' Medici riutilizzano nelle loro sestine parole rima di quella dantesca.

rotto legno, ho pensato io, o rara e sopra le altre valorosa donna, *dopo tante fortune mercé del cielo passate*, a te, come a *porto* desideratissimo, le tavole indirizzare del mio *naufragio*; stimando in niun loco potere più commodamente salvarle, che *nel tuo castissimo grengo*, nel quale di ogni tempo le sacre Muse con la dotta Pallade felicemente e con diletto dimorano. Tu dunque [...] di umanissimi et ornatissimi costumi dotata, prenderai benignamente queste mie vane e giovenili fatiche, *per diversi casi da la Fortuna menate*, e finalmente *in picciolo fascio raccolte*...

(Sannazaro, *Sonetti et canzoni*, dedica a Cassandra Marchese)

... essendo la *sacra opera* di questo celebratissimo poeta dopo la sua morte per molti e varii luoghi della Grecia *dissipata e quasi dimembrata* [...] [Pisistrato] con somma diligenza ed esame tutto el corpo del santissimo poeta *insieme raccolse* [...] Erano similmente in questo fortunoso *naufragio* molti venerabili poeti [...] la tua benigna mano, illustrissimo Federico [...] *dopo molte loro e lunghe fatiche in porto* finalmente gli ha condotti [...] Questi tutti, Signore, [...] vengono a renderti immortal grazia che della loro vita, della loro fama e luce sia stato autore, molto di maggior gloria degno che quello antico ateniese di chi avanti e fatta menzione, perché lui ad uno, benché sovrano, tu a tutti questi hai renduto la vita. [...] Riceverà adunque la tua illustrissima Signoria e questi e me non solamente nella casa, ma *nel petto e animo suo*, sì come ancora quella nel core ed animo nostro giocondamente del continuo alberga...

(Poliziano, Raccolta Aragonese, prefatoria firmata da Lorenzo de' Medici)²⁷

Certamente l'immagine dei frammenti del naufragio raccolti per costituire l'opera proviene dalla tradizione: è in particolare presente nella prefazione indirizzata al re di Cipro della *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio, e l'opera arriva finalmente in porto anche nell'epistola dedicatoria

²⁷ Il testo dell'epistola è citato dall'edizione contenuta in G. BRESCHI, *L'epistola dedicatoria della Raccolta Aragonese. Edizione critica*, in "Per beneficio e concordia di studio". *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di Andrea Mazzucchi, Cittadella, Bertinello Artigrafiche, 2015, pp. 201-20: 217-18.

dell'*Arcadia* firmata da Pietro Summonte.²⁸ Ma l'associazione di tutti gli elementi sopra presenti (le lunghe vicissitudini dell'opera, il naufragio, i componimenti poetici-relitti/frammenti, l'azione del raccogliarli insieme, il porto identificato con il destinatario del lavoro) pare trovarsi solo nell'epistola prefatoria dell'Aragonese e nella dedica a Cassandra Marchese dei *Sonetti et canzoni*. In quest'ultima Sannazaro apparentemente riecheggia ciò che Poliziano in persona di Lorenzo de' Medici aveva scritto a Federico d'Aragona, il futuro re che il poeta napoletano avrebbe seguito fin nell'esilio francese, facendo assumere alla donna amata il ruolo che il signore ormai defunto aveva ricoperto in passato; e appare a questo punto davvero plausibile che la Raccolta Aragonese e in particolare l'epistola che la apre abbiano avuto un ruolo nella formazione dell'immagine che Sannazaro deve essersi fatto della tradizione poetica in volgare che lo ha preceduto. Per quanto la prefatoria dell'Aragonese abbia avuto una circolazione davvero limitata, Sannazaro era d'altra parte sicuramente tra coloro che più facilmente potevano avervi accesso.

²⁸ Cfr. VINCENZO VITALE, *L'epistola dedicatoria della summontina come finale dell'"Arcadia" di Sannazaro*, in "Margini. Giornale della dedica e altro", 9 (2015), pp. 3-27, che sulla base del ricorrere delle stesse immagini in entrambe argomenta a favore dell'ipotesi che, come poi quella dei *Sonetti et canzoni*, anche l'epistola dedicatoria dell'*Arcadia* sia opera di Sannazaro. (Ringrazio vari partecipanti al convegno e in particolare Marco Landi per avermi segnalato questo lavoro). Nella base di dati di dediche del progetto Margini dell'università di Basilea (<http://margini.unibas.ch/>) non trovo casi di uso dell'immagine del naufragio per le traversie dell'opera diversi da quelli segnalati da Vitale; l'immagine del porto è usata abbastanza di rado e comunque più tardi, il porto stesso non viene identificato con il destinatario o il dedicatario, e a pervenirvi non è l'opera ma il suo autore (o l'ingegno del medesimo).

«L'UOM CHE DI VEDER TANTO DESIO».
SULLE TRACCE DEI (MANCATI) RAPPORTI
FRA ARIOSTO E SANNAZARO

Giada Guassardo

Dirò subito che la ricerca originariamente prevista e sollecitata ha dovuto ben presto assumere una nuova direzione: non più analisi dei rapporti fra Sannazaro e Ariosto, ma piuttosto indagine delle dinamiche e delle ragioni di un “vuoto”. Poiché è stata sin dall’inizio evidente la distanza fra i percorsi creativi dei due poeti, protagonisti quasi in contemporanea della scena letteraria e tuttavia rimasti impenetrabili l’uno all’altro. Se nel caso di Sannazaro, orientato verso l’esclusiva opzione umanistica già ai primi del Cinquecento, ciò si spiega con la natura stessa della sua carriera, appare meno scontata – e dunque per noi più interessante – la quasi totale assenza di tracce sannazariane nell’opera del pur “onnivoro” Ariosto: una situazione che sarà utile ripercorrere, per perfezionare il quadro storico di quegli anni.

Nell’unico passo ariostesco in cui è nominato, il maestro napoletano sembrerebbe in realtà ricevere i massimi onori. Siamo nell’ultimo canto del *Furioso*, all’interno della rassegna dei personaggi illustri da cui il

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli,
Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-15



narratore, avviandosi alla conclusione dell'impresa letteraria e approdato finalmente al *porto*, immagina di essere accolto (XLVI 17):¹

Veggio sublimi e soprumani ingegni
di sangue e d'amor giunti, il Pico e il Pio.
Colui che con lor viene, e da' più degni
ha tanto onor, mai più non conobbi io;
ma, se me ne fur dati veri segni,
è l'uom che di veder tanto desio,
Iacobo Sanazar, ch'alle Camene
lasciar fa i monti et abitar l'arene.

L'ottava è presente già nel *Furioso* del 1516 (XL 9 A), ed è a questa versione che è necessario far riferimento per comprenderne appieno il valore e le implicazioni. Come è noto, nel 1516 il catalogo è molto più breve e "provinciale": in questa versione, l'omaggio a Sannazaro spicca decisamente, sia per la sua estensione – sei versi, contro la cursorietà delle altre menzioni – sia per l'estraneità al contesto maggiormente rappresentato, che è quello legato a Ferrara e alle corti vicine. Eccezioni che si spiegano ovviamente con il prestigio del napoletano in quegli anni: già Casadei notava come l'ottava, nel 1516, costituisca un vero e proprio culmine della rassegna, e Sannazaro sia inquadrato «quasi come poeta per antonomasia, modello irraggiungibile per Ariosto».² A queste considerazioni credo si possa aggiungere ancora qualcosa. Sannazaro infatti si accompagna a Giovanni Francesco Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi: se non è difficile spiegare l'inclusione nella rassegna dei due cugini, umanisti di vastissima cultura ed entrambi legati ad Ariosto (il secondo suo condiscipolo alla scuola di Gregorio da Spoleto), meno

¹ Cito i passi del poema ariostesco (*Fur.*) da LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012 [d'ora in poi cit. come BIGI].

² ALBERTO CASADEI, *L'esordio del canto XLVI del Furioso: strategia compositiva e varianti storico-culturali*, in "Italianistica", 15.1 (1986), pp. 53-93: 57.

perspicua è la loro associazione con il napoletano, che non trova riscontri nelle fonti storiche. Si potrebbe invocare a riguardo l'osservazione, sempre di Casadei, che in questa versione del catalogo «manca [...] una strategia compositiva ben delineata»;³ ritengo tuttavia che a questo specifico raggruppamento presiedano ragioni più profonde. Innanzitutto, i già citati interessi umanistici di Pico e Pio⁴ potevano suggerire ad Ariosto un'affinità “di spirito” fra loro e Sannazaro. Ma soprattutto, la famiglia Pio aveva una tradizione di legami con Napoli: ricorderò che Marco II Pio (zio di Alberto) aveva accompagnato Eleonora d'Aragona a Ferrara, per le nozze con Ercole I d'Este, e nel 1476 ne aveva tenuto a battesimo il primogenito Alfonso.⁵ Credo dunque che nell'ottava Ariosto intenda suggerire un legame fra la cultura estense e quella napoletana – un'affinità a cui aveva corrisposto, per un certo periodo, anche un'unione politica, sancita proprio dal matrimonio fra Ercole ed Eleonora. È possibile che la mente dell'autore del *Furioso* qui corresse proprio al passaggio di Sannazaro a Ferrara (appunto, nel 1483-1484), al seguito di Alfonso d'Aragona allora impegnato nella guerra contro Venezia. I rapporti intrattenuti in quella circostanza dovevano essere rimasti impressi nella memoria della corte estense, e senz'altro rievocati in seguito, quando la popolarità di Sannazaro era esplosa grazie all'*Arcadia* – opera alla quale il soggiorno ferrarese, e il confronto con la tradizione bucolica di area padana, aveva fornito un impulso determinante.⁶

³ *Ibid.*

⁴ Rimando ancora al contributo di Casadei per un inquadramento del profilo intellettuale di questi personaggi (ivi, p. 79).

⁵ Cfr. ANNA MARIA ORI, *Pio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LXXXIII, 2015, pp. 788-94.

⁶ Sul soggiorno ferrarese di Sannazaro, episodio purtroppo scarsamente documentato, si veda ERASMO PÈRCOPO, *Vita di Jacobo Sannazaro*, a cura di Gioachino Brognoligo, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1931, p. 118; per il suo impatto sulla composizione dell'*Arcadia*, cfr. MARINA RICCUCCI, *Il “neghittoso” e il “fier connubbio”*.

Le sfumature qui evidenziate gettano una luce ambigua sull'ottava. Da una parte sembrerebbero rafforzarne la strategia encomiastica; allo stesso tempo, credo, evidenziano la presa di distanza da parte di Ariosto, che qui sta di fatto rievocando un'epoca conclusa e superata sia sul piano politico sia su quello letterario. Va notato, infatti, che Ariosto ricorda Sannazaro (vv. 7-8) come colui che “sta trasferendo le muse bucoliche dai boschi al mare”, dunque come autore dell'*Arcadia* e delle ancora inedite *Eclogae piscatoriae*: in questo modo egli rende giustizia a due tappe clamorose della carriera sannazariana (la seconda delle quali ancora solo annunciata), ma soprattutto ne sottolinea la continuità di genere.⁷ Sannazaro, in altre parole, è inquadrato come autore bucolico *tout court*, e l'effetto di questa “periodizzazione” è che l'unica concreta allusione a opere letterarie dell'intero esordio abbia per oggetto, appunto, due testi bucolici, il che può apparire strano considerata anche la posizione apicale del passo. Ma per l'appunto, Ariosto sta qui prendendo le distanze dal genere, suggerendo come esso si leghi a una generazione passata: nell'atto di omaggiarlo, lo sta in realtà marginalizzando dalla nuova arena delle lettere. Certo si potrebbe dare del passo una lettura del tutto diversa: d'altronde gli anni di composizione del poema, 1505-1515,⁸ furono marcati dallo straordinario successo editoriale dell'*Arcadia*,⁹ e non si può escludere che il passo intenda semplicemente registrare tale

Storia e filologia nell'“Arcadia” di Jacopo Sannazaro, Napoli, Liguori, 2001, pp. 167-69; CARLO VECCE, *Viaggio in Arcadia*, in IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013, pp. 9-41: 17. Dall'edizione di Vecce sono anche tratte le citazioni dall'*Arcadia* in questo saggio.

⁷ Continuità efficacemente rilevata, ai giorni nostri, da GIUSEPPE VELLI, *Tra lettura e creazione. Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, p. 38, che parla di «una unità sostanziale, ontologica, nell'ideale bucolico sannazariano, solo fenomenicamente sdoppiatosi poi nell'espressione agreste e marina».

⁸ Sulla diacronia della composizione del *Furioso*, cfr. MARCO DORIGATTI, *Il manoscritto dell'Orlando furioso (1505-1515)*, in *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-44.

⁹ Per la fortuna a stampa dell'*Arcadia* nel Cinquecento, cfr. ALFREDO MAURO, *Nota sul testo*, in J. SANNAZARO, *Opere*, Bari, Laterza, 1961, pp. 413-97: 427-28.

successo. Ma a ben guardare, oggetto di menzione qui non è tanto l'*Arcadia* quanto piuttosto il progetto più recente, la bucolica latina delle *Piscatoriae*: quasi l'autore del *Furioso* volesse stornare l'attenzione dal Sannazaro-maestro del volgare (consacrato dall'*Arcadia* aldina del 1514) – ossia il Sannazaro che, scelta del genere a parte, sfiorava rischiosamente il terreno da lui prescelto.¹⁰ Allo stesso modo, vengono omessi altri potenziali elementi di affinità o “parentela letteraria” fra i due (nulla ad esempio sul Sannazaro umanista, né sul “narratore epico” del *De partu Virginis*, in cantiere dal 1507, e a cui il napoletano intendeva consegnare la sua fama). Se dunque da una parte Ariosto a quell'altezza non poteva esimersi da un omaggio a Sannazaro, dall'altra direi che, più che presentarlo come «concreto modello culturale»,¹¹ stia di fatto rimarcando una frattura, neutralizzando le possibilità di dialogo fra la sua opera – nella fattispecie l'*Arcadia* – e la propria.

La prova più concreta di ciò è nel poema stesso, che non solo rifiuta una diretta ricezione intertestuale del prosimetro sannazariano, ma sembra operare una negazione del codice bucolico in generale. Codice che in effetti appare incompatibile con le intenzioni ariostesche: il suo spazio astratto e immutabile non poteva accogliere il ritmo centrifugo del poema e la sua struttura “aperta”. A ciò aggiungerei una sostanziale divergenza nella dialettica istituita con il mondo esterno, dato che nel

¹⁰ Una sottile competitività del resto appartiene all'Ariosto di quegli anni; oltre a ricordare il noto distacco, manifestato nel *Furioso*, nei confronti del predecessore Boiardo, va segnalato l'atteggiamento critico (o comunque non di passivo consenso) con cui – sempre nel poema – egli reagisce alle contemporanee proposte bembiane, specie agli *Asolani*: si veda CLAUDIO VELA, *Ariosto e Bembo all'altezza del primo “Furioso”*, in *Di donne e cavalier: intorno al primo “Furioso”*, a cura di C. Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 49-69. Nelle parole di GIUSEPPE SANGIRARDI, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006, p. 89: «Se per certi versi Ariosto sembra tener conto della lezione che questi nuovi testi [*Arcadia* e *Asolani*] costituiscono per la letteratura in volgare (imboccando la strada del petrarchismo stilistico, ma anche ingaggiando un conflitto parodico a distanza con il platonismo degli *Asolani* [...]) la sua scelta di campo lo porta però agli antipodi, nello scandaloso territorio della letteratura di piazza».

¹¹ CASADEI, *L'esordio del canto XLVI*, p. 80.

Furioso gli eventi narrati non mirano all'occultamento allegorico della realtà, ma costituiscono piuttosto il piano in cui essa continuamente si specchia e si riconosce.

Nei pochi casi in cui, viceversa, lo sfondo bucolico è introdotto, esso viene rifunzionalizzato, contaminato e talora stravolto, creando effetti di ironia e paradossalità. L'episodio più celebre è quello degli amori di Angelica e Medoro (*Fur.* XIX 17-40). La vicenda che conduce alla bizzarra unione fra la principessa del Catai e un povero soldato saraceno è resa possibile dal loro iniziale smarrimento in uno spazio bucolico, e dalla cooperazione di un pastore incontrato per caso (e rappresentato nella più "pastorale" delle situazioni possibili, la ricerca di una vacca: «Nel ritornar s'incontra in un pastore / ch'a cavallo pel bosco ne veniva, / cercando una iuvenca, che già fuore / duo dì di mandra e senza guardia giva», *Fur.* XIX 23, 1-4). Ariosto tiene distinti i livelli sociali – ma anche letterari – di appartenenza dei personaggi ostentando la povertà delle nozze («il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore / e pronuba la moglie del pastore. // Fersi le nozze sotto all'umil tetto / le più solenni che vi potean farsi», *Fur.* XIX 33, 7-8 - 34, 1-2), e al tempo stesso ripercorrendo per ben tre ottave e mezzo le nobilissime origini del bracciale che Angelica dona al pastore in cambio dell'ospitalità (*Fur.* XIX 37, 5-8 - 40). In continuità con questo episodio si situa quello della follia di Orlando: ripetendosi intorno a lui le medesime coordinate geografico-topiche, il paladino perviene all'agnizione del "tradimento" di Angelica dal racconto del pastore stesso (che vorrebbe in realtà risollevarlo il suo umore); il cronotopo idilliaco si trasforma, da questo punto in poi (*Fur.* XXIII 117-21), nel teatro della più folle violenza. Orlando infierisce sugli elementi di quel mondo, facendo strazio degli inermi pastori che gli capitano sotto tiro e dei loro

animali¹² (l'ambientazione ha anche il valore di misurare per contrasto il grado di follia del paladino, che viola la regola fondamentale della cavalleria, ossia la parità di condizioni). In questo tessuto la voce del narratore si introduce senza enfasi patetica: al contrario, i suoi commenti smantellano tutto quel che resta del *topos* bucolico, ossia la sua connaturata innocenza – insinuando che la morte possa equivalere per i pastori all'espiazione di una colpa («alcun' pastori al suon trasse in quel lato / lor stella, o qualche lor grave peccato», *Fur.* XXIV 4, 7-8) e che il loro «villanesco assalto» (*Fur.* XXIV 8, 8) ai suoi danni fallisca per volontà di Dio, che protegge Orlando («Al conte il re del ciel tal grazia diede, / per porlo a guardia di sua santa fede», *Fur.* XXIV 10, 7-8). L'episodio si prolunga al canto XXIX, quando il delirante paladino si avventa contro due «boscherecci giovani» e il loro asino, di nuovo dando luogo a una scena fra l'efferrato e il grottesco (*Fur.* XXIX 52-56).

Il mondo pastorale è anche lo scenario, per due ottave (*Fur.* XIV 62-63), degli sfoghi amorosi di Mandricardo e Doralice, che fanno tappa proprio nella casa di un pastore («che non pur per cittadi e per castella, / ma per tugurii ancora e per fenili / spesso si trovan gli uomini gentili», *Fur.* XIV 62, 6-8): sebbene meno sviluppato, questo episodio è simmetrico al precedente poiché si pone all'origine della sfrenata gelosia di Rodomonte (si veda soprattutto la seconda metà del canto XXVII). Si noti che l'approdo allo spazio bucolico, collocato al culmine di una vicenda caratterizzata da inaspettati rivolgimenti, coincide con un momentaneo e ironico offuscamento della narrazione, dato che il completamento della storia è lasciato alla fantasia del lettore: «Creder si può che ben d'accordo furo; / che si levar più allegri la dimane, / e Doralice ringraziò il pastore,

¹² *Fur.* XXIV 7 «Gli agricoltori, accorti agli altru' esempli, / lascian nei campi aratri e marre e falci: / chi monta su le case e chi sui templi / (poi che non son sicuri olmi né salci), / onde l'orrenda furia si contempli, / ch'a pugni, ad urti, a morsi, a graffi, a calci, / cavalli e buoi rompe, fraccassa e strugge; / e ben è corridor chi da lui fugge». Secondo Rajna, questo episodio trova dei riscontri in scene del *Roman de Tristan* e del *Lancelot* (PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1876, pp. 351-52).

/ che nel suo albergo l'avea fatto onore» (*Fur.* XIV 63, 5-8).¹³ Andrà infine ricordato il passo in cui Angelica, sfuggita al tentativo di violenza di Ruggiero e rifugiata nello «speco» di un pastore, indossa degli umili panni che tuttavia non valgono a nascondere la nobiltà del suo portamento, rendendola anzi una creatura estranea e stridente nel contesto bucolico. La distanza tra i due mondi è debitamente rilevata dal narratore: «Taccia chi loda Fillide, o Neera, / o Amarilli, o Galatea fugace; / che d'esse alcuna sì bella non era, / Titiro e Melibeo, con vostra pace» (*Fur.* XI 12, 1-4). Versi con cui Ariosto sembrerebbe alludere, metaletterariamente, proprio all'irriducibilità del suo poema al genere pastorale.

In questo quadro colpiscono, e vanno dunque evidenziate, due riprese isolate dall'*Arcadia*. La prima è nell'episodio del viaggio di Astolfo – nell'ottava in cui il paesaggio lunare, articolato secondo una serie di esatte corrispondenze con quello terrestre, gli si manifesta per la prima volta – e consiste in una riscrittura di cinque versi della quinta egloga dell'*Arcadia*, *Alma beata e bella*:¹⁴

Altri fiumi, altri laghi, altre campagne
sono là su, che non son qui tra noi;
altri piani, altre valli, altre montagne,
c'han le cittadi, hanno i castelli suoi,
con case de le quai mai le più magne
non vide il paladin prima né poi:

¹³ Il passo è analizzato in STEFANO JOSSA, *Ironia*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 177-97: 177-78.

¹⁴ Tale ripresa si fonde con la memoria di Poliziano (*Stanze* I 98, 6-8 «Ninfe [...] / pur come snelle cacciatrice in selva / gir saettando or una or altra belva» – cito questo passo e quello richiamato alla n. 19 da ANGELO POLIZIANO, *Rime*, a cura di Natalino Sapegno, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965) e Alberti (*Somnium* 26 «Multo magis miranda ea sunt quae in illis provinciis conspexi: flumina, montes, prata, campos», citazione da LEON BATTISTA ALBERTI, *Intercenali inedite*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, Sansoni, 1965). Come è noto, proprio l'intercenale albertiana *Somnium* costituisce un fondamentale modello per l'episodio (rimando anche per la bibliografia di base a BIGI, p. 1132).

«L'uom che di veder tanto desio»

e vi sono ample e solitarie selve,
ove le ninfe ognor cacciano belve.
(*Fur.* XXXIV 72)

altri monti, altri piani,
altri boschetti e rivi
vedi nel cielo, e più novelli fiori;
altri fauni e silvani
per dolci luoghi estivi
seguir le ninfe in più felici amori.
(*Arcadia* V^c 14-19)

Solo Stefano Gulizia ha individuato e commentato questa ripresa e quello che può considerarsi suo “prolungamento”, ossia l’estensione della sua componente retorica fondamentale – la formula anaforica con la ripetizione di *altri* – in alcune ottave vicine, dedicate agli oggetti perduti sulla terra e raccolti nel vallone lunare.¹⁵ Nella sua lettura, l’introduzione del cronotopo arcadico in un simile contesto, e la sua concentrazione in un’unica ottava, accentua la «natura demistificatoria dell’inchiesta di Astolfo», che com’è noto costituisce una riformulazione parodica del viaggio dantesco: «L’alternativa arcadica non assume mai il carattere di utopia concreta, ma viene subito abbandonata come *Umsturz*, puro rovesciamento, relegata cioè allo stato di inversione circolare».¹⁶

¹⁵ STEFANO GULIZIA, *L’Arcadia sulla luna: un’inversione pastorale nell’“Orlando furioso”*, in “Modern Language Notes”, 123.1 (2008), pp. 160-78. Per la diffrazione della formula anaforica cfr. *Fur.* XXXIV 85 «Altri in amar lo perde, altri in onori, / altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze; / altri ne le speranze de’ signori, / altri dietro alle magiche sciocchezze; / altri in gemme, altri in opre di pittori, / et altri in altro che più d’altro apreze. / Di sofisti e d’astrologhi raccolto, / e di poeti ancor ve n’era molto».

¹⁶ GULIZIA, *L’Arcadia sulla luna*, p. 164. Si veda anche ivi, p. 163: «Quello che di Sannazaro Ariosto trova sulla luna [...] è in fondo un altro oggetto perduto: il fossile fono-sintattico su cui esercitare un’arte combinatoria che predilige il significante», e p. 167: «l’arcadia lunare è un luogo impossibile, appartiene di diritto agli *adynata* pastorali».

Nonostante l'indubbia suggestività di questa interpretazione, da cui si affaccia la possibilità di una definitiva e consapevole liquidazione del mondo arcadico da parte di Ariosto, a me sembra piuttosto che la pista da percorrere non sia qui legata al genere pastorale, ma a quello funebre: che cioè la memoria dell'egloga – cantata, ricordo, da Ergasto sulla tomba di Androgeo – venga innescata dal clima quasi oltremondano che caratterizza l'episodio. Anche l'altra riscrittura arcadica del *Furioso*, sempre dall'egloga quinta, è collocata in un contesto analogo: anzi, stavolta davvero di compianto. Nel canto XXIX Isabella, desiderata da Rodomonte, pur di non cadere nelle sue mani lo induce con l'inganno a darle la morte; il Creatore, mosso a pietà, istituisce una legge che conferirà eccezionali virtù a tutte le omonime della donzella.¹⁷ Anche in questo caso la ripresa risuona distintamente, pur “camuffata” in mezzo ad altre reminiscenze (quelle normalmente segnalate dai commenti, per le quali rimando alle note):

vattene in pace, alma beata e bella!
[...]
tal che Parnasso, Pindo et Elicone
sempre Issabella, Issabella risuone.
(*Fur.* XXIX 27, 1¹⁸ e 29, 7-8)¹⁹

Alma beata e bella,
[...]
tal che al chiaro et al fosco
«Androgeo Androgeo» sonava il bosco.
(*Arcadia* V^c 1 e 51-52)

¹⁷ Evidente qui l'omaggio a Isabella d'Este, ma anche alle omonime principesse contemporanee (BIGI, p. 967).

¹⁸ Il commento di BIGI segnala *Triumphus Mortis* I 124 «Vattene in pace, o vera mortal dea» (citazione da FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi*, a cura di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988); *Rvf* 28, 1-2 «O aspectata in ciel beata et bella / anima».

¹⁹ Per questi versi, i commentatori segnalano Verg., *Ecl.* VI 44 «ut litus omne Hyla, Hyla sonaret»; Poliziano, *Stanze* I 63, 5 «Pur Iulio, Iulio suona il gran deserto».

I pochissimi frammenti di riscrittura dell'*Arcadia* rimandano dunque all'egloga quinta: un fatto che induce a tracciare qualche appunto sulla ricezione di quest'ultima. Come è noto, *Alma beata e bella* è annoverata fra le fonti della canzone bembiana *Alma cortese*, composta nel periodo urbinato dell'autore – alla fine del 1507 – in morte del fratello Carlo. Le corrispondenze, illustrate da Caruso,²⁰ includono una generale affinità di impianto (due epicedi in onore di un personaggio di sesso maschile, in questo distanti dal modello petrarchesco) e una somiglianza nella distribuzione dei contenuti, oltre che la ripresa del nesso iniziale: «*Alma beata e bella, / che da' legami sciolta*», «*Alma cortese, che dal mondo errante*». Certo, fra le due canzoni sono le differenze a prevalere, soprattutto in termini di stile: umile (coerentemente con il genere pastorale) quello di Sannazaro, “gravissimo” quello bembiano, ottenuto attraverso un impasto di reminiscenze e formule retoriche provenienti dai classici.²¹ Oltretutto, la diversa impostazione tonale si riflette vistosamente nelle scelte metriche, dato che Sannazaro assume la testura di *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf* 126) mentre Bembo sceglie di piegare a contenuti luttuosi lo schema di *Nel dolce tempo de la prima etade* (*Rvf* 23) – due soluzioni alternative che saranno accolte con pari fortuna nella successiva canzone funebre cinquecentesca.²² Ma nonostante queste divergenze, è pensabile che *Alma beata e bella* fosse oggetto di una riflessione particolare da parte di Bembo. Non semplicemente perché, come è noto, il veneziano era

²⁰ CARLO CARUSO, *Petrarchismo eclettico: la canzone “Alma cortese” di Pietro Bembo*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vincenzo Caratozzolo e Georges Güntert, Ravenna, Longo, 2000, pp. 157-77: 166-69. La canzone è la n° 102 nell'ultima edizione critica: PIETRO BEMBO, *Le rime*, 2 tt., a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008.

²¹ Rimando a PIERO FLORIANI, “*Alma cortese*”: *dati elementari per un commento*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 245-56.

²² Cfr. GAIA GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, p. 94 e nn. Per i componimenti petrarcheschi faccio riferimento a F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004 (I ed. 1996).

stato attento lettore e dichiarato ammiratore dell'*Arcadia* (attenzione e ammirazione forse non esenti da note di rivalità),²³ ma anche perché proprio nei primi anni del Cinquecento egli andava variamente sperimentando sulla forma petrarchesca della canzone – un interesse in forte controtendenza con il panorama della letteratura cortigiana, e che si ridurrà notevolmente negli anni successivi.²⁴ In quest'ottica, la poesia di Sannazaro gli si offriva come autorevole modello di recupero della lezione petrarchesca – e secondo la convincente argomentazione di Caruso, l'utilizzo nell'*Arcadia* delle testure di *Rvf* 125 (nell'egloga terza) e, appunto, 126, non poteva lasciarlo indifferente: è anzi possibile che attraverso la menzione, nelle ben successive *Prose della volgar lingua*, di 125 e 126 in opposizione a 23 egli riproponesse «un *iter* già da lui seguito al tempo di *Alma cortese* sullo stimolo dell'esempio sannazariano».²⁵

A questo quadro va aggiunto un dettaglio che tende a essere trascurato, ma che appare interessante. Infatti, l'associazione fra il metro di *Rvf* 23 e il compianto funebre agli inizi del Cinquecento non è una prerogativa di Bembo, ma fu perseguita anche dallo stesso Sannazaro nella canz. 19 delle *Disperse*, in morte di una donna amata (*Spirto cortese, che sì bella spoglia*). Secondo l'ipotesi di Mengaldo, l'autore l'avrebbe poi rifiutata per «soltire la materia dei *Sonetti e Canzoni* che si riferi[va] al primo

²³ Si veda su questo punto RICCARDO DRUSI, *Appunti sull'"Arcadia" nel dibattito critico cinquecentesco*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V centenario dell'"Arcadia" di Iacopo Sannazaro*. Atti del Convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), raccolti da Davide Canfora e Angela Caracciolo Aricò, prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cacciucci, 2006, pp. 245-64.

²⁴ Rimando almeno a CARLO DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento* (1974), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, III. 1972-1998, 2010, pp. 93-135: 132-33.

²⁵ CARUSO, *Petrarchismo eclettico: la canzone "Alma cortese"*, pp. 170-71.

amore, tragicamente concluso».²⁶ Per questa ragione, sebbene la sua cronologia non sia nota, è assai plausibile che risalga (come del resto la grande maggioranza delle liriche sannazariane) a prima del 1504 e preceda dunque la canzone di Bembo:²⁷ viene da domandarsi, a questo punto, se oltre alla priorità cronologica sia lecito avanzare la possibilità di una vera e propria influenza, considerata la non ovvietà di una simile associazione metro-contenuto e considerata la scrupolosa attenzione che, come si è appena detto, il letterato veneziano riservava alle opere di Sannazaro in quegli anni.

Tornando dunque alle reminiscenze dell'egloga quinta presenti nel *Furioso* – uniche tracce di un “grande assente” nel poema –, esse acquistano una risonanza nuova se messe in relazione allo sfondo che si è appena delineato, che coincide in sostanza con gli anni dell'ideazione del *Furioso* stesso. All'inizio del secolo si era svolto fra Ariosto e Bembo (durante i soggiorni ferraresi del secondo, 1498-1503, e la successiva visita a Urbino del primo)²⁸ uno scambio intellettuale di cui ci restano poche ma sicure tracce. Gli esperimenti lirici in volgare ariosteschi riconducibili a quegli anni tradiscono influenze del Bembo “cortigiano”; parimenti, la lettura degli *Asolani* è avvertibile in alcuni luoghi del poema.

²⁶ P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora (con il titolo *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*) in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, introduzione di Matteo Palumbo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 134-91: 137.

²⁷ Il problema è sollevato anche da Danzi, che sottolinea come ad ogni modo la canzone di Sannazaro costituisca uno snodo cruciale nella storia del metro, segnando «il momento di trapasso fra il bilancio o lamento d'amore (di Petrarca e Giusto) e la specializzazione “funebre” degli esempi cinquecenteschi» (MASSIMO DANZI, *Il Raffaello del Molza e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, in “Rivista di letteratura italiana”, 4.3 (1986), pp. 537-59: 541). Se si dimostrasse che invece fu Bembo a precedere Sannazaro, ciò costituirebbe significativa testimonianza di un'attività lirica “tarda” di quest'ultimo, e di un suo interesse ancora vivo per le novità letterarie volgari.

²⁸ Su quest'ultima si veda MICHELE CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, 2 voll., Ginevra, Olschki, 1930-1931, I, pp. 373-74.

Si tratta di un modello non accolto acriticamente, ma soppesato e talora messo in discussione, come recentemente ha osservato Vela;²⁹ è tuttavia indubbio che già allora Bembo appariva come figura carismatica di maestro, e si può pensare che anche l'*Arcadia*, e il Sannazaro volgare in generale, fossero fra gli oggetti delle discussioni sull'*imitatio* che lui e Ariosto verosimilmente intrattennero.

Per raccogliere ulteriori indizi in tal senso occorre spostarsi su un altro terreno, quello della poesia lirica ariostesca, e un poco più avanti nel tempo. Nel 1516 muore Giuliano de' Medici, duca di Nemours – fratello di papa Leone X, e già membro del circolo urbinato ritratto da Baldassar Castiglione nel *Cortegiano*. Proprio a Giuliano Ariosto dedica un dittico di canzoni funebri: nella prima (*Spirito gentil, che sei nel terzo giro*, canz. IV) la voce lirica è quella della vedova, Filiberta di Savoia, che si rivolge all'anima del coniuge dando sfogo al suo lamento; la seconda (*Anima eletta, che nel mondo folle*, canz. V) è la risposta consolatoria di Giuliano dal cielo.³⁰ Si tratta di due canzoni molto note, che intrattengono evidenti debiti testuali, puntualmente evidenziati dalla critica, con la bembiana *Alma cortese*: influenze che si introducono in una complessiva intelaiatura petrarchesca e che, oltre a esprimersi sul versante retorico, agiscono sulla raffigurazione “eroica” del personaggio compianto.³¹

²⁹ Cfr. *supra*, n. 10.

³⁰ Per maggiore chiarezza, la numerazione e il testo delle liriche sono citati dall'edizione critica a oggi più accessibile, quella di Giuseppe Fatini (1924) in seguito perfezionata da Segre: L. ARIOSTO, *Rime*, in *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954. Va tuttavia specificato che essa è stata superata dagli studi degli ultimi decenni (si veda n. 39) e in particolare dall'ultima edizione critica, rimasta inedita: MARIA FINAZZI, *Edizione critica delle rime del canzoniere di Ludovico Ariosto*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2002-2003, tutor Simone Albonico.

³¹ Questo punto è specialmente messo in rilievo da Vagni, a cui rimando per una puntuale illustrazione delle corrispondenze fra la canzone bembiana e quelle ariostesche: GIACOMO VAGNI, *Intorno alle “Rime” di Giuliano di Lorenzo de' Medici*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze edotiche e profili storiografici*. Atti del Convegno (Friburgo,

Tra parentesi, penso che la scelta di questo modello, più che configurarsi come passiva accettazione del suo successo, fosse guidata dalla specificità dell'occasione e del destinatario: *Alma cortese* era nata nell'ambiente di Urbino, e nella visione di Ariosto il nome di Giuliano si legava strettamente a quel circolo poetico (prova di ciò è nella terza satira, dove Giuliano è nominato proprio accanto a Bembo – e Castiglione –, nella rievocazione dell'esilio urbinato della famiglia medicea).³² Ad ogni modo, per Ariosto un ipotesto d'appoggio era necessario, considerata la sua scarsa propensione per la canzone e per il registro tragico in generale.³³

Si può ipotizzare che, quasi per proprietà transitiva, i modelli sannazariani già acquisiti da Bembo siano stati considerati anche da Ariosto? Penso che una certa aria di famiglia si possa riconoscere fra la canzone in persona di Filiberta (più ortodossa rispetto all'altra, nella ripresa di temi e fonti) e la 19 delle *Disperse*. Un'affinità tonale, innanzitutto: nonostante il cordoglio riguardi anche la figura "pubblica" di Giuliano, quella di Ariosto è pur sempre una canzone in morte della persona amata, più simile in ciò al testo sannazariano che a quello bembiano. Può essere utile confrontare le rispettive prime stanze:

8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e G. Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 125-50: 142-48. L'influenza di *Alma cortese* è anche avvertibile nel lamento pronunciato da Orlando per la morte di Brandimarte, già nel primo *Furioso*: si veda MARIA CRISTINA CABANI, *Le "Rime" e il "Furioso"* (2000), ora (con il titolo *Dalle "Rime" al "Furioso"*) in EAD., *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016, pp. 103-105.

³² *Satire* III 89-93 «quando il suo Giuliano / si riparò nella feltresca corte, / ove col formator del cortigiano, / col Bembo e gli altri sacri al divo Appollo, / faceva l'essilio suo men duro e strano» (il testo è citato da ARIOSTO, *Opere minori*). Un'altra menzione del Bembo "urbinato", nel ruolo di celebratore di Elisabetta Gonzaga, è nell'ecfrasi della fontana presente già dal primo *Furioso* (citando dall'ultima edizione, *Fur.* XLII 86, 7-8 «Avea la prima a piè del sacro lembo / Iacobo Sadoletto e Pietro Bembo»).

³³ Una certa "fatica" nella gestione della canzone da parte di Ariosto è riscontrata da CABANI, *Dalle "Rime" al "Furioso"*, pp. 110-11.

Ariosto, canz. IV 1-15

Spirto gentil, che sei nel terzo giro
del ciel fra le beate anime asceso,
scarco dal mortal peso,
dove premio si rende a chi con fede
vivendo fu d'onesto amore acceso,
a me, che del tuo ben non già sospiro,
ma di me ch'ancor spiro,
poi che al dolor che ne la mente siede
sopra ogn'altro crudel, non si concede
di metter fine all'angosciosa vita,
gli occhi che già mi fùr benigni tanto
volgi alli miei, ch'al pianto
apron sì larga e sì continua uscita;
vedi come mutati son da quelli
che ti solean parer già così belli.

Sannazaro, *Rime disperse* 19, 1-20

Spirto cortese, che sì bella spoglia
lassando in terra, sei salito al cielo
per le degne virtù che 'n te fur sempre,
perché accendesti d'uno ardente zelo
così fervidamente ogni mia voglia,
che mi fur grate l'amorose tempre;
tanto, lasso, convien ch'io mi distempre,
desiando venir là ove sei gito,
per lo tuo dipartir da noi sì presto,
c'altro esser più molesto
del mio non è, né di peggior partito;
ché poi che mia speranza in tutt'è morta
di riveder la luce alma e soave
che solea uscir da que' begli occhi fòre
che per sua stanza tenne un tempo Amore,
e d'udir il parlar che par non have
d'altro saper, il mio pensiero apporta
a l'alma mia, c'ognor più si sconforta
di star al mondo, un sol fermo desio:
morir, per rivederti, ogni ben mio.³⁴

In entrambi i componimenti prevale la disperata nostalgia di una voce lirica ancora avviluppata negli affanni mondani, incapace di trovare conforto nella sicura beatitudine della persona amata. In tale lamento elegiaco prende posto il ricordo delle membra sepolte, ancora oggetto di tensione e desiderio:

Ariosto, canz. IV 55-58

Com'è ch'io viva, quando mi rimembra
ch'empio sepolcro e invidiosa polve
contamina e dissolve

Sannazaro, *Rime disperse* 19, 42-45

Un picciol marmo copre quelle membra
c'oltra 'l corso mortal facevan bella
colei, che giorno e notte la rimembra

³⁴ Il testo delle rime sannazariane è citato dall'edizione di Alfredo Mauro (cfr. n. 9).

le delicate alabastrine membra?

il pensier stanco e sempre la desia.³⁵

Se a questi echi aggiungiamo alcune possibili reminiscenze della canzone-egloga,³⁶ una tenue filigrana sannazariana nella modulazione del compianto potrebbe riconoscersi nel testo ariostesco. Questa ipotesi va avanzata con cautela, considerata la topicità del lessico e soprattutto la comune e manifesta trama petrarchesca: tuttavia tale mediazione appare plausibile se si considera il testo nel quadro storico e alla luce dei rapporti intrattenuti con Bembo. Ritengo inoltre che questo discorso, se non può certo dirsi definitivo, potrebbe tuttavia stimolare una riflessione più ampia sulla possibilità di un effettivo ruolo modellizzante di Sannazaro nella configurazione della poesia di compianto in questi primi lustri del Cinquecento.

Per il resto, si direbbe che il mancato assorbimento della lezione sannazariana da parte di Ariosto non abbia riguardato solo l'*Arcadia*, ma anche il Sannazaro petrarchista delle liriche, che pure doveva essergli ben noto (e senz'altro lo era nella sua cerchia più prossima: varrà ricordare a

³⁵ Ma si veda anche *Rime disperse* 14 «Ahi, belle membra, che coperte siete / da questo freddo avventurato sasso, / quanti sospir dal cor afflitto e lasso / e da' trist'occhi lacrime traete! / Così, sepolte, il mio pensier tenete, / e non fia mai di contemplarvi casso, / se di morte n'arrivo al duro passo, / che voi provato inanzi tempo avete. / O vaghe ciglia, o man polite, o petto, / ove tante d'Amor fur gentil opre, / chi mi ritiene il vostro dolce aspetto? / Poi che tutt'il mio ben qui se ricuopre, / non è mia vita per sentir diletto, / ch'in pianto sol conviensi che s'adopre».

³⁶ Cfr. Ariosto, canz. IV 104-105 «Le sante Ninfe, i boscarecci dèi / trassero al grido a lacrimar con lei» e *Arcadia* V^e 40-42 «Pianser le sante Dive / la tua spietata morte; / i fiumi il sanno e le spelunche e i faggi»; Ariosto, canz. IV 119-20 «né potrà far che, mentre voce e lingua / formin parole, il tuo nome si estingua» e *Arcadia* V^e 59-63 «né verrà tempo mai / che 'l tuo bel nome estingua, / mentre serpenti in dumi / saranno, e pesci in fiumi. / Né sol vivrai ne la mia stanca lingua...». Aggiungo un possibile raffronto con l'altra egloga funebre del prosimetro: Ariosto, canz. IV 74-75 «sì che lasciato avessi il mondo teco, / che senza te, ch'eri suo lume, è cieco?» e *Arcadia* XI^e 86 «che cieco mi lasciò senza il suo lume».

questo proposito l'interesse di Isabella d'Este).³⁷ La “vicenda sentimentale” trasmessaci dalle rime ariostesche – si consideri o meno il loro unico momento di organizzazione macrotestuale (cfr. *infra*) – appare infatti ben lontana dall'assetto petrarchesco e da ogni tentativo di *imitatio vitae*, rivelando invece una concezione terrena dell'amore, modellata sui classici e sulla poesia cortigiana della generazione precedente (oltre che, in certi casi, ispirata da spunti personali e autobiografici).³⁸ Va a questo proposito specificato che l'attività lirica ariostesca, coltivata nell'arco di un trentennio, si presta con molta fatica a definizioni onnicomprehensive. Si tratta di una produzione caratterizzata da una discontinuità stilistica forte, tale da determinare il fallimento di ogni tentativo autoriale di selezione e aggregazione dei testi. Il primo di questi tentativi è attestato dal codice Vaticano Rossiano 639, studiato per la prima volta da Cesare Bozzetti: fatto eseguire da Ariosto negli anni Venti, presenta quarantotto liriche, ordinate a formare un macrotesto – una forma che tuttavia l'autore evidentemente considerava provvisoria, dato che non ci sono prove di una sua circolazione.³⁹ Anche la successiva fase di selezione e revisione dei componimenti, avvicicabile agli ultimi anni o forse mesi di vita dell'autore e testimoniata dai manoscritti di Ferrara, Biblioteca

³⁷ Ricordo un episodio del febbraio 1503: Sannazaro, a quel tempo in esilio in Francia, riceve la visita di Jacopo d'Atri, inviato da Isabella per richiederli alcuni testi; il poeta finisce per cedere alcuni sonetti dopo qualche resistenza (C. DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* [1963], in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37: 5-6).

³⁸ Ho indagato la “poetica” dell'Ariosto lirico, e le sue varie sfaccettature, nella mia tesi di dottorato, confluita in una monografia di prossima pubblicazione; si veda inoltre la nota successiva.

³⁹ CESARE BOZZETTI, *Notizie sulle rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 2 voll., Roma, Salerno Ed., 1985, I, pp. 83-118. Le acquisizioni di Bozzetti costituiscono la base dell'edizione critica di Finazzi (cfr. nota 30), che ha fornito essenziali aggiornamenti per quanto riguarda i rapporti stemmatici fra i testimoni principali. Il discorso critico sulle liriche del Rossiano, e sul suo ordinamento macrotestuale, è stato sviluppato in una precedente edizione del convegno “Gennaro Barbarisi” i cui atti sono inclusi nel volume *Fra satire e rime ariostesche*.

Comunale Ariosteia I 64 e I 365 e di Mantova, Biblioteca Comunale G II 14 (792), nei quali le rime sono divise per metro, dovette lasciarlo insoddisfatto: sarà opportuno a riguardo richiamare una nota testimonianza di Marco Pio che, nel tardo 1532, notificava a Guidubaldo della Rovere la ritrosia e anzi la vergogna di Ariosto all'idea che le sue liriche potessero circolare (Marco riusciva sì a ottenerne alcune – soddisfacendo in tal modo la richiesta del della Rovere – ma attraverso altri; e non mancava di avvertirlo della probabile delusione che avrebbe provato leggendole).⁴⁰ La ragione di questo imbarazzo è facilmente giustificabile nel contesto, e in particolare se si considera il vento di novità annunciato dalla recente pubblicazione a stampa (1530) dei canzonieri di Bembo e – appunto – Sannazaro: circostanza che se da una parte forse stimolò in Ariosto il desiderio di cimentarsi in un progetto analogo, dall'altra (e viceversa) dovette accrescere la sua consapevolezza riguardo la disomogeneità del proprio *corpus*.

Nell'ambito dello stile ibrido delle liriche, conseguenza della loro appartenenza a una «zona di compromesso» (secondo la definizione di Fedi),⁴¹ si possono notare parecchi tentativi di allineamento alla “nuova maniera” dal punto di vista retorico. Rimanendo nell'ottica del confronto con Sannazaro, segnalo un'affinità nella gestione del materiale

⁴⁰ Lettera di Marco Pio a Guidubaldo Feltrio della Rovere, 10 ottobre 1532 (Firenze, Archivio di Stato – Urbino, filza 244, c. 40): «Cossì li mando queste poche rime dil detto Areosto, le qualle contra sua voglia e con difficultate ho poste insieme; contra sua voglia, perché non voria che fosser viste, col dire che sono inchorette et che a lui è vergogna che siano viste, né mai da lui ho potuto havere cosa alcuna. Per questo dico poi con difficultate, perché da più persone mi è stato forza rachorle insieme, et certo se 'l non fosse che più presto io voglio che V. Ex.tia si doglia, o della sua inchoretione, o vero della sua vechieza, che di me, io non so se glile avesse mandate, perché in fatti son cose già più tempo composte dal detto Areosto, né poi più mai reviste, che forsi non pareranno a V. Ex.tia di quel sappare che aspetta delle cose sue».

⁴¹ ROBERTO FEDI, *Preistoria di un canzoniere le “Rime” di Ludovico Ariosto*, in ID., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Ed., 1990, pp. 83-115: 88. Il contributo offre puntuali e raffinati rilievi stilistici sulle liriche.

petrarchesco fra le prime quartine del son. XXIV di Ariosto (che nel manoscritto Rossiano occupa la posizione incipitaria) e la prima quartina di *SeC* 81:

O messaggi del cor sospiri ardenti,
o lacrime che 'l giorno io celo a pena,
o prieghi sparsi in non feconda arena,
o del mio ingiusto mal giusti lamenti;
o sempre in un voler pensieri intenti,
o desir che ragion mai non rafrena,
o speranze ch'Amor drieto si mena,
quando a gran salti e quando a passi lenti...
(Ariosto, son. XXIV 1-8)

Interditte speranze e van desio,
pensier fallaci, ingorde e cieche voglie,
lacrime triste, e voi, sospiri e doglie,
date ormai pace al lasso viver mio.
(Sannazaro, *SeC* 81, 1-4)⁴²

Segnalo inoltre il son. XXXI di Ariosto, che fa uso di un'orditura sintattica nella cui gestione Mengaldo riconosce a Sannazaro il primato (e che viceversa non mi pare caratterizzi Bembo),⁴³ ossia la struttura ipotetica complessa, con la protasi che precede l'apodosi, collocata in posizione iniziale (vv. 1-11):

⁴² Il passo petrarchesco di riferimento è *Rvf* 161, 1-8: «O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti, / o tenace memoria, o fero ardore, / o possente desire, o debil core, / oi occhi miei, occhi non già, ma fonti! / O fronde, honor de le famose fronti, / o sola insegna al gemino valore! / O faticosa vita, o dolce errore, / che mi fate ir cercando piagge et monti!». La convergenza fra Ariosto e Sannazaro in questa ripresa è stata notata da GIORGIO DILEMMI, *Una scheda per i "sospiri" dell'Ariosto*, in *Fra satire e rime ariostesche*, pp. 479-98: 485.

⁴³ MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 146.

«L'uom che di veder tanto desio»

Se con speranza di mercé perduti
ho i miglior anni in vergar tanti fogli,
e vergando dipingervi i cordogli
che per mirar alte bellezze ho avuti;
e se fin qui non li so far sì arguti
che l'opra lor cor ad amarmi invogli,
non ho da attender più che ne germogli
nuovo valor ch'in questa età m'aiuti.

Dunque, è meglio il tacer, donne, che 'l dire,
poi che de' versi miei non piglio altr'uso
che dilettar altrui del mio martire.

Fra i possibili riscontri segnalo in particolare *SeC* 51, dove all'apertura ipotetica si abbina l'introduzione delle terzine con *dunque*, come in Ariosto:

Se, per farne lasciar la bella impresa,
me mostrate, madonna, orgoglio et ira,
celando il volto ove il mio cor sospira
già ripensando ne la antica offesa,
esser non po' giamai, ché l'alma accesa
in voi trova conforto e in voi respira.
Se chi dovrebbe aitarne, in me si adira,
chi mai prenderà l'arme a mia difesa?

Dunque, quante più voi con cruccio e sdegno
scacciar cercate Amor, più forte rugge
dentro al mio petto, oh mio supplicio indegno!
(*SeC* 51, 1-11)

Sarà imprudente e poco produttivo spingersi oltre nei confronti, dato che altre eventuali corrispondenze non risultano necessariamente identificabili come prove di un'imitazione.

Agli ultimi atti della sua carriera letteraria, dunque, sul terreno della lirica Ariosto "soccombeva" di fronte alle avanguardie del petrarchismo che avevano fatto di Sannazaro un caposcuola, sebbene postumo

(singolarmente, nella ritrosia del napoletano verso le proprie liriche giovanili, e nella mancata pubblicazione delle stesse in vita, si può individuare un parallelismo proprio con la vicenda ariostesca).⁴⁴ Ma contemporaneamente, nel 1532 – stesso anno della lettera di Marco Pio – veniva dato alle stampe il terzo *Furioso*: dove il catalogo dei letterati risulta ampliato e modificato, coerentemente con il nuovo respiro acquisito dall'opera. In base a quello che Casadei definisce «principio di sincronizzazione» e che vale in tutto il poema,⁴⁵ i nomi di molti personaggi nel frattempo defunti vengono mantenuti. Rimane, dunque, anche Sannazaro, come del resto la sua fama imponeva: e tuttavia, l'asincronia rispetto al nuovo profilo letterario nel frattempo acquisito dal napoletano non può non colpire. Anche nel 1532 – sei anni dopo l'apparizione a stampa delle *Eclogae piscatoriae* e del *De partu Virginis* – il Sannazaro del *Furioso*, sempre accompagnato a Giovanni Francesco Pico e Alberto Pio, rimane colui che il narratore “desidera vedere”, ed è colto nel momento in cui abbandona le ninfe dei monti per quelle marine: la fissazione di tale ritratto lo allontana definitivamente in un'epoca passata. Come è noto, il nuovo esordio vede come protagonista il Bembo innovatore del volgare, modello ormai imprescindibile;⁴⁶ all'introduzione del “personaggio” corrisponde in questo caso un'effettiva e anzi fondamentale presenza dell'“opera” nel poema (mi riferisco, ovviamente, alle correzioni del terzo *Furioso* apportate secondo le norme linguistiche bembiane). Proprio per questo il cameo di Sannazaro, separato da quello di Bembo da solo un'ottava, risulta affatto dissonante nell'economia del proemio. E ancor più dissonante, forse, nell'economia dell'intero poema, nella cui

⁴⁴ La *princeps* delle liriche ariostesche, allestita a partire da autografi in possesso degli eredi, uscì a Modena presso Iacopo Coppa nel 1546; i testi sono disposti a formare un “macrotesto” secondo un progetto sicuramente editoriale (ricostruito da GIOVANNA RABITTI, *Forme del petrarchismo ariostesco*, in *Fra satire e rime ariostesche*, pp. 429-56).

⁴⁵ CASADEI, *L'esordio del canto XLVI*, p. 62.

⁴⁶ *Fur.* XLVI 15, 1-4 «Là Bernardo Capel, là veggo Pietro / Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro, / levato fuor del volgare uso tetro, / quale esser dee, ci ha col suo esempio mostro».

«L'uom che di veder tanto desio»

ultima versione Ariosto “riusciva” dove non era riuscito con le liriche,⁴⁷ giungendo ad affermare pienamente e con strumenti maturi – e non senza una certa ansia di distinzione –⁴⁸ la sua idea di classicismo volgare. La distanza di Sannazaro rispetto a tale percorso era ormai divenuta perfettamente misurabile: nella nuova ottica, il suo elogio suonava ormai come un obbligo dovuto a un «predecessore degno d'onore»,⁴⁹ mai realmente assunto fra i modelli del poema.

⁴⁷ Nelle parole di CABANI, *Dalle “Rime” al “Furioso”*, p. 103: «*Rime e Furioso* sono dunque per lungo tempo due cantieri paralleli, ma solo dal secondo uscirà un edificio compiuto (già compiuto, del resto, fin dalla sua prima forma)».

⁴⁸ Anche il rapporto di Ariosto con le idee cardine dell'Umanesimo giunge talora a configurarsi come «occasione di conflitto», come notato da STEFANO PRANDI, *Premesse umanistiche del “Furioso”: Ariosto, Calcagnini e il silenzio (“O.F.” XIV, 78-97)*, in “Lettere italiane”, 58.1 (2006), pp. 3-32.

⁴⁹ CASADEI, *L'esordio del canto XLVI*, p. 80.

SANNAZARO IN BEMBO: LA RICEZIONE
DEI SONETTI ET CANZONI NELLE RIME DEL 1535 E 1548*

Francesco Amendola

[¹] Al mio honoratissimo quanto fratello Messer Lodovico Beccatello. In Padova.

[²] Ho havuto la vostra buona mano nelle rime del Sannazaro mandatemi, caro il mio Messer Lodovico, et ve ne ringratio. [³] Vi manderei alcun sonetto, se non fosse che essi sarebbono picciolo et vil cambio a tanti honorati et *sonetti et canzoni* che mandate m'havete. [⁴] Al mio ritorno farò poi, ciò che Vossignoria vorrà. In questo mezzo et allei et al Signor Vescovo [Cosimo Gheri] mi raccomando. [⁵] Alli due di Gennaio MDXXXI di Venetia.

Il Bembo vostro.¹

* Le rime di Sannazaro si citano da IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 133-220, d'ora in poi *SeC*. Per le *Rime* di Bembo si fa riferimento al testo e alla numerazione stabilita in PIETRO BEMBO, *Le Rime*, a cura di Andrea Donnini, 2 voll., Roma, Salerno Ed., 2008, d'ora in poi *Rime*. Le citazioni dai *Rerum vulgariarum fragmenta* sono tratte da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004 (I ed. 1989), d'ora in poi *Ref*.

¹ Si segue la lezione dell'originale autografo conservato nel ms. Parma, Biblioteca Palatina, Palatino 1019/1, c. 6^{Ar-v}. Per la trascrizione si adottano criteri conservativi,

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli, Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-16



Con questa lettera, indirizzata a Ludovico Beccadelli allora precettore a Padova del vescovo di Fano Cosimo Gheri, Pietro Bembo accusava ricevuta della raccolta *Sonetti et canzoni* di Jacopo Sannazaro.² Soltanto qualche mese prima, la *princeps* delle *Rime* di Bembo aveva attraversato la Penisola in senso inverso ed era stata recapitata a Cassandra Marchese.³ La storia di questo singolare scambio è ricostruibile attraverso la corrispondenza intercorsa fra i due poeti, che attesta un'amicizia più che ventennale, consolidatasi negli anni trascorsi da Bembo a Roma come

ammodernando solo l'uso di accenti, apostrofi e maiuscole; distinguendo *u/v*, sciogliendo abbreviazioni e compendi, e intervenendo parcamente sulla punteggiatura. Inoltre, il testo della lettera è stato suddiviso in commi. Dell'epistola sopra citata esiste anche una copia con correzioni autografe fatta approntare dall'autore in vista della stampa del suo epistolario (ms. Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese I 175, cc. 435r-v). Quest'ultimo testimone presenta un errore nella data della missiva («Gennaio MDXXX» anziché «Gennaio MDXXXI») che si riversa nella *princeps* (*Delle lettere di m. Pietro Bembo. Terzo volume*, Venezia, Scotto, 1552, p. 260). Il testo della lettera è stampato in P. BEMBO, *Lettere*, edizione critica a cura di Ernesto Travi, 4 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993, III. 1529-1536, 1993, n° 1182, p. 207, che segue la lezione del ms. ASV, Fondo Borghese I 175, ma presenta alcuni refusi nella trascrizione («le rime *dal* Sannazaro» vs «le rime *del* Sannazaro»); su queste e altre problematiche relative all'edizione Travi dell'epistolario bembiano cfr. CLAUDIA BERRA, *Schede e proposte per l'epistolario di Pietro Bembo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 192 (2015), pp. 272-76 ed EAD., *L'edizione Travi dell'epistolario bembiano*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di Laura Fortini, Giuseppe Izzi e Claudia Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 17-34.

² Su Ludovico Beccadelli e il suo soggiorno a Padova cfr. almeno GIUSEPPE ALBERIGO, *Beccadelli, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, VII, 1970, pp. 407-13; e MARIA CHIARA TARSI, *Beccadelli e Della Casa alla scuola di Bembo*, in «Aevum», 87.3 (2013), pp. 759-81: 771.

³ Sull'arrivo della *princeps* delle *Rime* di Bembo a Napoli vd. *infra*. Su Cassandra Marchese cfr. almeno CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37: 5 n. 2; FLORIANA CALITTI, *Marchese, Cassandra*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LXIX, 2007, pp. 559-61.

abbreviatore apostolico, per «motivi pratici, nient'affatto letterari».⁴ Infatti, anche se nel carteggio non mancano sincere attestazioni di stima per la rispettiva attività letteraria, gli argomenti che predominano sono due: la causa giudiziaria legata al divorzio di Cassandra Marchese e la gestione della commenda gerosolomitana di Benevento.⁵

Come è noto, quando nel 1516 Alfonso Castriota tentò di far annullare il proprio matrimonio con Cassandra Marchese, Bembo, su richiesta di Sannazaro, sostenne le ragioni della donna presso la curia pontificia.⁶ Nella lettera n° 387 del 24 dicembre 1517, Bembo rispondeva alla richiesta d'aiuto dell'amico promettendogli di dedicare alla causa di Cassandra un impegno maggiore di quello da lui stesso profuso nella acquisizione della ricca commenda di Santa Maria del Tempio di Bologna:

⁴ C. DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo. I. Manoscritti Bembo nel British Museum. II. Per la storia del "Carminum libellus"* (1965), in ID., *Scritti sul Bembo*, a cura di Claudio Vela, Torino, Einaudi, 2002, p. 108.

⁵ Attualmente si sono conservate soltanto tre lettere inviate da Bembo a Sannazaro (cfr. BEMBO, *Lettere*, I. 1492-1507, n° 204, p. 192 e II. 1508-1528, 1990, n° 387 e 671, pp. 129-30 e 354) e sei di Sannazaro a Bembo (cfr. SANNAZARO, *Opere*, n° II, XIII-XIV, XIX, XXVIII, XLI, pp. 310, 318-19, 324, 338, 360). Per una lettura complessiva del carteggio tra i due poeti cfr. DARIA PEROCCO, *Pietro Bembo e Jacopo Sannazaro: spunti sul rapporto epistolare*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V centenario dell'"Arcadia" di Jacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), raccolti da Davide Canfora e Angela Caracciolo Aricò, prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cacucci, 2006, pp. 563-74.

⁶ Alfonso Castriota tentò più volte, prima sotto papa Alessandro VI e poi sotto Giulio II, di sciogliere il vincolo matrimoniale che lo legava a Cassandra Marchese. Il 10 aprile 1518 gli fu concessa una dispensa papale che lo autorizzava a convolare a nuove nozze purché non avesse consumato il precedente matrimonio. Sannazaro criticò duramente quest'ultima decisione di Leone X in una lettera a Bembo del 19 aprile 1518 (cfr. SANNAZARO, *Opere*, n° XIX, p. 324); sulla vicenda cfr. ERASMO PÈRCOPO, *Vita di Jacopo Sannazaro*, a cura di Gioacchino Brognoligo, in "Archivio storico per le provincie napoletane", 56 (1931), pp. 159-65, 169-172; PIERLUIGI FIORINI, *Lettere inedite di Jacopo Sannazaro*, in "Italia medioevale e umanistica", 13 (1980), pp. 321, 330, 337; CALITTI, *Marchese, Cassandra*; PEROCCO, *Pietro Bembo e Jacopo Sannazaro*, pp. 565-72.

Della sua bisogna niente dirò [...] se non questo: che io la reputo molto più mia, e vie più al cuore mi sta, che non istà il piato che io fo ora con molta diligenza della commenda di Bologna – beneficio da me molti anni desiderato e di cui sono in possession novellamente –.⁷

Sin dal 1507 Bembo aveva ricevuto da papa Giulio II una prebenda sulla commenda gerosolomitana di Bologna, ma ne godé i frutti solo dal luglio del 1517, alla morte del precedente titolare Pietro Grimani.⁸ In questo frangente, Bembo riuscì ad accaparrarsi anche la commenda di Benevento, che da allora, come è stato sottolineato da Carlo Vecce, divenne «quasi un riferimento costante nelle relazioni del Bembo con la cultura napoletana».⁹

Sfortunatamente si conosce ben poco della storia di questa commenda a causa della perdita dell'unico registro patrimoniale conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli,¹⁰ tuttavia dalla lettera di Sannazaro a Bembo del 4 dicembre 1518 risulta che fu proprio Sannazaro a ricoprire il ruolo di procuratore nella gestione del beneficio, ricambiando così il favore che Bembo gli aveva fornito nella causa di Cassandra.¹¹ Questa

⁷ BEMBO, *Lettere*, II, n° 387, p. 129.

⁸ Cfr. LORENZO SCHIAVONE, *Un commendatore gerosolimitano d'eccezione di Santa Maria del Tempio di Bologna*, in "Strenna Storica Bolognese", 35 (1985), pp. 297-321; per un censimento dei principali benefici ecclesiastici appartenuti a Bembo cfr. ALESSANDRO FERRAJOLI, *Il ruolo della corte di Leone X*, a cura di Vincenzo De Caprio, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 255-80: 257 e n. 3.

⁹ CARLO VECCE, *Paolo Giovio e Vittoria Colonna*, in "Periodico della Società storica comense", 54 (1990), p. 84.

¹⁰ Cfr. EMILIO RICCIARDI, *Chiese e commende dell'Ordine di Malta in Campania*, Napoli, ABC, 2007, p. 8 e n. 7, consultabile *online* al seguente indirizzo: <http://www.fedo.unina.it/1059/1/malta_online_definitivo.pdf>.

¹¹ «Per Messer Pietro Iacobo [Venato] nostro ho avuto un plico di V. Sig., cioè una lettera diretta a me, un instrumento di un certo suo affitto in Benevento, et una procura, in che dona potestà a me di possere ricogliere da Tomaso e Ioan Ginori li denari di detto affitto a' suoi tempi convenienti. Ringrazio quella cominci a pigliare possessione di questo animo, che è tutto suo senza riserba [...] e per me si usará in questo

mansione di procuratore fu svolta da Sannazaro almeno fino al 1527, quando a causa dell'aggravarsi delle sue condizioni di salute gli subentrò Pietro da Campo, come apprendiamo da una lettera che Bembo inviò a quest'ultimo nel dicembre del '27:

Piacemi, quanto alle cose mie, che abbiate avuta la procura mia per la Commenda di Benevento. Le altre cose dintorno ad essa, se per cagion delle guerre e del morbo non si possono così fornire ora, non importa [...]. Carissimo m'è stato quello che mi scrivete del Signor Iacopo Sannazaro, e piacemi incredibilmente che S.S. stia meglio di quello che s'era detto qui. S'egli v'ha detto che tra noi è una grande benivolenza, egli v'ha detto il vero. Ché io l'amo quanto altro uomo alcuno che oggi di viva, e onoro sopra quanti vivono.¹²

Ma a partire da quella data, gli eventi bellici che sconvolsero l'Italia non consentirono a Bembo di godere del beneficio regolarmente.¹³ Nel maggio del 1530 della riscossione degli affitti arretrati fu incaricato il gentiluomo romano Flaminio Tomarozzo, del quale Rossella Lalli ci ha restituito un bel profilo biografico.¹⁴ Partito alla volta di Benevento con denaro e procure Tomarozzo fu «assalito per via de alcuni tristi, e

negozio, non dico fede, ché mi vergognerei dirlo, ma tutta quella diligenza e sollecitudine che soglio nelle cose degli amici» (SANNAZARO, *Opere*, n° XLI, p. 360); cfr. anche le osservazioni di DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo*, p. 108 e di VECCE, *Paolo Giovio*, p. 84.

¹² BEMBO, *Lettere*, II. 1508-1528, n° 843, pp. 485-86 (28 dicembre 1527). Pietro da Campo era figlio di un mercante di Rodi e fratello di Antonio, studente padovano in legge e amico di Bembo; si insediò a Napoli dopo la presa dell'isola da parte dei Turchi (cfr. BEMBO, *Lettere*, II. 1508-1528, n° 903 e 912, pp. 539 e 546); il suo nome è cit. anche in GIACOMO BOSIO, *Dell'istoria della sacra religione et ill.ma militia di San Giouanni gerosolimitano*, 3 voll., Roma, Stamperia Vaticana, 1684 [seconda impressione], III, p. 76E.

¹³ Bembo, infatti, chiese al ricevitore napoletano dell'ordine, fra Carlo Pandone, di essere esentato dal pagamento delle tasse relative alla commenda cfr. BEMBO, *Lettere*, III. 1529-1536, n° 1139, pp. 174-75.

¹⁴ Cfr. ROSSELLA LALLI, "Il più accorto et savio et prudente huomo". Schede per un profilo biografico di Flaminio Tomarozzo, in "Atti e memorie dell'Arcadia", 6 (2017), pp. 53-84.

spogliato e ferito, e con fatica se ne portò solo la vita». ¹⁵ Con tali parole Bembo si doleva dell'accaduto in una lettera all'amico Carlo Gualteruzzi. In questa medesima missiva egli ringraziava lo stesso Tomarozzo perché, nonostante la disavventura, era riuscito a recapitare il volume delle sue *Rime* a Cassandra Marchese:

Al povero Messer Flaminio mancava questa ultima sciagura avuta per mia causa; il che mi tormenta più che io non scrivo. Esso fece gentilmente a dar le mie *Rime* alla Signora Cassandra, né potevano andar meglio. ¹⁶

Probabilmente Sannazaro non fece in tempo a leggere le *Rime* di Bembo, ¹⁷ tuttavia sembra plausibile ipotizzare che, una volta ricevuto il dono, sia stata la stessa Cassandra, impegnata direttamente nella stampa postuma delle rime sannazariane, a decidere di ricambiare e di inviare a

¹⁵ BEMBO, *Lettere*, III. 1529-1536, n° 1098, p. 143; l'episodio è rievocato nuovamente anche ivi, n° 1139, p. 174.

¹⁶ Ivi, p. 142. La voce «Cassandra signora» (ivi, *Indice dei nomi*, p. 731) deve essere senza dubbio aggiornata con il nome di Cassandra Marchese. Sul viaggio di Tomarozzo a Napoli cfr. C. DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna* (1981), in ID., *Scritti sul Bembo*, p. 119 e LALLI, "Il più accorto et savio et prudente huomo", pp. 61-62.

¹⁷ Comunemente la morte di Sannazaro è fissata al 24 aprile 1530, ma di recente Carlo Vecce ha proposto la data del 6 agosto 1530 cfr. C. VECCE, *Iacopo Sannazaro*, in "Humanistica", 11 (2016), pp. 121-35 e ID., *Sannazaro, Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XC, 2017, pp. 261-68. A proposito dell'arrivo a Napoli della *princeps* delle *Rime* di Bembo, risulta molto suggestiva l'ipotesi formulata da Tobia R. Toscano, secondo cui proprio tale evento potrebbe avere indotto i curatori della stampa delle rime di Sannazaro ad accrescere il numero dei componimenti con l'aggiunta delle 32 rime che compongono la prima parte della raccolta; cfr. TOBIA R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della "princeps" delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei "Sonetti et canzoni"* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 13-47: 45-46.

Padova l'esemplare della stampa *Sonetti et canzoni* che Beccadelli si preoccupò di recapitare a Bembo.¹⁸

Anche nei documenti dell'epoca, dunque, il destino delle due raccolte appare indissolubilmente legato. Nonostante ciò, uno studio complessivo dei rapporti intertestuali tra Bembo e Sannazaro è ancora tutto da scrivere. I materiali non mancherebbero: nel commento alle *Rime* di Bembo curato da Andrea Donnini si contano infatti più di cinquantasei rimandi alla raccolta *Sonetti et canzoni*.¹⁹

¹⁸ Sembrerebbe autorizzare tale ipotesi la nota di possesso presente sull'esemplare di *Sonetti et canzoni* appartenuto ad Antonio Seripando (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponi IV 930, c. X III^{ar}): «De Ant^o Siripando: dono della Signora Cassandra Marchesa» (ROSANGELA FANARA, *Sulla struttura del "Canzoniere" di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, in "Critica letteraria", 35.2 [2007], pp. 267-76: 271 n. 18). Avevano già dato notizia e trascrizione della nota di possesso LUIGI BERRA, *Un codicetto di rime del Sannazaro anteriore alle edizioni del 1530, con varianti ed inediti*, in *Miscellanea Giovanni Galbiati*, 3 voll., Milano, Hoepli, 1951, II, pp. 341-50: 342 n. 5; e PIETRO MANZI, *La tipografia napoletana del '500. Annali di Giovanni Sultzbach (Napoli, 1529-1544; Capua, 1547)*, Firenze, Olschki, 1970. L'annotazione si rivela preziosa perché «lascia scorgere il probabile ruolo svolto dalla dedicataria delle rime, Cassandra Marchese, nelle vicende legate all'edizione delle rime sannazariane» (R. FANARA, *Le rime del Sannazaro. Indagini tra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017, p. 13 n. 9; ma al riguardo cfr. anche l'intervento di Tobia R. Toscano in questo volume). Probabilmente i rapporti di Bembo con gli ambienti napoletani vicini a Sannazaro proseguirono anche dopo la morte del poeta, visto che lo stesso Bembo compose l'epitaffio posto sul sepolcro di Sannazaro nella chiesa di Santa Maria del Parto a Napoli, citato da PAOLO GIOVIO, *Gli elogi degli uomini illustri*, a cura di Renzo Menegazzi, Roma, Istituto poligrafico dello Stato - Libreria dello Stato, 1972, p. 104; sull'episodio cfr. almeno BARBARA AGOSTI, *Il Bembo del Giovio*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di Guido Beltramini, Howard Burns e Davide Gasparotto, Padova, Marsilio, 2013, p. 57 e n. 9.

¹⁹ «Le tre raccolte [di Bembo, Sannazaro e Trissino] si presentano con caratteristiche e intenzioni diverse, che ancora oggi attendono di essere pienamente riconosciute» (SIMONE ALBONICO, *La struttura dei "Canzonieri" nel Cinquecento*, in ID. *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 31). Il confronto tra i due poeti era già stato avviato nel corso del XVI secolo cfr. le considerazioni di Niccolò Liburnio cit. in CARLO CARUSO, *Petrarchismo elettico: la canzone "Alma cortese" di Pietro Bembo*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Georges

Senza nessuna pretesa di colmare la lacuna bibliografica, il mio intervento prende le mosse da questa considerazione: mentre la raccolta di rime di Sannazaro è stata pubblicata postuma, il canzoniere di Bembo ha conosciuto altre due edizioni significative, quella del 1535 e quella del 1548, curata da Carlo Gualteruzzi alla morte del cardinale.²⁰ A differenza di Sannazaro, quindi Bembo dopo il 1530 non smise di lavorare alla sua opera, anzi la accrebbe, passando da centoquattordici a centotrentotto componimenti, nell'edizione del '35, e raggiungendo infine, nel '48, il numero complessivo di centosettantanove.²¹ Considerato che una lettura di *Sonetti et canzoni* da parte di Bembo è documentata a partire

Güntert e Vittorio Caratozzolo, Ravenna, Longo, 2000, pp. 172-74. Nel XX secolo l'importanza decisiva dell'anno 1530 per la simultanea pubblicazione delle rime di Bembo e Sannazaro è stata sottolineata da Carlo Dionisotti: «era il ritratto esemplare del nuovo stile poetico che il Bembo proponeva all'età sua. Poiché nello stesso anno apparvero a stampa anche le rime del Sannazaro, che per diversa via era giunto a conclusioni e risultati analoghi, si può ben dire che il 1530 sia la data di nascita del petrarchismo lirico cinquecentesco» (C. DIONISOTTI, *Introduzione a "Prose e Rime"* [1966], in ID., *Scritti sul Bembo*, p. 58). Per quanto riguarda la bibliografia più recente su Bembo e Sannazaro, oltre all'interessante contributo di Caruso sopra citato, cfr. AMELIA JURI, *Appunti intorno al classicismo rinascimentale: Sannazaro e i latini nelle "Rime" di Pietro Bembo*, in "Versants", 64.2 (2017), pp. 19-27; EAD., *Sintassi e imitazione nei sonetti di Pietro Bembo*, in *Otto studi sul sonetto. Dai Siciliani al Manierismo*, a cura di Arnaldo Soldani e Laura Facini, Padova, libreriauniversitaria.it, 2017, pp. 129-56; ed EAD., *Due modelli per il petrarchismo metrico rinascimentale: Sannazaro e Bembo*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016)*, a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I libri di Emil, 2017, pp. 173-96; A. SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, in "Studi medievali e umanistici", 15 (2017), pp. 167-204; FANARA, *Le rime del Sannazaro*, pp. 25, 56-57, 63-64, 71, e GABRIELE BALDASSARI, *Strutture dei canzonieri d'autore e metrica: da Petrarca a Bembo e Sannazaro*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di S. Albonico e A. Juri, Pisa, ETS, 2018, pp. 75-99.

²⁰ Su Carlo Gualteruzzi cfr. almeno R. LALLI, *L'epistolario di Carlo Gualteruzzi: appunti sulla tradizione manoscritta e a stampa*, in *Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di C. Berra, Paolo Borsa, Michele Comelli e Stefano Martinelli Tempesta, Milano, Università degli studi di Milano, 2018, pp. 377-96. Per la storia delle edizioni postume delle *Rime* di Bembo cfr. la ricostruzione di Andrea Donnini in BEMBO, *Rime*, II, pp. 794 e ss.

²¹ Cfr. Ivi, pp. 773, 783 e 798; e S. ALBONICO, *Come leggere le "Rime" di Pietro Bembo*, in ID., *Ordine e numero*, p. 2.

dal 1531, in questa sede ci si chiede: quanto della *princeps* di Sannazaro è stato recepito nella attività poetica dell'ultimo Bembo?

Certo, non bisogna attendere il 1530 per rilevare l'influenza di Sannazaro in Bembo: è noto, infatti, che l'*Arcadia* abbia rappresentato un antecedente importante per la scrittura degli *Asolani* e ad essa Bembo fa esplicito riferimento in alcuni punti chiave dell'opera.²² Per quanto riguarda, invece, le rime è probabile – come sostiene Rosangela Fanara – che una prima silloge delle liriche di Sannazaro circolasse a Venezia su iniziativa dello stesso Bembo.²³

La stessa Fanara ha evidenziato come il madrigale *Che giova saettar un che si more*, pubblicato nella *princeps* degli *Asolani* (1505),²⁴ presenti al v. 7 («che loco a nova piaga non po' darte») la medesima formula di SeC 81, 14 («che nova piaga in me non ha più loco»), ossia «uno dei sonetti compresi nella primitiva forma del *liber sannazariano*».²⁵

Un'eccezione di un certo interesse alle riprese da testi di Sannazaro diffusi in area veneta è rappresentata dal sonetto *Occhi leggiadri, onde*

²² Cfr. C. BERRA, *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 39-40; un confronto tra gli incipit delle due opere e altre considerazioni sull'influenza dell'*Arcadia* in Bembo si leggono in CARUSO, *Petrarchismo eclettico*, pp. 157-77: 165.

²³ Un cospicuo numero di componimenti di Sannazaro risulta ben attestato in un buon numero di sillogi miscellanee del primo Cinquecento, prodotte tra Venezia e Padova, in cui ricorrono anche i nomi di Bembo e dei suoi sodali, i membri della così detta "Compagnia degli amici", cfr. FANARA, *Le rime del Sannazaro*, pp. 9-58; ed ELENA STRADA, *Carte di passaggio. "Avanguardie petrarchiste" e tradizione manoscritta nel Veneto di Primo Cinquecento*, in "I più vaghi e i più soavi fiori". *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di Marco Bianco ed E. Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 1-41. Le *Leggi della Compagnia degli amici* sono state pubblicate da Carlo Dionisotti sulla base del ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, S 99 sup. in P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966 (I ed. 1960); cfr. anche ALESSANDRO GNOCCHI, *Tommaso Giustiniani, Ludovico Ariosto e la Compagnia degli amici*, in "Studi di Filologia italiana", 57 (1999), pp. 277-93

²⁴ P. BEMBO, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di Giorgio Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

²⁵ FANARA, *Le rime del Sannazaro*, p. 75 n. 35. Il sonetto di Sannazaro *Interditte speranze e van disio* (SeC 81) è attestato nei mss. Venezia, Marc. It. IX 202; Marc. It. IX 349 e Marc. It. IX 622.

sovente amore (*Rime* 13), la cui prima redazione è già attestata dal ms. Parigi, BNF, Ital. 1543, datato con validi argomenti da Tiziano Zanato a prima del 1496.²⁶ Il sonetto di Bembo prende le mosse da *Rvf* 75, da cui attinge la sequenza di rime *piaga-appaga-maga* e il sintagma «arte maga» (*Rvf* 75, 3).²⁷ Tali elementi sono impiegati anche da Sannazaro nelle terzine del sonetto per Cassandra Marchese, *Se fama al mondo mai sonora e bella* (*SeC* 4):

Rime 13, 1-8²⁸

Ochi leggiadri, de' quai mosse Amore
 quel stral *che nel mio cor* fe' l'alta *piaga*:
 et in più ch'alcuna altra bella e vaga
 chioma, ch'acresi in parte el nostro *errore*;
 e voi, man' preste a disciparmi el core
 senza altra *forza d'erbe o d'arte maga*;
 se del vedervi sol *l'alma s'appaga*,
 perché sì raro vi mostrate fore?

SeC 4, 9-14

E se non *che 'l mio cor* sol d'una *piaga*
 si contenta languir, poi c'al ciel piacque,
 e del suo primo *error l'alma s'appaga*,
 mi vedresti al tuo nido in mezzo l'acque
 arder, non già per *forza d'arte maga*,
 ma del desio che in me per fama nacque.

Le coincidenze tra il testo di Sannazaro e quello di Bembo sono notevoli, a cominciare dalla serie rimica con il riflessivo «s'appaga» (*SeC* 4, 3 = *Rime* 13, 7), assente nel modello petrarchesco; si rileva inoltre la comunanza del sintagma «che nel mio cor»/«che 'l mio cor» posto in prossimità del rimante *piaga* (*Rime* 13, 2 = *SeC* 4, 1); ma il verso che presenta una più scoperta vicinanza è quello con la citazione petrarchesca dell'«arte maga»,

²⁶ Cfr. TIZIANO ZANATO, *Indagini sulle Rime di Pietro Bembo*, in "Studi di filologia italiana", 40 (2002), pp. 141-216: 151 e 198.

²⁷ Agisce sul testo anche la memoria di altre tessere petrarchesche: l'attacco del v. 1 riprende «Occhi leggiadri dove Amor fa nido» (*Rvf* 71, 7); «l'alta piaga» (v. 2) è presente in *Rvf* 195, 8; il v. 7 coincide con «ch'un sol dolce penser l'anima appaga» (*Rvf* 75, 6). Più in generale sui recuperi intertestuali dal Canzoniere petrarchesco attestati nel ms. parigino cfr. ZANATO, *Indagini sulle Rime*, pp. 151 e seg.

²⁸ Si cita il componimento seguendo la redazione del ms. Parigi, BNF, Ital. 1543 secondo la trascrizione procurata da ZANATO, *Indagini sulle Rime*, p. 198. Per le redazioni successive si rimanda a BEMBO, *Rime*, II, pp. 1082-83 e oltre in questo studio.

dove entrambi i poeti variano in gamma sinonimica il petrarchesco «vertù» in «forza» (*Rime* 13, 6 = *SeC* 4, 12).

Il sonetto *SeC* 4 è datato da Dionisotti al periodo dell'esilio in Francia, sulla base del *topos* dell'*amor de lonh* che rende plausibile ipotizzare l'assenza di Sannazaro da Napoli;²⁹ per Cesare Bozzetti, invece, la composizione di *SeC* 4 deve essere collocata verso la fine del '400, in quanto il sonetto potrebbe essere stato scritto per il matrimonio di Cassandra Marchese con Alfonso Castriota.³⁰ Tenendo ferma la cronologia proposta da Zanato per il ms. parigino, non è facile stabilire se agli inizi del '500 Bembo già conoscesse il sonetto di Sannazaro oppure se entrambi i poeti fossero giunti alle medesime soluzioni separatamente, spiegando i riscontri intertestuali come una derivazione poligenetica dal modello petrarchesco.³¹ Comunque sia, è probabile che una lettura di *SeC* 4 da parte di Bembo sia avvenuta più tardi, perché nella riscrittura di *Rime* 13, attestata dal codice Marciano It. IX 143 – datato da Claudio Vela al 1510-11 –, l'autore rivide il testo correggendo proprio i punti in cui i contatti con *SeC* 4 erano più scoperti. Nella riscrittura, infatti, vengono sostituiti il sintagma «che nel mio cor» (v. 2), il rimante *errore* (v. 4) e la citazione petrarchesca «arte maga» (v. 6), limitando i punti di contatto con il sonetto di Sannazaro alla rima «s'appaga» (v. 7).

²⁹ Cfr. DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, p. 5.

³⁰ Cfr. CESARE BOZZETTI, *Un madrigale adespoto ed inedito e una canzone di dubbia attribuzione*, in *Operosa parva: per Gianni Antonini*, studi raccolti da Domenico De Robertis e Franco Gavazzeni, Verona, Valdonega, 1996, pp. 135-46: 144. Su questo componimento cfr. anche R. FANARA, *Strutture macrotestuali nei "Sonetti et Canzoni" di Jacobo Sannazaro*, Pisa - Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000, p. 11; e TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, p. 31.

³¹ Si tenga conto che il sintagma «arte maga» (*Rvf* 75, 3) è ripreso sia da Sannazaro nell'*Arcadia*, ecloga X, v. 32: «e ciò che in arte maga al tempo nobile» (I. SANNAZARO, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013, p. 245) sia da Bembo in *Quel dì che gli ochi apersi* («Qual erbe o arte maghe han foza in noi», v. 59), componimento rifiutato dall'autore, di cui resta testimonianza sempre nel ms. parigino (cfr. ZANATO, *Indagini sulle Rime*, pp. 151 e 200-203).

Rime 13, 1-8³²

Occhi leggiadri, onde sovente Amore
move lo stral che la mia vita impiaga,
crespo dorato crin, che fai più vaga
l'altrui bellezza e 'l mio foco maggiore,
e voi, man' preste a disciparmi il core,
che sempre intorno a voi soggiorna e vaga,
se del vedervi sol l'alma s'appaga,
perché sì raro vi mostrate fore?

Veniamo adesso alla stampa del 1535 (d'ora in poi R2). In una lettera a Ludovico Beccadelli del 3 marzo 1533, paragonabile a un lancio editoriale in grande stile, Cola Bruno annunciava la nuova edizione delle *Rime* di Bembo come imminente: «si deeno fra non molti giorni ristampare le rime racconce et mutate in buona parte da quello, et state son lette fin hora. Delle quali opere io alcuna vi manderò». ³³ Di fatto quello che colpisce della seconda edizione delle *Rime* bembiane è che l'autore, nel ristampare la sua opera a distanza di pochi anni, abbia avvertito l'esigenza di apportare numerosi interventi ai testi. ³⁴ Considerate tali premesse, dobbiamo chiederci se qualcuna di queste varianti non sia stata generata proprio dalla lettura della stampa *Sonetti et canzoni*, che – si è visto – Bembo aveva ricevuto ai primi di gennaio del 1531.

In questo senso, un caso esemplare riguarda proprio il primo verso del canzoniere bembiano:

R1 (1530) 1, 1 = Piansi et cantai la *perigliosa guerra*

³² Si cita il componimento seguendo la redazione del ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 143 nella trascrizione di C. VELA, *Il primo canzoniere del Bembo* (*ms. Marc. It. IX, 143*), in "Studi di filologia italiana", 46 (1988), pp. 163-251: 216.

³³ BEMBO, *Rime*, II, p. 792.

³⁴ *Ibidem*. Nuove e importanti acquisizioni sulla seconda edizione delle *Rime* si apprendono dalla recente riscoperta di una lettera inedita di Veronica Gambarà a Pietro Bembo cfr. VERONICA ANDREANI, "Il commandamento {...} che già mi fece in Bologna": una lettera inedita di Veronica Gambarà a Pietro Bembo (*Correggio, 15 giugno 1532*), in "Filologia e Critica", 43 (2018), pp. 226-44.

R2 (1535) 1, 1 = Piansi et cantai lo stratio et l'aspra guerra

SeC 93, 10 = dopo sì perigliosa e lunga guerra

Come è stato rilevato di recente l'incipit della raccolta, con l'invocazione alle Muse e il riferimento al *topos* della *militia amoris*, riprende un classico esordio della poesia elegiaca latina.³⁵ Allo stesso tempo si registrano anche dei punti di contatto letterali con il verso sannazariano «dopo sì perigliosa e lunga guerra» (SeC 93, 10).³⁶ In quest'ultimo componimento il poeta si augura di essere sepolto a Roma, trovando così finalmente pace alle sue sofferenze amorose.³⁷ Sulla base dei richiami puntuali sembra possibile ipotizzare che SeC 93 fosse già noto a Bembo prima del 1530, considerato che il sonetto è ben attestato in quattro manoscritti veneziani (Marc. It. IX 202-203-349-622).³⁸ Forse, però, proprio la rilettura di SeC 93 dalla stampa *Sonetti et canzoni*, dove la lirica aveva assunto una posizione chiave nell'ordinamento della silloge,³⁹ indusse Bembo a eliminare l'aggettivo *perigliosa* ricercando una maggiore aderenza al dettato petrarchesco con l'introduzione del sintagma «aspra guerra» (Rvf 264, 111). Nel fare ciò l'autore non rinunciò del tutto a richiamare il testo di Sannazaro, ma riformulò tale allusione in una maniera più sottile, introducendo la dittologia «stratio et aspra guerra» che riecheggia il «perigliosa e lunga guerra» di SeC 93, 10.

Anche in due dei sonetti che compongono il trittico per Vittoria Colonna (Rime 143-146) si riscontrano alcuni richiami a Sannazaro. Nel suo commento Donnini segnala la coincidenza tra la prima redazione del v.

³⁵ Cfr. S. ALBONICO, *Appunti su "forma" e "materia" nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*, in *Lirica in Italia 1494-1530*, pp. 73-100: 88.

³⁶ Cfr. BEMBO, *Rime*, I, n° 1, p. 6.

³⁷ Cfr. FANARA, *Strutture macrotestuali*, p. 77 e TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, pp. 28-29.

³⁸ Cfr. FANARA, *Le rime del Sannazaro*, pp. 9-58.

³⁹ «Essa collega infatti i componimenti 88-92, dal tema metapoetico e / o encomiastico, con le rime finali 94-99, connotate da bilancio esistenziale e autoesortazione alla *mutatio vitae*» (FANARA, *Strutture macrotestuali*, p. 77).

12 di *Cingi le costei tempie de l'amato* («et lei beata che sì chiaro segno»)⁴⁰ e *SeC* 55, 12 («Beata lei, che 'n sì famosa istoria»), evidenziando, oltre alle coincidenze testuali, anche una notevole affinità tematica: in *SeC* 55, sulla scorta dell'esempio fornito dalla donna amata da Petrarca, viene riconosciuta alla poesia la capacità di vincere la morte ed eternare il soggetto di cui si canta («pur vive, per virtù di quella tromba / che per tal grazia al suo morir non tacque» *SeC* 55, 7-8); allo stesso modo le terzine del sonetto di Bembo lodano le composizioni poetiche di Vittoria Colonna in morte del marito, che ne conservano la memoria mediante i versi (*Rime* 143, 12-14).

Per quanto riguarda invece il sonetto bembiano n° 145, i legami intertestuali con la canzone di Sannazaro *SeC* 11 interessano le terminazioni in rima: «donna d'ogni *virtute* intero *exempio*, / nel cui bel petto come in *sacro tempio*» (*Rime* 145, 2-3) = «questi che è de *virtù* qui solo *exempio*; / ma di sue lodi in terra un *sacro tempio*» (*SeC* 11, 93-94). Sia la rima *exempio-tempio* sia il sintagma *sacro tempio* ricorrono nella canzone alla Vergine *Rvf* 366, 57 («al ver Dio *sacrato et vivo tempio* [*exempio*, v. 53]»). Il ricorso all'aggettivo *sacro* in *Rime* 145 mostra una scoperta allusione a *SeC* 11, cosicché si può concludere che Bembo nell'elaborazione di *Rime* 145 abbia recuperato, sulla scorta del componimento di Sannazaro, attributi che Petrarca aveva riservato a Maria e se ne sia servito per lodare Vittoria Colonna.

Tra i nuovi sonetti delle *Rime* del '35 vi è *Anima, che da' bei stellanti chiostri* (*Rime* 86). La materia del componimento risultava di difficile comprensione già ai contemporanei di Bembo, se prestiamo fede a quanto affermato da Annibal Caro in una lettera a Gioseppo Giova del 1559, nella quale Caro riferiva che Gualteruzzi aveva più volte interrogato Bembo sul significato di questo sonetto, ma che egli «non gli volse mai dire il soggetto d'esso, mostrando che fosse fatto sopra il caso d'un gran gentiluomo, che per onore de la casa sua ebbe ad incrudelire contra

⁴⁰ Cfr. BEMBO, *Rime*, II, p. 1207.

il suo sangue proprio». ⁴¹ Dionisotti ipotizza che *Rime* 86 sia rivolto a «un'anima [...], santa e perseguitata: vittima cioè di quella *gelosia che condusse a rovina la Roma miglior*, cioè probabilmente la repubblica, e avviata a conquistarsi il cielo per la via stessa percorsa da Ercole e da Giasone, mediante imprese cioè comandate come impossibili e felicemente riuscite». ⁴²

Senza pretesa di identificare il destinatario del sonetto, forse qualcosa di più su questo componimento si può ricavare accostandolo al sannazariano *Anima eletta che col tuo fattore* (*SeC* 5), in cui il poeta si rivolge a Sant'Antonio, patrono di Padova, affinché lo liberi dalle sofferenze amorose:

Rime 86, 1-14

Anima, che da' bei stellanti chiostri,
cinta de' raggi sì del vero amore,
scendesti in terra, che fuor d'ogni errore
ten' vai sicura de gli affetti nostri,
con altre voci homai, con altri inchiostri
moverò più sovente a farti onore,
poi che se' giunta ove fia 'l tuo valore
in altro pregio che le perle e gli ostri.
Dirò di lei, ch' quella gelosia,
onde Roma miglior cadde, rassembra:
«O vendetta di Dio, chi te ne oblia?»
Poi seguirò, che se ben ti rimembra
d'Hercole et di Iason, questa è la via
di gir al ciel ne le terrene membra.

SeC 5, 1-14

Anima eletta che col tuo fattore
ti godi assisa nei stellati chiostri,
ove lucente e bella or ti dimostri
tutta pietosa del mondano errore,
se mai vera pietà, se giusto amore
ti sospinse a curar de' danni nostri,
fra sì distorte vie, fra tanti mostri,
prega ch'io trovi il già perduto core.
Venir vedra'mi a venerar la tomba
ove lasciasti le reliquie sante,
per cui sì chiara in ciel Padoa rimbomba.
Ivi le lodi tue sì belle e tante,
quantunque degne di più altera tromba,
con voce dir mi udrai bassa e tremante.

Le affinità risultano notevoli, soprattutto perché le quartine presentano identiche rime in *-ostri* e in *-ore*. Ipotizzerei che Bembo abbia

⁴¹ ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, ed. critica con introduzione e note di Aulo Greco, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1957-1961, II. *Luglio 1546-Luglio 1559*, 1959, n° 560, pp. 327-28; cfr. anche BEMBO, *Rime*, I, pp. 200-201.

⁴² BEMBO, *Prose e Rime*, p. 572; cfr. anche ID., *Rime*, I, pp. 200-201.

invertito le due rime proprio per evitare un'eccessiva specularità con Sannazaro, anche perché le coincidenze in punta di verso si estendono oltre la parola in rima e interessano sintagmi come «stellanti chiostri» (*Rime* 86, 1) «stellati chiostri» (*SeC* 5, 2); «vero amore» (*Rime* 86, 2) «giusto amore» (*SeC* 5, 5); «fuor d'ogni errore» (*Rime* 86, 3) «pietosa del mondano errore» (*SeC* 5, 4); «de gli affetti nostri» (*Rime* 86, 4) antitetico a «de' danni nostri» (*SeC* 5, 6). Anche gli incipit risultano analoghi con attacco del vocativo «Anima» seguito dal pronome relativo «che», secondo il modello petrarchesco di *Rvf* 28, 1-2 («O aspettata in ciel beata e bella / anima *che* di nostra umanitate»).⁴³

In Sannazaro il parallelismo antitetico tra il v. 5 e il v. 7 con «vera pietà» contrapposto a «distorte vie», e «giusto amore» contrapposto a «danni nostri» è sottolineato dal raddoppiamento del secondo emistichio della parola ad attacco di verso: «*se* mai vera pietà, *se* giusto amore» e «*fra* sì distorte vie, *fra* tanti mostri». Bembo utilizza tale raddoppiamento nello stesso punto, ad attacco cioè della seconda quartina: «*con* altre voci omai, *con* altri inchiostri» (v. 5).

Anche la disposizione della materia risulta piuttosto simile: in entrambi i sonetti la prima quartina è dedicata alla descrizione delle qualità morali del destinatario, mentre nelle terzine è formulata una dichiarazione di intenti: «dirò di lei» (*Rime* 86, 9) e «con voce dir mi udrai bassa e tremante» (*SeC* 5, 14). In entrambi i testi è menzionata una città: Padova in Sannazaro (v. 11) e Roma in Bembo (v. 10). Ma l'imitazione non è una copia del modello, Bembo infatti lo rovescia: nella prima quartina, dove Sannazaro parla di un'avvenuta assunzione in cielo, Bembo si riferisce invece a una discesa («scendesti in terra», v. 3 e «terrene membra», v. 14).

Una prima redazione di *SeC* 5 si legge nel ms. Firenze, BNC, Magliabechiano VII 720;⁴⁴ Marina Riccucci ha segnalato la somiglianza, al

⁴³ Cfr. anche *Rvf* 204, 1.

⁴⁴ Cfr. SANNAZARO, *Opere*, pp. 438-39.

limite della citazione, tra questa prima versione di *SeC* 5 e l'incipit della quinta ecloga dell'*Arcadia*, dove al v. 3 leggiamo «nuda salisti nei superni chiostri», così come sul ms. Magliabechiano è riportato «*superni* chiostri» (v. 2).⁴⁵ La variante «stellati chiostri» si registra dunque nel passaggio alla stampa, con probabile reminiscenza del sonetto *Cbi è costei, che nostra etade adorna* di Giusto de' Conti, che presenta analoghe rime in *-ore* e in *-ostri*. La lezione *stellanti* di Bembo è più aderente al modello petrarchesco di *Rvf* 309, 4 («per adornare i suoi stellanti chiostri»), ma la decisione di utilizzare tale sintagma potrebbe derivare proprio dalla lettura della redazione di *SeC* 5 stampata nella *princeps*.

Il nostro autore si ricorderà inoltre di *SeC* 5, 2 durante la composizione della canzone n° 174 in morte della Morosina (*Donna, de' cui begli occhi alto diletto*), elaborata a partire dal 10 luglio del 1539 e stampata nel '48 nella raccolta postuma.⁴⁶ Al v. 10 della canzone viene descritta l'assunzione in cielo della donna amata («Tu godi, assisa tra' beati spirti» 174, 10) sulla falsariga del sannazariano «ti godi assisa nei stellati chiostri» (*SeC* 5, 2). Evidentemente questo sonetto doveva aver suscitato particolare interesse in Bembo, forse proprio per il riferimento alla sua Padova.

Per quanto riguarda la raccolta postuma (Dorico 1548), vale la pena soffermarci sul componimento conclusivo, che è anche l'ultimo sonetto scritto in vita da Bembo, ossia *Casa in cui le virtuti han chiaro albergo* (n° 179) indirizzato a Giovanni della Casa.⁴⁷ Nel suo commento Donnini

⁴⁵ Cfr. MARINA RICCUCCI, *Tra memoria poetica e autocitazione. Ossessioni verbali e funerarie nell'"Arcadia"*, in "Parole rubate", 14 (2016), pp. 75-93: 79-80. Per le varianti di *SeC* 5 cfr. SANNAZARO, *Opere*, p. 452.

⁴⁶ Sulle vicende redazionali della canzone n° 174 cfr. BEMBO, *Rime*, I, pp. 399-400.

⁴⁷ Cfr. almeno ivi, pp. 412-13; e A. DONNINI, *Il sonetto di Bembo a Giovanni Della Casa*, in "Studi e Problemi di Critica testuale", 70 (2005), pp. 5-25. Sui rapporti tra Bembo e Della Casa cfr. G. DILEMMI, *Giovanni Della Casa e il "nobil cigno": "a gara" col Bembo*, in *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, a cura di Gennaro Barbarisi e C. Berra, Milano, Cisalpino, 1997, pp. 93-122 e C. BERRA, *Una corrispondenza "a tre": Della Casa, Gualteruzzi, Bembo (e tre stanze piacevoli di Della Casa)*, in "Giornale Storico della Letteratura italiana", 190 (2013), pp. 552-87.

indica il modello del sonetto in *Rvf* 146, citando tra le fonti anche l'incipit di *ScC* 70:

Rime 179, 1-14

Casa, in cui le virtuti han chiaro albergo,
e pura fede e vera cortesia,
e lo stil, che d'Arpin sì dolce uscia,
risorge, e i dopo sorti lascia a tergo,
s'io movo per lodarvi e carte vergo,
presuntuoso il mio penser non sia:
ché mentre e' viene a voi per tanta via,
nel vostro gran valor m'affino e tergo.

E forse ancora un amoroso ingegno,
ciò leggendo, dirà: – più felici alme
di queste il tempo lor certo non ebbe.

Due città senza pari e belle et alme
le dier al mondo, e Roma tenne e crebbe.
Qual può coppia sperar destin più degno? –

ScC 70, 1-14

O di rara virtù gran tempo albergo,
alma stimata e posta fra gli Dei,
or cieco abisso di vizi empì e rei,
ove, pensando sol, mi adombro e mergo,
il nome tuo da quante carte vergo
sbandito sia! ché più che i' non vorrei
è per me noto; ond'or da' versi mei
le macchie lavo, e 'l dir polisco e tergo.

Di tuoi chiari triunfi altro volume
ordir credea; ma per tua colpa or manca,
c'ucel notturno sempre aborre il lume.

Dunque ne andrai, tutta assetata e stanca,
a ber lo oblio de l'infelice fiume,
e rimarrà la carta illesa e bianca

Rvf 146, 1-14

O d'ardente vertute ornata et calda
alma gentil chui tante carte vergo;
o sol già d'onestate intero albergo,
torre in alto valor fondata et salda;
o fiamma, o rose sparse in dolce falda
di viva neve, in ch'io mi specchio e tergo;
o piacer onde l'ali al bel viso ergo,
che luce sovra quanti il sol ne scalda:
del vostro nome, se mie rime intese
fossin sì lunge, avrei pien Tyle et Battro,
la Tana e 'l Nilo, Athlante, Olimpo et Calpe.
Poi che portar nol posso in tutte et quattro
parti del mondo, udrallo il bel paese
ch'Appennin parte, e 'l mar circonda et l'Alpe.

I punti di contatto tra *ScC* 70 e *Rvf* 146 sono evidenti, a cominciare dall'allocuzione elogiativa con vocativo "O" presente in entrambi gli incipit:

O di rara virtù gran tempo albergo / alma stimata (*SeC* 70, 1-2)

O d'ardente vertute [...] / alma gentil (*Rvf* 146, 1-2)

Sannazaro riprende da *Rvf* 146 anche la collocazione a fine verso della dittologia sinonimica «fondata e salda» (*Rvf* 146, 4) e la coppia di verbi «specchio e tergo» (*Rvf* 146, 6), richiamandole attraverso altre due coppie disposte simmetricamente a conclusione di entrambe le quartine: «adombro e mergo» (*SeC* 70, 4) e «polisco e tergo» (*SeC* 70, 8). Simile è anche l'attacco della prima terzina («del vostro nome» *Rvf* 146, 9; «di tuoi chiari triunfi» *SeC* 70, 9), in cui si sviluppa in maniera ipotetica il *topos* della lode smisurata delle gesta del destinatario.

Attraverso tali accorgimenti Sannazaro rievoca il modello petrarchesco per poi rovesciarlo. Mentre infatti *Rvf* 146 è un testo di encomio, i sonetti *SeC* 70-71 costituiscono una violenta *damnatio memoriae* contro un personaggio che tutt'ora resta ignoto, dal momento che – come osserva Tobia Toscano – l'identificazione con Alfonso d'Aragona non sembra del tutto pertinente.⁴⁸

Forse leggendo la *princeps* di *Sonetti et canzoni* Bembo colse il rapporto antitetico tra *SeC* 70 e *Rvf* 146, decidendo a sua volta di rielaborarli. Il punto di partenza della scrittura bembiana è dunque il sonetto di Sannazaro pensato in relazione al modello petrarchesco. *SeC* 70 infatti viene rievocato sin dall'incipit del componimento bembiano («Casa, in cui le *virtuti* han chiaro *albergo*» 179, 1 = «O di rara *virtù* gran tempo *albergo*» *SeC* 70, 1): se il termine *virtù* è comune anche al modello petrarchesco, la rima *albergo* stabilisce un rapporto più stringente tra il sonetto di Bembo e quello di Sannazaro. L'adozione inoltre della rima vocalica in *-ia* sembra riecheggiare il verso in *reget* «il nome tuo da quante carte vergo / sbandito *sia!*» (v. 6) che diventa: «presuntuoso il mio pensier non *sia*» (v. 6) collocato tra l'altro nella medesima posizione. Restando sempre in

⁴⁸ L'identificazione del destinatario di *SeC* 70 con Alfonso d'Aragona, figlio del re Ferrante, è stata proposta da RICCUCCI, *Tra memoria poetica e autocitazione*, p. 86; ma cfr. ora le osservazioni di Tobia R. Toscano e di Guido Cappelli in questo volume.

punta di verso, anche il sintagma *carte vergo*, pur risultando comune a tutti e tre i testi è ripreso da Bembo nella stessa posizione in cui Sannazaro lo colloca nel suo componimento (*Rvf* 146, 2 = *SeC* 70, 5 = *Rime* 179, 5). Allo stesso modo la dittologia «affino e tergo» (*Rime* 179, 8) richiama allo stesso tempo sia «specchio e tergo» del modello petrarchesco (*Rvf* 146, 6) sia «polisco e tergo» di *SeC* 70, 8, stabilendo con quest'ultimo un rapporto più profondo, in quanto nei sonetti di Bembo e Sannazaro questa dittologia è collocata esattamente allo stesso verso (v. 8).

Tra *SeC* 70 e *Rime* 179 si instaura un rapporto di specularità, che trova la sua attuazione anche sul piano contenutistico: risulta interessante infatti che un sonetto come *SeC* 70, in cui è professata una violenta rimozione della memoria, sia stato assunto da Bembo come modello per un componimento che viene considerato a tutti gli effetti come il suo testamento spirituale.

Dagli esempi proposti si ricava che le rime di Sannazaro abbiano rappresentato per Bembo un modello costante con cui confrontarsi e che il dono della stampa *Sonetti et canzoni* abbia incoraggiato tale comportamento emulativo anche in età matura.

Tra i componimenti di Sannazaro e quelli di Bembo si instaura un rapporto intertestuale che potremmo definire complesso, in quanto presuppone un costante rimando a un ipotesto modello, ossia il Canzoniere di Petrarca. Verso quest'opera entrambi i poeti assumono un analogo atteggiamento di recupero fedele, ma con esiti parzialmente differenti. Nella rielaborazione bembiana si genera dunque una sorta di triangolazione: Bembo guarda a Sannazaro attraverso il *medium* petrarchesco, considerandolo come un ampliamento del modello trecentesco.

L'importanza dell'attività poetica volgare di Sannazaro per Bembo è ben esemplificata da quella che Rossella Lauber ha definito la "galleria dei ritratti di casa Bembo", ossia l'elenco della collezione delle opere d'arte possedute dal nostro autore compilato a più riprese, a partire dal

1521, dal patrizio veneziano Marcantonio Michiel.⁴⁹ Ebbene, tra le opere d'arte registrate da Michiel compare «un quadro di Sannazaro di Sebastiano Venitiano [Sebastiano del Piombo], ritratto da un altro ritratto». ⁵⁰ Oltre a quest'opera, che gli storici dell'arte purtroppo non sono riusciti a identificare, Michiel segnala che Bembo possedeva anche tre quadri raffiguranti rispettivamente Dante, Petrarca e Boccaccio.⁵¹ È quantomeno suggestivo immaginare che questi ultimi tre ritratti fossero affiancati a quello di Sannazaro, unico moderno in quella che per Bembo era una galleria di classici.

⁴⁹ Su Marcantonio Michiel (Venezia, 1484-1552), amico sia di Bembo che di Sannazaro, cfr. GINO BENZONI, *Michiel, Marcantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LXXIV, 2010, pp. 319-25, e ROSSELLA LAUBER, "In casa di Messer Pietro Bembo". *Riflessioni su Pietro Bembo e Marcantonio Michiel*, in *Pietro Bembo e le arti*, pp. 441-64: 453-56.

⁵⁰ LAUBER, "In casa di Messer Pietro Bembo", p. 453, che trascrive direttamente dagli autografi di Michiel conservati nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI 67 (= 7351), c. 10r; l'unica edizione moderna del diario di Michiel è *Notizia d'opere di disegno*, a cura di Jacopo Morelli, Bassano, s.n. [prob. Remondini], 1800, Bologna, Zanichelli, 1884.

⁵¹ *Notizia d'opere di disegno*, p. 18.

EPISODI DELLA FORTUNA DEL SANNAZARO LIRICO: EDIZIONI E STUDI FRA SETTE E OTTOCENTO*

Giacomo Vagni

Per ripercorrere quella che sarebbe forse più corretto chiamare la *sfortuna* critica del Sannazaro lirico in età moderna, si può partire da quanto Enrico Carrara – già editore dell'*Arcadia* per Utet nel 1926 e autore di un'agile monografia sul poeta per Paravia nel 1932 – registrava nel 1936 a proposito delle rime:

Scarseggiando le notizie atte a farcele intendere nei loro riferimenti reali, sia le politiche, o encomiastiche, o amicali, sia le amorose (perché del suo “sedicenne amore” proprio non sappiamo nulla), ci appaiono solo come rapsodie petrarchesche in cui il risonare di spunti, di cadenze, d'interi versi del modello, ci disturba anziché dilettarci. Per ciò forse nessuno le ha propriamente studiate, e restano ancora preziosa miniera di ricerche.¹

* La ricerca è stata sviluppata nell'ambito del progetto “Lirici del Cinquecento da Crescimbeni a Croce. Il petrarchismo come mito fondativo della modernità letteraria italiana”, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero, sussidio Ambizione PZ00P1_174066.

¹ ENRICO CARRARA, *Sannazaro, Iacopo*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XXX, 1936, pp. 737-40: 738.

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli, Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>

ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-17



L'annunciata edizione delle opere volgari nella primonovecentesca "Biblioteca degli scrittori meridionali" non era andata in porto,² e nel 1961 Alfredo Mauro avrebbe finalmente pubblicato le liriche volgari osservando che «ormai è più di un secolo che più non si ristampano».³ Alcuni nodi di tale duratura sfortuna – *in primis* la mancanza di un'edizione del canzoniere autonoma e dotata di commento – durano ancora.⁴ Senza pretendere di tracciare un quadro generale sintetico e completo degli studi e delle edizioni sul Sannazaro lirico fra Sette e Ottocento, vorrei riportare l'attenzione su due passaggi che mi è parso avessero un certo valore rappresentativo.

1. Edizioni fra Emilia e Veneto all'inizio del Settecento

È quasi un luogo comune che le nostre conoscenze di lirica cinquecentesca si fondino sugli studi eruditi del Settecento. Per quanto riguarda le iniziative editoriali, addirittura, ci si potrebbe quasi accontentare, con accettabile approssimazione, di quanto prodotto nei primi quattro decenni del secolo fra Emilia e Veneto: fra Bologna e Modena da una parte, e fra Venezia, Padova e Verona dall'altra. Ai circoli eruditi e arcadici fioriti in quest'area risale una parte considerevole delle edizioni ancor oggi fondamentali per la poesia dei cosiddetti petrarchisti. Ciò vale, in larga misura, anche per il Sannazaro lirico.

² LUIGI TANSILLO, *Rime*, introduzione e testo a cura di Tobia R. Toscano, commento di Erika Milburn e Rossano Pesarino, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2012, I, p. 13.

³ IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, p. 449 (a questa edizione si farà poi sempre riferimento, con la sigla *SeC* seguita da un numero arabo, per identificare i componimenti del canzoniere e con l'abbreviazione MAURO per gli apparati).

⁴ Si vedano in proposito, ad esempio, le puntuali e condivisibili considerazioni di T.R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della "princeps" delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei "Sonetti et canzoni"* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 13-47: 13-14.

In un saggio sulla ricezione di Sannazaro in età arcadica, Concetta Ranieri ha osservato che nel Settecento «l'attenzione critica, escluso il Tiraboschi, [...] si focalizza essenzialmente sul poema religioso del *De partu Virginis*».⁵ L'importanza del Sannazaro latino, e del poema sacro in particolare, non si registra soltanto in ambito critico, ma anche in quello editoriale, e ben oltre l'età arcadica. In un primo sommario censimento, ho contato cinque diverse traduzioni italiane del *De partu Virginis* pubblicate nel Settecento, alcune con più ristampe, e sei nell'Ottocento, con un'ultima appendice nel 1901.⁶ Più ridotta, ma comunque significativa, la trafila delle *Eglogae piscatoriae*, con una traduzione padovana del 1768 e tre diverse traduzioni ottocentesche.⁷ A queste si affianca la duratura fortuna europea delle opere latine in lingua originale: per citare soltanto le due imprese più prestigiose, ricordo gli *Opera latina omnia* con data Amsterdam 1689, con cinque ristampe ravvicinate fra Napoli (1699, 1718 e 1732), Francoforte (1709) e Parigi (1725), e i *Poemata* pubblicati dai fratelli Volpi a Padova nel 1719 e poi più volte ristampati anche oltre la fine del secolo (Padova 1719, 1731 e 1751; Venezia 1746, 1752 e 1760; Bassano 1782 e 1805).

⁵ CONCETTA RANIERI, *Jacopo Sannazaro e l'Arcadia: interpretazioni critiche e fortuna editoriale nel secolo XVIII*, in *Tre secoli dell'Arcadia*. Catalogo della mostra tenuta a Roma nel 1990, a cura del Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma, Vallicelliana, 1991, pp. 23-32: 28.

⁶ Queste, in estrema sintesi, le traduzioni a me note pubblicate (o ripubblicate) fra Sei e Settecento: Michelangelo di San Giuseppe (Napoli 1650); Giovanni Giolito (Napoli s.d.; Verona 1732); Niccolò Tortorelli (Napoli 1717); Francesco Scotti (Napoli 1758); Lodovico Bigoni (Brescia 1756); un discorso a parte meriterebbe la più ambiziosa edizione con testo latino e traduzione dell'arcade e cruscante Giovanni Bartolomeo Casaregi (Firenze 1740; Palermo 1781; Napoli 1851). Queste invece le traduzioni ottocentesche: Giuseppe Lazzari (Venezia 1816); Scipione Colelli (Roma 1818); Bernardo Trento (Padova 1819); Domenico Bartolini (Napoli 1828); Lodovico Ortolani (Forlì 1841); Jacopo Monico (Venezia 1862); Giulio Cantimorri (Sansepolcro 1901). A queste si possono aggiungere una traduzione francese (Parigi 1838) e l'edizione critica curata da August Hübner (Nissae 1848).

⁷ Domenico Scipioni (Padova 1768); Filippo Scolari (Venezia 1813); Luigi Biondi (Torino 1823; Genova 1824); Luigi Grilli (Città di Castello 1899).

Alfredo Mauro afferma di aver rinvenuto tredici edizioni settecentesche delle rime di Sannazaro, sempre pubblicate insieme all'*Arcadia*.⁸ Se ci fermiamo al dato bruto e non sgrossato del numero di emissioni, gli *opera omnia* latini e volgari *grosso modo* si corrispondono, a testimonianza di un ritorno di interesse per l'insieme dell'opera sannazariana, in connessione col più generale rilancio della poesia rinascimentale a inizio Settecento. Proprio nella valorizzazione del Sannazaro lirico in questa prospettiva, con la sua annessione alla parte alta del canone cinquecentesco, mi pare consista l'eredità più duratura e influente attribuibile all'età arcadica. Sebbene nelle antologie otto-novecentesche studiate da Amedeo Quondam il nostro per lo più non sia censito in nome della sua pertinenza quattrocentesca,⁹ l'immagine di Sannazaro "poeta del Cinquecento" riemerge con singolare persistenza lungo tutto il percorso bisecolare che qui si considera.

Crescimbeni ricorda più volte Sannazaro come uno dei poeti che nel "buon secolo" avevano riportato in vita la più genuina tradizione petrarchesca. Nelle prime battute del dialogo I della *Bellezza della volgar poesia*, con apparente noncuranza, l'abate marchigiano colloca sulle «onorate vestigia» del Petrarca «il Bembo, il Casa, il Tansilio, il Sannazaro, il Caro, e la divina Marchesana di Pescara, e cento altri del passato Secolo». ¹⁰ Questo tipo di stringati elenchi, significativi nel loro offrire una

⁸ MAURO, p. 449: «dopo una eclissi di più che 70 anni (dal 1646 al 1720 ne fu fatta una sola edizione, nel 1672), 13 edizioni nel Settecento e 2 nell'Ottocento, nel 1820 e nel 1851» (nel novero, evidentemente, non si distingue fra nuove edizioni e semplici ristampe).

⁹ AMEDEO QUONDAM, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 62-64.

¹⁰ *La bellezza della volgar poesia spiegata in otto dialoghi da Giovanni Mario de' Crescimbeni custode d'Arcadia, con varie notizie, e col catalogo degli Arcadi*, in Roma, per Gio. Francesco Buagni, 1700, p. 5 (cfr. ora GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, edizione a cura di Enrico

rappresentazione sintetica e quasi iconica di chi potesse essere riconosciuto come più altamente rappresentativo di un dato fenomeno letterario, permettono di misurare, con una prima empirica approssimazione, le variabili quotazioni dei lirici cinquecentisti lungo il contrastato percorso della loro ricezione critica. In forma analoga il giudizio si ritrova, ancora in posizione d'esordio, nella sintesi storiografica che introduce il primo volume dei *Comentari*:

Nel secolo XVI [...] lo stile del Petrarca nel Lirico acquistò il suo primiero splendore col mezzo de' famosissimi Bembo, Guidiccioni, Sannazaro, Casa, Costanzo, Tansillo, e di moltissimi altri, anzi infiniti, essendo stato uniforme lo stile in tutti i Compositori di quel secolo, che da noi però con dovere nella nostra Istoria vien chiamato d'Oro; né, che dalla forza, e scelta de' sentimenti, e dalla felicità della condotta, distinguendosi l'un Poeta dall'altro.¹¹

Per il primo custode d'Arcadia, Sannazaro era il primo dei poeti dell'aureo Cinquecento, e non l'ultimo dell'impoetico Quattrocento: un

Zucchi, Bologna, I Libri di Emil, 2019, p. 94). Già nell'*Istoria*, Sannazaro era il primo dei poeti che «fiorirono» nell'anno 1500, subito seguito da Bembo, Ariosto e Castiglione (*L'istoria della volgar poesia scritta da Giovanni Mario de' Crescimbeni detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario, Custode d'Arcadia. All'Altezza Serenissima di Ferdinando Gran Principe di Toscana*, in Roma, per il Chracas, 1698, pp. 96-97).

¹¹ *Comentari di Gio. Mario de' Crescimbeni [...] intorno alla sua Istoria della Volgar Poesia. Volume Primo...*, in Roma, per Antonio de Rossi alla Piazza de Ceri, 1702, p. 32 (a questi si aggiungevano, secondo la bipartizione crescimbeniana fra linea "petrarchista" e linea "chiabresca", i più eccellenti promotori cinquecenteschi dello «stile Lirico alla maniera de' gli antichi Maestri Greci [...]: il Trissino, l'Alamanni, e Bernardo Tasso»). Nello stesso volume, Sannazaro è indicato quale iniziatore del genere elegiaco in terzine volgari: «il più antico Poeta Toscano, che di proposito mettesse in uso il vero carattere dell'Elegia, benché non si valesse di questo nome, fu Jacopo Sannazaro, il quale ne fece tre bellissime, l'una in morte del Marchese di Pescara, la quale incomincia *Scorto dal mio pensiero tra sassi, e l'onda*. L'altra in morte di Piero Leone, o Leonio, Spolefino, Letterato famosissimo, che incomincia *La notte, che dal Ciel cara d'oblio*, e finalmente la terza per la morte di Cristo Nostro Signore, intitolata *Lamentazione*, e incominciante *Se mai per meraviglia alzaste il viso*» (ivi, p. 133).

simile giudizio critico, espresso in una forma per così dire cronologica, è confermato nella sintetica e a suo modo solenne conclusione del primo volume dei *Comentari*, ove Crescimbeni tornava a fissare il canone degli autori-modello per la poesia lirica:

l'Istoria [...] per quel che riguarda ciò, che dee seguitarsi, riceve la sua pienezza da i secoli XIV e XVI che fiorirono que' grandi Uomini, i quali anno renduta la nostra Poesia al sommo bella, e pregevole; ed eglino sono Dante, M. Cino, il Petrarca, e Buonaccorso da Montemagno, il Bembo, il Sannazaro, l'Ariosto, il Trissino, l'Alamanni, il Casa, ambedue i Tassi, il Tansillo, il Caro, il Costanzo, il Guidiccioni, e molti altri, a i quali si possono aggiungere Lorenzo de' Medici, Agostino da Urbino, e Agnolo Poliziano, che nel secolo XV furono i primi a ritornarla al suo splendore, che aveva patito dopo il Petrarca grandissimo decrescimento.¹²

Se è vero, poi, che l'attenzione del Muratori critico e teorico si focalizza con maggiore attenzione sulla produzione latina, tanto che Sannazaro non compare nella selezione antologica del libro IV della *Perfetta poesia*, va ricordato che nella stessa opera egli era ricordato non solo fra i moderni poeti latini capaci di tenere testa agli antichi, ma era anche incluso nell'elenco dei maggiori autori di prosa e poesia volgare:

Né tampoco il risorgimento della Latina arrecò pregiudizio all'Italiana, essendo più tosto vero, che meglio, e men rozzamente per l'ordinario hanno scritto nell'Italico Idioma quegli, che più perfettamente possedevano il Latino, siccome nel Petrarca, nel Boccaccio, nel Passavanti, nel Sannazaro, nel Bembo, in Monsignor della Casa, nel Pigna, nel Muzio, nello Sperone, in Claudio Tolomei, nel Gibaldi, nel Castelvetro, e nel

¹² Ivi, p. 389.

Caro, ne' due Tassi, nel Card. Pallavicino, nel Segneri, nel Maggi, e in altri Autori può scorgersi.¹³

Tale situazione ha un preciso riscontro nella *Scelta di sonetti e canzoni* pubblicata a Bologna nel 1709, uscita sotto il nome del prematuramente scomparso Agostino Gobbi, dietro (o accanto) al quale si celava il maggiore fra i lirici petrarchisti della Colonia Renia, Eustachio Manfredi.¹⁴ Con il fine di raccogliere «in un corpo solo» i testi essenziali per «chi intende di dar opera alla lirica Toscana poesia», Manfredi e Gobbi ripubblicavano «le rime de' più celebri fra' nostri poeti, e specialmente fra gli antichi», divenute ormai troppo rare e quasi introvabili, e aggiungevano

¹³ Si veda rispettivamente LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, 2 voll., a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, I, 1971, p. 277 e II, 1972, p. 636. Sul tema, si rimanda a CORRADO VIOLA, *Il canone di Muratori*, in *Canonici d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo e C. Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 193-208.

¹⁴ *Scelta di sonetti, e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo. Parte prima, che contiene i rimatori antichi, del 1400, e del 1500, fino al 1550*, in Bologna, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole, 1709. Così ANDREA DONNINI, *Eustachio Manfredi rimatore*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 178 (2001), pp. 205-57: 216 n. 53: nel primo volume «la prefazione anonima è di Manfredi così come l'importante bibliografia. È da ritenersi che anche la scelta dei componimenti sia stata sostanzialmente di Manfredi per quanto riguarda i primi due volumi dedicati a rimatori dal Duecento al Seicento. Per l'ultimo volume che accoglie rime di contemporanei la cura fu palesemente di Manfredi, essendo il Gobbi morto nel 1709». Più prudente (ma vago): UGO BALDINI, s.v., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LXVIII, 2007, pp. 668-76: «Nel collegio di palazzo Montalto promosse edizioni di poeti (A. Di Costanzo, L. Tansillo, [F.]M. Molza), patrocinò la *Scelta di sonetti, e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo* di A. Gobbi (Bologna 1709-11), cui forse collaborò»; sul Manfredi "teorico" e storico della tradizione letteraria si veda anche ILARIA MAGNANI CAMPANACCI, *Le "Postille" di Eustachio Manfredi alla "Perfetta Poesia" di Lodovico Antonio Muratori*, in "Studi e problemi di critica testuale", 32 (1986), pp. 103-32 e ANDREA CAMPANA, *Eustachio Manfredi e le dinamiche della poesia d'occasione*, Bologna, Pàtron, 2018. Sulla raccolta, C. VIOLA, *Antologie del Settecento*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale di Roma (27-29 ottobre 2014), a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Ed., 2016, pp. 249-87, in particolare pp. 274-81.

quelle «d'altri più classici, ma non così rari poeti, come del Petrarca, del Bembo, del Sannazzaro, del Casa, di Torquato Tasso, del Chiabrera, del Marino, e d'altri simili».¹⁵ Si confermava così operativamente la posizione di assoluto rilievo occupata nel panorama lirico cinquecentesco da Sannazzaro, annoverato con i soli Bembo, Casa e Tasso fra i classici di fortuna duratura e perciò facili da reperire.

Nella *Scelta* Sannazzaro apre la sezione “Rimatori dal 1500 sino al 1550”, ed è presente con venticinque testi (diciotto sonetti e sette canzoni). Gli unici altri autori in questa parte che arrivino a cifre analoghe sono Giovanni Guidiccioni (25), Francesco Maria Molza (33), Bernardo Tasso (37); e poco sotto Trissino (20) e Gandolfo Porrino (21).¹⁶ Nella prima edizione, ai testi del nostro seguiva, dopo un sonetto di Ercole Strozzi, la selezione bembiana, di gran lunga la più ampia (72 testi, di cui 63 sonetti).¹⁷

Nell'antologia, secondo quanto afferma il *Discorso* introduttivo, la disposizione segue un ordine cronologico dotato di una valenza in senso largo critica:

Abbiamo dunque disposti gli autori per secoli, e quelli, che nello stesso secolo cadevano, abbiamo a un dipresso ordinati per gli anni, ne' quali fiorirono; e se in alcuni siamo stati incerti del tempo preciso, gli abbiamo riferiti a quell'età, alla quale par che il loro stile appartenga, nel che ogn'un vede, che la lunghezza del tempo, per cui ogni autore ha continuato a poetare, ci lasciava qualche arbitrio.¹⁸

¹⁵ *Scelta di sonetti, e canzoni*, pp. 5-6.

¹⁶ Sull'antologia, e sul valore di queste rappresentazioni, cfr. QUONDAM, *Petrarchismo mediato*, pp. 26-31 e 67-68.

¹⁷ Nelle edizioni successive il *corpus* sannazariano sarebbe rimasto immutato, mentre sarebbe leggermente evoluto il panorama circostante, fino ad arrivare nella quarta edizione del 1739 (I, pp. 207-33), all'aggiunta di una canzone di Angelo Colocci (*Dai Sonetti, e Barzel. di B. Cingulo. Canzone In Morte di B. Cingulo*) prima del sonetto di Strozzi (p. 237), e di un sonetto di Andrea Navagero (*Dalle sue Opere stampate in Padova*, 1718) prima della sezione bembiana.

¹⁸ *Scelta di sonetti, e canzoni*, p. 17 (corsivo mio).

Il caso del Sannazaro lirico, con una stampa postuma del 1530 di materiale che risale in gran parte al secolo precedente, avrebbe potuto lasciare qualche margine di scelta – tanto più che il *tòpos* dell'amore giovanile come origine della scrittura lirica è precocemente attestato nelle biografie. Ma, come si è detto, la posizione di capofila del secolo aureo quale immediato precursore di Bembo, e come tale già partecipe della nuova fioritura linguistica e poetica, corrispondeva a un giudizio di valore che, recuperato dalle discussioni cinquecentesche, appare stabilmente condiviso fra i diversi poli del rinascendo petrarchismo arcadico ed erudito.¹⁹

Il *corpus* testuale sembra confermare la scelta di prima mano da parte del raccoglitore, che nella rubrica introduttiva segnala come fonte una non meglio specificata raccolta *Dalle Rime, e dall'Arcadia dell'Autore*. Tale selezione di prima mano, tuttavia, sembra essere stata tacitamente integrata dal confronto con un'antologia cinquecentesca: se dei venticinque testi riproposti nella *Scelta*, tutti tratti dal canzoniere a parte le egloghe III e V dell'*Arcadia*, nove non figurano nelle raccolte antiche, quattordici di essi si leggono nei *Fiori delle rime de' poeti illustri* curati da Girolamo Ruscelli nel 1558:²⁰

¹⁹ Su questo punto, e più in generale, ha importanti osservazioni CARLO VECCE, *Leopardi e Sannazaro*, in *Leopardi e il '500*, a cura di Paola Italia, prefazione di Stefano Carrai, Pisa, Pacini, 2010, pp. 9-25, in particolare pp. 9-13.

²⁰ I testi 9 e 17 della *Scelta* si leggevano anche nel *Libro primo delle rime spirituali, parte nuouamente raccolta da più auctori, parte non più date in luce*, in Venetia, al segno della Speranza, 1550, cc. 9r-v, ove Sannazaro era presente con altri tre sonetti: *SeC 7 Non quel, ch'el volgo cieco ama, et adora*; *SeC 8 Apollo che con bruna, et mesta fronte* (incipit della *princeps*: «Almo splendor perché con mesta fronte»); e *SeC 97 Almo monte, felice et santa Valle*; Sannazaro è il secondo autore antologizzato, dopo i 27 sonetti di don Giovanni dal Bene. Nelle principali antologie cinquecentesche l'unico altro testo sannazariano a me noto (e riannesso al *corpus* delle disperse dai fratelli Volpi nel 1723) è *SeC 11 Presago di sì rara et degna sorte*, nelle *Rime di diuersi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, in Vinetia, appresso Gabriel Giolito di Ferrarii, 1547, c. 47v (rubrica: *Del Sannazaro sopra uno armelino. Mandato in dono alla s. Veronica Gambarà*).

Giacomo Vagni

<i>Scelta</i>	<i>Sonetti et canzoni</i>	<i>Fiori</i> ²¹
1. Ecco, ch'un'altra volta, o piagge apriche	34	1
2. Quante grazie vi rendo amiche stelle	36	2
3. Vaghi, soavi, alteri, onesti, e cari	39	3
4. Candida, e bella man, che sì sovente	40	
5. Cari scogli, dilette, fide arene	46	6
6. Parrà miracol, Donna, a l'altra etade	50	7
7. Senza 'l mio Sole in tenebre, e martiri	60	8
8. Son questi i bei crin d'oro, onde m'avvinse	61	9
9. Anima eletta, che col tuo fattore	5	
10. Lasso, qual'or fra vaghe donne, e belle	6	14
11. O sonno, o requie, e tregua de gli affanni	42	
12. Sì spesso a consolarmi il sonno riede	66	11
13. Mentre al mirar vost'occhi intento io sono	78	
14. Ite pensier miei vaghi a i dolci rami	45	
15. Interdette speranze, e van desio	81	19 ²²
16. Lasso me, non son questi i colli, e l'acque	82	18
17. È questo il legno, che del sacro sangue	96	
18. Venuta era Madonna al mio languire	64	
19. Alma beata, e bella	[<i>Arcadia V</i> ^c]	
20. O fra tante procelle invitta, e chiara	11	
21. Or son pur solo, e non è chi m'ascolti	41	
22. Amor, tu vuoi ch'io dica	53	21 ²³
23. Valli riposte, e sole	59	22
24. Sopra una verde riva	[<i>Arcadia III</i> ^c]	
25. Incliti spirti, a cui fortuna arride	69	24

²¹ Traggio le informazioni, e la numerazione interna alla sezione sannazariana, dalla tavola delle rime preparata da Gianantonio Nuvolone e disponibile sulla banca dati "Lyra": <<http://lyra.unil.ch/books/14>> (ultima consultazione: 1/10/2020).

²² Ma con incipit «Interrotte speranze...».

²³ Ma con incipit «Amor se vuoi...».

Il numero di testi selezionati nelle due antologie è quasi identico, dal momento che Ruscelli offriva in totale ventisei poesie sannazariane. La seriazione di Gobbi-Manfredi rispetta per lo più quella del canzoniere originale, ma presenta diverse eccezioni che non sembrano immediatamente razionalizzabili – fatta salva, ovviamente, la distinzione tra forme brevi e lunghe (i testi 19-25 della *Scelta*, come detto, sono tutti canzoni). Soprattutto nella selezione dei primissimi testi, però, la *Scelta* sembra seguire da vicino il precedente ruscelliano: dei primi otto sonetti, soltanto uno non compare nei *Fiori*. I primi tre sonetti dei *Fiori* che mancano in Manfredi e Gobbi (*SeC* 22 *D'un bel, lucido, puro, e freddo oggetto* = *Fiori* 4; *SeC* 29 *Al corso antico, a la tua sacra impresa* = *Fiori* 5; *SeC* 43 *Abi letitia fugace, abi sonno lieve* = *Fiori* 10) sono gli unici che, in questa parte della selezione ruscelliana, rompono la coerenza con l'ordine della raccolta sannazariana – il che sembrerebbe indicare che i due raccoglitori bolognesi seguissero senz'altro quest'ultima, senza mediazioni ulteriori. D'altra parte, la prima infrazione dei due antologisti settecenteschi, che inseriscono al nono e al decimo posto i sonetti *SeC* 5 e 6, sembra collimare con quanto avviene nei *Fiori*, che nella zona corrispondente presenta alcuni testi iniziali della “prima parte” del canzoniere sannazariano, riproducendo *SeC* 2 *Eran le Muse intorno al cantar mio* (*Fiori* 12) e *SeC* 3 *Mentre ch'Amor con diletto inganno* (*Fiori* 13) subito prima di *SeC* 6 *Lasso qualhor fra vaghe donne, e belle* (*Fiori* 14 e *Scelta* 10).²⁴

Nel seguito, la *Scelta* mostra una corrispondenza più lasca col modello cinquecentesco, sebbene l'ordine dei testi sia per lo più ancora concordante, con due sole eccezioni di poco peso (le inversioni di *Fiori* 14-11 e 19-18). Le differenze di lezione, a partire da quelle degli incipit del son. 15 e della canz. 27, confermano che la fonte testuale fu una copia integrale del canzoniere anche per i testi comuni con Ruscelli: ma pare di

²⁴ Nella *Scelta*, poi, mancano i sonetti *Fiori* 15 = *SeC* 17; *Fiori* 16 = *SeC* 72; *Fiori* 17 = *SeC* 79; e, tra le forme lunghe, le sestine *Fiori* 20 = *SeC* 9; *Fiori* 23 = *SeC* 33; e le canzoni *Fiori* 24-26 = *SeC* 69, 75 e 89.

poter inferire che nel lavoro di selezione Gobbi e Manfredi abbiano voluto tener conto del precedente cinquecentesco, dando un avvio riconoscibile e in qualche modo già “canonico” alla loro proposta, quasi fosse una sorta di tacita citazione o di “autorizzamento”, punto di partenza e forma di garanzia della bontà dei criteri che avevano guidato la scelta anche di quanto, nell’insieme, si presentava come una (relativa) novità. Una simile modalità operativa corrisponderebbe bene, del resto, alla percezione della tradizione rinascimentale tipica del *milieu* arcadico-erudito veneto-emiliano, che la accettava volentieri come autorevole e necessario punto di riferimento purché non precludesse l’autonomo esercizio del “buon gusto”.

L’antologia ruscelliana e la sua impostazione, in ogni caso, dovevano far testo anche per il più ampio problema dell’identificazione di un canone da proporre all’imitazione dei poeti moderni. A Manfredi, così come già a Crescimbeni e Muratori, non doveva essere sfuggito che per due volte, nella dedica ad Aurelio Porcelaga che introduceva l’antologia, Ruscelli aveva incluso Sannazaro fra i massimi poeti del suo secolo, prima per raccomandare agli intendenti di apprendere la perfezione lirica dai «componimenti del Bembo, del Guidiccioni, del Sannazaro, del Molza, della Pescara, et di certi altri alquanto adietro, et di tant’altri poi più vicini a noi», e poi per spiegare di aver voluto scegliere il meglio non solo dalle antologie già circolanti, ma anche dai canzonieri d’autore:

Io adunque ho voluto, non solamente di quegli autori perfetti, che erano posti a confuso con gli altri in tanti volumi di tanti che si sono battezzati di diversi, ma ancora del Sannazaro, del Bembo, del Giraldis, del Tasso, del Martelli, dell’Alamanni, et d’altri chiari scrittori, che habbiano fin qui date rime in luce, toglier tutto quello, che mi sia paruto il migliore,

et finalmente ho fatta scelta non solamente de gli autori, ma ancora ne gli autori.²⁵

I ringraziamenti che concludono la prefazione, dove figurano fra gli altri Giovan Gioseffo Orsi, Giusto Fontanini, Lodovico Antonio Muratori, Girolamo Baruffaldi, Pier Jacopo Martelli e Apostolo Zeno, confermano lo stretto legame di ambiente e cultura con il contesto in cui maturò la fondamentale edizione delle opere volgari stampata da Comino a Padova nel 1723.²⁶ Apostolo Zeno, in particolare, è una presenza costante nelle pubblicazioni cominiane di quegli anni: e a tre manoscritti della sua collezione (insieme a un codice della Libreria della Salute di Venezia e a uno del fiorentino Francesco Marmi) risale gran parte del materiale inedito posto in coda al canzoniere. Gli inediti seguivano e integravano la cosiddetta *Terza parte delle rime*, aggregata al *corpus* fin dall'edizione Zoppino del 1531, che i Volpi consideravano spuria ma conservavano, in carattere minore, per tener fede all'ambizione di

²⁵ Come si vede, tale opzione si ritrova praticata, *grosso modo* negli stessi termini, proprio nella *Scelta* di Manfredi e Gobbi. Le due citazioni sono tratte da *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuouamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli. Con alcune annotazioni del medesimo, sopra i luoghi, che le ricercano per l'intendimento delle sentenze, o per le regole & precetti della lingua, & dell'ornamento*, in Venetia, per Gio. Battista & Melchior Sessa fratelli, 1558, pp. [1]-[2] e [4]-[5], e si leggono anche in GIROLAMO RUSCELLI, *Dediche e avvisi ai lettori*, a cura di Antonella Iacono e Paolo Marini, Manziana, Vecchiarelli, 2011, p. 172. Sul Ruscelli antologista, e su questi passi, cfr. FRANCO TOMASI, *Distinguere i "dotti da gl'indotti": Ruscelli e le antologie di rime*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*. Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), 2 tt., a cura di P. Marini e P. Procaccioli, Roma, Vecchiarelli, 2012, II, pp. 571-604, in particolare pp. 584-87.

²⁶ Tale contesto, e la più ampia *respublica litterarum* in cui esso si inseriva, era chiamato a corresponsabile della scelta da Manfredi nel *Discorso*, ove si affermava che «nel dar giudizio delle rime per inserirle in essa, o per escluderle, non col nostro, ma con l'altrui sentimento ci siamo del tutto regolati; e raccogliendo diligentemente così dagli scritti, come dalla viva voce di molti eruditissimi uomini, quando in un'occasione, quando in un'altra quali fossero que' componimenti, che essi più apprezzassero, e quei, che reputassero di minor conto [...] secondo quel, che i più d'essi, e i più accreditati ne abbiamo veduto giudicare, così per noi si è fatto» (*Scelta di sonetti, e canzoni*, pp. 11-12).

raccogliere tutto ciò che la tradizione aveva reso disponibile.²⁷ Le ragioni dei dubbi sull'autenticità, a quanto pare, riposavano su ragioni "critiche" prima che propriamente filologiche, destinate in particolare dal capitolo *O lieta spiaggia, o solitaria valle*, sesto componimento della sezione:

Il precedente Capitolo attribuito al Sanazzaro, serve di principio alla decima *Elegia* di M. Lodovico Ariosto, toltane qualche piccola diversità. Una tale osservazione ci fa pensare, che i Componimenti contenuti in questa Terza Parte sieno stati malamente creduti del nostro Poeta; parendoci cosa molto lontana dal vero, che l'Ariosto, poeta ingegnossissimo, e fecondissimo d'invenzioni, abbia voluto rubare alquanti versi al Sanazzaro, per comparire adorno dell'altrui penne.²⁸

La *Terza parte* era composta da cinque sonetti, un capitolo e tre canzoni: ad essa, come si è detto, i due editori aggiunsero una coda ulteriore, riproponendo prima la *Farsa di M. Jacopo Sanazzaro* pubblicata a Napoli dal Mosca nel 1719 e il sonetto *Presago di sì rara e degna sorte* (son. 11

²⁷ *Le opere volgari di M. Jacopo Sanazzaro cavaliere Napoletano; cioè L'ARCADIA, Alla sua vera lezione restituita, colle Annotazioni del Procacci, del Sansovino, e del Massarengo; le RIME, Arricchite di molti Componimenti, tratti da Codici MSS. ed impressi; e le LETTERE, novellamene aggiunte. Il tutto con somma fatica, e diligenza, dal Dottor Gio. Antonio Volpi, e da Gaetano di lui fratello, riveduto, corretto, ed illustrato...*, in Padova, presso Giuseppe Comino, 1723, pp. 19-20: «Quanto poi alla *Terza Parte* delle *Rime*, la quale alcuni vogliono attribuire al Sanazzaro, ed altri credono supposta, nel numero de' quali entriamo ancor noi; l'abbiamo fatta imprimere in carattere più minuto, per distinguerla dalle altre due, delle quali punto non si dubita, che non siano legittimi parti del nostro Poeta». Il sospetto era ribadito nella titolazione alla parte suddetta, a p. 417, ove anche si dichiarava la fonte: *Delle Rime di M. Jacopo Sanazzaro (come alcuni suppongono) Parte Terza; Tratta dall'Edizione delle Rime di esso Poeta fatta in Firenze per Bernardo Giunta l'anno 1533 nella quale si dice detta Terza Parte nuovamente aggiunta, e cavata dal proprio Originale dell'Autore.*

²⁸ *Le opere volgari*, p. 418. Il testo del capitolo ariostesco era riportato di seguito per intero, affinché «ciascheduno» potesse ricavarne «quel giudizio, che più gli parrà conveniente».

Episodi della fortuna del Sannazaro lirico

nelle *Disperse* nell'edizione Mauro) cavato dalle *Rime di diversi* del 1547, e offrendo poi ai lettori una corposa sezione di quindici poesie inedite:²⁹

Edizione Volpi	<i>Disperse</i> ed. MAURO
Sonetto I. Quando i begli occhi di Madonna, e 'l volto	12
Canzone I. Occhi lassi, piangete [<i>madrigale</i>]	13
Sonetto II. Ahi belle membra, che coperte siete	14
Sonetto III. Hai tolto agli occhi il suo beato obbietto	15
Canzone II. Lasso, morta è colei [<i>madrigale</i>]	16
Sonetto IV. Vogli, Padre del Ciel, che l'alma torni	17
Canzone III. Che pensi, o indietro guardi, anima trista?	18
Canzone IV. Spirto cortese, che sì bella spoglia	19
Canzone V. Mai non vo' più cantar, com'io soleva	1
Sonetto V. Qual anima ignorante, o qual più saggia	
Capitolo. Dura passion, che per amor sopporto	
Sonetto VI. Non mai più bella luce, o più bel sole	
Sonetto VII. Giorni mal spesi, e tempestose notti	20
Canzone VI. Perché piangi, alma, se del pianto mai	21*
Canzone VII. So ben, che non aita. ³⁰	

Dei sedici pezzi aggiunti alle estravaganti nella Cominiana, stando all'edizione più recente, undici erano dunque autentiche, una dubbia e quattro apocrife. Se consideriamo che Alfredo Mauro, due secoli e mezzo più tardi e con ben altri mezzi, ha potuto aggiungere alle estravaganti in tutto tredici rime autentiche e sei dubbie, scartandone otto apocrife, il risultato conseguito dai Volpi mi sembra notevole, e assai indicativo della competenza maturata nell'ambiente intorno a Zeno per quanto

²⁹ *Alcune Rime del Sanazzaro. Cavate ora la prima volta da varj Codici Manuscritti*, in *Le opere volgari*, pp. 430-36.

³⁰ Con rubrica: «La quale in un Codice MS. Cartaceo in 4 del Signor Apostolo Zeno, diverso da' due accennati, mettesi in dubbio se sia del Sanazzaro, o del Cotta: ma nel secondo di que' due è posta sicuramente come Poesia del suddetto Cotta».

riguarda la tradizione – manoscritta e a stampa – della lirica rinascimentale.³¹

Per il canzoniere di Sannazaro la Cominiana fu certamente la più importante – per non dire l'unica – iniziativa editoriale dell'età moderna prima dell'edizione Mauro, e sono evidenti le ragioni per cui essa rimase per i due secoli seguenti un punto di riferimento inaggirabile.³² Acquistano perciò un interesse particolare i giudizi e le interpretazioni che essa veicolava. Per quanto riguarda la valutazione critica delle rime, i Volpi mantenevano un certo riserbo erudito, offrendo un fulmineo e per nulla dettagliato quadro sintetico in un passaggio della *Prefazione*, che indicava la propria preferenza per i testi lunghi e demandava per il resto al lettore competente il discernimento:

Tali Poesie non sono tutte di peso uguale: essendone alcune languide, e prive affatto di leggiadria, e per conseguenza indegne d'un tanto Poeta, che da se stesse gridano il loro poco valore a chiunque ha discernimento; e leggendosene fra esse per lo contrario alcune altre, e massime le Canzoni, piene d'ingegno, e di grazia poetica.³³

Per il resto, le affermazioni esplicite si limitavano a notazioni puntuali ed estemporanee, che per lo più colpivano l'ampio corredo di paratesti cinquecenteschi al quale era demandato, in modo di fatto esclusivo, il vero *accessus* critico ai testi del maestro napoletano. Nella *Prefazione* i curatori affermavano di non aver «voluto tralasciare nulla di ciò» che era

³¹ Cfr. la *Nota sul testo* relativa alle *Rime disperse* di MAURO, pp. 461-73, in particolare pp. 469-70.

³² Lo stesso Alfredo Mauro, a proposito della «magnifica, monumentale edizione padovana» dell'*Arcadia* (ma il discorso vale anche per il canzoniere), affermava che i Volpi «apprestarono [...] un ricco, assai notevole strumento di lavoro, non mai poi superato: alla loro edizione si rifecero in seguito tutti gli studiosi del S[annazaro], come tutte le edizioni posteriori fino al 1840 o sono materiale ripetizione della loro o ne dipendono, direttamente o indirettamente, nel testo e nelle note» (MAURO, p. 429).

³³ *Le opere volgari*, p. [15].

stato stampato fino alla recentissima edizione napoletana di Felice Mosca, e di aver aggiunto «di più molte altre belle e curiose notizie, per comodo e piacer vostro [...]; non risparmiando né fatica, né spesa, affinché l'Opere d'un tanto Poeta comparissero adorne, e ben trattate, secondo il merito loro».³⁴ Nel riproporre le non inappuntabili “Annotazioni” cinquecentesche al prosimetro – spiegavano – all'ansia di completezza e alla volontà canonizzante si era aggiunta una preoccupazione pedagogica:

Le fatiche di Francesco Sansovino, di Tommaso Porcacchi, e di Giovambattista Massarengo sopra l'Arcadia; benché molto più necessarie ai giovani studiosi, che dilettevoli agli uomini di consumata dottrina; non abbiamo contuttociò voluto tralasciare, soggettandoci alla noja ben lunga di rivederle, di ripulirle, e d'ammendarle ancora, dove bisogno il richiedeva; che non fu in pochi luoghi.³⁵

Allo stesso modo avevano proceduto per le *Rime*, aggiungendo al testo tratto dall'edizione Blado 1530 gli unici apparati antichi disponibili, quelli dell'edizione curata da Sansovino nel 1561:

Premettiamo alle *Rime* alcune cose del Sansovino, tratte da una sua molto rara Edizione; cioè una Lettera Dedicatoria, un Discorso utile insieme e dotto, intorno alla maniera tenuta dal Sannazaro ne' suoi Componimenti, e gli Argomenti sopra la Prima, e Seconda Parte di esse

³⁴ Ivi, p. [11].

³⁵ Ivi, p. [13]. Così proseguiva poco più sotto: «I loro Autori (per quello che può giudicarsi da ciò che del suo ci lasciarono) furono uomini di mediocre talento, a' quali più caleva lo scrivere in fretta, e molto, che lo scriver bene: e con questa lor negligenza mostrarono sovente (com'è in proverbio) lucciole per lanterne, e pigliarono de' granchj solenni».

Rime, ne' quali però il buon Sansovino molte volte inciampa, dando a conoscere di non aver ben capito la mente del poeta.³⁶

A causa dei numerosi errori, spiegavano i curatori, le *Annotazioni* del Sansovino erano state pubblicate in un blocco separato in coda ai testi, e non come rubriche dei singoli componimenti.³⁷ Maggiore pregnanza era invece riconosciuta alle due prose che, pubblicate in posizione incipitaria, assumevano la funzione di introduzione al canzoniere. Fin dall'esordio si trovava così autorizzata, per bocca di un cinquecentista, l'annessione di Sannazaro al più fulgido canone lirico del "secolo d'oro":

Le cose del Sannazaro [...] furono sempre lodate dagli uomini intelligenti; perciocché quantunque egli scrivesse in quell'età nella quale il Bembo (lume de' tempi nostri) cominciava a risplendere, nondimeno egli vinse ogn'altro de' più famosi Rimatori che si trovassero allora: e nelle sue Prose andò tanto innanzi, che si favellava solamente del Sannazaro.³⁸

³⁶ *Le opere volgari*, p. [14]. La fonte, *Le rime di m. Giacobo Sannazaro gentil'huomo napoletano con alcune brevi annotazioni intorno alle materie di Francesco Sansouino*, in Venetia, appresso F. Sansouino, 1561, è esplicitata nel regesto di edizioni sannazariane, a p. LXI.

³⁷ «Sono semplici argomenti, i quali si sono appartatamente ristampati in questa nostra Edizione a carte 327, non avendogli noi giudicati degni di comparire fra le Rime del Poeta nostro, per essere alquanto goffi, e per essere alcuni di essi falsi ed erronei» (*ibidem*). Di fatto, però, i Volpi si limitano a segnalare che Sansovino non aveva fornito un argomento alle canz. 2 e 15 e al sonetto 11 (qui, alla notazione sansoviniana che «Nel primo terzo usa fuoco, fuor di regola, come il Petrarca *despitto*, per la consonanza» aggiungevano: «Licenza; ma da fuggirsi. Qui manca l'argomento») e a correggere quello del son. 18: «Mostra, una donna dolersi della sua infelicità. Porte tartaree, ed infernali, forse perché era prigioniera. Il Sansovino prese un grosso sbaglio in questo suo argomento, mentre (come afferma il Crispo dopo la metà della Vita ch'egli scrive del nostro Poeta) fece il Sannazaro questo Sonetto sopra il furto fatto da un suo schiavo Etiopie, il quale di tre pernici consegnategli dal padrone per portare a certa Signora, ne riserbò una per mangiarsela con un altro schiavo suo compagno» (*Le opere volgari*, pp. 328-29: le frasi in corsivo, come nell'originale, segnalano gli interventi dei curatori).

³⁸ *Le opere volgari*, p. 321 (dalla Lettera di M. Francesco Sansovino Alla Magnifica e Valorosa Madonna Zabarella Zabarella, Spirito Illustré).

Il poligrafo cinquecentesco valorizzava, dello stile di Sannazaro, la varietà e l'altissima competenza classica, che aveva fatto sì che la mirabile «facilità» e la «purezza meravigliosa» che si riconoscevano nei sonetti non nuocessero alla «gravità» e «maestà» dell'insieme, e assegnava al Nostro nientemeno che il terzo posto, dopo Petrarca e Bembo, nel canone dei massimi poeti lirici italiani.³⁹ La costruzione dell'edizione Volpi mediava perciò l'accesso al canzoniere sannazariano attraverso il recupero di giudizi critici di metà Cinquecento che garantivano il diritto del suo autore a essere considerato fra i maestri del "secolo di Leone X". Ciò importava inevitabilmente un confronto, spesso risolto in una parziale assimilazione, con l'esperienza lirica bembiana, accentuando in entrambe la funzione "epocale" di spartiacque, e caricando la rappresentazione dei due poeti del valore simbolico di pionieristici iniziatori di una modalità di scrittura che rendeva accessibile ai moderni le fonti petrarchesche e certificava l'eccellenza della tradizione alla quale, secondo gli

³⁹ Ivi, pp. 324-25 (dal *Discorso del Sansovino*). Si vedano almeno alcune espressioni sintetiche: «Spiegò nelle Rime diversi suoi concetti, siccome si può veder leggendo; ma certo con molta gravità, variando tuttavia ne' ritrovati, e ne' modi delle locuzioni, come quegli che essendo eccellentissimo nella lingua latina, sapeva le bellezze de' Poeti, e le ricchezze ch'adornano i dicatori e di gloria e di lode» (p. 323); «egli ha una purezza meravigliosa, conciossiaché non affettando parole strane, non mettendo l'ordine dell'orazione alla rovescia, non stiracchiando le costruzioni con modi fastidiosi, ma servendosi de' vocaboli usati e comuni, e tirando il filo del parlare per lo suo verso, e facendo agevoli i periodi, mostra a' leggenti una schiettezza di dire pur troppo grande» (p. 324); «mantenendo egli intero lo spiegamento, o la testura con la quale egli veste il suo concetto, lo rende venerabile e grave con tanta maestà quanta si può vedere. Intorno poi alle descrizioni degli affanni amorosi, egli muove affettuosamente i leggenti con non sua piccola lode» (pp. 324-25); «Nelle comparazioni poi egli è tale, che non può desiderar più oltre, conciossiaché elle son proprie, e applicate a luogo, e a tempo con tanta destrezza, che leggendole l'uomo resta soddisfatto compiutamente; di modo che si può conchiudere che, poiché il valor di questo spirito illustre è tale, il primo luogo nelle cose amoroze sia del Petrarca, il secondo del Bembo, e il terzo del Sannazaro» (p. 325). Sul Sansovino si veda ELENA BONORA, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994.

auspici crescimbeniani, i contemporanei avrebbero potuto e dovuto rifarsi.

Una simile lettura era (implicitamente) corroborata dai frequenti accostamenti fra Bembo e Sannazaro nelle *onorevoli testimonianze di celebri letterati intorno alla Persona ed agli Scritti del Sanazzaro*, che con la *Vita* fungevano da premessa all'intera edizione.⁴⁰ Dopo un passo dell'«assai goffo e ridicolo» Liburnio dedicato allo stile dei «doi forbiti componitori», Sannazaro e Bembo erano accostati nei versi di Bernardino Tomitano (dal sonetto in morte del veneziano: «Saluta il gran Trifone, e quella onesta / Coppia, tra quei più saggi, e più graditi, / Sadoleto, e 'l divino almo Sincero»), Laura Terracina («Io per me bramerei per lodar voi / Divenir Dante, il Bembo, o il Sanazzaro») e Antonfrancesco Rainieri («Io sono Apollo, e questo quinci è Dante, / Che cantò Beatrice. Ecco il Petrarca, / Ch'arse di Laura. Ecco il Boccaccio amante; / Ecco il Bembo d'onor l'anima carca: / Il Sanazzaro è quel tutto elegante»), ed era riportato il passo ruscelliano sopra ricordato dalla dedica dei *Fiori* al Porcellaga, per chiudere infine con un ampio regesto bibliografico delle pagine crescimbeniane dedicate al nostro. I giudizi riportati si mantenevano per lo più a livello stilistico-linguistico, e ancor più di frequente si attestavano sulla generica ratificazione dell'eccellenza raggiunta in campo lirico dai due poeti. Nessuno rimarcava l'uscita ravvicinata delle prime edizioni di *Arcadia* e *Asolani* né di quelle, quasi contemporanee, dei due canzonieri: così che il modello, ancor oggi in voga, che fissa l'evoluzione della lirica cinquecentesca intorno alla «svolta del 1530» restava latente e non esplicitato, sebbene fosse in qualche modo già di fatto operante.

Proprio il ritorno, nei decenni successivi, di questo stesso confronto obbligato fra Sannazaro e Bembo nei termini di una contesa “primogenitura” del risveglio lirico cinquecentesco mi sembra che si possa leggere come un segno della perdurante fortuna del modello primo-settecentesco. Tale schema si dimostra ad esempio ancora attivo e influente – e

⁴⁰ *Le opere volgari*, pp. XLVI-LII.

proprio a partire da un riferimento all'edizione Volpi – all'altro capo del secolo, in un Tiraboschi che pure si mostra capace di considerazioni più attente alla precisa successione cronologica e generazionale:

Innanzi alla bella edizione Cominiana delle Poesie Italiane e Latine del Sannazaro si veggono ancora gli elogj, con cui molti Scrittori di esso han ragionato. Né si può certamente contrastargli la lode, ch'ei sia uno de' più colti Scrittori di Poesie Toscane, lode tanto più ancora pregevole, quanto più rara era a que' tempi tale eleganza. Anzi, come il Sannazaro nacque più anni prima del Bembo, così pare, ch'ei possa contrastargli in ciò quel primato di tempo, che alcuni gli accordano.⁴¹

2. Saggi critici nella Napoli dell'Ottocento

In largo debito con l'opera di Tiraboschi è ancora, qualche decennio più tardi, la *Vita di Giacomo Sannazaro poeta e cavaliere napolitano* di Francesco Colangelo, uscita in *Seconda edizione* a Napoli nel 1819. Futuro vescovo di Castellammare e Lettere, e discusso presidente della Pubblica Istruzione fra il 1824 e il 1831, Colangelo può ascrivere senza troppe riserve al fronte dei conservatori anti-giacobini – sebbene vada registrata, nella sua *Istoria dei filosofi e matematici napoletani* del 1833, una certa simpatia per Telesio, Campanella e Della Porta.⁴² Egli fu per alcuni anni bibliotecario dei Girolamini: anche in questo si riallaccia a quella tradizione erudita settecentesca nella quale il volume su Sannazaro – la

⁴¹ *Storia della Letteratura italiana del Cavaliere Abate Girolamo Tiraboschi {...}*. Seconda edizione modenese riveduta ed accresciuta dall'Autore, t. VII, *Dall'Anno MD all'Anno MDC*, p. III, in Modena, presso la Società Tipografica, 1792, p. 1213.

⁴² Per queste e per le seguenti notizie cfr. MARIA AURORA TALLARICO, *Colangelo, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, XXVI, 1982, pp. 695-97.

cui prima edizione era stata segnalata con commenti benevoli sulla “Biblioteca Italiana” –⁴³ cerca di inserirsi.

La *Prefazione*, aggiornata per la nuova edizione, dichiarava le due direttrici fondamentali che avevano motivato e strutturato il lavoro:

io ebbi in mira principalmente di rappresentare la rara, e meravigliosa fedeltà del Sannazaro verso il Re di Napoli Federigo di Aragona [...]. Volli ancora con quest'occasione rispondere all'ingiusta critica del dotto, e celebre Sign. Roscoe, il qual parlando del Sannazaro, e de' letterati Napolitani nella sua opera della *Vita* di Leone X, fe' desiderare quella maturità di giudizio, che tanto lo contraddistingue. [...] Procurai io il primo di alzar la voce in difesa del Pontano, del Sannazaro, e degli altri posteriori scrittori Napolitani, che il Roscoe taccia di negligenza nel non avere illustrata quell'epoca gloriosa della nostra letteratura.⁴⁴

Si trattava dunque in sostanza di un'apologia dell'uomo di corte e del poeta, celebrando il primo per le sue straordinarie virtù morali e politiche in uno dei momenti più drammatici nella storia del Regno, e rivendicando l'eccellenza letteraria del secondo contro le critiche di uno “straniero” – pur rispettato e ammirato per la sua erudizione – come William Roscoe.

⁴³ «Il commentario del sig. Colangelo non può riuscire se non che dilettevole sì per la scelta erudizione e sì ancora per lo stile facile, disinvolto e corretto con cui è steso» (la breve recensione, non firmata, si legge in “Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura Scienze ed Arti compilato da varj Letterati”, t. 12, anno III [1818], pp. 449-50). Parole di apprezzamento vi erano espresse per le pagine biografiche, per quanto prive di sostanziali novità rispetto a quanto già noto attraverso le *Vite* stese da Crispo e da Volpi, e valorizzati erano anche gli spunti polemici contro il Roscoe a proposito dell'interpretazione del *De partu Virginis*. Il redattore si mostrava invece più cauto nei confronti del prosimetro («non molti per avventura concorderanno con l'autore che magnifica assai quell'*Arcadia* che a tutti è nota, e che pochissimi hanno la sofferenza di leggere per intiero»).

⁴⁴ *Vita di Giacomo Sannazaro poeta e cavaliere napolitano. Seconda edizione*, Napoli, da' Torchi di Angiolo Trani, 1819, pp. XVIII-XIX.

Nel capitolo X, dedicato allo *Stato della Poesia Italiana nel secolo XVI, e come la perfezionasse il Sannazaro*, Colangelo lamentava l'eccessiva fecondità, in quell'epoca, della «turba di servili e materiali imitatori», e celebrava per contrasto i pochi «veri imitatori del Petrarca» che «si possono ancora proporre come modelli degni d'imitazione». Fra questi, tradizionalmente la palma era assegnata a Pietro Bembo, che

fu uno de' primi di questo bel numero, perché mentre gli altri si smarriano sull'errato sentiero della poesia petrarchesca, ardì quasi solo di ritornare sulle vie del Cantore di Sorga, cui egli prese non solo ad imitare, ma a ricopiare ancora in se stesso. Ma siccome nelle sue opere latine una soverchia imitazione di Tullio il fece cadere in un'affettata maniera di scrivere, così nelle sue rime, mentre si sforzava di rinnovare il vero stile del Petrarca, mostra più tosto di seguir l'arte, che la natura. Ma lo sbandir, ch'egli fece l'usata rozzezza, e l'additare il diritto sentiero, giovò non poco a coloro che gli vennero appresso, e che seppero imitare i pregi del Bembo, e fuggirono i difetti.⁴⁵

Cronologia alla mano – aggiungeva Colangelo riportando l'intero passo di Tiraboschi che ho citato più sopra – tale palma avrebbe dovuto più giustamente concedersi al Sannazaro: ma proprio tale pronunciamiento tiraboschiano era stato contestato dal Roscoe, secondo il quale la lettura dell'*Arcadia* era troppo noiosa per poter tributare all'autore un simile giudizio di eccellenza. Dopo aver contestato all'erudito inglese la sua incompiensione delle delicatezze dello stile italiano, e aver a lungo rivendicato la qualità del romanzo pastorale, Colangelo arrivava a trattare direttamente delle liriche volgari: non sorprenderà a questo punto che il giudizio fosse inaugurato dall'inevitabile confronto con la poesia bembiana, per poi precisarsi nell'assegnare a Jacopo il ruolo di capo-

⁴⁵ *Vita di Giacomo Sannazaro*, pp. 135-36. Il passo riprende, a tratti letteralmente, *Storia della Letteratura italiana del Cavaliere Abate Girolamo Tiraboschi*, p. 1132.

stipite del petrarchismo meridionale del Cinquecento avanzato (implicitamente indicato come il più eccellente dell'intero secolo):

Se il Bembo la vince sul Poeta Napoletano in ciò, che si appartiene ad eleganza e purità di stile; gli è però costantemente inferiore nel pregio della poetica invenzione, e nella vivacità dell'espressione. [...] Volle ancora il Sannazaro segnalarsi tra' primi coltivatori dell'Elegie in lingua italiana [...]. Di questo suo merito nella poesia italiana ne abbiamo ancora un altro contrassegno nella persona di Angiolo di Costanzo. Questo illustre scrittore, e poeta originale de' suoi tempi [...] singolarmente per la regolarità del disegno con cui distese i suoi Sonetti, e che fu preso a modello dall'*Arcadia* di Roma istituita per ristaurare dal guasto del secento il buon gusto poetico, uscì dalla scuola di Sannazaro, che col consiglio e coll'esempio lo indirizzò ne' primi suoi studj.⁴⁶

Esplicito riferimento insieme a Tiraboschi, soprattutto nelle frequenti polemiche contro Roscoe e Sismondi, è Giambattista Corniani, autore de *I primi quattro secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento* (Bassano 1796, primo saggio dell'opera più nota *I secoli dell'italiana letteratura dopo il suo risorgimento*, in nove volumi usciti per la prima volta a Milano tra il 1804 e il 1813) e di un *Elogio* del Sannazaro pubblicato nell'edizione dell'*Arcadia* curata dalla milanese Società Tipografica de' Classici Italiani, che si apriva con un'affermazione che ne rendeva subito evidente la matrice critica e culturale:

Il Sanazzaro appartiene a due secoli, al Decimoquinto, ed al Decimosesto: uomo ammirabile, poiché in mezzo alla ruvidezza del quattrocento seppe portare la prosa e il verso Italiano e Latino ad un grado di eccellenza maggiore di quella, che il mondo ammirava ne' provetti suoi

⁴⁶ Ivi, pp. 162-63.

coetanei, e fu per avventura il primo che gettò i semi della floridezza del cinquecento.⁴⁷

Per quanto nel volumetto di Colangelo acquisti già un certo rilievo quella valorizzazione della vita (e dell'opera) di Sannazaro in chiave "patriottica", che sarà una delle chiavi di lettura privilegiate della critica napoletana nei decenni successivi, l'impostazione del lavoro e i suoi modelli ci mostrano l'autore quale erede volenteroso ma non particolarmente innovativo della tradizione erudita "moderata" fiorita sullo scorcio del secolo precedente.

Tutt'altra aria, ovviamente, si respira a un cinquantennio di distanza nelle *Lezioni* di Settembrini, dove ai sottili distinguo fra "imitatori materiali" e "veri imitatori" di Petrarca subentra la squalifica dell'intera classe intellettuale del XVI secolo: «Che uomini erano costoro? Ingegnerosi e colti, ma con tutti i vizii dei servi; senza coscienza, senza pudore, facili a mutar padrone e servire chi più dava, bassi adulatori, nemici accaniti fra loro: tipo di essi quel Pietro Aretino che fu possibile soltanto in quei tempi».⁴⁸ Su uno sfondo del genere, la vicenda storica di Sannazaro era letta come luminosa eccezione, così da far spiccare per contrasto la sua figura: «fu cavaliere, fu scrittore, fu magnanimo uomo. Fra tante brutture che avremo a considerare, ora che mi viene innanzi quest'anima bella, lasciate che io la vagheggi un poco, e ne parli alquanto distesamente».⁴⁹ Alla nobile condotta, in un mondo corrotto e ripugnante, non poteva che corrispondere un'interiorità profonda e risentita: «nel Sannazaro v'è l'affetto, e un affetto cavalleresco, nobilmente sdegnoso, un

⁴⁷ *Arcadia di M. Jacopo Sanazzaro con la di lui vita scritta dal consigliere Giambattista Corniani e con le annotazioni di Luigi Portirelli*, Milano, dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1806, p. IX.

⁴⁸ *Lezioni di Letteratura Italiana dettate nell'Università di Napoli da Luigi Settembrini*, 3 voll., Napoli, Stabilimento Tipografico Ghio - Antonio Morano, 1866-1872, II, 1868, p. 34.

⁴⁹ *Ivi*, p. 39.

amore di patria fervidissimo». ⁵⁰ La nettezza di una simile impostazione – al costo delle contraddizioni di cui si dirà – dava adito ad alcune acquisizioni critiche non banali, in particolare nella considerazione del prosimetro, che guadagnava una speciale menzione in nome del suo forte coinvolgimento con la storia, appena mascherato dall'allegoria pastorale: «l'*Arcadia* non ha altre finzioni che i nomi, ed è un'opera piena di affetto. Se fosse stampata senza le sciocchissime note del Porcacchi, del Sansovino e del Massarengo, ma con brevi ed opportune dichiarazioni ella parrebbe tutt'altra cosa». ⁵¹ La critica alle note dei tre cinquecentisti era assai diffusa fin dal Settecento, e si legge già nei Volpi che le avevano raccolte e ripubblicate. Ma invece che limitarsi a contestarne i molti errori o il poco giudizio, com'era uso, Settembrini ne rifiutava *in toto* l'impostazione, a favore di una lettura fortemente *engagée* che riscattava i languori malinconici dei pastori perché «quei dolori e quei lamenti sono i dolori ed i lamenti di quelli che vedevano la patria conquistata dallo straniero». ⁵²

Al momento di inquadrare l'insieme della scrittura sannazariana entro una più ampia prospettiva storico-letteraria, l'ormai tradizionale confronto con il modello bembiano non si limitava a rivendicare che «il Sannazaro fu il primo, e non Toscano, e innanzi anche al Bembo, che ripigliò l'uso della prosa volgare stata interamente smessa nel Quattrocento», ma affermava la netta superiorità estetica del napoletano in forza della «dolcezza d'affetto» suscitata dalla lettura dell'*Arcadia*: «Questo affetto è tutto proprio del Sannazaro che scriveva col cuore, e non è nel Bembo le cui opere non si può leggerle senza affanno». ⁵³ Il contrasto con il suo tempo si confermava la chiave interpretativa privilegiata della figura morale del nostro poeta, lasciando tuttavia emergere una certa

⁵⁰ Ivi, p. 43.

⁵¹ Ivi, p. 44.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

difficoltà nel valutarne le specificità letterarie: «come il Sannazaro in mezzo alla corte fu buono e splendette per animo nobilissimo, così nelle sue opere in mezzo ai difetti c'è qualcosa che piace e piacerà sempre, la verità dell'affetto». ⁵⁴

Tale notevole valorizzazione conduceva infatti, al momento di affrontare le rime, al nodo critico della difficile conciliazione fra il ritratto di un Sannazaro nobile e fiero, capace di sentimenti profondi e veri, e la pratica di un tipo di poesia percepito come sintomo di inettitudine morale e affettiva. Ora che la nuova centralità assunta dalla lirica come espressione di affetti individuali profondi si era saldata con l'urgenza della questione politica nazionale, la condanna per il petrarchismo – già adombrata nella battuta su Bembo riportata sopra – non poteva infatti che essere senza appello:

Che cosa è dunque la Poesia nel Cinquecento? Un giuoco della mente, un'immensa rappresentazione fantastica senza sentimento e senza ispirazione. Ed essendo gioco della mente, ognuno si prova a farlo, e crede di potervi riuscire: quindi il numero dei verseggiatori è sterminato. L'è una generale gaiezza, spensierata, scherzevole, lasciva, capricciosa, a cui tutti prendono parte, e in cui ciascuno dice il suo motto e una sua galanteria. Eppure questo giuoco non è libero, ma è regolato da due leggi, che sono l'imitazione classica, ed il rispetto cortegiano: e però i poeti del Cinquecento sono tutti simili tra loro, paiono fatti su lo stesso stampo, tutti osservano una specie di galateo artistico, ed anche quando sono mossi da qualche affetto lo esprimono in certe forme convenzionali. ⁵⁵

E ancora, poco più avanti:

I pedanti gridino pure a voglia loro, io non temo di dirvi che né nel Cinquecento, né poi avemmo un poeta lirico: di sonettisti e canzonieri

⁵⁴ Ivi, p. 45.

⁵⁵ Ivi, pp. 57-58.

sì, un numero infinito. L'Italia riebbe la Lirica quando fu riscossa dalla vergognosa servitù. La Lirica è tal fiore che nasce unicamente dall'affetto: e un popolo che ha non amore ma lascivia, non religione ma scetticismo, non patria ma corte, non libertà ma servitù straniera, non dolore ma indifferenza, non ha né può avere poesia lirica. Nell'intervallo che è dal Petrarca al Leopardi, noi non abbiamo poeti lirici, ma soltanto Rimatori.⁵⁶

Non è difficile intuire con quale imbarazzo si sarebbe potuto tentare di inquadrare entro una simile cornice la vicenda lirica del nobile e «affettuoso» Sannazaro, già presentato come il primo e il migliore dei cinquecentisti.

Nell'elenco di autori capaci di comporre quei pochissimi componimenti ai quali Settembrini concedeva il titolo di "lirici" il suo nome non compare: «la Lirica italiana nel Cinquecento non è altro che un centinaio appena di sonetti e canzoni che si possono trascinare nelle opere di Michelangelo, del Guidiccioni, del Casa, del Tarsia, del Costanzo, del Tansillo, di Vittoria Colonna, e di Gaspara Stampa».⁵⁷ Se si mette a confronto questa serie con quelle crescimbeniane riportate sopra, sostanzialmente analoghe per forma e funzione, si osservano: un gruppo comune (Guidiccioni, Casa, Di Costanzo, Tansillo, Colonna), tre nuovi nomi (Michelangelo, Tarsia, Stampa), tre assenti (Sannazaro, Caro, Bembo).⁵⁸ L'esclusione di Bembo non stupisce, visto il giudizio sprezzante e fortemente svalutativo espresso su di lui a più riprese nelle *Lezioni*, e anche quella di Caro appare del tutto coerente: è forse più interessante l'espunzione di Sannazaro da parte di uno studioso per il resto assai simpatetico

⁵⁶ Ivi, p. 61.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Considerando la scelta degli autori più rappresentati nelle antologie fra Otto e Novecento, QUONDAM, *Petrarchismo mediato*, p. 67 osserva che «l'aumento quantitativo di autori come Buonarroti, Strozzi, Stampa, Tarsia è direttamente (ed esplicitamente) proporzionale alla diminuzione di autori come Bembo, Di Costanzo, Molza, Rota, Caro» (su queste pagine di Settembrini si veda anche ivi, pp. 156-58).

nei suoi confronti.⁵⁹ Che ciò non fosse dovuto a ragioni cronologiche sembra confermato dal fatto che il nostro era menzionato, nel capitolo dedicato ai *Rimatori*, come parte del gruppo raccolto intorno a Vittoria Colonna:

Intorno a lei, venuti a visitare l'alta donna e ad ammirare i bellissimi arazzi, io mi figuro il vecchio Sannazaro, Galeazzo di Tarsia, Antonio Epicuro, Bernardino Rota, e forse i due giovani Angelo di Costanzo, e Luigi Tansillo. Va ella in Roma, ed io le vedo intorno Pietro Bembo, Michelangelo Buonarroti, Giovanni Guidiccioni, Giovanni della Casa, Francesco Molza.⁶⁰

La sua inclusione nel primo gruppo confermava quella volontà di valorizzare la figura e la scrittura del compatriota che in Settembrini si conferma solida: «il numero dei rimatori e delle rimatrici [nel Cinquecento] fu grandissimo, e chi volesse saperne i nomi li legga nel Tiraboschi, nel Crescimbeni, nel Quadrio. Io vi parlerò soltanto di quelli che stanno intorno a Vittoria Colonna, perché *soltanto essi mi paiono da non dimenticare*». ⁶¹ Alle note – per quanto rapide ed essenziali – dedicate a Vittoria Colonna, Galeazzo di Tarsia, Antonio Epicuro, Bernardino Rota

⁵⁹ Settembrini aveva liquidato così l'insieme dell'esperienza letteraria bembiana: «Sovra tutti questi prosatori s'innalzò, perché più vuoto, Pietro Bembo (1470-1547) il meno veneziano tra gli scrittori veneziani, perché retore voluminoso, e diligentissimo razzolatore delle opere di Cicerone. Per giudicarlo bastano due cose: diceva che Dante non è poeta, e consigliava l'Ariosto a scrivere l'*Orlando* in latino. Ebbe grandi ricchezze, grandi amori, gran fama di scrittore latino ed italiano, e fu gran principe della Chiesa quantunque non ci credesse. Aveva la sola forma, la sola frase, giudizio poco, ingegno meno, affetto niente: lodò tutti, fu lodato da tutti, e le sue opere furono stampate in magnifiche edizioni» (*Lezioni di Letteratura Italiana*, p. 55). Questo, invece, il giudizio sul poeta: «Il gran Bembo, il divino Bembo, il Bembo che empiò del suo nome tutto il Cinquecento, non era che un grammatico, e parve un miracolo di poeta perché seppe fare la scimmia al Petrarca. Egli pose l'idolo su l'altare, ed insegnò come ricopiarne ogni parola ed ogni sillaba» (ivi, p. 109)

⁶⁰ *Lezioni di Letteratura Italiana*, pp. 102-103.

⁶¹ Ivi, p. 103 (corsivo mio).

e Angelo di Costanzo, tuttavia, non corrispondeva un'analogha caratterizzazione del nostro, sintomo forse della difficoltà ad affrontare il nodo critico sopra evocato: «Non vi parlo delle rime amorose del Sannazaro che morì innamorato a 72 anni». ⁶²

Lo stesso nodo, e un primo tentativo di scioglierlo, si ritrova nella monografia dedicata a Sannazaro da Francesco Torraca. In queste *Note* – per Carducci «un de' migliori saggi di vera critica letteraria usciti in questi ultimi anni» – la figura del nostro poeta continuava a spiccare per contrasto sul suo tempo:

La storia di Napoli non ha molte figure da porre accanto a quella di Iacopo: pochi ebbero tanta schiettezza e insieme tanta nobiltà di animo, pochi furono così amabili e così virtuosi, pochi accoppiarono tanto amore di studi e desiderio di pace con altrettanta fermezza di carattere e tenacità di affetti. Vedetelo nelle sue poesie: [...] egli si tien sempre al di sopra delle volgarità e delle oscenità, che eran tanta parte nelle composizioni dei suoi contemporanei. ⁶³

Il ritratto dell'uomo e del letterato si apriva ripercorrendo la lunga trafila di celebrazioni che, avviata dai contemporanei di Jacopo, non si era mai davvero interrotta, e Torraca dava inizio al suo saggio affermando che «pochi scrittori hanno avuto tanta fama, tanta popolarità e così poco discussa o contrastata, quanta ne ebbe Iacopo Sannazaro. Ai suoi contemporanei parve un miracolo». ⁶⁴ Seppur di passaggio, e senza sviluppare il discorso in modo organico, lo studioso napoletano sembra aver

⁶² Ivi, p. 106.

⁶³ FRANCESCO TORRACA, *Jacopo Sannazaro. Note estratte dalla Cronaca Annuale del R. Liceo V. Emanuele*, Napoli, V. Morano, 1879; qui e di seguito cito dalla riedizione del saggio, con titolo *Iacopo Sannazaro*, in ID., *Scritti critici*, Napoli, Francesco Perrella, 1907, pp. 65-238: 101-102. Il giudizio di Carducci si legge in *Sull'“Aminta” di T. Tasso saggi tre di Giosuè Carducci. Con una pastorale inedita di G.B. Givaldi Cinthio*, Firenze, Sansoni, 1896, pp. 20-21 n. 1.

⁶⁴ Ivi, p. 65.

individuato nei profondi mutamenti del sistema letterario moderno il punto critico più acuto che rendeva difficile a molti dei suoi contemporanei apprezzare fino in fondo l'opera del poeta di Mergellina:

E quando vediamo quegli elogi tramandarsi e ripetersi di secolo in secolo, e dal 1504, se non da prima, fino al 1723, ristamparsi ben cinquanta volte l'*Arcadia*, e non so quante volte, sino ai giorni nostri, le altre opere di lui, e l'*Arcadia* produrre tante imitazioni, né soltanto in Italia, dobbiamo concludere: *o che i meriti intrinseci del Sannazaro sono molti e grandi, o che il gusto letterario, per tre secoli interi, non soffrì mutazione.*⁶⁵

Per il regesto della fortuna editoriale Torraca rimandava, in nota, all'edizione Volpi: e dalla stessa fonte derivavano in larga parte i ricordati elogi antichi. La messa a fuoco del valore problematico di un recupero della tradizione premoderna per giudicare l'opera di Sannazaro, invece, prendeva spunto dal noto episodio narrato da Vittorio Imbriani nella sua difesa dell'*Arcadia* contro il giudizio negativo di Alessandro Manzoni. Torraca citava il recentissimo libretto del connazionale, ove era riportato che, in una conversazione avvenuta circa un decennio prima, l'anziano scrittore milanese avrebbe troncato ogni discussione sul tema esprimendo il suo stupore per come «un uomo come il Sannazaro, dotto, pieno d'ingegno, abbia potuto scrivere un libro come l'*Arcadia*, che, si può dire, è una scioccheria, non c'è nulla», per poi riportare con approvazione la replica dell'Imbriani che «tante imitazioni, fatte da uomini non volgari, imitazioni brillanti d'uno squarcio del Sannazaro, sono documento della bontà dell'*Arcadia* e spiegazione sufficiente del plauso che incontrò». ⁶⁶ Come già per Imbriani, una simile impostazione

⁶⁵ Ivi, p. 67 (corsivo mio).

⁶⁶ Ivi, pp. 67-68, ove si rimanda a *Una opinione del Manzoni memorata e contraddetta da Vittorio Imbriani*, Napoli, G. De Angelis, 1878; sulla polemica postuma fra Imbriani

intendeva probabilmente rispondere, in modo implicito e però chiaro, alla stroncatura contenuta nella *Storia* del comune maestro De Sanctis, che aveva usato proprio il perdurante successo del romanzo pastorale per caratterizzare la lunga stagione di intorpidimento morale e perciò letterario della società d'*ancien régime*:

Gli uomini, già cospiratori, oratori, partigiani, patrioti, ora vittime, ora carnefici; sospiravano tra ninfe e pastori. E mi spiego l'infinito successo che ebbe l'*Arcadia* del Sannazaro, la quale parve a' contemporanei l'immagine più pura e compiuta di quell'ideale idillico. Ma di questo Virgilio napolitano non è rimasta viva che qualche sentenza felicemente espressa [...]. Né della sua *Arcadia* è oggi la lettura cosa tollerabile, e per la rigidità e artificio della prosa monotona nella sua eleganza, e per un cotal vuoto e rilassatezza di azione e di sentimento, che esprime a meraviglia quell'ozio interno, che oggi chiameremmo noia, e allora era quella placidità e tranquillità della vita, dove ponevano l'ideale della felicità.⁶⁷

Nel capitolo dedicato alle *Rime*, la conferma dell'incompatibilità fra il sistema lirico rinascimentale e quello post-romantico era perciò impostata da Torraca secondo una prospettiva storica – fermo restando l'assunto fondamentale della superiorità dell'uomo Sannazaro rispetto al suo tempo:

e Manzoni cfr. GIANNI VILLANI, *Da Sannazaro a Manzoni. L'idillio a metà*, in "Parole rubate", 14 (2016), *Speciale Sannazaro. Territori d'Arcadia. Furti e metamorfosi della parola*, a cura di G. Villani, pp. 131-57, in particolare pp. 134-36; online all'indirizzo: <http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo14_pdf/F14_8_villani_manzoni.pdf> (consultato il 2/10/2020). L'interesse e la competenza del Torraca per quanto riguarda le riprese letterarie del Sannazaro, come è noto, sarebbero stati confermati di lì a pochi anni con l'uscita di ID., *Gl'imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro. Ricerche*, Roma, coi tipi del Salviucci, 1882 (e poi subito, in una "seconda edizione accresciuta", Roma, Ermanno Loescher e C., 1882).

⁶⁷ *Storia della Letteratura Italiana di Francesco De Sanctis. Volume secondo*, Napoli, presso Domenico Morano, 1870, pp. 5-6. Tale giudizio era di fatto passato sotto silenzio da Torraca: «Oggi stesso critici eminenti non possono parlare di lui senza grande rispetto; e se il *De Sanctis lo nomina e passa*, il Settembrini, il Carducci, il Burckhardt si fermano, presi d'ammirazione, innanzi al poeta di Mergellina» (TORRACA, *Iacopo Sannazaro*, p. 67, corsivo mio).

Se voi le leggete, come leggereste i versi di qualunque altro poeta, per sentirvi sollevati dalla fantasia dell'autore, per commuovervi al suo dolore, per mescolare le vostre con le sue lacrime — il vostro desiderio non sarà soddisfatto. Ma se le aprite con le intenzioni del critico e dello storico; se le paragonate con quelle, che scrivevano i contemporanei di Jacopo, sentirete per lui, se non ammirazione, rispetto.⁶⁸

La deduzione di notizie biografiche dai versi latini e volgari era, come è ben noto, una pratica comune, e anche lo studioso napoletano se ne era servito ampiamente nei capitoli dedicati alla vita dell'autore. Ma ora, al momento di dare un giudizio critico di quella produzione, egli doveva tentare un'interpretazione che la rendesse compatibile con il ritratto monumentale già desunto dalla storia, e con il quale inevitabilmente essa entrava in forte contrasto. Il problema era dunque confermare la superiorità di Sannazaro sul suo tempo anche attraverso l'opera che più di tutte rischiava di conformarlo agli aspetti che di quel tempo parevano meno accettabili.

Per tentare di fare anche di questa lirica un'eccezione, il critico napoletano postulava che essa corrispondesse a una realtà vissuta — in deroga puntuale al principio desantisianiano che nella poesia dei petrarchisti vi è spazio solo per la forma, e non per la vita:

Egli non è, certamente, uno de' tanti rimatori, i quali, pur di mettere insieme quattordici versi, si fingono una Laura immaginaria, e ripetono i soliti luoghi comuni dell'amore petrarchesco. Egli canta d'un amore reale: non è colpa sua se la fanciulla amata si mostra fredda e crudele con lui, come Laura al Petrarca; se la fanciulla è morta, come Laura. Non è strano se queste somiglianze della *situazione* producono somiglianze ne' versi.⁶⁹

⁶⁸ Ivi, p. 228.

⁶⁹ *Ibidem*.

Anche gli esempi puntuali («Il caso d'un amante colpito da Amore alla sprovvista, è così raro, perché si debba dire, a lui, che narra il suo innamoramento: tu imiti il Petrarca?») non fanno che rafforzare l'impressione che tale lettura critica dipenda in sostanza da un partito preso, un *a priori* difficile da falsificare: «E con ciò non voglio negare che Iacopo abbia molte volte attinto nell'arsenale poetico del Petrarca; anzi ha tolto da quello finanche de' versi interi. Ma pure, non scrive per smania di verseggiare, scrive perché veramente innamorato». ⁷⁰

Tale lettura, a cui premeva soprattutto di salvare la grandezza umana e morale dell'autore, non arrivava perciò a rimettere in discussione l'interpretazione più ampia del cosiddetto petrarchismo, e finiva inevitabilmente per sacrificare il poeta all'uomo, senza riuscire a sanare fino in fondo il contrasto fra i due: «in tutte le opere del Sannazaro, non si trova mai l'artista scompagnato dall'uomo: e se l'uomo appare superiore all'artista, non ce ne dorremo poi troppo, perché un bell'esempio di onestà, di fermezza, di magnanimità merita ammirazione quanto la più bella poesia». ⁷¹ Non stupisce dunque che, al momento di giudicare storicamente l'esperienza letteraria sannazariana, Torraca finisse per riproporre, nelle sue linee essenziali, l'interpretazione settecentesca filtrata da Tiraboschi: «Ma se merita lode il Bembo, il quale, per reazione alla poesia delirante, ritornò al Petrarca; quanto maggiori lodi non merita il Sannazaro che, prima del Bembo, si tenne lontano da que' deliri, e preferì seguir le orme del cantore di Laura?». ⁷² E così ancora, tirando le somme in chiusura del saggio: «Nel tempio dell'arte, il Sannazaro non va, certo, collocato fra i sommi. [...] Ma, nella storia, gli tocca posto invidiabile, per aver, tra i primi e felicemente aperta la via alla grande arte del

⁷⁰ Ivi, pp. 228 e 231.

⁷¹ Ivi, pp. 237-38.

⁷² Ivi, p. 234.

Cinquecento, innestando i rampolli più rigogliosi dell'Umanesimo sul tronco mezzo inselvaticchito della letteratura nazionale».⁷³

3. *Conclusioni*

Entro il più ampio schema di un moderno programma culturale con forti implicazioni militanti, e con l'appoggio di testimonianze per così dire proto-critiche di origine medio- o tardo-cinquecentesca, nei primi tre decenni del Settecento le rime di Sannazaro avevano trovato una salda collocazione al centro del canone aureo della tradizione lirica italiana. Una simile notevole valorizzazione, maturata in un clima culturale che si sentiva in sostanziale continuità con la tradizione poetica del Rinascimento, aveva però portato con sé anche il rischio di uno schiacciamento dell'opera sulla sua funzione storico-simbolica: caricato il Sannazaro della responsabilità di "co-caposcuola" di una lirica di fortuna secolare, i valori intrinseci dei testi finivano per essere subordinati e ricompresi quasi soltanto in funzione dello schema evolutivo promosso dai circoli arcadici in funzione di rilancio della tradizione italiana. Le ragioni critiche della loro eccellenza erano rimaste implicite o circoscritte alla rapida registrazione di una strenua eleganza formale il cui significato poteva forse apparire auto-evidente in quel preciso sistema di valori etico-estetici: ma al di fuori di esso, in un contesto che ne aveva messo in crisi e contestato alla radice i presupposti, esse si sarebbero mostrate per lo più inintelligibili.

Se il materiale testuale su cui si lavorò nell'Ottocento continuava a essere quello preparato dagli eruditi del secolo precedente, anche lo schema di fondo del percorso (evolutivo) della letteratura nazionale non seppe o non poté svincolarsi del tutto da quella tradizione e da quei modelli. Le innovazioni teoriche sui rapporti della letteratura con la biografia e con la società, portate a piena maturità dallo storicismo desanctiano, perdevano terreno di fronte alla difficoltà di conciliare i grandi

⁷³ Ivi, p. 238.

quadri sintetici con le esperienze individuali, e finivano per riproporre – capovolgendo la polarità del giudizio e problematizzando gli strumenti cinquecenteschi che la giustificavano – alcuni schemi interpretativi “sotterranei” risalenti all’età arcadica. Di qui l’*impasse* registrato da Carrara ancora negli anni trenta del Novecento, che non faceva che confermare l’inadeguatezza di quegli strumenti critici quando applicati a oggetti d’analisi quali il canzoniere di Sannazaro. Continuava a mancare una lettura organica del valore storico e letterario di quell’opera, considerata (anche) nella sua genesi e nel suo contesto invece che (solo) nella sua ricezione postuma e nel suo ruolo “epocale”.

È un compito che la tradizione ha lasciato a lungo in sospeso, e che si è cominciato ad affrontare solo con le prime, formidabili e tempestive, reazioni di Pier Vincenzo Mengaldo e Carlo Dionisotti all’edizione curata da Alfredo Mauro. La svolta che fu impressa allora agli studi è difficile da sopravvalutare. Se oggi, felicemente, ne possiamo ridiscutere e magari contestare alcuni risultati e presupposti, è anche chiaro che tutto quanto è seguito, nella considerazione dei *Sonetti et canzoni*, dipende in larga misura dal cambio di passo determinato nel brevissimo giro di quei tre anni 1961-1963.

INDICE DEI NOMI

a cura di *Michele Comelli*

- Abbamonte Giancarlo, 393
Accolti Benedetto, 411
Achille, 153m 296, 391, 392
Addresso Cristiana Anna, 113, 184,
189
Afribo Andrea, 303, 305-307, 311,
319, 420, 345
Ageno Franca Brambilla, 337
Agli Antonio, 411
Agosti Barbara, 465
Agosti Giovanni, 30
Agosti Stefano, 162
Aiace, 153, 296
Alagno Cola d', 359
Alamanni Luigi, 485, 486, 492
Alberigo Giuseppe, 460
Alberti Francesco d'Altobianco, 411
Alberti Leon Battista, 442
Albino Giovanni, 226, 239
Albizzi Franceschino di Ricco, 411,
412
Albonico Simone, 28, 30, 61, 127,
171, 254, 290, 421, 448, 465,
466, 471
Alcione, 386
Alessandro Magno, 191
Alessandro VI (Rodrigo Borgia), 407
Alighieri Dante, 47, 48, 60, 117,
135, 136, 140, 163, 171, 172,
195, 213, 223, 229, 238, 255,
260, 262, 264, 267, 295, 296,
298, 307-309, 314, 338, 339,
341, 348, 384, 397, 405, 409-14,
417-19, 421-23, 426, 428, 429,
431, 432, 443, 479, 486, 500,
509
Aloisio Giovanni, 186, 187, 190,
349, 350

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli,
Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-18



Indice dei nomi

- Altamura Antonio, 244, 245
Alunno Francesco (Del Bailo), 267
Álvarez-Ossorio Alvariño Antonio,
98
Amaranta, 418
Amarilli, 442
Ambrogini Angelo vd. Poliziano
Amendola Francesco, 356
Anchise, 153, 296
Andreani Veronica, 470
Androgeo, 166-68, 444
Anfitrite, 390, 391
Angelica, 440, 442
Angò Giovanni d', 243
Antonio da Padova (santo), 83, 136,
473
Apollo (Febo), 8, 190, 197, 202, 331,
368, 394, 398, 449, 500
Apollonio Rodio, 379
Apuleio, 223
Aquilano Serafino, 163, 264
Aquilecchia Giovanni, 2
Aragona Alfonso d' (detto il Magnan-
imo), 89, 114, 143, 187, 191,
192, 201, 203, 207, 230, 242,
392
Aragona Alfonso II d' (duca di Ca-
labria), 19, 88, 91, 94, 143, 185,
188, 191, 196, 208, 215-18, 221-
24, 231, 239, 244, 394, 416, 419,
431, 437, 477
Aragona Federico d', 83, 84, 88, 94,
95, 98, 113, 130, 137, 143, 188,
190, 198, 202, 206, 223, 226,
227, 238, 239, 401, 405-407,
410, 414-16, 428, 432-34, 502
Aragona Ferdinando I (Ferrante) d',
85, 87-89, 91-93, 97, 114, 124,
143, 184, 185, 187, 188, 191,
192, 197-201, 206, 207, 214,
221, 226, 229-31, 240, 241, 392,
393, 416, 477
Aragona Ferdinando II (Ferrandino)
d', 83, 87, 89, 97, 98, 136, 137,
143, 157, 196-98, 203, 229, 359,
389-92, 394-96, 398, 416
Aragona Francesco d', 238
Aragona Giovanna d', 93-95
Aragona Isabella d', 114
Aretino Pietro, 505
Ariani Marco, 444
Arianna, 373, 379
Arienti Giovanni Sabadino degli, 94
Arione, 99
Ariosto Ludovico, 163, 286, 435-57,
485, 486, 494, 509
Aristotele, 202, 230, 231, 234, 236
Arnaldo da Bruxelles, 32-33, 40, 44
Arzocchi Francesco, 169, 175, 177,
178
Astolfo, 442, 443
Astrea, 191
Atri Jacopo d', 122, 452
Atteone, 369
Augusto Gaio Giulio Cesare Ottavi-
ano, 4, 158
Avalos Alfonso d', 85, 121, 133, 141
Avalos Costanza d', 85, 133, 141,
400
Avalos Ippolita d', 85, 133, 141
Azio Sincero vd. Sincero

Indice dei nomi

- Bacco, 392, 399
Baldassari Gabriele, 126-27, 132, 138, 210-12, 219, 224, 246, 290, 300, 307, 313, 466
Baldassarri Guido, 76
Baldini Ugo, 487
Balduino Armando, 209, 211, 349
Balsamo Luig, 33
Barbarisi Gennaro, 452, 475
Barbato Marcello, 257, 258, 261, 266, 272, 273
Barbi Michele, 409-13
Barbiellini Amidei Beatrice, 394, 405
Barelli Ettore, 383
Barreto Joana, 392-95
Bart William, 402
Bartolini Domenico, 483
Bartolo da Sassoferrato, 236, 238
Bartolomeo Beatrice, 349
Bartolomeo da Castel della Pieve, 411
Baruffaldi Girolamo, 493
Basile Giovan Battista, 271
Basile Tania, 12, 60, 74, 119, 180, 197, 209, 250, 288, 379, 446, 460
Battera Francesca, 169
Beatrice, 412, 500
Beccadelli Antonio detto il Panormita, 191
Beccadelli Ludovico, 459, 460, 465, 470
Beccari Antonio (da Ferrara), 411
Becherucci Isabella, 175
Bédier Joseph, 77
Bellomo Leonardo, 305, 307
Belloni Gino, 59, 257, 265, 283
Belprat Simonetto, 114
Belprato Angela, 113, 114
Belprato Giovan Vincenzo, 114
Belprato Giovanni Bernardino, 114
Belprato Vincenzo, 114
Beltramini Guido, 465
Bembo Carlo, 445
Bembo Pietro, 27-29, 33-42, 44, 48, 49, 57, 59, 60, 63-65, 72, 75, 100, 107, 112, 137, 164, 174, 254-59, 261, 263-65, 267, 269-71, 281-86, 313, 334, 346, 349, 419, 426, 439, 445-49, 451, 454, 456, 459-79, 484-86, 488, 489, 492, 498-501, 503, 504, 506-509, 514
Benagio Jacopo Antonio, 410
Benivieni Girolamo, 169
Bentley Jerry H., 207
Benzoni Gino, 407, 416, 479
Bernardino Vercellese, 228
Bernardo da Bologna, 410
Berra Claudia, 184, 460, 466, 467, 475
Berra Luigi, 62, 103, 465
Bertolo Fabio Massimo, 257, 263, 282
Bettarini Rosanna, 257, 378
Bettinzoli Attilio, 14, 143, 145, 371, 372, 388
Bianco Marco, 467
Bianco Monica, 28
Bigi Emilio, 436, 442, 444
Bigoni Lodovico, 483
Binni Walter, 168

Indice dei nomi

- Biondi Luigi, 483
Blado Antonio, 106, 256, 258-75,
281-83, 285, 286, 348
Blasucci Luigi, 445
Bo Domenico, 385
Boccaccio Giovanni, 48, 49, 174,
258, 411, 416, 417, 420, 428,
433, 479, 486, 500
Boiardo Matteo Maria, 163, 217,
258, 307, 309, 311-14, 318, 319,
334, 428, 439
Bollati Giulio, 164
Bongrani Paolo, 274
Bonifacio Carmosina, 138
Bonora Elena, 499
Borges Jorge Luis, 156
Borghello Giampaolo, 228
Borgia Rodrigo vd. Alessandro VI
Borsa Paolo, 419, 466
Bosio Giacomo, 463
Bousmar Éric, 94
Bozzetti Cesare, 58, 63, 75, 77, 80,
83, 85, 86, 107, 115, 126, 129,
132, 133, 137, 150, 159, 209,
250, 280, 290, 315, 335-37, 354,
378, 452, 469
Bozzola Sergio, 35, 72, 123, 209,
250, 284, 292, 337, 345, 418,
420, 447
Brancati (Brancato) Giovanni, 186,
192, 232, 258
Brancia Francesco, 165
Brandimarte, 449
Brandolini, Aurelio Lippo 241
Braund Susanna Morton, 384
Breschi Giancarlo, 407-409, 433
Britonio Girolamo, 257, 267
Brognoligo Gioachino, 2, 437, 461
Brunelleschi Fiilppo, 163
Bruni Leonardo, 408, 411, 413
Bruno Cola, 470
Buonarroti Michelangelo, 508, 509
Buoninsegni Jacopo Fiorino de', 169
Burckhardt Jacob, 512
Burns Howard, 465
Butters Humphrey C., 205

Cabani Maria Cristina, 449, 457
Calitti Floriana, 138, 460, 461
Calvo Francesco Minzio, 24
Calzecchi Onesti Rosa, 377
Cambi Alfonso, 267
Camboni Maria Clotilde, 408, 413
Camillo Marco Furio, 158, 197, 394
Campana Andrea, 188, 487
Campanella Tommaso, 501
Campanelli Maurizio, 487
Canali Luca, 382, 385, 397
Cancer Mattia, 103, 255
Canfora Davide, 9, 60, 74, 157, 418,
446
Cannata Nadia, 33
Cantimorri Giulio, 483
Cantoni (Cantono) Aiolfo de, 113
Capece Scipione, 30
Capello Bernardo, 456
Cappelli Guido, 158, 184, 187, 190,
192, 201, 206, 231, 232, 236,
238, 241, 242, 394, 396, 402,
477
Caracciolo (famiglia), 221

Indice dei nomi

- Caracciolo Aricò Angela, 3, 9, 60, 74, 157, 228, 418, 446
- Caracciolo Giovan Francesco, 95, 96, 199, 200, 210, 221, 261, 279, 349, 350
- Caracciolo Tommaso, 137
- Caracciolo Tristano, 220, 225
- Caratozzolo Vincenzo, 445, 466
- Cardona Diana de, 85
- Cardona Ramón Folch de, 98
- Carducci Giosue, 510, 512
- Carino, 6, 176
- Cariteo, Gareth Benet detto il, 22, 89, 95-99, 137, 150, 157, 186, 191, 197, 198, 211, 219, 309-312, 315, 318, 331, 335, 336, 338, 339, 345, 349, 350, 354, 356-60, 367, 368, 376, 387, 389, 394, 395, 402, 432
- Carlo VIII di Valois, 96, 126, 157, 391, 395, 416
- Caro Annibal, 472, 473, 484, 486, 487, 508
- Carrai Stefano, 162, 170, 174, 175, 489
- Carrara Enrico, 481, 516
- Caruso Carlo, 445, 446, 465-67
- Casadei Alberto, 436, 437, 439, 456, 457
- Casaregi Giovanni Bartolomeo, 483
- Castagnola Raffaella, 135, 154
- Castell Joann, 97
- Castellani Arrigo, 257, 261, 274
- Castelvecchi Alberto, 60, 256
- Castelvetro Ludovico, 486
- Castiglionchio Lapo da, 241
- Castiglione Baldassarre, 286, 448, 449, 485
- Castriota (famiglia), 95
- Castriota Alfonso, 76, 77, 94, 137, 461, 469
- Catalano Michele, 447
- Catullo Gaio Valerio, 379
- Cavalcanti Guido, 154, 405, 410-12, 414, 417, 419, 420, 423, 424, 426, 427, 432
- Ceice, 386
- Cesare Gaio Giulio, 191, 394
- Cherchi Paolo, 242
- Chiabò Myriam, 226
- Chiabrera Gabriello, 485, 488
- Chiaromonte Isabella di, 93
- Chiavacci Leonardi Anna Maria, 295, 397
- Cian Vittorio, 406
- Ciaralli Antonio, 251
- Cicerone Marco Tullio, 187, 202, 231, 234, 372, 376, 393, 503, 509
- Cino da Pistoia, 140, 406, 407, 410-14, 417, 419, 421-26, 486
- Claudiano Claudio, 372, 399, 400, 402
- Clonico, 13
- Cola di Rienzo, 219
- Colamarino Tito, 385
- Colangelo Francesco, 501-503, 505
- Colantonio, 94
- Colapietra Raffaele, 206
- Colelli Scipione, 483
- Colocci Angelo, 488
- Colonna Giovanni, 401

Indice dei nomi

- Colonna Vittoria (marchesa di Pescara), 334, 471, 472, 484, 485, 492, 508, 509
- Coluccia Rosario, 214, 256
- Comboni Andrea, 76, 118, 243, 245, 357, 430
- Comelli Michele, 466
- Comino (famiglia), 82
- Comino Giuseppe, 493-96, 501
- Consolo Rino, 97
- Conti Giusto de', 13, 74, 112, 165, 212, 251, 292, 307-309, 311-14, 316, 317, 331, 334, 426, 429, 447, 475
- Contini Gianfranco, 117, 118, 148, 419
- Coppola Francesco, 207, 219, 224-26
- Corfiati Claudia, 226
- Coridone, 5
- Cornazano Antonio, 313
- Corniani Giambattista, 504, 505
- Correggio Niccolò da, 258
- Cortelazzo Manlio, 228
- Cortesi Paolo, 406-408, 413
- Corti Maria, 2, 161-62, 179, 208, 224, 249, 257, 258, 261, 270
- Corvino Leonardo, 137
- Corvino Massimo, 137
- Cotta Giovanni, 28, 495
- Crasso Lucio, 4
- Crescimbeni Giovan Mario, 481, 484-86, 492, 500, 509
- Crispo Giovanni Battista, 84, 138, 498, 502
- Cristea Stephen N., 2
- Cristo, 10, 21, 24-26, 83, 136, 140, 145, 485
- Crivelli Tatiana, 90
- Croce Benedetto, 22, 481
- Cupido, 379, 381, 382, 384,
- Cursi Marco, 257, 263, 282
- Cymodocea, 391
- Cynara, 385
- Da Campo Antonio, 463
- Da Campo Pietro, 463
- Dafne, 383
- D'Alessandro Debora, 25
- Damiani Rolando, 165
- Daniele Antonio, 212, 257, 303, 355
- Daniello Bernardino, 384
- Danzi Massimo, 60, 80, 83, 90, 112, 169, 313, 447
- Da Tempo Antonio, 215
- Davanzati Mariotto, 411
- De Blasi Nicola, 186, 257, 266, 268, 276
- De Caneto Giovanni Antonio, 279
- De Caprio Chiara, 35, 72, 123, 209, 250, 292, 337, 418, 447
- De Caprio Vincenzo, 462
- De Cesaris Luigi, 392
- De Grassis Angelo, 191
- De Jennaro Pietro Jacopo, 186, 194, 198, 208, 224-26, 249, 257, 258, 261, 266, 269, 270, 275, 278, 307, 311, 432
- Del Balzo (famiglia), 221
- Del Balzo Antonia, 415
- Del Balzo Federico, 400
- Del Balzo Isabella, 95, 414, 415

Indice dei nomi

- Del Balzo Orsini Giovanni Antonio, 378, 379, 389, 446, 452, 460, 93
461, 463, 464, 466, 467, 469, 471, 473, 516
- Del Bene Giovanni, 489
- Del Bene Sennuccio, 411-14, 417
- Delfino Niccolò, 28
- Del Grogante Michele di Nofri, 411
- Della Casa Giovanni, 84, 164, 334, 475, 484-86, 488, 508, 509
- Della Lana Giacomo, 267
- Della Porta Giovanni Battista, 501
- Della Rovere Giuliano vd. Giulio II
- Della Rovere Guidubaldo II, 453
- Del Tuppo Francesco, 207
- De Marinis Tammaro, 242
- De Nichilo Mauro, 400
- Denley Peter, 205
- De Robertis Domenico, 80, 169, 170, 172, 175, 419, 469
- De Robertis Teresa, 242
- De Rosa Loise, 257, 270
- De Sanctis Francesco, 512, 513, 516
- Diana, 359, 398
- Di Capua Andrea, 395
- Di Costanzo Angelo, 84, 485-87, 504, 508-10
- Didone, 376, 377
- Di Falco Benedetto, 255
- Di Iasio Valeria, 76
- Dilemmi Giorgio, 454, 467, 475
- Diomede, 296
- Dionisotti Carlo, 12, 16, 59, 60, 72, 74, 75, 77, 84, 100, 119, 122, 124, 126, 127, 136, 137, 143, 144, 148-50, 156, 180, 197, 198, 202, 209, 210, 249, 250, 253, 280, 281, 285, 288, 291, 337,
- Di Pierro Maria Gabriella, 241
- Di Ricco Alessandra, 245
- Distaso Grazia, 400
- Di Stefano Anita, 3, 99
- Dittinna, 359, 369
- Dolce Lodovco, 82, 286
- Domizio Enobarbo Lucio, 391
- Donnini Andrea, 419, 445, 459, 465, 466, 475, 487
- Doralice, 441
- Doria Piero, 94
- Dorigatti Marco, 438
- Drusi Riccardo, 60, 446
- Druso Nerone Claudio, 397, 398
- Du Cange Charles, 45
- Dumont Jonathan, 94
- D'Urso Teresa, 393
- Ecate, 377
- Egone, 24, 25
- Eichholz David Edward, 392
- Elam Caroline, 205
- Eleonora d'Aragona, 437
- Elpino, 176
- Enareto, 208
- Endimione, 354, 355, 357-59, 361
- Enea, 376, 390, 391, 393-95
- Epicuro Antonio, 509
- Ercole, 393, 395, 399, 473
- Ergasto, 16, 166, 444
- Erminia, 346
- Erspamer Francesco, 9, 10, 96, 103, 257, 259, 288

Indice dei nomi

- Esona, 378
Este, Alfonso d', 437
Este Ercole I d', 437
Este Isabella d', 30, 415, 444, 452
Este Leonello d', 163
- Fabbris Zuane, 96
Facini Laura, 466
Fanara Rosangela, 9, 11, 12, 17, 18, 28, 29, 31, 34, 41, 56, 58, 61, 64, 71, 76, 118, 124, 127-29, 131, 133, 143, 157, 200, 209, 227, 243, 246, 285, 290, 291, 293, 295, 335, 371-73, 378, 418, 465-67, 469, 471
Fantazzi Charles, 22
Farini Giuseppe, 448
Favaro Maiko, 148, 169
Febe, 385, 400
Febo vd. Apollo
Fedeli Paolo, 397
Federico II di Svevia, 191
Fedi Roberto, 453
Fenech Kroke Antonella, 392
Fenzi Enrico, 1, 150, 185, 200, 290, 339, 357, 376
Fera Vincenzo, 12, 60, 74, 119, 169, 180, 197, 209, 250, 288, 379, 446, 460
Ferdinando II d'Aragona il Cattolico, 94, 96-98, 198
Ferrajoli Alessandro, 462
Ferraiolo (cronista), 214, 256, 268
Ferraù Giacomo, 169, 394
Ferrer Vincenzo (santo), 93
Ferrero Giuseppe Guido, 29
Ferroni Giovanni, 76
Figliuolo Bruno, 191
Filelfo Francesco, 35, 39, 55, 215, 218
Filiberta di Savoia, 448, 449
Fillide, 4, 442
Finazzi Maria, 448, 452
Finzi Claudio, 237
Fiorini Pierluigi, 461
Floriani Piero, 401, 445
Florio Pietro de vd. Michelangelo di San Giuseppe
Fodale Salvatore, 415
Folena Gianfranco, 46, 47, 249, 258-64, 266, 267, 272
Fontanini Giusto, 493
Forco, 391
Formentin Vittorio, 256-58, 270, 275
Fornasiero Serena, 169, 175, 178
Fortini Laura, 460
Fortunio Giovan Francesco, 34, 35, 37, 38, 41, 48-50, 256, 257, 260, 262-64, 266, 267, 269, 270, 282, 284, 285
Fosalba Eugenia, 97
Frazer James G., 374
Frescobaldi Dino, 411
Frezza Antonio 24, 104
Frison Chiara, 96
Gabriel Trifone, 28, 500
Gaeta Franco, 230, 393
Galasso Giuseppe, 158
Galatea, 442

Indice dei nomi

- Galateo Ferrariis Antonio de' detto il, 211, 241, 244
- Galeota Francesco, 186, 191, 256, 264, 270
- Galico, 177
- Galli Angelo, 212
- Gallo Filenio (Filippo Galli), 211
- Gallo Gaio Cornelio 54
- Gambara Veronica, 470
- Gargano Maurizio, 226
- García García Bernardo J., 98
- Garfagnini Gian Carlo, 205
- Garin Eugenio, 442
- Gasparotto Davide, 465
- Gavazzeni Franco, 80, 469
- Gentile Salvatore, 186
- Gerione, 223
- Gesualdo (famiglia), 221
- Gesualdo Giovanni Andrea, 267
- Gheri Cosimo, 459, 460
- Giacomo (Iacopo) da Lentini, 408, 411
- Giambullari Pierfrancesco, 109, 116
- Giasone, 377, 473
- Gie, 53
- Ginori (famiglia), 62
- Ginori Giovan Battista, 62
- Ginori Giovanni, 462
- Ginori Tommaso, 462
- Giolito Giovanni, 483
- Giordani Pietro, 165
- Giova Gioseppo, 472
- Giove, 53, 82, 291, 319, 331, 367, 398-400
- Giovenale Decimo Giunio, 384
- Giovio Paolo, 29, 50, 65, 104, 122, 254, 465
- Giraldi Cinzio Giovan Battista, 486, 492
- Girardi Raffaele, 200
- Gironi Robustiano, 167-68
- Giulio II (Giuliano Della Rovere), 462
- Giunone, 395, 398, 400
- Giunta Fabo, 188
- Giustiniani Tommaso, 28
- Giustiniano, 238
- Glauco, 390, 391
- Gnocchi Alessandro, 467
- Gobbi Agostino, 168, 487, 491-93
- Gonzaga Dorotea (marchesa di Bitonto), 29
- Gonzaga Elisabetta, 449
- Goold George Patrick, 374, 398
- Gorni Guglielmo, 211, 294, 349, 350
- Gravina Pietro, 103-105
- Greco Aulo, 473
- Gregorio da Spoleto, 436
- Grignani Maria Antonietta, 211
- Grilli Luigi, 483
- Grimani Pietro, 462
- Gualdo Rosa Lucia, 3
- Gualteruzzi Carlo, 464, 466, 472
- Guarini Battista, 163
- Guevara Pietro de, 239
- Guicciardini Francesco, 158
- Guidiccioni Giovanni, 485, 486, 488, 492, 508, 509
- Guidolin Gaia, 303, 350, 351, 445
- Guinizzelli Guido, 410-12

Indice dei nomi

- Guittone d'Arezzo, 406, 407, 410-13
Gulizia Stefano, 443
Güntert Georges, 445, 466
- Hernando Sánchez Carlos José, 98
Holtus Günter, 257
Hübner August, 483
Huss Bernhard, 148, 169
- Iacono Antonella, 493
Iacono Antonietta, 185, 393
Ilicino, Bernardo Lapini detto, 240
Imbriani Vittorio, 511
Innocenzo VIII (Giovann Battista Cybo), 87, 192, 217
Ino (padre di Palemone), 391
Ioakim, 222, 223
Iodice Maria Grazia, 397
Isabella (*Orlando Furioso*), 444
Isabella di Castiglia, 97
Italia Paola, 162, 489
Iurilli Antonio, 400
Izzi Giuseppe, 460
Izzo Annalisa, 442
- Jensale, 84
Jossa Stefano, 442
Juri Amelia, 127, 290, 421, 423, 466
- Kallendorf Craig, 395
Kennedy William, 218
Kidwell Carol, 138
King John Edward, 393
Kliemann Julian, 392
- La Penna Antonio, 385, 397
Lalli, Rossella, 463, 464, 466
Landi Marco, 209, 434
Landino Cristoforo, 186, 220, 394
Lanfredini Giovanni, 217, 238
Lapo Gianni vd. Ricevuti Lapo
Lauber Rossella, 478, 479
Laura, 141, 155, 247, 293, 355, 401, 422, 500, 513, 514
Lazzari Giuseppe, 483
Lechi Francesca, 385
Ledgewey Adam, 257, 258, 261, 268
Lelio Sapiente Gaio, 394
Lemoine Annick, 392
Lenaz Luciano, 385
Leonardo da Vinci, 122
Leone X (Giovanni di Lorenzo de' Medici), 162, 448, 462, 499, 502
Leoni (Leone) Piero, 121, 485
Leopardi Giacomo, 161-67, 508
Leostello Giampietro, 217
Leto Pomponio, 188
Leuker Tobias, 34
Liaci Maria Teresa, 220
Liburnio Niccolò, 465, 500
Ligny Luigi di Lussemburgo conte di, 122, 140
Lo Monaco Guglielmo, 198
Logisto, 176
Longhi Silvia, 313
López-Ríos Santiago, 415
Lucano Marco Anneo, 372
Luciani Sebastiano vd. Sebastiano del Piombo
Lucrezio Caro Tito, 222
Lugnani Lucio, 445

Indice dei nomi

- Luigi XII di Vlois-Orléans, 122
Luzio Alessandro, 30
Lycida, 24, 25
- Maggi Carlo Maria, 487
Magnani Campanacci Ilaria, 487
Magnani Franca, 245
Magno Celio, 334
Maio Giuniano, 4, 88-90, 193, 201, 230, 231, 258, 393
Malato Enrico, 28, 161, 254, 408, 487
Malinverni Massimo, 211, 350
Mandricardo, 441
Manfredi Eustachio, 487, 491-93
Manni Paolo, 256, 274
Mantegna Andrea, 392
Manzi Pietro, 465
Manzoni Alessandro, 511, 512
Marchandisse Alain, 94
Marchese Baldassarre, 104
Marchese Cassandra, 17, 23, 30, 44, 48, 72, 74-77, 81, 82, 84-87, 95, 99, 100, 103-105, 107, 115, 116, 118-20, 122, 124, 130, 135-37, 139, 142, 156, 159, 227, 245, 291, 432-34, 460-62, 464, 465, 468, 469
Maria, 395, 472
Marini Paolo, 493
Marino Giovan Battista, 488
Mario Gaio, 215, 221
Mariotti Scevola, 383
Marmi Francesco, 493
Marrani Giuseppe, 419
Marrocco Mauro, 257, 267
- Marte, 197, 394
Martelli Ludovico, 492
Martelli Pier Jacopo, 493
Marti Mario, 419
Martinelli Tempesta Stefano, 466
Marzano Marino, 193, 200-201, 230
Massarengo Giovanbattista, 497, 506
Matelda, 418
Mauro Alfredo, 11, 30, 42, 72, 75, 83, 84, 108, 109, 118, 119, 121, 123, 129, 168, 177, 179, 195, 207, 208, 249, 250, 255, 257, 259, 261, 262, 264, 266, 267, 269, 272-77, 281, 283, 286, 288, 291, 333, 335-37, 347, 361, 374, 418, 419, 423, 438, 450, 459, 482, 484, 495, 496, 516
Mayr Sigismund, 251, 267
Mazzacurati Giancarlo, 288
Mazzucchi Andrea, 28, 161, 254, 408, 433, 487
Medea, 377, 379
Medici (famiglia), 449
Medici Cosimo de' (il Vecchio), 162
Medici Giovanni di Lorenzo de' vd. Leone X
Medici Giuliano de' (duca di Nemours), 448, 449
Medici Giuliano de', 444
Medici Lorenzo de' (il Magnifico), 83, 121, 136, 162, 211, 217, 244, 307, 311, 406-411, 413, 414, 416, 423, 432-34, 486
Medici Piero de', 121, 406
Medoro, 440
Melibeo, 442

Indice dei nomi

- Melite, 391
Menegazzi Renzo, 465
Mengaldo Pier Vincenzo, 35, 63, 72, 74, 75, 77, 80, 83, 84, 89, 110, 115, 123, 127, 136, 139, 140, 208-10, 213, 228, 229, 234, 237, 249, 250, 252, 254, 260, 269, 270, 272, 274, 276, 283, 286, 292, 309, 320, 322, 324, 332, 335-39, 341, 342, 344, 345, 361, 363, 418, 446, 448, 454, 516
Menichetti Aldo, 256, 268, 419
Mercurio, 400
Merlini Ilaria, 169
Mestica Giovanni, 120
Metzeltin Michael, 257
Mezzabarba Antonio Isidoro, 410, 415
Michelangelo di San Giuseppe (frate, Pietro de Florio), 483
Michiel Marcantonio, 479
Migliorini Bruno, 44
Milburn Erika, 482
Milella Marina, 186
Minonzio Franco, 104
Miralles de Imperial y Gómez Claudio, 97
Miscomini Antonio, 169
Modigliani Anna, 226
Molza Francesco Maria, 77, 80-81, 87, 112, 116, 487, 488, 492, 508, 509
Monico Jacopo, 483
Montagnani Cristina, 217
Montemagno Buonaccorso da, 411, 419, 486
Monti Sabia Liliana, 3, 400
Morelli Jacopo, 479
Morgana Silvia, 50
Morosina, 475
Mortara Alessandra, 178
Mosca Felice, 494, 497
Mosè, 235
Motolese Matteo, 251
Motta Attilio, 349
Motta Uberto, 29, 76, 127, 285, 372, 421, 449, 466
Mozley John Henry, 398
Muñiz Muñiz María de las Nieves, 161, 165, 167, 199
Muratori Ludovico Antonio, 486, 487, 492, 493
Muzio Girolamo, 486
Narciso, 367
Natoli Chiara, 211, 215, 219
Navagero Andrea, 28, 488
Neera, 442
Nencioni Giovanni, 285
Nettuno, 14, 197, 390-92, 394
Niccolò Cieco, 411
Nicolucci Giovan Battista vd. Pigna Giovan Battista
Nisea, 391
Noël Jean-François, 165
Nonno di Panopoli, 392
Nunziante Emilio, 138
Nuvolone Gianantonio, 490
Nuvoloni Filippo, 313
Omero, 4, 153, 211, 432
Onesto da Bologna, 410, 412

Indice dei nomi

- Onorio Flavio (imperatore), 399, 401
Opico, 166
Orazio Flacco Quinto, 385, 386
Orbiccciani Bonagiunta, 410, 411, 419, 422
Orfeo, 368
Ori Anna Maria, 437
Orione, 383
Orlandi Guido, 410
Orlando, 440, 441, 449
Orsi Giovan Gioseffo, 493
Orsini (famiglia), 217
Ortolani Lodovico, 483
Osmond Patricia J., 226
Ottimo (commentatore), 267
Ovidio Nasone Publio, 4, 53, 56, 222, 372-74, 376-79, 381-86, 388, 397, 398
- Pacca Vinicio, 295, 397, 412
Pacella Giuseppe, 162
Padoan Giorgio, 228
Paladino Giuseppe, 220
Pale, 4
Palemone, 391
Palinuro, 390
Pallade, 5, 119, 433
Pallavicino Pietro Sforza, 487
Palumbo Matteo, 35, 72, 123, 209, 250, 292, 337, 418, 447
Pandone Carlo (frate), 463
Pandoni Porcelio de' (Porcelio Pandone), 185, 187, 393
Panòpe, 391
Panormita vd. Beccadelli Antonio
- Pantani Italo, 13, 16, 33, 188, 292, 374
Paolino Laura, 295, 397, 412
Paolo Lucio Emilio, 197, 394
Paparelli Gioacchino, 241
Pardo Giovanni, 4
Parenti Giovanni, 387
Parini Giuseppe, 163
Parisi Ivan, 97
Parzen Jeremy, 33
Pasquazi Silvio, 372
Pasquini Emilio, 64, 128, 209, 290
Passavanti Iacopo, 486
Passerini Luigi, 62
Passero Giuliano, 205
Pastore Stocchi Manlio, 349
Patota Giuseppe, 283
Patrizi Francesco, 231, 232, 402
Peleo, 392
Pennacchietto Sergio, 397
Pèrcopo Erasmo, 2, 97, 137, 150, 188, 198, 208, 211, 225, 257, 309, 356, 357, 359, 367, 371, 372, 376, 389, 395, 437, 461
Pérez d'Almazán Miguel, 97
Perito Enrico, 206
Perleoni Giuliano detto Rustico Romano, 113, 114, 186, 187-89, 191, 216, 224, 225
Perocco Daria, 74, 157, 190, 461
Perosa Alessandro, 22, 24
Perriccioli Saggese Alessandra, 393
Pesce, Roberto 96
Pestarino Rossano, 482
Petrarca Francesco, 9, 14, 17, 19-21, 29, 32, 33, 35, 38-40, 43, 44, 47-

Indice dei nomi

- 51, 54, 55, 57, 59, 64-66, 81, 84-86, 92, 95, 107-109, 112, 118, 120, 121, 125, 128, 135, 138, 140, 141, 144, 149, 155, 163, 165, 166, 168, 174, 177, 179, 210-16, 219, 220, 221, 223, 224, 227-29, 231, 235, 237, 238, 240, 242, 243, 247, 257, 259, 261-65, 267, 269, 270, 272, 273, 275, 282-84, 287-332, 333-35, 337-39, 341-46, 348-52, 354-56, 358, 360, 364, 371, 374, 376-79, 383, 385, 387-89, 396, 397, 399-402, 412, 414, 416-22, 424, 426, 428-31, 439, 444-48, 451, 452, 454, 456, 459, 468, 469, 471, 472, 474, 475, 477-79, 481, 482, 484-86, 488, 489, 498-500, 503-505, 508, 509, 513, 514
- Petrucchi Antonello, 194, 196, 206, 207, 214, 219, 224, 225, 226
- Petrucchi Giovanni Antonio, 207, 214, 225, 226
- Petrucchi Livio, 257, 275
- Petteruti Pellegrino Pietro, 487
- Piatti Piattino, 258
- Picchiorri Emiliano, 225
- Piccolomini Andrea di Mino (detto Ciscranna), 411
- Piceno Giacomo (santo), 23
- Pico Giovanni Francesco, 436, 437, 456
- Pier della Vigna, 408, 411
- Pietrobon Ester, 76
- Pigna Giovan Battista (Nicolucci), 486
- Pignatti Franco, 80
- Pillinini Stefano, 41, 256, 259, 284
- Pio (famiglia), 437
- Pio Alberto (Signore di Carpi), 436, 437, 456
- Pio Marco II (signore di Carpi), 437
- Pio Marco, 453, 456
- Piotti Mario, 50
- Pisistrato, 433
- Plaisance Michel, 288
- Platnauer Maurice, 399
- Platone, 439
- Plinio Secondo Gaio (il Vecchio), 186, 372, 391
- Poliziano Angelo Ambrogini detto, 162, 163, 403, 432-34, 442, 444, 486
- Pontano Giovanni, 8, 89, 95, 96, 185, 187, 188, 193, 197, 218, 231-38, 242, 244, 260, 402, 502
- Pontieri Ernesto, 205
- Porcacchi Tommaso, 497, 506
- Porcelaga Aurelio, 492, 500
- Porrino Gandolfo, 488
- Portirelli Luigi, 505
- Pozzi Maro, 35
- Prada Massimo, 50
- Praloran Marco, 212, 303, 308, 351, 352, 354, 355
- Prandi Stefano, 457
- Procaccioli Paolo, 251, 487, 493
- Properzio Sesto, 245-47, 372, 397
- Proteo, 24-26, 390, 398
- Pucci Antonio, 267
- Pulci Bernardo, 169
- Pulci Luigi, 162, 163

Indice dei nomi

- Puleio Bernardo, 3
Pulsoni Carlo, 58, 257, 263, 265,
282, 283
Putnam Michael C.J., 3, 130, 218,
400
- Quadrio Francesco Saverio, 509
Quaglio Antonio Enzo, 120
Querno Camillo, 30
Quintiliano Marco Fabio, 49
Quirini Vincenzo, 28
Quondam Amedeo, 484, 488, 508
- Rabitti Giovanna, 456
Raffaello vd. Sanzio Raffaello
Rainieri Antonfrancesco, 500
Rajna Pio, 441
Ralphs Sheila, 2
Ramat Raffaello, 295
Ranieri Claudia, 460
Ranieri Concetta, 483
Regn Gerhard, 148
Renato II di Lorena, 221
Renier Rodolfo, 30
Ricciardi Emilio, 462
Ricucci Marina, 2, 4, 7, 9, 10, 13,
14, 16, 24, 25, 91, 208, 216, 226,
244, 371, 372, 390, 437, 474,
475, 477
Ricevuti Lapo (detto Lapo Gianni),
411
Richardson Brian, 35, 256
Rinuccini Cino, 411
Rodomonte, 441, 444
Rodríguez Mesa Francisco, 188
Roick Matthias, 237
Roling Bernd, 150
Rosalba Giovanni, 3
Rosari Giampiero, 376
Roscoe William, 502-504
Rota Berardino, 30, 508, 509
Rozzoni Alessandra, 184, 186, 188,
189, 191, 192
Rubbi Andrea, 165
Rucellai Cosimo, 60
Ruggiero, 442
Ruscelli Girolamo, 489, 491-93, 500
Ruschioni Ada, 487
Russo Alesso, 239
Russo Emilio, 251, 487
- Sabbatino Pasquale, 48, 185, 255,
416
Sacchetti Franco, 411
Saccone Eduardo, 177
Sadoletto Iacopo, 500
Saltarelli Lapo, 411
Sangirardi Giuseppe, 439
Sangro Giovanni di, 130
Sannazaro Cola, 198
Sanseverino (famiglia), 221
Sanseverino Antonello, 205-206, 236
Sanseverino Roberto, 217, 236
Sanseverino Sveva, 226
Sansovino Francesco, 497-99, 506
Santagata Marco, 20, 75, 82, 120,
124, 125, 144, 155, 156, 185-88,
226, 288, 295, 333, 349, 364,
386, 387, 389, 397, 419, 445,
459
Santoro Mario, 371, 372
Sanzio Raffaello, 81, 112

Indice dei nomi

- Sapegno Natalino, 442
Savoca Giuseppe, 161, 162, 164, 166
Scala Fulvio (o Francesco), 99
Scaldasole Ippolita Fioramonda
marchesa di, 84, 122, 126, 140
Scannapiece Girolamo, 29
Scarcia Riccardo, 382, 397
Scarlatta Eschrich Gabriella, 198
Scarton Elisabetta, 94, 206, 217, 239
Scattolin Monica, 418, 431
Scavuzzo Carmelo, 50
Scherillo Michele, 259
Schiavone Lorenzo, 462
Schmitt Christian, 257
Schnerb Bertrand, 94
Sciancalepore Margherita, 226
Scipione Publio Cornelio (Africano),
158, 197, 308, 394
Scipione Publio Cornelio (Emiliano),
394
Scipioni Domenico, 483
Scivoletto Nino, 376
Scolari Filippo, 483
Scorrano Luigi, 48, 308, 418
Scotti Francesco, 483
Sebastiano del Piombo, 479
Segarra Añón María Isabel, 97
Segneri Paolo, 487
Segre Cesare, 448
Selvaggia, 412
Senatore Francesco, 206, 393
Seneca Lucio Anneo, 372, 376
Serdini Simone, 411
Serianni Luca, 254, 257, 262-64,
267, 273, 282, 341
Seripando Antonio, 65, 94, 103, 254,
403, 465
Serse, 243
Settembrini Luigi, 505, 506, 508,
509, 512
Sforza Francesco, 229
Sforza Galeazzo Maria, 189
Sforza Giovan Galeazzo Mara, 114
Sforza Ippolita Maria, 187, 245
Sforza Isabella Maria, 185
Sforza Ludovico Maria detto Il Moro,
114, 226, 239
Silio Italiceo, 222
Simeoni Gabriele, 122
Simonelli Maria, 255
Sincero, 6, 10, 11, 23, 25, 26, 104,
133, 176
Sinibuldi Cino vd. Cino da Pistoia
Sismondi Jean-Charles-Leonarde
Sismonde de, 504
Soldani Arnaldo, 120, 289, 316, 323,
345, 351, 354, 420, 424, 466
Speroni Sperone, 486
Spio, 391
Squarciafico Girolamo, 35
Staccoli Agostino da Urbino, 486
Stacey Peter, 393
Stampa Gaspara, 508
Stazio Publio Papinio, 222
Stella Antonio Fortunato, 161
Storti Francesco, 94, 206, 229
Strada Elena, 28, 467
Strozzi Ercole, 488, 508
Stussi Alfredo, 445
Suardi Giovan Francesco, 178

Indice dei nomi

- Sultzbach Johann, 30, 103, 118, 251, 252, 255, 260, 279, 281, 347
Summonte Pietro, 47, 96, 193, 228, 434
- Talia, 391
Tallarico Maria Aurora, 501
Tani Irene, 169
Tansillo Luigi, 334, 350, 482, 484-87, 508, 509
Tanturli Giuliano, 169
Tarsi Maria Chiara, 460
Tarsia Galeazzo di, 508, 509
Tasso Bernardo, 334, 485-88
Tasso Torquato, 163, 165, 334, 346, 486-88, 492
Tateo Francesco, 1, 3, 9, 60, 74, 157, 162, 166, 167, 218, 231, 233, 243, 394, 418, 446
Tavoni Mirko, 180
Tebaldeo, Antonio Tebaldi detto, 212, 258
Telesio Bernardino, 501
Terracina Laura, 500
Tetide, 391, 392
Tibullo Albio, 372, 385, 386, 397
Tiraboschi Girolamo, 483, 501, 503, 504, 509, 514
Tissoni Benvenuti Antonia, 217, 245
Titiro, 442
Tizzone Gaetano, 339
Todeschini Giacomo, 184
Tolomei Claudio, 486
Tomarozzo Flaminio, 463, 464
Tomasì Franco, 493
Tomitano Bernardino, 500
- Tonelli Natascia, 419
Torraca Francesco, 510-14
Torre Ávalos Gáldrick de la, 97
Torre Luca, 31, 100, 276
Tortorelli Niccolò, 483
Toscano Gennaro, 94
Toscano Tobia R., 9, 11, 29, 30, 76, 81, 83, 86, 87, 91, 92, 96, 109, 115, 121, 122, 128, 135, 137, 142, 156, 159, 193, 196, 197, 199-201, 208, 209, 230, 247, 248, 252-54, 274, 275, 277, 278, 281, 290, 291, 378, 379, 389, 401, 432, 464, 465, 469, 471, 477, 482
Trastámara (famiglia), 221
Travi Ernesto, 460
Trento Bernardo, 483
Trissino Gian Giorgio, 59, 60, 63, 179, 254, 256-58, 286, 465, 485, 486, 488
Trovato Paolo, 96, 250, 275, 277, 281, 282, 285, 348
- Uberti Fazio degli, 411
Ulisse, 153, 296
- Vagni Giacomo, 29, 76, 127, 285, 372, 421, 448, 449, 466
Valdezocco Bartolomeo da, 32, 39, 40, 44, 50, 51, 57
Valerio Sebastiano, 1
Varvaro Alberto, 256, 270
Vecce Carlo, 2, 3, 5-8, 10, 21, 23, 30, 45, 74, 162, 163, 165, 194, 210, 211, 245, 251, 254, 257,

Indice dei nomi

- 402, 403, 416, 419, 438, 462-64,
469, 489
- Vela Claudio, 256, 439, 448, 461,
469, 470
- Velli Giuseppe, 371, 372, 438
- Vellutello Alessandro, 57, 58, 59
- Venato Pietro Giacomo, 462
- Venere, 390, 400
- Venturi Gianni, 438
- Vercellese Bernardino, 28
- Verità Girolamo, 28
- Verzellino, 411
- Vida Marco Girolamo, 403
- Villani Gianni, 9, 13, 14, 46, 47, 96,
250, 512
- Villari Susanna, 12, 60, 74, 119, 169,
180, 197, 209, 250, 288, 379,
446, 460
- Vindelino da Spira, 32, 33, 51, 55,
58
- Viola Corrado, 487
- Virgilio Marone Publio, 4, 54, 65,
153, 164, 165, 169, 170, 195,
211, 222, 238, 241, 254, 372,
373, 377, 390-92, 394, 395, 397,
444, 512
- Visconti Gaspare Ambrogio, 28
- Vitale Giuliana, 220
- Vitale Maurizio, 39, 43, 44, 47, 50,
256, 257, 259-65, 267, 269, 270,
272, 273, 282, 284, 345
- Vitale Vincenzo, 434
- Volpi Gaetano, 483, 489, 493-96,
498, 499, 501, 502, 506, 511
- Volpi Giovanni Antonio, 483, 489,
493-96, 498, 499, 501, 502, 506,
511
- Volta Nicole, 188
- Vulcano, 331, 400
- Wilkins Ernest H., 32, 33
- Wilkinson Lancelot P., 382
- Zaccagnini Guido, 419
- Zampese Cristina, 436, 439
- Zanato Tiziano, 28, 64, 76, 118, 128,
209, 211, 243, 290, 319, 357,
468, 469
- Zenari Massimo, 295
- Zeno Apostolo, 493, 495
- Zoppino, Niccolò d'Aristotele detto,
179, 256, 258-75, 286
- Zucchi Enrico, 485
- Zuppardo Matteo, 393

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di *Gabriele Baldassari*

CITTÀ DEL VATICANO

Archivio Segreto Vaticano

Fondo Borghese I 175 460

Biblioteca Apostolica Vaticana

Barb. lat. 3964 [VB] 46, 47, 245

Capponi IV 930 103

Chig. G IV 129 [Vch] 173

Ferrajoli 827 [VF¹] 61, 62, 63, 64, [RVF]
71, 83, 89

Reg. lat. 1591 [RVR] 71, 86, 89

Ross. 639 452, 454

Vat. lat. 2874 22

Vat. lat. 3195 32, 57, 120, 262, 270

Vat. lat. 3197 262, 270

Vat. lat. 3202 [VL] 46, 47, 258, 259

Vat. lat. 3793 423

Vat. lat. 5159 [V²] 172

Vat. lat. 9371 [V¹] 172, 176

Vat. lat. 10286 85, 92, [V³] 173

I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, a cura di G. Baldassari e M. Comelli,
Milano, Università degli Studi, 2020

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>

ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-19



Indice dei manoscritti

FERRARA

Biblioteca Comunale Ariostea	
I 64	453
I 365	453

FIRENZE

Archivio di Stato	
Urbino, filza 244	453
Biblioteca Medicea Laurenziana	
Ashb. 564	[FL ³] 60, 61, 62, 63, [FL ⁴] 71, 83, 89, 109, 110, 111, 112
XL 50	[FL ¹] 71, 109
Biblioteca Nazionale Centrale	
II I 60 [già Magl. V 724]	85
Banco Rari 217 (già Palatino 418)	423
Magl. VII 371	[FN ²] 71, 109, 110, 114, 115
Magl. VII 720	[FN ⁶] 41, 46, 49, 56, 62, 63, 64, [FN ⁴] 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 86, 89, 90, 91, 93, 109, 110, 111, 112, 115, 128, 129, 208, 209, 212, 213, 243, 260, 274, 295, 320, 324, 335, 336, 340, 361-63, 474, 475
Biblioteca Riccardiana	
Ricc. 1118	409-17, 421-23, 425, 426, 428, 431, 432
Ricc. 2737	[Fr] 172, 177, 178

ITHACA, NY

Cornell University Library	
Archives 4629 Bd. Ms. 2	409-17, 421-23, 425, 426, 428, 431, 432
Archives 4648 Bd. MS. 22 (già Bd. Petrarch P P49 R51; e prima	[Mazzatosta] 417

Indice dei manoscritti

Pet + Z 11)	
LONDON	
Wellcome Library	
Western 461	[L] 172
MANTOVA	
Biblioteca Comunale	
G II 14 (792)	453
MILANO	
Biblioteca Trivulziana	
Triv. 1050	409-17, 421-23, 425, 426, 428, 431, 432
Biblioteca Ambrosiana	
A 8 sup.	[MA ¹] 61, 335, 336
E 31 inf., 75	[MA ²] 172
S 99 sup.	467
Trotti 441	179
Biblioteca Nazionale Braidense	
AG XI 5	409-17, 421-23, 425, 426, 428, 431, 432
MODENA	
Biblioteca Estense Universitaria	
α O 10 15 (It. 1797)	172, 176
MÜNCHEN	
Staatsbibliothek	
It. 265	22
NAPOLI	
Biblioteca Statale Oratoriana dei Girolamini	
Or. XXVIII 1, 8	[NO] 58, 62, 71, 76, 83, 89, 110, 111, 112, 208, 209, 335, 336, 361-63

Indice dei manoscritti

Biblioteca Nazionale	
XIII C 9	409-17, 421-23, 425, 426, 428, 431, 432
XIII G 37	[Na] 172
OXFORD	
Bodleian Library	
Canon. It. 36	81
Canon. It. 61	[O] 172, 177, 178, 179
PARIS	
Bibliothèque Nationale de France	
Ital. 1047	[Pg] 172, 176
Ital. 1543	89, 468, 469
Ital. 1711	89, 90
PARMA	
Biblioteca Palatina	
Parm. 201	[Pp ¹] 172
Parm. 3071	[Pp] 172, 176
ROMA	
Biblioteca Casanatense	
433	409
Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II”	
Ges. 19	[R] 172
Sess. 413	[R ¹] 28, 29, 35, 41, 58, [RN] 71, 86, 87, 88, 115, 128, 208, 247
SANTA MONICA	
Getty Center for the History of art and the Humanities, Archives of the History of Art	
850628	[SMG] 71, 81, 109, 110

Indice dei manoscritti

TORINO

Fondazione Antonio Maria e Mariella

Marocco

Codice Marocco 357

VENEZIA

Biblioteca Nazionale Marciana

It. IX 143 (6993) 469, 470

It. IX 191 (6754) 409-17, 421-23, 425, 426,
428, 431, 432

It. IX 202 (6756) 467, 471

It. IX 203 (6757) 471

It. IX 349 (6484) 46, 84, 467, 471

It. IX 491 (7092) 409-17, 421-23, 425, 426,
428, 431, 432

It. IX 622 (10703) 46, 467, 471

It. XI 67 (7351) 479

It. Zanetti 60 (4752) [Vm] 172, 176

“Quaderni di Gargnano”

1. *Foscolo critico (Gargnano del Garda, 24-26 settembre 2012)*, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa e Giulia Ravera, 2017
2. *Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti (Gargnano del Garda, 29 settembre - 1° ottobre 2014)*, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa, Michele Comelli e Stefano Martinelli Tempesta, 2018
3. *Giosuè Carducci prosatore (Gargnano del Garda, 29 settembre - 1° ottobre 2016)*, a cura di Paolo Borsa, Anna Maria Salvadè e William Spaggiari, 2019
4. *I “Sonetti et Canzoni” di Iacopo Sannazaro (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018)*, a cura di Gabriele Baldassari e Michele Comelli, 2020

