

MEDIOEVO  
E  
RINASCIMENTO

XXX / n.s. XXVII

2016

FONDAZIONE  
CENTRO ITALIANO DI STUDI SULL'ALTO MEDIOEVO  
SPOLETO

ISBN 978-88-6809-163-7

*Direttore*  
CONCETTA BIANCA

*Comitato scientifico-editoriale*  
CONCETTA BIANCA, DONATELLA COPPINI, TERESA DE ROBERTIS, LORENZO  
GNOCCHI, MARC LAUREYS, MARIANNE PADE, VITTORIA PERRONE  
COMPAGNI, GRAZIANO RUFFINI

I contributi sono stati valutati dal Comitato scientifico editoriale e in forma anonima da *referees* esterni.

*Redazione*  
ANTONELLA MARINARO

Redazione e cambi: « Medioevo e Rinascimento », Sezione “Antichità, Medioevo e Rinascimento” del Dipartimento di Lettere e Filosofia, piazza Brunelleschi 4 - 50121 Firenze; e-mail: antonella.marinaro@unifi.it.

Gli indici delle annate uscite a partire dal 1987 sono consultabili sul sito Internet del Dipartimento all'indirizzo <http://www.lettere filosofia.unifi.it/vp101-medioevo-e-rinascimento.html>.

Abbonamenti: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Piazza della Libertà, 12 - 06049 Spoleto (PG).

---

Direttore responsabile: CONCETTA BIANCA

Autorizzazione n. 3317 del 21 marzo 1985 del Tribunale di Firenze

© Copyright 2017 by « Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo », Spoleto and by « Dipartimento di lettere e filosofia », Università di Firenze.

## SOMMARIO

<i>Premessa</i> .....	pag.	VII
GIOVANNI ZAGO, <i>Intorno alla genesi e alla tradizione manoscritta del Romulus</i> .....	»	1
ANNE RAFFARIN, <i>Le role des anecdotes dans le De re aedificatoria (L'art d'édifier) de Leon Battista Alberti</i> .....	»	37
IOANNIS DELIGIANNIS, <i>Cic. Leg. 1. 5-8 and M. Palmieri's Proemium to his Latin translation of Herodotus: an Early Renaissance Approach to the Theory of Historiography</i> .....	»	55
CLAUDIO PELUCANI, <i>Un ternario per Astorre II Manfredi di Faenza tra le carte di Benedetto Dei</i> .....	»	87
GIADA BOIANI, <i>Presenze della satira latina nelle opere giovanili di Enea Silvio Piccolomini</i> .....	»	105
DONATELLA COPPINI, <i>La forza dei modelli. Un amore platonico e dame col mazzolino</i> .....	»	143
GIANNI ANTONIO PALUMBO, <i>Il De priscorum proprietate verborum di Giuniano Maio: storia di un caso editoriale</i> .....	»	169
CLAUDIO BEVEGNI, <i>Angelo Poliziano e il teatro greco: modalità e tipologie di citazioni da Euripide e Aristofane</i> .....	»	191
PAOLA TOMÈ, <i>Per una storia dell'ortografia umanistica: Giorgio Valla e Iodoco Badio Ascensio</i> .....	»	211
ROSANGELA FANARA, <i>Annotazioni sul Liber delle Rime di Iacopo Sannazaro</i> .....	»	229

LORENZO AMATO, <i>Nuovi appunti sulla tradizione manoscritta di Giovan Battista Strozzi il Vecchio: fisionomia ed evoluzione del corpus delle Rime</i> .....	pag. 259
--	----------

DESCRIZIONE DI MANOSCRITTI  
DISCUSSIONI E NOTIZIE

CONCETTA BIANCA, <i>I testimoni del "De expeditione in Turcos" di Biondo Flavio</i> .....	» 311
GIOVANNI ZAGO, <i>Un verso ignoto di Fedro nell'apografo urbinato dell'Epitome fabellarum di Niccolò Perotti</i> .....	» 331
GIOVANNI FIESOLI, <i>Un'eloquente nota manettiana</i> .....	» 335
ELENA ANNA LUNELLI, <i>Notizie su Bartolomeo Filiarchi, copista e maestro di grammatica</i> .....	» 347
FRANCESCA JOSSA, <i>La "notta delle robbe ultime": i beni e i libri di Giovanni Mauro d'Arcano in un inventario dell'archivio familiare</i> .....	» 361
TIZIANA STAGI, <i>Il fondo Emanuele Casamassima della Biblioteca Crocetti. Note a margine della mostra per il centenario della nascita</i> .....	» 377
MICHAELANGIOLA MARCHIARO – CONCETTA BIANCA, <i>Ricordando Alessandro Daneloni</i> .....	» 395
Riassunti - Abstracts .....	» 403
Indice dei manoscritti .....	» 415
Indice dei nomi .....	» 421

ROSANGELA FANARA

ANNOTAZIONI SUL *LIBER*  
DELLE RIME DI IACOPO SANNAZARO

L'approccio all'esercizio poetico costituito dalle rime sannazariane postula la preliminare considerazione dello stadio costituito dalla napoletana *princeps* dei *Sonetti et Canzoni*<sup>1</sup>, la tempestiva, e postuma di pochi mesi, edizione del novembre 1530 – il poeta era morto nell'aprile dello stesso anno – promossa con tutta probabilità dai curatori testamentari, in primo luogo la dedicataria delle rime, Cassandra Marchese.

La *princeps*, appunto corredata dalla dedica all'amica Cassandra, consta di 101 componimenti quasi tutti di strettissima osservanza petrarchesca (80 Sonetti, 9 Canzoni, 5 Madrigali, 4 Sestine, 3 Capitoli) ed esibisce una esplicita bipartizione (una prima e una seconda parte di 32 e 66 testi in ordine misto, ovvero con alternanza dei metri, cui fanno seguito i 3 capitoli in terza rima).

Dall'esame della sua struttura emerge inoltre la collocazione incipitaria di un sonetto dall'esplicita valenza metapoetica e la finale ubicazione di alcune rime sacre (tre sonetti e il primo dei capitoli dedicati alla Passione di Cristo) e in senso lato civili (i due capitoli-visione recanti espliciti riferimenti alle note vicende che segnarono l'inarrestabile tramonto del Regno di Napoli).

E proprio il testo della postuma *princeps* è stato riprodotto dall'ultimo editore delle rime sannazariane, Alfredo Mauro<sup>2</sup>, il quale, com'è no-

---

<sup>1</sup> *Sonetti et canzoni di m. Iacobo Sannazaro gentilomo napolitano*, In Napoli, per Ioanne Sultzbach alemano, 1530.

<sup>2</sup> IACOPO SANNAZARO, *Opere volgari*, Bari 1961. Nei riferimenti ai *Sonetti et canzoni* (d'ora in poi anche *SeC*) ci si atterrà sempre a questa edizione.

to, ha scorto in essa il rispecchiamento della petrarchesca bipartizione dei *RVF* nonché l'ultima espressione di un mai interrotto *labor limae*.

Dal censimento dell'edizione Mauro risulta poi come le rime sannazariane ci siano tramandate anche da una davvero cospicua tradizione manoscritta per lo più rappresentata da relatori della rimeria di marca bembesca, e veneta in genere. Entro le maglie di tale variegata tradizione il Mauro peraltro isola due manoscritti, il Magliabechiano VII 720 della Biblioteca Nazionale di Firenze (= FN<sup>4</sup>), codice composito e miscelaneo legato insieme intorno agli anni '30 del secolo XVI, e l'Oratoriano XXVIII, 1, 8, della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli (= NO), importante collettore di lirica cinquecentesca, steso da un'unica corsiva che riserva al Sannazaro la sezione iniziale: testimoni dei quali appunto egli si serve per recuperare in apparato una diacronia di composizione di ordine microtestuale.

Ma entro la vicenda costituita dalle rime sannazariane – e particolarmente nella storia della ricezione del canzoniere sannazariano – gli anni '60 del secolo scorso risultano cruciali non soltanto per la presenza dell'edizione Mauro ma, ancora, per la pubblicazione dei dirompenti saggi di Pier Vincenzo Mengaldo e di Carlo Dionisotti, l'assunto dei quali ha di fatto procacciato alla fatica critica del Mauro un'aura piuttosto negativa.

La accurata disamina del codice magliabechiano condotta da Mengaldo, e pubblicata in un fondamentale intervento del 1962 sul « Giornale storico della letteratura italiana »<sup>3</sup>, ha infatti messo in luce che la testimonianza del manoscritto non può fruirsi, come aveva fatto il Mauro, in maniera indifferenziata. Mengaldo ha infatti analizzato, e partitamente distinto, il contributo sannazariano di ciascuna delle mani che hanno agito all'interno del codice e soprattutto ha individuato la mano calligrafica operante nella sezione per noi più importante del Magliabechiano, ovvero il frammento di codice che va da carta 141r a carta 193v, contenente ben 71 rime della *vulgata*, e di fatto il relatore più corposo dopo la *princeps* che ne porta 101.

Mengaldo chiama tale mano calligrafica mano *a* così distinguendola da una mano *b*: attiva quest'ultima nella quasi totalità del manoscritto e anch'essa responsabile della stesura di parecchie rime sannazariane (talora negli spazi lasciati liberi dalle numerose altre mani di minor rilievo operanti nel codice).

---

<sup>3</sup> P. V. MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, « Giornale storico della letteratura italiana », 139 (1962), pp. 219-245. Il saggio dello studioso si segnala ancora per la dettagliata notizia di ulteriori relatori manoscritti delle rime sannazariane.

Mengaldo individua poi una mano *c* cui si deve un manipolo di rime sannazariane esemplato alle carte 261r-276v e infine una mano *d* responsabile di interventi e correzioni sul testo di *a*.

Nel suo articolo lo studioso ha infine proceduto anche alla datazione e localizzazione delle prime due mani, riconoscendo nella calligrafica *a* la mano di un copista napoletano dello scorcio del Quattrocento o dei primissimi anni del Cinquecento e dietro la mano *b* la presenza di un copista probabilmente toscano da collocarsi negli anni '30 del Cinquecento (la stessa datazione – anni '30 – è stata ipotizzata per la mano *c* e la mano *d*. Poco dopo l'intervento di Mengaldo, e ancora sul « Giornale storico della letteratura italiana » sono quindi usciti gli altrettanto capitali *Appunti sulle rime del Sannazaro* di Carlo Dionisotti<sup>4</sup>, le cui asserzioni hanno costituito un invalicabile spartiacque nella ricezione del canzoniere sannazariano conservatoci dalla *princeps*.

Nel suo saggio, come è noto, Dionisotti sostiene che entro l'edizione napoletana non possa ravvisarsi un *liber* unitario e che le due parti in cui essa è divisa debbano considerarsi non parti, cioè membra di un *corpus*, bensì due distinte raccolte. Anzi soltanto nella seconda parte, o meglio raccolta (il cui primo testo è la sestina 33) Dionisotti riconosce la presenza di una struttura macrotestuale esplicitamente predisposta dall'autore.

Per la formulazione della propria tesi egli si avvale soprattutto della dedica con la quale Sannazaro offre a Cassandra Marchese le sue rime: nell'interpretazione di Dionisotti infatti la suddetta dedica non sarebbe stata composta come prefazione valida per entrambe le parti costituenti la *princeps*, bensì quale dedicatoria della sola seconda parte:

Nella lettera Cassandra Marchese appare esclusivamente giudice e patrona di « vane e giovanili fatiche »; nessun accenno a rime scritte per lei, che in tal caso ovviamente non sarebbero state né giovanili né vane. Questa precisazione importa perché si dimostra con essa che mentre la lettera dedicatoria si attaglia perfettamente alla seconda parte delle *Rime*, [dove Dionisotti non aveva riconosciuto alcuna rima per Cassandra] non così bene si attaglia alla prima parte, non foss'altro che per il sonetto [il 4] in essa parte esplicitamente dedicato a Cassandra<sup>5</sup>.

Quale probante ricalzo all'ipotesi che la dedica si adatti solo alla seconda parte, anzi seconda raccolta, Dionisotti adduce poi un dato materiale, ovvero il fatto che la dedica appaia nella *princeps* « in fine al volu-

---

<sup>4</sup> C. DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, « Giornale storico della letteratura italiana », 140 (1963), pp. 161-211.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 177.

me, nella penultima carta (l'ultima è bianca) del quaderno non numerato contenente l'indice dei capoversi, l'avvertenza anonima "alli lettori" e l'errata corrige ».

E in maniera del tutto prevedibile il saggio di Dionisotti si erge da subito quale efficacissimo impedimento per successive interpretazioni unitarie della compagine della *princeps*: a partire cioè da tale intervento entro l'edizione napoletana non sarà più riconosciuto un unico *liber* di ascendenza petrarchesca.

Ne costituisce sintomatica riprova la peculiare sorte toccata a un altro nodale saggio dedicato da Mengaldo alle rime sannazariane, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, uscito ne « La rassegna della Letteratura italiana » e precedente di strettissima misura l'articolo di Dionisotti<sup>6</sup>.

In questo suo secondo intervento Mengaldo istituisce un serrato confronto fra le lezioni stese dalla mano *a* del Magliabechiano e quelle esibite dalla *princeps* ricavandone un compatto sistema di riscritture (dal minimo dato grafico-fonetico all'ambito stilistico) relativo non soltanto al versante microtestuale ma proprio all'intero *corpus* offerto dalla *princeps* (talune riscritture di versi o rime il Mengaldo le interpreta addirittura quali compensazioni a distanza fra I e II parte).

Ma l'irrompere degli *Appunti* del Dionisotti finisce con l'oscurare tale aspetto del nuovo articolo di Mengaldo. Da quel momento in poi il notevole saggio dello studioso verrà citato per la raffinata lettura del dato metrico e stilistico delle rime sannazariane non certo per l'interpretazione della *princeps* in chiave sintagmatica.

Alla lettura dionisottiana fa appunto seguito una pressoché ininterrotta *vulgata* critica che nella *princeps* dei *Sonetti et canzoni* riconosce un incongruo accorpamento di *disiecta membra*.

Espressione di tale coeso orizzonte interpretativo si riscontra ad esempio in un importante articolo di Cesare Bozzetti del 1997<sup>7</sup> nel quale – sulla scorta di Dionisotti – la prima parte della *princeps* (rime 1-32) viene declassata a semplice raccolta di rime rifiutate, mentre nella sola seconda parte viene riconosciuto un canzoniere d'autore.

Ma entro il saggio di Bozzetti – ed è questo il suo originale e fecondo apporto alla questione delle rime sannazariane – viene per la prima

<sup>6</sup> P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, « La rassegna della letteratura italiana », 65 (1962), pp. 436-482.

<sup>7</sup> C. BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del 'canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, « Studi di Filologia Italiana », 55 (1997), pp. 111-126.



volta ipotizzata una diacronia di natura strutturale dal momento che lo studioso si propone di indagare se nella tradizione manoscritta delle rime siano riscontrabili « tracce della storia redazionale del ‘canzoniere’, oltre che delle singole rime, tracce che servano a spiegare più a fondo la fenomenologia della *princeps* »<sup>8</sup>. E si deve proprio a Bozzetti l’intuizione che i codici Magliabechiano ed Oratoriano ricoprano una posizione di rilievo anche sul versante strutturale, date le affinità esistenti fra le loro sillogi e la compagine della *princeps* (quantità e seriazione delle rime attestate, quasi esclusiva presenza nei due manoscritti di rime della vulgata, coincidenza con la stampa in alcune lezioni).

Ma lo studioso tratteggia persino una scandita successione delle fasi redazionali del macrotesto delle rime e ipotizza l’esistenza di tre distinte tappe.

La prima viene riconosciuta nella compagine trasmessa dall’Oratoriano che consiste di 46 rime disposte come nella *princeps* in ordine misto e secondo una dislocazione a quella della *princeps* in parte sovrapponibile: posizione proemiale del sonetto 1 e collocazione esplicitaria della sequenza dedicata alla passione di Cristo (*SeC* 95, 96, 97, 99); prossimità dei capitoli 99 e 100; sequenza delle rime del sonno-sogno (*SeC* 62-66); dittico di riflessione metapoetica (*SeC* 53-54); catena caratterizzata da rimandi al *milieu* aragonese e dal tipico rifiuto delle pene d’amore (*SeC* 30, 31, 32).

E per tale prima redazione del canzoniere Bozzetti ipotizza una datazione anteriore al 1496.

La seconda tappa del macrotesto viene individuata nella silloge del Magliabechiano esemplata dalla mano calligrafica (la mano *a* di Mengaldo che invece Bozzetti preferisce chiamare mano *b*).

In tale silloge, che con la *princeps* condivide un elevato numero di rime (71, lo abbiamo già accennato, tra le quali alcune di esplicita valenza sintagmatica, come i tre testi d’anniversario assenti invece dall’Oratoriano) Bozzetti ritiene infatti debba scorgersi una nuova – e del tutto differente rispetto a quella attestata dall’Oratoriano – redazione del canzoniere, ovvero una struttura organizzata per forme metriche e aperta dal sonetto 6, da collocarsi fra il 1499 e il 1501: e all’estremo cronologico del 1501 lo studioso perviene anche sulla base della datazione della mano calligrafica avanzata da Mengaldo.

La terza tappa del percorso redazionale compiuto dal macrotesto delle rime Bozzetti naturalmente la scorge nella seconda parte della napoletana *princeps* del 1530.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 112.

In assoluta coerenza con tale dionisottiana lettura lo studioso, dunque, non riconosce alcuna funzione proemiale al primo sonetto della *princeps* (*Se quel soave stil, che da' prim'anni*) nonostante proprio con tale testo si apra anche la compagine dell'Oratoriano da lui individuata quale prima forma del *liber sannazariano*<sup>9</sup>.

Ora, le questioni e proposte messe in campo da Bozzetti costituiscono un notevole approdo critico, foriero di spunti per successive indagini, e tuttavia alcune conclusioni dello studioso non sembrano del tutto condivisibili. Ci si riferisce in particolare alla sua asserzione che la silloge del Magliabechiano stesa dalla mano calligrafica alle carte 141r-193v debba interpretarsi quale autorevole attestazione di una seconda fase del macrotesto sannazariano: non foss'altro per la presenza – ammessa dal Bozzetti sulla base di alcuni rilievi di Mengaldo – di una possibile perturbazione nell'ordine delle carte che non rende certi sull'ordine stabilito dall'autore. E proprio su tale anello debole della diacronia ricostruita da Bozzetti si sofferma un recente saggio di T. Zanato<sup>10</sup> che sottolinea per l'appunto come la testimonianza strutturale del Magliabechiano debba interpretarsi con cautela.

Peraltro dubbi sulla seriazione dei testi entro la suddetta silloge nascono anche dall'incongruenza delle rime d'anniversario: la rima contenente la diegetica notazione del « sextodecim'anno » (*SeC* 98) compare infatti nel Magliabechiano prima del sonetto (*SeC* 76) in cui si fa cenno ad un « quinto decim'anno ».

Anzi tanto più sospetta appare tale incongruenza qualora rapportata alle manovre macrotestuali emergenti dalla *princeps* e miranti invece ad una perfetta progressione cronologica: lo attesta ad esempio la retrodatazione della rima 76 che dal « quinto decim'anno » attestato appunto dal Magliabechiano passa a un « undecim'anno » per non creare sconfessione della cronologia emergente dal « quarto decim'anno » della rima 89 e dal « sesto decim'anno » della rima 98<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Va peraltro sottolineato come il coeso orizzonte critico che sulla scorta di Dionisotti nega la portata proemiale del primo sonetto dei *SeC* risulti scheggiato alla fine degli anni '90 dalle osservazioni di G. TANTURLI, *Dai « Fragmenta al Libro ». Il testo di inizio nelle rime del Casa e nella tradizione petrarchesca*, in *Per Giovanni della Casa*, a cura di G. Barbarisi e C. Berra, Milano 1997, pp. 61-89: p. 66.

<sup>10</sup> 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*, a cura di E. Pasquini, Bologna 2012, pp. 47-72: pp. 63-67.

<sup>11</sup> R. FANARA, *Strutture macrotestuali nei Sonetti et canzoni di Jacobo Sannazaro*, Pisa - Roma 2000.

In altri termini il confronto fra la silloge del Magliabechiano – alla quale Bozzetti non esita a riconoscere lo statuto di macrotesto d'autore nonostante gli evidenti problemi posti dalla sua testimonianza – e la compagine della *princeps* pare deporre invece per una presenza entro quest'ultima di precisi, seppure probabilmente non condotti *ad unguem*, interventi di portata sintagmatica.

Basti in questa sede segnalare come nell'edizione napoletana non soltanto compaiano lunghe e compatte catene testuali miranti alla ricognizione degli *errores* d'amore (rime 21-29; 38-44; sequenza del sonno / sogno 60-68) e ad una *narratio* di sostanza metapoetica ma soprattutto risultino ben visibili operazioni strutturanti relative a tutto il *corpus*, ovvero volte a creare connessioni e progressione fra I e II parte attraverso l'inserzione di strategici componimenti in grado di raccordare – e rifunzionalizzare – esercizi poetici ascrivibili a differenti stagioni compositive<sup>12</sup>.

D'altra parte gli *Appunti* di Dionisotti e la conseguente vulgata esegetica – ivi compreso il saggio di Bozzetti – costituiscono un ancoraggio critico non facilmente eludibile, e tuttavia proprio dall'analisi della *princeps* scaturiscono due dati che revocano in dubbio tale durevole teorema: il primo è costituito dalla inequivoca – e riconosciuta anche da Bozzetti – presenza entro la seconda parte di una rima per Cassandra (Dionisotti riteneva – come si ricorderà – che la dedica si attagliasse soltanto alla seconda parte sulla base della supposta mancanza in essa di rime per la donna). Il secondo consiste

<sup>12</sup> Ne fornirò un solo esempio, relativo ad una delle linee tematiche (non la principale, peraltro, ovvero quella relativa alla topica ricognizione e descrizione degli *errores* d'amore) accolte dalla *princeps*. Tale linea 'diegetica' - data la presenza di rime irriducibili ad un'unica passione - è costituita non dalla registrazione di una unitaria vicenda amorosa quanto piuttosto dalla *recollectio* (mirante ad un finale superamento del tema dell'*eros - nosos*) di *furores* ispirati da differenti oggetti d'amore: in particolare la donna cantata nella prima parte e il successivo *più bel foco* presente nella seconda parte. Di qui appunto la divisione in due parti la cui sutura è affidata alle rime 29 e 35, atte l'una alla conclusione della vicenda d'amore della prima parte in attesa di un nuovo e *più bel foco* (sonetto 29, in *explicit* di I parte) l'altra alla palpitante introduzione del fresco amore della seconda parte, il desiderato e finalmente manifesto *più bel foco* (sonetto 35, in *incipit* di II parte). Le due rime, significativamente accomunate dal sintagma *più bel foco*, non soltanto esibiscono la propria trasparente funzione di nesso fra le parti prima e seconda, ma soprattutto attestano la perseguita costruzione di una campitura macrotestuale dal momento che esse, mai testimoniate dalla tradizione manoscritta, ci sono appunto conservate esclusivamente dall'edizione napoletana. E dal recupero di questo e di altri – su cui non indugio adesso – dispositivi sintagmatici coinvolgenti l'intera partitura della *princeps* emerge a sufficienza, credo, come la prima parte dei *SeC* (peraltro aperta appunto dallo stesso testo che compare in *incipit* di NO) non possa pacificamente liquidarsi quale coacervo di rime rifiutate e prive di nessi con la seconda parte.

invece in una costante strutturale: nessuno degli esemplari della *princeps* da me recensiti presenta la dedica in fondo al volume, a stretto contatto, cioè, con la sola seconda parte, eccetto l'esemplare londinese della British Library, l'unico con la dedica in fondo, e del quale Dionisotti – a supporto della propria dimostrazione – fornisce descrizione inequivoca: ma si tratta di un esemplare fortemente danneggiato e malamente rilegato che presenta sì la dedica in fondo al volume ma appunto quale conseguenza di una maldestra e visibile rilegatura che *incolla* in coda alla seconda parte – peraltro ripiegato al contrario – il bifolio contenente la dedica che invece originariamente compariva all'inizio (secondo cioè il comune assetto strutturale attestato dagli altri esemplari in cui la dedica risulta prefazione relativa all'intera compagine dei *SeC*, I e II parte)<sup>13</sup>.

Tale conclusione non intende affatto disconoscere, com'è ovvio, la portata del saggio di Dionisotti – inesauribile riserva di suggestioni per ogni lettura della lirica sannazariana – bensì solamente postulare la liceità di indagini di natura sintagmatica, in fondo autorizzate dalla semplice aderenza al dato strutturale esibito da tutti gli esemplari della *princeps*.

Altrettanto valida rimane poi l'intuizione Bozzetti, ovvero che sia possibile recuperare tracce della storia redazionale del canzoniere sannazariano e, ancora, l'individuazione del valore della testimonianza dei codici Oratoriano e Magliabechiano ai fini di una ricostruzione diacronica.

L'Oratoriano<sup>14</sup> tra l'altro si segnala non soltanto per la presenza di notevoli affinità con la compagine della *princeps* ma pure – come viene per la prima volta proprio da Bozzetti evidenziato – per la presenza di una esplicita e significativa intitolazione di mano del copista sul *recto* della carta di guardia: *Cose volgari del / Preclarissimo / Sannazaro*.

Meno condivisibile nella ricostruita diacronia è invece – l'abbiamo già anticipato – l'ipotesi che la silloge copiata alle carte 141r-194v del Magliabechiano (cui d'ora in avanti farò riferimento utilizzando anche la sigla FN<sup>6a</sup>)<sup>15</sup> offra il rispecchiamento di un nuovo macrotesto d'autore,

<sup>13</sup> R. FANARA, *Sulla struttura del Canzoniere di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, « Critica letteraria », 135 (2007), pp. 267-276.

<sup>14</sup> Codice del quale Bozzetti rettamente ipotizza la provenienza settentrionale: semmai ad ulteriore, minima – in questa sede – precisazione del dato geografico e del *milieu* culturale andranno sottolineate le connotazioni bandelliane di parecchi dei poeti antologizzati (Girolamo Verità, Marco Cadamosto, Niccolò Amanio, Matteo Bandello, un Ippolito Milanese – con tutta probabilità Ippolito Pietrasanta –, Camilla Scarampa, Baldassar Castiglione) al seguito di Sannazaro e Bembo.

<sup>15</sup> Mi allineo quindi al Mengaldo che chiama *a* la mano calligrafica, pur utilizzando un

diviso per forme metriche e inaugurato dal sonetto 6 – il primo a comparire – e non dal sonetto 1, componimento appunto non attestato entro la suddetta silloge.

Ma proprio l'assenza del sonetto 1 da FN<sup>6</sup>a costituisce invece una pista d'indagine, tanto più qualora si considerino gli evidenti, seppure peculiari, rapporti di seriazione fra i due codici (ci torneremo fra un attimo) e soprattutto il dato che ben 7 rime assenti dalla ricchissima silloge del Magliabechiano compaiano tutte di seguito proprio in incipit dell'Oratoriano (*SeC* 1, 21, 39, 51, 41, 72, 38).

Un simile dato autorizza infatti a formulare l'ipotesi che tale compatta mancanza di testi sia da ascrivere – più che ad un nuovo assetto macrotestuale – ad una caduta di carte o nel Magliabechiano o più probabilmente a monte di esso, come rettamente argomenta Tiziano Zanato nell'articolo citato sopra. E poiché fra i componimenti assenti da FN<sup>6</sup>a compaiono – assieme ai sonetti – anche una canzone e un madrigale che non ritroviamo nelle sezioni metriche apposite, del tutto evidente risulta come al copista non sia pervenuta la sequenza di una silloge organizzata secondo l'ordine misto dei componimenti, esattamente come avviene nell'Oratoriano e nella *princeps*<sup>16</sup>.

A partire dunque da tali risultanze Zanato ha potuto revocare in dubbio l'esistenza entro il Magliabechiano di un macrotesto d'autore aperto dal sonetto 6 e diviso per forme metriche e sostenere, invece, che la posizione incipitaria del sonetto 1 e la dislocazione delle rime in ordine misto attestate da NO e *SeC* costituiscano elementi strutturali da sempre presenti nella trafila redazionale del canzoniere sannazariano<sup>17</sup>.

La presenza a monte di FN<sup>6</sup>a di una struttura affine a quella esibita dall'Oratoriano può cioè lecitamente ipotizzarsi già a partire dalla considerazione delle tessere incipitarie dei due codici: ma che le sillogi di en-

---

esponente numericamente più elevato (dato il maggior numero di codici della Nazionale di Firenze da me schedati) rispetto alla sigla (FN<sup>4</sup>a) da lui adottata sulla base dell'edizione Mauro. E ancora secondo Mengaldo farò riferimento alle altre mani riscontrabili nell'intero codice (l'onnipresente *b*, la sciatta corsiva *c* e la mano *d* che talora interviene sul testo steso da *a*).

<sup>16</sup> ZANATO, *Per una filologia del macrotesto* cit., pp. 66-67.

<sup>17</sup> E in maniera del tutto consequenziale con tali argomentazioni Zanato conclude: « Credo che una tale dimostrazione relativamente al primo sonetto della *princeps* 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 » (*ibid.*, p. 67).

trambi i manoscritti siano tappe di un riconoscibile progetto scaturisce in realtà dal confronto non soltanto degli incipit ma proprio delle loro intere compagini (in neretto naturalmente le rime comuni)<sup>18</sup>:

NO: 1, 21, 39, 51, 41(c), 72, 38 (m), **14, 26, 81**, 49, 52, **25** (c), **23, 73, 7, 88, 6, 60, 10, 48, 62, 63, 65, 64** (m), **66, 55, 77**, 24 (m), **61, 53** (c), **54, 30, 31, 32**, D. 23, **58, 11** (c), **59** (c), **95, 96, 97**, 99 (cap.), **79**, 100 (cap.), **46**.

FN<sup>6a</sup>: **6, 60, 62**, 15, 82, 78, 56, 37, 8, **46**, 70, 27, **79**, 98, 16, 5, 87, 34, 91, 92, 93, 86, **58**, 40, 85, 3, 76, 45, 2, **32**, 90, 17, 4, **95, 61, 10, 67, 31, 30, 77, 55, 65, 63**, 13, 12, **54, 20, 47, 88, 7, 23, 81, 26, 14**, 36, **97, 96** /

94(sect.), 69 (c), 89 (c), *La viva luce di quel vivo sole (m) -Mentre nel vostro viso (c)*<sup>19</sup>, 101 (cap.), **64** (m), **66**, 57 (m), 68 (m), / 75 (c), 59 (c), **25** (c), **53** (c), **11** (c), **59** (c).

Il fatto che FN<sup>6a</sup> segua il criterio del raggruppamento delle rime in base al metro potrebbe inizialmente rendere meno agevole il compiuto rinvenimento delle numerose affinità, ma l'analisi della prima e più corposa sezione del Magliabechiano, quella dedicata ai sonetti, permette di cogliere le indubbie coincidenze di seriazione esistenti fra i due testimoni<sup>20</sup>, le quali sono tuttavia riconoscibili solo tramite il rovesciamento delle sequenze comuni.

L'ordine di comparizione dei testi all'interno di tali sequenze, cioè, è per lo più reciprocamente roverso:

NO	FN <sup>6a</sup>
a) 14, 26, 81	81, 26, 14
b) 25 (c), 23, 73, 7, 88	88, 7, 23
c) 62, 63, 65, 64 (m), 66, 55, 77	77, 55, 65, 63
d) 30, 31, 32	32 ... 31, 30
e) 95, 96, 97	95 ... 97, 96

Peraltro nel riportare tali sequenze ho dovuto far riferimento soltanto alla sezione di FN<sup>6a</sup> dedicata ai sonetti; ben più significative risulterebbe-

<sup>18</sup> Sarà esplicitamente indicata la forma metrica dei componimenti differenti dal sonetto: madrigale (m); canzone (c); sestina (sect.); capitolo (cap.).

<sup>19</sup> Sulla fisionomia di tali rime, una corona di madrigali e una canzone, si veda C. BOZZETTI, *Un madrigale adespoto e inedito e una canzone di dubbia attribuzione*, in *Operosa parva. Per Gianni Antonini*, Verona 1996, pp. 135-146, entro cui viene ipotizzata la paternità sannazariana dei due testi.

<sup>20</sup> La presenza di tali affinità non è peraltro sfuggita a BOZZETTI, *Note per un'edizione cit.*, pp. 123-124.

ro le affinità tra i due testimoni se FN<sup>6</sup>a non accorpasse i testi per forme metriche.

La prova è fornita, ad esempio, dalla sequenza c) di NO: 63, 65, 64 (m), 66, 55, 77.

Il manoscritto magliabechiano non accoglie, è vero, due testi (64, 66) di tale catena, ma l'assenza del sonetto 66 e del madrigale 64 è facilmente ricostruibile: i due testi compaiono infatti insieme nella sezione metrica dedicata ai madrigali e l'erronea posizione del sonetto 66 è ovviamente dovuta al fatto che i due testi erano originariamente contigui<sup>21</sup>. Anzi proprio lo stesso ordine di comparizione delle due rime – la microsequenza 64 – 66 è attestata infatti tanto da NO quanto da FN<sup>6</sup>a – rende più evidente la somiglianza fra i due testimoni.

Analogamente: l'assenza della canzone 25 dalla sequenza b) [88, 7, 23] di FN<sup>6</sup>a sarà da ascrivere al criterio del raggruppamento metrico, vista la presenza della suddetta canzone nella sezione dedicata ai metri 'lunghi'.

E anche la probabile presenza a monte del manoscritto fiorentino delle catene 53, 54 e 58, 11, 59 di NO non risulta visibile a causa dell'ordinamento per forme metriche, con conseguente trasloco delle canzoni 11, 53 e 59 nella sezione apposita (anzi la serie di canzoni 53, 11, 59 di FN<sup>6</sup>a richiama la contiguità delle canzoni 11 e 59 all'interno di NO).

Le affinità di seriazione esistenti fra le due sillogi manoscritte emergono poi sia da sequenze approdate alla *princeps*-sequenze c) – in parte –; d); e) – sia ancora da catene testuali che, in quanto non accolte dalla stampa, costituiscono un esclusivo nesso fra i due codici – la microsequenza 55, 77 di c) e le sequenze a) e b).

Ma dal confronto fra NO e FN<sup>6</sup>a scaturisce non soltanto che le catene comuni (di necessità riscontrabili solo fra i sonetti) risultino mascherate dalle inversioni ma, ancora, che le analogie si concentrino nel Magliabechiano per lo più in *explicit* della sezione dei sonetti. Anzi tale peculiarità di dislocazione, in grado sulle prime di offuscare la pur riconoscibile presenza di una affine struttura, richiede un supplemento di indagine e soprattutto offre il destro ad alcune ipotesi sull'origine delle curiose caselle vuote del corposo Magliabechiano.

---

<sup>21</sup> Tra l'altro nel considerare l'anomala collocazione dello spezzone 64-66 non può prescindere – ci torneremo – dalla presenza in incipit di FN<sup>6</sup>a del primo frustolo (6, 60, 62) della lunga catena di NO 6, 60, 10, 48, 62, 63, 65, 64 (m), 66, 55, 77 entro la quale è appunto compresa sequenza C.

Utile a tal proposito potrebbe risultare il ricorso ad un altro testimone manoscritto, il Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma [R<sup>1</sup>], assai noto e studiato collettore di canzonieri e testi tardo-quattrocenteschi, la cui silloge sannazariana sembra apparentarsi a quella del Magliabechiano sia per la redazione dei componimenti sia per la presenza di ulteriori caratteristiche lezioni (mentre della reciproca indipendenza dei due codici rende certi una nutrita serie di deviazioni individuali non sanabili per congettura)<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Seppure all'interno di una tradizione quale quella dei secoli XV-XVI, non leggibile attraverso sicuri ancoraggi lachmanniani, non paiono certamente prive di significato le numerose affinità fra i due codici. Basterà segnalare che accanto ad una assai nutrita serie (ne allego in questa sede solo un campione) di coincidenze in lezioni differenti dalla stampa: 12,2 *SeC* Caracciol mio / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Corvino mio; 12,4 *SeC* et tenne/ FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> et strinse; 13,1 *SeC* o diue / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> o muse; 13, 2 *SeC* Di quest'almo mio Cigno / Di questa anima eletta (FN<sup>6a</sup>) electa (R<sup>1</sup>); 13,12 *SeC* Et con piu colto stil giudicio / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Et con piu saldo studio ingegno; 47,1 *SeC* L'alto et nobil pensier / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Quel suaue pensier; 57,3 *SeC* mi transporta / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> mi conduce; 57,6 *SeC* ad simil / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> in simil ; 57,7 *SeC* Per che / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Iui; 59,13 *SeC* Ma qui se stia sepolta / Ma cqui sepolta reste FN<sup>6a</sup> ( resta R<sup>1</sup>); 59,18 *SeC* Di quel uiuo pianeta/ FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Di quel mio bel; 59,21 *SeC* Le parole gentili / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> El habito gentile; 59,35 *SeC* remedio / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> rifugio ; 59,36 *SeC* Cerchi scemare il tedio / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Al uiuer prenda indugio; 61,4 *SeC* Ch'entro'l mio petto ogni vil uoglia extinse / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Che con sua (forza FN<sup>6a</sup>) forza ad morte mi suspinse; 61,5 *SeC* sospinse / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> constrinse; 61,6 *SeC* la mente inferma al foco / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> La mente mia nel fuogho (fuogo FN<sup>6a</sup>); 61,7 *SeC* Mani, et uoi m'auentaste / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Son queste quelle mane; 61, 9 *SeC* Son queste le mie belle amate piante / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Son queste quelle auentorose (FN<sup>6a</sup>) auenturose piante; 61,10 *SeC* Che rivesten / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Chadornan; 61, 11 *SeC* Ovunque ferman / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Ouunche posan (possan R<sup>1</sup>); 61,12 *SeC* l'alte angeliche / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> quelle angeliche; 65,5 *SeC* ovunque adiuven / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> douunche aduien ; 65,9 *SeC* Ma 'l ciel ch'ogni mio ben sempre hebbe / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Ma il ciel che i beni human (humani R<sup>1</sup>) sempre; 65,10 *SeC* ai spirti lasi / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> allalma afficta; 68,9 *SeC* Son tai / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> tal; 92,5 *SeC* rare / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> chiare; 92,12 *SeC* questi / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> questo); i due codici esibiscono ulteriori affinità (ne allego un campione) in alcune significative lezioni già segnalate da Mengaldo entro la sezione calligrafica del Magliabechiano. In primo luogo la serie di esiti iperanafonetici (secondo la definizione datane appunto dallo studioso) riscontrabili nelle rime del sonno: 65,1 *SeC* veghiando/ FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> vigliando; 66,5 *SeC* veghia / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> viglia; 66,11 *SeC* veghie / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> viglie; 68,5 *SeC* ueghio/ FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> viglio; e ancora le numerose coincidenze in quelle lezioni pure indagate da Mengaldo tra le quali potrebbero annidarsi alcune spie di una *facies* napoletana, come i raddoppiamenti e gli scempiamenti (questi ultimi possibile esito, talora, di ipercorrettismo): 61,11 *SeC* Ovunque / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Ouunche; il già riportato 65, 5 *SeC* ouunque adiuven / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> douunche aduien 53, 68 *SeC* pregio / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> peggio; 57, 3 *SeC* Stige FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> stigge; 14,12 *SeC* vaneggiando / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> vanegiando; 47,13 *SeC* questa atra nebbia oscura / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> questatra nebia obscura; 59,39 *SeC* lacrimar hoggi / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> lacrimare hoge; 63,12 *SeC* fuggitiua / fugitiua; 63,13 *SeC* dolcezza / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> dolceza; 98,4 *SeC* veggio / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> vegio. A tali convergenze – alcune peraltro notevoli data l'appartenenza del Sessoriano al *milieu* sforzesco di fine '400- andrà ancora aggiunto l'analogo comportamento (ne fornisco al



Peraltro l'importanza del Sessoriano in relazione alle rime del Sannazaro è anche assicurata da due fattori piuttosto rilevanti, ovvero dalla sua datazione, ascrivibile agli ultimi anni del '400, e ancora dal suo legame con l'autorevole e noto scrittoio di Gasparo Visconti (e alle già indagate relazioni con tale scrittoio<sup>23</sup> potrebbe pure riportarsi il comune utilizzo di carta recante filigrana assimilabile a Briquet 14431 -un bucranio, Milano 1492- per la confezione del Sessoriano e del Trivulziano 1093, codice quest'ultimo – in parte autografo del Visconti – contenente i canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza)<sup>24</sup>.

Tali caratteristiche di R<sup>1</sup>, unite alla sua sostanziale correttezza, inducono dunque a guardare con attenzione alla configurazione della sua silloge sannazariana, che seppure piuttosto smilza, si segnala tuttavia per la presenza di alcune significative affinità con la compagine della *princeps*:

- proemiale posizione del sonetto 1,
- coincidenze di seriazione (es. dittico di riflessione metapoetica 53-54; rime del sonno 62-63-65-64-66)
- presenza di sole rime della vulgata,

---

solito una sintetica rassegna) in relazione ai dittongamenti: 13,2 *SeC* altero / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> altiero; 13,10 *SeC* leue / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> lieue; 14,1 e 65, 11 *SeC* breue / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> brieue; 14,8 *SeC* greue / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> griue; 57,5 e 59,31 *SeC* foco / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> fuogho; 57,6 e 59,28 *SeC* loco / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> luogho; 62,11 *SeC* pote / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> puote; e ad ulteriori fenomeni di vocalismo atono e tonico: 63, 14, *SeC* sarebbe / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> serebbe; 59, 50 e 65,11 *SeC* Devea / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> Douea; 92, 11 *SeC* meravigliarte / maravegliarte (FN<sup>6a</sup>) marauigliarte (R<sup>1</sup>); 98, 13 *SeC* caccierà / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> cacciara; 13,6 *SeC* torbido / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> turbido; 64,7 *SeC* sospire / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> suspire. La reciproca indipendenza dei testimoni è infine garantita da un manipolo di errori e lezioni peculiari di cui ciascuno è relatore. Schedo prima alcuni errori di R<sup>1</sup>: 12,9 *SeC* mi agghiaccio (aghiaggio FN<sup>6a</sup>) al primo assalto / R<sup>1</sup> mi ggiaccio; 47, 12 *SeC* Ma lasso perché il cor quando s'aperse; FN<sup>6a</sup> perche quando ad begli occhi il cor se aperse/ R<sup>1</sup> quanto [sic]; 53,55 *SeC* t'affetta (FN<sup>6a</sup> ti affecta) e chiama / R<sup>1</sup> ti affretta; 53,66 *SeC* FN<sup>6a</sup> non sa / R<sup>1</sup> non scio; 53, 78 *SeC* Trove di sé chi scriva; FN<sup>6a</sup> Trove chi di lei scriva / R<sup>1</sup> che di lei; 54, 13 *SeC* om (huom che FN<sup>6a</sup>) ch'è / R<sup>1</sup> un che; 62, 11 *SeC* NO non la pote (puote FN<sup>6a</sup>) / R<sup>1</sup> om. la; 63,8 *SeC* FN<sup>6a</sup> il mio ben / R<sup>1</sup> al mio ben; 63, 9 e 11 *SeC* FN<sup>6a</sup> diva : schiva / R<sup>1</sup> dura : scura; e poi un campione di errori e lezioni peculiari di FN<sup>6a</sup> (mentre naturalmente non riporto qui le numerose lezioni): ma si veda *infra* – in cui FN<sup>6a</sup> si allinea alla redazione portata dalla *princeps* – 12, 7 *SeC* R<sup>1</sup> Tal che / R<sup>1</sup> onde; 13, 13 *SeC* R<sup>1</sup> lodando / FN<sup>6a</sup> loctando; 53, 45, *SeC* R<sup>1</sup> Né chi / FN<sup>6a</sup> Non chi; 66,12 *SeC* R<sup>1</sup> in pene involta / FN<sup>6a</sup> in pena; 98, 4 *SeC* R<sup>1</sup> che sei pur / FN<sup>6a</sup> om. pur [ma lo reintegra la mano d].

<sup>23</sup> Sulla datazione del Sessoriano (con tutta probabilità steso fra il 1493 e il 1496) e sul Visconti quale ispiratore/allestitore del codice cfr. T. ZANATO, *Indagini sulle rime di Pietro Bembo*, « Studi di filologia italiana », 60 (2002), pp. 141-216: pp.146-147.

<sup>24</sup> G. VISCONTI, *I Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, edizione critica a cura di P. Bongrani, Milano 1979.

- esclusiva coincidenza in alcune lezioni,
- dislocazione delle rime in ordine misto.

La compagine del Sessoriano, oltre alla già analizzata relazione con FN<sup>6</sup>a, presenta poi indubbe affinità anche con la sezione sannazariana accolta dall'Oratoriano (la reciproca indipendenza dei due codici è naturalmente assicurata da una nutrita serie di errori individuali di cui ciascuno è relatore), affinità rilevabili in prima battuta proprio attraverso il confronto delle rispettive sillogi (le rime comuni vengono naturalmente evidenziate con il neretto):

NO: **1**, 21, **39**, 51, **41(c)**, **72**, **38** (m), **14**, 26, **81**, 49, 52, 25 (c), 23, 73, 7, 88, 6, 60, 10, 48, **62**, **63**, **65**, **64** (m), **66**, 55, 77, 24 (m), **61**, **53** (c), **54**, 30, 31, 32, D.23, 58, 11 (c), **59** (c), 95, 96, 97, 99 (cap.), 79, **100** (cap.), 46.

R<sup>1</sup>: **1**, 50, **39**, **38** (m), **72**, **14**, **81**, 57 (m), 47, **41** (c), **53** (c), **54**, 13, **62**, **63**, **65**, **64** (m), **66**, **59(c)**, 68 (m), **61**, 92, 98, 12 e di altra mano -parecchie carte più avanti- **100** (cap.).

Da tale comparazione risulta in primo luogo come siano comuni ai due codici la microsequenza costituita dalla canzone 53 e dal sonetto 54 e, ancora, la catena di rime 62, 63, 65, 64 (m), 66 dedicata al sonno.

E altrettanto, se non più significativo, appare che in *incipit* dell'Oratoriano e del Sessoriano si accampi, assegnando al sonetto 1 la posizione proemiale, un quasi identico manipolo di rime della vulgata – con l'unica differenza che R<sup>1</sup> non attesta i numeri 21 e 51 ed esibisce invece il nr. 50 assente da NO – e in particolare che tali rime (secondo l'ordine di comparizione della *princeps*: 1, 21, 38(m), 39, 41(c), 50, 51, 72) siano *tutte* assenti da FN<sup>6</sup>a.

Ma – ed è dato di non poco conto - proprio accanto a tali componenti, NO e R<sup>1</sup> esibiscono poi anche due sonetti – 14 e 81 – attestati invece, questi, dal Magliabechiano.<sup>25</sup> Tuttavia la presenza entro FN<sup>6</sup>a di 14 e 81 non può poi disgiungersi da un già sottolineato elemento strutturale, ovvero dal fatto che essi vi compaiano a fine sezione, e secondo una successione retroversa – 81, 14 – a questo punto rispetto non più al solo Oratoriano (14, 26, 81) ma anche al Sessoriano (14, 81).

È cioè congetturabile che i testi presenti in *incipit* di R<sup>1</sup> e di NO e mancanti in FN<sup>6</sup>a risultino appunto assenti da quest'ultimo codice per una ragione connessa alla collocazione (retroversa e piuttosto di *explicit*)

<sup>25</sup> Come si ricorderà quali componenti della sequenza a) comune a NO e FN<sup>6</sup>a: NO: 14, 26, 81; FN<sup>6</sup>a: 81, 26, 14.

che vi occupano i due sonetti, i quali invece nell'ordine 14-81 fanno seguito:

- in R<sup>1</sup> alla sequenza: 1-38(m) +72 [R<sup>1</sup>: 1, 50, 39, 38 (m), 72, 14, 81]
- in NO alla affine sequenza 1-72 +(38)m [NO: 1, 21, 39, 51, 41(c), 72, 38 (m), 14, 26, 81] (con l'aggiunta del 26, ulteriore nesso con FN<sup>6a</sup>).

Non pare in altri termini privo di significato che tanto R<sup>1</sup> quanto NO presentino in incipit una assai affine catena testuale di cui troviamo traccia, seppure rovesciata, alla fine della sezione di sonetti di FN<sup>6a</sup>, e si fa anzi strada l'ipotesi che a monte di FN<sup>6a</sup> (così affine a R<sup>1</sup>) dovesse comparire proprio tale elemento strutturale, non visibile nella silloge magliabechiana probabilmente per motivazioni correlate all'ordine retroverso di seriazione che essa esibisce rispetto alle sequenze concordemente attestate da NO e R<sup>1</sup> (e fra le sequenze di FN<sup>6a</sup> "rovesciate" rientra naturalmente, come già segnalato, la sequenza del sonno del Sessoriano e dell'Oratoriano 62, 63, 65, 64 (m), 66).

Anzi perché più chiaro risulti il presente discorso converrà adesso affiancare alla silloge di FN<sup>6a</sup> quella di R<sup>1</sup> (in neretto, al solito, le rime comuni):

FN<sup>6a</sup>: 6, 60, **62**, 15, 82, 78, 56, 37, 8, 46, 70, 27, 79, **98**, 16, 5, 87, 34, 91, **92**, 93, 86, 58, 40, 85, 3, 76, 45, 2, 32, 90, 17, 4, 95, **61**, 10, 67, 31, 30, 77, 55, **65**, **63**, **13**, **12**, **54**, 20, **47**, 88, 7, 23, **81**, 26, **14**, 36, 97, 96 /

94(s), 69 (c) , 89 (c), *La viva luce di quel vivo sole (m) -Mentre nel vostro viso (c)*, 101 (cap.), **64** (m), **66**, **57** (m), **68** (m), / 75 (c), 59 (c), 25(c), **53** (c), 11(c), **59** (c).

R<sup>1</sup>: 1, 50, 39, 38 (m), 72, **14**, **81**, **57** (m), **47**, 41 (c), **53** (c), **54**, **13**, **62**, **63**, **65**, **64** (m), **66**, **59**(c), **68** (m), **61**, **92**, **98**, **12** e di altra mano il capitolo 100

Il confronto <sup>26</sup> fra la lunga collana che *apre* R<sup>1</sup>: 1, 50, 39, 38 (m), 72, **14**, **81**, **57** (m), **47**, 41 (c), **53** (c), **54**, **13**, **62**, **63**, **65**, **64** (m), **66**, e la sequenza che *chiude* la sezione dedicata ai sonetti in FN<sup>6a</sup>: **65**, **63**, **13**, 12 <sup>27</sup>, **54**, 20, **47**, 88, 7, 23, **81**, 26, **14**, 36, 97, 96 permette cioè di ipotizzare che a monte di FN<sup>6a</sup> dovesse comparire una sequenza affine a quella attestata da R<sup>1</sup>, ma rovesciata: e ciò che nel Sessoriano compare in testa, in FN<sup>6a</sup> si scorge – parzialmente – in coda (le apparenti assenze da

<sup>26</sup> Ricorrerò oltre che al neretto – al solito adoperato per evidenziare le rime comuni – anche ad una sottolineatura per segnalare componimenti del Sessoriano copiati entro le apposite sezioni metriche del Magliabechiano.

<sup>27</sup> Il sonetto 12, è anch'esso attestato da R<sup>1</sup>, vd. *supra*, seppure in posizione differente.

FN<sup>6</sup>a di 66 e 64 – per errore accomunati nella sezione dei madrigali – del madrigale 57 e della canzone 53 sono appunto motivate dalla loro collocazione nelle apposite sezioni metriche)<sup>28</sup>.

Sembra cioè lecito supporre che le rime delle sequenze iniziali del Sessoriano e dell'Oratoriano non siano approdate al codice fiorentino a causa di una probabile *positio debilis* di explicit che si sarà determinata in un manoscritto a monte di FN<sup>6</sup>a, *positio debilis* che avrà appunto esposto a caduta quel manipolo di testi che invece, nell'ordine esatto, apre le sillogi di NO e di R<sup>1</sup>.

E non costituisce ostacolo a una tale ipotesi il fatto che in FN<sup>6</sup>a al sonetto 14 facciano seguito ancora tre testi: due di essi (97, 96), gli ultimi della sezione, in quanto dedicati alla passione di Cristo potevano infatti essere facilmente riposizionati nella sede canonica, pur essendo espressione, anch'essi, di un rovesciamento rispetto all'ordine (96, 97) attestato dalla sequenza sacra che compare in coda a NO e *princeps*.

Il ricorso alla silloge offerta dal Sessoriano permette cioè non soltanto di confermare quanto già sosteneva Zanato, ovvero che a monte di FN<sup>6</sup>a dovesse trovarsi una struttura per certi versi affine a quella offerta da NO, cioè un macrotesto in ordine misto e aperto dal sonetto 1 (con corredo almeno delle rime 38, 39, 41, 72) struttura non immediatamente ravvisabile nel Magliabechiano a causa di una perdita di materiali, ma consente ancora di avanzare l'ipotesi che la caduta di carte abbia sfigurato una sequenza che, una volta rovesciata, presenterebbe notevole somiglianza con le catene incipitarie (tra loro affini) di NO e R<sup>1</sup>.

E poiché entro FN<sup>6</sup>a le tracce di tale ribaltata sequenza incipitaria compaiono in coda della sezione dei sonetti, la caduta di materiali avrà fatto saltare non le rime precedenti il suo attuale incipit, il sonetto 6 (che Bozzetti interpretava quale proemio di una supposta seconda forma di *liber*), bensì le rime seguenti il suo attuale explicit della sezione di sonetti.

Ma una volta riconosciuto anche per questa via che a monte di FN<sup>6</sup>a dovesse trovarsi un macrotesto simile a quello offerto da NO, come poi

<sup>28</sup> All'interno della catena di testi di R<sup>1</sup>: 1, 50, 39, 38 (m), 72, 14, 81, 57 (m), 47, 41 (c), 53 (c), 54, 13, 62, 63, 65, 64 (m), 66 è possibile, dunque, riscontrare elementi di connessione tanto con NO (per la già rilevata presenza nella posizione iniziale del manoscritto napoletano di: 1, 39, 41, 72, 38 –rime assenti da FN<sup>6</sup>a- + 14, 81) quanto con FN<sup>6</sup>a data la sequenza entro quest'ultimo delle rime 65, 63, 13, 12, 54, 47, 81, 14 alcune delle quali (12, 13 e 47, cui va aggiunto il madrigale 57: contiguo in R<sup>1</sup> al sonetto 47, ma nel Magliabechiano dislocato nella apposita sezione metrica) determinano, poiché non attestati da NO, un nesso fra il Sessoriano e il Magliabechiano.

procedere nell'indagine avviata da Bozzetti in relazione ai macrotesti esibiti dai due nodali codici?

Una prima tappa potrebbe intanto consistere, ancora una volta, nell'esame della reciproca dislocazione delle rime comuni entro i due manoscritti e nella conseguente costatazione – fatta anch'essa più volte – che la maggioranza dei sonetti attestati anche da NO (e pure dal meno corposo R<sup>1</sup>) compaia in coda della compagine di sonetti di FN<sup>6a</sup><sup>29</sup>: tale già evidenziato elemento strutturale comporta infatti un logico corollario, ovvero che lo scarto in termini quantitativi fra NO e FN<sup>6a</sup> sia determinato soprattutto dalla serie di sonetti presenti nella parte iniziale di FN<sup>6a</sup>.

La giusta osservazione del Bozzetti, che ben 12 sonetti della *princeps* risultino attestati dal solo Magliabechiano (si tratta dei numeri 2, 4, 5, 15, 16, 20, 70, 76, 82, 86, 87, 90) non può cioè disgiungersi dal dato che tali testi, assenti dal resto di una variegata e ricca tradizione manoscritta, insieme ad altri sonetti pochissimo altrove attestati, vi compaiano per lo più in testa.

Ora, un simile rilievo apre ulteriori questioni e postula di conseguenza qualche indagine in relazione alla costituzione materiale di FN<sup>6a</sup> e alla connessa dislocazione delle rime.

La silloge di FN<sup>6a</sup> risulta dunque di sette fascicoli (sei quaderni più un ternione) secondo la seguente scansione: fascicoli I, II, III – tutti quaderni – contenenti (57) sonetti; fascicoli IV, V, VI, e VII – tutti quaderni tranne il V che è un ternione – contenenti metri lunghi e madrigali. Anzi ai fini di una più immediata percezione della silloge magliabechiana, converrà a questo punto scandire la dislocazione dei componimenti attraverso l'indicazione dei relativi fascicoli:

FN<sup>6a</sup>: I (cc-141r – 148v): 6, 60, 62, 15, 82, 78, 56, 37, 8, 46, 70, 27, 79, 98, 16, 5, 87, 34, 91, 92; II (cc. 149r-156v): 93, 86, 58, 40, 85, 3, 76, 45, 2, 32, 90, 17, 4, 95, 61, 10, 67, 31, 30, 77; III (cc. 157r – 164v): 55, 65, 63, 13, 12, 54, 20, 47, 88, 7, 23, 81, 26, 14, 36, 97, 96; IV (cc. 165r-172v): 94(sect.) 69 (c), 89 (c), *La viva luce di quel vivo sole (m) – Mentre nel vostro viso (c)*; V (cc. 173r-178v): 101 (cap.), 64 (m), 66, 57 (m), 68 (m); VI (cc. 179r-186v). Di mano a solo le carte 179r-181r, ov-

<sup>29</sup> In contrasto, ma forse solo apparente, con tale asserzione la già più volte evidenziata collocazione incipitaria entro il Magliabechiano del frammento iniziale (6, 60, 62) della catena attestata da NO (6, 60, 10, 48, 62, 63, 65, 64 (m), 66, 55, 77). Ma tale posizione dei sonetti 6, 60, 62 va valutata tenendo anche conto della anomala collocazione entro la allotria sezione dei madrigali dell'altro tassello della sequenza, il sonetto 66: dati questi che depongono per una frattura in più tronconi – con conseguente, sparsa e in più punti retroversa, collocazione entro il Magliabechiano – della lunga sequenza attestata da NO.

vero 75 (c); [di mano *b* e *d*: 59 (c)]; VII (cc. 187r-194v, di mano *b* le carte 187r-v e 194 r-v: 25(c), 53 (c), 11(c), 59 (c).

Ma la attuale successione dei fascicoli non rispecchia probabilmente quella autentica, e già lo ipotizzavano – ne abbiamo accennato – Mengaldo e Bozzetti, i quali tuttavia non avanzarono proposte definite in merito alla reciproca originaria connessione.

E tuttavia proprio le stesse carte dei fascicoli contengono elementi utili al riconoscimento e alla conseguente ricostruzione di una diversa sequenza.

Oltre alla numerazione generale che compare in alto a destra sul *recto* di ogni carta a computo di tutte le carte del codice, la nostra sezione, che appunto chiamiamo FN<sup>6a</sup>, esibisce poi tracce ben visibili di altre due numerazioni, la più importante delle quali è costituita per noi dalla serie numerica che compare in basso a destra sugli attuali fascicoli III, IV, V, VII in quanto appunto utile alla ricostruzione di un differente schieramento (non ci soffermeremo invece sulla numerazione interna ai fascicoli II e III, posta a computo delle rispettive carte, e torneremo – fra un attimo – sul fascicolo VI, sul quale non compare altra numerazione che quella generale del codice, in alto a destra)

I suddetti fascicoli III, IV, V, VII ospitano infatti a partire dal fascicolo III una progressiva numerazione (differente per inchiostro e forse per *ductus* da quella complessiva del codice e certamente anteriore ad essa) che dal numero 5 giunge al numero 19 e computa le prime quattro carte dei quaderni III, IV, VII e le prime tre carte del ternione V secondo la seguente successione:

III (numeri 5, 6, 7, 8)  
 VII (numeri [9] 10, 11, [...])  
 IV (numeri 13, 14, 15, 16)  
 V (numeri 17, 18, 19)

Sulla base di tale numerazione andrebbe allora attribuita ai succitati fascicoli non l'attuale progressione, bensì la diversa sequenza III, VII, IV, V (ovvero tre quaderni ed un ternione finale).

E mentre la successione numerica 13-19 apposta sulle carte del IV e V fascicolo ne conferma l'attuale reciproca posizione, del tutto differente potrebbe invece risultare la collocazione del fascicolo VII.

In altri termini dopo il III – ultimo fascicolo dedicato ai sonetti – il primo fascicolo dei metri lunghi a comparire non sarebbe l'attuale IV bensì l'attuale VII data appunto la connessione fra la cartolazione 5, 6, 7, 8, del fascicolo III e quella del VII sul quale sono infatti ben visibili i

numeri 10 e 11 – mentre per l'assenza del 9 potrebbe tranquillamente invocarsi la caduta dell'originario bifolio esterno del fascicolo VII, visibilmente rimpiazzato da un bifolio recenziore (attuali carte 187r-v e 194r-v: tutte stese dalla mano *b*, la quale infatti reintegra alle cc. 187r-v i caduti versi 1-48 della canzone 25 e in coda alla c. 193v, oltre lo specchio di scrittura della mano *a*, gli ultimi versi, 63-68, della canzone 59) e assai diverso dai restanti del fascicolo.

Tale nuovo assetto dei fascicoli, ovvero la connessione fra III e VII, potrebbe allora rivestire una certa importanza: e non solo in relazione alla successione dei testi entro il Magliabechiano ma anche sul piano dei rapporti fra le compagini del Magliabechiano e dell'Oratoriano.

A quanto abbiamo già tante volte rilevato, ovvero che le maggiori coincidenze fra i due codici si attestano in coda alla sezione dei sonetti del Magliabechiano, aggiungiamo ora che il fascicolo VII di tale codice, contenente le canzoni 25, 53, 11, 59, sia l'unico fascicolo che accoglie canzoni presenti pure nell'Oratoriano. Anzi la successione dei testi entro il fascicolo VII di FN<sup>6a</sup> coincide perfettamente con il loro ordine di comparizione entro la compagine in ordine misto dell'Oratoriano (41, 25, 53, 11, 59, eccettuata naturalmente la canzone 41, appunto la prima della silloge dell'Oratoriano e una delle sette rime di quella sequenza iniziale di cui FN<sup>6a</sup> non conserva traccia: proprio a riscontro della caduta di materiali a monte di FN<sup>6a</sup> cui si è così spesso fatto riferimento).

Dalla ricostruita successione dei fascicoli emerge cioè come le analogie fra i due codici si riscontrino nei fascicoli (adesso) centrali e contigui di FN<sup>6a</sup>, ovvero in coda al II e in tutto III fascicolo dei sonetti – dove si registra la maggiore concentrazione di sequenze comuni seppure in ordine retroverso – e nel primo dei metri lunghi (VII).

Si veda allora – a fini com'è ovvio solamente esemplificativi – il seguente raffronto fra la compagine di NO e quella di FN<sup>6a</sup> secondo la ipotizzata successione III-VII: successione che di fatto annulla la soluzione di continuità nelle rime comuni che invece scaturisce dalla sequenza III-IV. Anzi l'incerta collocazione, entro la nostra virtuale silloge, della rima 75 – assente dall'Oratoriano e stesa di mano *a* nelle prime tre carte del fascicolo VI – risulta conseguenza del fatto che il VI sia appunto l'unico fascicolo dei metri 'altri' a non esibire traccia della più antica numerazione:

**NO:** 1, 21, 39, 51, 41(c), 72, 38 (m), **14, 26, 81**, 49, 52, **25** (c), **23, 73, 7, 88, 6, 60, 10**, 48, **62, 63, 65, 64** (m), **66, 55, 77**, 24 (m), **61, 53** (c), **54, 30, 31, 32**, D. 23, **58, 11** (c), **59** (c), **95, 96, 97**, 99 (cap.), **79**, 100 (cap.), **46**.

**FN<sup>6a</sup>:** **6, 60, 62**, 15, 82, 78, 56, 37, 8, **46**, 70, 27, **79**, 98, 16, 5, 87, 34, 91, 92, 93, 86, **58**, 40, 85, 3, 76, 45, 2, 32, 90, 17, 4, **95, 61, 10**, 67, **31, 30, 77, 55, 65, 63**, 13, 12, **54**, 20, 47, **88, 7, 23, 81, 26, 14**, 36, **97, 96 / 25** (c), **53** (c), **11** (c), **59** (c).

94(sect.), 69 (c), 89 (c), *La viva luce di quel vivo sole (m) - Mentre nel vostro viso (c)*, 101 (cap.), 64 (m), 66, 57 (m), 68 (m), /  
[? 75 (c) mano a, 59 (c), stesa dalle mani b e d]

Ebbene tale restaurata contiguità dei fascicoli III e VII non soltanto rende la connessione fra i testi concordemente esibiti dai due codici (e più compatta risulterebbe tale connessione se 64 e 66 non comparissero nel fascicolo dei madrigali e se lo spezzone 6, 60, 62 non occupasse una, probabilmente incongrua, *positio* incipitaria) ma permette al contempo di avanzare seppure con molta cautela qualche ipotesi in merito all'origine della silloge attualmente esibita dal Magliabechiano.

Si potrebbe infatti congetturare che la maggior parte dei componenti contenuti nei fascicoli esterni (naturalmente secondo la ricostruita successione) I - II e IV-V del Magliabechiano (ai quali andrebbe aggiunta anche la canzone 75 del fascicolo VI) non compaiano entro l'Oratoriano in quanto espressione di una tardiva e fruttuosa raccolta – approdata a FN<sup>6</sup>a o ad un codice a monte di esso – di testi man mano composti dall'autore e probabilmente giustapposti ad un nucleo preesistente costituito in gran parte da quelle rime e sequenze comuni ai due testimoni.

Peraltro che entro la compagine del Magliabechiano siano con tutta probabilità confluiti tasselli di più tarde fatiche compositive e rielaborative del poeta emerge dalla *facies* di molti componimenti (analizzati in parte dal Mengaldo) le cui lezioni non soltanto coincidono spesso con le riscritture attestate dalla stampa ma soprattutto esibiscono traccia di un orientamento correttivo collocabile ben addentro il nuovo secolo, come è appunto attestato dal passaggio in alcune delle rime di FN<sup>6</sup>a del nesso *in + articolo* alla soluzione *ne + articolo* propria della *princeps*.

Ed è notevole che entro il Magliabechiano il nesso *in la /in le* sia costante nei fascicoli centrali (naturalmente secondo la nostra ricostruita successione), quelli contenenti rime comuni anche a NO, mentre nei fascicoli esterni risulta attestata la presenza di rime sottoposte al suddetto percorso correttivo, come dimostrano, a solo titolo di esemplificazione, le lezioni del sonetto 3 e della canzone 75 che il Magliabechiano – di contro a quelle esibite dal resto della tradizione manoscritta –<sup>30</sup> condivide con la prima edizione.

<sup>30</sup> Si vedano le redazioni di *SeC* e FN<sup>6</sup>a a 3,2 (*nudria il mio cor ne le speranze prime*) e a 75,44 (*Poggiando ognor ne la speranza prima*) e le soluzioni invece esibite dalla tradizione manoscritta (3,2, *in le speranze*; 75,44 *Sempre poggiando in la speranza prima*, implicante peraltro la riscrittura dell'intero verso).



Ma appunto la presenza entro FN<sup>6a</sup> di rime attestanti una simile riscrittura non sembra poi del tutto congruente con la datazione proposta da Mengaldo e accolta da Bozzetti, il quale nel codice riconosceva una seconda redazione del *liber* risalente – lo si ricorderà – al 1499-1501.

Ebbene, le lezioni esibite da FN<sup>6a</sup> – che di fatto depongono per una datazione più bassa rispetto a quella comunemente accettata – si accordano appieno con il dato materiale costituito dalle filigrane: tutti e sette i fascicoli di cui consta la nostra sezione di codice attestano infatti la presenza della filigrana Briquet 13899, Sirena iscritta in un cerchio e sormontata da una stella, Napoli, 1524-1528 (var. ident. Roma, 1526)<sup>31</sup>.

Ora naturalmente, quest'ultimo elemento e la relativa più tarda collocazione, non possono poi disgiungersi dalla constatazione che FN<sup>6a</sup> sia l'unico (almeno fino ad oggi) relatore manoscritto di parecchie rime della vulgata e che queste appaiano entro la sua compagine per lo più giustapposte alle rime e sequenze invece condivise con l'altro fondamentale codice, l'Oratoriano.

A partire dunque da tali presupposti di natura strutturale e cronologica si potrebbero forse elaborare alcune ipotesi alternative a quelle messe in campo da Bozzetti in merito alla nodale compagine del Magliabechiano e alla progressiva confezione del *liber* poi approdato alla stampa (senza minimamente sconfessare, lo si è detto, il valore delle indagini di natura diacronica avviate da Bozzetti e il connesso riconoscimento di primitive articolazioni macrotestuali entro NO e FN<sup>6a</sup>).

Si potrebbe cioè ammettere l'esistenza, già ai primissimi anni '90 del Quattrocento, di un manoscritto (in questa sede  $\alpha$ ) – autorevole riverbero di un collettore delle rime approntato dallo stesso poeta – contenente in quel torno d'anni i tasselli necessari alla predisposizione di una prima intelaiatura macrotestuale, quella di cui serba traccia R<sup>1</sup>, ancora aurorale e tuttavia già recante alcune caratteristiche tematiche e strutturali confluite poi nella stampa, ovvero ordinamento misto delle rime, proemiale funzione del sonetto 1, presenza di alcune significative catene testuali.

E tale ipotesi che appunto riconosce entro R<sup>1</sup> (la cui materiale confezione va, come già detto, ricondotta agli anni 1493-1496) il primo embrione del canzoniere sannazariano non stonerebbe con quanto conosciamo delle abitudini di Visconti, avido ricercatore di « novità 'lombarde'

---

<sup>31</sup> Significativo poi che proprio la stessa filigrana sia riscontrabile, oltre che nel frammento di codice (carte 141r-194v) di cui consta la compagine di FN<sup>6a</sup>, ancora nel quaderno costituito dalle carte 265r-272v contenenti anch'esse – come già segnalato – rime sannazariane ma stese dalla mano c, la sciatta corsiva che lo stesso Mengaldo correttamente colloca fra gli anni '20 e '30 del secolo XVI.

[...], o toscane o toscaneggianti »<sup>32</sup>, come attesta tra l'altro anche il dato che esso costituisca un assai affidabile relatore della raccolta *ad Augustinam*, prima e più breve forma del *liber* delle rime del Tebaldeo<sup>33</sup>.

Dal medesimo manoscritto  $\alpha$ , verosimilmente rimpinguato dall'acquisizione di altri tasselli, saranno poi derivati – più o meno nello stesso arco di tempo, o forse appena più tardi – i testi necessari alla composizione di un macrotesto parzialmente affine alla raccoltina esibita da R<sup>1</sup>, quello rispecchiato da NO<sup>34</sup> che con R<sup>1</sup> condivide, come già segnalato l'ordinamento misto dei metri, l'incipitaria posizione del sonetto 1, ben 5 rime della sequenza proemiale, il dittico 53-54 e la sequenza del sonno<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Secondo la definizione di ZANATO, *Indagini sulle rime di P. Bembo* cit., p. 145.

<sup>33</sup> ANTONIO TEBALDEO, *Rime*, edizione critica a cura di T. Basile, II, 1, Modena 1992, pp. 32-46.

<sup>34</sup> Alla cui datazione contribuirebbe tra l'altro la presenza della canzone 11, trasparente evocazione di un Ferrandino liberatore della patria, collocabile fra l'estate del 1495 (Napoli veniva riconquistata il 7 luglio) e l'estate del 1496 (pressoché totale riacquisizione del Regno): mentre il *terminus ante quem* della canzone è naturalmente fornito dall'improvvisa morte, meno di due mesi dopo, del giovane re.

<sup>35</sup> La derivazione da una comune matrice pare provata, pur con le già formulate cautele, in primo luogo da significative concordanze in lezioni differenti dalla stampa (e per ragione di economia schiederemo in questa sede solo quelle relative ai testi – assenti da FN<sup>a</sup> – che compaiono in incipit di NO e R<sup>1</sup>): 1, 2 *SeC* infuse / R<sup>1</sup>NO concesse; 1,7 *SeC* né l'ira di Vulcan né i tuon di Giove / R<sup>1</sup>NO Né l'ira di Nettunno (Nellira di Neptuno R<sup>1</sup>) o i tuon; *SeC* 1,8 ruina o danni / R<sup>1</sup> NO morte o suoi (soi R<sup>1</sup>) danni; 1,14 *SeC* spinto / R<sup>1</sup> NO sparso; 39,6 *SeC* a studio sparsi / R<sup>1</sup> NO al fronte sparsi; 39,10 *SeC* la debil penna e l'affannato ingegno / R<sup>1</sup> NO La stanca penna el (e'l NO) mio debile ingegno; 39,13 D'amor aitato / R<sup>1</sup> NO D'amor sospinto; *SeC* 39,14 Lassar di voi qua giù non leggier pegno / Lassar del vostro honore (nome NO) eterno pegno; 41, 7 *SeC* Poi che / NO R<sup>1</sup> che già; 41, 10 *SeC* a soffrir più c'uom mai soffrisse in terra / R<sup>1</sup> ad sufrir quel chun mai vide in terra (R<sup>1</sup>) / A soffrir quel c'huom mai non vide in terra (NO); 41, 46 *SeC* che fusse or noto a lei / chel se vedesse lei (R<sup>1</sup>) che sel vedesse lei (NO); 41,51 *SeC* ché sola ella il pò far con sue parole / R<sup>1</sup> NO Addolcendo (ad dolcendo R<sup>1</sup>) il mio mal con sue parole; 41,53 Tal guida fummi il mio cieco desio / R<sup>1</sup> NO Cotal mi tratta il giovenil desio; 41, 72 *SeC* Scusar / R<sup>1</sup> NO Tacer; 41,76 *SeC* Mi son invidi e scarsi / R<sup>1</sup> NO Mi son si avari e scarsi; 41,80 *SeC* affannata infelice alma / R<sup>1</sup> NO dolente et misera alma; 41,87 *SeC* ché s' a le prime fasce / che s'in le prime (R<sup>1</sup>) che se da prime (NO); 41,88 assai meglio / R<sup>1</sup> NO pur meglio; 41,98 che devrà far chi par / che fara lei che par; 72, 1 *SeC* I begli occhi / Gli occhi gentil ; 72,2 *SeC* amorette / R<sup>1</sup> NO inusitate; 72,6 *SeC* sospirar / R<sup>1</sup> NO rimembrar; anche da un manipolo di lezioni ed errori (mi attengo ancora al campione costituito dalla sequenza iniziale, significativo nesso macrotestuale -in quanto assente appunto dal Magliabechiano- fra i due codici): 1,5 *SeC* loco / R<sup>1</sup> luogho (R<sup>1</sup>) luogo (NO); 1,13 *SeC* di qua / R<sup>1</sup> NO da qua; 38,2 *SeC* semplicetto / R<sup>1</sup> NO simplicetto; 39,12 *SeC* di tanta altezza / R<sup>1</sup> NO a tanta altezza; 41, 8 *SeC* contra ai colpi / contra colpi (R<sup>1</sup>) contra i colpi (NO); 41, 26 ricontar / raconter (R<sup>1</sup>) raccontar (NO); 41,28 *SeC* se ben or / si bene (R<sup>1</sup>) se bene [om. or] (NO); 41,71 *SeC* cangi / can-

L'Oratoriano tuttavia, ben più corposo, parrebbe esibire un assetto più marcatamente diegetico data la presenza, in seconda posizione dopo il sonetto proemiale, del sonetto 21 evocante l'inatteso *vulnus* d'amore<sup>36</sup> e date ancora la conclusiva *positio* riservata alle rime penitenziali (95, 96, 97, 99).

Quest'ultimo dato strutturale e, ancora, l'inclusione di rime e sequenze aragonesi e la ravvicinata presenza dei capitoli 99 e 100 costituirebbero poi un sensibile incremento in direzione del macrotesto esibito dalla *princeps*.

Ma anche dentro il corposo e più tardo Magliabechiano andrà probabilmente riconosciuto il riverbero del qui postulato codice  $\alpha$ : che comune sia la matrice da cui discendono gli assetti di R<sup>1</sup>, NO e FN<sup>6a</sup> parrebbe infatti provarlo per le rime e sequenze comuni una nutrita serie di coincidenze in lezioni ed errori<sup>37</sup>.

---

ge (R<sup>1</sup>), cangie (NO); 41,81 *SeC* è d'esca / R<sup>1</sup> NO e esca; 41,91 *SeC* chi pò / R<sup>1</sup> NO puo; 72,6 *SeC* acciò / R<sup>1</sup> NO a cio. Mentre l'indipendenza del pienamente cinquecentesco NO da R<sup>1</sup> è garantita dai seguenti errori e lezioni peculiari di quest'ultimo: *SeC* NO 1, 13 di qua giù / R<sup>1</sup> da cqua qui; 39, 4 *SeC* NO sereni et chiari / R<sup>1</sup> cari; 41, 28, *SeC* NO ti rimembra / R<sup>1</sup> vi rimembra; 41, 29 *SeC* NO Mi vedesti ir / R<sup>1</sup> Mi uede de ir; 41, 98 *SeC* NO che par si umana in vista / R<sup>1</sup> *om.* in; Schedo anche per completezza i seguenti errori e lezioni peculiari di NO: 38, 4 *SeC* R<sup>1</sup> un caldo gelo / NO in caldo; 39,9 *SeC* R<sup>1</sup> tardasse / NO turbasse; 41,30 *SeC* R<sup>1</sup> A pena (Appena R<sup>1</sup>) / ch'a pena; 41, 28 *SeC* se ben (R<sup>1</sup> si bene) or / NO *om.* or; 41, 31 *SeC* R<sup>1</sup> fuggir / NO seguir; 41, 41 preso et vinto / NO presto vinto; 41, 55 *SeC* R<sup>1</sup> onde / NO ou'io; 41,69, *SeC* bench'io (benschio R<sup>1</sup>) / NO benche; 41, 84 *SeC* R<sup>1</sup> s'indura / NO s'inforza; È peraltro ipotizzabile che la comune matrice cui sembrano risalire i due codici recasse traccia di lezioni alternative: parrebbero provarlo ad esempio la coincidenza fra R<sup>1</sup> e *SeC* a 41,97 *mio duol*, di contro alla redazione attestata da NO -e dal resto della tradizione manoscritta- *mio mal*, o ancora la peculiare redazione che ciascuno dei due codici esibisce al v. 11 del cruciale primo sonetto: *SeC Col canto sol potea levarmi a vuolo*; R<sup>1</sup> *Cantando poteua io levarmi ad vuolo*; NO *Pur potev'io cantando alzarmi a uolo*.

<sup>36</sup> Le affini sequenze iniziali dei due codici potrebbero persino interpretarsi quali alternativi 'cominciamenti': l'uno - conservato da NO - più vicino al modello 'diegetico' dei *RVF* a causa appunto del sonetto 21; l'altro -esibito dal Sessoriano- più sbilanciato in chiave meta-poetica (peraltro dominante nell'assetto dei *SeC*) data la presenza in seconda posizione del sonetto 50, testo decisamente orientato alla descrizione degli *errores* d'amore. L'assenza da FN<sup>6a</sup> della sequenza iniziale risulta allora assai molesta anche in quanto ci impedisce di individuare quale fosse il 'cominciamento' del *liber* a monte del più corposo relatore manoscritto delle rime sannazariane.

<sup>37</sup> Affinità riscontrabili non soltanto in lezioni differenti dalla stampa: 53,17 *SeC* sterpo o sasso / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> scoglio o sasso; 53,36 *SeC* rara memoria / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> chiara; 53,37 qui rimanesse / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> qua giu restasse (restassi NO); 53,51 *SeC* più forte / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> ben forte; 53, 78 *SeC* trove di sé chi scriva; FN<sup>6a</sup> trove (trouï NO) chi di lei (che di lei R<sup>1</sup>) scriva; 53,81 *SeC* altro ch'i sacri ingegni / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> che i chiari ingegni; 54,14

E in considerazione delle peculiarità riscontrabili nella seriazione del Magliabechiano potrebbe poi avanzarsi l'ipotesi che lungo la linea di tra-

---

che 'l viver / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> che viver; 59,13 *SeC* Ma qui se stia sepolta / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> sepolta reste (resta R<sup>1</sup>); 59,21 *SeC* Le parole gentili / FN<sup>6a</sup> R<sup>1</sup> El habito (Et l'habito NO) gentile; 59,24 *SeC* accoglienze umili / R<sup>1</sup> FN<sup>6a</sup> accoglienze (accoglienza NO) humile; 59,35 *SeC* remedio / R<sup>1</sup> FN<sup>6a</sup> rifugio (refugio NO); 59,36 *SeC* cerchi scemare il tedio / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> Al uiuer prenda indugio; 59,44 *SeC* stassi / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> si sta; 62,6 *SeC* seguitar / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> abbracciar (abbracciar NO); 62, 12 *SeC* pensando e desiando io manco / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> pensando ad hora ad ora io manco (mancho FN<sup>6a</sup>); 63,1 *SeC* letizia fugace / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> piacer repentino; 63,14 *SeC* qual sarebbe ora / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> hor qual serebbe (sarebbe NO); 64,2 *SeC* con dolce aspetto umano / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> con quel bel viso humano; 64,11 *SeC* Intanto il sonno si partia pian piano / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> In questo mi sentii (senti NO) destar pian piano; 65,9 *SeC* c'ogni mio ben / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> che i (ch'i NO) beni human (humani R<sup>1</sup>); 66,8 *SeC* che'l corpo meno il pensa e meno il chiede / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> chel corpo adormentato meno il chiede; 66,12 *SeC* godi dunque alma afflitta / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> or (hor NO) godi alma dolente; 66,14 *SeC* che farai su ne la / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> che farai dunque (dunche FN<sup>6a</sup>; dunque R<sup>1</sup>) in la; ma ancora in altre significative lezioni: 14,4 *SeC* quei / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> ad quei (a quei NO); 53,6 *SeC* non perché spero / R<sup>1</sup> FN<sup>6a</sup> perchio (per ch'io NO); 53,7 *SeC* m'assicuri / NO m'assecuri (mi assecuri R<sup>1</sup> FN<sup>6a</sup>); 53,14 *SeC* ben mi credeva lasso / R<sup>1</sup> FN<sup>6a</sup> ai lasso (ahi lasso NO); 53,49 s'è senno / R<sup>1</sup> NO se non e (se no e FN<sup>6a</sup>); 53,63 *SeC* si pòte / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> si puote; 59,48 *SeC* insieme / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> insieme; 63,4 *SeC* fatto / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> facta (fatta NO); 65, 4 *SeC* contentar / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> contentare; 65,8 li perdono / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> gli (glio R<sup>1</sup>); 65,11 *SeC* devea / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> douea; 81,9 *SeC* Usin / R<sup>1</sup> NO FN<sup>6a</sup> Usen. A tale manipolo vanno poi aggiunte le ulteriori coincidenze fra NO e FN<sup>6a</sup> in componimenti non attestati da R<sup>1</sup>, in primo luogo in redazioni divergenti dalla stampa: 6,6 *SeC* sdegnosetta e trista / NO FN<sup>6a</sup> dolorosa et trista; 6,10 *SeC* nel cor venir mi suol / NO FN<sup>6a</sup> crescer mi suol; 7,5 *SeC* l'alma sì che / NO FN<sup>6a</sup> l'alma tal che; 7,6 *SeC* e i rari alti tuoi pregi / NO FN<sup>6a</sup> e i natural tuoi pregi (tuo preggi FN<sup>6a</sup>); 7,9 *SeC* E se destin mi alzasse in quella parte / Onde s'io (NO) Tal che sio (FN<sup>6a</sup>) fusse in quella santa parte; 7,10 ove Ippocrene versa il sacro / NO FN<sup>6a</sup> oue Aganippe sparge (il largo NO); 7, 11 per cui grazia si acquista / NO FN<sup>6a</sup> per cui sol si racquista (raquista FN<sup>6a</sup>); 10,10 *SeC* adorno sì de le famose fronde / NO FN<sup>6a</sup> sì ben adorno dale sacre (de la sacra NO); 10,14 *SeC* Oh notti liete oh vision gioconde / NO FN<sup>6a</sup> Et risplendea con trezze (trezze FN<sup>6a</sup>) ogn'hor (ognior) più bionde; 11, 6 *SeC* né corra ancor quanto il dover / NO FN<sup>6a</sup> ne vegna... dever; 11,7 dannà oggi / NO FN<sup>6a</sup> ogn'hor (ognior FN<sup>6a</sup>) dannà; 11,10 *SeC* onde perché tardando / NO FN<sup>6a</sup> Et per che piu tardando; 11, 21 *SeC* il giorno e l'anno / NO FN<sup>6a</sup> el tempo ellanno FN<sup>6a</sup>; il tempo et l'anno NO; 11,35 *SeC* sì che / NO FN<sup>6a</sup> tal che; 11,39 *SeC* ricche / NO FN<sup>6a</sup> care; 11,51 *SeC* nel proprio seggio / NO FN<sup>6a</sup> nel alto solio; 11,57 *SeC* aperte prove / NO FN<sup>6a</sup> illustre; 11,58 *SeC* veri / NO FN<sup>6a</sup> chiari; 11, 79 *SeC* oltre mille anni / NO FN<sup>6a</sup> poi mille anni (millanni FN<sup>6a</sup>); 11,83 *SeC* più che Roma non fu de' buoni Augusti / NO FN<sup>6a</sup> piu che non fusse mai di (de FN<sup>6a</sup>) buoni augusti; 11,84 *SeC* non è / NO FN<sup>6a</sup> non fu; 11,89 *SeC* risaldar / NO FN<sup>6a</sup> risarcir (resarcir NO); 11,92 *SeC* vinta e stanca / NO FN<sup>6a</sup> lassa (lasso FN<sup>6a</sup>) et stanca; 11,95 *SeC* matura e bianca / NO FN<sup>6a</sup> canuta et (bianca FN<sup>6a</sup>); 11, 97 *SeC* Rimanga il nome / NO FN<sup>6a</sup> Reste il bel (bon FN<sup>6a</sup>) nome; 11,98 *SeC* E lieve e presto / NO FN<sup>6a</sup> Et presto et lieto; 25,57 *SeC* magro e pallido / NO FN<sup>6a</sup> turbato et tinto; 25,65 *SeC*

smissione si sia verificato un incidente meccanico, con conseguente rovesciamento delle tessere, imputabile forse ad una presenza di testi e se-

---

convien c'odii la vita, e si distempre / NO FN<sup>6</sup>a odia la vita et par che si distempre; 55,6 *SeC* e stiasi or chiusa / NO FN<sup>6</sup>a et hor stia (sia NO) chiusa; 55,9 *SeC* oneste e belle / NO FN<sup>6</sup>a altere (altiere FN<sup>6</sup>a) et belle; 55,10 *SeC* e di stato maggior, son senza gloria / Chel mondo ornaro hor son qui senza gloria; che ornaro il mundo or son pur senza gloria FN<sup>6</sup>a; 60,12 *SeC* Oh ben nati color c'avolti in fasce / Fortunati collar che advolti in fasce FN<sup>6</sup>a; Fortunati color chi stando in fasce NO; 95,9 *SeC* sì che se al cominciar di tanti affanni / NO FN<sup>6</sup>a tal che se l'ama (si l'alma FN<sup>6</sup>a) trista in tanti (tanta FN<sup>6</sup>a) affanni NO; 95,10 *SeC* prese / NO FN<sup>6</sup>a segue; 96,3 *SeC* paura e scorno / NO FN<sup>6</sup>a vergogna et; 96,5 Qui il mio Signor / NO FN<sup>6</sup>a Qui il vero Dio (Cquel vero idio FN<sup>6</sup>a); 96,8 Come purpureo fior che inciso langue / NO FN<sup>6</sup>a come rosa depressa (demisa NO) in terra langue; 96,12 Lassa mente infelice / NO FN<sup>6</sup>a Lassate (Lasciate NO) egri mortali; 97,3 *SeC* mio fattor / signor NO; signior FN<sup>6</sup>a; 97,9 *SeC* stirpe / NO FN<sup>6</sup>a gente; 97,14 *SeC* amara ingiuriosa / NO FN<sup>6</sup>a acerba et vergognosa. Fra queste vanno pure annoverate alcune lezioni, atte a restituire alcune plausibili dinamiche compositive e correttorie. Si veda la presenza del nesso *in*+articolo (costante -ne abbiamo già accennato-nelle rime contenute in coda al II fascicolo e nei fascicoli III e VII di FN<sup>6</sup>a): 11,72 *SeC* se a' Fauni mai tra le spelunche / NO FN<sup>6</sup>a se mai tra fauni in le spelunche; 23,5; *SeC* per te ben sai che'n questa chiusa rete / NO FN<sup>6</sup>a Per te rinchiuso in l'amorosa (lamorosa FN<sup>6</sup>a) rete; 95,12 *SeC* flagellato in terra / NO FN<sup>6</sup>a in la beata terra (e che ovviamente si ritrova v. *supra* in rime comuni pure a R<sup>1</sup>); o ancora alcune apocopi stilistiche (25,72 *SeC* occhi mortai / NO FN<sup>6</sup>a mortal; 97,7 *SeC* qua' / NO FN<sup>6</sup>a qual) e i meridionali raddoppiamenti (11, 13-14 la terra e'l mar con salda e lunga pace / ché raro alta virtù sepolta giace / NO FN<sup>6</sup>a La terra e'l mar con più honorato seggio (fregio NO) / che raro o mai virtù fu senza preggio (pregio NO) probabile causa delle riscritture attestate da *SeC*. A tali analogie va poi almeno aggiunta la peculiare redazione, concordemente attestata da NO e FN<sup>6</sup>a, del sonetto 26. Ed è peraltro probabile che la diversa stesura che ne offre la *princeps* sia in realtà correlata alla differente posizione (rispetto a quella dei due codici in cui il 26 si accompagna -come già visto- ai sonetti 14 e 81) riservata al sonetto dentro la stampa, all'interno cioè di una sequenza finalizzata al ripudio del poco degno amore della prima parte, con relativa creazione dei due tasselli della gelosia (sonetti 26-27) e della liquidazione dell'ingrata (28-29). Si vedano poi le ulteriori coincidenze fra i due manoscritti (alcune di esse forse leggibili anche quale possibile traccia della *facies* linguistica – segnata da meridionalismi talora sostenuti da latinismi - del comune antenato): 7,2 *SeC* preziosi / NO FN<sup>6</sup>a preciosi; 11,3 *SeC* dopo / NO FN<sup>6</sup>a doppio; 11, 23 *SeC* si posi / NO FN<sup>6</sup>a si pose; 11,27 *SeC* laccio o / NO FN<sup>6</sup>a lacci o; 11, 29 *SeC* Questi / NO FN<sup>6</sup>a Questo; 11,41 *SeC* verde fronda / NO FN<sup>6</sup>a fronde; 11, 67 *SeC* li appanna / l'appanna (NO) la panna (FN<sup>6</sup>a); 11,71 *SeC* letizia / NO FN<sup>6</sup>a leticia; 11, 81 *SeC* questa / NO FN<sup>6</sup>a quella; 11,90 *SeC* vi pregi / NO FN<sup>6</sup>a pregie; 11, 91 *SeC* prego / NO FN<sup>6</sup>a priego; 11,93 *SeC* questo...de virtù / NO FN<sup>6</sup>a questi... di virtù; 11, 94 *SeC* sue lodi / NO FN<sup>6</sup>a lode; 60, *SeC* in tenebre e in martiri / NO FN<sup>6</sup>a et martiri; 60,2 *SeC* in lungo pianto / in tristo FN<sup>6</sup>a; in duro NO; 95, 1 *SeC* dubbie spemi / speme (la dubbia speme NO); 95,7 *SeC* che in noi ti accese / NO ch'in noi t'accese (chin noi taccese FN<sup>6</sup>a); 96,4 *SeC* antico / NO FN<sup>6</sup>a antiquo; 96,7 *SeC* scolorissi / NO FN<sup>6</sup>a scolorisse; 96,11 *SeC* l'aer, la terra / NO l'aria (laria e FN<sup>6</sup>a). La reciproca indipendenza dei due codici è poi attestata oltre che dalle numerose, e segnalate da Mauro e Bozzetti, divergenze

quenze su schede o su fogli sciolti, magari in seguito al tentativo di pervenire ad una suddivisione per forme metriche e alla relativa separata copiatura su schede singole dei sonetti e dei metri “altri”<sup>38</sup>.

Ma appunto sulla base dell’assetto di FN<sup>6a</sup> si potrebbe ancora supporre, lo abbiamo sopra accennato, che a monte di esso debba altresì collocarsi un peculiare codice (del quale il Magliabechiano costituirebbe sintomatico riflesso) segnato al proprio interno da una giustapposizione fra i componimenti che leggiamo in NO, in R<sup>1</sup> e nei fascicoli II-III-VII di FN<sup>6a</sup> e una successiva compagine di più fresca composizione, probabilmente attinta a carte vicine all’autore: lo dimostrerebbero la esclusiva testimonianza offerta dal Magliabechiano di 12 sonetti e di alcune catene testuali della *princeps*, i numerosi componimenti pochissimo attestati dal

---

nelle redazioni dei testi, almeno dalle seguenti lezioni peculiari di NO: 7,2 *SeC* FN<sup>6a</sup> l’oro e (et FN<sup>6a</sup>) le gemme / NO *om. e*; 10,3 *SeC* FN<sup>6a</sup> tenebroso orrore (horrore FN<sup>6a</sup>) / NO errore; 10,11 *SeC* FN<sup>6a</sup> rinovato / ritornato NO; 10,13 *SeC* FN<sup>6a</sup> del vostr’alto (vostralto FN<sup>6a</sup>) / di vostro alto NO; 11,9 *SeC* FN<sup>6a</sup> quasi già / NO come che; 11,11 *SeC* FN<sup>6a</sup> inferme / NO incerte; 11,24 *SeC* FN<sup>6a</sup> più non si (se FN<sup>6a</sup>) cangia / NO non più si cangia; 11,29 *SeC* FN<sup>6a</sup> che qui (cqui FN<sup>6a</sup>) / NO chi qua; 11,45 *SeC* FN<sup>6a</sup> adornarne / NO adornare; 11, 65 *SeC* FN<sup>6a</sup> che / NO chi; 14,12 *SeC* cui vaneggiando (vaneggiando FN<sup>6a</sup>) / NO chi; 25,52 *SeC* FN<sup>6a</sup> c’io (chio FN<sup>6a</sup>) / ch’ei NO; 53, 7 *SeC* Ma se tu; FN<sup>6a</sup> Ma poi che / NO Et poi che; 53, 24 *SeC* FN<sup>6a</sup> per che’l (chel FN<sup>6a</sup>) / NO par chel; 53, 47 *SeC* FN<sup>6a</sup> Perder / NO Prender; 53, 75 *SeC* breve (FN<sup>6a</sup> brieue) fossa / NO ignobil); 55,4 *SeC* FN<sup>6a</sup> a cui (ad FN<sup>6a</sup>) / NO a chi; 55,13 *SeC* FN<sup>6a</sup> su fra le stelle / NO fra l’alte stelle; 60,8 *SeC* FN<sup>6a</sup> vada o miri / NO veda; 96,1 *SeC* FN<sup>6a</sup> che / NO chi; e dalle seguenti lezioni di FN<sup>6a</sup>: 10,2 *SeC* NO onde / FN<sup>6a</sup> oue; 11, 25 *SeC* NO ove ei / FN<sup>6a</sup> *om. ei*; 63,5 FN<sup>6a</sup> *om. fia* [ ma reintegra la mano d]; 11, 48 *SeC* NO compunse / FN<sup>6a</sup> congiunse; 11,69 *SeC* NO no’l / FN<sup>6a</sup> nel; 11, 102 *SeC* NO Bascia / FN<sup>6a</sup> Basa; 53, 45, *SeC* NO Né chi / FN<sup>6a</sup> Non chi; 66,12 *SeC* NO in pene involta / FN<sup>6a</sup> in pena; 96,1 *SeC* NO del sacro / FN<sup>6a</sup> dal.

<sup>38</sup> Non risulta agevole ricostruire quando possa essersi verificato tale rovesciamento e tuttavia se ne ritrovano chiare tracce anche in un manipolo di codici, alcuni di essi, peraltro, relettori assai noti di poesia primo cinquecentesca e in gran parte ascrivibili al terzo decennio del secolo. Si tratta dei manoscritti Marciano, it. IX 622 e Laurenziano XL, 50 attestanti l’esatto rovesciamento - 97, 96, 95- della sequenza sacra di NO e *SeC*; e ancora dei manoscritti, Ambrosiano A, 8, sup.; Laurenziano Ashburnamiano 564 -carte 5r-12v; Magliabechiano VII 904 (codici strettamente fra loro imparentati ed espressione, com’è noto, del *milieu* degli Orti Oricellari) attestanti la serie 47, 72, 39, 38, 50, ... 1, ovvero la precisa inversione della sequenza incipitaria esibita da R<sup>1</sup>. Testimoni tutti appartenenti ad un ramo padano-veneto della tradizione delle rime sannazariane e la cui comune origine – pur all’interno di una tradizione come quella della lirica cinquecentesca, irriducibile a indubbie ricostruzioni stemmatiche - risulta da numerose coincidenze in significativi errori, parte dei quali pure condivisi da FN<sup>6a</sup> che dunque al loro comune capostipite sembra apparentarsi non soltanto per la seriazione di alcune sequenze (mentre naturalmente la presenza di chiari errori separativi garantisce la reciproca indipendenza di FN<sup>6a</sup> e del capostipite suddetto).

resto della tradizione manoscritta nonché la presenza di lezioni oramai coincidenti con quelle della stampa – persino entro rime e sequenze risalenti alle prime articolazioni sintagmatiche.

La presenza a monte di FN<sup>6a</sup> di un tale codice segnato dalle recenti fatiche del poeta spiegherebbe infatti le affinità redazionali fra il Magliabechiano e la stampa all'interno di sequenze pure presenti in R<sup>1</sup> e NO quale esito di una collazione – e relativa immissione di rifiniture microtestuali – con carte recanti estremi travagli compositivi.

FN<sup>6a</sup> pare esibire traccia dunque sia delle progressive riscritture di rime già composte sia, ancora, dell'inserzione di nuovi testi atti a rimpolpare le sequenze delle primitive articolazioni del *liber* (e allora l'esecuzione raffinata della prima carta del Magliabechiano – impreziosita dall'elegante alternanza cromatica delle lettere iniziali di ogni parte metrica – potrebbe anche interpretarsi quale ulteriore indizio della presenza di materiale di prim'ordine).

Sono ben consapevole, naturalmente, di procedere su un terreno scivoloso e tuttavia le ipotesi che qui – con molta cautela – si avanzano credo risultino meglio motivanti l'assetto di FN<sup>6a</sup> rispetto al semplice riconoscimento entro il Magliabechiano di un nuovo e del tutto differente – rispetto a quello esibito dall'Oratoriano – organismo macrotestuale (la supposta seconda redazione individuata da Bozzetti): se non altro per l'empirica constatazione che il poeta nell'approntare una seconda forma non avrebbe probabilmente utilizzato le stesse tessere della struttura precedente dopo averle però rovesciate e poste in coda.

L'individuazione invece della presenza di momenti compositivi diversi entro la compagine del Magliabechiano (tracce della prima forma del *liber* accanto ad un più tardo bottino conservato dai fascicoli esterni: fascicoli iniziali dei sonetti e finali dei metri lunghi – com'è ovvio secondo la qui restituita successione –) consente non soltanto di rendere ragione della collocazione di quei testi di cui esso è esclusivo, o quasi esclusivo, relatore ma permette ancora di riconoscere come proprio ad alcuni di tali più recenti esercizi poetici sia affidato il ruolo di istituire alcune fondanti campiture del nuovo e più ampio assetto costituito dalla *princeps*.

Sembra questa ad esempio la funzione che il poeta assegna ai sonetti 2 e 3 e alla canzone 89, testi tutti assenti da R<sup>1</sup> e da NO e utili per l'incremento dei segmenti iniziali e finali di una diegesi di sostanza prettamente metapoetica, data la trasparente e dilatata ripresa entro di essi delle enunciazioni di cui consta il topicamente analettico primo sonetto: testo segnato dal tradizionale rammarico conseguente al *vulnus* d'amore, sebbene entro la sua articolata testura non emerga poi traccia alcuna di un *giovenile errore* ma al contrario la trasparente ancorché sintetica evoca-



zione di un primo tempo connotato da *soave stil* e foriero di gloria, seguito poi da sopravvenuti *furores* e dal correlato scacco stilistico:

## 1

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,  
     io sarei forse in loco ove gli'inganni  
 del cieco mondo perderian lor prove,  
 né l'ira di Vulcan né i tuon di Giove  
 mi farebbon temer ruina o danni.  
 Ché se le statue e i sassi il tempo  
 frange,  
 e de' sepolcri è incerta e breve gloria,  
 col canto sol potea levarmi a vuolo;  
 onde con fama et immortal memoria,  
 fuggendo di qua giù libero e solo,  
 avrei spinto il mio nome oltra Indo e  
 Gange.

E proprio a partire dalla inconsueta analessi consegnata al primo sonetto può compiutamente misurarsi la portata strutturale di *SeC 2*, cui è affidato infatti il dettagliato recupero della felice stagione evocata dal primo testo:

## 2

Eran le Muse intorno al cantar mio  
 il dì che Amor, tessendo il bel lavoro,  
 si stava meco sotto un verde alloro,  
 quando così fra lor cominciai io:  
     -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.  
 Per voi seme gentil del sommo Gio-  
 ve  
 et per costui che fu mia scorta e duce,  
 scrivendo or qui sento il mio nome  
 altrove.  
 Oh suprema eccellenza, in cui riluce  
 quanto ben da le stelle e grazia piove,  
 se vivi e morti in ciel ne riconduce!-

e soprattutto l'incipit di una singolare *fabula* a sostanza metapoetica,



come attesta il segnaletico ricorso allo stilema del *cum inversum*, marcatore topico di *initium narrationis* (*Eran le Muse intorno al cantar mio / il dì ... quando così fra lor cominciai io*), in trasparente ripresa, e rifunzionalizzazione, della nodale indicazione cronologica di *RVF 3* (*Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo Factore i rai / quando i' fui preso, et non me ne guardai*)<sup>39</sup>.

Anzi il fatto che il sonetto 2 ci sia appunto conservato solo da FN<sup>6a</sup> (è uno dei dodici sonetti di cui il Magliabechiano costituisce l'unico relatore manoscritto) e dalla *princeps* ci induce a scorgere in esso il tassello di una ulteriore, e consapevolmente perseguita, costruzione macrotestuale.

E data, ancora, la amplificata e fedele ripresa entro il sonetto 3<sup>40</sup> della diacronia sentimentale e stilistica, e delle movenze disforiche, del primo testo, del tutto plausibile appare che la contiguità – mai altrove attestata – dei primi tre componimenti costituisca nei *SeC* l'esito di manovre atte a creare una coerente sequenza proemiale.

Parimenti la canzone 89, che restituisce la parabola sentimentale e stilistica evocata dai primi testi riprendendone *ad verbum* alcune asserzioni<sup>41</sup>, pare assolvere ad un preciso ruolo strutturale: in quanto ultima can-

<sup>39</sup> R. FANARA, *Per il commento ai Sonetti et canzoni di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)*, « Per leggere », 29 (2015), pp. 25-50. Sulla presenza e la funzione dello stilema del *cum inversum* entro i *Fragmenta* si veda N. TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Firenze 1999, pp. 123 e ss.

<sup>40</sup> 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.

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 contemplare il proprio danno.

Indi in lungo silenzio, in notte oscura  
passa questo suo breve e mortal corso,  
né di fama gli cal né d'altro ha cura.

Dunque, madonna, cerchi altro soccorso  
il vostro ingegno e guida più sicura,  
ché 'l mio, per quel ch'io veggio, in tutto è scorso.

<sup>41</sup> Cfr. *SeC 1* *Se quel soave stil che da' prim'anni / infuse Apollo a le mie rime nove*; *SeC 2* *Eran le Muse intorno al cantar mio / il dì..*; e in 89 l'eloquente invocazione alle Muse e ad Apollo affinché concedano il ritorno alla felice, e perduta, condizione iniziale: *SeC 89, 24; 28-30* (*o Muse... non mi lasciate, prego, in preda a morte; / ché dal cantar mio prima / mi prometteste già più lieta sorte*, e ancora:

zone e ultima rima di sostanza metapoetica – non a caso segnata da esplicita *recusatio* del *genus* elegiaco e da promessa di futura, più elevata, produzione poetica – inaugura con la propria ampia e articolata testura la conclusiva sezione della *princeps* connotata appunto da testi di argomento sacro e civile.

Entro le carte di FN<sup>6a</sup>, che le filigrane tanto a ridosso collocano della postuma stampa, pare proprio possa scorgersi, in altri termini, la testimonianza delle ultime fatiche di un autore oramai intento a riordinare, e rifunzionalizzare, testi e sequenze di forse superati esercizi poetici – e assetti macrotestuali – in vista di più prestigiosi approdi compositivi.

---

Benigno Apollo, che a quel sacro fonte,  
che inonda il felicissimo Elicona,  
la 've a tutt'or risona  
la lira tua, ti stai *soavemente*,  
potrò dir io con rime argute e pronte  
il bel principio altero, e la corona  
vittrice, onde Aragona  
sparse l'imperio suo per ogni gente?  
(vv. 54-83)