

I *Sonetti et canzoni* di Iacopo Sannazaro: tracce di una diacronia del macrotesto

Rosangela Fanara
(Università degli Studi di Pavia)

All'interno della nostra tradizione letteraria, le rime del Sannazaro risultano ancorate al simbolico – in senso bembesco – 1530, anno di edizione della (postuma di pochi mesi) *princeps* dei *Sonetti et canzoni*¹, tempestiva impresa editoriale dietro la quale andrà probabilmente riconosciuta la presenza dell'amica Cassandra Marchese, dedicataria delle rime nonché uno degli esecutori testamentari del poeta².

La *princeps* sannazariana, entro la quale il moderno editore delle rime – Alfredo Mauro – ha riconosciuto il rispecchiamento della struttura dei *Fragmenta*³, esibisce ad una seppur veloce considerazione alcune notevoli peculiarità strutturali: si tratta di una compagine – aperta appunto dalla dedica del poeta a Cassandra – di 101 componimenti, quasi tutti di strettissima osservanza petrarchesca⁴, disposti in ordine misto, ovvero con mescolanza dei metri, entro una struttura dalle visibili scansioni interne. Le rime risultano cioè distribuite in una prima e in una seconda parte rispettivamente di trentadue e sessantasei componimenti, cui fanno seguito i tre capitoli in terza rima⁵. Ma già, appunto, ad una prima lettura strutturale e contenuti-

¹ SONETTI ET CANZONI | DI M. IACOBO SANNAZARO | GENTILHOMO NAPOLITANO; IN Napoli per Maistro | Ioanne Sultzbach Alemanno | Nel Anno .M.D.XXX. del Mese di Novembre.

² Un indizio del ruolo svolto dalla Marchese nell'edizione delle rime pare emergere dalla nota di possesso leggibile sull'esemplare Vaticano della *princeps* (Capponi, IV, 930), c.X[vi]r, dal cui tenore (*De Ant^o Siripando: dono della S.^{ra} Cassandra Marchesa*) si evince appunto come la donna dovesse in qualche modo disporre degli esemplari della stampa.

³ I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. MAURO, Bari, Laterza, 1961. Nelle citazioni e nei riferimenti ai *Sonetti et canzoni* (d'ora in poi anche *SeC*) ci si atterrà a questa edizione.

⁴ In tutto 80 sonetti, 9 canzoni, 5 madrigali, 4 sestine, 3 capitoli.

⁵ Questa la distribuzione: c. 1r (A i r): SONETTI ET CAN|ZONI DEL | SANNAZARO; c. 20v (E [iv]v): PARTE | SECONDA | DE SONETTI | ET CANZONI DI .M. | IACOBO SANNAZARO | GENTILHO |MO NAPO | LITANO; c. 69r (S i r): LAMENTAZIONE

stica i 101 componimenti sembrano procedere lungo una successione che dal proemiale sonetto di valenza metatestuale (*SeC* 1 *Se quel soave stil che da' prim'anni*) approda alla definitiva liquidazione della servitù d'amore (*SeC* 94 e 98) e ad una conclusiva catena di testi a tema sacro (*SeC* 95, 96, 97, 99 – tre sonetti e il primo dei capitoli – dedicati alla Passione di Cristo) ed etico-politico (*SeC* 100, 101, i due capitoli-visione evocanti i tristi e noti casi connessi al declino del Regno di Napoli).

Tuttavia ai fini della valutazione della *princeps* imprescindibile risulta anche la considerazione della, cospicua, tradizione manoscritta delle rime sannazariane, risalente per lo più al terzo e quarto decennio del secolo XVI, entro la quale già il Mauro ritenne di isolare due autorevoli testimoni.

In primo luogo il Magliabechiano VII 720 della Biblioteca Nazionale di Firenze, codice composito e miscelaneo legato insieme intorno agli anni '30 del Cinquecento, al cui interno si distingue una sezione – cc. 141r-194v – contenente diviso per forme metriche il più ricco *corpus* di rime sannazariane trasmessoci da un testimone manoscritto.

E ancora il ms. XXVIII, 1, 8 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli, importante collettore di lirica cinquecentesca steso dopo il primo quarto del secolo da un'unica corsiva, che riserva al Sannazaro la sezione iniziale (introdotta da una esplicita intitolazione di mano del copista sul *recto* della carta di guardia: *Cose volgari del / Preclarissimo / Sannazaro*).

E proprio sulla testimonianza offerta dai due codici si è soffermato Cesare Bozzetti in un contributo del 1997⁶ entro il quale lo studioso avanza l'ipotesi che il Magliabechiano e l'Oratoriano ricoprano – rispetto alla restante tradizione manoscritta delle rime sannazariane – 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). In traccia dunque «della storia redazionale del 'canzoniere'»⁷ egli giunge all'individuazione, e scandita successione, di tre distinte tappe del *liber* delle rime, la prima delle quali viene riconosciuta nella compagine trasmessa dall'Oratoriano, la seconda in quella del Magliabechiano e la terza e ultima nella *princeps*, seppure limitatamente alla silloge

SOPRA. | AL CORPO DEL. | REDENTOR DEL MONDO | AD MORTALI; c. 71r (S[iii]r): VISIONE IN LA MORTE DEL | ILL. DON. | ALFONSO DAVALO MARCHESE | DI PESCARA; c. 76r (T[iv]r): IN LA MORTE DI | PIER LEONE.

⁶ C. BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del 'canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, in «Studi di filologia italiana», IV, 1997, pp. 111-26.

⁷ Ivi, p. 112.

di rime accolta dalla seconda parte⁸. Bozzetti ipotizza inoltre una datazione delle fasi macrotestuali attestate dai due manoscritti e ne analizza il rispettivo contenuto.

Ora è da dire che la silloge dell'Oratoriano, entro la quale il critico scorge la presenza di un *liber* non posteriore al 1496, offre una compagine (46 rime) anticipatrice in più punti dell'intera partitura della *princeps*, ovvero ordine misto dei metri e una dislocazione delle rime a quella della *princeps* in parte sovrapponibile: posizione proemiale del sonetto 1 e collocazione pressoché 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).

Del tutto differente l'assetto dell'ampia raccolta (71 rime della vulgata, tra le quali i tre testi di anniversario assenti invece dall'Oratoriano) offerta dal Magliabechiano alle cc.141r-194v, al cui interno Bozzetti crede di riconoscere una seconda fase del macrotesto sannazariano non posteriore al 1501 (estremo cronologico cui lo studioso perviene anche sulla base della mano che esempla l'intera sezione, una calligrafica tardo quattrocentesca, secondo la nota descrizione fornita da Mengaldo⁹). In altri termini, una nuova struttura, organizzata per forme metriche e aperta dal sonetto 6 anziché dal sonetto 1 (componimento peraltro non attestato dal Magliabechiano).

Tuttavia il credito accordato dal Bozzetti alla compagine magliabechiana non pare del tutto condivisibile. Ne fornisce prova, in prima battuta, la disposizione dei testi d'anniversario: la rima contenente il riferimento al «sextodecim'anno» della vicenda d'amore compare infatti nel Magliabechiano *prima* del sonetto entro il quale si fa cenno ad un «quinto decim'anno». E tale incongruenza risulta tanto più sospetta qualora rapportata alle manovre macrotestuali emergenti dalla *princeps* e miranti invece ad una perfetta progressione: lo dimostra la riscrittura della rima *SeC* 76 che dal «quinto decim'anno» attestato appunto dal Magliabechiano passa ad un «undecim'anno» ai fini della definizione della lineare sequenza «undecim'anno» (*SeC* 76), «quartodecim'anno» (*SeC* 89), «sestodecim'anno» (*SeC* 98).

⁸ In piena aderenza cioè al fondante saggio di C. DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXL, 1963, pp. 161-211, che riconosce l'esistenza di un *liber* d'autore solo nella parte seconda dei *Sonetti et Canzoni*.

⁹ P. V. MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX, 1962, pp. 219-45.

Ma che la testimonianza strutturale offerta dal Magliabechiano debba interpretarsi con cautela emerge soprattutto dal confronto fra le sillogi dei due importanti codici¹⁰:

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^{6a}: **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 (sest.), 69 (c), 89 (c), *La viva luce di quel vivo sole* (m) – *Mentre nel vostro viso* (c)¹¹, 101 (cap.), **64** (m), **66**, 57 (m), 68 (m), / 75 (c), 59 (c), **25** (c), **53** (c), **11** (c), **59** (c).

Il dato che più colpisce è che in *incipit* dell'Oratoriano compaiano tutte di seguito ben 7 rime (*SeC* 1, 21, 39, 51, 41, 72, 38) assenti dalla ricchissima silloge del Magliabechiano. Tale compatta mancanza lascia sospettare una caduta di carte, o nel Magliabechiano o più probabilmente a monte di esso¹²: e poiché fra i componimenti non attestati da FN^{6a} figurano, oltre ai sonetti, anche una canzone e un madrigale assenti dalle rispettive sezioni metriche, manifesto risulta che al copista non sia pervenuta la sequenza di una silloge allestita secondo l'ordine misto dei componimenti, proprio come nell'Oratoriano e nella *princeps*.

Peraltro – vi accennerò solo di passata e parzialmente, avendone già ampiamente discusso in altra sede¹³ – che la testimonianza offerta dal Maglia-

¹⁰ Cui farò riferimento utilizzando le sigle NO (Napoli, Bibl. Oratoriana, ms. XXVIII, 1, 8) e FN^{6a} (Firenze, Bibl. Nazionale, Magl. VII, 720, cc. 141r-194v). Sarà esplicitamente indicata la forma metrica dei componimenti differenti dal sonetto: madrigale (m); canzone (c), sestina (sest.); capitolo (cap.). In neretto le rime comuni.

¹¹ Cfr. C. BOZZETTI, *Un madrigale adespoto e inedito e una canzone di dubbia attribuzione*, in *Operosa parva. Per Gianni Antonini*, a cura di D. DE ROBERTIS e F. GAVAZZENI, Verona, Valdonega, 1996, pp. 135-46, che di tali rime, una corona di madrigali e una canzone, ipotizza la paternità sannazariana.

¹² Cfr. T. ZANATO, *Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto*, in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, Atti del convegno (Bologna, 25-27 novembre 2010), a cura di E. PASQUINI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2012, pp. 47-72, alle pp. 66-67.

¹³ Mi permetto di rinviare alle mie *Annotazione sul liber delle rime di I. Sannazaro*, in «Medioevo e rinascimento», xxx, 2016, c.s.

bechiano non esibisca un macrotesto autorevole e del tutto nuovo (rispetto a quello dell'Oratoriano) appare ribadito da ulteriori ragioni.

Non può infatti ignorarsi la presenza all'interno del Magliabechiano di sequenze di rime visibilmente affini a quelle trasmesse dall'Oratoriano, seppure secondo una successione retroversa (per comodità – data la divisione per forme metriche della silloge magliabechiana – si farà riferimento alla sezione dei sonetti):

- a) NO: 14, 26, 81/ FN⁶a: 81, 26, 14;
- b) NO 25 (c), 23, 73, 7, 88 / FN⁶a: 88, 7, 23;
- c) NO: 62, 63, 65, 64 (m), 66, 55, 77/ FN⁶a: 77, 55, 65, 63;
- d) NO: 30, 31, 32 / FN⁶a: 32 ... 31, 30;
- e) NO: 95, 96, 97/ FN⁶a: 95 ... 97, 96.

Anzi tali già manifeste inversioni (sia all'interno di sequenze pure attestate dalla *princeps*: sequenze *c* – in parte –, *d* ed *e*; sia entro catene testuali assenti dalla stampa: microsequenza 55, 77 di *c* e sequenze *a* e *b*) ancor più vistose risulterebbero qualora FN⁶a non accorpasse i testi per forme metriche.

La prova è fornita, ad esempio, dall'assenza del sonetto 66 e del madrigale 64 dalla sequenza *c* del Magliabechiano (i due testi compaiono l'uno accanto all'altro nella sezione metrica dedicata ai madrigali, e la posizione – erronea – del sonetto 66 va ovviamente ascritta ad una loro originaria contiguità). E anche l'assenza della canzone 25 dalla sequenza *b* di FN⁶a sarà da ricondurre al criterio del raggruppamento metrico, vista la presenza della canzone nella sezione dedicata ai metri 'lunghi'.

Ora, tali peculiarità di dislocazione della silloge magliabechiana – unitamente alla probabile caduta di materiali cui andrà riportata la mancanza delle sette rime che leggiamo in *incipit* di NO – parrebbero revocare in dubbio che il suo attuale assetto ci restituisca una seconda, differente, tappa del *liber* delle rime sannazariane¹⁴.

A quanto finora rilevato si aggiungano poi le perplessità che solleva la successione dei sette fascicoli di cui consta FN⁶a (sei quaderni più un ternione): attualmente I, II, III tutti quaderni, contenenti 57 sonetti; IV, V, VI, e VII, tutti quaderni, tranne il V che è un ternione, contenenti metri lunghi e madrigali¹⁵. Proprio le stesse carte dei fascicoli, cioè, contengono elementi che

¹⁴ Anche ZANATO, *Per una filologia*, p. 65, vede nella testimonianza di FN⁶a l'anello debole della trafila redazionale ipotizzata da Bozzetti.

¹⁵ FN⁶a: 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.

depongono per una loro differente dislocazione. Gli attuali fascicoli III, IV, V, VII esibiscono infatti una progressiva numerazione 5-19 (apposta in basso a destra sulle rispettive prime carte, e certamente anteriore alla cartulazione generale del codice) dalla quale scaturisce la diversa sequenza III, VII, IV, V, ovvero tre quaderni ed un ternione finale¹⁶. Da quest'ultimo schieramento appare cioè confermata l'attuale reciproca posizione dei fascicoli IV e V (esibiscono la successione 13-19) mentre del tutto differente risulta la collocazione del fascicolo VII, con evidenti conseguenze strutturali, dal momento che dopo il III – ultimo fascicolo dedicato ai sonetti – il primo fascicolo dei metri 'altri' a comparire non sarebbe l'attuale IV bensì l'attuale VII¹⁷.

Non torna utile in questo momento soffermarsi su cosa comporti tale ricostruito assetto, anche in relazione alla compagine dell'Oratoriano¹⁸: ciò che adesso preme è infatti ribadire la natura problematica della testimonianza strutturale di FN^{6a}, da Bozzetti promossa a testimone di una *seconda forma* divisa per forme metriche e dunque attestante traccia di una 'autorevole' sequenza delle canzoni (fra i quesiti che solleva l'attuale dislocazione dei fascicoli rientra a questo punto anche il dubbio sulla collocazione della canzone 75, interamente esemplata dalla mano calligrafica sull'unico fascicolo, il VI, privo della antica numerazione invece visibile sugli altri fascicoli ospitanti metri altri dal sonetto).

Ma nell'annettere una siffatta valenza alla silloge magliabechiana (testimone comunque imprescindibile delle rime sannazariane) Bozzetti ha proceduto sulla strada tracciata dall'*auctoritas* dionisottiana, la quale postula, quasi necessariamente, la mancata considerazione delle dinamiche esibite dalla *princeps* (e anticipate da NO, pur acutamente individuato da Bozzetti quale testimone di un embrionale *liber* risalente agli anni '90) e il categorico respingimento della produzione in volgare del Sannazaro a prima dell'esilio.

165r-172v): 94 (sest.), 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, ovvero 75 (c); [di mano *b* e *d*: 59 (c)]; VII (cc. 187r-194v, di mano *b* le carte 187r-v e 194r-v): 25 (c), 53 (c), 11 (c), 59 (c).

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

¹⁷ 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. L'assenza del numero 9 va invece ascritta alla caduta dell'originario bifolio esterno del fascicolo VII, visibilmente rimpiazzato da un bifolio recenziere (attuali carte 187r-v e 194r-v, tutte stese da un'altra mano, la mano chiamata *b* da Mengaldo) e assai diverso dai restanti del fascicolo.

¹⁸ Rimando a questo proposito al mio già citato articolo, *Annotazioni sul liber delle rime*. Accenno solamente al dato che esclusivamente nel fascicolo VII, il primo, adesso, dei metri lunghi, sono esemplate le canzoni comuni pure a NO.

Tuttavia ciò ha comportato un quasi fatale corollario, la collocazione cioè della materiale fattura di FN^{6a} entro un precocissimo, dionisottianamente fedele, 1501 (peraltro anche sulla scorta dell'*expertise* di Mengaldo): ipotesi ancora una volta smentita dalla fisica consistenza del codice dal momento che tutti e sette i fascicoli della sua compagine risultano composti di carta attestante una ben più tarda datazione (filigrana Briquet 13899, Sirena iscritta in un cerchio e sormontata da una stella, Napoli, 1524-1528 – var. ident. Roma, 1526).

Alla luce di quanto fin qui esposto, ulteriormente condivisibili appaiono dunque le conclusioni cui era già pervenuto Zanato: che non sia cioè lecito riconoscere in FN^{6a} la traccia di un *liber* d'autore suddiviso per metri e aperto da *SeC* 6 e, soprattutto, 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 sannazariano¹⁹.

Anzi a tal proposito, ed è ciò che più conta, noi possediamo addirittura una inequivocabile testimonianza che *già* negli anni '90 del Quattrocento circolasse una silloge di rime del Sannazaro aperta proprio dal sonetto *SeC* 1 e in più punti affine alle compagini trasmesse da NO e soprattutto dalla *princeps*.

Mi riferisco a un assai noto e studiato collettore di canzonieri e testi tardo-quattrocenteschi (peraltro a suo tempo censito dal Mauro), ovvero il codice Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma (qui R¹), che in relazione alle rime sannazariane si segnala per due fondamentali motivi: per la sua datazione, ascrivibile agli ultimi anni del '400 (1493-'96) e, ancora, per il suo legame con l'autorevole scrittoio di Gasparo Visconti (come attesta tra l'altro il dato che la mano A del Sessoriano compaia anche nel celebre Parigino italiano 1543, codice anch'esso ispirato, se non allestito, dal Visconti²⁰).

Numerosi e noti studi hanno già da tempo illuminato la cornice letteraria e politica costituita dal *milieu* sforzesco di fine Quattrocento: e non è certo

¹⁹ ZANATO, *Per una filologia*, p. 67, con conseguente sottolineatura, che naturalmente condivido in pieno, della valenza macrotestuale della prima parte dei *SeC*: della funzione incipitaria assolta dal primo sonetto entro la compagine della *princeps* – e della solidarietà delle due parti in cui essa è bipartita – ho già parecchie volte discusso.

²⁰ Sulla datazione del Sessoriano e del Parigino, e sul ruolo del Visconti, ispiratore/allestitore di entrambi, cfr. T. ZANATO, *Indagini sulle rime di Pietro Bembo*, in «Studi di filologia italiana», LX, 2002, pp. 141-216, alle pp. 146-47. Sul Parigino si veda poi R. CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, in «Schifanoia», v, 1988, pp. 101-85.

un caso che entro tale orizzonte il Visconti appaia figura di sicuro rilievo²¹. Quando poi si considerino le note relazioni che il Visconti intrattenne con Napoli e con la corte aragonese²², del tutto evidente risulterà l'importanza della testimonianza offerta da R¹. Anzi proprio le abitudini di Visconti, instancabile ricercatore di novità «toscani o toscaneggianti»²³, aggiungono interesse alla testimonianza del Sessoriano, assai affidabile relatore, tra l'altro, della raccolta *ad Augustinam*, prima e più breve forma del *liber* delle rime del Tebaldeo²⁴.

Sulla base delle suindicate caratteristiche converrà allora guardare con molta attenzione alla silloge sannazariana trasmessa da R¹ (ed esemplata alle carte 62r-69v dalla mano A, cui si deve anche la cumulativa intitolazione al Sannazaro di carta 62r²⁵) che seppure piuttosto smilza contiene tuttavia, come già accennato, alcune significative affinità sia con la compagine esibita da NO:

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;

R¹: **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 (di altra mano – mano B, parecchie carte più avanti – **100** (cap.);

sia appunto con la dislocazione accolta dalla *princeps* della quale R¹ attesta:

- posizione proemiale del sonetto 1;
- coincidenze di seriazione (dittico di riflessione metapoetica 53-54; rime del sonno 62-63-65-64-66);
- presenza di sole rime della vulgata;
- dislocazione delle rime in ordine misto;
- collocazione esplicitaria – è il penultimo testo – del sonetto 98.

²¹ Cfr. S. ALBONICO, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, in *Ludovicus dux*, a cura di L. GIORDANO, Vigevano, Diakronia, 1995, pp. 66-91. E naturalmente G. VISCONTI, *I Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, edizione critica a cura di P. BONGRANI, Milano, Mondadori, 1979.

²² R. RENIER, *Gaspere Visconti* (estratto dall'«Archivio Storico Lombardo», XIII/3 e 4), Milano, Bortolotti, 1886, pp. 18-20.

²³ ZANATO, *Indagini*, p. 145.

²⁴ A. TEBALDEO, *Rime*, II/1. *Testi*, edizione critica a cura di T. BASILE, Modena, Panini, 1992, pp. 32-46.

²⁵ L'operato di A – responsabile anche della silloge tebaldeana – si intreccia entro il codice con quello di una mano B: cfr. ancora ZANATO, *Indagini*, p. 145.

La successione dei componimenti entro il Sessoriano pare cioè mostrare in embrione il *liber* approdato ai *SeC*: già presenti risultano infatti alcune aggreganti sequenze quali il dittico formato dalla canzone 53 e dal sonetto 54 (ai quali la *princeps* affiderà un fondamentale – e più corposo, data la presenza dei sonetti 55 e 56 – snodo della propria riflessione metapoetica) e la sequenza del sonno 62-63-65-64-66, con relative invocazioni *ad somnum* dalla ben nota valenza macrotestuale²⁶.

Ma ciò che risulta essenziale al nostro proposito è appunto il dato che la silloge di R¹ esibisca *anche* le medesime *positiones* alfa e omega di *SeC*, ovvero che già all'altezza cronologica cui risale R¹ risultino attestate la collocazione incipitaria del sonetto 1 e la conclusiva posizione del sonetto 98, ultimo componimento a tema erotico e ultimo anniversario della diegesi d'amore esibita dai *SeC*.

Alla luce di tale risultanza offerta dalla tradizione non credo sia più possibile revocare in dubbio la proemiale funzione del sonetto *Se quel soave stil che da prim'anni*, alla cui testura condizionale il poeta evidentemente affida sin dagli anni '90 la funzione di analettico preludio ai *furores* oggetto dei componimenti successivi e il rammarico per una non più attingibile – a causa del *vulnus* d'amore – soavità dell'esercizio lirico²⁷.

Anzi, proprio la compresenza, entro la silloge del Sessoriano, dei sonetti 1 e 98 – e la loro visibile funzione di *incipit* e di *explicit* di quello che appare, seppure *in nuce*, il *liber* delle rime – ritengo costituisca una ulteriore e non trascurabile prova della tenuta unitaria dell'organismo esibito dalla *princeps* che, notevolmente più ampio e articolato, non rinuncia tuttavia ad una già collaudata valenza strutturale dei due componimenti.

Del resto l'importanza del sonetto 98 e la sua funzione macrotestuale risultano concordemente riconosciute anche da quanti, sulla scorta di Dionisotti, hanno ravvisato un canzoniere d'autore nella sola seconda parte dei *SeC*, dal momento che, lo abbiamo accennato, il sonetto accoglie entro la *princeps* l'ultima, e dunque focale, datazione della vicenda d'amore i cui precedenti snodi erano stati affidati con accorta e ricercata congruenza – v. *supra* – al sonetto 76 e alla canzone 89.

Ma appunto il fatto che la tanto più estesa compagine della *princeps* ribadisca una già esperita collocazione conclusiva di 98 e per di più ne conser-

²⁶ Cfr. S. CARRAI, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990, p. 123.

²⁷ Del sonetto 1 e dei rapporti che esso intrattiene con i *Rufe* con la tradizione lirica ed elegiaca mi sono recentemente occupata: *Per il commento ai Sonetti et canzoni di I. Sannazaro (Lettura dei sonetti 1-3)*, in «Per leggere», xxix, 2015, pp. 25-50.

vi immutata la redazione, sostanzialmente identica a quella esibita da R¹, e dunque la datazione anniversaria – *sestodecim'anno* – permette di ipotizzare la portata emblematica di tale *datatio* e di scorgere pertanto una perseguita regia diegetica e comunicativa.

Dalla sostanza di *SeC* 98:

O mondo, o sperar mio caduco e frale,
 o ciel sempre al mio ben tenace e parco,
 o vita, onde d'uscir non trovo il varco,
 e veggio che pur sei breve e mortale;
 o fati, o ria fortuna, a cui non cale
 di questo mio noioso e grave incarco;
 o faretra spietata, o crudel arco
 perché tarda vèr me l'ultimo strale?
 Che almen questa bramosa e calda voglia,
 giungendo al fin del *sestodecim'anno*,
 si spenga, e tragga il cor di tanta doglia!
 Benedetto quel dì, che 'l duro affanno
 caccerà fuor de la terrena spoglia
 l'anima, che per duol non teme il danno!

emerge certamente l'anelito, di tradizionale ascendenza elegiaca, alla liberazione dal *vulnus* d'amore. E in prima battuta non possiamo che sottolineare la ripresa della medesima tessera anniversaria di *Rvf* CXVIII, e del connesso ondivago sentimento:

Rimansi a dietro il *sestodecimo anno*
 de' miei sospiri, et io trapasso inanzi
 verso l'extremo; et parmi che pur dianzi
 fosse 'l principio di cotanto affanno.
 L'amar m'è dolce, et util il mio danno,
 e 'l viver grave; et prego ch'egli avanzi
 l'empia Fortuna, et temo no chiuda anzi
 Morte i begli occhi che parlar mi fanno.
 Or qui son, lasso, et voglio esser altrove;
 et vorrei piú volere, et piú non voglio;
 et per piú non poter fo quant'io posso;
 et d'antichi desir' lagrime nove
 provan com'io son pur quel ch'i' mi soglio,
 né per mille rivolte anchor son mosso.

Ma nell'enfatica, in quanto finale, collocazione assegnata al sedicesimo

anno, Sannazaro con tutta probabilità intesse un dialogo con Petrarca attraverso la modalità raffinata, e non convenzionale, con la quale è solito dialogare con le proprie fonti. Il *sestodecim'anno* di 98 costituisce infatti soprattutto un esplicito rimando alla simbolica datazione emergente dal terzo libro del *Secretum*:

Ah demens! Ita ne flammas animi in *sextum decimum annum* falsis blanditiis aluisti? Profecto non diutius Italie famosissimus olim hostis incubuit, nec crebriores illa tunc armorum impetus passa est, nec validioribus arsit incendiis, quam tu his temporibus violentissime passionis flammas atque impetus pertulisti. Inventus est tandem qui illum abire compelleret; Hanibalem tuum quis ab his unquam cervicibus avertet, si tu eum exire vetas et, ut tecum maneat, sponte iam servus invitas²⁸?

Le lapidarie parole con cui S. Agostino invita Francesco alla liberazione dal gioco d'amore costituiscono infatti com'è noto uno dei tasselli attraverso cui Petrarca mira a collocare il punto di crisi della passione, e dunque la propria *mutatio*, ai sedici anni di servitù amorosa²⁹.

Nella finale posizione riservata al sonetto 98, in altri termini nella scelta di chiudere ai sedici anni la vicenda d'amore – tanto nella compagine di R¹ quanto nella *princeps* – pare cioè operante la volontà di aderire alla *mutatio* suggerita dal *Secretum* e di ricalcarne la paradigmatica portata.

E se anche per Sannazaro, in obbedienza alla cronologia predisposta dall'*auctor*, il sestodecimo anno si colloca sul crinale del trentanovesimo anno d'età, è persino ipotizzabile che nella silloge esibita da R¹, esemplata entro lo scadere degli anni '90³⁰, siano confluite freschissime fatiche compositive: i sedici anni, computati a partire da un petrarchesco ventitreesimo anno, permetterebbero di collocare la composizione del sonetto 98 esattamente prima del compimento del sedicesimo anno d'amore, ovvero nel 1495-'96, ai trentanove anni appunto del poeta.

Ma al di là di possibili inferenze sulla reale data di composizione del sonetto, ciò che conta è che Sannazaro abbia già a fine '400 attribuito a tale tassello una funzione conclusiva, poi confermata nella struttura accolta dalla *princeps*³¹.

²⁸ F. PETRARCA, *Secretum / Il mio segreto*, a cura di E. FENZI, Milano, Mursia, 1992, pp. 206-08.

²⁹ Si veda a questo proposito F. RICO, «*Sospir trilustre*». *Le date dell'amore e il primo canzoniere*, in «Critica del testo», vi/1, 2003, pp. 31-48.

³⁰ Gaspare Visconti com'è noto muore nel 1499.

³¹ Entro la cui compagine, peraltro, il sonetto 98 riceve una esplicita collocazione cronologica "esterna" grazie al segnaletico rimando del *quarto decim'anno* della canzone 89 ad una data di

Anzi il dolente anelito alla liberazione e il connesso rimando alla *mutatio* del sestodecimo anno si incuneano, nella dislocazione di R¹ (92, 98, 12) fra due vibranti sonetti segnati dalla presenza di una figura della casa d'Aragona il cui affetto (è il tema del sonetto 12) ha permesso al poeta di non soccombere al *vulnus* d'amore e alla cui lode egli desidera sciogliere il proprio – topicamente inadeguato – canto³².

La compagine sannazariana del Sessoriano, insieme alle posizioni alfa e omega, parrebbe allora già proporre, seppure in embrione, anche il vettore che approderà poi, con ben altra e articolata scansione nella struttura esibita dalla *princeps*: il desiderio cioè di più elevato canto in seguito al superamento dell'impegno elegiaco.

Appare infatti già adombrata dalla prima forma del *liber* risalente almeno agli anni '90 la topica *narratio* metapoetica e sentimentale che entro la stampa risulta affidata soprattutto alle autoenunciazioni dei segmenti iniziali e finali, ovvero il rimpianto di una perdita – per sopraggiunto *vulnus* – eccellenza stilistica concessa dal dio in giovane età (*SeC* 1³³: con visibile ripresa dei testi proemiali degli *auctores* elegiaci e lirici, debitori a loro volta del fondante prologo degli *Aitia* di Callimaco) e l'anelito ad un più alto *genus*, poi effettivamente esperito nella sequenza conclusiva dei *SeC* (quasi un ultimo tempo esemplato sul IV libro di Properzio).

Tale ampliamento della fabula 'ascensionale' della *princeps* potrebbe poi

poco anteriore al 1494. Torneremo fra un attimo sulle ragioni di tale scelta e sulle esplicite datazioni volutamente esibite dalla *princeps*, le quali sono naturalmente altra cosa rispetto alla data di composizione dei singoli tasselli: precisazione certamente superflua, questa, e però forse utile dal momento che il mancato riconoscimento della congruenza macrotestuale della prima parte dei *SeC* ha talora creduto di trovare argomenti nella presenza entro le rime 1-32 di testi – peraltro sapientemente privati di qualsiasi incontrovertibile sporgenza cronologica - composti in data posteriore a quelli della seconda parte.

³² Riproduco il testo offerto da R¹ (c. 69r) che sostanzialmente conservo. Introduco poi, ai fini di una maggiore leggibilità, accenti e apostrofi e ammoderno l'interpunzione: «Questa anima real che di valore, / Corvino mio, l'età nostra riveste / volgendo gli occhi all'atre mie tempeste / fe' forza ad morte et strinse in vita il core. // Tal che pensando ai rai del suo splendore, / ai modi santi, all'opre alte et modeste, / le voci et le parol non son sì preste / che possan per lodarla uscir di fore. // Però spesso mi aggiaccio al primo assalto / et come vedi tremo e' mpalidisco / et la penna e la man si fa di smalto, // o si talhora ad cominciar mi arrisco / veggendo sue virtù poggiar tant'alto / huomo nol posso dir, dio non ardisco».

³³ «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 vuoto; // onde con fama et immortal memoria, / fuggendo di qua giù libero e solo, // avrei spinto il mio nome oltra Indo e Gange» (*SeC* 1).

misurarsi anche attraverso il confronto con analoghe impalcature attestate dagli *auctores*.

Ne costituisce esempio l'immissione della maestosa canzone 89, ultima canzone e ultimo componimento di valenza macrotestuale dei *SeC*, alla cui palese funzione di congedo dal *genus* tenue concorrono le precise riprese tematiche e lessicali dall'ultimo testo degli *Amores* ovidiani, quell'elegia III 15 entro la quale l'orgoglioso nesso fra il poeta e la sua patria mette capo alla liquidazione degli *elegi* in vista di più prestigioso *opus*:

Mantua Vergilio gaudet, Verona Catullo;
 Paelignae dicar gloria gentis ego,
 Quam sua libertas ad honesta coegerat arma
 Cum timuit socias anxia Roma manus.
 [...]
 Culte puer puerique parens Amathusia culti,
 Aurea de campo uellite signa meo;
 Corniger increpuit thyrso graviore Lyaeus:
 Pulsanda est magnis area maior equis.
 Imbelles elegi, genialis Musa, ualete,
 Post mea mansurum fata superstes opus.
 (*Amores* III 15, vv. 7-10, 15-20³⁴).

Canzon, tu vedi ben che 'l gran desio
 di sì breve parlar non reman sazio,
 ove maggiore spazio
 alma vorrebbe più tranquilla e lieta.
 Ma se pur fia che Amor non mi distempre,
 vedrai col suo poeta
 Napol bella levarsi e viver sempre.
 (*SeC* 89, vv. 122-127).

Ma pare addirittura possibile scorgere gli intermedi passaggi attraverso i quali il poeta avrà incrementato lo spessore della riflessione metapoetica e definito il ruolo strutturale della canzone 89, componimento assente da R¹ e NO e conservato solo dalla *princeps* e da pochissimi relatori manoscritti. L'ampliamento potrebbe aver preso forma intorno alla petrarchesca successione *Rvf* CXVIII – CXIX, che entro la *princeps* si rispecchia nell'evidente connessione fra 98 e 89. Credo cioè costituisca probabile indizio di dinami-

³⁴ Gli *Amores* si citano da P. OVIDI NASONIS *Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*, edidit breuique adnotatione critica instruit E. J. KENNEY, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1961.

che diacroniche il fatto che l'indicazione cronologica di *Rvf*CXVIII e la sua relativa connotazione di *estremo* approdo («Rimansi a dietro il *sestodecimo anno* / de' miei sospiri, et io trapasso inanzi /verso l'*extremo*») confluita in R¹ tramite il sonetto 98, riceva nella *princeps* una più precisa scansione, e per di più un aggancio alla cronologia esterna, attraverso il *quartodecim'anno* della canzone 89 esemplata su *Rvf*CXIX. Non pare in altri termini privo di implicazioni strutturali che nell'approntare un contenitore adeguato ad una datazione più puntuale e alle – *more ovidiano* – conclusive enunciazioni della canzone 89 il poeta abbia fatto ricorso al peculiare metro e alla sostenuta autoesegesi metapoetica di *Rvf*CXIX, con sostanziale esplicitazione della sequenza tematica oltre che sintagmatica esibita dalla fonte.

L'incremento strutturale quale esito di un dialogo con gli *auctores* parrebbe poi attestato dall'ingresso di un altro tassello.

Entro l'intelaiatura della *princeps* visibile risulta infatti la presenza di componimenti – poco o addirittura mai presenti nella tradizione manoscritta – collocati nelle sedi liminari di prima e seconda parte in evidente ripresa di analoghe scansioni esibite dai *libri* della filiera elegiaca. Ne fornisce prova la sestina 33, primo testo della seconda parte, conservatoci come si sa soltanto dalla *princeps*. Ebbene, dentro la sestina è dato riscontrare, oltre al palese recupero delle movenze finali di *Rvf*CXLII³⁵, ancora un preciso rimando agli *Amores* ovidiani, e proprio all'equivalente tessera costituita dal *primo* componimento del *secondo* libro la cui argomentazione metapoetica e strutturale coincide appunto con quella accolta da 33 – il ritorno alla produzione di tema erotico dopo aver vanamente tentato la strada dell'innalzamento di tema e di canto:

Ausus eram, memini, caelestia dicere bella
 Centimanumque Gyen (et satis oris erat)
 Cum male se Tellus ulta est, ingestaque Olympo
 Ardua devexum Pelion Ossa tulit:
 In manibus nimbos et cum Iove fulmen habebam,
 Quod bene pro caelo mitteret ille suo.
 Clausit amica fores: ego cum Iove fulmen omisi;
 Excidit ingenio Iuppiter ipse meo.
 Iuppiter, ignoscas: nil me tua tela iuuabant;
 Clausa tuo maius ianua fulmen habet.
Blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsi;

³⁵ *Rvf*CXLII, vv. 37-39: «Altr'amor, altre frondi et altro lume, /altro salir al ciel per altri poggi /cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami»; *SeC* 33, vv. 37-39: «Novo amor, nove fiamme e nova guerra / sento, da pace escluso e da le selve, /e novo laccio ordir con novo stile».

Mollierunt duras lenia uerba fores.

(*Amores* II 1, vv. 11-22)

Allor m'accinsi *ad un più raro stile*
non credendo giamai più sentir guerra.

Or veggio, lasso, che di guerra in guerra
 mi strazia Amor, benché per altre selve,
e seguir mi fa pur l'antiquo stile,
 tal ch'ì non spero uscir da l'empio laccio
 né trovare ai miei dì tranquilla pace,
 ma finir la mia vita in queste fiamme.

Novo amor, nove fiamme e nova guerra
 sento, da pace escluso e da le selve,
 e novo laccio ordir con novo stile.

(*SeC* 33, vv. 29-39)

E del resto la raffinata orchestrazione sottesa all'immissione della sestina 33 (con analogia funzione di necessario ed intermedio passaggio alla definitiva liquidazione del tema erotico accolta da 89, sulla già evidenziata scorta di *Amores* III 15) appare manifesta qualora si consideri che l'aggancio all'ovidiano *resumpsi*, e la conseguente segnalazione di un secondo tempo del tema/stile d'amore, risulta fondamentale per la creazione di una sutura fra prima e seconda parte, ovvero di una cerniera fra i *furors* causati dal meno degno amore presente in *explicit* della prima parte e quelli scaturiti dal più meritevole oggetto di canto della seconda parte.

La compattezza della diegesi della *princeps*, entro la quale non confluiscono testi ispirati da una sola donna, risulta infatti, lo abbiamo più volte accennato, da una ricognizione di sostanza metapoetica basata sul conclusivo, tradizionale, superamento del tema d'amore: di fatto l'unica plausibile connessione fra esercizi risalenti a diverse stagioni compositive e sentimentali (ed è ben noto che gli *Amores* ovidiani, entro i quali non è dato ravvisare un unico oggetto d'amore – basti l'ovvio accenno all'elegia II 10, segnata dalla presenza di due donne – concedano invece un significativo rilievo alla riflessione metaletteraria³⁶). Del tutto probabile dunque che alla costruzione di tale, rifunzionalizzante, *recollectio*, con relativa creazione di suture e di progressione diegetica, provvedano testi assenti dalla tradizione manoscritta,

³⁶ A. FUSI, *Variazioni sul genere elegiaco: Ovidio*, in *Lo Spazio letterario di Roma antica*, VI (*I testi. 1 – La poesia*), direttore P. PARRONI, a cura di A. FUSI, A. LUCERI, P. PARRONI, G. PIRAS, Roma, Salerno, 2009, pp. 544-75, a p. 544.

verosimilmente composti in vista della scansione in due tempi della struttura della *princeps*: la sestina 33, appunto, e ancora gli interconnessi – reciprocamente e con la sestina - sonetti 29 e 35, l'uno in *explicit* di prima parte, volto a liquidare il vecchio amore in attesa di *più bel foco*, l'altro in *incipit* di seconda parte segnato dall'auspicato e oramai presente *più bel foco*³⁷, assai degno oggetto d'amore e di canto alla cui presenza risulta pertanto adeguata la scandita registrazione degli anniversari.

E anche l'inserimento del sonetto 2 (ce lo conserva oltre alla stampa il solo FN^{6a}³⁸) risulta funzionale all'incremento della diegesi avviata dal sonetto proemiale, dal momento che proprio al secondo testo è affidato il vero inizio della metapoetica *narratio*.

Il voluto rimando entro *SeC* 2 alle movenze di valenza incipitaria di *Rvf* III (*cum inversum* e fondante indicazione cronologica: *Rvf* III, vv.1-3 «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»; *SeC* 2, vv. 1-4 «Eran le Muse in torno al cantar mio / il dì ... quando così fra lor cominciai io») sottolinea – tramite l'evidente scarto dall'*auctor* – come all'origine della diegesi dei *SeC* si accampi *non* la donna bensì appunto l'esercizio lirico del poeta alla cui analettica rievocazione risultano strategicamente deputati i segmenti estremi della lunga catena di testi metapoetici: i sonetti 1 e 2 e la canzone 89.

La presenza di una volontà macrotestuale operante entro l'*intero* organismo della *princeps* ritengo emerga poi da una ulteriore angolazione, misurabile, ancora, tramite un pur veloce computo delle risultanze della tradizione: l'immissione cioè di 9 canzoni, tutte di rigorosa fedeltà petrarchesca³⁹, esem-

³⁷ *SeC* 29, vv. 1-8: «Al corso antico, a la tua sacra impresa, / al vero onore, a la famosa palma, / ritorna or, mal guidata infelice alma, / ché nulla sente chi non sente offesa. // D'un altro amor, d'un più bel foco accesa, / potrai ben tu con la mortal tua salma / levarti a speme più leggiadra et alma, / per far qui contra morte ogni difesa». *SeC* 35, vv. 9-14: «Ma grazia a lui, [al ciel] c'a questa età più ferma / ti riserbò, per farti in più felice / e più bel foco empir gli ultimi giorni! // Dunque rinascerai nova fenice: / così mel giura Amor, così m'afferma / quella che vol c'a sospirar ritorni».

³⁸ La compagine di FN^{6a}, con ogni probabilità risultante di progressive stratificazioni (cfr. ancora R. FANARA, *Annotazioni sul liber delle rime*) pare infatti esibire nei fascicoli esterni – esterni naturalmente secondo la sopra restituita successione – la confluenza di un fruttuoso bottino di testi della *vulgata* non altrove attestati e ai quali la *princeps* riserva strategiche *positiones* strutturali.

³⁹ *SeC* 11=*Rvf*LIII (ABC BAC. CDEEDdFF); *SeC* 25=*Rvf*CCLXVIII (AbC AbC. cDdEE); *SeC* 41=*Rvf*CCVII (ABC BAC. cDdEeFF); *SeC* 53=*Rvf*CXXV (abC abC. cdeeDff); *SeC* 59=*Rvf*CXXVI (abC abC. cdeeDff); *SeC* 69=*Rvf*CXXVIII (AbC BaC. cDEeDdfGfG); *SeC* 75=*Rvf*XXXVII (AbbC BaaC. cddEeDFF); *SeC* 83=*Rvf*CXXIX (ABC ABC. cDEeDFF); *SeC* 89=*Rvf*CXIX (ABbC ABbC. CDdEFfF). Peraltro è notevole che ben due canzoni (*SeC* 75 e 89) esibiscano la ripresa di un modulo a fronte tetrastica.

plate su 9 differenti schemi, con visibile ripresa della peculiarità strutturale oltre che metrica costituita dalla *varietas* delle canzoni dei *Fragmenta*. Se la *princeps*, in altri termini, accoglie un solo schema per canzone – mentre la tradizione manoscritta attribuisce al Sannazaro più canzoni composte su uno stesso schema – tale dato va con tutta probabilità ricondotto a una precisa *ratio* strutturale. La varietà *unitariamente* esibita dalla prima e dalla seconda parte (tanto più rimarchevole se accostata alla produzione dei lirici coevi, gravitanti invece su più ristretto e consolidato numero di schemi petrarcheschi⁴⁰), e ancora l'ingresso di alcune canzoni quasi (69 e 89) o addirittura mai (83) attestate dalla tradizione manoscritta non possono che rimandare, a mio giudizio, ad una ricercata *aemulatio* di natura anche macrotestuale: mirante, oltretutto, a fornire una cornice ad alcune pregevoli, e forse inizialmente estravaganti, canzoni composte a gara con l'amico Cariteo o risalenti a trascorse stagioni politiche.

Perché è proprio questo il punto: da tutta la compagine della *princeps* promanano chiari indizi della predisposizione di un assetto studiato e onnicomprensivo, frutto di calibrate inserzioni entro una armatura già in parte esperita negli anni '90. Il confronto fra le campiture dei *SeC* e le partizioni e progressioni tematiche dei *libri* della tradizione (con evidenza echeggiati anche nelle strutture 'ascensionali' di *libri* umanistici: e basti il cenno alla *Xandra* del Landino⁴¹) esibisce infatti come Sannazaro abbia mirato ad un'impalcatura sovratemporale e al contempo prestigiosa che potremmo definire *pan-elegiaca* (tarata com'è sulle suggestioni emananti dall'insieme della tradizione elegiaca) in grado di inglobare – e salvare – una variegata produzione poetica. Dalla pluralità degli oggetti d'amore dell'*exemplum* ovidiano, dalla virata verso le glorie patrie dell'ultimo libro delle elegie properziane, e forse anche dalle enunciazioni del 'tibulliano' panegirico di Messalla – probabilmente riecheggiate nell'ultimo libro delle *Elegie* sannazariane (III 1, in lode di Federico d'Aragona) – risultavano infatti sufficienti autorizzazioni per la predisposizione di un assetto quale quello che scorgiamo nella *princeps*. Alla luce di simile tradizione parrebbero, anzi, ricevere nuova leggibilità e strutturale coerenza pure i due ultimi capitoli-visione: del tutto plausibile infatti

⁴⁰ Cfr. il classico M. SANTAGATA, *La lirica aragonese, Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, e ancora G. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 63 e ss.

⁴¹ Si veda N. TONELLI, *Landino: la Xandra, Petrarca e il codice elegiaco*, in *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, a cura di R. CARDINI e D. COPPINI, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 303-20.

che la loro esplicitaria *positio*, peraltro rispondente ad una pratica ben attestata in ambito volgare, possa anche giustificarsi con un puntuale riecheggiamento dell'ultimo testo dell'ultimo libro di Properzio (iv 11), quell'estremo segmento dedicato al lungo monologo della morta e giusta Cornelia che potrebbe aver fornito più d'uno spunto alla estrema collocazione dei ternari ospitanti la voce e gli ammonimenti dei defunti, e giusti, Alfonso d'Avalos e Pier Leone.

Ma proprio la possibilità di riconoscere, appunto sulla scorta degli *auctores*, la predisposizione di una *recollectio* che dall'embrionale compagine degli anni '90 pervenga alla più ampia struttura – erotica e metapoetica – della *princeps* (anche il *più bel foco* della seconda parte risulta superato in vista di 'altro' canto) pone certamente una ineludibile domanda, ovvero quando Sannazaro abbia dato forma a simile intelaiatura.

La risposta a tale quesito credo risieda nella visibile strategia cronologica messa in opera dal poeta: nell'immissione cioè di agganci aggirantisi attorno al nodale biennio 1494-'95 (o che non scavalchino comunque la fine del secolo) e nella conseguente assenza di tessere o tratti *inequivocabilmente* riconducibili a successive datazioni. Rilevante a tal proposito risulta un dato: il poeta che non esita ad inserire nell'*opus* latino cenni attualizzanti all'esilio o a varie e recenti vicende, elimina invece con cura dai *SeC* elementi che possano vanificare una datazione volutamente chiusa entro gli anni '90. È infatti evidente come il poeta renda le tessere tutte spendibili entro tale spartiacque, anche le più tarde (è il caso del sonetto 16, con tutta probabilità composto per una Cassandra prostrata dalle dolorose vicende del suo divorzio) o quelle frutto di galanti omaggi (il sonetto 22, composto nel 1502 in lode della marchesa di Scaldasole: significativamente privo entro la *princeps* della dedica che lo accompagna nella tradizione manoscritta). Anzi tale perseguito livellamento si sposa ad un accorto piano sintagmatico volto ad evitare sconfessioni della successione temporale risultante dalla presenza dell'ancora vivo Ferrante (1494) entro la canzone 89. Chiarificatore è a tal proposito il caso della canzone 11, palpitante lode di un personaggio della casa d'Aragona. Il testo con tutta probabilità – lo intuì il Dionisotti – sarà stato composto nel 1496 in seguito alla riconquista di Napoli da parte di Ferrandino, tuttavia data l'assenza di qualsiasi esplicito rimando al giovane e sfortunato sovrano (tanto che recentemente si è addirittura scorto Federico dietro il personaggio cantato nella canzone 11⁴²) la sostanza encomiastica

⁴² Cfr. T. LEUKER, *Il petrarchismo "intenso" di Iacopo Sannazaro in una canzone per Federico I d'Aragona (= Rime XI)*, in «Critica letteraria», XLII, 2014, pp. 580-92.

del componimento non compromette in alcun modo la progressione fra prima e seconda parte. E alla definizione della congruenza temporale, alla possibilità, cioè, di una ‘retrodatante’ lettura della canzone 11, provvede proprio la strategia sintagmatica esibita dalla *princeps*: alla canzone fa infatti seguito il sonetto 12, questo sì contenente una esplicita menzione del dedicatario il quale però – ed è significativo – non coincide con quello della redazione attestata dai manoscritti. Ora, proprio il passaggio dal Leonardo Corvino della prima redazione del sonetto (l’ultimo testo di R¹, come si ricorderà, entro il quale il tema elegiaco si intreccia con il desiderio di canto per un’*anima real*) al Giovan Francesco Caracciolo della *princeps* comporta una precisa conseguenza, ovvero il voluto rimando ad una temperie certamente anteriore alla catastrofe del 1495 dal momento che, come è noto, all’arrivo di Carlo VIII nel Regno il Caracciolo si schierò subito e platealmente dalla sua parte. Del tutto evidente allora come tramite l’evocazione di un’intimità fra il nuovo dedicatario del sonetto 12 e l’*anima real* – intimità certamente impossibile dopo il ’95 – il poeta intendesse inserire entro la *princeps* una ulteriore precisa tessera cronologica il cui riverbero potesse al contempo ricadere anche sulla precedente canzone 11.

Ma il dato che Sannazaro volutamente agganci il proprio esercizio lirico in volgare ad eventi anteriori allo scoccare del nuovo secolo, e parallelamente sottoponga a puntuali correzioni linguistiche tutti i tasselli della prima e della seconda parte, permette non solo di comprendere le ragioni della perseguita retrodatazione – con apparente, talora, aura di inattualità – ma consente ancora di risalire con approssimazione sufficiente al momento in cui il poeta deve aver messo mano alla ricomposizione delle rime entro la già analizzata onnicomprensiva impalcatura.

Ed è appunto la *facies* linguistica della *princeps*, attestante la volontà di accedere al nitore sintattico e lessicale dei *Fragmenta*, ad offrirci le indicazioni decisive.

Sulla base delle numerose attestazioni che ci restituiscono l’atmosfera e le discussioni letterarie di una Napoli alle prese con l’ingombrante – ancorché oggetto di formale ossequio – figura del Bembo⁴³, risulta facilmente ipotizzabile che il Sannazaro abbia avvertito a ridosso della pubblicazione delle *Prose* la necessità assoluta di rivendicare una non negoziabile primogenitura, forse persino precedente agli approdi bembeschi di inizio secolo. L’orgoglioso poeta napoletano, al quale la *Grammatica* dell’amico-rivale pareva *scrupolosa*,

⁴³ P. SABBATINO, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986 (in particolare il primo capitolo: *La fortuna del Bembo a Napoli nel primo Cinquecento*).

*aspra e affettata*⁴⁴, non avrebbe probabilmente tollerato che il proprio *labor limae* venisse ricondotto a supino adeguamento al magistero bembesco: e volendo ritagliarsi un pubblico ruolo di precursore non poteva che ricorrere, naturalmente, all'*escamotage* più ovvio per chi intenda sottolineare una anteriorità di servizio (strategia di fatto non dissimile da quella adottata dal Bembo al momento di affidare alla bocca del fratello Carlo le proprie enunciazioni), ovvero la coerente retrodatazione dell'esercizio lirico in volgare.

Ai fini poi della comprensione delle rifiniture e della cernita dei *SeC*, utili potrebbero risultare le consonanze fra 'superati' componimenti e alcuni testi latini certamente ascrivibili a più tarde stagioni, consonanze che ci permettono di scorgere come la perseguita retrodatazione delle rime non ne dovesse poi escludere una possibile lettura attualizzante.

Ne costituisce esempio la sovrapposibilità fra alcuni passaggi encomiastici della canzone 11 e quelli della IV *Piscatoria* dedicata a Ferdinando duca di Calabria, figlio di Federico, componimenti entro i quali la lode e il senso di vibrante attesa di una *renovatio* hanno trovato espressione nel comune ricorso al vaticinio di Proteo: la *laus* della *Piscatoria*, ben plausibile nella temperie degli anni '20 quando com'è noto all'erede della casa d'Aragona veniva restituita una (condizionata) libertà, poteva infatti arricchire di un potenziale emotivo anche la canzone 11, in grado di far battere il cuore – al di là delle regole della coerenza cronologica e senza inimicarsi nessuno – ai nostalgici della stagione aragonese. E persino entro la rassegna di personaggi della casa regnante che si snoda nella canzone 89 parrebbe risuonare la commossa sequenza, presente nell'ultima elegia del terzo libro (III 3, vv. 25-36), di figure reali, per lo più oramai defunte, le cui gesta il poeta topicamente desidera effigiate nella propria casa.

Pure attraverso questa ulteriore specola risulta cioè ipotizzabile una accorta strategia comunicativa dietro la compagine dei *SeC*. Proprio il dato che a distanza di tanti anni il poeta riutilizzi le *positiones* alfa e omega esperite negli anni '90 – dopo averne ancorato la petrarchesca, atemporale datazione ad incontrovertibili agganci tardo-quattrocenteschi – e si premuri al contempo di rendere il dettato delle rime emotivamente e linguisticamente 'attuale' ci permette di intravedere quale importanza egli dovesse anettere al proprio esercizio lirico in volgare (alla cui evocazione, in elegante *Ringkomposition* con il cenno all'*Arcadia*, risultano dedicati entro la tarda elegia III 2 gli ulti-

⁴⁴ Cfr. la nota lettera del Giovinio a Girolamo Scannapieco, in P. GIOVINO, *Lettere*, a cura di G. G. FERRERO, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2 voll. (1956-1958), I, 1956, pp. 174-79, a p. 177.

mi versi della ricognizione della propria milizia poetica⁴⁵) e di conseguenza quanto a cuore gli stesse, negli estremi anni di sua vita, la patente di *protos eureses* della purezza linguistica dei *Fragmenta*.

Entro una tale ottica risultano allora ulteriormente intellegibili anche le enunciazioni contenute nella dedica a Cassandra:

Non altrimenti che dopo grave tempesta pallido e travagliato nocchiero, da lunge scoprendo la terra, a quella con ogni studio per suo scampo si sforza di venire, e come miglior pò, i frammenti raccogliere del rotto legno, ho pensato io, o rara e sopra le altre valorosa donna, dopo tante fortune mercé del cielo passate, a te, come a porto desideratissimo, le tavole indirizzare del mio naufragio; stimando in niun loco potere più commodamente salvarle, che nel tuo castissimo grembo, nel quale di ogni tempo le sacre Muse con la dotta Pallade felicemente e con diletto dimorano. Tu dunque una al nostro secolo, se io non mi inganno, de le belle eruditissima, de le erudite bellissima, e quel che sempre appo me fu di maggior prezzo, di senile prudenzia, di maturo giudicio, di umanissimi et ornatissimi costumi dotata, prenderai benignamente queste mie vane e giovenili fatiche, per diversi casi da la Fortuna menate, e finalmente in picciolo fascio raccolte.

Esse appaiono infatti espressione indubitabile di orgoglio (lo attesta la metafora della produzione poetica scampata al naufragio: metafora di prestigiosa ascendenza, mutuata dalla dedica alla *Raccolta Aragonese*, a sua volta risalente al proemio delle boccacciane *Genealogiae*⁴⁶) e soprattutto esplicita

⁴⁵ *Elegie* III 2, vv. 35-64. Le *Elegie* sannazariane si citano da J. SANNAZARO, *Latin poetry*, translated by M. C. J. PUTNAM, Cambridge (MA) – London, The I Tatti Renaissance Library – Harvard University Press, 2009: «Tunc ego pastorum numero, silvestria primum / tentavi calamis sibila disparibus. / Deductumque levi carmen modulatus in umbra, / innumeros pavi lata per arva greges. / Androgeumque, Opicumque, et rustica sacra secutus, / commovi lacrimis mox pia saxa meis, / dum tumulum carae, dum festinata parentis / fata cano, gemitus dum, Melisee, tuos. / Ac tacitas per aperta vias rimatus, et antra / inspecto, et variis flumina nata locis. / Mox majora vocant me numina, scilicet alti / incessere animum sacra verenda Dei, / sacra dei Regisque hominum, Dominique Deorum, / primaevum sanctae religionis opus; / nuncius aethereis ut venerit aliger astris, / dona ferens castae Virginis in gremium. / Quid referam caulasque ovium, lususque canentum / pastorum, et Reges, Arsacis ora, tuos? / Nec minus haec inter piscandi concitus egit / ardor in aequoreos mittere lina sinus, / fallacesque cibos vacuis includere nassis, / atque hamo undivagos sollicitare greges, / quandoquidem salsas descendi ego primus ad undas, / ausus inexpertis reddere verba sonis. / Quid referam mollesque elegos, miserabile carmen, / et Superis laudes non sine ture datas, / quaeque aliis lusi numeris, dum seria tracto, / dum spargo varios per mea dicta sales? / Multaque praeterea, dilectae grata puellae, / adscisco antiquis rursus Etrusca modis».

⁴⁶ Cfr. V. VITALE, *L'epistola dedicatoria della summontina come finale dell'Arcadia di Sannazaro*, in «Margini», VIII, 2014, pp. 3-27. Sulla dedica a Cassandra dei *Sonetti et Canzoni* si è

rivendicazione di una precoce competenza (le tipicamente *vane* ma, principalmente, *giovenili* fatiche).

Segnalazione certamente sintomatica, questa, della considerazione riservata alle *nugae* volgari, cui la morte avrebbe tuttavia negato di imporre l'ultima mano.

soffermata in modo puntuale M. A. TERZOLI, *Le dediche nei libri di poesia del Cinquecento italiano*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di M. DANZI e R. LEPORATTI, Genève, Droz, 2012, pp. 37-62, alle pp. 48-49.