

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

*Rosangela Fanara*

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

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

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

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

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

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

ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-04



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

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

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

E ancora: nelle rime condivise tali testimoni si apparentano alla compagine trasmessa da un fondamentale relatore di testi del secolo XV (il più antico testimone, a tutt'oggi, di rime sannazariane), il manoscritto Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma, riconducibile allo scrittoio di Gaspare Ambrogio Visconti ed esemplato a Milano fra il 1493 e 1496.<sup>3</sup>

Ora, l'importanza del Sessoriano (R<sup>1</sup> [RN]) scaturisce certamente dalla sua alta datazione e dalla sua collocazione nel *milieu* sforzesco, ma soprattutto dalla struttura della silloge sannazariana che esso ci conserva

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

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

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

e che anticipa in più punti (posizioni alfa e omega, sequenze di rime, medesima selettività metrica, ordine misto dei componimenti, ecc.) la compagine esibita dalla *princeps* del 1530.<sup>4</sup>

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

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

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

<sup>4</sup> Sul valore del Sessoriano, quale relatore del primo *liber* delle rime sannazariane, e sulla sua posizione all'interno della folta tradizione delle rime, cfr. R. FANARA, *I "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro: tracce di una diacronia del macrotesto*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 151-72; e R. FANARA, *Annotazioni sul "liber" delle rime di Iacopo Sannazaro*, in "Medioevo e Rinascimento", 30, n.s. 27 (2016), pp. 229-59. Sull'importanza del Sessoriano in termini macrotestuali concorda adesso anche TOBIA R. TOSCANO, *Il primo "canzoniere" di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano n. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 49-81.

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

Isabella d'Este del 10 maggio 1525<sup>6</sup> in cui si comunica che «sì le opere latine come le vulgare hanno havuto [dal Sannazaro] l'ultima mano»; tale tarda dedizione è poi, ancora, attestata da alcuni componimenti stesi in data piuttosto bassa, come il son. 16, probabilmente, seppure assai velatamente, ispirato alle sofferte vicende dell'amata Cassandra.<sup>7</sup> Sicché del tutto legittima appare la conclusione cui era già pervenuto il Mauro a suo tempo, ovvero che la confezione del *liber* accolto dalla postuma *princeps* vada collocata sul finire dei fervidi anni Venti del Cinquecento e che insomma i curatori, in quel novembre 1530, si siano trovati fra le mani carte recanti fresca traccia dell'autore.

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

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

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

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

di pressanti preoccupazioni di ordine linguistico: di ciò costituiscono palese riscontro alcune, eloquenti, dichiarazioni dell'avvertenza *Alli Lettori* posta nell'ultimo fascicolo,<sup>9</sup> ma soprattutto le 77 voci dell'*errata corrigere* (se ne veda l'elenco completo in *Appendice*) unitamente ad alcune, assai significative, varianti di stato emergenti dai sette esemplari finora identificati della *princeps*.<sup>10</sup> E di una "caccia" protrattasi anche dopo la tiratura costituiscono prova anche alcuni interventi apportati in tipografia, quali il "rattoppo" sul primo fascicolo tramite un carticino incollato<sup>11</sup> e le interessanti correzioni manuali effettuate, con modalità che potremmo definire seriale, da una stessa mano e con il medesimo inchiostro sulla c. 41r (prima carta del fascicolo L) degli esemplari ad oggi reperiti.<sup>12</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

da Bruxelles nel 1477, unico incunabulo meridionale dell'*opus* petrarchesco;<sup>14</sup> e altrettanto indispensabile, anzi scontato, appare il riferimento a quel nodale spartiacque costituito dall'Aldina delle *Cose volgari* del Petrarca del 1501.<sup>15</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Basti pensare a questo proposito ad una davvero singolare condizione della veste linguistica dei *Sonetti et canzoni*: Sannazaro infatti ha per un verso aggiornato alcuni vistosi fenomeni morfosintattici che – dopo le *Prose* (e le *Regole* del Fortunio) – sarebbero apparsi decisamente scorretti, per l'altro però ha lasciato sussistere una patina che evoca non certo il canonizzante sfrondamento di Aldina e *Prose* bensì la varietà offerta da tutt'altre, quattrocentesche, linee di trasmissione dell'*opus* petrarchesco. E tutto ciò all'interno di un *liber* visibilmente e volutamente collocato in data anteriore allo scoccare del nuovo secolo, come attestano in primo luogo le inequivocabili datazioni esibite dalla canz. 89 e dal son. 98.<sup>16</sup>

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E anche il passaggio effettuato in *errata* da *fugendo* a *fuggendo* risulta obliterazione di un tratto presente invece nei *Rvf* i quali, seppure in minoranza, esibiscono varie attestazioni del verbo con consonante scempia<sup>21</sup> e persino un *fugendo* (201, 12) pure conservato ad esempio dall'edizione Valdezocco.

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

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

<sup>21</sup> Ivi, p. 124.

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

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

Ora, data tale visibile presenza, almeno entro le prime carte dei *Sonetti et canzoni*, di una *facies* sostenuta dalla tradizione incunabulistica dei *Fragmenta*, la pronta e coerente cassazione di essa – prima tramite emendamenti da porre in *errata* e poi direttamente sul testo – permette senza troppe ambascie di concludere che le “correzioni” effettuate dai curatori si siano appuntate non tanto su possibili errori/abitudini dei compositori quanto invece sulla reale patina linguistica del manoscritto andato in tipografia, come parrebbero suggerire alcune significative coincidenze (è dato non sufficiente, in assenza di autografi, ma è tuttavia un, ancorché minimo, indizio) fra il testo della *princeps* e alcune lezioni esibite dalla tradizione manoscritta: in particolare – naturalmente per le rime attestate – dal già citato, precoce Sessoriano (esemplato, come si ricorderà, fra il 1493 e il 1496) ma anche dal fondamentale frammento di codice presente entro il Magliabechiano VII 720 (FN<sup>6a</sup> [FN<sup>4b</sup>]: 6 quaderni e un ternione, carte 141r-193v) che le filigrane<sup>24</sup> collocano negli anni

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E difatti, pur con la tara dei probabili interventi esterni, nei *Sonetti et canzoni* permane ancora chiaramente visibile una veste segnata da alcuni latinismi grafico-fonetici<sup>30</sup> che il poeta avrebbe certamente espunto, qualora avesse mirato ad un adeguamento a canoni via via sempre più cogenti. Anzi fra le probabili tracce delle opzioni fonetiche del Sannazaro si colloca pure l'utilizzo del prefisso *trans-*, in merito al quale sorprendiamo l'*errata corrige* operare in obbedienza alle solite indicazioni: lo dimostra il caso del son. 49, in cui ai vv. 10 e 11 compaiono *transforme* e *transfigurar*. Se per quest'ultimo si prescrive infatti il passaggio a

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

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

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

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

Ma dentro la *princeps* è altrettanto palpabile la presenza, via via sempre meno densa lungo il procedere dei fascicoli, di una patina meridionale, con molta probabilità ancora presente sul ms. andato in tipografia ed in gran parte espunta dal curatore: lo attestano ad esempio, nei primi fascicoli, *SeC* 5, 13 *quantunche* e *SeC* 12, 10 *impalldisco* (attestati anche in FN<sup>6a</sup>, unico relatore manoscritto, tra l'altro, del son. 5), segnalati e sostituiti nell'*errata corrige* con *quantunque* e *impallidisco*. Anzi a proposito dell'esito *-unche* sappiamo che esso risulta preponderante non solo nella tradizione manoscritta delle rime, ma anche nel Vaticano latino 3202 (VL) e nel Vaticano Barberini latino 3964 (VB), manoscritti nodali nella trasmissione del *Libro pastorale*.<sup>31</sup> E delle sempre più attente cassazioni operate dai curatori costituisce indizio l'assenza, nei restanti fascicoli della *princeps*, di altri casi del tipo *chiunche*, *ovunche*, *qualunche*, ecc.: si vedano, giusto per portare un minimo campione, i fascicoli K e L in cui *SeC* 61, 11 e *SeC* 65, 5 attestano appunto *ovunque* mentre R<sup>1</sup> e FN<sup>6a</sup> (e buona parte della tradizione manoscritta) concordano nell'esito *-unche*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>36</sup> VITALE, *La lingua del Canzoniere*, pp. 113-14.



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

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

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

Ritengo in altri termini che la vistosa insegna di bipartizione inalberata dai *Sonetti et canzoni* non sia ascrivibile al poeta ma si debba piuttosto ai curatori e alla loro volontà di adeguamento alla appariscente scansione dell'Aldina<sup>37</sup> (mentre come si sa la bipartizione risulta spesso assente dalla tradizione quattrocentesca dei *Fragmenta*, come nella *princeps*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>41</sup> Cfr. FANARA, *Annotazioni sul "liber" delle rime*, pp. 245 ss.

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

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

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

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

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

Ma la chiusa dei *Sonetti et canzoni* non soltanto lascia intravedere l'autonomo dialogo con quelle filiere quattrocentesche dei *Fragmenta* che meno riportano all'assetto dell'Aldina, ma permette ancora di ipotizzare che l'inserzione di 98 entro la sequenza sacra 95-96-97-99 – e la connessa contiguità fra ultima datazione e lunga meditazione penitenziale – deve essere avvenuta al momento della confezione dell'ultimo *liber*, quando con tutta probabilità il poeta mise mano alla rifunzionalizzante fusione delle precedenti, embrionali, armature (e dei relativi explicit): quella (riconducibile ad uno stadio  $\alpha$ ) tramandataci dal più volte menzionato codice Sessoriano, contenente il son. 98, e la più ampia ma ancora affine forma (uno stadio  $\alpha'$ ) attestataci in primo luogo dal ms. Oratoriano XXVIII 1, 8 (NO), che appunto in coda esibisce la catena 95, 96, 97, 99.<sup>43</sup>

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Mi riferisco in primo luogo ad un manoscritto già da tempo segnalato e studiato,<sup>47</sup> l'Ashburnamiano 564 della Biblioteca Medicea Laurenziana (FL<sup>5</sup> [FL<sup>4</sup>]) il cui ricco contenuto sannazariano scaturisce dal differenziato intervento di due diverse mani: la prima, mano *a*, operante alle carte 5r-

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

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

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

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

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

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

Non indugio oltre sulle articolazioni di FL<sup>5</sup>: adesso importa infatti un dato, ovvero che la pressoché medesima gamma di rime e sequenze esemplata dalle due mani ci viene ancora offerta, ma tramite una fusa collocazione, all'interno di un altro codice che le filigrane (Briquet, *Agneau pascal* 49; Piccard, XV, 3 X, [*Lamm*] 1752 o 1759) collocano nella Firenze degli anni Venti. Si tratta di un elegante codicetto, il Vaticano Ferrajoli 827 (VF<sup>1</sup> [RVF]), contenente esclusivamente rime

<sup>48</sup> ALBONICO, *Antologie di lirica cinquecentesca*, pp. 189 ss.

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

sannazariane<sup>50</sup> e confezionato – come attesta lo stemma esibito dalla prima carta – per un esponente della famiglia Ginori.<sup>51</sup>

Entro il Ferrajoli – la cui armatura strutturale rimanda in incipit e soprattutto in explicit allo stadio  $\alpha'$  (praticamente sovrapponibile a quella di NO la lunga catena finale) – risultano infatti calati con numerosi (e fuorvianti?) innesti proprio gli stessi materiali che entro il codice Laurenziano si offrono con paratattica giustapposizione, e la parentela fra i due codici appare indiscutibile: basti in questa sede accennare come VF<sup>1</sup> presenti una silloge in gran parte coincidente con quella di FL<sup>5b</sup>, con evidentissime corrispondenze di dislocazione e di lezione (entrambi, come già detto recano rime e sequenze dello stadio  $\alpha'$ : in parecchie di esse appaiono visibilmente affini a NO ma la rispettiva *facies* testuale sembra assicurarne la reciproca indipendenza). Ma VF<sup>1</sup>, più corposo di FL<sup>5b</sup>, attesta poi quelle altre rime che FL<sup>5b</sup> non esibisce in quanto contenute nella porzione FL<sup>5a</sup>.<sup>52</sup>

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

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

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

<sup>52</sup> Pare dunque probabile che il copista di VF<sup>1</sup>, o il suo antografo, abbia attinto a collettore, circolante in ambiente oricellare, in qualche modo rapportabile per tipologia e per *facies* testuale alla successione FL<sup>5a</sup>-FL<sup>5b</sup>: accenno solo, in questa sede, al dato che alcune rime che VF<sup>1</sup> esibisce in più rispetto a FL<sup>5b</sup> presentano talora coincidenze in errori e lezioni peculiari con le rispettive attestazioni di FL<sup>5a</sup>.

A ciò si aggiungano tre dati materiali che potrebbero, almeno, suggerire la presenza di FN<sup>6a</sup> a Firenze sul finire degli anni Venti.

In primo luogo: l'operato di una fiorentina mano *b* che percorre tutto il Magliabechiano<sup>53</sup> e lascia traccia anche all'interno di FN<sup>6a</sup> (alla mano *b* si devono oltretutto molti componimenti sannazariani, attestanti, specie le canzoni, una strettissima parentela con FN<sup>6a</sup>).<sup>54</sup>

Ancora: la costante "correzione" del testo di FN<sup>6a</sup>, da parte di una mano *d* secondo alcune peculiari lezioni di VF<sup>1</sup> e FL<sup>5b</sup>.

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

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

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

<sup>54</sup> Come già notava a suo tempo BOZZETTI, *Note per un'edizione*. E si aggiunga che in alcuni testi, come la canz. 75, tale parentela si estende pure al codice VF<sup>1</sup>.

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

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

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

<sup>55</sup> Fra gli indizi dell'approdo a Firenze di ultime fatiche del Sannazaro potrebbero annoverarsi alcune peculiari lezioni attestatae dai su citati codici: notevole infatti che i codici oricellari accolgano alcune delle avanzate correzioni morfosintattiche di cui abbiamo ragionato sopra. Si veda intanto il caso della canz. 41 in cui VF<sup>1</sup> e la mano *b* del Magliabechiano (che in molte rime risultano strettamente apparentati) esibiscono una lezione già attestante l'eliminazione di *lei* in funzione soggetto (SeC 41, 46: VF<sup>1</sup> FN<sup>6b</sup> «che se scovrisse a lei»; *princeps* «che fusse hor noto a lei»; SeC 41, 98: VF<sup>1</sup> FN<sup>6b</sup> *princeps* «Che devrà far chi par si humana in vista?»; mentre la gran parte dei mss., rispettivamente, «che sel vedesse lei» e «Che fara lei che par si humana in vista?»). Non possiamo purtroppo servirci in questo caso della testimonianza di FN<sup>6a</sup>, dal momento che la sua pur ricca silloge attesta una sicura caduta di materiali, fra i quali appunto la canz. 41 (cfr. T. ZANATO, *Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto*, in *Studi e problemi di critica testuale*: 1960-2010. *Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*. Atti del convegno [Bologna, 25-27 novembre 2010], a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2012, pp. 47-72). Ma il fatto che FN<sup>6a</sup> e FN<sup>6b</sup> risultino vicinissimi in tutte le restanti canzoni e nella sest. 94 lascia ipotizzare che, qualora la possedessimo, la sua testimonianza della canz. 41 si accosterebbe a quella di VF<sup>1</sup> e FN<sup>6b</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>56</sup> SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 381.

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



APPENDICE<sup>57</sup>

Errata Corrige

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

<sup>57</sup> Le voci dell'*Errata* sono riportate sciogliendo tacitamente le abbreviazioni.

<sup>58</sup> Questa voce e la successiva compaiono qui in ordine inverso.

<sup>59</sup> Ma a testo: *a l'altre*.

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

<sup>60</sup> A testo: *giusticia*.

<sup>61</sup> A testo: *si stando*.

<sup>62</sup> A testo: *mi mantene*.

<sup>63</sup> A testo: *ten*.

<sup>64</sup> A testo: *di*.

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

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

<sup>66</sup> A testo: *famoso, degno*.

<sup>67</sup> A testo: *ui inchesca*.

<sup>68</sup> A testo: *mi*.