

SANNAZARO E IL SUO MANCATO CANZONIERE

Enrico Fenzi

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Ivi, p. 145.

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

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

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

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

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

¹⁴ Ivi, p. 302.

¹⁵ Ivi, p. 336.

¹⁶ Ivi, p. 301.

¹⁷ Ivi, p. 302.

¹⁸ Ivi, pp. 337-340.

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

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

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

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

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

²¹ Si veda nell'ordine: R. FANARA, *Strutture macrotestuali nei "Sonetti et canzoni" di Jacobo Sannazaro*, Pisa - Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, ch'è un primo tentativo di "lettura continuata" a dimostrare la struttura unitaria della raccolta; EAD., *Sulla struttura del "Canzoniere"*; EAD., *Per un commento ai "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)*, in "Per leggere", 15 (2015), 29, pp. 25-50; EAD., *Annotazioni sul "liber" delle rime di Iacopo Sannazaro*, in "Medioevo e Rinascimento", 30, n.s. 27 (2016), pp. 229-59; EAD., *I "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro: tracce di una diacronia del macrotesto*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 151-72; EAD., *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

e ancora l'incipit del son. 36:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Che almen questa bramosa e calda voglia,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

e 26, 12-14:

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

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

ché ben finisce chi non prova affanni.

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

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

E ancora:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ver'è ch'io piansi sempre
con lacrimoso stile
de' miei gravi martir la lunga guerra;
ma con soavi tempore
il bel nome gentile
cantando, ancor sperava alzar di terra;
che s'un marmo poi serra
la carne ignuda e frale,
almen di tanta gloria qualche rara memoria
qui rimanesse eterna et immortale.
Or poi che a lei non piace,
la mia lira si tace.

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

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

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

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

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

onde l'imperativo che chiude la quinta stanza:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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