

RIMA E PETRARCHISMO NEI *SONETTI ET CANZONI*

Gabriele Baldassari

Il mio contributo intende soffermarsi su alcuni aspetti del trattamento della rima nei *Sonetti et canzoni*, nella convinzione che la dimensione rimica risulti particolarmente interessante anche perché coinvolge e condiziona molteplici livelli del testo. La specola privilegiata da cui osserverò questa dimensione sarà rappresentata dal modello petrarchesco, ben consapevole del fatto che il rapporto con Petrarca, e cioè prima di tutto con i *Rerum vulgarium fragmenta*, non è in grado di esaurire la complessità dell'opera in oggetto, anche se quanto dirò qui non potrà che ribadire la sostanziale e profonda adesione di Sannazaro alla lezione petrarchesca. In via preliminare mi corre poi l'obbligo di avvertire che, a parte limitati cenni, la mia analisi sacrificherà la dimensione storica e diacronica, per guardare alla raccolta di rime di Sannazaro nel suo complesso e nella configurazione consegnata alla *princeps*: mi sembra infatti utile delineare l'esito a cui la lirica di Sannazaro perviene e con cui si consegna alla poesia successiva.¹

¹ Un altro versante che verrà qui per ora sacrificato (nella speranza di poter tornare sull'indagine per futuri ampliamenti) è rappresentato dal confronto con i testi poetici dell'*Arcadia* e con le *Disperse*.

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

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano> – ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-11



1. Partirò nel mio discorso da un esempio estremo di devozione al modello di Petrarca, il centone del son. 18, che consente di comprendere alcune dinamiche di una relazione intertestuale meno scontata di quanto appaia a prima vista:²

L'alma mia fiamma, oltra le belle bella,	<i>Ref</i> 289, 1 «L'alma mia fiamma oltra le belle bella»
ne l'età sua più verde e più fiorita	<i>Ref</i> 278, 1 «Ne l'età sua più <i>bella</i> et più fiorita»
è, per quel che ne sperì, al ciel salita,	<i>Ref</i> 91, 3 « <i>et</i> per quel ch'io ne sperì al ciel salita»
tutta accesa de' raggi di sua stella.	<i>Ref</i> 336, 4 «tutta accesa de' raggi di sua stella»
A Dio diletta obediante ancella,	<i>Ref</i> 28, 5 «a Dio dilecta, obediante ancella»
'nanzi tempo chiamata a l'altra vita,	<i>Ref</i> 31, 2 « <i>anzi</i> tempo chiamata a l'altra vita»
poi da questa miseria sei partita,	<i>Ref</i> 359, 19 « <i>che</i> di questa misera <i>sia</i> partita»
vèr me ti mostra in atto od in favella.	<i>Ref</i> 206, 18 « <i>ver'</i> me <i>si mostri</i> , in atto od in favella»
Deh porgi mano a l'affannato ingegno	<i>Ref</i> 354, 1 «Deh porgi mano a l'affannato ingegno»
gridando: – Sta su, misero, che fai? –,	<i>Ref</i> 68, 3 «gridando: Sta' su, misero, che fai?»
o usato di mia vita sostegno.	<i>Ref</i> 340, 4 «o usato di mia vita sostegno»
E non tardar, ché gli è ben tempo omai,	<i>Ref</i> 358, 9 «Et non tardar, ch'egli è ben tempo omai»
tanto più quanto son men verde legno,	<i>Ref</i> 271, 11 «tanto più quanto son men verde legno»
di poner fine a l'infiniti guai.	<i>Ref</i> 355, 11 « <i>et</i> poner fine a li 'nfiniti guai»

Questo sonetto, che, anche prendendo come termine *ante quem* il 1530, attesta una precoce pratica del centone,³ dimostra che Sannazaro guarda al Canzoniere come a una sorta di repertorio da cui estrarre le “tessere” necessarie per produrre i propri testi. Naturalmente, in una poesia costituita da forme chiuse, in cui la struttura del testo è data dallo

² Per le citazioni delle due opere si usano come edizioni di riferimento rispettivamente IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961 (testo alle pp. 133-220; intervengo qui sul v. 13, eliminando la virgola dopo *più*) e FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004 (I ed. 1996); la natura centonaria del son. 18 è rilevata da CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle “Rime” del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37: 4.

³ Cfr. FRANCESCO ERSPAMER, *Centoni e petrarchismo nel Cinquecento*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 467-95: 485.

schema delle rime, queste tessere sono anche e forse soprattutto rime e parole in rima, sicché quel repertorio si presenta anche come un rimario. Difatti nel caso specifico l'autore non può limitarsi ad accumulare i frammenti estratti dal modello, ma deve selezionarli in modo tale che sia possibile combinarli per mezzo della rima.

Se queste considerazioni sono banali, il nostro sonetto offre altri due motivi di interesse. Il primo consiste nella tendenza a riutilizzare le tessere nella stessa posizione dell'originale o in una posizione analoga, un fatto molto evidente nei primi cinque versi, a parte il secondo, ma che vale anche per diversi dei successivi: al secondo posto della seconda quartina si trova un verso che è nella stessa posizione, benché nella prima quartina, di un sonetto; a chiudere la stessa quartina e dunque la fronte è posto un verso che in Petrarca chiude una stanza di canzone; ad aprire le terzine si trova un verso che apre un sonetto dei *Fragmenta* e a sigillare la prima terzina un verso che chiude una quartina, e così via, sia pure con qualche eccezione. Sannazaro dimostra una spiccata sensibilità per le componenti strutturali del testo petrarchesco, probabilmente anche in correlazione con la fisionomia sintattica e intonativa dei versi.⁴

Il secondo aspetto che mi preme sottolineare è che questo esercizio, per quanto “freddo” e magari “poco riuscito” ci possa apparire (per usare parole spesso impiegate per esprimere riserve nei confronti della poesia petrarchista), non si risolve in un mero gioco combinatorio fine a se stesso,

⁴ L'attenzione profonda per l'arte compositiva petrarchesca che emerge da qui può essere collegata a quanto ha scritto Soldani a proposito della costruzione del sonetto da parte di Sannazaro, il quale «sfrutta le partizioni naturali del sonetto come un appoggio stabile su cui erigere le sue costruzioni sintattiche, dimostrando una sicurezza di tratto che è raro vedere dopo Petrarca. Si può parlare di una sapiente, millimetrica armonizzazione tra metrica e sintassi, con cui non intendo alludere a un adeguamento inerziale dei segmenti della seconda alle misure della prima, ma al fatto che la complessità organizzativa del periodo può dipanarsi senza scompensi o aritmie, proprio perché si aggancia all'impalcatura metrica, di cui sfrutta ai propri fini la divisibilità, la frazionabilità istituzionale» (ARNALDO SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, in “Studi medievali e umanistici”, 15 [2017] [*Tradizioni petrarchesche dal Veneto all'Europa*. Atti del convegno internazionale, Verona, 3-4 dicembre 2015], pp. 167-99: 198).

per diverse ragioni. In primo luogo, nonostante tutti i dubbi sulla configurazione macrotestuale della cosiddetta prima parte dei *Sonetti et canzoni*,⁵ esso si inserisce chiaramente in una sequenza dedicata alla morte di una

⁵ I dubbi sono condensati in TOBIA R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della "princeps" delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei "Sonetti et canzoni"* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 13-47. Sulla questione rimando ai contributi in questi atti di Rosangela Fanara, dello stesso Toscano e di Enrico Fenzi, con i rinvii alla bibliografia pregressa. Ho espresso la mia opinione in merito in GABRIELE BALDASSARI, *Struttura dei canzonieri d'autore e metrica: da Petrarca a Bembo e Sannazaro*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di Simone Albonico e Amelia Juri, Pisa, pp. 75-98: 76-81. A mio avviso dall'analisi della cosiddetta prima parte emergono tracce di un disegno, anche se questo non pare giunto a compimento: come se Sannazaro avesse lavorato sull'organizzazione di quei testi, ma non fosse arrivato a decidere dove inserirli. È infatti improbabile – come è stato rimarcato da ultimo da Toscano – che egli avesse pensato a una raccolta in cui l'ordine cronologico dei testi, e specie di quelli di carattere politico, fosse sovvertito in maniera così evidente come accade nella *princeps*; ma anche l'idea che la prima parte ospiti rime rifiutate (come voleva CESARE BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del "canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, in "Studi di filologia italiana", 55 [1997], pp. 111-26) non convince, perché in essa sono ben visibili raggruppamenti, come quello su cui mi soffermerò ora, ed è secondo me innegabile la funzione proemiale affidata al primo sonetto, a cui si legano i successivi due (come mostrato da ROSANGELA FANARA, *Per il commento ai "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro (Lettura dei sonetti 1-3)*, "Per leggere", 15 [2015], 29, pp. 25-50 e come io stesso ho sottolineato in BALDASSARI, *Struttura dei canzonieri d'autore*, pp. 78-79; si vedano anche al riguardo le rilevanti considerazioni di TIZIANO ZANATO, *Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto*, in *Studi e problemi di critica testuale 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*. Atti del convegno [Bologna, 25-27 novembre 2010], a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 47-72: 63-67). Mi permetto di dire qui, a margine, che la soluzione preferibile in un'edizione dei *Sonetti et canzoni* resta per me quella di rispettare l'ordinamento della *princeps*, che io definirei "semi-autoriale": nell'impossibilità di stabilire quale sia la volontà ultima dell'autore, si preserva così il documento nella forma in cui è stato storicamente recepito, permettendo anche di avvertire le potenzialità strutturali di un'opera che possiamo apprezzare anche nella sua forma enigmaticamente inconclusa, senza alcuna pretesa di ricondurla a un disegno compiuto.

donna.⁶ A partire almeno dal son. 14 infatti il poeta riflette sulla fragilità della condizione umana, e quindi sulla vanità delle proprie occupazioni («che a guisa d'uom che vaneggiando assonna, / mi pasco d'ombre et ho la morte appresso, / né penso che ho a lassar la fragil gonna», vv. 12-14),⁷ evidenziando, con marcata impronta petrarchesca, l'assenza di giustizia con cui la morte colpisce gli esseri umani: «Lasso, che ripensando al tempo breve / di questa vita languida e mortale, / e come con suoi colpi ognora assale / la morte quei che meno assalir deve» (vv. 1-4). Il sonetto successivo, il n° 15, si colloca sulla stessa lunghezza d'onda, dal momento che è incentrato sul lamento della Terra nei confronti del «sommo Giove» (v. 2), il quale si appresta a «spogliar pur 'nanzi gli anni» la Terra stessa (v. 13), lasciandola *cieca*, «senza il *suo* sole» (v. 14), «per ornar la *sua* stellata corte» (v. 9), un verso che rimodula lievemente *Rvf* 309, 4 «per adornarne i suoi stellanti chiostrì». Ora, per quanto sia possibile, come ha ipotizzato Tobia Toscano, che il son. 16 sia dedicato alle vicissitudini personali di Cassandra Marchese,⁸ il lamento sulle spietate leggi che governano il mondo cui questo testo dà voce sembra porsi in perfetta continuità con quanto precede («L'anime che a virtù son più rebelle, / Fortuna esalta

⁶ Come è noto, Alfredo Mauro (in SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 448) ipotizzava che qui venisse compianta la morte di una delle donne (due se non più) protagoniste degli amori giovanili a cui sarebbe dedicata la prima parte dei *Sonetti et canzoni*, e che costei andasse identificata con colei «di cui si piange la morte immatura nella prima delle *Piscatoriae* e nell'epilogo dell'*Arcadia*»; questa idea è stata risolutamente contestata da DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, p. 4. R. FANARA, *Strutture macrotestuali nei "Sonetti et canzoni" di Jacobo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000, pp. 21-24 inquadra questo gruppo di testi in una serie più ampia, che sarebbe costituita da 14-27 e suddivisibile in due sezioni, 14-20 e 21-27: «Entrambe sviluppano argomentazioni topiche: nella prima viene svolto il tema della precarietà ed infelicità dell'esistenza. Tale motivo riceve una variata trattazione: generica deprecazione della vita (rime 14, 16, 19); presenza incombente della morte (rima 14); morte di una meravigliosa creatura (rime 15, 17, 18)» (ivi, pp. 21-22).

⁷ Si noti il connubio tra il dantesco *assonna*, che ricorda specialmente *Par.* VII 15 «mi richinava come l'uom ch'assonna» e l'uso metaforico di *gonna* che troviamo in *Rvf* 349, 11 «questa mia grave et frale et mortal gonna».

⁸ Cfr. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, pp. 36-39.

ognor tra le sue gregge, / e quelle per chi il vizio si corregge, / suggette espone a vènti et a procelle», vv. 5-8). Il discorso del resto prosegue con il son. 17, che ci dà notizia della morte prematura di «Una nova angetta», la quale «a' giorni nostri / nel viver basso apparve altera e schiva, / e così bella poi, lucente e viva / tornò volando a li superni chiostri» (vv. 1-4). Non a caso questi ultimi versi riprendono ancora e rendono più evidente il riuso di *Rvf* 309, 1-4: «L'alto et novo miracol ch'a' di nostri / apparve al mondo, et star seco non volse, / che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse / per adornare i suoi stellanti chiostri», anche se appare tutt'altro che improbabile che la memoria di Petrarca si sia incrociata con quella di Giusto de' Conti, *Bella mano* 6, 9-14 «In lei quel poco lume è tutto accolto / e quel poco splendor che ai giorni nostri / sopra noi cade da benigne stelle; / tal che 'l Maestro da' stellati chiostri / se loda, rimirando nel bel volto, / che fe' già de sua man cose sì belle»,⁹ tanto più che nel sonetto precedente della raccolta giustiana la donna è celebrata come *nova agnoletta*.¹⁰

⁹ Cito il testo della *Bella mano* messo gentilmente a disposizione da Italo Pantani in occasione del convegno del 5-6 ottobre 2006 i cui atti sono contenuti in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di Italo Pantani, Roma, Bulzoni, 2008; la numerazione dei testi segue quella giustificata in I. PANTANI, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno Ed., 2006.

¹⁰ La stessa fonte petrarchesca improntava già *SeC* 5, 1-4, di ispirazione invece religiosa, «Anima eletta che col tuo fattore / ti godi assisa nei stellati chiostri, / ove lucente e bella or ti dimostri / tutta pietosa del mondano errore», dove il sintagma risulta dalla correzione di un precedente *superni chiostri*, cioè la giuntura che troviamo a 17, 4 (poi a 101, 149), mentre al contrario *stellata corte* a 15, 9 è sopravvenuto proprio su *stellati chiostri*: su questi e altri «movimenti di variazione e redistribuzione lessicale» cui «rispondono puntualmente presenze e variazioni e reintegrazioni in altre sedi» si soffermava PIER VINCENZO MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora (con il titolo *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*) in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, introduzione di Matteo Palumbo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 134-91: 163, traendone in conclusione l'immagine di un autore che tiene «saldamente in pugno tutta la compagine della raccolta quale gli si viene alla fine configurando

Tornando a questo punto al son. 18, si può notare anche che dieci dei quattordici endecasillabi petrarcheschi di cui si compone sono tratti da testi della seconda parte dei *Rerum vulgarium fragmenta*, senza contenere però un chiaro ed esplicito riferimento alla morte, che anzi non è mai nominata in tutto il sonetto. La connotazione luttuosa a ben guardare è più marcata ai vv. 3 e 6, desunti da testi della parte in vita ma scritti in riferimento o alla morte di una donna diversa da Laura (*Rvf* 91) o a una malattia di lei (*Rvf* 31); ad essi infine si aggiungono, ai vv. 5 e 10, due endecasillabi petrarcheschi ricavati da sonetti a dominante spirituale. Il fatto è che a ben guardare le tessere non vengono scelte solo per quello che dicono esplicitamente, ma anche per ciò che sono in grado di evocare e per il condizionamento che esercita su di esse il contesto di provenienza. Si ha quindi la sensazione che Sannazaro intenda richiamare una zona e un'atmosfera del Canzoniere petrarchesco. Difatti sei versi citano altrettanti testi da *Rvf* 336 in poi, e addirittura quattro, sugli ultimi otto, vengono prelevati da una porzione molto circoscritta, compresa tra *Rvf* 354 e 359.

In quest'ultima canzone e in alcuni dei testi limitrofi, come è ben noto, Petrarca immagina che Laura morta gli appaia in sonno a consolarlo. Ora, cosa fa Sannazaro? Passa dal racconto dell'apparizione consolatoria dell'amata alla sua invocazione, ed è interessante vedere che questo cambiamento di prospettiva si attua attraverso alcuni lievi ritocchi dei versi dei *Fragmenta*, ma anche attraverso la riconversione di altri: *Rvf* 354, 1 «Deh porgi mano a l'affannato ingegno» non è affatto una richiesta rivolta dall'io lirico all'amata nel Canzoniere, ma ad Amore, così come 358, 9 «Et non tardar, ch'egli è ben tempo omai» in Petrarca è un invito rivolto alla Morte. Dunque Sannazaro invoca l'apparizione consolatoria dell'amata

e sorvegli^a quindi le componenti lessicali nel loro insieme strutturale e organico». Difficile davvero immaginare (lo ribadisco) che simili interventi si siano esercitati su rime non destinate a comporsi in una raccolta. FANARA, *Strutture macrotestuali*, pp. 23-24 non si sofferma su queste varianti, valorizzandone piuttosto altre, tra *SeC* 16 e 17, che paiono intese a creare continuità dall'uno all'altro testo attraverso la metafora della navigazione. Tornerò sulle varianti in questa zona dei *Sonetti et canzoni* al § 6 del presente contributo.

quasi sussumendo in questo motivo versi che erano solo vicini ai testi che ne parlavano. Per di più il seguito pare mettere in scena la delusione delle aspettative del poeta: nel sonetto successivo, il n° 19, l'io lirico si rivolge alla vita (e il passaggio, tanto più che *vita* era in rima nel son. 18, è significativo), con un'ulteriore accorata invocazione-esclamazione: «O vita, vita non, ma vivo affanno», aggiungendo poi: «le tue false promesse e 'l vero inganno / mi han privo sì d'ogni speranza il core, / ch'io porto invidia a quei che son già fòre / et ho pietà degli altri che verranno» (vv. 5-8).

In definitiva in quello che può essere preso come un caso-limite di imitazione, intesa quale costituzione del proprio testo sulla base di un testo o di testi altrui, si insinuano fenomeni tipici di una pratica più propriamente allusiva. Mi sembra che questo fatto meriti di essere sottolineato, perché ci dice che non sempre i piani nell'analisi sono agevolmente separabili, e che l'opera che noi abbiamo sotto gli occhi e che possiamo esaminare come farò anch'io sul piano statistico, nel suo complesso e con uno sguardo dall'alto, è comunque il risultato di una serie di atti singoli, per così dire, determinati di volta in volta da cause differenti e magari concomitanti, da cui si cerca di estrarre tendenze formali, cioè fenomeni costanti e ricorrenti.

2. Considerazioni simili sulla dialettica tra imitazione sistematica del modello e ripresa mirata di singoli luoghi possono essere fatte anche qualora si punti l'attenzione sul settore metrico tradizionalmente indicato come paradigmatico dell'attitudine di Sannazaro nei confronti di Petrarca, quello della canzone. Guglielmo Gorni – è noto – ha parlato quasi di superstizione, di scaramanzia dell'autore napoletano nel riprendere e nell'applicare perfettamente gli schemi metrici di antecedenti petrarcheschi, dal momento che nove canzoni a parte l'ultima, e questa per il solo scarto di

una stanza, sono esattamente sovrapponibili ad altrettanti esemplari dei *Rerum vulgarium fragmenta*.¹¹

Innanzitutto è evidente che il perimetro lessicale entro cui si muove Sannazaro anche nei testi di largo respiro, che sarebbero più inclini, per necessità, all'adozione di nuovi materiali, è determinato essenzialmente dal rimario dei *Rerum vulgarium fragmenta*, con poche escursioni. Ad esempio, nella canz. 59, sul metro di *Chiare, fresche et dolci acque*, il lessico in rima non autorizzato da Petrarca nei 68 vv. si avvicina allo zero: se infatti la coppia *remedio : tedio* ai vv. 35 : 36 non ha il conforto del Canzoniere, a differenza dell'originaria *refugio : indugio*, attestata da FN^{4b} e presente in *Rvf* 331, 63 : 64 (a sigillo dell'intera canzone),¹² essa è comunque attestata nei *Triumphs* (TC III 64 : 66);¹³ esulano quindi dal rimario petrarchesco solo *celatamente* al v. 9, avverbio che tuttavia campeggia in corpo del verso nel secondo sonetto dei *Fragmenta* (v. 3), e ad essere estremamen-

¹¹ GUGLIELMO GORNI, *Ragioni metriche della canzone* (1973), in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 207-17: 213.

¹² La variante è riportata in SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 457 ed è stata da me verificata su una riproduzione del ms. di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 720, il famigerato FN⁴ (la riproduzione mi è stata gentilmente concessa da Rosangela Fanara, che ringrazio).

¹³ Faccio riferimento all'edizione curata da Vinicio Pacca in F. PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. 3-626, riprendendone anche il sistema di abbreviazioni (TC = *Triumphus Cupidinis*; TE = *Triumphus Eternitatis*; TF = *Triumphus Fame*; TM = *Triumphus Mortis*; TP = *Triumphus Pudicitie*; TT = *Triumphus Temporis*). Nel reperimento di rime e rimanti mi sono servito principalmente per i *Rerum vulgarium fragmenta* dei rimari contenuti in *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, a cura dell'Ufficio Lessicografico, 2 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 1971, II. *Concordanze M-Z, Frequenze, Rimario*, pp. 2043-110, e in MASSIMO ZENARI, *Repertorio metrico dei "Rerum vulgarium fragmenta" di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1999, pp. 477-550; per i *Triumphs* di quello presente in F. PETRARCA, *Rime e Trionfi. Con il rimario e 12 illustrazioni*, a cura di Raffaello Ramat, Milano, Rizzoli, 1957, pp. 647-945; per la *Commedia* di quello in DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, III. *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 957-1309 (edizione a cui faccio anche riferimento per il testo della *Commedia*).

te rigorosi *bisogno* sostantivo al v. 50, anche se il verbo *bisogna* è in rima in due occasioni nel Canzoniere (*Rvf* 49, 5 e 207, 12).

Pure se ci volgiamo a una canzone che sul piano dell'*inventio* non nasce dall'imitazione del grande modello, come la n° 75, costruita sul paragone tra alcuni dannati del mito classico e l'io sofferente per amore, notiamo che il non petrarchesco, tralasciando mere varianti desinenziali o esigue differenze,¹⁴ è certo più abbondante che nel caso precedente, ma non raggiunge misure notevoli: sui 120 vv. totali, esso si riduce in particolare ad alcuni accusati latinismi, quali *diuturne* (v. 18), *iterando* (v. 29), *funesta* (v. 75; ma *funesto* è in rima in *TP* 54), *rapace* (v. 100, che però compare, non in rima, a *Rvf* 360, 47), *audace* (v. 105); vanno considerate poi lievi infrazioni *colpe* (v. 97), che comunque annovera attestazioni fuori dalla sede di rima in Petrarca (senza contare le occorrenze di *incolpo*), *discovse* al v. 90, che riporta alla *Commedia* dantesca (*Inf.* XXIX 128; *Par.* XXVIII 138), ma può essere accostato anche al *ricovse* attestato due volte nei *Fragmenta* (115, 13; 126, 8), e due infiniti con terminazione riflessiva quali *legarsi* e *voltarsi*, perfettamente autorizzati dalla pratica petrarchesca (vv. 82 : 83; si noti che i due verbi contano comunque attestazioni in rima).

Così, anche in un testo di ragguardevole lunghezza, come la canz. 89 (di 126 vv.), ciò che esula dai *Rerum vulgarium fragmenta* è veramente poco, con una forse non casuale concentrazione nella quinta stanza, laddove si celebra l'esempio dei poeti che seppero elevarsi al di sopra del tema amoroso:

¹⁴ Si veda *scosse* participio (v. 20; *scossa* in *Rvf* 23, 128 e *TP* 26), *brume* (v. 22; *bruma* in *Rvf* 185, 8), *vòte* (v. 26; *vòto* in *Rvf* 366, 117; *TF* I 72), *gote* (v. 27; *gota* in *Rvf* 343, 14), *ancise* (v. 32; *ancide* in *Rvf* 159, 12; 183, 1; 273, 9), *rileve* (v. 42; *relevo* in *Rvf* 105, 4 e 264, 9), *novelli* (v. 54; *novelle* in *Rvf* 312, 5), *osa* (v. 88; *oso* in *Rvf* 169, 14 e come participio in *Rvf* 356, 4 e *TF* III 79), *nascosa* (v. 89; *ascose* come pass. remoto in *Rvf* 366, 3; *TP* 187; *TM* II 141), *devea* (v. 92; naturalmente autorizzato sia dalle numerose occorrenze di *deve* in rima sia dalla frequenza degli imperfetti in *-ea*), *spolpe* (v. 102; *spolpo* in *Rvf* 195, 10), *incolpe* (v. 103; *incolpo* in *Rvf* 202, 14 e 274, 14), *seguirti* (v. 118; *seguire* in *Rvf* 268, 5; *TC* III 6; *TF* III 30); vi sono poi rimanti che hanno attestazioni nei *Triumphs*, come *suda* (v. 7; *TE* 107), *fasse* verbo (v. 24; *TC* II 180 e IV 99; comunque *fassi* in *Rvf* 155, 5), *mosse* (v. 25; *TC* II 176), *maggiore* (v. 58; *TC* I 74).

Così quel che cantò del gran *Pelide*,
 del forte Aiace e poi del saggio *Ulisse*,¹⁵
 e quel altro che scrisse
 l'arme e gli affanni del figliuol d'*Anchise*,
 più chiari sono di quei che 'l mondo vide
 pianger dì e notte le amorose *risse*,
 ché tal legge *prescrisse*
 natura a chi ad amor virtù *sommise*.¹⁶

Si tratta di un luogo che con la sua protratta assonanza tra i rimanti ed evidenti giochi fonici si presterebbe già ad alcune delle riflessioni che proporrò in seguito. Ma per adesso importa soffermarsi brevemente sul poco altro che in questa canzone non sia riconducibile al rimario petrarchesco: *frequento* al v. 25, *trofei* al v. 120 (che sarà presente anche in *SeC* 93, 3 e 100, 122), la forma non poetica *ucello* al v. 103, il nome *Aragona* al v. 82.¹⁷

Per contro sono attestate in Petrarca nella canz. 59 famiglie come 3 *salse* : 6 *case* : 7 *false* (presente, con *valse*, in *Rvf* 69, 2 : 3 : 6 : 7) o coppie quali 2 *apriche* : 5 *amiche* (con *antiche* e *fatiche* in *Rvf* 303, 2 : 3 : 6 : 7) e, con minima variazione, 67 *rivolve* : 68 *polve* (in *Rvf* 161, 10 *volve* : 13 *polve*); nella canz. 75, serie quali 2 *eterno* : 3 *interno* : 5 *inferno* (in ordine inverso in *Rvf* 345, 10 : 12 : 14), 4 *stanca* : 8 *imbianca* : 9 *manca* (già in *Rvf* 58, 1 : 4 : 5 : 8 e 152, 9 : 11 : 13) o 52 *fugge* : 56 *sugge* : 57 *strugge* (che compare, anche con *rugge*, in *Rvf* 202, 2 : 3 : 6 : 7) o ancora 68 *aggiunge* : 72 *punge* : 73 *lunge* (*Rvf* 221, 10 : 12 : 14 e 264, 118 : 121 : 122); nella canz. 89, abbinamenti come 55 *campo* : 56 *avampo* (*Rvf* 98, 9 : 12 e 221, 2 : 7); 87 *esempi* : 89 *tempi* (*Rvf* 365, 1 : 4); 125 *distempe* : 127

¹⁵ Si noti che comunque *Ulisse* era presente, in rima con *risse*, in *TF* II 17 «ne l'altro Aiace, Diomede e Ulisse», un verso certo vicino a questo di Sannazaro.

¹⁶ Naturale avvertire qui l'eco di *Inf.* V 39 «che la ragion sommettono al talento».

¹⁷ Si segnala poi *vanni* al v. 35, che non compare nei *Rerum vulgarium fragmenta*, ma nei *Trumphii* (*TT* 23, oltre che a *Inf.* XXVII 42) e *cominci* al v. 95, verbo che diversamente coniugato compare a *Rvf* 3, 8 e 105, 36 (in rima al mezzo).

sempre (Rvf 55, 12 : 14; 359, 34 : 38; TM II 134 : 136); 10 *intrica* : 11 *fatiga* (Rvf 360, 49 : 53); 72 *fosco* : 74 *bosco* (Rvf 194, 2 : 7; 226, 2 : 7; 323, 37 : 40), e ancora 57 *strugge* : 59 *fugge*, per citare solo ciò che nei *Fragmenta* si ritrova tale e quale e che appare particolarmente connotato sul piano fonico, visto che – come vedremo – è questo uno dei dati emergenti del trattamento della rima da parte di Sannazaro. Al riguardo non è superfluo segnalare che queste combinazioni lessicali in gran parte sono presenti in Petrarca ma non in Dante, come a dire che è il primo, soprattutto con i *Rerum vulgarium fragmenta*, a condizionare l'orientamento di Sannazaro verso soluzioni meno scontate in rima.

3. Fermandosi sulla ripresa di famiglie rimiche, non si può trascurare qualche esempio in cui nelle canzoni di Sannazaro si ha un calco, integrale o parziale, di serie presenti nei testi corrispondenti del Canzoniere, al fine di imprimere quasi un sigillo ulteriore all'operazione memoriale. Sotto questo profilo spicca quanto avviene nella prima canzone, la n° 11, con due serie che si collocano nella stessa esatta posizione dell'originale: nel primo caso – ed è davvero un segno della finezza con cui Sannazaro ausculta il testo petrarchesco – si aggiunge una minima variazione su un'altra serie, in una sorta di gioco paronomastico con il modello; ma anche nel secondo esempio avviene qualcosa di analogo:

SeC 11, 1-14

O fra tante procelle invitta e chiara
 anima gloriosa, a cui Fortuna
 dopo sì lunghe offese alfin si rende,
 e benché da le fasce e da la cuna
 tarda venisse a te sempre et avara
 né corra ancor quanto il dever si stende,
 pur fra se stessa dannà oggi e riprende
 la ingiusta guerra e del su' error *si pente*,
 quasi già d'esser cieca or *si vergogni*;
 onde, perché tardando non *si agogni*
 tra speranze dubbiose, inferme e *lente*,
 benigna ti *consente*

Rvf 53, 1-14

Spirto gentil, che quelle membra reggi
 dentro a le qua' peregrinando alberga
 un signor valoroso, accorto et saggio,
 poi che se' giunto a l'onorata verga
 colla qual Roma et suoi erranti correggi,
 et la richiami al suo antiquo viaggio,
 io parlo a te, però ch'altrove un raggio
 non veggio di virtù, ch'al mondo è *spenta*,
 né trovo chi di mal far *si vergogni*.
 Che s'aspetti non so, né che *s'agogni*,
 Italia, che suoi guai non par che *senta*:
 vecchia, otiosa et *lenta*,

la terra e 'l mar con salda e lunga pace,
ché raro alta virtù sepolta giace.

SeC 11, 71-84

Oh qual letizia fia per gli alti monti,
se a' Fauni mai tra le spelunche e i boschi
arriva il grido di sì fatti onori!
Usciran di suoi nidi ombrosi e foschi
le vaghe Ninfe, e per le rive e i fonti
spargeran di sue man divini odori;
in tutti i tronchi, in tutte l'erbe e i fiori
scriveran gli atti e l'opre alte e **leggiadre**,
che 'l faran vivo oltra mille anni in terra
e se in antiveder l'occhio non erra,
tosto fia lieta questa antica **madre**
d'un tal marito e **padre**
più che Roma non fu de' buoni Augusti,
ché 'l ciel non è mai tardo a' preghi giusti.

dormirà sempre, et non fia chi la svegli?
Le man' l'avess'io avvolto entro' capegli!

Ref 53, 71-84

Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi
ad una gran marmorea colomna
fanno noia sovente, et a sé danno.
Di costor piange quella gentil donna
che t'ha chiamato a ciò che di lei sterpi
le male piante, che fiorir non sanno.
Passato è già più che 'l millesimo anno
che 'n lei mancâr quell'anime **leggiadre**
che locata l'avean là dov' ell' era.
Ahi nova gente oltra misura altera,
irreverente a tanta et a tal **madre**!
Tu marito, tu **padre**:
ogni soccorso di tua man s'attende,
ché 'l maggior padre ad altr'opera intende.

Questa modalità di citazione risulta particolarmente marcata nelle canzoni politiche, quasi per la necessità di rendere evidente un'*auctoritas* che dia sostegno al discorso: si veda al riguardo la n° 69, che offre questi luoghi, in cui il calco è palese anche senza esatta corrispondenza spaziale:

Sec 69, 80-104

Quella real, possente, intrepid'alma
che da benigne stelle
fu qui mandata a rilevar la gente,
con sue virtù vi mova invitte e belle,
ch'ebber sì chiara palma
del *barbarico popol d'oriente*,
allor che sì repente
col solito furor la turca **rabbia**
e' nostri dolci liti a predar venne,
là 've poscia sostenne
il giusto giogo, in stretta e chiusa **gabbia**
Ché se di tanta **scabbia**
il nostro almo paese

Ref 128

Ben provide Natura al nostro stato,
quando de l'Alpi schermo
pose fra noi et la tedesca **rabbia**,
ma 'l desir cieco, e 'incontra 'l suo ben fermo,
s'è poi tanto ingegnato,
ch'al corpo sano à procurato **scabbia**.
Or dentro ad una **gabbia**
(vv. 33-39)

per sua presenza sol fu scosso e netto,
che fia di vostre imprese,
se contra voi pur arma il sacro petto?

Né vi mova, per dio, che 'l Tebro e l'Arno
tra selve orrende e dumi
a bada il tegnan, ché speranza è vana.
Ritardar nol potran monti né fiumi,
ché mai non spiega **indarno**
quella insegna felice e più che umana,
la qual, così lontana,
se si confessa il ver, timor vi porge,
e con l'imagin sua vi turba il sonno.

Italia mia, benché 'l parlar sia **indarno**
a le piaghe mortali
che nel bel corpo tuo sì spesse veggio,
piacemi almen che' miei sospir' sian quali
spera 'l Tevero et l'Arno,
e 'l Po, dove doglioso et grave or seggio.
(vv. 1-6)

In entrambi i casi, soprattutto il primo, è notevole che Sannazaro disponga le parole in rima in modo tale che siano alla stessa distanza che hanno nel testo di Petrarca. Sono poi evidenti altri elementi tipici di una rielaborazione scoperta e al tempo stesso raffinata del modello, ma importa soprattutto notare la presenza almeno di una tessera che si insinua da un altro testo petrarchesco, affine a quello imitato: il «barbarico popol d'Oriente» al v. 85 deriva infatti dal «popolo infelice d'oriente» della canzone di crociata petrarchesca, *O aspectata in ciel beata et bella* (v. 98), dove *oriente* rima sempre con *gente*. D'altra parte nel primo luogo citato l'*antica madre* della canz. 11 è una tessera prelevata dalla stessa canzone dei *Fragmenta*, al v. 73, dove è in rima con *leggiadre*. Come ho già sottolineato altrove, Sannazaro compie un'operazione di fusione tra le canzoni politiche di Petrarca che è del resto ben visibile nella tradizione quattrocentesca e tornerà nello stesso capitolo finale del *Principe* chiuso dalla citazione di *Italia mia*.¹⁸

Questo meccanismo di incrocio tra componimenti legati per così dire da un'aria di famiglia può essere messo in evidenza anche altrove. Mi limito a un solo esempio. Imitando la canz. 125 di Petrarca nella canz.

¹⁸ Cfr. G. BALDASSARI, *Prima della citazione del "Principe"*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", 35 (2010), pp. 67-100: 95-99.

53 dei *Sonetti et canzoni*, Sannazaro si avvale ancora di una quasi perfetta corrispondenza di posizione, riprendendo la rima in *-ude* di quel testo e operando un evidente calco al v. 20, ma impiegando anche i rimanti che si trovano, con lieve variazione desinenziale, agli stessi versi nella canzone gemella 126, *Chiare, fresche et dolci acque*:

SeC 53, 14-22

Ben mi credeva, lasso,
che 'l mio cantare un tempo
grato fusse a l'orecchie alpestre e **crude**;
ché non è sterpo o sasso
ch'almen tardi o per tempo,
vedendo le mie piaghe aperte e **nude**
e *ciò che l'alma* **chiude**,
a pietà non si mova
del mio doglioso stato.

Rvf 125, 14-22

Però ch'Amor mi sforza
et di saver mi spoglia,
parlo in rime aspre, et di dolcezza **ignude**:
ma non sempre a la scorza
ramo, né in fior, né 'n foglia
mostra di for sua natural **vertude**.
Miri ciò che 'l cor **chiude**
Amor et que' begli occhi,
ove si siede a l'ombra.

Rvf 126, 14-22

S'egli è pur mio destino,
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando **chiuda**,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
e torni l'alma al proprio albergo **ignuda**.

La morte fia men **cruda**
se questa spene porto
a quel dubbioso passo...

In precedenza egli aveva sigillato la prima stanza con una ripresa della rima che chiude la strofa corrispondente proprio di *Chiare, fresche et dolci acque*:

SeC 53, 1-13

Amor, tu vòì ch'io dica
quel ch'io tacer vorrei,
né par che 'n tanto error vergogna curi.
Dirò con gran fatica
gli affanni e' dolor miei,
non perché sperì dir quanto sian duri,
ma, se tu m'assicuri
di tue percosse acerbe,
vo' che mi veda e senta
quella che mi tormenta,
quasi un languido cigno su per l'erbe,
ch'allor che morte il preme
getta le voci **extreme**.

Ref 126, 1-13

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udiènzia insieme
a le dolenti mie parole **extreme**.

Osservando le due stanze affiancate, si può notare anche che a partire dal v. 8, con la rima in *-erbe*, che assuona e parzialmente consuona con quella in *-erse* di *Ref* 126, e poi con la successiva in *-enta*, e specialmente con la parola in rima *sent*a, che ricorda *seno* di Petrarca, Sannazaro dà l'impressione di puntare ancora sulla ripresa o sul riecheggiamento del modello anche a livello fonico.

4. Se noi poniamo a fianco le canzoni di Sannazaro e le corrispondenti di Petrarca, notiamo in realtà che il numero di rime in comune è sempre limitato e, si può pensare, sostanzialmente fisiologico: la canz. 11 riproduce ad esempio esattamente 8 rime delle 46 di *Ref* 53 (il 17,39%), una cifra a cui non si può anettere di per sé alcun significato, se solo si considera le rime condivise con altre canzoni: sono ad esempio 6 quelle

in comune con *Rvf* 28 (13,04%) e 10 quelle con *Rvf* 128, che ha 54 rime (18,52%); quelle condivise tra la successiva canz. 25 e *Rvf* 268 sono 6 su 37, con 6 rimanti su 82, quelle tra la canz. 41 e *Rvf* 207 sono 7 su 46, e così via. Dunque Sannazaro punta su riprese circoscritte e calibrate, piuttosto che su un'imitazione stretta e protratta a livello rimico. La ragione è facilmente comprensibile: nel momento in cui si sceglie di applicare rigorosamente la struttura di un testo altrui, non si può spingere la citazione oltre una certa soglia.

Ciò vale anche per la ripresa della sostanza fonica delle rime. Tornando sulla canz. 53, possiamo rilevare, come del resto hanno già fatto altri,¹⁹ che il tessuto rimico di questo testo è assai lontano da quella della canz. 125 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, notoriamente caratterizzata da un ampio ricorso a rime «aspre et di dolcezza ignude», come dichiara Petrarca stesso nel passo citato sopra. Il divario sotto questo profilo è evidenziabile, sia pure con differenze sensibilmente meno nette, confrontando anche le altre canzoni di Sannazaro con le corrispondenti dei *Fragmenta*, come si vede nelle seguenti tabelle, che si attengono – come farò nel resto del mio intervento – ai principi nella classificazione delle rime enunciati da Andrea Afribo nel suo contributo nel volume su *La metrica dei "Fragmenta"*, per cui si intende per rima vocalica «quella con una sola consonante», per rima in iato «quella con due vocali», per rima consonantica «quella con gruppo di consonanti (es. ATRA, ASPRO), tra cui ogni nesso composto di nasale più occlusiva», per rima in doppia o geminata «quella con consonante geminata (es. ALLE, EZZA, ETTO) ma con l'esclusione [...] delle palatali intense GL e GN», che sono «contegiate nella colonna delle rime consonantiche»:²⁰

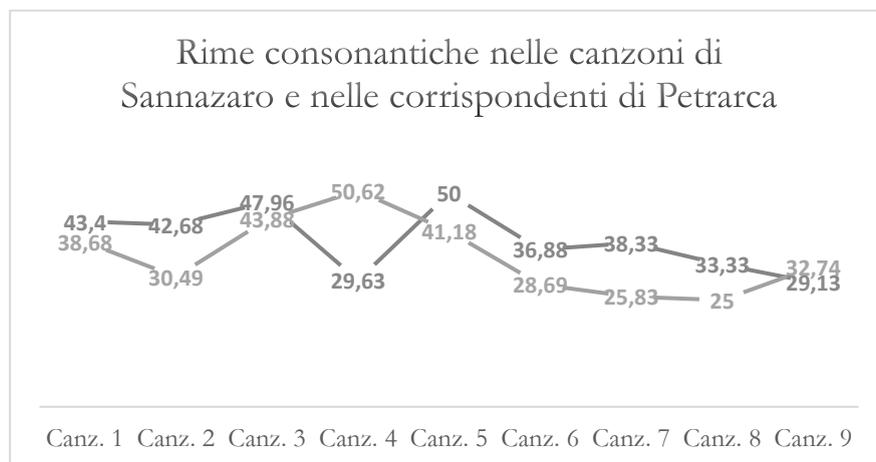
¹⁹ Si veda MARCO PRALORAN, *Una nota sul petrarchismo metrico*, in *Metrica e poesia*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2004, pp. 79-88: 86; GAIA GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, p. 363.

²⁰ ANDREA AFRIBO, *La rima del Canzoniere e la tradizione*, in *La metrica dei "Fragmenta"*, a cura di M. Praloran, Roma - Padova, Antenore, 2003, pp. 531-618: 537.

Rime	11 (106vv.)	<i>Rvf</i> 53	25 (82)	<i>Rvf</i> 268	41 (98)	<i>Rvf</i> 207	53 (81)	<i>Rvf</i> 125	59 (68)	<i>Rvf</i> 126
voc.	36,79% (39)	26,42% (28)	39,02% (32)	51,22% (42)	25,51% (25)	38,78% (38)	50,62% (41)	29,63% (24)	47,06% (32)	39,71% (27)
cons.	43,40% (46)	38,68% (41)	42,68% (35)	30,49% (25)	47,96% (47)	43,88% (43)	29,63% (24)	50,62% (41)	50% (34)	41,18% (28)
gem.	16,98% (18)	29,25% (31)	13,41% (11)	8,54% (7)	17,35% (17)	15,31% (15)	17,28% (14)	16,05% (13)	2,94% (2)	13,24% (9)
iato	2,83% (3)	5,66% (6)	4,88% (4)	9,76% (8)	9,18% (9)	2,04% (2)	2,47% (2)	3,70% (3)	/	5,88% (4)

Rime	69 (122)	<i>Rvf</i> 128	75 (120)	<i>Rvf</i> 37	83 (72)	<i>Rvf</i> 129	89 (127)	<i>Rvf</i> 119 (113)
voc.	40,98% (50)	50,82% (62)	36,67% (44)	52,50% (63)	55,56% (40)	50% (36)	45,67% (58)	44,25% (50)
cons.	36,88% (45)	28,69% (35)	38,33% (46)	25,83% (31)	33,33% (24)	25% (18)	29,13% (37)	32,74% (37)
gem.	22,13% (27)	18,85% (23)	17,50% (21)	14,17% (17)	8,33% (6)	20,83% (15)	22,83% (29)	14,16% (16)
iato	/	1,64% (2)	7,50% (9)	7,50% (9)	2,78% (2)	4,17% (3)	2,36% (3)	8,85% (10)

In particolare, il dato delle rime consonantiche mette in mostra un divario abbastanza sensibile tra le canzoni corrispondenti, come evidenzia questo grafico (dove si numerano le canzoni secondo la loro successione nei *SeC*; ai testi della raccolta di Sannazaro corrisponde la linea più scura):



Tuttavia se si guarda al complesso del *corpus* delle canzoni di Sannazaro, si ricavano dati vicini a quelli che offre l'insieme delle canzoni petrarchesche da lui imitate. La mancata riproduzione del tessuto rimico sulla misura del singolo testo si rovescia dunque in prossimità nel quadro generale:

	Canzoni Sannazaro	nove canzoni <i>Rvf</i>
Voc.	41,21% (361)	42,92% (370)
Cons.	38,58% (338)	34,69% (299)
Gem.	16,55% (145)	16,94% (146)
Iato	3,65% (32)	5,45% (47)
Totale	876	862

In particolare colpisce il dato delle rime consonantiche, che possiamo vedere rappresentato più dettagliatamente, secondo le diverse classi:²¹

²¹ Avverto che nella suddivisione delle rime in classi consonantiche in questo studio ho adottato il principio seguito da LEONARDO BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2016, p. 376 n. 581 per cui «STR e SPR sono contenuti nella classe SX, LTR in LX, MBR, MPR in MX; in XR solamente BR, CR, DR, GR, PR, TR, VR». Una verifica sul Canzoniere porta a concludere che questo è il criterio seguito da AFRIBO, *La rima del Canzoniere e la tradizione*, ed è a questo principio che mi sono attenuto io stesso nei miei studi precedenti di tale genere. Devo ammettere però qualche perplessità ora sul punto: pur essendo comprensibile il criterio per cui non si computa due volte lo stesso fenomeno, in queste indagini importerebbe forse di più dare conto della materia sonora della rima; invece detrarre rime come *-aspro* o *-entro* dalla classe di xR finisce per dare un'immagine non del tutto perspicua della fisionomia di un'opera (nel caso delle canzoni di Sannazaro e delle corrispondenti dei *Rvf*, seguendo un principio inclusivo il dato sarebbe rispettivamente dell'1,71% e del 4,87%). Sempre BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi*, pp. 375-76 n. 580 afferma di aver computato come vocalica la rima con «palatale resa dal nesso SC»; una verifica sui *Rvf* permette di appurare che AFRIBO, *La rima del Canzoniere e la tradizione*

	GL	GN	Lx	Mx	Nx	Rx	Xr	Sx
<i>SeC</i> (canzoni)	1,48% (13)	2,17% (19)	4% (35)	3,77% (33)	11,87% (104)	11,30% (99)	0,57% (5)	3,42% (30)
<i>Rvf</i> (9 canzoni)	1,62% (14)	1,97% (17)	2,90% (25)	2,78% (24)	7,77% (67)	12,76% (110)	2,55% (22)	2,78% (24)

Non inganni il ricorso più ampio alle desinenze con N più consonante da parte di Sannazaro: *-ente*, notoriamente la più comune e banale tra queste rime, conta infatti solo per l'1,26% nelle canzoni e per l'1,10% su tutta la raccolta della *princeps*, così come nelle nove canzoni petrarchesche vale per l'1,16% e per l'1,13% in tutti i *Rerum vulgarium fragmenta*. Se poi si nota qualche punto in meno rispetto a Petrarca su rime come quelle in R implicata e soprattutto in quelle in oclusiva più vibrante, Sannazaro si avvantaggia su quelle in L, M ed S più consonante.

5. L'alto livello di consonantismo raggiunto dai *Sonetti e canzoni* è un dato rilevante, che appare confermato sul complesso della raccolta.

	Totale	I parte	II parte	Capitoli
Rime vocaliche	41,06% (1.050)	41,90% (264)	41,43% (653)	37,89% (133)
Rime consonantiche	36,33% (929)	35,87% (226)	36,04% (568)	38,46% (135)
Rime geminate	18,11% (463)	17,94% (113)	18,02% (284)	18,80% (66)
Rime in iato	4,50% (115)	4,29% (27)	4,51% (71)	4,84% (17)
Tot.	100% (2.557)	100% (630)	100% (1.576)	100% (351)

Queste percentuali offrono una prima importante fotografia dell'adesione di Sannazaro al modello petrarchesco: come ha dimostrato sempre Afribo, Petrarca, contrariamente a quanto si è pensato a lungo, non è affatto l'alfiere di una rima piana e dolce, di stampo stilnovista, ma assorbe

ha classificato invece queste rime come consonantiche, così come ho fatto io altrove e nel presente studio: lo scostamento che si verifica è di poco conto, per cui non ho proceduto a nuovi calcoli.

in maniera compiuta la lezione del Dante “petroso” e “comico”, la cui presenza nel Canzoniere è estesa e profonda, non ridotta a semplici macchie di colore. Allo stesso modo possiamo dire che Sannazaro assume l’idea e la pratica della rima proprie dei *Rerum vulgarium fragmenta*, capaci di coniugare varietà e selettività, di fare della clausola del verso un condensato di energia fonica e semantica ma al tempo stesso uno strumento fondamentale per conferire equilibrio al testo, incardinandolo su principi di regolarità e simmetria.

Vediamo adesso di porre a confronto i dati ricavati dai *Sonetti et canzoni* con quelli che emergono dai *Rerum vulgarium fragmenta* e da alcune importanti raccolte quattrocentesche, come la *Bella mano* di Giusto de’ Conti (BM), gli *Amorum libri* di Matteo Maria Boiardo (AL), il *Canzoniere* di Lorenzo de’ Medici (LdM), i *Canzone e sonetti* di Pietro Jacopo De Jennaro (DeJ):²²

	<i>SeC</i>	<i>Ref</i>	<i>BM</i>	<i>AL</i>	LdM	DeJ
Rime vocaliche	41,06%	42,31%	46,87%	61,46%	45,05%	48,04%
Rime consonantiche	36,33%	35,33%	33,95%	23,59%	31,24%	39,19%
Rime geminate	18,11%	16,05%	13,14%	7,35%	16,79%	9,82%
Rime in iato	4,50%	6,30%	6,04%	7,60%	6,90%	2,94%

Questa tabella mostra come Sannazaro, per la somma di rime consonantiche e geminate, superi Petrarca e il canzoniere che è il termine di riferimento per tutta la lirica del secondo Quattrocento, vale a dire la *Bella mano* di Giusto de’ Conti, pur ponendosi in un rapporto di continuità con

²² Qui e in seguito per i *Ref* si seguono i dati rilevati da AFRIBO, *La rima del Canzoniere e la tradizione*; per *BM* e *AL* quelli di G. BALDASSARI, *Rimari e petrarchismi a confronto: gli “Amorum libri” e la lirica settentrionale del Quattrocento*, in “Stilistica e metrica italiana”, 9 (2009) [*Mettrica italiana e discipline letterarie*. Atti del Convegno di Verona (8-10 maggio 2008)], pp. 117-70; per Lorenzo de’ Medici e De Jennaro quelli di BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi*.

essi. L'oltranza dei *Sonetti et canzoni* infatti appare tutta interna al sistema petrarchesco: è significativo che l'apporto del Dante comico e petroso, pur visibile, non si esprima particolarmente sul piano dell'*asperitas* e non contribuisca quindi ad arricchire in maniera significativa un repertorio che nella sostanza appare presente in Petrarca e da lui autorizzato.²³

²³ Traggo queste conclusioni grazie a un regesto dei rimanti dei *Sonetti et canzoni* che non sono presenti in Petrarca e si trovano invece nella *Commedia* di Dante. Nell'individuarli ho evitato di considerare casi di varianti desinenziali (cioè oscillazioni tra singolare e plurale, tra maschile e femminile, tra persone, tempi e modi verbali diversi); se questa scelta presenta un inevitabile margine di approssimazione, se ne può saggiare tuttavia la bontà a partire dal caso della rima *sciocca* : *scocca* che PRALORAN, *Una nota sul petrarchismo metrico*, p. 86 definiva «aspra e dantesca». Mentre in tutta la *Commedia* incontriamo un'occorrenza a testa per *sciocca*, *sciocche*, *sciocchi*, quattro di *scocca*, tra *Rvf* e *Triumph* ne abbiamo sei di *sciocchi*, una di *sciocco* e quattro di *scocchi*, e basta accostare i vv. 66-71 di *SeC* 53 «Non sa la turba *sciocca* / de' miseri *mortali* / qual pregio è rimaner dopo mill'anni. / Così *la morte scocca* / i velenosi strali / et in un punto sgombra i vani affanni» a luoghi come *Rvf* 366, 21 «qui fra i *mortali sciocchi*» o *TT* 82 (con i vv. seguenti) «Non aspettate che *la morte scocchi*, / come fa la più parte, ché per certo / infinita è la *schiera degli sciocchi*», per rendersi conto che Petrarca è il nume sotto cui Sannazaro si pone anche in questa occasione. Un altro esempio interessante è quello della rima in *-ipio* di *SeC* 30, 9 *principio* : 11 *mancipio* : 13 *Scipio*; sembrerebbe scontato l'accostamento a *Par.* XXVII 59 *principio* : 61 *Scipio* : 63 *concipio*, ma il riscontro è decisamente più calzante con *TF* I 23 *Scipio* : 25 *mancipio* : 27 *principio*. Analogo è infatti il contesto (un invito all'astensione dall'amore nel sonetto di Sannazaro, una celebrazione di Scipione che ne valorizza la pudicizia) e vicine alcune formulazioni (si veda *SeC* 30, 9 «Ma perché suol con dolce e bel principio» e *TF* I 27 «dopo sì glorioso e bel principio»; *SeC* 30, 11 «libero almen resisti e non mancipio» e *TF* I 25 «l'un di vertute, e non d'Amor mancipio»). Questi due esempi, insieme ad altri già visti, ci dicono anche che se è naturale privilegiare il rapporto con i *Rerum vulgarium fragmenta*, quello con i *Triumph* non deve essere trascurato. Né è opportuno obliterare il rapporto possibile con altri testi concorrenti: penso ad esempio a *SeC* 49, 3-4 «mirate ove mirando è sì confusa / la mente mia»; *confusa* è in rima in *Inf.* XXXI 74; *Purg.* XIX 27, XXXI 7; eppure qui il rapporto è piuttosto con la *Bella mano*: 67, 12 «E mi ha la mente sì d'error confusa». La tendenza a trascurare altre possibili fonti, in diversi casi anzi più calzanti, è il limite maggiore che si registra nel contributo di LUIGI SCORRANO, «Se quel soave stil...». *Sannazaro in traccia di Dante*, in «Studi rinascimentali», 6 (2008), pp. 57-76: 71-75, anche se questo stesso articolo contiene alcuni interessanti riscontri con le opere dantesche, che coinvolgono anche la dimensione rimica (e ad esso si rimanda). Ciò detto, nei *Sonetti et canzoni* i rimanti dotati di qualche significatività che siano riportabili a una probabile ed esclusiva influenza dantesca non sono molti, e il loro

Siamo invece al lato opposto rispetto agli *Amorum libri*, i cui dati, pur con tutta la problematicità dovuta al comportamento boiardo su scempie e geminate, valgono come esempio alternativo di netta predilezione per una rima fonicamente non rilevata e per soluzioni facili nella selezione e nella seriazione dei rimanti.

A quelli appena considerati si può aggiungere un altro termine di paragone assai significativo, quello di Cariteo, per il quale ho schedato il materiale rimico dei sonetti e delle canzoni, sostanzialmente la grandissima parte dell'*Endimione* nella versione edita da Pèrcopo.²⁴ Naturalmente

uso da parte di Sannazaro non sembra dipendere tanto dalla loro sostanza fonica, quanto dal loro spessore semantico: segnale in particolare (in ordine di desinenza e privilegiando i casi di perfetta corrispondenza) *scanni* (SeC 67, 11; Par. IV 31, XVI 27, XXXII 29, cui si aggiungono due occorrenze di *scanno*: Inf. II 112; Par. XXXII 28), *poema* (SeC 71, 12; Par. XXIII 62), *sincero* (SeC 13, 3; Par. VII 130, XIV 139), *discoverse* (Sec 75, 90; Inf. XXIX 128; Par. XXVIII 138), *scoverto* (Sec 101, 9; Par. III 2; Par. V 36), *decreto* (SeC 100, 40; Purg. III 140, X 34, XX 92; Par. I 124), *urtiche* (SeC 71, 2; *ortica* in Purg. XXXI 85), *scintilla* (34, 9; Par. IX 113, XX 35, XXIV 147, XXVIII 91), *sublime* (SeC 3, 7; *soblimi* in Par. XXVIII 102), *inizio* (SeC 37, 13; Purg. VII 39, XXVI 10), *ospizio* (SeC 37, 9; Inf. V 16, XIII 64; Purg. XX 23), *sepolte* (SeC 69, 22; Purg. VII 6), *occolto* (SeC 88, 11; Par. VII 56) e *occolti* (SeC 41, 5), *cagione* (SeC 101, 48; nove occorrenze nella *Commedia*), *assonna* (SeC 14, 12; Par. VII 15, XXXII 139 [cfr. *supra*, n. 7]), *motore* (Sec 95, 5; *motori* in Par. XXIX 44), *vigore* (SeC 10, 7; Purg. IX 48, XVII 96), *volume* (SeC 7, 12; Inf. I 84; Par. XV 50, XXVIII 14, XXXIII 86), *cuna* (SeC 11, 4; Purg. XXXII 118; però in un verso, «e benché da le fasce e da la cuna», che nasce sull'evidente calco di *Rvf* 72, 52 «et credo da le fasce et da la culla»), *cupo* (SeC 101, 83; Inf. VII 10), *lupo* (SeC 101, 8; Inf. VII 8), *infusa* (SeC 35, 1; *infuso* in Par. I 52, XIII 44; *superinfusa* in Par. XV 28), *ottusa* (SeC 100, 47; Par. XXIV 96), *combuste* (SeC 69, 53; *combusto* in Inf. I 75; Purg. XXIX 118). È di tutta evidenza e probabilmente non casuale il fatto che la cantica più rappresentata da questi rimanti sia il *Paradiso* e non l'*Inferno*, come a dire che la ricerca di Sannazaro si rivolge alla quintessenza trascendentale del linguaggio dantesco, non tanto a ciò che è più appariscente o che è già ormai divenuto patrimonio, con Petrarca e anche Giusto, della lirica. Naturalmente quelli qui esposti non sono altro che appunti, che meriterebbero di essere integrati e verificati alla luce di una ricerca sistematica sulla presenza dantesca, che esorbitava dagli obiettivi del presente contributo (anche se la sensazione è che resti valido quanto scriveva MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 138 quando parlava della «sostanziale limitazione, fuorché nel genere peculiare del ternario, degli influssi comici danteschi»).

²⁴ *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, secondo le due stampe originali, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, 2 voll. Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892.

i volumi delle due raccolte sono difficilmente assimilabili, ma ciò non toglie che le linee di tendenza siano chiarissime e mostrino in Cariteo una concezione della rima ben diversa da quella del poeta che lui stesso definiva «sublime e raro», esaltandone «l'alto stile»:

SONETTI	<i>SeC</i>	<i>Endimione</i>
Rime vocaliche	42,95% (481)	53,81% (1.612)
Rime consonantiche	32,95% (369)	30,91% (926)
Rime geminate	18,21% (204)	8,68% (260)
Rime in iato	5,89% (66)	6,61% (198)
Tot.	1.120	2.996
CANZONI		
Rime vocaliche	41,21% (361)	53,70% (1.095)
Rime consonantiche	38,58% (338)	29,72% (606)
Rime geminate	16,55% (145)	10,59% (216)
Rime in iato	3,65% (32)	5,98% (122)
Tot.	876	2.039
SONETTI + CANZONI		
Rime vocaliche	42,18% (842)	53,76% (2.707)
Rime consonantiche	35,42% (707)	30,43% (1.532)
Rime geminate	17,48% (349)	9,45% (476)
Rime in iato	4,91% (98)	6,36% (320)
Tot.	1.996	5.035

Si veda poi la ripartizione delle rime consonantiche nello stesso *Endimione* e nelle altre raccolte già ricordate:

	GL	GN	Lx	Mx	Nx	Rx	Xr	Sx
<i>SeC</i>	1,21%	1,96%	4,07%	2,62%	10,60%	11,30%	0,35%	4,22%
<i>Rvf</i>	2,08%	1,97%	3,45%	1,71%	9,77%	11,94%	0,98%	3,44%
<i>BM</i>	2,14%	1,49%	2,85%	1,89%	11,86%	10,87%	0,43%	2,42%
<i>AL</i>	2,96%	1,13%	2,46%	0,44%	8,89%	5,69%	0,41%	1,60%
<i>LdM</i>	1,35%	2,29%	2,67%	0,75%	12,06%	9,02%	0,25%	2,32%
<i>DeJ</i>	1,80%	2,34%	3,56%	1,87%	14,05%	12,60%	0,97%	1,19%
<i>End.</i>	1,13%	2,34%	1,43%	0,73%	14,58%	6,89%	0,32%	2,88%

La ricerca di rime fonicamente rilevate da parte di Sannazaro emerge in tutta la sua pienezza, così come la sua distanza da Cariteo, il quale

rovescia pressoché tutti i valori rispetto a Sannazaro, con poche eccezioni. E la sensazione non muta se guardiamo alla ripartizione delle rime vocaliche.

	C	K	D	G	GH	L
<i>SeC</i>	1,96%	2,11%	3,36%	0,23%	0,74%	6,22%
<i>Rvf</i>	1,57%	1,52%	3,17%	0,23%	0,81%	5,44%
<i>BM</i>	3,19%	1,83%	3,69%	0,31%	0,93%	6,88%
<i>AL</i>	4,23%	1,60%	3,18%	0,25%	0,39%	6,63%
<i>LdM</i>	2,67%	1,91%	2,10%	0,18%	0,28%	3,83%
<i>DeJ</i>	2,31%	1,17%	2,81%	1,37%	0,31%	5,28%
<i>End.</i>	2,18%	1,63%	3,81%	0,54%	0,04%	4,55%

	M	N	R	S	T	V
<i>SeC</i>	3,72%	4,34%	7,82%	3,72%	3,05%	2,74%
<i>Rvf</i>	3,79%	5,31%	9,52%	2,56%	4,35%	3,53%
<i>BM</i>	2,76%	5,36%	12,89%	3,22%	2,94%	2,51%
<i>AL</i>	1,49%	9,09%	19,61%	4,92%	6,13%	3,73%
<i>LdM</i>	1,94%	5,81%	14,55%	3,61%	5,53%	2,32%
<i>DeJ</i>	2,77%	4,85%	13,97%	2,46%	2,96%	2,81%
<i>End.</i>	2,13%	8,26%	16,05%	4,09%	5,94%	3,73%

Tra questi autori Sannazaro è l'unico, con Petrarca, nel quale si realizzi il prevalere delle classi di Nx, Rx, Sx rispetto alle corrispondenti vocaliche. In particolare, come ha mostrato Afribo, il rapporto quantitativo tra Rx e vRv può essere considerato quasi l'emblema della novità rappresentata dai *Fragmenta* rispetto alla tradizione precedente, specialmente quella stilnovista.²⁵ Nel Canzoniere la classe vocalica in R è al 9,52%, quella consonantica all'11,94%. Giusto de' Conti non riesce a essere così conseguente nell'applicare la lezione del modello, e benché le rime consonantiche in R implicata giungano a un ragguardevole 10,87%, le vocaliche in R sono superiori di due punti, e arrivano al 12,89%. Si può apprezzare così ancor meglio ciò che fa Sannazaro, distanziandosi peraltro in misura fortissima

²⁵ AFRIBO, *La rima del Canzoniere e la tradizione*, p. 542.

dall'*Endimione*: in lui il peso delle rime vocaliche in R è solo del 7,82%, mentre quello delle consonantiche in R implicata è dell'11,30%, anche se il superamento della classe consonantica avviene solo nella seconda parte, un fenomeno che non pare prestarsi a immediata spiegazioni:

SeC	GL	GN	Lx	Mx	Nx	Rx	Xr	Sx
Totale	1,21% (31)	1,96% (50)	4,07% (104)	2,62% (67)	10,60% (271)	11,30% (289)	0,35% (9)	4,22% (108)
I parte	0,95% (6)	2,86% (18)	4,29% (27)	2,86% (18)	11,11% (70)	8,25% (52)	0,79% (5)	5,08% (32)
II parte	1,21% (19)	1,84% (29)	3,74% (59)	2,92% (46)	9,96% (157)	12,63% (199)	0,21% (4)	3,62% (53)
Capitoli	1,71% (6)	0,85% (3)	5,13% (18)	0,85% (3)	12,54% (44)	10,83% (38)	/	6,55% (23)

SeC	C	K	D	G	GH	L
Totale	1,96% (50)	2,11% (54)	3,36% (86)	0,23% (6)	0,74% (19)	6,22% (159)
I parte	1,43% (9)	0,63% (4)	1,59% (10)	0,63% (4)	1,27% (8)	6,51% (41)
II parte	2,22% (35)	2,41% (38)	4,06% (64)	0,13% (2)	0,51% (8)	6,73% (106)
Capitoli	1,71% (6)	3,42% (12)	3,42% (12)	/	0,85% (3)	3,42% (12)

SeC	M	N	R	S	T	V
Totale	3,72% (95)	4,34% (111)	7,82% (200)	3,72% (95)	3,05% (78)	2,74% (70)
I parte	4,76% (30)	2,06% (13)	10,95% (69)	3,33% (21)	3,97% (25)	3,65% (23)
II parte	3,74% (59)	5,08% (80)	7,17% (113)	3,49% (55)	2,41% (38)	2,79% (44)
Capitoli	17,1% (6)	5,13% (18)	5,13% (18)	5,41% (19)	4,27% (15)	0,85% (3)

Possiamo approfondire il discorso concentrando lo sguardo su *-ore*, una sorta di spia che serve immediatamente a dare un'idea delle scelte compiute in una raccolta poetica. Nei *Sonetti et canzoni* il peso di *-ore* sul totale delle rime vocaliche in R è del 22,84%, un dato che importa ancora prossimità rispetto a Petrarca, in cui raggiunge «un 20%

scarso»,²⁶ mentre in Boiardo ad esempio supera ancora il 33%, in Giusto il 26%, e in Cariteo arriva a sfiorare il 30%. Naturalmente *-ore* è quasi sempre la desinenza più frequente nei canzonieri amorosi: così è nei *Rerum vulgarium fragmenta*, dove copre l'1,95% delle posizioni di rima, nonostante l'evidente tentativo di Petrarca di ridurre a frequenza della desinenza più scontata, così è nella *Bella mano*, dove giunge al 3,41%, così è negli *Amorum libri*, dove si arriva addirittura al 6,49%; così non è però nel canzoniere di Sannazaro, dove *-ore* è la terza rima e si ferma all'1,76%, comparando in 14 testi su 101, con una frequenza (13,86%) prossima, ma inferiore, ai 52 su 366 dei *Rerum vulgarium fragmenta* (14,21%), di contro ai 35 su 150 di Giusto (23,33%) o ai 67 su 180 di Boiardo (37,22%). Si pensi, per prendere un altro termine significativo di paragone, che nella *princeps* delle *Rime* di Bembo le 45 posizioni di *-ore* che si registrano sul totale dei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro vengono raggiunte e superate dai primi 50 testi (anzi, ad essere precisi, 49), quattordici dei quali (il 28%) ospitano la rima,²⁷ e questo nonostante una partitura che spicca a colpo d'occhio per ricercatezza. Una tendenza analoga a quella di Sannazaro emerge comunque anche in altri autori dell'epoca: lavorando su questi aspetti in ambito settentrionale quattrocentesco anni fa ho rilevato ad esempio che nell'*In laudibus* di Antonio Cornazano l'incidenza di *-ore*, per numero di testi in cui compare sul totale, è inferiore a quella di Petrarca (13,04%) o che nella raccolta di Filippo Nuvoloni la desinenza conta una percentuale di occorrenze dell'1,71%, molto simile quindi a quella di Sannazaro.²⁸ Tuttavia la vicinanza del dato numerico può essere ingannevole: in

²⁶ Ivi, p. 546.

²⁷ Per la *princeps* mi sono attenuto naturalmente all'edizione curata da Gorni in *Poeti del Cinquecento*, I. *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano - Napoli, Ricciardi, pp. 38-228. La rima compare a II (2), III (3), VII (4), IX (4), X (2), XII (4), XVIII (4), XX (3), XXI (4), XXIII (4), XXVI (5), XXXIX (4), XLIX (4), poi a LI (3), LIII (4), LV (3), LX (4), LXXIII (2), LXXXI (2), LXXXIII (2), CXIII (2).

²⁸ Cfr. BALDASSARI, *Rimari e petrarchismi a confronto*.

quest'ultimo caso infatti nasce da ragioni diverse, perché in un poeta come Nuvoloni è il portato di una poesia che molto spesso devia, dal punto di vista tematico, dal modello petrarchesco, tant'è che, pur restringendo le occorrenze di *-ore*, egli impiega nove rimanti per questa desinenza non presenti nei *Rerum vulgarium fragmenta*, in maniera non dissimile da quanto fa Boiardo, nel quale il larghissimo impiego della rima si accompagna a un ampliamento del ventaglio lessicale. Sannazaro invece si muove sostanzialmente nei confini tracciati dal Canzoniere di Petrarca, permettendosi solo sporadiche e controllate escursioni (qui evidenziate con il corsivo), due delle quali peraltro rimandano al modello dantesco,²⁹ mentre una, *maggiore*, è comunque autorizzata dai *Triumphs* (TC I 74):

Rimante	SeC (tot. 45)	Rvf (tot. 154)	Bella mano (tot. 110)	Amorum libri (tot. 235)
core	17,78% (8)	21,43% (33)	28,19% (31)	19,57% (46)
amore	13,33%(6)	21,43% (33)	21,82% (24)	20,43% (48)
dolore	8,89% (4)	7,79% (12)	9,09% (10)	8,51% (20)
errore	8,89% (4)	3,90% (6)	9,09% (10)	4,68% (11)
orrore	8,89% (4)	1,95% (3)	/	/
colore	4,44% (2)	4,55% (7)	0,91% (1)	1,28% (3)
fòre	4,44% (2)	6,49% (10)	1,82% (2)	7,23% (17)
onore	4,44% (2)	9,09% (14)	3,64% (4)	2,55% (6)
ore	4,44% (2)	4,55% (7)	2,73% (3)	1,70% (4)
valore	4,44% (2)	3,90% (6)	6,36% (7)	/
<i>vigore</i>	4,44% (2)	/	/	0,85% (2)
ardore	2,22% (1)	1,30% (2)	7,27% (8)	5,11% (12)
fattore	2,22% (1)	0,65% (1)	/	/
<i>maggiore</i>	2,22% (1)	/	/	4,68% (11)
<i>motore</i>	2,22% (1)	/	/	/
odore	2,22% (1)	0,65% (1)	/	0,85% (2)
signore	2,22% (1)	2,60% (4)	1,82% (2)	2,55% (6)
splendore	2,22% (1)	0,65% (1)	2,73% (3)	0,85% (2)
more	/	3,25% (5)	2,73% (3)	2,55% (6)
fiore	/	1,30% (2)	/	7,23% (17)
furore	/	1,30% (2)	/	1,70% (4)
umore	/	1,30% (2)	0,91% (1)	0,85% (2)

²⁹ Cfr. *supra*, n. 23.

migliore	/	1,30% (2)	/	0,43% (1)
possessore	/	0,65% (1)	/	/
calore	/	/	/	0,85% (2)
autore	/	/	0,91% (1)	/
imperatore	/	/	/	0,43% (1)
liquore	/	/	/	0,43% (1)
minore	/	/	/	1,28% (3)
olore	/	/	/	0,43% (1)
soccore	/	/	/	0,43% (1)
terrore	/	/	/	1,28% (3)
timore	/	/	/	0,43% (1)
tore	/	/	/	0,85% (2)

Un piccolo fatto che colpisce, confrontando assenze e presenze dei rimanti dei *Fragmenta* in Sannazaro, è l'assenza di *more*, invece ospitato dagli altri autori qui considerati (ma anche da molti altri, per quello che ho potuto vedere). È probabile che essa discenda da una sorta di ripugnanza nei confronti della rima in *-ore* e non del campo semantico-lessicale in cui rientra il verbo: *morte* infatti è rimante assai frequente. Il sostantivo conta ben diciotto occorrenze (20, 3; 25, 22; 27, 3; 39, 6; 40, 11; 41, 50; 50, 10; 53, 52; 59, 58; 66, 2; 75, 71; 83, 36; 84, 14; 86, 3; 89, 28; 97, 14; 99, 42; 100, 41), a cui se ne aggiungono una del participio (27, 6) e una dell'aggettivo (66, 6). Si tratta in sostanza del rimante che compare nel maggior numero di testi nei *Sonetti et canzoni*, un fatto che ci induce ad apprezzare ulteriormente l'operazione centonaria del son. 18, in cui come detto si costruisce un testo in morte senza usare mai la parola *morte*. In realtà *sole*, con cui secondo Bozzetti si identificava la donna amata da Sannazaro per analogia e contrasto con la donna-luna di Cariteo,³⁰ conta significativamente più occorrenze in assoluto, 21, e le stesse (18) per il sostantivo (se ne aggiungono poi tre della voce verbale *sòle*), ma di quelle 21 sette cadono nella sest. 44. È interessante rilevare che anche nel Canzoniere petrarchesco *morte* prevale su *amore* e *core*, ma il primo conta 34 presenze (con un'occorrenza dell'aggettivo), solo una in

³⁰ BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, p. 123.

più degli altri due. Invece, se anche detraiamo dai nostri calcoli le parole-
rima delle sestine, vediamo che, nei *Sonetti et canzoni*, *core* è preceduto,
oltre che da *morte* e *sole*, da *anni* (15), *danni* (14), *affanni* (13), *sorte* (13),
forte (12), *guerra* (10), *parole* (10), *terra* (10), *acque* (9), *alma* (9), *danno* (9),
mio (9), *parte* (9), *piacque* (9), ed eguagliato da *affanno*, *arte*, *belle*, *gloria*.
Amore conta meno occorrenze anche di *altrove*, *desio*, *inganni*, *memoria*,
pioggia, *prove*, *salma*, *stelle*; addirittura di *vorrei*, e le stesse di molti altri
rimanti: *ale*, *anno*, *carte*, *fama*, *indegno*, *ingegno*, *nacque*, *nome*, *onde*, *paradiso*,
velo, *venne*, *viso*, *vista*.

Da questi dati e da queste considerazioni emerge una tendenza nei
confronti del modello petrarchesco che può essere riportata allo stesso
habitus riscontrato da Arnaldo Soldani nella gestione del sonetto: «San-
nazaro – egli scrive – ritaglia nella grande enciclopedia stilistica del Can-
zoniere ciò che gli sembra più intimamente connesso con la direttrice
profonda di quella esperienza poetica, potando senza esitazioni tutto il
resto». ³¹ Il distanziamento dal modello è dunque in genere l'esito ultimo
di una fedeltà portata fino all'estremo, anche se non manca la possibilità
di ricavare un proprio personale margine di libertà. Se si guarda ad esem-
pio alla graduatoria delle dieci rime più frequenti nei *Sonetti et canzoni*,
si notano alcune marcate differenze rispetto alle predilezioni di Petrarca
e Giusto de' Conti:

	Occorrenze	%	Rvf	BM
1. <i>orte</i>	57	2,23%	0,91% (15)	1,18% (20)
2. <i>anni</i>	53	2,07%	0,69% (29)	1,24% (17)
3. <i>ore</i>	45	1,76%	1,95% (1)	3,41% (1)
4. <i>ole</i>	43	1,68%	1,48% (2)	2,94% (2)
5. <i>anno</i>	38	1,49%	0,82% (19)	1,27% (16)
6. <i>erra</i>	36	1,41%	0,77% (24)	0,74% (39)
7. <i>ale</i>	36	1,41%	0,86% (18)	1,30% (13)
8. <i>acque</i>	32	1,25%	0,43% (64)	0,28% (92)
9. <i>egno</i>	32	1,25%	0,82% (19)	0,87% (33)
10. <i>orno</i>	31	1,21%	0,98% (10)	1,39% (12)

³¹ SOLDANI, *La forma sintattica*, p. 179.

Nella tabella viene indicata tra parentesi la posizione che le desinenze occupano nella graduatoria di *Rerum vulgarium fragmenta* e *Bella mano*: a parte *-ore, -ole, -orno* (che è al decimo posto in Petrarca), Sannazaro privilegia rime che hanno ben più scarsa e a tratti marginale presenza negli altri due canzonieri. Tuttavia se si guarda a questo aspetto per così dire dalla prospettiva di Petrarca, si nota che Giusto de' Conti è più rispettoso della graduatoria petrarchesca, ma che Sannazaro, pur con preferenze diverse, non si discosta poi così tanto dai *Fragmenta* per l'incidenza delle singole rime:

	<i>Rvf</i>	<i>BM</i>	<i>SeC</i>
1. ore	1,95%	3,41% (1)	1,76% (3)
2. ole	1,48%	2,94% (2)	1,68% (4)
3. ia	1,43%	0,77% (36)	0,59% (46)
4. ita	1,42%	1,73% (3)	0,90% (22)
5. ente	1,13%	1,58% (6)	1,10% (14)
6. ei	1,10%	1,21% (18)	1,13% (12)
7. arte	1,01%	1,58% (6)	1,13% (12)
8. io	0,99%	1,70% (4)	1,10% (14)
9. ora	0,99%	0,90% (31)	0,63% (41)
10. ai orno	0,98%	1,43% (11) 1,39% (12)	1,02% (17) 1,21% (10)

Decisamente più marcato – sia detto per inciso – è il distacco dalle predilezioni di Giusto de' Conti.

	<i>BM</i>	<i>Rvf</i>	<i>SeC</i>
1. ore	3,41%	1,95% (1)	1,76% (3)
2. ole	2,94%	1,48% (2)	1,68% (4)
3. ita	1,73%	1,42% (4)	0,90% (22)
4. io	1,70%	0,99% (8)	1,10% (14)
5. ura	1,64%	0,95% (12)	0,51% (57)
6. arte	1,58%	1,01% (7)	1,13% (12)
7. ente	1,58%	1,13% (5)	1,10% (14)
8. ede	1,55%	0,65% (33)	1,06% (16)
9. oco	1,55%	0,61% (38)	0,47% (68)
10. era	1,49%	0,80% (21)	/

6. Vale ora la pena di soffermarsi su un altro fenomeno di assorbimento profondo della lezione di Petrarca che finisce per tradursi in un tratto personale nella composizione dei testi. Uno degli elementi che meglio definiscono la novità dei *Rerum vulgarium fragmenta* e il loro porsi quale modello di compostezza e raffinatezza classiche è costituito dall'opera di riduzione dei pesanti polisillabi in rima che caratterizzava la poesia precedente e delle serie categoriali più facili e scontate, due aspetti intimamente correlati. Per quanto sembri scontato che Sannazaro non usi certi suffissali, il confronto con autori coevi, tra cui Cariteo, porta a dare risalto per contro al suo atteggiamento; forse non è casuale che uno dei pochi testi contrassegnati da una soluzione molto facile (il n° 28), quella data da una serie di infiniti in *-are*, abbia un sapore che definirei boiardesco:

Dal breve canto ti riposa, o lira, non stanca ma sdegnosa al <i>cominciare</i> , poi quella ch'io sperava in ciel locare, ad altra parte indegnamente aspira.	4
Sperava Italia bella, <i>quanto gira</i> de l'Alpe il lembo e <i>quanto cinge il mare</i> , empierne tutta, e 'l bel nome esaltare a tempo e loco, ove più 'l cor sospira;	8
che fosse, poi mille e mille anni, in terra veduta viva e disegnata a nome quella per cui pietà le man mi serra.	11
Però sudar conven sott'altre some, altro premio sperar, per altra guerra, e cantar d'altro volto e d'altre chiome.	14

Si veda infatti, per il v. 2, *AL I 2, 9* «Così comincio, ma nel cominciare», per il v. 3, *AL II 33, 5* «Pur vedo mo' che per altrui sospira», per le espressioni ai vv. 5-6, *AL I 8, 15-16* «che quanto gira in tondo / il mare e quanto spira zascun vento», *AL I 7, 8* «né tutto quel che 'l sol

volando agira [: *aspira*]», *AL* III 4, 13 «che e' non ha il mondo, in quanto cinge il mare». ³²

Il comportamento in tema di rime desinenziali e suffissali è strettamente correlato – come si è detto – alla consistenza del materiale rimico. Nei *Sonetti et canzoni* la preferenza per bisillabi o trisillabi comincianti per vocale è netta, ancora con pieno rispetto del magistero petrarchesco. Nei *Rerum vulgarium fragmenta*, come ha mostrato sempre Afribo, ³³ conta molto l'effetto ritmico della scelta operata in rima, dal momento che una parola bisillabica in clausola o trisillabica con iniziale assorbibile per sinalefe consente più facilmente di collocare un ictus in 8^a. Si veda l'esempio del son. 15 di Sannazaro, su cui per altre ragioni mi sono soffermato all'inizio di questo intervento: esso è interamente contesto di rime bisillabiche o trisillabiche inizianti per vocale (in realtà tra queste ultime figura solo *altrove*):

Piangea la terra, e con sospiri al cielo	
gli occhi alzando, gridava: – O sommo Giove,	
se tutto il tuo poter, tutte tue prove	
chiuder ti piacque in un sì nobil velo,	4
a che cerchi, movendo or caldo or gelo,	
da me partirle, e dimostrarle altrove?	
qual ira, Signor mio, nel cor ti piove,	
che hai già posto in oblio l'antico zelo?	8
Se, per ornar la tua stellata corte,	
voglia ti spinge a non curar miei danni,	
che, amando sé, poco d'altrui si dole,	11
quando fia che virtù mi venga in sorte,	
vedendosi spogliar pur 'nanzi gli anni	
e lassar cieca me, senza il mio sole? –	14

³² Cito gli *Amorum libri* (*AL*) da MATTEO MARIA BOIARDO, *Amorum libri tres*, 2 tt., a cura di T. Zanato, Scandiano - Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea, 2012.

³³ AFRIBO, *La rima del Canzoniere e la tradizione*, pp. 588-89.

Solo due versi, il terzo e soprattutto, per il suo valore conclusivo, l'ultimo sfuggono al passo costante di 8^a 10^a, entrambi con ictus contigui in 6^a 7^a, senza contare che il bisillabismo ossessivo è reso ancora più marcato dai richiami assonantici: proprio l'ultimo verso sigilla il testo su una sorta di bisticcio: *sorte-sole*, che in realtà è il portato di una correzione:³⁴

15, 9-14

Se, per ornar la tua stellata **corte**,
voglia ti spinge a non curar miei danni,
che, amando sé, poco d'altrui si **dole**,
quando fia che virtù mi venga in **sòrte**,
vedendosi spogliar pur 'nanzi gli anni
e lassar cieca me, senza il mio **sole**? –

FN^{4b}, c. 142r-v

Si, per ornar li toi stellati **chiostri**,
Amor ti spinge ad non curar mei danni,
et la man di pietà ver me si **serra**,
quando fia che virtù mai qui si **mostri**
vegendosi spogliar pur 'nanzi gli anni
et restar senza sol cieca la **terra**?

Una situazione in tutto simile si verifica nel son. 39, ancora interamente composto da rimanti bisillabici o trisillabici iniziati per vocale: anche qui solo due versi (6 e 14) non presentano ictus di 8^a 10^a, e ancora una volta uno di questi è l'ultimo, che chiude il sonetto su uno scontro di 9^a 10^a:³⁵

Vaghi, soavi, alteri, onesti e <i>cari</i>	
occhi, del viver mio <i>cagione</i> e <i>scorte</i> ,	
se 'l ciel qui vi credè con lieta <i>sòrte</i>	
per far i giorni miei sereni e <i>chiari</i> ,	4
dunque il bel velo e que' <i>leggiadri</i> e <i>rari</i>	
capelli, a studio sparsi per mia morte	
con le man ne' miei danni <i>sempre accorte</i> ,	
perché mi son di voi sì spesso <i>avari</i> ?	8
Se questa offesa non <i>tardasse</i> in <i>parte</i>	
la debil penna e l'affannato <i>ingegno</i> ,	

³⁴ Si veda anche *supra*, n. 10. Le varianti sono leggibili in SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 453.

³⁵ Su questo sonetto, da altra angolazione, si veda MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 147.

sareste forse ornati in molte *carte*;
ché benché i' sia di tanta altezza indegno,
d'Amor sospinto, pur potrei senz'*arte*
lassar di voi qua giù non leggi^{er} pegno. 11
14

Si noti anche in quest'ultimo sonetto la forte tendenza a insistere sulla ripetizione di elementi simili: la clausola di 8^a 10^a implica quasi sempre la presenza di un accento su due termini tra loro accoppiati, specie in dittologie; si hanno assonanze in clausola come *cagione e scorte* e *leggiamdri e rari*, o richiami tra versi in rima che si estendono proprio all'8^a sede: *onesti e cari : sereni e chiari*. Notevolissima poi l'implicazione paronomastica tra i rimanti, con *cari : chiari* e *scorte : sorte* nella prima quartina.

Altri esempi di simili e ulteriori effetti sono offerti da due sonetti contigui, 16 e 17, che rientrano ancora nella sequenza su cui mi ero soffermato inizialmente. Prendiamo in considerazione in particolare il primo:

Così dunque va il mondo, o fere stelle?
così iustizia il ciel governa e regge?
questo è 'l decreto de la immota legge?
queste son le influenzie eterne e belle? 4
L'anime che a *virtù* son più rebelle,
Fortuna esalta ognor tra le sue gregge,
e quelle per chi il *vizio* si corregge,
suggette espone a *vènti* et a procelle. 8
Or non devria la rara, alma beltade,
li divini costumi e 'l sacro ingegno
alzar costei sovra ogni umana sòrte? 11
Destino il vieta, e tu, perverso indegno
mondo, il consenti. Ahi cieca nostra etade!
ahi menti de' mortali oblique e torte! 14

Le quartine sono giocate su un'assonanza tra le rime, resa più accentuata dal fatto che si tratta in entrambi i casi di rime in doppie consonanti. Il verso incipitario accresce l'effetto, dato che la giuntura *fere stelle*

è essa stessa in assonanza; nell'intera prima quartina del resto si ha la sensazione di una ripetizione quasi ossessiva, dato che grazie anche ai rimanti esclusivamente bisillabici l'ictus cade sempre sull'ottava posizione e in tre casi su quattro su una *e* tonica, con richiamo interno in particolare tra *governa* e *eterne* ai vv. 2 e 4; d'altra parte la prima sottounità è suggellata dall'estensione dell'assonanza sull'intero verso: «queste son le influenzie eterne e belle». Al v. 5 il passaggio a un rimante trisillabico porta con sé uno scarto sul piano ritmico: tutta la seconda quartina si allinea difatti su un passo di 6^a 10^a, con richiamo interno questa volta, fonico e semantico, tra *virtù* e *vizio* ai vv. 5 e 7, a cui si aggiunge *venti* al v. 8. Dopo queste due quartine che con il loro ritmo diversamente ma analogamente insistente sembrano intese a rendere più dura l'amara constatazione delle leggi inesorabili che governano il mondo (e si noti la diversamente ripetitiva scansione sul piano metrico-sintattico: la prima quartina è suddivisa in quattro interrogative, la seconda in due periodi caratterizzati entrambi da inversione), il transito alle terzine implica un ulteriore cambiamento ritmico: «Or non devria la rara alma beltade» introduce uno scontro di ictus in 6^a 7^a posizione per sinalefe, in una figura peculiarmente petrarchesca, che pare intesa a innalzare la temperatura patetica del testo. Seguono cinque endecasillabi di nuovo tutti con ictus in 8^a e 10^a posizione, con una successione ai vv. 10-11 di gruppi di aggettivo più nome, ma il v. 12, che ripropone l'assonanza in clausola *perverso indegno*, segna un ulteriore mutamento, visto che la coppia aggettivale asindetica è in *enjambement* con *mondo* al verso successivo:³⁶ si tratta della prima inarcatura, quanto meno della prima di una certa forza, del sonetto, il quale si chiude su un verso spiccatamente allitterante, «ahi menti de' mortali oblique e torte!», in cui *menti* e *mortali* si richiamano proprio a *mondo* al v. 11.

Non si può non notare come l'equivalenza mensurale che connota quasi tutte le serie rimiche del sonetto sia funzionale a creare anche una

³⁶ Cfr. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, pp. 153 e 154.

rete fonica tra i rimanti: nella prima quartina si ha uno scarto minimo tra le parole in clausola, mentre il cambiamento di misura sillabica nella seconda quartina è compensato dal fatto che, a parte *procelle* al v. 8, *rebelle*, *gregge*, *corregge* creano una serie di rapporti di ricchezza, derivazione e inclusività con i rimanti della prima. Andrà notato poi che da un lato *beltade* segna uno scarto rispetto alle quartine, modificando finalmente la successione di tonica e atona in clausola, ma che dall'altro implica continuità sia fonica sia semantica con *belle* e *rebelle* ai v. 4-5 (con il primo rimante si crea una relazione di rima grammaticale); vi è poi un rapporto paronomastico tra *ingegno* e *indegno* ai vv. 10 e 12 e quasi paronomastico tra lo stesso *beltade* e *etade* ai vv. 9 e 13, mentre le due terzine si legano in clausola ancora in virtù di un'equivalenza bisillabica.

Quasi speculare a questo è il sonetto successivo, giocato sull'assonanza tra le due rime delle terzine, un caso su cui si potrebbero muovere altre osservazioni simili a quelle appena condotte, ma su cui non mi dilungo perché ciò che importa è davanti ai nostri occhi e perché già ci si è soffermato da par suo Arnaldo Soldani, mettendo in rilievo in particolare la forte contrapposizione esistente tra seconda quartina e prima terzina: «il sonetto appare chiaramente bipartito – ha scritto – lungo l'asse semantico euforia/disforia e lungo quello formale inarcatura/linearità».³⁷

Una nova angeletta a' giorni nostri
 nel viver basso apparve altera e schiva,
 e così bella poi, lucente e viva
 tornò volando a li *superni* chiostri. 4

Felice ciel, tu chiaro or ti dimostri
 del lume onde la terra è oscura e priva;
 spirti ben nati, e voi l'alma mia diva
 lieti vedete ognor con gli occhi vostri. 8

Ma tu ben pò dolerti, o cieco mondo:
 tua gloria è spenta, il tuo valore è morto,

³⁷ SOLDANI, *La forma sintattica*, p. 187.

tua divina eccellenza è gita al fondo! 11

Un sol remedio veggio al viver corto:

che avendo a navigar mar sì profondo,

uom raccolga la vela, e mora in porto. 14

Mi limito solo ad aggiungere che anche in questo caso l'allitterazione ai vv. 9-10 è esito di un intervento rispetto alla lezione attestata da FN⁴:³⁸

17, 9-14

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

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

FN^{4b}, c. 153v

Ma tu ben puoi dolerti, o ciecho mondo:
si non quanto madonna or ti **conforta**,
ché perduto hai il tuo valor **secondo**.

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

Non mi attardo oltre, se non per mostrare un altro paio di casi interessanti di implicazione fonica tra rimanti:³⁹

4, 9-11

E se non che 'l mio cor sol d'una **piaga**
si contenta languir, poi c'al ciel **piacque**,
e del suo primo error l'alma s'**appaga**,

mi vedresti al tuo nido in mezzo l'acque
arder, non già per forza d'arte maga,
ma del desio che in me per fama nacque.

22, 1-4

Tra freddi monti e luoghi alpestri e ferì,
ove a pena mai caldo il sol **pervenne**,
mi giunse Amor, non con le usate **penne**,
per colmarmi d'affanni e di **pensieri**.

³⁸ Cfr. SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 453.

³⁹ Per il primo, cfr. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 155 e le considerazioni in nota.

Anche se i due luoghi sono desunti dalla prima parte e forse sono l'esempio di un manierismo più spiccato in una seconda fase della poesia sannazariana, l'insistenza su effetti di richiamo all'interno della serie e tra le serie appare un dato costante nei *Sonetti et canzoni*. Specie il ricorso a rime derivative, ricche, inclusive, paronomastiche produce una forte, a tratti fortissima, implicazione fonica tra i rimanti, con una presenza invece piuttosto parca della rima equivoca. Tutto ciò meriterebbe approfondimenti; l'impressione per ora è che a Sannazaro non interessi giocare sull'ambiguità del significante in rima, ma sul suo potenziale come strumento per creare richiami e rispondenze interne, facendo della colonna dei rimanti una sorta di spina dorsale su cui si innerva il testo, specialmente nel caso del sonetto, dotato così di una chiara geometria interna: le rime tecniche spesso rafforzano l'identità mensurale tra i rimanti e accrescono la compattezza della partitura fonica, con effetti sul rapporto tra le partizioni, sia nel senso a volte di una continuità e fusione sia, in altre occasioni, in quello di uno stacco.

7. Forse non è un caso che nella gestione della rima nei sonetti si registrino due tendenze che allontanano almeno parzialmente Sannazaro da Petrarca: una maggiore ripetitività rimica rispetto alla canzone, forse perché la struttura fissa invita a un ricorso insistito ad alcuni collaudati giochi fonici, e la tendenza a concentrare rime consonantiche e rare nelle terzine, quasi per creare uno stacco tra le due parti e conferire maggior spicco al finale, luogo privilegiato per produrre sorpresa nel lettore.

Nei suoi sonetti Petrarca usa una gamma assai ampia di rime: le desinenze da lui impiegate sono ben 414 sul totale di 519 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, quindi una percentuale molto alta, quasi l'80%; in Sannazaro la percentuale si abbassa drasticamente: si tratta di 155 desinenze su un totale di 298, quindi il 52%. È chiaro che la differenza dipende anche dalle dimensioni del *corpus* e dal diverso peso che hanno i sonetti sul totale: in Petrarca i versi dei sonetti pesano per il 57,01% (se includiamo nel computo anche le rime al mezzo e quindi calcoliamo

le posizioni di rima, per il 56,31%), in Sannazaro per il 43,80%. Tuttavia è significativo che, prendendo un altro dato, cioè la media di posizioni per desinenza, osserviamo che globalmente nei *Rvf* questa voce statistica è di 15,19 e nei sonetti scende a 10,72; invece nella raccolta di Sannazaro è di 8,58 e nei sonetti di 7,23. Ora, dal momento che è scontato che la media sia ben più alta nei *Rerum vulgarium fragmenta*, che contano un numero di posizioni di rima triplo rispetto ai *Sonetti et canzoni* e un numero di sonetti pressoché quadruplo, ciò che importa esaminando questi dati è soprattutto il divario esistente tra la media generale e quella dei sonetti: in quest'ultimo genere, dovendo scegliere solo quattro o cinque rime per testo (in Sannazaro, ricordiamo, assai più spesso quattro),⁴⁰ un autore teoricamente ha di fronte a sé una gamma ben più vasta di possibilità rispetto a quella a disposizione nel comporre testi più estesi. È abbastanza evidente che invece Sannazaro profonde la propria creatività nei testi lunghi, e in particolare nelle canzoni. È bene osservare infatti che il dato della percentuale delle desinenze impiegate nei sonetti sul totale dei *Sonetti et canzoni* non dipende dalla presenza di un genere petrarchescamente non canonico quale quello dei capitoli ternari, come si potrebbe pensare a tutta prima. Consideriamo ad esempio le quantità di materiale esclusivo dei principali generi metrici praticati da Sannazaro (dove con *hapax* si intendono le desinenze che contano una sola attestazione, con desinenze esclusive quelle desinenze che sono presenti in un solo genere, anche se con più di un'attestazione, con serie esclusive le serie a cui queste desinenze danno vita nel complesso):

⁴⁰ I sonetti a quattro rime sono 65 su 80.

Rima e petrarchismo nei *Sonetti et canzoni*

Gen. metr.	hapax	% hapax tot. (130)	% desin. tot. (298)	% serie gen.	% serie tot. (892) ⁴¹	Desin. esclusive	% desin. gen.	% desin. tot. (298)	Serie esclusive	% serie gen.	% serie totali (892)
Canzoni	73	56,15%	24,50%	18,53% (394)	8,18%	86		28,86%	106	26,90%	11,88%
Sonetti	26	20%	8,72%	7,76% (335)	2,91%	31	20% (155)	10,40%	43	12,84%	4,82%
Capitoli	21	16,15%	7,05%	17,80% (118)	2,35%	22		7,38%	23	19,49%	2,58%

Una semplice proporzione ci dice che se i sonetti si tenessero sulla stessa media delle canzoni, gli *hapax* in questo genere metrico dovrebbero essere più del doppio, all'incirca 62. Vediamo i dati nei *Rerum vulgarium fragmenta* per canzoni e sonetti, limitatamente agli *hapax*:

Gen. metr.	hapax	% hapax tot. (167)	% desin. tot. (519)	% serie gen.	% serie tot. (2.741)
Canzoni	76	45,51%	14,64%	6,47% (1.174)	2,77%
Sonetti	86	51,50%	16,57%	5,90% (1.457)	3,14%

Possiamo dire che Petrarca riserva sostanzialmente al sonetto un trattamento paritario rispetto alla canzone, un elemento che del resto emerge considerando la suddivisione in classi foniche del materiale rimitico: le rime vocaliche sono al 42,31% nel complesso dei *Rvf* e al 42,63% nei sonetti, le consonantiche al 35,33% e al 35,15%, le geminate al 16,05% e al 15,30%, quelle in iato al 6,30% e al 6,71%. Invece nei *Sonetti et canzoni* abbiamo un passaggio delle rime vocaliche dal 41,06% (tutti i testi) al 42,95% (solo sonetti), delle consonantiche dal 36,33% al 32,95%, delle geminate dal 18,11% al 18,21%, delle rime in iato dal 4,50% al 5,89%. Ma la differenza risalta ancora meglio se

⁴¹ Esito del seguente calcolo: canzoni, 394 serie (11, 46 ss.; 25, 38 ss.; 41, 46 ss.; 53, 38 ss.; 59, 32 ss.; 69, 54 ss.; 75, 46 ss.; 83, 34 ss.; 89, 60 ss.); sonetti, 335; capitoli: 118; sestine: 24; madrigali: 21 (24, 4 ss.; 38, 4 ss.; 57, 5 ss.; 64, 3 ss.; 68, 5 ss.).

opponiamo da un lato i sonetti e dall'altro le restanti forme metriche a parte i capitoli, come si vede nella tabella sottostante:

	Sonetti	Altri generi (esclusi capitoli)
Rime vocaliche	42,95% (481)	40,15% (436)
Rime consonantiche	32,95% (369)	39,13% (425)
Rime geminate	18,21% (204)	17,77% (193)
Rime in iato	5,89% (66)	2,95% (32)
Tot. posizioni di rima	1.120	1.086

Lo stesso calcolo nei *Rerum vulgarium fragmenta* dà i seguenti risultati:

	Sonetti	Altri generi
Rime vocaliche	42,63% (1.892)	41,90% (1.443)
Rime consonantiche	35,15% (1.569)	35,31% (1.216)
Rime geminate	15,30% (679)	17,02% (586)
Rime in iato	6,71% (298)	5,78% (199)
Tot. posizioni di rima	4.438	3.444

Insomma, è evidente che Sannazaro, pur raggiungendo percentuali molto alte di consonantismo, riduce la dose di queste rime nei sonetti. Al dato appena visto se ne lega un altro, che segna la seconda differenza rispetto ai *Rerum vulgarium fragmenta*. Petrarca non solo tratta il sonetto come gli altri generi, ma all'interno del sonetto distribuisce le varie tipologie rimiche in maniera sostanzialmente omogenea tra quartine e terzine. In Sannazaro è invece evidentissimo uno squilibrio, che è ancora più accentuato peraltro nella prima parte dei *Sonetti et canzoni*: nelle quartine prevalgono nettamente le rime vocaliche, nelle terzine sono decisamente più presenti le consonantiche.

Questi i dati dei *Sonetti et canzoni*:

Rima e petrarchismo nei *Sonetti et canzoni*

	Totale	Totale Q	Totale T	I parte Q	I parte T	II parte Q	II parte T
Rime vocaliche	42,95% (481)	49,38% (316)	34,38% (165)	55,36% (124)	34,52% (58)	46,15% (192)	34,29% (107)
Rime consonantiche	32,95% (369)	27,50% (176)	40,21% (193)	19,64% (44)	44,64% (75)	31,73% (132)	37,82% (118)
Rime geminate	18,21% (204)	17,50% (112)	19,17% (92)	19,64% (44)	16,07% (27)	16,35% (68)	20,83% (65)
Rime in iato	5,89% (66)	5,63% (36)	6,25% (30)	5,36% (12)	4,76% (8)	5,77% (24)	7,05% (22)
Tot. posizioni di rima		640	480	224	168	416	312

Questi invece quelli dei *Rerum vulgarium fragmenta*:

	Totale	Totale Q	Totale T
Rime vocaliche	42,63% (1.892)	43,53% (1.104)	41,43% (788)
Rime consonantiche	35,15% (1.569)	34,70% (880)	36,23% (689)
Rime geminate	15,30% (679)	15,62% (396)	14,88% (283)
Rime in iato	6,71% (298)	6,15% (156)	7,47% (142)
Tot. posizioni di rima	4.438	2.536	1.902

Il 34,70% di rime consonantiche nelle quartine dei *Rerum vulgarium fragmenta* è appena al di sopra della media generale dei sonetti, fissata al 35,15%, allo stesso modo in cui il 36,23% delle terzine è appena leggermente al di sopra. In Sannazaro invece il 27,50% di consonantiche nelle quartine, che nella prima parte scende addirittura al 19,64%, è cinque punti percentuali al di sotto della media generale, così come il 40,21% delle terzine, che nella prima parte giunge fino al 44,64%, è ben al di sopra.

Il discorso può essere approfondito anche utilizzando un altro parametro. Se consideriamo gli *hapax* rimici delle due raccolte, notiamo che nei *Rvf* delle 86 rime attestate solo in un sonetto, 41 cadono nelle quartine e 45 nelle terzine. Per quanto riguarda quelle delle quartine, esse si ripartiscono così: 26 consonantiche, 10 geminate, 5 vocaliche. Quelle delle terzine invece sono suddivise tra 18 consonantiche, 17 vocaliche, 9 geminate, 1 in iato. Quindi prevalgono le consonantiche nelle quartine, mentre nelle

terzine le vocaliche sono quasi equivalenti. Nei *Sonetti et canzoni* i 26 *hapax* in sonetti si ripartiscono invece tra 10 nelle quartine e 16 nelle terzine, dunque con una più decisa preferenza per le terzine: nella fronte si trovano 4 rime vocaliche, 3 geminate e 3 consonantiche; nelle terzine 7 consonantiche, 5 vocaliche, 2 geminate e 2 in iato.

Allargando lo sguardo a tutte le rime che contano una presenza in un solo sonetto, queste tendenze appaiono più nette. Nei *Rvf* abbiamo un totale di 164 desinenze (83 consonantiche, 48 vocaliche, 29 geminate, 3 in iato), che si ripartiscono in questo modo: 76 contano una presenza nelle quartine (46 consonantiche, 16 geminate, 14 vocaliche), 88 nelle terzine (37 consonantiche, 34 vocaliche, 13 geminate, 3 in iato). In Sannazaro lo stesso rilievo dà i seguenti risultati: 76 rime con una sola presenza seriale nei sonetti (34 consonantiche, 26 vocaliche, 12 geminate, 3 in iato); 31 nelle quartine (14 vocaliche, 12 consonantiche, 5 geminate), 45 nelle terzine (22 consonantiche, 12 vocaliche, 7 geminate, 3 in iato). Mentre in Petrarca le rime vocaliche sono nettamente minoritarie rispetto alle consonantiche e anche inferiori alle geminate nelle quartine e invece quasi alla pari delle consonantiche nelle terzine, in Sannazaro si verifica un fenomeno pressoché inverso, con le terzine in particolare deputate a ospitare le sonorità più aspre e le terminazioni più rare in rima. Cadono qui ad esempio *hapax* dell'intera raccolta come *-agna*; *-ampa*; *-ange*; *-arve*; *-erga*; *-erma*; *-orni*, o anche *-ipio*, *-udo*, *-umo*.

Un esempio significativo da questo punto di vista è offerto già dal primo sonetto, nel quale il peculiare schema delle terzine fa sì che esse si aprano e chiudano su una desinenza fonicamente rilevata e che registra qui la propria unica occorrenza. La rima in *-ange* si lega al contempo a quella in posizione A, che – come si è visto – è la seconda più frequente nei *Sonetti et canzoni* ed è giocata qui sulla seriazione di alcuni dei rimanti più diffusi, quasi che Sannazaro abbia voluto aprire la raccolta su una delle note poi dominanti (ricordo che *anni* è il terzo rimante in assoluto): non si sfugge in effetti all'impressione che questo testo sia deputato a svolgere una funzione proemiale:

Se quel soave stil che da' prim'anni
 infuse Apollo a le mie rime nove,
 non fusse per dolor rivolto altrove
 a parlar di sospir sempre e d'affanni, 4
 io sarei forse in loco ove gl'inganni
 del cieco mondo perderian lor prove,
 né l'ira di Vulcan né i tuon di Giove
 mi farebbon temer ruina o danni. 8
 Ché se le statue e i sassi il tempo frange,
 e de' sepolcri è incerta e breve gloria,
 col canto sol potea levarmi a volo; 11
 onde con fama et immortal memoria,
 fuggendo di qua giù libero e solo,
 avrei spinto il mio nome oltra Indo e Gange. 14

Il sonetto oltretutto è indicativo della temperie dei *Sonetti et canzoni* anche per un'altra rima, quella in *-oria*, che, presente in sole due occasioni nei *Rerum vulgariū fragmenta* (*Rvf* 126, 41 *memoria* : 44 *gloria* e 326, 10 : 11 : 12, dove si aggiunge *victoria*, nella serie di tre rime bacciate di uno schema inconsueto) e assente ad esempio in Giusto de' Conti, ma frequente nel Cariteo, compare in ben otto testi dei *Sonetti et canzoni* (1, 10 : 12 *gloria* : *memoria*; 11, 37 : 38 *memoria* : *gloria*; 25, 34 : 37 *gloria* : *vittoria*; 53, 35 : 36 *gloria* : *memoria*; 55, 10 : 12 : 14 *gloria* : *istoria* : *memoria*; 69, 30 : 32 *gloria* : *memoria*; 85, 10 : 12 : 14 *gloria* : *memoria* : *istoria*; 87, 9 : 11 : 13 *gloria* : *memoria* : *vittoria*), quasi come emblema dell'umanesimo sannazariano e della tematica metapoetica che pervade la raccolta. Esempiare quest'altro passo della canz. 53 (vv. 33-37):

che s'un marmo poi serra
 la carne ignuda e frale,
 almen di tanta gloria
 qualche rara memoria
 qui rimanesse eterna et immortale

Non si fatica a vedere ancora una volta i segni dell'imitazione di *Chiare, fresche et dolci acque* («S'egli è pur mio destino [...] ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda, / qualche gratia...»), anche se l'immaginazione sepolcrale è totalmente diversa. Qui poi la *memoria* non è più lo spazio interiore in cui risiede l'immagine mentale della donna,⁴² né la *gloria* è più la sua apoteosi, come accade proprio nella splendida scena rievocata in *Rvf* 126, 40-45 «Da' be' rami scendea / (dolce ne la memoria) / una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo; / et ella si sedea / humile in tanta gloria, / coverta già de l'amoroso nembo». I due rimanti appaiono invece il segno dell'aspirazione dell'io lirico a raggiungere la *gloria* poetica, attraverso una poesia che possa ricevere la consacrazione della *memoria*: partiti dalla pratica del centone, in cui il trapianto implica reinterpretazione del testo di partenza, possiamo concludere questo lungo percorso sulla rima nel Sannazaro lirico con un esempio che mostra come il petrarchismo, nei suoi risultati migliori, sia l'arte del più sottile tradimento.

⁴² Cfr. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 140: «è in fondo assente [...] anche l'esercizio più sottile e penetrante del proprio sviluppo interiore, l'arte della memoria, pur così splendidamente esercitata dal maestro».