

LA CANZONE 41 DEI SONETTI ET CANZONI:
OR SON PUR SOLO E NON È CHI MI ASCOLTI*

Arnaldo Soldani

1. Prima di entrare nel vivo, vorrei ringraziare gli amici milanesi che hanno avuto l'idea di organizzare questo convegno interamente dedicato ai *Sonetti et canzoni*: perché vedere tanti studiosi di diverse generazioni riuniti intorno a questo libro capitale è il segnale definitivo di una consacrazione, il traguardo di un lento cammino di riconoscimento che, iniziato negli anni Sessanta del secolo scorso, è proseguito sottotraccia nei decenni successivi, senza più mettere in discussione l'importanza storica e il valore letterario di questa esperienza di scrittura. I titoli delle diverse relazioni tracciano già una mappa delle linee di interesse suscitate dalla lirica di Sannazaro, insistendo giustamente sui paradigmi, per dir così, ossia sui grandi temi, sui grandi fenomeni: il macrotesto, la lingua, la

* Cito i *Sonetti et canzoni* da IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961 [MAURO], pp. 133-220, dove si riproduce la *princeps* (Napoli, Sultzbach, 1530) con i consueti ammodernamenti nella resa grafica (cfr. *ivi*, p. 451). La canz. 41 si legge alle pp. 163-66, con apparato alla p. 455. Le citazioni dai *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca (*Rvf*) sono da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004 (I ed. 1996).

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-04-12



metrica, la tradizione, l'intertestualità (in ingresso e in uscita). Nel mio intervento invece proverò a passare dai fenomeni generali alla lettura di un testo singolo. E tuttavia mi auguro che anche questo sia un segnale che va nel senso che si diceva. Il petrarchismo è, infatti, un codice condiviso e la sua tenuta si misura sullo spazio di due secoli e su parecchie generazioni di poeti, ma sempre di più gli studi di questi anni hanno mostrato da un lato le sue stratificazioni interne, in diacronia e in diatopia, dall'altro la presenza di singole voci che hanno cantato da soliste (prima di essere a loro volta imitate dal coro dei comprimari): così Giusto de' Conti, così Boiardo, così il nostro Sannazaro, e poi Bembo e della Casa, naturalmente, fino alla propaggine estrema di Torquato Tasso. E un discorso analogo si potrebbe fare per personalità forse meno spiccate ma pure riconoscibili: Bernardo Tasso, Luigi Tansillo, Vittoria Colonna, Celio Magno, per fare altri nomi che abbiamo tutti in mente, ma lascio volentieri aperta la lista. Ecco: il riconoscimento di una preminenza, di uno splendore estetico, se vogliamo usare questa categoria, a mio avviso comporta anche un'apertura di credito. Pensare cioè che questi autori siano stati dei poeti veri, alcuni dei poeti veramente grandi, ci obbliga a leggere i loro testi non solo come un esito di quel codice socializzato, ma anche o soprattutto come testi che hanno qualcosa da dire, da dirci: che hanno un'urgenza di significazione che, se non prescinde – né mai potrebbe – dal grande modello trecentesco e dalla sua lettura storica, tuttavia impone anche uno scarto, una fuga in avanti, un'individuazione di quel certo testo rispetto a tutti gli altri testi composti rispettando quella grammatica. Non occorre che aggiunga che penso proprio questo delle liriche di Sannazaro, e in particolare di quella che ho scelto per la mia analisi, la sontuosa canz. 41, *Or son pur solo e non è chi mi ascolti*. Il punto sarà quindi mostrare come il suo petrarchismo, rigoroso e intelligente, finissimo, mai scontato, non sia solo la precondizione culturale necessaria alla scrittura, ma funga da catalizzatore di un'intenzione espressiva, che ha spinto Sannazaro a scrivere questo testo in questo modo, tracciando determinate linee argomentative e innescando i procedimenti stilistici che le realizzano. Solo in questa prospettiva – a mio avviso –

prendono senso gli intrecci con due altre liriche del grande sistema, una di Petrarca, l'altra di Cariteo, di cui dirò nel finale.

2. Ma prima occorre soffermarsi su alcune questioni filologiche, dato che la canzone ci è pervenuta non solo nella redazione a stampa (alle cc. 25r-27v della *princeps*) ma anche in svariate redazioni manoscritte. Qui, in mancanza d'altro, tocca sempre affidarsi agli apparati di Alfredo Mauro, sperando nella bontà della sua trascrizione e comunque sapendo che le sue annotazioni sono programmaticamente selettive, purtroppo senza che sia sempre chiara la *ratio* della scelta. Così è pure questa volta, in cui Mauro, stranamente, si allontana dalla prassi consueta, per cui di norma registra come base le lezioni del Magliabechiano VII 720 (FN⁴; per Fanara FN⁶) e «solo quando questo vien meno, [le lezioni] di altri [...] indicati in capo a ciascun componimento».¹ Per la canz. 41 invece l'editore sceglie come manoscritto di riferimento un Ambrosiano (MA¹, cc. 29r-30v) benché il testo compaia anche in FN⁴ (cc. 61v-63r) e nell'altro codice importante, il napoletano NO (cc. 4-9), dei quali l'apparato fornisce solo poche varianti.² Immagino che l'opzione sia stata suggerita

¹ MAURO, p. 451.

² Per la descrizione dei manoscritti e la loro seriazione dei testi, rimando a MAURO, pp. 436-47 (insieme agli studi di Mengaldo e Bozzetti citati *infra*). In FN⁴ la canz. 41 compare nella parte non calligrafica del codice, e precisamente in quella iniziale scritta dalla mano che Mengaldo definisce *b* e Bozzetti chiama invece *a*: cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 139 (1962), 426, pp. 219-45: 222-23, e CESARE BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del "Canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, in "Studi di filologia italiana", 55 (1997), pp. 111-26: 114. Sempre Mengaldo (*ibid.*) attribuisce questa sezione del manoscritto al secondo o terzo decennio del Cinquecento, ravvisandovi tratti toscani argentei (tra cui uno anche nella canz. 41, v. 27, *adrieto* per *adietro*, lezione non riportata da MAURO perché non salvata dalla rima, dunque sicuramente non d'autore), e ne conclude che «il trascrittore [...] è toscano, e discretamente compromesso col campanile, ma lavora su un antigrafo ricco di meridionalismi». In NO la canz. 41 figura in posizione rilevata sul piano della sequenza (quale prima delle canzoni) e della

dal fatto che per questa lirica l'Ambrosiano risultasse più ricco di lezioni che si scostavano dalla *princeps*: non è dato sapere, peraltro, con quale presunzione di maggiore vicinanza all'originale, in mancanza non dico di uno stemma ma anche di una pur generica analisi delle caratteristiche del testimone (e della sua patina linguistica). D'altra parte, già Mengaldo faceva notare che in questo e altri casi analoghi, quando Mauro sceglie di seguire un codice diverso da FN⁴, non riporta le lezioni concordanti di quest'ultimo (ad es., qui, la variante del v. 80 segnalata da Mauro in apparato come solo di MA¹ compare anche in FN⁴), sicché non è neppure possibile ricostruire il grado di sovrapponibilità o di divergenza delle differenti versioni.³ In queste condizioni è anche difficile farsi un'idea della cronologia relativa fra le varianti dei tre testimoni citati in apparato: non possiamo sapere, infatti, se le lezioni attribuite al solo MA¹ siano davvero isolate, e dunque indichino una maggiore distanza dalla *princeps*, oppure sembrino tali solo per l'omissione di identiche lezioni degli altri due testimoni. Né mi sembra che aiutino i casi in cui due o tre testimoni presentino lezioni diverse dalla stampa e divergenti tra loro. Ad es. al v. 53 la versione di MA¹ (*Cotal mi tratta il giovenil disio*) sembra più lontana da quella della stampa (*Tal guida fummi il mio cieco desio*) rispetto alla variante di FN⁴ (*Tal guida fummi il giovinil disio*), che dunque configurerebbe uno stadio redazionale intermedio tra la prima e la definitiva. Ma, per dire, a 87 la situazione si rovescia, e a fronte del verso della *princeps* (*ché s'a le prime fasce*) troviamo, in approssimazione crescente, prima FN⁴ (*che se pur da le fasce*), quindi NO (*che se da prime fasce*), infine MA¹ (*che se in le prime fasce*). La presenza del componimento in NO permette tuttavia di ipotizzare qualcosa di più almeno per la sua

costruzione letteraria (per il suo esplicito rimando a Cariteo, ai vv. 37-38, di cui si dirà): le indicazioni in BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, p. 121. Quanto all'Ambrosiano MA¹, esso contiene solo una ventina di testi di Sannazaro, e tuttavia MAURO lo valorizza con numerose citazioni in apparato e con la sua assunzione a fonte manoscritta principale per quattro casi (27, 75, 81, oltre alla nostra canzone).

³ MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali*, p. 228.

cronologia assoluta, dato che Bozzetti attribuisce con una certa sicurezza la silloge a una data antecedente al 1496.⁴

Pur con tutte le cautele indotte da queste incertezze filologiche, è comunque legittimo proporre qualche osservazione sulle varianti manoscritte in rapporto all'edizione definitiva. Mi limiterò a tracciare le linee di tendenza principali, che confermano ampiamente quanto ci aspettiamo dopo gli studi classici sulla lirica di Sannazaro, e in particolare dopo il saggio del mio maestro Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, che a quasi sessant'anni dalla pubblicazione non smette di sorprendere per la completezza delle informazioni, l'acutezza della loro interpretazione, la funzione paradigmatica svolta per gli studi successivi.⁵ E la citazione, al di là del suo valore affettivo, vuole essere anche un atto di riconoscenza nei confronti di quei primi pionieri della riscoperta del Sannazaro lirico, che comprendono Mauro, Dionisotti, la Ageno. Sul piano strettamente linguistico, registriamo dunque la sistematica cancellazione delle macchie di koinè lirica aragonese di tardo Quattrocento, a favore della franca adesione alle forme petrarchesche che domina la *princeps*, precisando tuttavia che già nelle versioni manoscritte, qui come altrove, le macchie erano tutto sommato abbastanza contenute, vuoi per l'azione normalizzatrice svolta dai copisti primo-cinquecenteschi, vuoi per la straordinaria sensibilità verso il modello dimostrata *ab origine* dall'autore medesimo.

Fonetica. Viene eliminata la sola apocope non propriamente canonica, con ristrutturazione del verso per ragioni prosodiche: 6 «potrò *sicur* fra voi or lamentarme» → «potrò fra voi *secur* or lamentarme?» (MENGAL-

⁴ BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, pp. 121 e 125.

⁵ P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora (con il titolo *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*) in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, introduzione di Matteo Palumbo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 134-91 (indicato d'ora in poi come MENGALDO, con la pagina della nuova edizione).

DO, p. 178). La forma *secur* in effetti compare una sola volta nei *Rvf* (3, 7), che per il resto consegnano sempre la forma piena, così come la *princeps* dei *Sonetti et canzoni* nelle altre occorrenze della parola. Viene anche corretta una sincope del tutto eccentrica, ancora con riscrittura estesa del verso: 54 «che nel *labrinto* el qual seguendo io» → «c' al *labirinto*, il qual seguendo fuggo» (MENGALDO, p. 178). Nel settore dei dittonghi, dando per scontata l'assenza già nei manoscritti della metaforesi napoletana, resta l'alternanza – diciamo – letteraria tra le forme, così come era stata codificata dalla tradizione poetica. In effetti il comportamento apparentemente contraddittorio di Sannazaro, che corregge 70 *rilieva* → *rileva*, 83 e 91 *può* → *pò*, ma anche all'inverso 14 *fere* → *fiere*, 47 *fero* → *fiero*, 33 *dolo* → *duolo*, si giustifica con la fedeltà al dettato dei *Fragmenta*, in cui *duolo* è esclusivo e *pò* di gran lunga prevalente, mentre *fero/fiero* alternano legittimando le oscillazioni di Sannazaro, che in altre poesie scrive o corregge in senso inverso (MENGALDO, pp. 180-82). Quanto a *rileva*, il verbo non è attestato nei *Rvf*, ma varie volte nella *Commedia*, sempre con monotonogo anche nelle forme rizotoniche. In questo quadro, così coerente, come in altre liriche fa specie soltanto il passaggio *levarsi a volo* → *vuolo* (v. 32), con punto di arrivo a una forma non toscana e mai attestata da Petrarca (che naturalmente ha sempre *volo*, anche in locuzioni assai simili come 169, 6 *levarsi a volo*, 262, 14 *alzarsi a volo*; così pure in Cariteo 19, 69 *alzarmi a volo*). Mengaldo aveva già ravvisato che «la dialettica tra *volo* e *vuolo* è tutta a vantaggio di quest'ultimo», pur con qualche minima oscillazione (p. 181). In particolare a 89, 19 si ha la correzione opposta *vuolo* → *volo*, in un verso che presenta una certa sovrapposibilità con il nostro (*alzarsi a volo*, che è l'unico es. di *volo* monotonogato, contro gli otto di *vuolo*, tra cui 1, 11 *levarmi a vuolo*, 59, 52 *alzarsi*

a *vuolo*, costruiti sulla stessa matrice).⁶ Nelle vocali protoniche, accanto a un caso di normale allineamento alla forma toscana (3 *si* cong. → *se*; MENGALDO, p. 182), si assiste ancora alla sistematica opzione per la variante esclusiva o maggioritaria in Petrarca, dunque: 6 *sicuro* → *seuro* (unica forma attestata nei *Rvf* e nella *princeps*), 42 e 60 *nimicol-a* → *ne-micol-a* (due soli casi di *ni-* contro 35 in *Rvf*, nessuno nella *princeps*), 43 *resospinto* → *risospinto* (nella *princeps* sempre *risospingere*, con *ri-* e con *-o-* pretonica, come nei *Rvf*; casi analoghi rilevati altrove da MENGALDO, p. 182, ad es. 2, 14 *reconduce* → *riconduce*), 95 *riverenzia* → *reverenzia* (esclusivo *reverenza* nei *Rvf*), 53 *disio* → *desio* (opzione esclusiva nei *Rvf* come nella *princeps*; costante correttoria segnalata da MENGALDO, p. 183). Un po' più complessa la situazione di *gittare/gettare* (94 *gittati* → *gèttati*), perché se la tradizione toscana pre-petrarchesca oscilla, ma con una netta prevalenza di *gitt-* (ad es. la *Commedia* ha qualche caso di *gett-*, ma solo tonico, a fronte di casi molto più numerosi di *gitt-* sia tonico che atono), Petrarca oppone un solo caso con *gett-* (tonico) a due casi con *gitt-* (solo in protonia); e Sannazaro sembra cogliere la lezione del maestro, con tre casi di *gett-* (due tonici: *getta*, uno atono: 11, 98 *gettò*), tre con *gitt-* (sempre atoni: *gittasse*, *gittai*, *gittata*).

Nel consonantismo, per l'alternanza tra scempie e intense segnale qualche caso di normalizzazione toscana: 29 *meza* → *mezza* (analogo a tanti altri su cui MENGALDO, pp. 183-84), 18 *addrizi* → *drizzi*, e – fuori

⁶ La scelta antitoscana per *vuolo* andrà attribuita, più che a ragioni metafonetiche, a un'estensione analogica della norma più tardi definita da Tizzone Gaetano da Pofi nella sua *Grammatica volgare*, Napoli, Sultzbach, 1539, cc. 4r e 37v-38r, volta a distinguere il sostantivo (con dittongo) dalla forma omofona del verbo da cui deriva (senza dittongo): «a quelli [nomi] che procedono da li detti verbi si pone *U* innanzi ad *O*. Da *Sono* verbo viene *Il suono* nome, da *coco* verbo nasce *il cuoco* nome, da *dono* verbo procede *il duono* nome», ecc. Così MENGALDO, p. 181 n. 56: «È probabile che anche per *vuolo* il Sannazaro sentisse un analogo motivo di distinzione». E per forme simili in Cariteo cfr. ENRICO FENZI, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'“Endimione”*, in “Studi di filologia e letteratura”, 1 (1970), pp. 9-84: 16 (e n. 14).

dal processo correttorio – uno in apparente controtendenza, 27 *adietro* (anche a 94, 33), che tuttavia è legittimato dall'uso dei *Fragmenta* (sempre *a dietro*) e si inquadra nel trattamento complessivo dei prefissati con *ad* (su cui MENGALDO, p. 184). Mentre la variante di 30 *apena* → *a pena* non tocca la realtà fonetica ma rientra nella tendenza a imitare la scrittura analitica propria del Canzoniere (che conosce solo *a pena*; cfr. *ibid.*).⁷ Irriducibile alla norma sia toscana che poetica è invece la scempia di 14 *ucelli*, che già fa specie per la scelta lessicale (cfr. sotto). Anche per sorde e sonore, l'intenzione che guida il correttore si conferma quella di conformarsi all'esempio dei *Rvf*: di qui 4 *segretarie* → *secretari*, e la doppia variante di 90-91 *etate* → *etade*, *libertate* → *libertade*, localmente implicata dalla rima ma in realtà costante in Sannazaro per i suffissati in *-ate* → *-ade* (MENGALDO, p. 186).

Morfologia. Poche le varianti significative. La più vistosa, *el art. masch.*, è eliminata nella rielaborazione complessiva del v. 51 e sostituita dalla forma canonica a 54 *el qual* → *il qual*. Per il resto, segnalo solo *contro* → *contra* al v. 8 («contra ai colpi d'Amor»), sulla falsariga dei *Rvf* che hanno sempre *contra*, mai *contro* (e qui cfr. in particolare 3, 6 «contra' colpi d'Amor», che sarà la matrice del passo di Sannazaro). Sempre negli indeclinabili, si veda 25 *vie più* → *via più*, ancora come nel Canzoniere (che ha un solo caso con *vie*) e come nel resto della *princeps*. Tra morfologia e sintassi si colloca la correzione di 87 *in le prime fasce* → *a le*, anch'essa costante nell'elaborazione della raccolta (MENGALDO, p. 178). Nel verbo, registro due sole varianti, entrambe relative a forme di *potere*: 40

⁷ La difformità di scrittura, sintetica per *adietro*, analitica per *a pena*, stabile per tutta la raccolta di Sannazaro, a fronte della sola analitica utilizzata per entrambe le espressioni dall'autografo dei *Rvf* (e pure dall'aldina del 1501), trova forse una spiegazione negli usi delle edizioni quattrocentesche del Canzoniere. Ad es. nella canz. 37 la Valdezoco (Padova, 1472) ha *adietro* al v. 52 e *a pena* al v. 21 (cc. XVIIr e XVIv). Per la variante *adrieto* di FN⁴, cfr. *supra*, n. 2.

possea → *potea*, 79 *porria* → *poria*, che di nuovo allineano il testo alla prassi esclusiva dei *Rvf* e della sultzbachiana.

Lessico. In questo settore la raccolta è ben più cospicua. Cominciamo dalla sostituzione di parole non attestate nei *Rvf* con espressioni d'uso petrarchesco costante: 13 «ché chi mal vive il viver troppo *annoia*» → «ché a chi mal vive, il viver troppo è *noia*» (con cambiamento del costrutto, da V+Acc a V+Dat), 18 *addrizi* → *drizzi*, 26 *raccontar* → *ricontar*, 56 *questo carco* → *incarco* (nel *Canzoniere* e nella *princeps*, *incarco* è sempre sost., *carco* agg.), 84 *s'inforza* → *s'indura*. Si ha un solo caso inverso, ma clamoroso, quando l'autore cassa *augelli*, vera «parola-simbolo del linguaggio poetico tradizionale»,⁸ instaurando la più anodina *ucelli* (v. 14). Qui lasciamo pur stare l'uso, anch'esso singolare, della forma con *-c-* scempia (su cui *supra*); quello che conta davvero è che la scelta cozza apertamente con la prassi lessicale di Petrarca, che nei *Rvf* si serve una sola volta di *uccel* (23, 165) a fronte dei tanti casi di *augello* e *augelletto*. Le uniche considerazioni che posso aggiungere sono, in primo luogo, che comunque *uccello* (con geminata) alterna comunemente col provenzalismo nella tradizione poetica toscana prepetrarchesca (Dante lirico e comico compreso), e in secondo luogo che, fedele alla sua linea di condotta, sempre molto coerente e sistematica, Sannazaro nella *princeps* non usa mai *augello* ma sempre *ucello/ucelletto* (6 occorrenze, e sempre con scempia), anche in presenza di citazioni petrarchesche dirette e memorabilissime (88, 3 «vagli ucelletti a le mie note pronti»). Meno accusato è invece il ripudio di 16 *aer* per *aria*, perché qui anche Petrarca oscillava, pur preferendo il primo, che lo stesso Sannazaro non disdegna altrove (89, 72 «si alzà sopra quest' aere oscuro e fosco!»). Altro è il discorso quando Mengaldo ravvisa che «a volte il tentativo di sottrarsi a un petrarchismo generico e di maniera implica il distacco dalla citazione dell'aretino» (p.

⁸ LUCA SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, p. 75.

174), citando ad es. proprio un verso della canz. 41: 53 *giovenil disio* → *cieco desio*; a cui possiamo assimilare anche il v. 72, che passa da «Tacer non posso il velo» a «Scusar non posso il velo», credo per evitare la memoria troppo scoperta dell'incipit della canz. 325 dei *Fragmenta* («Tacer non posso, et temo non adopre»), e insieme ottenendo una migliore messa a fuoco semantica del risentimento che anima quella parte della lirica. Il dispositivo mentale non è poi così dissimile da quello, tipico di ogni poetica classicistica, e specialmente petrarchista, volto a evitare la ripetizione, ravvicinata o a distanza. Sempre Mengaldo ne parla come di un'altra costante correttoria dei *Sonetti et canzoni* (pp. 162 ss), portando qualche es. dalla nostra lirica. Così, la variante *non trovo* → *non veggio* del v. 62 è implicata dalla presenza di *si trova* in rima al v. 65; e *mio mal* → *mio duol* del v. 97 da quella di *mio mal* al v. 86. A questi aggiungo il caso di 57 *al parer mio* → *al creder mio*, motivato dall'occorrenza di *parere* in attacco del medesimo verso (che ora dunque suona «mi parrebbe sì grave, al creder mio»). Qui evidentemente la genericità dell'espressione cassata, poco più che un segnale discorsivo, non trovava una forza retorica sufficiente a giustificare la ripetizione; che invece viene cercata, per la ragione opposta, al v. 10 «a soffrir quel c' uom *mai non vidde* in terra» → «a soffrir più c' uom *mai soffrisse* in terra», con acquisto sia di perspicuità del dettato, sia di insistenza patetica sul motivo.

Concludo questa sezione con qualche nota sugli esiti di attenuazione semantica e indeterminatezza prodotti talvolta dalla correzione lessicale (su cui MENGALDO, pp. 170-73): 4 *mie piaghe antiche* → *pene*, 5 *i miei martiri* → *pensieri*, ecc. Effetto che è ottenuto altrove anche con la sostituzione del singolare con il plurale: 43 *in questa selva resospinto* → *queste selve*; ovvero con l'eliminazione del pronome personale e con esso dei «connotati troppo personalizzanti e autobiografici» (MENGALDO, p. 172): 55 «mi chiuse, ond'io non esco omai per tempo» → *onde non esco*, 98 «che farà lei che par sì umana in vista?» → *che dovrà far chi par*; oppure con il passaggio da *questo* a *quello*: 60 «e questa dolce mia nimica acerba»

→ e *quella dolce*, dove *quella* allontana l'oggetto amoroso nel tempo e nello spazio, mentre *questa* dava l'idea di un'urgenza, di una presenza incombente.

Sintassi e prosodia del verso. Tratto insieme le due strutture fondanti del discorso poetico perché – come è ovvio – ogni cambiamento nella prima implica quasi necessariamente un cambiamento nella seconda, dato che le due insistono sulla medesima linea di progressione linguistica. Lo si vede ad es. a 9 «questa mia frale scorza» → «questa frale mia scorza», dove la ricollocazione del possessivo in posizione marcata, e – diciamo – poetica, comporta anche la rimodulazione del profilo ritmico del settenario (da 1^a 4^a 6^a a 1^a 3^a 5^a 6^a), con acquisto di un ictus, e per di più ribattuto, a ridosso della chiusa. Lo stesso a 55 «mi chiuse, ond'io non esco omai per tempo» → «mi chiuse, onde non esco omai per tempo», dove l'eliminazione, già osservata, del pronome personale produce insieme una ristrutturazione della linea prosodica, a parità di densità accentuale: da una tutta giambica 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a, a una più mossa e screziata, 2^a 3^a 6^a 8^a 10^a, con accento ribattuto di 2^a 3^a generato dalla restituzione di *onde* alla forma piena. Mentre a 27 «Oh quante fiate questi tempi adietro» → «Quante fiate questi tempi adietro», oltre a evitare la solita sequenza giambica 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a a favore di una con attacco di 1^a, così caro a Petrarca, la correzione implica pure la scansione dieretica di *fiate*, esclusiva nei *Rvf*, e il preciso recupero di un incipit di questi ultimi (*Quante fiate*, due volte a inizio delle due quartine del son. 281, che condivide con la nostra canzone il tema della fuga in «luoghi ombrosi et foschi»).

Un ruolo spesso determinante in questi meccanismi ritmici è svolto dalle dittologie, perché quando interviene su una coppia Sannazaro non solo, solitamente, mira a un'intensificazione semantica ma ottiene anche una maggiore varietà nella distribuzione degli ictus. Osserviamo il settenario 76 «mi son sì *avari* e scarsi» → «mi son *invidi* e scarsi», dove la sostituzione di una parola piana con una sdrucciola, a parità di volume

trisillabico, implica il passaggio da una sequenza uniformemente giambica 2^a 4^a 6^a a una 2^a 3^a 6^a, di nuovo calamitata sul centro di gravità ritmico rappresentato dallo scontro d'arsi nella zona centrale. Chiudo questo punto con l'esempio più significativo, per complessità e per potenza figurativa del risultato finale. Si tratta del v. 80 «quel che questa dolente e misera alma» → «quel che questa affannata infelice alma», dove, insieme, vengono mutati entrambi i membri della dittologia, questa da copulativa diventa asindetica, assecondando una predilezione san-nazariana (MENGALDO, p. 169), e si assiste a una indubbia crescita di fascinazione semantica. Ecco, a me sembra che quest'ultimo effetto, così evidente alla lettura, sia indotto anche dal nuovo assetto melodico della linea discorsiva. La variazione, infatti, implica anche il cambio di prosodia del secondo membro, che da sdruciolato (*misera*) diventa piano (*infelice*) e, entrando in sinalefe con l'ultima parola, crea un ribattimento d'accento. Si passa dunque da un profilo 1^a 3^a 6^a 8^a 10^a a uno 1^a 3^a 6^a 9^a 10^a. Grazie al gioco delle sinalefi, inoltre, i due membri della dittologia sono aumentati di una sillaba ciascuno, con l'effetto di un rallentamento intonativo e di una maggiore distrazione del determinante dal suo sostantivo (*questa... alma*), pur a parità di sillabe metriche. Insomma, si crea il dispositivo, così caratteristico di questo poeta, che tiene in sospenso un sintagma aggettivale plurimo lungo tutto un verso, prima che si incontri il sostantivo che lo regge; e in tal modo – nel nostro passo – si dilata l'effetto patetico consegnato dai due aggettivi così disposti.

Tolti i casi in controtendenza, piuttosto eccezionali, l'attività correttoria procede dunque su una strada di più coerente riproduzione del modello petrarchesco, di cui si adottano con sicurezza le opzioni esclusive e – soprattutto – si colgono con occhio infallibile le preferenze, le regolarità, all'interno di un regime di oscillazioni e di variazione stilistica programmatica. Il processo si esprime in due direzioni. Da una parte, disegna un sistema variantistico organico, che avvolge per intero i *Sonetti et canzoni*, investendo fasci di fenomeni simili e trattandoli in modo analogo. Dall'altra, allinea le zone interessate dai residui di ibridismo,

tipicamente quattrocenteschi, al clima complessivo del testo, che fin dalle prime stesure a noi pervenute appariva ben orientato al risultato finale. Sicché gli interventi successivi non fanno che uniformare compiutamente una patina fonomorfológica e un sistema lessicale già per sé abbastanza omogenei (mentre – per dire – nella sintassi non si danno cambiamenti significativi, perché in quel settore il codice appariva già bene acquisito). In questo quadro, anche nelle parti non sottoposte a rielaborazione, le emergenze apparentemente eccentriche si rivelano quasi sempre legittimate dal grande modello trecentesco e testimoniano, casomai, una sua lettura aperta, larga, disponibile cioè a coglierne non solo gli elementi convenzionali ma anche le strategie di ampliamento del repertorio e l'esplorazione di aree periferiche del sistema. Così ad es. il *fusse* (3^a pers. sing.) del v. 46, forma verbale tipica del fiorentino quattrocentesco, ma autorizzata dal Canzoniere, dove le basi in *fuss-* alternano con quelle in *foss-*; e benché in Sannazaro queste ultime finiscano per prevalere nella rielaborazione (ad es. a 25, 2; 26, 12; 63, 8), rivelando «una presa di posizione “cinquecentesca”, normativa, a danno di persistenti macchie arcaiche della lingua poetica, espunte con notevole frequenza», tuttavia la resistenza pur minoritaria delle altre dimostra che in lui non si disperde del tutto il senso della polimorfia consegnata dai *Fragmenta*.⁹

Pochi, dunque, i casi veramente irriducibili: oltre a quelli introdotti dalla revisione e già menzionati (*vuolo, ucelli*), mi sentirei di citare solo 5 *occolti*, esclusivo in Sannazaro e in Cariteo e spesso – come qui –

⁹ La citazione è da MENGALDO, p. 187; ivi, p. 188, la discussione sull'oscillazione *fuss-/foss-* nella lirica di Sannazaro, per la quale rimando anche ad ARNALDO SOLDANI, “*Madonna, quel soave onesto sguardo*” di Iacopo Sannazaro, in *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Andrea Acribo, S. Bozzola e A. Soldani, Padova, Cleup, 2016, pp. 75-102: 82-84. Per gli usi petrarcheschi cfr. MAURIZIO VITALE, *La lingua del Canzoniere (“Rerum vulgarium fragmenta”) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996, p. 55. Un *fusse* è anche al v. 40 della canz. VIII di Cariteo, legata alla 41 di Sannazaro dall'identità dello schema strofico e da vari altri elementi, come vedremo (e ci si chiede se sia un caso che in entrambi i testi quella forma verbale cada nella stessa stanza, la quarta).

confermato dalla rima (v. 1, *ascolti*), contro *oculto* costante nella tradizione toscana e nei *Rvf* (anche nel sintagma matrice per il passo di Sannazaro: 264, 97 *oculto pensero*). Per il resto, si conferma che le tessere lessicali del Canzoniere vengono reimpiegate pervasivamente come materiale di pronto uso per il processo compositivo: l'aspetto, questo, tutto sommato più superficiale o più ovvio del petrarchismo di Sannazaro, su cui dunque preferisco non soffermarmi. Se non per segnalare alcuni elementi che spiccano a prima vista: singole parole, come il *labirinto* del v. 54; oppure locuzioni inconfondibili, come *di di in di* del v. 61; o costellazioni di rime su parole di una certa energia fonica, come *sforza : scorza* (8 : 9), *gorgo : accorgo* (15 : 17), *fuggo : struggo* (54 : 56), *esca : cresca* (81 : 84); o ancora certe cadenze ritmico-lessicali, fin dall'incipit, «Or son pur solo e non è chi mi ascolti», che riecheggia e come condensa certi passi petrarcheschi: 70, 3 «che se non è chi con pietà m'ascolte», 318, 4 «è anchor chi chiami, et non è chi responde», 114, 5 «Qui mi sto solo; et come Amor m'invita». Piuttosto interessante, inoltre, anche per comprendere i modi di circolazione del codice espressivo, il caso del v. 4 «O secretari di mie pene antiche», che a monte rimanda a *Rvf* 168, 2 «che secretario anticho è fra noi due», ma a valle è a sua volta il probabile archetipo di un passaggio sublime della *Liberata* tassiana, laddove Ermينيا in fuga sfoga le sue pene con il cielo notturno «e secretari del suo amore antico / fea i muti campi e quel silenzio amico» (VI 103, 7-8): in cui ritorna il dialogo con la natura silente e si riprende un'evidenza formale come la rima *amiche : antiche* di Sannazaro. E qualche altra cosa la vedremo poi.

L'esito di tutto – lo sappiamo – è che nella data fatidica del 1530 la raccolta di Sannazaro, pur avendo seguito percorsi suoi propri, sostanzialmente indipendenti, risultava adeguata, quasi senza sforzo, agli standard più rigorosi del classicismo formale bembiano, ed era letta unanimemente come il modello di riferimento del petrarchismo maturo, insieme alle *Rime* dello stesso Bembo. Tanto è vero che, una volta uscite dall'orbita cittadina che ancora caratterizzava la *princeps*, ed entrate nel circuito della grande editoria “nazionale”, tra Roma e Venezia, le rime

di Sannazaro furono sottoposte solo moderatamente ai processi di revisione che di norma, a quell'altezza, investivano i prodotti della cultura cortigiana a cavallo dei due secoli. Una rapida collazione fatta per la nostra canzone sull'Aldina del 1534 dimostra ad es. che gli interventi furono limitati, e quasi esclusivamente di tipo ortografico e tipografico. Quelli di sostanza riguardano, non a caso, due tra i pochi elementi di reale eterodossia, restaurando al v. 4 *augelli* e al v. 32 *volo* (ma, coerentemente, non il *dolo* del v. succ.), che invece la *princeps* sultzbachiana aveva sostituito con *ucelli* e *vuolo*: un segnale, questo ripristino mirato, sia delle maglie strette dei processi di revisione editoriale, a cui sembra sfuggire poco o nulla, sia del fatto che – per il resto – il testo uscito dalla penna dell'autore (e dai torchi di Sultzbach) suonava all'editore sufficientemente aderente al codice linguistico in via di avanzata stabilizzazione.¹⁰

¹⁰ Ho consultato l'aldina (*Sonetti, e canzoni del Sannazaro*, Venezia, Eredi di Aldo Manuzio il vecchio & eredi di Andrea Torresano, 1534) nell'esemplare della Biblioteca Nazionale di Firenze (Ald.1.3.17.b), alle cc. 16r-17v. Come scrivevo, i suoi interventi sul testo toccano quasi solo il livello ortografico o fonosintattico. Tra questi non va considerata l'adozione larga dell'*b* etimologica, sia iniziale (*bor*, ecc.), sia interna (*allbor*, *trabea*, ecc.), perché questa era già nella *princeps* (se non vedo male, con la sola eccezione di 73 *biancha*) ed è stata eliminata nell'edizione moderna per intervento di MAURO. Così come a MAURO si devono altre alterazioni in punti in cui le due cinquecentine in realtà convergevano: l'eliminazione di qualche *i* grafica (2 *quercie* → *querce*, 59 *ognibor* → *ognor*), l'incomprensibile opzione per la forma piena in 56 *sotto 'l qual* → *sotto il qual*. Per il resto, l'aldina introduce di suo poche elisioni (1 *mi ascolti* → *m'ascolti*, 51 *sola ella* → *sol'ella*) o all'inverso una restituzione della forma piena (76 *son* → *sono*), e la scrizione sintetica di alcune preposizioni articolate (45 *de la* → *della*, 87 *a le* → *alle*). In qualche caso, gli interventi non producono una differente realizzazione fonetica, come in 77 *begli occhi* → *begl'occhi*; in qualche altro sono difficili da decifrare: come si dovrà pronunciare 71 *per ch'n silenzio* (da *perché 'n silenzio*)? (è immaginabile che sia saltata la restituzione della *i*- di *in*, e allora la variante sarebbe intesa a sostituire un'afèresi con un'elisione). Così ancora 62 *veggio altro* (in MAURO, ma *veggi'altro* nella *princeps*) → *vegg'altro*, che se pronunciato /veggaltro/, porterebbe alla forma *veggo*, mai attestata nei *Ref* (salvo un *veggo* condizionato dalla rima). Quest'ultima variante potrebbe suggerire una coscienza meno raffinata della grammatica petrarchesca, come senz'altro accade

3. Veniamo ora alle strutture portanti del discorso. Lo schema metrico è questo: ABC BAC cDdEeFF, più congedo aBbCcDD. Dunque: 7 stanze di 13 vv., formate da due piedi ternari di soli endecasillabi e da una sirma eptastica che alterna tre settenari ai quattro endecasillabi, con *concatenatio* e *combinatio*. Segue un congedo coincidente con la sirma. Lo schema in sé risponde pienamente all'assetto canonico definito a suo tempo dal *De vulgari, ça va sans dire*. Ma si noterà che evita di inserire tra la *concatenatio* e la *combinatio* la quartina a rime incrociate (tipo |deed|) che in quella posizione era piuttosto frequente: ad es. nella dantesca *Io son venuto al punto della rota* o nelle petrarchesche 125, 126, 129, a cui si preferisce qui la sequenza di due distici baciati (DdEe). La conseguenza è che a partire dalla *concatenatio* e per tutta la sirma non si conoscono altre rime che le bacciate: CcDdEeFF, con un esito di ripercussione immediata, accresciuto dal fatto che queste rime poggiano – non a caso – sui soli tre settenari dello schema, che riducono il tempo di ritorno dell'eco fonica. E tali elementi ritmici e armonici si accordano agli effetti di patetico, di

con il ripristino di *può* (51, 83, 91, da *pò* di Sannazaro), *porria* (79, da *poria*), *gittati* (94, da *gèttati*), *riverezza* (95, da *reverenzia*). D'altro canto, l'aldina non interviene su casi ben più sospetti: né su 46 *fusse* né soprattutto su 5 *occolti* (ma è probabile che quest'ultimo sia stato salvato dall'essere in rima). Infine, qualche intervento pare indotto da una cattiva comprensione del testo, che spinge a soluzioni *faciliores*: così a 20-21 «Tu sai ben quanto tacque / la lingua mia, e quanto *in sé ritenne*» → *si ritenne*; 40-42 «Che potea far, se d'ogni speme in bando / e dal dolor mi vedea preso e vinto, / e 'l sonno era nemico agli occhi miei?» → *Il sonno* (senza la cong. copulativa iniziale, con iniziale maiuscola e con spostamento del punto interrogativo alla fine del v. prec.: evidentemente perché non si comprende che la frase del v. 42 è coordinata alla ipotetica dei vv. 40-41). Decisamente errata invece la sostituzione di 95 *piagni* → *piangi*, che non solo cassa una forma di Petrarca (38, 8, ecc.) ma soprattutto fa cadere la rima con 96 *bagni*. A parte queste sviste, in ultima analisi siamo di fronte a un *maquillage* soprattutto tipografico, volto ad allineare questa stampa agli standard della produzione editoriale moderna (anche nella scelta del corsivo e nella punteggiatura), secondo una prassi già adottata dall'edizione romana di Blado (ancora nel 1530, pochi mesi dopo la napoletana), «corretta e “puntata” come si conveniva e anche tipograficamente *à la page*»: cfr. PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991 (rist. anast., Ferrara, UnifePress, 2009), p. 192.

slargo emotivo, che – come vedremo – la canzone persegue nella sua impostazione discorsiva, fondata sul monologo solitario dell'io di fronte alla natura notturna.

Sappiamo, fin dai lavori di Gorni, Santagata e Balduino, che Sannazaro è in sostanza il primo poeta di tardo Quattrocento che in *tutti* i suoi schemi di canzone rispetti rigorosamente il canone del Canzoniere: nel senso che usa solo schemi petrarcheschi e li riproduce senza deviazioni, con questo dando avvio a un filone di ortodossia metrica che non avrà riscontri neppure in Bembo.¹¹ E infatti, anche in questo caso, la matrice si conferma uno schema dei *Fragmenta*, la canz. 207, *Ben mi credea passar mio tempo omai*, di cui Sannazaro – come fa sempre – ricalca pure il numero delle stanze e la forma del congedo. Il repertorio di Gorni indica la lirica di Petrarca come prima attestazione del dispositivo, che poi resta un *hapax* nel Trecento e troverà imitatori solo nel petrarchismo quattrocentesco, con altre 24 occorrenze: non moltissime, dunque, ma neppure così poche e oltretutto distribuite in modo interessante. Perché, di queste, solo 10 tornano nel Cinquecento maturo, mentre le altre cadono tutte nel Quattro, e ben 5 in ambito aragonese: due in Aloisio (18, 45), una in Caracciolo (*Amori* 209), una in Cariteo (*Endimione*, canz.

¹¹ Una prima panoramica su questa «fedeltà [...] assoluta e scrupolosissima» era stata offerta già da GUGLIELMO GORNI, *Ragioni metriche della canzone* (1973), ora in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 207-17, alle pp. 212-17, dove si registra anche che «il numero delle stanze di canzoni con schema eguale è identico, e che la forma dei congedi è fedelmente esemplata sul modello» (p. 214). Per il quadro metrico complessivo della lirica in quest'epoca cfr. ARMANDO BALDUINO, *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento* (1995), ora in ID., *Periferie del petrarchismo*, a cura di Beatrice Bartolomeo e Attilio Motta, presentazione di Manlio Pastore Stocchi, Roma - Padova, Antenore, 2008, pp. 31-90, dove per Sannazaro si rileva, in particolare, la sua restrizione della tavola metrica petrarchesca, da cui viene esclusa la ballata, troppo compromessa con l'intrattenimento cortigiano (p. 58), e ancora il rigore strutturale nelle forme della canzone (pp. 77-79). Sulle vicende metriche specifiche della lirica aragonese, che culminano con l'ortodossia petrarchista di Sannazaro e del suo maggiore compagno di strada, il Cariteo dell'*Endimione*, cfr. M. SANTAGATA, *La lirica aragonese*, Padova, Antenore, 1979, pp. 253-77.

VIII), oltre alla canz. 41 dei *Sonetti et canzoni*.¹² Se poi aggiungiamo che 5 delle 10 occorrenze cinquecentesche appartengono a Tansillo, ce n'è abbastanza per tracciare una netta linea “napoletana” di ricezione dello schema, che infila uno dopo l'altro i campioni del petrarchismo locale, una generazione via l'altra, a partire dagli anni Sessanta di Aloisio.¹³ A confermare – sul piano del metodo generale – che simili filiere non men-
tono mai, e che il duro filamento corre saldamente sottotraccia a legare tra loro generazioni ed esperienze poetiche.

Restando al piano delle strutture astratte, ma inoltrandoci un po' di più nelle dinamiche dell'enunciazione, osserviamo ora la distribuzione dei periodi sintattici rispetto alle griglie metriche. Niente da dire quanto alla funzione di guida svolta dalla successione strofica: in tutta la canz. 41 non succede mai che i confini delle stanze siano violati, in alcun modo, dalla segmentazione sintattica, e insomma ognuna di esse inizia insieme al suo primo periodo e termina insieme al suo ultimo, le due segmentazioni in capo e in coda sono del tutto coincidenti. Del resto, come mostra il repertorio di Gaia Guidolin, in tutta la tradizione rinascimentale i casi di scavalco sintattico delle pause strofiche sono davvero eccezionali.¹⁴ Lo stesso lavoro della Guidolin rende conto delle diverse tipologie di suddivisione sintattica interna alle stanze, schedando i casi di coincidenza o meno dei periodi con le partizioni metriche canoniche, ossia i due piedi e la sirma. Per le canzoni di Sannazaro il dato più evidente è che esse si conformano alla tendenza maggioritaria nei *Fragmenta*, ossia alla ordinata disposizione dei periodi dentro la griglia

¹² Tutti i dati sono ricavati dal *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMC1)*, censimento di G. Gorni, edito per cura sua e di Massimo Malinverni, Firenze, Cesati, 2008.

¹³ Ricordo che la ricostruzione storiografica di SANTAGATA, *La lirica aragonese*, pp. 253-77, assegna un ruolo centrale proprio ad Aloisio e a Caracciolo quali esponenti dell'avanguardia petrarchista, che sul piano metrico (e non solo) anticipa molte delle soluzioni di Cariteo e Sannazaro.

¹⁴ Cfr. GAIA GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 260-80.

metrica (con il 52% delle stanze totali per i *Rvf* e il 44% per i *Sonetti et canzoni*), a dimostrare che in questo settore cruciale anche nella canzone, come pure nei sonetti, Sannazaro coglie perfettamente quella che Praloran chiama l'«intonazione convenzionale» del metro, il modello costruttivo fondamentale della linea del discorso, rispetto a cui le altre opzioni si manifestano come varianti condizionate da determinate scelte stilistiche.¹⁵ La canz. 41 non si discosta da questo quadro complessivo, anzi casomai lo rafforza. Quasi tutte le stanze infatti appaiono scandite secondo lo schema prevalente, dunque con pausa alla fine del 3°, 6°, 13° verso, e l'unica oscillazione si ha nel fatto che alcune presentano una sirma sintatticamente unitaria (I, V, VI, VII), altre una sirma suddivisa in due periodi (II, III). Fa eccezione soltanto la st. IV, dove non viene rispettato il limite metrico più marcato, quello tra fonte e sirma, perché il periodo che occupa per intero il secondo piede si estende fino al primo verso della sirma, assorbendo il verso della *concatenatio* (vv. 45-46 «e ben vorrei / che fusse or noto a lei»). È peraltro interessante che questo avvenga nella IV strofa, quella centrale, dotata per ciò stesso di un suo rilievo nell'economia del testo, e che soprattutto, come in Petrarca, tale

¹⁵ Cfr. le tabelle di GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento*, pp. 224-25, dove si mostra anche come Sannazaro resti allineato con Petrarca nel tipo con un unico periodo disteso su tutta la strofa (*Rvf* 16%, *Sonetti et canzoni* 20%), mentre riduce drasticamente il tipo con piedi legati e sirma indipendente (25% vs 12%) e all'inverso incrementa quello con legatura tra secondo piede e sirma, con primo piede indipendente (7% vs 24%). Per il concetto di intonazione convenzionale applicato a questi fenomeni, cfr. MARCO PRALORAN, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di A. Soldani, Roma - Padova, Antenore, 2013, in particolare a p. 47: «Petrarca [è] attentissimo all'incidenza che lo schema metrico della canzone, di volta in volta, possiede sulla composizione. Proprio perché questo viene determinato da una specie di intonazione consolidata, adattata alla divisione metrica immanente, diventa possibile poi innescare tipologie di organizzazione sintattica che evadano da quella. Ma esse acquistano un rilievo molto marcato proprio perché rappresentano un'intonazione marcata che scaturisce sulla linea di una intonazione, diciamo, con molta prudenza, "convenzionale"». Per il trattamento sintattico del sonetto di Sannazaro, cfr. A. SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, in "Studi medievali e umanistici", 15 (2017), pp. 167-204.

deviazione dalla matrice soggiacente cada in coincidenza con il punto di svolta semantico-argomentativo – lo vedremo tra poco. E allora l'eccezione si lascerà interpretare piuttosto come una misura ulteriore del livello di fedeltà al modello dei *Fragmenta*, la cui imitazione formale arriva in Sannazaro a questi estremi di finezza e di profondità, a percepire cioè simili oscillazioni e a coglierne la funzione all'interno del sistema complessivo della *mise en texte* e della significazione.¹⁶

4. È il momento di passare dal livello delle forme a quello dei contenuti o almeno delle forme del contenuto. Qui la canz. 41 sembra porsi all'incrocio di due *topoi*, tra loro correlati e ben presenti nel Canzoniere: da un lato la fuga del soggetto dal consesso umano e la ricerca di solitudine (ma anche di dialogo) nella natura, dall'altro il paesaggio notturno in cui avviene questa fuga disperata. Sul piano psicologico, tutto ha origine nell'angoscia dell'amante non corrisposto, che lo isola dagli altri uomini e insieme provoca vergogna per la condotta irrazionale che lo aliena dalla società. Nulla di nuovo, naturalmente; ma resta molto interessante la strategia con cui Sannazaro sviluppa queste tematiche nel corso lungo della canzone. Vediamola con ordine, facendo una specie di riassunto articolato per stanze.

¹⁶ Questo è uno degli assunti principali nell'interpretazione che Praloran offre delle forme dell'argomentazione nella canzone petrarchesca: «quando questa intonazione [convenzionale] si è insediata, di solito nella seconda metà del componimento, spesso nella penultima stanza, egli la spezza, affidando solitamente ad una sola strofa una divisione che rompe il ritmo atteso, spesso [...] in relazione ad un deciso virare dei valori semantici. Poi ritorna alla divisione originale forse per la necessità di rientrare in schemi armonici più consoni alla nozione di chiusa» (PRALORAN, *La canzone di Petrarca*, p. 50). Dove si noterà, tra le altre cose, che la strofa dissonante viene spesso dislocata da Petrarca in posizione più avanzata, mentre Sannazaro – come abbiamo visto – nella canz. 41 la colloca al centro esatto del componimento, assecondando la sua inclinazione per gli equilibri strutturali del testo, che Petrarca è invece disposto a sacrificare in virtù di una tensione enunciativa che si nutre anche di asimmetrie.

- I. Il rifugio solitario nei boschi spinge il poeta a effondere il proprio lamento al cospetto della natura, come unica difesa ai colpi di Amore e alla mancanza di pietà della donna, cui è ormai preferibile la morte.
 - II. Gli esseri naturali, nella notte, appaiono acquietati dal sonno, così che la sola interlocutrice dell'io si rivela la luna. A questa il poeta ricorda che nel passato l'angoscia non si era espressa a parole,
 - III. dunque egli «di mezza notte» aveva vagato tra le selve in silenzio, accompagnato dallo sguardo e dalla muta comprensione della luna,
 - IV. e talora aveva scritto il nome dell'amata sui tronchi. Ora si augura che lei lo legga, e si muova a pietà.
 - V. Nel labirinto in cui il poeta è rinchiuso non c'è più alcuna speranza di vedere ricompensata la devozione silenziosa, sicché non resta che il tentativo disperato di affrontare in campo aperto «quella dolce mia nemica acerba»,
 - VI. ossia rompere il silenzio e «sfogare alquanto», senza più giustificare la crudeltà della donna nel negarsi,
 - VII. e confessando a piena voce lo stato di sofferenza che gli fa rimpiangere di non essere morto in giovane età.
- Cong. Il poeta prega infine la canzone di raggiungere la donna, dichiarandole il dolore di lui per ottenerne la pietà.

La canzone sviluppa dunque una netta contrapposizione temporale tra il passato, dominato da un dolore vissuto in silenzio, e il presente in cui il poeta sfoga la sofferenza in un lungo monologo, che ha sì come interlocutrice diretta la luna, ma che – fissato nel testo poetico – si propone in definitiva, obliquamente, come un'ultima difesa contro la ritrosia della donna, perché la confessione a cuore aperto vorrebbe suscitare la sua compassione. Il punto di svolta tra il prima e il dopo è dato dall'episodio della scrittura del nome di lei sulla corteccia degli alberi, collocato al centro esatto della strofa centrale, la IV, e precisamente nel

punto critico in cui per l'unica volta la sintassi smotta dalla fronte alla sirma: a conferma che la lezione compositiva di Petrarca è bene appresa. È proprio lì, infatti, che dal passato si transita al presente, anche nella deissi verbale e avverbiale: «*scrivea* di tronco in tronco sospirando / de la mia donna il nome; e ben *vorrei* / che fusse *or* noto a lei». In ogni caso, la linea argomentativa, pur così coerente sul piano narrativo, nasconde in sé la contraddizione che accompagna di norma la psiche dominata dal desiderio: perché – come si capisce – è esattamente nel momento in cui la speranza si dichiara morta senza appello (vv. 66-67 «Che spero io più, se non di pianto in pianto / varcar mai sempre, e d'uno in altro strazio?»), è nel momento in cui si tocca il punto di angoscia, che paradossalmente il soggetto trova una via di fuga nell'effusione verbale e ne fa lo strumento, irrazionale e assurdo, del tutto immaginario, di una rivincita verso la «nemica acerba», di un'attesa di comprensione e di pietà su cui si chiude, sia pure dubitativamente, la lirica: «ché s'ogni selva del mio duol s'attrista / che devrà far chi par sì umana in vista?» (vv. 97-98).¹⁷

Ancora un'osservazione sul testo. Quando nella III strofa il poeta cerca la complicità della luna, confida nella sua comprensione dell'animo innamorato facendo riferimento al mito di Endimione, giovinetto da lei amato e posseduto nel sonno, ma anche – lo sappiamo – mito fondativo del canzoniere amoroso di Cariteo: tanto che qui è impossibile non cogliere un omaggio, neanche così velato, all'amico catalano, come a suo tempo aveva rilevato Bozzetti, che ne traeva poi delle conseguenze stringenti sul piano macrotestuale.¹⁸ Ma qui interessa soprattutto rilevare che

¹⁷ È questo, per dire, l'esito di alcuni componimenti petrarcheschi, ad esempio della canz. 125 (su cui PRALORAN, *La canzone di Petrarca*, pp. 110-25). Sul piano sintattico, la chiusa della canz. 41 si conforma allo schema del periodo ipotetico "biffirmativo" con apodosi interrogativa, largamente utilizzato da Petrarca per cercare di ricondurre a una qualche logica "naturale" la situazione incomprensibile determinata dalla ritrosia della donna; ma, lì come in Sannazaro, l'apodosi interrogativa lascia aperto il dubbio circa l'efficacia della deduzione sul piano del reale. Sul costruito petrarchesco cfr. A. SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 47-50.

¹⁸ BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, pp. 120-21.

il riferimento si inquadra in una cornice che rimanda più estesamente ai temi e al clima della prima versione dell'*Endimione*: la presenza della luna come interlocutrice, l'ambientazione notturna, il soliloquio disperato dell'amante quale unica strategia discorsiva. Per ora basti questo, ma dovremo tornarci su.

Nel suo saggio sul petrarchismo metrico Marco Praloran ha scritto che un tratto peculiare dell'imitazione petrarchesca di Sannazaro è che la riproduzione, sempre esatta, degli schemi di canzone si accompagna a una più generale ripresa della situazione, almeno nell'impostazione iniziale, sebbene poi la linea argomentativa scarti su sviluppi autonomi (anche perché «la potenza concettuale di Petrarca non può essere interamente colta»¹⁹). L'osservazione, in effetti, funziona perfettamente per la canz. 53, di cui lo studioso parlava in quel saggio, e ancora per la 83, di cui parlerà nella sua *Guida anomala ai fondamenti della versificazione*.²⁰ Ma sembra non funzionare per la nostra canz. 41. Perché qui, obiettivamente, la canzone di Petrarca che fornisce lo schema, la 207, non presenta lo stesso andamento tematico di quella di Sannazaro: tratta infatti, in estrema sintesi, della ritrosia di Laura nel mostrare i suoi occhi e dei tentativi del poeta di carpirne lo sguardo, anche attraverso l'inganno. Casomai, convergenze dirette con le tematiche della canz. 41 si ritrovano altrove nel Canzoniere: ad es. nella sest. 237 (*Non à tanti animali il mar fra l'onde*), testo notturno e lunare anch'esso, chiuso – guarda caso – con una strofa intera, e bellissima, dedicata a Endimione, il «vago de la luna». Eppure, se anche la canz. 207 sembra così distante, a una lettura attenta rivela qualche motivo di affinità, benché collocato a un livello diciamo meno evidente, talvolta più esterno, talvolta più profondo. Alludo ad esempio al carattere sentenzioso dei versi finali di varie strofe (anzi, delle *medesime* strofe: la I, la V, la VII) e al loro orbitare intorno al

¹⁹ M. PRALORAN, *Una nota sul petrarchismo metrico*, in *Metrica e poesia*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2004, pp. 79-88: 87.

²⁰ M. PRALORAN, *Metro e ritmo. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 81-82.

tema della morte come unico rimedio al danno. Dunque, in Petrarca: 13 «ché 'n giovenil fallir è men vergogna», 65 «ch'un bel morir tutta la vita honora», 91 «ché ben muor chi morendo esce di doglia»; e in Sannazaro: 13 «ché a chi mal vive, il viver troppo è noia», 65 «ché bel fin è morir com'uom si trova», 90-91 «ché desiär non dee più lunga etade / chi pò gioven morir in libertade». Certo non si può parlare di citazioni dirette, ma è indubbio che si sente una certa aria di famiglia. Così come ai vv. 92-93 di Petrarca: «Canzon mia, fermo in campo / starò, ch'elli è disnor morir fuggendo», affiora l'immagine di resistenza in battaglia che tornerà nella 41 dei *Sonetti et canzoni* (vv. 63-64 «corro senz'arme al campo, / per far, lasso, di me l'ultima prova»); mentre ai vv. 69-70 del *fragmentum*: «Vedesti ben, quando sì tacito arsi; / or de' miei gridi a me medesmo incresce», rinveniamo *in nuce*, in forma embrionale, la dialettica tra silenzio e sfogo verbale che costituirà la dorsale semantica principale di Sannazaro; e, d'altra parte, ai vv. 72-78 della 41 troviamo una protesta contro il *velo*, la *mano* e i *capei* che sottraggono lo sguardo dell'amata, ossia una riduzione in miniatura della situazione dominante nel testo di Petrarca. Ma ancora di più: le due canzoni sembrano accomunate dal meccanismo che oppone due tempi successivi della condizione amorosa, lungo l'asse euforia/disforia per il maestro trecentesco, lungo quello silenzio/parola per il suo seguace napoletano.²¹

A mio avviso, però, vincoli ancora più stringenti legano la canz. 41 di Sannazaro alla canzone di eguale schema di Cariteo, *Già se dissolve bomai la bianca neve*, che la vecchia edizione Pèrcopo (1892) contrassegna

²¹ Sulla canz. 207 è ora disponibile un'intelligente lettura di FRANCESCO AMENDOLA, *La canzone 207 dei "Rerum vulgarium fragmenta" dal codice degli abbozzi al Vat. lat. 3195*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 22.1 (2019), pp. 11-35. Ringrazio l'autore per la cortese anticipazione del testo, dove si dà ampio rilievo sia alla presenza di clausole sentenziose nelle diverse stanze, sia alla contrapposizione tra passato e presente come «elemento strutturante dell'intero componimento» (p. 17).

come VIII.²² La canzone non era presente nel nucleo originario dell'*Endimione*, quello testimoniato dalla *princeps* (1506) e a monte dal manoscritto cosiddetto "Marocco", ma compare solo a partire dalla grande addizione della summontina (1509), dove cade oltre l'ottantesima posizione della sequenza.²³ Questa collocazione avanzata forse spiega perché, sorprendentemente, il testo nella sua fase incipitaria non abbia per nulla i caratteri notturni e lunari che improntavano il primo *Endimion*, anzi esibisca tratti del tutto opposti: solari, primaverili, accompagnati dall'invito a godere delle bellezze naturali (vv. 14-19), in un quadro di *locus amoenus* di impronta bucolica, con tanto di pastore (vv. 8-11). Siamo dunque di fonte al caso, piuttosto curioso, di un Sannazaro che nella canz. 41 fa un chiaro omaggio al sodale Cariteo, scrivendo un testo che ne assume i caratteri topici e ne cita il mito fondativo, quello di Endimione; mentre l'amico scrive un testo *con lo stesso schema metrico* che invece sembra rovesciare tanto l'ambientazione quanto la situazione psicologica, e rinvia casomai all'altro Sannazaro, quello dell'*Arcadia*, quasi che i due poeti si fossero scambiati i ruoli.

Di più: proseguendo nella lettura, ci imbattiamo in una sequenza di indizi ulteriori che fanno supporre di trovarci davanti a qualcosa di più che a una serie di coincidenze fortuite, e insomma suggeriscono un rapporto diretto tra le due canzoni, che più precisamente interpreterei come una risposta di Cariteo all'omaggio di Sannazaro. Un elemento è

²² Cfr. *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, da cui cito la canz. VIII, alle pp. 92-96 del vol. II. Nel testo della canzone, che riporto per intero in *Appendice*, ho introdotto una sola modifica rispetto alla versione di Pèrcopo, correggendo il v. 49 «Il quarto *d'honor* de l'Aragonio nome» in «Il quarto *honor* de l'Aragonio nome»: messo sull'avviso da un'evidente ipermetria dell'endecasillabo, oltre che dalla difficoltà di restituire il senso, ho verificato la lezione originaria sull'ed. 1509.

²³ Tutte le notizie adesso le ricaviamo con grande facilità dalla scheda di sintesi di E. FENZI, nell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 349-57, di cui non si finisce di lodare l'utilità per gli studi sulla lirica quattrocentesca.

clamoroso, ancora più esplicito del riferimento a Endimione nella canz. 41: quando a metà della IV strofa, nel solito luogo accusatissimo, il soggetto immagina la possibilità di accedere alla gloria poetica, una volta che «fusse d'amor libera l'alma» (v. 40); e allora (vv. 46-48)

Forse di Chariteo
 Vivrebbe il nome allhor non men preclaro,
 Che quel del Sannazaro.

Le altre tracce sono più sottili, ma egualmente significative nel quadro d'insieme. Così i vv. 31-32 «No' spero che 'l suo cor men *inhumano*, / ch'iersera fu, demane io possa dire» sembrano alludere per contrasto all'estrema speranza della canz. 41, che nel congedo si augura di muovere a compassione «chi par sì *umana* in vista». Mentre i vv. 66-68 «Che giova sparger lagrime infinite, / o languire in silentio?, o lamentarsi / d'un cor che per natura Amor disprezza?» condannano l'alternanza tra dolore silenzioso e lamento *larmoyant* che innerva per intero la canzone di Sannazaro. Ma poi c'è tutto il giro argomentativo, che nel complesso sembra volto a smantellare la logica sottesa al testo di Sannazaro. Si segue anche qui un andamento fondato sull'opposizione binaria tra il passato e il presente, se non che – contrariamente sia alla canzone di Petrarca sia a quella di Sannazaro – il contrasto non è più tra due momenti interni alla vicenda amorosa, ma tra questa e i primi passi di una vita non più dominata dal desiderio. Di fronte alla ritrosia della donna e alla brevità dell'esistenza terrena, infatti, Cariteo si propone (vv. 15-16) di «pascere di bei pensier la mente grave, / in questi giorni lieti et geniali», senza più affidarsi alla speranza del compimento dell'amore, continuamente proiettato in un futuro che non arriva mai (st. III), ma senza neppure credere in una maggiore gloria letteraria (st. IV), perché (vv. 25-26) «la frale et breve vita, che n'avanza, / ne vieta incominciar lunga speranza» (e cfr. vv. 56-58: «extender non si ponno i pensier nostri / da l'alba al sol, non che 'n più larga speme, / et tutte nostre imprese al fin son vane»). La speranza, dunque, lascia il posto al *fato* (v. 37), all'accettazione

rassegnata del destino, senza vera felicità ma almeno senza dolore (vv. 59-62): «quel ch'esser dée demane / fuggo cercar; ché, benché non contento, / pur con minor tormento / mi vivo». Forte di questa etica del *carpe diem* e guardando ormai con distacco le proprie pene d'amor perdute, il soggetto nel congedo invita la canzone a rivolgersi a un altro personaggio, che ancora non si è liberato dalla schiavitù (vv. 94-98):

Et d'uno in altro bosco
Ricerca un cavalier, di laurea degno
Per arme et per ingegno;
Et digli che Dittinna homai si duole,
Che rimangan per lei le Muse sole.

Chi sarà mai, dunque, questo cavaliere che si aggira per i boschi e che si intrattiene con Dittinna, con Diana/Selene, con la luna, al punto che lei stessa si lamenta che per causa sua siano trascurate le Muse? La nota di Pèrcopo informa che si tratta di Cola d'Alagno, a cui Cariteo aveva dedicato la prima edizione dell'*Endimione*, e che qui è descritto come «felice e chiaro spirto» (v. 14) ed è indicato, nella IV stanza, come colui al quale il poeta, se sapesse cantare con «heroico suono», dedicherebbe il suo «pensier secondo» (perché il primo, naturalmente, sarebbe per Ferdinando II, «il quarto honor de l'Aragonio nome»). Nulla da obiettare sulla ricostruzione. Tuttavia, arrivati fin qui, è difficile sottrarsi alla tentazione di leggere, in filigrana, un'allusione più nascosta anche al soggetto della canz. 41, a Sannazaro (un Sannazaro travestito da Cariteo); e la risposta di Cariteo a quel testo, apparentemente così divagante e lontana, a questo punto prenderebbe un senso preciso, in linea con gli indizi di ripresa contrastiva che abbiamo elencato sopra: opporre cioè la propria nuova libertà alla condizione dell'amico intrappolato nel labirinto del desiderio. Più sottilmente: nel congedo Cariteo si augurerebbe che Sannazaro smetta la maschera di nuovo Endimione che ha assunto nella canz. 41, per tornare alle Muse, alla sua vera natura di intellettuale rivelata nella st. IV.

La triangolazione che si instaura fra i tre testi isostrofici che abbiamo preso in considerazione (Petrarca-Sannazaro-Cariteo) ci consente infine di riflettere su alcune dinamiche del petrarchismo, ai suoi livelli più elevati. Come anticipavo all'inizio, qui non è tanto in questione l'imitazione minuta, molecolare, grammaticale, del sistema petrarchesco; ma neanche, in fondo, la replica, la riscrittura variata di un singolo testo dei *Fragmenta*. Qui, piuttosto, si assiste a un processo molto più articolato, a un gioco di specchi e di allusioni, tematiche e strutturali, che affiorano dentro il contenitore dello schema metrico, quale segnale primario della relazione intertestuale. In comune con il testo del Canzoniere resta quindi lo sviluppo temporale binario e oppositivo, pur declinato in modo così diverso, insieme a una serie di rimandi quasi trattenuti; perché poi sia Sannazaro che Cariteo, lasciato Petrarca sullo sfondo, spostano il baricentro dell'affabulazione sul dialogo tra di loro, anche qui fatto di pochi segnali espliciti e di molti riecheggiamenti più o meno latenti, che solo a posteriori ci consentono di tracciare una qualche linea interpretativa.

APPENDICE

I. SANNAZARO, *Sonetti et canzoni*, canz. 41
(ed. Mauro, 1961)

APPARATO

(ed. Mauro, 1961, p. 455)

Salvo diversa indicazione le varianti provengono da MA¹; tra quadre altri riferimenti non presenti in Mauro.

I

1 Or son pur solo e non è chi mi ascolti,
2 altro che' sassi e queste querce amiche,
3 et io, se di me stesso oso fidarme.
4 O secretari di mie pene antiche,
5 a cui son noti i miei pensieri occolti,
6 potrò fra voi sicuro or lamentarme?
7 Poi che non trovo altr'arme
8 contra ai colpi d' Amor, che preme e sforza
9 questa frale mia scorza
10 a soffrir più c'uom mai soffrisse in terra,
11 tal che, se l'aspra guerra
12 pietà non temptra, il sol morir m'è gioia;
13 ché a chi mal vive, il viver troppo è noia.

[quercie *Princeps*]

si

segretarie; piaghe NO

martiri

potrò sicur fra voi

Che già *non*

contro i

mia frale NO

a soffrir quel *c'uom mai* non vidde (vide)

ché chi... troppo annoia

II

14 Certo le fiere e gli amorosi ucelli
15 e i pesci d'esto ameno e chiaro gorgo
16 il sonno acqueta, e l'aria e i vènti e l'acque.
17 Sola tu, luna, vegli; e ben mi accorgo
18 che vèr me drizzi gli occhi onesti e belli,
19 né mai la luce tua, com' or, mi piacque.
20 Tu sai ben quanto tacque
21 la lingua mia, e quanto in sé ritenne,
22 dal dì che ad arder venne
23 l'anima serva in questo carcer fosco.
24 Or che 'l mio mal conosco,
25 che 'l desir via più cresce e mancan gli anni,
26 comincio teco a ricontar miei danni.

fere... augelli

e l'aer NO

addrizi

vie

raccontar

III

27 Quante frate questi tempi adietro,
28 se ben or del passato ti rimembra,
29 di mezza notte mi vedesti ir solo!

Oh quante; [Mengaldo: *adrieto* FN⁴]

meza

Arnaldo Soldani

30	A pena allor traea l'afflitte membra,	Ché apena
31	per fuggir un pensier noioso e tetro,	
32	che fea star l'alma per levarsi a vuolo;	volò
33	e per temprar mio duolo,	dolo
34	credendo che 'l tacer giovasse assai,	
35	non t'apersi i miei guai;	
36	ma se 'l tuo cor sentì mai fiamma alcuna,	
37	e sei pur quella Luna	
38	ch' Endimion sognando fe' contento,	
39	conoscer mi potesti al gir sì lento.	

IV

40	Che potea far, se d' ogni speme in bando	Che possea più NO
41	e dal dolor mi vedea preso e vinto,	
42	e 'l sonno era nemico agli occhi miei?	nimico
43	Talor in queste selve risospinto,	questa selva resospinto
44	scrivea di tronco in tronco sospirando	
45	de la mia donna il nome; e ben vorrei	et or <i>vorrei</i>
46	che fusse or noto a lei:	che se 'l vedesse lei; che se scovrisse a lei FN ⁴
47	forse quel core adamantino e fiero,	fero
48	non resistendo al vero,	
49	a pietà si movesse di mia sòrte	
50	e mi togliesse a morte,	
51	ché sola ella il pò far con sue parole;	adolcendo el mio mal con sue parole
52	e 'n tanta pioggia mi mostrasse il sole!	

V

53	Tal guida fummi il mio cieco desio,	Cotal mi tratta il giovenil disio; tal guida fummi il giovinil FN ⁴
54	c'al labirinto, il qual seguendo fuggo,	che nel labrinto el qual seguendo io
55	mi chiuse, onde non esco omai per tempo.	Ond'io
56	Né questo incarco, sotto il qual mi struggo,	carco; [sotto 'l qual <i>Princeps</i>]
57	mi parrebbe sì grave, al creder mio,	al parer mio FN ⁴ -NO
58	se guidardon sperasse in alcun tempo.	
59	Ma, perc'ognor m'attempo	[ognihor <i>Princeps</i>]
60	e quella dolce mia nemica acerba	questa... nimica
61	di di in di più superba	
62	vèr me si mostra, e non veggio altro scampo,	<i>non</i> trovo; [veggi'altro <i>Princeps</i>]
63	corro senz'arme al campo,	
64	per far, lasso, di me l'ultima prova;	
65	ché bel fin è morir com'uom si trova.	

VI

66	Che spero io più, se non di pianto in pianto	
----	--	--

La canzone 41 dei *Sonetti et canzoni*: *Or son pur solo e non è chi mi ascolti*

- 67 varcar mai sempre, e d'uno in altro strazio?
68 Sì mi governa Amor, Fortuna e 'l Cielo. [Mengaldo propone [,] invece di [.]
a fine v.]
- 69 E bench'io non sia mai di pianger sazio,
70 pur mi rileva lo sfogare alquanto, rilieva
71 perché 'n silenzio sol non cangi il pelo.
72 Scusar non posso il velo, tacer
73 e la man bianca, e i be' capei che spesso
74 mi fanno odiar me stesso,
75 quando tra 'l volto inordinati e sparsi
76 mi son invidi e scarsi son sì avari
77 di que' begli occhi, ov'io mirando fiso,
78 sento qual sia 'l piacer del paradiso.

VII

- 79 Lasso, chi poria mai ridire a pieno porria
80 quel che questa affannata infelice alma *questa* dolente e misera [anche in
FN⁴ secondo Mengaldo]
- 81 notte e dì prova al foco, ov'ella è d'esca?
82 La vita, a lei noiosa e grave salma,
83 non pò per tanti affanni venir meno, può
84 ma più s'indura, per che 'l duol più cresca. *più s'inforza* NO
85 Né par che vi rincresca,
86 invide stelle, anzi 'l mio mal vi pasce;
87 ché s'a le prime fasce che se pur da le FN⁴; che se da prime
NO; che se in le prime
era ancor; *era* pur NO
- 88 chiuso avess'io quest'occhi, era assai meglio
89 andar fanciul che vèglio;
90 ché desiàr non dee più lunga etade etate
91 chi pò gioven morir in libertade. può... libertate

Congedo

- 92 Canzon, se tua ventura
93 ti guidasse dinanzi a la mia donna,
94 gèttati a la sua gonna, gittati
95 con reverenzia, et umilmente piagni riverenzia
96 tanto che 'l lembo bagni:
97 ché s'ogni selva del mio duol s' attrista, mal
98 che devrà far chi par sì umana in vista? *che* farà lei che

F. PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, canz. 207 (ed. Santagata, 2004)

I

1 Ben mi credea passar mio tempo omai
2 come passato avea quest'anni a dietro,
3 senz'altro studio et senza novi ingegni:
4 or poi che da madonna i' non impetro
5 l'usata aita, a che condotto m'ài,
6 tu 'l vedi, Amor, che tal arte m'insegni.
7 Non so s'i' me ne sdegni,
8 che 'n questa età mi fai divenir ladro
9 del bel lume leggiadro,
10 senza 'l qual non vivrei in tanti affanni.
11 Così avess'io i primi anni
12 preso lo stil ch'or prender mi bisogna,
13 ché 'n giovenil fallir è men vergogna.

II

14 Li occhi soavi ond'io soglio aver vita,
15 de le divine lor alte bellezze
16 fūrmi in sul cominciar tanto cortesi,
17 che 'n guisa d'uom cui non proprie ricchezze,
18 ma celato di for soccorso aita,
19 vissimi, che né lor né altri offesi.
20 Or, bench'a me ne pesi,
21 divento ingiurioso et importuno:
22 ché 'l poverel digiuno
23 vèn ad atto talor che 'n miglior stato
24 avria in altrui biasmato.
25 Se le man' di Pietà Invidia m'à chiuse,
26 fame amorosa, e 'l non poter, mi scuse.

III

27 Ch'i' ò cercate già vie più di mille
28 per provar senza lor se mortal cosa
29 mi potesse tener in vita un giorno.
30 L'anima, poi ch'altrove non à posa,
31 corre pur a l'angeliche faville;
32 et io, che son di cera, al foco torno;
33 et pongo mente intorno
34 ove si fa men guardia a quel ch'i' bramo;
35 et come augel in ramo,
36 ove men teme, ivi più tosto è colto,
37 così dal suo bel volto

38 l'involò or uno et or un altro sguardo;
39 et di ciò insieme mi nutrico et ardo.

IV

40 Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme:
41 stranio cibo, et mirabil salamandra;
42 ma miracol non è, da tal si vòle.
43 Felice agnello a la penosa mandra
44 mi giacqui un tempo; or a l'extremo famme
45 et Fortuna et Amor pur come sòle:
46 così rose et vïole
47 à primavera, e 'l verno à neve et ghiaccio.
50 se vòl dir che sia furto,
51 s'ì ricca donna deve esser contenta,
52 s'altri vive del suo, ch'ella nol senta.

V

53 Chi nol sa di chi vivo, et vissi sempre,
54 dal d'ì che 'n prima que' belli occhi vidi,
55 che mi fecer cangiar vita et costume?
56 Per cercar terra et mar da tutti lidi,
57 chi pò saver tutte l'umane tempore?
58 L'un vive, ecco, d'odor, là sul gran fiume;
59 io qui di foco et lume
60 queto i frali et famelici miei spirti.
61 Amor, et vo' ben dirti,
62 disconvensi a signor l'esser s'ì parco.
63 Tu à li strali et l'arco:
64 fa' di tua man, non pur bramand'io mora,
65 ch'un bel morir tutta la vita honora.

VI

66 Chiusa fiamma è più ardente; et se pur cresce,
67 in alcun modo più non pò celarsi:
68 Amor, i 'l so, che 'l provo a le tue mani.
69 Vedesti ben, quando s'ì tacito arsi;
70 or de' miei gridi a me medesmo incresce,
71 che vo noiando et proximi et lontani.
72 O mondo, o penser' vani;
73 o mia forte ventura a che m'adduce!
74 O di che vaga luce
75 al cor mi nacque la tenace speme,
76 onde l'annoda et preme
77 quella che con tua forza al fin mi mena!
78 La colpa è vostra, et mio 'l danno et la pena.

VII

79 Così di ben amar porto tormento,
80 et del peccato altrui chaggio perdóno:
81 anzi del mio, che deua torcer li occhi
82 dal troppo lume, et di sirene al suono
83 chiuder li orecchi; et anchor non me 'n pento,
84 che di dolce veleno il cor trabocchi.
85 Aspett'io pur che scocchi
86 l'ultimo colpo chi mi diede 'l primo;
87 et fia, s'i' dritto extimo,
88 un modo di pietate occider tosto,
89 non essendo ei disposto
90 a far altro di me che quel che soglia:
91 ché ben muor chi morendo esce di doglia.

Congedo

92 Canzon mia, fermo in campo
93 starò, ch'elli è disnor morir fuggendo;
94 et me stesso reprendo
95 di tai lamenti; sì dolce è mia sorte,
96 pianto, sospiri et morte.
97 Servo d'Amor, che queste rime leggi,
98 ben non à 'l mondo, che 'l mio mal pareggi.

CARITEO, *Endimione*, canz. VIII (ed. Pèrcopo, 1892)

I

1 Già se dissolve homai la bianca neve
2 per gli alti monti, e 'n tepido liquore
3 si cangia l'indurato et freddo gelo:
4 l'ape soavemente il dolce humore,
5 lagrima di Narcisso, liba et beve;
6 Favonio aspira, et dal ceruleo celo
7 rimuove il negro velo.
8 Lasciando la spelunca esce di fuore
9 con la gregge il pastore;
10 né riposarsi più gli piace altrove,
11 che sotto a l'almo Giove;
12 Amor per prati et per fiorite valli
13 le Nymphe invita a gli amorosi balli.

II

14 Hor ti conven, felice et chiaro spirto,
15 pascer di bei pensier la mente grave,
16 in questi giorni lieti et geniali;
17 hor déi sotto l'amena ombra soave,
18 d'hedera, o lauro, o di Venerea mirto
19 ornar le tempie nitide, immortali.
20 Vedi con passi eguali
21 intrar quella crudel, pallida morte,
22 per le superbe porte
23 d'alti palazzi, et per le case humili
24 di genti basse et vili:
25 la frale et breve vita, che n'avanza,
26 ne vieta incominciar lunga speranza.

III

27 Quanto sarebbe il desiderio vano
28 et fallace la speme, quando alcuna
29 mercede, o dolce sguardo, anz'il morire,
30 io sperassi haver mai da la mia Luna.
31 No' spero che 'l suo cor men inhumano,
32 ch'iersera fu, demane io possa dire.
33 Questa in disdegni et ire,
34 in crudeltade et in bellezza augmenta,
35 et già non mi tormenta
36 che 'l tormento in costume è transformato.
37 Speranza no, ma fato

38 poner mi fe' gli affanni e i pensier miei,
39 et ogni mia dolcezza in amar lei.

IV

40 Che se fusse d'amor libera l'alma,
41 forse ch'io sperarei dal ciel tal dono,
42 qual diede il sacro Apollo al Thracio Orpheo;
43 ond'io direi con grave, heroico suono
44 gli alti Trophei, la gloriosa palma
45 di quel che 'n terra è più che semideo.
46 Forse di Chariteo
47 vivrebbe il nome allhor non men preclaro,
48 che quel del Sannazaro.
49 Il quarto honor de l'Aragonio nome,
50 ornando le mie chiome
51 di lauro, io cantarei per tutto il mondo;
52 et tu saresti il mio pensier secondo.

V

53 Ma già la notte eterna homai ne preme,
54 et le fabule et l'ombre, horrendi mostri
55 del regno, ove non vive altro che inane.
56 extender non si ponno i pensier nostri
57 da l'alba al sol, non che 'n più larga speme,
58 et tutte nostre imprese al fin son vane.
59 Quel ch'esser dée demane
60 fuggo cercar; ché, benché non contento,
61 pur con minor tormento
62 mi vivo, et ogni mal, che 'l dì m'adduce,
63 pensando a la mia luce,
64 rivolgo in gioco; ché per darsi affanno
65 non augmenta il piacer, né manca il danno.

VI

66 Che giova sparger lagrime infinite,
67 o languire in silentio?, o lamentarsi
68 d'un cor che per natura Amor disprezza?
69 Quanto miglior sarebbe affaticarsi
70 a non pensare al petto duro, immite,
71 ma de mirar la lucida bellezza,
72 tener la mente avezza
73 a contentarsi et non passar più avanti.
74 Ai me, misero!, quante
75 fiate fu cagion del dolor mio
76 il troppo alto desio!:

77 ch'avendo lui prescripto et mortal fine,
78 non debbe mai tentar cose divine.

VII

79 Anz'il fallir si dée l'huom ritenere,
80 ché folle è quel che tardo si ripente,
81 et saggio chi peccò sol una volta.
82 Poi de l'error s'impara facilmente,
83 ché per sé dio ritien l'antevedere,
84 dove non giunge nostra mente stolta,
85 nel vil fango sepolta.
86 Atteon, se 'l suo mal prima vedea,
87 la vergine alma Dea
88 non facea divenir sì fera et cruda,
89 quando la vide igniuda;
90 ché de servo fidel si fe' nemico:
91 tanto l'ardir offende un cor pudico!

Congedo

92 Ma tu converti il pianto,
93 canzone, in riso, et in dolcezza il toско;
94 et d'uno in altro bosco
95 ricerca un cavalier, di laurea degno
96 per arme et per ingegno;
97 et digli che Dittinna homai si duole,
98 che rimangan per lei le Muse sole.