

QUELLI ALTRI ANTICHI DA DON FEDERICO.
SU ALCUNI RIMATORI DELLA RACCOLTA ARAGONESE
E I SONETTI ET CANZONI DI SANNAZARO*

Maria Clotilde Camboni

L'ipotesi che nella gamma di suggestioni attive sui poeti napoletani della generazione di Sannazaro se ne trovino alcune provenienti dai rimatori fiorentini della fine del XIII secolo non è nuova. Non lo è nemmeno la correlazione tra l'assunzione come modelli poetici di Dante lirico, Cavalcanti e sodali, e la rinnovata disponibilità di alcuni loro testi dovuta al recupero operato nella Raccolta Aragonesa e all'invio della stessa a Napoli a Federico d'Aragona, che ha avuto tra i suoi familiari appunto Sannazaro.¹ L'obiettivo di questo contributo è riconsiderare la questione di questa influenza, in relazione ai *Sonetti et canzoni* di

* This work was supported by the Le Studium, Loire Valley Institute for Advanced Studies, Orléans & Tours, France, and received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 665790.

¹ L'influenza dei modelli "stilnovisti" e il ruolo giocato in ciò dalla Raccolta vengono per esempio menzionati da BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, *Alla luna: saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp. 124, 142-47.

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-04-14



Sannazaro, inquadrandola in maniera differente; per la precisione, prendendo come punto di partenza la presunta “fonte”, la Raccolta Aragonese, le circostanze della sua disponibilità una volta arrivata in mano a Federico d’Aragona, e le modalità di diffusione della tradizione che da essa ha origine.

In primo luogo, è utile rileggere una parte della lettera che il 4 gennaio 1493 viene spedita da Paolo Cortesi a Piero de’ Medici. La Raccolta Aragonese vi viene ricordata come il libro che Lorenzo de’ Medici, padre di Piero, aveva spedito a Federico d’Aragona (Lorenzo il Magnifico, come è noto, era morto l’anno prima).

Mag.co Sig. mio: Io haveo, nanzi che la S. V. partissi di qua, fatto un sonetto in nome di quella: e perché io temevo la vostra censura presente, non fui ardito di presentarlo: hora pur absente me assicuro: et mandolo alla S. V. sub hac lege, che quella giudichi ch’è nato dalla affectione non dallo ingegno. A questi giorni menai el Corso da don Federico et disse in proviso: doppo che hebbe decto, venimmo in mentione di V. S. et fu disputato lì molto del prestantissimo vostro ingegno. Onde Sua S. si maravigliò che voi facessi tal progressi in sì tenera età et soggiunse che era naturale e peculiare della famiglia vostra la sapientia et ingegno. Di poi ci mostrò un libro che la Ill. memoria del M.co Lo:(renzo) vostro padre gli havea mandato: cio è di Cino, et di Guidon darezio e di quelli altri antichi. Mi domandò se haveno niente della S. vostra. Risposi che non...²

Due degli spunti più interessanti offerti dal documento sono rappresentati dai sintagmi ricombinati nel titolo di questo contributo. Prendiamo innanzitutto in considerazione «da don Federico», e proviamo a valutare il fatto che il manoscritto della Raccolta Aragonese inviato a Napoli circa quindici anni prima viene mostrato al Cortesi da Federico

² VITTORIO CIAN, *Per Bernardo Bembo. Le sue relazioni coi Medici*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, 28 (1896), 84, pp. 348-64: 363.

d'Aragona in persona alla luce delle circostanze in cui si verifica, a Roma, tra la fine del 1492 e l'inizio del 1493.

Federico d'Aragona si trovava lì perché vi si era recato per l'atto di obbedienza al nuovo pontefice, Alessandro VI (eletto nell'agosto 1492): partito da Napoli il 27 novembre 1492, sarebbe tornato nella capitale del regno aragonese nella prima metà del successivo mese di gennaio 1493.³ L'incontro con Cortesi e l'esibizione del volume hanno quindi avuto luogo nel quadro di un soggiorno romano piuttosto breve, svoltosi nell'arco di un viaggio dalla durata totale di circa un mese e mezzo, durante il quale Federico aveva tuttavia portato con sé il manoscritto inviato da Lorenzo il Magnifico. Al di là di ciò che suggerisce sull'attaccamento nutrito nei confronti del codice da parte del suo proprietario, questa circostanza rende palese il fatto che si trattava di un libro personale, che il futuro re di Napoli portava con sé quando viaggiava; e questo spinge a chiedersi in quali altri frangenti e a che condizioni fosse possibile per persone diverse dal suo proprietario avere accesso all'originale della Raccolta Aragonese. Non sembra trattarsi di un volume che poteva essere consultato con facilità, e non appare molto plausibile che Federico lo desse in prestito.

Il secondo spunto è offerto dalla dichiarativa in cui Cortesi spiega a quale libro precisamente si facesse riferimento e i testi di quali autori vi fossero trascritti: Cino, «Guidon d'arezo» e appunto «quelli altri antichi». L'interesse di questo passaggio risiede principalmente nel fatto che non è semplicemente una descrizione neutra del contenuto della Raccolta, ma ne è una lettura, per quanto estremamente stringata.

Giancarlo Breschi ha osservato che la Raccolta Aragonese è un'operazione che presenta delle contraddizioni interne, delle incoerenze che si collocano su due piani diversi. Sul piano della costruzione dell'antologia e in particolare dell'ordinamento dei testi ci sono delle incongruenze

³ GINO BENZONI, *Federico d'Aragona, re di Napoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XLV, 1995, pp. 665-82.

evidenti: una delle più notevoli è la presenza di un gruppetto di componimenti di rimatori duecenteschi, aperto da Pier della Vigna e chiuso da Giacomo da Lentini, subito dopo una canzone (*Lunga quistion fu già tra i vecchi saggi*) di Leonardo Bruni e subito prima della scelta di poesie di Lorenzo de' Medici, che come è noto chiudeva la raccolta. Sul piano invece del rapporto tra l'antologia e la descrizione che ne viene offerta nell'epistola prefatoria è stato notato che in quest'ultima vengono ricordati autori scarsissimamente rappresentati nella raccolta, a cui viene dato anzi (almeno in certi casi) un certo rilievo, mentre non vi viene nemmeno menzionato un numero notevole di rimatori di cui vengono riprodotte nel volume anche parecchie decine di composizioni.⁴

In un lavoro precedente io ho proposto l'ipotesi che le contraddizioni possano essere spiegate almeno in parte dall'interferenza e sovrapposizione di logiche differenti, che hanno avuto un peso variabile durante fasi diverse della costruzione del volume – a cui, chiaramente, hanno lavorato più persone.⁵ Vorrei ora far notare che nella tradizione che ha origine dalla Raccolta Aragonesa accade che queste incongruenze vengano risolte. I manoscritti che ne discendono sono infatti copie più o meno complete ma mai veramente integrali: vengono fatte delle scelte, dei florilegi, e tra questi si trovano delle “letture” dell'Aragonese in cui le incoerenze della fonte vengono meno perché le scelte fatte tendono ad adeguarsi, se non esclusivamente, preferibilmente, a una sola delle logiche o delle visioni del passato che hanno agito durante la compilazione del manoscritto inviato a Napoli, in particolare alla prospettiva che più di ogni altra ha orientato l'epistola prefatoria e, secondo l'ipotesi da me proposta, gli ultimi interventi e integrazioni all'antologia, che hanno

⁴ GIANCARLO BRESCHI, *La Raccolta Aragonesa*, in *Antologie d'autore: la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 ottobre 2014, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Ed., 2016, pp. 119-56: 132-37.

⁵ MARIA CLOTILDE CAMBONI, *La formazione della Raccolta Aragonesa*, in “Interpres”, 35 (2017), pp. 1-32.

determinato perlomeno un incremento delle incongruenze denunciate da Breschi.

La lettura dell'Aragonese a cui faccio principalmente riferimento può essere appunto sintetizzata dal passaggio prima richiamato della lettera di Cortesi, ed è rappresentata in una famiglia di manoscritti già studiata da Barbi e da lui indicata con la sigla N&c. Dopo averla individuata lavorando sulla tradizione della *Vita nova*, Barbi parla di nuovo di questo raggruppamento negli *Studi sul canzoniere di Dante*.⁶ Ne fanno parte i seguenti manoscritti (elencati nell'ordine in cui li presenta Barbi: N sta per il codice conservato a Napoli):

Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", XIII C 9
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 1050
Ithaca, NY, Cornell University Library, Archives 4629 Bd. Ms. 2
Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XI 5
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 491 (7092)
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1118
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 191 (6754).⁷

Per diversi di questi codici, la Raccolta Aragonesa è solo una tra le tante fonti: tutti però discendono da essa tramite un capostipite comune, una copia parziale del codice fatto confezionare dal Magnifico, copia non pervenuta fino a noi ma di cui Barbi ha ricostruito la tavola.

Secondo la ricostruzione di Barbi, il manoscritto napoletano e quello della Trivulziana (che ne è una copia diretta) costituiscono da soli uno

⁶ DANTE ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, per cura di Michele Barbi, Milano, Hoepli, 1907, pp. CXXV-CLIV; M. BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 235-47.

⁷ A questi andrebbe aggiunto almeno il ms. di Roma, Biblioteca Casanatense, 433, che in parte contamina i testi che trascrive con la tradizione a cui appartengono gli altri, in parte li attinge direttamente a quella tradizione (BARBI, *Studi sul canzoniere*, pp. 352-58).

dei due rami della tradizione che ha origine dal capostipite comune. L'altro ramo si divide in due, lasciando da un lato il Marciano It. IX 191, mentre dall'altro lato si dà un'ulteriore biforcazione in cui il manoscritto attualmente a Ithaca si distingue dai rimanenti tre.⁸ L'elemento di maggiore interesse è tuttavia che due di questi manoscritti sono datati: il manoscritto di Ithaca è stato copiato nel 1513 a Roma da Jacopo Antonio Benaglio, e il Marciano It. IX 191 è il notissimo manoscritto di mano di Antonio Isidoro Mezzabarba, che dichiara di aver finito di copiarlo nel maggio del 1509. Il capostipite comune, quindi, è stato copiato prima di questa data, e deve di conseguenza risalire a una data precedente anche la compilazione del florilegio di poesie tratte dall'Aragonese.

Per visualizzare come si compone questa silloge rispetto al contenuto del manoscritto che Lorenzo de' Medici ha spedito a Federico d'Aragona la cosa più semplice è confrontare quali autori fossero presenti nell'una e nell'altro. Di seguito viene riportato l'elenco dei rimatori a cui erano intitolate le sezioni dell'Aragonese originaria (alcune attribuzioni sono erranee, ma tralascio di indicarle per non complicare troppo il discorso). I nomi degli autori i cui testi vengono inseriti all'interno di sezioni dedicate ad altri perché proposte o risposte a rime di questi ultimi sono indicati tra parentesi dopo il nome dell'autore principale della sezione. L'asterisco segnala la menzione all'interno dell'epistola prefatoria. Gli autori che restano all'interno della silloge da cui discende il gruppo N&c di Barbi sono in grassetto.

- *Dante (*Vita nova*; canzoni; sonetti)
- *Guido Guinizelli (*Bonagiunta Orbicciani da Lucca)
- *Guittone d'Arezzo
- *Guido Cavalcanti (Bernardo da Bologna, Guido Orlandi)
- *Cino da Pistoia (*Onesto da Bologna)

⁸ Si veda nell'ed. Barbi (cit. alla n. 6) in particolare lo stemma B (il secondo inserito tra le pp. CCLII e CCLIII).

- Dino Frescobaldi (Verzellino)
- Franco Sacchetti (Ciscranna de' Piccolomini, Bartolomeo da Castel della Pieve)
- Niccolò Cieco
- Michele di Nofri del Giogante
- Benedetto Accolti
- Mariotto Davanzati
- Francesco d'Altobianco Alberti
- Antonio degli Agli
- Cino Rinuccini
- Buonaccorso da Montemagno
- Fazio degli Uberti (Antonio da Ferrara)
- Sennuccio del Bene
- Giovanni Boccaccio
- Simone Serdini
- Franceschino di Ricco Albizzi
- Leonardo Bruni
- *Pier della Vigna
- Lapo Saltarelli
- Lapo Gianni
- *Bonagiunta Orbicciani da Lucca
- *Giacomo da Lentini
- *Lorenzo de' Medici

Tutti gli autori di cui vengono selezionati testi per la silloge che ci interessa sono citati all'interno dell'epistola prefatoria. Nella silloge ristretta si trovano in un ordine diverso rispetto a quello dell'Aragonese, perché Guinizelli e Guittone, che seguivano immediatamente Dante, vengono spostati in fondo. Nei testimoni della famiglia N&c sopra elencati le sezioni d'autore hanno inoltre disposizioni differenti: fermo restando che la sezione dantesca apre la serie (sempre con la *Vita nova*), e che Guittone, preceduto immediatamente da Guinizelli, la chiude, nei manoscritti Napoletano e Trivulziano Cino precede Cavalcanti, mentre in altri a venire immediatamente dopo Dante è il suo «primo amico». Barbi si interroga su quale fosse la struttura del capostipite, e gli sembra più probabile che in esso fosse Cavalcanti a precedere Cino, perché

l'ordinamento Dante-Cavalcanti-Cino è più vicino alla fonte.⁹ Non posso che concordare, perché lo spostamento di Cino a ridosso di Dante si giustifica agevolmente con la volontà di rendere la struttura della silloge almeno in apparenza ancor più aderente alla lettura del passato lirico che principalmente la plasma, e che è una lettura eminentemente “petrarchesca”.

Uno dei testi principali da cui sono state guidate le scelte dei compilatori fiorentini dell'Aragonese è il seguente brano del *Triumphus Cupidinis* IV (vv. 28-39), dove Petrarca presenta un elenco di poeti che può essere interpretato come un canone dei lirici amorosi in volgare che lo hanno preceduto:

Così, or quinci or quindi rimirando,
vidi gente ir per una verde piaggia
pur d'amor volgarmente ragionando:
 ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia,
 ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo,
che di non esser primo par ch'ira aggia;
 ecco i duo Guidi che già fur in prezzo,
Honesto Bolognese, e i Ciciliani,
che fur già primi, e quivi eran da sezzo;
 Sennuccio e Franceschin, che fur sì humani,
come ogni uom vide; e poi v'era un drappello
di portamenti e di volgari strani
[...].¹⁰

⁹ BARBI, *Studi sul canzoniere*, p. 237 n. 1.

¹⁰ Si cita da FRANCESCO PETRARCA, *Triumphus*, a cura di Vinicio Pacca, in ID., *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, pp. 3-626: 188-90. Il secondo capitolo del *Triumphus Cupidinis* in molti manoscritti e incunaboli è collocato in quarta posizione; di conseguenza, questi versi in diverse edizioni appartengono al terzo anziché al quarto capitolo.

Secondo l'ipotesi da me già proposta in altra sede, l'influenza di questo passo si è fatta sentire con più forza piuttosto nella fase di stesura dell'epistola prefatoria, quando l'antologia era oramai completa, e avrebbe determinato almeno un'integrazione in corso d'opera, quella della sopra ricordata sezione di rimatori duecenteschi incuneati tra Leonardo Bruni e Lorenzo de' Medici.¹¹ Con riguardo a Sannazaro ha tuttavia maggior rilievo la logica che informa il florilegio della famiglia N&c di Barbi, che proporrei di chiamare d'ora in avanti la "silloge napoletana".

Chi ha scelto le poesie che la compongono ha chiaramente operato sotto l'influenza del "canone petrarchesco" presentato nel sopra riportato passo del *Triumphus Cupidinis* e parzialmente confermato dal sonetto in morte di Sennuccio, il 287 del Canzoniere, dove al v. 10 vengono nominati nell'ordine Guittone, Cino e Dante. Cino e Guittone, come abbiamo visto, sono i due rimatori citati come rappresentativi della Raccolta Aragonesa da Paolo Cortesi: merita qui ricordare che mentre Cino è uno dei poeti la cui presenza era effettivamente molto consistente nel manoscritto visto da Cortesi, lo stesso tramandava tre sole canzoni di Guittone.

Due su tre di queste canzoni passano nella "silloge napoletana": chi l'ha costruita ha infatti evidentemente avuto tutto il tempo di leggere e scegliere le poesie che gli interessavano, che non sono tutte quelle tramandate dalla sua fonte sotto i nomi dei cinque autori prescelti. Per esempio, le poesie di corrispondenza vengono escluse, così come quelle dei corrispondenti; nella serie delle canzoni dantesche ne vengono tralasciate alcune che hanno un carattere meno amoroso e più spiccatamente morale, come *Le dolci rime d'amor ch'io solea* e *Doglia mi reca nello core ardire*. Vi sono poi dei cambiamenti nell'ordinamento rispetto alla fonte, particolarmente impressionanti nella sezione di Cino: *La dolce vista e 'l bel guardo soave* diventa il testo di apertura, mentre nel manoscritto donato

¹¹ Cfr. CAMBONI, *La formazione della Raccolta Aragonesa*.

a Federico d'Aragona era preceduto da altri 76 componimenti attribuiti allo stesso autore. Difficile che ciò sia accaduto per caso: l'incipit de *La dolce vista* è citato all'interno della canz. 70 del Canzoniere di Petrarca, *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi*, e anche le canzoni che aprono le sezioni di Dante e Cavalcanti coincidono con quelle citate nella medesima canzone di Petrarca. Mentre per Dante ciò accadeva già nell'Aragonese, pure nel caso di Cavalcanti *Donna me prega* viene portata in prima posizione riordinando i testi: tutti e tre quelli che la precedevano nel codice inviato dal Magnifico sono presenti anche nella "silloge napoletana".

Siamo insomma di fronte a un'operazione di recupero e rilettura della tradizione precedente fatta attraverso un filtro che è chiaramente petrarchesco; e anteporre Cino a Cavalcanti sembra rendere la "silloge napoletana" almeno in apparenza ancor più aderente a questa particolare lettura del passato lirico, perché Cino ha un rilievo maggiore di Cavalcanti nel passo del *Triumphus Cupidinis*, mentre nel sonetto in morte di Sennuccio Cavalcanti non viene neppure nominato. Probabilmente una volta che i testi della silloge ristretta circolavano indipendentemente, separati dall'epistola prefatoria, si è appannata l'influenza di quest'ultima, dove Cavalcanti è fatto oggetto di lodi si può dire incondizionate, e non ci sono di conseguenza state più remore a posporlo a Cino, anche se *Donna me prega* precede *La dolce vista* nelle citazioni di *Rvf* 70.

L'ipotesi alla radice della mia proposta di indicarla come la "silloge napoletana" è che la scelta delle poesie che la compongono sia stata fatta a partire dal manoscritto in possesso di Federico d'Aragona (la Raccolta Aragonese "originale") da qualcuno che poteva avervi accesso con un certo agio, e quindi da qualcuno nel suo entourage immediato. Questo da un lato per la data sufficientemente alta in cui la silloge deve essere stata compilata, e dall'altro lato per l'ampia disponibilità della fonte di cui ha evidentemente goduto chi l'ha compilata. Se la silloge risale a una data precedente al maggio del 1509, è infatti davvero improbabile che l'accesso al manoscritto di proprietà di Federico sia avvenuto dopo la morte di questi (9 novembre 1504): la vedova Isabella del Balzo, che era

ancora a Tours nel dicembre 1504, andrà a vivere con la sorella Antonia a Gazzuolo nel 1507, per arrivare alla definitiva residenza ferrarese sotto la protezione estense solo nel 1508.¹² Nella scala di priorità di un'ex regina in esilio alla ricerca di un approdo sicuro permettere la consultazione di uno dei libri del defunto coniuge doveva trovarsi parecchio in basso, e i tempi sono troppo stretti per pensare che la compilazione della silloge e la diffusione delle sue copie, fino ad arrivare a quella del Mezzabarba, abbiano potuto aver luogo dopo che Isabella del Balzo si era stabilita a Ferrara. Le mille cautele mostrate nel 1512 in occasione del prestito della Raccolta Aragonese a Isabella d'Este non depongono certo a favore dell'ipotesi che la vedova di Federico avesse nei confronti del manoscritto un atteggiamento nettamente diverso dal suo; e in generale non si vede in quale altro ambiente potesse ragionevolmente aver luogo un'operazione meditata come quella della compilazione della "silloge napoletana", al di fuori appunto dell'entourage di Federico d'Aragona.¹³ Si può quindi partire da questa ipotesi di lavoro per inquadrare in maniera differente la questione dell'influenza dei rimatori duecenteschi sui poeti della corte aragonese.

Innanzitutto, è chiaro che la consultazione di una copia di questa silloge, una volta che era stata messa in circolazione – e, date le copie, vediamo che effettivamente ha circolato – doveva essere molto più agevole che non quella del lussuosissimo (e certamente voluminoso) manoscritto in mano a Federico. Le poesie che ne fanno parte sembrerebbero quindi essere il luogo privilegiato per riscontrare eventuali contatti con i *Sonetti*

¹² Cfr. SALVATORE FODALE, *Isabella Del Balzo, regina di Napoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LXII, 2004, pp. 623-25; SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS, *A New Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 65 (2002), pp. 201-43: 201.

¹³ In base alle analisi da me finora compiute non appare credibile, anche se non può essere esclusa con assoluta certezza, l'ipotesi alternativa che potrebbe darsi, vale a dire che la fonte su cui ha lavorato il compilatore della silloge ristretta possa non essere il manoscritto in possesso di Federico, ma per esempio una copia dell'Aragonese rimasta a Firenze.

et canzoni di Sannazaro e con le altre poesie volgari scritte a Napoli alla fine del Quattrocento.

Inoltre: sia queste poesie sia l'Aragonese nella sua interezza (ipotizzando che fosse possibile leggersele a proprio piacimento) devono essere diventate disponibili dopo una certa data. Dato che notoriamente Federico d'Aragona dal febbraio 1479 al maggio 1482 ha soggiornato in Francia, mi sembra plausibile che la compilazione della silloge risalga a una data successiva al maggio 1482, e con tutta probabilità precedente alla discesa di Carlo VIII nel 1494. Mentre combatteva disperatamente per salvare un regno che dal 1494 al 1496 perdeva un re all'anno, la cui corona dopo la morte del padre, del fratello e del nipote finì con l'arrivare sul suo stesso capo, e cercava invano di arginare le trame dei suoi avversari interni ed esterni per infine soccombere a un destino difficilmente evitabile andando in esilio in Francia, e una volta lì vagava da un luogo all'altro vendendo (forse anche per mezzo dei servizi di Sannazaro) i tesori portati con sé per recuperare mezzi di sostentamento,¹⁴ Federico d'Aragona doveva aver altro per il capo che i poeti "antichi" del bel libro regalatogli da Lorenzo il Magnifico praticamente in un'altra epoca.

Data la particolare ottica della "silloge napoletana", però, la questione che si pone è soprattutto fino a che punto dei testi duecenteschi raccolti in una prospettiva così nettamente orientata verso il punto d'arrivo dato da Petrarca potessero assurgere a modello in competizione con quest'ultimo: potrebbero infatti esser stati considerati suoi precursori, da lui indicati e al tempo stesso superati. Mi sembra rivelatrice a questo proposito la composizione di una delle copie di questa particolare scelta antologica, quella conservata alla Braidense di Milano. La "silloge napoletana" è copiata in apertura di manoscritto, e dopo si trovano nell'ordine: una sezione con le ballate del *Decameron*; alcuni testi di corrispondenza con e di

¹⁴ BENZONI, *Federico d'Aragona, re di Napoli*; CARLO VECCE, *Sannazaro in Francia: orizzonti europei di un "poeta gentiluomo"*, in *Jacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*. Convegno internazionale di studi, Napoli 27-28 marzo 2006, a cura di Pasquale Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 149-66.

Petrarca; altri testi attribuiti a Cino, Dante e Cavalcanti, diversi da quelli compresi nel florilegio iniziale; e infine una piccola sezione di “disperse” petrarchesche, aperta dalla seguente rubrica: «cose pretermesse dal Petrar(ca)». L'interpretazione anche di ciò che la precede come una semplice integrazione a Petrarca non appare totalmente arbitraria.¹⁵

¹⁵ La logica si avvicina insomma a quella che decenni più tardi ispirerà l'Appendix aldina, solo che questa particolare “appendice” non si colloca in fondo a una copia di Petrarca ma in un libro a parte. Faccio notare che un'operazione dall'ispirazione analoga è inoltre già riscontrabile nel manoscritto cosiddetto “Mazzatosta”, ora Ithaca, NY, Cornell University Library, Archives 4648 Bd. Ms. 22 (già Bd. Petrarch P P49 R51 e prima ancora Pet + Z 11), la cui trascrizione è databile circa al 1460. In questo codice dopo il Canzoniere (cc. 1r-92v) e i *Triumphs* (cc. 93r-119v) si trova infatti un'appendice di testi di vari autori, con tutta probabilità derivante da più fonti e così composta (tralascio il contenuto del fascicolo composto dalle cc. 124-31, rilegato in quella posizione per errore, il che fa sì che *Era venuta nella mente mia* di Dante inizi a c. 123v e si concluda a c. 132r): tre sonetti attribuiti a «D. Cini de Pistorio»; uno attribuito a «D. Iohannis Boccaccii Certaldensis»; altri due sonetti attribuiti a «D. Cini de Pistorio»; una prima trascrizione de *La santa fama de la qual son prive*, con rubrica «Senucii ad D. F. Petrarcham responsio incipit Se l'honorata»; un sonetto (*Cercando di trovar minera in oro*) di «D. Cini de Pistorio Danti», seguito dalla «Responsio Dantis»; *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, regolarmente attribuita a Dante; ancora un sonetto di corrispondenza con Petrarca, preceduto dalla rubrica «Ja. de Imola D. Franc. P.» e seguito dalla «Responsio D. Fran.»; altre due coppie di sonetti di corrispondenza («Dantis ad D. Cinum de Pistorio», «Responsio D. Cini», «D. Tomae de... ad D. F. P.», «Responsio D. Fran.»); sette sonetti attribuiti a Dante, la maggior parte della *Vita nova*; *Donna mi prega per ch'io voglio dire* di Guido Cavalcanti, senza il nome dell'autore; e infine una seconda trascrizione de *La santa fama de la qual son prive*, con rubrica «Ser Mutii dicti Stramogia de Perusio», in una lezione che chiaramente contamina il testo della fonte da cui è stata tratta la prima trascrizione con una seconda che appartiene a un'altra sottofamiglia della tradizione del sonetto (mi riprometto di tornare su questo punto e più in generale su *La santa fama*, la sua tradizione e le sue attribuzioni in altra sede). Siamo insomma di fronte a un'appendice di testi che (ripeto: attorno al 1460) vengono scelti e trascritti in quanto “satelliti” del Petrarca volgare, che si tratti di sonetti di corrispondenza di e con lo stesso esclusi dal Canzoniere, di componimenti degli autori da lui nominati nel *Triumphus Cupidinis* e nel sonetto in morte di Sennuccio, o dei testi citati in *Rvf* 70. A proposito di ciò, è da notare che nel Mazzatosta le prime due citazioni all'interno di questa canzone sono messe in rilievo da *maniculae*: potrebbero risalire a un'epoca diversa da quella della compilazione del codice, ma sembra invece della stessa mano che copia l'insieme del manoscritto la trascrizione in forma di annotazione o richiamo a margine dei nomi dei rimatori volgari (e delle loro amate) citati in *Rvf* 287 e nel passo sopra citato del *Triumphus Cupidinis* in corrispondenza dei relativi passaggi.

Consideriamo ora in quest'ottica la questione di quanto dei poeti duecenteschi si può trovare nei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro. Per farlo è stato utilizzato principalmente il testo dell'edizione Mauro, e quindi quello della *princeps* del 1530, considerata la difficoltà a lavorare sulle versioni precedenti dei componimenti. Le conclusioni a cui si arriva tendono a non discostarsi troppo dal giudizio di Pier Vincenzo Mengaldo, che nel suo lavoro su *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, notando come si restringa «la raggera delle fonti volgari» a cui ricorre l'autore dei *Sonetti et canzoni*, constatava una «estrema rarità di spunti lirici prepetrarcheschi». ¹⁶

¹⁶ 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: 138. Dato il rigoroso petrarchismo metrico di Sannazaro, non ci sono appigli che permettano di tracciare un influsso dei poeti prepetrarcheschi sul piano più strettamente formale. Per quel che riguarda in particolare la presenza dantesca, in un contributo che si propone di studiarla nell'intera produzione volgare di Sannazaro, LUIGI SCORRANO, "Se quel soave stil...". *Sannazaro in traccia di Dante*, in "Studi rinascimentali", 6 (2008), pp. 57-76 ha allegato per i *Sonetti et canzoni* due sole tracce di opere dantesche diverse dalla *Commedia*, in un caso la *Vita nova* (per il son. 6, ivi, pp. 62-63) e nell'altro *Tre donne*, ricordata però solo come ulteriore «aggancio» nella relazione intertestuale tra la descrizione di Amaranta dell'*Arcadia* e la Matelda del *Purgatorio*; e subito viene citato in quanto «indice di una certa indifferenza per il ricalco troppo preciso» il v. 4 di *SeC* 88, *Liete, verdi, fiorite e fresche valli* (ivi, p. 59). Tuttavia oltre a quelli segnalati da Scorrano è possibile rintracciare altri contatti tra i *Sonetti et canzoni* e le opere di Dante (diversi anche per la *Commedia*: uno dei più notevoli tra quelli tralasciati è la clausola «aspra e forte», in rima con *morte* e *riconforte*, al v. 3 del son. 66). Su un altro riscontro con le rime dantesche (già ricordato *en passant* da MONICA SCATTOLIN, *Dante in Arcadia. Presenze di Dante volgare nell'"Arcadia" di Jacopo Sannazaro*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'"Arcadia" di Iacopo Sannazaro*. Atti del Convegno di studi [Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004], a cura di Francesco Tateo, Davide Canfora, Angela Caracciolo Aricò, Bari, Cacucci, 2006, pp. 633-61: 636) ha attirato l'attenzione ROSANGELA FANARA, *Per il commento ai Sonetti et canzoni di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)*, in "Per leggere", 15 (2015), 29, pp. 25-50. Nel primo verso del sonetto incipitario dei *Sonetti et canzoni*, *Se quel soave stil che da*

Nei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro dei lirici prepetrarcheschi si trova in effetti molto poco: o meglio, si trova molto poco di convincente, perché in un buon numero di casi un determinato passo trova un riscontro altrettanto o anche più convincente in Petrarca, che rimane sempre l'ipotesi più economica. Un esempio è lo «sperar dubbio, fallace» di *SeC* 23, 3,¹⁷ che pare riecheggiare la «speranza, ch'è stata fallace» al v. 22 di *La*

prim'anni, «soave stile» è infatti un sintagma usato da Dante nella stanza di apertura della canzone *Le dolci rime d'amor ch'i' solia* (in Petrarca lo si trova solo scomposto nella dittologia «i soavi sospiri e 'l dolce stile», *Ruf* 332, 3, o invertito nei *Triumph*). Al di là del fatto che il sintagma è lo stesso, appare simile anche il contesto in cui viene usato: il «soave stile» infatti è in entrambi i casi qualcosa che appartiene al passato, perché impedito dalla sofferenza o dall'atteggiamento dell'amata. Come prima ricordato, *Le dolci rime* non è compresa tra le canzoni della «silloge napoletana», per quanto fosse presente nella Raccolta Aragonese. Tuttavia, dato che è una delle canzoni del *Convivio*, Sannazaro avrebbe potuto leggerla all'interno di quest'opera dantesca: e il *Convivio*, assieme alla *Vita nova*, è presente nella «Raccolta Aragonese primigenita», cioè il manoscritto di opere dantesche (con un quaderno finale che contiene i sonetti di Buonaccorso da Montemagno) originariamente di proprietà di Alfonso d'Aragona (di cui Sannazaro è stato «ufficiale di casa» dal febbraio 1481), ora della Società dantesca italiana a Firenze, dove *Le dolci rime* è trascritta per ben due volte, all'interno del trattato e nella serie delle canzoni, che segue la *Vita nova* e precede il *Convivio*. Ma sulla conoscenza delle canzoni di Dante da parte di Sannazaro cfr. più avanti la n. 26.

¹⁷ Tutte le citazioni dai *Sonetti et canzoni* sono ovviamente tratte da IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961; quelle dall'*Arcadia* da IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013. L'edizione di riferimento per i *Triumph* di Petrarca è stata citata alla n. 10, mentre quella per i *Rerum vulgarium fragmenta* è F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004 (I ed. 1996). Di seguito l'elenco completo di quelle da cui sono state tratte le citazioni: D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005; PIETRO BEMBO, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008; GUIDO CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986 (rist. a cura di Paolo Borsa, con una postfazione di Giuseppe Marrani e Natascia Tonelli, Milano, Ledizioni, 2012); BONAGIUNTA ORBICCIANI, *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2012. Per Cino da Pistoia, si è usata l'edizione *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960 per tutti i testi in essa disponibili, poi *Poeti del Dolce stil novo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, e infine – per la dubbia *Cori gentili, serventi d'amore* – quella curata da GUIDO ZACCAGNINI, *Le rime di Cino da Pistoia*, Genève, Olschki, 1925.

forte e nova mia disaventura di Cavalcanti (uno dei testi che dalla Raccolta Aragonese passano nella “silloge napoletana”). Anche il rimante è identico: ma davanti ad alcuni passi petrarcheschi in cui pure lo si ritrova in rima (*Rvf* 99, 2 «l nostro sperar torna fallace»; *Rvf* 21, 6 «speranza debile et fallace»; *Rvf* 290, 5 «speranza, o desir sempre fallace»), in più di un caso assieme ad altri tra quelli del sonetto di Sannazaro, risalire fino a Cavalcanti appare un’operazione di dubbia validità. Ancor meno convincente accostare il v. 5 del son. 65, «tal che, ovunque adivien ch’io gli occhi gire», alla clausola in identica posizione di *Chi è questa che vèn* (sempre di Cavalcanti: nell’Aragonese, ma non nella “silloge napoletana”), «che sembra quando gli occhi gira»: è chiaramente molto più pertinente *Rvf* 17, 3, «quando in voi adiven che gli occhi giri». Semmai potrebbe essere più credibile, per il v. 12 dello stesso testo dei *Sonetti et canzoni*, «o se per morte tal piacer s’acquista» (in rima con *vista* e *trista*), il richiamo al v. 41 di *La dolce vista* di Cino, «e, quando vita per morte s’acquista» (in rima con *attrista* e *vista*). Ho ricordato prima che questa canzone è stata collocata in apertura della sezione ciniana della “silloge napoletana” recuperandola da una posizione che nell’Aragonese era molto più arretrata; ma nel testo tramandato da quest’ultima mancano due stanze su cinque, compresa quella dove si troverebbe l’eventuale riscontro. D’altra parte, la canzone è stata anche rifiuta nella quinta parte del *Filostrato* di Boccaccio, nella cui ott. 65 ritornano con una minima variazione il verso appena citato e i due altri rimanti della serie.

In effetti, certamente «il valore euristico delle rime nell’analisi delle ascendenze è un principio fondamentale per lo studio del petrarchismo»: ¹⁸ tuttavia le serie rimiche si ripetono, e se si trovano in Petrarca

¹⁸ ARNALDO SOLDANI, *Appunti sul sonetto 73 di Sannazaro: “Madonna, quel soave onesto sguardo”*, in *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Andrea Afribo, S. Bozzola, A. Soldani, Padova, Cleup, 2016, pp. 85-112: 97 n. 25. Un «ripensamento delle dinamiche imitative della poesia cinquecentesca» (con ricadute

diventa difficile sostenere che provengano piuttosto da un poeta a lui precedente – e ciò anche nel caso in cui il testo in cui vengono adoperate faccia parte della “silloge napoletana”. La serie *inganno : affanno : anno : danno* del terzo sonetto della raccolta di Sannazaro trova una corrispondenza quasi completa nel ciniano *Io son sì vago de la bella luce*, attribuito a Dante dal manoscritto della Nazionale di Napoli e dai suoi affini, nelle cui terzine ricorrono uno di seguito all’altro *inganno : danno : affanno*. Non c’è una serie corrispondente nel Canzoniere, ma Petrarca usa gli stessi tre rimanti del sonetto di Cino nel *Triumphus Cupidinis*. La serie *assalto : smalto : alto* delle terzine del son. 12 di Sannazaro si ritrova in *Io son venuto al punto della rota* di Dante, ma anche nel *Triumphus Pudicitiae* e nel son. 39 del Canzoniere; i quattro rimanti della prima rima in *Sonetti et canzoni* 32, *paradiso : riso : fiso : viso*, si ritrovano identici in *Amor che nella mente mi ragiona* di Dante, ma – anche se mai nella serie completa – ritornano tutti nei *Fragmenta*; e che entrambe le canzoni dantesche siano presenti nella “silloge napoletana” non sposta poi tanto i termini della questione (soprattutto quando la clausola «attento e fiso» di Sannazaro ripete perfettamente quella di *Rvf* 127, 13 e con una minima variazione quella di *Rvf* 17, 8, «intento et fiso»). Anche quando il riuso delle rime si accompagna ad altri elementi, come in questi versi della canz. 41 di Sannazaro (vv. 59-62):

Ma, perc’ognor m’attempo
e quella dolce mia nemica acerba
di dì in dì più superba
vèr me si mostra, e non veggio altro scampo.

rilevanti anche per Sannazaro) è stato di recente proposto da SIMONE ALBONICO, *Appunti su “forma” e “materia” nella poesia di Pietro Bembo*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 73-100, e AMELIA JURI, *Appunti intorno al classicismo rinascimentale: Sannazaro e i latini nelle “Rime” di Pietro Bembo*, in “Versants”, 64.2 (2017), pp. 19-27: 23.

Dove i due aggettivi in rima, *acerba* : *superba*, sono riferiti alla donna, presentata come una nemica crudele, come nelle terzine del sonetto forse di Cino (anch'esso nella "silloge napoletana" attribuito a Dante) *E' non è legno di sì forti nocchi* (vv. 9-13):

Deh, perché tanta vertù data fue
a li occhi d'una donna così acerba,
che suo fedel nessun in vita serba?
Ed è contra pietà tanto superba,
che s'altri muor per lei no 'l mira piùe.

Malgrado il fatto che l'associazione di tutti questi elementi non sembri darsi mai nel Canzoniere (dove tendenzialmente *acerba* e *superba* non sono riferiti a Laura), resta il fatto che la clausola del v. 60 di Sannazaro riecheggia chiaramente quella di *Rvf* 23, 69, «la dolce et acerba mia nemica».

Anche i parallelismi tematici pongono dei problemi. Per esempio, il ricorrere del tema del saluto, come nelle terzine del son. 72, richiama ovviamente alla mente del lettore determinati luoghi della lirica di fine Duecento: ma possono altrettanto bene fungere da modelli sonetti come il 63, il 110 e il 111 del Canzoniere. I contatti più plausibili sembrano comunque trovarsi relativamente spesso in corrispondenza di passi in cui Sannazaro per così dire calca la mano su temi già presenti in Petrarca, in particolare sulle sofferenze causate da Amore. Riscontri puramente testuali apparentemente convincenti possono d'altronde ben essere con tutta probabilità un miraggio: è il caso di questi due incipit:

In quel ben nato avventuroso giorno
che Amore agli occhi miei sì vago apparse
e di novella fiamma il mio cor arse,
vidi ir per terra (o chi mel crede?) un Sole.
(*SeC* 24, 1-4)

Uno giorno avventuroso,
pensando infra la mia mente
com'Amor m'avea inalsato.

(Bonagiunta da Lucca, canz. II 1-3)

Per quanto la sede incipitaria sia privilegiata per la memoria intertestuale, la canzone di Bonagiunta è attestata in due soli manoscritti, i ben

noti canzonieri duecenteschi Vaticano Latino 3793 e Banco Rari 217 (già Palatino 418) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: non vedo da che fonte avrebbe potuto essere nota a Sannazaro, e l'assenza di altri contatti di tal genere non depone a favore della validità di questo.¹⁹

La situazione è ovviamente diversa per Dante, Cavalcanti e Cino, i tre poeti le cui composizioni costituiscono la quasi totalità della "silloge napoletana". Una «allusione a Cino», e per la precisione ai vv. 37-38 di *I' no spero che mai per mia salute* (la seconda canzone della sezione ciniana della silloge, subito dopo la più volte ricordata *La dolce vista*), «Io la vidi sì bella e sì gentile / e di vista sì umile», è stata richiamata per i vv. 9-10 del son. 62 dei *Sonetti et canzoni* da Amelia Juri:²⁰

Sì bella e sì pietosa in vista umile
madonna apparve al cor doglioso e stanco,
che agguagliar non la pòte ingegno o stile.

Ancor più notevoli sono i contatti tra il son. 73 (qui sotto a sinistra) e uno di quelli di Cino selezionati per il florilegio tra i tanti copiati nel manoscritto donato dal Magnifico:

Madonna, quel soave onesto *sguardo*
che uscì di vostre luci altere e sole,
in un punto abbagliò coi raggi il sole
e me ferì d'un *invisibil dardo*.

E quelle che di vil mi fer tagliardo,
sante, dolci, onorate, alte parole,
mi stan nel cor, sì che mi giova e dole
l'impresa piaga ond'io mi struggo et ardo.

Tanta vaghezza in voi subito apparve,
tanta, dolce mio ben, vera pietade,

Bene è forte cosa il dolce *sguardo*
che fa criar di bel piacere amore,
e va sì chiuso per ferir lo core,
che non ne puote l'uomo aver riguardo.

Però lo chiamo lo *'nvisibil dardo*,
ch'entra per li occhi e non si par di fòre;
mort'è del core e de l'alma dolore,
ché, poi ch'è giunto, ogni soccorso è tardo.

Formasi dentro in forma ed in sembianza
di quella donna per la qual ei pone

¹⁹ Il madr. 24 è attestato nei manoscritti con lezioni differenti, ma – stando all'edizione Mauro – non relativamente al primo verso: si può supporre che abbia una datazione abbastanza alta.

²⁰ JURI, *Appunti intorno al classicismo rinascimentale*, p. 26.

che tutte altre parrian mostrose larve;
tal c'ogni mal de la passata etade,
ogni oscuro pensier da me disparve,
al raggio de la vostra alma beltade.

lo spirito d'amore in soverchianza.
E non può stare in mezzo per ragione
(che d'ogni piacer tragge egual possanza)
da poi ch'è giunto ed ha perfezione.

Si può facilmente constatare come (oltre al tema) i due sonetti condividano la prima rima; il primo rimante è identico, così come un secondo, che ripete l'intera clausola ciniana *invisibil dardo*. Merita ricordare che *dardo* ritorna in rima più volte sia in Cino sia in Cavalcanti, mentre nel Canzoniere si trova solo al v. 4 del son. 267.

La presenza di Petrarca nel son. 73 di Sannazaro è comunque come al solito capillare, ed è stata analizzata da Arnaldo Soldani nella sua lettura del testo;²¹ lo stesso Soldani ricorda inoltre l'esistenza di una prima redazione di questo componimento, trasmessa dalla tradizione manoscritta. Nelle quartine di questa la relazione con il sonetto di Cino appare meno stretta: ma la prima redazione delle terzine (dove sono state operate le innovazioni più consistenti) si apre riprendendo sui primi due versi il *soccorso giunto* dell'ultimo verso della prima parte del sonetto di Cino:²²

Madonna, quel onesto e caro *sguardo*
che uscì di vostre luce altiere e sole,
in un punto abagliò coi raggi il sole
e me ferì d'un *amoroso dardo*.

E quelle che di vil mi fer gagliardo,
suave, gloriose, alte parole,
mi stan nel cor, tal che mi giova e dole
l'acerba piaga ond'io mi strugo et ardo.

E certo se 'n quel punto il bel *soccorso*
non fussi a l'alma *giunto* aflitta e mesta,
finito era il mio breve e mortal corso.

Donde con gran raggion fusti sì presta,

Bene è forte cosa il dolce *sguardo*
che fa criar di bel piacere amore,
e va sì chiuso per ferir lo core,
che non ne puote l'uomo aver riguardo.

Però lo chiamo lo '*invisibil dardo*,
ch'entra per li occhi e non si par di fore;
mort'è del core e de l'alma dolore,
ché, poi ch'è *giunto*, ogni *soccorso* è tardo.

Formasi dentro in forma ed in sembianza
di quella donna per la qual ei pone
lo spirito d'amore in soverchianza.

E non può stare in mezzo per ragione

²¹ SOLDANI, *Appunti sul sonetto 73*.

²² Il testo della prima redazione è tratto da *ivi*, p. 86.

ché poi che 'l lieve spirito in tutto è scorso, (che d'ogni piacer tragge equal possanza)
altro che pentimento e duol non resta. da poi ch'è giunto ed ha perfezione.

Che un testo di un poeta duecentesco si riverberi in questo modo su uno di Sannazaro è comunque eccezionale. Per restare su Cino, il tema del congedo di *Io che nel tempo reo* (altra canzone entrata nella silloge) pare contaminare la quarta stanza della canz. 53, *Amor, tu vòl ch'io dica*:

O canzonetta mia, tu starai meco,
a ciò ch'eo pianga teco,
ched eo non so là 've tu possa andare,
ch'appo lo meo penare
ciascun altro ha gioia:
non vo' che vade, altrui facendo noia.
(Cino da Pistoia, *Io che nel tempo reo* 43-48)

Tacen le dolci rime
e que' pietosi accenti
che rilevar solean mie pene in parte;
ché se non è chi stime
queste voci dolenti
né chi gradisca il suon di tante carte,
a che l'ingegno e l'arte
perder, sempre piangendo
dietro a chi non m'ascolta?
s'è senno alcuna volta,
per non noiar altrui, soffrir tacendo?
Ché, per gridar più forte,
non si fugge la morte.
(*ScC* 53, 40-52)

Più debole il contatto tra la chiusa della canz. 41 di Sannazaro e i vv. 27-28 della dubbia *Cori gentili, serventi d'amore* (che era stata copiata nell'Aragonese, ma è tra quelle scartate dal compilatore della "silloge napoletana").

Canzon, se tua ventura
ti guidasse dinanzi a la mia donna,
gèttati a la sua gonna

con reverenzia, et umilmente piagni
tanto che 'l lembo bagni:
ché s'ogni selva del mio duol s'attrista
che devrà far chi par sì umana in vista?
(SeC 41, 92-98)

Miracol mi par ch'ogn'om non s'attrista,
quando riguarda mia piatosa vista.
(Cino da Pistoia?, *Cori gentili, serventi d'amore* 27-28)

In altri casi il riscontro potrebbe provenire da fonti diverse: così il «cor mai sì nemico di pietate» di SeC 50, 7 non trova apparentemente corrispondenza in Petrarca, quando «nemico di pietà» è un sintagma che riferito all'amata (o a suoi attributi) ricorre più volte in Cino (in particolare al v. 10 di *Ben dico certo che non è riparo*, un altro sonetto che la «silloge napoletana» attribuisce a Dante: «Così è tuttavia bell'e crudele, / d'amor selvaggia e di pietà nemica»). Ma: *Morte villana, di pietà nemica* è l'incipit di un noto sonetto della *Vita nova*; *nemica di pietà* è pure la donna del sonetto *Io non posso soffrir più tanti sdegni* di Giusto de' Conti; «di pietate e d'Amor nemica e mia» quella di *Cantai un tempo, e se fu dolce il canto* di Pietro Bembo.²³

Uno dei temi che Sannazaro intensifica o comunque rende più esplicito rispetto a Petrarca è l'idea che morire sarebbe preferibile, anzi sarebbe un'autentica gioia – così afferma infatti nella sirma della prima stanza della canz. 41. La medesima idea è presente in una canzone monostrofica di Cavalcanti, anch'essa passata dalla Raccolta Aragonese alla «silloge napoletana»:

²³ Nelle stanze seconda e terza della canz. 25 dei *Sonetti et canzoni* è pure possibile notare un addensarsi di temi e stilemi caratterizzanti di una determinata temperie poetica, non così presenti in Petrarca, ancora una volta in un componimento amoroso difsonico: la mente che si rivolge al cuore in discorso diretto («dicendo: – Ecco il tremor di nostra morte», v. 22), il «colpo mortal» che arriva «ne la più intera e salda / parte del cor» (vv. 26-28), l'amore che uccide; ma non è immediato indicare un riscontro preciso, tra il Dante della *Vita nova*, Cavalcanti, e determinate poesie di Cino.

Or son pur solo e non è chi mi ascolti,
altro che' sassi e queste querce amiche,
et io, se di me stesso oso fidarme.
O secretari di mie pene antiche,
a cui son noti i miei pensieri occolti,
potrò fra voi sicuro or lamentarme?
Poi che non trovo altr'arme
contra ai colpi d'Amor, che preme e sforza
questa frale mia scorza
a soffrir più c'uom mai soffrisse in terra,
tal che, se l'aspra guerra
pietà non temptra, *il sol morir mi è gioia*;
ché a chi mal vive, il viver troppo è noia.
(SeC 41, 1-13)

Poi che di doglia cor conven ch' i' porti
e senta di piacere ardente foco
e di virtù mi traggi' a sì vil loco,
dirò com' ho perduto ogni valore.
E dico che' miei spiriti son morti,
e 'l cor che tanto ha guerra e vita poco;
e se non fosse che *'l morir m'è gioco*,
fare'ne di pietà pianger Amore.
(Guido Cavalcanti, *Poi che di doglia cor* 1-8)

In questo caso abbiamo una clausola che non è identica, perché non lo è la parola in rima; ma salvo la parte atona di questa siamo di fronte a enunciati sovrapponibili dalla medesima giacitura, e ci sono delle analogie anche sul piano della sintassi: in entrambi i casi c'è una causale aperta da «poi che» che può essere parafrasata con 'dal momento che non posso evitare di soffrire per amore', in entrambi i casi c'è un periodo ipotetico, la clausola che viene ripresa in Cavalcanti è nella protasi, in Sannazaro nell'apodosi. Considerando la sovrapposizione di concordanze su più livelli, relativi alla forma e al contenuto, appare plausibile che nella prima stanza della canz. 41 dei *Sonetti et canzoni* Sannazaro abbia preso spunto da *Poi che di doglia* di Cavalcanti. Gli *spiriti morti* al v. 5 di quest'ultimo testo potrebbero quindi essere gli antecedenti di quelli del son. 67 di Sannazaro (per quanto gli *spiriti morti* abbiano un ruolo nella *Vita nova*

di Dante; li si ritrova inoltre nella *Comedia delle ninfe fiorentine* di Boccaccio e negli *Amorum libri* di Boiardo).

Tanta dolcezza trasser gli occhi mei
da quei de la mia donna il primo giorno,
che, sol pensando al portamento adorno,
contento di tal vita esser potrei.
Se non che l'alma poi, per veder lei,
desiosa pur corre al suo soggiorno,
e per volar a' bei piacer dintorno,
lascia qui morti i spirti afflitti e rei.
(*SeC* 67, 1-8)

Nei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro è insomma possibile trovare qualche spunto tratto da lirici prepetrarcheschi, ma rispetto alla presenza capillare e molto più evidente di Petrarca si tratta chiaramente di presenze modeste. Considerandole dalla prospettiva delle modalità di circolazione dei testi da cui provengono, l'episodicità di questo tipo di influenze risulta d'altra parte facilmente spiegabile. Se ritorniamo con la mente alla "silloge napoletana", infatti, possiamo constatare che in massima parte gli spunti sembrano provenire da componimenti da essa tramandati, che non sono poi moltissimi (calcolando anche quelli della *Vita nova*, la consistenza totale sarà un terzo di quella dei *Rerum vulgarium fragmenta*) e che venivano probabilmente letti in un'ottica comunque orientata su Petrarca; ma soprattutto dobbiamo tenere presente il fatto che si tratta di poesie che, come dicevo, con tutta probabilità iniziano a circolare dopo il maggio del 1482, e che quindi arrivano in mano a un Sannazaro almeno venticinquenne. Non stupisce che la loro influenza sia di gran lunga inferiore di quella di un'opera che possiamo supporre nota a Sannazaro sin dalla prima giovinezza e da lui letta e riletta fino ad essere perfettamente assimilata, quasi come un vero linguaggio.

L'ipotesi che le poesie dei lirici del secolo XIII siano arrivate in mano a Sannazaro dopo il ritorno di Federico d'Aragona dalla Francia viene rafforzata dai riscontri di maggior interesse, che sono relativi al Dante

lirico. Riguardano le parole rima di due sestine dei *Sonetti et canzoni*. Partiamo dalla prima che si incontra leggendoli (SeC 9, 1-6):

Già cominciava il sol da' sommi colli
coi raggi a derivar la neve e 'l ghiaccio,
e tal tempesta ancor fremiva in cielo
che ucel non si vedea né foglia in pianta,
quando con la rogiada aprendo l'alba
vide nascer un fior presso un bel fonte.

L'apertura stagionale suona già dantesca: ma è ancor più interessante il fatto che la prima parola rima adoperata da Sannazaro, *colli*, era tale già in *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, ovvero la sestina di Dante.²⁴ La seconda, *ghiaccio*, era già stata usata da Petrarca nella sest. 66 del Canzoniere, la terza (*cielo*) nella 142, e la quinta (*alba*) nella 22.

La mia ipotesi è che Sannazaro abbia voluto rendere un volontario omaggio da un lato all'inventore e dall'altro lato al codificatore della forma. Saremmo insomma di fronte a un riconoscimento del ruolo storico di Dante e Petrarca nella nascita e nell'affermazione del genere sestina: e questo ovviamente presuppone una certa consapevolezza storico-letteraria da parte di Sannazaro.

L'ipotesi, che può sembrare molto ardita, è avvalorata dal fatto che un omaggio di questo genere non è affatto un caso unico in Sannazaro. Per rendersene conto, basta osservare da vicino le parole-rima delle sestine dell'*Arcadia*, iniziando da quella semplice (VII^e 1-6):

²⁴ Mi è stato fatto notare che *colli* è parola-rima anche di una delle sestine di Giusto de' Conti, *Quand'è la notte oscura et quando è il sole*: ma mi pare molto difficile ipotizzare che proprio qui Sannazaro metta in prima posizione una parola-rima usata nelle sestine di Dante e Giusto de' Conti perché l'ha adoperata il secondo dei due, considerato che apre le due sestine dell'*Arcadia* con parole-rima provenienti rispettivamente dall'unica sestina doppia del Canzoniere per la sua sestina doppia, e dalla prima delle sue sestine semplici per l'altra sestina (*colli* è parola usata in rima anche da Petrarca: tuttavia, non nelle sestine).

Come notturno ucel nemico al sole,
lasso, vo io per luoghi oscuri e foschi,
mentre scorgo il dì chiaro in su la terra;
poi quando al mondo sopravien la sera,
non com'altri animai m'acqueta il sonno,
ma allor mi desto a pianger per le piagge.

In questo testo, la prima parola-rima è presa dalla sest. 22 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, cioè la prima che incontriamo leggendo l'opera. Viene dalla stessa sestina petrarchesca anche la terza parola-rima, *terra*: probabilmente appunto a causa della sua posizione, la sest. 22 di Petrarca è d'altra parte quella da cui maggiormente vengono attinte parole-rima riutilizzate in sestine di altri autori.²⁵ La quarta parola-rima di questa sestina di Sannazaro è invece presente nella sest. 237 del Canzoniere, dove a rigore si trova anche la sesta, ma al singolare (*piaggia*).

Prendiamo ora la sestina IV^e dell'*Arcadia*, che è doppia:

Chi vuole udire i miei sospiri in rime,
donne mie care, e l'angoscioso pianto,
e quanti passi tra la notte e 'l giorno
spargendo indarno vo per tanti campi,
legga per queste querce e per li sassi,
ché n'è già piena omai ciascuna valle.

La prima e la seconda parola-rima utilizzate da Sannazaro nella sua sestina doppia provengono entrambe dalla sest. 332 di Petrarca: vale a dire, dall'unica sestina doppia del Canzoniere. La terza viene di nuovo dalla sest. 22; la sesta e ultima si trova al plurale nella 66 (*valli*).

Per concludere, osserviamo le parole-rima della sest. 44 dei *Sonetti et canzoni*:

Sola angeletta starsi in trecce a l'ombra,

²⁵ Cfr. ANDREA COMBONI, *La fortuna delle sestine*, in "Quaderni petrarcheschi", 11 (2001), pp. 73-88: 78.

in trecce d'oro e di più rai che 'l sole,
per mia rara ventura vidi un giorno,
e col bel viso e con la bianca mano
far liete l'erbe e i fior d'un verde colle,
che per lei fia lodato in ciascun tempo.

La parola-rima del primo verso di questa sestina di Sannazaro viene di nuovo da quella dantesca, *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, dove pure è parola-rima d'esordio. La seconda e la terza parola-rima ancora una volta erano già parole-rima della sest. 22 di Petrarca. La quinta parola-rima di *Sola angeletta* di Sannazaro, come visto poco fa, è al plurale nella sestina dantesca. La sesta è parola-rima sia della sest. 142 del *Canzoniere* che della "canzone ciclica" di Dante, *Amor, tu vedi ben che questa donna*: un'altra canzone entrata nella "silloge napoletana", così come vi è entrata la sestina dantesca.

La mia conclusione è che in ognuna di queste quattro sestine Sannazaro rende omaggio a quelli che considera i "creatori" della forma: cioè a quelli che gli apparivano tali nel momento in cui le componeva. Appare infatti plausibile che sia venuto a conoscenza della sestina dantesca in una fase successiva alla composizione delle due dell'*Arcadia*, dove l'omaggio è diretto unicamente a Petrarca; e che ne sia venuto a conoscenza dalla tradizione della Raccolta Aragonese, direttamente o tramite la mediazione della "silloge napoletana".²⁶

²⁶ Ritornando sull'ipotesi di una conoscenza delle canzoni di Dante mediata piuttosto dalla "Raccolta Aragonese primogenita" di proprietà di Alfonso d'Aragona (per cui cfr. *supra* la n. 16: ricordo che la prima stampa delle canzoni di Dante risale al 1491), è chiaro che la ricostruzione proposta finisce per inficiarla: la composizione medesima della "silloge napoletana" spinge anzi a pensare che il ruolo di quel manoscritto nella diffusione delle opere dantesche che vi sono contenute sia stato piuttosto limitato, dal momento che il testo che lo apre, la *Vita nova* di Dante, viene copiato anche in apertura del florilegio tratto dalla "secondogenita". Tuttavia, spunti provenienti dal *libello* dantesco sono stati riconosciuti proprio nell'*Arcadia* (cfr. SCATTOLIN, *Dante in*

Tornando però in chiusura sul manoscritto di proprietà di Federico d'Aragona, alcuni dei punti di contatto più notevoli tra la Raccolta Aragonesa e i *Sonetti et canzoni* del Sannazaro non hanno luogo tra i rispettivi componimenti poetici, ma tra la dedica a Cassandra Marchese e l'epistola prefatoria firmata da Lorenzo de' Medici, con tutta probabilità scritta da Poliziano. Come è stato già notato, sono infatti comuni ad entrambe diverse immagini: quella del naufragio in cui sono incorse le poesie-reliquie, di Sannazaro da un lato, di Omero e – in chiaro parallelo – le liriche recuperate dalla Raccolta Aragonesa dall'altro; quella del raccogliere qualcosa di sparso e frammentario e rassemblerlo per costituire cioè che viene inviato o dedicato; quella del porto agognato in cui finalmente dopo tante vicissitudini il gruppo di poesie arriva, porto che esplicitamente o implicitamente si identifica con il destinatario o con la dedicataria della raccolta, destinatario o dedicataria descritti in termini e con accenti molto simili.

Non altrimenti che dopo grave tempesta pallido e travagliato nocchiero, da lunge scoprendo la terra, a quella con ogni studio per suo scampo si sforza di venire, e come miglior pò, i *frammenti raccogliere* del

Arcadia). Dato che pensare a un terzo canale da cui l'operetta giovanile di Dante poteva arrivare in mano a Sannazaro appare antieconomico, è forse possibile che l'autore dei *Sonetti et canzoni* abbia avuto accesso alla "primogenita", ma in maniera molto più limitata e cursoria rispetto a quanto accadrà poi con la "secondogenita" o con la "silloge napoletana" da essa tratta, tale da permettergli di leggere la *Vita nova* ma non di soffermarsi sui testi successivi (né di trarne copia). Ad ogni modo, se il percorso da cui arrivano a Sannazaro le canzoni di Dante è lo stesso da cui provengono Cavalcanti e Cino, e passa per Federico d'Aragona, la sua conoscenza di questi testi va ancora ritardata al momento in cui si avvicina a quest'ultimo, insomma almeno a dopo il ritorno di Sannazaro a Napoli dal soggiorno ferrarese, il 3 novembre 1484. Durante il convegno Tobia Toscano ha d'altra parte avuto la gentilezza di confermarci che la mia ipotesi viene corroborata dal fatto che le sest. 9 e 44 paiono essere più tarde delle altre anche in base a quanto ricavabile dalla tradizione manoscritta, che per una delle due è per la verità assente, visto che la si trova solo nella *princeps*. Un ultimo dato che aiuta a dare il giusto peso all'omaggio a Dante di Sannazaro: né Cariteo, né De Jennaro, e – sorprendentemente – neppure Lorenzo de' Medici riutilizzano nelle loro sestine parole rima di quella dantesca.

rotto legno, ho pensato io, o rara e sopra le altre valorosa donna, *dopo tante fortune mercé del cielo passate*, a te, come a *porto* desideratissimo, le tavole indrizzare del mio *naufragio*; stimando in niun loco potere più commodamente salvarle, che *nel tuo castissimo grengo*, nel quale di ogni tempo le sacre Muse con la dotta Pallade felicemente e con diletto dimorano. Tu dunque [...] di umanissimi et ornatissimi costumi dotata, prenderai benignamente queste mie vane e giovenili fatiche, *per diversi casi da la Fortuna menate*, e finalmente *in picciolo fascio raccolte*...

(Sannazaro, *Sonetti et canzoni*, dedica a Cassandra Marchese)

... essendo la *sacra opera* di questo celebratissimo poeta dopo la sua morte per molti e varii luoghi della Grecia *dissipata e quasi dimembrata* [...] [Pisistrato] con somma diligenza ed esame tutto el corpo del santissimo poeta *insieme raccolse* [...] Erano similmente in questo fortunoso *naufragio* molti venerabili poeti [...] la tua benigna mano, illustrissimo Federico [...] *dopo molte loro e lunghe fatiche in porto* finalmente gli ha condotti [...] Questi tutti, Signore, [...] vengono a renderti immortal grazia che della loro vita, della loro fama e luce sia stato autore, molto di maggior gloria degno che quello antico ateniese di chi avanti e fatta menzione, perché lui ad uno, benché sovrano, tu a tutti questi hai renduto la vita. [...] Riceverà adunque la tua illustrissima Signoria e questi e me non solamente nella casa, ma *nel petto e animo suo*, sì come ancora quella nel core ed animo nostro giocondamente del continuo alberga...

(Poliziano, Raccolta Aragonese, prefatoria firmata da Lorenzo de' Medici)²⁷

Certamente l'immagine dei frammenti del naufragio raccolti per costituire l'opera proviene dalla tradizione: è in particolare presente nella prefazione indirizzata al re di Cipro della *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio, e l'opera arriva finalmente in porto anche nell'epistola dedicatoria

²⁷ Il testo dell'epistola è citato dall'edizione contenuta in G. BRESCHI, *L'epistola dedicatoria della Raccolta Aragonese. Edizione critica*, in "Per beneficio e concordia di studio". *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di Andrea Mazzucchi, Cittadella, Bertinello Artigrafiche, 2015, pp. 201-20: 217-18.

dell'*Arcadia* firmata da Pietro Summonte.²⁸ Ma l'associazione di tutti gli elementi sopra presenti (le lunghe vicissitudini dell'opera, il naufragio, i componimenti poetici-relitti/frammenti, l'azione del raccogliarli insieme, il porto identificato con il destinatario del lavoro) pare trovarsi solo nell'epistola prefatoria dell'Aragonese e nella dedica a Cassandra Marchese dei *Sonetti et canzoni*. In quest'ultima Sannazaro apparentemente riecheggia ciò che Poliziano in persona di Lorenzo de' Medici aveva scritto a Federico d'Aragona, il futuro re che il poeta napoletano avrebbe seguito fin nell'esilio francese, facendo assumere alla donna amata il ruolo che il signore ormai defunto aveva ricoperto in passato; e appare a questo punto davvero plausibile che la Raccolta Aragonese e in particolare l'epistola che la apre abbiano avuto un ruolo nella formazione dell'immagine che Sannazaro deve essersi fatto della tradizione poetica in volgare che lo ha preceduto. Per quanto la prefatoria dell'Aragonese abbia avuto una circolazione davvero limitata, Sannazaro era d'altra parte sicuramente tra coloro che più facilmente potevano avervi accesso.

²⁸ Cfr. VINCENZO VITALE, *L'epistola dedicatoria della summontina come finale dell'"Arcadia" di Sannazaro*, in "Margini. Giornale della dedica e altro", 9 (2015), pp. 3-27, che sulla base del ricorrere delle stesse immagini in entrambe argomenta a favore dell'ipotesi che, come poi quella dei *Sonetti et canzoni*, anche l'epistola dedicatoria dell'*Arcadia* sia opera di Sannazaro. (Ringrazio vari partecipanti al convegno e in particolare Marco Landi per avermi segnalato questo lavoro). Nella base di dati di dediche del progetto Margini dell'università di Basilea (<http://margini.unibas.ch/>) non trovo casi di uso dell'immagine del naufragio per le traversie dell'opera diversi da quelli segnalati da Vitale; l'immagine del porto è usata abbastanza di rado e comunque più tardi, il porto stesso non viene identificato con il destinatario o il dedicatario, e a pervenirvi non è l'opera ma il suo autore (o l'ingegno del medesimo).