



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e
letteratura italiana

Tesi di Laurea

«Allor m'accinsi ad un più raro stile».

Saggio di un commento alle canzoni di
Jacopo Sannazaro.

Relatore

Ch. Prof. Attilio Bettinzoli

Correlatori

Prof. Aldo Maria Costantini

Prof. Valerio Vianello

Laureando

Tobia Donadel

Matricola 834695

Anno Accademico

2014 / 2015

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
COMMENTO ALLE «CANZONI» DI JACOPO SANNAZARO	
CANZONE XI	p. 42
CANZONE XXV	p. 53
CANZONE XLI	p. 64
CANZONE LIII	p. 75
CANZONE LIX	p. 84
CANZONE LXIX	p. 92
CANZONE LXXV	p. 104
CANZONE LXXXIII	p. 116
CANZONE LXXXIX	p. 125
BIBLIOGRAFIA	p. 137

INTRODUZIONE

Molto è già stato scritto sulla vita di Jacopo Sannazaro, e quindi ulteriori considerazioni sarebbero in questa sede superflue. Resta sicuramente da sottolineare l'importanza di un uomo che ha lasciato ai posteri un'eredità letteraria, in prosa e in poesia, in latino e in volgare, di inestimabile valore. Basti qui ricordare che Sannazaro nacque a Napoli il 28 luglio 1457 e a Napoli morì il 24 aprile 1530, venendo poi sepolto nella Chiesa di Santa Maria del Parto, vicino alla sua amata villa di Mergellina. Le opere del Sannazaro si dividono in due grandi settori: le opere in volgare, dominanti nella prima parte della sua carriera, in epoca quattrocentesca, e le opere in latino preponderanti nella fase successiva, in controtendenza con il resto della letteratura italiana che vede affermarsi nel Cinquecento la supremazia del volgare. Il Sannazaro, noto soprattutto per il suo capolavoro letterario in volgare, l'*Arcadia*, consegnò poi la sua fama ad un grande poema in latino, il *De partu Virginis*.

Nel 1486, subito dopo la prima redazione dell'*Arcadia*, il Sannazaro cominciò a lavorare alle *Rime*, che giunsero alla stampa solo nel 1530, dopo la morte dell'autore, a Napoli, per i tipi del Sultzbach, anche se la loro composizione si arrestò probabilmente già nei primi anni del Cinquecento. Le 101 rime, accompagnate da una lettera dedicatoria dell'autore a Cassandra Marchese, sono organizzate in due sezioni: la prima sezione consta di 32 componimenti (28 sonetti, 2 canzoni, 1

sestina e 1 madrigale) mentre la seconda comprende 69 componimenti (52 sonetti, 7 canzoni, 3 sestine, 4 madrigali e 3 capitoli ternari), secondo il modello petrarchesco che si nota sia nella netta prevalenza dei sonetti, come nel *Canzoniere* di Petrarca, sia per il parallelo con i *Trionfi*, visto che nella seconda sezione sono compresi tre capitoli ternari. In questo lavoro saranno commentate le nove canzoni presenti all'interno della raccolta canonica delle *Rime*. L'edizione qui presa a riferimento è quella curata da Alfredo Mauro nel 1961, edizione basata sulla *princeps* del novembre 1530, con ogni probabilità condotta sull'autografo. Mauro numerò le rime progressivamente e restituì alla raccolta il titolo dato dall'autore di *Sonetti e canzoni*, che, conservato generalmente nelle prime stampe, fu dall'edizione giolitina del 1552 in poi soppiantato definitivamente dal titolo più breve e comprensivo di *Rime*. Bisogna ricordare che «non tutte le liriche, che il Sannazaro compose, entrarono a far parte della raccolta che egli preparò per la stampa. Non poche, specialmente delle prime composte, ne restarono escluse; esse, però, già correivano manoscritte, e se alcune andarono definitivamente perdute, altre continuarono il loro cammino insieme con le approvate, e indipendentemente dal cammino che queste ultime facevano stampate: continuarono cioè a passar di mano in mano e ad essere trascritte e ritrascritte. E come sempre è accaduto per gli autori di grido, alle autentiche finirono col mescolarsi [...] liriche di altri, così come liriche del Sannazaro furono attribuite ad altri o girarono adespote, e così, sotto altro nome o adespote, penetrarono nelle raccolte manoscritte».¹ Nella sua edizione il Mauro raccoglie queste rime nella sezione denominata *Rime disperse*, sezione della quale non ci occuperemo in questo lavoro.

¹ I. SANNAZARO, *Opere Volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 461-462.

Prima di delineare i caratteri salienti delle *Rime* del Sannazaro, e in particolare delle sue canzoni, passiamo ora in rassegna le principali posizioni critiche emerse nel dibattito sviluppatosi proprio a partire dall'edizione Mauro. Le varie posizioni sono riconducibili sostanzialmente a due: la prima, enunciata dal Mauro e fatta propria a grandi linee anche da Pier Vincenzo Mengaldo, riconosce l'autorialità dell'assetto testuale delle *Rime* documentato dalla *princeps* e fa risalire dunque questa sistemazione allo stesso Sannazaro; la seconda, rappresentata da Carlo Dionisotti, sostiene invece che non vi sia un rapporto organico tra la prima e la seconda parte, e che le *Rime* non esprimano quindi nel loro complesso un disegno unitario di canzoniere petrarchesco, ma risultino dalla somma di due sillogi autonome e distinte.

Vediamo ora più nel dettaglio queste due posizioni. Mengaldo sostiene che «il Sannazaro fa il possibile per conformare la raccolta allo schema dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ed è significativo come cerchi di adeguare una materia di vari, seppur sempre più spirituali amori all'antigrafo dell'amore unico, proprio con accorgimenti strutturali, per esempio scandendo in due parti la raccolta, o riproducendone *in nuce* all'inizio il momento in morte, e naturalmente ricalcandone l'esito di resipiscenza cristiana; sicché poi i non molti temi estranei alla materia d'amore finiscono per rispecchiare da vicino la tematica petrarchesca: dalle due e non più di due grandi canzoni politiche, [...] all'omaggio poetico al maestro, che è naturalmente Petrarca [...]. Ed è palese d'altra parte, proprio attraverso l'organamento strutturale [...] la ricerca di risolvere la varietà di esperienze amorose in un petrarchesco susseguirsi di piani temporali e di fasi ideali, togliendo loro il residuo carattere di

occasioni».² Di tutt'altra opinione è invece Dionisotti, che nei suoi *Appunti sulle Rime del Sannazaro* afferma lapidario: «Non sono invece d'accordo nel credere che le due parti e la giunta finale dei ternari XCIX-CI complessivamente rappresentino una raccolta predisposta dal Sannazaro, né che un rapporto organico esista fra la prima e la seconda parte».³ Secondo Dionisotti «la tesi in proposito del Mauro è, quanto alla divisione in due parti, che il Sannazaro avrebbe tenuto “anche in questo l'occhio al Petrarca”; e avrebbe, quanto all'effettiva distribuzione delle rime nell'una piuttosto che nell'altra parte, disposto “nella prima, meno numerosa [32 componimenti] le rime più giovanili ispirate da amori diversi...; nella seconda, molto più copiosa [66 componimenti, e non 69, perché secondo Dionisotti i tre capitoli ternari conclusivi non hanno niente a che fare con la raccolta dei *Sonetti e canzoni* e sarebbero stati aggiunti dagli editori cinquecenteschi]... le rime ispirate *in età più ferma* da un amore più profondo e duraturo, dal quale, inappagato, spera in fine di liberarsi raccogliendosi nel pensiero e nel sentimento di Dio, e, come scritte dopo, così son documento di un'arte più sicura e più meditata”. Se questa interpretazione dell'ordinamento delle *Rime* fosse vera, saremmo a cavallo: avremmo innanzi a noi un processo insieme cronologico sentimentale e stilistico chiaramente disegnato. Ma non è così. Già l'ipotesi che spartendo le sue rime in due [...] il Sannazaro tenesse l'occhio al Petrarca, urta, a non dir altro, in una sproporzione numerica inammissibile in un'età in cui il calcolo dell'imitazione era così rigoroso e, direi, religioso. Ma naturalmente bisogna anche dire che il trapasso

² P. V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXVI, 1962, p. 440.

³ C. DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, in GSLI, CXL, 1963, p. 162; ora anche in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, vol. II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 1-37: 2.

petrarchesco da vita a morte non si ritrova fra l'una e l'altra parte delle *Rime* del Sannazaro. A noi oggi può magari sembrare che rime in vita e rime in morte, un po' più dell'une e un po' meno dell'altre, non facciano gran differenza, ma nel Quattro e Cinquecento si leggeva il Petrarca altrimenti. Dato e non concesso che la distinzione in due parti sia stata voluta dal Sannazaro, mi par da escludere che essa possa spiegarsi col modello petrarchesco. [...] Quanto al processo cronologico e sentimentale, dirò subito che alla possibilità di distinguere in queste rime i vari amori del Sannazaro, io non credo affatto. Credo che sia l'ultimo e disperato criterio cui possa appigliarsi, mancando ogni altra testimonianza, un lettore di rime del Quattro e Cinquecento». ⁴ In ultima analisi, afferma Dionisotti, non c'è modo «di ricavare da queste rime un qualunque romanzo amoroso che ne giustifichi la bipartizione». ⁵ Egli vede piuttosto nella prima e soprattutto nella seconda parte «raggruppamenti di rime che corrispondono a determinati situazioni o motivi amorosi», ⁶ e verso la fine della seconda parte individua tre frammenti isolati, tre anniversari dell'amore, di una sola e continua storia, che testimoniano comunque «di un disegno di canzoniere petrarchesco per una sola donna, non per donne diverse, che senza dubbio il Sannazaro a un dato momento vagheggiò e abbozzò nella raccolta a noi giunta delle sue *Rime*». ⁷

Lo studioso inoltre non concorda con la distinzione secondo la quale la prima parte dei *Sonetti e canzoni* conterrebbe rime composte dal Sannazaro negli anni giovanili e la seconda rime composte in età più

⁴ C. DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, cit., pp. 164-165.

⁵ *Ivi*, p. 166.

⁶ *Ivi*, p. 166.

⁷ *Ivi*, p. 166.

matura. Per confutare questa tesi, Dionisotti individua una serie di riferimenti cronologici sicuri, o abbastanza sicuri, e giunge a dimostrare che nella prima parte si trovano componimenti che risalgono al periodo dell'esilio in Francia, che sicuramente non appartiene agli anni giovanili del poeta. A tal proposito basti citare qualche esempio. Il sonetto IV, *Se fama al mondo mai sonora e bella*, reca al verso 5 una dedica a Cassandra: la celebre Cassandra Marchese, della quale è giunta fama al Sannazaro, che però ancora non la conosce, onde per tale fama si sente attratto verso di lei e verso il «bel paese» dove lei si trova. Il sonetto in questione è dunque chiaramente del periodo dell'esilio, non è giovanile, e anzi Dionisotti afferma che è «il più tardo o dei più tardi sonetti, di cui in queste rime sia accertabile la data».⁸ E anche un altro sonetto (il numero XXII) della stessa prima parte appare databile per taluni riferimenti e allusioni ad anni non giovanili. Pertanto fra le rime della prima parte almeno due sonetti furono composti dal Sannazaro nei primi anni del Cinquecento, durante il suo esilio in Francia. Per quanto riguarda invece la seconda parte, lo stesso Dionisotti afferma di non sapere se vi si trovino rime contemporanee o posteriori ai due sonetti sopra citati. Sembra comunque chiaro che «se il Sannazaro avesse voluto nella prima parte delle sue *Rime* offrire una piccola scelta delle sue composizioni giovanili, non avrebbe incluso in essa due sonetti che per la dedica esplicita dell'uno e trasparente allora dell'altro si dimostravano composti in età matura».⁹ Indizi cronologici precisi, o individuabili con qualche sicurezza, si riscontrano comunque anche in alcune canzoni della seconda silloge nelle quali ci sono riferimenti a personaggi o eventi

⁸ *Ivi*, p. 166.

⁹ *Ivi*, p. 168.

storici ben determinati. Tra i vari esempi illustrati da Dionisotti basti qui ricordare la canzone LXIX, che non può essere posteriore al 1493 perché vi si esalta come vivo e vegeto il «famoso e degno erede» di Alfonso il Magnanimo, cioè Ferrante, e con lui i due «bei rami che uscir di tal radice», cioè Alfonso e Federico, e infine il piccolo Ferrandino «che oggi orna il mondo sol con sua beltade».

Per concludere questa breve disamina della cronologia delle *Rime*, bisogna dunque dire che non esiste per Dionisotti fra la prima e la seconda parte della raccolta alcun rapporto cronologico di prima e di poi. Il rapporto potrebbe essere inverso; nella prima parte ci sono infatti delle rime che non soltanto sono posteriori a quante risultino databili nella seconda, ma che sono anche posteriori alla data, vera o fittizia, comunque prescelta dal Sannazaro per la conclusione della seconda parte (data che coincide con la disfatta degli Aragonesi nel 1494-95). «L'ipotesi che si affaccia di un ordine retrogrado, cioè di una seconda parte accidentalmente posposta e che avrebbe dovuto essere in realtà la prima,» - prosegue lo studioso - «sarebbe l'uovo di Colombo, ma non credo che la questione possa essere così facilmente risolta. Osta anzitutto il fatto che di pochissimi componimenti si riesce a individuare con una qualche probabilità la data approssimativa. Mancano gli elementi interni, e per di più manca uno studio storico della tradizione manoscritta: abbiamo un elenco di codici e di varianti, ma non abbiamo neppure l'abbozzo di un albero o stemma in cui codici e varianti a loro luogo si iscrivano. I pochissimi componimenti databili bastano a infirmare l'ipotesi di una progressione cronologica dalla prima alla seconda parte; non bastano certo a capovolgerla. Benché a prima vista rime tarde, o comunque posteriori al 1494, non appaiano nella seconda parte, assurdo

sarebbe escluderne la presenza. Non meno assurdo sarebbe escludere la presenza, pur nella esigua parte prima, di rime giovanili o comunque anteriori di un buon tratto a quelle poche di cui è accertabile la data».¹⁰ In definitiva, bisogna sottolineare che non è facile giungere a una precisa datazione delle singole rime, tanto più che ci si trova di fronte a un'opera che fu pubblicata dopo la morte dell'autore, molto probabilmente vicina alla sua volontà ma alla quale di fatto il Sannazaro non aveva comunque dato il *nulla osta*, probabilmente anche per il suo carattere notoriamente schivo e restio alla pubblicazione. In questo lavoro si prenderà per buona una composizione delle *Rime* che occupa gli ultimi anni del Quattrocento, a partire dal 1486, subito dopo la prima redazione dell'*Arcadia*, e si spinge fino agli anni dell'esilio francese (1501-1504), così da potersi ritenere sostanzialmente conclusa già nei primi anni del Cinquecento.

Nel solco di questo dibattito si è inserita di recente Rosangela Fanara, sulla base di una posizione decisamente diversa rispetto a Dionisotti che, come abbiamo visto, afferma l'impossibilità di riscontrare nei *Sonetti e canzoni* un rispecchiamento fedele del *Canzoniere* petrarchesco. La studiosa sostiene infatti che vi siano nella raccolta sannazariana «innegabili tensioni macrotestuali»,¹¹ che non possono essere ignorate solo perché non del tutto congruenti con l'*exemplum* petrarchesco. Già Dionisotti in realtà scorgeva nella seconda silloge un abbozzo di canzoniere, ma la Fanara va oltre, arrivando ad individuare importanti nessi e parallelismi anche fra i testi della prima parte e afferma inoltre che «fra le rime della prima e quelle della seconda

¹⁰ *Ivi*, p. 171.

¹¹ R. FANARA, *Strutture macrotestuali nei "Sonetti et canzoni" di Jacobo Sannazaro*, Pisa-Roma, IEPI, 2000, p. 8.

parte emergono legami e rispondenze che autorizzano, almeno, ad ipotizzare che le due presunte raccolte siano in realtà membra di un macrotesto inteso e perseguito come tale».¹² Una forte tensione strutturante è individuata innanzitutto dalla studiosa in alcuni elementi che si possono definire metapoetici; il Sannazaro infatti demanda a molte rime il compito di riflettere su modi e ragioni del proprio far poesia. Con precisi rimandi si dimostra che nella raccolta sannazariana la riflessione / enunciazione di poetica è continua e che dai vari componimenti con tema metapoetico emerge anche una progressione di senso. «Il discorso metapoetico » - prosegue la Fanara- «e la topica variazione sugli *errores* sentimentali costituiscono, dunque, la sostanza unificante di tutta la *princeps*: e tali fili rossi, tali tensioni unitarie sono presenti già nei testi proemiali [...]. I sonetti 1, 2 e 3 accolgono alcuni motivi presenti nel proemio petrarchesco: la sofferenza d'amore e la riflessione / enunciazione sul proprio esercizio lirico. Ma, ciò che più importa, i tre testi - che non risultano mai contigui nella tradizione manoscritta - si offrono compattamente nella *princeps* grazie a precise rispondenze lessicali e tematiche miranti a creare un proemio».¹³ Anche nella raccolta sannazariana emerge con chiarezza l'idea dell'amore connotato come *error*, alla stregua dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, e numerosi altri sono i nessi semantici e strutturali individuati dalla studiosa, che ritiene i primi sei testi della *princeps* un vero e proprio esordio, per la presenza di precise rispondenze e persino di una progressione logica. Appare dunque più che legittima la domanda che l'autrice si pone riguardo alla seconda parte (considerata come autonoma da altri critici), in apertura della quale

¹² R. FANARA, *Strutture macrotestuali nei "Sonetti et canzoni" di Jacobo Sannazaro*, cit., p. 8.

¹³ *Ivi*, p. 12.

viene a collocarsi il componimento numero 33, che è una sestina: «il Sannazaro avrebbe posto una sestina come testo iniziale di una raccolta? In altre parole: se il poeta avesse davvero ordinato due raccolte ben distinte, come proemio della seconda raccolta, in una posizione di tanto grande evidenza, avrebbe inserito una sestina? O non piuttosto un sonetto?». ¹⁴ Per un poeta come Sannazaro, che segue consapevolmente l'ortodossia petrarchesca, la scelta non è indifferente e non si possono ritenere infatti casuali i numerosi sonetti con funzione proemiale che compaiono all'inizio della *princeps* e fungono da preludio dell'intera raccolta.

Per abbandonare il campo rischioso delle ipotesi, la Fanara dà infine conto di altre importanti «tensioni sintagmatiche» emergenti dalla *princeps*, rilevabili questa volta non fra rime contigue ma fra testi assai distanti tra loro. Brevemente ricordiamo qui la ben nota ricorrenza dei tre anniversari: *undecim'anno*, *quartodecim'anno*, *sestodecim'anno*, rispettivamente contenuti nelle rime 76, 89 e 98. L'ordine progressivo di collocazione dei tre anniversari implica una ricerca di congruenza cronologica, che è «prova inconfutabile di consapevole tensione macrotestuale». ¹⁵ A conclusione della sua minuta e capillare analisi della raccolta, la Fanara ritiene di poter « affermare [...] che la prima e la seconda parte delle rime non siano due distinte raccolte, ma al tempo stesso» osserva come sia «legittimo ritenere che il Sannazaro, la cui volontà macrotestuale pure è rilevabile, non abbia probabilmente licenziato una struttura limata *ad unguem*». ¹⁶ Nel panorama del dibattito su quale sia l'ordinamento delle rime rispondente alla volontà

¹⁴ *Ivi*, p. 17.

¹⁵ *Ivi*, p. 88.

¹⁶ *Ivi*, pp. 84-85.

dell'autore, si delinea così una nuova interessante posizione, che per ammissione stessa dell'autrice, presenta dei limiti e dei margini di incertezza, ma che merita di essere approfondita (come l'autrice invita a fare nella conclusione del suo libro) con più esaustivi sondaggi e più calibrate verifiche.

Altra questione di primaria importanza è quella dei rapporti tra la *princeps* e la tradizione manoscritta, che pur bisogna tener presente nell'analisi dei *Sonetti e canzoni*. Ricordiamo infatti che l'edizione Mauro si basa sostanzialmente sulla *princeps* del 1530, pubblicata a Napoli per i tipi del Sultzbach, i cui curatori restano a noi ignoti. L'edizione Mauro del 1961 è stata riconosciuta unanimemente dai critici di fondamentale importanza, anche perché le rime del Sannazaro non venivano più ristampate da oltre un secolo e le edizioni prodotte fino al 1851 non si basavano sulla *princeps* ma «riproducevano, direttamente o attraverso l'aldina del 1534 o addirittura la giolitina del 1543, la ristampa romana del Blado, uscita anch'essa nel 1530, che, oltre a contenere parecchie sviste, aveva sistematicamente ritoccato o alterato suoni e forme».¹⁷ Molto probabilmente i curatori della *princeps* trovarono tra le carte del Sannazaro un manoscritto in ordine e pronto per la stampa, anche se molte rime sannazariane si erano già diffuse in precedenza in redazione provvisoria, e altre se ne trovano nei manoscritti che non entrarono nella stampa napoletana del 1530. Come sottolinea l'Ageno, «il Mauro ha ricercato i documenti di quella diffusione e dato in appendice le varianti principali almeno del codice più ricco [il

¹⁷ F. AGENO, *Per il testo del Sannazaro volgare*, in «Romance Philology», XVII, 1963, p. 440.

Magliabechiano, siglato dal Mauro FN₄], pur senza tentare una classificazione del materiale manoscritto disponibile per ciascuno dei testi».¹⁸

Una volta riconosciuta l'importanza dell'edizione Mauro, gli studiosi ne hanno però messo in luce alcuni punti deboli (o per lo meno controversi), legati in particolare, come si è visto, alla scarsa caratterizzazione della tradizione manoscritta da parte dell'editore. E d'altronde: o si pensa che la *princeps* contenga una silloge completamente estranea alla volontà dell'autore (ipotesi in realtà poco credibile), o si pensa al contrario che la silloge sia d'autore e ne rappresenti l'ultima volontà (come fa sostanzialmente il Mauro), o «si cerca di identificare nella silloge quello che è l'autentico ultimo “canzoniere” del poeta separandolo da ciò che è altro e che solo per errore dello stampatore gli è stato aggregato».¹⁹ A questo terzo modo di considerare la *princeps* si attiene Bozzetti, che però introduce un nuovo problema chiedendosi se sia «possibile trovare nella tradizione manoscritta almeno tracce della storia redazionale del ‘canzoniere’, oltre che delle singole rime, tracce che servano a spiegare più a fondo la fenomenologia della *princeps*».²⁰ Bozzetti sostiene, in linea su questo fronte con Dionisotti, che Sannazaro sia infine approdato a un canzoniere di 66 rime, in cui i metri sono rigorosamente quelli e solo quelli dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca; e questo canzoniere coincide con quella che è la seconda parte dell'edizione Mauro. Sospetta inoltre che le 32 rime della cosiddetta prima parte siano in realtà rime ‘rifiutate’,

¹⁸ *Ivi*, p. 441.

¹⁹ C. BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del Canzoniere di Iacopo Sannazaro*, in «Studi di Filologia italiana», LV, 1997, pp. 111-126:112.

²⁰ *Ivi*, p. 112.

che pur separate dall'autore restarono annesse al canzoniere da cui erano state espunte. Di qui l'errore dello stampatore che avrebbe unito in un'unica raccolta le due parti. Per confermare questa ipotesi bisogna prendere in esame la tradizione manoscritta. Innanzitutto lo studioso afferma che il numero dei manoscritti indipendenti dalla *princeps* che tramandano rime di Sannazaro è molto maggiore di quello censito, a suo tempo, dal Mauro, come già aveva sommariamente indicato Mengaldo nel 1962. Si scopre così che la diffusione manoscritta delle rime sannazariane, soprattutto prima del 1530, fu larghissima, forse ancor più di quella delle rime del Bembo.

I manoscritti su cui si concentra Bozzetti sono due: FN₄ e NO. FN₄ indica il manoscritto Magliabechiano VII, 720, un codice miscelaneo di rime, in gran parte adespote, in parte attribuite a vari autori, che contiene la più vasta silloge di rime del Sannazaro. È un codice molto ricco, composto da mani diverse in periodi diversi e assemblato da un anonimo prima del 1530. In questo manoscritto le rime del Sannazaro appaiono trascritte discontinuamente da tre mani (*a*, *b* e *c*), di modo che alcuni componimenti sono riprodotti anche due o tre volte. Già Mengaldo aveva individuato le diverse mani, le cui trascrizioni si differenziano tra loro per la presenza di varianti. Tralasciamo in questa sede il confronto tra le varianti delle diverse mani di FN₄, e ricordiamo solo come Bozzetti giunga alla conclusione che dietro FN₄*b* sembra esserci stata una silloge d'autore. Per quanto riguarda il manoscritto NO, esso è conservato alla Biblioteca Oratoriana di Napoli, ma non è un manoscritto napoletano. Scritto da un'unica mano, non è meridionale né linguisticamente né per il contenuto, che anzi è costituito tutto da componimenti in gran parte settentrionali, «sì che la presenza di rime sannazariane non è che

l'ennesima testimonianza della loro diffusione, e fortuna, nel nord della penisola».²¹ Si tratta anche in questo caso di un manoscritto miscelaneo, databile a prima del 1496, diviso in tre sezioni, separate tra di loro, dedicate a Sannazaro, Bembo e Girolamo Verità, cui segue un'antologia di rime in parte adespote, in parte attribuite erroneamente. Una particolarità di questo manoscritto sta nel fatto che il copista di NO premette alla raccolta delle 46 rime di Sannazaro (che si ritrovano tutte, tranne una, nella *princeps*) una carta bianca, al centro della quale scrive *Cose volgari del Preclarissimo Sannazaro*. Bozzetti osserva come stranamente nessuno si sia mai soffermato su questa scritta, che è quasi la traduzione letterale del titolo del canzoniere di Petrarca, e da cui emerge quindi la consapevolezza di trovarsi proprio di fronte a un canzoniere. Sulla base di taluni riferimenti interni e di un sistematico confronto delle varianti tra i due manoscritti e la *princeps*, Bozzetti cerca di determinare i rapporti cronologici che intercorrono tra la silloge di NO e la silloge di FN_{4b}, notando che «è abbastanza evidente nella maggioranza che le lezioni di FN_{4b} sono intermedie tra quelle di NO e quelle ultime della stampa».²² Le conclusioni a cui giunge sono: «a) che per le rime di Sannazaro la tradizione manoscritta indipendente dalle stampe preferibilmente dipende da o è molto vicina a NO; b) che il manoscritto che concorda di più con la redazione del canzoniere contenuta nella prima edizione del '30 è FN_{4b}. [...] È abbastanza facile concludere che, se è vero che NO e FN_{4b} sono coinvolti nella storia dell'elaborazione del canzoniere sannazariano, NO ne rappresenta la prima redazione, FN_{4b} la seconda, la *princeps* la terza e ultima».²³

²¹ *Ivi*, p. 121.

²² *Ivi*, p. 125.

²³ *Ivi*, p. 125.

Stabilito ciò e le relative date di composizione di FN₄*b* e NO, Bozzetti afferma che la redazione del testo che andò poi a stampa sia da collocarsi più addentro il Cinquecento rispetto a quanto proposto da Dionisotti per due motivi fondamentali, e cioè che la revisione linguistica di tutte le rime in senso nettamente bembesco non possa essere avvenuta molto prima della pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* (1525), e che la forma ultima del canzoniere sia stata definita in un tempo successivo alla ricorrezione di tutte le rime. L'importante alla fine, secondo Bozzetti, è che bisogna tener conto delle varianti di NO e di FN₄*b* in modo diverso da quello delle varianti ricavabili da altri manoscritti, bisogna considerarle «come varianti relative, appunto, al farsi di un canzoniere, sistematiche insomma».²⁴

Un esame approfondito del manoscritto FN₄ era già in Mengaldo, che - si badi bene - chiama FN⁴*a* il frammento interno a FN₄ che va da c. 141 a c. 194 e comprende tutte rime del Sannazaro, e FN⁴*b* il resto del codice (con ordine inverso rispetto a quello fissato da Bozzetti nel suo articolo). Tra la mano del primo e le diverse mani attive nel secondo si colloca – secondo Mengaldo – una distanza cronologica calcolabile in due-tre decenni. FN⁴*a* «è quasi sicuramente di provenienza meridionale»,²⁵ come si evince da alcuni fenomeni grafici e grafico-fonetici. I fenomeni fonetici più tipicamente meridionali e napoletani «sono poco rappresentati ma estremamente caratteristici: la semiconsonante iniziale *j-* da *dj-* lat. in *jorno* LXVII, 2; l'esito *-nz-* per *-ns-* in *ripenzando* XVI, 1; *calze* 'calse', da *calere*, XXXI, 9».²⁶ Lo stesso

²⁴ *Ivi*, p. 126.

²⁵ P.V. MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in GSLI, CXXXIX, 1962, p. 221.

²⁶ *Ivi*, pp. 221-222.

Mengaldo afferma che si tratta di tracce di napoletano limitate, quali sono possibili alla fine del '400 e in un autore come il Sannazaro, «ma del pari assolutamente perentorie per dimostrare un processo di conservazione o di innovazione del copista di cui è responsabile la sua patria linguistica, e comunque spesso così ben collimanti con costanti più pronunciatamente esibite dalla prima *Arcadia*».²⁷ Ben diversamente stanno le cose per quanto riguarda FN^{4b}, che il Mengaldo, pur ammettendo di non essere in grado di dare su questa parte un giudizio altrettanto circostanziato e sicuro, ritiene essere di area toscana. Vi compaiono infatti tratti di marca certamente toscana, come - ad esempio - la presenza del tipo morfologico *mia sua* per il plurale maschile e femminile; gli isolati *capegli* di XXXIX, 6; *perderien* 'perderebbero' di I, 6; e altri ancora. Inoltre «è caratteristico che si conservino spesso, tra i fenomeni che potrebbero essere benissimo meridionali, di preferenza quelli che collimano con fenomeni toscani volgari».²⁸ Si può così ipotizzare che il trascrittore della prima parte almeno di FN^{4b} sia toscano, ma che lavori su un antografo ricco di meridionalismi: «sia che abbia sott'occhio un miscellanea che per la parte riguardante Sannazaro conservi un colorito meridionale, sia che vada raccogliendo da varie fonti e per il Sannazaro abbia appunto sottomano un codice caratterizzato ancora bene in senso meridionale; il fatto che questo toscano ceda così spesso alla lingua eterodossa del suo antografo non è certo estraneo alla notevole corrività e trasandatezza della trascrizione; ma resta un margine che autorizza l'ipotesi di un certo rispetto del copista per l'autorità del poeta trascritto e del manoscritto che lo

²⁷ *Ivi*, p. 222.

²⁸ *Ivi*, pp. 222-223.

trasmette, che si riflette anche nella lingua».²⁹ Mengaldo prosegue muovendo alcune obiezioni al Mauro, che sembra non aver registrato (o non aver colto nella sua giusta importanza) come FN⁴a sia sistematicamente corretto da una mano posteriore, che Mengaldo chiama D. Le correzioni vanno in senso antimeridionale, toscaneggiante e puristico, di quel «caratteristico purismo generico che si afferma un po' ovunque nel '500 inoltrato».³⁰ Poiché il Mauro non prende in considerazione questo fatto, ne deriva l'assenza dall'apparato di moltissime varianti, spesso di prim'ordine, risalenti alla prima stesura di FN⁴a, assenza alla quale il Mengaldo cerca di rimediare riportando un nutrito elenco delle varianti più sostanziose che il Mauro non registra o registra per eccesso. Questa mano correttrice posteriore esegue inoltre su FN⁴a un lavoro ampio e piuttosto sistematico di revisione linguistica, che finisce per alterarne significativamente l'originaria veste ricca di meridionalismi. Anche in questo caso, non avendo tenuto conto di ciò, per aver il Mauro letto il manoscritto come risultava dopo le correzioni, ne deriva che moltissimi tratti originari della lingua di FN⁴a non vengono registrati nell'apparato. Basti riprendere qui le conclusioni dell'autore che con precisi esempi dimostra come, con l'operazione del Mauro, «vengono soprattutto perduti parecchi e rilevanti fenomeni che caratterizzano FN⁴a nel senso di una lingua di koinè quattrocentesca a fondo meridionale, che fino a parola contraria devono ritenersi almeno in parte in relazione alla lingua originalmente impiegata dal Sannazaro, specialmente perché in genere le correzioni vengono, *et pour cause*, a eliminare proprio alcuni tratti linguistici che qualificano in modo più

²⁹ *Ivi*, p. 223.

³⁰ *Ivi*, p. 223.

perentorio FN⁴*a* come manoscritto di mano meridionale». ³¹ Va inoltre precisato che vi sono numerose dimenticanze di varianti linguistiche di FN⁴*a* non «coperte» da correzioni (delle quali il Mengaldo dà una breve lista, limitata a circa un terzo della raccolta), dimenticanze dovute al fatto che le liriche in questione sono testimoniate da entrambi gli spezzoni del codice (FN⁴*a* e FN⁴*b*) e qualche volta, di conseguenza, il Mauro è stato attratto dalla testimonianza linguisticamente meno caratterizzata, più ortodossa, del secondo. ³²

Si è così esposta la fondamentale obiezione che Mengaldo muove al Mauro, e che si configura nel difetto metodico di non aver rigorosamente distinto le due parti eterogenee del manoscritto. Pur riconoscendo i suoi meriti all'editore per il lavoro svolto e per il ricco materiale vagliato, attraverso il quale è possibile ricostruire abbastanza nitidamente la fisionomia delle stesure precedenti alla redazione poi passata alla stampa del Sultzbach, Mengaldo resta comunque convinto che la ricerca del Mauro avrebbe potuto spingersi più a fondo anche sul terreno della *recensio*. Si ha comunque la chiara impressione, conclude Mengaldo, che in futuro una più larga e chiara esplorazione e classificazione delle sillogi manoscritte di rime dell'inizio del XVI secolo e una più profonda ricerca sulla diffusione delle liriche del Sannazaro potrà portare a raccogliere materiale assai più ampio di quello già in nostro possesso e a individuare qualche altra linea del processo di elaborazione e svolgimento delle primitive stesure.

Ciò che sembra emergere comunque da tutti questi elementi, *in primis* i numerosi manoscritti recanti rime del Sannazaro (o a lui

³¹ *Ivi*, p. 226.

³² *Ivi*, pp. 226-227.

attribuite) vergati da copisti di aree geo-linguistiche differenti, è la notevole fortuna e la capacità di penetrazione delle liriche del Sannazaro anche in ambienti settentrionali: donde il loro collocarsi, anche per quel che attiene alle vicende della loro trasmissione, a un passaggio cruciale tra vecchio e nuovo petrarchismo.

Un' ultima importante questione riguarda i principali caratteri del petrarchismo quattrocentesco, e il modo in cui la lirica del Sannazaro si inserisce nel quadro che le è proprio. È necessario premettere che non è facile definire storicamente il profilo del petrarchismo lirico del Quattrocento, falsato prospetticamente dal maggior risalto di correnti liriche vicine, in particolare del petrarchismo bembesco. Si è trattato insomma di un processo del tutto naturale per il quale una corrente fondata su basi teoriche stabili e definite, come quella del classicismo cinquecentesco, ha proiettato a ritroso la sua ombra sulla «disarticolata e contraddittoria tradizione lirica del Quattrocento».³³ Numerosi altri fattori, tra i quali la stessa leggenda del «secolo senza poesia», hanno poi fatto sì che anche il Quattrocento apparisse caratterizzato da un ibridismo lirico, derivato direttamente dal Trecento. «Schematizzando al limite», sostiene Santagata, «potremmo dire che la prima metà del Quattrocento, per quanto concerne il petrarchismo lirico, è stata di fatto risospinta verso il secolo precedente, mentre la seconda metà è stata attratta nell'orbita cinquecentesca».³⁴ A una più precisa e approfondita analisi si possono però riscontrare diversi elementi che caratterizzano in senso specifico il petrarchismo quattrocentesco. Uno dei tratti più

³³ M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, p. 89.

³⁴ *Ivi*, p. 90.

significativi individuati dalla critica, e ormai comunemente accettati, è quello della «lessicalizzazione» del Petrarca operata nel Quattrocento, cioè «della riduzione a vocabolario del tessuto espressivo e tematico dei *Fragmenta*». ³⁵ Successivi studi hanno inoltre ipotizzato che alcuni poeti del secondo Quattrocento, ma anche alcuni gruppi geograficamente ben localizzati, siano da considerare come precursori del petrarchismo bembesco. Si è perciò coniata la definizione di «petrarchismo prebembesco», inteso non in senso cronologico quanto come tendenza verso il petrarchismo più ortodosso, bembesco appunto, contrapposto alla più generica tendenza cortigiana. Santagata non entra nel merito della questione, che riguarda comunque un'area geografica ben definita e non sembra trasferibile all'intero blocco petrarchista del secondo Quattrocento; rileva però il rischio a cui si espongono le letture 'progressive' di certo petrarchismo quattrocentesco, il rischio cioè di ridurre la molteplicità dei livelli nei quali il codice si articola ad alcune componenti che finiscono per falsare la fisionomia complessiva del codice. «È lecito e anche fruttuoso», prosegue il critico, «ricercare in certi prodotti quattrocenteschi le strutture formali che preannunciano o si iscrivono nella fase di costruzione del canone cinquecentesco, a patto però di non isolarle, a favore della continuità storica, dal contesto quattrocentesco e dagli altri elementi di codice che costituiscono il testo; altrimenti non solo si semplificherebbe troppo il codice quattrocentesco, ma si finirebbe per interpretare riduttivamente anche quello del Cinquecento, ove confluiscono istanze che travalicano il piano linguistico-retorico». ³⁶ Bisogna dunque ristabilire un'immagine

³⁵ *Ivi*, p. 90.

³⁶ *Ivi*, p. 92.

articolata del fenomeno del petrarchismo quattrocentesco, senza semplificarlo troppo, analizzando uno ad uno i vari livelli che lo compongono e cercando di individuare le relazioni che i vari livelli instaurano tra loro e con il modello petrarchesco. In quest'ottica Santagata afferma che probabilmente nel Quattrocento non esiste un codice petrarchista, nel senso in cui il concetto di codice viene applicato all'analogo fenomeno cinquecentesco, o per lo meno si tratta di un codice talmente elastico da risultare a quest'altezza poco più di un'etichetta approssimativa.

Fatta questa premessa, si possono meglio tracciare i caratteri di un filone ben preciso del petrarchismo quattrocentesco, quello aragonese, che trova il suo centro principale a Napoli, capitale del regno, dove si concentra la società letteraria dell'epoca a diretto contatto con l'ambiente della corte. La fase letteraria napoletana del periodo aragonese si consuma abbastanza brevemente nell'arco di un cinquantennio (dall'inizio del regno di Ferrante fino alla crisi dinastica degli inizi del secolo successivo), e ciononostante condensa una serie di fenomeni tipici anche di altri centri culturali, qui messi in risalto dal loro veloce succedersi nel tempo. Santagata nota come si assista «allo svolgersi in parallelo – a volte all'interno dell'opera complessiva di uno stesso autore – di una produzione aulico-petrarchista e di una popolareggiante espressa nella *koiné* linguistica provinciale o, ancora, alla parziale concomitanza della aristocratica e solitaria esperienza petrarchista del Sannazaro con l'uso socializzato del Petrarca fatto dai poeti cortigiani».³⁷ E lo studioso prosegue affermando come vada «ulteriormente sottolineata la netta cesura che [...] delimita la parabola della poesia

³⁷ *Ivi*, p. 94.

‘aulicizzante’ di stampo petrarchista». ³⁸ In pratica fino alla generazione di De Jennaro, Aloisio e altri, quasi nessuno rompe il silenzio calato in seguito alla crisi politica e culturale dell’età durazzesca. Secondo Santagata il petrarchismo rinasce a Napoli nella seconda metà del quindicesimo secolo, privo di una tradizione che in qualche modo lo radichi nell’*humus* culturale indigeno. Esso è quindi fenomeno originato da stimoli culturali toscani, o comunque extraregionali, per quanto riguarda i modelli letterari specifici; cortigiani per quanto concerne le strutture socio-politiche a cui è legato. In effetti è proprio l’instaurarsi a Napoli di una corte omogenea alle altre della penisola «a determinare la nascita del genere petrarchista, in conformità ai modelli di comportamento pratico e di ideologizzazione letteraria messi in atto in tutta la penisola dall’istituto cortigiano». ³⁹ È evidente come il «sostrato» socio-politico cortigiano sia stato determinante per la formazione stessa del genere, e lo dimostra anche la crisi a cui il petrarchismo lirico e più in generale tutta la letteratura volgare andarono incontro quando venne meno l’istituto della corte nei primi anni del Cinquecento. Il nesso tra letteratura e situazione socio-politica è in ambito napoletano molto stretto e fa del petrarchismo napoletano del Quattrocento un campione di particolare interesse. In sostanza l’area napoletana risulta – secondo Santagata – «una delle più adatte ad una ricerca d’insieme sul petrarchismo quattrocentesco», ⁴⁰ non solo per le ragioni socio-politiche prima ricordate ma anche per altri motivi estrinseci, ma non meno determinanti.

³⁸ *Ivi*, p. 94.

³⁹ *Ivi*, p. 95.

⁴⁰ *Ivi*, p. 95.

Uno dei punti fermi nella riflessione sul petrarchismo aragonese è ben sintetizzato dall'affermazione della Corti, secondo la quale «nel Quattrocento il Petrarca non è che una delle componenti del petrarchismo».⁴¹ Il petrarchismo napoletano è sostanzialmente un petrarchismo contaminato, «sperimentale»; il problema non è quindi quello di verificare quanto strettamente la lirica aragonese dipenda dal modello petrarchesco, quanto quello di verificare, da una parte, che rapporti questo petrarchismo ha con i «piani bassi della produzione lirica contemporanea, cioè della cosiddetta lirica di *koiné*»,⁴² dall'altra quali sono le relazioni con le «coeve esperienze toscane, dotate di quel prestigio linguistico e letterario di cui la nascente poesia aulicizzante napoletana andava in cerca».⁴³ È in quest'ottica che Santagata parla (ricorrendo quasi a un ossimoro) di «apetrarchismo» dei petrarchisti napoletani. L'«apetrarchismo» consiste nel fatto che «contro la produzione provinciale non si poneva infatti un testo autonomo e dotato di specifici caratteri quali i *Fragmenta*, [...] ma una tradizione di stampo petrarchesco buona a tutti gli usi».⁴⁴ Di fronte a un Petrarca a tal punto disponibile da aver impregnato di sé anche la produzione lirica municipale e popolareggiante, i nuovi lirici napoletani cercano di svincolarsi da un Petrarca così compromesso e «lo strumento di differenziazione dalla *koiné* e di ascesa ai piani alti della lingua, ma più in generale della prassi poetica, viene individuato in quella produzione toscana contemporanea che al prestigio di una illustre tradizione univa, a

⁴¹ M. CORTI, *Introduzione*, in P. J. DE JENARO, *Rime e lettere*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956, p. XLVI.

⁴² M. SANTAGATA, *La lirica aragonese*, p. 97.

⁴³ *Ivi*, p. 97.

⁴⁴ *Ivi*, p. 97.

livello linguistico, una sua propria configurazione, pur nell'omogeneità di fondo rispetto alla lingua poetica colta di stampo petrarchesco». ⁴⁵

Un discorso a parte richiedono il Sannazaro e il Cariteo, esponenti di un petrarchismo nettamente diverso da quello della generazione precedente. Con essi e per essi si viene a creare una cesura tra il petrarchismo “apetrarchistico” della «vecchia guardia» (De Jennaro, Galeota e Caracciolo *in primis*) e quello più “ortodosso” che li contraddistingue e che emerge prima di tutto a livello linguistico. Questa distinzione si affaccia in realtà già nella prima generazione di lirici napoletani, al cui interno si possono individuare due tendenze principali: una maggioritaria, quella apetrarchesca, che ha in Rustico e De Jennaro gli esponenti di maggior rilievo e di cui l'Aloisio è per molti aspetti un precursore, e una seconda, che si potrebbe definire «petrarchista», caratterizzata dal recupero e dalla valorizzazione di un Petrarca più autentico, nella quale spicca il Caracciolo, e sulla scia della quale si dovranno collocare i lirici della seconda generazione, primi fra tutti il Cariteo e il Sannazaro. Santagata nota come «nella produzione dei lirici ripartiti nelle due correnti [...] coesistono livelli di discorso (espressivi e di contenuto) che non sempre appaiono solidali e amalgamabili in un piano complessivo, culturalmente connotato in modo univoco. Anzi, il più delle volte questi livelli (linguistico, stilistico, tematico, ecc.) risultano [...] se non proprio in contraddizione fra loro, per lo meno largamente autonomi». ⁴⁶ Di speciale interesse è il livello strutturale delle raccolte liriche, sia dal punto di vista narrativo che da quello della costruzione architettonica mediante simmetrie e aggregazioni di blocchi

⁴⁵ *Ivi*, p. 97.

⁴⁶ *Ivi*, p. 172.

tematici, posto che esso esige un confronto senza troppe mediazioni con il modello petrarchesco e costringe pertanto ad affrontare il problema del genere e delle sue regole. Da questa analisi macrotestuale emerge chiaramente l'autocoscienza propria dei lirici aragonesi, la lucidità che accompagna il loro sperimentalismo letterario, emerge insomma che erano ben consapevoli di ciò che stavano facendo, in contrasto con quanto sostenuto da certa critica che vede la maggior parte del petrarchismo quattrocentesco come «fenomeno epigonico, caratterizzato dall'inesperienza linguistica e dall'improvvisazione culturale».⁴⁷

Santagata afferma inoltre che per molti di questi lirici questa consapevolezza si fa teoria, è cioè riscontrabile anche a livello di poetica. Le raccolte di tutti i lirici della prima generazione non sembrano avere una struttura unitaria e uno dei punti cruciali dei canzonieri napoletani è costituito dall'inserzione di poesie politiche, encomiastiche e d'occasione nel contesto amoroso. La maggior parte dei canzonieri quattrocenteschi è caratterizzata da una pluralità di voci, di riferimenti e da un'ambientazione cortigiana. Da queste caratteristiche tuttavia si distacca nettamente il Caracciolo, che già rappresenta un'eccezione nel panorama dei lirici napoletani per le soluzioni letterarie da lui adottate. Il Caracciolo sperimenta un'opzione anticortigiana, arrivando ad eliminare dal suo canzoniere tutti i componimenti d'occasione, ossia i testi che non presentano una tematica prettamente amorosa. La scelta del Caracciolo risponde a uno dei tratti fondamentali del nuovo canzoniere in formazione, la stretta specializzazione amorosa, che è in fondo «l'effetto della tendenza a chiudere la 'storia' in se stessa e il libro entro la 'storia', tendenza che si caratterizza proprio in contrapposizione con la prassi

⁴⁷ Ivi, p. 173.

‘aperta’ cortigiana». ⁴⁸ All’interno di questa riflessione Santagata afferma che non è corretto usare i termini di “avanguardia” e “retroguardia”. Il loro uso non è probabilmente improprio nell’ambito di una analisi linguistica («in effetti, la lingua poetica quattrocentesca rivela, nonostante tutto, una direzionalità, una linea generale di sviluppo che a partire dalle *koiné* provinciali marcia verso la fissazione di una lingua ‘regolata’ di stampo pre-bembesco»), ⁴⁹ ma per quanto riguarda il genere letterario del canzoniere «parlare di ‘avanguardia’ significa presupporre una direzionalità smentita dal corso stesso della storia». ⁵⁰ Santagata non nega che vi siano punti di contatto tra la tradizione lirica del Quattrocento e quella del Cinquecento (come ad esempio l’importanza che conserva il sostrato biografico nei canzonieri cinquecenteschi), ma gli sembra evidente che «la cifra unitaria cinquecentesca [...] nasce proprio da quella omogeneizzazione totale dei livelli la cui assenza, invece, è il necessario presupposto perché il petrarchismo del Quattrocento attui i suoi esperimenti anche nella direzione del ‘romanzo’». ⁵¹

Un’altra differenza tra la corrente cortigiana e la corrente legata a un petrarchismo più ortodosso risiede anche nel diverso ruolo che ricopre nei rispettivi canzonieri l’autobiografia, che costituisce uno dei motivi più diffusi di tutta la lirica del Quattrocento. Nei lirici cortigiani l’autobiografia «manca di capacità selezionatrice, nel senso che essa non si pone all’esterno della gamma di possibilità tematiche ed espressive offerte dal codice, [...] ma fa parte integralmente di quella gamma di

⁴⁸ *Ivi*, p. 224.

⁴⁹ *Ivi*, p. 243.

⁵⁰ *Ivi*, p. 243.

⁵¹ *Ivi*, p. 244.

materiali».⁵² Per i lirici aragonesi invece l'elemento autobiografico è attivo nel determinare le loro scelte letterarie, è, in un certo senso, il corrispettivo di una poetica e, aggiunge Santagata, «l'opposizione tra autobiografia come 'materia' e autobiografia come 'poetica' ne sottende un'altra più di fondo che investe per intero il ruolo e la funzione della poesia lirica».⁵³ Il petrarchismo lirico del Quattrocento si configura così come un genere fluido, aperto a più linee di sviluppo e sperimentale, non schematico o costretto entro canoni rigidi. Mengaldo individua il punto di forza del petrarchismo quattrocentesco nella sua "apertura sociale": «nel '400 [...] il petrarchismo diviene fatto sociale e di costume, e giusto in quanto la materia psicologica e linguistica del *Canzoniere* è assunta a repertorio di situazioni e di modi espressivi, per cui essa si trasforma in galateo-vocabolario non solo di una cerchia di scrittori ma anche della società colta e raffinata nella quale e per la quale essi scrivono. [...] In questo processo di socializzazione della solitaria e insieme esemplare esperienza petrarchesca ha una funzione determinante la corte, come elemento stimolante di un piano comune di «conversazione» elegante e sottile e di un comune costume aristocratico in cui possono incontrarsi e dibattere le singole vicende psicologiche».⁵⁴ Questa osservazione di Mengaldo non è in realtà valida per tutti i lirici quattrocenteschi, e lo stesso Santagata sottolinea, ad esempio, come l'Aloisio e il Caracciolo non inquadrino il loro fare poesia in una cornice sociale, ma tendano piuttosto a collocare in primo piano «l'esperienza individuale, solitaria, in opposizione all'individuo socializzato dei cortigiani».⁵⁵ Ci troviamo

⁵² *Ivi*, p. 244.

⁵³ *Ivi*, p. 245.

⁵⁴ P. V. MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, p. 19.

⁵⁵ *Ivi*, p. 246.

così di fronte a un recupero del Petrarca in funzione polemica verso l'apetrarchismo cortigiano, in un'ottica che Santagata chiama di «poetica militante».

É nel solco di questi dibattiti e di queste caratteristiche tensioni che va dunque a inserirsi anche la poetica di Jacopo Sannazaro, esponente di punta della seconda generazione di lirici aragonesi. Certo, come abbiamo potuto osservare, la «vecchia guardia» napoletana non è un blocco monolitico rispetto al quale la posizione di Sannazaro si definisca solo in chiave di contrasto, anzi la pluralità di posizioni e di esperienze che la caratterizza, non tutte – come si è visto – riconducibili alla matrice cortigiana, costituisce di fatto un ponte tra il petrarchismo delle due generazioni. E d'altra parte questo ponte non colma «il fossato che divide, storicamente, Cariteo e Sannazaro dai lirici più anziani»,⁵⁶ anche perché la differenza non è solo anagrafica ma specificamente culturale. Tenuto conto di ciò vediamo quali sono i tratti salienti del petrarchismo 'ortodosso', a cui si è soliti ricondurre l'esperienza dei due autori citati. Tra di essi, diciamo subito che il più ortodosso è senz'ombra di dubbio Sannazaro, visto che il Cariteo «contamina il testo petrarchesco con una gamma di suggestioni, classiche soprattutto, assai più varie e numerose di quelle dei predecessori napoletani».⁵⁷ Ma in questa sede non ci occupiamo del Cariteo. La nostra attenzione si focalizza sul Sannazaro, il più fedele, tra i lirici quattrocenteschi, ai canoni petrarcheschi, vero e proprio punto di riferimento anche per i petrarchisti che verranno dopo di lui. Al confronto con il Cariteo, osserva Santagata, «la lirica del Sannazaro appare di una compattezza e di una

⁵⁶ *Ivi*, p. 296.

⁵⁷ *Ivi*, p. 298.

linearità decisamente cinquecentesca».⁵⁸ Uno dei primi aspetti che differenziano Sannazaro dai lirici della vecchia generazione è il rapporto con il pubblico. Mentre infatti i lirici precedenti si adeguavano senza riserve alle esigenze del proprio pubblico, che coincideva con l'ambiente della corte, Sannazaro cerca di imporsi o, meglio, di selezionare i suoi lettori, in nome della superiore dignità che riconosce alla poesia amorosa in volgare. Come nota Santagata, una serie di motivi, alcuni dei quali determinati anche dalla crisi politico-sociale del tempo, condanna quel progetto culturale a un sostanziale fallimento e infatti Sannazaro troverà il suo vero pubblico solo *post mortem*, in pieno classicismo.

L'analisi stilistica del Mengaldo restituisce a sua volta un'immagine del Sannazaro lirico di straordinaria coerenza: dalla fonetica al lessico, dalla sintassi alla costruzione formale del sonetto, dalle scelte linguistiche a quelle metriche, il testo sannazariano delinea un sistema fortemente omogeneo, sorretto in ogni sua nervatura dal solido modello del *Canzoniere* petrarchesco. Come si è visto, manca o rimane a uno stadio di abbozzo «il coronamento di una organizzazione unitaria del canzoniere» che pure la forte influenza di quel modello sembrerebbe richiedere come un elemento naturale, quasi scontato. Sannazaro – osserva Santagata – «ripercorre la concezione aristocratica e solitaria della poesia lirica propria del Petrarca»,⁵⁹ onde il suo esercizio poetico rappresenta la «liquidazione della disuguale sperimentale materia dei lirici quattrocenteschi». Mengaldo del pari annota che «colpisce l'assoluta distanza della sintesi poetica dal fatto biografico nel suo stesso disegno più generico, la riduzione sistematica di un fondo di premesse

⁵⁸ *Ivi*, p. 299.

⁵⁹ *Ivi*, p. 305.

esistenziali a pochi e insistenti archetipi sentimentali e culturali che si rigenerano continuamente dall'interno e di cui il poeta sembra quasi divenire, piuttosto che l'agente concretamente determinato, l'attento spettatore e registratore». ⁶⁰

L'omogeneità dei vari livelli della lirica sannazariana giunge dunque a toccare gli aspetti più profondi della poetica e, in parte, anche dell'ideologia del Sannazaro. Spicca tra essi – sostiene Santagata – il discorso sulla poesia amorosa, sulla gloria, e quindi sulla dignità del genere che procura la gloria, che il Sannazaro condivide con il Cariteo e che si iscrive tra le idee guida della sua attività di lirico volgare. È quanto «si evince in modo inconfutabile dal proemio della raccolta A (la seconda parte del canzoniere secondo il Mauro), ove Sannazaro istituisce un rapporto di successione cronologica e di continuità esistenziale (l'amore) tra la raccolta stessa e l'*Arcadia*». ⁶¹ I primi tre componimenti della seconda parte (la sestina XXXIII e i sonetti XXXIV e XXXV) riprendono il motivo della selva in chiave allusiva, rimandando alla selva arcadica e al romanzo pastorale ivi ambientato. Il breve ciclo ribadisce che «il doloroso stile che spinse Sannazaro-Sincero tra le selve, e che pareva ormai superato, ha ripreso vigore e domina nuovamente la vita sentimentale del poeta: ribadisce, cioè, l'omogeneità tematica tra il romanzo pastorale e la raccolta lirica». ⁶² Ne risulta dunque sottolineato il rapporto di continuità, pur nel cambiamento di registro, fra le rime amorose e l'*Arcadia*. E Santagata prosegue affermando che «il «novo stile» sentimentale è lo stesso «antico stile» del tempo in cui il poeta

⁶⁰ P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, cit., pp. 440-441.

⁶¹ M. SANTAGATA, *La lirica aragonese*, pp. 330-331.

⁶² *Ivi*, p. 331.

cantava «per poggi e selve»; sono cambiati i luoghi [...] ma il «novo stile» e il «cantar primo» nascono su un terreno comune, quello amoroso». ⁶³ L'elemento nuovo è rappresentato dal fatto che la poesia bucolica e quella lirica vengono contrapposte «ad un più raro stile», tentato dal Sannazaro, e caratterizzato dall'assenza della tematica amorosa. È la stessa poetica classicista, per cui i gradi del discorso letterario si fissano in relazione alla materia trattata, che già si riscontra nel Cariteo quando contrappone la tematica amorosa a quella eroico-celebrativa. Per il Sannazaro, come anche per il Cariteo, «quello lirico-amoroso è un genere 'mediocre', come 'mediocre' del resto è quello bucolico». Nel Sannazaro comunque, come si evince dal sonetto XXXV, la lirica amorosa è propria dell'età matura (e implicitamente quella bucolica è propria della giovinezza) e soprattutto è quella che dà la gloria. Si delinea così una gerarchia all'interno dello stile mediocre, che mette la poesia d'amore davanti al genere pastorale. Non si deve tra l'altro dimenticare la fondamentale importanza che ha rivestito l'*Arcadia* nella carriera letteraria del Sannazaro. L'*Arcadia* è il vero e proprio capolavoro in volgare del Sannazaro e assume una posizione di assoluta centralità rispetto alle altre prove volgari. Non è comunque azzardato, prosegue Santagata, «supporre che chi pensava di aver innovato il genere bucolico, potesse legittimamente aspirare ad innovare anche quello lirico», ⁶⁴ che si trovava tra l'altro in un momento di profonda crisi. Da questa crisi neppure il Sannazaro uscì però indenne, anzi il progetto enunciato *in limine* alla raccolta si risolse in uno scacco, di cui la stessa mancata pubblicazione da parte dell'autore è un segno evidente.

⁶³ *Ivi*, p. 332.

⁶⁴ *Ivi*, p. 335.

Mettendo insieme questi e altri elementi si riescono a cogliere «gli estremi entro i quali si consuma per Sannazaro il fallimento del genere amoroso».⁶⁵ Già il fatto che la raccolta non fosse destinata a un pubblico ampio, quanto piuttosto a un ambiente ristretto e delimitato, indica che qualcosa nel rapporto organico che legava il poeta quattrocentesco ai suoi lettori si era rotto definitivamente. In questo contesto il Sannazaro appare quasi come un sopravvissuto, l'ultimo esponente di una generazione ormai scomparsa, uomo del Quattrocento non più a suo agio nel nuovo secolo, ultimo baluardo della più ortodossa tradizione petrarchesca, che tenta di innovare senza però riuscire nel suo intento. Ecco allora che si può affermare, come fa Santagata, che il Sannazaro chiude realmente, non soltanto dal punto di vista cronologico, il ciclo della lirica napoletana quattrocentesca.

È singolare che il petrarchismo quattrocentesco entri in crisi proprio nel momento in cui il genere cerca di affrancarsi dal ruolo subalterno a cui era relegato nell'ambiente della corte: «sembrerebbe quasi che una lirica nuova, aperta sul futuro, sia stata prematuramente soffocata dal premere di esterne e non previste contingenze storiche».⁶⁶ La crisi del genere lirico presenta d'altronde due lati inscindibili: una crisi del pubblico e una crisi propriamente letteraria, della vecchia letteratura. Per quanto riguarda la prima, si è già visto come si spezzi il legame che univa il poeta al suo pubblico e come dietro a questo fenomeno vi siano sostanzialmente i rivolgimenti politici intervenuti a partire dal 1495, il frantumarsi della corte e quindi il disperdersi di quell'uditorio che per un cinquantennio era stato il primo destinatario

⁶⁵ *Ivi*, p. 336.

⁶⁶ *Ivi*, p. 338.

della lirica d'amore. Questo cambiamento repentino coglie impreparati i poeti del tempo, come Sannazaro, che si erano formati entro la cultura "chiusa" del Quattrocento, profondandoli in una vera e propria crisi d'identità. Se infatti è vero che da una parte si apre loro la possibilità di rivolgersi a un pubblico più vasto, è altrettanto vero che in patria si era disgregato il loro ambiente tradizionale e il poeta lirico, che di quell'ambiente era figura esemplare ed organica, finisce col restare isolato, «privo di un ruolo che lo situò, come lirico amoroso, nell'organizzazione sociale».⁶⁷

Sannazaro, investito in pieno da questa crisi, sceglierà alla fine di rinunciare alla poesia volgare per dedicarsi a quella latina, raggiungendo risultati altissimi e consegnando la sua fama al *De partu Virginis*, poemetto latino in esametri diviso in tre libri, opera che fu accolta come un vero e proprio capolavoro della poesia rinascimentale. Santagata nota come la scelta di passare alla poesia latina non sia solo una scelta di poetica; infatti «coltivare la musa latina significava [...] agganciarsi all'unica istituzione (l'Accademia) e alla sola tradizione di studi che in quel momento, a Napoli, potessero dare uno statuto sociale definito ad un intellettuale».⁶⁸ Il Sannazaro «esemplifica perfettamente l'ambiguo rapporto che lega la lirica 'individualistica' alla tradizione e alla prassi quattrocentesche, e ciò perché egli è il più radicale nella concezione aristocratica, quasi cinquecentesca, del genere».⁶⁹ Tuttavia l'aristocraticismo di fondo e il monolinguismo prebembesco non saranno sufficienti a trarlo fuori dalla crisi della lirica volgare del tempo. Non a caso la sua *impasse* è di ordine strutturale: Sannazaro si accinge a

⁶⁷ *Ivi*, p. 338.

⁶⁸ *Ivi*, p. 339.

⁶⁹ *Ivi*, p. 340.

proseguire, in forma lirica, il romanzo pastorale proprio nel momento in cui la situazione storica mette in crisi, non tanto le forme cortigiane, quanto i tentativi rappresentati da autori quali il Caracciolo e il Cariteo. Il limite del Sannazaro è quindi «il limite di tutta la lirica quattrocentesca e segna in modo esemplare il diaframma che la separa, qualitativamente, dal petrarchismo postbembesco: la distanza sempre più accentuata del campo lirico dal sociale e la sua progressiva e parallela riduzione nei confini dell'«io» non sono una risposta sufficiente alle condizioni storiche, sociali e culturali che a Napoli, già verso la fine del secolo, anticipano il rivolgimento generale che l'Italia conoscerà nei primi decenni del Cinquecento».⁷⁰

* * *

Dei *Sonetti e canzoni*, che comprendono 101 componimenti secondo l'edizione Mauro, si è qui scelto di commentare le sole nove canzoni, rinunciando all'impegno troppo oneroso di affrontare l'intera raccolta, ed escludendo anche le cinque canzoni presenti fra le *Rime disperse*. Quest'ultima scelta è dovuta essenzialmente al fatto che tra le nove canzoni «canoniche» sussiste una notevole omogeneità, che non si rileva invece nelle disperse. I testi commentati in questo lavoro sono innanzi tutto caratterizzati da una forte aderenza al modello petrarchesco, da un punto di vista sia metrico che tematico. Guglielmo Gorni ha già evidenziato come «la fedeltà agli schemi metrici petrarcheschi sia, nel

⁷⁰ *Ivi*, pp. 340-341.

Sannazaro, assoluta e scrupolosissima».⁷¹ In lui, inoltre, «l'identità del metro è ben spesso indizio anche di congruenza tematica», e «a confermare la manieristica superstizione del Sannazaro si aggiunga che il numero delle stanze di canzoni con schema eguale è identico, e che la forma dei congedi è fedelmente esemplata sul modello».⁷² E Gorni conclude (giustamente) che «al Sannazaro, più che ad ogni altro, si debba riconoscere la coerente e programmatica ambizione di realizzare, nelle sue rime, un rigoroso petrarchismo metrico, sulla cui qualità singolare mi pare che non si sia insistito abbastanza».⁷³ Riprendendo la tavola sinottica proposta da Gorni, riportiamo di seguito lo schema delle corrispondenze metriche tra le canzoni di Sannazaro e quelle di Petrarca.

<i>Sonetti e canzoni</i>	<i>RVF</i>
XI. <i>O fra tante procelle invitta e chiara</i>	53
XXV. <i>Ben credeva io che nel tuo regno, Amore</i>	268
XLI. <i>Or son pur solo e non è chi mi ascolti</i>	207
LIII. <i>Amor, tu vòì ch'io dica</i>	125
LIX. <i>Valli riposte e sole</i>	126
LXIX. <i>Incliti spirti, a cui Fortuna arride</i>	128
LXXV. <i>Qual pena, lasso, è sì spietata e cruda</i>	37
LXXXIII. <i>In qual dura alpe, in qual solingo e strano</i>	129
LXXXIX. <i>Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno</i>	119

⁷¹ G. GORNI, *Ragioni metriche della canzone* (1973), in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 212-213.

⁷² *Ivi*, p. 214. Fa eccezione la sola canzone LXXXIX, che ha otto stanze contro le sette dell'omologa petrarchesca.

⁷³ *Ivi*, p. 214.

Un'analogia conformità al metro petrarchesco si ritrova anche nelle *Rime disperse*, secondo il seguente schema:

I. *Mai non vo' più cantar com'io soleva* → RVF, 105;

XVIII. *Che pensi e indietro guardi, anima trista?* → RVF, 268;

XIX. *Spirto cortese, che sì, bella spoglia* → RVF, 23;

XXV. *Chi pon freno al dolor o per qual modo* → RVF, 268;

XXVI. *Quando che Febo in Ariete alberga* → RVF, 50.

La decisione di escludere le canzoni appartenenti alle *Rime disperse* è dovuta – come si diceva – principalmente a motivi di carattere stilistico/contenutistico intrinseci alla natura e definizione stessa di queste disperse. A detta del Mauro le rime in questione (su alcune delle quali permangono ancora dubbi circa la loro effettiva attribuzione a Sannazaro) «sono puro esercizio di stile o troppo pedissequa imitazione di modelli petrarcheschi; altre, che pure avevano in sé qualche germe fecondo, non più riprese e rielaborate, restarono grezze e incondite».⁷⁴ Si tratta dunque di un gruppo di componimenti che ripetono per lo più temi e soluzioni già presenti nella serie «canonica», con risultati qualitativi quasi sempre inferiori, oppure ricalcano troppo da vicino i modelli petrarcheschi (e si veda a questo riguardo la doppia occorrenza dello schema di RVF 268, già rappresentato nella silloge sannazariana dalla canzone XXV). Di qui la scelta di commentare solo i nove pezzi accolti nelle due parti dei *Sonetti e canzoni*, contrassegnati da precisi caratteri che li configurano come un blocco omogeneo dal punto di vista metrico, tematico e stilistico. Nel commento si è seguito scrupolosamente l'ordine

⁷⁴ J. SANNAZARO, *Opere Volgari*, cit., p. 462.

in cui le canzoni si trovano all'interno dell'edizione Mauro, edizione che presenta – come si è visto – aspetti discutibili, ma che rimane l'unico testo di riferimento attualmente disponibile. In due soli casi, doverosamente segnalati, si è emendata la lezione proposta dal Mauro, ritenendo più adeguata la soluzione proposta da altri studiosi. Per il resto si è mantenuto integralmente il testo dell'edizione di riferimento.

Per quanto concerne la materia svolta dal Sannazaro nelle sue canzoni, si possono individuare tre nuclei tematici principali: il primo, preponderante all'interno della raccolta, è quello amoroso ben esemplificato dalle canzoni XXV, XLI, LIX, LXXV e LXXXIII. Un secondo nucleo di aggregazione riguarda i temi politici: dalla canzone XI, di chiaro impianto encomiastico-celebrativo, alla LXIX, scritta nell'imminenza della congiura dei baroni. A chiusura della serie, il caso paradigmatico della canzone LXXXIX che, come si dimostrerà in sede di commento, contiene e riassume in sé tutte le principali linee di ricerca esplorate nei suoi versi dal Sannazaro. È inoltre da ricordare come in svariati componimenti emerga un deciso carattere metapoetico, che risponde evidentemente a una spiccata esigenza dell'autore di riflettere sulle ragioni del suo fare poesia.

Come si è detto, la tematica centrale è prevalentemente quella amorosa, se non altro per la notevole fedeltà professata dal nostro autore al *Canzoniere* di Petrarca. La concezione dell'amore del Sannazaro è però assai diversa da quella petrarchesca, e si delinea sostanzialmente come una visione fortemente drammatica dell'esperienza amorosa: in tutte le canzoni l'amore appare come una forza distruttiva, che tormenta

il poeta e non gli dà tregua. Nel Sannazaro l'amore è ingannevole, diventa motivo di sofferenza e genera infiniti tormenti nell'animo del poeta. I tormenti amorosi finiscono per essere paragonati a quelli infernali (canzone LXXV), riprendendo il *topos* classico dell'amore-sofferenza e innestandolo su una linea che passa anche per talune rime di Dante e Cavalcanti. Ricompare inoltre, in questo senso, il tipico motivo del *morbis amoris*, dell'amore considerato come un'affezione patologica, alla stregua della follia. Non c'è canzone dove il poeta non accenni ai tormenti amorosi, che si fanno sempre più intollerabili fino a spingerlo sulla soglia della morte. Anche la fuga da tutti questi tormenti risulta vana e la soluzione a cui agli approda è infine quella di sopportare stoicamente, perché il dolore risulta meno grave a chi lo sa accettare.

La materia amorosa d'altra parte è considerata generalmente dal nostro poeta di livello inferiore rispetto alle tematiche politiche ed encomiastico-celebrative. Solo quest'ultime infatti possono condurre alla gloria e alla fama eterna, motivo per cui ad un certo punto il Sannazaro afferma di voler abbandonare la lirica amorosa per dedicarsi a forme più alte di poesia. La prima delle nostre canzoni (XI) è proprio un componimento di natura encomiastica, in cui si celebra il ritorno a Napoli di Ferrandino d'Aragona e con ciò il ristabilirsi della pace. Centrale nella produzione sannazariana è il costante elogio dei membri della casata aragonese, a cui il poeta era molto legato e che non abbandonerà neanche nel difficile periodo dell'esilio francese. Vi è dunque in Sannazaro anche l'anima del poeta di corte, che tesse le lodi dei suoi signori, componendo liriche dal forte carattere celebrativo. Di qui il diretto intervento nella situazione politica, che raggiunge la sua massima espressione nella canzone LXIX. Qui infatti il poeta si lancia in

un'accurata invocazione ai «baroni ribelli» o disposti a ribellarsi alla casata aragonese, invitandoli a desistere, a ritornare sui loro passi, a non tradire il «vecchio padre» Ferdinando I, a non lanciarsi in imprese politiche sconsiderate, le cui conseguenze sarebbero disastrose. Si vede qui l'anima più politica del Sannazaro, preoccupato per la situazione del suo tempo, preoccupato per le sorti della casata aragonese, da cui pure la sua dipende. Potremmo dunque definire il Sannazaro come un «conservatore», strenuo difensore della monarchia aragonese e del sistema politico da essa derivante, e non sbaglieremmo di molto. Sannazaro è uomo dei suoi tempi, non vede di buon occhio i sovvertimenti dell'ordine costituito; è anche in questo caso uomo del Quattrocento, destinato a sopravvivere alla sua epoca con un crescente senso di estraneità e solitudine.

Un ultimo, ma non meno importante, accenno va riservato qui alle fonti del Sannazaro. Numerosi sono i materiali a cui il Sannazaro attinge e che convoglia nelle sue *Rime*. Come si verrà a dimostrare nelle pagine di questo commento la fonte primaria e fondamentale sono i *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Petrarca, dai quali sono prelevati metodicamente sintagmi, espressioni e concetti. Ma non è il modello unico e esclusivo del suo discorso poetico. Numerosi sono anche i rimandi a Dante e, secondariamente a Boccaccio. Importantissime sono soprattutto le fonti classiche, a cui il Sannazaro attinge più frequentemente di quanto la critica non abbia fin qui registrato. Il ricorso insistito e allusivo alle figure del repertorio mitologico, i rimandi del pari assidui all'immaginario bucolico, segnano invece il punto di maggior contatto con l'esperienza lirica degli autori a lui contemporanei (Cariteo *in primis*). Solo un umanista come il Sannazaro d'altronde poteva

comporre un così fitto intreccio di voci che congiungono mondi tra loro anche molto distanti.

In conclusione possiamo affermare che la ricerca poetica del Sannazaro manifesta tendenze peculiari e inconfondibili nel panorama della lirica quattro-cinquecentesca, pur restando accertate la sostanziale adesione al modello petrarchesco, fondata sull'uso di una lingua rigorosamente selezionata, e l'impostazione alta, classicheggiante, del suo discorso. Nel Sannazaro troviamo infine una nota malinconica che anticipa caratteri e suggestioni che saranno proprie del Tasso. Umanista, poeta cortigiano, profondo conoscitore dei classici, letterato di immensa cultura, precursore della lirica cinquecentesca e, per certi aspetti, di tinte addirittura foscoliane e leopardiane, varie sono le etichette attribuite al Sannazaro nel corso dei secoli; qui, in chiusura di questa sintetica *Introduzione*, vogliamo ricordarlo come il grande poeta che è, cultore di un petrarchismo sofisticato e personale, innovatore per certi versi forse incompreso, sommo rappresentante della più nobile cultura umanistica e di quell'intima unione tra mondo classico, medievale e cristiano, che è la sorgente da cui deriva la nostra stessa cultura, oggi troppo spesso denigrata e attaccata da più parti. Questo lavoro è dedicato a chi ancora crede saldamente in questa cultura, di cui siamo figli e alla quale abbiamo il dovere di rendere testimonianza.

COMMENTO ALLE CANZONI
DI
JACOPO SANNAZARO

CANZONE XI

È la prima canzone che si incontra nella raccolta sannazariana, ed è componimento di natura encomiastica e celebrativa. Il riferimento storico consente di stabilirne con relativa precisione la cronologia. Nel febbraio del 1495 il re di Francia Carlo VIII aveva occupato Napoli, ma già nel luglio dello stesso anno il giovane sovrano aragonese Ferrandino (Ferdinando II) riconquista il regno mentre i francesi sconfitti si ritirano. Nella canzone XI Sannazaro celebra il ritorno a Napoli di Ferrandino e il ristabilirsi di «una salda e lunga pace» (v. 13). Come già aveva osservato Dionisotti, l'«anima gloriosa» cui il poeta si rivolge al verso 2 è quindi Ferrandino, succeduto al padre Alfonso che aveva abdicato in suo favore nel gennaio del 1495. La vittoria di Ferrandino fu sentita da tutti come eccezionale e altrettanto eccezionale Sannazaro volle che fosse la sua celebrazione, affidandola a una figura come quella di Proteo che ricorre tanto spesso nella sua poesia in analoghi frangenti. Spicca tra l'altro il comportamento del tutto anomalo del vate marino, come già notato da Marina Riccucci. Il comportamento di Proteo è anomalo perché il fatto che egli non *cangi forma e risponda* a chi lo interroga *senza laccio o nodo*, rappresenta «una deroga assoluta rispetto al consueto modo di comportarsi del dio, il quale, secondo quanto tramanda il mito, non emette mai il suo vaticinio se non costretto con la forza e coll'inganno» (RICCUCCI 2000, p. 270); il che torna a riprova dell'eccezionalità degli eventi descritti nella canzone XI. A partire dal v. 28, il poeta fa dunque annunciare a Proteo il futuro glorioso del giovane sovrano, a cui presiedono i cieli e i fati benigni. Pronunciato il suo vaticinio, seguendo

un ben noto *topos*, Proteo torna a immergersi nelle profondità marine: «E così detto, tacque, / e lieve e presto si gettò nell'acque» (vv. 97-98). Nella canzone si individuano inoltre alcuni elementi che sembrano alludere alla prematura scomparsa di Ferrandino (un presentimento è in particolare ai vv. 91-93): Ferrandino morirà di malattia a poco più di un anno dal rientro a Napoli, nell'ottobre del 1496. È dunque ragionevole ritenere che la poesia sia stata scritta nel breve arco di regno del giovane sovrano e più precisamente nel 1496, come ipotizzato già da Dionisotti.

Altro motivo conduttore della canzone è quello della virtù di Ferrandino, o per essere più precisi della virtù – sia pur tardivamente – riconosciuta dalla Fortuna, da Dio («il Re superno») e dai fati. Si osservi che, rispetto alla petrarchesca *Spirto gentil* (con la quale la canzone XI intesse un fitto dialogo), la sentenza conclusiva della prima strofa «ché raro alta virtù sepolta giace» (v. 14) capovolge a questo riguardo il dettato del suo modello (vv. 85-86): «Rade volte adivien ch'a l'alte imprese / Fortuna ingiuriosa non contrasti». Il motivo della virtù del sovrano torna anche ai versi 29-34: « – Questi che qui dal ciel per grazia venne / sotto umana figura a far il mondo / di sue virtuti e di sua vista lieto, / empierà di sua fama a tondo a tondo l'immensa terra»; dove il tono si fa solenne e lega il manifestarsi della figura salvifica di Ferrandino a un disegno celeste, come ribadirà anche la stanza successiva: donde l'insistenza sull'impegno celebrativo fuori del comune che accompagna l'evento. E infine ai versi 54-56 («Or, onorata e degna, / dimostra ben, che se in esilio visse, / le leggi di là su son certe e fisse») si ribadisce ancora una volta la sentenza su cui si concludeva la prima strofa: «ché raro alta virtù sepolta giace».

METRO: Canzone di sette stanze di quattordici versi, con un solo settenario in dodicesima posizione, a schema ABCBAC CDEEDdFF e congedo finale di 8 versi: WXYXXxZZ. È lo stesso schema della celebre canzone petrarchesca *Spirto gentil* (RVF 53), anch'essa di argomento politico-celebrativo.

O fra tante procelle invitta e chiara
anima gloriosa, a cui Fortuna
dopo sì lunghe offese alfin si rende,
e benché da le fasce e da la cuna
tarda venisse a te sempre et avara 5
né corra ancor quanto il dever si stende,
pur fra se stessa dannà oggi e riprende
la ingiusta guerra e del su'error si pente,
quasi già d'esser cieca or si vergogni;
onde, perché tardando non si agogni 10
tra speranze dubbiose, inferme e lente,

1-3. La canzone si apre con l'invocazione del poeta all'«anima gloriosa» che invincibile (*invitta*) e illustre (*chiara*), dopo numerose avversità (*procelle*), giunge a portare nella sua terra una «salda e lunga pace» (v.13). L'«anima gloriosa» è Ferrandino d'Aragona (Napoli, 1467 - 1496) primogenito di Alfonso duca di Calabria e di Ippolita Maria Sforza. Di formazione squisitamente umanistica, amico del Cariteo, diventò re di Napoli il 23 gennaio 1495 dopo l'abdicazione del padre, e liberò Napoli cacciando i francesi; nel 1496 sposò Giovanna d'Aragona e morì prematuramente di malattia il 7 ottobre dello stesso anno. L'attacco riprende e varia uno spunto della petrarchesca *Spirto gentil* (RVF 53, 85-90): «Rade volte adiven ch'a l'alte imprese / Fortuna ingiuriosa non contrasti, / [...]. / Ora, sgombrando 'l passo onde tu intrasti, / famisi perdonar molt'altre offese, / ch'almen qui da se stessa si discorda». *Si rende*: si arrende, fa segno di sottomissione. **4.** Calco di un verso petrarchesco dei RVF, canzone 72 v. 52: «et credo da le fasce et da la culla». **5-9.** Soggetto è qui la Fortuna che, benché arrivi sempre tardi e sia *avara*, e non accorra quando è necessario, si pente dei suoi errori quasi ora si vergognasse di essere cieca, con riferimento alla tradizionale figura della Fortuna come divinità cieca (o bendata). *Dever*: torna nella medesima posizione in RVF, sonetto 235 v. 2: «et ben m'accorgo che 'l dever si varcha». **10.** *Agogni*: in RVF, canzone 53 v. 10: «Che s'aspetti non so, né che s'agogni». **11.** *Tra speranze*: espressione tipica petrarchesca con varie occorrenze in RVF, di cui ricordiamo almeno il sonetto 1 v. 6: «fra le vane speranze e 'l van dolore». Qui si congiunge con un altro sintagma petrarchesco («inferme e lente»), in RVF, sonetto 212 v. 8: «caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento», non senza qualche traccia della solita *Spirto gentil*, v. 12: «vecchia, otiosa et lenta».

benigna ti consente

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

Ecco che 'l gran Nettuno e le compagne 15
de la bella Anfitrite e 'l vecchio Glauco
sotto al tuo braccio omai quieti stanno;
e con un suon soavemente rauco
per le spumose e liquide campagne
sovra a pesci frenati ignudi vanno 20
ringraziando natura, il giorno e l'anno
che a sì raro destino alzaron l'onde;

12-13. La Fortuna *benigna* concede a Ferrandino il dominio su Napoli, città di terra e di mare, e *una salda e lunga pace*. **14.** Si affaccia qui il tema della virtù riconosciuta, ora dalla Fortuna come più avanti da Dio («il Re superno») e dai fati. Si osservi che la sentenza conclusiva di questa strofa capovolge a questo riguardo il dettato di *Spirto gentil* (vv. 85-86): «Rade volte adivien ch'a l'alte imprese / Fortuna ingiuriosa non contrasti». **15-22.** Compaiono in questa sequenza alcune divinità marine: il dio del mare Nettuno, le ninfe Nereidi *compagne de la bella Anfitrite*, sposa di Poseidone, e il vecchio Glauco, figlio dell'Oceanina Dori e di Nereo. Glauco, originariamente un pescatore, è vecchio perché, avendo notato che alcuni pesci tratti a riva tornavano a vivere dopo aver mangiato un'erba miracolosa, decise di assaggiarla e ne acquisì l'immortalità, ma non la facoltà di non invecchiare. Logorato dallo scorrere del tempo, si sarebbe gettato tra le acque, diventando un dio marino. Tutte le divinità equoree sono ormai tranquille sotto il regno di Ferrandino e vanno per le distese marine (*spumose e liquide campagne*) ringraziando la natura, il giorno e l'anno che *alzaron l'onde a sì raro destino*. La scena ha vari precedenti nelle letterature antiche e nella poesia umanistica e conferisce a questa stanza un sapore più propriamente classicheggiante. Un ampio corteggio di divinità marine scorta la navigazione di Mezio Celere in Stazio (*Silvae* III, 2) e fa mostra di sé nell'epitalamio di Claudiano per le nozze dell'imperatore Onorio (*Carmina* 10, 144-179). Largo spazio è concesso alle divinità marine nell'episodio del concilio degli dei, su cui si apre il racconto dell'*Ambra* di Poliziano (vv. 59-83). Di qui anche i numerosi sintagmi latineggianti che affiorano in questi versi: il «suon soavemente rauco» è naturalmente quello delle onde e «raucisona» è detta Anfitrite nel *De partu Virginis* (I, 202); le «liquide campagne» provengono da Virgilio (*Eneide* VI, 724: «caelum ac terras camposque liquentis»); «pesci frenati», cioè bardati con le briglie come cavalcature, sono in Stazio (*Achilleide* I, 221-222), in Silio Italico (*Punica*, XIV, 570 tal che Protèo, ben che si pòsi o dorma,

più non si cangia di sua propria forma,
 ma in su gli scogli assiso, ove ei s'asconde, 25
 chiaramente risponde
 a chi il dimanda, senza laccio o nodo,
 e de' tuoi fati parla in cotal modo:
 – Questi che qui dal ciel per grazia venne
 sotto umana figura a far il mondo 30
 di sue virtù e di sua vista lieto,
 empierà di sua fama a tondo a tondo
 l'immensa terra, e di sé mille penne
 lascerà stanche e tutto il sacro ceto;

-571) e soprattutto in Poliziano (*Stanze* I, 118: «Duo formosi delfini un carro tirano: / sovr'esso è Galatea che 'l fren corregge»). Rinvia invece al lessico petrarchesco la clausola del v. 21 (e cfr. *RVF* 61, 1: «Benedetto sia il giorno, e 'l mese, et l'anno»). **23-24.** Al v. 23 entra in scena Proteo, divinità marina e oracolo, figlio di Oceano e Teti, capace di cambiare forma in qualsiasi momento. *Protheus* è il titolo della quarta delle ecloghe piscatorie del Sannazaro, e soprattutto torna nel *De partu Virginis* dove profetizza al fiume Giordano la nascita di Cristo, in un tipico sincretismo classico-cristiano di stampo prettamente umanistico. Interessante è qui il sintagma *cangia forma* del v. 23, che non è attestato in quanto tale nella letteratura volgare precedente (RICCUCCI 2000, pp. 268-9). L'espressione ha matrice dantesca: *cangiata faccia* (*If.* XXIV v. 13), *cangiata labbia* (*Pg.* XXIII, v. 47), sebbene il termine *cangiata* si trovi anche in Petrarca, *RVF* 183, v. 10 («qualor veggio cangiata sua figura») e 361, v. 2 («l'animo stanco, et la cangiata scorza»). Essa si ripercuote invece al v. 9 del sonetto CLXXXII delle *Rime* del Cariteo: «Un Vertumno in *cangiar forma* e colore». **25-28.** Proteo, seduto sugli scogli, risponde in modo chiaro a chi gli pone qualche domanda, *senza laccio o nodo*, e, a partire dal v. 29, profetizza il futuro glorioso del giovane sovrano (*e de' tuoi fati parla in cotal modo*). **29-34.** Inizia la profezia di Proteo. *Questi che qui dal ciel per grazia venne / sotto umana figura a far il mondo / di sue virtù e di sua vista lieto* è Ferrandino, che riempirà della sua fama la terra in tutta la sua circonferenza (*a tondo a tondo*) e lascerà stanche le *mille penne* che scriveranno le sue imprese e tutta la schiera dei poeti. *Penne* si trova, in contesto non dissimile, in *RVF*, sonetto 309 vv. 1-8: «L'alto et novo miracol ch'a' di nostri / apparve al mondo, et star seco non volse, / che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse / per adornarne i suoi stellanti chiostri, / vuol ch'i' depinga a chi nol vide, e 'l mostri, / Amor, che 'n prima la mia lingua sciolse, / poi mille volte indarno a l'opra volse / ingegno, tempo, penne, sì che Parnaso mai nel suo laureto 35

non sentì risonar sì chiaro nome
né far d'uom vivo mai tanta memoria,
né con tal pregio, onor, trionfo e gloria,
dopo vittoriose e ricche some,
vide mai cinger chiome 40
di verde fronda, come il dì ch'io parlo,
ché 'l cielo a tanto ben volse servarlo.

Ben provide a' dì nostri il Re superno,
quando a tanto valor tanta beltade,
per adornarne il mondo, insieme aggiunse. 45
Felice, altera e gloriosa etade,
degnà di fama e di preconio eterno,
che di nostra aspra sorte il ciel compunse,
e per cui sola il vizio si disgiunse
da' petti umani, e sola virtù regna, 50
riposta già nel proprio seggio antico,
onde gran tempo quello suo nemico
la tenne in bando, e ruppe ogni sua insegna!

carte, e 'nchiostri». Il tono è solenne e lega il manifestarsi della virtù di Ferrandino a un disegno celeste, come ribadirà anche la stanza successiva. Donde l'insistenza sull'impegno celebrativo fuori del comune che accompagna l'evento. **35-42.** 'Mai la vetta del Parnaso, sede di Apollo e delle nove Muse, ha sentito risuonare nel suo bosco di allori un nome così fulgido di ogni splendore, né innalzare un uomo ancora in vita a così grande memoria, né cingerne le chiome di verdi fronde con tale pregio, onore, trionfo e gloria, a seguito di vittoriose e ricche imprese, come il giorno di cui io parlo; e infatti è il cielo che volle destinarlo a così tanto bene.' *Some, chiome e verde fronda* sono elementi tipici del lessico petrarchesco (e vedi, a titolo d'esempio, *RVF* 128, 75 e 196, 1). La stanza si chiude sullo stesso motivo "celeste" che l'aveva aperta: «Questi che qui dal ciel per grazia venne / [...] / ché 'l cielo a tanto ben volse servarlo».

Or, onorata e degna,

dimostra ben, che se in esilio visse,
le leggi di là su son certe e fisse.

55

Chi potrà dir, fra tante aperte prove
e fra sì manifesti e veri esempi,
che de le cose umane il ciel non cure?
Ma il viver corto e 'l variar de' tempi,

60

43-45. 'Dio (*il Re superno*) provvede bene ai nostri giorni quando aggiunse a tanto onore tanta bellezza per adornare il mondo'. *Superno*, nella medesima accezione, si trova in Petrarca, *RVF* canzone 28 v. 18: «son giunte inanzi a la pietà superna», e in Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta* VII, 3, 1: «O superno Giove, de' cieli rettore solennissimo». Un giro di frase analogo a questi versi è nell'*Arcadia* del Sannazaro, ecloga X, 195-196: «Et è sol di virtù sì chiaro specolo, / che adorna il mondo col suo dritto vivere». **46-53.** 'Felice, altera e gloriosa età, degna di fama e di eterna lode (*preconio*), per aver mosso il cielo a compassione della nostra sorte infelice, e per la quale sola il vizio ha preso congedo dai petti umani, e la virtù regna incontrastata, *riposta* nel proprio antico seggio, da cui la tenne a lungo disgiunta il suo avversario, respingendo ogni suo assalto'. *Preconio* è latinismo di gusto umanistico. *Da' petti umani* ricorda Virgilio, *Eneide* III, 56: «Quid non mortalia pectora cogis...?». *Quello suo nemico*: per antonomasia, il demonio, in quanto personificazione del male. Così anche in Petrarca, *RVF* 81, 1-4: «Io son sì stanco sotto 'l fascio antico / de le mie colpe et de l'usanza ria / ch'i' temo forte di mancar tra via, / et di cader in man del mio nemico»; 366, 75: «Vergine, ma te prego / che 'l tuo nemico del mio mal non rida». **54-56.** 'Ora, onorata e restituita alla sua dignità, la virtù dimostra bene che, se anche visse per qualche tempo in esilio, le leggi del cielo sono certe e immutabili'. Ribadisce di fatto la sentenza su cui si concludeva la prima strofa: «ché raro alta virtù sepolta giace». **57-59.** 'Chi potrà dire, fra tante prove e tra esempi così palesi e reali, che il cielo non si cura delle vicende umane?'. Si ricollega alla stanza precedente e ne riassume il punto d'arrivo. Che il cielo non si curi delle vicende umane è assunto tipico della filosofia epicurea, qui respinto a vantaggio di una visione provvidenziale (e encomiastica) della storia. E tuttavia, come mostrano i versi successivi, permangono tracce di insicurezza e timori che attraversano brevemente il disegno celebrativo. **60-70.** 'Ma la brevità della vita (*il viver corto*), e il mutare dei tempi, e le stelle ora lente e ora veloci (nel vario gioco dei loro influssi) fanno sì che la mente umana non si capaciti di questo, mentre le speranze e le paure (come accade a ognuno di ingannarsi su ciò che vede) portano il cuore a credere ciò che il desiderio cieco e sordo gli consiglia, onde il suo sguardo si offusca, e poi condanna non il proprio errore ma il cielo e le stelle, che sono fulgide e luminose solo per il nostro bene'. Notevole il parallelismo con *RVF* 53 vv. 43-47: «Et se cosa di qua nel ciel si cura, / l'anime che lassù son citadine, / [...] del lungo odio civil ti pregan fine, / per cui la gente ben non s'assecura». L'espressione *il cielo e l'alte*

e le stelle, qui tarde e preste altrove,
fan che la mente mai non si assecore
a questo, e le speranze e le paure
(sì come ognun del suo veder si inganna)
tiran il cor, che da se stesso è ingordo, 65
a creder quel che 'l voler cieco e sordo
più li consiglia e più gli occhi li appanna;
e poi fra sé condanna,
no 'l proprio error, ma il cielo e l'alte stelle,
che sol per nostro ben son chiare e belle. 70

Oh qual letizia fia per gli alti monti,
se a' Fauni mai tra le spelunche e i boschi
arriva il grido di sì fatti onori!
Usciran di suoi nidi ombrosi e foschi
le vaghe Ninfe, e per le rive e i fonti 75
spargeran di sue man divini odori;
in tutti i tronchi, in tutte l'erbe e i fiori
scriveran gli atti e l'opre alte e leggiadre,
che 'l faran vivo oltra mille anni in terra;
e se in antiveder l'occhio non erra, 80

stelle richiama la nota clausola dantesca *il sole e l'altre stelle* (*Pd.* XXXIII 145). **71-79.** Compaiono in questi versi alcune figure tipiche del genere pastorale, che il Sannazaro aveva praticato già nell'*Arcadia*, come i Fauni e le Ninfe, e gioiscono anch'essi per le gesta eroiche (*l'opre alte e leggiadre*) di Ferrandino incidendole sui tronchi degli alberi, sull'erba e sui fiori, così da renderlo famoso per migliaia di anni sulla terra (*che 'l faran vivo oltra mille anni in terra*). La strofa è da intendersi in parallelo con la seconda, sulle divinità marine, e viene a rappresentare in questo senso il potere che Ferrandino esercita sulla terra non meno che sulle acque (come si legge ai vv. 12-13). Le divinità dei boschi dunque rendono anch'esse omaggio al nuovo sovrano. L'attacco della strofa ricorda ancora Petrarca, *RVF* 53, 38-39: «O grandi Scipioni, o fedel Bruto, / quanto v'aggrada, s'egli è anchor venuto / romor là

tosto fia lieta questa antica madre
d'un tal marito e padre
più che Roma non fu de' buoni Augusti,
ché 'l ciel non è mai tardo a' preghi giusti.

Benigni fati, che a sì lieto fine 85
scorgete il mondo e i miseri mortali
e li degnate di più ricco stame,
se mitigar cercate i nostri mali
e risaldar li danni e le ruine,
acciò che più ciascun vi pregi et ame, 90
fate, prego, che 'l cielo a sé non chiamo,
fin che natura sia già vinta e stanca,
questi che è de virtù qui solo esempio;

giù del ben locato officio!». **80-84.** *Antiveder* è termine di origine dantesca (*If.* XXVIII 78: *che, se l'antiveder qui non è vano* e *Pg.* XXIII 109: *ché, se l'antiveder qui non m'inganna*). L'*antiveder* è in questo caso fallace, poichè Ferrandino non avrà un glorioso e lungo futuro, ma morirà un anno dopo essere divenuto re (RICCUCCI 2000, p. 273). Da notare la chiusa gnomica e sentenziosa, come già nella prima («ché raro alta virtù sepolta giace») e nella terza stanza («ché 'l cielo a tanto ben volse servarlo»). Il verso 82 è modellato invece su Petrarca, *RVF* 53, 82: «Tu marito, tu padre». **85-90.** *Benigni i fati* come già la Fortuna al v. 12. *Miseri mortali* è clausola di ascendenza classicheggiante: «... δειλοῖσι βροτοῖσιν» (Omero, *Iliade*, XXII, 31 e 76, *Odissea*, XV, 408 ecc.); «mortalibus aegris» (Virgilio, *Eneide* II, 268; X, 274; XII, 850) e «miseris mortalibus» (Virgilio, *Georgiche* III, 66; *Eneide* XI, 182); ripresa da Dante (*Pd.* XXVIII, 2) e Petrarca (*RVF* 216, 2 e 355, 2). *Stame (da intendersi lo stame della vita*, il filo a cui è legato il destino di ogni uomo, che le Parche filano e recidono) si ha in *RVF* 296, vv. 4-7: «Invide Parche, sì repente il fuso / troncaste, ch'attorcea soave et chiaro / stame...». Da vedere anche la solita canzone *Spirto gentil* (*RVF* 53, 35-36: «[...] / et tutto quel ch'una ruina involve, / per te spera saldar ogni suo vitio»). Stesso sintagma, in questi *Sonetti e canzoni*, a I, 8: «mi farebbon temer ruina o danni». **91-95.** Si avverte qui un presagio della fine prematura di Ferrandino. Proteo invita i *fati* a evitare che il cielo chiami a sé Ferrandino, *che è de virtù qui solo esempio*. Il verso 92 ricorda Petrarca, *RVF* 228, 4: «ogni smeraldo avria ben vinto et stanco». **96-98.** Al v. 97 si conclude la profezia di Proteo che, seguendo il *cliché*, tace e si immerge nelle acque marine. Il balzo di Proteo nelle profondità marine si trova già nell'*Odissea* IV v. 570: «ὡς εἰπὼν ὑπὸ πόντον ἐδύσετο

ma di sue lodi in terra un sacro tempio
 lasce poi ne la età matura e bianca; 95
 ché, se la carne manca,
 rimanga il nome. – E così detto, tacque,
 e lieve e presto si gettò ne l'acque.
 Su l'onde salse, fra' beati scogli
 andrai, canzon; ché 'l tuo signore e mio 100
 ivi del nostro ben pensoso siede.
 Bascia la terra e l'uno e l'altro piede,
 e vergognosa escusa il gran desio
 che mi ha spronato, onde io
 di dimostrar il core ardo e sfavillo 105
 al mio gran Scipione, al mio Camillo.

κυμαίνοντα » e nelle *Georgiche* IV 528: «Haec Proteus et se iactu dedit aequor in altum». Il Sannazaro se ne ricorderà anche nel finale del *De partu Virginis*, dove è il fiume Giordano a imitarne il gesto atletico (III, 503: «Atque ita se tandem currenti reddidit alveo»). **99-100.** Inizia al v. 99 il congedo e il poeta si rivolge direttamente alla canzone, invitandola a recarsi sulle onde salate e fra gli scogli *beati*. *Onde salse* è già in *RVF* 28, v. 32: «E 'ntra 'l Rodano e 'l Reno et l'onde salse», e nel *Triumphus Pudicitie* v. 163: «Era il triumpho dove l'onde salse / percoton Baia...». **101.** Si veda ancora Petrarca, *RVF* 53, 101: «Un cavalier ch'Italia tutta honora, / pensoso più d'altrui che di se stesso». **102.** *Bascia e piede* in *RFV* 208, v. 12: «Basciale 'l piede, o la man bella et bianca». **103-104.** *Gran desio* è espressione tipicamente petrarchesca, in *RVF* 11, v. 3: «Poi che in me conosceste il gran desio»; 71, v. 18: «Ma contrastar non posso al gran desio», *et alia*. **105.** *Ardo* e *sfavillo* sono ben noti termini del lessico petrarchesco, per cui si può rinviare a *RVF* 127, 65: «li veggio *sfavillare*, ond'io sempre *ardo*». **106.** La canzone si chiude con un ultimo ricordo, nella comune impostazione encomiastica, della petrarchesca *Spirto gentil* (*RVF* 53, 37: «O grandi Scipioni, ...»).

CANZONE XXV

È la seconda canzone che si incontra nella raccolta sannazariana, ed è componimento di natura amorosa. All'interno del testo non si rilevano elementi utili a stabilire con qualche precisione la cronologia. Il tema della canzone XXV è quello dell'amore ingannatore, dell'amore che irretisce il poeta innamorato e diventa motivo primo di sofferenza e di *tanti e diversi tormenti* (v. 3). Nel regno di Amore (che appare, personificato, fin dal primo verso), il poeta vede un carcere pieno di orrore, di sospiri e *d'affanni* (v. 5) che lo spinge a rammaricarsi di non essere morto prima di divenire sua preda. Il poeta appare confuso e amareggiato e si chiede come sia possibile che dietro i due bellissimi occhi della donna amata si nascondano così tanti inganni (*tante reti e lacciuoli*, v. 14). È qui ripreso un tema tipico della poesia amorosa: la concezione dell'amore come sofferenza che genera infiniti tormenti nell'animo del poeta, privandolo della sua libertà. È l'amore-sofferenza, *topos* già presente nella poesia classica, dove l'amore è considerato spesso come un'affezione patologica alla stregua della follia, ed è *topos* che torna nella lirica amorosa due-trecentesca: si veda ad esempio la canzone di Cavalcanti *La forte e nova mia disavventura* (*Rime*, XXXIV) o alcune rime di Dante, in particolare quelle che vengono definite «petrose». Lo stesso tema si ripropone infine anche in Petrarca, e Sannazaro si inserisce perfettamente in questa concezione dell'amore che ne caratterizza con particolare insistenza il dettato poetico.

La canzone XXV si modella quanto alla struttura metrica sulla petrarchesca *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?* (*RVF*, 268) che

tecnicamente è il *planctus* per la morte di Laura, e presenta quindi una serie di elementi tristi e malinconici. Partendo dal modello petrarchesco, Sannazaro compone una canzone che mostra gli effetti devastanti dell'amore sul poeta, che adora *un che me strugge, un che m'uccide* (v. 30). Ma le affinità finiscono qui (escludendo solo l'incredibile somiglianza tra i congedi delle due canzoni). Il componimento sannazariano infatti si differenzia dall'archetipo petrarchesco in quanto nella canzone 268 il poeta, con tono malinconico, ricorda l'amore per la donna amata e ne piange la scomparsa, mentre nel testo sannazariano si delinea una visione esiziale dell'amore, visto come sentimento implacabile che conduce fatalmente il poeta/innamorato alla morte. Maggiori elementi di affinità si colgono a questo proposito con un'altra canzone petrarchesca, la 207 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, che è alla base anche della successiva numero XLI di queste *Rime*. L'amore conduce dunque alla morte e la donna amata è crudele (*cruda*, v. 46) e fa soffrire il poeta, secondo un *topos* tipico della lirica amorosa fin dalle sue origini, non solo in ambito italiano (basti ricordare la donna/*domina* dei provenzali). E come non richiamare a questo proposito la già citata canzone *La forte e nova mia disaventura* di Cavalcanti (*Rime XXXIV*), dove emerge tutta la «concezione dell'amore come forza distruttiva, annichilante» (MENGALDO 2008, p. 22). Si affaccia inoltre la classica fenomenologia del *morbus amoris*, che si manifesta con una serie tipica di sintomi tradizionalmente codificati. Ai versi 56-58 il poeta è *magro e pallido*, è preda della sua tristezza, e si aggira fuori di sé per selve e campagne; arriva addirittura a desiderare la morte piuttosto che continuare a disperarsi e a piangere (vv. 65-66). Nel congedo, come di norma, il poeta si rivolge alla canzone stessa invitandola a *non far parola*

con nessuno del suo «mal d'amore», e anzi ad andare per la sua strada *dolente e disperata*, senza salutare nessuno, seguendo le stesse indicazioni di Petrarca *RVF* 268: «Fuggi 'l sereno e 'l verde, / non t'appressare ove sia riso o canto, / canzon mia no, ma pianto: / non fa per te di star fra gente allegra, / vedova sconsolata in veste negra».

METRO: Canzone di sette stanze di undici versi, di cui quattro settenari, a schema AbCAbC cDdEE e congedo di 5 versi: wXxYY. È lo stesso schema della celebre canzone petrarchesca *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?* (*RVF* 268), ripreso anche nelle due disperse sannazariane XVIII (*Che pensi e indietro guardi, anima trista?*) e XXV (*Chi pon freno al dolor o per qual modo*).

XXV

Ben credeva io che nel tuo regno, Amore,
 fossin frodi et inganni,
 ma non tanti tormenti e sì diversi.
 Or veggio un carcer pien di cieco orrore,
 di sospiri e d'affanni, 5
 che maledico il dì che gli occhi apersi.
 Misero, a che ti offersi,
 senza conoscer pria tua mente cruda,
 l'alma semplice e nuda?
 Allor fusse ella di su' albergo uscita! 10
 ché bello era il morire in lieta vita.

1. L'avvio riprende uno spunto della petrarchesca *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?* (RVF, 268), con l'apostrofe ad Amore nella stessa posizione di verso, ma lo incrocia con l'attacco di RVF 207 («Ben mi credea passar mio tempo omai»), di cui sfrutta invece il primo emistichio. Tema della canzone è l'amore ingannatore, causa di sofferenza per il poeta. **2-3.** *Frodi et inganni*: sono termini del lessico petrarchesco e ricorrono insieme in RVF 253, v. 7: «o chiuso inganno et amorosa froda». L'espressione *tanti tormenti e sì diversi* si ritrova invece in RVF 360, vv. 12-13: «[...] et tanti e sì diversi / tormenti ivi sofferesi». **4-6.** 'Ora vedo un carcere pieno di cieco orrore, di sospiri e di affanni, cosicché maledico il giorno in cui sono nato (*il dì che gli occhi apersi*)'. *Cieco orrore* può ricordare Petrarca, RVF 276, v. 3: «... e 'n tenebroso horrore» (dove è anche, al v. 12: «... sconcolato et cieco»). **7-11.** 'Misero, per quale motivo ti ho offerto l'anima semplice e nuda senza conoscere prima la tua mente crudele (*cruda*)? Magari l'anima (*ella*) fosse uscita allora dal corpo (*di su'albergo*)! Perché sarebbe stato bello morire quando la vita era ancora felice (*in lieta vita*)'. *Misero*, come vocativo in contesto simile, si trova varie volte in Petrarca; in particolare si riferisce al poeta in RVF 50, v. 63: «Misero me, che volli»; 89 v. 12: «Misero me, che tardi il mio mal seppi». *Alma semplice* rinvia a un celebre passo del *Purgatorio* dantesco (XVI, 88: «Esce di mano a lui che la vagheggia / [...] / l'anima semplicetta che sa nulla»). *Di su' albergo uscita* è in RVF 251, v. 13: «Uscita è pur del bel' albergo fora». L'espressione *lieta vita* si trova già in RVF 301, v. 10: «Non, lasso, in me, che da sì lieta vita / son fatto albergo d'infinita doglia». Da notare infine, come spesso nelle rime del Sannazaro, la chiusura gnomica e sentenziosa della strofa, che può essere ricondotta, pur se il senso è tutt'altro, al modello di RVF 207, v. 65: «ch'un bel morir tutta la vita honora».

Chi pensò mai che dentro a duo begli occhi
 tante faville ardenti,
 tante reti e lacciuoli fussin tesi?
 Quante fiате avvien che l'arco scocchi, 15
 tante voci dolenti,
 tanti vedi cattivi al varco presi.
 Lasso, che male intesi
 quel che la mente peregrina e vaga,
 già del suo mal presaga, 20
 parlava al cor che palpitava forte,
 dicendo: – Ecco il tremor di nostra morte . –

12-14. 'Chi avrebbe mai pensato che dentro a due begl'occhi ci fossero tante faville ardenti e fossero tese tante reti e lacci?' *Duo begli occhi* è sintagma petrarchesco con numerose occorrenze in *RVF* (ricordiamo almeno *RVF* 38 v. 7: «Quanto d'un vel che due begli occhi adombra»; 61 v. 4: «Da' duo begli occhi che legato m'anno»; *et alia*). *Reti e lacciuoli*: espressione simile a *RVF* 263 v. 7: «Né d'amor visco temi, o lacci o reti»; si rende l'idea dell'amore cacciatore/ingannatore con la metafora dei lacci e delle reti usate per catturare le prede. **15-17.** 'Quante volte (*fiate*) avviene che l'arco (d'Amore) scagli una freccia, altrettante vedi colti di sorpresa (*al varco presi*) tanti infelici, (senti levarsi) tante voci dolenti.' Analogo l'*incipit* di *RVF* 281: «Quante fiате al mio dolce ricetta» (poi replicato al v. 5: «Quante fiате sol, pien di sospetto»), che viene a saldarsi con l'attacco di *RVF* 87: «Sì tosto come aven che l'arco scocchi». *Voci dolenti* richiama le «dolenti note» di *If.* V v. 25: «Or incomincian le dolenti note». *Cattivi* ha qui naturalmente il senso di «miseri», «infelici», che ha spesso nell'italiano antico (e cfr. Dante, *If.* XXX, 16: «Ecuba trista, misera e cattiva»; Boccaccio, *Dec.* VIII, 9, 100: «dolente e cattivo»; IX, 5, 67: «Calandrino tristo e cattivo»; IX, 7, 13: «e essa misera e cattiva»; ecc.). **18-22.** 'Povero (me), che non compresi (*che male intesi*) quello che la mente *peregrina e vaga*, già presagendo il male a cui sarebbe andata incontro (*già del suo mal presaga*), suggeriva al cuore in preda all'agitazione, dicendo: «Ecco il fremito della nostra morte».' *Mente vaga* già in *RVF* 129 v. 34: «Ma mentre tener fiso / posso al primo pensier la mente vaga». L'immagine della mente *presaga* dei mali a cui andrà incontro è pure in *RVF*, sonetto 314 v. 1: «Mente mia, che presaga de' tuoi danni» (dove anzi il Sannazaro sembra risalire direttamente al modello del verso petrarchesco, e cioè Virgilio, *Eneide* X, 843: «... praesaga mali mens»). La mente ha dunque capito che Amore condurrà il poeta alla morte e lo dice al cuore, che però palpita forte nel tumulto della passione e non ne ascolta le indicazioni, secondo il

Qual meraviglia ebb'io, quando in un punto
 l'alma confusa e calda
 senti', senza vedere altro sembante? 25
 Era il colpo mortal passato, e giunto
 ne la più intera e salda
 parte del cor, difesa d'un diamante.
 Ahi stolta voglia errante!
 Un che me strugge, un che m'uccide, adoro, 30
 e per lui vivo e moro;
 né pur dal cieco e folle desir mio,
 ma da l'ingordo mondo è fatto dio.

ben noto contrasto tra cuore e mente (ovvero tra la parte emotiva dell'anima, che ha sede attorno al cuore, e la parte razionale, che ha sede nella mente). **23-25**. 'Quale meraviglia provai, quando all'improvviso (*in un punto*) sentii l'anima *confusa e calda*, senza cambiare aspetto (*senza vedere altro sembante*)?' *Qual meraviglia*: già in *RVF* 90 v. 8: «Qual meraviglia se di subito arsi?». *In un punto*: è frequente in *RVF* (es. 30 v. 14: «Sì ch'a la morte in un punto si arriva»; 110 v. 12: «Come col balenar tona in un punto»; 201 v. 6: «Che mi fe' ricco, et povero, in un punto»; *et alia*). L'anima è *confusa e calda* perché è stata colpita da una freccia scagliata da Amore, come si capisce meglio nei versi successivi. **26-28**. 'Il colpo mortale (scoccato da Amore) era passato, e giunto nella parte più *intera* e solida (*salda*) del cuore, difesa da un diamante.' *Colpo mortal*: è in *RVF* 2 v. 7: «Quando 'l colpo mortal là giù discese»; 133 v. 5: «Dagli occhi vostri uscìo 'l colpo mortale»; *et cetera* (e cfr. già Dante, *Così nel mio parlar* v. 10: «Ella ancide, e non val ch'uom si chiuda / né si dilunghi da' colpi mortali»). I termini *salda* e *diamante* si trovano in *RVF* 108 v. 6: «Un' imagine salda di diamante», e 171 v. 10: «Del bel diamante, ond'ell'à il cor sì duro». **29**. La volontà (*voglia*) del poeta è *stolta* e ha sbagliato, perché non ha capito a cosa andava incontro. **30-33**. 'Adoro uno (Amore) che mi distrugge, uno che mi uccide, e per lui vivo e muoio; e d'altra parte quell'uno stesso è fatto dio non solo dal mio cieco e folle desiderio, ma dal mondo ingordo, insaziabile.' L'amore che *strugge* si trova già in Guido Cavalcanti (*Rime* XXXIV v. 14 «che strugg'e dole e 'ncende ed amareggia») e in Petrarca (*RVF* 124 v. 5: «Amor mi strugge 'l cor, fortuna il priva»). Il *desir* è spesso *cieco* anche in Petrarca, in particolare in *RVF* 56 v. 1: «Se col cieco desir che 'l cor distrugge» e 128 v. 36: «Ma 'l desir cieco, e 'ncontra 'l suo ben fermo». *Folle* in *RVF* 6 v. 1: «Sì traviato è 'l folle mi' desio»; 19 v. 5: «Et altri, col desio folle che spera». Quanto al concetto che Amore sia un falso dio, reso tale dagli uomini per giustificare i loro vizi, è *topos* già classico (per cui cfr. Seneca, *Phoedra*,

Qual pregio, qual onor, qual tanta gloria
 ti sprona a far tue prove 35
 non con tuoi par, ma contra uom pur mortale?
 qual palma o spoglie avrai di tal vittoria?
 quali inudite e nove
 lodi? qual carro aurato e trionfale?
 Or ti inalza su l'ale 40
 e scrolla l'arco e tienti assai più caro,
 ché sei famoso e chiaro
 per aver vinta sì leggiadra impresa,
 spirito inerme, senza far difesa.
 E perché ancora lamentar conviemmi 45
 de la mia cruda donna,
 che di tanti pensieri il petto m'empie,
 dico che 'l dì che tal percossa diemmi,

195-97: «Deum esse amorem turpis et vitio favens / finxit libido, quoque liberior foret / titulum furori numinis falsi addidit»), ripreso da Petrarca, *Triumphus Cupidinis* I 76 sgg.: «Questi è colui che 'l mondo chiama Amore: / [...] / Ei nacque d'otio e di lascivia humana, / nudrito di penser dolci e soavi, / fatto signore e dio da gente vana», ma anche da Boccaccio, *Filocolo* III, 34, 13: «Ahi, quanto è cieca la mente di coloro che ti credono e che *del loro folle disio* ti fanno e chiamano iddio ...», e da Poliziano, *Stanze* I, 13, 5-8: «Costui che 'l vulgo errante chiama Amore / è dolce insania a chi più acuto scorge: / sì 'bel titol d'Amore ha dato il mondo / a una cieca peste, a un mal giocondo». Si ricordi infine che nella canzone XI del Sannazaro «le speranze e le paure / [...] / tiran il cor, che da se stesso è ingordo, / a creder quel che 'l voler cieco e sordo / più li consiglia ...». **34-36.** 'Quale pregio, quale onore, quale gloria, ti sprona a rivolgere i tuoi atti (*a far tue prove*) non contro i tuoi pari, ma contro un uomo mortale?'. Inizia al v. 34 una serie di domande (destinate a rimanere senza risposta) che il poeta rivolge ad Amore, per capire perché si accanisca contro di lui. *Pregio* e *onore* ricorrono già in Dante (*Pg.* XIV v. 88: «[...] questi è 'l pregio e l'onore»). Così invece si rivolge Venere a Cupido in Poliziano, *Stanze* I, 125, 3-4: «Onde esto tuo sudor? Qual fatte hai prouve? / qual dio, qual uomo hai ne' tuo lacci involto?». **37-39.** 'Quale palma o bottini otterrai da questa vittoria? Quali lodi mai udite e nuove? Quale carro dorato e trionfale?'. I termini *palma*, *spoglie*, *carro* e

che mi passò la gonna
 insino al cor con piaghe acerbe et empie, 50
 tal che pria queste tempie
 imbiancheranno ch'io saldar le senta;
 a pena fu contenta
 ch'io respirasse al colpo del suo dardo,
 ma fuggì presta, più che tigre o pardo. 55

trionfale appartengono al lessico del trionfo militare di tradizione romana. *Spoglie*, già dantesco, si trova in *RVF* nella solita canzone 268 v. 71: «Et di sue belle spoglie». Un *carro aurato*, che è naturalmente quello del sole, si trova in *RVF* 223 v. 1: «Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro», e un carro trionfale in *RVF* 225 v. 9: «Poi le vidi in un carro triumphale». E come non ricordare il «carro, in su due rote, trionfale» che appare a Dante nel Purgatorio (*Pg.* XXIX v. 107)? Il tema di questa stanza, tuttavia, deriva in ultima analisi dall'amplificazione di uno spunto virgiliano. A *Eneide* IV, 93-95, Giunone biasima Venere e suo figlio per lo stato in cui è caduta la regina cartaginese: «Egregiam vero laudem et spolia ampla refertis / tuque puerque tuus, magnum et memorabile numen, / una dolo divum si femina victa duorum est». Lo stesso spunto è sviluppato dal Sannazaro già nel sonetto XXI delle sue *Rime*. Ivi Amore celebra il suo trionfo sul poeta e lo lascia poi a crogiolarsi nelle sue pene: «Al fin, poi che ebbe vinta e presa l'alma, / battendo l'ali, alzossi al ciel volando / e lasciò me con sì gravosa salma. / Ond'io, con voce fioca allor gridando, / dissi: - Oh ben guadagnata, oh giusta palma, / vincer uom che si fida, lusingando!- ». **40-44**. 'Ora innalzati sulle ali e scrolla l'arco e sii fiero di te (*tienti assai più caro*); ora sì che sei famoso e illustre (*chiaro*), avendo compiuto una così *leggiadra impresa*, (cioè per aver vinto) uno spirito indifeso, che non era in grado di opporre alcuna resistenza (*senza far difesa*).⁷ *Famoso e chiaro* è sintagma petrarchesco (vedi *RVF* 295 v. 13: «Quella ch'al mondo sì famosa et chiara»). *Leggiadra impresa*: ricorda per l'uso ironico dell'aggettivo, *RVF* 2 v. 1: «Per fare una leggiadra sua vendetta, / [...] / celatamente Amor l'arco riprese». **45-55**. 'E visto che debbo lamentarmi anche della mia crudele (*cruda*) donna, che mi suscita in cuore tanti pensieri, dico che il giorno in cui mi diede una tale percossa, che mi trapassò le vesti (*mi passò la gonna*) fino al cuore con ferite dure ed impietose, sì che queste tempie diventeranno bianche prima che io le senta saldarsi; si accontentò del fatto che io a malapena sopravvivessi, e fuggì veloce, più della tigre e del leopardo.' La donna amata è crudele e fa soffrire il poeta, e la crudeltà della donna amata è tema tipico della lirica amorosa fin dalle sue origini. Basti ricordare, in ambito italiano, la serie delle cosiddette «rime petrose» di Dante, quattro componimenti (due canzoni e due sestine) dedicati a una donna (Petra) che è l'opposto della donna-angelo dello Stilnovo: è dura, crudele, insensibile, respinge l'amore del poeta e suscita in lui desiderio di rivalsa e vendetta. *Gonna* come veste è in *RVF* 23 v. 34: «Ché sentendo

Da quel dì in qua, per selve e per campagne,
 magro e pallido in vista,
 son gito, morte o libertà bramando.
 Ma perchè dopo 'l danno in van si piagne,
 acqueto l'alma trista 60
 che dì e notte va sempre sospirando,
 ma non sì che, pensando,
 non torni a' suoi dolori alcuna volta.
 Così, di pene involta,
 convien c'odii la vita e si distempre; 65
 ché via meglio è 'l morir che pianger sempre.

il crudel di ch'io ragiono / infin allor percossa di suo strale / non essermi passato
 oltre la gonna». Simile a *piaghe acerbe RVF 199 v. 6*: «Et sol ne le mie piaghe acerbi
 et crudi». L'espressione le *tempie imbiancheranno* è invece calco di *RVF 83 v. 1*:
 «Se bianche non son prima ambo le tempie». *Fuggì presta* richiama *RVF 64 v.3*: «O
 per esser più d'altra al fuggir presta». A chiusura della stanza la donna fugge più
 veloce (*presta*) della tigre e del leopardo, animali simbolo per antonomasia della
 velocità. I due animali si ritrovano proprio con la stessa funzione anche in Petrarca,
RVF 57 v. 8: «Et poi al partir son più levi che tigre», e *330 v. 5*: «Intellecto veloce
 più che pardo». **56-58.** 'Da quel giorno in avanti ho vagato (*son gito*), magro e
 pallido in viso, attraverso foreste e campagne, desiderando morte o libertà.' *Selve e*
campagne si trovano in Claudiano, *De Raptu Proserpinae I, v. 72*: «... pelagus,
 silvas camposque ... ». Passano poi tipici al lessico petrarchesco (*RVF 142 v. 25*:
 «Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi»; *et alia*). *Da quel dì in qua ... son gito*
 ricorda ancora *RVF 142, v. 15*: «da po' son gito per selve e per poggi». Al verso 57 si
 affaccia anche il motivo dell'amore come malattia, del *morbus amoris*: il poeta è
 infatti *magro e pallido*, presenta i sintomi tipici del *morbus amoris* che possono
 condurre anche alla morte. Si veda al riguardo almeno Ovidio, *Ars amandi I, 727*
 («Palleat omnis amans, hic est color aptus amanti») e per la magrezza, *733* («Arguat
 et macies animum»), con infinite variazioni nella poesia classica e volgare. **59-63.**
 'Ma poiché dopo il danno si piange invano, riporto alla calma l'anima triste, che
 sospira sia di giorno che di notte, e tuttavia non al punto che, pensando, non torni
 qualche volta ai suoi dolori.' Il poeta prova a dar quiete al suo spirito, ma esso, ogni
 volta che pensa a quello che è gli è occorso, ritorna triste. *Acqueto* ricorda *RVF 207*
v. 60: «queto i frali e famelici miei spirti». *Alma trista* in *RVF 37 v. 11*: «Mantienti,
 anima trista»; *269 v. 10*: «Che posso io più, se no aver l'alma trista»; *277 v. 3*:
 «Tanta paura et duol l'alma trista ange» (ma è sintagma comune già negli stilnovisti).

Quante fiate, lasso, in questo stato
 al mio fiero destino
 ho dato biasmo et a le crude stelle!
 Ma che colpa è del cielo o del mio fato 70
 o del voler divino,
 se voi, occhi mortai, miraste quelle
 forme celesti e belle?
 e 'l cor, già vago di sua morte, corse
 al foco, ove ora in forse 75
 sta di sua vita, e di peggiore ha tema?
 ché più pena è 'l tardar che l'ora estrema.

Dì e notte ... sospirando è simile a *RVF* 237 v. 14: «Ma sospirando andai matino et sera», e 266 v. 8: «Dovunque io son, dì et notte si sospira». **64-66.** 'Così (l'anima) avvolta nei tormenti conviene che odi la vita e si disperì (*distempre*); perché è meglio morire piuttosto che piangere sempre.' L'anima del poeta arriva a desiderare la morte piuttosto che continuare a disperarsi e a piangere. *Distempre* è termine petrarchesco, in *RVF* 55 v. 14: «Vol che tra duo contrari mi distempre»; 224 v. 13: «Son le cagion ch'amando i' mi distempre» e 359 v. 38: «Et ella: «A che pur piangi, et ti distempre?» ». Un concetto simile a quello espresso ai versi 65-66 si ritrova in *RVF* 332 v. 6: «Odiar vita mi fanno, et bramar morte». La formula di chiusura può ricordare *RVF* 207, 91: «ché ben muor chi morendo esce di doglia», pure in fine di stanza (come già qui, con evidente parallelismo, al v. 11: «ché bello era il morire in lieta vita»). **67-69.** 'O misero me (*lasso*), quante volte, in questa condizione, ho biasimato il mio destino feroce e le crudeli stelle!'. *Quante fiate* tipico attacco petrarchesco (e vedi già, qui sopra, al v.15). Anche il destino è spietato (*fiero*) e in questi versi il poeta giunge ad attribuire la sua condizione infelice agli astri (*le crude stelle*), anche se nei versi che seguono non tarderà ad ammettere che il cielo non ha alcuna responsabilità nel suo innamoramento; la "colpa" sarà piuttosto delle bellezze della donna e di Amore. **70-73.** 'Ma che colpa ha il cielo, o il mio destino (*fato*), o il volere divino, se voi, occhi mortali, guardaste quelle *forme celesti e belle?*'. Si riconosce dunque che la responsabilità delle sofferenze del poeta non è del cielo, né del fato, né del volere divino. Il motivo è topico, e il Sannazaro lo accennava già – come si è visto – nella canzone XI (vv. 68-70: «e poi fra sé condanna / no 'l proprio error, ma il cielo e l'alte stelle, / che sol per nostro ben son chiare e belle»). *Occhi mortai* è sintagma di ascendenza dantesca (*Paradiso* XXXI, 74: «occhio mortale alcun tanto non dista») e petrarchesca (*RVF* 127 v. 51: «sempre si mostra quel che mai non vide / occhio mortal, ch'io creda, altro che 'l mio»). Per *forme celesti* si confronti *RVF* 323 v. 52: «Veder forma celeste, et immortale», e 339 v. 6: «Forme

Canzon, se in alcun bosco
ti fermi, del mio mal non far parola,
ma peregrina e sola,
come dolente e desperata, andrai,
e per camin nessun saluterai.

80

altere, celesti, et immortali». **74-76.** 'E il cuore, già desideroso (*vago*) della sua morte, corse verso il fuoco, dove ora sta incerto della sua vita, e ha paura (*tema*) di qualcosa di peggiore?'. **77.** 'Perché è più penosa l'attesa (*l tardar*) che la morte (*l'ora estrema*)'. Il poeta afferma, come aveva già fatto al verso 66, che a una vita di patimenti amorosi è preferibile la morte. **78-82.** Inizia al v. 78 il congedo, e il poeta si rivolge direttamente alla canzone. 'Canzone, se ti fermerai in qualche bosco, non parlare del mio male (il mal d'amore), ma te ne andrai straniera (*peregrina*) e sola e non saluterai nessuno nel tuo cammino.' Il congedo richiama assai da presso quello della petrarchesca *Che debb'io far? che mi consigli, amore?* (RVF 268), vv. 78-82: «Fuggi 'l sereno e 'l verde, / non t'appressare ove sia riso o canto, / canzon mia no, ma pianto: / non fa per te di star fra gente allegra, / vedova sconsolata in vesta negra».

CANZONE XLI

È la prima canzone della parte seconda dell'edizione Mauro, ed è componimento di natura amorosa. All'interno del testo non si rilevano elementi utili a stabilire con qualche precisione la cronologia. Nella canzone si ripercorre la vicenda dell'amore che tormenta ormai da lungo tempo l'io lirico. Il poeta si trova solo e senza nessuno che lo ascolti (v. 1), all'infuori dei sassi e delle *querce amiche* (v.2), e Amore continua a farlo soffrire, onde la soluzione pensata per fuggire alle sue pene - come già si è visto nella canzone XXV- è ancora una volta la morte («... il sol morir mi è gioia; / ché a chi mal vive, il viver troppo è noia», vv. 11-12). La seconda stanza si allarga a uno scorcio del paesaggio naturale che circonda il poeta e che sembra alleviare per un breve momento le sue pene, (vv. 14-19), ma già nella stanza successiva il tema del notturno si ricollega alla testimonianza delle inquietudini che si agitano senza tregua nel suo cuore. Il poeta si rivolge quindi alla Luna (v. 17) che ben conosce i suoi patimenti, anche se egli non li ha mai rivelati apertamente, credendo che fosse meglio tacere («credendo che 'l tacer giovasse assai, / non t'apersi i miei guai», vv. 33-34). Il resoconto memoriale prosegue con l'esposizione dei tormenti che spingono talvolta l'innamorato a vagare per le selve, incidendo sul tronco degli alberi il nome della donna amata. Il poeta ammette inoltre di essere stato guidato solo dal desiderio, il *cieco desio*, che lo ha condotto in un labirinto da cui è impossibile uscire; onde ha perso ogni speranza di salvezza. Certo sarebbe stato meglio per lui morire quando era ancora un fanciullo, piuttosto che vivere sotto il giogo di amore: non v'è dubbio infatti che sia preferibile

morire giovani, ma in libertà, piuttosto che vivere a lungo consumandosi in un'interminabile schiavitù. Nel congedo, come al solito, il poeta si rivolge alla canzone invitandola, qualora giungesse davanti alla donna amata, a gettarsi ai suoi piedi e a bagnarle la veste con le sue lacrime: se ogni selva si rattrista per il dolore del poeta, cosa farà colei che *par sì umana in vista?*

METRO: Canzone di sette stanze di tredici versi, di cui tre settenari, a schema ABCBAC cDdEeFF e congedo di 7 versi: wXxYyZZ. È lo stesso schema metrico della canzone petrarchesca *Ben mi credea passar mio tempo omai* (RVF 207).

XLI

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, 5
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, 10
tal che, se l'aspra guerra
pietà non temprà, il sol morir mi è gioia;
ché a chi mal vive, il viver troppo è noia.

1-3. 'Ora sono proprio solo e non c'è nessuno che mi ascolti, all'infuori dei sassi e di queste querce amiche, e di me, se oso fidarmi di me stesso'. Il poeta si trova solo e senza nessuno che lo ascolti, tranne il paesaggio che lo circonda, motivo sul quale si sviluppa tutta la canzone, che si configura così come un lamento e un dialogo dell'io lirico con la natura, secondo un *topos* di ascendenza bucolica. Si veda anche al riguardo il lamento di Carino, nel capitolo VIII dell'*Arcadia* di Sannazaro (45: «Ahi dolorosa la vita mia! E che parlo io? E chi mi ascolta, altro che la risonante Eco?»).

4-6. 'O depositari (*secretari*) delle mie inveterate sofferenze, a cui sono noti i miei pensieri nascosti, potrò ora lamentarmi fra voi senza timore?'. *Secretari*: vedi Petrarca, *RVF* 168, 1-2: «Amor mi manda quel dolce pensiero / che segretario anticho è fra noi due». **7-13.** 'Poiché non trovo altre armi contro i colpi d'Amore, che preme e costringe (*sforza*) questo mio fragile corpo (*scorza*) a soffrire più che uomo mai soffrisse al mondo, di modo che, se la pietà non temprà la dura guerra, solo la morte mi è gioia; perché a chi vive male, il vivere troppo a lungo è doloroso (*il viver troppo è noia*). *Contra ai colpi d'Amor* è espressione identica a *RVF* 3 v. 6: «Contra' colpi d'amor [...]», e Amore *sforza* è già in *RVF* 125 v. 14: «Però ch'amor mi sforza». Per *scorza*, vedi *RVF* 23, 20; 180, 1 («... la scorza / di me ...»); 278, 3 («... la terrena scorza»); 361, 2. *Aspra guerra*: sintagma petrarchesco, in *RVF* 264 v. 111: «A soffrir l'aspra guerra». Torna al verso 12 il motivo della morte come unica soluzione per porre fine ai patimenti amorosi, motivo già espresso, in più occasioni, anche nella canzone XXV, in particolare al verso 66: «ché via meglio è 'l morir che

Certo le fiere e gli amorosi ucelli
e i pesci d'esto ameno e chiaro gorgo 15
il sonno acqueta, e l'aria e i vènti e l'acque.
Sola tu, luna, vegli; e ben mi accorgo
che vèr me drizzi gli occhi onesti e belli,
né mai la luce tua, com'or, mi piacque.
Tu sai ben quanto tacque 20
la lingua mia, e quanto in sé ritenne,
dal dì che ad arder venne
l'anima serva in questo carcer fosco.

pianger sempre». Il desiderio della morte espresso ai versi 12-13 è simile a *RVF* 312 vv. 12-14: «Noia m'è 'l viver sì gravosa et lunga / ch'i' chiamo il fine, per lo gran disire / di riveder cui non veder fu 'l meglio ». Si delinea dunque in maniera ben definita una visione negativa dell'amore, come passione *che preme e sforza*, che conduce l'innamorato alla morte, e contro la quale non è possibile opporre alcuna resistenza. **14-16.** La stanza si apre con uno scorcio naturale, popolato di creature viventi (gli animali selvatici, gli *amorosi uccelli*, i pesci di un fiume tranquillo e cristallino) e di elementi inanimati (l'aria, i venti e le acque), che delineano un breve idillio, uno spazio di serenità e di riposo. In controluce vi è in realtà la tradizionale contrapposizione fra la quiete notturna della natura e l'agitazione implacabile dell'amante, il cui esempio più celebre è in Virgilio, *Eneide* IV, 522-532 («Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras [...], cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres, / quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis / rura tenent ...»). Lo spunto più vicino a questi versi è comunque in *RVF* 164 v. 2: «Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace / et le fere, e gli augelli il sonno affrena». **17-19.** 'Solo tu, o Luna, vegli; e mi accorgo che dirigi verso me gli occhi *onesti e belli*, né mai come ora mi piacque la tua luce.' *E ben mi accorgo*, come in *RVF* 235 v. 2: «Et ben m'accorgo ...». Il poeta si rivolge alla Luna (v. 17) che conosce i suoi patimenti e che è l'unica a vegliare su di lui, il che gli rende particolarmente cara la sua luce. Il passo sembra quasi anticipare alcuni celebri scorci leopardiani. Gli occhi sono *onesti* in Dante (*Pg.* XXVIII v. 57: «... non altrimenti / che vergine che li occhi onesti avvalli»), e *occhi belli* è sintagma già diffuso in Dante e soprattutto in Petrarca. **20-23.** 'Tu (Luna) sai bene come è stata in silenzio la mia lingua, e quanto si sia trattenuta (*e quanto in sé ritenne*), dal giorno in cui l'anima schiava (*serva*) venne a bruciare (a causa dell'amore) in questo carcere oscuro (*fosco*)'. Qualche punto di contatto è in *RVF* 207, 66-69: «Chiusa fiamma è più ardente; et se pur cresce, / in alcun modo più non pò celarsi: / [...]. / Vedesti ben, quando sì tacito arsi». Ancora una volta scatta il paragone con il carcere, che indicava il regno d'Amore già nella

Or che 'l mio mal conosco,
 che 'l desir via più cresce e mancan gli anni, 25
 comincio teco a ricontar miei danni.
 Quante fiate questi tempi adietro,
 se ben or del passato ti rimembra,
 di mezza notte mi vedesti ir solo!
 A pena allor traea l'afflitte membra, 30
 per fuggir un pensier noioso e tetro,
 che fea star l'alma per levarsi a volo;
 e per temprar mio duolo,
 credendo che 'l tacer giovasse assai,
 non t'apersi i miei guai; 35
 ma se 'l tuo cor sentì mai fiamma alcuna,
 e sei pur quella Luna
 ch'Endimion sognando fe' contento,
 conoscer mi potesti al gir sì lento.

canzone XXV, al verso 4: «Or veggio un carcer pien di cieco orrore». **24-26.** 'Ora che conosco il mio male, ora che il desiderio cresce sempre di più e vengono meno gli anni, comincio a ripercorrere con te (o Luna) le mie sventure'. Si veda qui Petrarca, *RVF* 329, v. 5: «Or conosco i miei danni, or mi risento». **27-29.** 'Quante volte in passato, se ancora ti ricordi di quei tempi, mi vedesti vagare (*ir*) solo a mezzanotte!'. La Luna è stata testimone di tutti i tormenti del poeta e in particolare della sua solitudine, su cui si insiste in più occasioni nella canzone. L'attacco, tipicamente petrarchesco, è lo stesso che si trova già nell'ultima stanza della canzone XXV: «Quante fiate, lasso, in questo stato» (e vedi anche le note ai vv. 15-17 e 67-69 della medesima canzone). *Ir solo*: già in *RVF* 169, v. 2: «[...] et fammi al mondo ir solo». **30-32.** 'A fatica allora trascinavo (*traea*) le membra afflitte, per fuggire un pensiero doloroso e triste (*noioso e tetro*), che spingeva l'anima a volersi staccare dal corpo (e dunque a un passo dalla morte)'. *Pensier noioso*: già in *RVF* 71, vv.78-80: «una dolcezza inusitata et nova, / la qual ogni altra salma / di noiosi pensier' disgombrà allora». *Levarsi a volo*, riferito proprio all'anima, si trova in *RVF* 169, v. 6: «Che l'alma trema per levarsi a volo». **33-35.** 'E per attenuare (*temprar*) il mio dolore, credendo che il tacere giovasse a tale scopo, non ti confidai (*non t'apersi*) le mie disgrazie'. *Temprar mio duolo*: già in *RVF* 287 v. 8: «Onde col tuo gioir tempro

40

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?
Talor in queste selve risospinto,
scrivea di tronco in tronco sospirando
de la mia donna il nome; e ben vorrei 45
che fusse or noto a lei:
forse quel core adamantino e fiero
non resistendo al vero,
a pietà si movesse di mia sòrte
e mi togliesse a morte, 50
ché sola ella il pò far con sue parole;
e 'n tanta pioggia mi mostrasse il sole!

'l mio duolo». **36-39**. 'Ma se il tuo cuore sentì mai la fiamma d'amore, e sei quella Luna che rese felice Endimione addormentato, ti fu certo possibile riconoscermi dal passo insolitamente lento'. Tale l'andatura dell'io lirico anche nel celebre sonetto petrarchesco *RVF* 35, 1-2: «Solo et pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti» (ed era un segno caratteristico dell'indole melanconica). Il v. 36 pare calcato sul v. 3 della sestina III del Cariteo: «che più m'accende il cor di viva fiamma», ed è certo un omaggio all'amico catalano anche il richiamo a Endimione, la cui vicenda ha un ruolo centrale – come è noto – nella sua poesia. *Ch'Endimion sognando fe' contento*: si riferisce alla storia di Endimione, giovane pastore di cui il mito greco narrava che fosse stato amato dalla Luna. Secondo la più nota leggenda, la dea, scesa a contemplare il giovane mentre dormiva, gli avrebbe dato un sonno eterno per poterlo furtivamente venire a baciare. **40-42**. 'Che potevo fare se mi vedevo allontanato da ogni speranza e sopraffatto dal dolore, e il sonno era nemico ai miei occhi?'. **43-46**. 'Talvolta, risospinto in questi boschi, incidevo sospirando nei tronchi degli alberi il nome della mia donna; e davvero ora vorrei che ciò fosse a lei noto'. Scorcio tipicamente bucolico, come conferma l'ambientazione («in queste selve») e il motivo caratteristico del nome dell'amata inciso nella corteccia degli alberi (per cui cfr. almeno Virgilio, *ecl.* X, 52-54: «Certum est in silvis, inter spelaea ferarum, / malle pati, tenerisque meos incidere amores / arboribus», già ripreso dal Sannazaro in *Arcadia* V, 13: «... molti alberi, nei quali io un tempo, [...], con la mia falce scrissi il nome di quella che sovra tutti gli greggi amai»). **47-52**. 'Forse quel cuore duro come il diamante (*adamantino*) e crudele, non resistendo alla verità, si impietosirebbe della mia sorte e mi salverebbe dalla morte, perché solo lei può farlo

Tal guida fummi il mio cieco desio,
 c'al labirinto, il qual seguendo fuggo,
 mi chiuse, onde non esco ormai per tempo. 55
 Né questo incarco, sotto il qual mi struggo,
 mi parrebbe sì grave, al creder mio,
 se guidardon sperasse in alcun tempo.
 Ma, perc'ognor m'attempo
 e quella dolce mia nemica acerba 60

con le sue parole; e mi mostrerebbe il sole in mezzo a tanta pioggia!'. *Adamantino* già in *RVF* 23, vv. 24-25: «E d'intorno al mio cor pensier' gelati / facto avean quasi adamantino smalto». **53-55.** *Cieco desio*: sintagma petrarchesco, come in *RVF* 56, v. 1: «Se col cieco desir che 'l cor distrugge» e 128 v. 36: «Ma 'l desir cieco, e 'ncontra 'l suo ben fermo»; già usato dal Sannazaro nella canzone XXV v. 32: «né pur dal cieco e folle desir mio». Il cieco desiderio dell'innamorato lo ha condotto in un labirinto, dal quale non riesce ad uscire. Il poeta fugge ma al tempo stesso insegue il suo labirinto, in una situazione paradossale e tipica del desiderio amoroso, che sembra senza soluzione. Il labirinto come metafora dell'esperienza d'amore si ha già in Boccaccio: nelle prime pagine del *Corbaccio*, al protagonista appare in sogno un uomo che dichiara di essere inviato da Dio per trarlo dal *labirinto d'amore* nel quale è caduto. E vedi ancora Petrarca, *RVF* 211, 14 («nel labirinto intrai, né veggio ond'esca») e 224, 4. **56-58.** 'Né questo peso (*incarco*) sotto il quale mi dispero, risulterebbe così grave, a parer mio, se potessi sperare in una ricompensa (*guidardon*) in qualche tempo'. *Incarco* (peso) è termine già dantesco (*Pg.* XIII 138: «lo 'ncarco di la giù mi pesa») e poi anche petrarchesco (*RVF* 144, v. 6: «Nel di ch'io presi l'amoroso incarco» *et alia*). *Guidardon* nell'accezione di ricompensa è sostantivo usato da Dante nella *Vita Nova* VII 2: «piangendo mi propuosi di dicere alquante parole de la sua morte, in guiderdone di ciò che alcuna fiata l'avea veduta con la mia donna». Compare anche nel *Fiore* (LXXVII 14: «sì avrai guiderdon del grande affanno») e nel *Detto d'amore* (305: «convien... ched ella ti renda / del servir guiderdone»). Il termine ricorre anche in Petrarca (*RVF* 130, v. 4: «dagli occhi ov'era [...] / riposto il guidardon d'ogni mia fede») e 324, v. 2: «Mia spene, e 'l guidardon di tanta fede»). **59-65.** 'Ma, poiché io continuo ad invecchiare (*ognor m'attempo*), e quella dolce mia nemica acerba si mostra di giorno in giorno più dura verso di me, e non vedo altro scampo, corro senz' armi al campo (di battaglia) per fare, o misero, l'ultima prova di me; ché bella fine è esser colti d'un tratto dalla morte'. *Dolce mia nemica acerba* è calco di *RVF* 23, v. 69: «De la dolce et acerba mia nemica», mentre al v. 63 è un qualche ricordo di *RVF* 207, 92-93: «Canzon mia, fermo in campo / starò, ch'elli è disnor morir fuggendo». Il poeta, non avendo altre possibilità, si reca metaforicamente in battaglia senza armi, ed è così destinato alla sconfitta e alla morte. Si sottolinea ancora una volta che l'innamorato non può competere con

di di in di più superba
vèr me si mostra, e non veggio altro scampo,
corro senz'arme al campo,
per far, lasso, di me l'ultima prova;
ché bel fin è morir com' uom si trova. 65

Che spero io più, se non di pianto in pianto
varcar mai sempre, e d'uno in altro strazio?
Sì mi governa Amor, Fortuna e 'l Cielo,
e bench'io non sia mai di pianger sazio,
pur mi rileva lo sfogare alquanto, 70
perché 'n silenzio sol non cangi il pelo.
Scusar non posso il velo,

l'amata, e versa in una condizione di completa impotenza nei confronti di Amore. Tutto è volto al negativo e la donna amata è diventata una *nemica acerba*; il lessico esprime abbattimento e disgregazione interiore, ormai senza possibilità di rimedio. In quest'ottica Sannazaro si avvicina sempre più alla visione dell'amore che annichila, come un'esperienza micidiale che conduce alla morte. **66-67**. 'Che posso io sperare, se non vagare sempre di pianto in pianto, e di strazio in strazio? Così mi governano Amore, la Fortuna e il Cielo'. *Di pianto in pianto* è sintagma petrarchesco, già in *RVF* 36 v. 6: «ma perch'io temo che sarebbe un varco / di pianto in pianto, et d'una in altra guerra», in cui si noti anche la variazione (che ricalca tuttavia sempre il modulo petrarchesco) e *d'uno in altro strazio*. **68-71**. Al v. 68, accolgo la correzione proposta da MENGALDO 1962a, p. 229, che sostituisce al punto dell'ed. Mauro una virgola, onde collegare «la proposizione alla successiva e *benché* ...», anche perché il risultato di questo verso giustapposto isolatamente mi sembra francamente non sannazariano». Amore e Fortuna occorrono insieme anche nella petrarchesca *Ben mi credea passar mio tempo omai* (*RVF* 207) ai vv. 44-45: «... or a l'extremo famme / et Fortuna et Amor pur come sòle»; e nelle *Rime* stesse del Sannazaro, a XIV, 10 («Però, s'io piango e mi lamento spesso / di Fortuna, d'Amore e di madonna») e LII, 6 («a cui le Stelle, Amor, Fortuna e 'l Fato / diedero in sòrte ...»). *Pur mi rileva lo sfogare*: è motivo comune in Dante (*Donne ch'avete* ..., 4: «ma ragionar per isfogar la mente») e Petrarca (*RVF* 23, 4: «perché cantando il duol si disacerba»; 50, 57: «Et perché un poco nel parlar mi sfogo»; 252, 2-3; 293, 10: «pur di sfogare il doloroso core»). *Cangi il pelo* (lett. incanutire, e dunque invecchiare) già in *RVF* 195, v. 1: «Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo»; 277 v. 14: «Et me fa sì per tempo cangiar pelo»; 319 v. 12: «Et vo sol in pensar cangiando il pelo». **72-74**. *Scusar non posso*: non posso trascurare, lasciare da parte (GDLI); e dunque non posso fare a meno di

e la man bianca, e i be' capei che spesso
 mi fanno odiar me stesso,
 quando tra 'l volto inordinati e sparsi 75
 mi son invidi e scarsi
 di que' begli occhi, ov'io mirando fiso,
 sento qual sia 'l piacer del paradiso.

Lasso, chi poria mai ridire a pieno
 quel che questa affanata infelice alma 80
 notte e dì prova al foco, ov'ella è d'esca?
 La vita, a lei noiosa e grave salma,
 non pò per tanti affanni venir meno,
 ma più s'indura, per che 'l duol più cresca.
 La vita, a lei noiosa e grave salma,
 non pò per tanti affanni venir meno,

parlare del velo, della bianca mano e dei bei capelli ... *Man bianca* già in *RVF* 38, v. 12: «Et d'una bianca mano ancho mi doglio» e 208, v. 12: «Basciale 'l piede, o la man bella et bianca». L'immagine ricorre sovente nelle *Rime* sannazariane (XL, 1: «Candida e bella man ...»; XLII, 10: «... la man bella e bianca»; XLIV, 11; ecc.) in modi che intrecciano un dialogo anche con il canzoniere di Giusto de' Conti, *La bella mano* (e cfr. al riguardo VECCE 2008). I *capei* sono *sparsi* in *RVF* 90, v. 1: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi». **75-78.** *Scarsi*: avari, restii a concedere la visione degli occhi. *Mirando fiso* è l'*incipit* di un sonetto di Senuccio del Bene (*Mirando fiso nella chiara luce*), e l'espressione è anche in *RVF* 17, v. 8: «Mentr'io son a mirarvi intento e fiso». *Sento qual sia 'l piacer del paradiso*: lo stesso concetto di Petrarca, *RVF* 292, 5-7: «le cresse chiome d'or puro lucente / e 'l lampeggiar de l'angelico riso, / che solean fare in terra un paradiso». **79-81.** 'Misero me, chi potrebbe mai riferire compiutamente (*ridire a pieno*) quello che quest'anima tormentata e infelice prova notte e giorno al fuoco, dove ella (la donna amata) fa da esca?'. *Esca*: è metafora comune nel linguaggio della poesia amorosa (e cfr. Petrarca, *RVF* 270, 55: «gli ami ov'io fui preso, et l'esca / ch'i' bramo sempre»; 271, 7: «... di nova esca un altro foco acceso»; ecc.). **82-84.** 'La vita, che è all'anima peso grave e fastidioso, non viene meno nonostante i numerosi affanni, ma si indurisce di più, quanto più il dolore aumenta'. *Noiosa e grave*: è sintagma petrarchesco, già in *RVF* 331, v. 57: «Et di questa noiosa et grave carne», come anche *tanti affanni* (vedi *RVF* 207, vv. 9-10: «del bel lume leggiadro / senza 'l qual non vivrei in tanti affanni»; 234 v. 6: «In tanti affanni ...», e 237, v. 10: «Che tanti affanni uom mai sotto la luna»).

ma più s'indura, per che 'l duol più cresca.
 Né par che vi rincresca, 85
 invide stelle, anzi 'l mio mal vi pasce;
 ché s'a le prime fasce
 chiuso avess'io quest'occhi, era assai meglio
 andar fanciul che vèglio;
 chè desiar non dee più lunga etade 90
 chi pò gioven morire in libertade.
 Canzon, se tua ventura
 ti guidasse dinanzi a la mia donna,
 gèttati alla sua gonna
 con reverenzia, et umilmente piagni 95
 tanto che 'l lembo bagni:
 ché s'ogni selva del mio duol s'attrista,

85-86. 'Né par che vi dispiaccia, invidiose stelle, anzi il mio male vi nutre'. In Petrarca *invide* sono le Parche, in *RVF* 296, vv. 5-6: «Invide Parche, sì repente il fuso / troncaste». **87-89.** 'Perché se avessi chiuso gli occhi quando ero ancora in fasce, sarebbe stato molto meglio: era meglio morire (*andar*) bambino piuttosto che vecchio'. Il concetto ricorda Petrarca *RVF* 359, 36-37: «“Ch'or fuss'io spento al latte et a la culla, / per non provar de l'amorose tempore!”», ed è ripreso dal Sannazaro nei sonetti XXVI, 12-14 («Spento foss'io, se non da' miei prim'anni, / almen dal cominciar di ta' sospiri! / ché ben finisce chi non prova affanni») e LX, 12-13 («Oh ben nati color c'avolti in fasce / chiuser le luce in sempiterno sonno, / poi che, sol per languir, qua giù si nasce!»). **90-91.** 'Perché non deve desiderare una vita più lunga, chi può morire giovane in libertà'. Si riprende e si esplicita il concetto già espresso nei versi precedenti, affermando che è meglio morire giovani, ma liberi, che vivere a lungo soffrendo per amore, giungendo così a considerare l'amore come una forma di schiavitù. **92-98.** 'Canzone, se la tua sorte ti portasse davanti alla mia donna, gèttati ai suoi piedi con reverenza e piangi umilmente tanto da bagnarle la veste: perché se ogni selva si rattrista del mio dolore, cosa dovrà fare chi sembra così umana all'aspetto?'. Il poeta si rivolge direttamente alla canzone invitandola, qualora giungesse davanti alla donna amata, a gettarsi ai suoi piedi e a bagnarle la veste con le sue lacrime. Chiude quindi con un interrogativo, che rimane senza risposta, ma che lascia trapelare una flebile speranza, di cui non c'è traccia nel corso della canzone: onde ne esce suggestivamente ribadita l'inevitabile incoerenza e instabilità emotiva

che dovrà far chi par sì umana in vista?

dell'innamorato. Il richiamo alla selva ricongiunge nel finale il motivo bucolico-naturalistico, che predomina nelle prime quattro stanze, con il lamento dispiegato delle ultime tre.

CANZONE LIII

È la seconda canzone della seconda parte dell'edizione Mauro, ed è componimento in cui la materia amorosa si intreccia con una risentita definizione del valore e della dignità dell'esercizio poetico. All'interno del testo non si rilevano elementi utili a stabilire con qualche precisione la cronologia. La prima stanza riprende già noti tormenti d'amore, mentre è interessante sottolineare come tra la seconda stanza e le successive si può notare un passaggio da un registro stilistico ad un altro e, più nello specifico, dallo stile proprio della produzione pastorale e di quella amorosa (connotate da una tessitura affine) al più *raro stile* (sestina XXXIII, v. 29) della tematica eroico-celebrativa. Vi è dunque in questa canzone una chiara riflessione metapoetica, comune peraltro a vari pezzi della *Parte seconda* delle *Rime* (CASTAGNOLA, p. 58). Nel prosieguo del testo il poeta afferma la volontà di ascrivere il suo canto ad una sfera diversa da quella amorosa e di acquistare così *eterna fama*, desiderio che sarà espresso esplicitamente ai versi 53-58: «Alma, riprendi ardire, / e dal continuo pianto / ti leva al ciel, che già t'affetta e chiama; / rifrena il gran desire, / e con più altero canto / ti sforza d'acquistare eterna fama». Il poeta sottolinea l'inutilità di impiegare energie nel comporre versi per una donna che non lo ascolta. Il tema amoroso, e il conseguente riferimento alle sofferenze d'amore, è vissuto insomma come un ostacolo alla gloria poetica. Di qui, forse, «l'abbandono da parte del Sannazaro del progetto di canzoniere per dedicarsi ad opere considerate più elevate e, forse, anche la bipartizione della *Parte seconda* delle *Rime*, con una prima sezione in cui è evidente

la presenza della donna e una seconda sezione che privilegia invece la contemplazione della morte. C'è però da notare, in quest'ultima parte, che il Sannazaro elimina comunque qualsiasi riferimento puntuale alla morte della sua donna e che il tema mortuale è riferito o al poeta stesso o a personaggi storici di cui si vuole cantare la gloria, o a personaggi mitologici, o, nel finale, alla passione di Cristo» (CASTAGNOLA, pp. 58-59). La stanza conclusiva insiste sul motivo classico-umanistico della fama eternatrice, tema estraneo alla massa *sciocca*, ma di fondamentale importanza per il poeta. Spontaneo il rinvio ai *Trionfi* di Petrarca, dove, nel quarto pannello (il *Triumphus Fame*), si assiste alla sconfitta della Morte da parte della Fama, che trascina nel suo corteo una schiera di personaggi noti (uomini illustri, re, poeti, oratori, filosofi, ecc.), ergendosi a emblema della trasmissione del sapere e del valore alle future generazioni.

METRO: Canzone di sei stanze di tredici versi, di cui ben dieci settenari, a schema abCabC cdeeDff, e congedo di 3 versi: Wxx. È lo stesso schema della canzone petrarchesca *Se 'l pensier che mi strugge* (RVF 125), attraversata analogamente da spunti e suggestioni metapoetiche. Il Sannazaro ne aveva già fatto uso nell'ecloga III dell'*Arcadia* (*Sovra una verde riva*).

LIII

Amor, tu vòì ch'io dica
quel ch'io tacer vorrei,
né par che 'n tanto error vergogna curi.
Dirò con gran fatica
gli affanni e' dolor miei, 5
non perché sperì dir quanto sian duri,
ma, se tu m'assicuri
di tue percosse acerbe,
vo' che mi veda e senta
quella che mi tormenta, 10
quasi un languido cigno su per l'erbe,
c'allor che morte il preme
getta le voci estreme.

1-3. 'Amore, tu vuoi che io dica quello che vorrei tacere, né sembra che (ti) preoccupi (*curi*) della vergogna di fronte a così grave errore'. L'attacco manifesta subito quella tensione fra "dire" e "tacere", che è uno degli assi fondamentali su cui si regge l'intero componimento. **4-5.** 'Raconterò dunque con grande pena i miei affanni e i miei dolori'. *Gran fatica*: è sintagma petrarchesco, già in *RVF* 76 v. 6: «Fui in lor forza; et or con gran fatica». *Affanni* è termine frequente in Petrarca e ricorre spesso anche nelle *Rime* del Cariteo (es. *Rime*, canzone IV, v. 3: «Ne la vita mortal, colma d'affanni»; *et alia*). *Dolor miei*: già in *RVF* 174 v. 9: «Ma tu prendi a diletto i dolor' miei». **6-13.** 'Non perché sperì di far intendere quanto siano aspri a sopportarsi ma perché, se tu (Amore) mi proteggi (*m'assecuri*) dai tuoi colpi crudeli (*percosse acerbe*), voglio che mi veda e mi ascolti quella che mi tormenta (la donna amata), allo stesso modo che un debole cigno su per le sponde erbose, quando la morte si avvicina, emette gli ultimi versi (*getta le voci estreme*)'. I vv. 9-10 ricordano *RVF* 125, 44-45: «così 'l desir mi mena / a dire, et vo' che m'oda / la dolce mia nemica anzi ch'io moia». La prima stanza si conclude con il celebre *topos* del canto del cigno. Il mito ha origini molto antiche e già Platone, nel *Fedone*, sosteneva che i cigni, sacri ad Apollo, in punto di morte, prevedendo il bene che avrebbero conseguito ricongiungendosi al loro dio, si rallegravano emettendo una soave melodia. Lo stesso riferimento al canto del cigno morente si ritrova nel sonetto VII delle *Rime* del Cariteo (dove anzi costituisce una sorta di motivo emblematico; per cui cfr. FENZI, pp. 59-63): «Io son pur come 'l cygno in mezzo a l'onde, / che quando

Ben mi credeva, lasso,
che 'l mio cantare un tempo 15
grato fusse a l'orecchie alpestre e crude;
ché non è sterpo o sasso
c'almen tardi o per tempo,
vedendo le mie piaghe aperte e nude
e ciò che l'alma chiude, 20
a pietà non si mova
del mio doglioso stato.
Ahi sòrte, ahi crudo fato,
et a costei perché 'l mio pianger giova?
perché mi giunge affanno, 25
se 'l mio morir gli è danno?

il fato il chiama al giorno extremo, / alzando gli occhi al ciel cantando more». Ma vedi anche Sannazaro, *Arcadia* VIII, 40: «e dopo molto sospirare (a guisa che suole il candido cigno presago de la sua morte cantare gli exequiali versi) così dirottamente piangendo incominciai ...». Il cigno *su per l'erbe* ricorda Ovidio, *Epist.* VII, 1: «Sic, ubi fata vocant, udis abiectus in herbis Ad vada Maeandri concinit albus olor», e un cigno morente si trova anche nelle *Metamorfosi* XIV, 430: «Carmina iam moriens canit exequialia cygnus». **14-16.** 'Ben credevo io, misero, che il mio cantare fosse un tempo gradito alle orecchie dure (*alpestre*) e crudeli (dell'amata)'. È interessante sottolineare come tra la seconda stanza e la successiva si verifichi il passaggio da una maniera stilistica ad un'altra. Si va dunque dal registro bucolico («Ben mi credeva, lasso, / che 'l mio cantare un tempo / grato fusse a l'orecchie alpestre e crude», vv. 14-16), allo stile doglioso delle rime d'amore («Ver'è ch'io piansi sempre / con lacrimoso stile / de' miei gravi martir la lunga guerra», vv. 27-29), cui pure non è estraneo lo sforzo di acquistare eterna fama («ma con soavi tempre / il bel nome gentile / cantando, ancor sperava alzar di terra», vv. 30-32), alla denuncia conclusiva del fallimento e dello scacco («Or poi che a lei non piace, / la mia lira si tace», vv. 38-39). *Ben mi credeva*: vedi nota a XXV, 1. *Alpestre e crude*: è tratto di peso da *RVF* 52, 4: «la pastorella alpestra et cruda» (e vedi anche Boccaccio, *Decameron* II, 9, 28: «Ma pure, avendo udito lei essere così cruda e alpestra ...»). **17-22.** 'Perché non c'è ramo secco (*sterpo*) o sasso che, presto o tardi, non provi pietà per la mia condizione dolente (*doglioso stato*), vedendo le mie ferite esposte senza difesa (*aperte e nude*) e ciò che l'anima chiude in sé'. *Ciò che l'alma chiude*: simile (e nella stessa posizione) a *RVF* 125, v. 20: «Miri ciò che 'l cor chiude». *Doglioso stato*: già

Ver'è ch'io piansi sempre
con lacrimoso stile
de' miei gravi martir la lunga guerra;
ma con soavi tempore 30
il bel nome gentile
cantando, ancor sperava alzar di terra;
che s'un marmo poi serra
la carne ignuda e frale,
almen di tanta gloria 35
qualche rara memoria
qui rimanesse eterna et immortale.
Or poi che a lei non piace,
la mia lira si tace.

in *RVF* 268, v. 19: «Qual ingegno e parole / poria aguagliare il mio doglioso stato?». **23-24.** 'Ahi sorte, ahi crudele destino, perché a costei giova il mio pianto?'. *Ahi sorte* ...: invocazione simile a *RVF*, 71 v. 40: «Ai dolorosa sorte». Il fato è *crudo* anche nel sonetto LXXXII di queste *Rime*, al v. 10: «Dunque era pur nel fato acerbo e crudo». **25-26.** 'Per quale motivo continua più e più a tormentarmi, se la mia morte è dannosa anche per lei?'. **27-29.** 'È vero che io piansi sempre con stile doloroso la lunga guerra dei miei pesanti tormenti'. Il *lacrimoso stile* è quello doglioso delle rime d'amore, in tal senso distinto dallo stile pastorale (proprio dell'*Arcadia*), e soprattutto dallo stile ricercato e classicheggiante (il *raro stile*) proprio delle rime encomiastiche e celebrative. *Lunga guerra*: è sintagma petrarchesco, con frequenti occorrenze in *RVF* (26 v. 8: «Che fece al signor mio sì lunga guerra»; 96 v. 2: «Et de la lunga guerra de' sospiri»; 107 v. 2: «Sì lunga guerra i begli occhi mi fanno»; 127 v. 103: «In così lunga guerra ancho non però»; 347 v. 12: «Dunque per amendar la lunga guerra»); e vedi anche, dello stesso Sannazaro, *Arcadia*, ecl. III, 76: «gli occhi e le chiome / di quella che mi fa sì lunga guerra». **30-32.** *Soavi tempore* (dolci melodie): già in *RVF* 23 v. 64-65: «Né mai in sì dolci, o in sì soavi tempore / risonar seppi gli amorosi guai»; come anche *bel nome gentile*: già in *RVF* 297 v. 13: «Forse averrà che 'l bel nome gentile». Cantando il *bel nome gentile* dell'amata il poeta *sperava alzar di terra*, sperava cioè di elevare quel nome a eterna fama, ma così non sarà. **33-37.** 'Di modo che, se è destino che un sepolcro di marmo racchiuda il corpo nudo e fragile (*s'un marmo poi serra la carne ignuda e frale*), almeno qualche prezioso ricordo di tanta gloria rimanesse qui eterno e immortale'. È il motivo classico-umanistico della poesia eternatrice. *La carne ignuda e frale*: variazione di *RVF* 128, 101: «l' alma

Tacen le dolci rime 40

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, 45
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? 50
Ché, per gridar più forte,
non si fugge la morte.

ignuda et sola», e 365, 7: «l'alma disviata et frale». **38-39.** 'Ora, visto che a lei (alla donna amata) non piace, la mia lira giace silenziosa'. Il poeta afferma qui l'insuccesso della sua esperienza lirica; donde poi la volontà di ascrivere il suo canto ad una sfera diversa da quella amorosa e di acquistare così *eterna fama* (desiderio che sarà espresso esplicitamente ai versi 53-58: «Alma, riprendi ardire, / e dal continuo pianto / ti leva al ciel, che già t'affetta e chiama; / rifrena il gran desire, / e con più altero canto / ti sforza d'acquistare eterna fama»). Con la variante di *immortal memoria*, il tema della fama compare anche nel sonetto LV delle *Rime sannazariane*, che rilegge la storia di Laura e del *Canzoniere* petrarchesco proprio alla luce del nesso morte/gloria: «Beata lei, che 'n sì famosa istoria | lasciò 'l suo nome, ond'or su fra le stelle | risplende ornata d'immortal memoria!» (12-14). Si evince dunque, da questo e da altri analoghi scorci, una riflessione metapoetica che lega fra loro vari testi della *Parte seconda* delle *Rime* (CASTAGNOLA, p. 58). **40-42.** 'Tacciono le dolci rime e quei pietosi accenti che sollevano almeno in parte alleviare le mie sofferenze'. *Tacen le dolci rime*: riprende, con tecnica da *coblas capfinidas*, la chiusa della stanza precedente. Il passo è modellato sull'avvio della canzone V del Cariteo: «Tacete homai, soavi et dolci rime». Anche il tema è lo stesso della canzone V e cioè l'abbandono della lirica amorosa (le *dolci rime*), visto che questa non ha raggiunto i risultati sperati; così scrive il Cariteo ai versi 1-6: «Tacete homai, soavi et dolci rime, / et voi, amorose, honeste, altere lode; / deponete il cantar, che nulla prode, / poi che non è chi con amor vi stime. / Scender conven dal chiaro stil sublime / in li più bassi canti». **43-52.** 'Se non c'è chi apprezzi queste rime dolenti né chi gradisca il suono di tanto poetare, a che cosa (serve) sprecare l'ingegno e l'arte,

Alma, riprendi ardire,
e dal continuo pianto
ti leva al ciel, che già t' affetta e chiama; 55
rifrena il gran desire,
e con più altero canto
ti sforza d'acquistare eterna fama;
ché chi di venir brama
in qualche chiaro grido, 60
non sol per mirar fiso
negli atti d'un bel viso
si pòte a vuolo alzar dal proprio nido.
Drizza le voglie accese
a più lodate imprese. 65

piangendo sempre dietro a chi non mi ascolta, se è bene talora soffrire tacendo per non recar fastidio ad altri? E certo non è gridando a voce spiegata che si fugge la morte'. Il poeta sottolinea l'inutilità di consumare forze e ingegno nel comporre versi per una donna che non lo ascolta. Il tema amoroso, e il conseguente riferimento alle sofferenze d'amore, è vissuto come ostacolo alla gloria poetica. Di qui, forse, l'abbandono da parte del Sannazaro del progetto di canzoniere per dedicarsi ad opere considerate più elevate, e fors'anche la bipartizione della *Parte seconda* delle *Rime*, con una prima sezione in cui è evidente la presenza della donna e una seconda sezione che privilegia invece la contemplazione della morte. C'è però da notare, in questo scorcio, che il Sannazaro elimina comunque qualsiasi riferimento puntuale alla sua donna e che il tema mortuale è riferito o al poeta stesso o a personaggi storici di cui si vuole cantare la gloria, o a personaggi mitologici o, nel finale, alla passione di Cristo (CASTAGNOLA, pp. 58-59). *Il suon di tante carte*: ricorda *RVF* 43, 11: «... laudato / sarà, s'io vivo, in più di mille carte» (e in questi *Sonetti e canzoni*, VII, 13: «... il nome tuo per mille carte»; XIII, 14: «lasci eterno il bel nome in mille carte»). La coppia *ingegno / arte* è già in Dante *Pg.* IX v. 125: «... ma l'altra vuol troppa / d'arte e d'ingegno avanti che diserri»; poi in *RVF* 193 v. 14: «visibilmente quanto in questa vita / arte, ingegno et natura e 'l ciel pò fare», e 308 v. 14: «Ivi manca l'ardir, l'ingegno et l'arte». Da notare anche Sannazaro, *Arcadia ecl.* IX, 115-117: «A te la mano, a te l'ingegno e l'arte, / a te la lingua serve. O chiara istoria, / già sarai letta in più di mille carte». Al verso 48 accolgo la proposta di Mengaldo 1962a, p. 230, che suggerisce di sopprimere il punto interrogativo dopo *ascolta*. **53-54.** *Alma, riprendi ardire*: simile all'attacco della canzone VI del Cariteo, v. 2: «Ardire, e forza prende,

Non sa la turba sciocca
 de' miseri mortali
 qual pregio è rimaner dopo mill'anni.
 Così la morte scocca
 i velenosi strali, 70
 et in un punto sgombra i vani affanni.
 Ma chi pensa a' suoi danni,
 potrà ben veder come
 poca polvere et ossa
 in una breve fossa 75
 si chiuderanno, e fia sepolto il nome.
 Però, mentr'ella è viva,
 trove di sé chi scriva.

anima lieve»; e già in Petrarca *RVF* 236, v. 8: «Et l'alma desperando à preso ardire». **55.** *Affetta* nel senso di vuole, desidera (GDLI). **56-58.** 'Tieni a freno il grande desiderio e sforzati di acquistare fama eterna con un più alto canto.' Il poeta afferma esplicitamente la volontà di ascrivere il suo canto ad una sfera diversa da quella amorosa e di acquistare così *eterna fama*. Il riferimento diretto al cielo sembrerebbe anzi indicare un'ispirazione di stampo propriamente religioso, come quello che si afferma nella parte conclusiva dei *Sonetti e canzoni* (per non dire ovviamente del *De partu Virginis*). *Gran desire*: già in *RVF* 147 v. 11: «Che gran temenza gran desire affrena»; *et alia*. **59-63.** 'Perché chi desidera acquistare fama (*chi divenir brama in qualche chiaro grido*), non si può alzare a volo soltanto col fissare lo sguardo alle espressioni (*atti*) di un bel viso'. Il sintagma *mirar fiso* è in *RVF*, 17 v. 8: «Mentr'io son a mirarvi intento e fiso», ed è usato già nella canzone XLI al verso 77: «di que' begli occhi, ov'io mirando fiso». Vedi anche *RVF* 62, 4: «mirando gli atti per mio mal sì adorni». **64-65.** 'Indirizza i desideri ardenti verso imprese più degne di lode'. *Voglie accese* è sintagma petrarchesco (vedi ad es. *RVF* 37, v. 94: «Destar solea con una voglia accesa»; 73 v. 2: «A dir mi sforza quell'accesa voglia»; 173 v. 10: «Or con voglie gelate, or con accese»; e 289 v. 7: «Et quelle voglie giovenili accese»). **66-68.** 'La massa stupida e inerte dei poveri mortali non sa quale pregio sia acquistare fama (*rimaner dopo mill'anni*)'. L'espressione *miseri mortali* è di impronta classicheggiante (e vedi qui la nota alla canzone XI, vv. 85-90). Lo stesso motivo della fama eternatrice è nell'*Arcadia sannazariana*, *ecl.* IX, 118-120: «Omai ti pregia, omai ti exalta e gloria; / ché ancor dopo dopo mill'anni, in viva fama, / eterna fia di te qua giù memoria».

Quanto vedi, canzon, col tempo manca,
e li trionfi e i regni,
altro ch' i sacri ingegni.

80

69-71. 'Così la morte scocca le sue frecce velenose e in un solo momento fa piazza pulita di tutti gli inutili affanni'. **72-76.** 'Ma chi si preoccupa di ciò che lo attende, non potrà non vedere che di lui resteranno, racchiuse in un'angusta sepoltura, solo polvere e ossa, e il suo nome sarà sepolto con esse'. L'intero passo funge tra l'altro da ammonimento alla propria donna, come traspare dalla chiusa risentita e polemica della stanza. *In una breve fossa*: si vedano anche, del Sannazaro, *Arcadia* V, 24: «[...] come ora, *in picciol luogo richiuso*, tra freddi sassi sei constretto di giacere in eterno silenzio?»; *Rime disperse* II, 5-7: «*Questa urna angusta* il ciner sacro accoglie, / ma el nome, qual in tomba non si serra, / tien sepolto in sé il ciel, l'acqua e la terra»; XIX, 42: «*Un picciol marmo* copre quelle membra»; *Elegiae* III, I, 84: «... habet nostros *haec brevis urna* deos». **77-78.** 'Perciò, finché è viva, badi ella a trovare chi scriva di lei'. La stanza insiste sul motivo della fama dopo la morte, tema cui la sua donna sembra indifferente, ma di fondamentale importanza per il poeta. Spontaneo il rinvio ai *Trionfi* di Petrarca, e in particolare al trionfo della Fama («quella / che trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba») che, desiderosa di celebrare la sua vittoria sull'oblio, schiera con sé personaggi noti per le proprie azioni o per opere di ingegno (uomini illustri, re, poeti, oratori, filosofi, ecc.) ai quali è garantita la sopravvivenza oltre la morte. Il riscontro più prossimo è tuttavia con *RVF* 187, 3-4: «O fortunato, che sì chiara tromba / trovasti, et *chi di te* sì alto scrisse!». Il tema dell'eterna fama è caro al Sannazaro e collega fra loro diversi testi delle *Rime*; con il desiderio di una *perpetua fama* si chiude il sonetto XXXVI («[...] quella serena e lieta fronte, / che 'l mio debile ingegno sollevando / costrinse a desiàr perpetua fama», 9-12), e con analogo desiderio (*fama eterna*) si aprono le quartine del sonetto successivo («Cagion sì giusta mai Creta non ebbe / [...] // quanto Napol mia bella oggi potrebbe / per te, signor mio caro, al ciel levarsi, / e con vivace fama eterna farsi / per questa altra mia dèa, che in ella crebbe», XXXVII 1-8). **79-81.** Congedo. 'Quanto cade sotto i tuoi occhi, anche (il fasto) dei trionfi e dei regni, o canzone, con il tempo sparirà (*col tempo manca*); altro destino avranno solo i *sacri ingegni*', cui è data in sorte *fama eterna*.

CANZONE LIX

È la terza canzone della seconda parte dell'edizione Mauro, ed è componimento di natura amorosa. All'interno del testo non si rilevano elementi utili a stabilirne la cronologia. Nella prima stanza è ripreso il motivo della segretezza dei tormenti amorosi, già espresso nel congedo della canzone XXV di queste *Rime*, ai vv. 78-82: «Canzon, se in alcun bosco / ti fermi, del mio mal non far parola, / ma peregrina e sola, / come dolente e disperata andrai, / e per camin nessun saluterai». Nel corso della canzone domina inoltre quella che sembra essere la cifra stilistica propria di tutte le canzoni del Sannazaro (ad eccezione di quelle encomiastiche e celebrative), e cioè il tono costantemente triste, lamentevole e malinconico, onde molto spesso il poeta vaga piangendo, a causa delle inestirpabili pene amorose, senza trovare altro conforto o ascolto che negli elementi naturali (*fiumi e fonti*), come già nei primi versi della canzone XLI, dove sono i *sassi* e le *querce amiche* le uniche entità con cui il poeta può fidarsi. La canzone LIX si modella quanto alla struttura metrica sulla petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque* (*RVF*, 126). Prendendo le mosse dall'esempio petrarchesco, Sannazaro compone una partitura che dà risalto soprattutto alla condizione di sofferenza e di smarrimento in cui si trova il poeta a causa del distacco dalla sua donna, secondo il tipico schema della canzone di lontananza. Il componimento sannazariano si differenzia in ogni caso profondamente dall'archetipo petrarchesco, ove l'autore, con tono sognante, evoca la bellezza del paesaggio valchiusano sacralizzato dalla presenza di Laura, mentre nel testo della nostra canzone si delinea un bilancio tutto esiziale

dell'esperienza amorosa, per cui al poeta non resta che vagare piangendo, *noiando piani e monti* (v. 64).

METRO: Canzone di cinque stanze di tredici versi, di cui ben nove settenari, a schema abCabC cdeeDfF, e congedo di 3 versi: WxX. È lo stesso schema della canzone LIII di queste *Rime* (con l'unica variante che l'ultimo verso del congedo è qui un endecasillabo), e della celebre canzone petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque* (RVF 126). Il Sannazaro lo aveva già utilizzato nella quinta ecloga dell'*Arcadia* (*Alma beata e bella*).

LIX

Valli riposte e sole,
 deserte piagge apriche,
 e voi, liti sonanti et onde salse,
 se mai calde parole
 vi fur nel mondo amiche 5
 o se de' pianti uman giamai vi calse,
 prendete or le non false
 querele e i miei martiri,
 ma sì celatamente
 che non l'oda la gente, 10
 né il vento ne riporte i miei sospiri
 in parte ove io non voglia,
 ma qui se stia sepolta ogni mia doglia.

1-3. L'avvio riprende e varia l'attacco della canzone II del Cariteo: «Errando sol per antri horrendi et foschi, / et per *deserte piagge*, aspre et noiose, / sterili, ove giamai pianta non nasce; / non, come pria solea, per lieti boschi, / né per fioriti prati o valli ombrose, /...». *Piagge deserte* torna appunto al v. 2 della canzone II del Cariteo, ed è sintagma di ascendenza dantesca (*If.* I, 29: «per la piaggia diserta»; II, 62: «ne la diserta piaggia»), già presente in *Arcadia*, prologo 4: «Dunque ... potrò ben io fra queste *deserte piagge*, agli ascoltanti alberi et a quei pochi pastori che vi saranno, raccontare le rozze ecloghe da naturale vena uscite». *Piagge apriche* (esposte al sole, all'aria aperta) si ha invece in *RVF* 303, v. 6: «Valli chiuse, alti colli, et piagge apriche»; e vedi anche *Arcadia ecl.* VII, 33; *ecl.* XI, 34; *Sonetti e canzoni* XXXIV, 1 (dove è notevole l'affinità con l'intera prima quartina: «Ecco che un'altra volta, o piagge apriche, / udrete il pianto e i gravi miei lamenti; / udrete, selve, i dolorosi accenti / e 'l tristo suon de le querele antiche»). *Liti sonanti*: sintagma che apre il sonetto VII delle *Rime disperse*: «Sonanti liti, e voi, rigidi scogli», dove, al v. 3, tornano anche le *diserte piagge* («diserte piagge e solitarie grotte»). *Onde salse*: sintagma già usato dal Sannazaro al v. 99 della canzone XI («su l'onde salse, fra' beati scogli»); per cui vedi qui la nota relativa. Un attacco simile è nell'ecloga terza dell'*Arcadia*, vv. 27-29: «Valli vicine e rupi, / cipressi, alni et abeti, / porgete orecchie a le mie basse rime». **4-13.** 'Se mai nel mondo calde parole vi recarono diletto o se mai vi preoccupaste (*vi calse*) dei pianti degli uomini, accogliete ora i miei lamenti sinceri (*le non false querele*) e i miei tormenti, ma (fatelo) con tal caute-

Ben vedi, anima trista,

quella parte sì lieta 15

che rasserena i poggi d'ogn'intorno:

ivi è l'amata vista

di quel vivo pianeta

che solea agli occhi miei far chiaro giorno;

ivi è il bel riso adorno, 20

le parole gentili;

ivi i soavi accenti,

cagion de' miei tormenti;

ivi son gli atti e le accoglienze umili,

miste con dolci orgogli; 25

et io piangendo vo per questi scogli.

la che non lo senta alcuno, né il vento porti i miei sospiri in luoghi (*in parte*) ove io non voglia, sì che rimanga qui sepolto ogni mio dolore'. È ripreso in questi versi il motivo del segreto che deve circondare tormenti e dolori amorosi, già espresso nel congedo della canzone XXV di queste *Rime*, ai vv. 78-82: «Canzon, se in alcun bosco / ti fermi, del mio mal non far parola, / ma peregrina e sola, / come dolente e disperata andrai, /ne per camin nessun saluterai», che, a sua volta, richiama da vicino quello della petrarchesca *Che debb'io far? che mi consigli, amore?* (RVF 268). **14-16.** 'Ben vedi, anima triste, quel luogo così felice che rasserena (sgombrandoli dalle nubi) i colli circostanti (*i poggi d'ogn'intorno*)'. *Anima trista*: sintagma dantesco (*Vita Nova* XXXV, 8: «Io dicea poscia nell'anima trista»; *Convivio* II [*Voi che 'ntendendo*, 11]: «come l'anima trista piange in lui») e già prima cavalcantiano (*Rime* XXII, 8: «allor si mise nel morto colore / l'anima trista per voler trar guai»), ma anche petrarchesco (vedi RVF 37 v. 11: «mantienti, anima trista»). *Che rasserena i poggi*: anche se con un soggetto diverso, l'espressione è già in RVF 194 v. 1: «L'aura gentil, che rasserena i poggi». **17-19.** 'In quel luogo dimora l'amata vista della mia donna (*di quel vivo pianeta*), che era solita brillare ai miei occhi come un sole (*agli occhi miei far chiaro giorno*)'. *Amata vista*: sintagma petrarchesco, già in RVF 37 vv. 9-11: «Perché priva / sia de l'amata vista, / mantienti, anima trista», e 314 v. 3: «Si 'ntentamente ne l'amata vista». Il Sannazaro riprende dal *Canzoniere* di Petrarca, qui e in numerosi altri luoghi delle sue *Rime* (vedi, ad esempio: XXIV, 4; XLIV, 21; XLVII, 5-7; LVIII, 10: «... un vivo sole»; LX, 1; LXXIV; LXXVII, 1-2; ecc.), l'immagine della donna-sole che accompagna – come è noto – insistentemente la figura di Laura. Tra le occorrenze più prossime, si possono citare RVF 90, 12-13:

Oh felice terreno,
 oh fortunato loco,
 oh sopra gli altri avventurosi campi,
 che 'l bel viso sereno 30
 vedete, e del mio foco
 godete, ardendo agli amorosi lampi!
 Ond'or convien ch'io avampi
 diviso e sì lontano,
 e con un sol remedio 35
 cerchi scemare il tedio,
 dicendo: – Ancor vedrò la bianca mano! –
 E di tanta speranza
 sol questo e lacrimar oggi m'avanza.

«... *un vivo sole* / fu quel ch'i' vidi»; 175, 9: «Quel sol, che solo *agli occhi miei* respolende»; 186, 2: «quel sole il qual vegg'io con gli occhi miei»; 208, 9: «*Ivi è quel nostro vivo e dolce sole*». **20-23**. 'Lì hanno dimora il bel sorriso leggiadro (*riso adorno*) e le parole nobili (*gentili*); lì le dolci voci, che sono causa dei miei tormenti'. *Soavi accenti*: sintagma già presente in Petrarca (*RVF* 283 v. 6: «Post'ài silentio a' più soavi accenti»); e vedi anche *Arcadia ecl.* XI, 47. **24-26**. 'Lì ci sono i gesti (*gli atti*) e le accoglienze mansuete, miste a dolci risentimenti; e io invece vado piangendo tra questi scogli'. Vedi *RVF* 165, 10-11: «... le dolcissime parole, / et l'atto mansueto, humile et tardo»; 170, 4: «... in atto humile et piano»; 297, 9: «L'atto soave, e 'l parlar saggio humile». **27-32**. 'O terra felice, o luogo fortunato, o spazi sopra gli altri benedetti dalla sorte, che vedete il bel viso sereno e godete del mio fuoco, avvampando alle folgore d'amore!'. *Avventurosi campi*: ricorda *RVF* 108, 1: «Avventuroso più d'altro terreno»; e vedi anche *RVF* 243, 14: «o sacro, avventuroso et dolce loco». *Bel viso sereno*: è già in *RVF* 236 v. 6: «Per non turbare il bel viso sereno»; «vultus serenos» ha pure Scipione in *Africa* IV, 71. Una formulazione speculare dello stesso motivo è in *RVF* 129, 60: «quanta aria dal *bel viso* mi diparte, / che sempre m'è sì presso et sì lontano». *Mio foco* (cioè il fuoco d'amore) è in *RVF* 182 v. 12: «... ché 'l mio bel foco è tale»; 188 v. 10: «Ove favilla il mio soave foco», e 203 v. 12: «Ch'i' veggio nel penser, dolce mio foco». L'espressione ha origini classiche e si ritrova in Virgilio (*Ecl.* III, v. 66: «meus ignis, Amyntas») e anche in Ovidio (*Am.* II, 16, 11: «at meus ignis abest»). **33-37**. 'Perciò ora conviene che io arda (*avampi*) separato (*diviso*) e lontano (dalla donna amata), e che cerchi di alleviare il dolore (*scemare il tedio*) con l'unico mezzo possibile, dicendo: - Vedrò

Lasso, chi mi conduce 40

a ragionar con l'alma,
che non è meco e del suo ben si gode?
Ella con la sua luce
stassi, né di sua salma
si cura omai, ché 'l mio gridar non ode; 45
onde di tanta frode
io stesso mi vergogno,
ch'essendo vissi insieme,
infino a le ore estreme
devea star meco, e non nel gran bisogno 50
lassarme ignudo e solo;
ma per tutto una volta alzarsi a volo.

ancora la bianca mano!- '. Il poeta afferma che non ha altro modo per stemperare il dolore che lo attanaglia, e cioè la speranza di rivedere ancora la *bianca mano* dell'amata. Il concetto è chiarito nei due versi successivi. *Avampi*: è termine già presente in Petrarca (*RVF* 35 v. 8: «Di fuor si legge com'io dentro avampi»; 221, 5-6: «[...] sì dolci stanno / nel mio cor le faville e 'l chiaro lampo / che l'abbaglia et lo strugge, e 'n ch'io m'avampo»), come anche l'espressione *bianca mano*, per cui vedi qui la nota a XLI, 72-74. **38-39**. 'E di tanta speranza, oggi solo questo e le lacrime mi rimangono (*m'avanza*)'. La conclusione di questa stanza presenta qualche affinità con il sonetto XXIV del Cariteo, dove, ai vv. 12-14, sembra emergere lo stesso motivo, anche se espresso in termini differenti: «La fredda gelosia col van sospetto, / le speranze e i desiri in foco accesi, / mi portan tra mille altre ombre nocenti». **40-42**. 'Misero, chi mi porta dove io possa ragionare con l'anima, che non è più con me e anzi gode del suo bene?'. L'attacco di questa stanza può ricordare l'avvio del sonetto XXX del Cariteo: «Lasso, ch'io veggio quanto importuno / son io nel dimandare ognihor mercede / a tal, che 'l mio martir non sa né crede, / né tiene del mio mal pensiero alcuno». Ma si veda soprattutto, in queste *Rime*, il sonetto XLV: «Ite, pensier miei vaghi, ai dolci rami / ove Amor inviscò la vostra amica / anima, che piangendo or s'affatica / ...». È il motivo tradizionale della fuga dell'anima. **43-45**. 'Ella se ne sta con la sua luce (la donna amata), né ormai – abbandonato il peso del corpo – si cura di me, poiché non sente le mie grida'. **46-52**. 'E dunque io stesso mi vergogno di un tale inganno (*tanta frode*): essendo sempre vissuti insieme, doveva stare con me fino alla morte (*infino a le ore estreme*) e non lasciarmi nudo e solo nel momento del bisogno; ma, quando che fosse, alzarsi concordemente a volo'. *Per*

Ninfe, che 'l sacro fondo,
 come a Nettuno piacque,
 de l'undoso Tirreno avete in sorte, 55
 alzate il capo biondo
 fuor già de le vostr'acque
 e vedete il mio pianto e la mia morte.
 E se le amate scorte,
 c'al ciel per dritta strada 60
 guidavan la mia vita,
 con sùbita partita
 m'han qui lasciato, et or convien ch'i'vada
 noiando piani e monti,
 sentanlo omai per voi li fiumi e i fonti. 65

tutto: interamente, nell'interezza di anima e corpo. *Onde ... mi vergogno*: è simile a *RVF* 1 vv. 10-11: «[...] onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno». *Ore estreme*: è già in Petrarca, *RVF* 140, v. 13: «se non star seco *infin a l'ora extrema?*» e 295, 5: «Poi che l'ultimo giorno et l'ore extreme»; e vedi pure *Arcadia ecl.* XI, 64: «... inanzi l'ore extreme». *Gran bisogno*: è anche in *RVF* 366 v. 106: «che possi et vogli al gran bisogno aitarne, / non mi lasciare in su l'extremo passo». *Ignudo e solo*: vedi *RVF*, 128, 101 («ché l'alma ignuda et sola»). *Alzarsi a volo*: espressione già usata dal Sannazaro nella canzone LIII, al v. 63: «si pòte a volo alzar dal proprio nido»; e vedi anche XLV, 9-11: «Ritornate a me poi leggieri a volo, / o, se Amor vi ritien, fate ch'io 'l senta: / voi vedete, al partir, com'io son solo!». In questa stanza il poeta esprime un profondo senso di smarrimento, si trova senza una guida, separato dalla sua stessa anima, che non sente neanche le sue grida. È il medesimo smarrimento che si percepisce nel sonetto LI del Cariteo, ai primi quattro versi: «Anima, ove ne vai senz'alcun duce? / È forse Amor che ti mostra la via? / Fosse mia sorte al men sì dolce et pia, / che ne menasse me, che te conduce?». Il poeta ha subito un inganno e torna dunque il motivo dell'amore/ingannatore che già si era affacciato nella canzone XXV, in particolare ai vv. 1-2: «Ben credeva io che nel tuo regno, Amore, / fossin frodi et inganni», motivo tipico che ricorre anche nel Cariteo, come si nota, ad esempio, nel madrigale II al v. 1: «Io vidi, Amor, li tuoi fallaci inganni», e nella già citata canzone II al v. 22: «Et chiaramente veggio il falso inganno». **53-58**. 'O Ninfe, a cui fu assegnato, come volle Nettuno, di aver sede sul sacro fondale del Tirreno ondoso, alzate il biondo capo fuori dalle vostre acque e vedete il mio pianto e la mia morte'. Si tratta dunque delle ninfe oceanine. Le divinità

Canzon, se l'alma errante e fuggitiva
in breve non rivolve,
mi troverà nuda ombra e poca polve.

del mare erano già comparse nella seconda stanza della canzone XI di queste *Rime*, e anche qui il Sannazaro non rinuncia a chiamare a testimoni del suo discorso poetico le personificazioni della terra e delle acque (congiunte, d'altronde, già nell'*incipit*: «Valli riposte e sole, / deserte piagge apriche, / e voi, liti sonanti et onde salse»). Dalla stessa contiguità e interscambialità deriva anche l'invenzione sannazariana delle *Eclogae piscatoriae*. Le *Ninfe* e il *sacro fondo* si trovano anche in un verso dell'*Arcadia*, *ecl.* XI, v. 89: «convoca le tue Ninfe al sacro fondo». *Pianto* e *morte* occorrono insieme in *RVF* 135 vv. 33-34: «... ma pianto / et doglia et morte dentro agli occhi porta»; 207 v. 96: «Pianto, sospiri, et morte», e 332 v. 75: «Prego che 'l pianto mio finisca morte». **59-65.** 'E se le amate guide (*scorte*), che conducevano per diretto cammino la mia vita al cielo, mi hanno abbandonato qui all'improvviso (*con sùbita partita*), e ora non posso far altro che affliggere con i miei lamenti pianure e monti, sappiano dunque tutto ciò grazie a voi anche i fiumi e le sorgive'. Le *amate scorte*: l'anima e la donna amata, che – come si è visto nella stanza precedente – hanno abbandonato il poeta a se stesso. Si veda anche Petrarca, *RVF* 170, 2: «... le mie fide scorte». *Subita partita*: è già in *RVF* 325 v. 104: «Ma parmi che sua subita partita»; e simile è il giro di frase a 56 v. 13: «che 'n anzi al di de l'ultima partita» e 91 v. 2: «subitamente s'è da noi partita». *Noiando*: nel significato di affliggere è *hapax* in Petrarca (*RVF* 207, 71: «che vo noiando et proximi et lontani»), e in tale significato è usato appunto dal Sannazaro qui e già in *Arcadia ecl.* IV, 40 («Ma io lasso pur vo di giorno in giorno / noiando il ciel, non che le selve e i campi»). La stanza si chiude entro una cornice mitologico/pastorale in cui, ancora una volta, il poeta esprime il suo dolore e dove aleggia il presentimento della morte. Anche in questo caso (come nell'avvio della canzone XLI) sono gli elementi naturali, i fiumi e le fonti, il solo e unico conforto al poeta afflitto. **66-68.** Congedo. 'Canzone, se l'anima vagabonda e fuggitiva non tornerà presto, mi troverà (ridotto) a nuda ombra e poca polvere'. Il motivo dell'ombra e della polvere è frequente anche in Petrarca (vedi *RVF* 161 v. 13: «... et voi nude ombre et polve», e 294 v. 12: «Veramente siam noi polvere et ombra»), ove risente dell'influsso dell'oraziano «pulvis et umbra sumus» (*Carmina*, IV 7, 16) e anche di influenze salmistiche. Analogo sintagma, in queste *Rime*, a LIII, 74: «poca polvere et ossa». Nell'insieme, il congedo sembra riassumere la situazione descritta in un celebre passo della canzone petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque* (*RVF* 126, 27 e seguenti: «Tempo verrà anchor forse / ch'a l'usato soggiorno / torni la fera bella et mansueta, / et là 'v'ella mi scorse / nel benedetto giorno / volge la vista disiosa et lieta, / cercandomi: et, o pieta!, già terra in fra le pietre / vedendo, Amor l'inspiri / [...])»).

CANZONE LXIX

La canzone LXIX, come già la XI di queste *Rime* e come il suo modello petrarchesco (*RVF* 128), è componimento di natura politica. Il Sannazaro vi si lancia in un'appassionata invocazione ai «baroni ribelli, o infidi e disposti a ribellarsi» alla casata aragonese (DIONISOTTI, p. 169), scongiurandoli di ritornare sui loro passi. Possiamo dunque affermare non solo che la canzone sia stata composta sicuramente dopo il 1481, anno in cui i Turchi vennero respinti dalla città di Otranto ad opera di Alfonso d'Aragona, evento a cui Sannazaro si riferisce ai versi 85-91 («Questa real, possente, intrepid'alma, / [...] / con sue virtù vi mova invitte e belle, / ch'ebber sì chiara palma / del barbarico popol d'oriente, / allor che sì repente / col solito furor la turca rabbia / e' nostri dolci liti a predar venne, / là 've poscia sostenne / il giusto giogo, in stretta e chiusa gabbia»). Il riferimento palese, pur sotto il velo del linguaggio cifrato e allusivo, alla congiura dei baroni e anzi a «un momento in cui la congiura era solo un timore, una voce, ma non ancora una realtà» (RICCUCCI 2001, p. 84) spinge infatti a collocarne con buona probabilità la composizione nell'autunno-inverno del 1485. Marina Riccucci, riprendendo un'ipotesi del Pèrcopo, giunge a fissare il termine *ante quem* per la data di composizione al 14 gennaio 1486. Secondo il Pèrcopo infatti la canzone fu scritta sicuramente prima della fine della congiura, nell'arco di tempo che va dal dicembre 1485 al gennaio 1486. E l'elemento più significativo allora è proprio l'affermazione che Alfonso d'Aragona sia trattenuto dai fiumi *Tebro* e *Arno* (v. 97), elemento che alluderebbe a un preciso momento della «ribellione

baronale: quello della spedizione di Alfonso contro Roma e contro Innocenzo VIII e in particolare all'episodio che vide Alfonso temporaneamente bloccato sulle sponde del Tevere – a *Foiano* – dalle truppe di Roberto Sanseverino» (RICCUCCI 2001, p. 90).

Nella canzone il poeta si scaglia contro le *menti cieche e sorde* (v. 10) dei baroni ribelli che si affidano incautamente alla Fortuna, torbida e inquieta, mettendo a repentaglio non solo la loro sorte ma quella dell'intero loro popolo. Ai vv. 15-16 si affaccia brevemente anche il motivo sepolcrale e, più precisamente, delle anime private della tomba, condizione che appare «tanto più gravosa se messa a confronto con l'agognata quiete del *sepolcro*, dopo una vita di travagli e di tormenti» (RICCUCCI 2000, p. 275). Ragion per cui Sannazaro, rivolgendosi ai baroni ribelli, li esorta a indirizzare i loro sforzi verso il *ver cammin*, cioè a restare fedeli al «vecchio padre», il re Ferdinando d'Aragona (v. 27). Nella terza stanza, attraverso la metafora del ritiro in porto, li invita ancora a rinunciare prima che sia troppo tardi, a non assumere iniziative sconsiderate perché, qualora essi proseguissero per la strada intrapresa, sarebbe impossibile tornare indietro: «ché s'io non falso estimo, / tempo non vi fia poi di pace o tregua», vv. 79-80 (RICCUCCI 2001, p. 87). Un ultimo riferimento ai baroni, definiti «ingegni superbi e schivi», si ha al v. 115, e tutto il componimento dunque altro non è che un'accorata esortazione affinché essi desistano dal loro *temerario ardir* (v. 9). Non per nulla la canzone si conclude circolarmente con un monito del tutto analogo, e cioè che la Fortuna trasforma ogni smisurata ambizione («sfrenato ardire», v. 122) in pianto e dolore, invitando quindi i baroni a non osare troppo, a non sfidare la sorte, perché le conseguenze di un tal passo sono sempre nefaste.

METRO: Canzone di sette stanze di sedici versi, di cui nove endecasillabi e sette settenari, a schema AbCBaC cDEeDdfGfG, e congedo di 10 versi: vWXxWwyZyZ. È lo stesso schema metrico della canzone petrarchesca *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (RVF 128).

LXIX

Incliti spirti, a cui Fortuna arride
quasi benigna e lieta
per farvi al cominciar veloci e pronti,
ecco che la sua torbida inquieta
rota par che vi affide 5
e vi spiani dinanzi e fossi e monti;
ecco c'a vostre fronti
lusingando promette or quercia or lauro,
pur c'al suo temerario ardir vi accorde.
Ahi menti cieche e sorde 10
de' miseri mortali, ahi mal nato auro,
qual mai degno ristauero
esser pò di quel sangue
del qual la terra già bagnata suda?
e de la schiera esangue 15
ch'erra senza sepolcri afflitta e nuda?

1-6. 'O illustri (*incliti*) spirti, verso i quali la Fortuna si mostra benigna e favorevole, per rendervi pronti e impazienti di cominciare, ecco che la sua oscura (*torbida*) e inquieta ruota sembra assicurarvi (*par che vi affide*) e spianare davanti a voi ogni ostacolo (*fossi e monti*)'. L'avvio richiama i vv. 17-18 della petrarchesca *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (RVF 128): «Voi cui Fortuna à posto in mano il freno / de le belle contrade». La canzone LXIX, come già la XI di queste *Rime*, e come il suo modello petrarchesco, è componimento di natura politica e, in sostanza, è un appello alla ragionevolezza rivolto da Sannazaro ai baroni ribelli, gli «incliti spirti», affinché desistano dal portare avanti la congiura contro il re Ferrante d'Aragona. La Fortuna è già *benigna* in Petrarca, RVF 332, v. 1: «Mia benigna fortuna e 'l viver lieto». *Quasi*: come se fosse. *Torbida inquieta rota*: è la ruota della Fortuna che, inquieta e instabile, gira senza sosta e muove le sorti del mondo. Nella stessa accezione, una «volubil rota» compare già in RVF 325 al v. 106. La ruota della fortuna compare anche nel sonetto CII del *Canzoniere* di Pietro Jacopo De Jennaro, vv. 1-4: «Se la fortuna in man t'ha dato el freno / del secol nostro, pensa attento e mira, / or che sei lieto, che soa *rota* gira / et ogne gran favor può venir meno». *Fossi*

Voi che sempre fuggendo il volgo sciocco
 e 'l suo perverso errore
 tutte le antiche carte avete volte,
 se racquistar cercate in vita onore, 20
 e per coturno o socco
 sperate d'illustrar l'ossa sepolte,
 acciò che il mondo ascolte
 vostri nomi più bei dopo mill'anni,
 drizzate al ver camin gli alti consigli, 25
 e, come giusti figli,
 il vecchio padre, c'or sospira i danni,
 liberate d'affanni;
 ché se mai pregio eterno,
 per ben far, s'acquistò con lode e gloria, 30
 questo, s'io ben discerno,
 farà di voi qua giù lunga memoria.

e monti: ricorda Petrarca, *RVF* 25, 11: «trovaste per la via fossati o poggi». **7-9**. 'Ecco che (la Fortuna) lusingandovi, promette di ornare le vostre fronti con l'insegna del valore (*quercia*) o della gloria (*lauro*), purché conveniate (*vi accorde*) con il suo temerario ardire'. *Lusingando promette*: è sintagma petrarchesco, per cui vedi *RVF* 76, 1: «Amor con sue promesse lusingando» (e 128, 23: «Vano error vi lusinga»). *Quercia e lauro*: occorrono insieme, anche se con diverso significato, in *RVF* 363, 4: «spenti son i miei lauri, or querce et olmi». *Temerario ardir*: è già in *RVF* 28 v. 91: «Pon' mente al *temerario ardir* di Xerse». **10-16**. 'Ahi menti cieche e sorde degli uomini infelici, ahì esecrabile oro (*mal nato auro*), quale degno riscatto (*ristauro*) può mai esservi di quel sangue del quale già si bagna e trasuda la terra? E della schiera di cadaveri che vaga *afflitta e nuda* senza sepoltura (*senza sepolcri*)?'. La mente è *sorda* già in *RVF* 290 v. 9: «Ma 'l cieco amor, et la mia sorda mente» (e cfr. *RVF* 135, 42: «ma l'engordo / voler ch'è cieco et sordo»). L'espressione *miseri mortali* è già usata dal Sannazaro al v. 67 della canzone LIII, per cui vedi la nota relativa. Il sangue tinge la terra anche in *RVF* 128, ai vv. 21-22: «che fan qui tante pellegrine spade? perché 'l verde terreno / del barbarico sangue si depinga?». Si tratta del natio suolo, tanto caro al poeta, il cui discorso assume qui tratti profetici e visionari, prefigurando l'esito rovinoso della congiura. Ai vv. 15-16 si affaccia il

Or che 'l vento vi aspira, e vostra nave
 ha saldi arbori e sarte,
 sarebbe il tempo da ritrarvi in porto; 35
 ché poi, lasso, non val l'ingegno o l'arte
 ne la tempesta grave,
 quando il miser nocchier, già stanco e smorto,
 non trova altro conforto
 che di voltarsi a Dio con umil pianto, 40
 lodando l'ocio e la tranquilla vita.
 Dunque, se 'l ciel vi invita
 ad un viver sicuro, onesto e santo,
 non vi induri il cor tanto
 l'odio, lo sdegno e l'ira, 45
 c'al ben proprio veder vi appanne gli occhi;
 ché spesso in van sospira
 chi per sua colpa aven c'al fin trabocchi.

motivo della mancata sepoltura dei caduti in battaglia: «condizione, peraltro, tanto più gravosa se messa a confronto con l'agognata quiete del *sepolcro*, dopo una vita di travagli e di tormenti, “sì che fuor di pregion la carne stanca, / dopo sì perigliosa e lunga guerra, / si pòsi in una *tomba schietta e bianca*” (*Rime*, sonetto XCIII, vv. 9-11)» (RICCUCCI 2000, p. 275). Il sepolcro quale ultima, immanente traccia dell'esistenza è un vero e proprio *leitmotiv* sannazariano, già presente nell'*Arcadia* e che, per certi versi, sembra quasi anticipare suggestioni foscoliane. **17-25.** 'Voi che avete scorso le pagine di tutti i libri antichi (*tutte le antiche carte avete volte*), fuggendo sempre il volgo ignorante (*sciocco*) e il suo *perverso errore*, se cercate di acquistare onore in vita e sperate che la poesia (*coturno o socco*) dia lustro alle ossa sepolte, affinché il mondo ascolti i vostri nomi splendenti per l'eternità (*dopo mill'anni*), indirizzate verso il vero cammino gli *alti consigli*'. *Il volgo sciocco*: un evidente parallelismo lega tutta questa stanza alla riflessione sviluppata dal Sannazaro nella canzone LIII, 66 sgg.: «Non sa la turba sciocca / de' miseri mortali / qual pregio è rimaner dopo mill'anni / ...». In entrambi i casi si tratta della via attraverso cui si ascende all'eterno, ovvero si sconfigge il vuoto e il nulla della morte («poca polvere et ossa / in una breve fossa / si chiuderanno, e fia sepolto il nome»). Solo la poesia può adempiere a questo compito («Però, mentr'ella è viva, / trove di

Rare fiate il ciel le cagion giuste

indifese abandona, 50

benché forza a ragion talor contrasti.

Indi, se 'l ver per fama ancor risona,

le sue mura combuste

vide al fin Troia e i tempii rotti e guasti,

e tanti spirti casti 55

per uno incesto a ferro e foco messi;

né questa sol, ma mille altre vendette

c'avete udite e lette:

populi alteri, al fin pur tutti oppressi.

Deh, questo or fra voi stessi, 60

ma con più fausto inizio,

signor, pensate; e se ragion vi danna,

non vogliate col vizio

andar contra virtù; ch'error v'inganna.

sé chi scriva»); ma qui il tema prettamente umanistico e letterario della poesia eternatrice si trasforma in strumento del discorso politico. *Coturno o socco*: metonimia della poesia tragica (*coturno*) e di quella comica (*socco*); per cui vedi anche Petrarca, *Triumphus Cupidinis* IV, 88: «materia di coturni, e non di socchi». Qui tuttavia i due termini sembrano risolversi in unità, a indicare la poesia generalmente intesa. *L'ossa sepolte*: riprende *Arcadia, ecl. V*, 68: «fate ombra a le quiete ossa sepolte». **26-28**. 'E, come giusti figli, liberate dagli affanni il vecchio padre (Ferdinando I) che ora è in ansia (*sospira*) per i danni (del conflitto in corso)'. Il vecchio padre *sospira* «proprio come il *collui* della seconda quartina del sonetto CII del Canzoniere di De Jennaro» (RICCUCCI 2001, p. 85): «... vedrai collui che tacito suspira, / ...». **29-32**. 'Perché se mai si acquistò, insieme con lode e gloria, eterna fama (*pregio eterno*) per aver agito bene (*per ben far*), questo, se non m'inganno, lascerà di voi qua giù (in terra) un lungo ricordo'. *Pregio eterno*: è sintagma dantesco (vedi *Pg. VII*, v. 18: «O pregio eterno, del loco ond'io fui»); e *preconio eterno* si ha al v. 47 della canzone XI di queste *Rime*. Vedi anche *RVF* 215, 7: «le degne lode, e 'l gran pregio, et 'l valore». *Farà di voi qua giù lunga memoria*: è simile ad *Arcadia, ecl. IX*, 120: «eterna fia di te qua giù memoria», e ai vv. 37-38 della canzone LXXXIX di queste *Rime*: «e con più saldo nome / lassar di me qua giù

L'alto e giusto motor che tutto vede

65

e con eterna legge

tempra le umane e le divine cose,

sì come ei sol là su governa e regge,

e solo in alto siede

fra quelle anime elette e luminose,

70

così qua giù propose

chi de' mortali avesse in mano il freno,

ché mal senza rettor si guida barca.

memoria eterna», a conferma che il tema è particolarmente caro al Sannazaro. **33-35**. 'Ora che il vento vi è propizio (*aspira*) e la vostra nave ha saldi gli alberi e le corde (*sarte*), sarebbe il momento di ritirarvi in porto'. Sannazaro suggerisce ai baroni di lasciar perdere la congiura, di ritirarsi prima che sia troppo tardi, di non affrontare le tempeste di imprese politiche sconsiderate e di non lasciarsi appannare dall'odio e dall'ira. *Arbori e sarte*: già in *RVF* 272, v. 13: «veggo fortuna in porto, et stanco omai / il mio nocchier, et rotte arbore et sarte». **36-37**. Per la coppia *ingegno/arte* vedi la nota alla canzone LIII, v. 46. I due termini occorrono insieme anche in diverse rime sannazariane (cfr. *Rime*, VII, v. 11: «per cui grazia si acquista, ingegno et arte»; XXX, v. 10: «... usar su' ingegno et arte»; XLVII, v. 11: «... quanto po' ingegno, arte e natura!»). *Tempesta grave*: vedi le «gravi tempeste» in *RVF* 234, v. 2: «O cameretta che già fosti un porto / a le gravi tempeste mie diurne». **38-41**. 'Quando l'infelice nocchiero, già stanco e sfinito, non trova altro conforto che rivolgersi a Dio piangendo umilmente, lodando l'ozio (*ocio*) e la vita tranquilla'. Si noti come il nocchiero è stanco anche in *RVF* 73, v. 47: «Come a forza di vènti, / stanco nocchier di notte alza la testa»; 151, v. 2: «Fuggìo in porto giamai stanco nocchiero». **42-46**. 'Dunque, se il cielo vi esorta a una vita tranquilla (*viver sicuro*), onesta e santa, l'odio, lo sdegno e l'ira non vi induriscano il cuore tanto da appannarvi la vista e impedirvi di scorgere qual è il vostro bene'. **47-48**. 'Perché spesso si lamenta invano, chi alla fine si trova a precipitare per sua colpa'. **49-51**. 'Raramente il cielo lascia indifese le giuste cause, benché talvolta la forza contrasti con la ragione'. *Cagion giuste*: è già in *RVF* 64, v. 8: «fosse giusta cagione a' vostri sdegni». **53-56**. 'E infatti, se quella che ci è tramandata per fama è la verità, alla fine Troia vide le sue mura incendiate, e i templi distrutti e saccheggianti, e tante anime pure (*tanti spirti casti*) messe a ferro e fuoco a causa di un amore impuro'. *Se 'l ver per fama ancor risona*: ricorda Poliziano, *Stanze* I, 7, 1: «E se qua su la fama el ver rimbomba» (da cui si può risalire a pseudo-Seneca, *Octavia*, 762-763: «Si vera loquax fama ... / ... narrat ... »). *Troia*: esempio tradizionale di superbia punita, per cui vedi Dante, *If.* I, 75: «poi che 'l superbo Ilion fu combusto» (e anche *If.* XXX, 13-15; *Pg.* XII, 61-63). **57-59**. 'Né solo questa, ma mille altre vendette che avete

Però con l'alma scarca
 di sospetto e di sdegni, e col cor pieno 75
 d'un piacer dolce ameno,
 al vostro stato primo
 ritornate, e 'l voler del ciel si segua;
 ché s'io non falso estimo,
 tempo non vi fia poi di pace o tregua. 80
 Quella real, possente, intrepid'alma,
 che da benigne stelle
 fu qui mandata a rilevar la gente,

ascoltato e letto: popoli nobili (*alteri*) alla fine tutti oppressi'. **60-64**. 'Deh, signori, ora fra voi riflettete su questo, ma per trarne più felice insegnamento; e, se la ragione vi biasima (*danna*), non vogliate andare contro la virtù con il vizio, perché l'errore vi acceca'. *Signor, pensate ...*: è simile a *RVF* 128, 97: «Signor', mirate ...». *Ch'error v'inganna ...*: vedi *RVF* 128, 23: «Vano error vi lusinga» **65-67**. 'Dio (*l'alto e giusto motor*) che tutto vede e con legge eterna governa le cose umane e divine'. Il termine *primo motor*, di ascendenza aristotelica e scolastica, indica Dio già in Dante (vedi ad es. *Pg.* XXV, 70: «lo motor primo a lui si volge lieto»), e corrisponde al «motor eterno de le stelle» di *RVF* 72, v. 17; *alto motor* torna pure nel componimento CI di queste *Rime*, ai vv. 115-116: «Tanto si sa là su, quanto decerne / l'alto motor...». *Eterna legge*: è sintagma già dantesco (cfr. *Pd.* XXXII, v. 55: «ché per eterna legge è stabilito»). *Umane cose*: è in *RVF* 199, v.13: «O inconstantia de l'umane cose» e 366, v. 10: «Miseria extrema de l'humane cose»; è già usato dal Sannazaro nella canzone XI, al v. 59: «che de le cose umane il ciel non cure?». **68-73**. 'Come Egli solo lassù (in cielo) governa e guida (*regge*), e unico siede in trono fra le anime dei beati (*fra quelle anime elette e luminose*), così quaggiù (in terra) decise chi tra gli uomini dovesse stringere le redini del potere (*propose chi de' mortali avesse in mano il freno*), perché la nave si guida male senza comandante (*rettor*)'. *Anime elette*: ricorda Petrarca, *RVF* 346, 1: «Li angeli electi et l'anime beate». *Chi de' mortali avesse in mano il freno*: vedi Petrarca, *RVF* 128, 17: «Voi cui Fortuna ha posto in mano il freno» (e già Dante, *Pg.* XX, 55: «trova'mi stretto ne le mani il freno / del governo del regno»). *Rettor*: è già in *RVF* 128, v. 7: «*Rettor* del cielo, io cheggio». Il termine ha origini classiche (cfr. Seneca, *Thyestes* 1077: «caeli rector», e il «rector Olympi» di Lucano II, 4). **74-78**. 'Perciò (*però*) con l'anima sgravata (*scarca*) dal sospetto e dallo sdegno, e con il cuore pieno di dolce e tranquillo piacere, ritornate alla vostra usuale condizione, e seguite la volontà del cielo'. *Di sospetto e di sdegni*: cfr. *RVF* 128, 104: «piacciavi porre giù l'odio et lo sdegno». **79-80**. 'Perché, se io non m'inganno (*s'io non falso estimo*), non vi sarà in seguito tempo di pace o di tregua'. **81-91**. 'Quell'anima regale, potente e intrepida, che fu mandata in terra dalle

con sue virtù vi mova invitte e belle,
 ch'ebber sì chiara palma 85
 del barbarico popol d'oriente,
 allor che sì repente
 col solito furor la turca rabbia
 e' nostri dolci liti a predar venne,
 là 've poscia sostenne 90
 il giusto giogo, in stretta e chiusa gabbia.
 Ché se di tanta scabbia
 il nostro almo paese
 per sua presenza sol fu scosso e netto,
 che fia di vostre imprese, 95
 se contra voi pur arma il sacro petto?

benevole stelle a liberare (*rilevar*) le genti, vi dissuada dai vostri propositi con le sue virtù invincibili e belle, che prevalsero (*ch'ebber sì chiara palma*) sul barbaro popolo orientale, allora che improvvisa la turca rabbia venne a saccheggiare con il solito furore le nostre spiagge, dove poi sopportò il giusto giogo, in una stretta e chiusa prigione'. *Quella real, possente, intrepid'alma* è Alfonso d'Aragona, qui ricordato per la liberazione della città di Otranto. Nel luglio 1480, un esercito ottomano attaccò la roccaforte di Otranto, allora appartenente agli Aragonesi. La città fu posta sotto assedio e al termine della battaglia, il 14 agosto 1480, furono decapitati sul colle della Minerva 800 otrantini che si erano rifiutati di rinnegare la religione cristiana, ricordati come i Santi Martiri di Otranto. L'occupazione turca si concluse quasi un anno dopo, quando il 23 agosto 1481 l'esercito ottomano subì un violentissimo attacco da parte delle truppe aragonesi guidate da Alfonso, duca di Calabria. I turchi, dopo una disperata resistenza, accettarono di arrendersi e, il 10 settembre 1481, riconsegnarono la città al re Ferdinando: una città peraltro ridotta a un cumulo di macerie, nella quale erano sopravvissuti solo qualche centinaio di abitanti. *Sì chiara palma*: ricorda la canzone III del Cariteo, vv. 34-36: «Rompasi homai de la paura il freno, / et mostra le tue chiare / palme, l'ardire, il braccio *invitto et forte*». *Del barbarico popol*: vedi – per analogia – Petrarca, *RVF* 128, 22: «del barbarico sangue ...». *Col solito furor la turca rabbia*: riprende e stringe in una sorta di dittologia sinonimica *RVF* 28, 53: «col tedesco furor ...», e 128, 35: «... la tedesca rabbia». *In stretta e chiusa gabbia*: cfr. *RVF* 128, 39: «Or dentro ad una gabbia». **92-96**. 'Perché, se il nostro nobile (*almo*) paese per la sua sola presenza fu ripulito da così tanto male (*scabbia*) [il male rappresentato dal nemico turco], che ne sarà delle vostre imprese

Né vi mova, per dio, che 'l Tebro e l'Arno
 tra selve orrende e dumi
 a bada il tegnan, ché speranza è vana.
 Ritardar nol potran monti né fiumi, 100
 ché mai non spiega indarno
 quella insegna felice e più che umana,
 la qual, così lontana,
 se si confessa il ver, timor vi porge,
 e con l'imagin sua vi turba il sonno. 105
 Onde, se i fati ponno
 quel che per veri effetti ognor si scorge,
 quanto più in alto sorge
 l'error che a ciò vi induce,
 tanto fia del cader maggior la pena; 110
 ché tal frutto produce
 ostinato voler, che non si affrena.

se armerà anche contro di voi il sacro petto?'. *Tanta scabbia*: già in *RVF* 128, 38: «ch'al corpo sano à procurato scabbia»; e vedi, dello stesso Sannazaro, *Arcadia*, *ecl.* X, 44: «Costui non imparò putare o metere, / ma curar greggi da la infetta scabbia»; *Farse* V [*La presa di Granata*], 100-104: «O spirto eletto, / o terror di Maumetto e di sua lege, / tu la perfida grege e l'impia scabia / de la moresca rabia hai già cacciata / de la bella Granata». È stilema diffuso anche, con analoghe connotazioni morali e allusive, nella bucolica napoletana di un De Jennaro (*Past.* 8, 71-73 e 11, 42-44). *Almo paese*: è già nel modello petrarchesco (*RVF* 128) al v. 9: «Ti volga al Tuo dilecto almo paese». **97-99**. I fiumi *Tebro* e *Arno* sono ricordati anche al v. 5 della solita canzone petrarchesca *Italia mia* (*RVF* 128): «spera 'l Tevero et l'Arno». Si riferisce alla spedizione di Alfonso contro Innocenzo VIII, alleato dei baroni ribelli, che vide il duca di Calabria, in attesa di rinforzi, bloccato per qualche tempo in una posizione di stallo. *Né vi mova, per dio*: riprende ancora Petrarca, *RVF* 128, 87-88: «Perdio, questo la mente / talor vi mova». *Tra selve orrende e dumi* (cespugli spinosi): ricorda la selva «selvaggia e aspra e forte» di *If.* I, 5; e *dumi* è termine usato anche da Petrarca (cfr. *RVF* 360, v. 47: «Cercar m'à fatto deserti passi, / fiere et ladri rapaci, hispidi dumi»). **100-105**. 'Non lo potranno fermare (Alfonso) né monti né fiumi, perché non dispiega mai invano quell'insegna vittoriosa, quasi divina (*più che*

Così sola et inerme
 come parti, canzon, senz'altra scorta,
 benché ingegni vedrai superbi e schivi, 115
 di' il vero, ovunque arrivi,
 chè 'n ciel nostra ragion non è ancora morta.
 E se pur ti trasporta
 tanto inanzi la voglia
 rimordendo lor cieco e van desire, 120
 digli che in pianto e doglia
 Fortuna volge ogni sfrenato ardire.

umana), la quale, sia pur così lontana, a voler dire la verità (*se si confessa il ver*), vi spaventa (*timor vi porge*) e con la sua immagine non vi lascia dormire'. **106-112.** 'Ragion per cui, se i fati hanno arbitrio di fare quello che si vede in continuazione per reali accadimenti (*veri effetti*), quanto più in alto si erge l'errore che vi induce a ciò, tanto sarà maggiore la rovina (*del cader*); perché la volontà ostinata (*ostinato voler*), che non si dà limiti, produce un tal genere di frutto'. *Ponno*: compare in rima in Dante (*If. XXXIII, 30 [sonno: donno: ponno]*; *Pd., XXVIII, 101*), ma non in Petrarca. *A ciò*: accolgo a testo la correzione proposta da Mengaldo 1962 a, p. 230, per il quale «certamente bisogna leggere *a ciò*», contro *acciò* dell'ed. Mauro, da ricondursi nell'*editio princeps* all'«abitudine grafica di sottolineare il raddoppiamento fono-sintattico iniziale». *L'error che a ciò vi induce* è lo stesso «vano error che vi lusinga» di *RVF 128, v. 23*. Il Sannazaro ricalca qui e adatta ai suoi intendimenti una sentenza assai diffusa nelle letterature classiche e medievali, riconducibile al tipo per cui «quanto più si sale in alto, tanto più rovinosa sarà la caduta». Se ne può citare ad esempio, tra le numerosissime occorrenze, l'incisiva formulazione di Claudiano, *In Rufinum I, 21-23*: «Iam non ad culmina rerum / iniustos crevisse queror; tolluntur in altum / ut lapsu graviore ruant». **113-122.** Congedo. 'Così, o canzone, come sei ora alla partenza, sola e indifesa, senza alcuna scorta, anche se incontrerai ingegni superbi e ostili (*schivi*), di la verità dovunque arriverai'. Anche in questo caso la canzone è «sola et inerme», e si richiama così il congedo della *XXV*, dove è egualmente «peregrina e sola». I vv. 114-117 ricordano *RVF 128, vv. 113-115*: «Canzone, io t'ammonisco / che tua ragion cortesemente dica, perché fra gente altera ir ti convene / ...». *Cieco desire*: sintagma petrarchesco, come in *RVF 56, v. 1*: «Se col cieco desir che 'l cor distrugge», e *128, v. 36*: «Ma 'l desir cieco, e 'ncontra 'l suo ben fermo» (già usato

dal Sannazaro nella canzone XXV, v. 32: «né pur dal cieco e folle desir mio», e nella canzone XLI, al v. 53: «Tal guida fummi il mio cieco desio»). La canzone si chiude con un ultimo ammonimento, rivolto naturalmente ai baroni ribelli, a cui si ricorda che la Fortuna volge sempre ogni sfrenato ardire in pianto e lutto.

CANZONE LXXV

La canzone LXXV è componimento di natura amorosa, che si intreccia fittamente con il motivo topico delle pene infernali. Il poeta descrive uno ad uno i supplizi a cui viene sottoposta la sua anima, duramente provata dai tormenti amorosi. La canzone presenta numerosi punti di contatto con la seconda del Cariteo, *Errando sol per antri horrendi et foschi*: i due componimenti rappresentano anzi una sorta di riscrittura, condotta parallelamente dai due amici, «della canzone XXIII di Petrarca (*Nel dolce tempo de la prima etade*), la cosiddetta canzone delle metamorfosi, [...], in cui Cariteo e Sannazaro sostituiscono agli *exempla* ovidiani del modello altrettanti *exempla* di supplizi infernali» (PARENTI, p. 51). L'anima del poeta vive in una condizione di continua sofferenza, e dunque Sannazaro «conduce, in sette stanze, la sua “alma stanca” a identificarsi con i topici dannati dell'antichità» (ZAMPESE, p. 26). Sono in particolare citati espressamente due celebri episodi della mitologia classica: il primo è il mito di Sisifo (vv. 33-48), di cui nell'*Odissea* si narra come nell'oltretomba fosse condannato a rotolare eternamente sulle pendici di un'erta un macigno che, una volta sospinto in cima, ricadeva sempre giù in basso. Il secondo mito cui si fa esplicito riferimento (ai versi 49-64) è quello di Tantalo. Nella versione più comune della sua storia, Tantalo rubò l'ambrosia, il nettare degli dei, rapì Ganimede e si macchiò di altre colpe. Nell'oltretomba è condannato a stare dentro un laghetto su cui si protendono alcuni alberi carichi di frutta, ma è sempre affamato e assetato perché l'acqua si ritira e il vento solleva in aria i rami. Il supplizio di Tantalo fa la sua comparsa anche in

Dante, nella sesta cornice del *Purgatorio*, dove scontano la loro pena i golosi, tormentati da fame e sete continua, stimolati dal profumo di dolci frutti che pendono da due alberi posti all'ingresso e all'uscita della cornice e da una fonte d'acqua che sgorga dalla roccia. Trasparenti infine le allusioni al mito delle Danaidi (vv. 17-32), a Issione e alla sua ruota (vv. 81-96), a Tizio e all'avvoltoio che ne divora eternamente il fegato (vv. 97-112). Tra rimandi classici, spunti condivisi con il Cariteo e materiali di repertorio che si inseriscono nel filone tradizionale della descrizione degli inferi, Sannazaro riafferma un concetto già espresso altrove, e cioè che è meglio morire piuttosto che logorarsi in infiniti tormenti (e cfr. a riguardo le canzoni sannazariane XXV, vv. 66 e 77 e XLI, vv. 88-91).

METRO: Canzone di sette stanze di sedici versi, otto endecasillabi e otto settenari, a schema AbCBaaC cddEeDFF e congedo di 8 versi: wxxYyXZZ. È lo stesso schema metrico della canzone petrarchesca *Sì è debile il filo a cui s'attene* (RVF 37).

LXXV

Qual pena, lasso, è sì spietata e cruda
 giù nel gran pianto eterno,
 che nel mio petto interno
 via maggior non la senta l'alma stanca?
 La qual, dannata in questo vivo inferno, 5
 trema nel foco ignuda,
 e nel ghiaccio arde e suda,
 e tra speme e paura arrossa e 'mbianca.
 Così dì e notte manca,
 né col mancar degli anni 10
 manca di tanti affanni;
 c'Amor, del mio mal vago, vuol che sempre
 si strugga e si distempre,
 e per amenda de' passati danni
 abbia a cercar le pene ad una ad una 15
 et in sé sola poi soffrir ciascuna.

1-4. 'Quale pena, misero me, così spietata e crudele si trova giù negli Inferi (*giù nel gran pianto eterno*), che dentro di me l'anima stanca (di soffrire) non la senta più forte (*via maggior non la senta*)?'. L'avvio sembra modellato sull'attacco della canzone XVII del Cariteo («Quale odio, qual furor, qual ira immane / quai pianete maligni / han vostre voglie, unite, hor sì divise?»), anche se la tematica del componimento è completamente diversa. *Pianto eterno*: sintagma già usato da Dante, in *If.* IX, 44: «de la regina de l'eterno pianto». *Alma stanca*: si trova già in Petrarca *RVF* 173, v. 3: «dal cor l'anima stanca si scompagna»; 202, v. 11: «... fra l'alma stanca e 'l mortal colpo», e 299, v. 10: «ch'òra et riposo dava a l'alma stanca». In *RVF* 37, v. 11 l'anima invece è *trista*. **5-8.** 'La quale (anima), condannata in questo vivo inferno, trema nuda nel fuoco e brucia e si consuma nel ghiaccio, e, tra speranza e paura, diventa volta a volta rossa e bianca'. L'anima del poeta vive in una condizione di continua sofferenza, resa in maniera particolarmente efficace dal caratteristico ossimoro presente ai vv. 6-7: «trema nel foco ... / e nel ghiaccio arde (dove si noti anche il chiasmo)». *Vivo inferno*: perché è la vita ad essere un inferno per l'innamorato. Vedi Petrarca, *RVF* 345, 10: «né vorrei rivederla in questo inferno»

Tra le infide sorelle al mesto fiume
 (ahi fatiche diuturne!)
 il dì mille e mill'urne
 torna ad empir, tutte di fondo scosse; 20
 né per riposo mai d'ore notturne,
 per caldi né per brume,
 cessa dal suo costume,
 sì com'ella di lor pur una fosse;
 e se mai duol la mosse, 25
 trovando esauste e vòte
 di tristo umor le gote,
 sùbito torna indietro sospirando.
 Così sempre iterando
 sua disperata via per l'orme note, 30
 da quella schiera mai non si divide,
 poi che sua libertà di notte ancise.

e, nelle stesse Rime sannazariane, LXV 13: «... uscir da questo inferno, / e lasciar questa vita oscura e trista». *Arrossa e 'mbianca*: riprende ancora Petrarca, *RVF* 152, 11: «che 'n un punto arde, agghiaccia, arrossa e 'mbianca». **9-11**. 'Così giorno e notte vien meno (l'anima), né col passare del tempo, si sottrae (*manca*) a tanti affanni'. *Manca ... mancar ... manca ...*: polittoto e anadiplosi. Il concetto ricorda *RVF* 79, 9: «Così mancando vo di giorno in giorno». **12-16**. 'Perchè Amore, desideroso del mio dolore, vuole che sempre (l'anima) si tormenti (*si strugga*) e si avviliisca (*si distempra*) e, in riparazione (*amenda*) delle colpe passate, debba cercare le pene ad una ad una, e poi soffrire ciascuna di esse dentro di sé in solitudine'. *Si distempra*: *RVF*, 55, 14: «Amor ... / vòl che tra duo contrari mi distempra» (e vedi qui, XXV 65). **17-20**. 'E così l'anima torna ogni giorno tra le infide sorelle (le Danaidi) al triste fiume (ahi incessanti fatiche!) a riempire mille e mille urne, tutte prive di fondo'. Si allude qui al mito delle Danaidi, le cinquanta figlie di Danao e nipoti di Belo (per cui sono anche dette Belidi), che uccisero la prima notte di nozze i loro mariti. Sono perciò punite nell'Ade, costrette ad attingere per l'eternità l'acqua con orci forati. L'attacco di questa seconda stanza sarà ripreso da Bernardo Tasso nella canzone *Ben era assai, fanciul crudo spietato* (*Amori* I, XXII) ai vv. 29-33: «Vanno l'empie sorelle al mesto fiume / per gli orrori, e per l'ombre atre e notturne /

Indi dal suo voler fallace e strano
tirata al grande assalto,
per un poggio aspro et alto 35
ripinge un sasso faticoso e greve;
il qual, cadendo poi di salto in salto,
fa che sovente al piano
quella dolente in vano
discenda e s'affatiche in tempo breve 40
mille volte, e rileve
l'usato peso, e mai
non reste d'aver guai,
poggiando ognor ne la speranza prima;
e poi ch'è in su la cima, 45
ricaggia in pena più noiosa assai.
Così Sisifo in lei si vede, ah! lasso!,
e 'l salire e 'l cadere, e 'l monte e 'l sasso.

a toglier l'acque, afflitte et angosciose, / e sì come in più parti aperte l'urne / fosser, acciò più ognuna si consume». La canzone del Tasso si focalizza sul motivo tradizionale delle «tartaree pene» e, come si vedrà nei vv. successivi, presenta anche altri significativi punti di contatto con la sannazariana *Qual pena, lasso, è sì spietata e cruda*. Sannazaro «conduce, in sette stanze, la sua “alma stanca” a identificarsi con i topici dannati dell'antichità; nei suoi otto blocchi strofici, il Tasso rappresenta dapprima i personaggi tartarei, poi, a partire dalla quarta stanza, ne ripropone le sofferenze, ma investendone direttamente l'io lirico. Per questa operazione, utilizza materiali lessicali e rimici sannazariani, dislocandoli ordinatamente nelle due sezioni e innestandoli su un tessuto fonico ritmico petrarchesco» (ZAMPESE, pp. 26-27). *Di fondo scosse*: “scosso” nel senso di “privo di” è frequente in Petrarca (RVF 23, 138-39; 217, 13; 326, 5; ecc.). **21-24**. 'E non si ferma mai (*cessa dal suo costume*), né per riposarsi nelle ore notturne, né per il caldo né per il freddo (*brume*), come se fosse una di loro'. **25-28**. 'E se mai dolore la muove, trovando le guance prosciugate (*esauste*) e sprovviste di lacrime (*tristo umor*), torna subito indietro sospirando'. *Tristo umor*: le lacrime; è ripreso da Petrarca RVF, 216, 5: «In tristo humor vo li occhi consumando». *Esauste gote*: vedi RVF 58, 1: «La guancia che fu già piangendo stanca». **29-32**. 'Così, ripetendo sempre la sua strada senza speranza (*desperata*)

Al dolce suon de' rivi freschi e snelli

50

sitibunda poi sede;

e, quando ber si crede,

l'acqua da'labri s'allontana e fugge.

Né meno intorno agli occhi ancor si vede

da' bei rami novelli

55

frutti pender sì belli,

che, sol mirando, si consuma e sugge.

sulle medesime tracce (*l'orme note*), (l'anima) non si divise mai da quella schiera, dopo che di notte uccise la sua libertà'. *Desperata via*: è già in *RVF* 130, v. 2: «per desperata via son dilungato». *Sua libertà di notte ancise*: come le Danaidi uccisero i loro mariti; ad esse l'anima è rimasta sempre congiunta, da quando cadde sotto il giogo d'Amore. **33-46**. 'Poi, spinta verso il grande assalto dalla sua volontà fallace e insensata (*fallace e strano*), si ritrova a spingere un pesante masso su per un colle ripido (*aspro*) e alto; il quale (masso) rotolando giù di balzo in balzo, fa che spesso quella (l'anima) addolorata scenda invano alla pianura e si affatichi mille volte in breve tempo, e riprenda a trascinare il solito peso e non finisca mai di avere molestie, appoggiandosi sempre alla prima speranza; e quando arrivi in cima ricada in una sofferenza ancora più dolorosa'. *Grande assalto*: la passione amorosa; è metafora militare frequente in Petrarca (e vedi *RVF* 2, 9; 23, 21; 39, 1; 148, 9; ecc.). *Poggio aspro et alto*: è simile a *RVF* 2, v. 12: «overo al poggio faticoso et alto». *Di salto in salto*: è espressione usata dal Sannazaro anche nel componimento LXXXVII dei *Sonetti e canzoni*, al v. 12: «Questo è il camin che al ciel di salto in salto / conduce ...». **47-48**. 'Così in lei (nell'anima) si vede Sisifo, misero me!, e il salire, e lo scendere, e il monte e il sasso'. In questa stanza il poeta descrive l'anima intenta a spingere su per un colle un pesante masso che, ogni volta che si avvicina alla cima, rotola giù al punto di partenza. È qui ripresa la nota vicenda di Sisifo, che nella mitologia greca era ritenuto il più astuto dei mortali, protagonista di numerose storie che ne pongono in evidenza la capacità di ordire trame e tranelli. Già nell'*Odissea* (**XI, 593-600**) si narra che nell'oltretomba fosse condannato a rotolare eternamente sull'erta di una collina un macigno che, una volta spinto sulla vetta, ricade sempre giù in basso (di qui l'espressione «**fatica di Sisifo**» per indicare un'impresa che richiede grande sforzo senza alcun risultato). Anche questa stanza è ripresa da Bernardo Tasso nella già citata *Ben era assai*, ai vv. 15-28: «A poco a poco, faticato e lasso, / Sisifo poggia un alto orrido monte / con la pietra al suo mal fatta compagna, / e quando a quello altier calca la fronte, / e crede di posar, ritorna il sasso / al primier loco, / ond'ei si crucia e lagna, / e di lagrime amare il petto bagna; / ma poi che nulla val pianto o sospiri, / ritorna afflitto ove 'l gran peso vede / con l'affanato piede: / e come quei che fine al mal desiri, / il colle ascende, e crede / di trovar tregua a le fatiche in cima, / ma 'l sasso torna ov'ei lo tolse prima»; e ai vv. 57-70: «Tal io

E chi così la strugge,
 perché 'l duol sia maggiore,
 li fa sentir l'odore
 inchinando vèr lei li carchi rami; 60
 onde conven che brami
 e sol d'ombra si pasca e del suo errore,
 non stringendo altro mai che vento e fronde,
 e sia Tantalo posta in mezzo l'onde.
 Né questo ancor, quantunque acerbo e forte 65
 sia 'l martir che sostiene,
 l'afflige in tante pene,
 ma via maggior agli altri un se n'aggiunge:
 ché, se 'l dì mille volte a pianger vene
 la sua spietata sòrte, 70
 mille sente la morte
 che con finto terror l'assale e punge;

più di costor tristo e 'nfelice / col peso del dolor che meco porto / ascendo un sasso
 faticoso et alto / e sì tosto ch'io spero esser scorto / dove viver potrei lieto e felice, /
 faccio nel fondo un periglioso salto: / né sgomentato per lo primo assalto / de la
 fortuna, ancor debile poggio / col grave incarco su le stanche spalle / ma per l'usato
 calle / veloce scendo l'erto alpestro poggio: / così più volte falle / il mio pensier, né
 per salir mai sempre / men crude trovo l'amorose tempore». **49-56.** 'Al dolce suono di
 ruscelli freschi e rapidi (*snelli*) poi si siede assetata; ma quando crede di bere, l'acqua
 si allontana dalle sue labbra e scivola via. Allo stesso modo si vede pendere intorno
 agli occhi da giovani rami frutti così belli che solo a guardarli si consuma e tormenta
 (*sugge*)'. Si fa qui riferimento ad uno dei più celebri dannati dell'antica mitologia,
 Tantalo, nominato espressamente al v. 64. Nella versione più comune della sua
 storia, Tantalo rubò l'ambrosia, il nettare degli dei, rapì Ganimede e si macchiò di
 altre colpe. Nell'oltretomba è un vecchio immerso fino al collo in un laghetto su cui
 si protendono alberi carichi di frutta, ma è sempre affamato e assetato perché l'acqua
 si ritira e il vento solleva in aria i rami. Fonte diretta della figurazione sannazariana
 (come mostra PARENTI, pp. 53-54) è ancora Omero, *Odissea XI*, 582-592. *Rivi
 freschi e snelli*: l'espressione è ripresa quasi alla lettera da *RVF* 219, v. 4: «giù per
 lucidi, freschi rivi et snelli». **57-64.** 'E colui che tormenta così (*strugge*) l'anima,

e parli or presso or lunge
vedersi in su la testa
una selce funesta 75
con ruina cadere e con spavento,
né scema un sol momento
la paura e 'l dolor che la molesta.
Misera, or non è meglio un chiuder d'occhi
c'a tutt'or aspettar che 'l colpo scocchi? 80

affinchè il dolore sia maggiore, le fa sentire l'odore (dei frutti) piegando verso di lei i rami carichi; onde è costretta a rinfocolare il suo desiderio e a nutrirsi solo dell'ombra e delle sue illusioni, non stringendo mai altro che vento e foglie, e ad essere come Tantalo posto in mezzo alle onde'. *E sol d'ombra si pasca*: ricorda Petrarca, *RVF* 191, 10-11: «... che s'alcun vive / sol d'odore...»; 207, 58-59: «L'un vive, ecco, d'odor, là sul gran fiume; / io qui di foco et lume». **65-80**. 'Né solo questo l'affligge in tante pene, quantunque duro (*aspro*) e intenso (*forte*) sia il supplizio che patisce, ma agli altri si aggiunge un tormento ancora più grave: che, se di giorno piange mille volte il suo spietato destino, mille volte anche sente la morte che l'assale e la molesta con un vano terrore; e le sembra (*parli*) di vedere, ora più vicino ora più lontano, un'orribile pietra che le cada rovinosamente e con spavento sul capo; né vien meno un solo istante la paura e il dolore che la assillano'. Al supplizio descritto nei versi precedenti se ne aggiunge un altro, basato su una variante meno comune del mito di Tantalo, delineato qui ai versi 73-78, ossia l'incombere di un macigno (*selce funesta*) che sovrasta l'anima minacciando di schiacciarla e facendola così vivere in uno stato di terrore perenne (*né scema un sol momento la paura e 'l dolor che la molesta*). Una identica tortura si ritrova anche nella canzone II del Cariteo, ai versi 43-50: «Ne l'aere pende per mia morte un sasso, / che minaccia ruina ad tutte l'hore, / ond'io tremo morendo in tal martire. / Et quando di morire / cresce la speme a l'alma sbigottita, / quel sasso, che nel capo ognihor mi viene, / ne l'aere si retiene, / né cade, né si ferma. O dura vita!». E il Cariteo prosegue affermando che chi vuole vedere tutti i supplizi infernali riuniti in un sol luogo li vedrà dentro il suo cuore: «Chi vuole dunque vedere il mal che preme / quell'anime infelici et tormentate / ne li martiri del tartareo regno, / venga a mirar tutte le pene in seme / dentro 'l mio cor, ch'eternamente pate, / anzi il morir, martirio di lui degno», vv. 53-58. Il passo sannazariano ha vari modelli classici, e in particolare Lucrezio, *De Rerum Natura* III, 978: «Nec miser inpedens magnum timet aëre saxum / Tantalus ...», e Virgilio, *Eneide* VI, 602-603: «[...] / quo super atra silex iam iam lapsura cadentique / imminet adsimilis...». La stanza si chiude con un motivo già espresso altrove dal Sannazaro, e cioè che è meglio morire all'improvviso (*un chiuder d'occhi*) piuttosto che aspettare il colpo di grazia, logorandosi in infiniti tormenti (e cfr. a riguardo le canzoni sannazariane XXV, v. 66: «ché via meglio è 'l

In una rota poi volubil molto
 vede a forza legarsi,
 et in giro voltarsi
 col vento sempre, senza aver mai posa.
 Ahi stelle, ahi fati nel mio ben sì scarsi, 85
 come da quel bel volto
 m'avete escluso e tolto?
 E l'alma più nel ciel tornar non osa,
 poi che la sua nascosa
 speranza discoperse, 90
 e 'l suo desire aperse
 a tutto 'l mondo, che celar devea;
 onde quella sua dèa
 con ragion sì turbata a lei s'offerse.
 Or par che nel girar si fugga e segua, 95
 né, fuggendo o seguendo, ha pace o tregua.

morir che pianger sempre», e v. 77: «ché più pena è 'l tardar che l'ora estrema»; e XLI vv. 88-91: «era assai meglio / andar fanciul che vèglio; / ché desiàr non dee più lunga etade / chi pò gioven morire in libertade»). *Che 'l colpo scocchi*: è espressione usata dal Sannazaro anche nel componimento C dei *Sonetti e canzoni*, al v. 150: «ché vano è l'aspettar *che 'l colpo scocchi*»; ed è chiaramente modellata su RVF 207, 85-86: «*Aspett'io pur che scocchi / l'ultimo colpo*» (ma vedi anche 87, 1: «Sì tosto come aven *che l'arco scocchi*»). La materia dell'intera canzone ribadisce peraltro il legame profondo che lega Sannazaro agli autori e ai miti classici e che, in questo senso, lo caratterizza più tipicamente come autentico poeta umanista. Lo stesso discorso vale in proposito anche per il Cariteo, che compone versi analoghi a quelli del Sannazaro, a riprova che i due lavoravano in stretta contiguità e, probabilmente, basandosi su materiali comuni. **81-84.** 'Poi si vede legata con la forza a una ruota che gira vorticosamente (*volubil molto*) e (si vede) trascinare in cerchio dal vento senza fermarsi mai (*senza aver mai posa*)'. Prosegue la rassegna dei supplizi infernali con la ruota di Issione, padre dei Centauri, che per aver tentato di fare violenza a Giunone fu condannato a girare per l'eternità legato mani e piedi ai quattro raggi di una ruota cinta di serpenti. Una *volubil rota* si ha anche in RVF 325, vv. 106-107: «Detto questo, a la sua volubil rota / si volse, ...» (ma è la ruota della Fortuna, come pure

Al fin conven che per l'antiche colpe
 stia resupina in terra,
 a sostener la guerra
 d'un voltór famulento, aspro e rapace; 100
 lo qual, poi che col becco il petto afferra,
 par che la snerve e spolpe;
 unde è ragion che incolpe
 se stessa e 'l suo pensier vano e fallace,
 che la fe' troppo audace 105
 in cercar, per suo male,
 tentar cosa immortale.
 E, per più doglia, il cor sempre rinasce,
 e del suo danno pasce
 quel fier, che, più degiuno, ognor l'assale. 110
 C'or l'avess'ei già roso e svelto in tutto!
 poi che d'ogni mia speme è questo il frutto.

nelle *Familiars* XXIII 5, 15: «rota illa volubilis»). *Col vento ... senza aver mai posa*: ricorda lo scenario dantesco di *Inferno* V, 31 sgg.: «La bufera infernal, che mai non resta, / mena li spirti con la sua rapina; / [...]. / [...] / nulla speranza li conforta mai, / non che di posa, ma di minor pena». **85-87**. 'Ahi stelle, ahi fati così manchevoli (*scarsi*) nei riguardi del mio bene, perché mi avete esiliato e allontanato da quel volto?'. **88-96**. 'E l'anima non osa più tornare al cielo, dopo che rivelò la sua segreta (*nascosta*) speranza e mostrò a tutto il mondo il suo desiderio, che doveva tenere per sé; onde quella sua dea (la donna amata) giustamente (*con ragion*) si mostrò a lei irata e offesa. Ora sembra che nel girare fugga e insegue, né, fuggendo o inseguendo, trova pace o (almeno) sollievo (*tregua*)'. *Quella sua dea*: la donna amata; secondo un uso comune nella lirica d'amore, per cui si può rinviare a Petrarca, *RVF* 311, 8 e 337, 8: «il mio signor sedersi e la mia dea»; *Triumphus Mortis* I, 124: «vattene in pace, o vera mortal dea!». *Pace o tregua*: termini usati dal Sannazaro anche nella canzone LXIX al verso 80: «tempo non vi fia poi di *pace o tregua*». L'espressione torna anche in *RVF* 285, v. 14: «et sol quant'ella parla, ò pace o tregua» e 316, v. 1: «Tempo era omai da trovar pace o tregua». **97-107**. 'Alla fine (l'anima), a causa delle passate colpe, è costretta a restare supina a terra, a sopportare (*sostener*) gli assalti di un avvoltoio affamato (*voltór famulento*), crudele e avido; il

Canzon mia, mai nel cielo
tra li beati spirti
non fui; ma vo' ben dirti 115
che 'l fonte ond'esce sì perpetua noia
trapassa ogni altra gioia;

quale, dopo averne afferrato il petto con il becco, sembra che lo faccia a pezzi e lo spolpi; onde è giusto (è *ragion*) che (l'anima) incolpi se stessa e la sua volontà vana e ingannevole, che la rese troppo audace nel lanciarsi, per suo danno, in un'impresa immortale'. Ultimo *exemplum* mitologico: Tizio, il gigante figlio della Terra, condannato per l'offesa recata a Latona a veder il suo fegato eternamente divorato da un avvoltoio. La fonte più prossima è qui Virgilio, *Eneide* VI, 595-600: «Nec non et Tityon, [...], / cernere erat, [...] / [...], rostroque immanis voltur obunco / immortale iecur tondens fecundaque poenis / viscera rimaturque epulis habitatque sub alto / pectore, nec fibris requies datur ulla renatis». Ma vedi anche *Odissea* XI, 576-581; Lucrezio, *De rerum natura*, 984-994. *Antiche colpe*: è anche nel numero XCI dei *Sonetti e canzoni*, al verso 2: «vi rispinge a dir le colpe antiche». E vedi Petrarca, *RVF* 81, 1: «... sotto 'l fascio *antico* / de le *mie colpe*». *Sostener la guerra*: è usato dal Sannazaro nella stessa accezione, e cioè sopportare la guerra d'Amore, nel componimento XXXIII dei *Sonetti e canzoni*, ai versi 17-18: «ch'io non son forte a sostener la guerra / che Amor mi fa col suo spietato laccio». È calco dantesco (*If.* II, 2-4: «m'apparecchiava a *sostener la guerra* / sì del cammino e sì de la pietate»), ma per il concetto ricorda piuttosto Petrarca, *RVF* 264, 111-112: «a soffrir l'aspra guerra / che 'ncontra me medesmo seppi ordire». Gli aggettivi *rapace* e *famulento*, qui riferiti ad un avvoltoio, tornano nel componimento CI di queste *Rime* al verso 85, riferiti però ad un lupo: «ché quel *rapace* e *famulento* lupo»; e vedi anche *Arcadia* III, 27: «... per subvenire alle famulente pecorelle». *Snerve* e *spolpe* tornano entrambi nel già citato capitolo CI, al v. 135: «prima che 'l corpo mio si *snerve* o *spolpe*», e richiamano *RVF* 195, v. 10: «infin ch'i' mi disosso et snervo et spolpo». *Pensier fallace*: ricorda i «pensier fallaci» del sonetto LXXXI di queste *Rime*, v. 2. **108-112.** 'E, per accrescere il dolore, il cuore si rigenera sempre, e nutre (*pasce*) di sé quel feroce (avvoltoio) che, ancora più affamato, lo assale continuamente (*ognor l'assale*). Che l'avesse egli già divorato e estirpato alla radice, dal momento che questo è il frutto di ogni mia speranza'. *L'avess'ei già roso e svelto*: sono elementi di linguaggio petroso che rimandano a Dante (*Così nel mio parlar [Rime CIII], 25: «sì di rodermi il core a scorza a scorza»; Inferno XIII, 95: «Quando si parte l'anima feroce / dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta»*), ma anche a Petrarca (*RVF* 360, 69-70: «ché legno vecchio mai non *ròse* tarlo / come questi *'l mio core ...*»). **113-120.** Congedo. 'Canzone mia, non fui mai nel cielo tra gli spiriti beati, ma voglio comunque dirti che la fonte da dove esce un così continuo dolore supera (*trapassa*) ogni altra gioia; (la supera) in maniera tale che potrai, se Amore vorrà seguirti, andar gridando di selva in selva come io non desidero né vita né libertà più di essa'. L'attacco richiama da vicino quello del congedo della canzone II del Cariteo, vv. 66-

tal che potrai, s'Amor vorrà seguirti,
di selva in selva gir gridando ch'io
né vita più né libertà desio.

120

67: «Canzone, io non fui mai / nei campi Elisi et fortunate valli». Il modello è, ancora una volta, Virgilio, *Eneide* VI, 638-639: «Devenere locos laetos et amoena virecta / fortunatorum nemorum sedesque beatas», ma entrambi i poeti tengono presente il congedo di *RVF* 23 (161 sgg.: «*Canzon, i' non fu' mai* quel nuvol d'oro / [...]; / *ma* fui ben fiamma ...»). *Di selva in selva*: riprende alla lettera ancora *RVF* 23 (v. 159).

CANZONE LXXXIII

La canzone LXXXIII è componimento di natura amorosa, ed è incentrata sul tipico motivo della fuga dai tormenti d'Amore. Dal testo non si ricavano elementi utili a stabilirne con sicurezza la cronologia. Nelle prime due stanze il poeta si lamenta perché non è possibile sfuggire in alcun luogo alle persecuzioni di Amore che, ovunque il poeta si nasconda, gli mostra i gesti e le parole della sua donna, costringendolo a piangere ininterrottamente. Nella terza stanza il poeta è ormai completamente solo, abbandonato da tutti, anche dalle divinità marine che gli erano sempre state fedeli guide. Al poeta non resta dunque che invocare la morte, perché a nulla serve indugiare nelle tenebre del mondo a chi ha perso la grazia del cielo. Nella stanza conclusiva il poeta afferma che non c'è fine alla guerra contro Amore e contro i mostri, le fiere e le potenze ostili che popolano la selva di questo mondo. Solo Dio può recare soccorso al poeta e infondergli il coraggio per affrontare l'ultima battaglia: perché è degno di uno spirito nobile o vivere bene o morire con onore (vv. 63-64). In conclusione, quindi, il poeta sceglie di non sottrarsi al suo destino, affermando che la fuga sarebbe inutile; decide piuttosto di affrontare le sue pene senza aspettarsi alcun sollievo, perché la sofferenza non svanisce con il passare del tempo o con la fuga (vv. 67-68), onde è inutile gridare ed è folle continuare a lamentarsi. Il poeta abbandona dunque ogni inganno e speranza intorno a questa vita, comprendendo che il dolore è più lieve a chi lo sa accettare. Da notare infine come anche in questo componimento un ruolo di particolare spicco sia affidato ad alcune figure della mitologia classica (e, in

particolare, Portuno e Galatea [v. 34], la maga Circe [v. 44], il gigante Anteo [v. 57], Giunone [v. 60], a sottolineare, ancora una volta, il rilievo fondamentale delle fonti classiche nella ricetta poetica del Sannazaro.

METRO: Canzone di cinque stanze di tredici versi, di cui solo due settenari, a schema ABCABCcDEeDFF, e congedo di 7 versi: wXYyXZZ. È lo stesso schema della canzone petrarchesca *Di pensier in pensier, di monte in monte* (RVF 129).

LXXXIII

In qual dura alpe, in qual solingo e strano
 litoandrò io, in qual sì nudo scoglio,
 che da' tuoi messi mi difenda, Amore?
 e che quella leggiadra e bianca mano
 e que' begli occhi, donde io viver soglio, 5
 non mi stian sempre fissi in mezzo al core?
 Lasso, se 'l gran dolore
 per morte ha fin, perché non pensi almeno
 liberarti d'affanni, o misera alma?
 perché questa tua salma 10
 coprir non lasci qui dal tuo terreno?
 ché chi fugge, e 'l suo mal si tira appresso,
 cielo pò ben cangiar, ma non se stesso.

1-6. 'Su quale duro monte, su quale spiaggia solitaria e remota andrò io, su quale scoglio così desolato, che mi difenda dai tuoi messi, Amore? E che quella leggiadra e bianca mano e quei begli occhi, dai quali traggio la mia vita, non mi stiano sempre piantati in mezzo al cuore?'. L'avvio è modellato sull'attacco della petrarchesca *Di pensier in pensier, di monte in monte* (RVF 129), vv. 1-6: «Di pensier in pensier, di monte in monte / mi guida Amor, ch'ogni segnato calle / provo contrario a la tranquilla vita. / Se 'n solitaria spiaggia, rivo o fonte, / se 'n fra duo poggi siede ombrosa valle, / ivi s'acqueta l'alma sbigottita». Il poeta si lamenta perché non è possibile sfuggire in alcun luogo, anche solitario e remoto, alle persecuzioni di Amore, che sguinzaglia ovunque i suoi messi (la bianca mano e i begli occhi) contro di lui. Lo stesso concetto è espresso all'inizio della sestina III del Cariteo, ai vv. 1-6: «Tentato ho d'ingannar gli occhi et la mente / fuggendo inanzi al raggio de la Luna, / che più m'accende il cor de viva fiamma / quando più freddo mostra il bianco lume; / ma non fuggii giamai dal suo bel viso, / ch'ella non mi seguesse in ogni parte». *Da' tuoi messi ...*, Amore: la stessa immagine in Dante, *Rime*, L [*La disperata mente*], v. 68: «per che l'entrare a tutt'altri è conteso / fuor ch'a' messi d'Amor»; e poi in Petrarca, RVF 58, 6; 325, 20: «inde i messi d'Amor armati usciro»; 349, 1. *Bianca mano*: sintagma petrarchesco (e cfr. RVF 37, 98: «le man bianche sottili»; 38, 12: «Et d'una bianca mano ancho mi doglio»; 199, 1: «O bella man, che mi destringi 'l core»; 208, 12: «Basciale 'l piede, o la man bella et bianca», *et alia*; ma vedi anche Ovidio, *Heroides* XVIII, 16: «Iam tibi *formosam* porriget illa *manum*»). Il Sannazaro vi ricorre sovente in queste *Rime*: e cfr. qui XLI, 72-74 (e la nota relativa). **7-13.** 'Mi-

Se al freddo Tanai, a le cocenti arene
di Libia io vo, se dove nasce il sole 15
o dove il sente in mar strider Atlante,
colui, che sol di pianto mi mantene,
mi rappresenta i gesti e le parole,
per cui spargendo vo lacrime tante.
Dolci accoglienze sante, 20

sero me, se un così grande dolore finisce solo con la morte, perché non pensi almeno a liberarti dagli affanni, o anima infelice? Perché non lasci seppellire nella tua terra (*coprir non lasci qui dal tuo terreno*) questo tuo corpo (*salma*)? E certo chi fugge e si porta appresso il suo male, può anche cambiare (*cangiar*) cielo ma non cambia se stesso'. Se solo la morte può mettere fine al dolore – si chiede il poeta – perché non consegnarsi ad essa nella propria terra, anziché fuggire e portarsi dietro il proprio tormento? La sentenza è tratta di peso da Orazio, *Epistolae* I, 11, 27: «caelum non animum mutant qui trans mare currunt», e introduce il tema, caratteristico della diatriba cinico-stoica, dell'inutile agitazione di chi consuma la vita tra un viaggio e l'altro e spostandosi continuamente di luogo in luogo, quasi fosse in fuga da se stesso. Seneca, *Epistolae ad Lucilium* 28, 1-2, lo fa risalire a Socrate: «Hoc tibi soli putas accidisse et admiraris quasi rem novam quod peregrinatione tam longa et tot loco rum varietatibus non discussisti tristitiam gravitatemque mentis? Animum debes mutare, non caelum. [...] Hoc idem querenti cuidam Socrates ait: “quid miraris nihil tibi peregrinationes prodesse, cum te circumferas?”» (BETTINZOLI 2015). **14-19.** '(Anche) se andassi nelle regioni del freddo Tanai, nei caldi deserti della Libia, dove nasce il sole, o dove Atlante lo sente calare tra le onde ribollenti, colui (Amore) che mi tiene in vita solo con il pianto, mi mostrerebbe i gesti e le parole per cui io vado spargendo tante lacrime'. In qualunque parte del mondo il poeta si nascondesse, Amore farebbe balenare ai suoi occhi i gesti e le parole della sua donna, facendolo piangere ininterrottamente. Questa seconda stanza richiama la corrispettiva del principale modello petrarchesco, *RVF* 129, dove ai vv. 15-18 è espresso il medesimo concetto: «... ogni habitato loco / è nemico mortal degli occhi miei. / A ciascun passo nasce un penser novo / de la mia donna ...». La traccia argomentativa è desunta tuttavia anche qui da una fonte classica (Properzio II, 30, 1-2: «quo fugis, a demens? nulla est fuga: tu licet usque / ad Tanain fugies, usque sequitur Amor»), che si ricollega allo stesso filone di pensiero già messo a frutto nei versi precedenti (BETTINZOLI 2015). Un tipico riferimento al *freddo Tanai* si ha anche in Dante, *Inferno* XXXII, v. 27: «né Tanai là sotto 'l freddo cielo». È il fiume russo Don, celebre per le sue acque gelide già nell'antichità (e vedi Virgilio, *Georgiche* IV, 517: «Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem»). *Sol di pianto mi mantene*: ricorda Petrarca, *RVF* 127, 18: «Amor col rimembrar sol mi mantene» (e 268, 33). *Lacrime tante*: stessa clausola in *RVF* 201, 14. **20-26.** 'O dolci e sante accoglienze, o onestà e bellezza non mai viste, o senno sovraumano, o intelligenza altera, che siete soliti

onestà mai non vista e leggiadria,
senno sopra l'uman, concetto altero,
che 'l mio stanco pensiero
guidar solete al ciel per piana via,
or mi conven di voi pur viver privo, 25
se chi perde un tal ben si può dir vivo.

Vivo fui io, mentre tener la vela
fermo potei de la mia ricca nave,
e venian l'aure a' miei desir seconde.
Poi che importuna nube il sol mi cela, 30
sento fortuna ognor farsi più grave,
se ben mi accorgo al mormorar de l'onde;
né già più mi risponde
Portuno o Galatea, che fur più volte
al mio bel navigar felici scorte. 35
Or ripregando morte
vo, che le voci mie pietos'ascolte;

guidare la mai stanca mente (*'l mio stanco pensiero*) al cielo per la strada più agevole e sicura (*piana*), ora è necessario che io viva senza di voi, se chi perde un tale bene si può definire vivo'. Il poeta è ora costretto a vivere lontano dalle virtù celesti della sua donna, se può dirsi vita quella di chi abbia perso un tale bene. *Dolci accoglienze sante*: cfr. *RVF* 343, v. 9: «O che dolci accoglienze, et caste, et pie» (e vedi già Dante, *Purgatorio* VII, 1: «Poscia che l'accoglienze oneste e liete»). Santagata segnala che il sintagma «dolci accoglienze» è ciniano: «oimè, dolce accoglienza» (*Oimè, lasso, quelle trezze*, 15). *Leggiadria*: è termine petrarchesco e ricorre insieme a onestà in *RVF* 112, 7: «or vestirsi honestate, or leggiadria» e 261, v. 6: «Come è giunta honestà con leggiadria». *Stanco pensiero*: è ancora in Petrarca, *RVF* 269, 2: «che facean ombra al mio stanco pensiero». *Guidar ... al ciel per piana via*: ricorda Petrarca, *RVF* 13, 13: «da lei vien l'animosa leggiadria / ch'al ciel ti scorge per destro sentiero», e 105, 71: «e i segni del bel volto / che mi conducon per più piana via». **27-29**. 'Fui realmente vivo finché potei governare con fermezza la vela della mia ricca nave, e i venti spiravano favorevoli ai miei desideri (*venian l'aure a' miei desir seconde*)'. I venti erano favorevoli al poeta anche nel sonetto XXXIV di queste

c'a bada star non dee nel mondo cieco
chi la grazia del ciel non ha più seco.

Vita, che, di tormenti e d'error piena, 40
sei pur di pianto e di sospir albergo;
vita, che mai non riposasti un'ora,
quando mi lascerai, falsa sirena?
Maligna Circe, per cui volto e tergo
portai cangiati sempre e porto ancora, 45
quando sarò mai fòra
di tuoi stretti legami, o forte maga?
quando ricovrarò l'antica forma?
ché già non metto un'orma
che bisulca non sia, ferina e vaga, 50
poscia che dietro a te perdei la luce
che data mi era qui per segno e duce.

Rime, al v. 8: «quest'aure, che mi fur gran tempo amiche». *L'aure a' miei desir seconde*: richiama quasi alla lettera *RVF* 180, v. 6: «dritto per l'aure al suo desir seconde». **30-35**. 'Da quando una nuvola molesta mi nasconde il sole, sento la bufera farsi sempre più minacciosa, se ben distinguo lo scrosciare delle onde; né già mi rispondono più Portuno o Galatea, che più volte furono felici compagni di viaggio durante il mio bel navigare'. C'è stato dunque un tempo in cui la nave del poeta solcava i mari, sospinta da venti propizi; ma da quando una nuvola ha oscurato il suo sole (la sua donna), la tempesta va crescendo e anche le ninfe e le divinità marine (qui rappresentati da Portuno, dio dei porti, e Galatea, una delle cinquanta Nereidi) gli negano il loro soccorso. *Importuna nube*: è simile a *RVF* 66, v. 1: «L'aere gravato, et l'importuna nebbia». La metafora della nube che oscura il sole sta ad indicare naturalmente l'assenza dell'amata; e sull'immagine della donna-sole, ricorrente nelle *Rime* del Sannazaro, vedi qui **LIX**, 17-19 (e la nota relativa). *Mormorar de l'onde*: è clausola petrarchesca (già in *RVF* 237, v. 27: «... col mormorar de l'onde»), di ascendenza classicheggiante (cfr. in particolare Virgilio, *Georgiche* I, 109-110: «(unda) cadens raucum per levia murmur / saxa ciet»). **36-39**. 'Ora vado pregando la morte affinché ascolti le mie parole dolenti; perché chi non ha più la grazia del cielo non deve restare nel mondo cieco'. Al poeta non resta dunque che invocare la morte, perché a nulla serve indugiare nelle tenebre del mondo a chi ha perso la grazia del cielo. *Mondo cieco*: è sintagma già dantesco (e vedi *If.* IV, 13:

Oh chi fia mai che di quest'empia guerra
 pace m'apporte? oh perc'al mondo io nacqui,
 se veder non devea del mio mal fine? 55
 se lutar con un'idra che mi atterra?
 con un Anteo, sotto il qual vinto giacqui,
 con mille ispide fiere peregrine,
 tra boschi folti e spine,
 come irata Giunon seppe guidarme? 60
 Ma tu che pòi, Signor, movi al mio scampo,
 che con disnore in campo
 non pèra, anzi al bisogno stringa l'arme;
 c'a generoso spirto o viver bene
 o morir altamente si convene. 65

«Or discendiam qua giù nel *cieco mondo*») e petrarchesco (cfr. *RVF* 28, 8: «ch'al cieco mondo à già volte le spalle»; 248, v. 4: «ma al mondo cieco, che virtù non cura»; 325, v. 89: «chiaro mostrando al mondo sordo e cieco»). L'espressione ritorna anche nell'*Arcadia, ecl.* III, 56: «per questo il cieco mondo», e in queste stesse *Rime* (XVII, 9: «Ma tu ben poi dolerti, o cieco mondo»). **40-43.** 'O vita, che, piena di tormenti e di errori, sei albergo di pianto e di sospiri ininterrotti; o vita, che non avesti mai riposo, o falsa sirena, quando mi lascerai andare?'. L'attacco di questa stanza ricorda l'avvio del sonetto XIX dei *Sonetti e canzoni*, vv. 1-4: «O vita, vita non, ma vivo affanno, / nave di vetro in mar di cieco orrore, / sotto pioggia di pianto e di dolore / che sempre cresce con vergogna e danno». Simili alla domanda al v. 43 anche alcune domande del medesimo sonetto: «Quando vid'io mai di sereno o lieto?», v. 9; «quando passò quest'alma ora tranquilla?», v. 10; «quando il mio cor fu libero o quieto?». **44-52.** 'O (vita), maligna Circe a causa della quale recaì sempre e conservo tuttora mutati il volto e il dorso, quando sarò mai libero dalle tue catene, o potente maga? Quando riacquisterò il mio aspetto originale? Perché non lascio impronta che non sia divisa in due, animalesca ed errabonda, da che persi a causa tua la luce che mi era stata data qui come segnale e guida'. L'impronta lasciata dal poeta è *bisulca*, cioè divisa in due, ed è la forma propria delle zampe dei ruminanti, con chiaro riferimento al celebre episodio omerico della maga Circe che trasformò in bestie i compagni di Ulisse. *Duce*: guida; la donna amata, di cui si canta in questi versi l'ormai irrecuperabile assenza. È termine prettamente dantesco, usato da Petrarca in un'unica occasione con riferimento a Laura (e vedi *RVF* 357, 1-3: «Ogni giorno mi par più di mill'anni / ch'i' segua la mia fida et cara duce / che mi condusse

Non aspettar, canzone,
 conforto al dolor mio, poi che sei certa
 che terminar nol pò tempo né loco;
 e gridar mi val poco,
 sì che 'l più star sarebbe insania aperta.

70

al mondo ...». In questa stanza il poeta afferma che la vita non è che albergo di pianti e sospiri, falsa sirena, maligna Circe che trasforma in bestie chi entra nella sua dimora. Quando mai sarà concesso al poeta di recuperare le sue fattezze umane, se ora ha perso anche la luce (la donna amata) che lo guidava nel suo cammino? **53-55**. 'Oh chi sarà mai che mi conceda pace in questa ingiusta (*empia*) guerra? Oh perché venni al mondo se non dovevo vedere la fine del mio dolore?'. La guerra scatenata da Amore è definita qui *empia*, cioè ingiusta, come anche altrove in queste *Rime* (così ad es. canzone a XXXIII, v. 21: «prego men dura sia la indegna guerra»; e vedi, per alto analogo sintagma, la nota a LIII, 27-29. *Veder ... del mio mal fine*: ricorda Petrarca, *RVF* 23, 144: «et anchor poi trovai di quel mal fine». **56-60**. '(Perché venni al mondo, se non dovevo far altro che) lottare con un'idra invincibile, con un'Anteo al quale cedetti una volta per sempre, con mille belve orride e strane, tra boschi intricati e spinosi, dove un'irata Giunone volle guidarmi?'. L'idra, Anteo, le orride fiere, la selva selvaggia sono naturalmente altrettanti volti della passione e del labirinto amoroso. *Tra boschi folti e spine*: ricorda Petrarca, *RVF* 214, 23: «... in quel bosco, folto di spine». Anche se in contesto diverso, i termini *fiere* e *ispide* tornano pure in *RVF* 360, v. 47: «fiere et ladri rapaci, ispidi dumi». *Come irata Giunon*: vedi *RVF* 202, 6: «come irato ciel ...». **61-65**. 'Ma tu che puoi, o Signore, accorri in mio aiuto affinché non muoia con disonore, e anzi impugni le armi in battaglia; perché a uno spirito nobile si addice o vivere bene o morire dignitosamente (*altamente*)'. Ai vv. 61-62 sono in rima i termini *scampo* e *campo*, come in Dante, *If.* XXII, 1-3: «Io vidi già cavalier muover *campo*, / e cominciar stormo e far lor mostra / e talvolta partir per loro *scampo*». Per il concetto vedi invece *RVF* 207, vv. 92-93: «Canzon mia, fermo in campo / starò, ch'elli è disnor morir fuggendo». *Al bisogno stringa l'arme*: richiama Petrarca, *RVF* 2, 11: «che potesse al bisogno prender l'arme». Il poeta afferma in questi versi che non c'è fine alla guerra contro i mostri, le fiere e le potenze ostili che popolano la selva di questo mondo. Solo Dio può recare soccorso al poeta e infondergli il coraggio di impugnare le armi per l'ultima battaglia. **66-72**. Congedo. 'O canzone, non aspettare conforto al mio dolore; sai bene infatti che né il passare del tempo né il trasferirsi altrove è in grado di porvi fine; e lamentarsi serve a poco, così che il restare ancora sarebbe una follia (*insania aperta*). Abbandoniamo ormai questa ingannevole speranza, poiché un dolore che si sopporta bene è assai meno pesante (*assai men preme*)'. La speranza è *fallace* anche in Petrarca, dove è epiteto quasi costante (vedi *RVF* 21, v. 6: «vive in speranza debile e fallace» e 294, v. 14: «veramente fallace è la speranza»). La sentenza conclusiva è invece ricalcata su Ovidio, *Amores* I, 2, 10: «Cedamus: leve fit, quod bene fertur, onus»; il che ci riporta alla parallela conclusione della prima stanza, a quel fondo di

Lasciamo omai questa fallace speme,
chè 'l mal che ben si porta, assai men preme.

saggezza antica e di rassegnazione stoica che percorre l'intero componimento (BETTINZOLI 2015). Il poeta dice alla canzone di non aspettarsi alcun sollievo e conclude affermando che il dolore non svanisce con il passare del tempo o il mutar di luoghi, ed è inutile gridare ed è folle continuare a lamentarsi. Abbandoniamo dunque ogni inganno e speranza di questa vita, perché il tormento è più lieve a chi lo sa accettare.

CANZONE LXXXIX

La canzone LXXXIX è l'ultima delle nove canoniche sannazariane, escludendo quindi le *Rime disperse*. All'interno del componimento si possono individuare alcuni riferimenti utili a stabilirne con una certa precisione la cronologia. Come ha sottolineato Dionisotti, «per la sua collocazione è da credere sia posteriore alla canz. LXIX, e però non può essere posteriore al 1493» perché vi si esalta come vivo e vegeto il «famoso e degno erede» (v. 88) di Alfonso il Magnanimo, cioè Ferrante, e con lui i due «bei remi che uscir di tal radice» (v. 96), cioè Alfonso duca di Calabria e Federico, di cui si ricordano le maggiori imprese militari. C'è inoltre un riferimento al giovane Ferrandino «che oggi orna il mondo sol con sua beltade, / ma la futura etade / con gesti illustrerà», di cui si preconizzano le virtù che saranno poi in effetti celebrate nella canzone XI, del 1495-96 (DIONISOTTI, p. 170).

Per gli argomenti che vi sono esposti il componimento tende a configurarsi come una ricapitolazione dei principali temi trattati dal Sannazaro nelle sue canzoni e, in particolare, del tema amoroso e di quello politico o encomiastico/celebrativo. La canzone, come altre che abbiamo già analizzato, presenta inoltre un deciso carattere metaletterario, di riflessione e teorizzazione circa le ragioni inerenti al fare poesia. Essa si apre ripercorrendo le situazioni più tipiche della consueta materia amorosa, che il poeta afferma però di voler abbandonare per dedicarsi ad altro ed elevarsi alla gloria poetica, onde garantire eterna fama al suo nome («Or mi vorrei levar con altri vanni, / per potermi di lauro ornar le chiome / e con più saldo nome / lassar di me

qua giù memoria eterna», vv. 35-38). Nelle stanze successive il poeta introduce la tematica politica e encomiastico/celebrativa, l'unica che può condurlo alla fama eterna, legando il suo destino a quello della casata aragonese. Ed è su questa nota infatti che il Sannazaro chiude il congedo: «Canzon, / [...] / vedrai col suo poeta / Napol bella levarsi e viver sempre», con una suggestiva immagine della città natale che si eleva nel cielo dell'immortalità insieme al suo poeta.

METRO: Canzone di otto stanze di quindici versi, di cui quattro settenari, a schema ABbCABbCCDdEFeF, e congedo di 7 versi: WXxYZyZ. È lo stesso schema della petrarchesca *Una donna più bella assai che 'l sole* (RVF 119), ma con una stanza in più rispetto al suo modello (unica infrazione, in questo senso, nella serie canonica delle canzoni sannazariane).

LXXXIX

Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno
 che fur mia scorta a l'amoroso passo,
 quel mio dir frale e basso
 alzar, cantando in più lodato stile.
 Or m'è già presso il quartodecim'anno 5
 de' miei martir, che in questo viver lasso
 mi riten, privo e casso
 di libertà, quel bel viso gentile;
 né posso ancor lo ingegno oscuro e vile
 dal visco, ove a tutt'ore Amor lo intrica, 10
 per industria o fatica
 liberar sì che alquanto si rileve.
 Onde la mente, che di viver brama,
 veggendo il tempo breve,
 non ardisce sperar più eterna fama. 15

1-4. 'Sperai per molto tempo, e le Muse che furono mia guida all'amoroso passo lo sanno, di innalzare la mia poesia (*quel mio dir*) fragile e bassa, cantando in uno stile più degno di lode'. *Sperai gran tempo*: l'espressione ricorre anche nel modello petrarchesco, *RVF* 119, 14: «*spero* per lei *gran tempo* / viver ...». *Alzar ... in più lodato stile*: si veda, dello stesso Sannazaro, *Arcadia ecl.* XI, 112-13: «E perché al fine *alzar* conviemmi alquanto, / lassando il pastoral ruvido *stile*». **5-8.** 'Ora si avvicina già il quattordicesimo anniversario dall'inizio delle mie sofferenze, da che quel bel viso nobile mi trattiene, privo della libertà, in questa misera esistenza (*viver lasso*)'. *Quartodecim'anno*: è uno dei tre anniversari presenti nei *Sonetti e canzoni*, insieme a «l'undecim'anno» del sonetto LXXVI, v. 11 e al «sestodecim'anno» del sonetto XCVIII, v. 10. Questi tre anniversari dell'amore sono utili alla datazione delle *Rime* sannazariane, e «testimoniano di un disegno di canzoniere petrarchesco, per una sola donna, non per donne diverse, che senza dubbio il Sannazaro a un dato momento vagheggiò e abbozzò nella raccolta a noi giunta delle sue *Rime*» (DIONISOTTI, p. 166). Il motivo rinvia naturalmente ai *Rerum vulgarium fragmenta* (e si vedano, per l'analoga formulazione, 50, 55: «ch'io son già [...] / ben presso al decim'anno»; 62, 9: «Or volge, Signor mio, l'undecimo anno»; 79, 2: «del quarto decimo anno ch'io sospiro»; ecc.). *Privo e casso*: sinonimi, resi nella parafrasi con

Qual pregio, lasso, il cieco mondo errante
 vide mai tal, che questo agguagliar possa?
 Lassar la carne e l'ossa
 sepolte in terra, e 'l nome alzarsi a volo?
 O vigilie, o fatiche oneste e sante, 20
 rimarrò io pur chiuso in poca fossa?
 Né fia mai tolta o scossa
 di tal paura l'alma o di tal duolo?
 Se le vostr'acque, o Muse, adoro e còlo,
 se i vostri boschi con piacer frequento, 25
 se, di voi sol contento,
 dispregio quel che più la turba estima,
 non mi lasciate, prego, in preda a morte;
 ché dal cantar mio prima
 mi prometteste già più lieta sòrte. 30

un unico termine. Con il significato di «privo», *casso* ricorre anche in Petrarca, *RVF* 294, v. 6: «Amor de la sua luce ignudo et *casso*». **9-12.** 'Né posso ancora liberare per via di solerzia o di fatica l'ingegno pigro e codardo dagli allettamenti con cui Amore lo tiene invischiato, in modo che si risollevi e si innalzi'. *Oscuro e vile*: la stessa dittologia in *Arcadia*, ecl. XI, 115: «Non fa per me più suono oscuro e vile». *Visco*: è già in *RVF* 40, v. 3: «et s'io mi svolvo dal tenace *visco*», e indica l'intrico della passione amorosa. **13-15.** 'Per cui la mente che desidera vivere, comprendendo che ormai non resta più molto tempo (*veggendo il tempo breve*), non ha più l'ardire di sperare fama eterna'. Versi che contengono una dichiarazione metapoetica: l'io lirico afferma che ha più volte cercato di lasciare la poesia amorosa per elevarsi «cantando in più lodato stile», ma non vi è riuscito e ormai è tardi per aspirare alla fama eterna. *Eterna fama*: è sintagma ricorrente in queste *Rime* (XXXVII, 7; LIII, 58; LXXIX, 6; C, 121) e anche nell'*Arcadia* (V, 13 e VII, 32), legato al motivo topico della poesia eternatrice. **16-23.** 'Misero me, quale pregio vide mai il mondo cieco e folle che possa eguagliarsi a questo? Che cioè, pur lasciando sepolte in terra la carne e le ossa, la fama (*il nome*) possa spiccare il volo (nel cielo dell'eternità)? O veglie, o fatiche nobili e sante, rimarrò dunque chiuso per sempre in una angusta tomba? Né la mia anima sarà mai liberata (*tolta o scossa*) da una tal paura e dolore?'. *Qual pregio*: cfr. canzone XXV, v. 34 e la nota relativa. *Cieco mondo*: vedi qui LXXXIII, v. 38 e la nota relativa. *La carne e l'ossa*: è già in *RVF* 37, v. 120: «O spirto ignudo od uom

Basti fin qui le pene e i duri affanni
 in tante carte e le mie gravi some
 aver mostrato, e come
 Amore i suoi seguaci alfin governa.
 Or mi vorrei levar con altri vanni, 35
 per potermi di lauro ornar le chiome
 e con più saldo nome
 lassar di me qua giù memoria eterna.
 Ma il dolor, che ne l'anima si interna,
 la confonde per forza e volge altrove, 40
 tal che con mille prove
 far non poss'io che di se stessa pensi
 né che ritorni al suo vero camino.
 Misera, che, fra i sensi
 summersa già, non vede il suo destino! 45

di carne et d'ossa» (e vedi anche Dante, *If.* XXVII, 73: «Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe» e *Pg.* XXIX, 124: «l'altr'era come se le carni e l'ossa»). *L'ossa sepolte*: già in queste *Rime*, LXIX, v. 22: «sperate d'illustrar l'ossa sepolte». *Alzarsi a volo*: vedi canzone LIX, nota al v. 52; e canzone LIII, 59 sgg. : «ché chi di venir brama / in qualche chiaro grido / non sol per mirar fiso / negli atti d'un bel viso / si pòte a vuolo alzar dal proprio nido». *O vigilie, o fatiche ...*: sono le veglie di studio, le fatiche dell'esercizio letterario, che il poeta teme qui vane e senza frutto. La coppia *oneste* e *sante* ricorre già nel sonetto LXI di queste *Rime*, al v. 11: «ovunque ferman l'orme oneste e sante?», come anche l'espressione *in poca fossa* richiama il v. 75 della canzone LIII: «in una breve fossa». **24-30**. 'O Muse, se adoro e venero (*còlo*) le vostre acque, se frequento volentieri i vostri boschi, se, pago solo di voi, disprezzo quello che la massa tiene in maggior considerazione (*dispregio quel che più la turba estima*), vi prego, non mi lasciate in preda alla morte; poiché per il mio cantare mi prometteste già in passato un destino più felice (*più lieta sòrte*). *Còlo*: latinismo, nel senso di venerare, onorare; già usato da Petrarca, *RVF* 321, v. 11: «che per te consacrato honoro et còlo». *Dispregio ... la turba estima*: come già nella canzone LIII, 66-68: «non sa la turba sciocca / de' miseri mortali / qual pregio è rimaner dopo mill'anni»; e vedi anche LXIX, 17-18. *Lieta sòrte*: già in queste *Rime* (XX, 7 e XXXIX, 3). Il Sannazaro ritornerà sull'iniziazione poetica ricevuta dalle Muse in un celebre passo dell'autobiografica elegia a Cassandra Marchese

Non vede il ciel, che con benigni aspetti,
 per farla gloriosa et immortale,
 gli avea dato con l'ale
 materia da potersi alzar di terra,
 mostrando a nostra età chiari e perfetti 50
 animi, a cui giamai non calse o cale
 se non di pregio eguale
 a lor virtù sempr'una in pace e in guerra.
 Lasso, chi mi tien qui, che non mi sferra?
 Ché avendo di parlar sì largo campo, 55
 del desir tutto avampo,
 sol per mostrare a chi mi incende e strugge
 che, senza dir degli occhi o del bel velo
 o di lei che mi fugge,
 si pò con altra gloria andare in cielo. 60

(III, 2, 1-34). **31-34.** 'Basti aver mostrato fino a qui in tante pagine le pene, i duri affanni e il mio grave fardello (*some*), e come Amore infine maltratta i suoi seguaci'. *In tante carte*: simile a *di tante carte*, canzone LIII, v. 45. *Gravi some*: sintagma già petrarchesco (vedi *RVF* 74, v. 4: «per fuggir de sospir' sì *gravi some*»). *E come Amore ... governa*: ricorda Petrarca, *RVF* 79, 7: «Amor [...] / tal mi governa ...» e, sia pur in altra accezione, 73, 71: «come Amor dolcemente gli governa». **35-38.** 'Ora vorrei spiccare il volo con altre penne (*vanni*) per potermi coronare di lauro, e con più salda fama lasciare qua giù (in terra) un ricordo eterno di me'. In questi versi il poeta afferma che è ormai giunto il momento di lasciare la poesia amorosa, che ha già praticato a sufficienza, per dedicarsi ad altra materia di canto («Or mi vorrei levar con altri *vanni*») e raggiungere così la gloria. Si è dunque anche qui su un piano metapoetico e torna il motivo della poesia eternatrice, che sola può garantire l'immortalità. È cifra caratteristica, come si è detto, della lirica sannazariana, per cui si vedano le canzoni LIII, 35-37 e LXIX, 29-32 (e le note relative). *Memoria eterna*: è già in *RVF* 327, 14: «fia del tuo nome qui memoria eterna» (e cfr. anche Virgilio, *Eneide* IX, 446-447: «si quid mea carmina possunt, / nulla dies umquam memori vos eximet aevo»). **39-45.** 'Ma il dolore che si profonda (*si interna*) nell'anima la confonde e la trascina altrove, in modo tale che neanche con mille sforzi riesco a farla pensare a se stessa e tornare al suo vero cammino. O misera (anima) che, già sommersa fra i sensi, non vede il suo destino!'. *L'anima s'interna*: riprende *RVF*

Così quel che cantò del gran Pelide,
 del forte Aiace e poi del saggio Ulisse,
 e quel altro che scrisse
 l'arme e gli affanni del figliol d'Anchise,
 più chiari son di quei che 'l mondo vide 65
 pianger dì e notte le amorse risse,
 ché tal legge prescrisse
 natura a chi ad amor virtù sommise.
 Beati spirti, a cui per fato arrise
 sì lieto il ciel, che dal terreno manto 70
 con lor soave canto
 si alzà sopra quest'aere oscuro e fosco!
 Ché se viver qua giù tanto ne aggrada
 errando in questo bosco,
 che fia salir per la superna strada? 75

327, 11: «ove nel suo Factor *l'alma s'interna*» (in rima con *memoria eterna*, citato alla nota precedente). *Vero camino*: cfr. (anche se in contesto diverso) il *ver camin* di LXIX, v. 25. **46-53**. '(L'anima) non vede il cielo che con benevola disposizione (*benigni aspetti*) le aveva dato, per renderla gloriosa e immortale, insieme alle ali materia con cui potersi levare in alto, facendo sorgere alla nostra epoca animi illustri e perfetti, a cui mai non importò o importa (*a cui giamai non calse o cale*) se non di un pregio uguale alla loro virtù, che è sempre la stessa sia in pace sia in guerra'. *Non vede il ciel*: si collega alla stanza precedente con modi da *coblas capfinidas* (... *non vede il suo destino / Non vede il ciel*). *Benigni aspetti*: in senso astrologico, come a RVF 325, 65: «Venere e 'l padre con benigni aspecti». *Alzar di terra*: ricorda Petrarca, RVF 81, 12-14: «Qual gratia, qual amore o qual destino / *mi darà penne* in guisa di colomba, / ch'i' mi riposi, *et levimi da terra?*». *Nostra età*: è già in queste *Rime* al v. 2 del sonetto XII. **54**. 'Misero me, chi mi trattiene qui, e non mi libera dai ceppi (*non mi sferra*)? *Non mi sferra*: con analogo significato, è già in RVF 134, v. 7: «et non m'ancide Amor, et *non mi sferra*». **55-60**. 'Perché avendo a disposizione così vasta materia di canto, avvampo tutto di desiderio, solo per mostrare a chi mi incendia e tormenta che ci si può elevare al cielo con altra gloria, senza narrare degli occhi, del bel velo o di lei (della donna amata) che fugge da me'. L'io lirico ribadisce di poter fare a meno della poesia amorosa, e vuole dimostrare che è possibile raggiungere la gloria (*andare in cielo*) anche senza di essa.

Benigno Apollo, che a quel sacro fonte,
 che inonda il felicissimo Elicona,
 la 've a tutt'or risona
 la lira tua, ti stai soavemente,
 potrò dir io con rime argute e pronte 80
 il bel principio altero, e la corona
 vittrice, onde Aragona
 sparse l'imperio suo per ogni gente?
 O dirò sol di quello a chi il ponente
 parendo angusto, il braccio infin qui stese? 85
 et a mille altre imprese
 Italia aggiunse? Ove con vivi esempi
 lasciò poi sì famoso e degno erede,
 che adorna i nostri tempi
 con le rare virtù che in sé possede. 90

61-68. 'Così quello (Omero) che cantò del grande Achille (*del gran Pelide*), del crudele (*forte*) Aiace e poi del saggio Ulisse, e quell'altro (Virgilio) che scrisse delle armi e dei tormenti di Enea (*del figliol d'Anchise*), sono più famosi di quelli che il mondo vide piangere giorno e notte le liti (*risse*) amorose (cioè i poeti d'amore), perché la natura fissò tale legge a chi subordinò (*sommise*) la virtù all'amore'. Aiace è *forte* anche in *RVF* 232, v. 11: «Aiace in molti, et poi in se stesso, *forte*», e Achille e Ulisse ricorrono insieme in *RVF* 186, v. 6: «Achille, Ulixè et gli altri semidei»; da notare che nello stesso sonetto 186 sono citati, nell'ordine, Virgilio e Omero, nonché Enea, Achille e Ulisse, che ritornano tutti nella quinta stanza di questa canzone. *L'arme e gli affanni*: ricorda il proemio dell'*Eneide* («Arma virumque cano ...»), dove anche si insiste a più riprese sugli affanni di Enea (vv. 3-5: «... multum ille et terris iactatus et alto / [...], / multa quoque et bello passus ...»). *A chi ad amor virtù sommise*: ricorda, anche se in diverso contesto, *If.* V, 38-39: «... i peccator carnali / che la ragion sommettono al talento». **69-72.** 'Beati spiriti, a cui per loro destino il cielo arrise così propizio, che dalla coltre terrena si elevarono con il loro soave canto sopra questa oscura e cupa regione!'. *Beati spirti*: è già in queste *Rime*, canzone LXXV, 114. *Aere fosco*: sempre in queste *Rime*, capitolo C, v. 60: «non ti scorgeva ben per l'*äer fosco*» e capitolo CI, v. 40: «Non mi tolse il veder quel *äer fosco*». Ha qualche affinità con la clausola dantesca «... per l'aura fosca» di *If.* XXIII, 78 e XXVIII, 104. **73-75.** 'Che se ci aggrada tanto vivere qua giù (in terra) dilungandoci

Alma gentil che tutte l'altre vinci,
 se tanto ai versi miei prometter lice,
 il tuo nome felice
 Lete non sentirà mai ne le mie carte;
 né tacerò, se pur fia ch'io cominci, 95
 i bei rami che uscìr di tal radice;
 l'una e l'altra fenice
 che per te spandon l'ale in ogni parte:
 questa che, Italia ornando col suo Marte,
 guarda col becco il proprio e l'altrui nido; 100
 quella che con un grido
 su la riva del Reno, e poi su l'acque
 di Nettuno, disperse ogni altro uccello;
 ché così al cielo piacque,
 per far più il secol nostro adorno e bello. 105

senza meta per questo bosco, che sarà mai salire per la strada che porta al cielo?'. La selva terrena di questi versi rinvia alla canzone LXXXIII, dove l'io lirico si aggira, in lotta «con mille ispide fiere peregrine, / tra boschi folti ...» (v. 59). *Superna strada*: è già in *RVF* 306, v. 13: «tutti rivolti a la *superna strada*». **76-83**. 'O benevolo Apollo, dolcemente assiso presso quel sacro fonte che scorre sulle pendici del beatissimo monte Elicono, laddove risuona senza fine la tua lira, potrò io cantare (*dir*) con rime melodiose e incalzanti (*pronte*) la bella, nobile stirpe e la corona vittoriosa grazie a cui la casata d'Aragona sparse il suo impero per ogni popolo?'. L'attacco di questa stanza ricorda, oltre a Dante, *Pd.* I, 13: «O buono Appollo ...», il verso 105 della canzone VII del Cariteo: «E'n mezzo al sacro fonte d'Helicone». *Sacro fonte*: è pure sintagma dantesco (cfr. *Pd.* XII, 62: «al *sacro fonte* ...»). Il monte Elicono è definito *felicissimo*, perché sede delle Muse (e vedi *RVF* 28, 40, dove troviamo il «sanctissimo Elicono»). *Rime argute*: musicali, melodiose. È in questa accezione un latinismo (per cui cfr. ad esempio, Orazio, *Epistolae* II, 2, 90: «argutos ... poetas»), già usato dal Sannazaro nell'*Arcadia*: «E per li ombrosi rami, le argute cicale cantando si affaticavano ...» (X, 59). *Corona vittrice, onde Aragona ...*: ricorda *Arcadia*, VII, 9: «la recolenda memoria del vittorioso re Alfonso di Aragona ...». **84-90**. 'O parlerò solo di colui che, non bastandogli il ponente, stese fin qui il suo braccio? Colui che aggiunse a tante altre conquiste (*impres*e) anche l'Italia? Dove con vivi esempi lasciò poi un tal famoso e degno erede, che adorna la nostra epoca

Indi, se aven che al viver frale e manco
 non lenti il corso il mio debile ingegno,
 ma con vittoria al segno
 pur giunga, sì com'io bramando spero,
 pria che dal fascio faticato e stanco 110
 si parta e lasse il suo corporeo regno,
 benché frale et indegno,
 si sforzerà con stil grave e severo
 sacrar, cantando, un altro spirto altero,
 che oggi orna il mondo sol con sua beltade, 115
 ma la futura etade
 con gesti illustrerà, per quanto or veggio;

con le sue rare virtù'. Colui che stese il braccio «et a mille altre imprese Italia aggiunse» è Alfonso V d'Aragona, detto il Magnanimo, e il «famoso e degno erede» è Ferrante, qui presentato come ancora in vita. In questa stanza, ormai abbandonato il tema amoroso dei versi precedenti, il poeta ritorna al filone encomiastico/celebrativo, esaltando i sovrani aragonesi. Un simile riferimento al Sannazaro e ai membri della casata aragonese si trova anche nella canzone X del Cariteo, al v. 42: «Lui de gli Alfonsi et di Ferrandi cante». *Vivi esempi*: simile in queste *Rime* a XI, 58: «e fra sì manifesti e veri esempi». *Rare virtù*: già in questi *Sonetti e canzoni*, LXX, v. 1: «O di rara virtù gran tempo albergo». **91-94**. 'Nobile anima che vinci tutte le altre, se è lecito promettere tanto ai miei versi, il tuo nome beato non sarà mai attinto dall'acqua del Lete grazie alla mia poesia'. L'«alma gentil» è quella di Ferrante, che spicca su ogni altra e il cui nome non sarà mai dimenticato. *Alma gentil*: è già in *RVF* 31, v. 1: «Questa anima gentil che si diparte»; 146, v. 2: «alma gentil chui tante carte vergo» (dove tornano anche le *carte*, qui presenti al v. 94); 325, v. 10: «... l'alma gentile»; e vedi poi naturalmente 53, 1: «spirto gentil, che quelle membra reggi». *Se tanto ai versi miei prometter lice*: vedi anche *Arcadia*, ecl. XI, 160: «se tanto i versi miei prometter ponno». È motivo di ascendenza virgiliana (*Eneide* IX, 446-47: «si quid mea carmina possunt, / nulla dies umquam memori vos eximet aevo»), ripreso da Petrarca, *RVF*, 327, 12-14: «et se mie rime alcuna cosa ponno, / consecrata fra i nobili intellecti / fia del tuo nome qui memoria eterna». *Lete*: nella mitologia greca, il fiume della dimenticanza, a cui dovevano abbeverarsi le anime dell'oltretomba. Nel *Purgatorio* dantesco, è il fiume la cui acqua dà alle anime l'oblio dei peccati trascorsi. E vedi anche Petrarca, *RVF*, 336, 1-2: «Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella / ch'indi per Lethe esser non po' sbandita». **95-105**. 'Né tacerò, se soltanto mi sarà dato di cominciare, i bei rami che uscirono da una tal radice; le fenici che in tuo

ai quali il ciel riserbe i giorni mei,
che 'l veda in alto seggio
carco tornar di spoglie e di trofei!

120

Canzon, tu vedi ben che 'l gran desio
di sì breve parlar non reman sazio,

nome distendono (*spandon*) le ali per ogni dove; l'una che, rendendo illustre l'Italia con le sue virtù militari (*Italia ornando col suo Marte*), protegge (*guarda*) con il becco il nido proprio e quello altrui; l'altra che con un grido sulla sponda del Reno, e poi sul mare (*su l'acque di Nettuno*), scacciò ogni altro uccello perché così volle il cielo, per rendere la nostra epoca più splendida e leggiadra'. I *bei rami che uscìr di tal radice* sono Alfonso duca di Calabria e Federico, di cui si ricordano le gesta in Italia e «su la riva del Reno», cioè in Lorena, al seguito di Carlo il Temerario (DIONISOTTI, p. 170). *Bei rami*: tipico sintagma petrarchesco (cfr. *RVF* 60, 2; 126, 40; 142, 14; 211, 10; e 318, 11). *L'una e l'altra fenice*: l'immagine della fenice compare già nell'*Arcadia* a indicare Napoli e i suoi principi aragonesi (XII, 43: «... la bella ninfa che bagna lo amato nido de la tua singulare fenice»). In questa stanza emerge chiaramente la volontà del poeta di dedicarsi esclusivamente alla poesia encomiastico/celebrativa, e vi è anche un veloce accenno a taluni possibili sviluppi di quelle tematiche, che restano però al semplice stato di abbozzo. **106-117**. 'Quindi, se avviene che il mio debole ingegno non intralci il corso della mia fragile e incerta esistenza, ma (questa) giunga al traguardo vittoriosamente, così come io spero con tutte le forze, prima che abbandoni il fardello (*fascio*) affaticato e stanco del suo corpo (cioè prima che io muoia), benché fragile e manchevole, si sforzerà (il mio ingegno) con stile solenne (*grave*) e severo di consacrare, cantando, un altro spirito maestoso che oggi rende illustre (*orna*) il mondo solo con la sua bellezza, ma, se ben vedo, renderà illustre con le sue imprese (*con gesti*) l'età futura'. *Debile ingegno*: già in queste *Rime*, al sonetto XXXVI, v. 13: «che 'l mio *debile ingegno* sollevando». *Al segno ... giunga*: ricorda Petrarca, *RVF* 354, 5: «dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno». *Dal fascio faticato e stanco*: riprende *RVF* 81, 1: «Io son sì stanco sotto 'l fascio antico / de le mie colpe ...». *Un altro spirto altero, che oggi orna il mondo ...*: è il giovane Ferrandino di cui è ricordata qui la «beltade», come anche nella canzone XI, vv. 44-45: «Ben provide a' di nostri il Re superno / quando a tanto valor tanta beltade, / per adornarne il mondo, insieme aggiunse». **118-120**. 'Alle quali (gesta) il cielo riservi i miei giorni, affinché possa vederlo (Ferrandino) tornare sul trono carico di bottini e di trofei!'. *Alto seggio*: sintagma dantesco (e cfr. *If.* I, 128 e XXVII, 111). *Spoglie e trofei*: compaiono insieme anche nel sonetto XCIII di queste *Rime*, ai vv. 3-4: «di palme un tempo ornata e di trofei, / or di più sante spoglie e più leggiadre». Il poeta annuncia che, se vivrà ancora a sufficienza, canterà le gesta future del giovane Ferrandino. Questi, come è noto, succeduto al padre Alfonso, che aveva abdicato in suo favore nel gennaio del 1495, morì prematuramente di malattia nell'ottobre del 1496. **121-127**. Congedo. 'Canzone, tu vedi bene che il grande desiderio non è soddisfatto da un così breve parlare,

ove maggiore spazio

alma vorrebbe più tranquilla e lieta.

Ma se pur fia che Amor non mi distempre, 125

vedrai col suo poeta

Napol bella levarsi e viver sempre.

laddove un discorso più ampio (*maggior spazio*) richiederebbe un'anima più serena e distesa. Ma, se avverrà che Amore non consumi ogni mia forza, vedrai la bella Napoli elevarsi con il suo poeta e vivere per sempre'. Per la rima *distempre : sempre* e i suoi ascendenti petrarcheschi, vedi qui la canzone XXV, 65-66 (e la nota relativa). Il testo si chiude con la suggestiva immagine della città di Napoli che si eleva e raggiunge la gloria eterna insieme al suo poeta (cioè Sannazaro stesso) a sottolineare, ancora una volta, in chiave umanistica la funzione sublimante e eternatrice della poesia.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI JACOPO SANNAZARO

Opere, a cura di Enrico Carrara, Torino, UTET, 1952.

Opere Volgari, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.

De partu Virginis, a cura di Charles Fantazzi e Alessandro Perosa, Firenze, Olschki, 1988.

Arcadia, a cura di Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990.

De partu Virginis. Il parto della Vergine. Volgarizzamento di Giovanni Giolito de' Ferrari, a cura di Stefano Prandi, Roma, Città Nuova, 2001.

Latin Poetry, translated by Michael C. J. Putnam, Cambridge-London, Harvard University Press, 2009.

Epigrammi, a cura di Chiara Frison, Padova, Il poligrafo, 2011.

Arcadia, a cura di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.

STUDI E ALTRA BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1982.

ALIGHIERI INFERNO

Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi, 2013.

AGENO

Franca Brambilla Ageno, *Per il testo del Sannazaro volgare*, in «Romance Philology», XVII, 1963, pp. 431-41.

BECHERUCCI

Isabella Becherucci, *Le novelle di Sincero e di Carino (Arcadia VII-VIII)*, in «Per leggere», XII, n° 23, 2012, pp.49-78.

BESOMI

Il commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona 2-9 ottobre 1989, a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser, 1992.

BETTINZOLI 2006

Attilio Bettinzoli, *Idillio e disincanto: le Elegiae di Iacopo 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) raccolti da Davide Canfora e Angela Caracciolo Aricò, Bari, Cacucci, 2006, pp. 17-37.

BETTINZOLI 2015

Attilio Bettinzoli, *La fuga, il sogno, la morte. Su alcune "rime" di Iacopo Sannazaro*, in corso di stampa.

BOZZETTI 1996

Cesare Bozzetti, *Un madrigale adespoto ed inedito e una canzone di dubbia attribuzione*, in *Operosa parva per Gianni Antonini*, a cura di D. De Robertis e F. Gavazzeni, Verona, Valdonega, 1996, pp. 135-146.

BOZZETTI 1997

Note per un'edizione critica del Canzoniere di Iacopo Sannazaro, in «Studi di Filologia italiana», LV, 1997, pp. 111-126.

CARITEO

Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali, a cura di Erasmo Pèrcopo, Napoli, 1892.

CASTAGNOLA

Raffaella Castagnola, *Morte e fama in Sannazaro, Rime LXXIX*, in «Per leggere», IX, n°17, 2009, pp. 55-64.

CONCORDANZA

Concordanza del Canzoniere di Francesco Petrarca, a cura di Giuseppe Savoca e Bartolo Calderone, Firenze, Olschki, 2011.

CORTI 1968

Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro, in *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, 1968, pp. 97-118 (poi in EAD., *Metodi e Fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 305-324).

DE JENARO

Pietro Jacopo De Jennaro, *Rime e lettere*, a cura di Maria Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.

DERAMAIX

Marc Deramaix, *La genèse du De partu Virginis de J. Sannazar et trois églogues latines inédites de Gilles de Viterbe*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age», CII, 1990, pp. 173-276.

DIONISOTTI

Carlo Dionisotti, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, in GSLI, CXL, 1963, pp. 161-211 (poi in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, vol. II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 1-37).

FAINI

Marco Faini, *Un frammento manoscritto delle Rime di Sannazaro e un esemplare sconosciuto della prima ristampa dell'Arcadia*, in «La

Bibliofilia», CXI, 2009, pp. 161-179.

FANARA 2000

Rosangela Fanara, *Strutture macrotestuali nei "Sonetti et canzoni" di Jacobo Sannazaro*, Pisa-Roma, IEPI, 2000.

FANARA 2007

Rosangela Fanara, *Sulla struttura del Canzoniere di J. Sannazaro: posizione e definizione della dedica a Cassandra Marchese*, in «Critica letteraria», XXXV, 2007, pp. 267-276.

FANTI

Claudia Fanti, *L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo*, «Italianistica», XIV, 1985, pp.23-44.

FENZI

Enrico Fenzi, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'«Endimione»*, in «Studi di Filologia e Letteratura» (Università degli Studi di Genova. Istituto di Letteratura italiana), I, 1970, pp. 1-83.

GHINASSI

Ghino Ghinassi, «Lingua Nostra», XXII, 1961, pp. 135-37 (rec. Mauro).

GORNI

Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993.

MENGALDO 1962 a

Pier Vincenzo Mengaldo, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in GSLI, CXXXIX, 1962, pp. 219-245.

MENGALDO 1962 b

Pier Vincenzo Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXVI, 1962, pp. 1-47.

MENGALDO 1963

Pier Vincenzo Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.

MENGALDO 2008

Pier Vincenzo Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008.

PARENTI

Giovanni Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993.

PATELLA

Ciro Patella, *Il napoletano oratoriano nella tradizione delle «Rime» del Sannazaro*, in «Misure critiche», VIII, 1978, pp. 5-19.

PETRARCA

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1996.

PRANDI

Stefano Prandi, *Jacopo Sannazaro*, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, vol. II. *Quattrocento – Settecento*, Torino, Einaudi – Gallimard, 1998, pp. 493-516.

RAIMONDI

Ezio Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in *Premarinismo e pregongorismo. Atti del Convegno internazionale* (Roma, 19-20 aprile 1971), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, pp. 95-123 (poi in ID. *I sentieri del lettore*, I. *Da Dante a Tasso*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 315-353).

RICCUCCI 2000

Marina Riccucci, *La profezia del vate. Sannazaro e il 'caeruleus Proteus'*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», III, 2, 2000, pp. 245-287.

RICCUCCI 2001

Marina Riccucci, *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001.

SANTAGATA

Marco Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

VECCE 1988

Carlo Vecce, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova, Antenore, 1988.

VECCE 1990

Carlo Vecce, *Multiplex hic anguis. Gli epigrammi di Sannazaro contro Poliziano*, in «Rinascimento», XLI, 1990, pp. 235-255.

VECCE 1991

Carlo Vecce, *MAIORA NUMINA. La prima poesia religiosa e la "Lamentatio" di Sannazaro*, in «Studi e problemi di critica testuale», n° 43, ott. 1991, pp. 49-94.

VECCE 1998

Carlo Vecce, *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Università degli studi di Messina, 1998.

VECCE 2008

Carlo Vecce, *Echi contiani nella Napoli aragonese*, in *Giusto de' Conti da Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di I. Pantani, Roma, Bolzoni, 2008, pp. 297-315.

VECCE 2012

Carlo Vecce, *Boccaccio e Sannazaro (angioini)*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012, pp. 103-118.

VELLI

Giuseppe Velli, *Un sonetto del Sannazaro*, in ID., *Tra lettura e creazione. Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, pp. 57-72.

ZAMPESE

Cristina Zampese, *Tevere e Arno: studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 26-28.