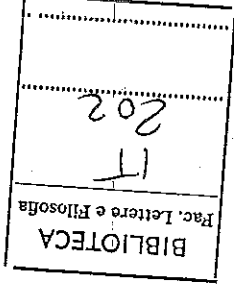
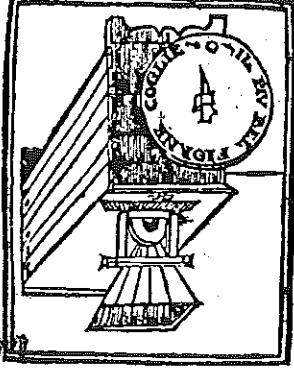


STUDI DI FILOLOGIA ITALIANA

BOLETTINO ANNUALE
DELL'ACCADEMIA DELLA CRUSCA
VOLUME LV

UNIVERSITA' DI NAPOLI
Biblioteca Facoltà di
Lettere e Filosofia

24157



FIRENZE
LE LETTERE
MCMXXCVII

NOTE PER UN'EDIZIONE CRITICA
DEL 'CANZONIERE' DI IACOPO SANNAZARO

Non c'è alcuna testimonianza, né d'autore, né d'altri, o dichiarazione di stampatore, o documento qualsiasi, niente insomma che ci autorizzi a considerare la *princeps* dei *Sonetti e canzoni* come il prodotto di un'ultima volontà di Sannazaro in merito alle proprie rime. Eppure ciò è quanto hanno presupposto, esplicitamente o implicitamente, quasi tutti gli editori e gli studiosi¹; e con alcune buone ragioni, bisogna dire. Anzi tutto, anche se non si sa chi l'abbia curata, quella prima edizione fu pubblicata, nel 1530, circa tre mesi dopo la morte del poeta. Un lasso di tempo sufficiente per la stampa, piuttosto insufficiente per permettere a qualcuno, dopo la scomparsa dell'autore e senza sue indicazioni, di raccogliere le rime, ordinarle e stabilirne la lezione.

Inoltre il fatto che delle 101 rime presenti nella silloge edita, otto ci siano state trasmesse soltanto dalla stessa (sono i m. IX, XIX, XXIX, XXXIII, XXXV, LXXXIV, LXXX, LXXXIII dell'edizione del Mauro, che sbaglia computando nelle 8 anche XXVIII, di cui abbiamo nella tradizione manoscritta una redazione diversa da quella a stampa, e non computando invece XIX, di cui abbiamo sì una attestazione manoscritta cronologicamente alta, ma dimostrabilmente derivata dalla *princeps*)², lascia sospettare il ricorso a materiale in possesso esclusivo dell'autore. Se a ciò si aggiunge che la *princeps* è portatrice di una quantità veramente rilevante di lezioni singolari e che queste hanno tutta l'aria di essere varianti d'autore ultime, e difficili non pensare che lo stampatore abbia utilizzato un manoscritto, o più manoscritti, preparato, o preparati, da Sannazaro.

E da notare che anche certe stranezze dell'ordinamento della silloge (una prima parte di 32 rime non intitolata come tale; una seconda parte di 66 rime invece esplicitamente intitolata come tale; tre capitoli finali tipografica-

¹ Cfr. I. Sannazaro, *Opere volgari*, a c. di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961; P. V. Mengaldo, *Contributi ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, GSLI, CXXXIX (1962), pp. 219-45; C. Dionisotti, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, GSLI, CXL (1963), pp. 161-211; M. Santagata, *La lirica aragonese*, Padova, Antenore, 1979. La conoscenza della *Nota sul testo*: Rime nell'edizione del Mauro e degli studi citati, sopra tutti, del Mengaldo e del Dionisotti è presupposto indispensabile per capire il presente articolo che ad essi fa continuo riferimento.

² Cfr. Sannazaro, *Opere*, p. 448.

Boz 25771

5

mente separati dalle rime stesse e tra di loro e sole rime provviste di didascalie iniziali; la lettera di dedica a Cassandra Marchese che, come ha mostrato Carlo Dionisotti, è stata aggiunta da ultimo in quanto non conosciuta insieme alle rime, e quindi non prevista, dallo stampatore) sono stranezze che, comunque si voglia interpretarle, si spiegano più come meccanismi giustapposizioni di blocchi di materiali preesistenti che come deliberate e cervelotiche iniziative editoriali. Insomma, o si pensa che la *princeps* contenga una silloge di rime del tutto arbitrariamente costituita al di fuori della volontà dell'autore, e allora non ha senso distinguere tra rime incluse e rime non incluse in essa, cioè non ha senso parlare di 'disperse'; ma di ogni singola rima, comunque tradita e di cui si abbia ragione di riconoscere la paternità sannazariana, bisognerà cercare di stabilire uno stemma che tenga conto di un'eventuale storia redazionale, e poi di tutte le rime proporre un ordinamento. O si pensa, al contrario, che la silloge sia d'autore e ne rappresenti l'ultima volontà, e allora il problema dell'ordinamento non esiste, né esiste quello del testo base, salvo possibilmente riconoscere e correggere gli errori della *princeps*: restando aperto il problema degli stemmi delle redazioni anteriori all'ultima (a stampa nella prima edizione) ricavabili o non ricavabili dalla tradizione manoscritta, nonché i problemi di testo e di tradizione delle 'disperse', ovvero delle rime escluse da Sannazaro dalla sua silloge definitiva o perché da lui sottratte in una fase dell'elaborazione di questa (e quindi propriamente si dovrebbe parlare di rime 'ritirate'), o perché mai coinvolte nell'elaborazione stessa. O, infine, 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. Come ha fatto Dionisotti, che (a mio parere inopportuno) ha dimostrato con argomenti formali, storici, culturali e di cronologia delle rime che un canzoniere sannazariano è riconoscibile solo nelle 66 rime della cosiddetta 'Parte seconda', restandone avulse e di destinazione incerta le prime 32 rime e la lettera alla Marchese e restandone separati, a sé stanti (come è chiaro anche tipograficamente) i tre capitoli finali. Ma allora, se si accetta, come io accetto, questo terzo modo di considerare la *princeps*, se si accettano, cioè, la discussione e l'analisi di Dionisotti, un nuovo problema si propone: è 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*? E questo il problema di cui intendo qui trattare.

lirico e non più pastorale) e finisce con un sonetto di delusione e di rinuncia e di invocazione alla morte. La sesta iniziale serve anche a preannunciare, con la mancanza di uno svolgimento interno propria della forma metrica, la mancanza di una dinamica narrativa all'interno del canzoniere. Il sonetto finale delimita in uno spazio esistenziale di sedici anni le esperienze affettive, minime o massime, di cui sono prodotti e espressioni le rime raccolte. E poiché Sannazaro colloca il 'quartodecim' anno nella canzone *Sperai gran tempo* (LXXXIX), egli permette, come ha dimostrato Dionisotti, di identificare il sedicesimo anno con il 1494. Con il che il suddetto spazio esistenziale coincide sostanzialmente con quello stesso presupposto dall'*Arcadia* e come quello si conclude prima che, nel 1495, Carlo VIII invada e conquistasse Napoli. In altre parole, Sannazaro dopo il 1504 respinge il proprio canzoniere a prima della grande crisi del regno aragonese, ciò che lo obbliga, nell'atto di organizzarlo definitivamente, a escluderne non solo le rime che gli apparissero superflue, o ripetitive, o oramai, dato il tumultuoso tempo trascorso, difficilmente decodificabili dalle nuove generazioni di lettori, ma anche e sopra tutto le rime che fossero per i lettori inequivocabilmente databili a dopo il 1494. Subito, così, nasce il sospetto che le 32 rime della cosiddetta 'prima parte' siano in realtà rime 'ritirate', estrapolate da ultimo dal canzoniere in seguito, tra l'altro, alla decisione presa di delimitarlo a prima del '94. Infatti non pare un caso che di esse le sole tre rime sicuramente databili in base alle occasioni, il son. IV, il son. XXII e la canzone XI, siano posteriori; altre, come i sonetti VII e XX, rimandino a occasioni ormai troppo povere di interesse per i lettori cinquecenteschi; altre, come XXVIII e XXIX, siano legate a temi esclusi dal canzoniere, o, peggio ancora, a temi che vi avranno ben diversi sviluppi, come XXVI e XXVII; altre ancora, infine, appaiono difficilmente comprensibili, come XXX, XXXI e XXXII. Pare naturale dunque che, poiché l'ultima operazione compiuta da Sannazaro sarebbe stata la sottrazione di 32 rime (dopo averle, si badi bene, tutte ricorrette e dopo averne, probabilmente, aggiunte di nuove), esse rime siano rimaste separate, ma annesse al canzoniere di cui avevano fatto parte. Di qui l'errore dello stampatore.

Ma è rintracciabile qualche testimonianza di canzoniere, o comunque di silloge d'autore, di cui quelle rime facessero parte?

Siamo così ritornati al nostro problema. Ora devo dire che il numero dei testimoni manoscritti, indipendenti dalla *princeps*, che tramandano rime di Sannazaro è molto maggiore di quello censito, a suo tempo, dal Mauro. Già Mengaldo, nel '62, ha indicato sommariamente altri manoscritti; molti di più oggi se ne possono aggiungere utilizzando sia i normali strumenti di ricerca (cataloghi a stampa di fondi manoscritti, incipitari ecc.), sia i censimenti contenuti in edizioni critiche, sia i ritrovamenti casuali e personali. Si può anzi affermare che la diffusione manoscritta cinquecentesca delle rime sannazariane, sopra tutto prima del '30, fu larghissima, forse ancor più di

quella delle rime bembesche. Ma non è il caso qui di rifare un nuovo censimento ai nostri fini, perché di tutti i manoscritti che io conosco, da quelli che contengono poche rime di Sannazaro a quelli che ne contengono quelli che contengono solo il più ricco di tutti, dopo il magliabechiano siglato dal Mauro FN4: I Ashb. 564 della Biblioteca Medicea Laurenziana contenente ben 62 rime di S. e ignorato sia dal Mauro sia dal Mengaldo³, due soli ci interessano ed ambidue già descritti ed utilizzati dal Mauro: FN4 e NO. Tutti gli altri, infatti, o non contengono sillogi numerica-

mente e qualitativamente significative di rime sannazariane, o non rivelano rapporti di nessun tipo con la *princeps*. A livello di ordinamento due o tre rime al massimo si coagulano in essi in gruppi monotematici, ma in generale appare dominare la più pura casualità. A livello testuale non sono reperibili lezioni esclusive comuni con la prima edizione. Altro discorso è da fare per FN4 e per NO.

FN4 è, si sa, un codice composto e miscellaneo, tutto di rime, in gran parte adespote, in parte attribuite (anche con semplici lettere iniziali manuscritte) a svariati autori. Molto ricco (le carte sono numerate anticamente per provenienza diversa, scritte da mani diverse (circa diciassette), in tempi diversi, ed assemblato da qualcuno che, prima del 1530⁴, oltre ad aggiunte, trascrivendo testi poetici volgari e correlandoli di attribuzioni o lasciandoli adespoti, anche quasi tutti gli spazi bianchi delle carte che mette insieme. Solo le ultime due e l'incipitario generale che è premesso al ms. sono di un'altra mano più tarda, probabilmente della metà del sec. XVI. Rime di Sannazaro appaiono trascritte discontinuamente da c. 8 r. a c. 134 v. (miste con rime di altri e per lo più adespote) dalla mano che percorre tutto il codice fino alla penultima carta; poi da c. 141 r. a c. 193 v. da un'unica mano che non compare mai altrove, né prima, né dopo, e che trascrive con intenzioni calligrafiche solo rime di Sannazaro, tutte adespote e anepigrafe, ma con rubriche metriche; infine da c. 261 r. a c. 276 v. una terza mano ne copia ancora otto, mescolandole con altri testi.

Mengaldo, che si occupa sopra tutto della mano calligrafica che agisce nelle cc. 141-193, la chiama mano *a*, chiama *b* la prima mano, responsabile di quasi tutto il ms., e chiama *c* la terza mano. Io trovo più opportuno e chiaro chiamare *a* la prima mano, *b* la seconda calligrafica e *c* la terza. D'ora in poi, quindi, si intenda che ogni volta che io mi riferisco a *b* mi

³ Cf. M. Danzi, *Il Raffaello del Molza e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, RIL, IV (1986), 3, pp. 537-59.

⁴ Molti dati interni al ms. comprovano questa datazione, il cui termine *ad quem* è p. e. deducibile dalla nota che si legge sul margine sinistro di c. 76 v.: *tredecim luglio 1531 in Firenze mandatine copia* ad etc.

riferisco ad *a* di Mengaldo, e viceversa. La mano che corregge *b* naturalmente si indicherà con *f*.

Ciò che a noi qui interessa è FN4b. Un ms. 'in formazione' lo definisce Mauro, perché, oltre ad essere calligrafico e con le rubriche metriche in inchiestro blu, si vede dal recto della prima carta che le lettere iniziali di ogni parte metrica (nel caso specifico le quartine e le terzine di un sonetto) dovevano essere alternativamente rosse e blu con lettera dorata centrale; solo che dal verso della prima carta gli spazi delle prime lettere di ogni parte metrica sono lasciati in bianco e mai più riempiti. Cioè il ms., originariamente autonomo, non è stato portato a termine, completo o non completo che fosse, nella sua funzione che doveva essere molto probabilmente dedicata a qualcuno. Al titolare di *a*, e dunque anche a noi, sono pervenuti scritti dalla mano *b*: 3 quaderni completi contenenti 57 sonetti (e che siano completi si vede dalla metà inferiore del verso della penultima carta e da tutta l'ultima carta del terzo quaderno che sono state lasciate da *b* bianche), che sono probabilmente tutti i sonetti che il copista doveva trascrivere, dato che è molto difficile pensare che, contenendo ogni quaderno una ventina di sonetti, sia caduto un quaderno anteriore all'attuale primo; quindi in tempi successivi altri frammenti del codice in formazione, relativi alle rime di metro diverso dal sonetto. Tali frammenti, che contenevano anche mezza pagina, o pagine, o addirittura carte bianche, *a* li ha legati di seguito ai tre quaderni dei sonetti, nell'ordine in cui gli giunsero, che non è necessariamente quello originario. È probabile, per esempio, che le attuali carte 171-177 fossero in origine, scritte dopo le attuali 179-181 e le attuali 188-193, perché il copista *b* vi introdusse, come giustamente ha notato Mengaldo, quale molto incerta e discontinua novità, il segno diacritico dell'apostrofo che non ha invece la minima presenza in cc. 179-181 e 188-193. Conferma la serietà forse estrema di cc. 171-177 sia il loro contenuto disordinato (una corona di madrigali e una canzone sconosciute alla tradizione a stampa come di Sannazaro⁵, un capitolo, altri due madrigali e perfino un sonetto), sia una certa trasandatezza grafica che fa dimenticare a *b* alcune rubriche metriche e gli fa dimenticare di lasciare in bianco, non scritte, alcune lettere iniziali di verso. Quasi che la bella copia, che era inizialmente nelle intenzioni, fosse ormai definitivamente scaduta a semplice collettore.

Sta di fatto che noi oggi possiamo essere solo sicuri, in base alla conseguenza nella stessa pagina di un *explicit* e di un *incipit*, della successione originaria di XCIV-LXIX-LXXXIX; *La viva luce di quel vivo sole* - *Mentre nel vostro viso*; CI-LXIV-LXVI-LVII-LXVIII; LXXV; XXV-LIII-XI-LIX.

⁵ Cf. C. Bozzetti, *Un madrigale adespoto ed inedito e una canzone di dubbia attribuzione, in Opera parva*, Verona, Valdonega, 1996, pp. 135-46.

Siamo certi, dunque, che la silloge di rime sannazariane trascritta da b era divisa per metri; siamo certi che in questa i sonetti erano 57 in 3 quaderni (più uno copiato a sé in un ulteriore momento); abbiamo soltanto parziali certezze relative all'ordinamento degli altri metri; non abbiamo alcuna certezza sul numero di rime contenute. Ci rimangono in totale 73 rime, tutte (salvo la corona di madrigali e la canzone attribuita dalla tradizione a stampa al Mozza) presenti nella prima edizione del 1530. Il che è già singolare, poi che ogni altra silloge manoscritta di rime sannazariane contiene qualche 'dispersa'.

Ma restringiamo la nostra attenzione all'unica parte certa della raccolta trascritta da b, quella dei 57 sonetti. Vediamo anzi tutto che la loro serie è diversa da quella che hanno nella *princeps* e che molte sono le varianti di lezione che differenziano i due testimoni; ma salta anche all'occhio subito che, come la prima edizione ha 5 sonetti (e 1 canzone e 2 *sestine*) di cui non conosciamo altra testimonianza, così FN4b ci ramanda, unico insieme alla *princeps*, ben 12 sonetti (che sono: II, IV, V, XV, XVI, XX, LXX, LXXVI, LXXX, LXXXVI, LXXXVII, XC; ossia nel nostro ms.: 29, 33, 16, 4, 15, 47, 11, 27, 5, 22, 17, 31; o, nell'ordine suo proprio: 4, 5, 11, 15, 16, 17, 22, 27, 29, 31, 33, 47). Cioè i due testimoni hanno in comune non solo 71 rime, ma anche un privilegio esclusivo, poi che non ci è nota alcuna altra silloge manoscritta di rime sannazariane che lo condivida: essere i soli depositari di un certo numero di sonetti. Allora dobbiamo guardarci anche all'ordinamento dei 57 sonetti di FN4b con maggiore attenzione, e così facendo ci accorgiamo che esso non è affatto casuale e arbitrario.

Subito, infatti, al primo posto, come sonetto proemiale, troviamo il VI della stampa. L'argomento ne è noto: quando il poeta si trova in presenza di un pubblico di donne disposte a partecipare al suo dolore e ai suoi lamenti, si sente spinto a *lagrimar con elle*, a comunicar loro il passato attraverso il quale è giunto a una vecchiaia triste e disperata. Or bene, il rivolgersi ad un pubblico femminile (topos tradizionale) e il presentargli la raccolta dei rellitti di un miserando passato sono i due temi sui quali si costruisce la lettera di dedica a Cassandra Marchese, che non si riferisce dunque né alla prima, né alla seconda parte della *princeps*, ma molto più probabilmente proprio a questa silloge. Perciò la lettera non era insieme al materiale relativo all'ultima redazione del canzoniere, perché gli era estranea e composta, invece, in accompagnamento-dono di una raccolta di rime precedente, una raccolta che si può ipotizzare messa insieme, dividendola per metri, immediatamente prima dell'esilio in Francia e che ci è conservata, almeno parzialmente, da FN4b. Ciò spiegherebbe la presenza nel nostro manoscritto di rime in lode di Ferrandino, in lode di Federico e del sonetto IV (pensandolo scritto non durante l'esilio, ma per il matrimonio di Cassandra). Ciò spiegherebbe la datazione proposta da Mengaldo (che mi convince in pieno)

dell'operato di b. Ciò spiegherebbe la presenza di testi conosciuti e ripresi più tardi solo dall'autore.

Ma se la funzione del sonetto VI come proemio è quella che abbiamo detto e sono giuste le conseguenze che ne abbiamo tratto, allora FN4b dovrebbe risalire a una raccolta d'autore, essere un precedente, tra il 1499 e il 1501, del più tardo canzoniere. La divisione per metri e la mancanza di un 'storia' rendono più difficile il riconoscimento. Tuttavia alcune verifiche si possono fare. Anzi tutto il sonetto XCVIII qui è il 14, cioè il *sexto decim'anno* non è affatto conclusivo (resta identificabile col 1494 perché anche qui, in altra sezione metrica, il *quarto decim'anno* nella canzone LXXXIX coincide col 1492), ma è, al contrario, piuttosto nella parte iniziale della serie dei sonetti che finisce, per archiisticamente, con due sonetti 'sacri', XCVII e XCVIII, lasciando però ampio spazio prima della conclusione. Date di una 'storia', tra l'altro, che qui si contraggono in un tempo assai più breve, poi che nel sonetto LXXVI (qui il 27) il verso 11 legge, qui, *passato ho già nel quinto decim'anno* invece di *passa-tè già più che l'undecim'anno*. Notevole, in proposito, è che Sannazaro finisca dove i *RVF* cominciano: il giorno del Venerdì santo. Cosa che avviene sia nella parte dei sonetti di FN4b, sia nel canzoniere della *princeps*; quasi fosse un punto definitivamente acquisito nell'antigrafo (o archetipo?) di FN4b, in cui anzi il tema della Passione coinvolgeva direttamente il poeta col parallelo, tremebondo per l'audacia, che è in 53 (XXVI nella *princeps* e dunque rifiutato).

La 'storia' non c'è; mero presupposto di una spazio esistenziale, dalle speranze della giovinezza alle delusioni della vecchiaia, in cui collocare, magari in ordine sparso, le singole esperienze affettive incardinate sopra tutto sul *doppio sostegno*, ancora sull'esempio di Petrarca, della donna e del signore: o meglio, dell'amore-devozione per una donna e dell'amore-devozione per un signore. Ma in FN4b lo spazio esistenziale è più lungo che nella *princeps*, in esso vi sono più donne con simboli più vari e lo popolano diversi e più numerosi signori. Ecco le ragioni di tante varianti di lezione che presentano le rime trascritte da b rispetto al testo della redazione finale del canzoniere. Per esempio prendiamo il sonetto LVI: in FN4b, dove è il 7, il v. 1 legge *Trenta tre lustri*, non *Trentaduo lustri*, e, a parte altre varianti, l'ultima terzina legge *Ma confortate, dice il basso ingegno, | chancor vedrai (Sel vero amor maccenna) | mille et millanni vivo il tuo Amantato*: si è che nella *princeps* l'esperienza affettiva va respinta più indietro, più distaccata dal conclusivo 1494 e trasformata più in omaggio reverente da prettamente amorosa che era, tra l'altro cancellando quel simbolo di *Amantato* che rinvitava troppo da vicino alla donna cantata nella terza ecloga dell'*Arcadia*.

Coerentemente l'*Amantato* sparisce anche dal son. LXI che è nel nostro ms. il 35: b trascrive una redazione del testo più angosciata (al v. 4 legge *che*

con sua forza ad morte mi suspinse invece di ch'entro 'l mio petto ogni vil voglia estinse e al v. 6 *la mente mia* invece di *la mente inferna*, così che manca il tema della capacità redentrice di amore) in cui il v. 10 suona *chadornan di amarantio et di viole* di contro a *che riveston di rose e di viole*. Si tratta di un sonetto nel quale le mutazioni dell'ultima redazione fanno scattare al v. 7 una delle più belle e fortunate invenzioni stilistiche di Sannazaro, e non era quindi pensabile che egli vi rinunciasse, anche se nell'estrema redazione del canzoniere appare legato al precedente terminando il v. 14 con la parola-tema *sole* che apre il v. 1 di quello (ed è, vedremo, la parola-tema dominante nella raccolta di NO), mentre qui il legame intertestuale con il sonetto precedente è la parola *sanguine* (e il precedente qui è XCV), riprendendo quel parallelo tra le pene del poeta e la Passione di Cristo che è proprio di FN4b (specie in 53) e che abbiamo già detto invece rifiutato nella *princeps* (in cui 53 diventa XXVI).

Dopo il sonetto proemiale di cui 2 sviluppa il v. 14 (*colmo de tra et di duol diventa un scoglio*), la seriazione dei sonetti è affidata a criteri che non è facile precisare, ma che ora si rivelano in riprese intertestuali, come tra 3 e 4 (LXII e XV) la parola *vela*, tra 13 e 14 (LXXIX e XCVIII) la parola *mondo*, e ancora *mondo*, *tondo*, *tomba* legata a 13 e 14 15 e 16 (XVI e V) ecc.; ora si realizzano in consecuzioni tematiche o tonali, come tra 20 e 21 (XCII e XCIII) o, più copertamente, tra 11 e 12 (LXX e XXVII); ora sono le parole-rime a fungere sottilmente da legami, come tra 18 e 19, apparentemente così estranei l'uno all'altro (e infatti diventeranno XXXIV e XCI), in cui le rime A del primo, *antichè-fatichè-amichè*, si tramuteranno nelle rime B del secondo, *antichè-fatichè-nemichè*; ora, infine, i criteri saranno semplicemente cronologici, con molte probabilità: per esempio, LXXXII è 5 in FN4b e XIII vi è invece 44, ma cronologicamente è probabilmente giusta la successione 5-44, perché in 5 il poeta lascia a Napoli insieme la donna amata (e al v. 4 la variante di *l sacro nome* assicura che non si tratta di Cassandra) e Federico temendo di morire lontano dalla patria in un'occasione che non so quale possa essere stata, mentre in 44 prega le Muse di mandare al cielo (vv. 1-2) *con chiara fama | di questa anima electa il nome altiero*, augurandosi di potere andare con lei, quell'*anima electa*, consacrando col proprio canto il nome di Federico. Il che vuol dire, secondo me, che l'*anima electa* (*almo mio cigno* in XIII) non è Federico, ma un poeta che celebra il proprio signore così come Sannazaro vorrebbe saper celebrare Federico. Un poeta che io azzarderei di identificare in Cariteo, segretario-cantore di Ferrandino, lo stesso Cariteo a cui si allude nelle terzine del sonetto immediatamente precedente 43 (LXIII 9), *Felice Endimion che la sua Diva...* Siamo quindi nel 1495-96, in un'occasione decisa-mente posteriore a quella precedente.

A proposito di Cariteo bisogna dire che il prezioso, ancorché vecchio,

commento di Percopo alle sue rime⁶ è pieno di rinvii alle rime di Sannazaro, di cui invece manca, purtroppo, a tutt'oggi, il minimo commento. Naturalmente, secondo il luogo comune per cui sono sempre i minori che imitano i maggiori, per Percopo è sempre Cariteo che imita Sannazaro, mentre in realtà è abbastanza evidente che i due poeti-amici lavorarono spesso a gara, benché ognuno a modo suo, implicandosi reciprocamente. Per esempio è difficile intendere e spiegare il son. 25 (LXXXV), che, tra l'altro, si lega al son. 26 (III) con la parola *inganno*, dal v. 13 di quello al v. 1 di questo, senza ricorrere al son. XCIX del Cariteo. Addirittura il son. XI del catalano e il son. 40 (LXXVII) del napoletano sono due svolgimenti paralleli di uno stesso tema che è proposto nel v. 14 di ambedue con le stesse parole: *Tante tre son negli animi celesti*, citazione egualmente volgarizzata di un luogo virgiliano. Così pure i sonetti XIV e XV del Cariteo sono strettamente connessi al son. 42 (LXV) di Sannazaro. Ma più in generale è il tema del 'sonno-sogno' su cui i due poeti fanno variazioni a gara.

In FN4b, sopra tutto nei 57 sonetti della prima parte, il sodalizio di Sannazaro con Cariteo è evidentissimo ed aiuta, questo è il punto, a decifrare dei testi che altrimenti restano oscuri. Aiuta in quanto è logico pensare che parecchi personaggi e destinatarî delle rime dei due siano gli stessi. Così, forse, più di un sonetto sannazariano è rivolto a quello stesso Alfonso d'Avalos che entra tanto frequentemente nei sonetti e nelle canzoni di Cariteo e che, del resto, è il protagonista esplicito del capitolo C di Sannazaro. Le due *pergrine* di XXXII (*due anime gentili*, in 30) sono probabilmente le sorelle Costanza ed Ippolita cui si rivolge il marchese anche nel capitolo; nel v. 13 di XXX (39) *Diana* è Diana di Cardona che sposò Alfonso nel 1488. Cioè la chiave delle ultime rime della prima parte della *princeps* sta semplicemente nel riconoscere nel personaggio a cui e di cui si parla lo stesso marchese di Pescara che entra tanto spesso nelle rime di Cariteo. Nella prima parte della *princeps*, però, vale a dire tra le rime rifiutate; poi che bisogna avvertire che FN4b è l'unico testimone a condividere con la prima edizione in XXX 13 la lezione *Diana*, mentre gli altri 3 testimoni (NO, RVF e Ashb. 564, tutti quelli che io conosco), concordano nella lezione *Vesta*. Il che significa che la correzione di FN4b tenta in un primo momento di salvare la decodificabilità del sonetto e quindi il sonetto stesso che poi, invece, viene definitivamente respinto insieme ad altre rime per lo stesso signore.

Dunque le rime di FN4b vanno studiate in contrappunto alle rime di Cariteo, di cui sono contemporanee e che in buona parte presuppongono.

⁶ *Le rime del Cariteo*, a cura di E. Percopo, voll. 2, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892.

Biblioteca Oratoriana di Napoli⁷, ma non è un ms. napoletano. Scritto da un'unica mano, non è meridionale, né linguisticamente, né per il contenuto che è costituito tutto da rime in stragrande maggioranza settenzionate, sì che la presenza di rime sannazariane non è che l'ennesima testimonianza della loro diffusione, e fortuna, nel nord della penisola. Deturpato da caduta di carte prima e dopo che una mano più tarda di quella che ha trascritto i testi lo numerasse per pagine, si tratta di un ricco miscelleano che a tre sezioni, separate tra di loro, dedicate a Sannazaro, Bembo e Verità fa seguire una vasta antologia di rime, in parte adespote, in parte attribuite (anche erroneamente), Qui importa che le prime 66 pagine contengano 46 rime di Sannazaro (una quarantasettesima, la Dispersa XVIII, si trova più avanti, a c. 87, tra rime di G. Verità). Tutte le 46 rime salvo una (Dispersa XXIII) si trovano nella *princeps*; nessuna è tramandata solo da NO oltre che dalla *princeps*; non c'è divisione per metri; la seriazione delle rime non è uguale né a quella di FN4b, né a quella della *princeps*; 31 rime sono comuni a NO e FN4b; non ci sono, in NO, né LXXXVI, né LXXXIX, né XCVIII, cioè nessuna delle tre rime che sole permettono di datare il canzoniere e lo spazio esistenziale che investe; la presenza in NO di XLI e la sua assenza in FN4b non è valutabile, stante la frammentarietà di quest'ultimo nella sezione dei metri diversi dal sonetto, ma, comunque, essa è la prima canzone della silloge sannazariana in NO e, poi che è anche l'unica che rinvii chiaramente a Cariteo (vv. 37-38 e sei pur quella Luna | *ch'Endimion sognando fe' contento*) non può non sottolineare i rapporti tra la silloge stessa e l'*Endimione* del poeta catalano dedicato nel 1495 a Ferrandino e pubblicato a stampa (con qualche minima diversità) nel 1506⁸. E, infatti, i testi già da me citati come scritti da Sannazaro a gara con Cariteo sono tutti in NO, ad eccezione di LXXXV che, in onore di Ferrante I, ma scritto in occasione di un dipinto voluto da Federico, rinvia al tempo, con molta probabilità, in cui questi era già re, cioè a dopo il 1496. Che è la data, dunque, *ad quem* della silloge. Qualche copista settenzionate, insomma, ha avuto (in data più tarda, ma difficile da precisare) a disposizione un antigrato (o, naturalmente, copia di un antigrato) risalente a prima del 1496 e l'ha trascritto.

E strano come nessuno si sia mai soffermato sul fatto che il copista di NO premetta alla raccolta delle 46 rime una carta bianca, al centro del recto della quale ha scritto, calligraficamente, *Cose volgari del | Freclarissimo Sannazaro*. Questo titolo, che è quasi la traduzione letterale del titolo del canzoniere petrarchesco, lascia subito sospettare la consapevolezza di trovarsi di fronte, appunto, ad un canzoniere.

⁷ Cfr. Sannazaro, *Opere*, p. 441. E il ms. XXVIII.1.8 della Biblioteca Oratoriana del Circolo muni.
⁸ Cfr. *Opere del Chariteo*, Napoli, I. A. de Pavia, 1506. Sul ms. già di proprietà di Tammaro De Martinis e sui suoi rapporti con l'edizione napoletana del 1506 è in corso il lavoro di una mia laureaanda.

Cosa che rivelando che queste e quelle nacquero in un medesimo giro d'anni, esprimendo esperienze pratiche e ricerche formali in gran parte comuni, contribuisce a riconoscere nel ms. una silloge d'autore, aggiungen-dosi ad altre sue caratteristiche che abbiamo notato: contenere rime sconosciute ad altri testimoni che non siano la *princeps*; non contenere 'disperse'; disporli dei sonetti in un ordinamento che ha un testo proemiale e dei testi sacri di chiusura, tanto da far sospettare addirittura che ad essa si riferisca la lettera-dedica a Cassandra Marchese.

Anche per le rime di metro diverso dal sonetto, se ragionare sul loro ordinamento è molto più difficile, dato che della copia di b abbiamo solo frammenti e neanche possiamo essere tranquilli sull'attuale seriazione di questi in FN4, alcune considerazioni tuttavia possiamo farle. Qui ci aiuta FN4a poi che a copia, tra c. 8 r. e c. 134 v., 47 rime sannazariane, per lo più adespote. Ora per le rime che a e b hanno in comune, mentre dei madrigali e sonetti (salvo forse LXVI) a sembra aver avuto a disposizione antigrati del tutto estranei a quelli usati da b, per le canzoni e la sezione XCIV le cose stanno diversamente. Sia a che b testimoniano, oltre alla sezione, 8 canzoni: a contiene LIX che copia da c. 29 v. a c. 31 r. (e poi ricopia una seconda volta, ma da antigrato diverso, nelle cc. 184 r.-185 r.), poi LXXV-XXV-LIII-XI-XI-LIX-LXXXIX-settima XCIV, tutte di seguito da c. 54 r. a c. 68 v.; b contiene settima XCIV-LXIX-LXXXIX di seguito da c. 165 r. a c. 170 v., poi (a c. 171 r. corona di madrigali *La viva luce di quel vivo Sole* e da c. 171 v. a c. 172 v. canzone *Mentre nel vostro viso*), da c. 179 r. a c. 181 r. LXXV, da c. 188 r. a c. 188 v. i versi 49-82 di XXV (i primi 48 versi sono anteposti da a a c. 187 r. e v.), poi di seguito, da c. 188 v. a c. 193 v.). Dunque, se si eccettua LIX (che nella prima trascrizione di a è così piena di errori da essere difficile identificarne l'antigrato, nella seconda non deriva dallo stesso antigrato di b), lo spostamento in a di XCIV a dopo LXIX e LXXXIX e la mancanza in b di XLI (ma b è frammentario), la successione dei testi comuni è la stessa nei due manoscritti (salvo che per la canzone *Mentre nel vostro viso* in a). Se agguingiamo che i due sembrano risalire ad un medesimo antigrato non solo per la redazione dei testi che offrono, ma anche per una percentuale di errori comuni (e tuttavia il presentare ognuno dei due errori suoi propri non correggibili per congettura esclude che l'uno derivi dall'altro), non si può non formulare l'ipotesi che circolasse delle canzoni una silloge d'autore a cui tanto a quanto b si siano rifatti. Addirittura si potrebbe azzardare la possibilità di usare a per ristabilire l'ordine dei frammenti di b dopo i tre quaderni dei sonetti. Ma non importa, quello che interessa qui è che anche per questa via sembra riconfermarsi che dietro a b ci sia stata una silloge d'autore.

A questo punto, però, bisogna parlare di NO. Il ms., si sa, è nella

Intanto diciamo subito che la presenza tra le 46 rime della Dispersa XXIII non fa nessuna difficoltà: le promesse di fedeltà alla donna amata e di eternarne il nome nella propria poesia sono temi, in decimultima posizione, del tutto coerenti in un canzoniere che né si conclude, né prevede la morte della donna amata. Si tratta quindi di un sonetto che viene più tardi abbandonato, rifiutato, non disperso. A patto, si intende, che l'ipotesi che la silloga di NO sia un 'canzoniere' possa essere verificata.

La fungibilità in NO di I (I) come sonetto proemiale (anche se non composto in origine allo scopo), sul tema dell'eternità che solo la poesia può assicurare al poeta, è comprovata dal fatto che come tale sia stato sempre letto da tutti nella *princeps*. 2 (XXI) narra l'inizio di un innamoramento avvenuto tra i monti, lontano da Napoli, in modo non petrarchesco. In proposito è notevole che mentre FN4c e RVF presentano una redazione del sonetto profondamente diversa, NO ha già molte delle correzioni che saranno proprie della *princeps*. 3-7 (XXXIX, LI, XLI, LXXII, XXXVIII; e XLI è una canzone e XXXVIII un madrigale) cantano le alterne esperienze (rifiuto o speranza) dell'amore. In 8-10 (XIV, XXVI, LXXXI) il poeta si ripiega consolato a considerare il triste destino di dolore che Amore gli infligge. 11-14 (XLIX, LI, XXV e XXIII) propongono l'oltranza irraggiungibile della donna, l'inevitabilità dell'ardore del poeta e la sua aspirazione alla solitudine ed alla morte. 15 (LXXXIII) appare radicalmente mutato nelle terzine nella redazione della *princeps*: nella redazione del ms. è una invocazione disperata di soccorso. Con 16 (VII) vengono introdotti nel canzoniere i temi del 'signore', della fedeltà verso di lui, dei rapporti della situazione politica con lui. 17-21 (LXXXVIII, VI, LX, X, XLVIII) sono cinque variazioni dei temi trattati, incluso quello del signore. 22-26 (LXII, LXIII, LXV, LXIV, LXVI) compattamente sviluppano il tema del sonno-sogno (se LXIV è un madrigale e quindi è giusto che in FN4b, diviso per metri, sia staccato e lontano dai sonetti del 'sonno-sogno'; LXVI, da b trascritto dopo LXIV, è dunque sonetto dimenticato e recuperato, e perciò fuori posto in FN4b). 27 (LV) riprende il tema della capacità eterna della poesia con l'esempio dell'immortalità procurata a Laura da Petrarca con i RVF. 28 (LXXVII, il sonetto scritto a gara con XI di Cariteo), 29 e 30 (XXIV, un madrigale che non c'è in FN4b, e LXI) sono dedicati al tema della bellezza della donna amata, continua fonte di ammirazione, sorpresa ed inattuabilità. In queste rime decisamente il simbolo della donna è il sole. In 31 e 32 (la canzone LIII e LIV) la delusione per non essere riuscito a far ascoltare la propria voce alla donna, che si è allontanata anche fisicamente, induce nel poeta il senso di una sconfitta irrimediabile che lo spinge al silenzio, alla rinuncia e al desiderio di non aver mai neppure incominciato l'impresa d'amore. 33-35 (XXX, XXXI, XXXII), per controposto, augurano al signore (a un signore) la vittoria su amore e contemplano la sua felicità. 36 è l'attuale Dispersa XXIII di cui abbiamo già parlato. 37 (LVIII) è il sonetto-pregghiera

ad Eolo e Nettuno perché non portino lontano la donna-sole. 38 e 39 (XI e LIX) sono due canzoni che si contrappongono, a chiasmo con essi, come i precedenti sonetti 31-32 e 33-35: la prima, unica canzone politica in NO, è un chiaro augurio di vittoria e di felicità a Ferrandino; la seconda, rivolta per converso dal poeta a se stesso, è tutta piena di rimpianto e di frustrazione. 40-43 (XCV, XCVI, XCVII e il capitolo XCIX) svolgono il tema del sacrificio di Cristo sulla croce, manifesto parallelo-trasfigurazione che il poeta azzarda del proprio destino di innamorato respinto. In 44 (LXXX), nel mito di Icaro, il poeta scopre che premio e consolazione della rovina e della morte è l'immortalità della fama.

Fin qui la struttura di un canzoniere situazionale e non narrativo è chiarissima. E chiarissimi sono i rapporti con l'*Endimione*, alla cui donna-Luna è affiancata da Sannazaro la donna-sole (e rimarrà poi sempre questo uno dei temi centrali della sua lirica volgare), al punto, anzi, da potersi sospettare che Sannazaro attingesse, più che alla propria esperienza autobiografica, alla tematica poetica di Cariteo, oltre che a quella petrarchesca e a quella degli amati classici latini e greci. Un po' più di problemi nascono da 45 e 46 (il capitolo C e il sonetto XLVI), i due ultimi testi di NO, a meno di non pensare che il capitolo per la morte del Marchese, oltre a parlare ancora (come già probabilmente i sonetti 33-35) di uno dei personaggi tra l'altro più cari a Cariteo, contrassegni il chiudersi di una stagione-situazione che è quella del canzoniere e che, d'altra parte, il sonetto 46, rivolgendosi a tutti gli elementi di quel muto paesaggio che sempre Sannazaro chiama a testimonia delle sue esperienze e sofferenze, concluda circolarmente il discorso cominciato col primo sonetto dell'innamoramento (2 = XXI).

Naturalmente potrei anche cercare e mostrare i collegamenti intertestuali che confermano la successione delle rime di NO, ma in una poesia volgare come quella di Sannazaro, tutta fatta di pochi e sempre connessi temi e da un vocabolario e un frasario molto limitati, la ricerca darebbe risultati assai poco significativi. Conta assai più, invece, sottolineare i rapporti di seriezione delle rime sannazariane che si rivelano tra NO e FN4b, cosa che finora nessuno ha fatto. Ho detto che i due mss. hanno in comune 31 rime: orbene, 8, 9, 10 di NO (XIV, XXVI, LXXXI) sono in FN4b 54, 53, 52, 13, 14, 16, 17 di NO (XXV, XXIII, VII, LXXXVIII) sono in FN4b (qui i metri sono separati e XXV è una canzone) 68, 51, 50, 49, 18, 19, 20, 22 di NO (VI, LX, X, LXII) sono in FN4b 1, 2, 36, 3, 23, 24, 25, 26, 27, 28 di NO (LXIII, LXV, LXIV, LXVI, LV, LXXVII) sono in FN4b 43, 42, 62, 63 (LXIV è un madrigale e LXVI è il sonetto aggiunto fuori posto da b dopo il madrigale LXIV), 41, 40, 30 di NO (LXI) in FN4b è 35, 31 di NO (LIII, una canzone) e in FN4b 68; 32 di NO (LIV) è in FN4b 46; 33 e 34 di NO (XXX e XXXI) sono in FN4b 39 e 38; 35 di NO (XXXII) è in FN4b 30; 37 di NO (LVIII) è in FN4b 23; 38 e 39 di NO (XI e LIX, due canzoni) sono in FN4b 70 e 71; 40, 41, 42 di NO (XCV, XCVI, XCVII) sono in

FN4b 34, 57, 56; 44 e 46 di NO (LXIX e XLVI) sono in FN4b 13 e 10. Le coincidenze sono veramente troppe per poter essere casuali; se poi si tiene conto che quando l'ordinamento di FN4b per gruppi di rime non sembra coincidere, seppure retroverso, con l'ordinamento di NO, questo

appare spesso coincidente con l'ordinamento della *princeps* (come per LXII, LXIII, LXV, LXIV, LXVI o XXX, XXXI, XXXII o LVIII, LIX o XCV, XCVI, XCVII), allora i legami tra i due mss. e la stampa si stringono ancora di più. Problemi diversi sono quello del perché ben 15 delle 46 rime di NO non siano in FN4b e quello del perché le innegabili coincidenze di serie a zione di rime in NO e FN4b siano per lo più mascherate dalle inversioni di ordinamento: problemi che io lascio volentieri a coloro che tenteranno un'edizione critica diaconica del 'canzoniere' sanmazzariano, acccontentandosi di suggerire la possibilità e necessità. Tutt'al più posso arrischiare, in linea generale, l'osservazione che in FN4b sembrano disaggiustati, o addirittura cancellati, anche i pochi elementi di una 'storia' d'amore ravvisabili in NO: una 'storia' che, fra l'altro, sarà del tutto assente nella redazione finale del canzoniere.

Qui importa vedere se ci sono elementi che permettano di determinare i rapporti cronologici tra la silloge di FN4b. Assumendo che la redazione delle rime nella *princeps* sia l'ultima, basta controllare, nelle 31 rime in comune tra questa e i due mss., i casi in cui uno dei due abbia la stessa lezione della *princeps* e l'altro una lezione diversa. Ecco i risultati del controllo: VII 10 *sacro* (= FN4b), NO *laro*; X 11 *rinovato* (= FN4b), NO *ritornato*; XI 9 *quasi già* (= FN4b), NO *como che*; XIV 9 *Però* (= FN4b), NO *Onde*; XXIII 9 *Lasso, fia mai* (= FN4b), NO *Hor fia già mai*; XXV 56 *per selve* (= FN4b), NO *per poggio*; XXX 13 *fia con Diana* (= FN4b), NO *fa poi con Vesta*; XXXII 5 *tal ch'io, ch'era con l'alma attento* (FN4b *tal ch'io ch'era con l'alma intento*), NO *tal ch'io con l'alma tutto intento*; XLVI 2 *che ' miei duri lamenti* (= FN4b), NO *che gli lamenti miei*; XLVI 6 *fresche erbe, lieti fiori, ombre segrete* (= FN4b), NO *lieti fior, verdi prati, ombre segrete*; XLVI 7 *riposte* (= FN4b), NO *coperte*; XLVI 10 *pur di veder* (= FN4b), NO *già de murar*; XLVI 12 *per tal* (= FN4b), NO *per mia*; LVIII 24 *perche* (= FN4b), NO *par chel*; LVIII 55 *affetta* (= FN4b), NO *aspetta*; LVIII 75 *breve* (= FN4b), NO *ignobìl*; LVIII 77 *mentr'ella è viva* (= FN4b), NO *quella mia Diva*; LIV 10 *di gr* (= NO), FN4b *dandar*; LV 13 *su fra le stelle* (= FN4b), NO *fra l'altie stelle*; LIX 6 *panti* (= FN4b), NO *priego*; LIX 18 *vivo* (= NO), FN4b *mio bel*; LIX 19 *solea* (= FN4b), NO *suele*; LIX 20 *riso* (= FN4b), NO *viso*; LIX 33 *Ond'or conven ch'io* (= FN4b), NO *Ond'io conven ch*; LX 11 *colui sel sa che del mio danno è donno* (= FN4b), NO *ei pensier miei pensar d'altra non vomo*; LX 12 *c'avolti* (= FN4b), NO *che stando*; LXI 5 *E questo il bianco avorio che* (= FN4b), NO *E questa quella man che mi*; LXI 8 *che nel mio sangue allor troppo se tinse* (= FN4b), NO *con tanta crudeltà nel cor mi spinse*; LXI 11 *oneste* (= FN4b), NO *altere*; LXI 13 *Chi ebbe* — *dicevo* —

ma *glorie tante* (= FN4b), NO *colme di gioia et di vaghezze tante*; LXI 14 *quando apersi, oime, gli occhi e vidi il sole* (= FN4b), NO *che fan ghiacciare per meraviglia il sole*; LXII 1 *e tregua* (= FN4b), NO *o tregua*; LXV 5 *ovunque advien ch'io* (= FN4b *dovunque advien che*), NO *s'advien ch'io mi rivolga o*; LXV 11 *sogno* (= FN4b), NO *sonno*; LXXVII 2 *che mi consuma in fiamma e 'n gelo* (= NO), FN4b *chal cor mi piove or fiamma or gelo*; LXXIX 13 *un mar sì spazioso* (= FN4b), NO *un infinito mar*; LXXXVIII 5 *susurranti* (= FN4b), NO *risonanti*; XCV 4 *m'hanno a me tolto* (= FN4b), NO *m'han fatto un sasso*; XCVI 7 *santo* (= FN4b), NO *sacro*.

Naturalmente, come ho detto, non ho preso in considerazione tutti i casi, che sono molti, in cui FN4b e NO hanno ognuno una variante diversa di un medesimo luogo della redazione della *princeps*, poiché in essi è pur sempre opinabile la successione delle correzioni. Anche se, e ne ho riportato un solo esempio (LXXXII 5), è abbastanza evidente nella maggioranza che le lezioni di FN4b sono intermedie tra quelle di NO e quelle ultime della stampa. Neppure, vale appena la pena di avvertirlo, ho tenuto conto degli errori singolari indiscutibilmente tali dei tre testimoni di cui discorro, e anzi, ma molto di rado, ne ho corretto tacitamente qualcuno nelle citazioni tratte da i due manoscritti. Comunque i risultati del controllo sono chiarissimi: su 41 casi la *princeps* soltanto in tre concorda con NO (LIV 10, LIX 18 e LXXVII 2), in trentotto concorda con FN4b. Se si aggiunge che la stragrande maggior parte delle sillogi manoscritte di rime sanmazzariane, indipendenti dalle stampe, da me collazionate (da quelle numericamente più ricche alle più esili), o hanno nei casi presi in considerazione (come, del resto, in molti altri) lezioni singolari, o hanno lezioni non singolari ma diverse da quelle sia di NO, sia di FN4b, sia della *princeps*, o concordano o comunque sono in stretti rapporti con NO assai più che con gli altri due testimoni, è abbastanza facile concludere: a) che per le rime di Sanmazaro 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 FN4b. Vale a dire, è abbastanza facile concludere che, se è vero che NO e FN4b sono coinvolti nella storia dell'elaborazione del canzoniere sanmazzariano, NO ne rappresenta la prima redazione, FN4b la seconda, la *princeps* la terza ed ultima.

Anche, da quanto fin qui detto, è possibile datare, a un di presso, la silloge di NO a prima del 1496 (la presenza del capitolo C e della canzone XI e l'assenza invece di IV e, ancor più, di sonetti in cui sia esplicito o implicito accenno a Federico re, come XIII, LXXXII, LXXXV, LXXXVII, ne sono il sintomo); la silloge di FN4b a prima della partenza per l'esilio (presenza di IV e dei sonetti per Federico re; assenza, viceversa, di XXII); la redazione a stampa nella *princeps* (e la lettera di dedica a Cassandra Marchese) a dopo il ritorno dalla Francia (qui è preziosa la presenza del sonetto LXXX, di cui non si conosce testimonianza manoscritta e che è

Un articolo di Michelangelo Zaccarello¹, che prende spunto dalla pubblicazione delle rime chigiane del Tasso² dovuta ai sottoscritti e a Marco Leva, richiede da parte dei responsabili alcune giunte a complemento di quanto notificato a suo tempo, e alcune integrazioni e correzioni ai non lievi errori in cui è incorso lo Zaccarello, fatali in chi affroni estemporaneamente l'intricato problema dell'edizione critica delle rime dell'autore della *Libe-*

rata.
Lo Zaccarello sembra condividere (pp. 441-42) l'impostazione illustrata a suo tempo da Dante Isella³ circa l'edizione della prima parte delle rime, di contenuto amoroso, vale a dire: giovanile raccolta degli Eterei (1567), codice autografo Chigiano (1584), stampa Osanna (1591)⁴; anche se subito dopo (p. 442) pare contrapporre — e preferirle — la proposta formata a suo tempo da Lanfranco Caretti⁵, considerata «più classica» (ma che cosa sia 'classico', e peggio 'più classico', nell'ambito della filologia d'autore, dove ogni caso esige una soluzione diversa e adeguata alla fattispecie, non è chiaro).

¹ *Postille ad una recente edizione delle rime chigiane del Tasso*, «Rivista di Letteratura Italiana», XII (1994), 2-3, pp. 441-56.

² T. Tasso, *Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, Modena, Panini, 1993.
³ I. D. Isella, *Il Codice Chigiano L VIII 302 e i suoi rapporti con le stampe*, II. F. Cavazzani, *La tradizione a stampa delle «Rime amorose» fino al 1582, in Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 241-93, 294-343.

⁴ Sarebbe stato tuttavia utile ricordare quel che, a parziale correzione di tale progetto, notavamo a p. XXII dell'*Introduzione*: «L'indicazione di Isella considerava però praticabile almeno l'ipotesi di documentare, nell'edizione del Chigiano, le *variae lectiones* dei testimoni, manoscritti e a stampa, situabili a monte del momento redazionale individuabile in I 1 e 22, in un'apposita appendice, o in una fascia di apparato. A nostro parere, d'altronde, una simile documentazione non può prescindere da una ricostruzione attenta dei rapporti intercorrenti tra i testimoni suddetti, della loro cronologia, della loro struttura complessiva: si tratta di un lavoro ancora da fare, il cui compimento costituirà l'auspicato «primo volume» dell'edizione critica delle *Rime*, che funzionerà tra l'altro da presupposto e integrazione al presente, così da consentire una lettura complessiva della tradizione dei testi contenuti nel Chigiano» (e cfr. nota 69). Per ulteriori, e più recenti precisazioni al riguardo, cfr. qui alla nota 11.

⁵ *Per una nuova edizione delle Rime di T. Tasso*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», di Storia e Letteratura, 1950, pp. 9-112.
CCCXVI (1947), S. VIII, I, fasc. 6, pp. 249-327; poi in *Studi sulle Rime del Tasso*, Roma, Edizioni

l'unico testo in cui, pur essendo incluso in un 'canzoniere' chiuso deliberalmente al 1494, in modo necessariamente molto coperto e indiretto, ma indubitabile, si parla di Cassandra). Quanto dopo il ritorno dalla Francia? A questo proposito non conosco elementi probanti. Dionisotti pensa a non molto dopo⁶; io penso che ci si possa spingere più addentro il nuovo secolo in base sopra tutto a due considerazioni: a) che la correzione linguistica di tutte (ripeto: tutte) le rime in senso nettamente bembesco¹⁰ o va addebitata all'ignoto che curò la *principes* (il che è possibile, ma mi sembra non facile a pensarsi), o, se ne fu responsabile Sammazaro, non possa essere avvenuta molto prima della pubblicazione delle *Rose della volgare lingua* (pur ammettendo che i modelli linguistici di Sammazaro e di Bembo potessero essere, almeno parzialmente, gli stessi); b) che la 'forma' ultima del canzoniere (rime XXXIII-XCVIII) sia stata definita in un tempo successivo alla ricorrezione di tutte le rime (e proprio il respingimento più addietro nel tempo parallelo alla cronologia dell'*Arcadia*, è cosa più facile che sia avvenuta quando più anni erano passati dal rientro a Napoli e più vicini si era al presentarsi in pubblico di un Sammazaro, poeta latino, molto diverso).

Comunque l'importante è che sia ricostruibile non solo la storia di ogni singola rima di Sammazaro, ma anche del suo 'canzoniere': importante perché delle varianti, dunque, di NO e di FN4b bisognerà tenere un conto diverso da quello delle varianti ricavabili da altri manoscritti: come di varianti relative, appunto, al farsi di un canzoniere, sistematiche insomma. E, d'altra parte, di quelle desumibili da manoscritti che non siano NO e FN4b bisognerà saggiare la genesi e la validità in rapporto alle lezioni corrispondenti di questi due. Si possono, in conclusione, trarre da questo mio discorso criteri di ordinamento e valutazione, e perciò stesso di utilizzazione in un apparato genefico, della tradizione delle rime sammazariane.

CESARE BOZZETTI

⁹ Cfr. Dionisotti, art. cit., p. 175.
¹⁰ Cfr. P. V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sammazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, «La Rassegna della letteratura italiana», 65 (1962), pp. 436-82.