

DAI MANOSCRITTI ALLA *PRINCEPS*:
INDIZI SUI TEMPI E LE MODALITÀ DI ALLESTIMENTO
DEL «LIBRO» PER CASSANDRA MARCHESE
(= *SONETTI ET CANZONI* 33-98)

Tobia R. Toscano

Prospetto delle sigle impiegate:*

FL¹: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XL 50.

FL⁴ [FL⁵]: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 564.

FN²: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 371.

FN⁴ [FN⁶]: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 720: FN^{4a} [FN^{6b}] = cc. 8r-134v *passim*; FN^{4b} [FN^{6a}] = cc. 141-93.

NO: Napoli, Biblioteca dei Girolamini, XXVIII 1, 8.

RN [R¹]: Roma, Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II», Sessoriano 413 (2077).

RVF [VF¹]: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ferraioli 827.

RVR: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1591.

SeC: *Sonetti et Canzoni di M. Iacobo Sannazaro gentilbomo napoletano* (col.: «Impressa In Napoli per Maistro Ioanne Sultzbach Alemano Nel anno MDXXX del mese di Novembre»).

SMG: Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Archives of the History of Art, ms. 850628.

* Si danno tra parentesi quadre le sigle utilizzate da Rosangela Fanara nel suo intervento in questi stessi Atti.

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

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-05



1. Prima di esporre la mia ipotesi di lavoro, riepilogo le questioni aperte dall'edizione delle rime di Sannazaro procurata da Alfredo Mauro nel 1961,¹ che trovò immediato riscontro nei contributi ancora oggi fondamentali di Pier Vincenzo Mengaldo e Carlo Dionisotti. Per i problemi testuali, Mengaldo offrì una generosa messe di integrazioni arricchendo il quadro della tradizione manoscritta, contestualmente segnalando l'importanza del lacerto paleograficamente più antico di FN⁴ (cc. 141-93: fig. 1)² in molti punti latore, rispetto alla maggior parte dei testimoni scrutinati, di una redazione *in progress* e più vicina, quando non proprio coincidente, all'assetto finale della *princeps* del 1530. Ancora Mengaldo fece seguire nello stesso anno un'analisi complessiva dell'*ars poetica* sannazariana svelandone la dirompente modernità rispetto agli schematismi un po' ingessati della rimeria tardoquattrocentesca, a pieno titolo collocando l'autore dell'*Arcadia* tra i fondatori, insieme a Bembo, del linguaggio lirico rinascimentale.³ Nel 1963 Dionisotti pubblicò i suoi *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* revocando in dubbio la ricostruzione di Mauro in due punti fondamentali: che la *princeps* riproducesse nel suo insieme, secondo le indicazioni della dedica, il "libro" offerto a Cassandra Marchese quale ricostruzione complessiva di un viaggio sentimentale scandito dall'amore per due donne diverse, e che su esse rime l'autore avesse esercitato uno strenuo lavoro di revisione praticamente fino alla

¹ IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 133-220 (testi) e 436-73 (*Nota sul testo*).

² PIER VINCENZO MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 139 (1962), 426, pp. 219-45.

³ P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora (con il titolo *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*) in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, introduzione di Matteo Palumbo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 134-91.

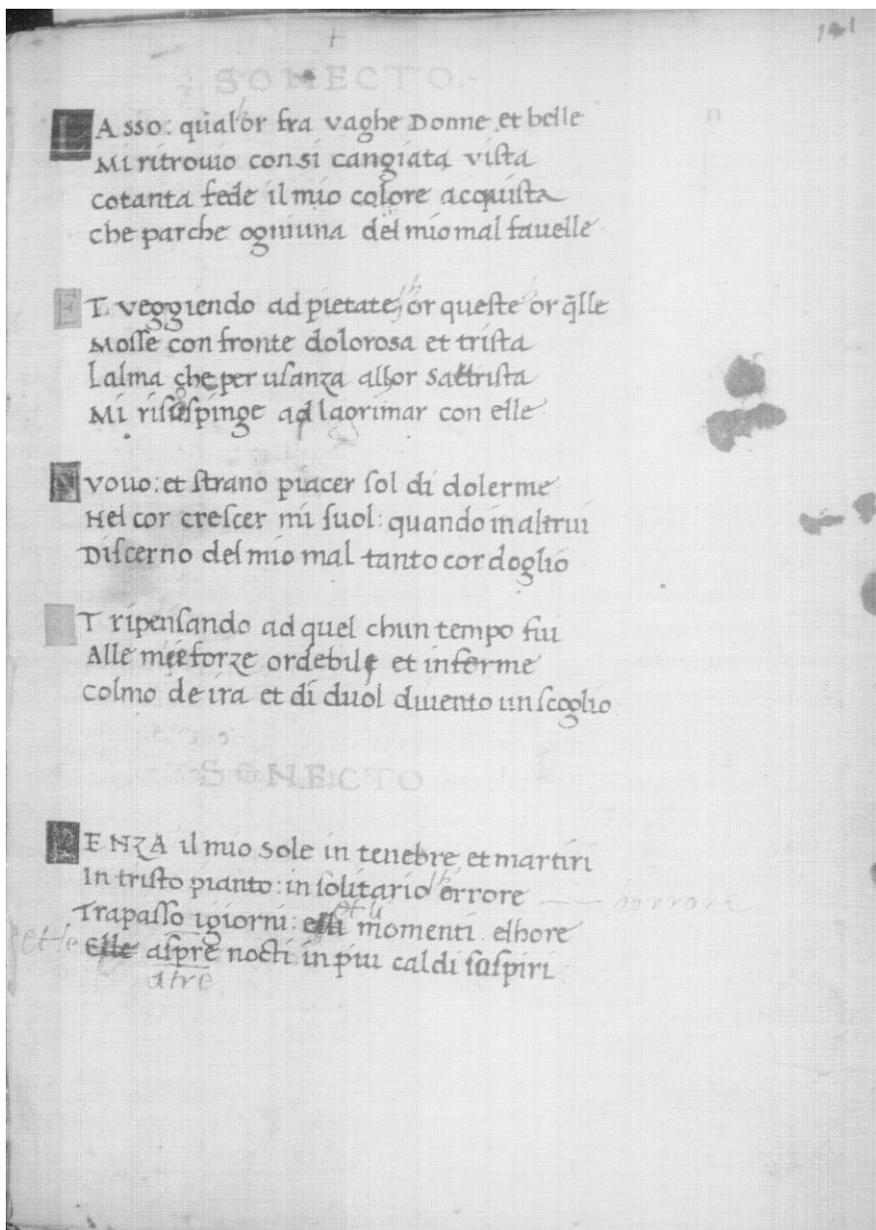


Fig. 1 - Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 720, c. 141r.

vigilia della morte.⁴ Dionisotti mostrò l'impraticabilità di una lettura progressiva dei 101 pezzi della *princeps*, giudicando i tre ternari finali aggiunte non pertinenti⁵ insieme evidenziando che le scarse ma decisive tracce cronologiche interne ad alcuni componimenti della cosiddetta "prima parte" seguissero e non precedessero, come sarebbe logico attendersi, quelle della *Parte seconda*, anche rilevando che la problematica congruenza della dedica a Cassandra all'intero *corpus* stampato poteva superarsi a patto di leggerla come esclusiva "prefazione" alla sequenza 33-98, in cui si ricostruiva una vicenda amorosa conclusa, a mente del son. 98, all'altezza del 1494-1495, dopo sedici anni di improduttivi patimenti.

2. Sulla cronologia dell'allestimento della raccolta per Cassandra e della revisione dei singoli testi Dionisotti perentoriamente concluse che la storia delle rime di Sannazaro non potesse spingersi molto dopo il ritorno dalla Francia per l'assenza di riferimenti cronologici interni posteriori al 1504 (anno in cui sarebbe stato composto il son. 4 a Cassandra Marchese),⁶ tuttavia avvertendo che se anche Sannazaro avesse composto rime dopo quella data, il che non poteva essere escluso, avrebbe «con

⁴ CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37.

⁵ Di diverso avviso sul punto MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 138, per il quale «l'unico rilevante aspetto quattrocentesco dei *Sonetti et canzoni* è reperibile nel persistente influsso di Giusto de' Conti, che regala qualche spunto ma soprattutto fornisce lo schema peculiare della chiusa della raccolta con una serie di ternari». Sia detto però, a prescindere da questo riferimento specifico, che Mengaldo non interviene sull'analisi della macrostruttura dei *Sonetti et canzoni*, accettando le conclusioni cui era pervenuto Alfredo Mauro.

⁶ Propone il 1505 come anno dell'offerta del "libro" a Cassandra CARLO VECCE, *Iacopo Sannazaro*, in "Humanistica", 11.1-2, n.s. 5.1-2 (2016), pp. 121-35: 133. Per la proposta di posticipare al 1518 l'allestimento, quasi come offerta consolatoria per le disavventure rotali di Cassandra, cfr. DARIA PEROCCO, *Pietro Bembo e Jacopo Sannazaro: spunti sul rapporto epistolare*, 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, prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cacciucci, 2006, pp. 563-74: 570.

cura soppresso o evitato ogni elemento che rendesse a prima vista accettabile la tarda composizione di esse rime». ⁷ Per quanto non componibile con la *Parte seconda*, pur rimarcando la difficoltà di conferire un senso coerente alla sequenza 1-32, Dionisotti non ne revocava esplicitamente in dubbio la natura di selezione d'autore, tuttavia dovendo prendere atto che l'assenza di commento rendeva molte rime di difficile decifrazione. Nel solco dell'interpretazione di Dionisotti si colloca lo studio organico di Marco Santagata, ⁸ e per quanto attiene la configurazione della macrostruttura della *princeps*, in vista forse di una nuova edizione, si dovrà attendere il contributo del 1997 di Cesare Bozzetti, ⁹ che, avendo osservato sul piano linguistico un livello di adesione quasi totale alla norma delle *Prose bembiane*, circa i tempi della revisione formale implicitamente prendeva le distanze da Dionisotti, del quale accettava la proposta di individuare solo nella *Parte seconda* il "libro" composto per Cassandra, infine concludendo che la sequenza 1-32 si dovesse riguardare come una raccoltina di rime rifiutate perché da ultimo non componibili con il percorso delineato nella sequenza 33-98.

Insieme alla ricalibratura delle strutture della *princeps* Bozzetti propose anche una più stringente taratura della diacronia della tradizione manoscritta, individuando, sulla scia di Mauro e Mengaldo, tre stadi redazionali, il più antico dei quali trasmesso dalla maggior parte dei manoscritti, isolando il lacerto paleograficamente più antico di FN⁴ (= FN^{4b} per Bozzetti, FN^{4a} per Mengaldo) ¹⁰ come latore di una redazione mediana in cui accanto a lezioni della primitiva redazione convivono tracce di un lavoro *in progress* spesso coincidente con la sistemazione

⁷ DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, p. 2.

⁸ MARCO SANTAGATA, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in ID., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, pp. 296-341.

⁹ CESARE BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del "canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, in "Studi di filologia italiana", 55 (1997), pp. 111-26.

¹⁰ Per evitare confusione adotterò la sigla FN^{4b}, ormai prevalente nella bibliografia più recente.

finale della *princeps*, in più battezzando i manoscritti NO e FN^{4b} come “canzonieri” riconducibili a un allestimento d’autore, il primo per la fase giovanile, il secondo addirittura come il “libro” offerto a Cassandra Marchese nel 1499 in occasione del matrimonio con Alfonso Castriota.

Sul punto tornerò, dopo aver ricordato che dal 2000 al 2017 si sono succeduti vari interventi di Rosangela Fanara intesi a mostrare, a prescindere dalla cronologia interna, l’organicità di racconto unitario della sequenza 1-101 della *princeps*, la cui tenuta sarebbe garantita dalla riflessione metapoetica che segna in molti punti il *corpus* sannazariano.¹¹

Ho prodotto altrove le mie osservazioni sulla difficoltà di accogliere tale proposta¹² e non ci ritorno *quia ruit hora*. Anche devo dare per lette alcune conclusioni da me proposte in studi precedenti¹³ e che costituiscono l’antefatto delle osservazioni e anche delle domande che pongo

¹¹ ROSANGELA FANARA, *Strutture macrotestuali nei “Sonetti et canzoni” di Iacobo Sannazaro*, Pisa - Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici internazionali, 2000; EAD., *Sulla struttura del “Canzoniere” di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, in “Critica letteraria”, 35.2 (2007), pp. 267-76; EAD., *Per il commento ai “Sonetti et canzoni” di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)*, in “Per leggere”, 15 (2015), 29, pp. 25-50; EAD., *Orizzonti di gloria (poetica) nei “Sonetti et canzoni” di I. Sannazaro*, in *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi Editore, 2016, pp. 1-14; EAD., *Iacobo Sannazaro (1457-1530)*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Tiziano Zanato e Andrea Comboni, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 527-34; EAD., *I “Sonetti et canzoni” di I. Sannazaro: tracce di una diacronia del macrotesto*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 151-72; EAD., *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017.

¹² TOBIA R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della “princeps” delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei “Sonetti et canzoni”* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 13-47.

¹³ T.R. TOSCANO, *Il primo “canzoniere” di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano n. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e Quasi un passaggio di testimone: rime di Sannazaro e di Vittoria Colonna nel manoscritto Magliabechiano VII 371*, in ID., *Tra manoscritti e stampati*, pp. 49-81 e 83-114.

prima a me stesso in vista di una decifrazione plausibile della *princeps* in generale e del “libro” per Cassandra in particolare. L’unico principio al quale non bisogna rinunciare è quello formulato da Bédier secondo cui in filologia non si deve avere l’assillo di trovare una risposta per tutto, con il corollario tuttavia che anche quando manchi la risposta non per questo bisogna astenersi dal porre domande.

3. La prima domanda, che in qualche modo revoca in dubbio sia la conclusione di Dionisotti circa i tempi dell’allestimento della raccolta per Cassandra, che l’*expertise* paleografica di Mengaldo (fatta propria e persino antidata da Bozzetti), deriva dal son. 16 (fig. 2) *Così dunque va il mondo, o fere stelle?*, letto in prima redazione da FN^{4b} e con qualche significativa variante dalla *princeps*. Se, come a me pare, i versi sono dettati dallo sdegno di Sannazaro per l’esito sfavorevole a Cassandra della causa di scioglimento del matrimonio con Alfonso Castriota, si deve assumere il 1518 come *terminus post quem* della composizione, il che fa slittare in avanti di un decennio abbondante la fattura materiale di FN^{4b}, che Mengaldo collocava non oltre il primo decennio del Cinquecento, oltre a compromettere l’ipotesi dionisottiana del congedo di Sannazaro dalla musa volgare poco dopo il ritorno di Francia. In sé il son. 16 potrebbe essere dettato anche da disappunto per altra offesa subita dalla donna venerata, essendo indubitabile che di nessun’altra donna Sannazaro potesse in un colpo solo elogiare «la rara, alma beltade, / li divini costumi e ’l sacro ingegno». Un appoggio indiretto (e decisivo) alla possibilità di datare FN^{4b} persino agli anni incipienti del terzo decennio deriva dalla trascrizione, all’interno della sezione sannazariana, della canzone *Mentre nel vostro viso*, adespota al pari delle altre rime ivi copiate, che una larga tradizione manoscritta attribuisce a Francesco Maria Molza (fig. 3).

Enelecto quel di chel duro affanno
Cacciara fuor della terrena spoglia
Lanima che per duol non teme il danno

S
Ossi dunche va il mondo o/ fiere stelle
cosi giustitia il ciel gouerna et regge
questel decreto dela immortal legge
queste son influentie eterne et belle.

Anime chad ben far son piu rebelle
fortuna exalta ognor tra le sue gregge
Et quelle che virtu guida et corregge
subgette expone aduenti et ad procelle

R non douria la rara alma beltade
Li diuini costumi : el chiaro ingegno
Alzar costei sourognj humana sorte

estimo il vieta : et tu peruerso indegno
Mondo il consenti : ai cieca nostra etade
Ai mento de mortali oblique et torte.

Fig. 2 - Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 720, c. 146v.

CANZONE

A uiua luce di quel uiuo sole
che co i raggi amorosi il cor ma uiua
Si me rallegra ch'io
Null'altro ben disio
Et ueramente il uolto e le parole
Piu belle assai chel mondo udir no' sole
Famo ch'ogne alma Pellegrina arriua
oue d'ogn'altra uoglia il cor se priua
Subito giunsi ne tornar me lice
quando io mirando fiso
Quei beglicchi quel riso
quando io col suon di quella uoce uiua
D'amor me intro ne l'anima che hor dice
Pui nulla curo qui mesto felice
oue hor con gliocchi hor col pensiero intento
Ai sguardi al uolto a i gesti
Leggiadramente honesti
A quel parlar cui nulla il ciel disdice
Al canto in chi mia uita ha sua radice
E in somma a tutto cio ch'e in ella sento
ch'amor uol ch'io ne uiua et io il consento
Nol negara chi bene amando arriua
oue d'ogne altra uoglia il cor se priua

Fig. 3 - Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 720, c. 171v.

In un contributo del 1996 Bozzetti si occupò della questione e, pur rilevando che sul totale di sette testimoni a lui noti la canzone in questione «in tre di essi è attribuita al Molza [...], in quattro appare adespota», fondandosi sull'autorevolezza del referto paleografico stilato da Mengaldo e, convinto che FN^{4b} rappresentasse la forma «più antica del canzoniere sannazariano»,¹⁴ ritenne di poterla annoverare tra le rime rifiutate, escludendo quindi la paternità di Molza. Nel frattempo la tradizione delle rime molziane è stata sottoposta a una più sistematica ricognizione da parte di Franco Pignatti,¹⁵ che perviene a conclusioni diverse. In sintesi la canzone è trasmessa da ben dodici codici, di cui tre mutili. Di questi, quattro recano il nome di Molza e di questi quattro soltanto uno non è affidabile nelle attribuzioni. Però la canzone *Mentre nel vostro viso*, con altre due canzoni, forma una piccola corona che la tradizione conserva compatta, da sola o insieme con altre rime di Molza. L'attribuzione a Molza si deve considerare sicura, pur con qualche riserva residuale in relazione soprattutto alla sua prima produzione, di tradizione incerta e talvolta complicata da problemi attributivi. Ma da qui a ribaltare l'attribuzione a favore di Sannazaro sulla base di una testimonianza unica e per giunta adespota (FN^{4b}) il passo sembra troppo lungo, anche considerando che nel complesso della tradizione manoscritta di Sannazaro sarebbe l'unico caso (eccettuati i componimenti trasmessi solo dalla *princeps*) di testimonianza unica sia per la canzone che per il madrigale. Per la datazione, sul versante della tradizione molziana, offre una testimonianza sicura il

¹⁴ C. BOZZETTI, *Un madrigale adespoto ed inedito e una canzone di dubbia attribuzione*, in *Operosa parva. Per Gianni Antonini*, studi raccolti da Domenico De Robertis e Franco Gavazzeni, Verona, Valdonega, 1996, pp. 135-46: 142 e 145.

¹⁵ Che ringrazio per le notizie fornitemi e per avermi generosamente messo a disposizione parti della sua tesi dottorale *Francesco Maria Molza intellettuale e poeta del Rinascimento italiano*, Université de Genève, sous la direction du prof. Massimo Danzi (discussa poi a Ginevra nel dicembre 2018). Per un primo cospicuo assaggio della nota al testo, cfr. FRANCO PIGNATTI, *Per l'edizione critica delle rime di Francesco Maria Molza. Il Casanatense 2667 e l'Ambrosiano Trotti 431*, in *Lettura e edizione di testi italiani (secc. XIII-XX). Dieci progetti di dottorato di ricerca all'Università di Ginevra*, a cura di M. Danzi, Lecce, Pensa MultiMedia, 2014, pp. 123-205.

Canoniciano Italiano 36 della Bodleian Library di Oxford, confezionato tra il 1520 e il 1522, e pertanto la canzone, finita tra le rime di Sannazaro, potrebbe essere stata composta da Molza tra la fine del 1517 e prima del giugno 1522.¹⁶

4. È evidente che se FN^{4b} trasmette due rime, una di Sannazaro e l'altra di Molza, databili a non prima del 1518 e non oltre il 1522, se ne dovrà concludere che a quell'altezza cronologica, nonché fantasticare su improbabili strutture d'autore per una silloge organizzata per forme metriche e in cui le rime di anniversario sono distribuite in maniera non sequenziale,¹⁷ Sannazaro ancora non avesse precisamente in mente il disegno del "libro" da offrire a Cassandra. Tenendo conto inoltre che le rime condivise da FN^{4b} con la *princeps* testimoniano un ulteriore e quasi sistematico processo di rielaborazione e che un gruzzolo di nove componimenti è letto esclusivamente dalla *princeps*, possiamo immaginare senza forzature che queste siano il frutto di una estrema attività da collocarsi nell'intervallo 1526-1530, allorché Sannazaro, una volta dati alle stampe il *De partu Virginis* e le *Piscatoriae*, trovasse, nonostante i malanni che ne minavano la salute, la tranquillità necessaria per allestire il promesso "libro". Né mancano gli indizi che la calibratura della *Parte seconda* sia *ex post* la ricostruzione di una lontana vicenda sentimentale strettamente implicata con le sorti della dinastia aragonese, l'una e l'altra concludendosi «al fin del sesto decim'anno» (son. 98) in coincidenza dell'invasione francese del febbraio 1495.¹⁸ A differenza di Petrarca, Sannazaro volle costruire il proprio "libro" come racconto di un *naufragio*, testimonianza di *vane e giovenili fatiche*, quindi escludendo rime di composizione anche

¹⁶ Le tre canzoni di Molza sono trasmesse anche da SMG a breve distanza da quella in morte di Raffaello *O beato e da 'l Ciel diletto Padre*, per cui la data *ad quem* è il 6 aprile 1520.

¹⁷ Sulla struttura complessiva di FN^{4b}, in cui è difficile ravvisare tracce di organizzazione d'autore, cfr. TOSCANO, *Il primo "canzoniere" di Sannazaro*, pp. 76-77.

¹⁸ Non per indulgenza autocitazionale, ma solo per economia rinvio alle osservazioni da me svolte in maniera più distesa in TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*.

tarda (si pensi alla sest. 9 e ai son. 19 e 29 letti solo dalla *princeps*) perché non più funzionali alla configurazione definitiva.

5. Su questo aspetto tornerò più avanti, dovendosi ancora spendere qualche parola sulla totale “in-sensatezza” che caratterizza sotto il profilo narrativo la sequenza 1-32, pacificamente ritenuta “prima parte”, benché tale indicazione manchi nella *princeps*,¹⁹ il cui insieme, refrattario a qualunque tentativo di lettura unitaria, sembra piuttosto assemblaggio di materiali eterogenei e giustapposti. Anche l’apertura su un nuovo amore consegnata al son. 29 (*Al corso antico, a la tua sacra impresa*), letto solo dalla *princeps* e giudicato da Santagata «chiave di lettura» dell’intera prima parte, giacché l’*altro amor* di v. 5 sarebbe dichiarazione del «nuovo amore per Cassandra»,²⁰ deve fare i conti con l’assenza nelle rime che precedono di qualunque riferimento alla nascita e allo svolgimento del primo amore. Basti riepilogare l’incoerenza della sequenza 1-5, luogo peraltro cruciale di ogni “canzoniere” che si rispetti: il son. 1 esprime il rammarico di aver svilito l’originaria vocazione poetica «a parlar di sospir sempre e d’affanni» (1, 4); il son. 2 è un inno di ringraziamento alle Muse (che in parte smentisce il son. precedente: «Per voi, seme gentil del sommo Giove, / e per costui [Amore] che fu mia scorta e duce, / scrivendo or qui, sento il mio nome altrove» [vv. 9-11]); il son. 3 si può leggere già come liquidazione di una storia infruttuosa («Dunque, madonna, cerchi altro soccorso / il vostro ingegno e guida più sicura, / ché ’l mio, per quel ch’io veggio, in tutto è scorso» [vv. 12-14]). C’è poi il ricordato son. 4 a Cassandra Marchese e non si comprende, se fosse veramente lei l’oggetto dell’*altro amor* del son. 29, 5, perché l’auspicio di un futuro e nuovo amore segua così a distanza il componimento in cui invece è rivelato il nome della donna, che per parte sua avrebbe avuto motivo di

¹⁹ Tale indicazione compare per la prima volta in una ristampa tarda dell’edizione curata da Lodovico Dolce (In Venetia, In Frezzaria al segno della Regina, 1580). Di qui passò nelle edizioni dei Comino e quindi al moderno editore.

²⁰ SANTAGATA, *La lirica aragonese*, p. 302.

risentirsi, se già nel son. 5 Sannazaro prega sant'Antonio da Padova di liberarlo dalla schiavitù amorosa («se mai vera pietà, se giusto amore / ti sospinse a curar de' danni nostri, / fra sì distorte vie, fra tanti mostri, / prega ch'io trovi il già perduto core» [vv. 5-8]). In settima posizione il sonetto originariamente composto per Lorenzo il Magnifico,²¹ seguito da un sonetto per il venerdì santo²² e dopo la sest. 9 (letta solo da *SeC*), la sequenza aragonese 10-13, con la canz. 11, trepido auspicio per il ritorno di re Ferrandino, e il dittico dei son. 12-13 con la promessa di cantare il principe Federico, il cui aiuto ha scongiurato il soccombere del poeta alle angosce amorose. Poco più avanti il ricordato son. 16, dettato dalle

²¹ A conferma della opportunità di evitare generalizzazioni nella definizione della fisionomia testuale dei manoscritti, assumendoli in blocco come testimoni di un unico stadio redazionale, si tenga conto che dei cinque testimoni, *princeps* compresa, che trasmettono il son. 7, solo FN^{4b} conserva tracce della primitiva destinazione dei versi al Magnifico: «Non quel che 'l vulgo cieco ama et adora [...] *Lorenzo mio* ma tuo costumi egreggi», poi mutato nei mss. FL⁴ (testimone sconosciuto a Mauro, fu segnalato e descritto da M. DANZI, *Il Raffaello del Molza e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, in "Rivista di letteratura italiana", 4.3 [1986], pp. 537-59), NO e RVF in «*signor mio car*, ma i tuoi costumi egregi» e con leggera ulteriore variante «*signor mio buon*, ma i tuoi costumi egregi» in *SeC*. Il luogo è uno dei tanti che un po' smontano la geometria della ricostruzione di BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, per il quale, «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 ed ultima» (p. 125). Nel caso in specie, secondo la proposta di Bozzetti, la scansione cronologica del processo variantistico andrebbe rappresentata in questi termini: *signor mio car* (NO) → *Lorenzo mio* (FN^{4b}) → *signor mio buon* (*SeC*), che sembra alquanto improbabile. D'altra parte MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 180 n. 52, non aveva mancato di avvertire che «le varianti di NO (che dall'apparato del Mauro risulta l'altro testimone più interessante) paiono più spesso posteriori che anteriori a quelle del nostro codice [i.e. FN⁴ nel suo insieme]».

²² Il son. *Almo splendor, perché con mesta fronte*, notevolmente rimaneggiato in *SeC* rispetto a una compatta sebbene non folta tradizione, è un dialogo tra il poeta e il sole oscuratosi per la morte di Cristo (in prima redazione *Apollo, a che con bruna e mesta fronte*), che, pur nel progressivo alleggerimento dell'armamentario mitologico, rivela chiaramente la sua funzione originaria di componimento edificante con finalità paraliturgiche. Sulle rime di Sannazaro riferibili alla ricorrenza del venerdì santo (*SeC* 8, 95, 96, 97 e 99) rinvio a T.R. TOSCANO, *Un "planctus" di Sannazaro per il venerdì santo. In margine a un nuovo testimone delle rime "spirituali"*, in ID., *La tradizione delle rime di Sannazaro e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2019, pp. 51-74.

disavventure coniugali di Cassandra, cui tien dietro il dittico funebre dei son. 17 e 18 *Una nova angeletta a' giorni nostri* e *L'alma mia fiamma, oltra le belle bella*, centone con versi di Petrarca, mentre in ventesima posizione si legge un sonetto di intonazione tragica (*Qual fallo, signor mio, qual grave offesa*) in cui una locutrice di genere femminile lamenta la triste sorte di essere condannata dal padrone alle «tartaree porte, tra volti oscuri e tristi», mentre due sorelle più fortunate «in paradiso e in lieta sorte / si stanno»: invano ci assottiglieremmo in congetture, se l'antico biografo di Sannazaro, Giovan Battista Crispo, che, pure nato nel 1550, per essere stato precettore in casa di Angelo Di Costanzo, poté raccogliere non poche informazioni da persone che avevano avuto modo di conoscere il poeta, non ci avesse fatto edotti della paradossale occasionalità della composizione, in cui si dà voce a una pernice originariamente destinata insieme ad altre due a Cassandra, ma sottratta strada facendo dallo schiavo nero Jensale, che la affidò all'altro schiavo, anch'egli nero, di nome Sannazaro «dicendogli che l'aveva comprata perché insieme poi se la mangiassero. E 'l Sannazaro saputolo, fe' quel Sonetto, ove introduce a parlare quella pernice, lamentandosi della sua mala fortuna». ²³ A occasione cortigiana è legata l'invenzione del son. 22 *D'un bel, lucido, puro e freddo obietto* in lode della marchesa di Scaldasole, ²⁴ composto in Francia nel 1503 su sollecitazione di re Federico al ritorno dal viaggio a Milano, ²⁵ e passando per il son. 26 contro la gelosia (*O gelosia, d'amanti orribil freno*), tema di grande fortuna presso i petrarchisti napoletani e spagnoli prima di approdare alla *summa* dell'acasiana, si arriva al ricordato dittico 28-29, liquidazione, il primo, di un amore

²³ Cito dalla ristampa premessa all'edizione cominiana (Padova 1723) delle *Opere volgari* di Sannazaro, pp. XXXII-XXXIII.

²⁴ Dei nove testimoni che lo trasmettono, solo il ms. di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 349 (6484), sconosciuto a Mauro e segnalato da MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali*, p. 326, è accompagnato dalla rubrica *Ad Hyppolitam Marchionissam de Scalda Sole*.

²⁵ Cfr. DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, pp. 5-6.

«indegno di alta poesia»,²⁶ apertura, l'altro, a una nuova storia, il tutto concludendosi con i son. 30-32, che nulla hanno a che vedere con la vicenda sentimentale del poeta, trattandosi di rime parenetiche indirizzate ad Alfonso d'Avalos, marchese di Pescara,²⁷ in procinto di sposarsi con Diana de Cardona, che impone di assumere il 1489 come anno di composizione.²⁸

6. Se la cosiddetta "prima parte" non è componibile con la *Parte seconda*, in sé autosufficiente come raccolta segnata da una progressione di senso, in cui si riepiloga una vicenda amorosa durata sedici anni, si deve tuttavia rimarcare che, come conferma l'analisi delle varianti, Sannazaro continuò a esercitare il suo *labor limae* anche sulle rime della sequenza 1-32, tre delle quali (9, 19²⁹ e 29) da ascrivere, come si ricordava, alla fase ultima della sua attività essendo lette solo dalla *princeps*, cui si aggiungono altre sei condivise solo con FN^{4b} (2, 4, 5, 15, 16, 20), la 28 letta dalla *princeps* e da un unico testimone manoscritto.³⁰ Può essere l'indizio di un metodo di lavoro inteso a perfezionare i singoli microtesti prima che il disegno finale dell'organizzazione macrotestuale ne determinasse l'inclusione o l'esclusione.

Che il "libro" per Cassandra Marchese (= *SeC* 33-98) sia frutto di un allestimento postremo può essere dedotto dall'esame della *varia lectio*

²⁶ Ivi, p. 174.

²⁷ Dopo re Ferrante e gli altri esponenti di casa d'Aragona, Alfonso d'Avalos è il personaggio che ha più spazio nelle rime di Sannazaro, che in occasione della sua morte (7 settembre 1495) avrebbe composto il lungo ternario stampato nella *princeps* (*SeC* 100).

²⁸ Insieme al merito di aver identificato Alfonso d'Avalos, va riconosciuta a BOZZETTI, *Note per un'edizione critica*, p. 119, anche la precisa individuazione di Costanza e Ippolita d'Avalos, sorelle di Alfonso nelle *due peregrine* che campeggiano a inizio del son. 32 (*Due peregrine qui dal paradiso*), il cui corredo di virtù e bellezza è tale da produrre beatitudine in chi ha la ventura di guardarle anche pochi istanti.

²⁹ Il son. 19 è letto anche dal ms. di Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10286, risalente alla metà e oltre del XVI secolo, che in prima approssimazione sembra *descriptus* della *princeps*.

³⁰ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 60 (già Magl. VII 724).

delle rime di anniversario, da Petrarca in poi ingrediente essenziale di qualunque raccolta d'autore. Nel caso della *princeps* la scansione cronologica interna procede in maniera lineare con la distribuzione di tre "anniversari" da 76, 11 («passat'è già più che l'undecim'anno») a 89, 5 («Or m'è già presso il quartodecim'anno»), al conclusivo 98, 10 («giungendo al fin del sestodecim'anno») tutti dislocati dopo il son. 56, in cui abbiamo il solido ancoraggio all'anno 1487, perché composto a 160 anni dal faticoso innamoramento di Petrarca («Trentaduo lustri il ciel, girando intorno, / su la riva di Sorgia un verde alloro / veduto ha sempre con bei rami d'oro / far più fresc'ombra assai che 'l primo giorno» [vv. 1-4]). Se si esclude il conclusivo son. 98, pluriattestato a partire dalla silloge trådita da RN, risalente agli anni iniziali dell'ultimo decennio del Quattrocento, e che mi sembra di aver mostrato essere il "primo" e unico canzoniere anteriore alla *Parte seconda* della *princeps*,³¹ i cui testi, tranne pochi casi, approdano praticamente intonsi alla redazione finale, gli altri tre pezzi presentano una tradizione molto rada e sempre di provenienza meridionale, con due varianti nei son. 56 (letto solo da FN^{4b} e RVR) e 76 (letto solo da FN^{4b}), che interessano proprio i marcatori temporali, con significative retrocessioni da *Trentatre lustri* a *Trentaduo lustri*, per 56, 1, e dal *quinto decim'anno* a *più che l'undecim'anno* di 76, 11. È possibile che la redazione manoscritta congelò il riferimento al momento della composizione, e che all'atto della dislocazione nel tracciato finale si palesasse la necessità di una ricalibratura cronologica. In FN^{4b} le rime di anniversario sono trascritte in sequenza non progressiva: il son. 98 (= 14) precede il 76 (= 27) ed entrambi precedono la canzone 89 (= 60). Per quest'ultimo caso si deve ricordare che la silloge di FN^{4b} è organizzata per forme metriche e il dato da solo dovrebbe indurre a ritenere non praticabile l'ipotesi di Bozzetti che aveva battezzato *tout court* il testimone come la raccolta donata a Cassandra e considerarlo invece come copia elegante derivata da un collettore a uso dell'autore in

³¹ TOSCANO, *Il primo "canzoniere" di Sannazaro*.

cui erano state trascritte rime giovanili rimaneggiate insieme a quelle più recenti e magari anche la trascrizione del madrigale non attribuibile e della canzone di Molza, finita tra le carte del poeta, in rapporti abbastanza stretti con l'ambiente romano. Siccome riesce difficile immaginare un copista che si sia divertito a sovvertire l'ordinamento dell'anti-grafo, il dato può consolidare l'ipotesi che tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio del Cinquecento la raccolta per Cassandra era ancora di là da venire e che Sannazaro modificasse gli indicatori cronologici dei son. 56 e 76, non ancora diffusi, e lasciasse inalterato il termine finale del *sestodecim'anno* di 98, 10, che aveva avuto larga e più che trentennale circolazione (non meno di tredici testimoni).

In una precedente analisi³² delle strutture della *princeps* e in particolare dell'idea-base che sorregge l'impalcatura della *Parte seconda* mi è sembrato di cogliervi la scelta decisiva e finale di Sannazaro di ricostruire a beneficio di Cassandra la propria vicenda amorosa nel suo svolgersi parallelo con la fase culminante del regno di Ferrante I, arrestando il racconto all'altezza della crisi dinastica del 1495. Idea non nuova del tutto, ma che in ogni caso confligge con qualunque tentativo di assegnare una funzione narrativa e propedeutica anche alla cosiddetta "prima parte". Il dato nuovo su cui mi è sembrato utile insistere è il nitido emergere di una strategia intesa a riepilogare una storia sentimentale, difficile e tuttavia praticabile, sullo sfondo di una corte solidale con i crucci del poeta, a sua volta partecipe di una dimensione colloquiale che coinvolge il re Ferrante in prima persona.

In altri termini, se già al momento di allestire, agli inizi degli anni '90 del Quattrocento, il primo piccolo canzoniere di 24 pezzi tràdito da RN, Sannazaro sceglieva di esibire una divisa aragonese che, in una alla presa d'atto della impraticabilità della storia amorosa, celebrava quello che ai suoi occhi era apparso come il trionfo romano del giovane

³² TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*. A questo contributo si rinvia per tutti i riferimenti che seguono.

Ferrandino (RN 22 = *SeC* 92), legittimato da Innocenzo VIII il 4 giugno 1492 come erede al trono di Napoli, contestualmente dichiarando la volontà di attingere una poesia di tono più alto per esaltare adeguatamente il principe Federico (RN 13 e 24 = *SeC* 13 e 12), solidale cultore delle Muse; alla fine del percorso, dopo quasi un quarantennio, e quando ormai irrimediabilmente chiuse e lontane erano e la sua personale storia amorosa e quella di Napoli aragonese, assume il re Ferrante come centro di gravitazione politico-cortigiana del “libro”, appena accennando, dopo l’epica celebrazione della dinastia della canz. 89, alla successione di Alfonso II nel son. 90 e ricollocando in posizione 92 (quasi in conclusione e ultimo pezzo della celebrazione aragonese) il ricordato sonetto celebrativo *Se, rivolgendo ancor le antiche storie*, auspicio di una *renovatio regni* stroncato poi dalla morte inopinata quanto repentina del valoroso nipote di Ferrante.

7. L’assenza di un puntuale commento ha finora messo in ombra un dato essenziale: l’asse politico della *Parte seconda* fa perno sulla figura di re Ferrante, assente nel canzonieretto RN e in tutte le altre sillogi assembleate dai copisti, che dalla canz. 69, indirizzata ai baroni ribelli, alla canz. 89, passando per il son. 85 assume il ruolo di protagonista della fase storica entro la quale Sannazaro colloca l’avvio e la conclusione della sua vicenda amorosa; un “secondo amore”, quello delle rime, il cui antecedente non va individuato nella donna desultoriamente evocata nella cosiddetta “prima parte”, bensì da riferirsi all’esperienza sentimentale rievocata nell’*Arcadia*.

Il punto di svolta è nella possibilità di leggere il son. 85 non più, secondo la vulgata consolidata, come composizione sollecitata da Federico divenuto re (quindi post 1496) a illustrazione di un affresco della villa di Poggio Reale, bensì come allocuzione diretta a Ferrante a commento di una «breve pittura», da me identificata nella prima vignetta miniata che si incontra nel *De maiestate* di Giuniano Maio (fig. 4), in cui si fa memoria dell’imboscata valorosamente sventata dal re nel 1460, allorché al tempo della prima congiura, fu attirato in un tranello da tre

baroni ribelli. L'episodio sarebbe diventato il fulcro della mitografia di Ferrante, in varia misura celebrato, oltre che da Sannazaro, in volgare e in latino, e da Giuniano Maio, anche da Pontano e Cariteo. Il termine *post quem* del son. 85 è il febbraio 1493, mese in cui il codice (ora alla Bibliothèque Nationale de France, ms. Ital. 1711) pervenne alla biblioteca reale. Anche questo sonetto ha un'esile tradizione manoscritta: insieme a FN^{4b} lo tramanda in redazione identica solo il Parigino Ital. 1543, dove fu trascritto, probabilmente intorno al 1497, nelle carte finali da una mano diversa dalla principale. Nella redazione della *princeps* la variante che segnala l'evoluzione dalla mera celebrazione cortigiana a un più consapevole giudizio storico investe l'incipit del sonetto con il passaggio dall'affettuoso ma generico «Vedi, *signor mio car*, come risplende» al più pregnante «Vedi, *invitto signor*, come risplende»: la storia aveva insegnato a Sannazaro che di tutti i sovrani aragonesi lealmente serviti solo a Ferrante si addiceva l'epiteto di *invitto*,³³ adibito esclusivamente per lui anche nella versificazione in latino.

8. L'analisi della tradizione manoscritta nel suo complesso dice anche altro, nel senso che le rime riconducibili alla celebrazione di Ferrante e all'esibizione di una più vincolante solidarietà con le vicende della dinastia ebbero assai ridotta circolazione, condividendo la stessa sorte delle due rime di anniversario 56 e 76. Paradossalmente, delle tre grandi canzoni "politiche" 11, 69 e 89, solo la 11 (*O fra tante procelle invitta e chiara*), ultima per riferimenti cronologici, composta per il ritorno vittorioso di re Ferrandino a Napoli (1495), ha una tradizione manoscritta abbastanza folta: cinque testimoni che, al netto dei "napoletani" FN^{4b} e FN^{4a},³⁴ comprende NO, di area veneta, e FL⁴ e RVF, entrambi di area

³³ In tal modo ricollegandolo ad Alfonso il Magnanimo celebrato come *invictus* nell'arco di trionfo di Castelnuovo.

³⁴ Tale sigla identifica la parte meno antica di FN⁴, in cui sono trascritte varie rime di Sannazaro, spesso adespote, inframmezzate con rime di altri autori. Si ricorda che, dopo lo studio di Bozzetti, FN^{4a} corrisponde alla porzione di manoscritto che Mengaldo aveva siglato FN^{4b}.

fiorentina e aggregabili all'ambiente degli Orti Oricellari. Le altre due, sicuramente più militanti e vincolanti politicamente, sono lette solo dai manoscritti FN^{4b} e FN^{4a} (la canz. 89 è letta anche da RVR³⁵ seriore e indipendente dagli altri due, accomunati a loro volta dalla lacuna dell'in-



Fig. 4 - Iuniano Maio, *De maiestate*, ms. Ital. 1711, Bibliothèque Nationale de France, c. 8r.

³⁵ Su RVR, di provenienza meridionale, cfr. M. DANZI, *Epicuro de' Marsi e il codice Vaticano Reginese lat. 1591: questioni attributive nel Cinquecento napoletano*, in *Feconde venter le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 223-53.

tero v. 57, e concordi in tutte le lezioni poi modificate dalla *princeps*): difficile credere che tale peculiarità della tradizione sia frutto di casualità, e non pensare piuttosto che a Sannazaro direttamente si debba ricondurre una oculata strategia di diffusione, se non addirittura ipotizzare per le canz. 69 e 89 una composizione notevolmente *post eventum*. Mi rendo conto che la proposta è ardita e conviene per ora accantonarla. Ma ci sono altre rime presumibilmente tarde, lette solo da FN^{4b} e dalla *princeps*, o comunque, se anche già composte, confinate in una officina gelosamente interdotta, su cui occorre spendere qualche parola.

Dopo la canz. 69, di ammonimento ai baroni ribelli, che nella *Parte seconda* segna l'avvio di una corposa tematica politico-cortigiana intrecciata con le rime che raccontano del progressivo esaurirsi della storia sentimentale, si legge il dittico di son. 70 e 71 (*O di rara virtù gran tempo albergo e Scriva di te chi far gigli e viole*) giustamente segnalato come «*corpus* lirico minimo nel quale Sannazaro, con toni per lui insolitamente aspri, dichiara di voler rinunciare per sempre a celebrare *un* nome, da lui tanto spesso osannato, ma ora diventato indegno e quindi meritevole solo di oblio»,³⁶ a condizione tuttavia che non si identifichi, come pure è stato proposto, nel personaggio esecrato nientemeno che Alfonso II, figlio di Ferrante, se non altro ricordando i versi in suo elogio nella canz. 89, seguita dal sonetto rivolto al medesimo *La veste, signor mio, che in foco accesa*, nella prima redazione omaggiato come erede al trono, mentre nella redazione finale, con poche e sapienti varianti, presentato come re.³⁷ Permane la difficoltà di una identificazione univoca del personaggio contro cui Sannazaro scaglia i suoi strali violenti nel dittico 70-71, ma nel caso la tradizione sembra segnalare che il son. 71, letto solo dalla

³⁶ MARINA RICCUCCI, *La profezia del vate. Sannazaro e il "caeruleus Proteus"*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 3.2 (2000), pp. 245-87: 275-76 n. 61.

³⁷ Per una storicizzazione delle varianti che investono il son. 90 nel passaggio dalla redazione tradata da FN^{4b} a SeC, cfr. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, pp. 26-28.

princeps,³⁸ potrebbe essere tra le composizioni più tarde. È evidente che la collocazione del dittico subito dopo l'esortazione ai baroni ribelli, in cui Sannazaro sembra assumere, memore di Petrarca, *Rvf* 128, una funzione di mediazione, quasi che i versi siano stati composti quando lo strappo era ancora rammendabile, impone di leggere i son. 70-71 come reazione al tradimento irrimediabilmente consumato, la rampogna investendo un personaggio in lode del quale Sannazaro aveva composto dei versi, condannati ad essere cancellati insieme alla memoria di lui. Nel segmento 80-90, con l'eccezione dei son. 81 e 88 pluriattestati, si registra la più alta concentrazione di pezzi letti da un solo manoscritto, insieme al son. 80 (*Chi vòl meco piangendo essere felice*) e alla canz. 83 (*In qual dura alpe, in qual solingo e strano*) trasmessi solo dalla *princeps*. Entro questa sequenza la vicenda sentimentale e quella politico-cortigiana si intrecciano in nodi sempre più vincolanti, la prima, a mente della canzone aragonese 89 (*Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno*), percepita come ostacolo al dispiegamento di più elevato canto atto a garantire l'immortalità del poeta. Tra la ricordata allocuzione a Ferrante consegnata al son. 85 e il son. 87, anch'esso indirizzato, come ho avuto già occasione di ricordare, al Re in ringraziamento di un *pensier* «che parturì sì rari e degni effetti» a beneficio del poeta,³⁹ viene incastonato il son. 86, mai sfiorato da un tentativo di interpretazione, nel quale, caso unico nella *Parte seconda*, a parlare è una donna defunta:

Vissa teco son io molti e molt'anni,
 con quale amor, tu 'l sai, fido consorte;
 poi recise il mio fil la giusta morte
 e mi sottrasse a li mondani inganni. 4

Se lieta io goda nei beati scanni,
 ti giuro che 'l morir non mi fu forte,

³⁸ In verità il son. 71 è letto anche dal ricordato ms. Vat. lat. 10286, che è testimone tardo e potrebbe descrivere la *princeps*.

³⁹ Cfr. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, pp. 23-24.

se non pensando a la tua cruda sòrte e che sol ti lasciava in tanti affanni.	8
Ma la virtù, che in te dal ciel riluce, al passar questo abisso oscuro e cieco, spero che ti sarà maestra e duce.	11
Non pianger più, ch'io sarò sempre teco, e, bella e viva, al fin de la tua luce venir vedraime e rimenarten meco.	14

Alla luce di quanto detto, si può osservare che mentre nella sequenza disordinata di FN^{4b} il sonetto è di ardua decifrazione, il suo inserimento nell'ordito della *Parte seconda* consente agevolmente di indentificare nella locutrice defunta, che assicura la protezione celeste al *fido consorte*, Isabella di Chiaromonte, prima moglie di Ferrante, nel sonetto precedente esaltato per l'eroico comportamento tenuto nell'imboscata del 1460.⁴⁰ Come per i son. 70-71, anche in questo caso si può osservare come Sannazaro faccia spesso ricorso a umbratili richiami analogici per stabilire connessione tra i componimenti, quasi una sorta di pindarismo strutturale, che nel caso in specie conferisce una valenza di obliqua polemica (se non proprio di presa di distanza) al silenzio su Giovanna d'Aragona, seconda moglie di Ferrante dal 1476 e felicemente regnante ai tempi del servizio in corte del poeta. Se non si vuole ascrivere a stramberia il recupero della memoria di Isabella, morta nel 1465,⁴¹ si potrebbe

⁴⁰ La contiguità di posizione è ricalzata dal patente richiamo intertestuale alla *virtù* di Ferrante (85, 1-2 «come risplende / in cor real virtù»; 86, 9 «la virtù, che in te dal ciel riluce»).

⁴¹ Nel 1465 Sannazaro era fanciullo, ma il sonetto testimonia quanto fosse rimasta viva la memoria della regina coraggiosa, che mostrò grande forza d'animo nel sostenere Ferrante nel corso della guerra contro il pretendente angioino, nonostante il tutore di lei Giovanni Antonio del Balzo Orsini, principe di Taranto, fosse l'animatore della fronda contro il re. Donna di profonda religiosità, fu molto legata all'ordine domenicano, commissionando subito dopo la canonizzazione di san Vincenzo Ferrer al pittore

immaginare che la scelta del silenzio su Giovanna sia apparso a Sannazaro l'unico espediente per tenere fuori dalla storia degli Aragonesi di Napoli il legame, che in processo di tempo si sarebbe rivelato esiziale, con gli Aragona di Spagna, giacché il Cattolico, fratello della regina rimasta vedova, non avrebbe poi esitato a spartirsi con i francesi le spoglie del Regno. Sempre che Sannazaro non avesse dato credito anche alle voci corse sulla non lineare condotta della regina negli anni più critici della vita del Regno, tanto che in una relazione del gennaio 1492 dell'oratore del duca di Milano a Napoli si legge che il figliastro Alfonso sospettava che la regina avesse qualche «pratica col re de Spagna, per farlo signore di questo regno».⁴²

Colantonio il *retablo* eponimo per la chiesa di San Pietro Martire a Napoli dove fu sepolta: per questa e altre notizie, compreso l'alto elogio di lei che si legge nella *Gynevra de le clare donne* di Sabadino degli Arienti, cfr. GENNARO TOSCANO, *Isabella de Chiaromonte (1424–1465), reine de Naples, et sa commande à Colantonio du Retable de saint Vincent Ferrer*, in *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance*, dir. par Éric Bousmar, Jonathan Dumont, Alain Marchandisse et Bertrand Schnerb, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2012, pp. 585-99.

⁴² La relazione è citata da ELISABETTA SCARTON, *La congiura dei baroni del 1485-87 e la sorte dei ribelli*, in *Poteri, relazioni, guerra nel regno di Ferrante d'Aragona. Studi sulle corrispondenze diplomatiche*, a cura di Francesco Senatore e Francesco Storti, Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Dipartimento di Discipline Storiche "Ettore Lepore", Napoli, ClíoPress, 2011, pp. 213-85: 270-71. Sono note d'altra parte le tensioni tra Giovanna e il figliastro Federico, una volta divenuto re, che invano tentò di dissuaderla nel 1499 dal raggiungere in Spagna il fratello Ferdinando il Cattolico, proprio nei mesi cruciali che precedettero la stipula del trattato di Granada (11 novembre 1500), che sancì la spartizione del Regno tra Spagna e Francia, salvaguardando tuttavia i feudi di Giovanna, tanto che a Napoli corse voce che la regina vedova non fosse all'oscuro della decisione che poneva fine all'autonomia del Regno, dove sarebbe ritornata solo nel 1506 al seguito del fratello che ne veniva a prendere possesso: cfr. PIERO DORIA, *Giovanna d'Aragona, regina di Napoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LV, 2001, pp. 486-89. Una traccia esplicita del risentimento di lunga durata covato da Sannazaro nei confronti della «triste reyna» in una tarda lettera ad Antonio Seripando dell'8 agosto 1518, in cui, dopo aver aspramente rampognato l'atteggiamento favorevole ad Alfonso Castriota in danno di

9. E giacché siamo ai silenzi di Sannazaro conviene ricordarne altri e non meno inquietanti: una volta ultimata la lettura della *Parte seconda* ci si avvede che, caso se non unico certamente molto raro nelle raccolte di rime a partire da Petrarca, l'io poetico non esibisce altri legami di devozione e/o di amicizia al di fuori di quelli consolidati con esponenti della casa regnante. Lecito domandarsi: se la *Parte seconda* ricostruisce a beneficio di Cassandra la storia d'amore giovanile coincidente con la fase culminante della storia aragonese, dove è finita la *sodalitas* letteraria strategicamente mobilitata e coinvolta nell'*Arcadia*? Insomma mi pare che sarebbe necessario chiedersi *ubi sunt* i Pontano, i Cariteo, i Caracciolo *in primis*. Non ci sono più. Spariti, dimenticati. Non credo perché all'atto dell'allestimento del libro di rime erano già morti. Morti erano anche tutti gli altri esponenti della casa regnante. Se non avessimo l'abbondante testimonianza insieme all'*Arcadia* anche dei tanti versi in latino, le rime tutte della *princeps* (con l'esclusione del Caracciolo menzionato nel son. 12 e gli arcaici cap. 100 e 101) sembrerebbero uscite dalla penna di un poeta isolato e persino alquanto sconosciuto, se si pone mente in quanti componimenti dell'edizione del 1509 era stato esaltato e blandito da Cariteo, amico e sodale di milizia poetica e cortigiana. Questo silenzio va interpretato probabilmente come la testimonianza più pregnante della radicale svolta esistenziale determinata dall'esperienza dell'esilio e dalla riflessione sulla storia di cui era stato partecipe spettatore.

Cassandra Marchese da parte della vedova di Federico, Isabella del Balzo, ricorda come il re defunto avesse sempre osteggiato la famiglia Castriota, protetta invece dalla "regina vecchia" e quindi lanciando un severo ammonimento, quasi un'accusa di tradimento alla memoria del marito: «Deveria pensare che favorisce quelle persone che suo marito [re Federico] avea più in odio, tanto che fòro bona parte a farlo uscire da questo regno, con le suggestioni che ogni dì faceano a quella *maligna anima de lor patrona* [regina Giovanna]; difesa quelli che la fanno stare come sta, e disfavorisce quelli che li fòro più servitori» (in SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 340, corsivo mio). Notevole che in questa stessa lettera Sannazaro, per garantire la veridicità delle allusioni a intrighi di corte, sentisse il bisogno di precisare: «e questo lo dico io, che non stetti né a la cucina, né a la stalla». Insomma era informato per via diretta e non dai pettegolezzi della servitù.

Mi è occorso di osservare, senza sapermi dare una risposta, l'atteggiamento di passiva indifferenza ostentato da Sannazaro nei confronti del tumultuoso successo editoriale arriso all'*Arcadia*,⁴³ e se non sbaglio l'unico disappunto si registra per testimonianza indiretta solo nei confronti dell'edizione non autorizzata del 1502. Può darsi che, tornato dall'esilio e nonostante Summonte avesse rimediato allo scempio, il romanzo giovanile gli apparisse testimonianza non solo di un mondo travolto, ma anche luogo di sedimentazione di una rete di relazioni spezzate dall'urto degli eventi, rispetto ai quali tanto il maestro Pontano (che accolse Carlo VIII con un atteggiamento che fa onore solo al suo realismo politico) quanto il condiscipolo Cariteo (senza dire di Giovan Francesco Caracciolo che aveva addirittura inneggiato all'invasore) non avevano brillato per coerenza. Cariteo, per parte sua, se anche non si volesse dar troppo peso ai documenti che ne denunciano il doppiogiochismo politico a pro di Ferdinando il Cattolico nei mesi in cui

⁴³ I lettori dell'*Arcadia* non hanno mancato di osservare come rimanga qualcosa di irrisolto nel prosimetro, come di un'opera cui l'autore non abbia mai posto il definitivo suggello strutturale e formale. Ha notato FRANCESCO ERSPAMER, *Introduzione* a IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, Milano, Mursia, 1990 [ERSPAMER], p. 31 che «Il lavoro da compiere perché la struttura del romanzo fosse narrativamente equilibrata avrebbe richiesto tempo e impegno, più tempo e impegno di quanto Sannazaro fosse ormai disposto a concedergli. Qualche intervento avrebbe potuto effettuarlo, con relativa facilità e minimo dispendio di energie, a livello stilistico: ma non lo fece». La totale estraneità di Sannazaro tanto alla prima che alla (supposta) seconda edizione dell'*Arcadia* curate da Pietro Summonte esce confermata in alcuni recenti contributi: GIANNI VILLANI, "Sub falso officinae titulo" ovvero intrichi editoriali tra Venezia e Napoli, a proposito di Sannazaro e Pontano, in *Dialogo. Studi in memoria di Angela Caracciolo Aricò*, a cura di Elena Bocchia, Zuane Fabbris, Chiara Frison e Roberto Pesce, Venezia, Centro di Studi Medioevali e Rinascimentali "E.A. Cicogna", 2017, pp. 409-32 e T.R. TOSCANO, *Sulla presunta seconda edizione Mayr dell'"Arcadia" di Sannazaro (1505?)*. *La testimonianza di Pietro Summonte (1512)*, in "Storie e linguaggi", 4.2 (2018), pp. 69-83. Più avanti negli anni, nel 1514, «l'assenso del Sannazaro all'edizione aldina è cortese, ma distaccato», né pare si debbano registrare particolari reazioni dell'autore per gli interventi operati sulla *facies* linguistica dell'opera, «abbastanza energicamente depurata dei tratti dialettali e latineggianti sopravvissuti alla revisione del Summonte» (PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 157 e 156).

affiancava re Ferrandino come segretario di Stato, nell'*Endimione* del 1509, in cerca di legittimazione e protezione, aveva puntato tutte le sue carte sul nuovo corso politico, adibendo in sede proemiale per Ferdinando il Cattolico l'appellativo di *Aragonio sol*,⁴⁴ già impiegato per il

⁴⁴ Tralasciando gli altri cenni al Cattolico, si veda soprattutto, per la sua solennità, il son. 4, 10-14 (*Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, secondo le due stampe originali, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, 2 voll., Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892, II, pp. 8-9), in cui il poeta vagheggia il ritorno nella natia Barcellona promettendo di «constituire un aureo templo, / in memoria del mio celeste lume [= Luna]. // Et tu, Aragonio sol, ch'or io contemplo, / sarai del primo altare il primo nume, / ché de divinità sei primo exemplo». Pèrcopo era convinto che l'*Aragonio sol* fosse il vecchio Ferrante I; la svista fu sanata da RINO CONSOLO, *Il libro di Endimione: modelli classici, "inventione" ed "elocutione"*, in "Filologia e critica", 3 (1978), pp. 19-94: 92. Per un riepilogo complessivo dei rapporti di Cariteo con il nuovo corso politico, cfr. MARIA ISABEL SEGARRA AÑÓN, *De cómo el pastor Endimión mudó en la ninfa Enaria: del "Canzoniere" a la "Metamorphosi" de Cariteo*, in *La Égloga renacentista en el Reino de Nápoles*, dirigé par Eugenia Fosalba et Gáldrick de la Torre Ávalos, in «Bulletin Hispanique», 119.2 (2017), pp. 459-76, la quale osserva (p. 462) che l'impiego del verbo al presente («ch'or io contemplo») potrebbe essere indizio della composizione del son. 4 al tempo della visita del Cattolico a Napoli (1506-1507), mentre il son. 204 è un messaggio, tra il risentito e il garbatamente minaccioso, allo stesso re affidato qualche anno dopo a Joann Castell, incaricato di ricordargli che «se vuol di virtù cogliere il frutto, / e conservarlo intègro o incorrutto, / a l'honor de le Muse haggia rispetto» (vv. 6-8), quindi ammonendo che una crociata vittoriosa potrà assicurargli il paradiso, ma non la fama che può essere garantita solo dalla celebrazione poetica. Sembrerebbe quasi di cogliere nei versi un'eco di attese deluse, da mettere in relazione alla lettera, scritta il 3 agosto 1508 a Miguel Pérez d'Almazán, segretario e consigliere del Cattolico, per chiedere le ricompense promesse in cambio del servizio assicurato come informatore durante il regno di Ferrandino. La lettera, la cui riproduzione devo a Ivan Parisi che ringrazio, fu pubblicata da CLAUDIO MIRALLES DE IMPERIAL Y GÓMEZ, *Benet Garret, "El Chariteo", en 1508*, Barcelona, Academia de Buenas Letras, 1946, pp. 226-27, e merita una citazione perché per il tenore del racconto e per le persone coinvolte è difficile credere possa trattarsi di fatto rimasto sconosciuto a Sannazaro. Dopo un breve preambolo: «Al tiempo quel rey don Fernando II, de buena memoria, reynava en este reyno, le servía yo de secretario, [...], y de tal manera era tratado de su Majestad que tenía cierta speranza me havía de beneficiar [...]. En este tiempo tratándose de algunas cosa de importancia el rey nuestro señor y la Reyna doña Ysabel [...] me escribieron y mandaron que yo toviessi especial cargo de avisar a sus altezas de la cosa que

re di Napoli, e incapsulando l'originario canzoniere per Ferrandino in una compagine in cui i nuovi venuti⁴⁵ si affiancavano ai protagonisti della storia passata. Spiegarsi la scelta di Sannazaro come frutto della dedizione esclusiva alla musa latina (che, mi pare di poter dire, esclusiva non fu fino ai giorni estremi) non basta, se non si assume l'ipotesi che, nella mutata prospettiva esistenziale e politica degli anni seguiti all'esilio, il "libro" di rime si configurò come ricostruzione della *giovenile* vicenda sentimentale e a un tempo rivendicazione del coerente rapporto di fedeltà con la dinastia al cui servizio era entrato almeno dal 1481, quindi escludendo financo il nome di chi quella stessa coerenza non aveva manifestato. È difficile accantonare la suggestione che la *damnatio memoriae* minacciata nei son. 70-71 (da collocarsi, come si è detto, tra le composizioni più tarde), pur strutturalmente agganciata alla canzone ai baroni ribelli, non sia in prospettiva indirizzata anche a chi in processo di tempo si sarebbe macchiato della stessa colpa. Non potendo rimuovere il nome dei sodali dall'*Arcadia* e nemmeno dalle elegie e dagli epigrammi latini,

acá se ofreciessen [...], y yo por querer poner en execución lo que me era mandado al tiempo que le hí las cartas de sus altezas a la majestad del dicho rey en que se dezía que su Majestad me ordenasse que yo deviesse dar los dichos avisos, le demostré estas dos letras fallándose presente el príncipe d'Altamura [Federico d'Aragona] su tío; y assí, señor, el dicho rey don Fernando bivió poco tiempo. Después el rey don Federique, al tiempo que reynó, acordándose de las dichas letras que leyó al tiempo que era príncipe de Altamura desconfió de mí recelando que por aquéllas, siendo yo súbdito y natural de sus altezas, les avisara de quanto se ofreciesse; y assí no me dió el cargo de secretario que yo tenía». In un quadro più articolato della dialettica tra «sentimiento de lealtad» e «conciencia de identidad» Cariteo, «miembro de la Corte de los reyes aragoneses de Nápoles pero leal al cabeza de la dinastía de éstos, Fernando el Católico [...] demuestra la permeabilidad de unos sentimientos de identidad en absoluto excluyentes» (CARLOS JOSÉ HERNANDO SÁNCHEZ, *Españoles e italianos. Nación y lealtad en el Reino de Nápoles durante las Guerras de Italia*, in *Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*, a cura di Antonio Álvarez-Ossorio Alvaríño e Bernardo J. García García, Fundación Carlos Amberes, 2004, pp. 423-82: 439 e 441).

⁴⁵ Con un tempismo eccezionale Cariteo compose e inserì nel volume presumibilmente già in stampa (la data indicata nel *colophon* è novembre 1509) anche il son. 211 (ivi, pp. 248-49 e relativo commento) in lode di don Ramón de Cardona, entrato in Napoli come viceré il 24 ottobre precedente.

in circolazione ancor prima della stampa,⁴⁶ il “libro” di rime si offrì a Sannazaro come ultima possibilità di chiudere la partita scegliendo il silenzio invece che l’invettiva aperta. In questa luce acquista una diversa pregnanza l’estrema professione di fedeltà, ancora una volta affidata a una delle composizioni latine più tarde, l’elegia seconda del terzo libro, dedicata non a caso a Cassandra Marchese, in cui dopo il riepilogo di una carriera poetica non facile, continuamente insidiata dai malanni fisici e da turbolente vicende esterne, Sannazaro rivendica come tratto distintivo della sua biografia il culto costante dell’amicizia e la fedeltà inconcussa ai re aragonesi:

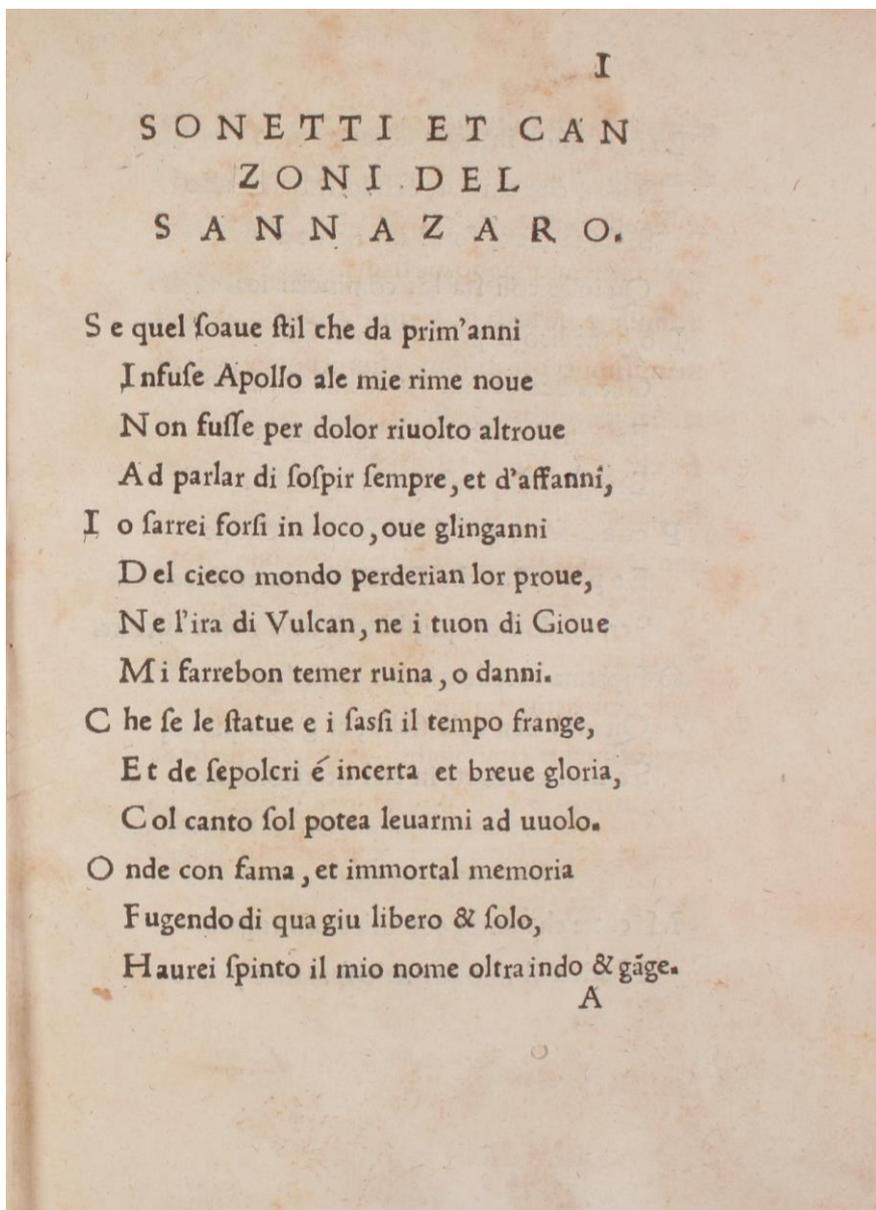
Prosit, amicitiae sanctum per saecula nomen
Servasse, et firmam regibus usque fidem.
(*El.* III II 105-106)

10. È probabile che l’ostacolo maggiore a una piana lettura della *princeps* sia derivato dalla convinzione che essa riproduca l’approdo *ne varietur* non solo della *lectio* ma anche dell’assetto macrostrutturale di un “libro”

⁴⁶ Non vorrei apparire oltre misura fiscale, ma in qualche modo si dovrà pure spiegare perché Sannazaro ripaghi con così ostinato silenzio le solenni officiatore al suo magistero poetico disseminate nell’edizione 1509 delle *Opere* di Cariteo. È vero che nella tradizione delle rime non sopravvivono testimonianze di soppressioni del nome di Cariteo, ma qualche indizio si rileva dalla produzione in latino, dove il nome del barcellonese si legge una sola volta, nell’elencazione dei sodali dell’Accademia, *In maledicos detractores* (*El.* I XI), mentre nell’epigramma *De partu Nisaeae Charitei coniugis* (*Ep.* I XI) è nominato solo nel titolo (ma si tratta di composizioni risalenti all’ultimo decennio del Quattrocento). Tuttavia un esplicito riferimento al profondo legame affettivo che lo univa a Cariteo si leggeva in una elegia latina giovanile dispersa, recuperata da ANITA DI STEFANO, *Un’elegia stravagante di Iacopo Sannazaro*, in “Studi medievali e umanistici”, 11 (2013), pp. 218-24, indirizzata da Sannazaro a un Fulvio (o Francesco) Scala, che trascorreva l’estate nei campi lambiti dal Volturmo allietato da una schiera di amici: «Nemo est, crede mihi, te fortunatior uno, / nec quoi tot dederint numina delicias: / tecum est dimidium nostri Charitaeus Arion, / qui mihi vel propria charior est anima» (vv. 9-12, così tradotti da Di Stefano: «Nessuno, credimi, è più fortunato di te / e non vi è alcuno cui gli dei abbiano dato tante gioie: / con te si trova Cariteo Arione, la metà di me, / a me molto più caro della mia stessa anima», corsivo mio).

predisposto da Sannazaro in vista della stampa, donde gli spiegabili e non risolti roveli di Dionisotti, perché se l'esame della tradizione certifica che essa *princeps* trasmette la revisione ultima dei testi, nulla dice sul resto. Risulta per noi difficile ammettere, tenendo mente alle cure quasi maniacali dispiegate sul *De partu Virginis* e sulle *Piscatoriae*, che Sannazaro non avesse organizzato in misure altrettanto vincolanti anche il manoscritto finale di rime volgari destinato alle stampe, quindi sembrando naturale leggerlo in maniera unitaria, come le *Rime* di Bembo, tanto per evocare il modello già condizionante all'altezza dei mesi finali del 1530. Tuttavia non pare, almeno stando alla dedica a Cassandra, che da qualche parte si trovi traccia evidente dell'intenzione dell'autore di rendere pubblico ciò che veniva offerto come privato omaggio, e che la stessa forma materiale della *princeps* evidenziasse tracce di una realizzazione alquanto "incidentata", a partire dalla c. A [I]r (fig. 5) in cui il son. 1 è preceduto da uno spartano frontespizio, la cui composizione tipografica originaria leggeva *CANSONI* in luogo di *CANZONI*,⁴⁷ rendendo necessario un rattoppo tipografico con l'incollatura di carticini con la *Z* per occultare la *S* (fig. 6, 7); o anche l'insolita presenza di un frontespizio molto più solenne per segnalare l'inizio a c. 20v della *Parte seconda* (fig. 8), per finire alla stampa delle due carte iniziali senza segnatura (fig. 9 e 5) con la lettera di dedica preceduta da frontespizio, che a rigore renderebbe superfluo quello di c. A [I]r, ma che può essere addotto come indizio sufficiente che le due carte iniziali furono stampate da ultimo, quando ormai la dedica non poteva essere collocata nel luogo che le competeva. Neanche escluderei del tutto che l'anomala posizione, sul verso e non sul *recto* della carta, del frontespizio interno che segnala l'inizio della *Parte seconda* possa aver comportato un nuovo passaggio al torchio dei fogli segnati e già stampati (fig. 6).

⁴⁷ Il piccolo "incidente" tipografico di cui fu vittima la *princeps* è stato segnalato da LUCA TORRE, *Un "rattoppo" tipografico alla princeps dei "Sonetti et canzoni di Sannazaro"*, in "Critica letteraria", 44.4 (2016), pp. 763-70.



I
SONETTI ET CAN
ZONI DEL
SANNAZARO.

Se quel soaue stil che da prim'anni
Infuse Apollo ale mie rime noue
Non fusse per dolor riuolto altroue
Ad parlar di sospir sempre, et d'affanni,
Io farei forsi in loco, oue glinganni
Del cieco mondo perderian lor proue,
Ne l'ira di Vulcan, ne i tuon di Gioue
Mi farrebbon temer ruina, o danni.
Che se le statue e i sassi il tempo frange,
Et de sepolcri é incerta et breue gloria,
Col canto sol potea leuarmi ad uuolo.
Onde con fama, et immortal memoria
Fugendo di qua giu libero & solo,
Haurei spinto il mio nome oltra indo & gáge.
A

Fig. 5 - *Sonetti et canzoni* di I. Sannazaro, c. 1r.

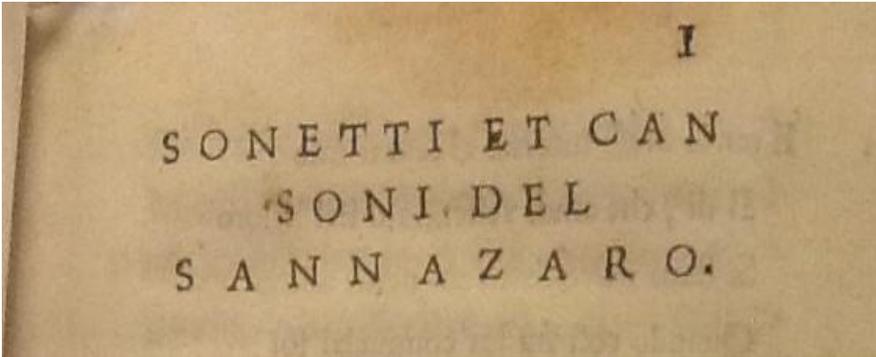


Fig. 6 - *Sonetti et canzoni* di I. Sannazaro, c. 1r.

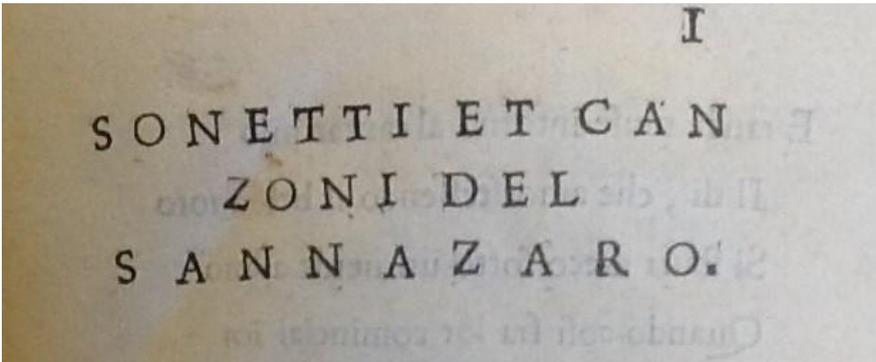


Fig. 7 - *Sonetti et canzoni* di I. Sannazaro, c. 1r.

L'analisi materiale della *princeps* induce a ritenere che in misura non precisabile, ma di sicuro rilevante, Cassandra Marchese sia intervenuta per evitare guasti maggiori, probabilmente determinandone la configurazione finale, sia tenendo vistosamente distinto dalle parti accessorie il "libro" allestito per lei, sia imponendo la stampa della dedica facendo comporre una forma senza segnatura. Aggiungerei che, a conti fatti, anche il finale avviso *Alli lettori* posto dallo stampatore, in cui si chiede venia per la carta scadente e per le mende linguistiche, per essere le rime «stampate a tempo che non di stampe ne di charta bona non si ha possuto havere commodita, ne di maestri, che habbiano cognitione di la lingua toscana» (c. X [V]r),

vada opportunamente tarato nel senso che, una volta corretti i refusi a mente della lista di *errata* (cc. X [v]v-X [vi]r), si deve prendere atto che, al di là di qualche marca più spiccatamente napoletana,⁴⁸ la lingua della *princeps* rivela un dominio sicuro del toscano letterario. E poiché nel 1530 (e per vari anni a seguire) non si scorgono nel panorama della tipografia napoletana (in cui agivano due soli tipografi, il tedesco Sultzbach e il bresciano Mattia Cancer) presenze di collaboratori in grado di intervenire sulla lingua, gli *errata* ripristinando quasi sempre forme toscane da ricondursi all'antigrafo, vien fatto di pensare che a Cassandra anche si debba ricondurre il paziente, per quanto forse non esaustivo, lavoro di correzione. A noi riesce difficile immaginare che nel 1530 una donna potesse godere di autorevolezza tale da intervenire nel processo della stampa, ma non manca l'indizio che vi abbia giocato un ruolo importante. La nota di possesso sull'esemplare di *ScC* appartenuto ad Antonio Seripando⁴⁹ («De Ant(oni)o Siripando: dono de la S(igno)ra Cassandra Marchesa») può indicare che in tutto o in parte gli esemplari della *princeps* fossero nella sua disponibilità, indirettamente confermando una partecipazione ai costi dell'edizione. L'indizio può apparire labile, ma diventa più consistente e probabile se lo si pone in relazione all'alto elogio di lei che

⁴⁸ L'unico stigma decisamente napoletano della *princeps* sembra la sopravvivenza delle otto occorrenze del sostantivo *vuolo* (in bella mostra fin dal son. 1, 9 «col canto sol potea levarmi a vuolo», e poi a 14, 8; 41, 32; 45, 9; 53, 63; 55, 3; 59, 52; 80, 7), sebbene nella solenne canzone epico-lirica in lode della dinastia aragonese 89, 19 si registri un unico caso in controtendenza: «e 'l nome alzarsi ad Volo» (con l'iniziale maiuscola). Per contro in *Arcadia* VIII 53 è impiegata la forma *volo*: «E queste parole dicendo, mi era alzato già per gittarmi da la alta ripa, quando subitamente dal destro lato mi vidi duo bianchi colombi venire, e con lieto *volo* appoggiarsi a la fronzuta quercia che di sovra mi stava» (ed. ERSPAMER, p. 138).

⁴⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponi IV 930²: l'esemplare, con la relativa nota di possesso «in calce alle correzioni», fu segnalato da LUIGI BERRA, *Un codicetto di rime del Sannazzaro anteriore al 1530, con varianti ed inediti*, in *Miscellanea Giovanni Galbiati*, 3 voll., Milano, Hoepli, 1951, II. *Filologia classica, storia, letteratura medioevale latina e bizantina, paleografia, letteratura italiana, arte*, pp. 341-50: 343 n. Berra affacciò l'ipotesi di un coinvolgimento diretto di Cassandra nella realizzazione dell'edizione, riconducendo alla sua iniziativa anche l'aggiunta del finale avviso *Alli lettori*.

qualche anno prima Pietro Gravina aveva affidato al paratesto della *princeps* del *De partu Virginis* (Napoli, Antonio Frezza, 1526, c. M [III]r), riconoscendole un ruolo primario anche nell'edizione del poema latino:

An fortuito igitur evenisse existimabimus, ut temporibus nostris nascentis divini coelestisque operis de partu Virginis imprimendi ac promulgandi curam Virgo ipsa deipara, quasi ex destinatu, primariae foeminae Cassandrae Marchesiae, nobilitate, facundia, pudicitia insigni demandaverit, qua quidem alumna tantum sibi placet docta Neapolis, ut cum Gratiis Gratiam, cum Musis Musam esse affirmet? Hac itaque veluti quadam obstetrice curante, divinus hic novi carminis partus veterem nostram salutem ac lucem tanquam renascentem nobis expectantibus repraesentavit.⁵⁰

⁵⁰ L'esaltazione dell'ingegno e dell'onestà di Cassandra ritornerà, come è noto, nella dedica di *SeC*, dichiarando Sannazaro che i relitti del suo naufragio non potevano trovare porto più sicuro del suo «castissimo grembo, nel quale di ogni tempo le sacre Muse con la dotta Pallade felicemente e con diletto dimorano». A chiusura di cerchio si può aggiungere la presenza di lei nel catalogo delle donne illustri contemporanee redatto dagli interlocutori del *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* di Paolo Giovio (si cita da *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, a cura di Franco Minonzio, 2 voll., Torino, Aragno, 2011, I. *Introduzione, testo critico e traduzione*, p. 413): «Le sue parole hanno la fragranza della grazia Attica, e il suo modo raffinato di comportarsi ha il profumo della libertà, degnissima di una nobile donna: con queste doti la sua gentilezza scaldò l'ispirazione del fratello, il poeta Baldassarre, e del nostro Azio Sincero, e spesso li spronò a intonare uno splendido canto». Minonzio (ivi, II. *Note, appendice e indici*, p. 702) ha osservato che l'insieme della descrizione fisica di Cassandra «componne una delle immagini femminili più rispettose e delicate di tutto il *Dialogus*». L'accenno alla funzione di musa ispiratrice può essere in debito con l'elogio di Gravina, sicuramente noto a Giovio, sempre che nella corte di Ischia non fossero già a conoscenza della scelta di Sannazaro di affidare a lei anche il lascito poetico in volgare.

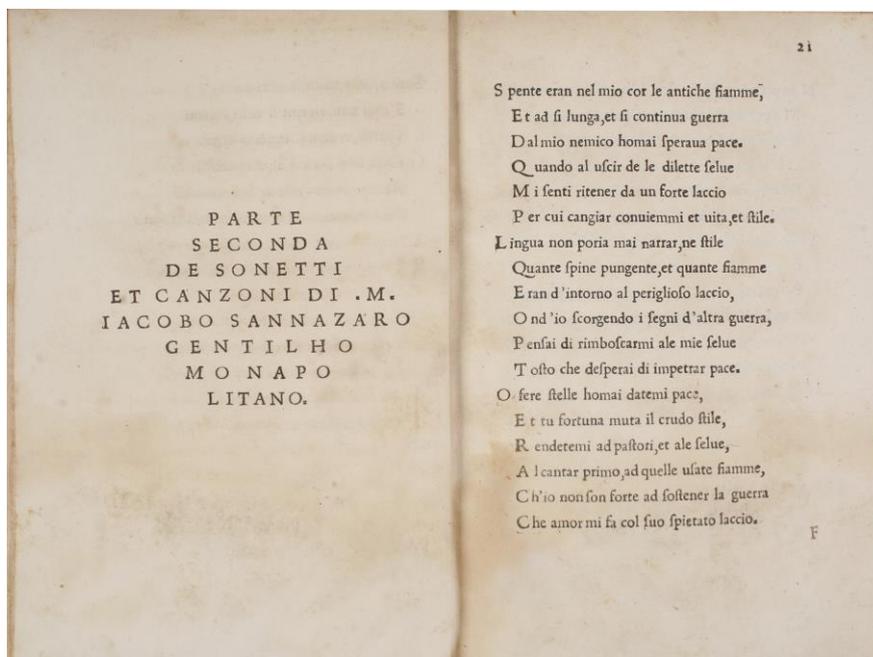


Fig. 8. *Sonetti et canzoni* di I. Sannazaro, cc. 20v-21r.

Se Sannazaro volle associare il nome della donna alla *princeps* del *De partu Virginis*, affidando a Gravina il compito di esaltarne la cooperazione decisiva al buon esito di un'operazione editoriale che era lo sbocco di un lavoro creativo almeno ventennale, risulterà meno arduo per noi ammettere che, morto il poeta, Cassandra anche si assumesse il compito di divulgarne le rime in volgare, tanto più trattandosi di un "libro" a lei dedicato. È difficile ricostruire le fasi di lavorazione della *princeps*, ma il dato che appare di maggiore evidenza è la *mise en page* volta a evidenziare, attraverso il ricorso, insolito nelle procedure tipografiche del tempo, a significativi spazi bianchi, l'autonomia delle parti di cui è costituita, marcando i confini che separano i pezzi 1-32 (che per *default* siamo

abituati a nominare come “prima parte”), dalla serie 33-98 (intitolata *Parte seconda*), a sua volta separata dai conclusivi ternari 99-101.⁵¹



Fig. 9. *Sonetti et canzoni* di I. Sannazaro, c. [1r].

⁵¹ Tanto insolito risulta il ricorso abbondante a carte in parte o in tutto lasciate in bianco in coincidenza della fine delle varie “sezioni”, e perciò da ricondursi a precisa volontà di chi curò l’edizione, che immediatamente scompariranno nelle due ristampe romane (una di Blado, altra senza nome del tipografo) realizzate prima che si chiudesse il fatidico 1530.

11. Rimanendo sul piano delle congetture, si può escludere che a determinare lo slittamento del “libro” per Cassandra dopo la serie 1-32 abbia contribuito la decisione di Sannazaro di dare inizio alla “storia” con una sestina appositamente composta, in tal modo operando uno scarto vistoso rispetto a Petrarca e a Bembo? O ancora, è possibile che al momento di assemblare la stampa poté apparire troppo esile un *corpus* di sole 66 rime, determinandosi la necessità di “giunte”, con il ricorso a qualche altro manoscritto di minore consistenza in cui l’autore aveva trascritto e rielaborato rime poi ritenute non funzionali al disegno definitivo?⁵²

Torno in conclusione alla fisionomia incoerente e priva di qualunque progressione di senso della sequenza 1-32, proponendo qualche esempio che autorizza a considerarla come una sorta di cantiere in cui sono raccolte rime da leggersi in larga parte più che come *pendants* di collegamento alla *Parte seconda* come spie di un processo in cui i singoli microtesti investono temi e situazioni storico-psicologici largamente presenti in un “canzoniere” tipo tra Quattro e Cinquecento, ma che da ultimo vengono esclusi dal “libro” per Cassandra, nel quale la vicenda amorosa si conclude all’altezza del son. 91 (*Se pur vera umiltà, madonna, omai*) con una dichiarazione del poeta disposto a perdonare il dolore inflittogli dalla donna amata, purché gli sia restituito il cuore (vv. 12-14):

Disponetivi al fin rendermi il core,
se volete nel ciel trovar perdono,
ch’io per me già rimetto ogni altra offesa.

⁵² A conclusione analoga era pervenuto BOZZETTI, *Note per un’edizione critica*, p. 114, che avanzava «il sospetto che le 32 rime della cosiddetta ‘prima parte’ siano in realtà rime ‘rifiutate’, estrapolate da ultimo dal canzoniere in seguito, tra l’altro, alla decisione presa di delimitarlo a prima del ‘94».

Questa restituzione di *munera* che sancisce una sorta di conclusione consensuale⁵³ non pare frequente nelle storie raccontate nei libri di poesia lirica, che di solito si concludono o per morte, o per forzosa separazione o per tradimento: la donna da cui si congeda Sannazaro è ancora nel fiore della vita, è presente e non sembra civettare con rivali. Tanto premesso, quale viene ad essere la funzione strutturale, rispetto all'intera compagine di *SeC*, dei sonetti 17 e 18, in cui si piange la morte prematura di una giovane donna? Tralasciando il son. 18, centone di versi di Petrarca, è molto più utile per l'ipotesi che sto provando a verificare la lettura del son. 17:

Una nova Angeletta a' giorni nostri nel viver basso apparve altera e schiva, e così bella poi, lucente e viva tornò volando a li superni chiostri.	4
Felice ciel, tu chiaro or ti dimostri del lume onde la terra è oscura e priva; spirti ben nati, e voi l'alma mia diva lieti vedete ognor con gli occhi vostri.	8
Ma tu ben pòi dolerti, o cieco mondo: tua gloria è spenta, il tuo valore è morto, tua divina excellentia è gita al fondo!	11
Un sol remedio veggio al viver corto: che avendo a navigar mar sì profondo, uom raccolga la vela, e mora in porto.	14

La qualifica di *alma mia diva* dice di un legame sentimentale spezzato dalla morte. Rispetto al testo di Mauro pongo, in ossequio alla grafia di

⁵³ Da napoletano non posso tacere che codesta conclusione mi richiama per riflesso condizionato i versi di una nota canzone-invito a dimenticare il passato, se il tono di alto decoro con cui è pronunciata non dicesse una volta di più della misura di un "gentiluomo" meridionale che riesce a conferire galante dicibilità agli interiori conflitti sentimentali. Insomma uno dei migliori allievi di Petrarca.

SeC, l'iniziale maiuscola ad *Angeletta* dell'incipit ritenendo trattarsi di preciso *senbal* onomastico e non di generica nominazione poststilnovistica. Sotto questo profilo le risultanze della non folta tradizione sono illuminanti: due testimoni assegnabili all'area veneta (FL¹ e SMG) leggono con l'iniziale minuscola *angioletta*, mentre FL⁴ (di area fiorentina) e FN^{4b} (testimone più vicino all'officina dell'autore) pongono la maiuscola iniziale (*Angeletta* FL⁴, *Angelecta* FN^{4b}).⁵⁴ Che rapporto viene a instaurarsi in termini di legami intertestuali tra gli incipit del son. 17 e della sestina 44 *Sola Angeletta starsi in trecce a l'ombra*, reso sempre con l'iniziale minuscola da Mauro, da ritenersi uno dei frutti più maturi e conclusivi dell'esperienza lirica sannazariana, testimoniato esclusivamente da SeC e da un unico manoscritto, FN², autografo di Pierfrancesco Giambullari, che la trascrisse (cc. 14r-15r) nel primo blocco di rime in una redazione praticamente allineata agli esiti della stampa?⁵⁵ Innanzitutto sarebbe, sotto il profilo del "racconto", in aggiunta a quelli già notati, un altro esempio di *hýsteron pròteron* strutturale: *Angeletta* viene pianta in morte nel son. 17 e ritratta nel fulgore della sua bellezza nella struggente *rêverie* di uno dei rari momenti di abbandono della *Parte seconda*. Ma la tradizione manoscritta rivela anche un legame, fin qui insospettato perché occultato nella revisione finale, del madr. 24 con 17 e 44. Dei cinque madrigali stampati in SeC il 24 è l'unico collocato nella "prima parte"

⁵⁴ Legge *angelecta* l'altro testimone, pur esso di area toscana, RVF (il cui copista indulge a molta libertà sul piano della resa grafica).

⁵⁵ Per un esame complessivo della miscellanea assemblata da Giambullari, donde risulta la presenza di un primo blocco di 13 pezzi di Sannazaro (ora ridotti a 10 per la caduta delle cc. 16-18) la cui lezione coincide, tranne qualche variante di poco conto, con la redazione della *princeps*, cui fanno seguito altre 18 rime, distribuite nella parte restante del manoscritto o per coppie o per unità singole, la cui lezione ne denuncia la omogeneità con la fase solitamente indicata come "giovanile", venendo quindi ad essere un collettore stratificato e specchio dell'intera diacronia variantistica, rinvio al mio precedente contributo: TOSCANO, *Quasi un passaggio di testimone*.

perfettamente centrale tra due blocchi di endecasillabi (5 + 1 + 5) Amore diventa protagonista assoluto dell'apparizione soppiantando il riferimento ad *Angeletta*, la cui bellezza nella prima redazione innesca l'incendio nel cuore del poeta:

In quel ben nato avventuroso giorno
 ch'Amore agli occhi miei sì *lieto* apparse
 e *la vaga Angeletta* il mio cor arse,
per cui sì spesso a sospirar ritorno,
vidi di nuova fiamma ardere il sole, 5
e la terra a' bei piè germir viole.
 Ond'io ch'udiva il suon delle parole
 e vedea 'l raro portamento adorno,
 l'odor seguendo e *l'ombra del suo nome,*
 sentii legarme da le sparse chiome. 10

Nella redazione più antica il significato del componimento è alquanto diverso e soprattutto risulta privo di quella sapiente organizzazione sintattica attinta alla fine del processo di rielaborazione, oltre a esibire al v. 6 un *bapax* non attestato, *germir*.⁵⁹ La soppressione del *senhal* oblitera il legame evidente del madr. 24 con il son. 17 e la sest. 44, che ha in rima le parole *giorno* e *sole*, impiegate in punta di verso in entrambe le redazioni del madrigale, condividendo con la prima redazione anche l'impiego di *ombra*, poi sostituita da *aria*: in una all'espunzione del nome, sembrerebbe una volontà precisa di recidere i troppo cogenti rapporti tra il madrigale giovanile e la sestina dell'estrema maturità, cui tuttavia rimane affidato l'unico *senhal* riferibile nella *Parte seconda* al nome della donna amata. Valga come ulteriore indizio del "dis-ordine" interno alla sequenza 1-32 la circostanza che il madrigale in cui si

⁵⁹ Reso con grafia sicura solo da FL⁴, nelle due trascrizioni di FN^{4a} si oscilla tra *germer* e *germir*, mentre NO legge *germinar vide* (errore imputabile al copista che scambia per *d* una probabile *scriptio serrata* di *ol* dell'antigrafo).

registra la prima apparizione della donna segue a discreta distanza, e non precede, come pure richiederebbe una elementare diegesi, il son. 17 in cui se ne piange la morte. Che i due pezzi siano strettamente implicati sembra ribadito dal fatto che in FL⁴, unico manoscritto che li legge entrambi, sono disposti in sequenza, prima il madrigale (c. 13v: anche qui *Angeletta* con la maiuscola iniziale)⁶⁰ e poi il sonetto (c. 14r), quasi una sorta di alfa e omega di un canzoniere di cui sono stati segnati solo i confini. Al nucleo delle rime per *Angeletta* si potrebbero aggregare anche il son. 15 (letto solo da ScC e FN^{4b}), scritto per la malattia della donna, in cui la terra (in prima redazione *natura*) invoca Giove che non la privi di «sì nobil velo» (v. 4, *corporeo velo* in FN^{4b}), e, fuori della *princeps*, l'impegnativa canz. 19 delle *disperse* («Spirto cortese, che, sì bella spoglia / lassando in terra, sei salito al cielo»),⁶¹ in cui si piange il «dipartir da noi sì presto» (v. 9) della donna, imprecaando contro l'«empia Morte fella» (v. 47) che spietatamente ha reciso «quella beltate / ch'allor allor fioria negli anni suoi» (vv. 48-49), più avanti rievocata al momento del primo e fatale incontro (vv. 92-94):

Rivemmi alla memoria quel sospiro
che da me trasse nel principio il strale

⁶⁰ Negli altri testimoni: *agnelecta* FN⁴_{a1}, *angelecta* FN⁴_{a2}, *angioletta* NO.

⁶¹ Sul modello di *Rvf* 23 (canzone delle metamorfosi): non imitato nel Trecento, lo schema fu ripreso da Giusto de' Conti, *La bella mano* 74 (*Chi darà agli occhi miei sì larga vena*), cinque stanze adibite a raccontare il lamento dell'innamorato. Tra Quattro e Cinquecento tale modulo metrico si va progressivamente specializzando per la tematica "funebre", il cui campione più diffuso e influente rimane in assoluto *Alma cortese, che dal mondo errante* di Pietro Bembo. Per quanto riguarda invece la canzone di Sannazaro, che costituisce «forse il primo impiego 'originale' dello schema», «sia o no stata composta prima del 1507, anno accertato della canzone di Bembo in morte del fratello ma, ad ogni modo [...] di quella assai meno decisiva nella storia del metro», questa canzone «parrebbe costituire dal punto di vista tematico, il momento di trapasso fra il bilancio o lamento d'amore (di Petrarca e Giusto) e la specializzazione 'funebre' degli esempi cinquecenteschi, poiché in essa il S. piange la morte della donna amata» (DANZI, *Il Raffaello del Molza*, p. 541, in uno studio sulla canzone di Molza, *O beato e dal ciel diletto padre*, composta per la morte di Raffaello).

ch'uscìo da quei begli occhi lucenti.

L'implacabile processo di progressiva sublimazione dei dati di realtà dispiegato da Sannazaro nella fase ultima di revisione delle rime rende arduo se non proprio vano ogni tentativo di identificazione della donna morta anzitempo. Nella *princeps* le uniche tracce dell'essere storico della donna restano, come si è visto, affidate all'iniziale maiuscola del nome che la rievoca, peraltro obliterata dal moderno editore, essendo l'uso sovente irrazionale dell'alternanza maiuscola/minuscola la norma piuttosto che l'eccezione nei libri a stampa di allora. Tuttavia qualche ipotesi potrebbe affacciarsi a partire dagli elementi oggettivi che contrassegnano la fugace comparsa di Angeletta: una fanciulla dalla bellezza perfetta, morta in giovanissima età, lasciando nella costernazione chi la conobbe. Sono tratti abbastanza consueti, che però sembrano incrociare con qualche plausibilità la vicenda di Angela Belprato, cui Giuliano Perleoni, poeta della cerchia del principe Federico d'Aragona, dedica una sezione, bipartita in vita e in morte, del suo *Compendio di sonetti et altre rime de varie texture intitolato lo Perleone* (cc. k4v-m2v), stampato da Aiolfo de Cantono a Napoli nel marzo del 1492. Dagli sparsi riferimenti distribuiti tra testo e rubriche⁶² si rileva che la «formosa e virtuosissima damicella Angela de Bel Prato», di «patria [...] Parthenopea», morta a 17 anni,⁶³ era stata una damigella di corte.⁶⁴ Lo scenario operativo dell'*Angilecta* di Perleoni e dell'*Angeletta* di Sannazaro è il medesimo;⁶⁵ i tratti

⁶² Utilizzo la precisa schedatura offerta da CRISTIANA ANNA ADDESSO, *Giuliano Perleoni (Rustico Romano)*, in *Atlante dei canzonieri in volgare*, pp. 441-60.

⁶³ Son. 100, 1-3: «L'Angila che dal Ciel con penne d'oro / discese ad star con noi deceseptre anni / ripreso ha il volo al suo beato choro».

⁶⁴ Cfr. son. 101 *Dialagho* [!] *a le damicelle de la S. Regina* 1-4: «Ditemi, Nymphè lachrymose et triste, / donde tanto dolor tra voy procede?» / «L'angila che nel Ciel Beata siede | ne fa sì obscure et transformate in viste».

⁶⁵ *Al colle aprico* di Perleoni, son. 94, 7, fa riscontro il *verde colle* di *SeC* 44, 5 che, essendo parola rima, ricorre in combinazione con vari aggettivi.

desumibili dalla topica della *descriptio puellae* pure,⁶⁶ e la sorpresa di un'inedita "concorrenza" per la stessa donna è bilanciata dalla totale assenza in lei di qualunque forma di partecipazione ai moti suscitati nell'animo dei due poeti.⁶⁷

Quindi tornando per un momento a un altro dato significativo della tradizione, vale a dire le rade testimonianze delle sestine,⁶⁸ oltre a dedurre la recenziarietà di composizione, andrebbe valutato se alla sest. 44, dedicata alla contemplazione di Angeletta, non sia da collegare, per la condivisione (ed è l'unico caso in tutte le sestine) della parola rima *colle/colli*, anche la sest. 9 *Già cominciava il sol da' sommi colli*, rievocazione dello stupore del sole al miracoloso spuntare sul far dell'alba di «un fior presso un bel fonte» (v. 6), che a sua volta «l'onde sue restrinse in duro ghiaccio / per meraviglia de la nobil pianta / che sì poco curava allor del cielo» (vv. 10-12). Anche questa sestina sembrerebbe segnare un inizio di narrazione, destituito però di ogni collegamento con quanto precede e segue nella sequenza 1-32, e perciò se ne potrebbe dedurre che, se al

⁶⁶ In entrambi l'entrata in scena della donna è accomunata dallo stupore suscitato dalla novità: Perleone, canz. 13, 29, inizio della sezione intitolata *Opere de Angela*: «Nuova Angilecta et non men dolce in vista»; Sannazaro, 17, 1: «Una nova Angeletta a' giorni nostri».

⁶⁷ Non sono al momento in grado di stabilire il grado di parentela di Angela Belprato con Simonetto Belprat, di origine valenzana, venuto nel Regno al seguito del Magnanimo e in processo di tempo diventato uomo di fiducia di Ferrante I, che, tra le varie incombenze diplomatico-militari, gli affidò il non facile compito, eseguito per altro con successo, di negoziare la dote di Isabella d'Aragona con Ludovico il Moro in vista del matrimonio con Giovan Galeazzo Sforza, quindi morendo a Milano dove espletava la funzione di ambasciatore, lasciando erede il figlio Vincenzo, i cui titoli feudali furono confermati il 29 luglio 1494 (cfr. INGEBORG WALTER, *Belprat, Simonetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, VIII, 1966, pp. 47-49). I discendenti di Vincenzo Belprato ottennero anche il titolo di conte su Anversa degli Abruzzi, e Giovan Vincenzo e Giovanni Bernardino furono autori di sonetti stampati nelle antologie poetiche del Cinquecento (cfr. l'archivio di lyra.unil.ch).

⁶⁸ Fatta eccezione per *SeC* 94, *Non fu mai cervo sì veloce al corso*, letta da 11 testimoni, le sest. 9 e 33 sono tradite solo dalla *princeps*, e la 44 è testimoniata dal solo FN² in lezione coincidente con quella di *SeC*.

lettore può apparire un isolato pezzo di bravura, la sua composizione possa essere stata parallela alla sest. 33, preferita alla fine come *ouverture* del libro per Cassandra perché più funzionale a stabilire un raccordo tra il tempo primo della poesia bucolico-pastorale e il secondo tempo all'insegna di più culta musa, memoria e riflesso insieme di una nuova vicenda sentimentale agita sullo scenario della corte e di Napoli aragonesi.

12. Se quindi le rime 1-32 apparvero all'autore non funzionali all'assetto definitivo conferito al "libro" per Cassandra, non per questo la perentoria proposta di Bozzetti di considerarle "rime rifiutate" ne comporta il drastico declassamento al rango di "scarti di produzione", giacché molte tra queste, singolarmente considerate, testimoniano il livello più alto della poesia di Sannazaro che le sottopose insieme alle altre e fino all'ultimo a un meticoloso *labor limae*, attingendo quella omogeneità di stile e di linguaggio magistralmente argomentata e documentata nelle pagine di Mengaldo, che a distanza di molti decenni conservano tutto intero il loro valore, quand'anche, paradossalmente, si revochi drasticamente in dubbio la proposta di lettura unitaria di *SeC* come macrostruttura in due parti.

Ne consegue che la funzione di generale proemio che viene ad assumere in *SeC* il son. 1 (*Se quel soave stil che da' prim'anni*) si rivela surrettizia, perché, se tematicamente è del tutto congruente con il percorso sinteticamente abbozzato nel "canzoniere" giovanile di RN da un poeta ancora a metà del cammin di sua vita,⁶⁹ dopo quasi quarant'anni, quando ormai i giochi erano fatti e conclusi, e una volta maturato il disegno di costruire il "libro" per Cassandra come racconto di un secondo tempo rispetto all'*Arcadia*, dovette apparirgli del tutto inutilizzabile.

⁶⁹ Mi riferisco alla silloge di 24 pezzi letta da RN, su cui cfr., anche a proposito del son. 1, TOSCANO, *Il primo "canzoniere" di Sannazaro*, pp. 71-73. Avverto che per non debordare dai limiti cui deve attenersi la relazione ho fatto spesso riferimento in forma sintetica a quanto più analiticamente da me già discusso nei contributi in precedenza citati.

A differenza di quanto accade per le opere in latino, delle rime (come già in precedenza dell'*Arcadia*) non sopravvive alcun lacerto autografo cui chiedere lumi per fissare con plausibile approssimazione l'anno di allestimento definitivo del "libro" per Cassandra. Tuttavia, se FN^{4b}, per la presenza del son. 16 e della canzone di Molza, deve essere datato almeno post 1518 e, considerata anche la presenza in FN², autografo di Pierfrancesco Giambullari, di un blocco di 13 rime sannazariane che presuppone un antografo cronologicamente seriore rispetto a FN^{4b}, con il quale in parte coincide, più spesso allineandosi alla *princeps*, si disporrebbe di altro indizio per certificare che il più importante libro di rime "ambientato" a Napoli nell'ultimo ventennio del Quattrocento fu in realtà messo a punto nel cruciale terzo decennio del Cinquecento.